

DIEGO DE MENEZES DOURADO

C O N

V E R

G Ê N

C I A

RELAÇÕES ENTRE ARTE, POESIA E MÚSICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES – IA
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV
Curso de Mestrado em Artes Visuais

CONVERGÊNCIA:
RELAÇÕES ENTRE ARTE, POESIA E MÚSICA

Diego de Menezes Dourado

Porto Alegre
2016

Diego de Menezes Dourado

CONVERGÊNCIA:
RELAÇÕES ENTRE ARTE, POESIA E MÚSICA

Dissertação apresentada como requisito parcial de grau de mestre. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Elida Tessler

Porto Alegre

2016

CIP - Catalogação na Publicação

Dourado, Diego de Menezes
Convergência: relações entre arte, poesia e música
/ Diego de Menezes Dourado. -- 2016.
144 f.
Orientadora: Elida Tessler.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2016.

1. Arte. 2. Poesia. 3. Música. 4. Linguagem. I.
Tessler, Elida, orient. II. Título.

DIEGO DE MENEZES DOURADO

CONVERGÊNCIA:
RELAÇÕES ENTRE ARTE, POESIA E MÚSICA

Orientadora:

Profa. Dra. Elida Tessler

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Josoaldo Lima Rêgo

Departamento de Geociências – UFMA

Profa. Dra. Cláudia Zanatta

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

Prof. Dr. Paulo Silveira

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

Porto Alegre

2016

Para meus pais,
Sofia Lourença de Menezes Dourado
e Roberto Souza Dourado.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Elida Tessler, por sua leveza na condição de orientadora pela generosidade como artista e pela cumplicidade construída ao longo da orientação deste projeto. Em sua companhia pude esticar a “linha do meu horizonte provável” e usufruir da poesia, na singularidade e riqueza de cada encontro nosso.

À Profa. Dra. Cláudia Zanatta, que colaborou de forma enriquecedora para este projeto durante o exame de qualificação, assinalando pontos essenciais para o prosseguimento e a constituição do mesmo.

Ao Prof. Dr. Paulo Silveira, por ser uma figura referencial em minha pesquisa desde a graduação e no decorrer da pós-graduação. Silveira é um pesquisador pelo qual tenho profunda admiração e com o qual pude compartilhar afinidades e entusiasmos.

Ao Prof. Dr. Josoaldo Lima Rêgo, por partilhar da paixão pela poesia, pela amizade que se estende e experiências realizadas em parceria, bem como pela delicadeza presente em sua fala e em sua geografia poética.

Ao Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima, pelo acolhimento sempre fraterno, pelos encontros repletos de poesia e pela forte presença que se faz mesmo à distância.

Aos amigos recentes Paulo Bruscky e Yuri Bruscky, por me receber com tanto carinho em Recife (PE), em bate-papos regados de almoços quentes e cervejas geladas no Mercado da Boa Vista,. Agradeço também à Vera Teixeira e Gabriela Pires, que me receberam em sua casa como um filho e irmão, me guiando pelos “rios pontes e overdrives” da capital pernambucana.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por todos os estímulos produzidos em sala de aula, pelas conversas que expandiram e fortaleceram as ideias

deste projeto. Agradeço especialmente às contribuições de Hélio Ferverza e Mônica Zielinsky, professores que habitam meu afeto.

Aos funcionários da secretária do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, pela atenção, paciência e por todo apoio concedido nos momentos de dúvida e na resolução de problemas.

A Capes, pelos recursos financeiros concedidos ao longo de dois anos, fundamentais para a realização deste projeto.

Ao grupo de pesquisa p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a, pelas amizades conquistadas, pelas descobertas feitas ao redor de uma mesa e pelo aprendizado que existe em cada encontro.

À Emanuelle Maia, por seu amor e companheirismo eternamente azuis.

À minha família, Roberto, Sofia, Roberta e Camila, pelo amor incondicional. E à tia Silvana, pela força e entusiasmo.

RESUMO

O presente projeto concentra-se nas relações entre artes visuais, poesia e música. A partir de uma produção poética individual e em diálogo sistemático com outros autores e artistas, a investigação pretende levantar alguns questionamentos sobre os limites da linguagem, bem como apresentar novas possibilidades de criação poética num contexto relacional com outras proposições artísticas.

Palavras-chave: poesia, arte, música, objeto, intervenção, convergência.



* A forma gráfica das palavras-chave (acima) advém de uma apropriação do *Poema visual* (1971/82), de Joan Brossa. O poema referido faz parte do livro *Poesia vista / Joan Brossa*; com tradução de Vanderley Mendonça; - São Paulo : Amauta Editorial, 2005, p.31.

ABSTRACT

The present project concentrates on the relations between visual arts, poetry and music. From a poetic production individual and systematic dialogue with other authors and artists, as well as raise some questions about the limits of language, seeking new possibilities of poetic creation in a relational context with other artistic propositions.

Keywords: poetry, art, music, object, intervention, convergence.



* The graphic form of the keywords (above) comes from ownership of visual poem (1971/82), of Joan Brossa. This form is the same as the original poem, with the exception of the words (than were replaced by the words that identify the main themes of this project). The poem referred to be part of the book *Poesia vista / Joan Brossa*; with translation of Vanderley Mendonça; - São Paulo: Amauta Editorial, 2005, p.31.

LISTA DE IMAGENS

NOTA INTRODUTÓRIA

Fig. 01: Dick Higgins, cópia do diagrama <i>intermídia</i>	18
--	----

CAPÍTULO 1

Fig. 02: Diego Dourado, <i>Nós</i> , 2015	22
---	----

Fig. 03: Simmias de Rodes, <i>O Ovo</i> , 300 a.C.	23
---	----

Fig. 04: Arnaldo Antunes, <i>N.D.A.</i> , 2010	24
--	----

Fig. 05: Diego Dourado, <i>Nadadenovo</i> , 2014	24
--	----

Fig. 06: Teócrito de Siracusa, <i>A Flauta</i>	25
--	----

Fig. 07: Porfyrius Optatianus, <i>Órgão hidráulico</i> , séc.4	25
--	----

Fig. 08: Rábano Mauro, <i>Poema em Louvor da Santa Cruz</i> , 780-856	26
---	----

Fig. 09: Rábano Mauro, <i>Poema em Louvor da Santa Cruz</i> , 780-856	26
---	----

Fig. 10: Avraham Abulafia, <i>Oração aos viajantes</i> , 1240-1291?	26
---	----

Fig. 11: Diego Dourado, <i>Porcentagem poética</i> , 2014-15	27
--	----

Fig. 12: Aldo Manuzio, <i>Hypnerotomachia Poliphili (ou Luta do amor em sonho de Polífilo)</i> , 1499	28
---	----

Fig. 13: George Herbert, <i>The Altar (ou O Altar)</i> , 1963	29
---	----

Fig. 14: Baurenfeld, <i>A Arte de Escrever</i> , 1736	29
---	----

Fig. 15: Diego Dourado, <i>Que</i> , 2015	30
---	----

Fig. 16: Stéphane Mallarmé, páginas do livro <i>Um lance de dados jamais abolirá o acaso</i> , 1847	32
---	----

Fig. 17: Diego Dourado, <i>No susto I</i> , 2015	34
--	----

Fig. 18: Diego Dourado, <i>No susto II</i> , 2015	35
---	----

Fig. 19: Diego Dourado, <i>Nas ventas I</i> , 2015-16	37
---	----

Fig. 20: Diego Dourado, <i>Nas ventas II</i> , 2015-16	38
--	----

Fig. 21: Joan Brossa, <i>Desmontagem</i> , 1974	40
---	----

Fig. 22: Joan Brossa, <i>Poema visual</i> , 1990	40
Fig. 23: Joan Brossa, <i>Dois</i> , 1988	40
Fig. 24: Joan Brossa, <i>Poema visual</i> , 1970-78	40
Fig. 25: Diego Dourado, <i>Projeto Utopia I</i> , 2013	42
Fig. 26: Diego Dourado, <i>Vertigem</i> , 2013	43
Fig. 27: Diego Dourado, <i>Nós (o processo poético)</i> , 2015	45
Fig. 28: Diego Dourado, <i>Nós</i> , 2015	46
Fig. 29: Diego Dourado, <i>Passarinhos entre aspas</i> , 2008	50
Fig. 30: Guillaume Apollinaire, <i>Poema para Lou</i> , 1915	54
Fig. 31: Diego Dourado, <i>Formigueiros – Módulo Docinho</i> , 2015-16	55
Fig. 32: Augusto de Campos, <i>Ovonovalo</i> , 1956	57
Fig. 33: Ferreira Gullar, detalhe de página do livro <i>O Formigueiro</i> , 1991	59
Fig. 34: Ferreira Gullar, detalhe de página do livro <i>O Formigueiro</i> , 1991	59
Fig. 35: Diego Dourado, <i>Formigueiros – Módulo Docinho (série)</i> , 2015-16	60-64
Fig. 36: <i>Aprendendo o ABC</i> , página de cartilha escolar	65
Fig. 37: Willam Blake, <i>O Tigre</i> , 1794	67
Fig. 38: Diego Dourado, <i>Estudo para um jota disfarçado</i> , 2013	68
Fig. 39: Hermeto Pascoal, <i>Pendurados no Coqueiro (parte 1)!</i> , 2005	69
Fig. 40: Hermeto Pascoal, <i>Pendurados no Coqueiro (parte 2)!</i> , 2005	69
Fig. 41: Haicai de Matsuo Bashô, 1688	70
Fig. 42: Diego Dourado, <i>Quase um milagre</i> , 2013	71
Fig. 43: Paulo Leminski, <i>Kamiquase</i> , 1983	72
Fig. 44: Diego Dourado, <i>Fio da meada</i> , 2011	73
Fig. 45: Diego Dourado, <i>Fio da meada (versão gráfica)</i> , 2011	73

Fig. 46: Diego Dourado, <i>Caderno de garranchos: por uma formabstrata da escrita</i> , 2016	74
Fig. 47: Diego Dourado, <i>Caderno de garranchos: por uma formabstrata da escrita</i> , 2016	74
Fig. 48: Diego Dourado, <i>Caderno de garranchos: por uma formabstrata da escrita</i> , 2016	76

CAPÍTULO 2

Fig. 49: Diego Dourado, <i>Poética Dois e Quinze</i> , 2015	78
Fig. 50: Diego Dourado, <i>Bataclã FC & Mastigadores e Poesia</i> , 2015	79
Fig. 51: Diego Dourado, <i>Poesia para todo sample</i> , 2013	83
Fig. 52: Diego Dourado, 8ª Feira do Livro de São Luís (MA), 2014	87
Fig. 53: Diego Dourado, <i>Transe</i> , 2008	88
Fig. 54: Diego Dourado, <i>Rua dos Afogados</i> , 2010	89
Fig. 55: Diego Dourado, ensaio com a banda Grandmastergroove, 2015	91
Fig. 56: Diego Dourado, <i>Diego Dourado e Grandmastergroove</i> , 2014	92
Fig. 57: Diego Dourado, <i>Diego Dourado e Bataclã FC & Mastigadores e Poesia</i> , minutos antes do show começar, 2015	93
Fig. 58: Diego Dourado, <i>Baião de Dos</i> , 2014	96
Fig. 59: Diego Dourado, <i>Baião de Dos</i> , 2015	97
Fig. 60: Diego Dourado, <i>Bataclã FC & Mastigadores de Poesia</i> , 2015	98
Fig. 61: Diego Dourado, <i>Bataclã FC & Mastigadores de Poesia</i> , 2015	98
Fig. 62: Diego Dourado, <i>Bataclã FC & Mastigadores de Poesia</i> , 2015	99
Fig. 63: Diego Dourado, <i>Bataclã FC & Mastigadores de Poesia</i> , 2015	99
Fig. 64: Luigi Russolo, <i>Intonarumori</i> , 1913-14	101
Fig. 65: Kurt Schwitters, <i>Ursonate: Sonate in Urlauten</i> , 1923-32	102
Fig. 66: John Cage e David Tudor, Shiraz Art Festival, 1971	103
Fig. 67: Hugo Ball, Cabaret Voltaire, 1916	104

Fig. 68: Henri Chopin, 1971	105
Fig. 69: Diego Dourado, <i>Poética Dois Mil e Quinze</i> , 2015	107
Fig. 70: Diego Dourado, 8ª Festa Literária de Porto Alegre, 2015	107
Fig. 71: Diego Dourado, <i>Bataclã FC & Mastigadores de Poesia</i> (capa álbum musical), 2015	108
Fig. 72: Diego Dourado, <i>Bataclã FC & Mastigadores de Poesia</i> (detalhe do encarte)	108

CAPÍTULO 3

Fig. 73: Diego Dourado, <i>Poemaceso</i> , 2016	111
Fig. 74: <i>Poema elaborado para o encontro de duas paredes</i> , 2015-16	112
Fig. 75: Diego Dourado, <i>Antologia dos estilhaços</i> , 2015	113
Fig. 76: Diego Dourado, <i>Antologia dos estilhaços</i> (detalhe, p.20), 2015	113
Fig. 77: Diego Dourado, <i>Poema elaborado para o encontro de duas paredes</i> , 2016	114
Fig. 78: Diego Dourado, <i>Poema elaborado para o encontro de duas paredes</i> , 2016	115
Fig. 79: Diego Dourado, <i>A História da Poesia Visual Brasileira</i> (catálogo), 2016	116
Fig. 80: Diego Dourado, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, mostra coletiva <i>A História a Poesia Visual</i> , 2016	116
Fig. 81: Diego Dourado, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, mostra coletiva <i>A História a Poesia Visual</i> , 2015	117
Fig. 82: Diego Dourado, <i>Marítimo</i> (esboços), 2013	118
Fig. 83: Diego Dourado, <i>Marítimo</i> , local de intervenção, 2013	120
Fig. 84: Diego Dourado, <i>Marítimo</i> (operário pintando a letra “a”), 2013	121
Fig. 85: Diego Dourado, <i>Marítimo</i> (a palavra), 2013	122
Fig. 86: Diego Dourado, <i>Curtas incursões antes do atropelo</i> , 2015	123
Fig. 87: Paulo Bruscky, <i>O que é arte? Para que serve?</i> , 1978	125

Fig. 88: Diego Dourado, <i>Curtas incursões antes do atropelo</i> , 2015	125
Fig. 89: Diego Dourado, <i>Curtas incursões antes do atropelo</i> , 2015	126
Fig. 90: Diego Dourado, <i>Curtas incursões antes do atropelo</i> , 2015	126
Fig. 91: Diego Dourado, <i>Projeto Utopia II</i> , 2014	127
Fig. 92: Diego Dourado, <i>Projeto Utopia II</i> , 2014	128
Fig. 93: Diego Dourado, <i>Projeto Utopia II</i> , 2014	128
Fig. 94: Neide Dias de Sá, <i>Transparência (ou o Cubo)</i> , 1969	131
Fig. 95: Diego Dourado, <i>Vertigem</i> , 2016	131
Fig. 96: Diego Dourado, <i>Tome ar (detalhe)</i> , 2016	132
Fig. 97: Diego Dourado, <i>Tome ar</i> , 2016	132
Fig. 98: Diego Dourado, <i>Estudos do sol</i> , 2015	134
Fig. 99: Diego Dourado, <i>Estudos do sol</i> , 2015	135
Fig. 100: Diego Dourado, <i>Estudos do sol</i> , 2015	135
Fig. 101: Diego Dourado, <i>Estudos do sol</i> , 2015	135
Fig. 102: Diego Dourado, <i>Estudos do sol</i> , 2015	135
Fig. 103: Diego Dourado, <i>Sabonete Pôncio Pilatos</i> , versão gráfica produzida por Camila de Meneses, 2014	136
Fig. 104: Diego Dourado, <i>Sabonete Pôncio Pilatos</i> , webflyer de divulgação do vídeo publicitário, 2014	137
Fig. 105: Diego Dourado, <i>Sabonete Pôncio Pilatos (valise)</i> , 2014	137

SUMÁRIO

NOTA INTRODUTÓRIA	18-20
CAPÍTULO 1: POESIA VISUAL: A DIMENSÃO POÉTICA DA IMAGEM	21
1.1. Entre o olho que vê e lê	23-30
1.2. O espaço da fecundidade	31-43
1.3. Poesia visual: alguma definição	44-51
1.4. <i>Formigueiros – Módulo Docinho</i>	51-53
1.5. Aproximação com o caligrama	53-63
1.6. Percursos da caligrafia no processo poético-visual	66-74
1.7. A estranha beleza do garrancho	75-76
CAPÍTULO 2: LEITURA DE PALCO: A DIMENSÃO SONORA DA POESIA	77
2.1. Prólogo ao pé do ouvido	78
2.2. A origem da origem: do silêncio ao grito e ao verbo	80-81
2.3. Escrever para falar	81-83
2.4. O poema em pessoa	84-85
2.5. A banda como aporte de leitura	85-87
2.6. Isso não é teatro	88-90
2.7. Uma possível afinação	90-92
2.8. O espaço da celebração	93-95
2.9. Primeira literatura de ideias	95-99
2.10. Poesia fonética e sonora	100-105

2.11. Duas experiências fonéticas: mastigar poesia e um poema chamado <i>Nós</i>	106-108
CAPÍTULO 3: POEMAS ESPACIAIS: INTERVENÇÕES E OBJETOS	109
3.1. Intervenções e objetos	111-112
3.2. <i>Poema elaborado para o encontro de duas paredes</i>	113-117
3.3. <i>Marítimo</i>	120-122
3.4. <i>Curtas incursões antes do atropelo</i>	124-126
3.5. Nota sobre o <i>Projeto Utopia II</i>	127-128
3.6. Sobre quatro poemas-objeto	129-137
CONSIDERAÇÕES FINAIS	138-139
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	140-142
DISCOGRAFIA	143
LINKS PARA AUDIÇÃO	144

convergência, s. f. coitus.¹

convergente, adj. 2 gén.; *ser convergente*, vd. *convergir*.²

convergir, v. intr. **1.** *tender para um ponto comum*:
in médium vegere, expetere médium locum;
os seus raios convergem, rádios inter se committunt.
2. v. concorrer, afluir.³

¹ *Dicionários acadêmicos - Dicionário português-latim*. Porto Editora, 2000, p.192.

² *Ibidem*, p.192.

³ *Ibidem*, p.192.

NOTA INTRODUTÓRIA

Minha produção artística se desenvolve a partir da utilização simultânea de diferentes formas de representação: poemas visuais, leituras de palco, livros, vídeos, objetos, intervenções etc. Como artista visual, esta precedência resulta das minhas incursões nos âmbitos literário e musical, assim como das pesquisas que já realizei acerca da poesia num contexto relacional com outras formas artísticas. Esta multiplicidade de interesses me libertou e ao mesmo tempo me desafiou a escrever esta dissertação. Em meu trabalho, diferentes meios se contagiam e dependem uns dos outros para existir. Nessa medida, proponho uma reflexão sobre as possibilidades artísticas da poesia, concentrando-me em três áreas: 1) a *poesia visual*; 2) as *leituras de palco*; 3) os *poemas-objeto* e as *intervenções poéticas*.

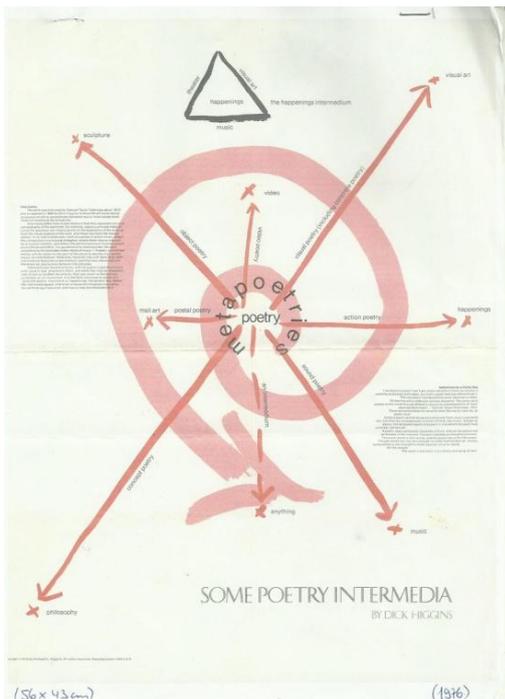


Fig.01: Dick Higgins, cópia do diagrama *intermídia*, 2015. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Boa parte do meu estímulo criativo está em desbravar as linhas de fronteira entre estas áreas, apresentando um trabalho quase sempre propenso às ambiguidades e questionamentos que surgem no decorrer desta cruzada. Assim, entre fronteiras (leia-se também linguagens), aproximo-me aqui do conceito de *poiesis* e/ou àquilo que Dick Higgins nomeou de *Intermídia* (1976), que em sua definição “supõe interseções entre mídias, espaços que não

representam a fusão, mas a relação complexa no ínterim de posições”.⁴ Neste ínterim está a ‘poesia visual’, a ‘poesia sonora’, o ‘poema-objeto’ e outras mídias, para citar algumas contempladas por esta pesquisa. O conceito de Higgins foi importante para pensar num projeto de convergência das mídias que compõem o meu processo criativo.

Em subsequência ressalto a proximidade deste projeto com o projeto *verbivocovisual*⁵ da Poesia Concreta (1950). A intenção de projetar uma “arte geral da palavra”, explorando-a a partir das dimensões (semântica, sonora e visual) advém em parte do meu contato com as formulações teórico-práticas de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. O *plano-piloto para poesia concreta* (1961) trouxe aportes que também me fizeram refletir sobre o caráter intersecional da criação poética. Isto deriva de uma inquietação com os elementos que compõem o próprio trabalho e a sua inclusão num quadro histórico-cultural. Neste quadro, contemplo o *Poema-processo* e a *Poesia Intersignos*, ressaltando as contribuições de Wladimir Dias-Pino, Moacyr Cirne, Álvaro Sá e Philadelpho Menezes. Assim, situado num diagrama que supõe as intersecções entre mídias, ou em diálogo com um projeto que visa uma arte geral da palavra, desenvolvi este projeto em três capítulos: 1) *Poesia visual: a dimensão poética da imagem*; 2) *Leitura de palco: a dimensão sonora da poesia*; 3) *Poemas espaciais: intervenções poéticas e poemas-objeto*.

O primeiro capítulo concentra-se numa reflexão sobre a prática e o conceito da poesia visual em diferentes épocas, considerando artistas e autores tais como Simmias de Rodes, Willam Blake, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Clemente Padin, Joan Brossa, Paulo Silveira, Wladimir Dias-Pino, Ferreira Gullar e outros. O segundo capítulo aponta para a importância da oralidade na poesia, evidenciando-a em suas dimensões

⁴ HIGGINS, Dick. In *Escritos de artistas: anos 60/70*. Seleção e comentários Glória Ferreira e Cecilia Cotrim; [tradução de Pedro Sússekind... et al.]. Rio e Janeiro: Zahar, 2006, pp.139-40.

⁵ Projeto poético que pretende trabalhar de forma integrada o som, a visualidade e o sentido das palavras. A expressão joyceana (referente ao autor James Joyce) foi colocada em prática pelos poetas concretos (1950) e desdobra-se até hoje, ao longo de cinco décadas de produção em suportes e meios técnicos diversos.

sonoras e musicais. Neste capítulo discorro sobre as 'leituras de palco', que surgem do meu contato com a *performance* e com a da audição de música popular brasileira: Tom Zé, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé; ou de poetas como Waly Salomão, Fausto Fawcett, Ademir Assunção e Celso Borges. Parcialmente vinculadas com a arte de *performance*, estas leituras aproximam-se também de algumas experiências das vanguardas artísticas do século 20: Luigi Russolo, Filippo Tommaso Marinetti, Hugo Ball, Tristan Tzara, Kurt Schwitters, John Cage e Henri Chopin. O terceiro capítulo tem como objetos de investigação as intervenções e os poemas-objeto. Neste ponto da pesquisa, discorro sobre algumas possibilidades objetuais da poesia em espaços físicos (públicos e privados); dialogando com artistas tais como Neide Dias Sá, Marcel Duchamp, Octavio Paz, Robert Filliou, Paulo Bruscky e Elida Tessler.

Do ponto de vista da estrutura metodológica, vale dizer que utilizei algumas formas alternativas de elaboração do conteúdo, sem perder de vista as normas técnicas cogentes para sua apresentação. Isto já incide numa implicação do próprio trabalho – cujo eixo axial é a palavra; não poderia deixar passar a possibilidade de trabalhá-la criativamente sobre este suporte, evidenciando que o ato da escrita é um ato artístico, que se modifica e se adapta a cada nova situação que surge. Ou como sugere e indaga Enzo Miglietta, em uma correspondência de 1996, presente no livro *A Página violada: a ternura à injúria no livro de artista* (2008): “O ato estético de escrever... o que é? É alguma coisa *mais* para ver e *menos* para ler a “escritura”; ou *antes* vendo e *depois* lendo, ou ver *numa maneira superficial* e ler *em profundidade*, ou *qualquer coisa para ler nem muito, nem não muito*: porque na base *há e não há* “escritura”, ela vai *embora através de caminhos malucos?*”.⁶

⁶ MIGLIETTA, Enzo. In SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2.ed.- Porto Alegre:Editora da UFRGS, 2008, p.288.

CAPÍTULO 1

POESIA VISUAL: A DIMENSÃO POÉTICA DA IMAGEM

Fig. 02: Diego Dourado,
Nós, Porto Alegre (RS), 2015.
Foto: arquivo pessoal do autor.



1.1. ENTRE O OLHO QUE VÊ E LÊ

O idioma da poesia visual é como o esperanto. A linguagem literária deixou de ser o único veículo apto a incluir conteúdos e formas poéticas.⁷

Boa parte dos meus trabalhos surge da prática da poesia visual, este “idioma” capaz de abrigar diferentes conteúdos e formas poéticas. Sem abdicar das virtualidades da palavra, a prática deste tipo de poesia me permite usufruir simultaneamente das vantagens da comunicação verbal e não verbal. Esta situação de simultaneidade implica na criação de poemas consideravelmente ambíguos, nos quais é possível *ler-ver* alguma síntese entre os estatutos da palavra escrita e da imagem visual.

