

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Raíra Costa Maia de Vasconcelos

AUGUSTO DE CAMPOS E MONDRIAN: UM DIÁLOGO INTERSEMIÓTICO

João Pessoa
2016

Raíra Costa Maia de Vasconcelos

AUGUSTO DE CAMPOS E MONDRIAN: UM DIÁLOGO INTERSEMIÓTICO

Tese apresentada para defesa a fim de obtenção do título de Doutora em Letras, na área de Literatura, Teoria e Crítica, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

João Pessoa
2016

V331a Vasconcelos, Raíra Costa Maia de.
 Augusto de Campos e Mondrian: um diálogo
 intersemiótico/ Raíra Costa Maia de Vasconcelos.- João
 Pessoa, 2016.
 144f. : il.
 Orientador: Expedito Ferraz Júnior
 Tese (Doutorado) - UFPB/CCHL
 1. Campos, Augusto de, 1931- crítica e interpretação.
 2. Mondrian, Piet, 1872-1944 - crítica e interpretação.
 3. Literatura e cultura. 4. Semiótica da cultura. 5. Moldura.
 6. Tradição e desconstrução.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

Raíra Costa Maia de Vasconcelos

AUGUSTO DE CAMPOS E MONDRIAN: UM DIÁLOGO INTERSEMIÓTICO

Tese apresentada para defesa a fim de obtenção do título de Doutora em Letras, na área de Literatura, Teoria e Crítica, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba e aprovada pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior (Orientador)
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Prf^a. Dr^a. Elinês de Albuquerque Vasconcelos
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Prof. Dr. Francisco Fábio Vieira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Prof. Dr. Luís André Bezerra de Araújo
Universidade Regional do Cariri (URCA)

João Pessoa
2016

A Rebeca, que esperou sua mãe terminar a tese para vir ao mundo

AGRADECIMENTOS

À Capes, pela bolsa que financiou essa pesquisa;

ao PPGL, pelo suporte ao longo desses quatro anos de pesquisa;

ao professor dr. Expedito Ferraz, pela orientação;

aos professores Amador Ribeiro , Elinês Albuquerque, Fábio Vieira e Luís André, pela presença e participação na banca de defesa;

a Felipe, pelo companheirismo, lealdade e pela revisão do trabalho;

a mainha, pela força, sempre;

a todos os amigos e familiares que estiveram comigo nesse processo.

RESUMO

Com o presente trabalho, temos o objetivo de traçar diálogos entre a poesia de Augusto de Campos e a pintura de Piet Mondrian. Embasados em preceitos da Semiótica da Cultura, de extração russa, traçaremos o percurso poético deste poeta paulista, bem como a trajetória criativa do pintor holandês, a fim de apontar os pontos de comunhão de perspectiva e de confluência de pensamento estético, sem esquecer de garantir as peculiaridades de cada obra e de cada artista. Entender, portanto, a cultura enquanto tecido agregador de sistemas simbólicos é primordial para a construção de nossas análises, na medida em que sustenta as argumentações que visam confluir dois artistas distantes entre si no tempo e no espaço. A poesia brasileira e a pintura europeia serão apresentadas em nosso capítulo de análise por meio de quatro seções que já apontam indícios de diálogos das obras. Partindo dos conceitos de moldura e de revisão de tradição, chegaremos à visão de desconstrução do texto e de vitalidade das vanguardas como pontos confluentes e de forte tensão em cada seção de nossas investigações. Observar o trabalho poético na pintura e o comportamento pictural na poesia rege os caminhos por nós perseguidos neste estudo.

Palavras-chave: Augusto de Campos; Piet Mondrian; Semiótica da Cultura; moldura; tradição; desconstrução.

ABSTRACT

This work aims at establishing dialogues between Augusto de Campos' poetry and Piet Mondrian's painting. Grounded in Russian School of Semiotics, we will show the poetic journey of the first one and the creative trajectory of the second one, in order to highlight some aesthetic convergence between them. The peculiarities of each artist and each of their studied works will be described based on Semiotics studies mentioned above. So, understanding the culture as aggregator tissue of symbolic systems is essential for the construction of our analysis, since it supports the arguments that aim at converging together two artists distant in time and space. Brazilian poetry and European painting will be presented in the chapter of analysis through four sections that already highlight evidences of dialogue in their works. The modern deconstruction view of the text and of the vanguard vitality will be perceived as confluent points and strong tension issues in each section of this investigation. Observing the poetic work in painting and the pictorial behavior in poetry directs the paths we pursue in this study

Keywords: Augusto de Campos; Piet Mondrian; Russian School of Semiotics; tradition; deconstruction.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	10
1.1 MUKARÓVSKY E A INVESTIGAÇÃO SOBRE ARTE	10
1.1.1 Estética.....	12
1.1.2 Artes plásticas e poesia.....	15
1.1.3. Uspênsky e as unidades estruturais e molduras artísticas.....	20
1.2. LÓTMAN E CONCEITO E ESTUDO DA SEMIOSFERA.....	25
1.2.1. Machado e (re)visitação da semiosfera.....	27
1.2.2. Ação do signo	34
1.3. MACHADO E AS FRONTEIRAS ARTÍSTICAS	37
1.3.1. Explosão e continuidade.....	39
1.3.2. Memória	41
2. CAPÍTULO DE CRÍTICA	44
2.1. SOBRE O PARALELO ENTRE AS ARTES.....	44
2.2. O MODELO DE PINTURA.....	51
2.3. A VISUALIDADE DA POESIA CONCRETA.....	57
3. ANÁLISE DE TEXTOS.....	67
3.1. MOLDURAS E BARREIRAS ARTÍSTICAS: POESIA PICTÓRICA E PINTURA POÉTICA .	67
3.2. MEMÓRIA BARROCA: VISUALIDADE E OBRA DE ARTE ABERTA	81
3.3. DESCONSTRUÇÃO COMO FORMA DE INVENÇÃO	93
3.4. ATITUDES NEOPLÁSTICA E CONCRETISTA: SOBRE A NÃO-MORTE DAS VANGUARDAS	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
REFERÊNCIAS	130
ANEXOS	135

INTRODUÇÃO

Assim como é pintura é a poesia. Baseados nesta premissa horaciana, nosso trabalho tem como objetivo geral tentar detectar convergências entre a poética de Augusto de Campos e a pintura de Mondrian, promovendo uma investigação de suas obras, observando as dimensões das linguagens, como também as molduras das formas expressivas. Como já chegaram a afirmar poetas concretos em seus manifestos¹, dentre os quais Augusto de Campos estava inserido, a terminologia adotada por esse grupo para denominar a conhecida Poesia Concreta estava em consonância com a definição adotada pelas artes visuais: ambos os grupos – de poetas e pintores – compartilhavam a ideia de concretude como similaridade à recusa de pretensões figurativas da expressão, como também à ideia de as palavras (ou as cores, em relação às pinturas) atuarem enquanto objetos autônomos na poesia (e nas telas).

Ao demarcar o conjunto das produções do poeta paulista Augusto de Campos, observamos que a sua obra é permeada por significativas transformações, tanto temáticas quanto estruturais. A primeira reunião de poemas em livro, *O rei menos o reino*, traz produções que datam dos anos de 1949 a 1951, apresentando metrificação e versos divididos em decassílabos. Porém, mesmo situado no espaço literário da Geração de 45, aborda em seus poemas uma realidade diferenciada - contrária às investidas deste momento poético - de imensa agonia vivenciada por um eu lírico, que enfrenta um estreitamento interior em meio à vastidão de um cenário desértico. Outros livros do autor ainda demonstram tal caráter lírico apoiado no sentimento da angústia. *Ad Augustum per Angusta* (1951 – 1952) e *Os sentidos sentidos* (1951 -1952) também retratam a temática da recusa e da negatividade. O primeiro, construído através de metrificação em versos hexassílabos, traz em seus poemas um eu lírico solitário, em profunda angústia frente à sua condição de afastamento e isolamento, que reflete e questiona o seu lugar no mundo. Em *Os sentidos sentidos*, percebemos ainda referências à temática da angústia, presente, especialmente, na figura do poeta, como nos descrevem os seguintes versos do livro: *Ar triste. O Artista. Olho:/ preso entrepálpebras ferrenhas*². Porém, neste livro apresentado em versos mais expandidos, em relação ao anterior, temos como objeto de destaque: a eroticidade explícita ao longo dos versos, ou melhor, ao longo da tessitura dos poemas,

¹ CAMPOS, Augusto de. “Poesia Concreta”, 1955.

² Viva Vaia, 2001, p. 59

já que em *Os sentidos sentidos* podemos apontar as primeiras experiências de Campos com a espacialização do poema na página, a partir de quebras com a linearidade do discurso. Contudo, é com a série *Poetamenos* (1956) que veremos as experiências poéticas mais ousadas de Augusto de Campos, em sua fase pré-concreta³. Temos nos seis poemas que compõem o *Poetamenos* rupturas com a poesia discursiva tradicional, mas também, assistimos a um diálogo com outros artistas – como Mallarmé, Cummings e Pound. Em *Poetamenos* ainda percebemos a vigorosa presença da subjetividade exibida na voz estilizada de um eu lírico, que se encontra em desassossego. Lançada a Poesia Concreta enquanto movimento de vanguarda, as produções de Augusto de Campos mostram neste momento uma maior condensação e uma constante busca pela brevidade das formas. Além disto, a poética de Campos, em consonância com a fase mais ortodoxa do movimento, anula a subjetividade e expõe a estrutura como uma forma autossuficiente. Assim, livros como *Ovonoelo* (1954 – 1960) e *Greve* (1961) trazem uma carga maior de radicalidade vanguardista, dispondo poemas construídos sob princípios de síntese e da montagem no espaço da página, encarando-o como “agente estrutural”⁴. Temos, portanto, nos poemas destes livros, por exemplo, a distribuição dos signos na região gráfica do seu espaço em branco, principalmente, em formato de quadriculas, que refletem o ideal vanguardista em romper com a linearidade sintático-discursiva e com os tons subjetivos e líricos da poesia. Veremos, a seguir portanto, o emprego do ideal formalista, utilizado por Campos, de entender o discurso “conteudístico-sentimental na poesia”⁵ como fósseis que nada mais dizem à mentalidade contemporânea. Para os concretos, especialmente na fase ortodoxa do movimento, a estrutura era o vínculo exclusivo dos processos verbais com o mundo empírico.

De forma análoga, Piet Mondrian, juntamente com Van Doesburg e Van Der Leek, cria a estética do Neoplasticismo, que tinha como ponto nodal a discussão sobre a nova linguagem plástica que se direcionava contra as prerrogativas do individualismo, não interessando, como sugere o próprio pintor⁶, o teor subjetivo das coisas, mas, sim, a sua estrutura plástica e interna. Contudo, a nossa pesquisa não estará alicerçada apenas nestes momentos de clara compatibilidade estética entre as obras dos artistas em questão,

³ Chamamos a atenção para a denominação pré-concreta, em função de um caráter cronológico da Poesia Concreta, que foi fundada enquanto movimento apenas em 1956, três anos após a publicação do *Poetamenos*; apesar de este livro, sublinhamos, já apresentar profundas marcas Concretas.

⁴ CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS. In: Teoria da Poesia Concreta, 2001, p.215.

⁵ CAMPOS, H. Teoria da Poesia concreta, 2006, p. 77.

⁶ MONDRIAN, 2008.

a tensão de nosso trabalho é a tentativa de reconhecer equivalências no *percurso criativo poético*, de Augusto de Campos, com o *percurso pictórico*, de Mondrian.

O naturalismo e o recurso à tradição holandesa podem ser apontados como os principais estilos e temas das telas de Mondrian no início do século XX. O interesse pelo tema da paisagem é comum em suas pinturas entre os anos 1905-1907, nelas observamos a representação de moinhos de vento típicos das cidades holandesas, além de imagens paisagísticas e de prados, quase sempre, com a figura de animais pastando, proporcionando tons bucólicos ao quadro. Mondrian ainda retoma alguns artifícios pictóricos que tinham sido usados largamente por Vincent Van Gogh, através, principalmente, de pinceladas mais fortes e de formatos amendoados e espiralados. Mesmo com algumas distinções entre os dois pintores, percebemos que Mondrian cria linhas de representação a partir de sistemas que já tinham sido utilizados alguns anos antes, porém, ele os recodifica criando uma forma nova, mas que é tributária de outras, isto é, traduzindo tradições. Após o contato com tais movimentos vanguardistas, por volta de 1910-12, a tessitura dos quadros de Mondrian, conforme observaremos no capítulo de análise, passa a fundir as imagens da natureza com redes de traços na cor preta em substituição às formas amendoadas que marcaram as suas produções anteriores. Neste momento, o pintor desenvolve o tema das árvores, cujos galhos evocam os famigerados traçados negros, tão marcantes em seus quadros mais afamados, típicos do Neoplasticismo.

Diante do exposto e brevemente ambientado sobre os caminhos artísticos percorridos pelo poeta Augusto de Campos e pelo pintor Mondrian, além das dinâmicas desses dois sistemas, propusemos como problema a ser esquadrihado nesse trabalho a seguinte questão: é possível estabelecer equivalências entre o percurso poético de Augusto de Campos e o percurso pictórico de Piet Mondrian?

Talvez possamos pautar algumas hipóteses para solucionar este problema, contudo, torna-se imprescindível o entendimento da cultura como um texto construído por diversos sistemas de signos e também como um espaço de interação, em que a codificação de um dado sistema semiótico não acontece de forma independente de sua relação com outros sistemas⁷. Assim, as nossas hipóteses giram em torno de algumas ideias: em primeiro lugar, na existência do compartilhamento de elementos artísticos, como o uso por parte da pintura de estratégias poéticas, como também o uso pela poesia

⁷ MACHADO, 2003.

de princípios plásticos; além disso, cremos que o contínuo reconhecimento de ambos os autores em relação ao espaço da construção artística, os brancos da página e da tela, forneceram novas dimensões das artes em questão, e elevaram, ao longo dos percursos artísticos, a dinamicidade dos poemas e das pinturas.

Para essa investigação, nosso trabalho está dividido em algumas seções. A primeira parte resgata principais pontos norteadores ao diálogo proposto por meio de conceitos semióticos. Perspectivas teóricas de autores, como as de Lótman e Irene Machado, iniciam a construção do pensamento sistêmico e de analogia artístico-cultural, que serão aplicados nos momentos das análises, e têm como missão o embasamento necessário para os argumentos propostos. Seguindo-se às investidas semióticas, teremos alguns pontos de vista de críticos de literatura e arte, de modo geral, que contribuíram, diretamente, para a formação e solidificação da mentalidade e da técnica utilizada por Campos e Mondrian expostas em nossa apreciação das obras de ambos os artistas. Finalmente, o último capítulo desse trabalho revela os textos por nós selecionados para estudo, bem como as considerações específicas a cada um deles, sempre relevando suas peculiaridades, o modo de construção e fruição, além de sublinhar as conexões estabelecidas entre ambos os sistemas semióticos, seja através das semelhanças, seja por meio das distinções particulares a cada área.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 MUKARÓVSKY E A INVESTIGAÇÃO SOBRE ARTE

Inserido no grupo de pesquisadores dos domínios artísticos, o semioticista Mukaróvsky também busca a essência da obra artística. Na tentativa de uma definição comum a todas as artes, isto é, a todos os campos artísticos, é possível ver, como consequência direta desta comunhão significativa, a possibilidade de combinação entre as diferentes artes. Segundo o semioticista, apesar de cada modalidade artística apresentar um material que a distingue e a separa das demais, o diálogo interartes é plausível. (Mukaróvsky, 1981)

As relações entre consciência individual e consciência coletiva vêm sendo foco de estudos, pelos cientistas da cultura, há algum tempo. De acordo com Mukaróvsky (Op. cit), cada vez mais a ciência compreende que os conteúdos de uma consciência individual são herdados das informações de uma consciência coletiva. Dentro deste panorama de estudo, as questões concernentes ao signo e às suas significações têm alcançado destaque, já que o caráter de comunicabilidade só é alcançado através da superação de um conteúdo psíquico para além das fronteiras da consciência individual. Para o teórico, a ciência do signo deve preocupar-se em ser elaborada em toda a amplitude conferente ao signo, abrangendo, desta forma, o campo da semântica e abarcando demais elementos do sistema linguístico.

A obra artística, imersa nestes quadros conceituais, poderia ser encarada a partir de preceitos inexatos, como queria, por exemplo, a estética psicológica, ao identificar o objeto estético a partir do estado psíquico do autor. Porém, hoje é dito que a obra de arte, contrariamente ao que propagou aquele pensamento estético, não deveria ser equiparada ao espírito de quem a produz, como também não poderia ser identificada com nenhum dos estados de espíritos que evoca nas pessoas que a recebem. Entende-se, agora, que os estados subjetivos e a consciência individual possuem teores momentâneos e muito particulares que os tornam incomunicáveis, de forma geral. Do lado contrário, encontra-se a obra artística, que se destina, segundo o semioticista, a intermediar o autor e a coletividade; ela, pois, seria acessível às pessoas como um “símbolo exterior” e encontraria na consciência coletiva uma determinada significação, caracterizada como um espaço comum aos estados subjetivos evocados pela obra. Contudo, ressalta-se que

os elementos subjetivos podem também ser objetivados, mas somente quando a sua qualidade geral é determinada pelo núcleo central presente na consciência coletiva.

Ao lado dos equívocos provocados por leituras de obras artísticas através de embasamentos subjetivos, estão presentes também algumas concepções de arte, que apontam como elemento nodal e sobressalente o prazer. O deleite que a obra de arte evoca, como tentam defender vertentes hedonistas, seria parte indispensável e fator eficaz a toda obra de arte. Torna-se importante sublinhar que ao longo das transformações artísticas, podemos perceber certos momentos em que o prazer foi, de fato, um alvo a ser atingido por artistas, contudo, em outras conjunturas, o aspecto do prazer foi indiferenciado ou ainda encarado como efeito contrário a ser encontrado numa obra. O prazer, portanto, pode surgir numa obra de arte, não como motivo indispensável, mas sim, como uma “significação secundária”, afirma Mukaróvsky, isto é, o deleite pode estar presente em objetos artísticos, mas, a sua atuação não deve ser vista como o fator nodal de toda manifestação da arte.

Conforme dissemos anteriormente, a obra de arte pode ser vista de maneira intermediária entre os membros de uma coletividade; porém, este conceito torna-se insuficiente se entendermos que o signo, em sua definição mais superficial, é algo que se refere a uma realidade. Torna-se imprescindível, portanto, averiguarmos qual seria esta realidade “substituída” pela obra artística e ir um pouco mais além a respeito da afirmação de que esta é um signo autônomo. Como aponta o crítico tcheco, o signo sempre possui uma significação, apesar de existirem signos que não fazem referência a uma realidade muito distinta deles próprios, e esta realidade a que se refere a obra de arte, e que é buscada por nós, trata-se do contexto geral dos “fenômenos sociais”. É válido ressaltar que ao afirmarmos que uma obra de arte refere-se a determinados contextos, não a declaramos como unida intrinsecamente a tais fenômenos sociais ou apresentando-se como comprovação direta ou ainda como imagem passiva destes.

A leitura da obra de arte, portanto, deve perceber o objeto artístico como signo formado enquanto “símbolo sensorial” pelo artista, mas que alcança na consciência coletiva e na relação com o contexto geral dos fenômenos sua plena significação de objeto estético. A obra artística contém em si caracteres concernentes ao signo, mas também, assume outra função atrelada à sua autonomia: a comunicabilidade. Certas modalidades de arte, como na poesia e na pintura, a função comunicativa obtém destaque, normalmente associada à presença de um tema ou de um conteúdo. Nestes casos, é possível perceber

com mais clareza a funcionalidade da obra como signo comunicativo. Porém, frisamos que tal tema ou conteúdo que a obra possui apenas tem o papel de solidificar tal função, pois, como defende o teórico, os componentes formais também agregam e apresentam o seu próprio teor comunicativo dentro de uma obra. Assim, por exemplo, em uma tela que não há um tema aparente ou possua um conteúdo difuso, as cores e linhas expostas possuem uma carga de significação e comunicabilidade. Essas duas funções semiológicas (a autônoma e a comunicativa) apresentam-se mutuamente nas artes e formam uma das antinomias fundamentais da evolução artística, manifestadas através das contínuas oscilações da arte com a realidade.

Se, há algumas décadas, houve uma forte tendência à doutrina do formalismo russo, que defendia a autonomia artística perante os demais fenômenos do seu contexto geral, vem sendo cada vez mais necessária a correlação da arte com os seus mais diversos sistemas de representação, bem como ao próprio contexto que a circunda, defende o autor. De acordo com o teórico tcheco, aliada à conveniência de levar em consideração as nuances da esfera geral da arte, elimina-se a concepção que separava a literatura e os demais fenômenos que a circundam. Neste contexto geral, todos os âmbitos artísticos transformam-se e influenciam-se uns aos outros, na medida em que a evolução de uma área só pode ser plenamente compreendida, de acordo com o teórico, através de uma correlação com os demais sistemas. A arte, portanto, não deve ser encarada como desligada de todos os demais fenômenos, especialmente, dos produtos da atividade humana. Torna-se claro, com isso, que a questão da avaliação estética dos objetos artísticos é distinta do problema dos limites das artes.

Como é sabido, nas artes a função estética é a função dominante, fora do campo artístico, mesmo estando presente, ela possui uma atuação de segunda ordem. Contudo, na tentativa de sublinhar o caráter dinâmico da estética, em virtude dos fenômenos que a possuem, torna-se válida a apresentação de suas particularidades.

1.1.1 Estética

Dominando um espaço de atuação muito maior que a própria arte, a função estética estende sua ação a inúmeros objetos do nosso dia a dia que podem conter traços estéticos em suas formas. O século XXI, em particular, dá-nos inúmeras possibilidades de encontro com objetos estéticos, seja em nosso vestuário, nos móveis de nossa casa ou em ambientes

idealizados através de questões estéticas, mas que se encontram **aliados** a ideias de melhor qualidade de vida. Afirma-se, através disto, que não encontramos limites muito sólidos quanto à presença da função estética entre a arte e o extra artístico; ao contrário, ainda é importante ressaltar que tal função apresenta-nos provas, corriqueiramente, de determinado elemento ou ação, que não abrangia valores estéticos e/ou artísticos numa dada época e, posteriormente, podem ser convertidos em fatos de estética. Exemplo disto seria a vitalidade do *graffiti* nas ruas das cidades, que, até pouco tempo, era visto como sinônimo de pichação ou rabisco em parede, e hoje já é encarado como arte e em relação harmônica com as grandes cidades. Ou ainda as tatuagens que, registradas desde o Egito antigo como parte integrante de ritos religiosos, hoje podem ser tidas como arte viva no corpo humano. Sobre estas e outras questões, Mukaróvsky defende a noção de que quando substituímos um ponto de vista subjetivo e muito particular por uma visão de determinado contexto social, podemos perceber que, apesar de todos os elementos individuais e fugazes, sempre existe um ponto de contato ou “uma localização generalizada desta função estética no mundo dos objetos e dos processos”, por estas razões, a fronteira entre o estético e o extra-estético não estará sempre determinada, já que estão em uma relação dinâmica formando uma verdadeira “antinomia dialética”, nos dizeres do teórico. Sobre a atuação da função estética, já em arte, ele ainda afirma:

A questão dos valores extra estéticos na obra poética é, portanto, complexa; mais complexa parecerá, porém, se levarmos também em linha de conta o efeito prático da poesia, as suas funções. A função da poesia está na sua influência na sociedade quanto a um determinado valor. A função adequada da obra poética como manifestação artística é, como assinalamos, a função estética; mas, além desta função, a poesia pode adquirir muitas outras funções, extra estéticas: por exemplo éticas, sociais, religiosas, etc. A questão das funções extra estéticas da poesia está estreitamente ligada à questão dos valores extra estéticos mas não devemos confundi-la totalmente com ela. Por isso a eficácia da obra não é condicionada apenas por ela própria, mas também pela organização da sociedade sobre a qual ela atua, pela sua inclinação para a sua maneira de realizar a apreciação. (MUKARÓVSKY, 1981, pág. 173).

Isto é, um determinado objeto artístico pode reunir uma grande diversidade de valores, porém, nenhum desses fatores extra estéticos torna-se indispensável à obra artística enquanto tal. Com isto, o autor não pretende contestar a atuação ou o mérito destes valores para arte, pois, como é sabido, no curso evolutivo da poesia, houve períodos com fortes inclinações a estas perspectivas e que salientaram a importância dos

valores extra estéticos para a construção artística e tais valores, de fato, podem ser inferidos. Contudo, torna-se evidente a relação entre o aprofundamento e nível de apreciação com a competência analítica do leitor, pois, como defende Chklóvski, o apreciador e os seus olhares determinarão a escala dos valores a serem percebidos, uma vez que o objeto artístico deve ser encarado através de “olhos desautomatizados”, a fim de tornar possível o ideal de significação em máximo grau da obra, indo além de uma apreciação mais superficial ou limitadora do processo criativo. De forma semelhante, o teórico tcheco afirma:

Considerando a relação da divulgação da poesia com a função que ela desempenha na sociedade, verifica-se que nem a ampla aceitação nem a reduzida aceitação da poesia têm o que quer que seja a ver com a própria essência artística, mas antes resultam de uma maior ou menor acentuação às suas funções extra estéticas [...] O meio capaz de entender adequadamente uma obra de arte – compreendê-la na sua função estética – é sempre muito reduzido. Não é formada pela camada social, mas sim, principalmente, pelas disposições naturais dos indivíduos que a ela pertencem, e por uma instrução especial. (MUKARÓVSKY, 1981, pág. 174).

Ou seja, em um período artístico marcado pela redução, em termos quantitativos, do público leitor, não devemos determinar a crise da poesia (ou de outra modalidade artística), mas tão somente, de acordo com o teórico, um deslocamento na esfera das funções, já que toda ampliação em algum âmbito artístico é marcada por uma elevação das funções extra estéticas. A análise de objetos e obras de arte embasada em princípios da estética alia outras questões além de sua **função** enquanto tal. As referências sobre **norma** e **valor** estéticos também estão na raiz do estudo e dos problemas a serem resolvidos. Se, de acordo com Mukaróvsky, não é nada simples a tarefa de observar a ação da função da estética nos objetos, mais árdua é a tentativa de apreensão de sua norma em tais elementos. A **norma** estética, como a própria expressão pode informar, é uma pretensão de indicar e designar regras, com certa invariabilidade, através de medidas estáticas. Segundo o teórico, a estética surgiu como uma ciência das regras que regem uma percepção dos sentidos:

Durante muito tempo pareceu que a sua única função era a investigação das condições geralmente obrigatórias da beleza, cuja validade derivava das suposições metafísicas ou, pelo menos, antropológicas; neste

segundo caso, o valor estético e o seu critério, a norma estética, eram concebidos como fatos inerentes à constituição do homem, isto é, fatos que decorriam da sua condição natural. (MUKARÓVSKY, 1981, pág. 38)

Como o teórico explica, contudo, as transformações do estudo obrigaram a estética experimental levar em consideração o teor variável das normas e entendê-las a partir dos modelos de obras já criadas e respeitadas como excelentes, já que a norma, em seu caráter de variabilidade e obrigatoriedade, não pode ser compreendida apenas através do ponto de vista do homem como indivíduo (mesmo que ainda haja uma parcela de subjetividade em sua apreciação), mas unicamente, do ponto de vista do homem como ser social, menos isolado, em que reconhece o objetivo da obra através de experiências anteriores. Torna-se importante salientar que o respeito à norma não significa ter o aval de um **valor** estético determinado, já que é concebido que a arte é a própria esfera deste valor. Isto é, enquanto que para além das artes o **valor** estético está subordinado à apreciação das normas, no âmbito artístico o seu cumprimento é apenas um recurso e não um objetivo a ser atingido, ao contrário, entre as artes, a transgressão às normas e às leis estéticas é algo, frequentemente, desejado. Mukaróvsky, portanto, superando a ideia superficial de estética, lança a sua definição de ciência que estuda a função estética atrelada às suas manifestações e aos seus portadores.

1.1.2 Artes plásticas e poesia

A tentativa de uma definição que envolva as modalidades da arte em comunhão sempre trouxe frustrações para os teóricos e cientistas da cultura. Mesmo determinadas classificações menos limitadoras encontram dificuldades ao lançar hipóteses absolutas a partir de fixação e enumeração de caracteres. Provando esta realidade, de que as artes sempre se lançam à frente de teorias que as sistematizam, podemos tomar o exemplo dado por Mukaróvsky, em discussão sobre a construção das artes plásticas, em que mesmo a definição mais correta, ao tentar projetar um conceito – como o que define as artes plásticas enquanto objeto de corpo inanimado, atuando no espaço sem considerar o tempo – cai em contratempo ao admitir hipóteses absolutas. Esta definição, por exemplo, pode ser facilmente questionada se levarmos em consideração o tempo nas artes plásticas

através das representações de movimentos, que existem em tempo real (ou semelhante) ao do seu próprio espectador; até mesmo quando a própria arquitetura exige o movimento e o caminhar do seu leitor a fim de observar ou entrar naquele espaço. Afirmar-se, portanto, que a busca por uma definição exata concernente às artes plásticas surge como uma tarefa com alto grau de complexidade, tendo em vista a variedade e a vitalidade destas. Sendo assim, este momento de nosso trabalho irá buscar, pautado nos argumentos de Mukaróvsky, uma discussão, menos preocupada em uma definição segura a estas artes, do que em provocar uma arguição direcionada a atuação desta modalidade artística.

A primeira opção a ser levantada sobre a essência da obra plástica pode partir de uma investigação comparativa, isto é, buscando um método de compreensão daquela, podemos partir da comparação e diferenciação de uma obra de arte plástica com um mero objeto natural. De acordo com o tcheco, a distinção dentre tais elementos não parte apenas da presença de um autor ou da atuação humana. Para ele, um objeto natural pode apresentar-se como uma obra de arte, sem que tenha havido qualquer intervenção humana neste objeto, como, por exemplo, em determinados espaços rochosos, onde não há qualquer intervenção humana, mas mostram-se, para determinados leitores, como verdadeiras formas artísticas. Apreende-se que a manifestação do material como algo acabado, sem, necessariamente, interferência do homem, é o dado diferencial do elemento artístico. Somado a este fato, é sabido que a ação humana sobre o material não tem condições de mostrar-se como único parâmetro de reconhecimento de uma obra artística plástica, uma vez que, qualquer artigo utilitário para o homem, certamente, vem de uma produção humana, mas não, necessariamente, constitui-se como arte.

Como mencionamos acima, a intencionalidade de uma produção, que pode ser associada ao processo de criação artística, não deve ser evidenciada como característica particular desta. Sobre isto o Mukaróvsky comenta:

Ao definir uma obra de arte como intencional quando comparada com o objeto natural, estamos ainda longe de chegar à essência das artes plásticas e mesmo a da arte em geral. De fato, o que dissemos sobre a intencionalidade é válido não só para a criação artística mas para toda a criação humana: qualquer objeto que o homem crie ou transforme para alcançar os seus fins guardará para sempre as marcas dessa intervenção. E, mesmo quando o autor já há muito deixou de existir, a constituição do objeto continua a mostrar-se como intencional – até quando já nem se sabe para que fins ele servia originalmente. (MUKARÓVSKY, 1981, pág, 254)

Logo, torna-se insuficiente apontar a intencionalidade de um objeto como caractere indicador das artes plásticas, pois, como afirmamos anteriormente, os objetos utilitários do nosso dia a dia e que não guardam qualquer referência artística também foram fabricados a partir de uma intencionalidade. Além disto, como o próprio teórico descreve, nem sempre aquilo que é criado, intencionalmente, como objeto de arte irá perdurar ao longo dos anos e das gerações seguintes ainda enquanto material artístico. Pois, conforme já dissemos, os valores e normas estéticas não são unidades estanques, mas sempre tentam manter uma evolução e vitalidade ao longo dos tempos. Resta-nos saber, portanto, se há alguma discriminação da intencionalidade artística e da não artística.

As discussões acerca das particularidades artísticas e plásticas de uma obra recaem, como apontamos, no questionamento sobre a intencionalidade da feitura do objeto artístico e sua possível distinção da intencionalidade daqueles materiais naturais que não possuem qualquer natureza relativa às artes. Para Mukaróvsky, esta separação existe e está fixada em uma incompatibilidade razoavelmente simples. De acordo com o autor, os objetos ditos naturais, que são fabricados e intencionalmente criados pela mão do homem, mas que não possuem um teor artístico, têm o seu propósito de criação estagnado em uma função prática. Ou seja, aqueles objetos naturais, que estão além dos limites artísticos, foram feitos para servir como itens funcionais, que apresentam uma finalidade prática, como a fabricação de um martelo, que já tem uma função prática já determinada e fora dele. A obra artística, ao contrário, é produzida tendo como intencionalidade uma função voltada para o próprio objeto estético. Isto é, ao ser desapossada de uma função externa (ou posta como secundária), a obra de arte tem a sua função depositada nela mesma, através das relações entre os seus constituintes internos; assim, se houver qualquer modificação em uma destas unidades configuradoras da obra artística, obteremos um segundo objeto, dessemelhante ao primeiro, na medida em que, a sua configuração e essência foram transformadas. Mukaróvsky, tentando exemplificar tal teoria, dá-nos o exemplo da feitura e modificação de duas cadeiras: se tomarmos, primeiramente, uma cadeira produzida com a finalidade de assento, qualquer mudança realizada, posteriormente, nesta cadeira, poderá ser vista como uma adaptação à sua forma e função primeiras, seja de conforto ou descanso. Já a segunda cadeira, que teria sido criada com uma finalidade estética, logo, apresentando uma função voltada para ela

mesma, com fins estéticos, uma alteração em sua estrutura significaria uma mudança na própria essência e nos caracteres da cadeira. Nestes dois casos, portanto, teríamos, em primeiro lugar, um instrumento com funcionalidade prática, fora do objeto, criado em série e de forma ilimitada; e no segundo caso, teríamos uma obra produzida tendo fins estéticos, com funcionalidade voltada para ela mesma, e caracterizada como uma forma artística.

Diante do exposto, sobre a diferenciação dos instrumentos ou objetos naturais das obras de arte, a discussão sobre a essência e os caracteres típicos das artes plásticas ainda não se esgotou. A partir da concepção de criação artística, que tem como finalidade o próprio texto, algumas problemáticas e equívocos podem surgir. Ora, se a obra artística volta-se para si mesma, estando alheia a uma função externa a ela, como afirma Mukaróvsky, logo o surgimento ou a descoberta de marcas daquele que a criou, isto é, do seu autor podem vir à tona. Deste fato, algumas questões podem surgir, tanto para o público, em geral, como também para o cientista da cultura, pois, a percepção imediata de uma obra, como um quadro, poderia nos levar a conjecturas relacionadas à necessidade de se avaliar a personalidade daquele que a produziu, como apontamos anteriormente. Entretanto, o teórico tcheco afirma que esta não é a finalidade da obra de arte plástica nem de nenhuma outra modalidade artística:

Nós sabemos que a intencionalidade continuada na criação humana, e portanto também nas obras de arte, não tem, em geral, de responder directamente à vontade pessoal e à personalidade do autor; e no caso extremo (rochas que a erosão assimilou a estátuas) o autor até pode ser inexistente. E mais: se a obra de arte servisse exclusivamente, ou de maneira preponderante, para ser a expressão da personalidade do seu autor, que teriam com isso as outras pessoas, os receptores? (MUKARÓVSKY, 1981, pág. 257).

Como esclarece o autor, a obra artística e, especialmente, a plástica, justamente por seu material ser a própria matéria, são criações que alcançam um teor de objetividade, não estando, portanto, alçadas a sentimentalidades de um homem em específico. Aliás, como já dissemos, a arte, se exprime alguma reação emotiva, tende a ser um sentimento compartilhado, não estando ligado a apenas um homem, mas sim, a toda gente. Por esta mesma razão, deve ser vista com cautela a afirmação de que o prazer estético, ou seja, o prazer sentido pelo receptor como reação à observação de uma tela, por exemplo, torne-se o núcleo de uma dada obra. Lembremos, portanto, que o sentimento oposto, o de

desagrado, ao apreciar-se uma obra, também existe, tornando ainda mais problemática aquela definição.

Sendo assim, é possível alcançar uma característica fundamental às artes, a de conjunto de signos que carregam uma função estética voltada para si e que possui uma significação “supra-individual”. Tendo estes fatores em vista, podemos inferir o grau de significação e de importância alcançado por cada unidade componente de um quadro ou escultura. Se tomarmos em consideração uma tela, deveremos partir da compreensão de cada unidade, como uma cor, já é portadora de significação em si própria. Assim, se encarmos, por exemplo, a tela *A árvore vermelha*, de Mondrian, entenderemos que a presença do vermelho tem uma significação que lhe é própria e que poderá sobrepujar a mera qualidade de cor e concretizar-se em imagem. Além disto, as cores possuem propriedade que lhes são muito peculiares, como, por exemplo, a diferenciação das cores quentes, como o vermelho e o amarelo, e as cores frias, como o azul e o verde. A escolha por cada uma dessas cores demonstra um determinado aspecto no quadro, como o vermelho tem uma forte tendência a se destacar em primeiro plano ou como azul tende mais a uma profundidade. Contudo, somado a este traço, a cor também ganha outras potencialidades semânticas quando harmonizada com as demais cores do quadro, atuando em conjunto com os diversos matizes significativos. Também se torna fundamental, para o entendimento da tela, a relação das cores com a superfície do quadro, isto é, com cada espaço localizado no interior do quadro, pois a localização das cores na tela sugere significações diversas, como elevação, profundidade, firmeza, imobilidade, movimento, choque, etc., a depender da área em que está registrada. Aliada a tais informações contidas no interior do quadro, torna-se importante também a avaliação, ou melhor, a comparação das cores da tela com a concretude das coisas representadas. Sobressai-se, portanto, o grau de complexidade quando analisamos um objeto artístico concebido enquanto tal, e não como um mero instrumento prático ou de comunicação individual. Apreendemos, portanto, que os constituintes de uma tela passam do nível de recurso representativo e alcançam um patamar de signo com semântica própria, mas que devem também ser vistos em independências que (co)determinam a totalidade da significação do quadro.

Este método de apreciação do objeto artístico a partir de comparação permite-nos uma caracterização da obra de arte plástica, mas também nos fornece ferramentas de análise para as demais modalidades artísticas. A comum definição de arte como objeto estético, com fins no próprio signo estético, pode ser levada em consideração quando nos

deparamos a um texto poético, por exemplo, pois apesar de serem âmbitos com materiais distintos, podem apresentar caracteres comuns, ou melhor, podem manter um diálogo de trocas. Assim, se tomarmos a pintura e a poesia, poderemos perceber nuances de pintura na poesia, quando esta lança mão de recursos típicos da pintura, como o uso de descrições coloridas ou de palavras que não representam diretamente, mas que significam certa cor ou qualidade; ou quando a pintura se utiliza de recursos poéticos, como as descrições temáticas de episódios. Logo, a diferença básica da pintura (e das artes plásticas, em geral) para os demais âmbitos artísticos reside na natureza do seu material: a própria matéria.

1.1.3 Uspênsky e as unidades estruturais e molduras artísticas

A tentativa de traçar unidades estruturais gerais que compõem o texto artístico é objeto de destaque no estudo levantado por Uspênski, que através de um levantamento dos procedimentos formais de composição das obras literárias e das artes plásticas, lança o conceito de moldura como elemento indispensável às representações nos mais diversos sistemas semióticos de uma cultura. Em *Elementos Estruturais Comuns às Diferentes Formas de Arte*, Uspênski privilegia o estudo da literatura e das artes plásticas e afirma que, apesar de tais sistemas se configurarem em micro mundos particulares, isto é, em linguagens distintas e com sistemas de organização diferenciados, é possível evidenciar analogias entre os dois sistemas semióticos, especialmente, em relação à posição e aos pontos de vista assumidos pelo autor em cada uma das formas artísticas.

De acordo com o russo, tanto no texto literário quanto na pintura ocorrem diferentes posicionamentos e pontos de vista diferenciados na narração que podem, inclusive, surgir combinados dentro da obra mesmo em suas contraposições. No âmbito da obra literária, podemos apontar aquelas descrições das ações a partir de um ponto de vista alheio aos acontecimentos narrados, isto é, externo às ações e que são representadas, de acordo com Uspênski sob a perspectiva do estranhamento. Tal procedimento nomeado por outro formalista russo, Chklóvski, afirma que o objeto artístico deve ser representado como algo novo e que, mesmo sendo algo já conhecido, cause um estranhamento aos olhos do leitor/espectador. Além deste ponto de vista externo, existe também a possibilidade de descrição das ações a partir do ponto de vista de um dos próprios protagonistas do texto ou de outros personagens que se encontrem no mesmo espaço das ações, atuando em um posicionamento interno em relação à narrativa. Segundo Uspênski,

Não é difícil perceber, entretanto, que ao menos uma oposição de pontos de vista possui uma característica comum, como que “transparente”, ou seja, se manifesta em cada um dos planos acima considerados. Designamos convencionalmente esse fenômeno como a oposição dos pontos de vista “externo” e “interno”. Em outras palavras, num caso o autor ocupa, diante da narração, uma posição externa de antemão, no que se refere aos acontecimentos que são configurados: descreve-os como que de fora. O outro caso, pelo contrário, ele pode situar-se em alguma posição interna em relação à narrativa: em particular, ele pode assumir o ponto de vista de um ou outro participante dos acontecimentos narrados ou ocupar a posição de uma pessoa que se encontra no lugar da ação, sem nela tomar parte. (USPÊNSKI apud. SCHINAIDERMAN, 2010. pág. 164)

A atuação de tais pontos de vista pode ser apreciada nos diversos planos e níveis da narração. Assim, por exemplo, no plano da avaliação, aquele por cujo ponto de vista são avaliados os acontecimentos narrados, a narração pode ser interna, através da visão de personagens, mas também externo, com um posicionamento narrativo acima das personagens e em face externa às ações. Em um segundo nível, como no psicológico, podemos perceber uma descrição do íntimo das personagens, de seu mundo interior, como também notamos uma posição mais externa, limitando-se a uma descrição mais objetiva deste ou daquele personagem. Ainda em análises dos planos narrativos, observamos, respectivamente, nas descrições sob a perspectiva da reprodução naturalística das falas das personagens, ou daquelas a partir do viés do monólogo interior, os posicionamentos externo e interno, no plano da fraseologia. Já no nível espaço-temporal podemos ter a diferenciação do espaço da narrativa entre aquele que descreve e os personagens, demonstrando uma perspectiva externa, ou uma sincronia espacial através do discurso descritivo de uma personagem dispondo de um olhar interno à obra; além disso, percebemos uma sincronia ou a sua ausência na questão estritamente temporal, em que a narração pode ou não coincidir com o tempo das ações descritas.

Como afirmamos anteriormente, o estudo do teórico russo está pautado nos estudos interartísticos, especialmente, entre a literatura e a pintura. Assim, os procedimentos composicionais da arte plástica apresentam firmes analogias com as unidades composicionais da obra literária. Sendo assim, a discussão sobre as diferenciações e combinações de ponto de vista também recaem sobre as pinturas. Pois, como o autor explica:

É necessário mostrar agora que semelhante contraposição possui uma significação não menor para a construção das imagens na pintura. Se, desde os tempos da Renascença, era comum nas artes plásticas europeias a posição externa do artista em relação ao objeto representado, nas velhas escolas de pintura o artista antigo ou medieval situa-se como que dentro do quadro a ser pintado, representando o mundo em sua volta, e sem partir de nenhuma posição alheia – de modo que ela em lugar de ser externa é interna em relação ao quadro. (USPÊNSKI apud. SCHINAIDERMAN, 2010., pág. 169.)

A partir de sistemas de perspectivas adotadas pelo pintor, percebe-se a aplicação, assim como na literatura, de dois pontos de vista, o externo e/ou interno. O ponto de vista externo, conhecido também como a perspectiva direta, linear e clássica, apresenta imagens como são percebidas na natureza, enquanto um ponto de vista fixado exatamente na realidade representada, como se costuma dizer, uma janela sobre a natureza. Já o ponto de vista interno, sob a perspectiva inversa, não apresenta um ponto de vista correlacionado ao espectador, que vê a obra de fora, mas ao contrário, um observador interno ao quadro que se contrapõe a este; aqui, costuma ser perceptível uma iluminação na parte interna de um quadro, que sofre um escurecimento na sua parte mais anterior. Ainda sobre tais perspectivas, Uspênski afirma:

Antes de mais nada, a utilização de um ponto de vista interno ou externo manifesta o sistema de perspectiva que o pintor aplica. Na realidade, a perspectiva linear clássica (direta) apresenta uma imagem tal como ela é percebida de fora (de lado), com um ponto de vista fixado externamente em relação à realidade representada. Da mesma forma, o quadro aqui é pintado aqui como se pode pintar, digamos, uma vista de uma janela – com uma barreira espacial inevitável entre o artista e o mundo representado por ele [...]. Ao mesmo tempo, a assim chamada perspectiva inversa, característica tanto da arte antiga quanto da medieval, pressupõe, ao contrário, não a posição externa do pintor, mas sim a interna. Como é sabido, o traço típico da perspectiva inversa é a redução de medidas dos objetos, representados não conforme o afastamento em relação ao observador (que ocorre na perspectiva direta), mas conforme a aproximação em relação a ele: as figuras no fundo do quadro são representadas maiores do que as do primeiro plano. (USPÊNSKI apud. SCHINAIDERMAN, 2010, pág. 171.)

Na literatura e na pintura, como nas demais artes, torna-se necessária a demarcação de limites que organizem a representação, ou seja, de molduras, pois, como afirma Uspênski, para se ver o mundo sob a forma de representação é indispensável a demarcação de fronteiras que conformam a representação e conferem-lhe um significado semiótico. No universo das artes, pensamos as molduras como forma de delimitar os espaços dos pontos de vista, como também a passagem do mundo real para o mundo representado, isto é, a penetração do leitor na obra artística, alcançando, de modo interno,

as representações ali descritas, e sua posterior volta ao mundo real e ao nosso próprio ponto de vista. Contudo, sabemos que há no meio artístico persistentes tentativas de superação destes limites, destas molduras, o que nos parece compreensível, já que a intenção destes trabalhos seria de alcançar uma maior verossimilhança, uma máxima aproximação com o mundo real. Porém, em tais casos de superação dos limites do espaço artístico, como, por exemplo, o teatro moderno e a arte pop – com o deslocamento do público ao palco ou dos atores até a plateia, por parte do teatro, como também a utilização de objetos concretos nos quadros, por parte da pintura – o que percebemos é apenas uma alteração no espaço convencional das molduras, mas não a sua destruição. Ou ainda, nas palavras do autor:

Com efeito, na obra artística, seja ela uma obra de literatura, de pintura, etc., estamos diante de um mundo especial – com seu tempo e seu espaço, seu sistema de avaliação, suas normas de conduta – mundo esse em relação ao qual nós ocupamos (de qualquer modo, no começo da percepção) uma posição necessariamente externa, a do observador alheio. Aos poucos vamos penetrando nesse mundo, isto é, familiarizamos-nos com suas normas, passamos a viver nele, vendo “de dentro” e não “de fora”; em outras palavras, o leitor situa-se – de uma ou de outra maneira – num ponto de vista interno em relação a dada obra. Depois, entretanto, tem que abandonar esse mundo – voltar a seu próprio ponto de vista, do qual se havia abstraído consideravelmente durante o processo de percepção artística. Em vista disso, adquire uma importância muito grande o processo da passagem do mundo do real para o mundo do representado, o problema da organização especial das “molduras” da obra de arte. (USPÊNSKI apud. SCHINAIDERMAN, 2010, pág 174)

No campo literário, mais especificamente, a função da moldura é preenchida pela passagem ou troca de pontos de vista. Como ilustração dessas situações, Uspênski aponta a entrada da voz e da visão do narrador, no início da narrativa, mas que se ausenta por toda a obra, além disso, temos também como exemplo o emprego inesperado, geralmente no final da narração, de uma segunda pessoa, isto é, a referência ao leitor da obra. Em ambas as situações, temos o desempenho de uma mesma função e papel, a delimitação do mundo representado, através da aparição do ponto de vista externo na narrativa, e o acolhimento dos fenômenos descritos enquanto signos. Sublinhamos ainda que o efeito da moldura na obra literária pode originar-se em qualquer passagem entre os pontos de vista nos mais diversos planos da obra, conforme distinguimos acima. Além deste fato, é importante advertir que tal princípio de troca e moldura não acontece apenas na organização geral da narrativa, mas também em seus trechos isolados.

É possível identificar numa obra série inteiras destes trechos, ou seja, de micro descrições que, apesar de terem uma organização peculiar, estão fundidas na obra que as engloba. As micro descrições possuem sua própria composição interna e suas molduras particulares, podendo ser percebidas nos diversos planos de análise, através de, principalmente, a escolha de denominações diferentes do restante da narrativa para determinados personagens; a mudança do tempo verbal; alternância de descrição entre pontos de vista interno e externo; até mesmo numa diferenciação por troca de idioma, como aponta Uspênski. Este agrupamento de micro descrições também é conhecido como o fenômeno da “narrativa dentro de uma narrativa” que, diferente dos contos encaixados, cujas fronteiras entre cada conto são perceptíveis ao leitor, aqui as micro descrições formam uma união indivisível – apesar de poderem ser constatadas, cada uma em sua composição – em que suas fronteiras são vistas como procedimentos composicionais internos e não podem ser desmembradas da organização geral da obra.

Assim como na literatura, as molduras nas artes plásticas desempenham a função de demarcar as fronteiras da representação e conferir-lhe um significado semiótico. Contudo, as molduras adquirem um caráter especial nas pinturas, pois elas podem ser os limites do quadro – com as molduras, propriamente ditas – mas também formas composicionais especiais. As molduras que delimitam as fronteiras de uma pintura realizada sob a perspectiva externa possuem uma função única que é a de designar as fronteiras da representação, porém, quando relacionados ao ponto de vista interno, as molduras ainda marcam a passagem de um ponto de vista para outro e vice-versa. Aqui, na perspectiva inversa vemos uma alternância de suas formas com as da perspectiva axonométrica na periferia do quadro, isto, presenciamos um verdadeiro espelhamento entre a concavidade da representação interna e a convexidade da representação externa. Assim, as próprias formas do primeiro plano formam uma espécie de moldura natural da representação, que possibilitam, como dissemos, a passagem entre as posições de observação. Ainda em relação à pintura que faz uso do ponto de observação interno, podemos marcar que, assim como nos textos literários, o espaço da obra é construído por um aglomerado de micro espaços que podem ser notados, por exemplo, nas alternâncias de iluminação e sombreamento. O próprio fundo do quadro também pode ser distinguido enquanto uma “representação dentro de uma representação” – além das pinturas dos afrescos sobre pinturas de paredes; e das pinturas em camadas, pois, inúmeras vezes, o fundo apresenta uma contraposição com o restante da perspectiva do quadro, que pode

apontar, inclusive, elementos artísticos mais avançados, em termos de evolução, comparativamente ao restante do quadro.

A atuação entre as artes é um problema antigo. Uma das discussões mais conhecidas sobre este assunto é o tratado proposto pelo teórico Lessing, o *Laoconte*, que discutiremos posteriormente. Este texto, apesar de confirmar a evolução dos estudos e da história da arte a partir das contribuições de Lessing, mostra como ultrapassada a opinião do alemão ao indicar – como regra e ordem – que as artes seriam restritas à configuração de seus materiais, quando, na realidade, ao que assistimos é a busca contínua das artes, não de libertação de seus materiais, mas de driblar as limitações impostas por eles. Tal fato permite dizer, por exemplo, que a poesia pode procurar dialogar com a pintura, através da utilização de recursos essencialmente plásticos, como também o inverso, a pintura, por sua vez, dialoga com a poesia, tentando usar aspectos privilegiados da expressão poética, como o desejo de captar as denominações figuradas, através das metáforas e das metonímias, por exemplo.

Talvez possamos pautar algumas hipóteses para solucionar este problema, contudo, torna-se imprescindível o entendimento da cultura como um texto construído por diversos sistemas de signos e também como um espaço de interação, em que a codificação de um dado sistema semiótico não acontece de forma independente de sua relação com outros sistemas.

1.2. LÓTMAN E CONCEITO E ESTUDO DA SEMIOSFERA

Diante das diversas formas de se encarar as manifestações da arte e de abarcar as dimensões alcançadas pelos objetos artísticos, em suas diferentes formas de organização e aparição, coube à semiótica da cultura encarar tais fenômenos enquanto um sistema sógnico de configuração particularizada. Ou melhor, para os autores da semiótica da cultura, em função de a arte ser disposta por meio da imprevisibilidade, de o não previsto ser um de seus caracteres formadores, torna-se indispensável para o estudo dessa manifestação humana, cultural, um modo diferenciado de se pensar, exigindo, dessa maneira, um olhar diferenciado para sua própria composição e ordenação. O modo da semiótica da cultura de estudo aos mais diferentes âmbitos artísticos se dá pela análise desses objetos em **interação** num espaço de contato e interação artístico-cultural, a semiosfera.

Partindo dessa ideia, torna-se primordial entender o funcionamento e a caracterização de tal espaço interativo como forma de refletir sobre as movimentações da arte. Contudo, é válido sublinhar que a noção de semiosfera, proposta por Lótman e desenvolvida por semiotistas da cultura, já tinha sido lançada em suas bases, em seus princípios elementares, pelo linguista Roman Jakobson em teorização das línguas naturais/verbais. De acordo com o pensamento de Jakobson, seria possível encontrar na linguagem verbal uma organização composta por unidades sistêmicas, isto é, uma composição caracterizada pela presença de sistemas estruturadores da linguagem. Para o russo, a linguagem verbal estaria estruturada por meio de seleção e combinação de signos e códigos que estão em constante relação entre si. Assim, a linguagem verbal é conceituada a partir de uma estruturação complexa, de interação num dado sistema. Além disso, Jakobson também sugeriu que tal conhecimento linguístico sobre a estruturação da linguagem verbal também poderia ser levado para o estudo e conhecimento de outros sistemas de signos, para além do sistema verbal. Este fundamento linguístico lançado pelo russo seria mais tarde revisto, ou ainda, ampliado pelos teóricos da semiótica como pensamento possível para as investigações e análises da cultura.

Ainda sobre as discussões acerca das peculiaridades concernentes às obras artísticas, o teórico russo Iuri Lótman tenta definições para este modo de comunicação a partir das definições de estudos ligados aos sistemas semióticos. Para este teórico, uma das formas de averiguação e pesquisa relacionadas à arte parte do exame sobre as particularidades da linguagem artística e da situação desta frente ao sistema de línguas naturais. Ao desenvolver suas investigações sobre as estruturas dos textos artísticos, Lótman, na tentativa de definição do seu objeto de estudo, confirma a necessidade de estabelecer uma distinção entre o sistema organizacional das artes e as línguas naturais ou artificiais, na medida em que as criações poéticas estão sempre construídas tendo como base uma língua natural. De acordo com o autor, se de um lado, nós temos as línguas naturais, que são sistemas criados de forma artificial e que tem como função a descrição de grupos e fenômenos determinados, de outro lado, temos as linguagens artísticas, isto é, sistemas de signos organizados de modo particular, através de normas combinatórias de tais signos e construídos de uma forma hierárquica em sua própria forma de linguagem e estrutura.

Entender a linguagem artística enquanto um sistema organizado de modo particular à língua natural, mas também associado a esta, uma vez que as línguas naturais

exercem grande influência sobre as atividades humanas, significa também dizer que ela atua como um sistema modelizante secundário, já que se constituem enquanto estruturas de comunicação que estão sobrepostas aos níveis das linguagens naturais e que as utilizam como material. Contudo, não podemos excluir aquelas artes que, apesar de não manterem uma ligação direta com uma determinada língua natural, ainda assim são consideradas enquanto sistema modelizante secundário, pois, conforme dissemos, a própria consciência humana já é uma consciência linguística. Assim, âmbitos artísticos, como a pintura, através de suas relações sintagmáticas e/ou paradigmáticas próprias ou a música, com sua ausência de ligações semânticas ainda se constituem de forma modelizante secundária, como a arte, de forma geral, pode ser considerada como secundária, em que uma obra, por sua vez, é entendida com um texto daquela linguagem.

1.2.1 Machado e (re)visitação da semiosfera

Um dos fundamentos de pesquisa da semiótica da cultura partiu da ideia de que se existe, nas linguagens verbais, uma estrutura que compõe o sistema, caracterizado pela interação e organização de seus elementos, os mais diversos sistemas de signo também poderiam estar arranjados segundo uma estrutura basilar. De acordo com Lótman, a organização dos signos fora da linguagem verbal também é construída em conjuntos complôs, ou, como denomina Irene Machado, em corpos-sistema de composição; porém, se Jakobson encontrou no sistema verbal uma estrutura compacta, bem definida, nos sistemas fora dessa organização, a estrutura tendia a ser mais difusa. Isto é, se na linguagem verbal falamos em estrutura, nos demais sistemas podemos falar em uma estruturalidade, um todo organizacional semelhante, mas com fundamentais particularidades.

Alicerçada, então, nas investigações linguísticas e semióticas dos russos, a brasileira Irene Machado, em *Semiótica da Cultura e Semiosfera* (2007), define o papel da semiótica dentre os estudos artísticos e culturais. Para ela, a semiótica tem como exercício a descrição daquela estruturalidade que envolve os sistemas de signos, a chamada semiosfera, que **aglomera** os mais variados sistemas simbólicos, em suas heterogeneidades, conferindo um espaço de troca para estas linguagens, que estão em constante movimentação e transformação. Sendo assim, pela abrangência desse espaço interativo, a semiosfera reúne a heterogeneidade dos sistemas e acaba conferindo um teor

unificador aos mais diversos conjuntos sistêmicos, uma vez que estão inseridos em contato frequente com materiais e configurações particulares.

Uma das premissas proposta por Lóttman como modelo de funcionamento da cultura ocorreu por meio da noção de **feixes de sistemas**. De acordo com Lóttman, as culturas seriam organizadas em sistemas modelizantes primários ou secundários, tendo a estrutura verbal como seu núcleo, e veriam, na linguagem verbal, uma estrutura referencial. Contudo, tal parâmetro investigativo, segundo Machado, tenderia a encarar a cultura enquanto uma organização um tanto quanto estável, ou ainda, centralizadora, diferenciando-se, assim, de toda a dinâmica de transformação concernente à natureza da cultura. Tem-se, então, na noção de **semiosfera** um aprimoramento dessa primeira investida teórica, já que tomamos este espaço como a própria representação da dinâmica cultural. Segundo Machado, a descoberta da semiosfera, como esse todo complexo que envolve as transformações e os diálogos dos sistemas, modificou uma visão teórica que tendia a um pensamento estático para, agora, um pensamento dinâmico. Este fato ocorre, ainda de acordo com Machado, pelo fato de que na reflexão a partir de sistemas primários e secundários, a cultura poderia ser encarada como uma unidade fixa, inalterável e propícia ao equívoco de uma unidade primária ou centralizadora ser sempre o modelo, o parâmetro para sistemas secundários, com estruturas mais inexatas. Em contraste a tal perspectiva, a ideia da semiosfera traduz o ritmo das movimentações dos signos, os choques e acessos de organizações distintas, como também as transformações e o desenvolvimento dos sistemas, que dialogam, constantemente, entre si. Dessa forma, temos com a semiosfera a heterogeneidade e o trânsito dos sistemas culturais.

Temos, assim, um (re) arranjo de signos que, apesar de suas agitações, estão imersos em um determinado modo de organização, através dos processos de seleção e combinação dos signos. Sobre tal forma de organização dos materiais diversos e em constante modificação, observamos a explicação presente no livro *Semiótica da cultura e Semiosfera* ao processo de modelização cultural que ocorre no próprio espaço da semiosfera:

Vale lembrar que o termo “modelização” foi forjado no campo da informática e da cibernética, para designar a operação que, no contexto das máquinas, se encarregava da auto-organização e do controle sem os quais a comunicação não pode ser pensada como organização do que está disperso. No campo da cultura, passa a designar processos de regulação de comportamento dos signos para constituir sistemas. Diante disso, entende-se que a palavra “modelização” deve aqui ser entendida como um “programa para a análise e constituição de

arranjos” e não a simples “reprodução de um modelo”, uma vez que a ideia de um “programa” permite a existência de configurações sígnicas particulares, específicas e ainda comunicantes, como que postas em continuidade em uma cadeia de linguagens. (MACHADO, 2007, pág. 29).

Entendemos, portanto, que a modelização é o processo de regulação dos signos, isto é, organiza-os a fim de que construam significado dentro de cada programa, ou sistema, a que pertencem. Além disso, chama-se a atenção para o fato de que cada programa, mesmo em suas particularidades e modo de organização, continua comunicante, logo, os sistemas não estão fechados em si, mas, ao contrário, em intercâmbio de informações e trocas com as cadeias sígnicas. Por meio dessa ideia de modelização como leitura e organização dos signos em continuidade, que mantém diálogos entre as demais cadeias, fica clara a proposta semiótica de ver nos sistemas sígnicos tanto a possibilidade de serem modelizados, como também a admissão de que eles podem modelizar demais cadeias de signos. Para a semiótica da cultura, o processo de modelização não obedece uma ordem fixa ou harmônica. Sobre estes processos de modelização no espaço da semiosfera, diz-se que:

[...] todo o sistema da conversação e transmissão de experiência humana constrói-se como um sistema concêntrico, em cujo centro estão dispostas as estruturas mais evidentes e coerentes (as mais estruturais, por assim dizer). Mais próxima da periferia, colocam-se as formações de estruturalidade não evidente e não demonstrada; mas que ao estarem incluídas em situações sígnico-comunicativas gerais, *funcionam como estruturas*. Na cultura humana, essas para-estruturas ocupam, evidentemente, um lugar bastante importante. Aliás, é justamente a ausência de uma ordem precisa interna, o incompleto da organização, o que assegura à cultura humana uma *performance* interna e um dinamismo, desconhecidos nos sistemas mais harmônicos. (MACHADO, 2007, pág 28.)

A cultura humana, assim, constituída por seus sistemas sígnicos é representada por meio de diálogos entre sistemas concêntricos, que apresentam um núcleo mais estrutural, envolto por uma periferia para-estrutural, em que suas marcas são mais fluidas ou menos marcadas. Contudo, tratando-se de manifestações culturais artísticas, o dinamismo dessas organizações é explorado ao máximo grau, na medida em que dentro de cada sistema aquilo que, inicialmente, foi incorporado como periferia pode, em dado momento, tornar-se parte mais sólida e nuclear do sistema. Como vimos acima, é essa

pouca ordenação, a completude sempre em devir, que confere às culturas humanas tal desempenho dinâmico.

O caráter dinâmico, portanto, é princípio elementar das culturas, chegando antes mesmo da própria informação a ser compartilhada. Entende-se, assim, que os diálogos não são restritos às cadeias sistêmicas, que trocam informações entre si, como também não estão restritas às movimentações internas de cada conjunto ou programa, o dinamismo é corroborado quando determinado sistema que foi modelizado, que sofreu alterações e ordenamentos, ao construir novos significados, ele também pode exercer papel modelizador, quando atuar em contato com outros signos e outros sistemas. Para a semiótica da cultura não existe a pura e simples transmissão de informação, pois, como afirma Machado, o movimento natural das culturas é o excesso, a abundância, não a economia; sendo assim, a interligação de sistemas em constante conexão garante a diversidade e a vivacidade das culturas.

Como afirmamos acima, a investida de Machado em uma caracterização que sobrepujasse qualquer equívoco quanto ao caráter dinâmico da cultura foi corroborada, especialmente, através da noção de semiosfera; contudo, vale salientar, que o possível deslizamento em relação ao paradigma estática/dinâmica das culturas já havia sido refutado, de todo modo, pelo próprio Lótmán em seu texto *Sobre algumas dificuldades de princípio na descrição estrutural de um texto*. No trabalho em questão, em que o teórico almeja fazer uma espécie de explanação sobre a formulação e a análise de objetos artísticos, bem como os entraves nas descrições e categorizações analíticas, já identificamos o pensamento máximo da semiótica da cultura de encarar o texto enquanto uma totalidade aberta, isto é, dinâmica. Sobre o tema, diz Lótmán:

Ao colocar diante de si a finalidade consciente da construção de modelos dinâmicos da obra artística, é indispensável rejeitar a sua contraposição categórica aos modelos estáticos, e mais ainda, negar-se a considerar esses dois tipos de modelização do texto artístico como metódica e metodologicamente hostis. Bem mais correta será sua interpretação como duas etapas da aproximação científica à compreensão do mecanismo do funcionamento social da obra. Um mesmo texto pode ser descrito de algumas maneiras diferentes. Sendo assim, de cada uma dessas descrições for tomada isoladamente, isto só será possível na qualidade de sistema estático, e então a estrutura dinâmica surgirá de suas *relações* (LÓTMAN apud. SCHINAIDERMAN, 2010, pág 132.)

O pensamento de Lótmán esclarece que descrições de textos artísticos, em estruturas que tendem a um pensamento estético, não se esgotam em um modelo engessado. De acordo com o excerto acima, é compreensível que nas modelizações de uma obra artística, determinadas estruturas descritivas apresentem signos que sugerem igualdade de elementos, ou ainda uma certa consciência trivial da obra. Tal fato ocorre, em primeiro lugar, em virtude de que as descrições isoladas de um texto tendem oferecer modelos estáticos de organização, contudo, tal visão não solidifica a própria obra enquanto pensamento estático, na medida em que, esses modelos tornam-se dinâmicos em função das relações entre os elementos de uma mesma obra. Além de tal sugestão de dinamismo entre partes estáticas, ainda a dinâmica pode ser apontada nas sub estruturas de tal objeto artístico, naquela segunda camada textual em que é possível reunir signos, elementos composicionais que estão alheios ao olhar mais trivial da obra. Ou seja, as estruturas mais superficiais, fadadas a uma consciência mais trivial e um pensamento estático encontram uma “tensão” no interior da própria obra, quando em correlação com as partes desautomatizadas, que sugerem a novidade daquele texto. Assim:

É indispensável sublinhar que um ou outro modelo estático não reflete absolutamente a estrutura do texto, mas apenas a estrutura de um dos princípios construtivos, na intersecção dos quais vive o texto. Assim, por exemplo, é possível dar alguns princípios construtivos constantes: o tetrâmetro jâmbico, as séries sintáticas e entonacionais. Com isso, cada uma das estruturas citadas, tomada em separado, pode ser descrita estaticamente, mas a relação delas entre si introduz no modelo o elemento da dinâmica. [...] Continuando, pode-se separar esse modelo em camadas. Pode-se destacar uma estrutura esperada pelo leitor. A segunda camada configurará a sub estrutura que reúne os elementos que estão fora da tradição (eles podem coincidir com alguma outra estrutura tradicional, porém outra). Dessa maneira, no texto percebido irão trabalhar dois mecanismos ao mesmo tempo: um deles servirá para manter constantemente a consciência do auditório [...] e o outro irá destruir esta estrutura, desautomatizar a percepção. (LÓTMAN apud. SCHINAIDERMAN, 2010, pág 134.)

Sendo assim, fica claro que mesmo para uma descrição estrutural de um objeto poético, por exemplo, não bastam as explicações sobre os seus níveis estruturais e as características composicionais que lhe daria sustentação; como vimos, a tensão das mais diversas manifestações e mecanismo no interior da obra conferem, na realidade, todo o jogo semiótico que definem a dinâmica do texto.

De acordo com semioticistas da cultura, as linguagens artísticas, bem como as linguagens de sistemas diversos, são dispositivos de produção, mas são, além disso,

dispositivos pensantes, isto é, armazenam informações, como também, geram informações novas, não se restringindo a processos de transmissão e captação de sinais. Aqui, os sistemas de signos em interação nesse espaço de trocas, que é a semiosfera, desempenham papéis de tradução semiótica, quando em contato com uma estrutura alheia a sua, e de transdução, no momento em que eles transformam a informação recebida para uma natureza diferente daquela primeira. É nesse momento, que a semiótica da cultura se difere da chamada semiótica da comunicação, que, embora possam surgir como vertentes complementares, dispõem distinções de natureza conceitual.

Em reflexão sobre a mutabilidade e dinâmica de informação existentes na semiosfera, Lótman define uma diferenciação crucial entre dois conceitos de comunicação. Para ele, a semiótica da comunicação tem como paradigma a ideia de que o processo comunicativo acontece por meio da transmissão de certo sistema a partir de um código único, que produz mensagens como resultado desse código e sistema monolíngues. Por outro lado, a semiótica da cultura traz uma perspectiva diferenciada sobre o processo de comunicação; de acordo com Lótman, esta visão aponta para a movimentação e troca entre sistemas distintos que, ao longo desse percurso, acionam códigos e processos semióticos diversos. Segundo o russo, as vertentes teóricas da informação tendem a ver o processo de comunicação sob um ponto de vista vinculado à diferenciação das funções entre emissores e receptores da informação. Dessa forma, a comunicação estaria alicerçada em uma concepção de texto como portador passivo de informação e, sendo assim, seria uma mera corporificação da linguagem. Entender as relações comunicativas segundo tal entendimento é, ao mesmo tempo, aceitar o texto e suas relações sógnicas como portadores de uma determinada informação, deixando de lado as ações dos signos em produzir sentido, ou seja, a semiose.

Ainda de acordo com Lótman, a definição de comunicação vai além da percepção de decifração e decodificação – proposta pela vertente teórica que estabiliza as relações do emissor e receptor – além de tal ação, o autor observou as relações estabelecidas entre o texto, visto em outro momento com mera materialização da linguagem, em contato, ou melhor, em relação com o leitor. Assim, tipologias processuais, como a comunicação entre emissor e destinatário, entre audiência e tradição, do leitor consigo, do leitor com o texto e deste com a tradição cultural ganharam destaque como forma de exibir a circulação dos textos na cultura e a necessidade de entendimento do texto em vias relacionais e contextuais que não poderiam ser desconsideradas.

Entende-se, portanto, que a intercambialidade de papéis e as possibilidades de processamento dos códigos criam elos que sustentam o funcionamento dos sistemas de signos em semiose. Dessa maneira, os sistemas de linguagem, dentre eles, os sistemas artísticos estão, constantemente, gerando informação nova, por meio de seus dispositivos que, além de armazenar e transmitir, também **geram informações novas**. Sobre as alterações e recodificações dentro dos sistemas sógnicos, Machado afirma que:

Começo por lembrar que, para Jakobson, o princípio elementar da comunicação agrega, além da transmissão, a troca de mensagens. Não se trata de uma mera substituição de palavras para denominar o mesmo fenômeno. A troca pressupõe intercambialidade de papéis, sincronicidade dinâmica e, por conseguinte, diferentes ações de dispositivos pensantes. Ainda que pressuponha um código comum, por exemplo, a língua, aquilo que, num nível elementar, transporta-se de um polo emissor para um polo receptor, sofre mediações próprias ao signo e ao circuito dialógico dos sistemas culturais. Logo, além da codificação-descodificação a mensagem está sujeita a recodificações. A palavra é, para Jakobson, tributária da reciprocidade entre interlocutores, sujeitos dotados de voz, uma vez que é impossível falar no vazio – talvez o único a falar tão somente para si tenha sido o Adão mítico, como arriscara afirmar Bakhtin, não totalmente convencido de sua própria afirmação. Emissor e receptor implicam-se mutuamente e, cada um de seu lugar, impregna a estrutura da linguagem em ação no circuito dialógico. Nem a linguagem, nem na sua estrutura podem ser pensadas fora da ação, das trocas entre os signos linguísticos e contextos de enunciação. (MACHADO, 2007, pág 65.)

Como descreve a autora, os processos de troca de informação nos processos comunicativos excedem o caráter de codificação e descodificação das mensagens; em seu decurso, as mensagens são recodificadas, reformuladas por meio das ações dos signos e das próprias cadeias itinerantes, isto é, em trânsito no espaço semiosférico. Relembrando Bakhtin, Machado ratifica a sugestão da reciprocidade dos interlocutores na ação da fala, segundo os autores, todo aquele que possui voz sempre fala a outro, implicando-se mutuamente. Essa sequência deixaria marcas na própria estrutura da linguagem em interação. Trata-se, pois, de uma ampliação apontada por Lótman da noção de decifração e descodificação de mensagens para as relações dos processos textuais que, embora distintos, tornam-se complementares no contexto comunicativo.

Lótman, assim, ao ampliar as possibilidades de operações existentes no processo de troca de mensagens, alarga também a ideia de linguagem, apresentada, assim, como um conjunto intrincado de sistemas diversos, que pode abarcar tanto aqueles sistemas com maior organização, em arranjos complexos, quanto os sistemas mais simples, mas com

modos de organização particulares. O que é sobressalente nas discussões é a noção de auto-organização e auto comunicação dos códigos que se transformam e transformam as mensagens graças aos dispositivos pensantes e de memória latentes nas cadeias comunicativas.

Como lembrou Irene Machado, citando Lótman, “A mudança de código é manifestação da probabilidade no ‘laboratório imprevisível da cultura’” (op. cit.), ou seja, a modelização de linguagens apesar de ser princípio inerente aos códigos culturais, cada sistema reproduz uma semiose que lhe é peculiar, não havendo, portanto a possibilidade de redução de tais manifestações em um único modelo. Diante da não possibilidade de delimitar as relações entre os sistemas culturais, torna-se de fundamental importância a investigação dos pontos de contato entre os limites, as fronteiras de conexão entre determinados sistemas, a fim de investigar os diálogos e as alterações dos códigos durante os processos de modelização.

1.2.2 Ação do signo

Conforme vimos até aqui, os estudos semióticos, de vertente formalista, enxergam o texto – e aqui temos o conceito semiótico de texto, que abrange os diversos sistemas culturais – como um mecanismo dinâmico na cultura e que se apresenta enquanto espaço (semiótico) de interação entre linguagens. Tal configuração de texto está apoiada em uma relação dialógica e permanente com outros subtextos, segundo a visão de Iuri Lótman. De acordo com o russo, o texto é um todo delimitado, sendo possível através desta delimitação o reconhecimento dos níveis de materiais apresentados e dos traços distintivos destes. Contudo, Lótman afirma que, de fato, fronteiras, limites separam identidades, mas também conectam e criam tais identidades através do diálogo e da justaposição com o dessemelhante, isto é, através do mecanismo da tradução. Entendemos, portanto, que a combinação e a tradução de diferentes identidades ou linguagens são tendências naturais dos movimentos culturais e, logo, das manifestações artísticas.

Tendo isto em mente, Lótman ainda aponta:

Se uma obra de arte me comunica alguma coisa, se ela serve os objetivos da comunicação entre um emissor e um receptor, pode-se

distinguir nela: 1º, a mensagem – o que me é transmitido; 2º, a linguagem – sistema abstrato determinado, comum ao destinador e ao receptor, que torna possível o próprio ato da comunicação. (LÓTMAN, 1978, pág. 45)

A linguagem da arte, portanto, modeliza as estruturas mais gerais do mundo concreto e os princípios estruturais constituirão o conteúdo mais fundamental da obra, podendo, inclusive, transformar-se em informação. Logo, fazendo auxílio das línguas naturais, conforme dissemos, as artes conseguem com que os seus aspectos mais formais se tornem os seus princípios fundamentais e se sobressaiam ao próprio conteúdo. Contudo, vale salientar que os níveis de informação de uma obra, bem como o valor da mensagem, podem mudar de acordo com a estrutura e grau do código dominado pelo leitor, correspondendo às exigências e expectativas deste.

E é dentro deste sistema de linguagem artística que encontramos o trabalho poético ou ainda o conceito de linguagem na arte verbal que, mesmo correspondendo aos princípios estabelecidos até aqui, apresentam invariantes que lhe são bastante peculiares. Somado a isto, vale consubstanciar, portanto, algumas diretrizes de trabalho sobre particularidades destas construções artísticas verbais e as invariantes de seus materiais de trabalho. Em primeiro lugar, sublinhamos que, para Lótman, não cabe apenas à literatura, às artes verbais, o caráter de sistema modelizante secundário, aquele que está sobreposto à língua natural, mas também, junto a esta, todos aqueles sistemas de organização que se sobrepõem a própria consciência humana, que é, conforme dissemos, naturalmente, linguística. Dizer, então, que as artes verbais, mesmo não coincidindo com as línguas naturais, formam um sistema organizado de comunicação, implica dizer também que a literatura possui um trabalho com signo que lhe é particular e que possui regras autênticas para organização sígnica e de transmissão de informação. Além destas qualidades, até mesmo o signo detém um caráter diferenciado com transposto ao meio artístico, pois, ele não é dado como um signo convencional, típico das línguas naturais, mas sim, enquanto signo icônico e figurativo, afirma Lótman:

Esta proposição, evidente para as artes figurativas, aplicada às artes verbais ocasiona uma série de deduções essenciais. Os signos icônicos constroem-se segundo o princípio de uma ligação de dependência entre a expressão e o conteúdo. É por esta razão que a delimitação dos planos da expressão e do conteúdo num sentido habitual para a linguística estrutural torna-se geralmente difícil. O signo modeliza o seu conteúdo. Compreende-se que nestas condições se produza num texto artístico

uma semantização dos elementos extra semânticos (sintáticos) da língua natural. Em vez de uma delimitação nítida dos elementos semânticos, produz-se um cruzamento complexo: um elemento sintagmático a um nível de hierarquia do texto artístico torna-se um elemento semântico a um outro nível. (LÓTMAN, 1978, pág. 56)

O autor salienta, como pudemos perceber, o caráter de transformação sofrido pelo signo ao deslocar-se para a linguagem artística, não apenas naquelas artes figurativas, em que tais modificações são mais facilmente pressentidas, mas também na literatura. O signo, então, é apresentado como uma espécie de elo entre o conteúdo da mensagem e a expressão da informação e semantiza, podemos dizer, determinados elementos que, originalmente, estavam vinculados a uma relação mais sintagmática, isto é, ocorre uma significação destes elementos extra semânticos. Contudo, o autor evidencia a necessidade da relação sintaxe-semântica para as línguas naturais, pois, segundo Lótmán, é esta oposição que marca os limites dos signos dentro de um texto, eliminá-la, portanto, seria o mesmo que retirar os caracteres dos conceitos de signo e texto e tratá-los como equivalentes. Sendo assim, a linguagem artística, diferentemente daquela, é construída como um signo único, *ad hoc*, afirma o teórico, ou seja, com esta finalidade, possuidor de um conteúdo particular.

O texto artístico verbal, mesmo encarado em sua forma de signo único, aparece como uma síntese dos “elementos tipos” tradicionais, que só podem ser lidos, em sua totalidade, através do conhecimento, por parte do autor e do leitor, das regras e princípios tradicionais. Isto é, uma obra artística inovadora para ser apreciada enquanto tal deve conter em si um caráter da tradição artística, seja opondo-se a ela, seja atualizando-a em um novo contexto. Convém ressaltar também que a obra artística tomada como signo único, pode também ser vista enquanto texto formulado pelas sucessões dos signos, ou seja, dividido em formas diversas. Assim, por exemplo, uma poesia pode ser lida através de seu aspecto de signo único, organizado de modo particular, em que os signos podem ser divididos até mais que as palavras; bem como um texto construído em cadeias de signo seguindo o sistema da língua natural; ou ainda em uma sucessão de signos que se lançam mais importantes que a própria divisão do texto em palavras.