Tal síntese, por sua vez, aponta para um vasto número de experiências poético-visuais na história da literatura e da arte. Desde a antiguidade grega os poetas flertam com as possibilidades imagéticas da palavra, o que remonta toda uma tradição visual a serviço da expressão da escrita. No Ocidente, o percurso visual da poesia encontra o seu traço mais remoto na forma gráfica de *O Ovo* (300 a.C.), de Simmias de Rodes. Neste poema, o autor aborda o tema do ovo primordial (o Caos), de onde teria nascido Eros. A disposição dos versos sugere uma leitura em espiral – cuja velocidade contorna a forma oval do poema e ao mesmo tempo rompe com a sucessão linear de cada frase.

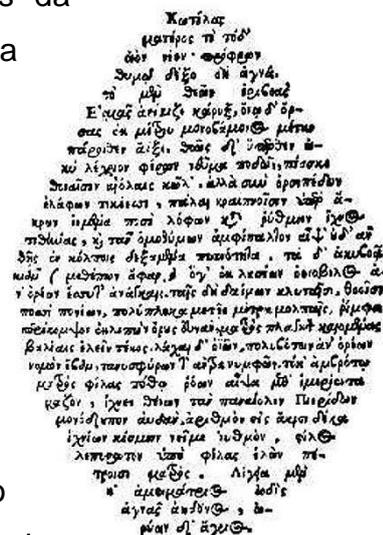


Fig. 03: Simmias de Rodes, *O Ovo*, 300 a.C.

Fonte: revistazunai.com/ensaios/sheila_maues_diacronia.htm

⁷ BROSSA, Joan. *Poesia vista / Joan Brossa*. Tradução de Vanderley Mendonça. – São Paulo: Amauta Editorial, 2005, p.17.

Na história da literatura, especialmente na poesia visual, a forma circular é um recurso frequentemente utilizado. Para ilustrar a precedência desta forma, disponibilizo logo abaixo imagens dos trabalhos *N.D.A* (2010), de Arnaldo Antunes; e *Nadadenovo* (2014), em que estabeleço uma ordem de leitura ininterrupta por meio da forma geométrica do círculo.

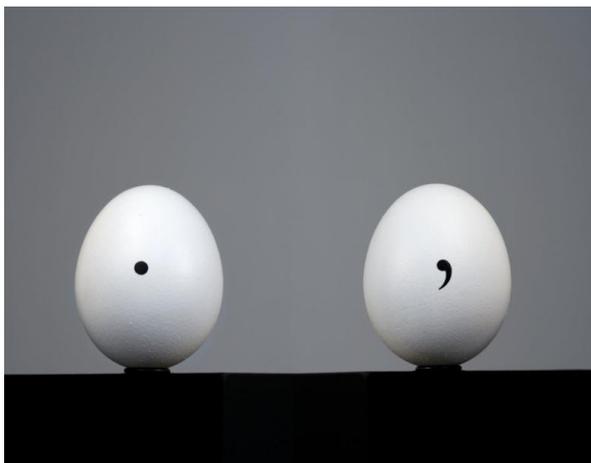


Fig. 04: Arnaldo Antunes, *N.D.A.*, 2010.
Foto: Fernando Laszlo.

[...]

uma só e mais uma
galinha, ovo,
só uma
linha

.
de ponto a ponto,
de alto a baixo,
da base ao topo
e de n
ovo

uma só
curva

[...]⁸

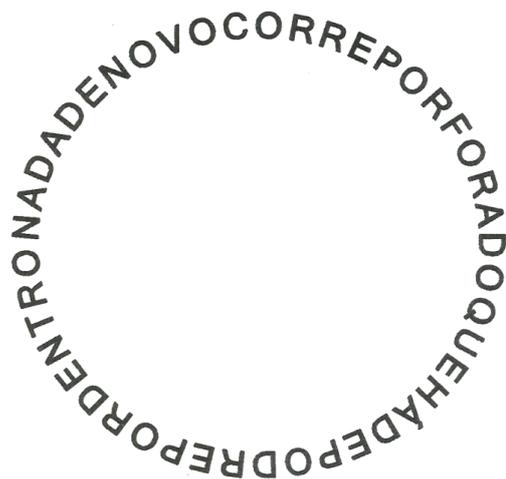


Fig. 05: Diego Dourado, *Nadadenovo*, 2010.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

nada
de
novo
corre
por
fora
do
que
há
de
podre
por
dentro*

⁸ ANTUNES, Arnaldo. *N.D.A.* São Paulo: Iluminuras, p.29, 2010.

* Fig. 05: Diego Dourado, *Nadadenovo* (2015) por extenso. Na versão visual, recorro à forma circular para veicular o conteúdo poético, buscando criar uma ordem de leitura na qual o olho percorra a frase pelas bordas do poema, num movimento cíclico.

Entre 250-310 a.C., a visualidade também será utilizada a serviço da composição musical, assumindo outras formas gráficas. A *Flauta* (310 a.C), de Teócrito de Siracusa, celebra Eco (ninfa das fontes e dos bosques) a partir de uma composição que simula a forma do instrumento referido. Neste poema-partitura, o canto é pontuado pelos orifícios da flauta, que dão ênfase sonora à passagem mitológica narrada pelo poeta. Ao lado da “flauta” de Siracusa, está o “órgão hidráulico” de Porfyrius Optatianus, um poema com 26 linhas verticais que assinalam visualmente as entoações das tubulações do órgão em questão.



Fig. 06: Teócrito de Siracusa, *A Flauta*, 310 a.C.
 Fonte: Revista Língua
 São Paulo: Editora Segmento, 2006, p.25.



Fig. 07: Porfyrius Optatianus, um órgão de palavras do século 4.
 Fonte: Revista Língua
 São Paulo: Editora Segmento, 2006, p.26.

No contexto da literatura medieval é possível encontrar diversos poemas figurativos e manuscritos ilustrados. Com forte carga religiosa, os poemas do monge beneditino Rábano Mauro (780-856), apresentam uma narrativa montada em quadros pictóricos, muitos deles apresentados em forma de cruz. Os poemas reproduzem temas místicos, em que o autor inventa códigos de 36 linhas e 36 letras espaçadas de forma uniforme e ilustradas por figuras. Através deste sistema, os quadros são preenchidos pelas letras e sempre acompanhados de uma ou mais imagens (dispostas ao fundo).

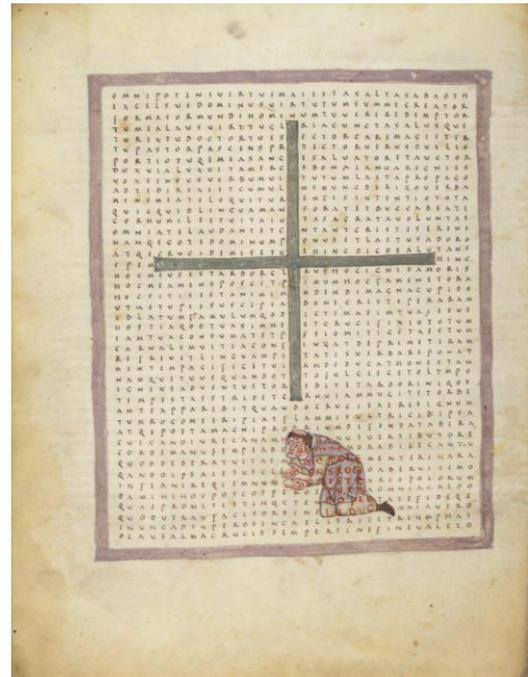
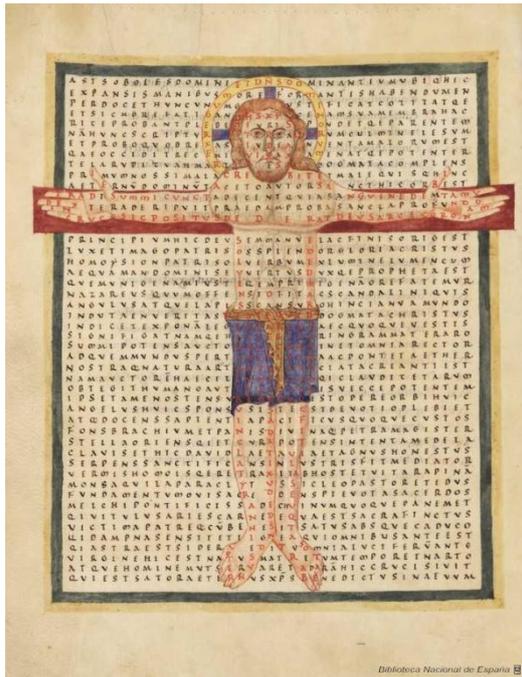


Fig. 08-09: Rábano Mauro,
Poemas em Louvor da Santa Cruz, 780-856,
 Fonte: Revista Língua, São Paulo: Editora Segmento, 2006, p.26.

No Oriente, a visualidade do texto sobrevém de forma semelhante às primeiras experiências poético-visuais do Ocidente, em razão da sua tendência caligrâmica. Isto é, por um sistema de escrita em que as formas dos objetos representados funcionam como invólucros para as palavras, tal qual pode ser notado em “O Ovo” de Rodes (p.24, fig.03). Com forte expressão artística, as micrografias hebraicas ilustram bem esta tendência analógica, leia-se logo ao lado a imagem da pomba desenhada com palavras, em a *Oração dos viajantes* (1240-1291?), de Avraham Abulafia.

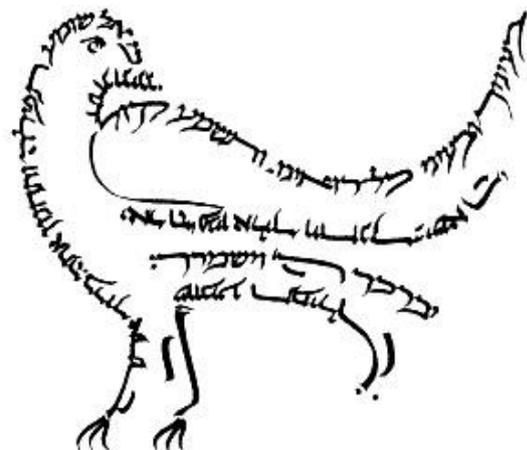


Fig. 10: Avraham Abulafia,
Oração aos viajantes, 1240-1291?.
 Fonte: Revista Língua. São Paulo: Editora Segmento, 2006, p.26.

Na China, o sistema de escrita do ideograma está para a modalidade artística da pintura. Tal como nas micrografias hebraicas, a caligrafia chinesa traz à tona a arte do desenho manual das palavras, demonstrando a importância do elemento visual na construção histórica de alguns sistemas de escrita, seja pela tendência figurativa (caligrâmica) no Ocidente seja pela tendência abstrata (ideogrâmica) no Oriente.

No que concerne à caligrafia como expressão artística, abordarei o tema posteriormente de forma mais detalhada. Por hora, pensando a escrita manual sob o ângulo da poesia visual, antecipo *Porcentagem poética* (2015-16): poema no qual utilizo as palavras “eco” e “oco” para reinventar o símbolo matemático que representa a ideia de “porcentagem”. Por meio da fluidez de dois ou três gestos manuais mínimos, a disposição espacial da vogal “o” (presente no final das duas palavras citadas) assinala para um novo modo de ler o símbolo em questão, que passa do significado matemático para um valor indeterminado, poético.



Fig. 11: Diego Dourado,
Porcentagem poética, 2015-16.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

Seguindo-se às partituras musicais da antiguidade, dos manuscritos ilustrados da idade média e da forte presença da caligrafia no mundo oriental; o percurso visual do texto avança ao longo da história, sendo gradualmente experimentado e aprimorado. No renascimento é possível localizar uma variedade de intervenções gráficas significativas sobre as páginas dos livros (precursoras às contribuições de Gutenberg). De acordo com Paulo Silveira, em seu livro *A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista* (2008), esta antecedência está associada ao tipógrafo italiano Aldo Manuzio (1449?-1515). No que condiz às intervenções gráficas, no plano bidimensional, Silveira comenta que Manuzio:

“[...] revolucionou a página do livro com os textos elaborados em manchas não retangulares de *Hypnerotomachia Poliphili* (ou *Luta do amor em sonho de Polífilo*, 1499, do monge dominicano Francesco Colonna) e o desenho de caracteres tipográficos com a tipologia usada em *De Aetna* (*Sobre Etna*, 1945, do cardeal Pietro Bembo), além de ter criado o tipo inclinado que passou a ser chamado itálico (gravado para ele pelo ourives Francesco Griffo, daí também a designação *grifo*).⁹

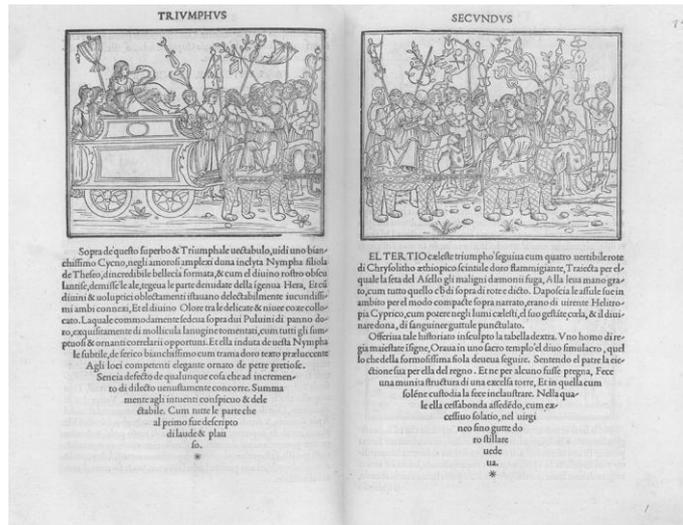


Fig.12: Aldo Manuzio, *Hypnerotomachia Poliphili* (ou *Luta do amor em sonho de Polífilo*), 1499. Fonte: A página violada, Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008, p.157

Com o fim do Renascimento, o espaço gráfico da página ganha mais valor no processo de criação poética. O branco do papel já não representa o vazio completo, o suporte baldio, a superfície infecunda que o verbo viria a ocupar. Neste período, sobre o plano da página, seguem-se outras intervenções gráficas e surgem poemas com formas geométricas, note-se a seguir *The Altar* (ou *O Altar*, 1633), de George Herbert; ou poemas de tendência barroca, que se delineam como verdadeiros labirintos, dentro dos quais o texto se perde em meio às próprias linhas que o constituem, como mostra Baurenfeld em seu livro *A Arte de Escrever* (1736).

⁹ SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2.ed.- Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, p.p.156-57.

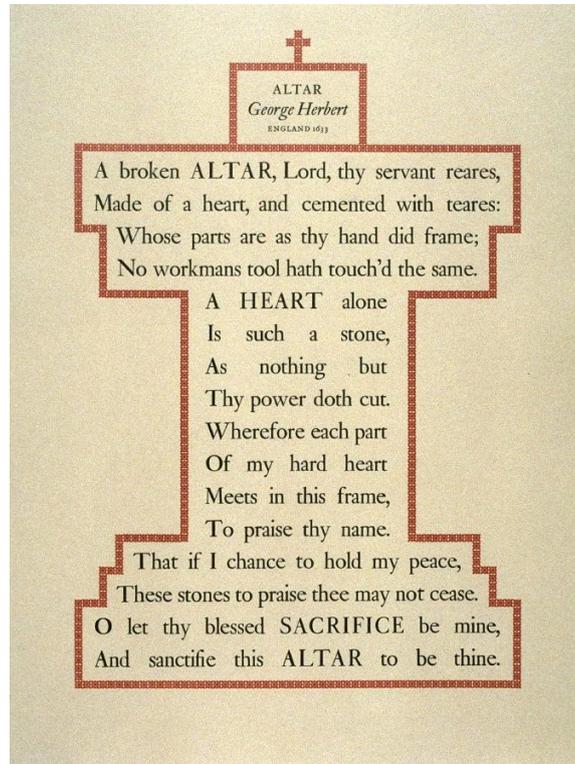


Fig.13: George Herbert,
The Altar (ou *O Altar*), 1963.
 Fonte: Revista Língua
 São Paulo: Editora Segmento, 2006, p.27.

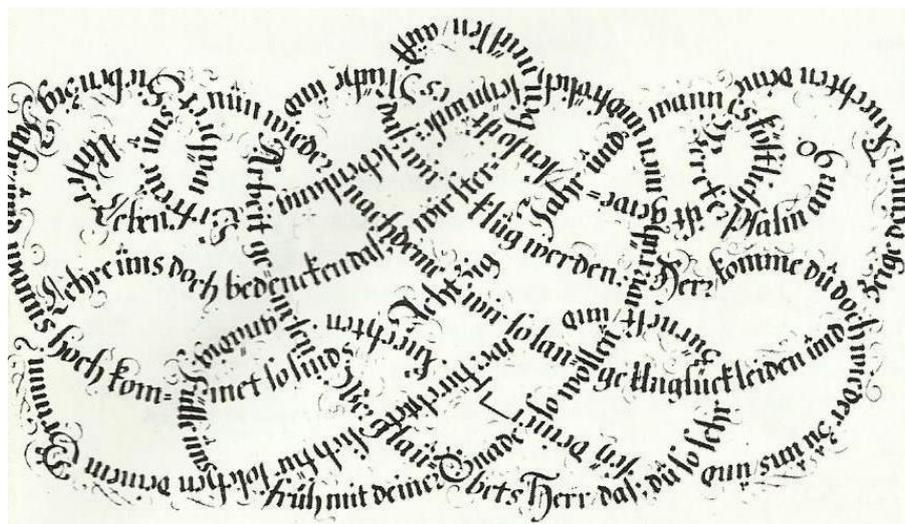


Fig. 14: Baurenfeld,
 poema de *A Arte de Escrever*, 1736.
 Fonte: Revista Língua
 São Paulo: Editora Segmento, 2006, p.27.

Com estrutura semelhante ao poema presente no livro de Baurenfeld (fig.14), no qual a disposição gráfica dos versos cria certa confusão do ponto de vista da legibilidade do conteúdo; apresento comparativamente um poema intitulado *Que*, produzido entre os anos 2014-15. Trata-se de um poema concebido originalmente de forma verbal, em que exploro alguns efeitos fonéticos. Em sua versão gráfica, ele surge como uma estrutura saturada de versos embaralhados. Esta forma “labiríntica”, por conseguinte, cria uma instabilização do *olhar* pelas diversas arrumações dos versos. Em diálogo com o poema do livro de Baurenfeld, busquei um poema que combinasse acúmulo visual e economia narrativa numa mesma estrutura.

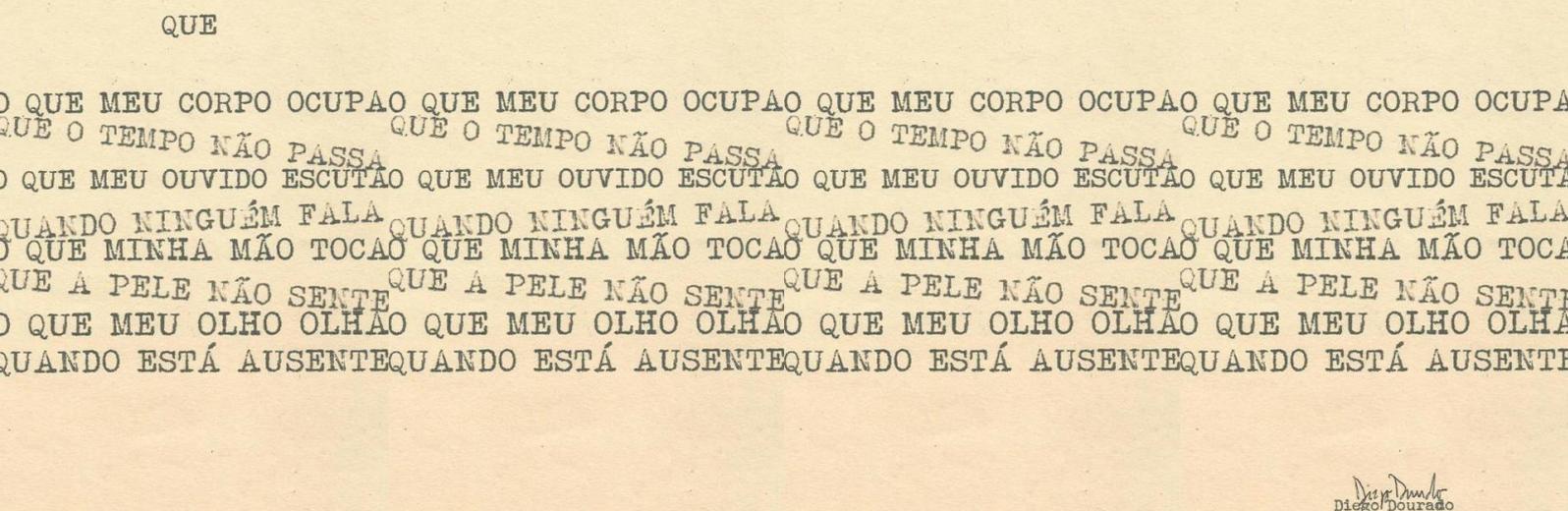


Fig. 15: Diego Dourado, *Que*, 2015.
Fonte: arquivo pessoal.

*o que meu corpo ocupa
que o tempo não passa
o que meu ouvido escuta
quando ninguém fala
o que minha mão toca
que a pele não sente
o que meu olho olha
quando está ausente*

(Versão verbal do poema, concebida em 2014)

1.2. O ESPAÇO DA FECUNDIDADE

As pequenas revoluções da página somente teriam um novo grande impulso através de criadores fascinados com os ideais de Mallarmé e seu poema de 1847, *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*.¹⁰

É possível declarar que a *especialização* do verso sobre o branco da página atinge um amadurecimento consciente a partir das experiências gráficas e tipográficas de Stéphane Mallarmé, em *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (1847). Neste poema-livro, o autor utiliza os espaços das páginas para *dar movimento* para as palavras. Há uma ruptura com a linearidade do discurso, os versos vêm em sequências fragmentadas, sendo necessário lê-los na simultaneidade das páginas duplas. Mallarmé valoriza o branco da página e a tipologia como elementos estruturais, enfatizando diversas entonações, obtidas pelas dimensões das letras e pela posição das linhas escritas que dispensam pontuação.

Este poema-livro ecoou criativamente em movimentos posteriores como o Futurismo italiano, o Dadaísmo, a Poesia Concreta ou na obra de poetas como James Joyce e Ezra Pound. Filippo Tommaso Marinetti, no seu *Manifesto técnico da literatura futurista* (1912), se proclamará “contra o que se chama de harmonia tipográfica da página”,¹¹ chamando atenção para o emprego radical de diferentes fontes e cores numa mesma página. Esta estratégia se estende de forma igualmente radical na produção dos dadaístas. Através do método ideográfico presente em *Os Cantos* (1915-1962), Pound aproxima-se de Mallarmé pelas “subdivisões prismáticas da ideia”. Em *Finnegans Wake* (1939), Joyce escreve um poema-romance cuja estrutura temporal é múltipla, produzindo uma noção mutável de começo-meio-fim. O rompimento com a unidade rítmico-formal do verso também refletiu nas experiências da Poesia Concreta, quando Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari tomam conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural: “Um espaço

¹⁰ SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. – 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, p.157.

¹¹ MARINETTI, Filippo. *I Manifesto do Futurismo*. Florença: Edizione di “La cerba”, 1914, p.143.

qualificado: estrutura espacio-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear”¹²



Fig. 16: Stéphane Mallarmé,
Um lance de dados jamais abolirá o acaso, 1847.
Acima, uma tradução de Haroldo de Campos,
presente no livro: *Mallarmé / Augusto de Campos*,
Décio Pignatari, Haroldo de Campos.
São Paulo: Perspectiva, 2013, p.p. 188-89.

Sob o ângulo das manifestações da poesia visual, entendo que o espaço gráfico da página é o elemento mais significativo. Em meu trabalho, este “espaço qualificado” é que me permite explorar os diversos níveis relacionais

¹² CAMPOS, Augusto. *Plano-piloto para poesia concreta*. Publicado originalmente em *Noigandres 4*, São Paulo, 1961.

entre a palavra escrita e a imagem visual. Estes níveis serão analisados mais à frente, numa comparação da Poesia Visual com algumas particularidades conceituais da Poesia Concreta, do Poema-processo e da Poesia Intersignos. Neste particular, quando afirmo que o espaço gráfico da página é o elemento estrutural do poema, refiro-me a uma síntese realmente expressiva entre forma (espaço) e conteúdo (tempo). Isto é, uma “estrutura espacio-temporal” pela qual o poema alcança um nível elevado de ambiguidade, de simultaneísmo ou mesmo de integração. Isto pode sobrevir através de uma cor, um traço, uma frase, uma palavra ou uma letra apenas.

Ao percorrer simultaneamente as páginas duplas do poema-livro de Mallarmé, é possível perceber que as palavras foram literalmente lançadas sobre a vastidão do branco do papel. Pensando nesta superfície, onde o “lance de palavras” é realizado como se o poeta flagrasse um pensamento em plena construção, elaborei os poemas *No susto* (2015) e *Nas ventas* (2015-16). Dispostos originalmente em páginas duplas, o que já sugere uma leitura concomitante dos versos, estes são poemas que não alcançam uma relação de integração entre forma e conteúdo, mas que evidenciam o branco do papel como um valor inerente ao ato da escrita.