O texto artístico possui, como afirmamos, uma qualidade de divisão em formas diversas de signos, a depender do tipo de código que lhe é conferido. Contudo, sublinhamos que, mesmo estando organizada em forma de hierarquia, isto é, acoplando a organização dos signos e a de sintagma, a sua estrutura não corresponde a uma imagem

de cadeia, numa sucessão igualitária, mas sim, numa forma hierárquica de “encaixes”. A fim de demonstrar melhor tal ideia de hierarquias dentro de um texto artístico, Lótman lança mão da metáfora de gigognes. Gigognes, denominação para certas bonecas tipicamente russas, tem como principal característica a organização de encaixe, isto é, trata-se de um conjunto de bonecas de madeira, em tamanho decrescente, com uma abertura na parte mais inferior de cada boneca, que possibilita o encaixe das demais dentro de um mesmo conjunto. Tal comparação serve tanto para a organização de um texto artístico verbal como também, de acordo com o russo, para a compreensão de uma cultura, pois, segundo ele, o mundo não é formado por uma totalidade de essências, mas por uma essência organizada hierarquicamente. A busca, portanto, pela compreensão de um texto, seja ele artístico ou cultural, deve partir do aprofundamento no próprio texto, não de uma forma quantitativa, mas de interpretação.

Ele [o texto artístico] dá a diversos leitores uma informação diferente – a cada um segundo a sua compreensão –, dá também ao leitor uma linguagem a partir da qual ele pode assimilar a porção seguinte de informações durante uma segunda leitura. Comporta-se como um organismo vivo que se encontra numa ligação inversa com o leitor e que o esclarece. (LÓTMAN, 1979, pág. 59)

Ou seja, a arte verbal baseia-se na língua natural a fim de torná-la sua própria linguagem artística, caracterizando-a enquanto hierarquias de componentes inter-relacionados em sua estrutura. A isto também é favorável à transmissão de informação e de diálogo entre artes diversas, pois, levando tal critério organizacional a uma dimensão maior, à de linguagem da arte, torna-se mais clara a pluralidade de leituras e de códigos dentro de um determinado texto; como também demonstra a dificuldade de acesso, por outros textos alheios à esfera artística, ao nível de significação da mensagem e de suas unidades composicionais.

1.3 MACHADO E AS FRONTEIRAS ARTÍSTICAS

A observação do caráter das fronteiras e as relações por elas investidas tornam-se, para Irene Machado, um procedimento que possibilita o entendimento sobre os fluxos permanentes dos sistemas culturais. De acordo com a autora, é necessário ter em mente que as oscilações e dinâmicas da semiosfera podem acontecer em um nível

macroestrutural, envolvendo sistemas simbólicos diversos, e em nível micro, ou melhor, em estruturas menos abrangentes; falar em semiosfera, portanto, exige uma percepção direcionada tanto para unidades semióticas globais ou ainda para a individualidade dos homens. Sendo assim, nota-se que cada uma dessas estruturas, mesmo em níveis de menor complexidade – nível de entropia –, travam-se diálogos, pois, cada uma das organizações sógnicas agem como verdadeiras semiosferas inseridas umas nas outras, como espaço de contato entre os signos. O vínculo entre sistemas, isto é, a troca e a interação são, como afirma Machado, parte ontológica das fronteiras e a da natureza semiosférica, indo além, portanto, de uma ideia ou característica aproximada às tais discussões.

Diante desses aspectos, sublinhamos que, por meio de investigação das fronteiras e limites de sistemas simbólicos, é possível depreender elementos da individualidade e da composição de cada cadeia sógnica. Contudo, observa-se, além desse caráter particularizador das fronteiras sistêmicas, que tais limites também oferecem ao investigador elementos caracterizadores da dinâmica relacional existente no espaço interativo, já que cabe também às fronteiras, somada a sua marca delimitadora, o entrelaçamento com outras fronteiras. Isto é, na semiosfera, a ideia de limite que separa determinada região sofre uma adaptação, na medida em que, tais delimitações são espaços esponjosos, porosos, em que é possível, além da separação, a criação de identidades por meio do contato e conexão com aquilo que lhe é externo. Por essa peculiaridade de construção de identidade conectada a sistemas diversos, para Lótman, um dos aspectos da semiose que merecem especial destaque é a própria atuação das fronteiras, que em sua ação de identificação, tradução e transdução, conduzem, entre sistemas, cargas de informação. A interação entre sistemas, portanto, está pautada na observação da ação dos próprios na semiose. Dessa forma, afirma-se sobre a fronteira em semiose:

O processo relacional instaurado entre dois ou mais sistemas modelizantes não corresponde a uma transferência linear de informações. Vale lembrar que a tradução aqui referida é um processo modelizante e, enquanto tal, recodifica o sistema ao modelizá-lo numa outra configuração. Esta forma de correlação impossibilita o estabelecimento de uma conexão simples e direta entre distintas esferas, pois neste processo opera-se a tradução entre códigos com características singulares, resultando na redefinição do mesmo, de modo que um mesmo código nunca “chega” a um sistema do mesmo modo que “saiu” do outro. Da mesma forma, opera-se a reordenação do sistema tradutor, uma vez que a intromissão de um novo código pode ocasionar a redefinição da linguagem característica e uma unidade sógnica. [...] Por outro lado, a fronteira também corresponde um mecanismo primário de individuação semiótica. É nesta

individualidade que reside a especificidade que distingue um sistema do outro, e esta delimitação, por sua vez, também é detectada pela fronteira semiótica. Neste caso, torna-se possível perceber como uma cultura constrói seus contornos sógnicos em contraposição a um outro espaço. (MACHADO, 2007, pág 38)

Entendemos, assim, que as possíveis conexões travadas entre textos não surgem por elos simplificados, a partir de contatos diretos e lineares. Conforme dito acima, a relação estabelecida entre sistemas é sempre um processo modelizante, que traduz o sistema interligado e transforma o signo e a informação compartilhada. Cada esfera informativa, como foi visto, carrega em sua delimitação traços peculiares e propriedades distintivas quanto a sua natureza que, em contato e transmissão com espaços externos, não perpetua o mesmo desenho ou o seu traçado, pois suas qualidades são redefinidas ao longo do processo semiótico entre as fronteiras dos sistemas abordados. Explica-se portanto o caráter duplo a atuação das estruturas limítrofes das esferas semióticas que, ao mesmo tempo que separam os agrupamentos semióticos em suas propriedades, também unem conjuntos de códigos culturais. É salutar, portanto, como a ação das fronteiras contribui para a formação de uma cultura que se constrói e forma sua autoconsciência por meio da relação com outra cultura, com outra realidade.

1.3.1 Explosão e continuidade

Diante do constante contato entre os diagramas culturais, que, conforme vimos, não acontece de forma linear nem simplificadora, pelo processamento ocorrido no intermeio das fronteiras, existe ainda o questionamento diante da forma com que toda essa heterogeneidade entre sistemas interage, com a missão de fornecer uma informação nova. Buscando entender o aparecimento de informações e a força que move as movimentações contínuas das esferas semióticas, Lótman lança a ideia de expansão de corpos pela semiosfera, seria o conceito de **explosão**, formulado para explicar que o desarranjo, ou melhor, a desorganização existente em todo sistema é força motivadora para própria emergência da vida, ou ainda, para a geração de informação. Sobre a teoria da explosão proposta com Lótman, temos:

Como força motriz que geram desenvolvimento da cultura, Lótman aponta duas vias possíveis: uma de movimento contínuo, caracterizada pela previsibilidade e outra, a modalidade explosiva, cuja principal característica é a imprevisibilidade. Se as formas de desenvolvimento

graduais sugerem a continuidade dos sistemas e as explosivas nos remetem ao novo, ambas, apesar de opostas, mantêm relação de complementaridade e não podem existir uma sem a outra, portanto cada qual desempenha um papel específico no surgimento de novos textos da cultura. (MACHADO, 2007, pág 42.)

A conceituação de Lótman é exposta aqui por meio de um pensamento que vê no desenvolvimento da cultura uma força fornecedora de energia que produz as movimentações das semiosferas. Sobre tais forças, diz-se que podem ser de origem contínua, exibindo-se enquanto uma força previsível, ou também como outro tipo de força, de modalidade explosiva, dispondo-se através da imprevisibilidade. De acordo com o entendimento acima, ambas as forças são complementares, apesar de aparentarem oposição, na medida em que colaboram para o funcionamento das esferas e para a formação de textos diversos. Essa concepção justifica-se pelo fato de que as forças explosivas, de caracteres imprevisíveis, são, geralmente, direcionadas aos sistemas artísticos e científicos, mas que, por outro lado, a realização técnica destas novas ideias desenvolve-se gradualmente. Logo, tanto os processos graduais quanto os imprevisíveis dispõem de força criadora no espaço das culturas, da mesma forma com que ambos desenvolvimentos possuem importantes papéis para a formação e atuação de novos textos na cultura.

A ideia de explosão é um indicativo de que na semiosfera existe o encontro, ou ainda, o choque entre sistemas diversos e que obtém um percurso diferente em sua trajetória. Contudo, os estudos semióticos revelam que desses impactos de um sistema e outro não resultam destruições ou decréscimos nas informações carregadas pelos signos, ao contrário, após o suposto desalinhamento de sistemas há um posterior realinhamento que confere no interior de cada cadeia sónica a produção de novas informações textuais, isto é, a feitura de novos textos culturais.

Ao emergir, uma nova estrutura textual traz à tona certos traços distintivos do seu sistema de “origem”, assim também como estabelece novas relações com os textos culturais vinculados a outras unidades sistêmicas. A aparição súbita de uma composição sónica, por sua vez, não ocorre sem que este texto estabeleça um novo diálogo com os sistemas modelizantes que também perpassam o espaço sónico. (MACHADO, 2007, pág. 42.)

Compreende-se, portanto, que o surgimento de novos textos, os quais mantêm marcas dos sistemas originais e já estabelecem diálogo com outros textos, comprova a

noção de que a explosão semiótica não gera destruição, mas resgata e combina possibilidades de interação e geração de informação. Em arte, especialmente, o pensamento lotmaniano aponta para o trabalho da memória cultural em conferir a este sistema um espaço onde o processo de mudança segue uma força de liberdade explosiva, caracterizando o traço criativo dos textos.

1.3.2 Memória

Consideramos, ainda imersos no paradigma de texto lançado por Lótman, um modo de encarar a cultura sempre embasada em temporalidade e memória que mantém vínculos com o passado, revitalizando-o, e com a novidade, travando um diálogo permanente, quando recupera e envia conhecimento para o futuro promovendo a interação entre o antigo e o novo. Ressalta-se, logo, que uma das características-chave dos textos culturais é, justamente, tal função mnemônica que traz à tona informações de um tempo anterior mesmo para produção de um texto novo. Em tentativa de exemplificação para esse aspecto cultural, alguns autores reproduzem a imagem do crescimento de plantas, que, germinadas por meio de uma semente, mesmo quando nascem, exibindo uma nova constituição, sempre carregarão consigo algo uma carga de estruturas anteriores. Chegamos, assim, a máxima do pensamento lotmaniano que fundamenta o enfoque dos estudos da semiótica da cultura, a ideia multivocalidade, isto é, a conjunção de vários subtextos num único sistema, como traço peculiar do texto.

Salienta-se que, mesmo em textos culturais com particularidades bem marcadas, ou “genes” que “se agrupam e se organizam de forma muito particular” (página 34), formulando esferas peculiares de determinado espaço, assistem ao transporte e à repetição de seus traços, que podem deslocar-se para outros espaços e culturas, atualizando as memórias culturais. Lótman vê, portanto, a cultura como um conjunto de informações acumuladas pelas esferas humanas, sendo os textos, as manifestações culturais, constituídos por várias unidades ou subunidades de texto em contínuo diálogo uns com os outros.

Sempre que é mencionado o diálogo cultural como forma de organização dos povos e de transformação de uma sociedade, é constante a associação ao nome de Bakhtin. De fato, existe uma comunhão entre as ideias dos russos, no que concerne às investigações culturais e artísticas, de uma pesquisa voltada para o estabelecimento de signos em fluxo permanente através por meio de uma visão geral, integralizada das

abordagens e dos fenômenos. Não são, exatamente, pensamentos coincidentes, mais do que isso, são teorias que se relacionam como estudos buscaram compreender os modos de transmissão e transformação dos signos culturais. Contudo, deve-se frisar uma diferenciação crucial entre os dois estudos: enquanto Bakhtin buscou reaver a consciência social e histórica dos homens no interior dos textos, Lótman enfatizou os estudos na funcionalidade do próprio texto e nas formas múltiplas e interativas que agem sobre tais.

Diante disto, tentaremos detectar convergências entre a poética de Augusto de Campos e a pintura de Mondrian, promovendo uma espécie de arqueologia de suas obras, observando as dimensões das linguagens, como também as molduras das formas expressivas. O caminho poético percorrido por Augusto de Campos, a ser observado nos próximos capítulos é extenso, não apenas em função dos anos de produção, mas, principalmente, pela reflexão artística que lhe rendeu obras imbuídas de novidade e de contínua renovação da palavra. O poeta em seus distintos momentos literários fez uma poesia que transpassa por configurações diversas, tanto na estruturação do poema quanto no tema e conteúdo abordados, mas que são essenciais para a compreensão de sua obra, enquanto desenvolvimento de um percurso estético e ideológico. E assim como Augusto de Campos na poesia, Piet Mondrian, nas artes plásticas, tem seu nome e sua obra marcados por configurações diversas ao longo de suas produções e que mostram o caráter estético e o trajeto pictórico de Mondrian, além de demarcarem nuances assumidas pela pintura no século XX. Piet Mondrian, juntamente com Van Doesburg e Van Der Leek, cria a estética do Neoplasticismo, que tinha como ponto nodal a discussão sobre a nova linguagem plástica que se direcionava contra as prerrogativas do individualismo, não interessando, como sugere o próprio pintor, o teor subjetivo das coisas, mas, sim, a sua estrutura plástica e interna. Contudo, a nossa pesquisa não estará alicerçada apenas nestes momentos de clara compatibilidade estética entre as obras dos artistas em questão, a tensão de nosso trabalho é a tentativa de reconhecer comunicação, mesmo dentro das particularidades dos sistemas, no *percurso criativo poético*, de Augusto de Campos, com o *percurso pictórico*, de Mondrian.

Assim, nossa pesquisa gira em torno de algumas ideias embasadas em suportes teóricos de base estética e semiótica, que operam em conjunto aos desdobramentos históricos e culturais, em primeiro lugar, na existência do compartilhamento de elementos artísticos, como o uso por parte da pintura de estratégias poéticas, como também o uso pela poesia de princípios plásticos; além disso, cremos que o contínuo reconhecimento de

ambos os autores em relação ao espaço da construção artística, os brancos da página e da tela, forneceram novas dimensões das artes em questão, e elevaram, ao longo dos percursos artísticos, a dinamicidade dos poemas e das pinturas.

Antes dos textos artísticos, porém, temos a necessidade de ressaltar algumas das principais diretrizes que já apontaram caminhos, dentro da teoria e crítica de arte, para a nossa pesquisa, que revelam questionamentos acerca do paralelo entre as artes e, dessa forma, também sugerem a inevitável ampliação de tais estudos, tendo em vista as alterações e atualizações dos textos poéticos e pictóricos nos últimos anos.

2. CAPÍTULO DE CRÍTICA

2.1. SOBRE O PARALELO ENTRE AS ARTES

Poesia e pintura são dois domínios artísticos que, desde os primeiros intelectuais e teóricos da humanidade, recebem possíveis estudos, definições e análises. Poderíamos mesmo voltar aos diálogos platônicos, especialmente, àqueles de *A república*, e verificaríamos como lá o autor já ensaiava algumas teorizações sobre essas artes. A visão de Platão sobre as artes já reflete a relação de arte/imitação, da mimese de coisas reais, em sua aparência e não na essência. Conforme já é de conhecimento corrente, para o autor, a construção de uma sociedade ideal seria aquela em que não houvesse pintores e poetas, por exemplo, pois, a atividade destes estaria resumida ao inútil e, até mesmo, ao perigo, já que não diria respeito à verdade. A (re)conciliação da arte, ou melhor, de arte como mimese só veio com as considerações de Aristóteles – base de construção do pensamento artístico renascentista – ao entendê-la como ação natural e fonte de conhecimento e prazer humano. O panorama reflexivo que abarca os estudos das artes e o labor dos artistas pode remeter a estes estudos clássicos, que desencadearam as discussões sobre o tema nos séculos posteriores. Contudo, nesse momento de nosso trabalho, dedicaremos especial atenção aos textos que, em certa medida, contribuíram para a construção da discussão fulcral de nosso trabalho: o paralelo entre a poesia e a pintura. Mesmo que tais investigações remontem, como afirmamos acima, a teóricos da Antiguidade, determinados textos críticos parecem fomentar discussões mais próximas de nossa proposta de trabalho.

Um dos textos essenciais para nossa investigação sobre poesia e as possíveis relações com a pintura, é o tratado de Lessing, *Laocoonte*. Ao voltar, ainda no prefácio de seu texto, a artistas e poetas clássicos, como Protégenes e Horácio⁸, Lessing inicia a sua proposta de comparação interartes por meio da afirmação, dos próprios artistas, que confirmaram obter, cada um em suas obras, relações com outros âmbitos artísticos. Na pintura de Protégenes, por exemplo, Lessing relembra que o pintor já esclarecera regras de suas composições através de regras da poesia; em paralelo, retoma a Horácio – como também a Cícero e Quintiliano – quanto às afirmações de uma poesia em que há aplicação

⁸ A frase horaciana *Ut pictura poesis* – Assim como é pintura é a poesia – torna-se um dos caros pensamentos aos estudos comparados da arte, em especial, para os que ligam estes dois campos artísticos.

de princípios poéticos. Para tais exemplos, Lessing afirma que a prerrogativa em comum aos artistas da Antiguidade é a moderação, “nada nem de mais nem de menos” (LESSING, apud. LICHTENSTEIN 2005). Contudo, apesar de observar estas aproximações entre poesia e pintura, o autor questiona a visão de críticos de arte modernos, que, de acordo com ele, tendem a forçar uma atuação mais estreita entre aqueles dois domínios artísticos. Sobre isso, diz:

Mas, como se não houvesse em absoluto uma tal diferença, muitos dos críticos de arte mais modernos deduziram as coisas mais parvas do mundo a partir desta concordância entre pintura e poesia. Ora eles forcaram a poesia dentro dos confins da pintura; ora eles deixaram a pintura preencher toda a larga esfera da poesia. Tudo o que está certo para uma, também deve ser permitido para a outra; tudo o que agrada ou desagrade numa delas, deve necessariamente também agradar ou desagradar na outra; e, tomados por essa ideia, eles proferem no tom mais firme dos juízos mais rasos quando eles tomam por erros as divergências recíprocas entre as obras do poeta e do pintor sobre um mesmo objeto, para em seguida culpar uma arte ou a outra, conforme eles tenham maior gosto pela arte poética ou pela pintura. (LESSING apud. LICHTENSTEIN, 2005, p. 84)

Como se vê, Lessing não nomeia quais críticos ou textos seu pensamento aponta como errôneos, contudo, há no comentário acima alguns pontos que hoje, após anos de pesquisa e estudo na área, algumas imprecisões quanto à percepção da posição das obras. Assim, quando o autor afirma que não haveria, para tal crítica moderna, em absoluto, qualquer diferença entre a pintura e a poesia, ou autor, de fato, reconhece a falha nesta parcela dos estudos comparativos, ou ele ignora a própria premissa de investigação interartística: a do diálogo e transmissão de informação, mas com as distinções específicas a cada modelo de arte. Hoje, em pleno século XXI, e pautados nos estudos propagados pela vertente da Semiótica da cultura – como exploramos em nosso capítulo anterior – seria um ledor engano vislumbrar as artes sob a referência (bem) questionada por Lessing. Somado a isso, Lessing ainda faz objeções quanto à projeção da pintura que abarcaria toda a esfera da poesia. Estaria, portanto, a pintura fadada às convenções próprias da poesia: imersa nas “regras” de composição poéticas, caberia ao pintor delimitar-se no todo consagrado à poesia como forma de adequação. Tal ponto de vista da suposta crítica moderna não condiz com os estudos destrinchados em nosso trabalho, como fazemos questão de frisar. Conforme será visto em momentos posteriores, no possível contato

entre o sistema da pintura e o da poesia, em que os diversos signos interagem nesse espaço de troca e contato, não há pressão pela adequação de um sistema em outro, mas sim, um compartilhamento mútuo de informações, que são acrescentadas a cada sistema em questão. Dessa forma, sublinhamos, ou Lessing ainda não tinha acesso a estudos mais pertinentes quanto a arte comparativa, ou o que há é uma completa incompreensão desses estudos e da própria arte.

Ainda sobre uma crítica pouco esclarecida, no que diria respeito às artes poéticas e picturais, Lessing chega a afirmar que estas exerceram tão grande fascínio e poder de persuasão que levaram artistas a produzirem obras direcionadas àquela comunhão. Diz o autor:

Ela [a crítica moderna] gerou na poesia a mania da descrição e na pintura o alegorismo; assim procurou-se fazer da primeira uma pintura falante, sem se saber propriamente o que ela pode e deve pintar, e da segunda um poema mudo, sem se ter refletido em que medida ela pode expressar conceitos universais sem se distanciar da sua determinação e se transformar num tipo de escrita arbitrária. (LESSING apud. LICHTENSTEIN, 2005, p. 84-85)

Aqui, como podemos perceber, Lessing, aparentemente, indica a existência de artistas que se rendem ao aparato recolhido pela crítica artística; contudo, aos que nos mostra a história da arte é uma tendência ao caminho oposto, a crítica sempre aquém das obras, enquanto os artistas como antenas de uma raça, como diria Pound⁹. Ou seja, enquanto a arte é produzida, cabe aos críticos tentar recolher, ao longo desse percurso, determinados elementos que possam organizá-la. Em segundo lugar, ressaltando-se a época em que se situa Lessing e o entendimento sobre o fazer artístico setecentista, observamos um entendimento parcial em relação ao labor dos artistas, pois, de acordo com o comentário acima, estes, erroneamente, pareciam negar as regras de composição de suas artes, na medida em que uma “pintura falante” ou um “poema mudo” não corresponderiam ao que tais artes *deveriam* representar. Ora, o que Lessing aponta acima como erro ou como desvio à norma, entendemos, hoje, como princípios elementares, básicos ao fazer do artista que busca reinventar-se e, ao mesmo tempo, nega a clausura de convenções e normas de arte. Reiteramos, contudo, que os séculos XX e XXI, em que se dispõe nosso *corpus* de análise, estão distanciados no tempo e do pensamento de

⁹ Em ABC da Literatura, Ezra Pound qualifica os artistas enquanto antenas de um povo em função de eles perceberem as nuances e transformações de uma sociedade, antes do homem comum, por exemplo.

Lessing; porém, não poderíamos passar despercebidos diante dessa ideia que poderia corromper o trabalho artístico e tornaria inválidos os estudos sobre arte de inovação e vanguarda, aos quais esse trabalho se dedica.

Arelada a essas discussões, Lessing tenta fragilizar as investidas teóricas de poesia-pintura por meio das raízes específicas de cada uma destas artes. Vasculhando seus princípios básicos, Lessing associa à poesia determinados elementos e tipos de signos, como os sons articulados no tempo, e, à pintura, figuras e cores dispostas num determinado espaço, como pontos particulares e fundamentais. Além desses ditos elementos distintivos, o autor também diferencia as artes tendo em vista seus objetos e modos de representação:

Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Consequentemente são os corpos com suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura. Objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Consequentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia. (LESSING apud. LICHTENSTEIN, 2005, p. 89).

Através desses fundamentos básicos da poesia e da pintura, Lessing afirma que para que existisse o contato da pintura na poesia, só seria possível caso a primeira imitasse as ações, tipicamente do universo poético, por meio da sugestão de ação dos próprios corpos, imprescindíveis a ela; em paralelo, para a poesia traçar contato com a pintura poderia ocorrer se aquela o fizesse a partir da sugestão de corpos em ação. Dessa maneira, a pintura escolheria apenas um único momento da ação, o mais expressivo deles já disposto em poesia, a fim de tornar-se mais compreensível; enquanto que a poesia poderia utilizar apenas uma única qualidade dos corpos, sendo aquela “a imagem mais sensível do corpo” (op. cit. p. 90) na sua imitação. O entendimento do autor, portanto, resume-se ao fato de que não há como ver com precisão a suposta interação, proferida pela crítica, entre artes distintas, pelo fato de elas estarem separadas tanto pelo material quanto pelos fundamentos de suas formações. Veremos em nossas análises, contudo, que a separação das artes pelos seus materiais não são limites estanques, nem restringem o diálogo entre elas, como entende Lessing. Nas poesias de Augusto de Campos, por exemplo, notaremos como o *espaço e a cor*, consagrados à pintura e vistos por Lessing como fundamento específico desta área, ganham força e atuam em linha de frente do poema, juntamente

com a palavra. E além disto, por meio das análises dos textos, também será possível observar como a pintura encontra pontos de intersecção com a poesia ao ultrapassar os limites de seu material, de sua moldura, *sobrepujando a premissa figurativa* e da representação de objetos e de suas “*qualidades visíveis*”.

Concordando, mais uma vez, com Mukaróvski, entendemos que uma das discussões mais importantes e conhecidas sobre o assunto comparativo entre as artes é, de fato, *Laoconte*, que data de 1766. Apesar de confirmar a evolução dos estudos e dos estudos em história da arte a partir das contribuições de Lessing, Mukaróvski julga como ultrapassada a opinião do alemão ao indicar – como regra e ordem – que as artes seriam restritas à configuração de seus materiais, quando, na realidade, segundo o semioticista, ao que assistimos é a busca contínua das artes, não de libertação, mas de drible às limitações impostas por eles. Tal fato permite dizer, por exemplo, que a poesia pode procurar dialogar com a pintura, através da utilização de recursos essencialmente plásticos, como também o inverso, a pintura, por sua vez, dialoga com a poesia, tentando usar aspectos privilegiados da expressão poética.

Inserida nas investigações sobre artes do século XX, em contraponto ao pensamento de Lessing, Veneroso (2010) lança importantes contribuições sobre os estudos que aproximam imagem e texto. De acordo com a autora, a combinação de linguagens distintas, na direção de diálogos, é uma tendência das artes plásticas e da poesia atuais. O desenho, a pintura, a escultura e a gravura têm seus limites cada vez mais tênues e, em paralelo, à poesia, que, por sua vez, passa a explorar seus recursos visuais com mais ênfase. Por estas razões, determina-se que os estudos sobre as artes atuais estejam voltados à essa perspectiva da interação, pois, nada mais é estagnado, e as relações entre os textos tornam-se, a cada investida artística, mais complexos. Relembrando Roland Barthes, Veneroso afirma que os artistas parecem mesmo ser sujeitos em permanente crise e mutação, cabendo, portanto, à crítica tentar acompanhar as inovações propostas por estes. Com essa perspectiva, a autora lança um olhar sobre algumas poéticas do último século em constante ponto de contato com a pintura.

Como ponto de partida de suas investigações, Veneroso historia a escrita e volta aos tempos em a comunicação ocorria pelo seu caráter gráfico, isto é, a imagem pintada ou gravada também pode ser considerada como forma de escrita. Ao longo dos séculos, por mais que esta relação escrita-imagem tenha sido transformada, ela não deixou de existir:

Compartilho com Anne-Marie Christin a crença de que a escrita nasceu da imagem, considerando o termo escrita no seu sentido estrito de veículo gráfico de uma palavra. Sendo assim, a aproximação entre imagem e texto na arte do século XX pode ser vista como uma tentativa de reatar os antigos vínculos existentes entre ambos, tendo como precursores Mallarmé, com "Un coup de dés", e Picasso e Braque, com os *papier-collés*. Ao mesmo tempo em que poetas como Mallarmé restauram a visualidade do poema, artistas plásticos vão buscar no texto a sua visualidade, a sua materialidade. (VENEROSO, 2010, p. 36)

Passando, assim, pelo caráter intrínseco de texto-imagem, que remonta aos hieróglifos egípcios, aos incipientes alfabetos e, especialmente, à escrita em ideograma, chega-se a considerações ao poeta francês Mallarmé e seu texto *Um lance de dados*, como paradigma de uma escrita que parece almejar a visualidade do poema; bem como ao trabalho de pintores modernos que buscam nos textos a materialidade e visualidade para suas pinturas. A autora volta às considerações feitas por Mário Praz, sobre a relação das literaturas com as artes visuais, chamando a atenção para o vínculo estabelecido a partir do Renascimento, e o posterior afastamento da palavra com a imagem no Ocidente, mas que chegam ao século XX através dessa espécie de reconciliação. Diz a autora:

No Ocidente, foi somente a partir do final do século XIX e início do século XX que uma relação mais estreita entre imagem e escrita se restabeleceu, através do trabalho de poetas e artistas plásticos, que têm buscado reatar o vínculo primordial entre elas. Há um lugar fronteiro, limítrofe, onde imagem e texto se encontram, sendo que, ao mesmo tempo em que a escrita explora sua visualidade, a arte restitui à escrita sua materialidade, sua qualidade de "coisa desenhada". (VENEROSO, 2010, p. 42)

Isto é, mesmo afirmando que a história pode conceder inúmeros momentos em que a escrita e a imagem se tocam, há uma especial atenção às obras produzidas nos últimos anos, em especial, àquelas imersas no movimento modernista, em função das profundas modificações lançadas para a poesia e para a pintura como desdobramentos deste momento. Segundo Veneroso, as artes plásticas e a poesia do século XX tornam-se mais próximas tanto no plano conceitual, quanto no formal, ao incorporarem a *abstração* e o *distanciamento da representação* como fatores para composição. Estes novos pensamentos artísticos aguçam ainda mais a sua complexidade quando a mimese da

realidade cede lugar ao interesse pelo próprio signo artístico e as relações estruturais internas à obra ganham relevância nas produções. Diante desse fato, retoma-se a atenção ao poema de Mallarmé, como exemplo dessa investida moderna de voltar aos antigos vínculos da palavra com a imagem, em virtude de o poeta atuar neste limiar do texto, com recurso gráfico e o branco da página, ou seja, o francês atuaria nos limites do poeta e do artista plástico. Esta revolução de linguagem indicada em Mallarmé é também percebida pela autora em alguns pintores desse último século. Se, com este poeta, assistimos a um novo impulso para as produções literárias, Veneroso vê em Manet e Malevitch, pintores representativos dessa arte inaugural, temos uma ruptura radical e a introdução de uma nova concepção de arte plástica no mundo ocidental.

Nesse sentido, é possível uma aproximação entre a busca da “fala em estado bruto” de Mallarmé, e a pintura pura de Malevitch. Em ambos, há a preocupação em despojar a obra de tudo o que é supérfluo, concentrando-se no que é essencial: a verdadeira linguagem, que nada representa. Em Mallarmé, esse é um processo que tem início quando o poeta suprime a pontuação e as rimas, e passa a trabalhar com o verso livre, utilizando, em seguida, os espaços brancos da folha e diferentes tipos de letras e composições tipográficas. Malevitch suprime a figura e trabalha imagens não objetivas, reduzindo seu vocabulário a figuras geométricas simples como o retângulo, o círculo, o triângulo e a cruz. (VENEROSO, 2010, p. 47)

Entendemos, portanto, através das considerações da autora, que poesia e pintura, aqui figurados em Mallarmé e Malevitch, aproximam-se em razão de uma sincronia: a pintura torna-se uma *espécie de poesia dela mesma*, ao não reproduzir um corpo, um material visível, e por *criar o próprio visível*, isto é, ela torna-se matéria dela mesma. Enquanto a poesia, propriamente dita, também leva para o campo da literatura tal libertação do material, ou seja, aqui, o texto rompe com os *sentidos previsíveis* e as chaves de significação dos poemas que ligá-lo-iam a um passado trivial, como também se libera do *procedimento da enunciação*, em que o *eu* estaria sempre *sob o comando e a autoridade do discurso*.

No percurso da palavra-imagem, a autora depara-se com a proposta verbivocovisual, de expressão joyceana, em que se pautou o movimento da poesia concreta no Brasil. Nascido, oficialmente, na segunda metade do século XX, o

Concretismo formula seu arcabouço de tradição, o seu *paideuma*¹⁰, alicerçado nos paradigmas de poéticas inventivas, que passam pela poesia provençal, pela (re)descoberta do Barroco, passando também pelas poéticas Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, até a retomada de poetas estrangeiros, como Mallarmé, mas também, Pound, Maiakovski, dentre outros. Sobre a investida dos poetas concretos em direção a esta poesia atrelada aos novos tempos e que se move em contato permanente com demais artes é que o nosso trabalho é desenvolvido. Tomando a poesia feita por Augusto de Campos e a pintura produzida pelo holandês Piet Mondrian, tentaremos traçar pontos de intersecção destas artes.

Percebemos, por meio dos pensamentos de Lessing e Veneroso, como as investigações das artes sempre se mostraram presentes nas culturas, e, apesar disso, como pode ser conflitante cotejar perspectivas críticas de momentos históricos distintos. Mesmo reconhecendo o quão importante o texto de Lessing foi em pleno século XVIII para os estudos comparativos, não poderíamos deixar de mencionar o quanto foi formulado após os seus escritos, em que, não apenas a arte em si, mas a própria crítica evolui, na tentativa de abarcar as produções modernas e contemporâneas. Tendo isso em vista, observaremos nas próximas seções algumas ideias críticas de arte/literatura que se firmaram enquanto veículos diretos para a formulação de pensamento e de análise expostos ao longo desse trabalho.

2.2. O MODELO DE PINTURA

A tradição clássica de pintura legou-nos um modo de apreciação artística pela qual seria através do tema que uma tela seria observada. Em grande parte, a dignidade e a valia das obras seriam medidas por determinadas temáticas. Em paralelo ao texto de Lessing, por exemplo, citado anteriormente, ainda poderíamos lembrar dos escritos de outro estudioso setecentista, Jean-Batista Du Bos. Voltar a estes textos são importantes na medida em que tornam possível a reconstrução da mentalidade crítica ao longo dos anos. Pensar, portanto, nas artes do século XVIII, sobre as quais Bos irá dedicar-se, significa

¹⁰ Como bem lembra Veneroso, o termo *paideuma* foi utilizado por Ezra Pound - e retomado pelos poetas concretistas - como forma de indicar a seleção de autores indispensáveis para a formação de uma nova consciência artística.

observar representações que se dedicaram às ações humanas ou a expressão das paixões. Diante dessa realidade, o autor deixa claro que existem motivos temáticos que se encaixam com mais naturalidade à uma determinada modalidade artística do que as outras. À pintura, assim, durante anos, manteve-se restrita a representação de um instante, de uma determinada ação, em que os próprios personagens dispostos, por exemplo, não poderiam distanciar-se da tradição representativa deles mesmo, em função do risco do não-reconhecimento por parte do público espectador.

Ao longo dos anos, foi-se descobrindo que havia outras formas de representação, de valores importantes, sem que houvesse a necessária exposição do indivíduo, ou da natureza. As telas de natureza morta, por exemplo, passariam a adquirir certo grau de relevância, bem como demais representações elevadas à categoria do sublime, e, não necessariamente, do belo estético. Sobre as diversas formas de representar na pintura, Schapiro comenta:

A dimensão humana da arte reside também no artista, e não simplesmente naquilo que ele representa, embora o objeto representado possa de oferecer como a ocasião apropriada para a mais completa realização da sua arte. É a atividade de construção de que o artista dispõe, o seu poder de imprimir a um trabalho sentimentos e sensações e a qualidade de pensamentos que conferem humanidade à arte; e essa humanidade pode ser realizada com uma série ilimitada de temas ou elementos formais. (SCHAPIRO, 2001, p. 9)

Dito pelo autor, entendemos que às artes cabe não apenas o poder mimético, mas também, de expressão, a obra pode transmitir conceitos e valores por meio de suas formas livres. Assim sendo, Schapiro afirma que as ideias lançadas às produções abstratas, nas quais está grande parcela da obra de Mondrian, sobre uma suposta ausência de humanidade advém dessa incompreensão de arte que se volta para as suas próprias formas de expressão. Isto é, em grande parte das pinturas abstratas o que observamos nelas pertencem a elas mesmas e não a um outro lugar referido. Contudo, a mão do artista, a sua subjetividade pode até ser “palpável”, pois há, entre as linhas e as cores do quadro, a “vitalidade e estado de espírito, o drama da decisão no processo de feitura da arte” (op. cit.). Através dessa afirmação, fica clara a intenção do autor acima em conceituar as formas abstratas enquanto elementares, mas que também possuem vivacidade e potencialidade expressiva, na medida em que são dispostas como verdadeiras metáforas

por meio de suas mais primárias qualidades. Ainda sobre o abstracionismo na pintura, o autor diz:

A arte abstrata não se limita, no entanto, às obvias formas geométricas. Desde o início ela mostrou ter um extraordinário raio de ação, incluindo famílias inteiras de formas irregulares – a marca espontânea e a mancha que se espalha – elementos que correspondem, no seu caráter dinâmico, ao impulso e à sensação e que agem sobre nós por meio de cor e textura definidas. (SCHAPIRO, 2001, p. 14)

E são, exatamente, as perspectivas de ação e dinâmica que estão presentes nas obras abstratas, de cunho neoplástico, de Mondrian. Mesmo configurando suas telas sob a articulação de linhas retas, da cor preta e da síntese ao máximo grau, explícita em cores primárias, o conjunto, ou melhor, o todo da obra é aberto e imprevisível. Conforme veremos no capítulo posterior, Mondrian atravessa alguns estilos pictóricos ao longo de sua carreira, saindo do caráter impressionista ao simbólico, o pintor tem nas décadas de 20 e 30 as telas que podem causar certo estranhamento, especialmente, no que diz respeito à clausura do pensamento geométrico/matemático e abstrato mencionados acima. Contudo, mesmo nessas produções, revela Schapiro, comprimento, espessura e intervalo compõem um balanço de forças, sempre em novas combinações que saltam aos olhos do leitor/espectador. Uma arte de síntese e relações puras revelariam o fundamento da harmonia plástica e estética, que esteve, de acordo com o autor, encoberto nas pinturas mais clássicas sob os traços de natureza, do mundo externo à obra e desviam a atenção do observador do eu seria “universal e absoluto em arte” (op. cit.). Observando a tela *Pintura I* do artista, o Schapiro comenta:

Essa obra puramente esquemática sobre uma superfície plana, desprovida de representação, não procura abolir a ilusão de um espaço que se dilata para além da tela ou dos seus limites, nem as ambiguidades de aparência e realidade. Os seus traços regulares e a ordem rigorosamente equilibrada não excluem, da mesma forma, o aspecto aleatório, incompleto e contingente. (SCHAPIRO, 2001, p. 36)

O comentário feito pelo autor acima encontra completo respaldo nas investigações semióticas sobre os limites da obra de arte, em concordância ao que esclarecemos no capítulo teórico desse trabalho. Como será possível perceber por meio das nossas análises, a pintura de Mondrian agrega ao seu abstracionismo a ordem do aleatório e da

incompletude enquanto elementos inerentes à composição. O leitor/espectador, diante de uma verdadeira obra de arte aberta¹¹, pode determinar “rumos” de observação para a leitura do quadro, que, por sua vez, parece, em certos momentos, almejar prolongar-se para além dos domínios da tela. Sobre essa perspectiva artística praticada pelo holandês, e pela qual ele deverá o seu renome, o crítico Yve-Alain Bois comenta:

O *De Stijl* foi um movimento tipicamente modernista cuja teoria se baseava nos dois pilares ideológicos do modernismo: historicismo e essencialismo. No historicismo porque, de um lado, o *De Stijl* entendia sua produção como o clímax lógico da arte do passado, e, por outro, porque vaticinava, em termo quase hegelianos, a inevitável dissolução da arte numa esfera que englobaria tudo (a “vida” ou o “ambiente”) [...] A especificidade do *Del Stijl* encontra-se em outro lugar: na ideia de que um único princípio gerador pode ser aplicado a todas as artes sem comprometer sua integridade, e, além do mais, que somente tendo por base tal princípio é que se pode assegurar a autonomia de cada arte. (BOIS, 2009, p. 125).

O *historicismo* acima diz respeito ao entendimento dos próprios artistas integrantes do grupo, os quais enxergavam a si ao movimento como o ponto de chegada, ou o clímax, como chama Bois, de um processo histórico lento das investidas plásticas em direção ao seu próprio universo. Já o *essencialismo*, também citado por Bois, seria, na realidade, uma suposta procura pelas propriedades mais gerais que cada arte deveria realizar, uma busca pela sua especificidade, pela sua natureza, se assim pudermos inferir, mas, ao mesmo tempo, através de uma perspectiva que apontasse a uma “linguagem plástica universal”, ou seja, um ponto confluyente para todas as artes. Este ponto gerador, o princípio que poderia ser aplicado por todos os âmbitos artísticos não foi revelado, explicitamente, pelo grupo. Porém, para Bois, ele estaria vinculado a dois processos: a *elementarização* e a *integração*. A *decomposição* e a *redução* dos métodos em seus componentes elementares atrelados a *articulação* destes num conjunto, num todo seriam, respectivamente, tais processos. A organização, portanto, dos modelos artísticos refletiriam a tendência propagada pelo *De Stijl* quando propusessem estruturas formuladas em que nenhum elemento seria mais importante que o outro, uma forma não-hierárquica, por assim dizer, de obra. Como também nenhum deles – inclusive os espaços

¹¹ O conceito de *obra de arte aberta*, inaugurada por Umberto Eco e retomada pelos poetas concretistas, será um dos nossos pontos de estudo no capítulo referente às análises de textos, em especial, na seção dedicada ao paralelo da arte contemporânea em contato com a tradição barroca.

em branco – deveria ficar alheio a essa articulação. Assim seriam, de acordo com o crítico, os ideais consolidadores de um modelo não cumulativo, mas sim, exponencial, partindo daí a premissa da síntese, do menos, da “recusa geral da repetição” (op. cit.). Diz Bois:

A lógica dessa mudança funciona mais ou menos assim: enquanto elemento constituinte de todas as formas da prática artística, o próprio limite (moldura, divisa, extremidade, fundo) deve ser elementarizado e integrado; porém, se a parte interna e a parte externa (que o limite articula) carecerem de um denominador comum, isto é, na medida em que o próprio exterior não tiver sido submetido ao mesmo tratamento, essa integração ficará incompleta. [...] Não obstante, essa utopia, que é um tema fundamental nos textos de Mondrian, não impediu que ele tratasse suas pinturas como objetos isolados, como entidades independentes. (BOIS, 2009, p. 126).

A ideia geral, portanto, era que o princípio geral deveria ser realizado nos limites do estilo artístico de cada artista antes de ser integrado a um espaço maior, mais abrangente. Assim, a perspectiva de relação entre as diversas artes não se dá pela mera aplicação de uma às outras. Para o *De Stijl*, estas deveriam reunir-se em torno de um todo indivisível, e a ideia de interior como forma híbrida foi essencial para a prática de tal teorização. O denominador comum, logo, para a integração das artes só seria possível após processos de auto definição e auto diferenciação, pois, descobrindo a sua natureza, os seus princípios, seria possível perceber o que se tem em comum com outra arte. A associação, por exemplo, da pintura com a arquitetura foi logo idealizada pelos próprios integrantes do grupo, na medida em que viam o caráter planiforme como um dos elementos comuns a essas modalidades. Seja parede ou o plano do quadro, a representação do espaço e do tempo dá-se na superfície lisa, responsável, agora, pela projeção de continuidade espacial.

Em decorrência da defesa da pintura moderna quanto à busca do elemento essencial à arte, o essencialismo, apresentado acima, Bois aponta que surgiram reações que apontam nessa perspectiva o fim da própria pintura. A atuação dos pintores modernos – e, como veremos adiante, também da poesia –, em tentativa de redefinir o status de sua arte, na realidade, estava imersa numa problemática ainda maior. O impacto da industrialização sobre as artes plásticas, acarretou, justamente, nessa pintura que busca a sua essência, o seu diferencial em meio à massificação da informação e da imagem. Se a busca por tal verdade indissolúvel, pela natureza elementar da pintura vincula-se a sua

morte, esta pode ser entendida enquanto fim de uma época, fim de uma dada tradição pictural que parece ressuscitar aos novos tempos.

Sendo assim, a visão de Brandão às produções de Mondrian segue sempre pautada na vinculação de arte radical com um momento de radicalidade. Segundo o autor, afinado com seu tempo, isto é, com as novas dinâmicas das metrópoles do século XX, Mondrian transpõe para a sua pintura, para o ambiente das artes, o movimento e a fragmentação dos tempos modernos. As linhas negras, bem como os planos retangulares e as cores primárias, ícones da abstração geométrica do período neoplástico do pintor, sugerem esse novo pensamento que pendula entre o artístico e o técnico-científico.

Como aponta o autor, e conforme demonstraremos no nosso capítulo posterior de análises, a transformação do olhar do pintor que se dedicou, inicialmente, à pintura das árvores e dos cenários naturais em direção ao abstracionismo, ilustra a passagem de uma perspectiva tradicional das formas aparentes para a estrutura invariante nelas subjacente, ou ainda:

Essa estrutura cifra-se em equações e geometrias desenhadas no espírito do homem e do mundo do século XX. Reduzindo a natureza e os fenômenos, como uma árvore ou a Broadway, a algumas horizontais e verticais e a relações de planos e cores básicas (amarelo, vermelho, azul), Mondrian remete-nos às leis que, avessas ao acaso e às particularidades, nós projetamos para compor a pintura, os edifícios, as cidades e a humanidade. (BRANDÃO, 2008, p. 10)

Vivencia-se, de acordo com Brandão, o contato com a tecnologias e os frutos da industrialização, por meio das composições que prezam pela geometrização, em detrimento da figurativização, e opta pela universalidade, em oposição às expressões subjetivas. O ponto de vista explorado nessas obras apoia-se no entendimento de que a essência das coisas não se dispõe nelas mesmas, mas sim, nas formas “que nosso espírito aplica sobre elas e em que reverberam nossa racionalidade e universalidade”. (BRANDÃO, 2008, p. 11). Dessa maneira, entende-se que as linhas retas, na pintura de Mondrian, abstraem as curvas naturais e, em paralelo, os planos em cores primárias, formados pelo cruzamento das linhas, solidificariam os tais meios universais de representação, através dos quais seria alcançada a imagem de relações puras. Nesse sentido, é possível resgatar o pensamento de que abstrair significaria utilizar a imagem exata e matemática das relações. Por tal razão, afirma-se que a pintura abstrata é, de certo modo a mais concreta de todas, uma vez que a cor, enquanto elemento primordial, salta

às telas com maior autonomia. Mesmo nas primeiras pinturas neoplásticas de Mondrian, em que o azul, o amarelo e o vermelho parecem enclausurados nos planos retangulares, são elas, as cores, que protagonizam o quadro e conferem à pintura abstrata sua peculiar dinâmica de relações.

Diante dessa perspectiva de arte, a tradição que emoldou a pintura durante anos é rompida. Como afirma Brandão, o belo artístico não mais seria algo associado às sensações e sentimentos agradáveis, mas sim, uma verdade observada como uma composição equilibrada de opostos. Diz ainda o autor:

Diante do desaparecimento do mundo e dos valores inspirados na natureza, e diante da vitalidade cosmopolita das metrópoles, a arte deve abolir a expressão do sentimento individual e tomar o caminho da abstração lógica e universal. Da mesma forma, e ao contrário da artesanidade e religiosidade subjetivas expressas em Gaudí, por exemplo, a arquitetura deve afastar-se do deleite e do expressionismo e aproximar-se das determinações sociais e técnicas, como em construções funcionais, afinadas com a produção e estética industrial, de baixo custo e de pouca ornamentação, como Oud fizera em Rotterdam. Pouco importante a Mondrian se isto representa o fim da arte ou apenas um modo de concebê-la: o que importa é fazer dela um modo de o espírito humano conquistar sua completude e construir a realidade a seu modo. (BRANDÃO, 2008, p. 19)

Nessa perspectiva, fazer com que a arte renasça, além do rompimento com a tradição, faz necessário também vinculá-las “à existência concreta” (op. cit.). A construção de uma nova ideia de beleza artística conectada ao mundo e homem modernos. É em busca desse ideal que observaremos o percurso feito por Mondrian, a fim de obter uma arte atualizada aos novos tempos e recodificada em seus elementos, numa tentativa de congregar o universalismo artístico por meio da abstração.

2.3. A VISUALIDADE DA POESIA CONCRETA

Como vimos, a tomada de consciência do pintor Mondrian em direção a uma recodificação da arte passou pelas teorizações do grupo *De Stijl* e pelas obras inseridas em seu período neoplástico. A pintura que, a partir de então, volta-se para suas formas, parece mesmo tornar-se uma poesia de si: ela é objeto e representação, inclui nos seus

traços e ângulos a metáfora de toda arte e/ou de toda vida moderna, como dito acima. Em paralelo às ousadas transformações realizadas na arte europeia, um período marcado pelo mundo em pleno pós-guerra, no Brasil, a sede por inovações artísticas obteve seu auge durante a aparição e produção do Movimento Modernista brasileiro, mas que se viu em um longo período de quietação pós ano 45 e, especialmente, nos anos 60, pela força opressiva do regime militar. Contraditoriamente à aparente dormência vanguardista, somado ao regime autoritarista, pelo qual passava o Brasil, ou em razão desse mesmo contexto, a poesia concreta surge no cenário artístico do país.

De forma semelhante ao ideal vanguardista daquele grupo de artistas citada anteriormente, em que se destacou o holandês Mondrian, a poesia concreta nasce como uma proposta radical, mas, dessa vez, em relação à poesia. Como lembra-nos Aguilar (2005), o conceito de forma como um processo de experimentação foi uma das principais bandeiras defendidas pelo grupo, forma esta que agora elevaria à poesia traços que, tradicionalmente, não seriam considerados como pertencentes a essa modalidade artística. Assim, romper e acolher novas formas no campo da poesia significa também dar-lhe mais autonomia frente a uma estética conservadora e tradicional. Uma das maneiras adotadas pela poesia concreta em busca dessa nova feição poética partiu através do diálogo com outras artes. Pintura, escultura e arquitetura, por exemplo, formam, de acordo com Aguilar, alguns desses espaços de troca e diálogo travados pelos concretistas.

A abstração modernista, a tendência a trabalhar com linhas simples e a recusa à ornamentação não foram uma prática cujos resultados só pudessem ser contemplados nos museus ou nos espaços de exposição. Sua pretensão era atravessar toda a sociedade, e o conceito que os modernistas brasileiros utilizaram para referir a tudo isso foi o de desenho (e, sobretudo, o termo inglês design) [...] Que isso possa ser estendido à poesia concreta, a sua preocupação com a tipografia, os poemas-objetos e os poemas-cartazes e a seu interesse por integrar a poesia à vida cotidiana, constitui uma estratégia vanguardista de deslocamento, cujo lance básico consistiu em transferir à poesia postulados das artes aplicadas que lhe eram tradicionalmente estranhos. (AGUILAR, 2005, p. 74)

Dito isto, fica mais clara a alusão sobre a cooperação das artes para a formação da consciência concreta. Isto é, por meio de critérios como o de design, e, podemos dizer também, de planejamento e construção, a poesia concreta firma-se sobre categorias até então alheias ao universo da poesia, e passa a ser inserida nessa “corrente de transmissão”

(op. cit.) de informação, que a aproximou de outros modos artísticos, como a arquitetura e a própria pintura abstrata, sobre a qual discutimos acima e irá ser nosso objeto de observação ao longo do próximo capítulo. Logo, em contato com outras linguagens e tendo no design um de seus alicerces, a poesia concreta confirma a nova cara da arte poética e, mais do que isso, investe numa concepção de cultura, a da comunicação, especialmente, da comunicação não-verbal. Ao observarmos, mesmo de forma panorâmica, o cenário do Concretismo, visualizaremos uma poesia pautada em relações ópticas, como afirma Aguilar, ou seja, as relações entre as partes, as constelações de elementos e as investidas visuais sobrepõem-se aos elementos discursivos. Sendo assim, de forma análoga ao pensamento abstrato e mondriânico, a poesia deixaria o seu ambiente exclusivo do discurso, do aparato verbal, para adentrar também enquanto objeto que ocupa um lugar no espaço, ou melhor, em que seu processo de composição segue visualizando as permanentes relações estruturais no interior do texto.

Em resumo a essa nova aparição de poesia e ação do poeta, Aguilar diz que:

[...] o que os poetas experimentaram em suas produções foi a necessidade de que o poeta definisse seu lugar em função das “novas condições básicas da cultura visual” e das limitações que semelhante decisão comportava. [...] suas práticas exigiam um olhar diferenciado e especializado que pudesse motivar aspectos imanentes da inovação como o súbito desaparecimento do verso, que servia de guia e orientação para a valoração dos espaços poéticos. (AGUILAR, 2005, p. 80)

Imerso, portanto, nesse contexto inovador de busca por novas linguagens e novos espaços poéticos, Augusto de Campos constrói seu arcabouço artístico. Sem temer qualquer pleonismo, Aguilar denomina a forma de poesia de Augusto como uma síntese minimalista, por produzir textos a partir de critérios como os de limitação e condensação. Conforme será possível observar no capítulo subsequente, os poemas do poeta paulista são guiados sob o princípio da montagem, como prefere chamar Aguilar, dos textos, obedecendo a relações firmadas sob o sintético e o simultâneo. Aproxima-se, com isto, da própria pintura, em que a montagem não se dispõe no tempo – como nas narrativas tradicionais e cinematográficas – mas sim, realiza-se no próprio espaço da página/tela.

Em leituras de poemas de Augusto, o autor acima faz algumas considerações sobre técnicas de composições utilizadas e chama a atenção, em especial, para a técnica da

montagem associada à metamorfose. Para ele, a tensão que existe nos poemas augustianos entre a síntese e a sobreposição de elementos é o que solidifica o procedimento da montagem em página; contudo, entendida enquanto método composicional consiste na ideia de transformação *permanente*. As fusões, as transmutações, o movimento, tudo corrobora para a metamorfose do texto, no nível linguístico, com aproximações e distinções fônicas, com mudança de timbres ou tonalidades do discurso, ou ainda pela alteração do idioma abordado. E, como diz Aguilar:

Isso não deve ser entendido como uma identificação entre uma coisa e outra, mas justamente como a dificuldade que supõe a passagem de um mundo a outro e a construção dessa passagem. A metamorfose supõe um esforço, uma diferença que não se elimina, [mas sim] uma correspondência que se revela. (AGUILAR, 2005, p. 277).

O processo de metamorfose, portanto, visto pelo autor, na obra de Campos, consiste na passagem da poesia por formas diversas de linguagem. Ao que Aguilar denomina de “passagem de um mundo a outro”, por exemplo, tendemos a enxergar, por meio das diretrizes semióticas, como o entrelaçamento de sistemas de signos diversos, em que tal comunhão não se resume à equivalência ou eliminação de distinções entre um sistema e outro, mas a um diálogo, uma correspondência que ocorre apesar destas. A forma poética alcançada por Augusto de Campos é, de fato, motivo de investigação por Aguilar que, ainda em outro momento (2004), volta a apresentar alguns olhares sobre a escrita do poeta. Aguilar propõe-se a fazer um itinerário do percurso de Augusto, na construção de uma poesia pautada na vitalidade do visual e que alcança o tato, como fonte de sensorialidade. Se acima, o crítico observa o trabalho metamórfico enquanto método de construção poética, nesse outro momento, ele desenrodilha a discussão ao pontuar a trajetória de Campos desde os trabalhos mais ortodoxos da poesia concreta, dos anos 50-60, até alguns textos do início do século XXI.

Ao partir da racionalização da tipografia, através das fontes escolhidas nos textos, associada à redução às formas geométricas essenciais, especialmente, ao utilizar em vários momentos a fonte Futura, Augusto de Campos exhibe uma criação em que a aparência dos signos não seria um dado supérfluo, ao contrário, o *design*, a aparência faria parte da experiência total do poema. Diante disso, Aguilar reafirma o olhar modernista e vanguardista de Campos quando a evolução das formas em direção a novas identidades

vem conciliada ao processo de autonomia destas mesmas, através, especialmente, da dissolução do verso, até então tido como elemento norteador de um texto. Sobre isso, ainda diz o autor:

O *design* era não só o ponto de encontro de uma aliança que se produzia no campo artístico e institucional como também proporcionava o *stock* de motivos que distinguiam o movimento: consonância com o entorno moderno, possibilidade de uma linguagem universal, reflexão sobre a forma, promessa utópica e caráter imediato e planificado da obra frente ao caos surrealista e às efusões tardo-românticas de outras tendências poéticas. (AGUILAR apud SUSSEKIND; GUIMARÃES, 2004, p. 41)

A preocupação com o visual, portanto, para além dos paradigmas de fanopeia¹², é a linha de frente dessa poesia vanguardista, que combate formas consagradas de poeticidade, ao promover alianças no campo artístico. Chamamos a atenção para alguns pontos de conexão de propostas da poesia concreta, verificadas por Aguilar a partir dos textos de Augusto, com ideias presentes nas discussões sobre a abstração na pintura de Mondrian. Em ambos os artistas, parece haver um direcionamento para questões como a busca por uma *linguagem universal* associada a uma *reflexão sobre a forma* artística que *rompe com modelos* tradicionais de arte. Respeitando-se as devidas distinções de uma modalidade e outra, é, exatamente, visualizando tais pontos em comum, que nosso trabalho apresentará algumas análises de obras, destes dois artistas, que, mesmo separados em tempo-espço, se avizinham na percepção artística e aproximam poesia e pintura.

Também sobre o aparato tipográfico na obra augustiana e a dimensão do visual dedica-se Júlio Castañon Guimarães (2004). Em estudo e análise de alguns poemas, o crítico expõe sua visão sobre o valor icônico assumido pela letra, cuja participação transcende o de mero registro. De acordo com o autor, em grande escala da poesia, não apenas de Augusto, mas também de outros artistas ligados ao Concretismo, é perceptível o experimento das letras, isto é, das fontes adotadas nos textos como material de

¹² É válido lembrar que foi o teórico Ezra Pound quem postulou sobre a *fanopoeia*, entendida como o predomínio da *visualidade*, das *imagens* nos textos poéticos. Além desta categoria, Pound também apresenta a *melopeia*, enquanto predomínio da *musicalidade* na poesia; e ainda a *logopeia*, como a presença predominante do *logicismo* num texto.

iconicidade. Mesmo com algumas predileções¹³, é notória a variedade de fontes e de configurações que as envolvem, e a escolha por cada uma destas está envolta em um jogo de informações que conjugam o nível de importância dos signos diversos presentes no texto. Como afirma Guimarães:

É justamente essa igual importância que organiza a matéria verbal tal como se dá no poema, fazendo ainda com que a leitura dessa matéria verbal não se dê de forma corrente, já que subvertida sua organização da divisão habitual em palavras, superpondo-se ainda à nova organização alguns outros conjuntos de constantes – como as colunas de mesmo número de linhas, as linhas de quatro letras, as diferentes fontes tipográficas distribuídas por linhas e não por palavras. (GUIMARÃES apud SUSSEKIND; GUIMARÃES, 2004, p. 80)

Em comentário ao poema *memos* (anexo 1), de Augusto de Campos, o autor tenta ilustrar sua compreensão sobre a quebra de hierarquias na configuração do texto. Letras, material, suporte e os “vazios” da página agem em equidade de importância na tessitura textual. O mesmo teor icônico, que o autor enxerga nesse poema, dado à letra utilizada, pode ser visto como uma constante na poesia augustiana, mesmo em poesias que resgatam fontes um tanto quanto estranhas à exploração sintética da tipografia. Como é o verificado por ele em *viventes e vampiros* e *preposições* (anexos 2 e 3). Neste primeiro, por exemplo, Guimarães destaca o uso pouco comum de uma fonte de tipo manuscrito, mas que, ainda assim, atua em conformidade à tônica do texto. Para Guimarães, o apelo a um suposto manuscrito dá-se em função de um apelo à dimensão da individualidade, mesmo que, aparentemente, fuja da proposta de síntese ao máximo grau. Ou melhor, por tratar-se de um trecho de partitura musical, pertencente a um madrigal¹⁴ do século XVII, a opção pela letra exibida no poema seria uma tentativa de expor a expressão direta daquele que a escreveu, atendendo a uma forma expressiva, inclusive, musical, já que esta seria o “último suspiro” da própria composição, como é dito no poema. É o valor icônico atribuído às letras, mais uma vez, corroborando para a experiência total do texto.

Em paralelo, no poema *preposições*, o autor aponta a rasura como elemento que supera a sua designação automática de etapa de redação e, até mesmo, de invalidez, para

¹³ Há um consenso entre os críticos de poesia concretista que a fonte futura tenha sido uma das mais utilizadas (e até mesmo a preferida) pelos artistas concretistas, em função da sintetismo desta fonte, que, por si só, já ilustrava o ideal de concisão presente nos textos.

¹⁴ Composição poética com auge no século XVI e que, em geral, destinava-se à musicalização.

ocupar o lugar de elemento próprio do texto, e não do processo de construção, apenas. Em *preposições*, assim, teríamos a transmutação da rasura, da palavra riscada, para o constituinte que revela em si o retorno da escrita sobre ela mesma. Aquilo, portanto, que seria riscado e descartado, torna-se inerente à constituição do texto, adquirindo valor icônico, enquanto todo o poema transforma-se, numa espécie de simulacro de rascunho. Comenta ainda Guimarães:

[...] reconhece-se nos poemas aqui comentados essa absorção da fronteira, quando, por exemplo, elementos próprios do manuscrito, como a rasura, são aproveitados num texto tipográfico. E também a resistência à imprensa se integra a essas articulações, como no caso do mesmo texto apresentado ora em versão tipográfica ora em versão manuscrita. Assim, os elementos próprios do manuscrito, em vez de acentuarem alguma expressividade ou de estabeleceram (sic) uma maior aproximação com a individualidade, são fatores de elaboração do poema, incluída aí a construção de suas vozes. Além do mais, o que se procurou expor sugere que também são fatores que participam da constituição do próprio sujeito dos poemas. (GUIMARÃES apud SUSSEKIND; GUIMARÃES, 2004, p. 90)

Entendemos, pois, que a dimensão visual em poemas de Campos assume uma posição de influência que de longe supera o aparato do ornamento. Como é dito por Guimarães, a semântica do texto atrela em seu primeiro plano a extensão visual, proporcionada pelo valor informacional legado à fonte usada. Estando num “entrelugar” do manuscrito e da imprensa, os textos citados anteriormente ilustram, mais uma vez, a forte tendência concretista – e augustiana – de superar barreiras e limites impostos à poesia.

Se, como vimos, para Aguilar e para Guimarães, a tônica da poesia feita por Augusto de Campos encontra-se envolvida pela importância dada à visualidade, Eduardo Sterzi vai somar a essas matizes a prática da *imitatio mortis* como força motivacional das formas poéticas. A ideia de morte que estaria pairando pelos escritos do poeta pode ser lembrada em poemas como *morituro* e *Diálogo a um*. Contudo, a versão da morte apontada por Sterzi não se restringe à temática, mas atinge um âmbito ainda maior: o sinal do menos indicaria, alegoricamente, o “fim da poesia”. O autor esclarece:

[...] Augusto, em sua combinação inusual de alegoria e angústia (e não a melancolia habitualmente identificada com o *modus allegoricus*), preferiu reduzir o campo de ação e ocupar-se preferencialmente de uma situação crítica que lhe parece iminente, o fim da poesia – o qual, para além do restrito âmbito estético-literário, implica, numa abordagem extrema, o fim da linguagem [...]. A escassez de palavras na obra de Augusto antecipa – ou, mais precisamente, prefigura – uma escassez linguística mais profunda, que a ultrapassa. (STERZI, 2006, p. 20)

Sob esse prisma, Sterzi sublinha o constante núcleo vocabular da obra augustiana como indicador dessa dubiedade apontada acima, a conjugação alegórica que envolve a angústia e a morte. Para o autor, a parte central que pode relacionar os textos de Campos sempre dispõe de termos e/ou ideias que envolvem os sentidos de redução ou de negação: *menos, não, sem, silêncio* seriam algumas dessas constantes que legam à poesia a angústia (ou a sua aquietação) diante de um fim ou de uma realidade imponderável. O *pathos*, portanto, é visto como um ponto nodal para o entendimento da obra do poeta. Esse traço distintivo da obra de Augusto poderia ser verificada desde os primeiros poemas, ainda, nos anos 1940, como os presentes em *O rei menos o reino*, em que o desespero, o tédio e a angústia saltam aos olhos do leitor, mas também em textos com tendência erótica, ou, como prefere chamar Sterzi, erótica da ausência, como em *O sol por natural*. O *phatos* revela-se frente a uma tenção *angústia* diante da *realidade*.

O entendimento de Sterzi é de que Augusto conjuga a objetividade e a concisão de sua poesia com a consciência de uma *crise da linguagem* e, portanto, caberia à poesia um papel de filtro, através da qual ela poderia ser dominada.

No “plano piloto”, Augusto de seus companheiros já afirmavam que a meta da poesia é o “mínimo múltiplo comum da linguagem”. Isso correspondeu, pragmaticamente, a uma redução da poesia ao propriamente poético – ou ao que seria considerado propriamente poético de um viés fonológico influenciado por Roman Jakobson -, isto é, às paronomásias, às assonâncias, às aliteraões, aos paralelismos. (STERZI, 2006, p. 23)

Tendo em vista também que na poesia concreta as palavras refletem-se, isto é, estão em correlação antes de haver alguma evocação ao mundo externo ao texto, o autor argumenta que a tomada de ação em direção à redução condiz sempre ao silêncio. Essa percepção de poesia estaria lançada desde os primeiros textos-manifestos lançados pelo grupo concretista, como em “Plano piloto para a poesia concreta”, indicado acima. A

poesia, então, reduzida ao seu *MMC*, renuncia a tudo aquilo que seria considerado demasiado e concentra-se nos elementos primários, mais básicos, especialmente, os de raiz fonológica, como as repetições de sons vocálicos e consonantais, ou ainda de termos próximos foneticamente, mas com significações distintas, como seria o caso das paronomásias. O jogo poético sintetiza-se nas relações dispostas entre as partes do próprio texto. Não à toa, tem-se a escolha de uma expressão matemática como ilustração para um procedimento artístico: o *MMC*, mínimo múltiplo comum, parece mesmo representar esse pensamento preciso e rigoroso agora implementado aos procedimentos artísticos de linguagem.

Diante, portanto, dessa realidade poética, Sterzi afirma que:

É dever do leitor, se quiser assimilar adequadamente a obra de Augusto, ultrapassar suas defesas e procurar aqueles pontos em que a personalidade reprimida volta a aflorar. Augusto, afinal, está cômico de que a poesia só pode ser um “afazer de afasia” à medida que é também um “excesso de exser” – e esta última palavra é deliberadamente ambígua, podendo significar, ao mesmo tempo, uma anulação e uma exposição do ser. E, de fato, ambas as atitudes não se excluem mutuamente, porque o que se expõe ali, quando se expõe, é o ser no momento mesmo de seu eclipse. (STERZI, 2006, p. 25)

A proposta da poética augustiana alicerça-se nesse terreno arenoso, em que o leitor se depara com o tal “excesso de exser”, e esse, desprendendo-se de automatismos, analisa a porosidade desse texto, ambíguo em revelar e anular o sujeito, em conciliar rigor quase matemático no campo da poesia; é o ser e sua identidade, é a poesia em sua elementaridade, que se eclipsam aos olhos do leitor.

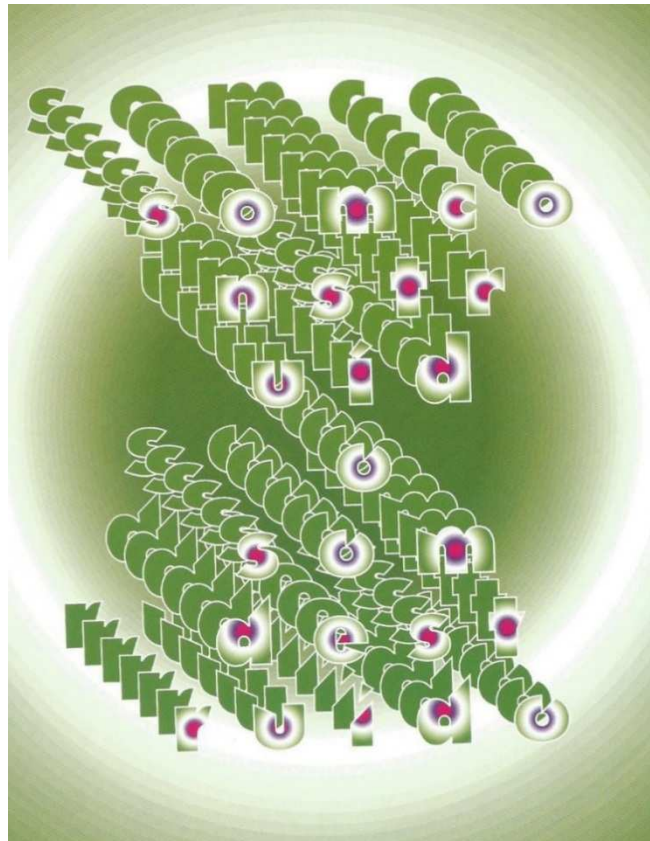
Diante de tais perspectivas de pintura e poesia que nossas análises a seguir estão guiadas. Tendo a semiótica da cultura como panorama para a apreciação e entendimento dos textos, bem como a atuação destes no tecido cultural, pontuaremos nossas observações através de um olhar que resgata alguns dos pensamentos críticos expostos acima. O arcabouço crítico-literário que solidificou a pesquisa do presente trabalho, e que nos guiou para a investigação da obra delineada por Mondrian e pelo percurso poético de Campos, é formada por perspectivas diversas frente ao trabalho artístico, contudo, reafirmamos a importância dos nomes distinguidos nessa seção, em função de um olhar confluyente frente à atividade da pintura e da poesia, que convergem e se tocam, mesmo

em distintas dimensões. De Lessing a Veneroso, ou de Aguilar a Sterzi, o estudioso, especializado ou não, pôde encontrar nesse capítulo intermediário, uma ponte entre o conhecimento técnico e a posterior análise investigativa das obras, bem como o início na imersão das propostas de cada um dos dois artistas submetidos, aqui, à reflexão. Cabe, portanto, ao leitor inserir-se nesse universo interartístico com a postura de afasia, dita acima, a fim de perceber nuances textuais, como a palpabilidade do abstrato, a tentativa de superação de limites e a síntese das relações puras em articulação e integração, apontados no trabalho de Mondrian, por exemplo, e também tentar observar e estabelecer conexões com a proposta augustiana de uma poesia em sua vitalidade visual, que surge atrelada a uma quebra da tradição, em direção a uma poesia mínima, em que concisão é a palavra de ordem.

3. ANÁLISE DE TEXTOS

3.1. MOLDURAS E BARREIRAS ARTÍSTICAS: POESIA PICTÓRICA E PINTURA POÉTICA

Escolhemos, para esse momento de nossa análise da construção poética de Augusto de Campos, um texto inserido no livro *Não poemas*, tendo sido sua primeira edição lançada em 2003. Seleccionamos, a princípio, como modelo de poesia augustiana, o poema *Ruído*, datado de 1993, que está sumarizado no livro dentre os textos da série “ar”. Tradicionalmente, desde os primeiros momentos da poesia concreta no Brasil, a poesia de Augusto de Campos destaca-se – sendo até mesmo apresentada pelo próprio poeta – como textos que transparecem a ideia do menos, da negativa e até mesmo da recusa. Já em seus primeiros poemas de “ensaio concretista”, como os da série *Poetamenos*, tal premissa já se manifestava. Em *Não poemas*, mais uma vez, a característica no autor é manifesta em textos que, como aponta Arnaldo Antunes, na apresentação do livro, realizam-se como “linguagem-coisa”, ou melhor, poemas que parecem falar aquilo que está além das palavras e do dizível, justamente por não tentar reproduzir tal coisa, mas, almejar sê-lo ou realizá-lo pela linguagem poética. Assim, temos *Ruído*, sugerindo uma relação com a sonorização das coisas desde o seu título, que abarca um universo que ultrapassa barreiras artísticas.



Ruído, 1993. Augusto de Campos

Já em um primeiro lance de vista, seguindo os ditames e as conquistas da poesia concreta, em sua fase ortodoxa, se assim podemos aferir, a página, enquanto elemento construtor do texto, apresenta um poema que se propaga para além dos possíveis enquadramentos de uma poesia tradicionalista. Aqui, o poema abarca todo o branco da página, em cores que se dispõem entre o verde escuro até o branco, ainda com a presença de círculos que, por sua vez, promovem a sensação de dispersão dos elementos do texto e uma ideia de profundidade e vibração. Observando o poema, nota-se, na medida em que os círculos vão se afastando do centro, que a distância entre as circunferências também é reduzida e diferenciada pela particularização das tonalidades de cor. Temos, assim, um texto que se dispersa nesse meio elástico, em uma determinada vibração, conferindo a sensação de frequência sonora, isto é, em consonância com o título do poema, que aponta a existência do som, do barulho, temos um poema que almeja aproximar-se das qualidades de um ruído.

É válido salientar que por ruído entende-se uma reunião ou conjunto de sons que causam desagrado ao ouvido. Consente-se enquanto ruído aquilo que seria disposto por algum choque ou queda, ou seja, ruído é aquilo, costumeiramente, associado à pancada

ou a outro som que gere bulício. A leitura do título associada às primeiras observações do poema faz-nos atentar para o fato de que o texto aspira àquela agitação associada à desordem, isto é, movimentação de sons atrelada a tumulto ou desvario. Tal escolha de título justifica-se pela própria proposta do poema, verificada na sua tessitura: um poema que rompe com a ordem sintática e oracional do texto, mas que, mesmo nessa perturbação, encontra organização composicional. Em meio ao aparente caos sintático do texto, há, contudo, a possibilidade de direcionamento da leitura por meio da observação do leitor, que, aqui, agindo de forma semelhante a um espectador de uma pintura, inter-relaciona as partes dos termos, as cores da página e os demais elementos constituintes do poema como forma de elar os significantes da obra, unindo as instâncias estruturais de texto, como maneira de capturar a dinamicidade e pluralidade da linguagem na obra

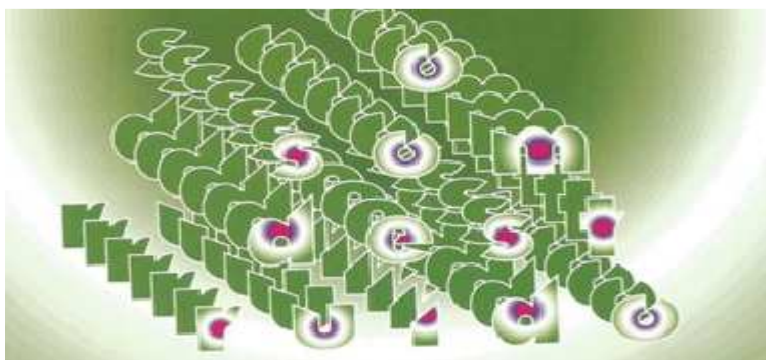
Ainda em relação às conexões possíveis do poema e seu título, ressaltamos também a escolha em inserir *Ruído* na categoria “ar” do livro, conforme mencionamos acima, pois tal série estende o sentido de propagação e difusão do som, que o texto almeja representar. Os demais poemas do livro também elencados na série “ar” possuem, cada um a seu modo, a concatenação com o título do conjunto.

Percebemos até aqui que *Ruído* explora os limites da linguagem da poesia, na medida em que utiliza recursos que vão além dos arranjos linguísticos; a tessitura do poema abrange elementos de um universo artístico mais aproximado das artes plásticas, uma vez que a *observação de fatores como cor, dimensão, profundidade e grafismo tornam-se de suma importância para a leitura do texto*. *Ruído*, assim, é passado da tela de um computador, feito através de recursos computacionais, para a página do livro, onde adquire uma semântica singular, unindo ferramentas tecnológicas e diretrizes pictóricas para a página em branco. Desta maneira, como podemos aferir, o leitor do poema encontra-se também num papel semelhante a um observador de obra pictórica, pois, para ler *Ruído* é necessário considerar técnicas de representação em cores e formas, típicas de uma pintura.

Citamos, anteriormente, a corrente sonora representada pela propagação no meio circular ou até mesmo elástico, que sugere a ideia de vibração do som e profundidade de suas ondas. Além disso, se tomarmos a letra *o*, no centro da página, como elemento que guie a nossa leitura, mesmo que como ponto provisório de análise, é possível observar que as letras na parte superior formam a frase *som construído*. Se, porém, tentarmos ler a parte mais inferior do texto, uma forma possível seria *(o) som destruído*. A divergência das letras, nesse trecho do poema, se dá pelo afastamento delas em relação ao centro, que

por sua vez iconizam a própria destruição do som, ou melhor, o desmembramento da convergência para a dispersão dos elementos. O ruído, portanto, é materializado na desorganização e prolongamento dos sons no espaço da página.

O fator de convergência e dispersão dos elementos na página pode ainda ser observado pelo número de letras que compõem cada trecho do texto. Se atentarmos para a parte superior do texto, percebemos que ela se organiza numa quantidade decrescente de letras (5-4-3), já a parte mais inferior do poema é construída de forma crescente (3-4-5), reafirmando a ideia de concentração e difusão do som. Somada a essas observações de representação sonora do texto, vale salientar que atrelada à ideia de desorganização e dispersão do som para a geração do ruído, temos também a *destruição* mesma dos geradores sonoros dos textos. Considerando que cada letra seja a representação de um som, cada fonema sofre uma ruptura quando atinge o nível da “destruição”.



Ruído (recorte)

Podemos perceber que todas as letras acima têm uma ruptura em sua estrutura. Tal alteração gráfica nas pontas das letras iconiza a própria perturbação e desequilíbrio do som destruído, aos quais o poema faz referência. Seguindo o paradigma da poesia concreta, a fonte usada na constituição do poema vai além de um registro textual e passa a ser considerada como ferramenta de poeticidade, na medida em que assistimos à letra que almeja ser o próprio signo do texto: os elementos não apenas tentam dizer algo, mas visam realizar tal fato por meio da linguagem.

O poema, ainda utilizando da palavra em seu estado próximo ao pictórico, rompendo com a delimitação gráfica do texto, introduz espelhamentos em cada fonte utilizada. No sombreamento das letras, vê-se o prolongamento destas através de seis repetições em cada fonte. Este enfileiramento de sombras, em suas respectivas fontes, ressalta a difusão sonora que envolve o espaço em questão, como também a vibração na extensão do texto. Além disso, é notório que as escolhas de posicionamento dos

espelhamentos e a tonalidade destas sombras desencadeiam a sensação de profundidade do texto, indo além da superfície da página, e onde os sons adquirem possíveis ecos em meio à dimensão conferida. Temos, assim, não apenas um rompimento com a perspectiva gráfico-tipográfica, mas também com as próprias molduras, os limites do espaço da página, já apresentadas pelo teórico Uspênski, conforme vimos no nosso primeiro capítulo

Na organização do poema cada uma das letras, ao conotarem sons específicos, dispõem de marcas específicas em suas formas. Logo, cada sinal gráfico presente no texto, desde o *s* ao *d*, possuem, em seu interior, uma espécie de selo ou impressão em desenho próprio. Tais marcas podem sugerir a identidade sonora dos termos em questão, e, mesmo sendo específicos, distintos uns dos outros, ainda estão concatenados na parte inferior do texto; mesmo que corrompidos pela perturbação do segundo eixo, os sons do primeiro plano, que participam da construção do som, são os mesmos no momento de sua destruição, apresentando, contudo, falhas ou interrupções na transmissão de suas sonoridades. Ora, temos, portanto, a explosão do som num nível macro, que se dispersa na elasticidade das cores e formas do texto, como também temos a explosão em microcosmo, no cerne de cada letra, no núcleo de cada som “destruído”.