No primeiro caso (p.p.35-36, figs.17-18), o poema surge precisamente deste valor “em branco”, intrínseco à escrita. O poema brota deste branco e ganha sentido a partir dele. Um sentido que se estende de uma página para outra, asseverando a presença do branco e a impossibilidade do poema nascer. Aqui surge um jogo contraditório no qual o poema nasce e ao mesmo tempo não nasce do branco da página. No segundo caso (pp.38-39, figs.19-20), o poema começa disposto numa estrutura linear de linhas compostas pela palavra “assobia”. Posteriormente, sobrevém a palavra “ventania” – que se fragmenta em letras sobre o papel, misturando-se a borrões azuis que explodem do canto inferior do papel.

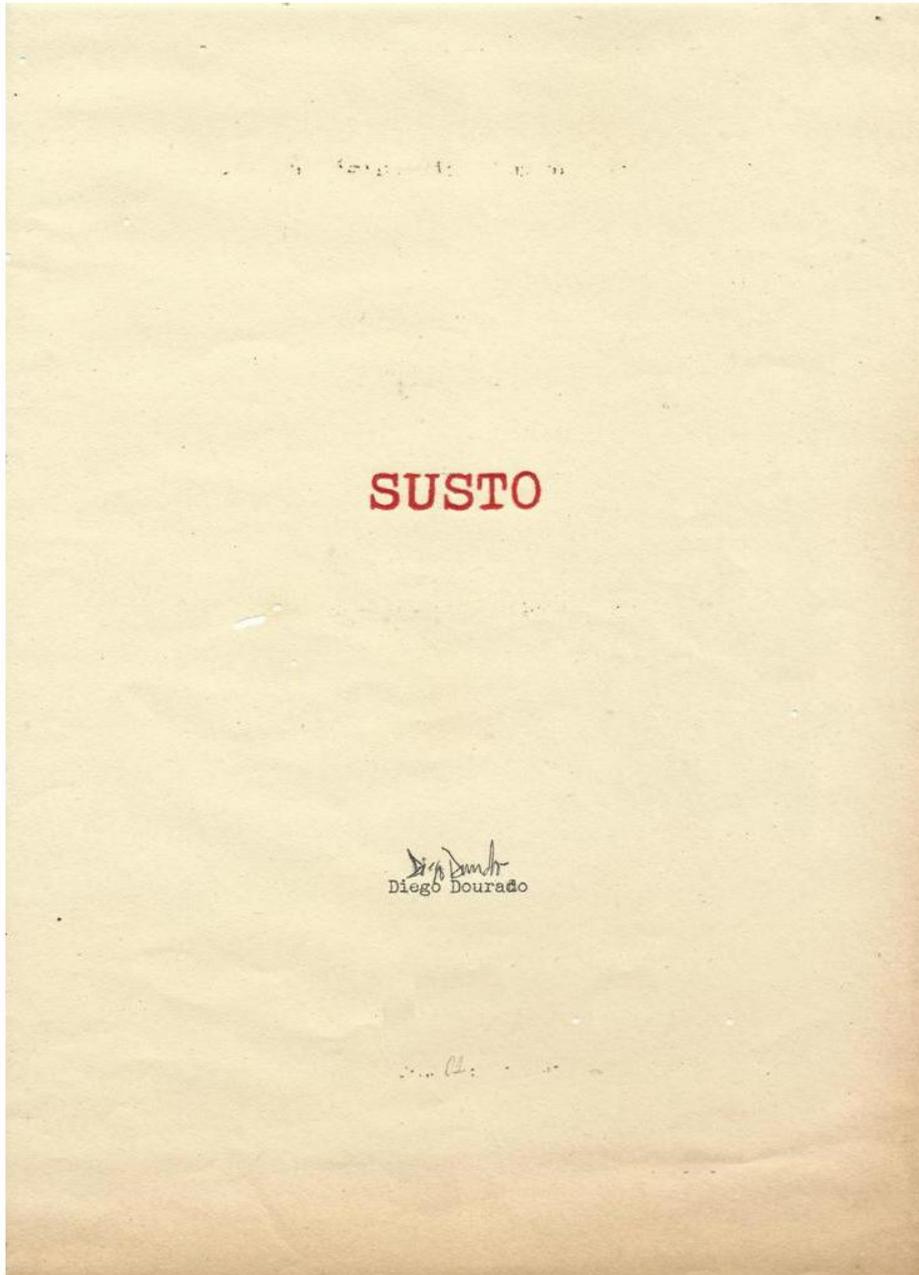


Fig. 17: Diego Dourado, *No susto I*, 2015.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

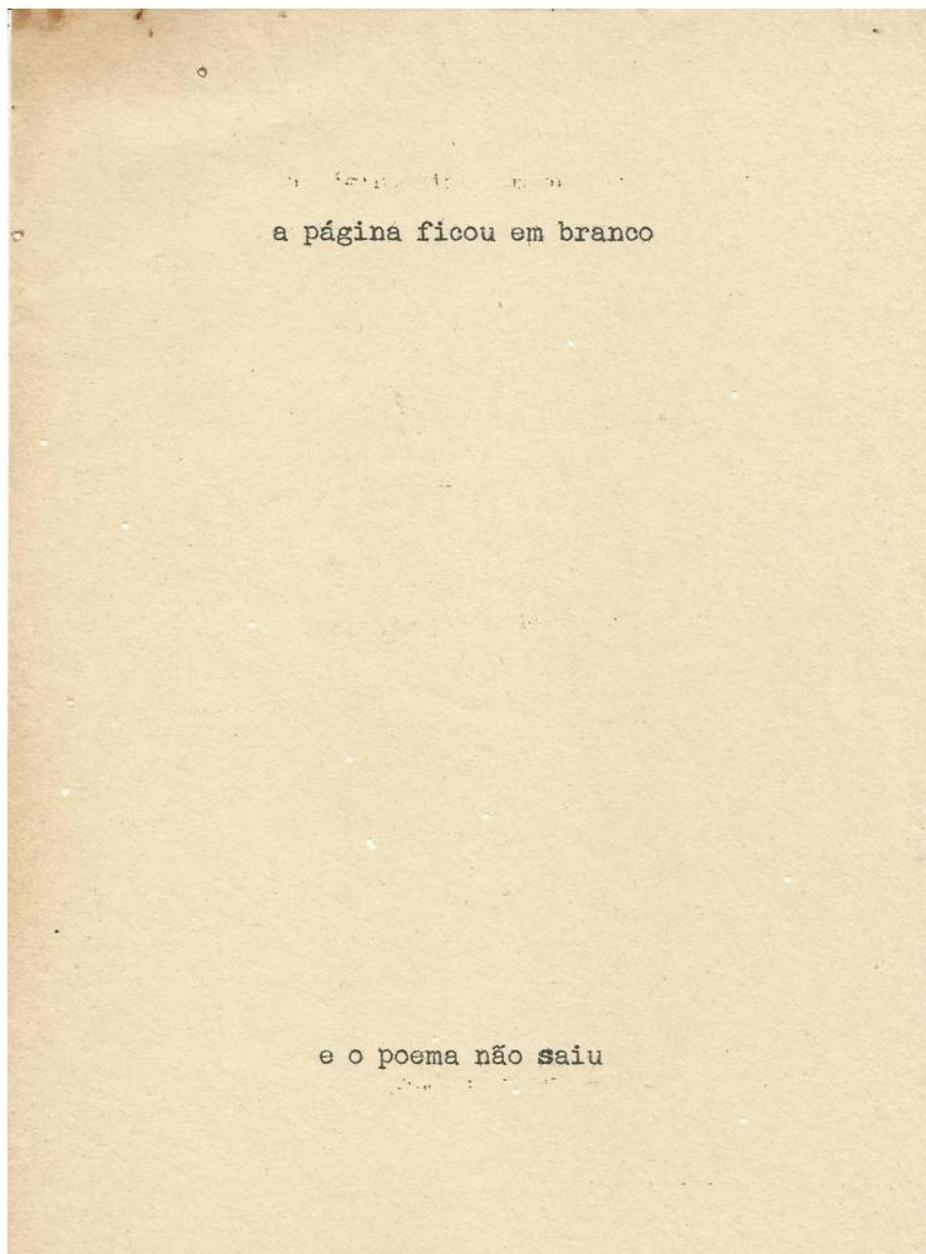


Fig. 18: Diego Dourado, *No susto II*, 2015.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

O silêncio não é uma folha em branco.¹³

¹³ BORGES, Celso. *Nenhuma das respostas anteriores*. São Paulo: A.C.B Araújo, 1996, p.59.

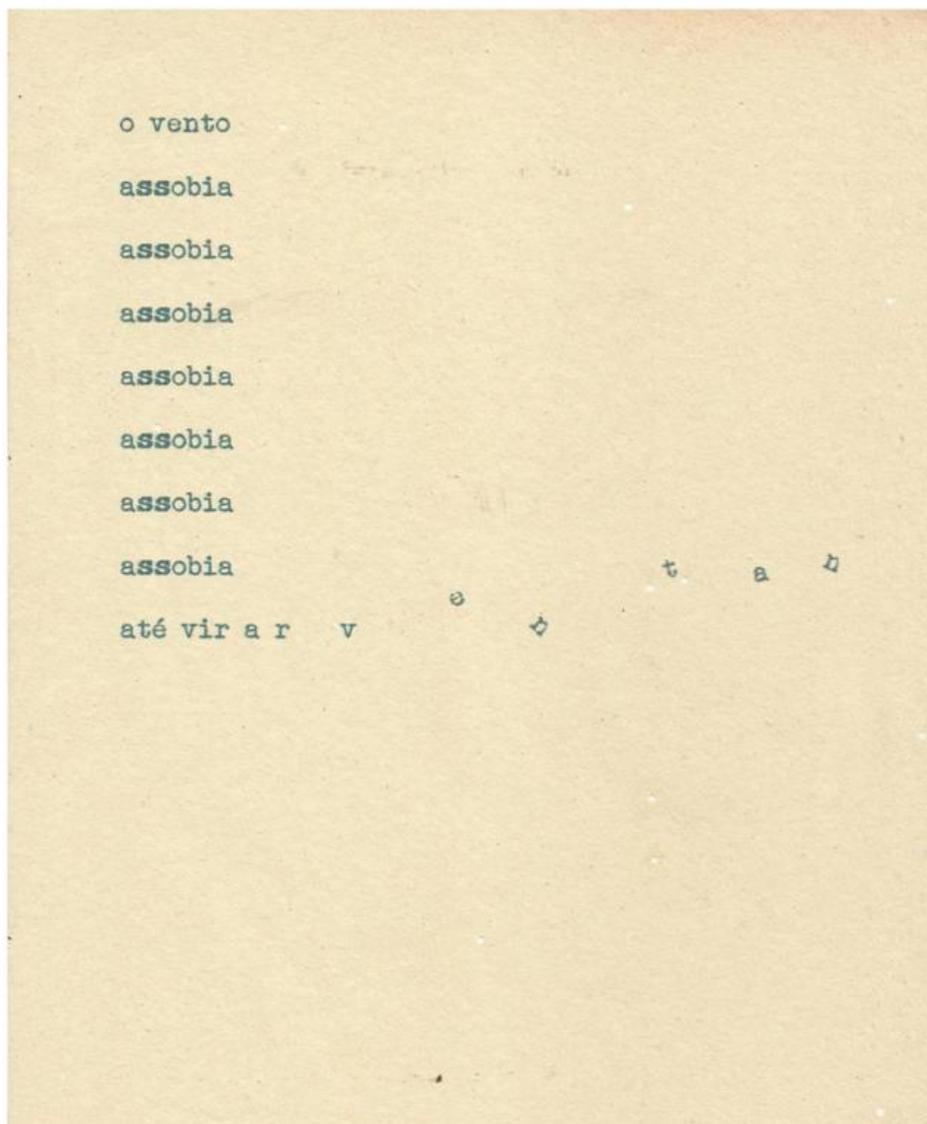


Fig. 19: Diego Dourado, *Nas ventas I*, 2015-16.
Fonte: arquivo pessoal do autor.



Fig. 20: Diego Dourado, *Nas ventas II*, 2015-16.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

Como disse no início do capítulo, a origem do meu trabalho surge da prática da poesia visual. As estratégias operacionais são diversas, incluindo a utilização criativa dos recursos tipográficos e a espacialização das palavras. No entanto, chamo atenção especial para a palavra *em* e *por si* mesma, enquanto elemento visual. Se nos poemas anteriores a visualidade dos versos deriva de sua espacialização na página, nos poemas a seguir há uma preocupação a mais: achar um equilíbrio realmente significativo entre forma e conteúdo, de modo que eles possam se comunicar a partir de uma estrutura de espaço-tempo ou espaciotemporal.

Aqui me aproximo da poesia visual de Joan Brossa, por sua capacidade de transformar as palavras e/ou letras em elementos gráficos autônomos. Elementos que não apenas se expressam por meio do espaço da página, mas que também criam uma espécie de “sintaxe visual”. Para Glória Bordons, a forma *brossiana* de operar “nega a discursividade lógica e joga com as palavras. O centro cabal de sua poesia é a palavra. É no entorno deste elemento que ele organiza o poema. Utiliza as palavras pelo que há de objeto nelas e pela possibilidade de sua representação visual”.¹⁴ A dimensão objetual da poesia será abordada no terceiro capítulo. Por enquanto, discorro aqui sobre a outra possibilidade assinalada por Bordons: a representação visual da palavra impressa no papel.

Em seus poemas visuais, Brossa lança uma espécie de “olhar microscópico” sobre a língua. Este olhar muitas vezes evidencia os caracteres do alfabeto isoladamente, buscando neles possibilidades visuais. Para isso, Brossa inventa processos que desmontam graficamente as palavras, altera tipografias já existentes ou sugere imaginações humanas para as letras. Estes métodos revelam de forma acentuada a materialidade das palavras (cores, dimensões, formas, texturas etc); bem como geram reflexões sobre como interpretar semanticamente as relações gráficas, no conflito da expressão da escrita com o branco da página.

¹⁴ GLÓRIA, Bordons. Trecho do livro *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, traduzido por Antônio Miranda. Barcelona: Edicions 62 (col. Llibres a l'abast, 235), 1988.



Fig. 21-22: Joan Brossa,
Desmontagem, 1974 e *Poema visual*, 1990.
Fonte: imagens extraídas do livro *Poesia Vista / Joan Brossa*,
São Paulo: Amauta Editorial, 2005, p.p. 18 e 22.

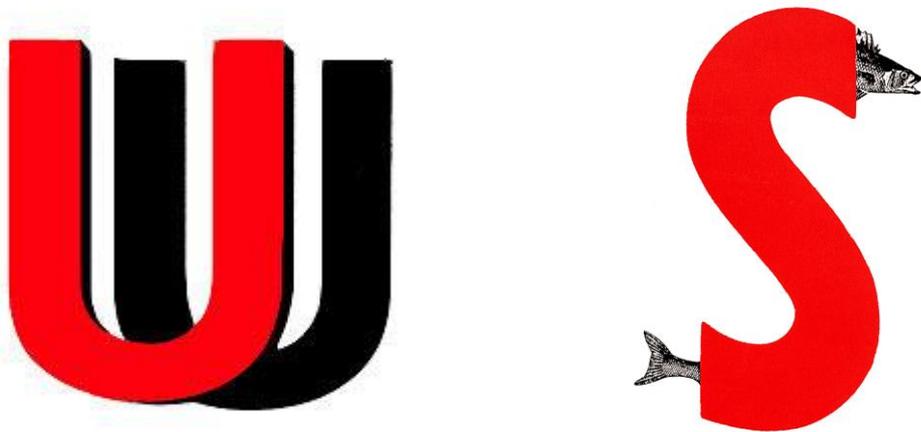


Fig. 23-24: Joan Brossa,
Dois, 1988 e *Poema visual*, 1970-78.
Fonte: imagens extraídas do livro *Poesia Vista / Joan Brossa*,
São Paulo: Amauta Editorial, 2005, p.p. 23-24.

Como é possível notar, Brossa prima pelo trabalho minucioso com as letras do alfabeto. A forma gráfica da vogal “A” é desmontada por inteiro; a consoante “L” ganha dois pequenos olhos; o “S” integra-se à imagem de um peixe, o que dá margem para uma espécie de “humanização” da letra. Influenciado por estes procedimentos, elaborei *Projeto Utopia I* (2013) e *Vertigem* (2013). Ambos os poemas vão reaparecer no terceiro capítulo, respectivamente sob as formas de intervenção e de poema-objeto. Neste momento, apresento as versões impressas sobre papel, que incluem questões tipográficas, o jogo com o espaço da página, as possibilidades visuais que as letras e palavras oferecem.

O primeiro caso (p.25, fig.43) concentra-se na capacidade de atração da vogal “U” (convertida visualmente num “ímã de ferradura”). Neste poema sinalizo para a possibilidade desta vogal atrair outras letras (t, o, p, i, a) a partir da sua transformação visual. Isto é, a capacidade virtual de atração imagética que uma letra pode vir a exercer sobre outras letras. Situada na base da página, em dimensão maior que as outras letras (dispostas na parte superior da mesma página), a vogal-ímã “U” cria uma espécie de “campo magnético” sobre o espaço gráfico da página. Este campo, por sua vez, pode ser aproximado daquilo que Augusto de Campos descreve como “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”,¹⁵ evidenciando a multiplicidade de movimentos concomitantes do poema concreto.

O segundo poema (p.26, fig.44) já deriva de um trabalho sucinto com o elemento gráfico “linha”. Neste caso, a vogal “i” é convertida numa linha diagonal vermelha – cujo sentido demarca verticalmente o plano bidimensional do papel, contrastando de forma explícita com a disposição das outras letras que constituem a palavra “vertigem”. Transformada num “traço”, como se estivesse sob o efeito do tipo inclinado *Itálico*, a vogal prolonga-se através da sua forma e cor, rompendo de ponta a ponta o espaço da página e rasgando ao meio a própria estrutura semântica na qual está inserida.

¹⁵ CAMPOS, Augusto. *Plano-piloto para poesia concreta*. Publicado originalmente em *Noigandres 4*, São Paulo, 1961.

T O P I A



Fig. 25: Diego Dourado, *Projeto Utopia I*, 2013.
Fonte: arquivo pessoal do autor.



V E R T G E M

Fig. 26: Diego Dourado, *Vertigem*, 2013.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

1.3. POESIA VISUAL: ALGUMA DEFINIÇÃO

Minha busca por um mínimo múltiplo comum entre palavra e imagem está estreitamente vinculada à Poesia Concreta, que trouxe nos anos 1950 novo fôlego à tradição visual da poesia no Brasil, estendendo-se depois sob outras formas e com outras nomenclaturas. Tanto ou mais que seus antecessores (os futuristas e os dadaístas, por exemplo), os poetas concretos radicalizaram em alguns aspectos técnicos, desenvolvendo com grande rigor construtivo as suas experiências poéticas de vanguarda. Dentre alguns destes aspectos estão: maior concentração vocabular; ênfase no caráter não-discursivo da poesia (com a supressão ou relativização dos elos sintáticos); explicitação da materialidade da linguagem sob os aspectos visual e sonoro; o trânsito livre entre os estratos verbais e não-verbais. A partir destas estratégias operacionais a poesia concreta criou possibilidades para inúmeros exercícios poético-visuais, abrindo caminho para outros movimentos como o “Poema-processo” e a “Poesia Intersignos”.

Em sua fase mais contestadora (1955-67), a poesia concreta utilizava-se da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. Ou seja, utilizava a palavra numa relação de equivalência com o elemento visual. Para isso, os poetas concretos operavam por paranomásia ou pela disposição espacial das palavras. O primeiro caso implicava em não renunciar o uso da palavra e o segundo em utilizar o espaço gráfico da página como elemento estrutural do texto. Estes dois modos operacionais podem ser identificados na poesia visual, com a diferença de que esta última não necessita de palavras para caracterizar-se como poesia, o que implica na relação alternativa de predominância do elemento visual diante da palavra.

Esta relação de predominância aparece no poema-processo (1967-72). Nesta vertente poética, o signo verbal pode perder suas particularidades semânticas e ceder à visualidade pura, assinalando o desejo de uma “comunicação universal”. De acordo com um dos principais expoentes desta vertente, Wladimir Dias-Pino: “O poema se faz com o processo e não com palavras. Importante é o projeto e sua visualização; a palavra pode ser

dispensada”¹⁶. Ou seja, diferentemente da poesia concreta, o poema-processo permite abdicar de forma radical do uso da palavra, estabelecendo-se assim na hegemonia da imagem, na busca de uma universalização da imagem.

Próximo do poema enquanto *processo*, discorro sobre um trabalho realizado a partir da repetição e da sobreposição da palavra “nó”, intitulado *Nós* (2015). De forma emaranhada, este poema emerge do seu suporte como uma crosta gráfica, em texto escrito com pincéis atômicos. Há uma amostra do aspecto gráfico-plástico, do processo e da visualização; bem como da presença virtual do corpo e da gestualidade no ato da escrita, que podem ser comparadas ao processo presente na caligrafia chinesa ou ao processo de *action painting* (como se fosse uma espécie de “action writing”). No plano semântico, ainda que o objetivo principal não seja a legibilidade do conteúdo poético, os processos de repetição e sobreposição do substantivo “nó” somam-se no plano visual e insinuam-se no título do poema (representado na primeira pessoa do plural). Este jogo cria uma transição ambígua de classificações entre palavras, estabelecendo uma leitura do poema como objeto de estudo visual e imagem semanticamente hegemônica.

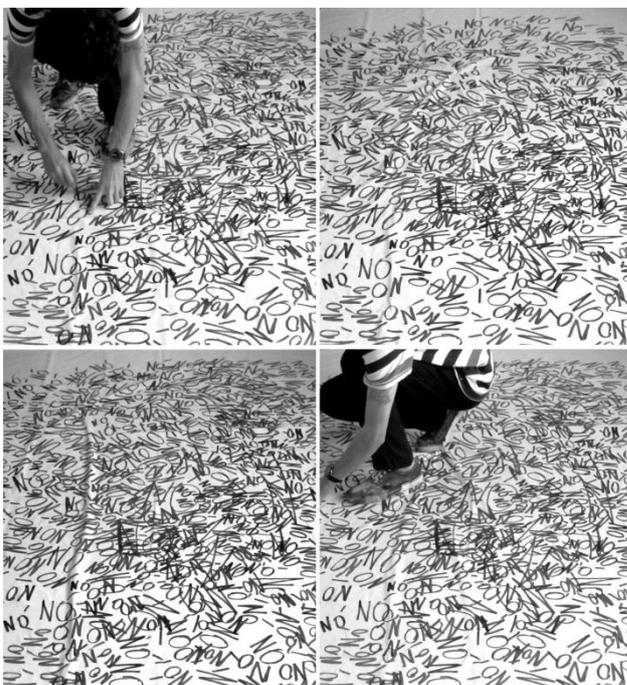


Fig. 27: Diego Dourado, *Nós* (o processo poético), 2015. Fonte: arquivo pessoal do autor.

¹⁶ DIAS-PINO, Wladimir. *Wladimir Dias-Pino*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010, p.13.

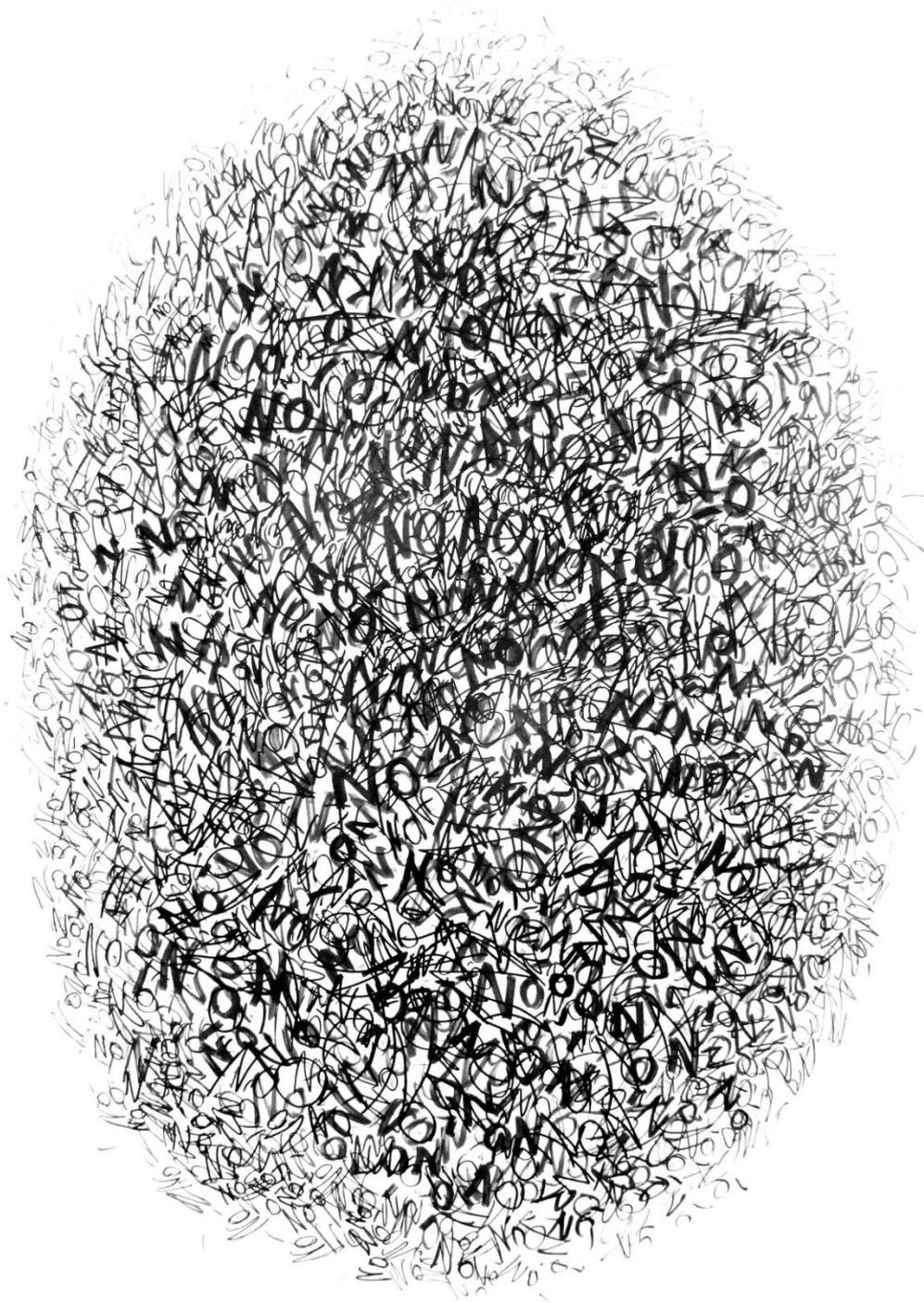


Fig. 28: Diego Dourado, *Nós*, 2015.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

Subsequente à poesia concreta e ao poema-processo, a poesia intersignos já dispõe, no centro da comunicação poética, a imagem em suas mais variadas configurações: desenhos, fotos, numerais, rabiscos, vídeos, experiência sonoras, gráficos; o que a aproxima das operações do poema-processo pela utilização dos mais diversos meios de representação visual. Sobre as formas de operação intersignica, Philadelpho Menezes destaca o seguinte:

A ideia era mostrar poemas em que a imagem participasse como elemento de significação na construção semântica do trabalho, que ela exigisse uma decifração conceitual do observador para a interpretação do poema como um todo.¹⁷

Assim como o poema-processo e a poesia visual, a poesia intersignos:

[...] busca expor como é possível encontrar uma poética espalhada pelos espaços extra-livros, em que permaneça a ideia de que a poeticidade é feita de uma interação formal e uma composição conceitual entre os signos verbais e os demais signos provenientes de cada uma das técnicas que o poema usa.¹⁸

A partir das três vertentes poético-visuais apresentadas (a poesia concreta, o poema-processo e a poesia intersignos) podemos observar alguns níveis relacionais entre o texto e a visualidade: “1) poemas em que a visualidade está na forma gráfica da palavra; 2) poemas em que a palavra está alheia à palavra; c) poema em que a visualidade está em formas gráficas alheias à palavra (com boa difusão, graças à poesia visiva italiana); e 3) poemas em que a visualidade está em formas gráficas integradas à palavra.”¹⁹ Diante deste quadro de relações seria possível apreender as três vertentes citadas como setores específicos da poesia visual. Pois de algum modo todas as relações entre texto e imagem apresentadas até aqui – perpassam operacionalidades comuns à poesia visual, que se caracteriza como um tipo

¹⁷ MENEZES, PHILADELPHO. Catálogo da exposição *Poesia Intersignos: do impresso ao sonoro e ao digital*, 1998.