Conforme já mencionamos, o caráter sonoro do poema em questão faz-se audível desde uma primeira observação mais superficial do texto, uma vez que pode ser averiguado no próprio título. Estudos sobre as referências sonora nos poemas de Augusto de Campos são frequentes nos compêndios de poesia concreta, especialmente, quando o poeta, juntamente com músicos – como seu filho Cid Campos – procurou dispor formas de musicalidade e ainda de vocalizações inovadoras para suas poesias. A crítica de literatura Flora Süssekind (2004), por exemplo, chegou a afirmar que a materialidade das palavras em poemas de Augusto, juntamente à ação de signos não verbais, conduz o texto a um *design* de dimensão sonora, isto é, um “design sonoro”. Tal recurso apontado por Süssekind pode ser visto em *Ruído*, pois, conforme afirmamos, a sugestão de propagação de sons é ponto nodal de nosso texto. Sem abandonar o que seria uma forma modernista de poesia, afirma a autora, Campos explora os limites da visualidade modernista, ao explorar desvios, fugas e ruídos.

Tomando alguns tópicos do raciocínio exposto por Süssekind sobre a dimensão sonora em Augusto de Campos, entendemos que em *Ruído* assistimos a uma investigação dos limites da visualidade da poesia. Como frisamos, o poema acima brinca com os contornos da poesia, ao explorar a extensão do texto e os signos para sua composição.

Ruído, a todo instante, oferece ao leitor possibilidades de leituras que podem causar até certo estranhamento, para aqueles que desconhecem a natureza da poesia concreta, pois dispõe de rompimentos e superações dos mais variados tipos e níveis. Os recortes e as interrupções das letras, por exemplo, que promovem a destruição das letras e/ou de seus fonemas, já carregam a investida do poeta em romper com os domínios prováveis e esperados na poesia. A utilização das cores também indica o alcance significativo almejado pelo poeta; os tons de verde espalhados no branco da página, como apontamos anteriormente, que conferem a ideia de todo, especializando o texto no espaço, bem como o colorido no interior de cada sinal gráfico salientando uma possível propriedade e identificação a cada um deles. A preocupação gráfica presente no texto ainda se estende da cor até mesmo à utilização do tipo de fonte e organização destes na página, delineando, assim, as perspectivas e a profundidade do texto, tão fundamentais para o entendimento da obra.

Chamamos a atenção, portanto, que a dimensão sonora, tão apontada nos poemas de Augusto, aqui, em particular, está diretamente ligada à organização iconográfica do texto; a referência primeira – do som – abre-se a outras, em virtude da interação dos signos da página. Em *Ruído*, o som que almeja ser ouvido *é pintado*. A impressão do som, se assim pudermos aferir, faz-se através do aproveitamento da plurissignificação dos elementos que compõem o quadro, ou melhor, a página em branco. Contudo, salientamos que mesmo o som estando manifesto em sinais gráficos, aqui ele não é representado de forma estática, a mobilidade do texto e o seu alcance da sugestão sonora que parece mesmo superior o próprio material, a página de papel, ao projetar-se a outros níveis de significação, imprimindo notas ou sons quase audíveis. Ao tentar superar o seu material ou, ao menos, as fronteiras-limites de sua linguagem, o poema torna-se a linguagem-coisa, que nos referimos no início de nossa análise; *Ruído* não tenta dizer algo sobre o som, mas sim, realizá-lo em sua tessitura textual.

O conceito aqui levado para a poesia, de um signo que almeja ser o próprio objeto a que se refere, desencadeia as reflexões sobre a delimitação, ou ainda, das molduras que demarcam os objetos artísticos. Aqui, os limites concernentes ao universo da poesia tornam-se mais fluidos, possibilitando uma maior abertura para trocas e diálogos com demais artes, como a pintura.

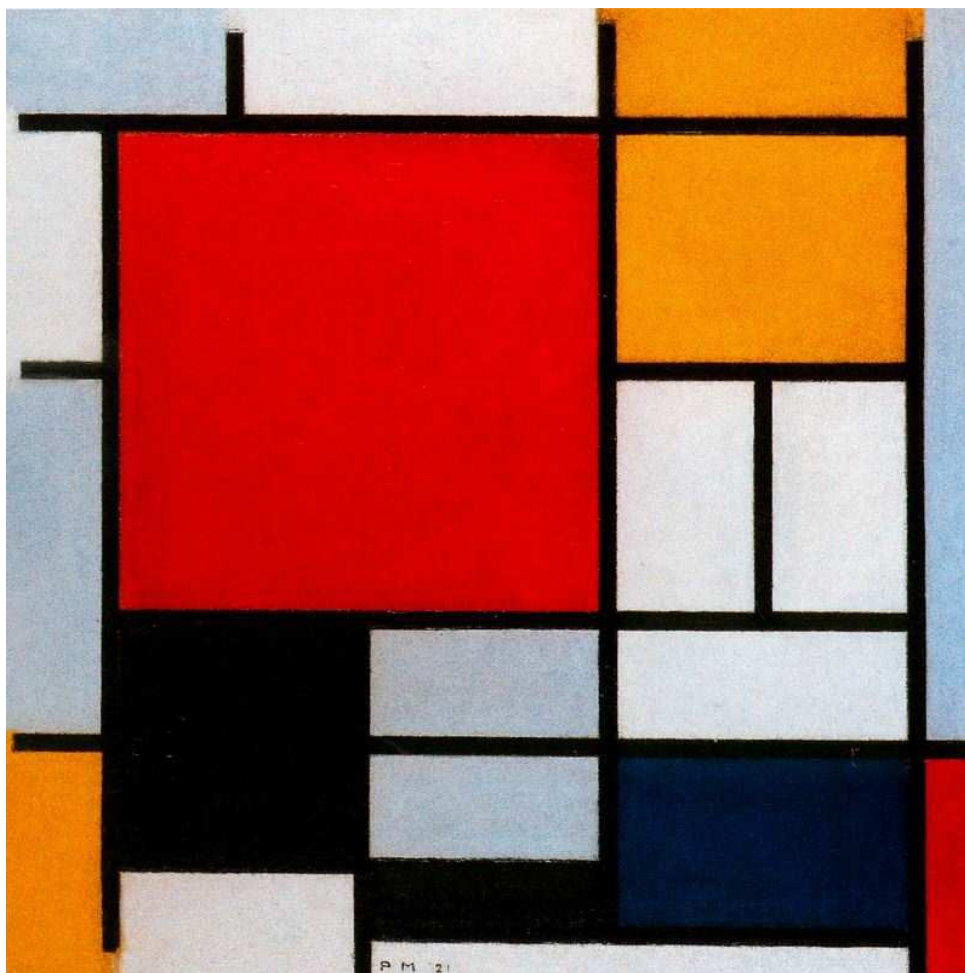
A aplicação, pelos artistas inseridos no movimento concretista, de uma poesia elada a outras instâncias artísticas que vão além do aparato verbal, é amplamente divulgada através dos compêndios e estudos sobre a poesia concreta. Poesia que se apoia

em procedimentos verbais, mas também visuais e sonoros, por exemplo, é característica da tão proclamada natureza *verbivocovisual* dos textos poéticos. É possível, entre textos críticos de poesia, a referência à sonoridade e musicalidade inerente ao pensamento concretista, bem como à visualidade explorada pelos artistas, a partir de uma preocupação com o traço, o formato ou ainda a respeito da espacialização do texto na página em branco. Tais observações, tão caras aos estudos poéticos, e de grande auxílio à leitura de poesia, em nossa leitura adquirem um viés um tanto quanto mais específico. Aqui, a visualidade do poema, ou melhor, o seu caráter verbal e visual é entendido sob uma perspectiva teórica que vê o objeto artístico, seja ele um poema ou texto de qualquer outra ordem, em *interação* com demais textos. Sendo assim, os diálogos e as referências que a poesia concreta dispõe com a pintura, por exemplo, ponto alvo de nossas investigações, são naturais e esperadas num contexto de trocas entre sistemas simbólicos diversos. Como referimos no primeiro capítulo de nossa tese, a movimentação de cada sistema, envolto em suas delimitações, confere a possibilidade de transformação de um sistema de poesia, na semiosfera, em virtude da heterogeneidade do espaço e da maleabilidade de suas fronteiras. Dessa maneira, entendemos que a investida artística disposta em poemas concretos, como *Ruído*, apresenta consonância de teorias e pensamentos peculiares ao universo pictórico.

Em especial destaque, temos o ideal “neoplástico” desenvolvido pelo pintor Piet Mondrian, em meados dos anos 1920. Em paralelo à linguagem natural da poesia, a teoria pictórica desenvolvida e apresentada pelo holandês baseia-se na premissa de que a pintura deve dispor de um balanço estável, sem oscilações nem desvios. A obra apresentaria um equilíbrio próprio, que lhe seria latente, oriunda de uma composição sintética. Para Mondrian, a composição de um quadro deveria ser feita, tal como mostra a tradição da poesia, através da *concisão*, isto é, *retirar o que seria considerado gratuito, excessivo*. Ao lançar tal proposta denominada de Neoplasticismo, o pintor afasta-se de um tipo de obra figurativa, de representações cenográficas ou decorativas, vertentes em que ele mesmo já teria praticado, como veremos mais adiante, para lançar mão de uma perspectiva artística próxima da poesia, não mais por questões “sublimes” ou por ideais de beleza estética.

John Milner (2011), em estudo da obra de Mondrian, revela-nos que para o Neoplasticismo, o que interessava, de antemão, era uma obra que escapasse das representações descritivas, que não optasse pela tradução de um cenário, ou um olhar para determinado mundo externo, a chamada janela sobre a natureza. A pintura desenvolvida

nesse momento tendia a ser desincorporada, como diz Milner, não-descritiva, que revele apenas seus elementos mais básicos e suas qualidades, como também as relações de proporção e posição entre as próprias unidades da tela.



Composição com vermelho, amarelo, azul e preto, 1921. Piet Mondrian

Se atentarmos para a tela acima, perceberemos que ela é composta por elementos básicos da pintura, isto é, construída por linhas estreitas, planos retos e cores predominantemente básicas. O pensamento mondriânico é aqui disposto em planos coloridos que, por sua vez, não são nem almejam representar objetos coloridos, mas sim, como apontou Milner, planos que voltam a atenção para a própria obra. Dessa forma, vemos que o Neoplasticismo, como nova teoria e prática de pintura, explora as potencialidades sígnicas do quadro a partir das relações entre seus elementos, e não por

meio de ilustrações ou formas diversas. Os planos, as cores, as dimensões e posições são as unidades do quadro que em interação conferem o ritmo e o equilíbrio da criação. Em paralelo às discussões de *Ruído*, feitas acima, aqui, vemos também um texto que não intenciona falar de determinado tópico ou dispor de uma chave de significação, aqui, a obra é o próprio objeto sígnico que adquire relevância através das possíveis inter-relações de seus elementos.

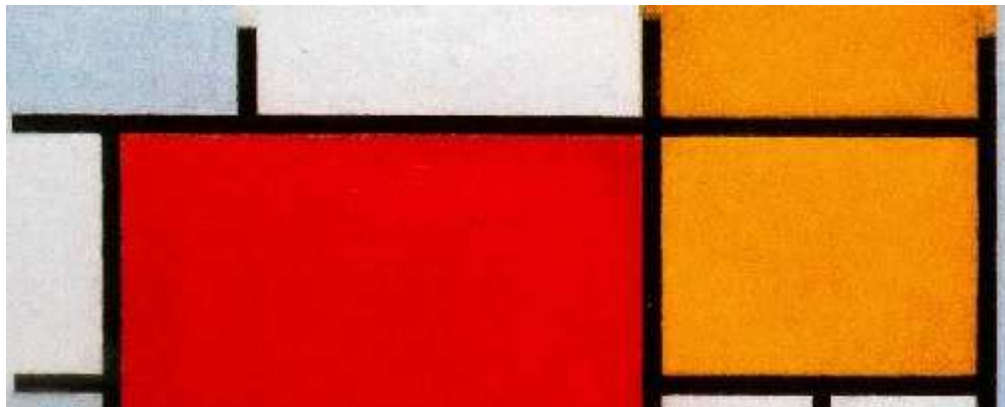
Ao apontarmos que as relações dos constituintes de uma tela conferem ritmo ao quadro, estamos chamando a atenção para o fato de o equilíbrio ou o balanço da obra estarem intimamente ligados ao número de elementos que o compõem, bem como seus dimensionamentos, posições e proporção. Para averiguar tal interação de significantes da tela, devemos atentar, por exemplo, para a atuação das linhas. Como é claro nas telas neoplásticas de Mondrian, como no exemplo acima, há um jogo de cruzamento, aproximação e afastamento das linhas, mas que, especialmente, será recodificado pelo olhar do leitor/espectador. É esse jogo em nível visual que confere a dinâmica de relações tão característica do Neoplasticismo, em que a dependência das linhas, uma em relação às outras, somado às correlações entre os planos e cores, vão construindo as movimentações e conexões de predomínio, dependência e espaço no branco da tela. Pois, como confirma Milner, em relação ao jogo de interações:

The economy of means which provides this complexity makes the painting look simple when it is not. All is clear as it can be, but intricate in its visual dynamics and the complex network of its relationships. Lines depend upon other lines, planes depend upon other planes. The balance which comes from this leaves nothing superfluous or redundant. It is a closed system in which every element plays its part and each element is related to the next. Vertical balances horizontal in both line and plane; the parts balance within the whole; colour balances non-colour. (MILNER, 2011, 161)¹⁵

A tela *Composição com vermelho, amarelo, azul e preto* (1921) mostra um conjunto de linhas que se organizam de forma irregular no espaço do quadro. Estas retas,

¹⁵ A economia de meios que fornece esta complexidade faz a pintura parecer simples quando não é. Tudo está claro como pode ser, mas intrincado em sua dinâmica visual e em uma complexa rede de relações. Linhas dependentes de outras linhas, planos que dependem de outros planos. O equilíbrio que vem disso não deixa nada de supérfluo ou redundante. É um sistema fechado em que cada elemento desempenha o seu papel e cada elemento está relacionado com o seguinte. Verticalidade equilibra a horizontalidade em linhas e planis; o equilíbrio partes dentro do conjunto; balanços de cor não-cor. (Tradução nossa).

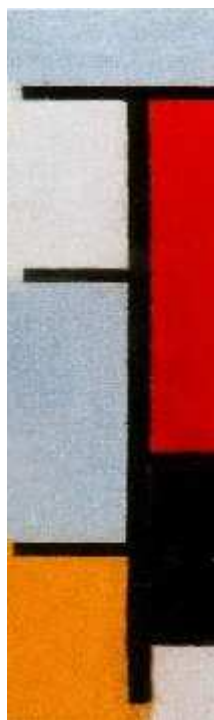
exibidas na cor preta, são recorrentes nas pinturas neoplásticas de Mondrian e, aqui, ora se afastam ora se entrecruzam, formando uma estrutura em grade, que abriga cada uma das cores em seus respectivos compartimentos. Como afirmamos, as linhas, apesar de dispostas em sugestão de grade, não se exibem em unidades equivalentes; as divisórias formadas pelo contato e afastamento das retas distribuem-se de maneira assimétrica a depender da expansão e domínio de uma cor. A segmentação promovida na tela, portanto, deve-se a estas molduras no interior do próprio quadro que atuam como verdadeiras fronteiras dos (micro) espaços e unidades da pintura. Vemos, assim, a cor vermelha como a tonalidade mais marcante da pintura, menos pela sua repetição, do que pelo prolongamento das linhas que a delimitam.



Recorte 1

O vermelho é estendido da parte mais superior ao centro do quadro, dominando grande parcela da obra. A qualidade da cor, nesse momento, é ressaltada através de seu grande alcance em relação às demais unidades em função de sua dimensão e permanência no setor de centralização da tela. O amarelo, também prenunciado desde o título da obra, é exibido em, basicamente, duas extremidades do quadro: no canto inferior mais à esquerda e à direita, nas margens superiores. Observamos que a cor amarela, no foco superior (recorte 1), é rompida pela separação provocada por uma das retas horizontais que surgem em seu meio. A cor é desunificada e transformada em unidades que se tocam pela cor, mas que possuem intensidade e ritmo distintos, especialmente, pela propagação do amarelo além dos domínios da tela e da visão do espectador. O segundo momento de aparição da cor é dado por meio da intersecção de duas retas, mas que também não se

fecham, a moldura da cor encontra-se aberta, em expansão conjunta ao próprio amarelo num ambiente imagético, que escapa às delimitações da obra. Em relação à terceira cor primária, também aqui exibida, o azul pode aparentar, em primeiro lance de vista, certa debilidade e timidez diante da atuação e presença das demais cores. Porém, devemos atentar que, apesar de surgir apenas num dado momento da tela, e em um todo fechado na moldura, sem encontrar grande propagação de sua cor - exceto por uma possível aproximação com o preto - ele é ponto de destaque, na coluna em que é exibido. O azul torna-se a interrupção de toda uma área clara, basicamente branca e amarela, entre duas grandes linhas verticais que se dispõem quase que ao longo de toda a completude do quadro. Aqui, o azul é ponto de profundidade, na área que o circunscreve, e de equilíbrio, ao balancear as tonalidades e vibrações de uma parcela da obra que pendia à inteira luminosidade.



Recorte 2



Recorte 3

Não apenas de cores primárias, contudo, constrói-se a tela acima, como é possível observar, há também a presença do branco, como a união de todas as cores. O branco marca presença às margens da tela, construindo uma ilusão de percepção que não se

restringe às molduras do quadro, juntamente com o cinza, amarelo e vermelho (recortes 2 e 3); mas também o branco surge em três significativos retângulos, de extensão e intensidade equivalentes, variando apenas em posicionamento, no balanço de forças verticais e horizontais, mas com ritmo e concorrência equilibrados. Chamamos a atenção também para a cor cinza mostrada por dois retângulos horizontais, um em cima do outro, exatamente equivalentes em alcance e permanência. Os retângulos cinzas, numa observação diagonal, estão posicionados entre as duas cores que o compõem, o branco e o preto. Mesmo disposto em equilíbrio de formas e dimensão, o cinza está comprimido pela intensidade do preto, ao seu lado, desarmonioso em seu prolongamento com um estreito retângulo, bem como, do lado acima, pelo branco, em sua expansão delimitada e organizada. O cinza que aqui está entre as duas cores e se contém em limites sólidos, pode ser visto também como uma espécie de produto, resultado da interação do branco e preto, em que os três elementos agem quase que em uma cartela de tom sobre tom, abrindo-se em branco, sendo intermediada pelo cinza e fechada na intensidade do preto, ou ainda em vice-versa, a depender do ângulo de perspectiva adotado.

As cores, salientamos, mesmo delimitadas em suas molduras, dificilmente são encaradas, nessa obra, como elementos estáticos, ao contrário, as relações estabelecidas umas com as outras sugerem um jogo de força, ritmo, harmonia e perspectiva entre os planos. Os paralelos das cores, as suas oposições, bem como tamanhos das retas e seus cruzamentos não conferem rigidez, mas movimento e vitalidade na pintura. As linhas pretas, especialmente, que teriam o objetivo de emoldurar os constituintes da tela, não são delimites estanques, as aproximações e afastamentos deixam em aberto esta grade que parece estar em constante ritmo, inclusive para fora do quadro. Conforme foi mencionado acima, as cores projetam-se para fora da pintura, insuflando a leitura em ordens ilusórias, ou melhor, que são apenas insinuadas pelo artista. E, até mesmo as micro molduras abrem-se para o exterior, acompanhando os planos que são prenunciados na imagem (recortes 2 e 3). Nesse trabalho de Mondrian, não percebemos, portanto, as molduras de um primeiro plano (ou mais próximas da moldura propriamente dita do quadro), como aquele delimita natural e esperado nas representações, que estaria marcando a passagem dos pontos de vista interno/externo. Ao que assistimos é o prolongamento da obra para fora dela mesma, ultrapassando as fronteiras consagradas à representação artística.

Diante do exposto, gostaríamos de relembrar o pensamento de Schapiro (2001) em relação à arte moderna e abstrata, que pode, facilmente, também ser relacionado à poesia concreta brasileira. Como frisou o escritor, o que há de inovação e transformação

em arte, dificilmente, pode ser avaliado à luz de valores e normas pré-estabelecidas; o ideal, segundo ele, para a apreciação daquilo que existe de melhor na arte, deveria ser encarado e julgado por meio de uma observação contínua e séria, assumindo, ainda assim, todos os riscos de erro. Entendemos, portanto, que a poesia e a pintura, nesse instante, tocam-se e compartilham determinados paradigmas de criação artística vanguardista, pois, conforme vimos, tanto em Campos, como em Mondrian, o que verificamos foi a transformação – ou ampliação – de valores artísticos que desencadearam *desprendimento às normas* de poesia e pintura, e consolidaram, assim, um *novo pensamento estético*, baseado na busca da dinâmica e equilíbrio de suas formas. Contudo, tal função estética vem atrelada à concepção de formas e forças em combinações sempre novas, em Mondrian, especialmente, as escalas de movimento e equilíbrio estão atreladas às experimentações em variação de comprimento, intervalo, dimensão e predominância. Em Campos, por sua vez, a repetição das letras/fonemas, a centralização, separação e quebra promovem as relações de movimento e equilíbrio do texto. A forma sintética da poesia de Campos encontra também a necessidade de dinâmica, através de uma estrutura que, jogando com planos verbais e visuais, sugere uma perspectiva tridimensional da obra, em que o texto se propaga e insinua um prolongamento sob e além da superfície da página. A racionalização das formas, em unidades mínimas, e em cores primárias, revelam que para a pintura do Neoplasticismo, bem como para discurso sintético de *Ruído*, as formas mais elementares dispõem de expressão e vivacidade. A obra, pois, tanto pictural quanto a poética, afasta-se de eventuais funções extra estéticas e volta-se para si. Notamos, portanto, a construção de pensamentos que, lançando mão de artifícios visuais e de espacialização, exibem obras menos subjetivas, em que a beleza é ativa, e não para a contemplação, ou melhor, exibem-se contrárias a uma obra de expressão, subjetiva, em nome de uma pintura e de uma poesia de criação, objetiva.

Detalhando alguns pontos em que há a possibilidade de verificar a semiose, os níveis de entropia e tradução dos sistemas, podemos apontar, inicialmente, para a natureza, ou melhor, para a *configuração dinâmica das estruturas*, em função da movimentação de forças *entre os próprios elementos constituintes* de cada texto. Em *Composição com vermelho, amarelo, azul e preto*, chamamos a atenção para as relações harmônicas entre os planos, que são construídos através das cores e suas respectivas delimitações. Percebemos o ritmo dado ao texto por meio da expansão e domínio da cor vermelha, por exemplo, em contraposição à expansão e interrupção do tom amarelo (recorte 1). Como também, há equilíbrio e mediação de forças entre os pontos de luz que

se encerram na profundidade do quadrado azul. Mondrian, portanto, adota a estética de *relações internas* como força motivadora da dinâmica e do ritmo de sua obra. Já a movimentação de forças em *Ruído* também é dada pela inter-relação de seus elementos constituintes. Aqui, como mencionamos, a estática inicial do discurso é rompida pela adoção de princípios que vão além do aparato verbal. Por exemplo, se relembarmos as repetições sucessivas de cada letra do poema, que conferem a ideia de repuxo do texto e de propagação do som pelo qual cada letra representaria. Além disso, sublinhamos que as tonalidades de verde e os círculos presentes no poema não são vistos como dados acessórios, pois tais traços também são constituintes ativos da obra e corroboram as noções de profundidade, elasticidade e vibração do som. Campos, assim, retoma o pensamento de *estrutura dinâmica* e necessidade de *movimento do texto* configurados na própria *tessitura* da obra artística, que não reflete um cenário específico, nem uma expressão subjetiva; como no Neoplasticismo, a dinâmica da obra é configurada pela qualidade dos próprios elementos, pela proporção de suas partes e pelo balanço que estabelecem entre si.

Em segundo lugar, gostaríamos também de retomar os constantes jogos entre os *limites e o alcance das obras*, que parecem mesmo não se restringir às delimitações de seus materiais e linguagem. Vimos que a tela de Mondrian e suas micro descrições, ou micro molduras, dispõem de limites claros e precisos entre os planos da pintura. Porém, mesmo apresentando-se enquanto zonas limítrofes, não são vistas como fixas ou estanques; o ritmo da obra, já mencionado, promove certo valor de fluidez e constantes encaixes entre suas partes, que nos remete às movimentações de um quebra-cabeça de encaixes quadrados, que se destinam ao constante rearranjo de suas formas. Somada a tal fato, a *superação dos limites* da obra é exposta, como frisamos, no momento em que a obra se abre para um espaço além daquele delimitado pelas inúmeras molduras constituintes (recortes 2 e 3), em que as linhas divisórias parecem acompanhar a fluidez das cores e se destinar para fora da área limitada da tela. Ideal semelhante temos em *Ruído* que, utilizando elementos distintos daqueles propostos pela pintura de Mondrian, também almeja *ultrapassar os seus próprios domínios*. Percebemos essa propriedade, no instante em que o discurso poético busca, em outros sistemas de signos, recursos que promovam uma maior abertura de construção e percepção de seu discurso. Ao associar a tridimensionalidade das letras, a perspectiva visual e a profundidade da obra, Campos recorre a âmbitos tradicionalmente relacionados à pintura para a composição de um poema. O apelo à visualidade promove, em primeiro lugar, a sensação de uma obra que

parte do centro para uma posterior dispersão, bem como uma noção de profundidade, aproximação e espelhamento das letras, que parecem desprezar a limitação do elemento mais rudimentar do texto, a superfície do papel.

Temos, até aqui, dois sistemas artísticos de vanguarda que, mesmo distintos em material e técnica, *comunicam-se em função de uma estética de relações e concisão*, que não se prende à normas e valores consagrados, indo mesmo *além de suas molduras delimitadoras, buscando a potencialidade de suas linguagens*. Ressaltamos que em situação de aproximação de sistemas e comunicação de signos, há sempre uma tradução de um pensamento, de uma ação de signo, uma vez que, por mais fluidas que possam tornar-se as fronteiras, ainda persistem, naturalmente, as idiossincrasias de cada sistema simbólico. Já em relação à comunicação dessas obras aqui apresentadas com o público, é salutar a menção ao pensamento de Mukaróvsky exposto anteriormente. Como afirmou o autor, nos momentos em que a arte parece afastar-se, um pouco mais, das referências externas à obra, a comunicabilidade obra-público tende a ser mais reduzida. O deslocamento na esfera das funções estéticas pode causar estranhamento, ou melhor, certa incompreensão do texto artístico, que é justificada menos pela essência, propriamente, da poesia ou da pintura, como os alvos de nossa investigação, e sim, pelo distanciamento de suas funções extra-estéticas.

3.2. MEMÓRIA BARROCA: VISUALIDADE E OBRA DE ARTE ABERTA

Como expusemos em nosso capítulo teórico e na análise acima, a observação das relações entre as fronteiras artísticas é vista enquanto um procedimento que possibilita uma visão sobre os próprios fluxos dos sistemas culturais. Tal entendimento é justificado, conforme Irene Machado, tendo em vista que as organizações sígnicas atuam em contato entre si, isto é, as semiosferas, em contato umas com as outras, conferem um espaço de contato para os diversos signos. Como esclarece a autora, é por meio deste espaço interativo que a tradução de informações, a partir das conexões travadas entre os textos, ocorre, modelizando o signo compartilhado. Contudo, não de maneira uniforme e linear, repetindo o mesmo desenho informativo de onde, inicialmente, estava inserido, mas sim, a modelização tende a organizá-lo em outra configuração, redefinindo-o.

Sublinhamos este recorte do pensamento semiótico, na medida em que ele é imprescindível para uma reflexão a que nosso trabalho se propõe, a de aproximação da

poesia de Augusto de Campos com a pintura do holandês Mondrian, e, sobretudo, para esse momento de nossa análise, em que perceberemos um elo entre os dois artistas, no que diz respeito à leitura de uma tradição artística que ambos realizaram. Tanto na poesia, quanto na pintura, conforme veremos, tem-se o proveito de uma tradição que é revitalizada, fornecendo uma interação entre o “antigo” e o novo. Como já mencionamos em passagens anteriores, o pensamento semiótico em relação aos textos e às culturas é fundamentado na premissa de transporte e repetição de traços textuais que atualizam as memórias culturais.

Sendo assim, vale pensar na tradição barroca, quando ultrapassa as fronteiras do século XVI, e é modelizada ao longo dos anos, alcançando a contemporaneidade. Para isto, vale retornar ao pensamento de Affonso Ávila (1994), que projeta o Barroco para além de simples reflexo de uma época e, ao invés de entender tal estética enquanto arte de determinado período, prefere vê-la nas diversas formas assumidas. Assim, o autor diz:

E essas formas, correspondendo sempre a uma pressão de contemporaneidade ou às imposições de um contexto peculiar, não se imobilizam, todavia, numa historicidade irreversível, podendo ao contrário reemergir na sua dinâmica própria, ainda que sob roupagem nova, desde que dois ou mais momentos da história da humanidade ou particularmente das nações inflitam para uma idêntica e mesma curva de *tensão estética, existencial, social*. (ÁVILA, 1994, p. 24 – Grifos nossos)

Portanto, tendo isso em vista, que a crítica atualizada na área das artes pode estar revestida em uma forma sincrônica e, quando alicerçada em pressupostos teóricos da semiótica da cultura, tende a observar o objeto artístico sempre em diálogo com sistemas sígnicos diversos, tentaremos, a seguir, apontar como a tradição barroca pode ser colhida nas obras de Campos e Mondrian como um verdadeiro elo nos processos criativos.



aqui, 2001

O poema *aqui*, de 2001, chama a atenção do leitor logo à primeira vista. Em primeiro lugar, por ser um texto poético que não se utiliza de versos, mas também, e especialmente, por apresentar uma estrutura muito particular, com a presença de diversas cores e uma confusão de letras. Apesar de tal aparente desarranjo, há certa ordenação que promove uma estruturalidade ao texto. Tentando traçar alguns aspectos estruturais, podemos apontar, por exemplo, a presença das três cores primárias ao longo do poema, o vermelho, o amarelo e o azul, além do verde e do roxo, cores complementares daquelas duas primeiras. Portanto, entendemos que, apesar de um choque visual, promovido pela profusão de cor, o poema utiliza-se de cores básicas e de duas complementares, variando apenas na tonalidade de cada uma delas. Somado a isto, distribuídas em cinco colunas, as letras parecem ter uma espécie de reflexos, que vão desde um tom mais claro até sua tonalidade mais visível, mais intensa. Em meio ao jogo de letras e tons de cores, existem palavras avulsas facilmente reconhecíveis ao primeiro olhar, como *aqui*; *fora*; *sair* e *vida* (recorte 1). Além destas, se aproximarmos letras em diferentes cores, também é possível encontrar vocábulos, como *som* e *medo* (recorte 2). Observar o texto dessa maneira, mesmo sendo um exercício válido de apreciação, torna a fruição desconexa em função de seu alto grau de fragmentação, sobretudo, se forcarmos uma leitura linear, de forma

corrida, como seria de praxe num poema tradicional, feito em versos. Sendo assim, uma leitura possível, e talvez, de maior alcance semântico, é a realizada por colunas, de cima para baixo, encontrando continuidades de vocábulos numa mesma cor, mesmo em linhas diferentes, e a sua pausa na mudança de cor.



Recorte 1



Recorte 2

O poeta colore o poema em cores e tons e ainda dá uma espécie de sombreamento às fontes do texto. Essa particularidade de *aqui* promove uma sensação de profundidade do texto/imagem na página em branco do livro. O branco e a cor aliam-se como partes integrantes de um mesmo jogo ótico. O sombreamento do texto age também como instrumento de reflexo das partes do poema e essa amplitude gerada, ao mesmo tempo, trava – em razão do alto grau de dificuldade conferido – e conecta a leitura, por estar intimamente relacionada à própria informação e sentido apresentados.

Tomando como método de leitura o descrito acima, podemos ter como informação, o seguinte texto: *aqui parado dentro de mim não há nada que me leve a sair/ fora de mim sem saber como entrar para dentro da vida/ de um outro lado me vendo sem me ver de fora ou de dentro/ olhando do avesso me vendo me ver por dentro e por fora/*

e olhando de outra parte vendo me ver do fora do dentro. Após a leitura, refletimos, inicialmente, o próprio título do poema, aqui, como sabemos é advérbio de lugar, contudo, o lugar referido não é um espaço qualquer, externo, mas o próprio *eu*. Afastando-se dos ditames ortodoxos do concretismo, o poema acima faz uso de uma forma vanguardista de linguagem, em que ainda é possível resgatar traços de lirismo, por meio desta voz central que descreve a si. Ao descrever-se, o sujeito o faz através de diferentes ângulos, isto é, ele expõe a visão que tem de si, mas em diferentes perspectivas. Ao afirmar “*de um outro lado me vendo sem me ver de fora ou de dentro/ olhando do avesso me vendo me ver por dentro e por fora/ e olhando de outra parte vendo me ver do fora do dentro*”, temos, de fato, as diversas faces de um sujeito que se vê, e, imerso nesses excessivos pontos de vista, parece mesmo tentar uma visão total de si. Se numa perspectiva interna “aqui parado dentro de mim” ou em alguma outra perspectiva incerta “de um outro lado me vendo”, ele não tem a visão total das coisas, busca no seu avesso ou ainda em outra perspectiva o melhor ângulo para a visão de si e da própria vida. Entende-se, assim, que estagnado e restrito dentro dele mesmo, com a percepção do mundo em parcialidade, tem-se a inabilidade e a incompreensão da vida: *aqui parado dentro de mim não há nada que me leve a sair/ fora de mim sem saber como entrar para dentro da vida.* É revirando-se em diversos ângulos, até mesmo pelo avesso, que o *eu* alcança a pluralidade de visões, mesmo que repetida, pois, de comum acordo aos textos de natureza lírica, o centro das questões é sempre o próprio sujeito.

A partir da descrição apresentada, o leitor parece deparar-se com um *eu* “prismático”, em virtude das diversas faces apresentadas do sujeito por ele mesmo, inclusive aquelas não vistas por ele de algum ângulo. O que é válido salientar, na realidade, é aquilo dito anteriormente sobre a leitura do poema que *trava* e ao mesmo tempo *conecta* os seus elementos constituintes. Esse *jogo de reflexos e perspectivas* a que o sujeito se refere, semelhante a um labirinto de espelhos percorrido por ele, é também disposto na estrutura do poema, pois, conforme pontuamos anteriormente, a conexão das palavras e das cores do texto tecem essa cadeia de reflexos, ponto nodal do poema. Em *aqui*, temos o reflexo das partes em conformidade ao espelhamento do *eu*, a comunicação do texto, portanto, é estabelecida desde a sua forma.

O poema de Augusto de Campos exige do leitor uma postura não-automatizada frente ao texto, por ser um poema que foge do padrão de poesia. *aqui* necessita da coparticipação daquele que lê, já que a fruição é construída por escolhas, pausas e avanços, mesmo que já sugeridas pelos elementos textuais. Poema não-convencional,

que se afasta da poesia “clássica”, deve parte de sua *força inventiva* ao uso do elemento *visual* como parte constituinte das relações sintático-semânticas; é a poesia buscando novas formas de configuração. Sublinhamos o caráter de *obra aberta*, apontado como traço peculiar à proposta barroca, sendo aqui retomado, em novas constituições, mas ainda se valendo da relação entre a força do *elemento visual* e a *comunicação com o leitor/espectador* para a construção de significados do texto. A obra de Campos é abundante em exemplos de poemas que se encaixam na perspectiva de obra aberta, do que pode ser visto como um barroco moderno, ou melhor, em ponte da contemporaneidade ligada ao mundo e à estética seiscentista, quando se afastam da fixidez de soluções já convencionadas. Vejamos, por exemplo, o poema abaixo, de 1973:



Constituído por um conjunto de círculos e semicírculos, *Código* é um poema que se encontra na série *Enigmagens* e exhibe-se mesmo enquanto uma imagem enigmática que provoca os sentidos e a imaginação do leitor. Nota-se, por exemplo, a semelhança da imagem construída com grandes labirintos. Como é sabido, um labirinto costuma ser

caracterizado pelo cruzamento de caminhos, dos quais apenas alguns têm saída. A ideia é descobrir a rota para alcançar o meio, o centro de uma verdadeira teia de rotas. Seguindo, portanto, o caminho labiríntico do poema, temos, inicialmente, a saída de um arco externo em direção a um grande círculo, seguindo de dois semicírculos quase que espelhados: ambos estão apartados por uma linha vertical, separando de um lado, um semicírculo fechado e o outro com uma pequena quebra. Por fim, chegamos ao centro da imagem que é constituído por um segundo círculo, menor que aquele primeiro.

Atentando para a configuração dessas “rotas” ou desses desenhos configurados na página, podemos perceber que cada uma dessas figuras são, na realidade todas as seis letras que formam a palavra “código”. Os dois círculos podem ser vistos como a letra “o”, o arco externo como a letra “c”, os semicírculos, “d” e “g”, e ainda a linha vertical, como a vogal “i”. Código é o título do texto e o próprio enigma a ser desvendado pelo leitor.

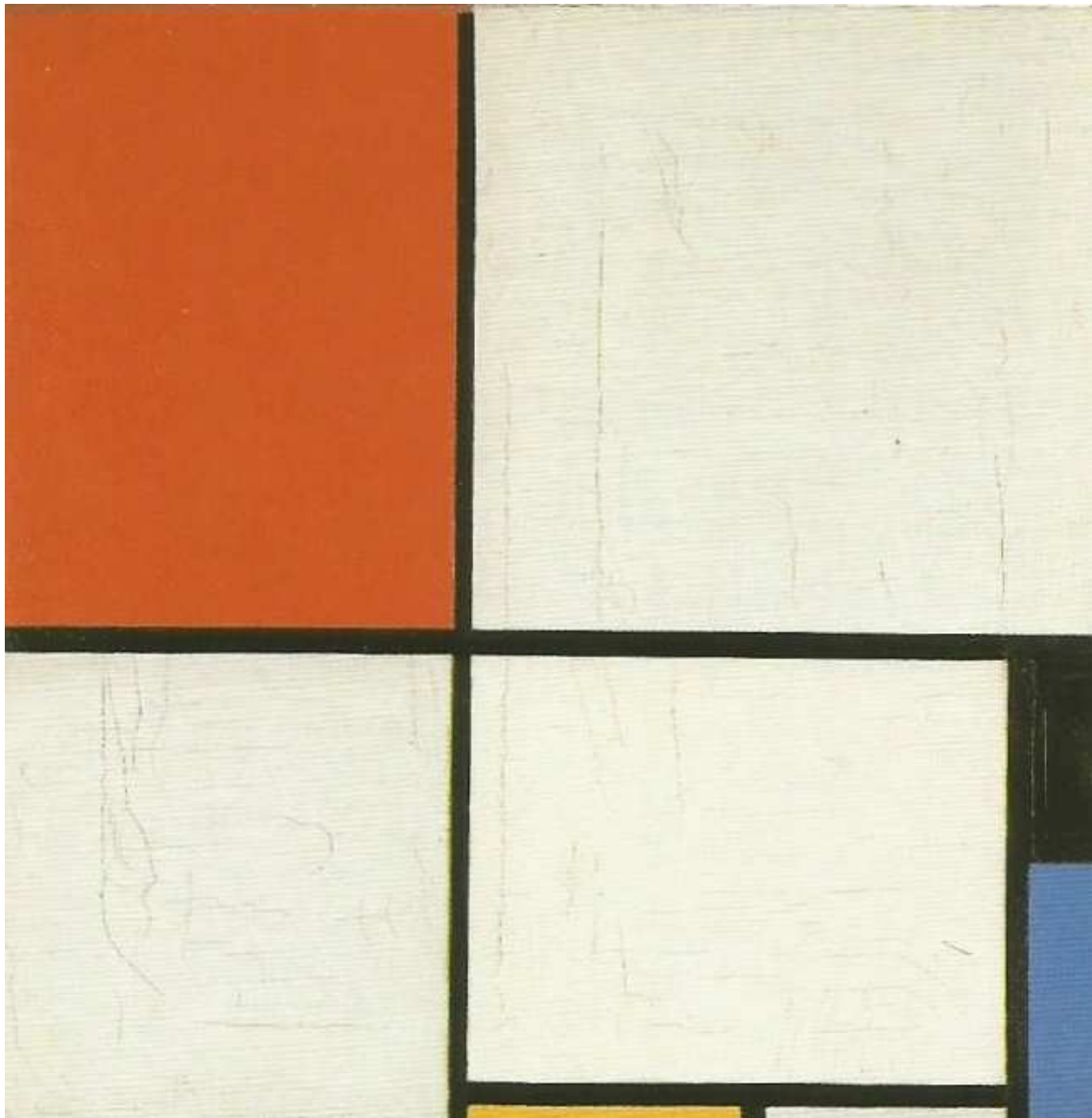
Seguindo as tradições e mitos dos labirintos, em *Código* o acesso ao centro de significação só é dado aos iniciados, ou seja, àqueles que resistem aos desvios e ultrapassam as dificuldades. Aqui, o iniciado tende a ser o leitor desautomatizado, que não se prende às convenções de poesia e que faz uso de uma tradição para (re)conhecer o novo. *Código*, assim como os poemas anteriores, põe em xeque o logicismo da linguagem tradicional e discursiva e detém o potencial expressivo da palavra na sua composição. Estamos diante de um poema que, antes de fazer uma representação a algum elemento externo, chama a atenção para si, para seu código, é um poema que cria uma realidade em si. Antes de uma comunicação poética por um suposto conteúdo verbal, temos uma comunicação de formas, a estrutura em toda sua visualidade fornece informação para o leitor/espectador da obra.