¹⁸ MENEZES, Philadelpho. *Ibidem*, 1998.

¹⁹ MENEZES, Philadelpho. In SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. – 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, p.159.

poesia aberta para qualquer trama de signos, sem regras rígidas em termos práticos e conceituais. Sob este abrigo generoso, cheio de interstícios, é que busco utilizar-me de todos os níveis relacionais e estratégias formais presentes nas outras vertentes poético-visuais, incluindo a própria poesia visual.

Esta multiplicidade de direções se assenta numa prática experimental que, à primeira vista, transmite um aspecto volúvel. Não obstante, a poesia visual não somente possui uma história a ser analisada, como apresenta uma continuidade que se renova em sua prática e amplia sua força teórica. No plano teórico, há um esforço construtivo para desfazer parte das confusões que pairam sobre ela, que ora aproxima-se ora distancia-se das outras vertentes. Desta forma, num vaivém de conceituações, Clemente Padin apresenta uma possível definição:

[...] A poesia visual se vale da dimensão plástica da linguagem (a linguagem que não só se "lê", mas também se "vê"). O mesmo autor sustenta que no poema visual os elementos plásticos não se integram ao significado total do poema, mas que atuam como elementos de confusão, de "ruído" para gerar a maior ambiguidade possível.²⁰

Esta ambiguidade é própria da poesia visual, considerando que sua operacionalidade situa-se nas fissuras da comunicação verbal e não-verbal, na coincidência daquilo que se lê e ao mesmo tempo se vê. Padin articula esta definição sob o ponto de vista da poesia intersignos (encabeçada por Philadelpho Menezes), que expõe a poesia visual "como aquela em que os signos visuais e verbais, cada qual com sua carga semântica própria, atuam conjuntamente na produção do sentido do poema".²¹ Entretanto, esta conjunção *intersígnica* não suscitaria a mesma ambiguidade presente na poesia visual? Pois ainda que, cada signo tenha sua carga de expressão própria, ao atuarem em conjunto produziram conflitos de ordem de identificação entre o conteúdo semântico e a forma visual.

²⁰ PADIN, Clemente. *A Poesia Intersignos: Culminação de um Processo*, Revista Diálogos, p.28.

²¹ MENEZES, PHILADELPHO. Catálogo da exposição *Poesia Intersignos: do impresso ao sonoro e ao digital*, 1998.

Desde o século 20, com a atuação das vanguardas, a poesia visual gera debates a propósito do seu “lugar” na linguagem. Atualmente, temos à disposição um número exorbitante de termos que buscam abarcar ou se singularizar das experiências anteriores, o que mantém este tipo de poesia num debate teórico aberto. Em *Subjetividades em devir, estudos de poesia moderna e contemporânea* (2008), o poeta visual Luís Dolhnikoff, vinculado à linhagem do concretismo brasileiro, exprime seu descontentamento em relação à discussão sobre poesia contemporânea, argumentando que ela deixa de fora a “verdadeira contraposição” de tendências poéticas pelas quais passou o Brasil: uma “visualista” e outra “verbalista”. Para Dolhnikoff, do “concretismo pra cá, o estado da relação entre verbal e visual mudou sensivelmente”.²² O autor acredita que “houve o abandono de uma das opções, a visualista, juntamente com o esgotamento das vanguardas”.²³

A contribuição destas vanguardas colocou em questão uma arte a partir de outra de forma renovadora. Mas no contexto atual outras fronteiras foram abertas e, por conseguinte, não faria sentido abreviar a poesia *visualista* somente em contraposição à *verbalista*. Do concretismo pra cá diversas correntes se expandiram por meio de outros códigos e, ao invés de contrapô-los, integraram-nos de forma criativa no cruzamento com outras manifestações artísticas. E mesmo no que concerne ao caráter puramente verbalista da poesia, poder-se-á abordar de alguma forma o campo da visualidade, leia-se a fase surrealista do poeta Murilo Mendes, que utilizará a plasticidade e o predomínio da imagem sobre a mensagem. João Cabral de Melo Neto, por exemplo, nota e atesta isto ao confirmar a influência da poesia do primeiro sobre sua obra: “a poesia de Murilo me foi sempre mestra, pela plasticidade e a novidade da imagem. Sobretudo foi ela que me ensinou a dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo”.²⁴

²² PEDROSA, Celia e ALVES, Ida Alves. *Subjetividades em devir, estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p.209.

²³ PEDROSA, Celia e ALVES, Ida Alves. *Ibidem*, p.209.

²⁴ BOSI, Alfredo. (1994). *História Concisa da Literatura Brasileira*. 40ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, pp. 446.

O número de definições diferentes e mesmo opostas que compõem o quadro das poéticas visuais pode gerar finas controvérsias, confusões para aqueles que pretendem pesquisar o assunto. Por outro lado, em meio a diversas formulações, o que se pode identificar nestas definições é a presença equivalente ou predominante do elemento visual, assim como a utilização moderada ou radical de outros meios artísticos na criação poética. No que pertence à predominância do elemento visual, *Passarinhos entre aspas* (2008) vêm sugerir que um poema não precisa da presença de letras ou palavras para ser caracterizado como tal.

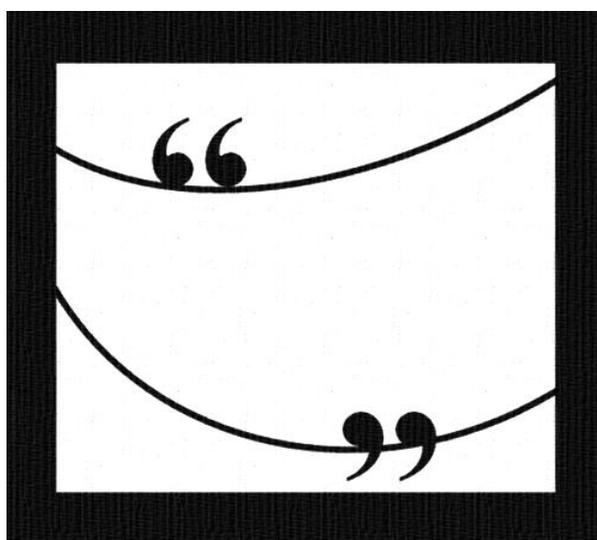


Fig. 29: Diego Dourado,
Passarinhos entre aspas, 2008.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

O tema principal deste poema está representado pelo símbolo de “aspas”, sinais de pontuação habitualmente utilizados para ressaltar certa parte de um texto (citações, palavras estrangeiras ou para representar expressões regulares). Entretanto, as aspas são aplicadas sem texto nenhum, sendo destacadas apenas como gráficos análogos a “passarinhos” que repousam sobre dois fios curvos. Ou seja, as aspas não sugerem nada além do que sua própria forma visual como conteúdo a ser realçado e lido. Dispostas dentro de uma moldura, as elipses dos sinais estão rentes a duas linhas circunflexas, de modo que as suas partes dobradas (equivalentes as régimes primárias dos passarinhos) permaneçam hiantes sobre o plano de fundo branco do papel.

A poesia visual, portanto, se apresenta como um produto híbrido: “cujo centramento gráfico-visual não exclui outras possibilidades literárias”.²⁵ Ou seja, uma linguagem pela qual é possível explorar as gretas da literatura e da arte, operando em maior ou menor medida com os dois universos. Este vínculo já não se trata, sob o ângulo das questões levantadas, de verificar a natureza ou o lugar dos códigos verbais e não-verbais, de rebatê-los isoladamente. Mas de questionar e responder de que forma eles são combinados no mundo da linguagem e devolvidos à linguagem do mundo.

Para Jorge Bacelar (2001), uma destas formas combinatórias resulta da “sobreposição entre a escrita e o desenho, uma vez que toda escrita tem origem no desenho”.²⁶ Extraído de uma definição sobre a poesia visual, este resultado me permite prosseguir através de dois relatos: o primeiro centrado num trabalho intitulado *Formigueiros – Módulo Docinho* (2015-16), em que levanto algumas questões acerca da poesia visual e do caligrama; em diálogo com Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Augusto de Campos e Ferreira Gullar. O segundo relato aborda os temas da caligrafia, garrancho, ideograma, haikai, partituras musicais e de como a escrita manual está vinculada ao processo do desenho; incluindo aqui a relevância de artistas como Willam Blake, Hermeto Pascoal, Matsuo Bashô, Paulo Leminski e Arnaldo Antunes.

1.4. FORMIGUEIROS: MÓDULO DOCINHO

Uma formiguinha atravessa, em diagonal, a página ainda em branco.
Mas ele, aquela noite, não escreveu nada. Para quê?
Se por ali já havia passado o frêmito e o mistério da vida...²⁷

Uma formiga atravessa uma parede: esta é uma imagem presente na memória dos meus olhos. Uma imagem da infância, de quando passava horas a fio observando uma formiga cruzar de ponta a ponta uma parede, para depois invadir algum o açucareiro desprevenido sobre a mesa do café.

²⁵ MOACY, Cirne e SÁ Álvaro. *Do modernismo ao poema que uma pessoa faz/ processo e ao poema experimental*. 1978, p.49.

²⁶ BACELAR, Jorge. *Poesia Visual*. Universidade da Beira Interior, 2001. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bacelar-jorge-poesia-visual.pdf>. Acesso em 02/09/2016.

²⁷ QUINTANA, Mário. *Poesias*. Porto Alegre: Editora Globo, 1962, p.70.

Com aproximadamente cinco anos de idade eu já desenhava, ao mesmo tempo em que estava aprendendo a ler e a escrever. Neste período, ainda que eu não tivesse nenhuma consciência estética do desenho ou da escrita, as formigas que eu observava se assemelhavam a pequenos pontos pretos ou linhas sobre a parede. Os mesmos pontos e linhas que, de alguma forma, estavam presentes nos meus primeiros desenhos sobre papel. Mais tarde, ao substituir o desenho pela escrita e ao utilizá-la como um método para desenhar – cada letra aprendida passou a corresponder analogicamente a uma “formiga” e cada conjunto de letras a um “formigueiro”.

Em *Formigueiros – Módulo Docinho* (2015-16) há um diálogo com aquilo que estava aparentemente invisível ou passava despercebido. Não há nenhuma tendência em traduzir ou demonstrar qualquer “estado de alma” grandiloquente. Pelo contrário, apenas chamo atenção para algo ínfimo, associando-me àquele sujeito que levanta uma pedra para ver o que há por debaixo. Quando comecei a produzir este trabalho, me dei conta ao longo do processo de escrita, de que o espaço gráfico do papel seria o ponto de partida para compreender a formação da imagem que eu tinha resgatado do passado. Nessa medida, assumi o branco do papel como se fosse o branco da parede, assimilando-o como um espaço catalisador da escrita. Transpus o branco presente na parede da minha memória para o branco do papel, desenvolvendo uma escrita de detalhes mínimos, em que as letras convertem-se em formigas e ressurgem noutra nível de significação.

Ao observar o trabalho de perto podemos verificar que, em alguns espaços do papel, a palavra-tema “docinho” é desintegrada por inteiro. Em outros espaços, a mesma palavra pode ser lida e identificada junto à forma visual em que se propõe. Assim, entre o que é legível e visível, podemos adotar o duplo papel de leitor-observador, apreendendo concomitantemente as letras ora como signos visuais ora como signos linguísticos. Isto está estreitamente vinculado à dimensão minúscula das letras, que impele o leitor a se aproximar do trabalho para decifrá-lo conteudisticamente, como se estivesse à prova de um exame de vista. Do contrário, as letras não passam de

pequenos pontos pretos e linhas dispersas sobre o papel. Quer dizer, dependendo da distância, o leitor torna-se um observador e vice-versa. Este movimento faz parte do trabalho, uma vez que se comunica tanto pela disposição visual das letras quanto pelo o que elas significam no plano verbal. E ainda mesmo ilegíveis ou apenas semi-decifráveis, as letras podem produzir sugestões de sentidos que ocorrem independentemente do que está escrito, apenas pelo fato de serem utilizadas como sinais gráficos da própria escrita.

A leitura ocorre diante do que é visível e legível, daquilo que se revela e se oculta em sua própria condição verbal e não verbal, ou melhor: em ambas. De perto e em algumas partes, os formigueiros são decifráveis e podem ser entendidos em sua materialidade: as letras (“d”, “o”, “c”, “i”, “n”, “h”, “o”). Enquanto que, de longe, as mesmas letras tornam-se apenas a impressão de uma imagem. Neste momento, volto a realçar a importância do processo analógico ocorrido na infância, no sentido de que a formiga transformara-se na impressão de um ponto sobre a parede. Mesmo primária, uma impressão essencial para trazer à tona aquilo que passava despercebido ou que aparentemente estava invisível.

Do ponto de vista técnico, o trabalho poderia ter sido produzido numa gráfica especializada. Contudo, o processo provavelmente não atingiria o mesmo resultado presente naquilo que foi escrito à mão. Desta forma utilizei canetas de bico finíssimo, trazendo à superfície do papel algumas características especiais que a mão proporciona àquele que escreve: a pressão da caneta sobre o papel, as inclinações dos traços, as coagulações da tinta, as pequenas diferenças de formato e tamanho entre as letras, a indeterminação visual do rumo do texto. Estética e tecnicamente, isto foi possível a partir do atrito entre o sentido semântico da palavra “docinho” e das características visuais expressivas da escritura manual.

1.5. APROXIMAÇÃO PARCIAL COM O CALIGRAMA

Em 1918, Guillaume Apollinaire cunha a palavra *calligramme* (ou *caligrama*), numa época em que ele tentava chegar a uma forma cubista de

representação da poesia. Entretanto, ao analisar os caligramas de Apollinaire é possível concluir que o anseio pela “forma cubista” não foi devidamente alcançado, o que não invalida de modo algum a qualidade dos seus caligramas. Comento isto, considerando que os caligramas de Apollinaire vão numa direção contrária à forma cubista de representação, já que não evidenciam nenhum tipo de fragmentação ou alteração da aparência real das coisas. Pelo contrário, são demasiadamente figurativos. Neste ponto, sem excessos, os formigueiros também carregam o aspecto da figuração. Através da escala e da disposição espacial das letras, poderia analisá-los confortavelmente à luz do conceito e da prática do caligrama, todavia eles também se distinguem pela modificação que ocorre entre as letras, pela implosão do discurso que ocorre no interior do trabalho. Uma implosão que dificulta compreender perfeitamente o seu conteúdo em alguns espaços do papel. Para esclarecer um pouco mais, em *Dicionário de termos literários*, Carlos Ceia traz a seguinte definição sobre o caligrama:

Diferentemente de outros tipos de poemas visuais, como os produzidos pela poesia concreta, abstraindo-se da figura formada, é necessário que possamos compreender perfeitamente o texto resultante para classificar o poema como caligrama.²⁸

reconheça
 essa adorável pessoa é você
 sem o grande chapéu de palha
 olho
 nariz
 boca

aqui o oval do seu rosto
 seu lindo pescoço

um pouco
 mais abaixo
 é seu coração
 que bate

aqui enfim
 a imperfeita imagem
 de seu rosto adorado
 visto como
 se através de uma nuvem

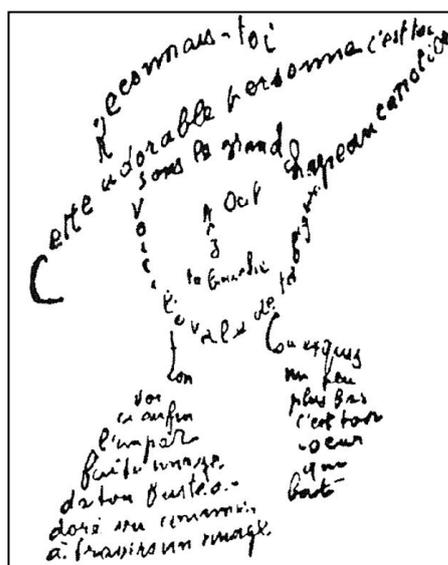


Fig. 30: Guillaume Apollinaire, *Poema para Lou*, 1915. Fonte: Revista Língua, São Paulo: Ed. Segmento, 2006, p.28.

* Tradução do *Poema para Lou*, Antônio Miranda, 2009.

²⁸ CEIA, Carlos. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004, p.61.



Fig. 31: Diego Dourado,
Formigueiros – Módulo Docinho, 2015-16.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

Os formigueiros divergem parcialmente do conceito de caligrama, na medida em que nem sempre o texto é compreensível. O texto abstrai-se em prol da sua visualidade, estabelecendo um jogo impreciso entre o “olho” e a “mente” do leitor-observador. Ao mesmo tempo, analisando o trabalho com certa distância, verificar-se-á panoramicamente a forma visual de um formigueiro, a figuração de uma ideia que se aproxima do método de composição caligrâmica. Isto ocorre por que as letras não são utilizadas para compor uma imagem apenas exterior a elas mesmas. As letras já são elas mesmas o “objeto de imitação” que o trabalho traz como tema, a imagem principal do poema, que está presente na dimensão minúscula das letras. No interior dos formigueiros não há uma mensagem inteiramente preservada ou legível, as letras se relacionam o tempo todo em diversos níveis e em múltiplas direções. Não há uma linearidade temporal e conteudística, o que possibilita uma leitura cuja formação deriva, sobretudo, da disposição espacial do poema.

Além do vínculo parcial com o método caligrâmico, o trabalho suscita a questão tautológica, na medida em que os formigueiros dispõem-se como tais e são constituídos pela palavra “docinho”. É uma espécie de visão lúdica da tautologia, na qual a ideia de “formiga” concreta-se na palavra “docinho”, seduzindo assim a sua própria imagem e semelhança. Mesmo através de outra palavra, intimamente vinculada ao tema do poema, os formigueiros se autorrepresentam é por sua forma visual, pelo aspecto tautológico, que pode ser associado ao que Augusto de Campos define como relação *fisiognômica* entre as letras e o significado da coisa nomeada.

No livro *Poesia Concreta – Literatura Comentada* (1982), Campos discorre sobre um poema de tendência caligrâmica chamado *Ovono* (1956), colocando-o como um exemplo clássico da fase *orgânico-fisiognômica* da poesia concreta. O poema faz uma alusão direta ao poema “O Ovo” (p.24, fig.03), de Simmias de Rodes, onde o desenho das letras imita a forma do objeto representado. Nos formigueiros, esta “organicidade-fisiognômica” está presente de forma imprevisível, uma vez que eles se movem de um módulo para outro através da indeterminação do exercício caligráfico e da aproximação

com o caligrama, ainda que haja determinados espaços em que a estrutura semântica está totalmente corrompida, tornando a relação entre as letras algo incompreensível. Assim sendo, os formigueiros não visam uma ilustração pura ou um texto legível. No interior deles a palavra se forma e se desmantela, se arranja e se desarranja visualmente, o que desvirtua em parte do método de figuração caligrâmico.

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

nu
 d e s d o
 nada até o hum
 ano mero n u
 mero d o zero
 crua criança incru
 stada no cerne da
 carne viva en
 fim nada

o
 p o n t o
 onde se esconde
 lenda ainda antes
 e n t r e v e n t r e s
 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
 s e t o r n a
 sol

Fig. 32: Augusto de Campos, *Ovonovelo*, 1956.
 Fonte: Viva Vaia: poesia 1949-1979,
 São Paulo: Ateliê Editorial, 2014, p.94.

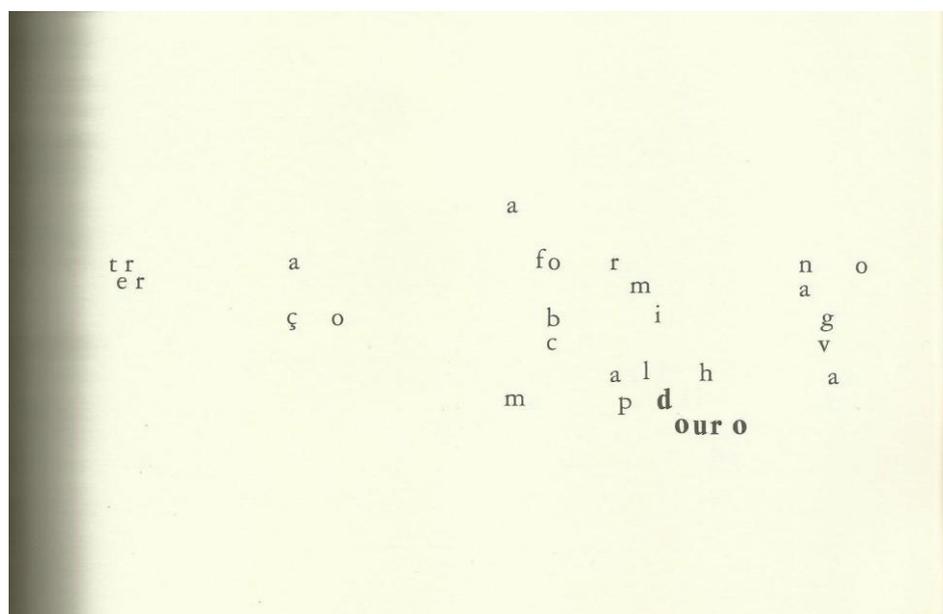
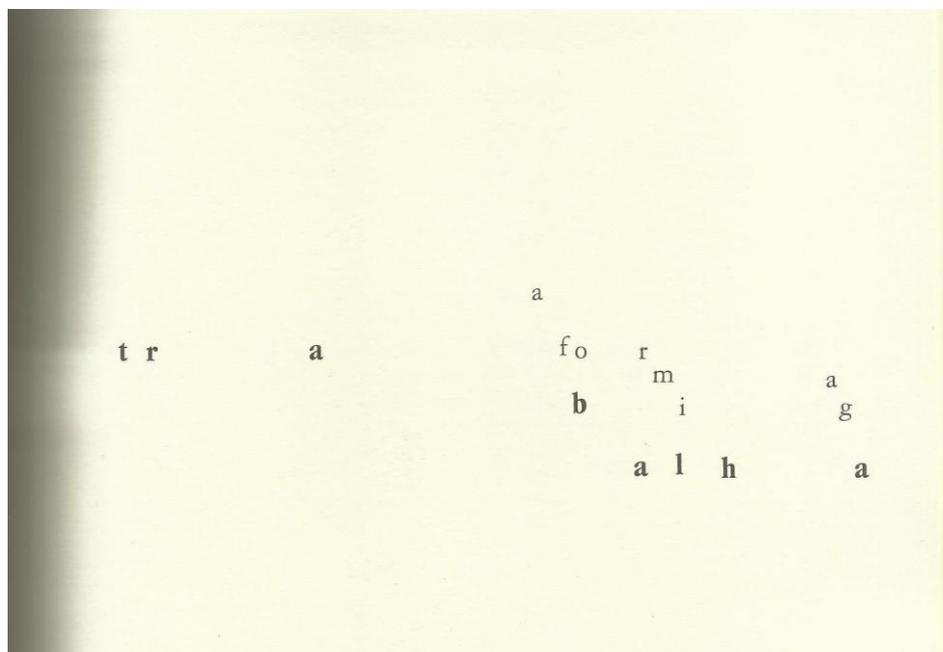
Para concluir este tópico, não poderia ocultar a existência do livro-poema *O Formigueiro* (1991), de Ferreira Gullar. Depois do livro *A Luta Corporal* (1954), Gullar parte para uma dissolução radical do discurso poético, entrando por assim dizer ao que ele mesmo se refere (em diversas entrevistas) como “um beco sem saída”. Esta situação aparentemente infértil resultou na produção de poemas de tendência concreta e visual, incluindo “O Formigueiro”, que o próprio Gullar (2014) explica da seguinte forma:

A luta com a sintaxe tinha sido o problema central de *A Luta Corporal*, e *O Formigueiro* era apenas uma nova maneira de enfrentá-lo. Como essa luta com a sintaxe discursiva visa de fato valorizar a palavra (com toda sua carga semântica) detendo o fluxo do discurso, a estratégia adotada então foi valorizá-la pela modificação da forma visual. Desagregar a palavra “formiga”, romper a forma linear da escrita, era por aí mostra o silêncio interior à palavra, a matéria semântica que parece materializar-se no branco da página.