Podemos voltar nesse momento à discussão lançada por Ávila quanto à quebra de padrões fixos da arte barroca que, resgatando as ideias defendidas por Umberto Eco, a obra de arte abre-se e chama a coparticipação do leitor/espectador. Isto é, enquanto arte que tem como marca a sugestão e, muitas vezes, a persuasão, Ávila aponta que o Barroco, ao abrir tal janela de interação imaginativa com o homem comum, passa a representar “um dos instantes mais altos de liberação, de avanço, de adensamento da linguagem estética”(op. cit.). Perceber, portanto, o objeto artístico como obra de arte aberta, que se volta sobre si, é um dos pontos de contato da arte contemporânea com o universo barroco, mesmo que neste último, tivéssemos ainda as primeiras manifestações, talvez inconscientes, de uma arte que trouxe um processo de criação prolongado ao instante mesmo da apreciação.

Além disso, é válido ressaltar também que em ambos os momentos, o concretista e o barroco, o elemento visual carrega uma força expressiva, seja por meio de uma comunicação ótica das mídias digitais, como *aqui* e *Código* ou através da tentativa de convencimento pelas formas, imagens e cores dos trabalhos barrocos. Contudo, destacamos que em cada momento histórico, o elemento visual carrega as especificidades daquele contexto e da função assumida pela arte, afinal, conforme já foi dito anteriormente, as tradições podem ser resgatadas, mas são sempre reconfiguradas:

Mas enquanto o primado visual pretende hoje o objetivo de comunicar melhor, de mais informar, de tornar doméstica a imagem geograficamente distante, a preocupação visualizadora do barroco tinha outros fundamentos, era antes persuasória, encantatória, buscava prender pelos olhos, transmitir quase sempre uma mensagem religiosa e dela convencer o espectador através do exemplo feericamente visualizado. *A verdade é que se verificou naquela etapa, como se verifica hoje, um igual aguçamento da sensibilidade ótica do homem, aguçamento que a arte dos dois períodos viria forçosamente a refletir numa abertura ainda maior de suas formas.* (ÁVILA, 1994, p. 28. - *Grifos nossos*).

Arte que rompe com tradicionalismos de objetos delimitados em simetrismo e distantes da participação do homem comum, que joga com a linguagem e a imagem textuais são atributos da estética barroca, que podem ser verificados na literatura, especialmente numa poesia seiscentista que buscou exprimir-se em formas híbridas, como também no barroco plástico, da arte das capelas reais; contudo, estas qualidades podem ser inferidas também à arte moderna e contemporânea, cujos princípios, como verificamos nos poemas acima, também estão ligados ao adensamento da linguagem estética, o elemento dinâmico da obra aberta vinculado a uma potencialidade criativa. Elos, portanto, do mundo barroco ao atual. Na pintura moderna de Mondrian também é possível resgatar tais indícios de diálogo artístico-cultural. Ao observarmos a *Composição com vermelho, amarelo e azul*, temos o elemento visual característico da pintura sendo utilizado em uma estrutura aberta que desafia o espectador a construir sentidos.



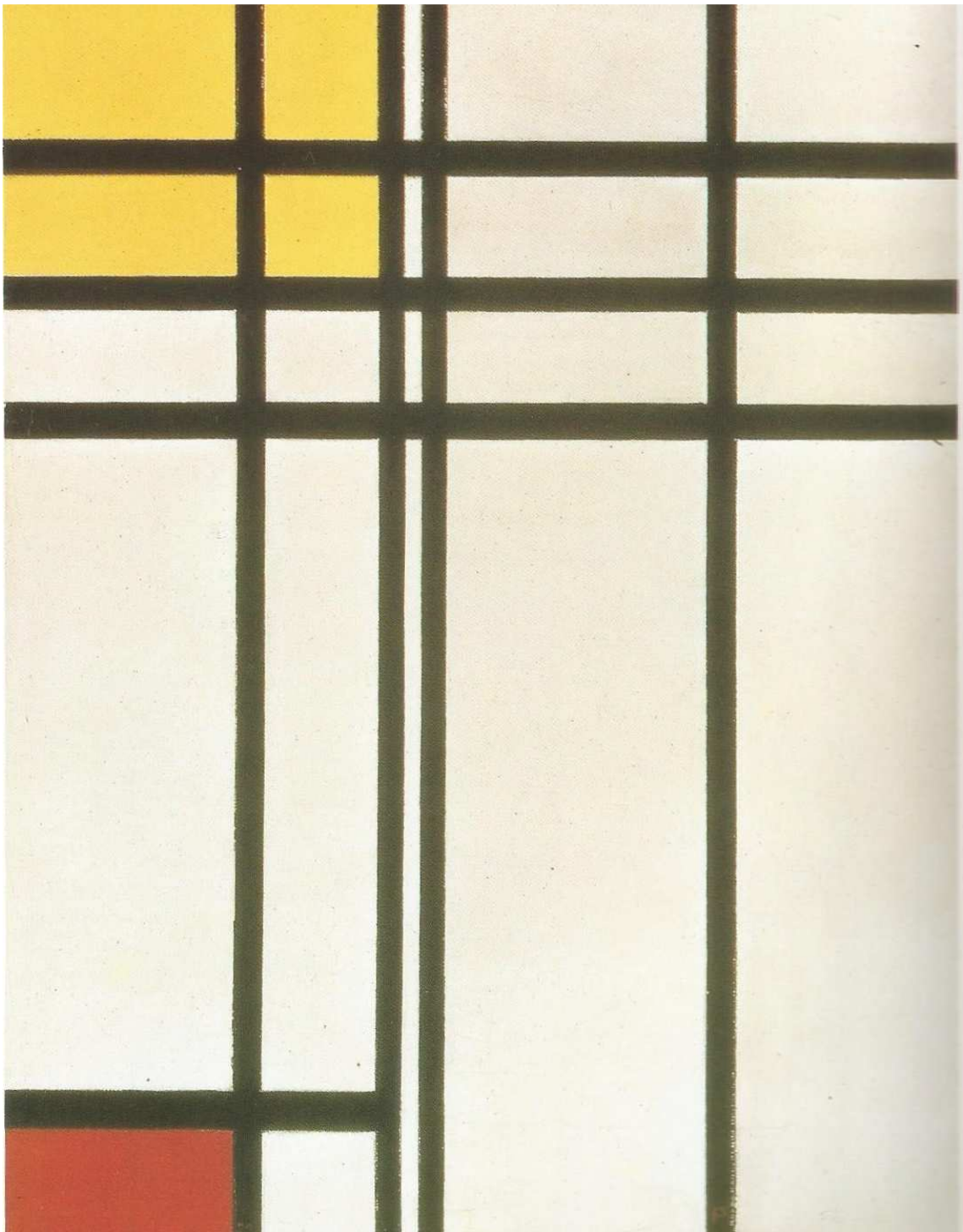
Composição com vermelho, amarelo e azul (1928)

De forma semelhante à construção da tela anterior, *Composição com vermelho, amarelo e azul* também foi feita privilegiando-se a atuação das cores básicas. As três cores primárias reaparecem nesse trabalho atuando juntamente com o branco e as linhas pretas, tipicamente, ao estilo do neoplasticismo mondriânico. Contudo, podemos perceber que a ação da cor aqui parece mais restrita, se compararmos com a primeira tela, tanto no número de aparição, isto é, na quantidade de vezes que as cores se repete, quanto no espaço por elas ocupado no interior do quadro. O vermelho, no topo do quadro à esquerda, junta-se aos resquícios de amarelo e azul no canto inferior direito. A grande parcela de

preenchimento é de “não-cor”, o silêncio do branco da tela é deixado à mostra como parte fundamental para a construção de sentido da obra. Cor e não-cor interagem através da aparição das grades na pintura, que também nessa obra surgem menos presentes, mais espaçadas, prolongando a atuação das formas.

Com exceção de um quadrado branco no lado direito da tela, temos apenas as sugestões das formas na tela acima. Para o espectador, a sensação é de estar deparado com fragmentos daquelas que se estendem para além dos limites físicos do quadro. As linhas pretas não são suficientes para a delimitação de quadrado ou retângulos precisos à vista do observador; com duas grandes aparições, uma na vertical e outra na horizontal, as linhas dividiriam a obra em quatro, não fosse a manifestação tímida das demais retas na parte posterior. Tal característica é válida de nota uma vez que há uma sugestiva disputa de “forças” no interior na pintura, pois, conforme já foi dito, umas das principais bandeiras do neoplasticismo foi a ideia de equilíbrio e proporção de uma obra. Pela disposição referida, o vermelho expande para o topo da tela, ao mesmo tempo que se opõe, diagonalmente, ao branco. É de notar-se quão forte o vermelho mostra-se à frente do quadro que, mesmo com apenas uma parcela de abertura, não fosse o agrupamento dos blocos brancos ao seu redor, poderia ser a forma de destaque, bem como pontuamos na tela *Composição com amarelo, vermelho e preto*. Por outro lado, mesmo com três significativas atuações, à preponderância do branco, surgem numa pequena brecha, os elementos em cor – amarelo, azul e o preto - que põem certo balanço a uma possível monotonia cromática.

Diante disso, fica claro que, mesmo com a proposta semelhante à tela de 1921, este outro trabalho de Mondrian alcança o equilíbrio das formas de uma outra maneira. Aqui, a exibição das cores é diminuída em número, mas ampliada em cada forma, como o vermelho e o branco, restando às demais cores a mera sugestão de seus traços. Este procedimento também reflete um equilíbrio singular à obra, ao trabalhar o balanço de forças entre a cor e a não-cor, as formas acabadas e seus fragmentos. Em *Composição com vermelho, amarelo e azul*, temos uma pintura, tal qual vimos na poesia de Campos, que não se estagna a uma visão crítica, abre-se numa pluralidade de informações, cabendo ao espectador buscar *caminhos de leitura e observação*, mesmo que provisórios, a fim de capturá-las. Uma obra que se volta para suas próprias estruturas, para sua realidade, sem uma janela para o exterior, promovendo uma comunicação a partir dos elementos constituintes. Tal construção sígnica no interior da tela pode ser vista também em *Composição com vermelho e amarelo*:



Composição com vermelho e amarelo (1937)

Já inserida nos anos 30, a obra acima apresenta certo distanciamento das apresentadas até aqui. Dispensando a proliferação de cores, mesmo das mais básicas, o pintor dá preferência ao uso do branco. Atrelado ao pequeno espaço em vermelho e à

breve aparição do amarelo, que ainda é cingido em algumas formas pouco proporcionais, é do branco a grande relevância exposta na tela. Além desses fatores, a pintura acima também tem como peculiaridade diante das duas anteriores, o fato de as linhas surgirem com muito mais ênfase e em grande número. A redução da cor e o adensamento das linhas formam uma trama a ser desbravada pelo espectador. Percebe-se, agora, que todas as retas alcançam a borda da imagem e, em meio a um labirinto de formas brancas numa aparente desproporcionalidade, o que há, na realidade, é uma *tensão* das dimensões da tela entre as partes *posterior e inferior*.

O jogo de formas e equilíbrio ao qual o leitor/espectador se depara pode ser entendido através da percepção de planos em achatamento na área superior; os ângulos formados estão entremeados por retas que conferem um grande volume de horizontalidade na região: quadrados, retângulos e fragmentos em estreitamento diante da concentração de linhas horizontais muito próximas umas das outras. Na superfície inferior na tela temos, exatamente, o oposto: um apelo significativo à verticalidade, juntamente a um estiramento das formas que, mesmo próximas umas das outras, alcançam uma superfície de abrangência maior no espaço da obra. O entrelaçamento das linhas ainda sugere mais uma tensão entre as partes do todo, isto é, se o baixo da obra é marcado pela verticalidade da região, prolongando os espaços, é nele também em que o espectador observa um menor número variedade e exibição de formas, em contrapartida ao topo da pintura, marcado por um aglomerado de áreas e volumes.

Como lembra-nos Ávila, parte da crítica literária – e das artes, de modo geral – durante algum tempo apresentou certa incompreensão aos valores apresentados pela arte barroca, acusando-a, em muitos momentos, de vazia nas tensões semânticas em função de aplicar um jogo lúdico gratuito. Hoje, vemos que o jogo, ao contrário de vazio, é, na realidade, parte de um processo criativo, pois, como afirma o autor:

O jogo para o homem barroco, especialmente para o artista, mais sensível ao dilaceramento humano, foi a saída instintiva que teve para deter, ainda que ilusoriamente, o lento escoar de sua situação absurda no mundo. O homem barroco jogou tanto a elebaorar a sua arte, quanto nas celebrações coletivas dos *ludi vitivi* e *ludi publici*. (ÁVILA, 1994, p. 30.)

Percebemos, portanto, ao observar os textos acima e trazendo paradigmas históricos como fonte de tradição, que o vínculo com o passado barroco, tanto em Augusto de Campos quanto em Mondrian, é revitalizado, trazendo à tona a imagem proposta por Lótman, citada anteriormente, das informações de um tempo para a

construção de um novo texto em outro contexto: os aspectos artístico e cultural reproduzem-se semelhantemente ao crescimento das plantas germinadas por meio de uma semente, que mesmo quando nascem, exibindo uma nova constituição, sempre carregarão consigo algo uma carga de estruturas anteriores. O *link* entre a estética barroca e o mundo moderno e contemporâneo ocorre, aqui, por meio da força da visualidade de obras labirínticas que convidam o leitor/espectador a construir significados e caminhos de leitura. O caráter de obra aberta associa-se, ainda, às tensões desses dois mundos: se, no mundo barroco, o artista vivia as tensões em uma sociedade que descobria o universo das ciências, das máquinas e do humanismo em contato com a persistente influência da Igreja, o artista moderno vê-se imerso nas suas próprias crises, de um sujeito que descortina as tecnologias e as mídias de massa à arte.

3.3. DESCONSTRUÇÃO COMO FORMA DE INVENÇÃO

As formas estéticas de vanguarda verificadas na obra de Augusto de Campos, como as presentes nos exemplos analisados em nosso trabalho, como seria de se esperar, não surgiram consolidadas e acabadas no instante mesmo de apresentação da proposta concretista. Surgida, oficialmente, em 1956, através da publicação de seus primeiros manifestos, a poesia concreta e, aqui, sublinhamos, especialmente, a obra de Augusto, obteve um longo percurso de “maturação”; isto é, de um percurso poético que se iniciou ainda sob as diretrizes dos cânones poéticos, da linguagem clássica e dos encadeamentos logico-discursivos, até eclodir nas formas propriamente concretistas, a exemplo da espacialização, o uso da fisionomia e a posterior aparição dos elementos isomórficos, a fragmentação do discurso e os novos arcabouços de tradição, como vistos até aqui. Os poemas que se seguem, nesse momento de nosso estudo, ilustram esta passagem da obra augustiana em direção ao modelo de poesia pela qual o poeta alcançou notoriedade, por parte do público e da crítica, notoriedade esta que se divide entre a celebração vanguardista e a incompreensão vestida de aversão. De forma paralela, também observaremos os pontos de tensão da obra de Mondrian, em que o artista se encontrava num “entrelugar”, se assim pudermos denominar. Semelhantemente, ao percurso criativo de experiências e transições de Augusto de Campos, com o pintor, a teoria e movimento dos quais fez parte, o Neoplasticismo, foi “ensaiado” ao longo de um percurso estético

que, antes de alcançar o abstracionismo das linhas negras e do sintetismo das cores primárias, conforme vimos nas telas apontadas até aqui, ultrapassou tendências e estéticas diversas. São, portanto, dois percursos artísticos distintos, com materiais próprios, mas que se tocam quando *a liberdade da forma e a fuga aos padrões* tornam-se bandeiras de luta dentro das suas produções. Para entender tais momentos de transição e superação de padrões, temos os textos abaixo que retratam o cruzamento de perspectivas estéticas destes artistas, separados pelo tempo e espaço, mas que podem ser confluídos numa visão sincrônica da arte de vanguarda.

Inserido na série *Os sentidos sentidos*, o poema *o poeta ex pulmões* reúne tradição poética, utilizada por Campos no início de sua trajetória em poesia, marcada pela utilização de versos e por uma tonalidade semântica que envolve angústia e metalinguagem; mas também agrega algumas alterações no discurso e na estrutura do texto que podem ser apontadas como primeiros indícios de uma tomada de consciência em direção a uma nova forma de composição. Conforme o próprio título da série antecipa, os textos nela presentes abordam motivos altamente sensoriais: o apelo às sensações e o encadeamento dos sentidos humanos, tato, paladar, olfato, visão e audição, às propostas temáticas de cada texto são a grande marca da obra. Olhando, em específico, para o poema em questão, *o poeta ex pulmões*, a um primeiro lance de vista, mostra-se ao leitor como pedra de leitura e causa de estranhamento, em função, primeiramente, de sua forma inovadora de exibição, nova, tanto no conjunto da obra poética do seu autor, como também dentro do próprio livro, por dispor-se em estruturas de organização variadas em cada parte do texto, e, em segundo lugar, pelo emprego de linguagem distanciada do que demonstrava o cânone da poesia brasileira pós geração de 45. Nesse momento, lembramos o ensinamento de Chklóvski sobre o modo de encarar a poesia, e a arte, de modo geral, com olhos desautomatizados, pois, a ação sem reflexão diante de um objeto artístico pode levar o leitor à rejeição em função de uma simples incompreensão. Vejamos, portanto, o poema:

o poeta ex pulmões
puls'harpas amplorosos
acórdeons ao fim dois
ares rarefeitos:

fará aflorábios “amo”
beijará
Lygia por urna fimbria?

niña
Voz)

bel

(a língua aravia
ongavia abrevia
pedra pedraria
rei Ofim rei Ouvi-la)

ten

(iña Voz veueta
d'or fluor
de vidr'
a l'afalac de l'
amor) e broso
plant'um
ouvido em seu jardim

quem
deplora polos olhos
damor
uma letra

quem
diadema pelos dedos
tâmara
sobre a tãmpora

quem
rainha pelos lábios
a m(bem, bem) água
me

por
um
cal
inho
no seu
meu dedo
dia
o dedo
esmago um amuleto
escrito
"schicksal schicksal"
hu
m
orto

morda o grito

o poeta um pequeno
petit petit petit
tle
dedo
sobre o botão do seio
com uma jóia dentro

o poeta fragrante
narina sobre o flóreo
poro

o poeta uma boca
lalipslingua contigua
lygia

ah ah oh ah ah ar
amameameambos
com o mesmo galgo
calado aplacare

o amor amor é mais
que o cio de um esquilo

a morte
amor te
engole
peromnia
augulygia

Como podemos notar acima, o texto abre-se por meio de uma unidade aparentemente tradicional da poesia: a presença da organização em versos chega mesmo a sugerir que a sintaxe discursiva regeria as relações sintático-semânticas do poema. Contudo, mesmo numa organização estrófica, o discurso mostra-se um tanto quanto fragmentado. Em *o poeta ex pulmões/ puls'harpas amplorosos/acordeons* entendemos

que, aqui, há uma referência às novas posturas assumidas pelo poeta, que se afasta da imagem do aedo, do poeta “pulmões”, cantador, cedendo lugar ao artista que lança mão de artifícios, de elementos externos a si, como os musicais, para a realização de seu labor. Diante de tal estado de poesia, o próprio eu questiona (se) se a finalidade seria atingida: fará (o poeta) “aflorábios” amo? Beijará a amada (Lygia)? O questionamento da poesia e trabalho do poeta parece ser o argumento inicial do texto, mas exposto de uma forma lacônica, a voz daquele que fala se apresenta reduzida, estilhaçada, apesar do aspecto um tanto quanto ordenado desta unidade.

Na sequência do texto, à medida que aprofundamos a leitura, os estilhaços do discurso vão tornando-se cada vez mais visíveis, saindo de uma situação de latência, exibidos nos versos iniciais, e mostrando-se concretos nas partes posteriores do texto. Após a segunda estrofe, por exemplo, há uma completa quebra no ritmo estrófico com a aparição de palavras, aparentemente, desconexas do trecho anterior, mas também sem uma ligação imediata ao posterior. Além disso, o deslocamento das linhas dos versos seguintes da margem textual, somado à inclusão de termos em outros idiomas desorganizam a estrutura e travam a leitura lógica e discursiva do texto. Chamamos atenção nesse momento do poema para os seguintes excertos: *a língua aravia/ongavia abrevia/pedra pedraria/ rei Ofim rei Ouvi-la e iña Voz veueta/ d’or flúor/de vidr’/a l’afalac de l’/amor*. Estes versos são distribuídos na página em três níveis de distanciamento em relação ao restante do poema. Em um primeiro nível, como mencionamos anteriormente, a margem da linha é disposta com um pequeno recuo à esquerda, promovendo uma quebra na estruturalidade do texto. Além disso, o deslocamento do trecho é salientado por estar exibido entre parênteses, o que faz sugerir uma leitura sintagmática alternativa, ou melhor, o leitor tem, ao menos, dois caminhos de fruição possíveis, ao considerar, ou não, num de seus caminhos de leitura, a informação contida nos parênteses. Por último, o discurso em idioma estrangeiro destoa no nível mais elementar para a transmissão da informação que é o reconhecimento da própria língua. Nesse momento do poema encontramos um ponto que pode ser associado às discussões de Uspênski acerca das molduras e dos limites de uma obra artística. Relembrando os ensinamentos do teórico, tendemos a ver nesses excertos uma espécie de ponto de vista interno no próprio poema. A ruptura na estrutura e, especialmente, sua disposição em paralelo na página pelo uso de parênteses, delimitando sua projeção, e de um outro idioma, sugerem uma micro moldura na obra, uma perspectiva interna ao próprio discurso do *eu*. A intromissão de outro(s) ponto(s) de vista confirma a “língua aravia” prenunciada

nos versos, isto é, a linguagem confusa e pouco legível do poeta e do poema. Este micro discurso adquire ainda mais relevância quando identificamos nele a fusão de tradição e modernidade, através da fragmentação e da temática amorosa. Os versos em língua estrangeira estão, na realidade, escritos no idioma catalão, que, em tradução livre, se aproximam de ideia de uma *pequena voz, de ouro flúor e vidro, a adulação dos amores*. Temos, aqui, um diálogo direto com uma tradição poética em que o canto e as relações amorosas andam em conjunto: a poesia catalã e trovadoresca. Tão cara aos estudos dos poetas concretos, como mais tarde eles difundiriam, a voz do trovador salta à vista do leitor como este micromundo particular que se vincula ao motivo primeiro de *o poeta ex pulmões*: o amor e o exercício do poeta.

Nas demais partes do poema, temos a volta da voz questionadora daquele que fala. Por meio de uma forma muito próxima aos ensinamentos mallarmaicos, em avanços e recuos, ao destacar o pronome “quem” em tom interrogativo, o *eu* questiona sobre uma suposta rainha pelos lábios, que é emoção pelo olhar, fruta nas faces, e lembrada pelo dedilhar nos cabelos. Repara-se que o *eu* sintetiza neste referente diversas sensações associadas aos sentidos humanos, que vão da visão, ao paladar e ao tato. Este referente, que entendemos com sendo Lygia, nomeada desde o início do texto – e presente em outros poemas de Augusto como amante e elemento de desejo – é por quem ele, o sujeito poético, diz abrir mão do destino, da sorte, do “schicksal”, num discurso quase sem fôlego, através de uma estrutura sintética, próxima da “prismática”, ou ainda daquela propagada por Pound em *Os Cantos*, de natureza em ideograma, por romper com a unidade do verso e verticalizar a leitura, numa palavra ou radical, em diagonal ou ainda por paralelismos sonoros.

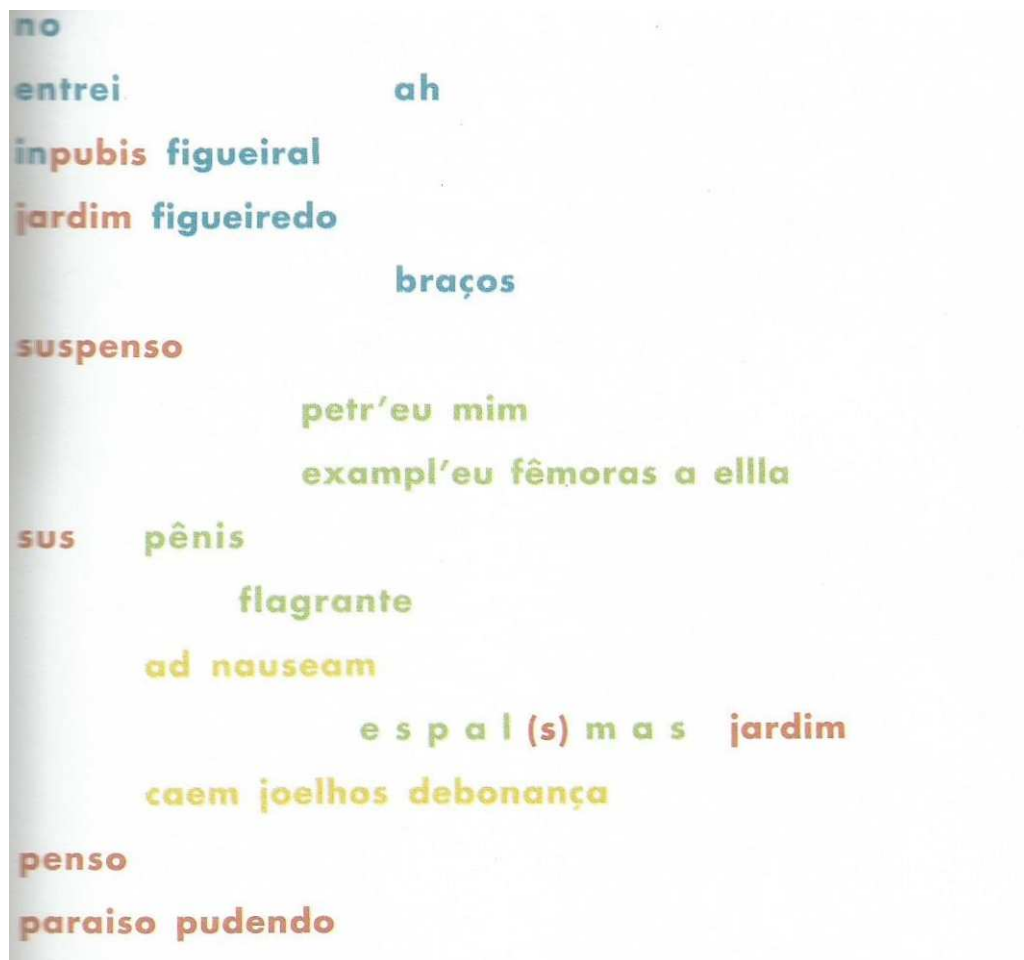
A linguagem peculiar que o poema apresenta continua sendo desenvolvida até o seu desfecho. A presença de estrangeirismos, como *niña, d’or; schicksal; little*, associados ainda a palavras em puro neologismo e aglutinação/justaposição de palavras, *aflorábios, petilittle* e *amameameambos*, dotam o texto de um tom quase de gracejo, remetendo à poesia modernista, de seus primeiros anos, em que a ousadia vanguardista esteve associada à irreverência. O poema fecha-se, assim, em elementos simbólicos ao próprio poeta, dito como aquele que segue sempre em busca das sensações, como o tradutor dos sentidos, o pequeno dedo sobre o botão do seio, narina sobre o flóreo poro, a boca e língua contíguas. E o *eu*, que insistentemente vincula a temática amorosa ao fazer poético, revela, comicadamente, que o amor vai além das excitabilidades sexuais, que o amor é *mais que o cio de um esquilo*; o amor é também morte, tudo devora, e, ao mesmo

tempo, é tudo ou, como diz o texto, *engole/ pero omnia*. O poeta ex pulmões fecha-se, portanto, numa aglutinação de dois nomes, Augusto e Lygia. A devoração de dois nomes e de dois sujeitos, concernente ao próprio amor.

Entendemos, portanto, que antes mesmo de nascer, oficialmente, como poesia concreta, o trabalho de Augusto de Campos, de acordo com o apontado sobre o poeta ex pulmões, já demonstrava certa inovação no trato da linguagem. Imergindo em definitivo nesse roteiro alternativo da poesia brasileira, alguns anos após a produção da série *Os sentidos sentidos*, Augusto de Campos apresenta um trabalho que, hoje, pode ser visto como um dos mais determinantes de sua carreira. Em *Poetamenos*, série composta por seis poemas, o paulista apresenta diretrizes que seriam futuramente aproveitadas pelo Movimento Concretista. Lançado em 1953, este livro traz como objetivo uma poesia que se afasta da tradição poética consagrada pela crítica, especialmente, por meio do distanciamento de determinados aspectos consagrados a tal gênero, como o uso de versos, praticamente abolidos nesse seu trabalho.

Observand, *Poetamenos*, entendemos é um ponto de transição na obra de Campos uma vez que demonstra o distanciamento do poeta de uma forma de poesia, em nome de outra. Ao apresentar-se enquanto aspirante a uma “melodia de timbres” feita com palavras, este trabalho do poeta já exhibe uma postura de *desconstrução do texto* e sua aproximação com outras modalidades artísticas como a música e a pintura.

Destacamos, para esse momento de análise, um dos textos dispostos no *Poetamentos*. *Paraíso pudendo* é o segundo poema da série e ilustra os novos ares e a mais recente perspectiva adotada pelo poeta, que vai acompanhá-lo em trabalhos posteriores. Vejamos o poema:



paraíso pudendo (1953)

Como podemos inferir desde o título, o recato e a vergonha são pontos nodais para a abertura do texto. Entendendo pudendo como algo que se deve recatar e, geralmente, estando relacionado ao genital, o poema também traz certa conotação de sexualidade ao fazer a associação com o baixo corporal e à nudez. A nudez é deferida, pela aparição do termo *pênis* vinculado ao *flagrante*, juntamente a exibição de *púbis*, reforçando o apelo à parte anterior da cintura pélvica. Tais relações corroboram o entendimento de que o “paraíso” pronunciado no título e repetido ao longo do poema está intimamente ligado ao corpo; é o paraíso corporal, mesmo que em recolhimento, em recato. Importante notar também que em conexão e aproximação ao termo *púbis* estão as palavras *jardim*, *figueiral* e *figueiredo*, acentuando o caráter de decoro ao fazer valer as referências simbólicas em volta destas plantas. Conforme mostra-nos a tradição, as folhas da figueira foram os instrumentos utilizados para cobrir a nudez recém descoberta pelo pecado original bíblico; são figueiras que, de acordo com o mito adâmico, estariam à disposição para

cobrir a sexualidade. Não por acaso temos o trecho *inpubis figueiral*, em que o *in* atua como preposição *em*, conduzindo aquilo que é das figueiras ao púbis, ou melhor, no próprio púbis; é, mais uma vez, a escondedura do corpo sendo frisada. Tal paraíso, imerso num jardim, que aqui não é o perdido, como a imediata associação poderia fazer, mas “suspenso” ou proibido durante certo período, mas que, ainda assim, propicia momentos de náusea e bonança.

Arelado a esse conjunto de informações, é imprescindível uma atenção à forma do texto, na medida em que a estrutura é constituinte semântico da obra. Nota-se, em primeiro lugar, o uso de fontes coloridas na configuração; tal fato, corriqueiro para os iniciados no vanguardismo augustiano, mas extremamente original para os leitores dos anos 50. É válido apontar que, desde os primeiros registros de poesia feita por Augusto de Campos, ainda nos anos 40, é apenas em *Poetamenos* que se tem a aparição de fontes em cores. Em *paraíso podendo*, percebemos a tomada de consciência do artista em direção a outros rumos no campo da poesia, que agora se apresenta desconstruída e em um consciente afastamento da tradição consagrada à poesia. O uso das cores primárias é marcante em toda a série de poemas, estando presente também em *paraíso podendo*. Azul, amarelo e vermelho dividem espaço apenas com o verde, cor complementar daquela última e com a qual divide área em *espal(s)mas*, dando a oportunidade ao leitor de escolher o percurso de leitura, que pode ser apenas pela cor verde ou desta associada ao vermelho.

Ainda observando a estruturalidade do poema acima, vê-se que a quebra do texto, que mencionamos anteriormente, ocorre, em primeiro lugar, pela dispensa no uso versos. As palavras estão dispostas no espaço em branco da página, sem qualquer ordem aparente, ao contrário, o aleatório mostra-se ao leitor desavisado como configuração do poema. Em segundo lugar, tal estrutura, em aparente caos, é cindida em outra camada: a própria palavra fragmenta-se e é disposta especializada, em contato ou afastamento com os demais elementos textuais. Essa espacialização dos constituintes na página confere ao texto, a partir de então, novas formas de leitura que não a modalidade discursiva concedida pelos versos. Agora, é o leitor que determina o trajeto de leitura a ser feito, ao escolher pontos centrais e núcleos provisórios de percurso, mesmo que tais escolhas ainda estejam concatenadas a estruturalidade ou coluna semântica do poema. A fragmentação do discurso ocorre, por exemplo, na quebra da palavra *suspenso*, abrindo em mais duas opções de leitura, como também em *petr’eu* e *exempl’eu*, ao frisar os radicais das palavras associadas ao “eu” poético, bem como no distanciamento das palavras numa mesma cor

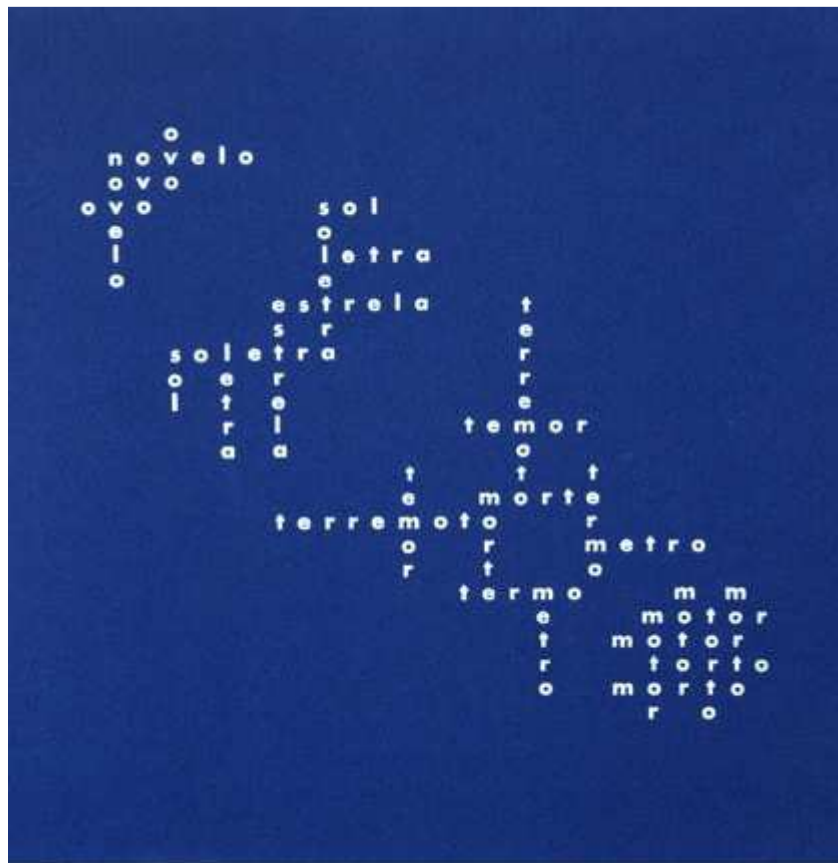
que, se tendem a uma semelhança ou aproximação discursiva, alongam-se em silêncios propositados, dando voz às demais tonalidade próximas a elas.

As escolhas feitas por Augusto de Campos na composição de *paraíso pudendo*, ao primar por uma *síntese em máximo grau*, por meio de formas básicas, cores primárias e discurso concentrado, tornam-se, de fato, bandeiras da poesia concreta. Através destas modificações e da transformação na postura do artista diante da arte, parece mesmo que os textos de Campos estão a refletir a tensão que envolve a arte e o homem contemporâneo. Novas formas de pensar e agir tomam conta de nosso poema em questão, antecipando, como frisamos, a mentalidade concretista a que assistimos, inclusive, nos poemas anteriores; mas, não podemos deixar de apontar certos traços que estão presentes aqui, e que irão ser mais tardes revistos e até mesmo ignorados em outros momentos da obra augustiana. Como afirmamos, *Poetamenos* foi lançado anteriormente à propagação e divulgação de manifestos concretistas, desta maneira, mesmo exibindo traços característicos deste movimento de vanguarda, traz caracteres que fazem elo com os primeiros momentos da poesia de Campos, em que a presença de um eu lírico é constante. *Paraíso pudendo*, portanto, atrela duas faces do mesmo poeta: de um lado, temos a apresentação de um texto e de um poeta que ilustram uma nova mentalidade poética, por meio de recursos visuais, sonoros e estruturais até então desconhecidos na poesia brasileira, e, por outro lado, temos também resíduos de uma tradição lírica, em que no cerne da fragmentação sintático-semântica do texto, surge a voz do *eu*. São as percepções e sensações deste que conduzem certa tonalidade intimista ao livro, pois, se no poema em questão, conforme vimos, temos a temática do pudor associada ao corpo, nos demais poemas da série, como em *dias dias dias*, *lygia fingers* e *eis os amantes*, sentimentos de afeição, amor e saudade nutridos pelo sujeito são exibidos.

Paraíso pudendo, aqui visto como microcosmo de *Poetamenos*, é uma obra que recorre a outras tradições artísticas, que não apenas aquelas consagradas e premiadas pelo cânone da literatura brasileira. Ao tentarmos ler um poema como o acima, deparamo-nos com um texto que almeja ir além do delimitado à poesia; ao fragmentar-se e colorir-se, toca em outras instâncias artísticas. Assim, temos uma relação com a música – ao fazer referência a silêncios, entre um trecho e outro ou entre uma cor e as demais, como também por tornar possível uma leitura em múltiplas vozes, já que cada cor pode ser experimentada por um tom ou uma voz distinta dentro do próprio texto – e com a pintura, especialmente, pela aplicação da cor, em que o seu uso é feito tendo em vista os sentidos promovidos pela própria qualidade da cor, pela espacialização dos elementos na página,

através da utilização do branco da página como elemento construtor de sentido e, portanto, constituinte da obra, bem como através da dinâmica de relações produzida entre as partes e a totalidade do poema/imagem.