O objetivo de Gullar pode ser remetido à experiência de Mallarmé em “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” (p.33, fig.17), tal como às primeiras experiências da poesia concreta nos idos de 1950. Neste sentido, os meus formigueiros aproximam-se do livro-poema de Gullar no que pertence ao desejo de romper com a linearidade da escrita, acentuando parcialmente a relação fisiognômica das letras com a coisa nomeada e a partir da utilização do espaço gráfico da página. Por outro lado, observando algumas páginas do livro-poema de Gullar, entendo que existe uma maior preocupação com a dissolução do discurso poético do que com a visualidade poética das letras.

Deste modo, em meus formigueiros há um movimento inverso ou no mínimo diferenciado, mais vinculado ao prevalecimento ou à precedência da imagem em relação à dissolução do discurso poético. É necessário colocar, entretanto, que a utilização de suportes e contextos de criação também interfere no sentido de ambos os trabalhos. No caso de Gullar, as letras estão dispostas de forma que não encontramos um sentido discursivo lógico, ainda que haja uma linearidade mantida a cada página (no manuseio do livro). Em meus formigueiros, esta linearidade existe e ao mesmo tempo é corrompida num só plano de representação e apresentação, sobre os quais busco uma

síntese entre as letras (enquanto formas visuais) e coisa nomeada (presente no título do trabalho).



Figs. 33-34: Ferreira Gullar,
O Formigueiro, 1991.
Acima, Detalhes das páginas do livro
O Formigueiro, -2.ed.- Belo Horizonte:
Autêntica Editora, 2015.

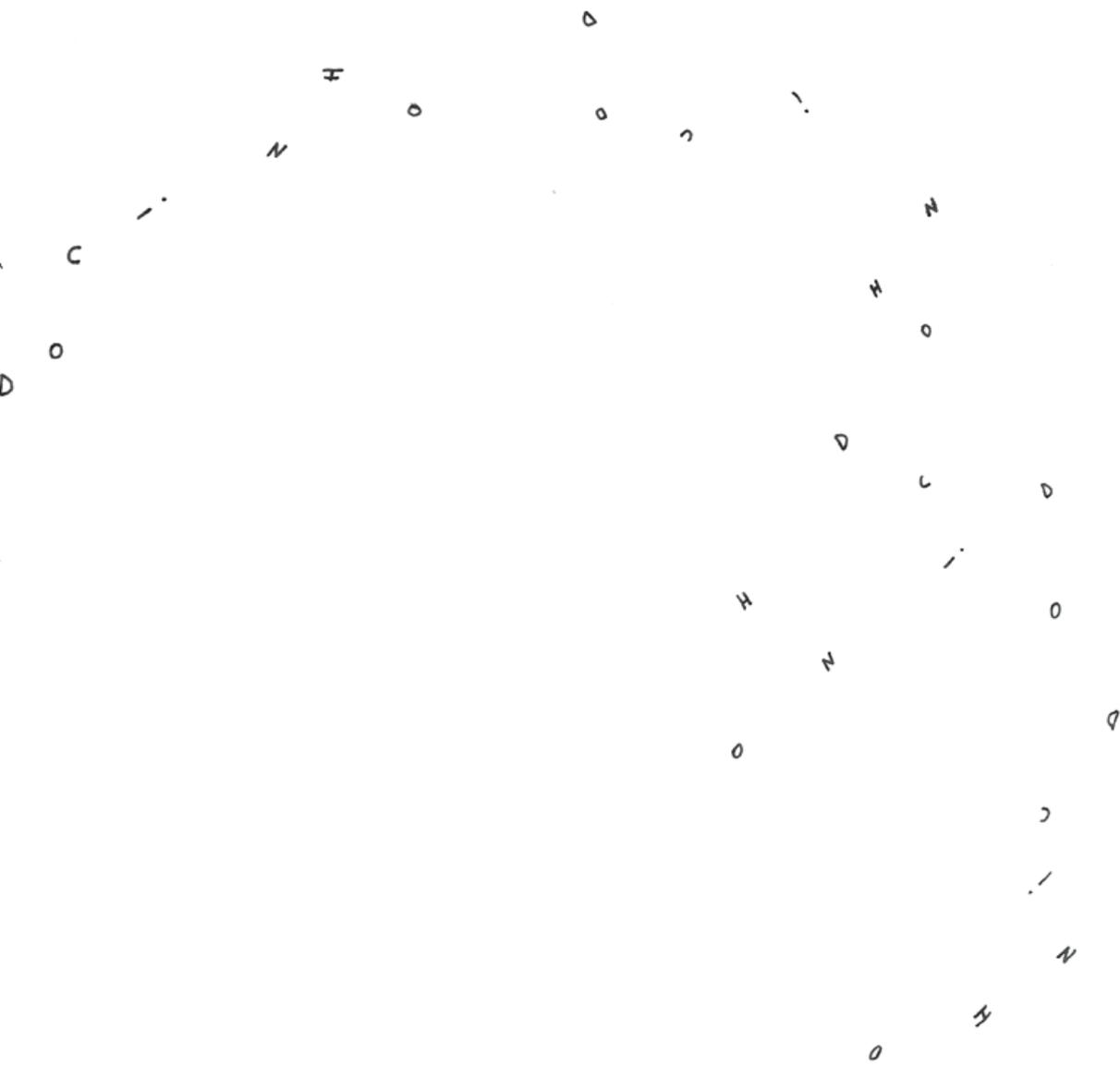
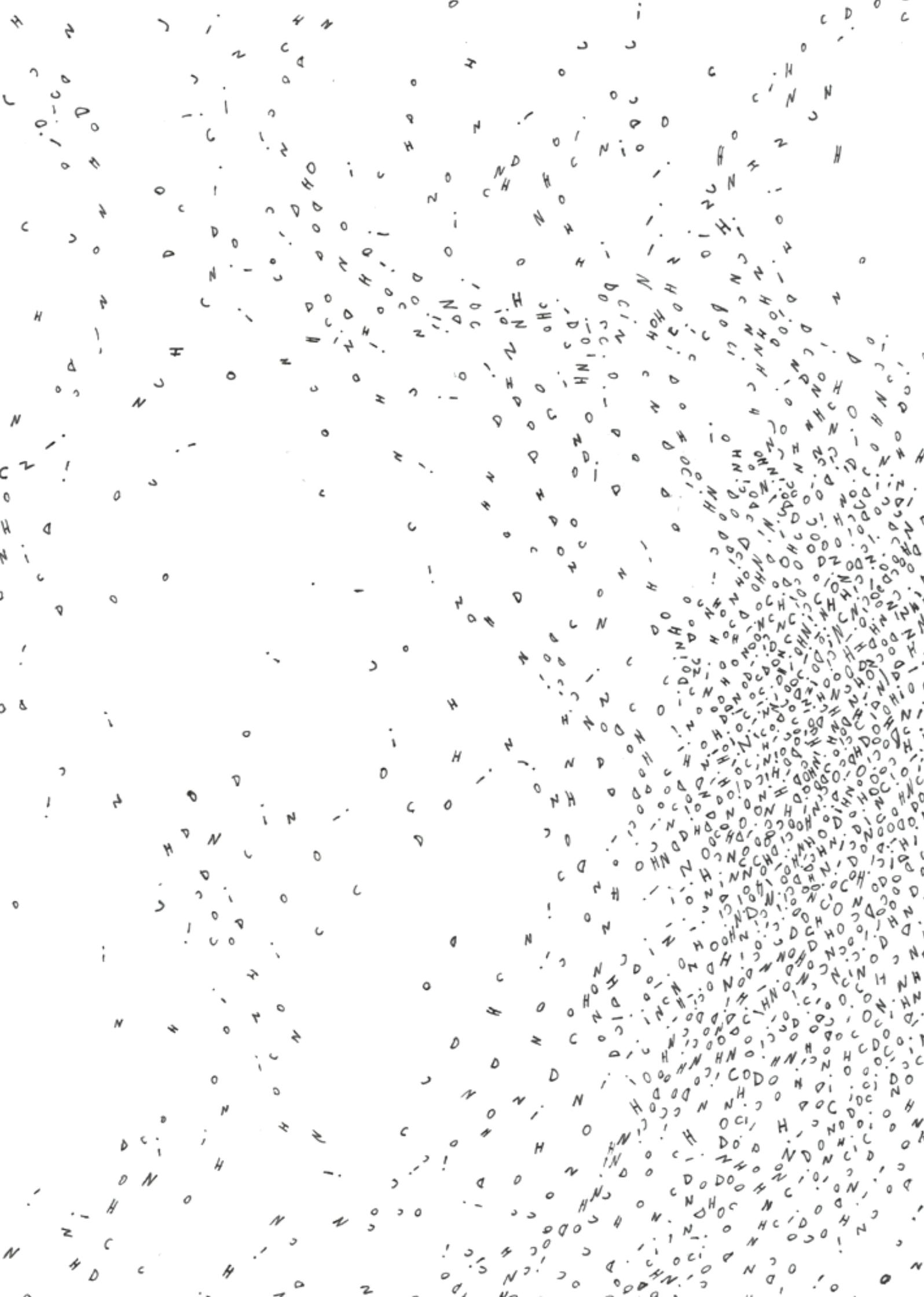


Fig. 35: Diego Dourado,
Formigueiros – Módulo Docinho (série), 2015-16.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

Handwritten text consisting of various characters including 'H', 'N', 'C', 'D', 'O', 'Z', and '!', scattered across the page. The characters are arranged in several distinct groups and lines, appearing to be fragments of a larger message or a collection of symbols. Some characters are isolated, while others form small clusters or short sequences. The overall layout is sparse and lacks a clear structure or context.





ALFABETO ILUSTRADO

Letras Maiúsculas Manuscritas

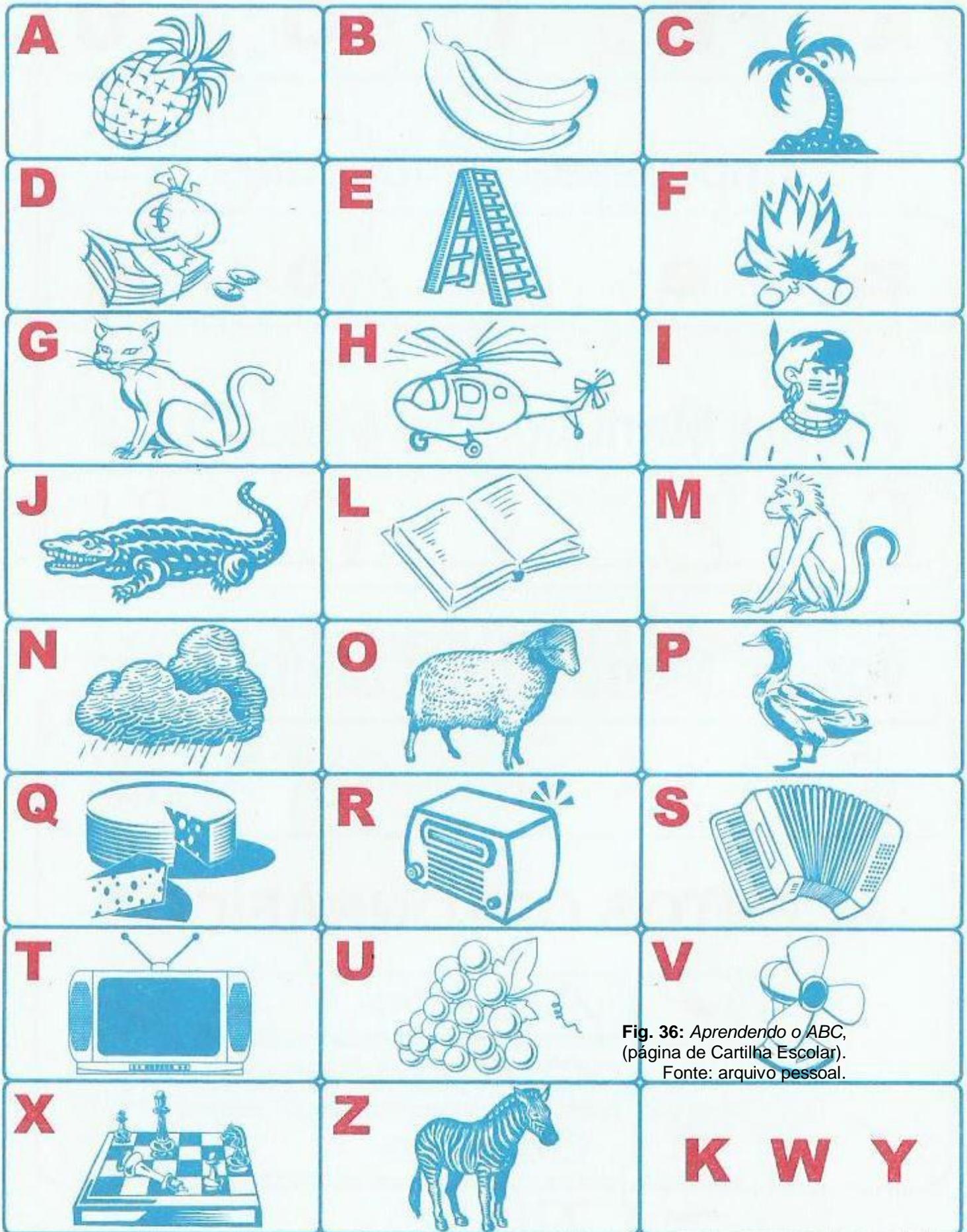


Fig. 36: Aprendendo o ABC, (página de Cartilha Escolar).
Fonte: arquivo pessoal.

1.6. PERCURSOS DA CALIGRAFIA NO PROCESSO POÉTICO-VISUAL

Aprender a ler e a escrever são tarefas duras. Recordo da época da alfabetização e do esforço para conectar as primeiras sílabas, soletrar as primeiras palavras, decifrar os primeiros significados. Nesta etapa, lembro-me dos cadernos de caligrafia. Depois, fora das raias que indicavam a medida das letras maiúsculas e minúsculas, percebi que o ato da escrita perpassa intimamente o ato do desenho, que ambos os meios se encontram num elemento básico: a *linha*. No plano manual, ela é o elo entre palavra e imagem, a “sobreposição entre escrita e desenho” que Jorge Bacelar assinala ao afirmar que “toda escrita tem origem no desenho” (p.52).

Na infância, descobri esta origem ao ver a assinatura da minha avó num cheque. Fiquei impressionado pelo modo como o desenho das letras ocupava o espaço retangular do documento. Era um desenho que transbordava dos lugares reservados às letras e que, provavelmente, não caberiam nas medidas dos cadernos de caligrafia que eu utilizava no período da alfabetização. O volume das letras chegava mesmo a ultrapassar as margens do papel. A meu ver aquela assinatura era um “ótimo desenho”, embora não compreendesse o seu significado semântico. Pois era um desenho que não figurava nada e ao mesmo tempo um nome próprio indecifrável, um garrancho formidável.

Na escola, a maioria dos métodos de ensino da língua (neste caso, o português brasileiro) estava estreitamente vinculada ao estatuto da imagem. Aprendi a ler e a escrever a partir de um processo analógico, no qual a palavra sempre estava associada a uma ilustração exterior dela mesma. Assim como o caderno de caligrafia, a cartilha escolar era um bom exemplo desta relação, uma vez que: se na página da letra “h” estivesse escrita a palavra “helicóptero” – provavelmente haveria o desenho de um helicóptero no diagrama da mesma página. Nessa medida, com uma coisa ao lado da outra, aos poucos passei a relacionar aquilo que *lia* e *via* simultaneamente, sendo por assim dizer “alfabetizado pela imagem”.

No período do romantismo inglês, William Blake produziu inúmeros textos caligráficos (acompanhados de ilustrações), revivendo ao seu modo a tradição da *iluminura*²⁹. Em seus livros a imagem funciona como um elemento de repetição do texto literário, bem como um complemento narrativo. Num nível de equivalência entre palavra e imagem, a lógica empregada por Blake é a mesma presente nas cartilhas escolares. Isto é, o poema sempre está acompanhado de uma ilustração exterior a ele mesmo. Em *O Tigre* (1794), podemos observar com clareza esta relação de correspondência entre texto e ilustração. Ao lado da imagem do manuscrito, uma tradução do manuscrito, feita por Augusto de Campos.³⁰

Tigre! Tigre! Brilho, brasa
que a furna noturna abrasa,
que olho ou mão armaria
tua feroz simetria?

Em que céu se foi forjar
o fogo do teu olhar?
Em que asas veio a chama?
Que mão colheu esta chama?

Que força fez retorcer
em nervos todo o teu ser?
E o som do teu coração
de aço, que cor, que ação?

Teu cérebro, quem o malha?
Que martelo? Que fornalha
o moldou? Que mão, que garra
seu terror mortal amarra?

Quando as lanças das estrelas
cortaram os céus, ao vê-las,
quem as fez sorriu talvez?
Quem fez a ovelha te fez?

Tigre! Tigre! Brilho, brasa
que a furna noturna abrasa,
que olho ou mão armaria
tua feroz simetria?

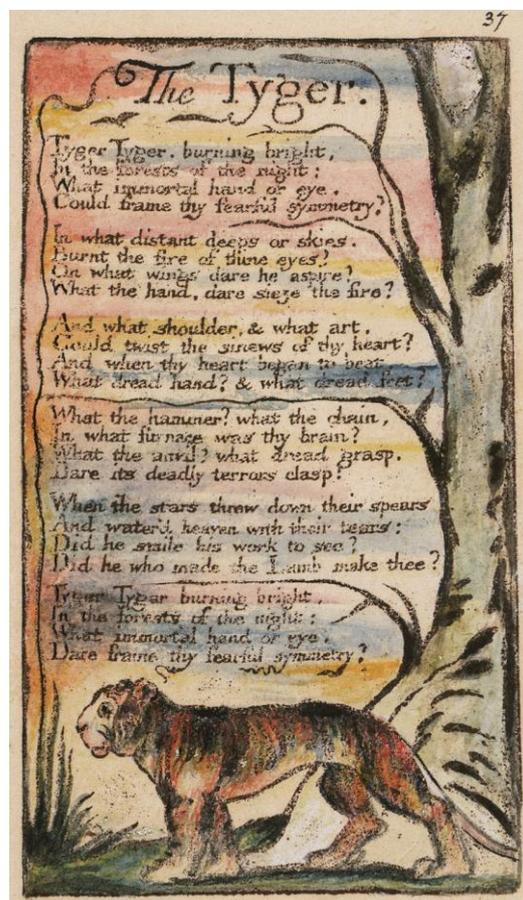


Fig. 37: Willam Blake, *O Tigre*, 1794.
Fonte: Revista Língua,
São Paulo: Editora Segmento, 2006, p.27.

²⁹ Tipo de pintura decorativa, frequentemente aplicado às letras capitulares no início dos capítulos dos códices de pergaminho medievais.

³⁰ CAMPOS, Augusto de. *Viva Vaia (Poesia 1949-1979)*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

Por outro lado, na ausência da ilustração, o processo analógico pode ocorrer por meio do próprio “corpo” ou forma gráfica das letras: a “perninha” do “a”, o “chapeuzinho” do “o”, o indefectível “pingo” do “i” e assim por diante. Quer dizer, existe um processo de interpretação do desenho das letras para apreender o significado semântico delas. Sob este ponto de vista, chamo atenção para o *pictograma*³¹ do “guarda-chuva”, presente em diversos suportes como caixas de papelão ou nas fitas de despacho de bagagens. Concentrado neste símbolo é possível extrair a figura de um “jota disfarçado”. Para conseguir tal façanha: basta tirar o toldo de proteção (parte do objeto que serve para nos abrigar da chuva ou do sol); manter os pingos d’água (sinais gráficos que representam a chuva); e por fim devolver o pequeno traço vertical que compõe a consoante em questão (no caso o “J”). Realizando esta desmontagem, sem perder de vista as semelhanças entre *letra* e *objeto*, desautomatizamos o reconhecimento *semântico* de um e *utilitário* do outro, revelando o “disfarce pictográfico da consoante”.



Fig. 38: Diego Dourado,
Estudo para um jota disfarçado, 2013.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

³¹ Símbolos que representam um objeto ou conceito por meio de desenhos figurativos. Suas origens na antiguidade são a escrita cuneiforme e os hieróglifos.

- Mas o que ocorre quando esbarramos numa palavra que não reconhecemos? Ao me deparar com a assinatura indecifrável da minha avó: reconheci um desenho. Creio que o mesmo ocorrerá diante de uma partitura musical, por exemplo. Para quem não sabe lê-las, deparar-se-á com um papel cravejado de símbolos desconhecidos. Isto é, quem não sabe ler não pode tocar ou se quer compreender o conteúdo musical. É como se fosse “música feita para os olhos”. Assim, na impossibilidade de interpretar o significado de uma assinatura ou de uma nota musical, ambas se tornam símbolos puramente visuais e passam a ser apreciadas em sua dimensão material: cores, dimensões, volumes, texturas etc.

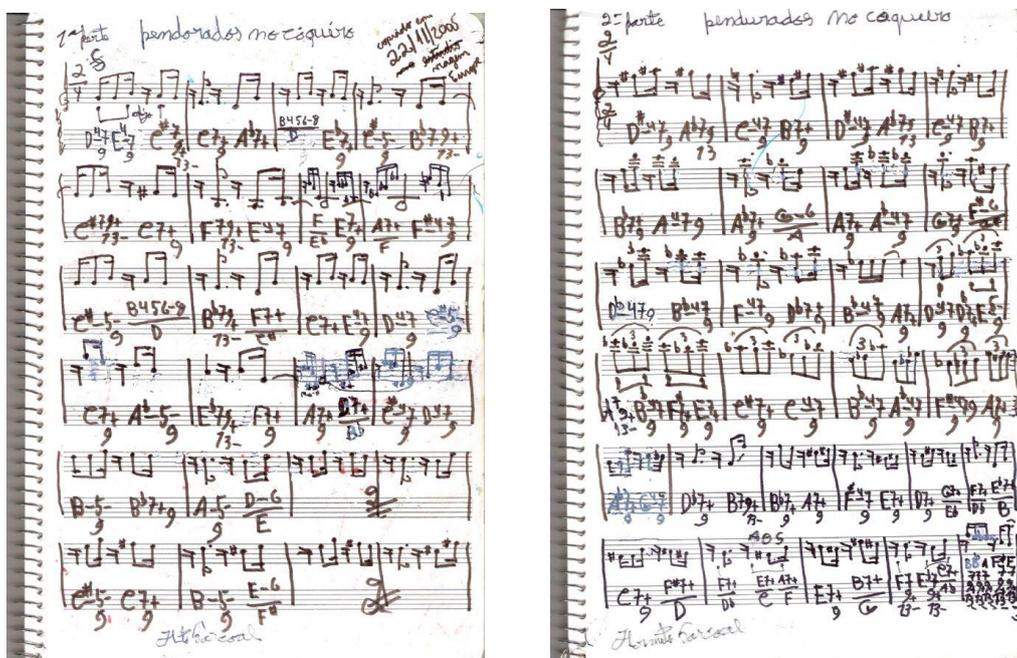


Fig. 39-40: Hermeto Pascoal,
Pendurados no Coqueiro (parte 1)!
e Pendurados no Coqueiro (parte 2)!, 2005.
 Fonte: hermetopascoal.com.br

Com um repertório de códigos específico, podemos atribuir uma camada de significados mais ampla daquilo que vemos nas partituras, ainda que não compreendamos as particularidades do seu conteúdo, notem-se as duas partituras de Hermeto Pascoal. Em ambos os casos palavras, símbolos musicais, borrões, rabiscos e a assinatura do próprio autor – se amalgamam de

tal forma a compor não tão somente uma música instrumental, mas também um conjunto gráfico riquíssimo em detalhes, uma pequena “galáxia de traços”.

Do mesmo modo como acontece nas partituras musicais, a escritura manual está presente em alguns sistemas de escrita orientais (japonês, chinês, egípcio, entre outros). Estes modelos de escrita se estruturam fundamentalmente através de símbolos gráficos, que servem para representar uma palavra ou um conceito abstrato. No contexto cultural desses povos, o ideograma e o hieróglifo alcançaram o *status* de arte. Aqui chamo atenção para o ideograma e especificamente para a forma poética do *Haikai*.³² Afora a utilização do símbolo gráfico para representar uma palavra ou um conceito, como ocorre nas partituras, onde a nota é utilizada para representar um som, o haikai quase sempre vem acompanhado de uma ilustração – o que nos remete aos esquemas composicionais das cartilhas escolares e ao caso dos livros ilustrados de William Blake.



Fig. 41: Haikai de Matsuo Bashô, 1688.

Fonte: thephilosophersmail.com/virtues/the-great-eastern-philosophers-matsuo-basho

³² Forma poética de origem japonesa, demarcada pela concisão e pela objetividade.

Utilizando-me da palavra como símbolo gráfico, o interesse pela forma do haicai me levou a produzir *Quase um Milagre* (2013), um poema caligráfico intitulado pelo poeta Adolfo Montejo Navas, referindo-se ele à dificuldade de achar novas formas de trabalhar criativamente o haicai, ou seja, fora das suas regras originais – que consistem num poema formado de três versos, no total de 17 sílabas. Em meu haicai, entretanto, fragmento silabicamente a própria palavra “hai-cai”, dispondo as respectivas sílabas de forma a sugerir a ideia abstrata de uma “queda”, apenas revelada no acréscimo da palavra “aqui” (disposta logo abaixo da sílaba “cai”). Seguindo este arranjo silábico, o poema fica da seguinte forma: “hai-cai-aqui”. De modo conciso (em três “linhas”, conservando apenas uma das regras do haicai), a própria palavra que representa esta tradição poética foi reintegrada noutra ordem de leitura – cuja fragmentação e disposição espacial das sílabas dão a indicar precisamente onde ocorreu a tal “queda abstrata”.



Fig. 42: Diego Dourado, *Quase um milagre*, 2013.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

No Brasil, poetas como Paulo Leminski vão repensar e subverter criativamente as estruturas originais que caracterizam a modalidade poética do haicai, dialogando com as pichações urbanas, com os “poemas-pílula” de Oswald de Andrade e com a própria escritura japonesa.

Escrever à mão inclui um “gosto palpável”, o mesmo de quando manuseamos as páginas de um livro, sentindo o cheiro e o tipo do papel, percebendo as pequenas falhas de impressão. A “mão” revela algumas realidades materiais da palavra que, dificilmente, podem ser simuladas por outro meio. Uma realidade material acoplada ao corpo de quem escreve e traz:



Fig. 43: Paulo Leminski, *Kamiquase*, 1983.

Fonte: Toda Poesia / Paulo Leminski, São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p.152

(...) em si os sinais de maior força ou delicadeza, rapidez ou lentidão, brutalidade ou leveza do momento de sua feitura. A irregularidade do traço denuncia o tremor da mão. O arco de abertura do braço fica subentendido na curva da linha. O escorrimento da tinta e a forma de sua absorção pelo papel indicam velocidade. A variação da espessura do traço marca a pressão imprimida contra o papel. As gotas de tinta assinalam a indecisão ou precipitação do pincel no ar. Rastros de gestos.³³

Assim sendo, o exercício da caligrafia permite testar a elasticidade expressiva do corpo de quem escreve e do corpo da palavra. Em *Fio da meada* (2011), exploro literalmente a elasticidade do corpo da palavra, evidenciando que o ato de escrever está indissociável do ato de desenhar. Neste trabalho, a palavra “fio” foi pintada sobre duas paredes, atravessando parte do espaço através de uma linha reta – que ligava umbilicalmente a consoante “f” com as vogais “i” e “o”. Esta linha dividia e ao mesmo tempo formava o poema, gerando uma leitura concomitante da distância espacial entre as letras e o significado semântico delas. Ou seja, o próprio “fio da meada”.

³³ ANTUNES, Arnaldo. *Como é que chama o nome disso*. Publifolha: São Paulo, 2006. P.236.



Fig. 44: Diego Dourado, *Fio da meada*, 2011.
Pinacoteca Feevale, Novo Hamburgo (RS).
Foto: Emanuelle Maia.



Fig. 45: Diego Dourado, *Fio da meada* (versão gráfica) I, 2011.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

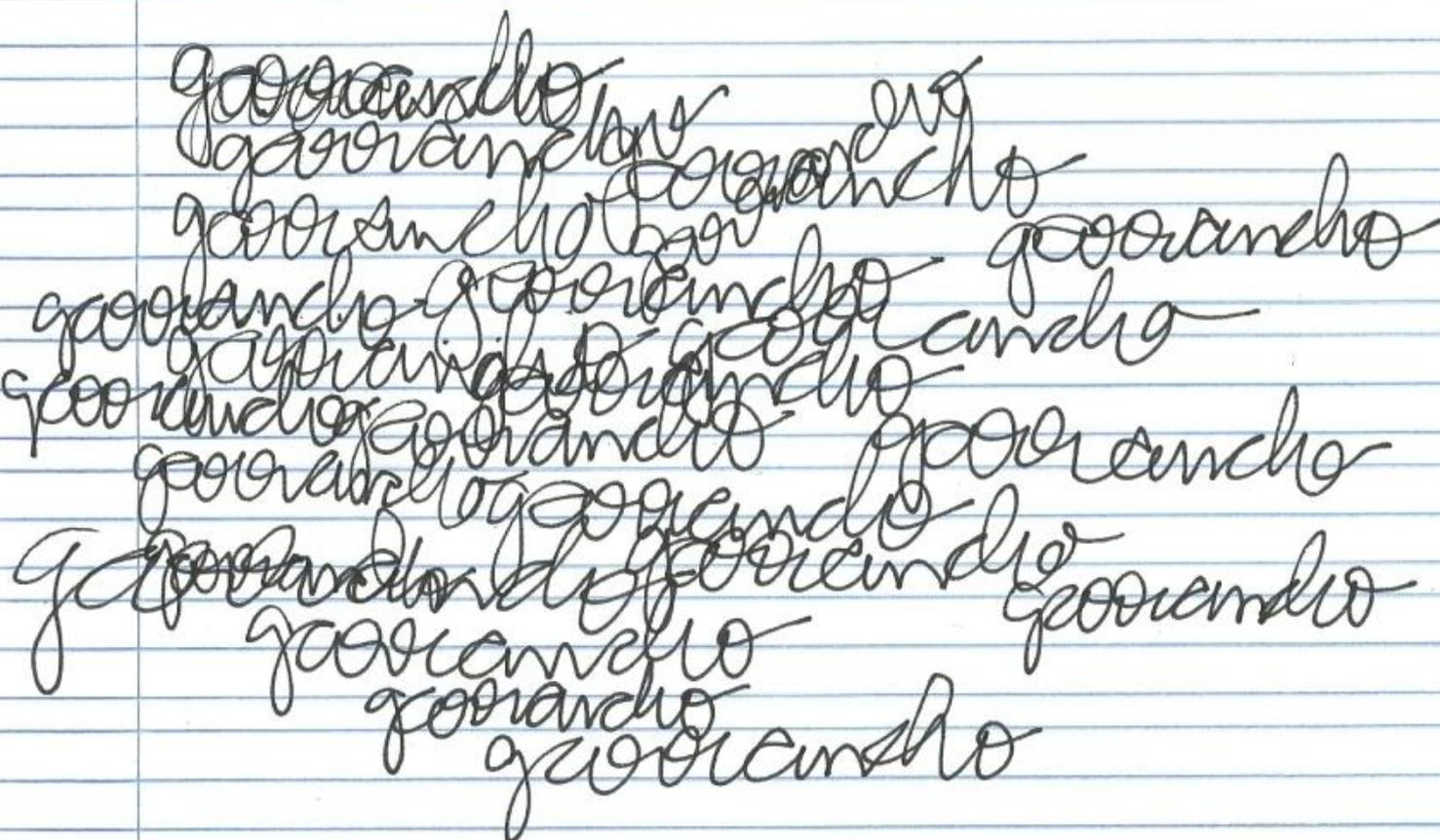
Caderno de garranchos, 2016

Por uma forma abstrata da escrita

Caligrafia

PanAmericana

Fig. 46-47: Diego Dourado, *Caderno de garranchos: por uma forma abstrata da escrita*, 2016.
Fonte: arquivo pessoal do autor.



1.7. A ESTRANHA BELEZA DO GARRANCHO

Comumente desprezamos uma caligrafia “ruim”, “feia”, que não podemos interpretar conteudisticamente. Isto é algo compreensível, tendo em vista que sempre esperamos ler com clareza aquilo que está escrito. Mas aquilo que está escrito nem sempre pode ou precisa ser lido, às vezes precisa ser visto. Compreendo a angústia daqueles que julgam suas caligrafias como verdadeiros garranchos confusos, malfeitos, até mesmo vergonhosos. Pois, na maior parte das vezes, o intuito é compreender o significado do está escrito.

Por outro lado, contrário à noção clássica de caligrafia (ligada preferencialmente ao “Belo” e à legibilidade), também apreendo o “garrancho” como uma forma de escrita valorosa do ponto de vista estético. Um ponto mais vinculado à percepção e ao aproveitamento da forma visual, do que da legibilidade semântica do texto. Sem restrições vocabulares, chamo atenção para a dimensão artística do garrancho como signo visual legível (não linguístico). Isto é, o garrancho como representação ou forma abstrata da escrita. Uma forma que nasce da escrita e que, por excelência, abstrai-se dela para concentrar-se no fenômeno icônico. Neste ponto, retomo o caso das partituras musicais de Hermeto Pascoal (p.70, figs.39-40), porque não sendo um músico a tentativa de leitura de qualquer partitura pode ser substituída por uma leitura material da imagem das notas musicais.

A leitura do garrancho como signo visual abstrato consiste então em apreender a dimensão gráfica e não-linguística. Ou seja, a interpretação do signo linguístico como uma substância material abstrata, sem função descritiva, discursiva ou lógica. O garrancho é uma espécie de “rastro da escrita”, que decorre da “distorção”, do “precário”, da “abstração”, do “caos” – DA LINHA CA-ÓTICA – cujo sentido corresponde a outro modo de *ler* e *ver* a palavra. Um modo que não cabe nos moldes clássicos da caligrafia, no esquema cartesiano das cartilhas ou na folha de um cheque. Um modo que tende mais à forma visual abstrata do que à figuração de um pensamento. Um modo que, em suma, tende à forma pela forma e ultrapassa os limites de quaisquer medidas e suportes criados para a escrita.

garranchos garranchos garranchos garranchos
garranchos garranchos garranchos garranchos

garranchos garranchos garranchos garranchos
garranchos garranchos garranchos garranchos
garranchos garranchos garranchos garranchos
garranchos garranchos garranchos garranchos
garranchos garranchos garranchos garranchos
garranchos garranchos garranchos garranchos

Figs. 48: Diego Dourado, Caderno de garranchos:
por uma formabstrata da escrita, 2016.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

CAPÍTULO 2

LEITURA DE PALCO: A DIMENSÃO SONORA DA POESIA

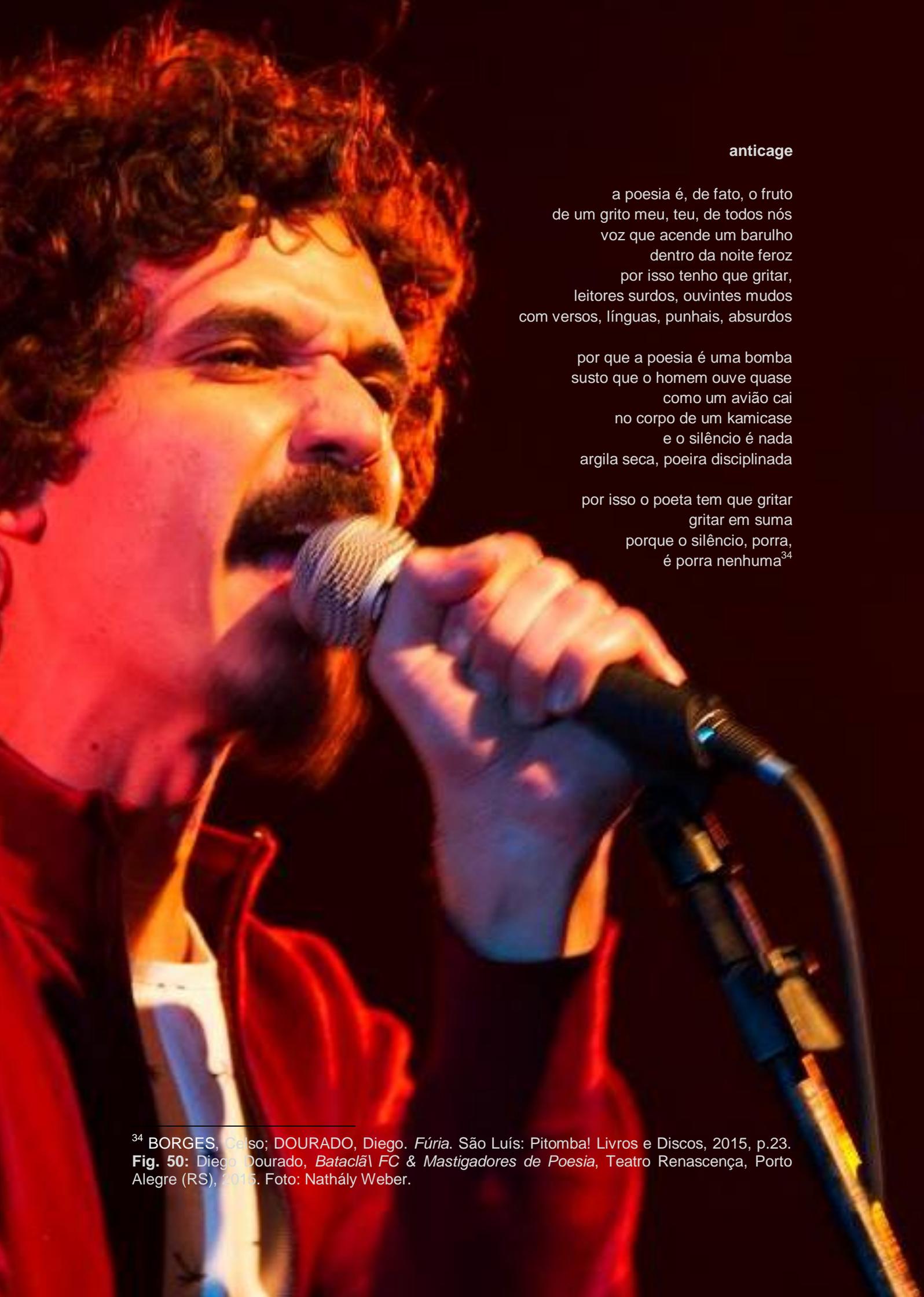
2.1. PRÓLOGO AO PÉ DO OUVIDO

Por detrás deste texto há uma voz. Dentro dele há um ritmo. Uma voz alta que, a cada parágrafo, averigua se o que foi escrito soa bem aos ouvidos. Um ritmo imprescindível que, a cada vírgula, penetra não apenas o corpo de quem escreve o texto como também o corpo do próprio texto. Falo desta voz, ou melhor, descrevo-a, no intuito de abordar uma das atividades que constituem este projeto poético: a *leitura de palco*. Ao longo de nove anos (2008-16) realizei vinte e quatro leituras, explorando a dimensão fonética, sonora e musical da poesia. Atualmente, continuo a realizar este tipo de leitura em parceria com músicos, poetas e outros artistas.

Boa Leitura.

Fig. 49 (abaixo): Diego Dourado, *Poética Dois Mil e Quinze*, Escola SESC, Sala Torquato Neto, Rio de Janeiro (RJ), 2015. Foto: Lucas Feres.





anticage

a poesia é, de fato, o fruto
de um grito meu, teu, de todos nós
voz que acende um barulho
dentro da noite feroz
por isso tenho que gritar,
leitores surdos, ouvintes mudos
com versos, línguas, punhais, absurdos

por que a poesia é uma bomba
susto que o homem ouve quase
como um avião cai
no corpo de um kamikase
e o silêncio é nada
argila seca, poeira disciplinada

por isso o poeta tem que gritar
gritar em suma
porque o silêncio, porra,
é porra nenhuma³⁴

³⁴ BORGES, Celso; DOURADO, Diego. *Fúria*. São Luís: Pitomba! Livros e Discos, 2015, p.23.
Fig. 50: Diego Dourado, *Bataclã\ FC & Mastigadores de Poesia*, Teatro Renascença, Porto Alegre (RS), 2015. Foto: Nathály Weber.

2.2. A ORIGEM DA ORIGEM: DO SILÊNCIO AO GRITO E A VERBO

[...] antes de existir enciclopédia existia alfabeto
antes de existir alfabeto existia a voz
antes de existir a voz existia o silêncio [...] ³⁵

Na formação da linguagem oral humana “se encontram certamente, em primeiro lugar, as interjeições, com as quais não se expressam conceitos, mas sentimentos, movimentos da vontade, assim como nos sons dos animais”.³⁶ Quer dizer, antes da oralidade *primária* e da arte de escrever, as “interjeições” traduzem o esforço primitivo de falar – mesmo que seja através de um grito animalesco, de uma exclamação que posteriormente passa também a expressar conceitos (surgindo assim o verbo, os substantivos, os pronomes pessoais etc). Nessa medida, a origem da poesia surge confundindo-se com a origem da própria linguagem humana, na expressão de um som que vara o silêncio através da “boca” – este “buraco” que precipita o interior do corpo.

O passar
do silêncio
é o caminho
para a
VOZ [...] ³⁷

Após romper o silêncio e superar a imitação dos sons dos animais, o ser humano passa a articular palavras e a nomear o mundo através da oralidade. O valor de tal capacidade pode ser observado na antiguidade grega, bem como nas culturas árabes e africanas, na medida em que estes povos já dispunham de grande cultura literária antes do surgimento da escrita. E mesmo depois de chegar às bibliotecas, a partir de transcrições e traduções, leiam-se histórias como a *Ilíada* e a *Odisséia* (VIII a.C.), de Homero, que resistiram ao tempo e chegaram aos nossos ouvidos em razão da oralidade.

Mais do que lidos, os livros eram escutados. No cenário cultural da antiguidade, a palavra escrita era transmitida em recitações públicas e fixava-

³⁵ ANTUNES, Arnaldo. *O silêncio*. Alemanha: BMG, 1996.

³⁶ SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Tradução, organização, prefácio e notas de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009, p.145.

³⁷ MACHADO, Nauro. *Antologia poética / Nauro Machado*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998, p.35.

se nos ouvidos da memória coletiva, conferindo assim à oralidade um modo próprio de comunicação e criação. Por isso, mais do que escutadas, estórias como as de Homero foram absorvidas e passadas adiante pela comunidade grega, conseqüentemente escapando do esquecimento e do desaparecimento total. Deste ângulo, onde “boca” e “ouvido” se correspondem, vale notar que a ausência de cultura letrada não significa a ausência de cultura, tal como a presença da oralidade não intimida ou inviabiliza a palavra escrita no decorrer do tempo, uma vez que ambas cruzam-se e são essenciais no processo de criação poética.

2.3. ESCREVER PARA FALAR

“A leitura do texto poético é a escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página.”³⁸

Do silêncio anterior à escuta de uma voz, a leitura do texto poético pode se apresentar de duas formas básicas: *primária* ou *secundária*. A primeira forma não é influenciada pela escrita e geralmente está baseada numa lembrança individual ou coletiva, como ocorreu com as estórias da *Ilíada* e da *Odisseia*. A segunda forma já pertence e depende diretamente da escrita (impressa ou não). No que concerne às leituras de palco, a oralidade é secundária. Ou seja, parto sempre de algo escrito, que já não representa um silêncio e que também ainda não é som. Das pastas do computador até pedaços de guardanapo ou em cadernos, os poemas estão fixados em algum lugar fora da memória individual.

Pensar em leituras de palco significa escrever em “voz alta”. Leio e releio o que foi escrito e quando algo não soa bem – o ouvido denuncia. O ouvido funciona como um filtro do que foi escrito, do que será ou não veiculado pela voz. Neste ponto, volto à primeira frase deste capítulo (disposta em prólogo, ao pé do ouvido, p.79), reafirmando que por detrás de cada texto, mesmo impresso sobre a página: há uma voz, um ritmo. Esta aparente contradição

³⁸ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 87.

está no ato de escrever para falar e fazer ressoar esta voz na escrita e vice-versa.

Escrever em voz alta permite tocar uma parte da realidade material da palavra, presente no interior do próprio corpo de quem se põe a falar o que escreve. A partir dos recursos vocais (sotaque, timbres, volume, velocidades, entonações etc), a voz deixa de ser apenas uma emanção biológica do corpo para se colocar como um elemento estruturante daquilo que foi escrito e será apresentado no ato da leitura: vibrando “originariamente em sua escritura, na medida em que ela exige ser pronunciada.”³⁹ Esta pronuncia abrange não apenas “quem fala”, mas “como fala”. Pois ela, a voz, tendo o corpo como veículo, carrega não apenas o sentido do que está sendo falado, mas torna-se parte do sentido do que está escrito sobre o papel.

“Declamação” é um termo corrente no contexto das *performances*. Entretanto, entendo que este termo está vinculado a uma tradição romântica e teatralizada e não cabe para certas experiências artísticas e poéticas recentes, incluindo aqui as leituras de palco. Ao dispensar o tom solene que contorna o estilo da declamação, utilizo expressões tais como “falar”, “dizer” ou “vocalizar”. As duas primeiras expressões implicam numa tentativa de combinar o *ato de fala linguístico* e o *ato de fala poético*. Isto é, um ato de fala constituído tanto pelas normas da cultura letrada (presente na escrita e no uso da voz como produção de significado) quanto pelas normas da cultura presente no cotidiano (na atividade da voz sobre si mesma).

A expressão “vocalizar” diz respeito a uma voz que emana por intermédio de qualquer objeto eletrônico ou eletroacústico (o microfone, por exemplo). Em minhas leituras, além do microfone, utilizo pedais e máquinas que proporcionam diversos efeitos sonoros para a voz (ecos, distorções, graves, loopings etc). De 2013 a 2014, em parceria com o músico gaúcho Richard Serraria, num projeto chamado *Poesia para todo sample*, realizei leituras de palco nas quais a presença da vocalização e dos efeitos eletrônicos

³⁹ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec; EDUC, 1997, p.40.

era acentuado. Além dos recursos dos pedais do microfone, utilizamos uma *máquina de sample*⁴⁰ que me possibilitava fazer colagens sonoras, gravar trechos da minha própria voz enquanto eu falava, o que resultava em sobreposições de palavras, sons, dicções e ritmos diferentes.



Fig. 51: Diego Dourado e Richard Serraria, *Poesia para todo sample*, 6ª Festa Literária de Porto Alegre (RS), Instituto Goethe, 2013.
Foto: Ana Mendes.

⁴⁰ Equipamento que consegue armazenar sons de arquivos numa memória digital para reproduzi-los posteriormente, um a um ou de forma conjunta se forem grupos, montando uma reprodução solo ou mesmo uma equivalente a uma banda completa.

2.4. O POEMA EM PESSOA

Para haver uma voz é necessário um corpo. E a ação do corpo é tão importante quanto à da voz. O corpo também demonstra aquilo que está sendo falado e passa a fazer parte do significado do poema. No ato da leitura, o meu corpo reage de acordo com cada momento, a cada palavra, a cada som que o atravessa. Não há um roteiro definido para o corpo no momento da leitura, posto que não me refiro a uma demonstração corporal dos significados do poema através de movimentos. A depender do conteúdo do poema e da atmosfera sonora: o corpo pode se apresentar mais leve, rígido, rápido, lento, dançante etc. Assim como na ação da voz, no corpo e pelo corpo o poema evolui para outro nível de significação.

Conforme Renato Cohen: “Para muitos, a *performance* pertenceria muito mais à família das artes plásticas, caracterizando-se por ser uma evolução dinâmico-espacial dessa arte estática”⁴¹. Do ponto de vista desta genealogia, a leitura de palco cumpriria a mesma função diante da poesia de livro. Quer dizer, representaria um “plano de fuga” da fixidez da palavra escrita, em “uma atitude corporal que encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e assim vice-versa, continuamente”.⁴² Como disse, no corpo e pelo corpo o poema realiza-se, tanto em seu sentido metafísico quanto em seu sentido concreto. Ele é o abrigo da voz, ele “é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso”.⁴³

Neste sentido, a poesia salta do espaço virtual do livro e evolui tanto para as cordas vocais quanto para as cordas dos instrumentos musicais. Ao romper com a fixidez da palavra escrita, a palavra evoluiria “dinâmico-espacialmente” para a estrutura “corpo-voz-som”. A página do livro torna-se assim uma espécie de “mapa” que possibilita outro destino para a palavra que está no papel. Um destino no qual é possível colocar o poema na esfera do

⁴¹ COHEN, Renato. *Performance como linguagem* / Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013, p.29.

⁴² ZUMTHOR, Paul; apud MOREIRA, Terezinha Tabora. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas/ Edições Horta Grande, 2005, p.168.

⁴³ ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: EDUC, 2000, p.90.

som e do mundo. O poema passa do corpo do livro para o corpo do poeta, revelando os elementos virtuais da escrita dentro de quem lhe desejar dar voz. No livro, o poeta é o autor do poema. Fora dele, quando fala o poema – ele é o próprio poema, em pessoa.

2.5. A BANDA COMO APORTE DE LEITURA

A poesia é tempo, ritmo perpetuamente criador. A célula do poema, seu núcleo mais simples é a frase poética. Porém, diferentemente do que acontece com a prosa, a unidade da frase, o que a constitui como tal e forma a linguagem, não é o sentido ou direção significativa, mas o ritmo.⁴⁴

Tão importante quanto o poema, a ação da voz e do corpo, é o som que emana deles. As leituras de palco geralmente são realizadas com uma banda de aporte – cujo som está ligado ao texto poético. Isto implica num trabalho com a unidade de *tempo*. Ler um poema sozinho me dá margens para corrigir possíveis erros no ato da leitura. Junto com a banda, não há como voltar atrás após falar a primeira palavra. O tempo e o ritmo se impõem ou se integram à voz e, por sua vez, ela precisa acompanhar o som da banda. Um som que, vale dizer, não funciona como música ambiente para as palavras, mas como elemento complementar do que está sendo falado. Os ritmos da voz e do som da banda precisam estar em sintonia, numa unidade integrada.

Por vezes uma linha melódica pode mostrar outro caminho antes impensável para a ação da voz. Efeitos, recortes, colagens, pontuações, entonações, até mesmo reescrever partes do poema: tudo está ligado ao ato de escrever para falar, fazer a voz ressoar não só na escrita, mas também na música. Isto é, fazer caber a expressão do texto e da voz na estrutura temporal e rítmica do som musical. Em voz alta, muitos poemas são escritos jogando com a sintaxe, com os aspectos fonéticos. Tudo contribui para ampliar a mensagem do poema, sem dissociá-lo da dimensão sonora.