Ponto de tradição e inovação, a obra reserva a tensão e os sentimentos de um sujeito no início dos anos 50, elementos desconsiderados nos momentos de maior ortodoxia do grupo concretista, em nome de um maior apelo à forma. Isto é, dedicando especial atenção à necessidade de abolição do verso e sua posterior superação, a poesia concreta agirá em nome de uma unidade rítmica, estrutural e semântica, baseada na estruturalidade assumida por cada texto, a partir de sua espacialização da página do livro e em demais suportes em que possa ser disposta. Modelo dessa poesia que dispensa a voz central do texto ao desprezar a atuação de eu lírico, temos *Ovonovalo*, que reúne poemas desde o ano 1954 a textos que datam do início dos 60. Vejamos:



terremoto (1954-60)

Ovonovelo reúne poemas que utilizam como premissa de configuração a fisiognomia das palavras e do próprio texto no espaço da página. O quarto poema da série, *terremoto*, exibe uma exploração na potencialidade das palavras, uma vez que sua

estrutura é composta por um jogo semântico, sonoro e visual. Apesar de existir a possibilidade de autonomia de cada um dos poemas em relação aos demais, nessa série, notamos uma comunicação entre o texto acima e o segundo poema deste conjunto.

No poema *ovonovelo* (anexo 4), temos um texto organizado a partir de uma comunhão de forma e fundo, isto é, o poema foi formulado por uma fisiognomia circular, ovular, numa espécie de retrato com a proposta semântica abordada: o amontoado de linhas e palavras arquitetando o círculo, o ovo ou o novelo como corpo que materializa a origem, o começo. Aqui, verificando acima, o texto dispõe-se numa configuração peculiar à esta. Logo, mesmo que façamos uma referência a *ovonovelo*, em função de um diálogo das primeiras partes textuais, em *terremoto*, a estrutura abre-se em outras relações, mais expansivas, abrangentes, que se espalham em linhas e partes distintas umas das outras. Com *terremoto*, temos em suas primeiras porções, a referência ao novo, o início, assim como em *ovonovelo*, mas aqui, em novas relações ou novos elos. A conexão entre as partes do texto é elaborada numa profusão de termos distendidos no branco da página e, na medida em que avançamos nosso olhar, é perceptível um balanço de avanços, afastamentos, mas, ao mesmo tempo, de tensão e ligação. A organização do objeto textual alcança um nível de rompimento ao máximo grau; vemos no poema acima, a consciência organizadora e rigorosa da poesia concreta por meio de uma estruturalidade que agrega, num campo gráfico, palavra, sílaba, som e fisiognomia; seria, como já mencionou Haroldo de Campos (2006), uma vontade lúcida de estrutura.

Voltando nossa atenção ao texto, após a abertura do novelo em linhas e retas, o segundo momento mostra-se composto por palavras, aparentemente desconexas, como *sol*, *letra*, *soletra* e *estrela*. Assistimos a um espalhamento do texto no espaço da página numa forma quase constelar, entre os pontos de leitura, em linhas que se entrecruzam e se interligam. Letra por letra, isomorficamente, o poema abre-se em grupos de palavras, aproximadas umas das outras, ligadas por linhas, que formam uma teia de significantes e significados em constante jogo visual e sonoro. O texto, que foi aberto em um pequeno número de ligações entre as letras, é expandido, nesse instante, numa teia maior de relações. Somada a referência à *letra*, unidade tão cara à poesia, feita no segundo trecho do poema, temos, na sua parte posterior, a aparição das palavras *termo* e *metro*. Tais indícios fazem-nos perceber a expressividade da função metalinguística de *terremoto*, ao referenciar elementos constitutivos da escrita, ou melhor, da própria poesia. Este caráter metalinguístico é reforçado se levarmos em consideração todo o conjunto em que estão inseridas tais palavras, pois, temos ainda: *terremoto*, *temor* e *morte*. A agitação,

perturbação propagada pelas próprias palavras, mais uma vez, é transposta para a forma do texto: a construção poética transmite a sensação de desordem e distúrbio. O terremoto, isto é, o tremor é visto na tessitura do poema. *Morte* e *temor* associados a *termo* e *metro* configuram o fim destes mesmos, ou melhor, o fim do verso, da medida metrificada, do discurso linear postos eles todos, aqui, em xeque.

A expansão do texto, verificada desde as suas primeiras partes, que alcança o máximo grau de perturbação na parte acima, passa por um momento posterior de recolhimento. O último instante do poema é marcado por um aglomerado de letras m, o, r e t, que sugerem as palavras *morto*, *torto* e *motor*. Diferentemente das partes anteriores, que se abrem em novos elos entre as palavras, em forma constelar e ainda de perturbação e contínua dispersão das formas, agora vem concêntrica, numa aparência que remete, mais uma vez, a *ovonovelo*. A retração sofrida pelo texto nesse momento faz alusão ao círculo, ao formato ovular semelhante ao disposto naquele poema. Ao mesmo tempo que se mostra *torto* e *morto*, o texto diz também *motor*, ou seja, mesmo em configuração distinta, ou associado à própria morte, existe a geração de dinâmica, de movimento. O texto fecha-se em ovo, em círculo para geração de um novo início, é o *ovonovelo* da poesia, que em aparente amontoado de letras, palavras e sons, coexistindo com a famigerada morte da poesia, revela-se enquanto geradora de novas formas e *novos elos* poéticos.

Entendemos com *terremoto*, que o modelo de poesia discursiva, ou ainda, sentimental e conteudística, com presença de um eu poético, ainda registrados em *o poeta ex pulmões* e *paraíso podendo*, perde as forças. A mente contemporânea do artista, e até mesmo do leitor contemporâneo, produz um texto atual, coerente ao seu tempo, em que as tradições são revisitadas e convertidas em novas feições pelo labor da criatividade concretista. Como frisamos em momentos anteriores, a sede por novidade não pertence apenas ao campo da poesia, vimos como a pintura de Mondrian manifesta a modernidade pictórica mesmo em diálogo com a tradição. Aliás, poesia e pintura dividem as urgências semelhantes no quesito de invenção e atualização. Se, de um lado, temos a *palavra* como material primeiro de trabalho poético, de outro, para a pintura, é no trabalho com as *formas de visualidade* que encontramos o material básico de suas distintas configurações e atualizações. Estamos vivenciando ao longo das obras de Campos como o seu vanguardismo vem atrelado à exploração da potencialidade da palavra. Em Mondrian, de forma paralela, podemos também verificar que a sua obra avança na medida em que explora as potencialidades de seu material. Para Augusto, a quebra do discurso (e do verso), como vimos em *O poeta ex pulmões*, é o primeiro passo em direção a uma poesia

transgressora e vanguardista, mas que atravessa momentos limítrofes entre tradição e inovação, como em *Paraíso podendo*, ao corporificar sentimento e vanguarda, até um momento de maior radicalidade poética, por meio do desprezo ao lirismo e em defesa de novas formas poéticas, como em *terremoto*. Para Mondrian, o percurso pictórico também atravessa momentos de tensão e superação e revisão da tradição, tendo em vista uma arte que atualize os “fósseis” de uma herança pictural.

Ao iniciar seu trabalho pictural no início do século XX, Mondrian projeta-se um tanto quanto tímido nas cenas artísticas europeias, ao exibir obras sem uma grande performance inventiva. As primeiras telas do holandês, como podemos perceber em *Barca ao entardecer no Amstel* (anexo 5), seguem os preceitos e as padronizações de pintura, sem exibir novidades estéticas que tornassem possível sua diferenciação no âmbito do tradicionalismo plástico. Quadros, portanto, que apresentam um ponto de vista para a natureza, nos dizeres de Uspênski, isto é, que exibem uma perspectiva direta e linear de um observador para o mundo externo, formam a base de uma produção, a qual exhibe, basicamente, paisagens típicas do país, com a predominância de imagens de fazendas e rios, além dos famosos moinhos de vento holandeses. Nesta perspectiva, há uma forte tendência ao uso de traços verossímeis nas telas – uma vez que o olhar de projeção sobre a natureza tende a ser o mais próximo da realidade – e à utilização de um colorido suave, com predominância de tons pastéis. Contudo, ultrapassando as fronteiras da arte essencialmente vinculada à reprodução do “belo”, e por uma fase ligeira e de breve contato com o Simbolismo e pinturas místicas (ver tela *Evolução* no anexo 6), é com o movimento cubista que Mondrian vai encontrar a oportunidade de demonstrar as primeiras configurações inventivas de visualidade de formas. Observemos, portanto, a tela abaixo:



Árvore Cinza (1912)

Como é sabido, o Cubismo nascido na França, especialmente na cidade de Paris, centro divulgador de novas ideias e tendências artísticas do século XX, teve como nomes fundamentais para a sua propagação, figuras como Georges Braque e o espanhol Pablo Picasso. Em contato com esses pintores e com tais técnicas de vanguarda desenvolvidas por eles, Mondrian produz obras que refletem estas orientações cubistas de representação, como já podemos observar em *Árvore cinza*.

CrITÉRIOS de representação como a fragmentação, o uso de ângulos geométricos e a redução no uso da cor, caros à estética cubista, estão presentes na configuração da pintura acima. Predominantemente em cores escuras, *Árvore cinza* ainda mantém elos com outra obra do pintor, *Árvore vermelha*, de 1908-10 (ver anexo 7), em que o ponto principal da representação é uma árvore e ocupa quase toda dimensão da tela. De forma análoga a este trabalho do início do século XX, a pintura acima é tomada por galhos que se entrecruzam no espaço central da tela, que se propagam até as bordas laterais. Apesar de as formas da árvore estarem perceptíveis ao observador, que reconhece, sem grande entrave, o objeto representado na tela, é possível notar também já certa despreocupação com a completa similitude dos traços. Aqui, a mentalidade vanguardista esboça-se através

desse traçado mais rápido e impreciso, e a configuração de ângulos entre um galho e outro, somado ao plano de fundo geométrico, de pinceladas curtas e desordenadas, refletem a sintonia de Mondrian com a perspectiva cubista de representação.

Contudo, vale salientar, que, apesar de sua investida na proposta cubista, Mondrian destoou do restante de movimento em determinados aspectos. Em primeiro lugar, ele distanciou-se de temas recorrentes nas produções cubistas. A natureza morta e o corpo humano aparecem pouco nos trabalhos do artista¹⁶. Como podemos notar pela escolha do motivo temático da tela acima – e de tantas outras de sua obra – as árvores constituem matéria recorrente de sua obra, desde as pinturas mais formais àquelas mais inovadoras, como a em questão. Além desse fato, ao descobrir novas formas de visualidade para seu trabalho, Mondrian parece almejar um percurso próprio, por apresentar ideias de equilíbrio e ritmo não necessariamente conectadas aos princípios do Cubismo, como podemos observar abaixo, em *Macieira em Flor*.



Macieira em Flor (1912)

¹⁶ Destacamos sobre esta questão as telas *Natureza morta com vaso de especiarias I* e *Natureza morta com vãos de especiarias II*, como uns dos poucos registros dessa passagem pelo pintor.

No trabalho acima, a matéria da pintura é manipulada com arrojo e Mondrian mostra-se verdadeiramente um artista inventor, fazendo uso das categorias lançadas por Pound. *Macieira flor* exhibe um nível de abstração que vai além dos ditames cubistas e apresenta elementos de composição muito particulares. Diferentemente de *Árvore cinza*, que já dispunha de elementos pouco tradicionais, mas em que ainda era possível reconhecer as partes constituintes do objeto, nesta nova obra, é difícil reconhecer o que viriam a ser os frutos ou as flores às quais o título faz menção. Elaborada, basicamente, por traços elípticos, a tela também não exhibe distinções entre o primeiro plano e o de fundo; ao que assistimos é um alastramento dessas linhas arredondadas por toda a trama da composição. As formas da natureza, portanto, são desintegradas em nome de uma pintura que aposta numa estrutura *mais sugestiva* que figurativa, para a qual o observador vê-se, agora, na posição de *iniciador de leitura e construtor de significados*. É possível buscar certa simetria entre os lados direito e esquerdo do quadro, se entendermos os arcos em vertical, na parte central da tela, como ponto de referência. Desta maneira, teríamos, analogamente a *Árvore cinza*, um ponto de vista central diante do dado objeto, mas com o grande diferencial de uma construção em armação elíptica que confere certo equilíbrio na totalidade do quadro. Em tons de cinza, azul, amarelo e preto, a tela vai sendo configurada numa teia gradativa de formas e tons que conferem um conjunto em equilíbrio, apesar da aparente confusão e distorção das formas.

Assim, falar em uma composição que apela para uma visualidade de formas mais sugestivas que imagéticas e na aparição de elementos como ritmo, gradação e equilíbrio de traços e tons é estarmos próximos daquela perspectiva neoplástica de pintura, em que importa menos o objeto externo e sua representação à pintura enquanto signo em si. Se na poesia de Augusto de Campos vimos a desintegração da estrutura poética no espaço em branco da página, com a quebra do verso e a exploração da potência das palavras, em Mondrian, entendemos que a atitude de vanguarda iniciada em paralelo ao movimento Cubista, alcança outro patamar quando o pintor investe na forma expressiva de elementos básicos à pintura, sem a procura da verossimilhança como item e critério de suas composições.

Composição com árvores II abaixo ilustra um pouco mais do percurso pictórico de Mondrian que vai desde a decomposição das imagens para a busca de significação na abstração. Em tons ainda muito próximo aos utilizados nas árvores, aqui a composição reforça a maior densidade das linhas. Elas tornam-se os pontos fulcrais da tela sem estar

aquém da aparência de um dado objeto. Por outro lado, não temos mais os ângulos apresentados nas obras acima, formadores do caráter sugestivo das curvas e alongamentos das árvores em seus galhos, tronco e raízes. Nesta tela, a perspectiva parece tornar-se mais plana, tendendo a uma verticalidade das formas. Não observamos mais, portanto, o reconhecimento de elementos verossímeis aos objetos, como também não temos as formas curvas da composição anterior, a escolha agora é por uma composição completamente alheia ao mundo externo, pois, mesmo com a menção no título a elemento específicos, a tela não ousa qualquer compromisso, mesmo que sugestivo a tais representações. Vemos, então, a investida numa tendência de raiz cubista, mas já desperta a certo abstracionismo, como nova fórmula de composição para o holandês.

As três telas acima, distintas entre si, seja pela escolha da paleta de cores, ou pelos traços adotados, mas que possuem a temática das árvores como selo de proximidade, revelam o caminho percorrido pelo pintor em direção a uma arte que se desliga da convenção descritiva e figurativa, em função daquela que seria uma das mais importantes propostas do mundo das artes plásticas, a da dinâmica de relações e equilíbrio e do caráter artificial da arte, que se contrapõe ao ideal clássico de belo universal. O Neoplasticismo, bem como o Concretismo revelam-se ao século XX como movimentos que nasceram de um longo processo de pesquisa e contínuo amadurecimento, sempre primando pela revitalização e de seus traços, como veremos mais adiante.



Composição com árvores II (1912)

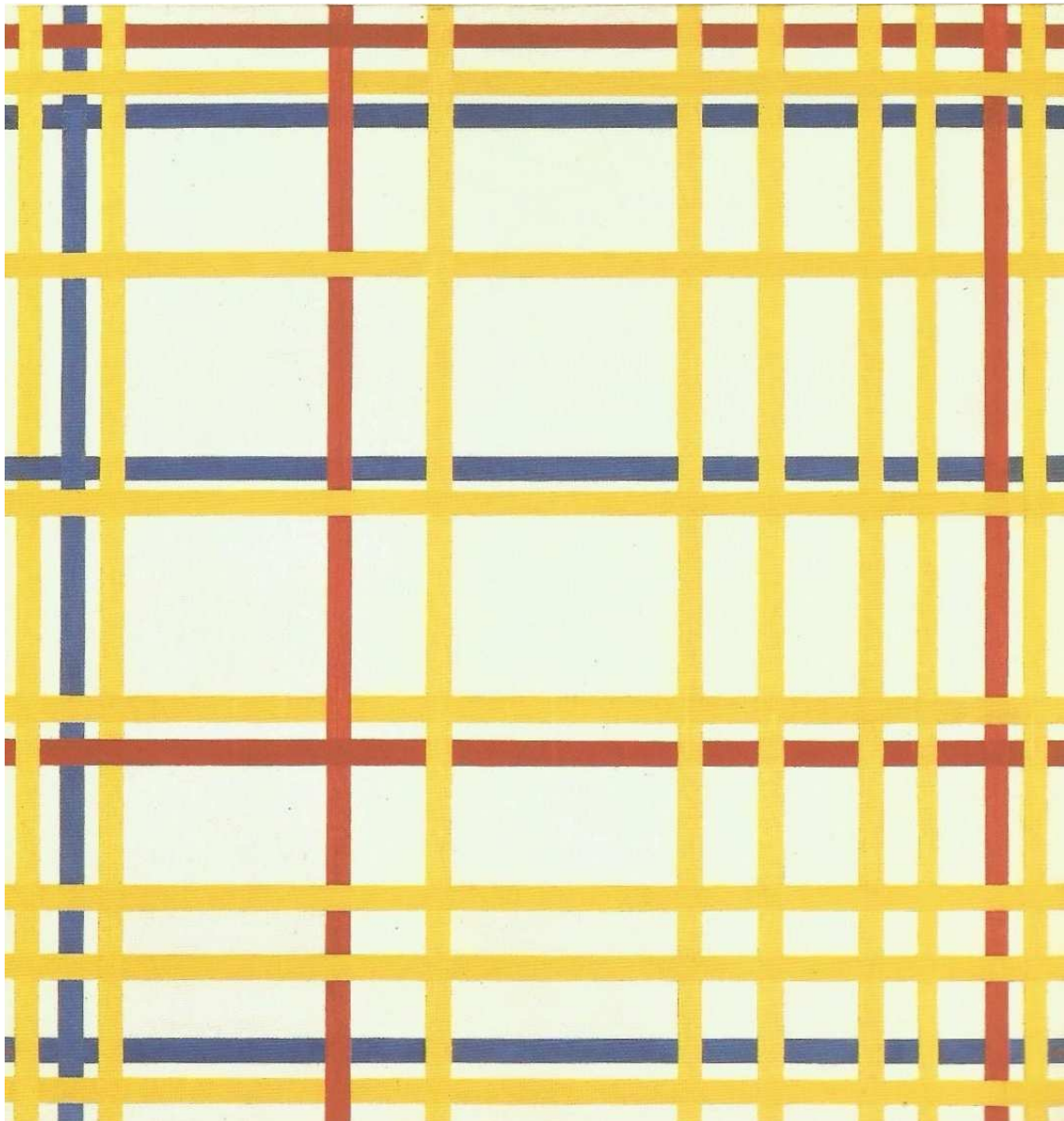
3.4. ATITUDES NEOPLÁSTICA E CONCRETISTA: SOBRE A NÃO-MORTE DAS VANGUARDAS

Conforme vimos até aqui, as obras de Augusto de Campos e Piet Mondrian seguiram pautadas na busca constante pela novidade estética. Mesmo ao trilharem

caminhos da tradição, ambos os artistas buscaram formas de escape através de formas pouco convencionais tanto para a pintura, quanto para a poesia. Vimos em Mondrian, por exemplo, a superação de uma estética clássica e tradicionalista em função de uma nova pintura que assumiu diversas faces ao longo de suas produções, ao apresentar desde contornos cubistas a uma ineditíssima perspectiva neoplástica. Paralelamente, em Campos, vimos como a sua poesia mostrou-se *avant-garde* sempre que o poeta remexia nas estruturas poéticas consagradas, especialmente, ao introduzir a cor e a espacialização aos textos. Contudo, vale ressaltar que as modificações sofridas pelas obras dos artistas, vinculadas às particularidades de cada contexto, não se restringem, como alguns poderiam julgar, em renovações sazonais, em que a arte se mostraria radical e inovadora até esgotar-se e, posteriormente, assumir uma dicção mais duradoura. Ao contrário disto, o próprio Augusto de Campos (2015) frisa que apontar a vanguarda enquanto fenômeno provisório, isto é, da busca do novo pelo novo, sem longos alcances, seria uma amostra de desentendimento da raiz e das necessidades daquela. Para o autor, os experimentalismos artísticos, quando consequentes, criam repertórios e deixam legados que, por mais lentamente assimilados que sejam, mostram-se duradouros e provam que vieram para ficar.

Sendo assim, é *sine qua non* apontar a estética mondriânica, não como provisória, mas sim, como estética vanguardista que encontra ramificações suas ainda na contemporaneidade. Como já foi dito anteriormente, a obra de Mondrian, já na segunda década do século XX, adquire contornos de ruptura que, observando o cenário europeu em questão, está em sintonia a uma série de novas investidas artísticas promovidas naquele período. Ao compartilharem a ideia de que a arte necessitava transformar-se, tais grupos inovadores consagraram atitudes beligerantes frente à tradição classicista do mundo artístico. Na obra do holandês, tal ruptura de pensamento com a estética renascentista ocorreu, especialmente, com sua investida cubista nos moldes de representação, que, como vimos, acabaria por descambar numa reivindicação ainda maior: a autonomia da obra de arte em relação ao mundo externo. Logo, o entendimento de Mondrian era de que a arte figurativa seria, meramente, uma fruição superficial das coisas e do mundo, sendo, portanto, necessária a aposta numa perspectiva de obra e atividade criadoras com normas autônomas. O período de máxima ortodoxia da estética mondriânica vimos nas telas dos anos 20/30, tipicamente formuladas sob os ditames do neoplasticismo; contudo, as últimas obras do pintor sugerem que, mesmo este

pensamento abstracionista, pelo qual ficou lembrado, estaria, continuamente, sendo realimentado, pois a sua linguagem não se estagna. Para isso, observemos o quadro abaixo:



New York City I (1941-2)

New York City I, obra produzida nos anos 40, quando o artista residiu nos EUA, exemplifica as novas características assumidas pela obra do pintor. De fato, os diversos artistas imersos no novo continente, saídos de um contexto bélico europeu, passam a conviver e transparecer em suas obras esta atmosfera diferenciada que a América parecia dispor. Com relação ao modo de compor mondriânico, talvez o primeiro traço diferencial

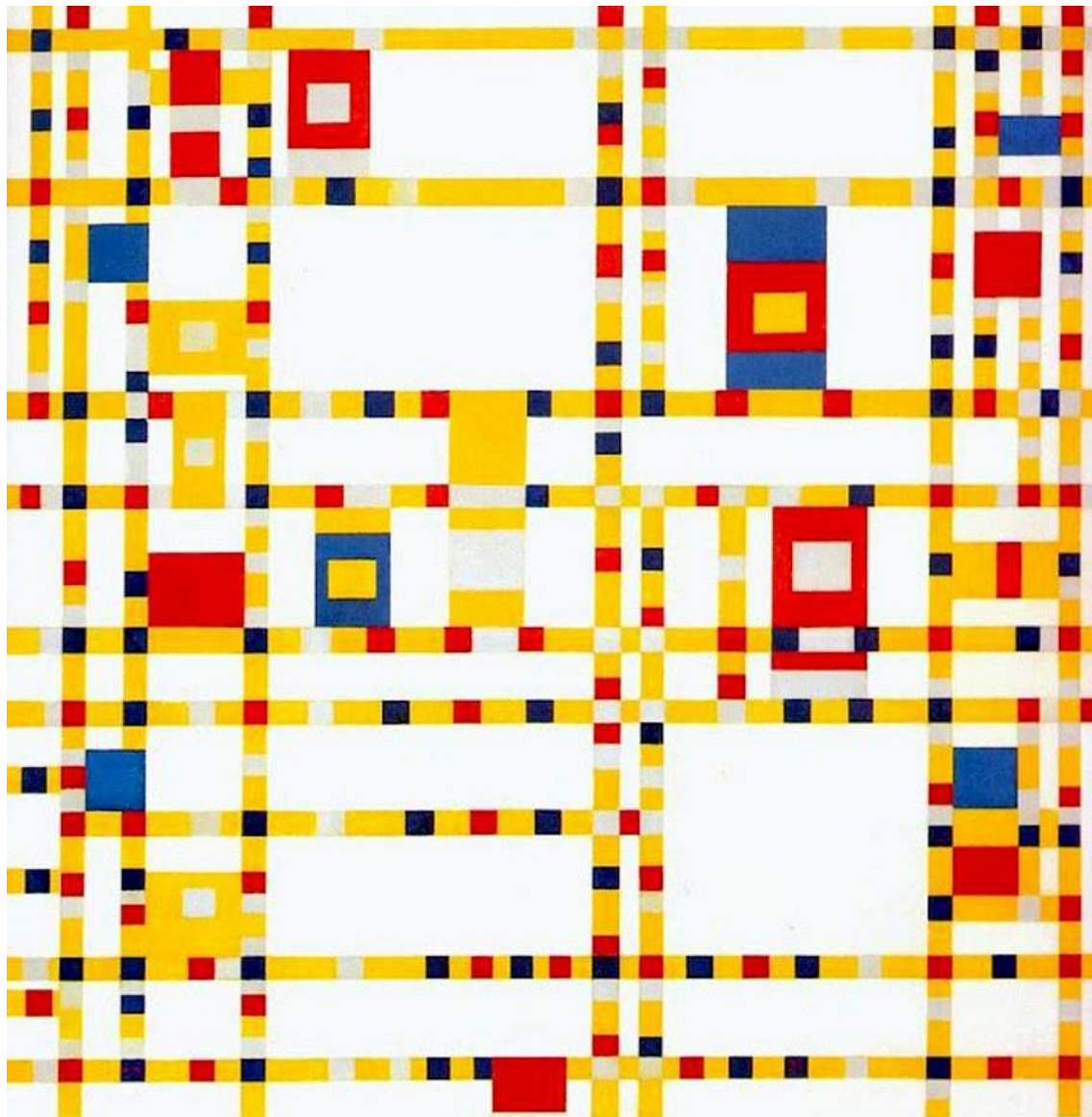
esteja no próprio título. Como vimos até aqui, as telas de cunho abstracionistas de Mondrian apelam sempre para a autonomia da obra frente ao mundo, isto é, mesmo as denominações dos quadros parecem não tender a uma representação alheia às próprias linhas da composição. Sendo assim, temos tantos trabalhos intitutados da forma mais simples e concreta possível, como *Composição com vermelho e amarelo* ou *Composição em azul, vermelho, amarelo e preto*. Agora, estamos diante de uma obra que, desde seu título, faz referência a um espaço externo à tela, e mais do que isso, faz menção a um lugar, uma cidade específica: Nova Iorque.

Dito isto, e observando a tela, fica claro que esta relação com o ambiente, frisada por nós como um ponto diferencial dessa nova investida do holandês, não se trata de uma referência direta ou um retrato fiel daquela cidade, algo como uma janela para a natureza, como dissemos em outros momentos, e, portanto, um possível retrocesso no projeto do pintor. Aqui, na realidade, temos uma conciliação de um trabalho ainda de cunho abstracionista, longe do tradicionalismo da representatividade, mas que ainda assim, evoca, mesmo que de forma estilizada, os contornos, movimentos, cores e luzes de uma cidade. Somando-se a este traço inovador, a tela ainda exhibe elementos típicos do pensamento neoplástico em pintura, ou seja, além da referência a um cenário específico, Mondrian ainda cumpre na tela os ditames de dinâmica de relações e equilíbrio da obra, pontos estes fundamentais conforme vimos em trabalhos anteriores do pintor. Mais uma vez, as cores primárias surgem como protagonistas do texto. É possível perceber, contudo, que nesse trabalho os ângulos formados não estão mais delimitados pelas já tradicionais linhas retas pretas, encaixando as cores em compartimentos, tão peculiares ao pensamento mondriânico de composição, conformes vimos nas primeiras telas desse capítulo. Nota-se, por outro lado, que são, exatamente, as cores, seja o azul, o vermelho ou o amarelo, que determinam as suas atuações no espaço da tela. Esta propriedade da obra enfatiza ainda mais a sugestão de movimento e dinâmica dos elementos pictóricos, uma vez que as cores não mais se restringem em micro molduras, delimitadas por traçados pretos, mas sim, interagem entre si, em avanços e interrupções, através de faixas de cor autônomas. Diferentemente do que ocorria nos trabalhos de forte ortodoxia do Neoplasticismo, aqui, as cores tocam-se, num entremeado de relações em que o cruzamento de cores é o grande diferencial.

Temos, portanto, a cor azul como o tom mais ao fundo da tela, como uma possível cor de base, seguido do vermelho, que, por sua vez, ocupa dimensões mais ao centro da

pintura. Ambas as cores, em comparação ao amarelo, possuem menos aparições na totalidade do trabalho; contudo, apesar de menor propagação, elas ocupam espaços, ângulos mais abrangentes. Inversamente, o amarelo, cor predominante desse trabalho, é mais dinâmico, mais atuante, porém, estrutura áreas menores no branco da tela. Temos, assim, o equilíbrio dos componentes da obra, formas, ângulos e cores, em sincronia, no equilíbrio de relações, mas em uma feição diferenciada da conhecida pelo leitor/espectador do trabalho de Mondrian. Em trabalho posterior, chamado *New York City II*, o holandês retoma alguns desses toques do seu novo trabalho e vai além. Nesta obra, Mondrian explora ainda mais o seu método de trabalho; na confecção da tela, ao dispor das faixas coloridas, semelhante ao que faz na tela acima, o pintor radicaliza, e deixa de lado a própria tinta, utilizando-se de fitas adesivas para a construção da obra (ver anexo 8). O novo contexto em que se insere, lega ao trabalho de Mondrian novas perspectivas e frentes de trabalho renovadas, em que o método artístico e a linguagem da arte parecem continuamente renovados, mesmo que ainda ligados ao conceito primeiro do movimento neoplástico.

Em sintonia ao novo contexto e à nova vitalidade assumida pela sua arte, Mondrian, em sua última pintura finalizada, mantém a referência a Nova Iorque e, mais do que isso, à agitação e peculiaridades do ambiente norte-americano recém-descoberto. *Broadway Boogie-Woogie*, como podemos notar abaixo, é configurada ainda em linhas verticais e horizontais, em conformidade ao estilo do pintor. Semelhantemente à tela anterior, *New York City*, este trabalho de Mondrian também apresentado em cores primárias, tem no amarelo o protagonismo das cores. Contudo, *Broadway Boogie-Woogie* apresenta algumas particularidades essenciais. Na tela acima, vimos que as cores em entrelaçamento formam uma espécie de teia em que cada faixa de cor forma um fio desse suposto tecido. Aqui, diferentemente, não temos linhas nas demais cores primárias, exceto em amarelo. Ao que assistimos, na realidade, é a profusão das linhas amarelas, mas com a forte presença e/ou interpenetrações de pequenos blocos azuis, vermelhos e, até mesmo, brancos.



Broadway Boogie-Woogie (1942)

Para entender quão fundamental torna-se o arranjo das linhas e pontos da tela, é válido relembrar alguns caracteres do estilo musical referenciado no título da obra. Como se sabe, Boogie-Woogie é um estilo musical de origem norte-americana, e tem o Blues como seu imediato antecessor. O piano é o instrumento musical central desse ritmo, que pode ser acompanhado de até outros dois dele, ao mesmo instante, bem como também pela guitarra e por instrumentos de sopro. Diferentemente do Blues, o Boogie-Woogie não trata de tristeza ou melancolia, é, ao contrário alegre e dançante, com seus solos rápidos e precisos. A interação dos instrumentos, que se misturam e se intercalam, o

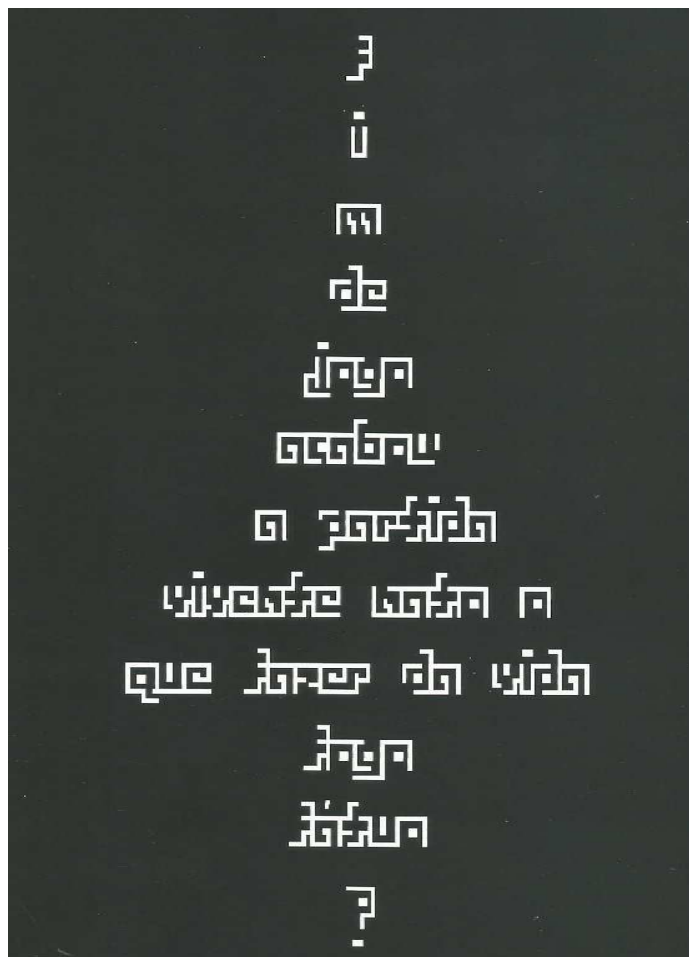
balanço de notas mais agudas com outras mais graves, bem como a tematização das batidas em diferentes alturas e durações formam a base desse ritmo referenciado por Mondrian. É exatamente tal mistura de tons e/ou instrumentos que o artista pinta na dinâmica de alongamento, interrupção e profundidade das cores. Os pontos coloridos que permeiam a teia e base em amarelo agem como verdadeiros pulsos de força e vitalidade da imagem; em movimentos espaçados, que conjugam interrupção e continuidade, a imagem/som constrói-se através de uma forma de execução aproximada ao próprio estilo Boogie-Woogie.

Além dos pulsos em cor que surgem associados ao amarelo, temos também entre as linhas do quadro a presença de blocos em que há a conjugação das cores. Em vermelho e branco, ou azul, vermelho e amarelo, temos neles uma espécie de ligadura de tons, em forma de ponte para a passagem de uma nota a outra. Temos, por meio das cores e de suas aparições, a representação de altura, duração e execução de tons e sons conforme a tradição musical. Pintura e música encontram-se, nessa tela, conjugadas, e, como explicou o próprio autor, “na dança moderna, a linha curva cedeu lugar à linha reta, e cada movimento é neutralizado imediatamente por um movimento contrário, o que corresponde à busca de equilíbrio” (apud. 1997). Ou seja, o equilíbrio de sons e passos que encontra confluência no equilíbrio pictural mondriânico.

Entendemos, a partir da análise do conjunto da obra de Mondrian e, especialmente, com a observação das telas acima, que a atitude vanguardista do pintor se mantém até as suas últimas produções, permanecendo atualizada, ao longo dos anos, mas sempre com a investida na inovação. De forma paralela à pintura, aqui expressa sob a perspectiva do holandês, vê-se na poesia do século XX, uma tentativa de resgate às primeiras manifestações de arte vanguarda das primeiras décadas deste século. A perturbação realizada na linguagem poética, por nomes como Mallarmé e Maiakóvski, torna-se o fio condutor de uma revolução na poesia brasileira, que, conforme tendências históricas, tendia a um (neo) conservadorismo, com pontuais e salientes exceções, como, por exemplo, mostrou-se a geração modernista de 45, ao optar por uma volta aos moldes tradicionais de poesia, mas que tem em um João Cabral de Melo Neto o frescor e a estética de atitude vanguardista em meio ao bom comportamento artístico do pós 2ª guerra. Assim, Augusto de Campos, como vimos até o presente momento, mantém a atitude revolucionária na poesia que não se estagna, mas mantém-se pulsante ao longo das décadas. Ao passar por momentos de ortodoxia gráfica e aventuras tipográficas, como é

possível notar nas obras das décadas de 50-70, o poeta lança, nos anos subsequentes, propostas criativas que vão além das ideias iniciais no Movimento Concretista, em que as produções, a partir de então, conjugam mais aproximadamente o elemento visual, sonoro e, especialmente, o digital.

Se em Mondrian, observamos a proposta neoplástica mais libertária, quando inserida ao contexto do novo mundo, mesmo ainda ligada aos ideais contestatórios do movimento, em Campos o motivo fulcral para uma produção (re)potencializada, pós anos 1980/90, foi o maior acesso aos aparatos tecnológicos. Vejamos como esta tendência pode já pode ser notada nos poemas a seguir.



Fim de jogo (2001)

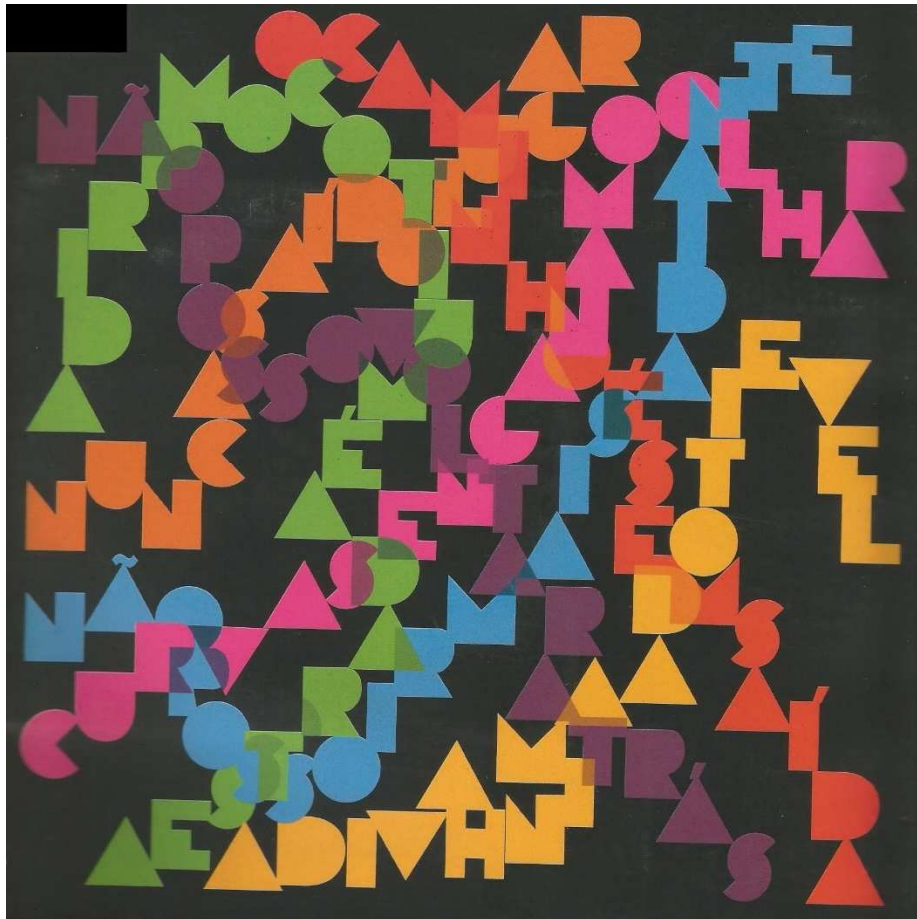
Em uma primeira leitura do texto, o leitor pode ter a sensação de estar diante de um poema de cunho existencialista, em virtude do tom de investigação e especulação

sobre a vida. De fato, o tom do discurso deixa mesmo transparecer tal temática, pouco abordada, salientamos, nas obras concretistas de Campos. O questionamento *Fim de jogo. Acabou a partida. Vivente nato, o que fazer da vida, fogo fátuo?* Trata, de fato, a vida como algo peremptório: a voz contida no texto pergunta, a um interlocutor indefinido, dito vivente nato, isto é, aquele que sabe, realmente, viver, o que deve ser feito ao final da jogada, ou melhor, da partida; o que restaria ao homem após aquilo que é próprio da vida, o seu fim. Partida e vida ligam-se como coisa una, não por acaso, os dois termos sonorizam através de uma leitura do texto, atuando como rimas, se optamos por um percurso de fruição mais comum: *Acabou a partida/ Vivente nato/ O que fazer da vida/Fogo fátuo?*. O “game over” da vida, dessa maneira, é o centro da questão, já que esta é fogo fugaz, transitório.