Na maioria das vezes, reúno músicos de bandas diferentes, parceiros com os quais já realizei alguma apresentação. A leitura de palco surge de

⁴⁴ PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.61.

forma individual, mas depois se transforma num processo coletivo, em que me adequo à linguagem dos músicos e vice-versa. Este exercício, que traz requisições dos músicos, me propicia fazer coisas que eu não faria sozinho, descobrir novas formas de falar. Depois de estabelecer um roteiro de leitura, de escalar os músicos, começa a etapa dos ensaios. Geralmente tenho uma ideia do que quero em termos de som para cada poema. Esta ideia então é trabalhada e amadurecida juntamente com a banda.

Apesar de não ser músico, escrevo pensando em música. Neste processo, passei a perceber quais poemas me dão a possibilidade de falar, quais palavras nascem inseparáveis do som. Na construção dos versos eu já percebo o que não poderia ser expresso de outra forma senão pela fala, pelo formato da leitura de palco. Isto me liberta para transitar entre poesia e música, integrando minha escrita aos aspectos melódicos e rítmicos que estão intrinsecamente ligados à palavra falada e/ou cantada – esta linha sutil sobre a qual busco um terreno para minha voz.

Outras vezes invento pequenas estratégias sonoras de leitura. Uma delas foi experimentada em 2014, na 8ª Feira do Livro de São Luís (MA). Acompanhado de dois músicos, apresentei oito poemas autorais – um deles intitulado *Observação sobre os pombos* (2014), publicado pela editora 7Letras (RJ), presente num livro chamado *Antologia dos estilhaços* (2015). Na contramão das leituras anteriores, nas quais outros poetas utilizaram a *música lounge*⁴⁵, criando uma espécie de “clima zen”, como analisou o jornalista Anand Rao, realizei uma leitura com uma sonoridade que ele classificou como “mais visceral e experimental”⁴⁶.

Para além dos recursos dos instrumentos musicais, utilizei um microfone com eco exacerbado, no qual falava determinados versos. Neste momento, solicitei que não houvesse nenhuma interferência dos músicos e utilizei como

⁴⁵ Gênero musical que geralmente preza por batidas rítmicas suaves utilizadas para compor um ambiente (como restaurantes, bares, locais de espera, ou qualquer local de relaxamento).

⁴⁶ Entrevista concedida ao jornalista Anand Rao, logo após apresentação de uma leitura de palco na 8ª Feira do Livro de São Luís (MA). A entrevista está disponível na internet, para ouvir basta acessar: <https://soundcloud.com/anand-rao/exclusivo-entrevista-com-o-poeta-e-artista-plasticos-diego-dourado>

instrumento sonoro um rolo de fita adesiva. Assim, próximo do microfone, a cada verso – eu puxava com a fita e produzia uma *microfonia*⁴⁷ aguda, um som distorcido que resultava do descolamento do objeto e que ao mesmo tempo acompanhava o tom “rasgado” da voz. A fita tornou-se um instrumento percussivo e o gesto de puxá-la (como quem rasga alguma coisa) potencializou *o que* era dito e *a forma* como foi dito. Muitas estratégias sonoras de leitura surgem a partir do conteúdo do poema ou de algum gesto do corpo. O teor do texto indica o tipo de entonação da voz, o movimento do corpo, os temas das projeções de vídeos (quando existem), as linhas melódicas, a atitude ou comportamento diante do público.



Fig. 52: Diego Dourado, 8ª Feira do Livro de São Luís (MA), 2014.
Foto: Camila de Meneses.

⁴⁷ Realimentação de áudio que ocorre quando um microfone capta o som do dispositivo que emite o som do próprio microfone. Em geral, esta realimentação provoca um ruído de alta frequência.

2.6. ISSO NÃO É TEATRO

Em 2008 realizei primeira leitura de palco, *Transe*. O motivo de realizar esta leitura veio depois de assistir o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Lembro-me do quanto fiquei impressionado com a cena onde o cangaceiro Corisco (personagem interpretado por Othon Bastos) roda vertiginosamente diante da morte, bradando que “mais fortes são os poderes do povo”, em revide ao seu algoz Antônio das Mortes (personagem interpretado por Maurício do Valle). Neste filme, a poesia vem sob a forma de *repente*, costurando os diálogos entre os personagens e as músicas que compõem a trilha sonora. Assim como na forma poética trovadoresca, tudo estava englobado numa relação dinâmica entre verso e melodia, com personagens quem *falavam* como quem *cantava*.



Fig. 53: Diego Dourado, *Transe*, Pinacoteca Feevale, Novo Hamburgo (RS), 2008.
Foto: Carmem Salazar.

Contagiado por este universo, idealizei a leitura juntamente com dois atores e um músico. Montamos um cenário, pensamos em figurinos, e criamos um roteiro com poemas escritos sob o rigor métrico da literatura de cordel. Como parte do cenário, projetamos a cena do cangaceiro Corisco rodopiando pouco antes da morte, falando e cantando os poemas dentro de uma situação fortemente cênica, na qual eu me inseri vestido com uma espécie de capa preta (cravejada de pedaços de espelhos) que refletiam pelo espaço enquanto

eu também rodopiava tal qual o personagem do filme. Influenciado pelas atuações cinematográficas, havia uma atmosfera voltada mais para a performance teatral do que para a performance da voz e do som. Esta atmosfera, entretanto, no decorrer das leituras seguintes foi suprimida. Logo depois da experiência de “Transe”, percebi que o tipo de leitura que eu buscava não estava vinculada à criação de um personagem e à performance teatral, mas ao formato de um show poético e musical.

Em 2010 realizei minha segunda leitura de palco, *Rua dos Afogados*. Nesta leitura me despi do figurino e do tom dramático que existia na primeira leitura, para colocar-me presente como pessoa e explorar de forma mais clara as relações entre poesia e música. Isto é, trabalhei e me concentrei nas possibilidades poético-musicais da palavra, evidenciando assim o poema falado ao invés de promover uma atuação.



Fig. 54: *Rua dos Afogados*, Pinacoteca Feevale, Novo Hamburgo (RS), 2010.
Foto: Carmem Salazar.

Ao suprimir os elementos cênicos trouxe à tona a voz que havia por detrás da “máscara”, colocando a mensagem poética em combinação com a música, no intuito de achar alguma unidade entre elas. A forma de escrever também sofreu mudanças, pois dispensei o rigor métrico da literatura de cordel e apresentei poemas com estruturas livres de qualquer restrição lógica ou

vocabular, disparando versos longos com enumerações caóticas, que eram falados dentro de um “ritmo respiratório” que exigia grandes fôlegos, em meio a guitarras distorcidas e bases instrumentais de rap.

Realizar “Transe” (2008) foi importante para identificar que tipo de leitura eu pretendia alcançar. Pois se na minha estreia o público se deparou com um espetáculo teatral: composto de figurinos chamativos, declamações afetadas e gestos carregados de teatralidade; em “Rua dos Afogados” (2010) o público estava diante de alguém que falava poemas vestido à paisana e acompanhado de uma banda. No segundo caso, havia um mapa de palco já voltado para o formato de show, no qual assumi a posição de bandleader e a possibilidade de desenvolver um projeto de banda.

2.7. UMA POSSÍVEL AFINAÇÃO

Para abordar a prática da leitura de palco é necessário ter em vista que cada artista, poeta ou músico que se aventura a explorar a poesia em sua dimensão sonora – muitas vezes cria condições, definições ou termos próprios (que ora se aproximam ora se distanciam, por conta das confusões teóricas que cercam as práticas poético-sonoras). Sendo assim, minha abordagem não foge a essa regra constituída de exceções. Ressalvo, entretanto, que não pretendo apresentar uma definição ou uma receita que encerre este tipo de prática poética, uma vez que os caminhos são variados e que ocorrem aperfeiçoamentos, revisões críticas e modificações de uma leitura para outra.

Utilizo o termo “leitura de palco” para designar uma prática poética que guarda características da arte de *performance*⁴⁸, mas que não classifico como sendo uma em sua totalidade. A *performance*, assim como o *happening*, se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas. A leitura de palco, por sua vez, se colocaria no limite da poesia e da música. Neste limite, a poesia é o eixo de rotação ao redor do qual giram dois tipos de performance: a poética (pela ação da voz e do corpo) e a musical (pela experiência sonora da banda de aporte). Estas são as duas linhas de força que comandam todas as

⁴⁸ COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p.50.

outras eventuais coisas que podem somar-se ao ato da leitura (como projeções de vídeo e a presença de objetos artísticos). Nessa medida, entendo a leitura de palco como uma “linguagem de soma”, capaz de abrigar diferentes práticas artísticas num mesmo espaço de apresentação, colocado aqui em contraponto com o espetáculo teatral e parcialmente vinculado com as linguagens artísticas da performance e do happening.

Se por um lado a leitura de palco se difere parcialmente da performance, no que corresponde ao caráter cênico; por outro lado ambas se aproximam pelo aspecto do *ensaio*. Este tipo de leitura é algo planejado, preparado, com pouco espaço para o improviso. Isto não significa, contudo, que imprevistos aconteçam e o improviso se faça necessário, sendo a leitura uma apresentação realizada em tempo real.



Fig. 55: Diego Dourado, ensaio com a banda Grandmastergroove, Porto Alegre (RS), 2015. Foto: Nathály Weber.

Em 2014, no Espaço Cultural 512, em Porto Alegre (RS), a necessidade do improviso se fez necessária. Eu não havia ensaiado com a banda que me acompanhava e não sabia que tipo de sonoridade acompanharia minha fala. Precisei deste modo (após um sinal súbito do baterista) assimilar rapidamente o ritmo para encaixar voz e texto. Apesar do desespero inicial, consegui

sintonizar-me com a banda e realizar a leitura. Mas poderia ter sido embaraçoso alguém que se põe para falar e de repente fica mudo, paralisado – diante de uma casa de shows lotada, de um público em estado de “transe”.



Fig. 56: Diego Dourado e banda Grandmastergroove, Espaço Cultural 512, Porto Alegre (RS), 2014. Foto: Emanuelle Maia.

O improviso não é comum no histórico de leituras que realizei até aqui. Há um roteiro com indicações detalhadas: ordem dos poemas, entonações vocais, linhas melódicas, arranjos, efeitos sonoros, entradas e saídas de músicos, participações especiais, mapa de palco etc. Estes são elementos importantes para seguir este roteiro. Elementos que amparam qualquer improviso, tirando-o da condição de erro ou possível paralisia, uma vez que é necessário manter o fluxo do show ao vivo. Neste sentido, as leituras de palco são realizadas numa estrutura dinâmica de *espaço-tempo*, apresentando-se como uma expressão de arte viva – ligada à voz, aos cabos dos microfones, aos instrumentos e às entradas das caixas de som.

2.8. O ESPAÇO DA CELEBRAÇÃO

Minutos antes de começar uma leitura de palco, sempre bate um nervosismo e eu me pergunto silenciosamente: “O que estou fazendo aqui?” Assim como o público, a receptividade de cada show é variável. É um desafio elevar uma leitura de poemas ao mesmo nível de potência que existe num show de música. Atingir algum tipo de catarse (psíquica ou corporal) implica num apagamento das separações topológicas entre *palco* e *público*, possibilitando assim um instante de comunhão entre quem *emite* a mensagem e quem *escuta* esta mensagem.



Fig. 57: Diego Dourado e Banda Bataclã FC, minutos antes do show começar, Porto Alegre (RS), 2015. Foto: Emanuelle Maia.

Do ponto de vista topológico, as leituras de palco necessariamente não são realizadas sobre um palco. Além do palco do teatro e do palco destinado a shows musicais, as leituras também já foram realizadas em praças públicas, largos, mirantes de centros históricos, casas noturnas, pubs, bares, livrarias, galpões, aterros, galerias e salas de aula. Esta variedade de espaços implica na flexibilidade dos *topos* (palco-público) e conseqüentemente na dinâmica

entre emissão e recepção. Em alguns espaços, a exemplo das galerias de arte, não há uma separação nítida entre quem se apresenta e quem observa. Na ausência de palco, o “chão” torna-se literalmente uma base que conecta todos, desmanchando os níveis virtuais que outros espaços criam. Ou seja, as posições são cambiáveis de acordo com o espaço físico de cada local.

Nos espaços destinados a shows, estes níveis virtuais referentes ao lugar entre uma coisa e outra, também são corrompidos no momento em que alguém sobe no palco – para jogar-se logo em seguida de novo nos braços da plateia. Este gesto, comum em shows, desfaz o distanciamento entre quem emite a mensagem e quem a recebe, revelando uma celebração impetuosa do momento. Mesmo que seja ensaiada, a leitura de palco não é um espaço imaculado, limpo, indiferente às interferências do público. O grito de um bêbado pode mudar o rumo de um número poético do show. Texto, voz, som e público formam uma equação viva e imprevisível.

Realizar leituras de palco para públicos diferentes e em espaços diferentes, também incide numa atitude que corre na contramão da ideia de que o gênero da poesia possui um público restrito, de que seria uma linguagem para poucos iniciados. Entendo que este público é maior do que se imagina quando entra em contato com uma poesia que se propõe em voz alta, que se deixa contaminar por outros códigos e formas de apresentação. Neste sentido, creio que as leituras de palco são um veículo poderoso não apenas no que diz respeito à expansão do seu público, mas por que possibilita descobrir novas formas de trabalhar a linguagem poética.

Não menos importante do que os outros elementos que constituem a leitura de palco: é o seu *tempo de duração*. Diante do público, numa comunicação de natureza imediata, busco idealizar leituras que não durem mais do que 30 minutos. Isto não é uma regra ou uma verificação irreduzível, pois já realizei leituras acima deste tempo. Todavia percebi que pode se tornar algo monótono e até mesmo maçante a depender do desempenho de quem lê. Desta forma, ainda que eu tenha adotado o formato de show, utilizando a música como um elemento dinamizador da poesia, creio que a leitura ganha

em impacto quando termina antes de uma possível fadiga tomar conta do público.

2.9. PRIMEIRA LITERATURA DE IDEIAS

Acho um equívoco pensar que a “grande poesia” só pode existir no livro. Itamar Assumpção, por exemplo, é um poeta de altíssima voltagem. Só que em vez de publicar livros, gravou discos.⁴⁹

A presença da música em minha escrita e o formato de show das leituras de palco advém da minha condição de ouvinte de música popular brasileira. Meu primeiro impulso para escrever não surgiu da leitura de livros, mas da audição de poetas-cantores como Itamar Assumpção, Torquato Neto, Fausto Fawcett, Arrigo Barnabé, Luiz Tatit, Walter Franco, Tom Zé, para citar alguns. Estes e outros artistas como Ferreira Gullar, Caetano Veloso, Augusto de Campos e Waly Salomão “fizeram os meus ouvidos” e me possibilitaram penetrar no universo da poesia, chamando-me atenção para o “mistério das letras de música / tão frágeis quando escritas / tão fortes quando cantadas.”⁵⁰

Este mistério, em alguma medida, me atraiu pela possibilidade de potencializar o que eu escrevia para além do papel. De ouvidos abertos, a voz pôde assim se estender para a música numa coexistência em que se engloba “melodia e verso como uma unidade integrada; numa relação dinâmica de significados verbais, modelos sonoros, efeitos linguísticos e ritmo”.⁵¹ Busco assim situar minha voz no dinamismo sutil desta relação, remetendo-me indistintamente às noções de ‘ler’, ‘dizer’ e ‘cantar’. Ao correlacionar verso e melodia numa unidade integrada, tais noções tornam-se permeáveis umas às outras a ponto de fazer surgir uma voz cambiante, de criar uma zona fértil de atrito, na qual posso apreender “a música da poesia além da música que a poesia tem”.⁵²

⁴⁹ ASSUNÇÃO, Ademir. Entrevista concedida por Ademir Assunção para o Jornal O Estado do Maranhão, 2013.

⁵⁰ CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. – São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 309.

⁵¹ PERRONE, Charles Andrew. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1988, p.12.

⁵² BORGES, Celso. *Música*. Curitiba: Editora Medusa, Coleção Ruptura Réptil / Poesia para ouvir, 2005.



Fig. 58: Diego Dourado, *Baião de Dos*, Espaço Cultural 512, Porto Alegre (RS), 2014. Foto: Emanuelle Maia.

A permeabilidade entre palavra, voz e música, está presente nas leituras de palco como uma “lembrança longínqua de que a poesia, originalmente, foi voz”.⁵³ Durante o ano de 2014, num projeto chamado *Baião de Dos*, realizei várias leituras com o compositor e cantor uruguaio Leo Sosa (radicado em Porto Alegre – RS), explorando a poesia através da estrutura da canção. Com Sosa, dividi letras de música, gravando voz no álbum *Es Ahora* (2016), numa faixa intitulada *Lluvia de Verano*. Gravada em estúdio, nesta faixa e nas leituras realizadas ao vivo, passei pela primeira vez da zona da *fala* para a zona do *canto*, acompanhando de forma mais próxima as frequências melódicas que estruturam a forma da canção no contexto musical.

⁵³ ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005, p.74.



Fig. 59: Diego Dourado, *Baião de Dos*, Espaço Cultural Solar Coruja, Porto Alegre (RS), 2014. Foto: Emanuelle Maia.

Durante o ano de 2015, continuei a explorar a presença da canção na poesia, trabalhando em parceria com a banda gaúcha Bataclã FC. Dentro de um projeto chamado *Bataclã FC & Mastigadores de Poesia*, realizamos diversas leituras de palco e gravamos um álbum musical. Sem fazer distinções entre letra de música e poesia de livro, apresentei um poema acompanhado de guitarras pesadas de rock e percussão afro-gaúcha. Nos ensaios, trabalhamos a expressão do poema não somente na dimensão da voz, mas na estrutura musical. Para isso, escrevi algo que remontasse de alguma forma a estrutura da canção, que estivesse estreitamente vinculado às melodias e arranjos criados pela banda. Junto com a Bataclã FC pude me aproximar com mais força do universo da música, amadurecendo minha voz e colocando minha poesia no nível do show. Passei a cantar o que eu escrevia, firmando assim o desejo de relacionar com mais força *verso e melodia*.



Fig. 60: Diego Dourado, *Bataclã FC & Mastigadores de Poesia*, Teatro SESC, Porto Alegre (RS), 2015. Foto: Náthaly Weber.



Fig. 61: Diego Dourado, *Bataclã FC & Mastigadores de Poesia*, 14ª Feira do Livro de Antônio Prado, 2015. Foto: Filipe Burgdurff.



Fig. 62: Diego Dourado, *Bataclã FC & Mastigadores de Poesia*, Teatro Renascença, Porto Alegre (RS), 2015. Foto: Náthaly Weber.



Fig. 63: Diego Dourado, *Bataclã FC & Mastigadores de Poesia*, Espaço Cultural 512, Porto Alegre (RS), 2015. Foto: Nanda Barreto.

2.10. POESIA FONÉTICA E SONORA

Aviso:
Para ser lido alto. Para ser lido
bem alta voz para ser lido para
dentro. Para ser um incêndio
LUZ FOGO CALOR
q se acenda através de todos os órgãos
ALASTRAR
PARA SER LIDO ALTO. AFÃ⁵⁴

Além da música popular brasileira, a influência das vanguardas artísticas do século 20 também pode ser detectada em minhas leituras sob a forma de uma miscelânea referencial, onde mergulho o tempo todo para pinçar e pensar estratégias poético-sonoras. Entre as correntes de vanguarda, o aspecto da oralidade formaliza-se teoricamente sobre a escrita e surgem termos como “poesia fonética” e “poesia sonora”. Todavia, como se já não bastasse ser vasto, o território destes tipos de poesia não possui cercas. Pelo contrário, tudo está em trânsito, em via-dupla, num jogo de atravessamentos que dificulta até mesmo formar um ponto de vista coeso.

Num território que não oferece conforto em relação a termos e definições, as poesias fonética e sonora surgem como experiências semelhantes à formação da expressão humana, àquelas “interjeições” que precedem a liberdade das primeiras palavras, notada por Arthur Schopenhauer (p.81); todavia envolvidas séculos depois por uma consciência estética e artística presente numa sucessão de manifestos, termos, definições e teorias. A considerar que, as contribuições destas vanguardas formam uma espécie de “caldeirão” referencial, dentro do qual é possível tomar várias direções, traço uma pequena genealogia sonora da poesia, com *algumas* referências das quais me aproximo em maior ou menor medida.

A primeira delas incide sobre as experiências realizadas no Futurismo italiano (1909), leia-se o manifesto *Paróle in Libertá* (1912), de Filippo Tommaso Marinetti, que inaugura as formas de declamação do “poema futurista” e precede o poema fonético – em diálogo com as experiências

⁵⁴ SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p.142.

Fümms bö fümms bö wö Fumms bö wö tääää?
Fümms bö fümms bö wö Fumms bö wö tää zää Uuuu?
Rattatata tattatata tattatata
Rinnzekete bee bee nnz krr müüüü?
Fümms bö
Fümms böwö
Fümms bö wö täää????⁵⁶

Em *Ursonate: Sonate in Urlauten* (1923-32), Schwitters busca os sons primordiais da voz como quem deseja penetrar a caverna do corpo – para trazer ao mundo aquele grito inicial, que antecede as primeiras articulações orais do ser humano. Em diálogo com as experiências dos dadaístas e do construtivismo russo (incluindo aqui as experiências radiofônicas de Vladimir Maiakóvski em Moscou, que reflete a máxima de Ezra Pound ao dizer que “os artistas são as antenas da raça”), Schwitters fala poemas a partir de ruídos, balbucios, gritos, gemidos, sussurros etc. “Ursonate: Sonate in Urlauten” consiste numa espécie de poema-partitura, com uma estrutura semelhante à de uma sinfonia clássica, em que o artista esvazia o significado sintático do texto em prol dos valores fonéticos, de uma voz remota que assume a sua origem animal, ruidosa, elementar.



Fig. 65: Kurt Schwitters, *Ursonate: Sonate in Urlauten*, 1923-32.
Fonte: Internet.

⁵⁶ SCHWITTERS, Kurt. Trechos de *Ursonate: Sonate in Urlauten*, 1923-32.

*depois que pound morreu
o maior poeta vivo americano
talvez o maior poeta vivo
é um músico⁵⁷*

Cage, por sua vez, revira a concepção do que é aceito como musical, elevando os sons cotidianos e, até mesmo a ausência deles, como propostas musicais. Pois se o mundo era silencioso nos primórdios, ao longo do tempo passou a ser interferido por todo tipo de sons: ondas de rádio, a tela do cinema e da televisão, o barulho do vapor, do telefone, e todas as outras infinitudes de ruídos e zoadas que surgiram do período industrial para o que chamamos de era tecnológica. No entanto, como entender a voz na esfera do silêncio? Em composição *4'33"* (1952), Cage demonstra como o silêncio pode produzir sentido e possuir uma função expressiva no universo da linguagem. O poeta-músico volta, por assim dizer, à origem da origem da voz, indicando que o silêncio não é sinônimo do “nada”, refletindo paradoxalmente sobre as correspondências entre o som e “ausência” dele, ou melhor, sempre sobre a presença dele, mesmo no silêncio.



Fig. 66: John Cage e David Tudor,
Shiraz Art Festival, 1971.
Fonte: Cunningham Dance Foundation.

⁵⁷ CAMPOS, Augusto. *De segunda a um ano / John Cage*. Tradução e Rogério Duprat; revista por Augusto e Campos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013, p.05.

Gadgi beri bimba
 Gadgi beri bim glandridi laula lonni cadori
 Gadjama gramma beriba bimbala glandri galassassa laulitalomini
 gadgi beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim
 gadjama tuffum i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban
 o katalominai rhinozerossola hopsamen
 bluku terullala blaulala loooo
 zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzalla zam
 elifantolin, brussala bulomen brussala bulomen tromtata
 velo da bang bang affalo purzamai affalo purzamai lengado tor
 gadjama bimbalo glandridri glassala zingtata pimpalo ögrögööööö
 viola laxato vilo zimbrabim viola ali paluji malooo.⁵⁸

Na esteira das propostas do movimento futurista italiano, os dadaístas (1916) também exploram os aspectos fonéticos da poesia. No Cabaret Voltaire, Hugo Ball apresenta poemas com metáforas sem nenhum sentido aparente, realizando apresentações que antecedem a arte da *performance*. Em *Gadji beri bimba* (1916), Ball cria um poema sem palavras, abstrato: constituído apenas de ruídos, gritos, sons e gestos desprovidos de significado. Somado ao aspecto fonético, Ball conjuga poesia e teatro com uma atitude iconoclasticamente chamativa, descrita pela documentação historiográfica da seguinte forma: “Hugo Ball estaria vestido com botas de cartolina azul brilhante que iam até os quadris, colarinho de cartolina: dourada no exterior e vermelha no interior e uma cartola listrada de azul e branco”.⁵⁹



Fig. 67: Hugo Ball,
 Cabaret Voltaire, Zurique, 1916.
 Fonte: Internet.

O autor do manifesto Dadaísta (1918), Tristan Tzara também produziu poemas sem nenhum sentido aparente. Poemas que rompem com as limitações lógicas da sintaxe e que propõem formas de declamação que jogam

⁵⁸ BALL, Hugo. *Gadgi beri bimba*, 1916.

⁵⁹ BEHAR, Henry. *Sobre el teatro dada y surrealista*. Barcelona: Barral Editores, 1970, p.11.

com o “acaso”, o “acidente” e o “abstrato” da poesia. Esta tendência dadá à indeterminação não respeitava restrições semânticas e passava pela voz, quando o próprio Tzara afirmava que “o pensamento se faz pela boca”,⁶⁰ abrindo aqui um diálogo não tão somente com Hugo Ball, mas com a proposta de declamação futurista de Filippo Marinetti, na medida em que busca por “as palavras em liberdade” total.