Contudo, o poema não se fecha nessa discussão. O paralelo com o jogo não é em vão, como também não se restringe à metáfora da vida em seu caráter temporário. Como texto do início do século XXI, o poema transparece um vínculo expressivo com o mundo dos games, isto é, com o mundo virtual. Se atentarmos para a estrutura organizacional, podemos notar que ela se dispõe num esquema muito próximo dos próprios jogos virtuais. O fundo preto da página e as linhas brancas das fontes reforçam a aproximação com os layouts dos jogos, bem como cada letra para transladar-se em um de seus caracteres, semelhantemente a pixels, que constroem as imagens digitais. Na realidade, o desbravamento do texto, o reconhecimento do discurso e a sua superação para a completa fruição formam o grande jogo pelo qual o leitor deve ultrapassar.

Imerso nos novos paradigmas de comunicação que a tecnologia legou ao homem moderno, Augusto de Campos leva para a sua poesia as possibilidades oferecidas pelo computador, agora, visto enquanto máquina semiótica, manipuladora de signos, e que fornece ao artista novas ferramentas para potencializar seus trabalhos. Neste contexto, Campos, como os demais artistas que se inserem no mundo digital, vê o método de criação, e até mesmo de fruição de texto, transformado, pois o poeta, outrora “inspirado”, deve saber lidar com *softwares* a fim de tomar proveito da máquina. O computador, portanto, mais do que uma mera ferramenta de criação, pode ser visto como uma verdadeira extensão do autor/obra, ao ter a interatividade como um de seus fundamentos. Em *fim de jogo*, o paralelo com o mundo digital ainda mantém no plano da sugestão, mesmo com a interatividade leitor-obra, mas em obras posteriores como em *Sem saída*, a

ideia de jogo, coparticipação e decifração alcançam um patamar muito significativo na obra do poeta.



Sem saída (2003)

Se o computador pode levar à arte elementos antes só invocados pelas obras, Augusto de Campos o utiliza para reavivar propostas antecipadoras das vanguardas, algumas, inclusive, apenas vislumbradas nos primeiros anos do Movimento Concretista, mas que agora ganham vida na tela. Dedicando especial atenção à digitalização do poema *Sem saída*¹⁷, percebemos, inicialmente, que o texto se abre sozinho no ecrã, sem qualquer participação do leitor, numa profusão de cores e frases justapostas em linhas curvas, e, logo em seguida, fecha-se. Para a continuação da fruição, é necessária a ação do leitor por meio do *mouse*, que ao deslizá-lo sobre a página, há a formação da frase *a estrada é muito*

¹⁷ <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/semsaida.htm>. A versão final do trabalho conterá a versão do poema em CD.

comprida, na cor verde. À medida que o leitor avança e recua os movimentos do *mouse*, a frase, continuamente, constrói-se e desconstrói-se, ao bel prazer daquele que o direciona. A cada clique dado na página, surgem frases, uma de cada vez, e em cores distintas, como *o caminho é sem saída*, em vermelho, *curvas enganam o olhar*, em rosa, *não posso ir mais adiante*, em verde, e *nunca saí do lugar*, em laranja. Após esta última frase, com mais um clique, a palavra “lugar” é deslocada do restante da frase, e passa a obedecer aos caminhos direcionados por quem o manipula. Após essas combinações, o poema pode ainda transformar-se mais uma vez, num espaço em que todas as falas/ frases se agrupam. Somadas às acima citadas, ainda temos *não posso voltar atrás*, em azul, e *levei toda a minha vida*, em amarelo. Todas as frases, nesse instante do texto, ganham voz, e são expostas todas ao mesmo tempo, num turbilhão de tons e sons quase indecifráveis se tomados em conjunto. Contudo, se o leitor clicar com o *mouse* na superfície de alguma palavra, a voz com a qual ela esteja associada será destaca em um tom mais vibrante, e dita acima das demais, além de poder ser repetida quantas vezes o leitor julgar necessário.

Com *Sem saída*, determinados ideais vistos desde os primeiros anos da obra de Campos, como a multiplicidade de vozes nos primeiros poemas, ainda pré-concretos, ou a estrutura organizacional anárquica, como já ousavam seus poemas dos anos 60/70, e ainda a maximização da poética visual e sonora dos anos pós 80, isto é, todos elementos formadores da consciência verbivocovisual do Concretismo são implantados no mundo digital. Multimídiação dos processos artísticos e interatividade autor-obra-leitor tornam-se o novo contexto e as novas linguagens assumidas pela poesia augustiana. A atitude Concretista que nasce nos anos 1950 revitaliza-se ao longo dos anos e é (re)potencializada com a chegada dos computadores pessoais em favor da arte. Como disse outrora o próprio Augusto de Campos (2009), em comentário sobre a poesia trovadoresca e provençal, que a boa poesia não morre, assim entendemos a poética do autor. Mesmo após findado o Movimento da poesia concreta, a sua atitude de vanguarda mantém-se atuante ainda hoje, seja dentro da obra do poeta, seja através de diálogos com outros poetas, especialmente aqueles que já se dedicam à feitura das poesias digitais, formuladas e apreciadas pelo auxílio do computador, e também por meio da troca com outras áreas artísticas, como a música, em especial a vinculada ao tropicalismo brasileiro, com o qual a poesia concreta manteve forte relação.

Em comparação, vê-se que nas artes visuais, aqui retratadas na obra de Mondrian, o século XX também se mostrou como uma época de retomar o domínio dos feitos artísticos, especialmente, após os anos de guerra. Da quebra com a figurativização ao radicalismo da não-representatividade, Mondrian atua na linha de frente e mesmo hoje, em pleno século XXI é possível ver ecos de seu pensamento estético reativados e potencializados aos novos tempos. Exemplo claro de que a vanguarda perdura ainda entre nós, é a permanência dos critérios de harmonia, equilíbrio e geometria mondriânica na arquitetura e design contemporâneos. A distribuição das formas e cores, a simplicidade associada à racionalização dos contornos, elementos caros à estética neoplástica, consagrada nas telas e no projeto da casa Schröder do pintor, comprovam que ao contrário de morta, a vanguarda vive nos nossos dias. Somado a isto, podemos lembrar de um novo movimento de artes visuais, o Estruturismo, que segue uma linha notadamente neomondrianesca, e tem como líderes Eli Bornstein e Chales Blederman. Mesmo entre os artistas brasileiros, separados em tempo-espaço do holandês, o tecido cultural, relembrando Irene Machado, é entrelaçado. Temos em Luiz Sacilotto, por exemplo, algo de raiz neobarroca, apontada por nós também no pensamento mondriânico, pelo caráter de ruptura e do viés de obra aberta, em que a geometrização e o movimento picturais, preditos pelo holandês, ganham força e expressão na obra do pintor brasileiro. E, por fim, temos na poesia concreta, produto de nosso trabalho, as linhas de Mondrian retratadas no jogo de formas, no ideal da síntese e em toda a radicalidade estrutural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso trabalho almejou observar o conjunto das produções do poeta Augusto de Campos, considerando a sua obra em suas significativas transformações, tanto temáticas quanto estruturais, e, sincronicamente, estabelecer conexões com outro sistema artístico, mais especificamente, a pintura produzida por Piet Mondrian. Fixamos que mesmo situado no espaço literário da Geração de 45 e do chamado Clube da Poesia de São Paulo, Augusto de Campos não retrata, em seus primeiros poemas, situações sublimes, como era o roteiro seguido por aquela geração; o poeta paulista, ao contrário, aborda em seus poemas uma realidade pétrea, de imensa agonia vivenciada por um eu lírico, que enfrenta um estreitamento interior em meio à vastidão de um cenário desértico. Lançada a Poesia Concreta enquanto movimento de vanguarda, as produções de Augusto de Campos mostram neste momento uma maior condensação e uma constante busca pela brevidade das formas. Além disto, a poética de Campos, em consonância com a fase mais ortodoxa do movimento, anula a subjetividade e expõe a estrutura como uma forma autossuficiente. Nas produções que intermedeiam estes dois momentos, percebemos como os textos giram em torno de uma tentativa de inventividade, pelo uso da cor e pela incipiente espacialização na página, por exemplo, mas, ao mesmo tempo, mantendo o tom lírico das antigas tradições.

O percurso criativo de Augusto de Campos, aqui descrito por alguns poemas, foi, conforme dissemos, sempre posto de forma comparativa com as produções picturais de Piet Mondrian. É notável como o artista holandês foi um dos grandes responsáveis pela formação da estética denominada Neoplasticismo, que alcançou prática tanto na pintura como na arquitetura e teve como discurso máximo a ideia de abstração e proporção das formas. Porém, compreendemos que a obra de Mondrian vai além do movimento Neoplasticismo e não se restringe aos princípios da abstração da pintura, pois a arte mondriânica é construída por diálogos e traduções que são retratados ao longo de seu percurso pictórico. Artes de diálogo, revisitação de tradições e vanguardismo. São essas as premissas sobre as quais o presente texto foi construído.

A fim de sustentar os liames estabelecidos em nossas análises, iniciamos a apresentação dos capítulos desse trabalho com algumas considerações sobre a Semiótica da Cultura. Contando com a colaboração das teorias de alguns dos principais nomes desta vertente semiótica, julgamos que o exposto esclarece imprescindíveis conceitos com os

quais as nossas considerações sobre a poesia de Campos e a pintura de Mondrian contarão como apoio.

Dessa forma, assistimos, inicialmente, a ponderações de Mukaróvsky em investigação sobre a arte e seus possíveis conceitos. Vimos que, para o teórico, o estudo dos signos não deve erguer-se apenas sobre o preceito de intencionalidade do artista na feitura do objeto. A observação da ação dos signos, isto é, da atuação das artes deveria ir além dos intermédios de uma consciência individual e partir em direção a uma perspectiva de comunicabilidade desse sistema. Isto é, para Mukaróvsky, o objeto artístico vive uma antinomia peculiar: ao mesmo tempo em que é autônomo e possui liberdade de representação, sem imposições de elementos externos a ele, mostra-se também em sua função comunicativa. Tendo isso em vista, o autor ainda faz algumas projeções quanto a essa última função, pois, conforme foi dito, diante de sua natureza comunicativa, a correlação entre as artes acaba tornando-se algo nato e necessário às artes. Imerso nessas perspectivas, o teórico ainda conceitua as diretrizes de função, norma e valor estéticos. Conforme foi dito anteriormente, o deslocamento de funções é um dado constante no universo artístico, especialmente, naqueles momentos dado como períodos de crise. De forma paralela, a norma e o valor estético não são vistos pelo autor como objetivos a serem atingidos, ao contrário, como vimos ao longo desse trabalho, a fuga e a (re)invenção de padrões tornam-se os verdadeiros alvos da poesia concreta e da pintura vanguardista.

Além das considerações acerca dos caracteres gerais que envolvem as diversas modalidades artísticas feitas por Mukaróvsky, foi possível observar também a teoria das molduras artísticas levantadas por Uspênski. Vimos, por exemplo, que, numa tentativa de organizar unidades comuns aos diversos âmbitos artísticos, o autor lança o conceito de moldura como indispensável aos diversos sistemas de signos. Foi por meio dessa investida teórica que nossas análises pontuaram o viés libertário nos poemas de Augusto, quando este reage às fronteiras e delimitações estanques consagradas à poesia, bem como nas telas de Mondrian, ao apontarmos a técnica de dinâmica e equilíbrio no interior das telas. Ambas as escolhas traduzem a ideia de molduras esponjosas e maleáveis preditas por Uspênski: superação de limites e de estagnação.

Somado a isso, a noção de semiosfera apontada por Lótman e retomada por Machado tornou-se o principal veículo para as nossas averiguações, na medida em que, tais pontos de vista enxergam a cultura como um grande tecido que abrange sistemas de

signos diversos. A aproximação feita por nós entre poesia e pintura foi possível através dessa percepção. Ora, quando os autores acima entendem a interação de sistemas, ou subtextos, como relação fundamental às culturas, percebe-se por meio dessa visão que as fronteiras existentes promovem o diálogo essencial para a manutenção e sustentação desse espaço semiótico. Perceber, pois, o diálogo entre Campos e Mondrian é refletir sobre o caráter das artes imersas nesse espaço de trocas e interação, que é a semiosfera. É através de tal configuração que as fronteiras são entendidas como meios que, além de separar as identidades de cada objeto e de cada sistema, também criam novas, pela justaposição com sistemas distintos. É a obra artística, como afirmou Lótmán, que se mantém inovadora pela ação do signo. Torna-se papel da semiótica, portanto, tentar descrever a estruturalidade que envolve os sistemas e observar a modelização, ou seja, a organização dos signos constituintes. Sob tais prismas ergueram-se, portanto, as análises feitas nesse trabalho, que, ainda, obtiveram nas ações internas a cada sistema semiótico a explosão e a continuidade, nos dizeres machadianos, as movimentações necessárias para a concretização da comunicação entre os sistemas poético e o pictural aqui apresentados.

Em momento intermediário de nosso trabalho, foi possível conhecer algumas perspectivas críticas sobre o assunto em questão. A relação entre artes, ou melhor, a aproximação da poesia e pintura foi alvo das investigações de nomes como Lessing em seu afamado texto *Laocoonte*. Vimos, com este material, que o autor voltou seu olhar para certa tendência moderna de aproximar modalidades artísticas distintas. Para fomentar tal discussão, Lessing ainda relembra alguns autores clássicos que, abertamente, afirmaram conjugar em suas obras, qualidades de pintura e poesia, simultaneamente. Seria este o caso do pintor Protégenes e do escritor Horácio. Em todo caso, Lessing mantém-se cético quanto à comunhão e compartilhamento de caracteres em objetos artísticos diversos. Para ele, como demonstramos, os fundamentos e os materiais de cada âmbito mantêm o distanciamento “natural” das artes. Assim, ele sugere que, se à poesia, a ação é o elemento fundamental, e à pintura cabe a representação de corpos, o compartilhamento de informações entre estas estaria restrito ao momento em que elas, através do recorte e da sugestão, tocassem nos princípios formadores de cada uma.

Observamos também, ao longo das exposições anteriores, que o estudo das artes, sempre presente na história, sofre profunda transformações ao longo das décadas. Ora, se o texto mencionado acima manteve-se como um dos principais pilares de investigação do mundo setecentista e prolongando-se por anos subsequentes, ele enfraquece e perde a sua

força investigativa se levado ao confronto de obras mais recentes. A fim de marcar essa mudança de investida teórica e crítica acerca do paralelo das artes, apresentamos a visão de Veneroso quanto ao tema. Numa visão panorâmica das questões de imagem e escrita, vale lembrar que a autora percebeu uma linha histórica que as justapõem. Isto é, a poesia e a pintura do século XX estariam, conforme vimos, resgatando os antigos vínculos, por meio da herança imagética dos textos e da poeticidade das pinturas. Ainda em Veneroso, pudemos verificar a formação do paideuma concreto, através da retomada de tradições, como a de Mallarmé, Pound, Apollinaire, dentre outros. A poesia concreta, portanto, lança mão de uma poética enraizada na força da visualidade para construir o seu espaço.

Tendo isso em mente, ainda no capítulo de crítica, apresentamos outras investidas, um pouco mais específicas, em relação às obras dos autores aos quais esse trabalho investiga. Entendemos, por exemplo, com as contribuições de Bois, como os procedimentos de decomposição e redução dos métodos são nodais para a formação da pintura mondriânica. Tal método composicional, baseado na elementarização e integração das partes no todo, inclui, ainda, os próprios espaços em branco da tela. Esta técnica de pintura é a utilizada, por exemplo, nas telas do Neoplasticismo de Mondrian. Esses trabalhos retratam os pontos básicos do método de composição pelo qual o pintor firmou-se. Contudo, de forma paralela, vimos que nos poemas concretos de Augusto de Campos é possível notar que tais ideias também estão presentes no processo de criação e fruição de leitura. A redução do discurso, a decomposição e quebra do texto, bem como a utilização do espaço como elemento integrante à obra são itens em comum compartilhados por ambas as formas artísticas. Bois, portanto, ao indicar pontos formadores da mentalidade mondriânica, lança, também, luz ao trabalho do poeta paulista, que, apesar de distante temporalmente do pintor, divide com este a consciência sintética e integradora da linguagem.

Se Bois trouxe contribuições quanto ao espaço e a redução em Mondrian, Brandão dedicou-se à reflexão da pintura abstrata em sua concretude. Ao indicar no Abstracionismo a autonomia da cor, Brandão indica a concretude dessa pintura, que, antes de traçar perfis externos a si, concentra-se nela mesma. Arelada a essa ideia, o autor ainda chama a atenção para a ligação estreita da técnica de composição do pintor com a geometrização e a visão quase matemática de suas partes, e a universalidade das formas sobre as quais o neoplasticismo foi firmado. De forma semelhante, vimos em Campos a geometrização como uma das escolhas recorrentes de suas construções, especialmente,

em quadrículas ou círculos, como em terremoto e Código, que agregam alguns dos principais ditamos do movimento Concretista.

Nas pinturas pertencentes à série das árvores mondriânica, por sua vez, observamos trabalhos que, a cada obra, afastam-se da figurativização em busca da essência deles mesmos. Seria obras que criariam o seu próprio visível. Essa libertação de amarras e fuga de toda uma tradição vista em Mondrian pôde também ser detectada em Campos a partir de textos em que se verificam a libertação do procedimento da enunciação, em especial, por meio do escape aos versos, como em *o poeta ex pulmões* que a fragmentação da voz é estilizada à própria estrutura do texto, e também em *paraíso podendo*, com as primeiras e mais profundas transformações da poética augustiana, em que há, além do desprezo ao verso, o uso da cor.

Rompimento com modelos consagrados, reflexão sobre a forma, força da visualidade e o caráter de obra aberta, que chama a participação do leitor/espectador são indicadores dos trabalhos de ambos os artistas que elevam ao máximo grau a potencialidade da linguagem de seus trabalhos e que marcam um elo com a linguagem barroca, oriunda do século XVI/XVII, mas obtém nessas obras a sua atualização.

As ideias acima, ou melhor, os pontos de contato entre os dois sistemas semióticos, em que há o compartilhamento de métodos e de informações, foram expostos anteriormente, por meio de análises de poemas e pinturas categorizadas em algumas seções. A primeira seção de nossa análise frisou a busca por superação de modelos e de fronteiras (pré)estabelecidas às pinturas e às poesias. Com *Ruído* observou-se como Campos dribla a estagnação da página em branco e faz ecoar a palavra no espaço. Bem como em *Composição com vermelho, amarelo, azul e preto*, em que os planos coloridos corroboram para uma nova dinâmica de relações e de rompimento de molduras fixas no quadro. Já a segunda seção de análise, como viu-se, dedica-se à explanação de uma possível memória barroca nas obras modernas e contemporâneas. Em *aqui* e *Composição com vermelho, amarelo e azul*, assim, como em *Código* e *Composição com vermelho e amarelo*, as formas labirínticas dos textos apelam à desautomatização do olhar do leitor/espectador que, agora, pode agir quase como coautor, na medida em que não há percursos direcionados e fixos de leitura, mas sim, uma maior abertura para a indicação de centros provisórios pelo próprio fruidor. A desconstrução como forma de invenção foi o elemento indicador para a apreciação de textos na terceira parte da análise. A série das árvores, de Mondrian, e os poemas *o poeta ex pulmões*, *paraíso podendo* e terremoto

ilustram a passagem de tendências e a tomada de consciência dos artistas em direção às formas mínimas. Síntese e aplicação de elementos básicos irão tornar-se as principais bandeiras levantadas por Mondrian e Campos ao longo de suas trajetórias artísticas, vistas nesses trabalhos já de forma incipiente. Por fim, em *New York City* e *Broadway boogie-woogie*, como em *Fim de jogo* e *Sem saída*, tentamos sublinhar a renovação do espírito vanguardista ainda dentro das perspectivas dos autores, que, ao longo dos anos, continuaram reinventando as suas linguagens, mesmo que, de certa forma, ainda ligados aos principais pontos conquistados ao longo de suas produções. Somado a isso, vimos também que a atitude de radicalidade que guiou a obra concretista de Campos e a pintura de Mondrian alcança atualizações dentro desses mesmo âmbitos artísticos, mas também, em outros sistemas de signos, como a arquitetura, o design e até mesmo a moda.

Da investida semiótica, passando pelas contribuições da crítica e escoando nas análises dos textos, tentamos expor de forma verticalizada os possíveis diálogos e da poesia de Campos e a pintura de Mondrian, observando, em primeiro lugar, os pontos de contato, o compartilhamento de perspectivas e a sincronia de mentalidade, mas também, respeitando as devidas distinções e particularidades de cada obra de cada arte. Duas artes e dois universos que se aproximam como pequenas amostras de um tecido cultural desenvolvido e acrescido pelos múltiplos textos e os diversos olhares presentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I**: uma linguagem a *dos cortes*. Uma consciência a *dos luces*. 3ª ed. São Paulo, Perspectiva: 1994

BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: _____. **Questões de literatura e de estética**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. Os estudos literários hoje. In: _____ **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAZIN, Germain. **História da arte**: da pré-história aos nossos dias. Tradução de Fernando Pernes. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

BARTHES, Roland. **Aula**. 10. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002.

BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAMPOS, Augusto de. **Música de Invenção**. São Paulo: Perspectiva. 2007.

_____. **Poesia da recusa**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. tvgrama 4 In: **Revista Poesis**. São Paulo: Poesis, 2010.

_____. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Viva Vaia**: poesia 1949-1979. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Não poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Pagu**: vida-obra. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. **Poesia, antipoesia, antropofagia e cia**. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

_____. **Coisas e anjos de Rilke**. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. CAMPOS, Haroldo de. SCHNAIDERMAN, Boris. **Poesia russa moderna**. Trad. Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, Tempo de pobreza, Poesia Menos. In: _____. **Metalinguagem & outras metas**: ensaio de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**: e outros ensaios. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. **A reoperação do texto**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. **O segundo arco-íris branco**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

CARPEAUX, Otto Maria. **As tendências contemporâneas por Carpeaux**. São Paulo: Leya, 2012.

CHIAMPI, Irleamar. **Barroco e Modernidade**: ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva, 2010.

COOPER, Harry. **The Transatlantic paintings**. Yale University press, 2001.

DEICHER, Susanne. **Mondrian**: construção sobre o vazio. Trad. Maria Conceição Vieira. Lisboa: Taschen, 2006.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. Tradução de Monica Stahel. 3ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ECO, Umberto. **Tratado geral de Semiótica**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cardoso de Souza. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ELGAR, Frank. **Mondrian**: grandes artistas. Lisboa: Editora Verbo, 1973.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. **Tradição e Vanguarda em Augusto de Campos**. João Pessoa, 2002. Tese de doutorado defendida pela Universidade Federal da Paraíba

HATHERLY, Ana. **A Experiência do prodígio**: bases teóricas antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

HOPKINS. **Hopkins**: a beleza difícil. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1997.

JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. (org.) **A pintura: o paralelo das artes**. Coordenação de tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

LÓTMAN, I. Sobre o problema da tipologia da cultura. Tradução de Lucy Seki. In: SCHNAIDERMAN, B. (org.) **Semiótica Russa**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LÓTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmos Raposo; Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACHADO, Irene (org.) **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. FAPESP, 2007.

MACHADO, Irene. **Analogia do dissimilar**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco Mineiro**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MILNER, John. **Mondrian**. Nova Iorque: Phaidon Press, 2011.

MONDRIAN, Piet. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura**. Tradução de João Carlos Pijnappel. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

MUKARÓVSKI, J. **Escritos de Estética e Semiótica da Arte**. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica da arte e da arquitetura**. 4ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PINTON, Daniele. **Bernini: sculptor and architect**. Translation Piers Amodia. Roma: ATS Italia Editrice, 2009.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

POMELA, Andrea. **Caravaggio**. Translation Tiziana Vallochia. Roma: ATS Italia Editrice, 2004.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

READ, Herbert. **A educação pela arte**. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SANTAELLA, Lúcia & NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Lisboa: Vega, 1976.

SCHNAIDERMAN, B. (org.) **Semiótica Russa**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

STERZI, Eduardo. (org.) **Do céu do futuro**: cinco ensaios sobre Augusto de Campos. São Paulo: Marco, 2006.

SUSSEKIND, Flora; GUIMARAES, Julio Castañon (org.) **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

TODOROV, T. **A Literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Trad. Ana Mariza Ribeiro et ali. Porto Alegre: Globo, 1971.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX. In: ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício; CASA NOVA, Vera. (org.) **Interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WELLEK, R. & WARREN, A. Teoria da literatura. 4. ed. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, s.d.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/4721> - Consultado em 10 de Abril de 2016, às 13:40.

<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/583> - Consultado em 10 de Abril de 2016, às 12:38.

<http://sambaquis.blogspot.com.br/2010/09/o-computador-enquanto-suporte-da-nova.html> - Consultado em 5 de Abril, às 12:46.

http://www.repositorio.ufpe.br/jspui/bitstream/123456789/7070/1/arquivo1772_1.pdf - Consultado em 30 de Março de 2016, às 21: 23.

http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2013/06/images_FranciscoFabio.pdf - Consultado em 30 de Março de 2016, às 20:55.

http://www.theartstory.org/artist-mondrian-piet.htm#important_art_header - Consultado em 30 de março de 2016, às 20:40.

<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm> - Consultado em 29 de Março de 2016, às 22:23.

<http://www.uece.br/posla/dmdocuments/ronilsonferreirademelo.pdf> - Consultado em 29 de Março de 2016, às 20:16.

<http://www.sacilotto.com.br/> - Consultado em 15 de Fevereiro de 2016, às 14:12.

http://www.repositorio.ufal.br/bitstream/riufal/476/1/Dissertacao_Marcelo%20Ferreira%20Marques_2008.pdf - Consultado em 15 de Fevereiro, às 16:35.

http://www.fapam.edu.br/admin/monografiasnupe/arquivos/2042014183751SANDRA_AP.pdf - Consultado em 13 de Fevereiro de 2016, às 15:20.

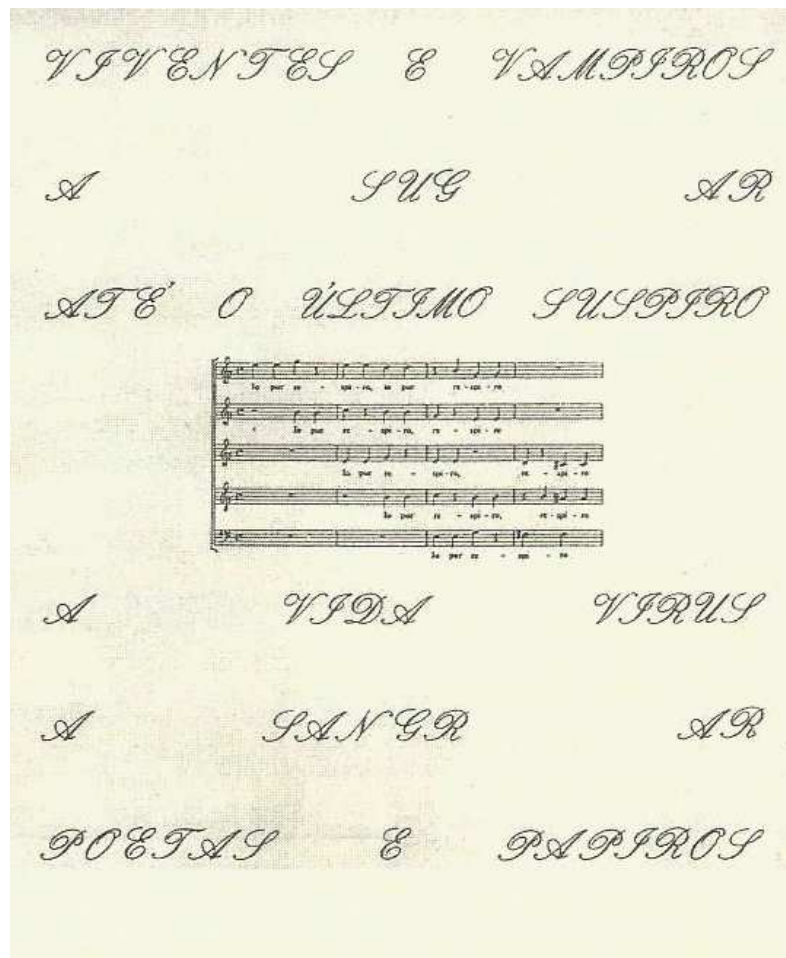
<http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/geleia-geral/poesia-concreta> - Consultado em 05 de Fevereiro de 2016, às 16:40.

ANEXOS



Anexo 1

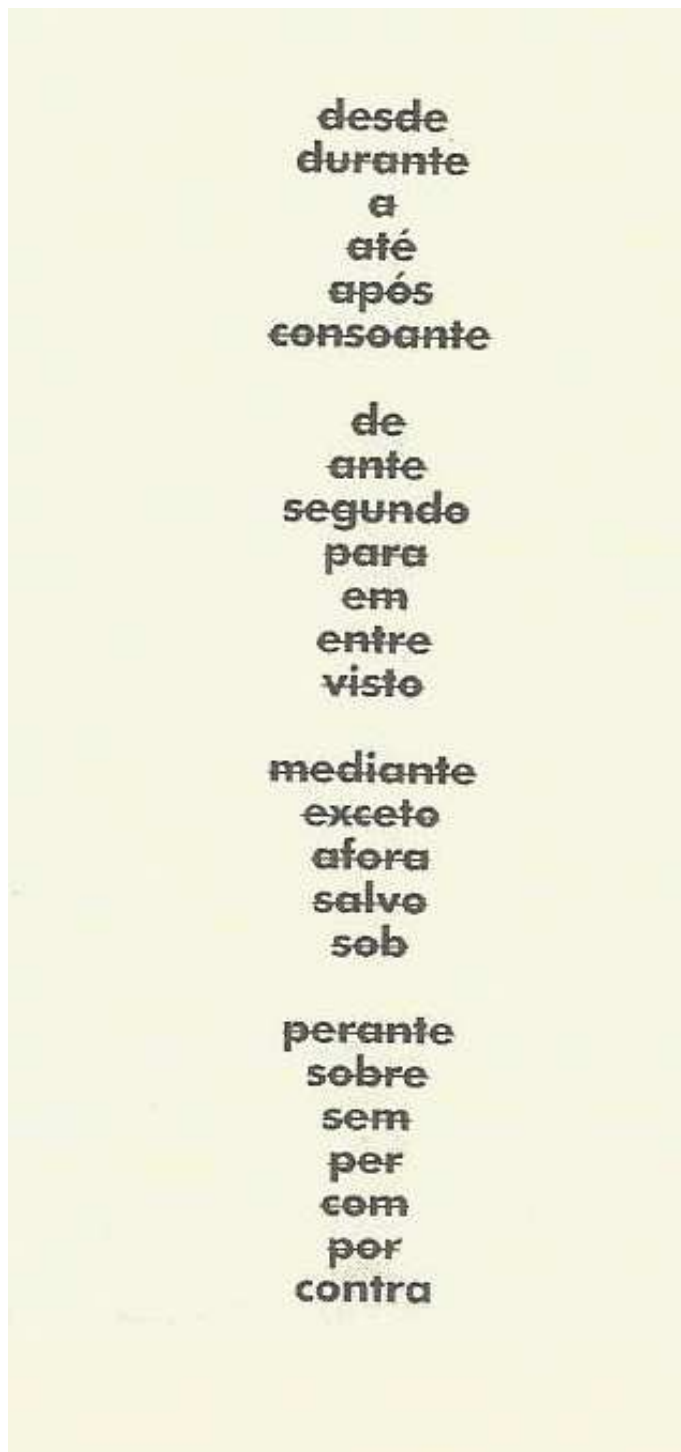
Memos - 1976



Anexo

2

Viventes e Vampiros (1982)



Anexo 3

Preposições – 1971-1995

o v o
n o v e l o
novo no velho
o filho em folhas
na joula dos joelhos
infante em fonte
feto feito
dentro do
centro

nu
des do nada
ate o hum
ano mero nu
mero do zero
crua criança incru
stada no cerne da
carne viva em
fim nada

o
p o n l o
onde se esconde
lenda ainda antes
entre ventres
quando queimando
os seios são
peitos nos
dedos

no
turna noite
em torno em treva
turva sem contorno
morte negro nó cego
sono do morcego nu
ma sombra que o pren
dia preta letra que
se torna
sol

augusto de campos

Anexo 4

Ovonovelo – 1955



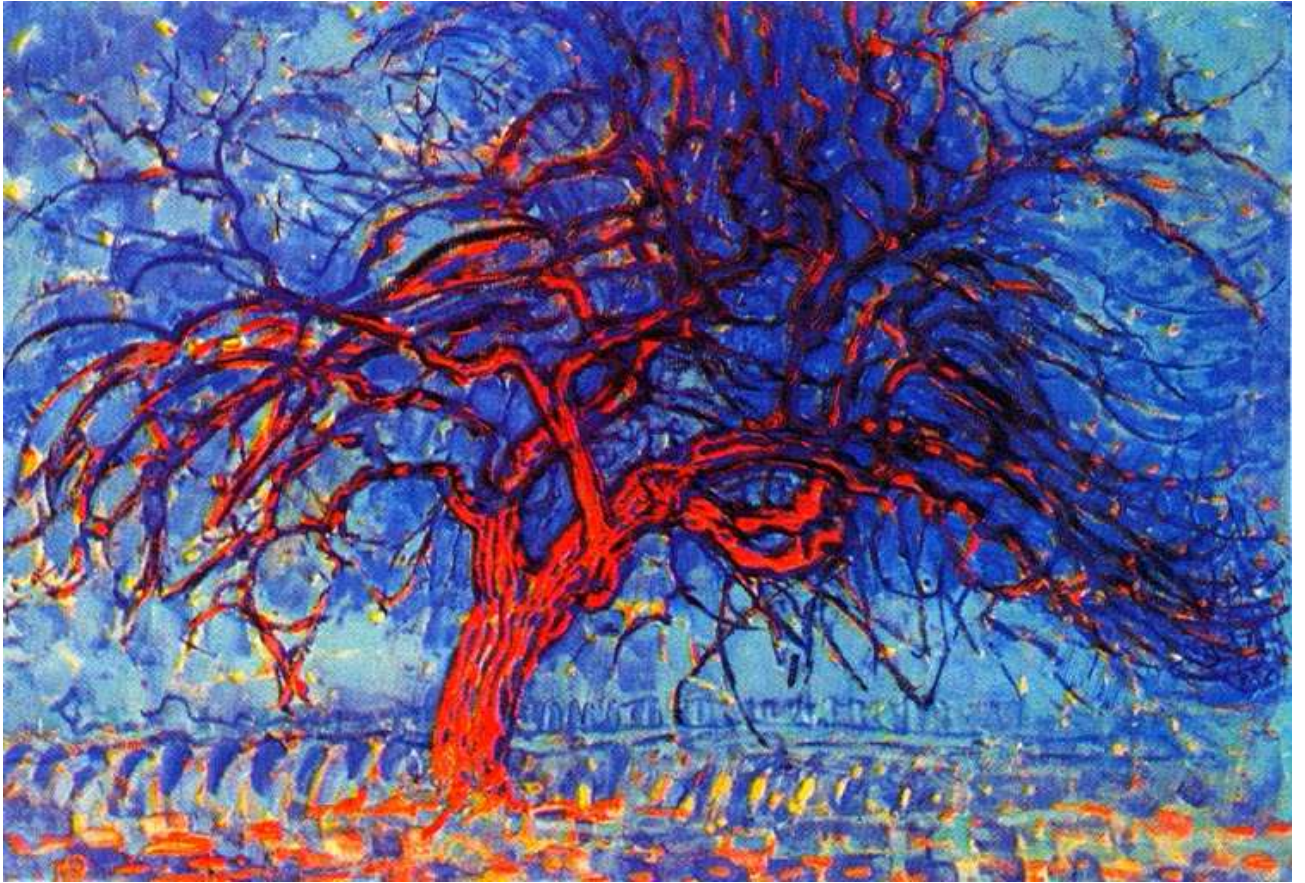
Anexo 5

Barca ao entardecer no Amstel – 1900-1902



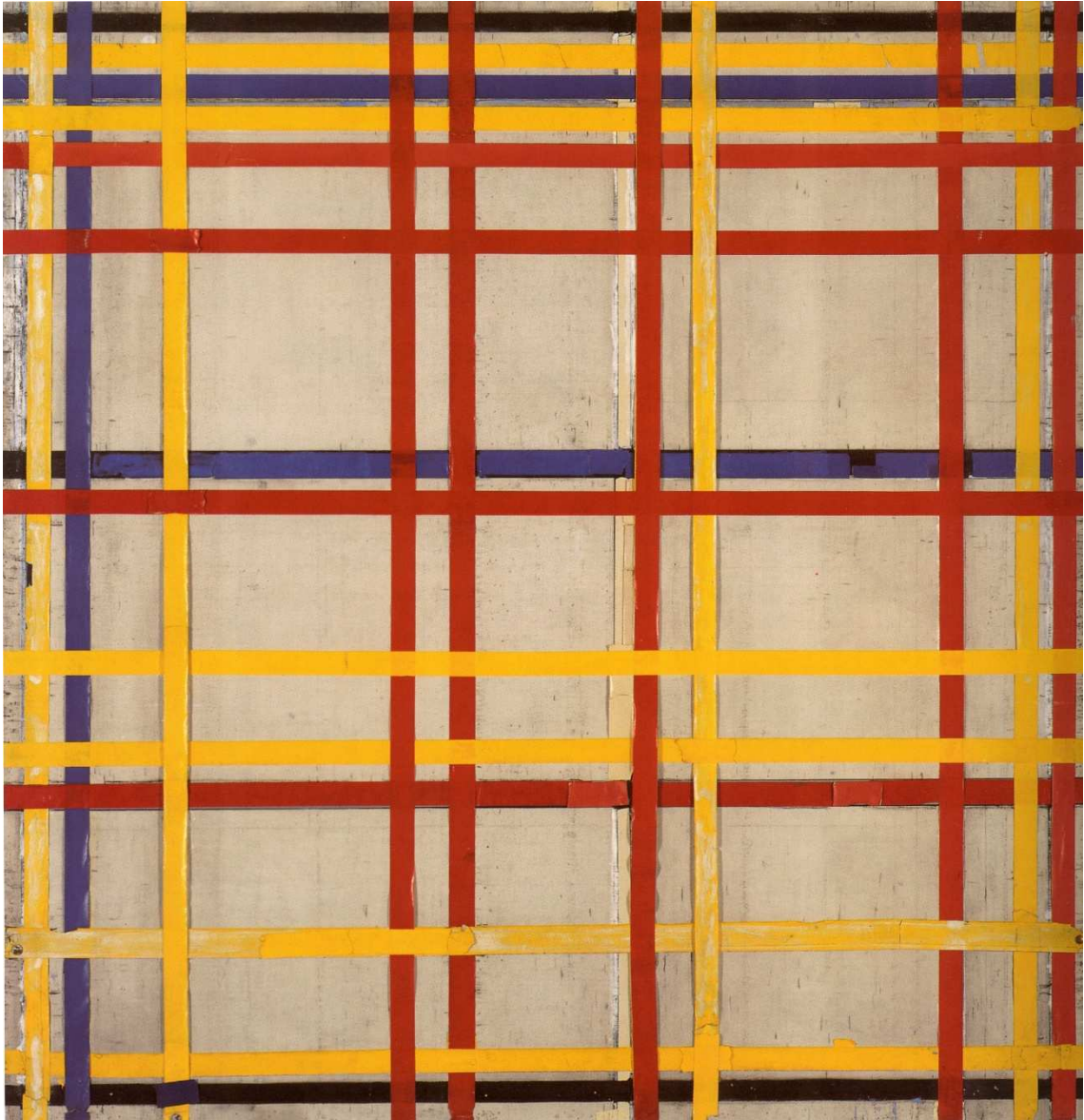
Anexo 6

Evolução 1910-11



Anexo 7

Árvore Vermelha – 1908-10



Anexo 8

New York City II, Mondrian