Sob a influência do futurismo italiano, em manifestações posteriores à poesia fonética, destaca-se a contribuição de Henri Chopin. Assim como Schwitters, ele buscou as frequências guturais da voz, produzindo poemas que se aproximavam das partituras musicais. Em Chopin, o poema nasce antes da palavra. Isto é, nasce da vibração biológica do corpo e dos sons rudimentares que este corpo pode liberar: ritmos respiratórios, processo digestivo, gritos, ruídos, sensações que não passam pela inteligibilidade ou reconhecimento objetivo do significado das palavras. Para isso, ele amplifica e eletrifica a voz por intermédio de objetos eletroacústicos e técnicas de gravação eletrônicas, transformando o microfone num canal por onde o interior do corpo se faz ouvir, extraíndo pela “boca” as forças sonoras do poema, acionando outras configurações vocais e permitindo outras formas de veicular o texto.



Fig. 68: Henri Chopin, 1971.
Fonte: Internet.

⁶⁰ VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.137.

2.11. DUAS EXPERIÊNCIAS FONÉTICAS: MASTIGAR POESIA E UM POEMA CHAMADO NÓS

o povo não *cheirou* o biscoito fino de oswald de andrade
o povo não *lambeu* o biscoito fino de oswald de andrade
o povo não *provou* o biscoito fino de oswald de andrade
o povo não *saboreou* o biscoito fino de oswald de andrade
o povo não *mordeu* o biscoito fino de oswald de andrade
o povo não *mastigou* o biscoito fino de oswald de andrade
o povo não *comeu* o biscoito fino de oswald de andrade
o povo não *arrotou* o biscoito fino de oswald de andrade
o povo não *digeriu* o biscoito fino de oswald de andrade
o povo não *cagou* o biscoito fino de oswald de andrade
o povo *jogou fora* o biscoito fino de oswald de andrade
o povo, não.⁶¹

Em 2015 participei de um projeto chamado *Poética Dois Mil e Quinze*, promovido pelo SESC do Rio de Janeiro. No espaço da Escola Sesc, realizei duas leituras juntamente com o poeta maranhense Celso Borges. Apresentamos doze poemas autorais, entre eles *Dialética* (2005). Na etapa em que ainda estávamos estabelecendo um roteiro de leitura, sugeri para Celso que lêssemos este o poema comendo biscoitos. Ler e comer ao mesmo tempo implicava num gesto não apenas ligado ao tom sarcástico do poema, como também numa estratégia que visava outra ordem de leitura, que se direcionava para uma experiência quase incompreensível do ponto de vista da audição e da preservação do sentido integral do poema. Em alguma medida, falar de boca cheia provocou uma situação não somente bem humorada, mas uma escuta acurada do processo de *regurgitofagia*⁶²: farelos e versos saltavam de nossas bocas e caíam em nossas roupas, no chão, ou mesmo sobre o público. Em meio a alguns engasgos, as palavras vinham pela metade e eram somente aliviadas com um bom gole de água. Assim, a partir de *duas ações* que não se combinam no mundo das etiquetas, produzimos uma experiência centrada nas possibilidades fonéticas do poema, nos atos de *falar* e *mastigar* ao mesmo tempo os biscoitos e o poema.

⁶¹ BORGES, Celso. *Música*. Paraná: Editora Medusa, 2005, p.12. faixa 5.

⁶² Expelir, fazer sair (o que em uma cavidade está em excesso, principalmente do estômago). 'Vomitar' os excessos a fim de avaliarmos o que de fato redeglutir.



Fig. 69: Diego Dourado, *Poética Dois Mil e Quinze*, Anfiteatro da Escola SESC, Rio de Janeiro (RJ), 2015.
Foto: Lucas Feres.

O processo poético de regurgitofagia se repete na 8ª Festa Literária de Porto Alegre (RS), no teatro do Instituto Goethe. Nesta ocasião, a concomitância dos atos de ler e comer foram revezados com um dos músicos da banda, que me acompanhava na leitura.



Fig. 70: Diego Dourado, 8ª Festa Literária de Porto Alegre, Instituto Goethe, Porto Alegre (RS), 2015.
Foto: Carmem Salazar.

De outro modo, o aspecto fonético aparece de forma clara em *Nós* (2014-15), um poema visual transformado em faixa musical para o disco *Bataclã FC & Mastigadores de Poesia* (2015). Neste poema, a forma gráfica dele realçou uma possibilidade sonora que se deu a partir da transposição de dois recursos estruturais: a *repetição* e a *sobreposição* da única palavra que o constitui: “nó”. Estes recursos utilizados para a produção da faixa sonora são os mesmos que fundam a versão gráfica original (p.47, fig.28). Na versão do disco, a palavra “nó” foi gravada através de diferentes vozes, volumes e timbres (que se repetem e se justapõem de forma monossilábica, criando multicamadas sonoras).

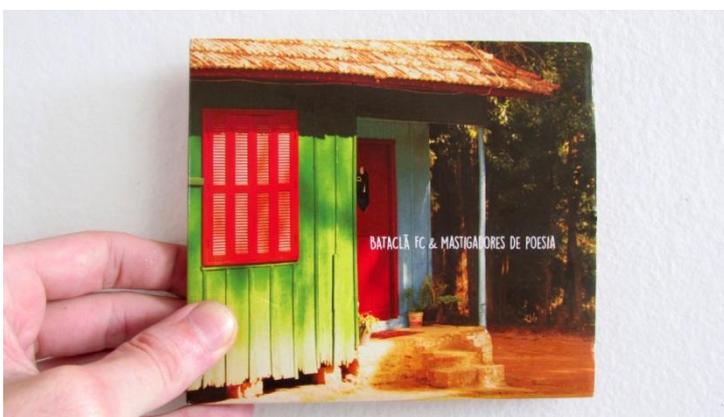


Fig. 71: Diego Dourado, *Bataclã FC & Mastigadores de poesia* (capa álbum musical), Porto Alegre (RS), 2015. Foto: arquivo pessoal do autor.



Fig. 72: Diego Dourado, *Nós*, *Bataclã FC & Mastigadores de poesia*, (detalhe do encarte), 2015. Foto: arquivo pessoal do autor.

CAPÍTULO 3

POEMAS ESPACIAIS: INTERVENÇÕES E OBJETOS

Exterior

Por que a poesia tem que se confinar
às paredes de dentro da vulva do poema?
Por que proibir à poesia
estourar os limites do grelo
da greta
da gruta
e se espriar em pleno grude
além da grade
do sol nascido quadrado?

Por que a poesia tem que se sustentar
de pé, cartesiana milícia enfileirada,
obediente filha da pauta?

Por que a poesia não pode ficar de quatro
e se agachar e se esgueirar
para gozar
– **CARPE DIEM** –
fora da zona da página?⁶³

⁶³ SALOMÃO, Waly. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.55.

3.1. INTERVENÇÕES E OBJETOS

Depois de abordar a poesia visual e as leituras de palco, pretendo refletir aqui sobre a condição da palavra como *objeto* e *intervenção*. De forma crescente, nos últimos três anos alguns poemas foram transformados ou transpostos para suportes e espaços físicos “fora da zona da página”. Isto é, apropriando-me da pergunta feita por Waly Salomão no poema *Exterior* (1998), decidi escalar as paredes da vulva da poesia, desconfinando a palavra da planaridade do papel – para lançá-la no mundo real. A partir desta passagem, analisei oito trabalhos produzidos entre os anos 2013-16: quatro intervenções artísticas, duas delas realizadas em espaços públicos e outras duas elaboradas para espaços específicos da vida privada; mais quatro poemas-objeto que se desdobraram a partir de poemas visuais.



Fig. 73: Diego Dourado, *Poemaceso*, 2016.
Foto: arquivo pessoal do autor.

ENCANTADO | 2014/15 |

ADJETIVO

1. QUE É OU FOI OBJETO DE ENCANTAMENTO OU SORTILÉGIO
2. QUE SE DEIXOU ARREBETAR OU SEDUZIR; DESLUMBRADO, MARAVILHADO

ADJ. QUE FOI ALVO DE ENCANTAMENTO; QUE FOI OBJETO DE FEITIÇO OU BRUXARIA: REINENCANTADO

BRASIL: LINGUAGEM MARGINAL. DIZ-SE DO COFRE DE COMBINAÇÃO E SEGREDO IGNORADOS PELOS ASSALTANTES

S.M. BRASIL, RELIGIÃO. SEGUNDO ALGUNS INDÍGENAS E/OU CABLOCOS, REFERE-SE AOS SERES QUE, ANIMADOS POR FORÇAS DESCONHECIDAS, HABITAM O CÉU, AS SELVAS AS ÁGUAS OU LOCAIS SAGRADOS.

ENCANTADO

INCANTATUS

* POEMA ELABORADO PARA O ENCONTRO DE DUAS PAREDES

ADJETIVO RESSIGNIFICADO A PARTIR DA SUA DISPOSIÇÃO NO ESPAÇO ARQUITETURAL / SEMÂNTICA DO FEITIÇO

SENTIDO AMBÍGUO / SIMULTANEÍSMO

PALAVRA PARA DUAS SUPERFÍCIES CONVERGENTES

CONVERGENTES

Fig. 74: Diego Dourado, Poema elaborado para o encontro de duas paredes (anotações), 2015-16. Fonte: arquivo pessoal do autor.

3.2. POEMA ELABORADO PARA O ENCONTRO DE DUAS PAREDES

Em 2015, pela Editora 7Letras (RJ), lancei um livro chamado *Antologia dos Estilhaços*. Nele estão reunidos poemas curtíssimos, alguns concebidos apenas a partir de uma frase ou uma palavra, algo próximo da fórmula do “poema-pílula”⁶⁴ de Oswald de Andrade. Entre eles está *Poema elaborado para o encontro de duas paredes*. Neste poema, como em outros que estão no livro, o título traz o sinal de pontuação “dois pontos” e assume também a função de verso. Para o encontro de duas paredes, os dois pontos são utilizados com o intuito de elaborar uma proposta que se realiza através da palavra “encantado”. Esta é a palavra-poema ou a palavra-chave. Por extenso, impresso sobre a página do livro, o título já funciona como uma espécie de instrução que sinaliza uma elaboração concreta da metáfora, no espaço que lhe foi sugerido.

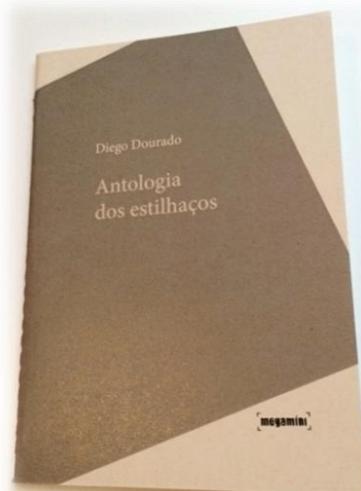


Fig. 75: Diego Dourado, *Antologia dos estilhaços*, 2015. Foto: arquivo pessoal do autor.

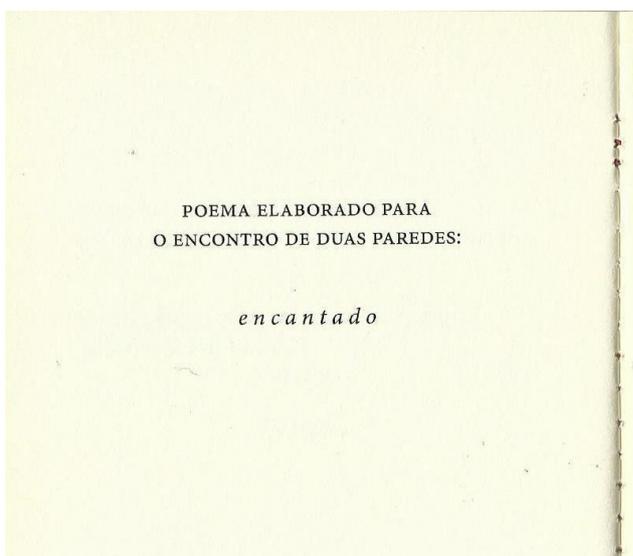


Fig. 76: Diego Dourado, *Antologia dos estilhaços* (detalhe, p.20.), 2015. Foto: arquivo pessoal do autor.

⁶⁴ Os primórdios da poesia visual brasileira podem ser encontrados no início do século 20, com o Modernismo. Inspirado nas vanguardas poéticas europeias, principalmente no Futurismo italiano, Oswald de Andrade incorpora o verso livre, o humor, as primeiras experiências visuais e o *poema-pílula*, caracterizado por seu alto grau de concisão narrativa.

Alguns meses depois do lançamento do livro, segui à risca a instrução do título e transformei o poema num pequeno projeto de intervenção para o encontro de duas paredes. O poema está desta vez literalmente no espaço, especificamente no “canto”. Sobre uma superfície de convergência, ele fundamenta-se agora a partir do seu diálogo com o espaço arquitetural. As duas paredes funcionam como duas páginas de concreto armado, simulando um livro aberto e em pé. E a linha que divide e ao mesmo tempo une os dois planos do espaço torna-se uma espécie de “dobradiça poética”. No plano semântico, a ambiguidade do poema se evidencia em razão do contato com as paredes. Os sinônimos da palavra-chave para o qual o poema foi elaborado reúnem-se todos no sentido daquilo que *está de canto* = *encantado*. Ou daquilo que se transforma no próprio canto, quando o incorpora poeticamente.



Fig. 77: Diego Dourado, *Poema elaborado para o encontro de duas paredes*, 2016.
Foto: arquivo pessoal do autor.

Do ponto de vista técnico, a intervenção é realizada através da fixação (em plotter) do poema. As dimensões das palavras são decididas de acordo com as dimensões do espaço no qual serão fixadas. As medidas podem variar, por menor ou maior que seja não importa, havendo um canto há uma possibilidade de ocupação.

A primeira fixação do poema ocorreu num canto do meu apartamento, em Porto Alegre (RS). Depois comecei a produzir mais adesivos e enviar para que outras pessoas intervissem em outros espaços. Este é um poema que já ocupa alguns outros cantos do país: São Luís (MA), Florianópolis (SC), Rio de Janeiro (RJ), São Paulo (SP) e Recife (PE). No caso de São Paulo, quem recebeu a encomenda foi o artista, poeta e tradutor maranhense Reuben da Rocha, que me chamou atenção para o “caráter minimalista” da proposta poética, bem como para o sentido político e religioso que ele observou no trabalho; descrevendo-o como algo que “presentifica um estado atávico ao Maranhão, a carga simbólica do encantado Maranhão profundo. Deslocado, burlado, evanescido pela conceitualidade dos cantos que se encontram”. Conforme a leitura dele, o encantado se refere aqui as “encantarias”: entidades que não morreram, mas se “encantaram”, desapareceram misteriosamente. Abaixo, imagem do trabalho fixado por Reuben, em sua casa.



Fig. 78: Diego Dourado, *Poema elaborado para o encontro de duas paredes*, 2016.
Foto: Reuben da Rocha.

O poema também foi entregue ao artista Paulo Bruscky, num encontro que tivemos em Recife (PE). O motivo da minha viagem foi exclusivamente para conhecê-lo e para visitar seu atelier, onde encontrei um vasto material documental coletado ao longo de 40 anos. Na ocasião, Bruscky estava envolvido com a curadoria de uma mostra coletiva chamada *A História da Poesia Visual Brasileira* (2016) e de imediato incluiu nela o “Poema elaborado para o encontro de duas paredes”. Além de Bruscky, a curadoria também é assinada por seu filho, Yuri. Realizada no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), a mostra reuniu obras de artistas que vão desde movimentos como o modernismo até o concretismo, incluindo nomes como Jorge de Lima, Haroldo e Augusto de Campos, Moacyr Cirne, Pedro Xisto, Wladimir Dias-Pino. A mostra também contou com a presença do poeta e crítico Adolfo Montejo Navas, para um bate-papo com os curadores sobre os vários movimentos e termos que caracterizam a poesia visual.

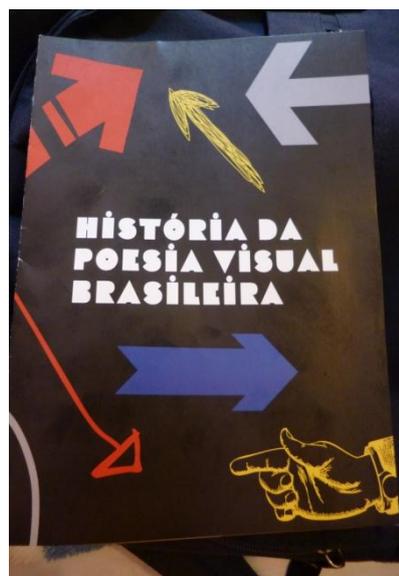


Fig. 79: *A História da Poesia Visual Brasileira* (catálogo), 2016.
Foto: Gabriela Pires.



Fig. 80: *A História da Poesia Visual Brasileira*,
Saguão do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2016.
Foto: Gabriela Pires.

Pela convergência física das paredes, mais o significado da palavra “encantado”, este poema elabora *outra* relação com a estrutura de espaço-tempo. Há uma linha de força que adere uma coisa à outra e cria uma arquitetura poética, na qual é possível explorar outro plano simbólico, ou melhor: dois planos que se justapõem sensivelmente na presença concreta da palavra. “Poema elaborado para o encontro de duas paredes” é um exemplo revelador do modo como trabalho, na medida em que ocupa simultaneamente mais de um espaço. Este canto-encantado e a linha que o constitui como um vértice: representa uma síntese do que venho propondo como artista.

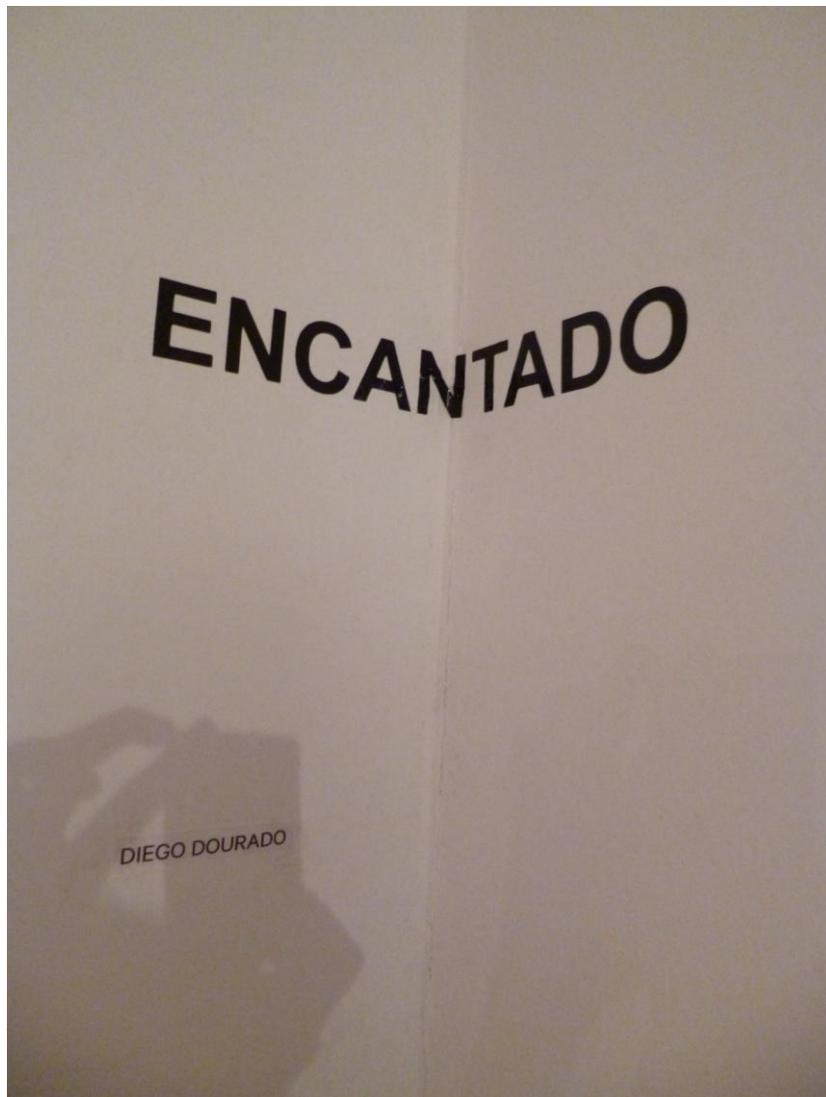


Fig. 81: Diego Dourado, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, mostra coletiva *A História da Poesia Visual Brasileira*, 2016.
Foto: Gabriela Pires.

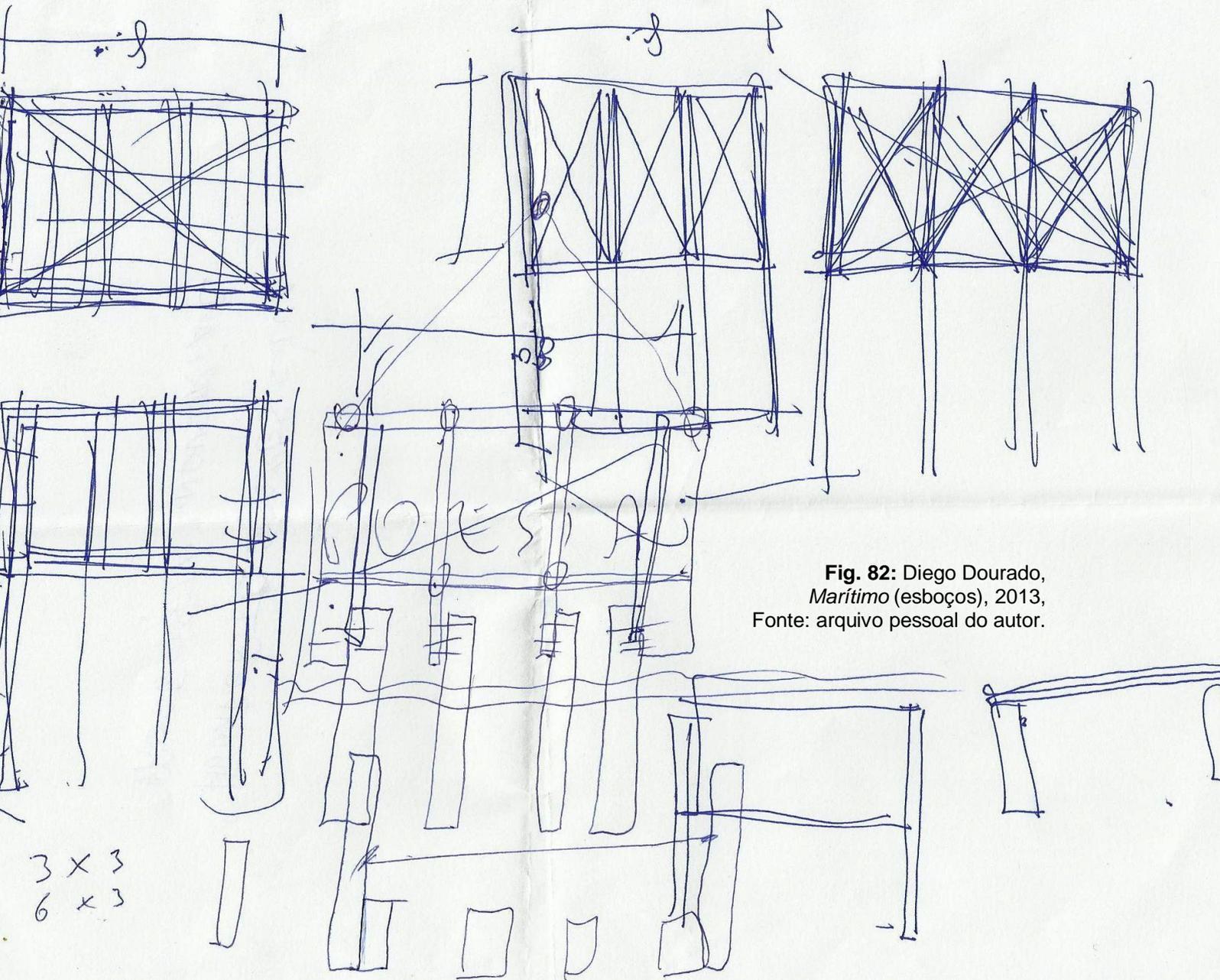


Fig. 82: Diego Dourado, *Marítimo* (esboços), 2013, Fonte: arquivo pessoal do autor.

MARÍTIMO

O mar não trans-
borda do mundo
por que existe o horizonte
Por debaixo
ao que se avista
pisa-se a terra
como a terra
que se avista de longe

Do mar
brota a chuva
e a brisa
Que move o grão
e esculpe a pedra
sobre a mesma terra
que se pisa

Na crista da onda
ou no olor do salitre
O mar não trans-
borda do mundo
por que lá fundo
todo mar é terra firme

lá no fundo
todo mar
é terra firme

(Diego Dourado, 2014)

3.3. MARÍTIMO

Um permeio com o mar,
nos alertando sobre quanto cada dia
é o nosso dia: não o percamos,
enquanto atravessamos a ponte.⁶⁵

1) O local: São Luís do Maranhão, uma ilha situada dois graus abaixo da Linha do Equador; 2) O que nisso influencia: a ilha possui uma das maiores variações de maré do mundo; 3) A natureza do trabalho que será abordado: uma intervenção chamada *Marítimo* (2013), realizada por ocasião da 7ª Feira do Livro de São Luís (MA).

Esta intervenção consistiu em construir uma palavra e instalá-la nalgum ponto do mar que cerca a cidade de São Luís. Construir e criar uma ordem de leitura regida pelo movimento das marés que, de seis em seis horas, encham e vazam. Neste vaivém, de uma maré enchente a uma maré vazante, a palavra desaparecia e reaparecia na paisagem. O movimento das águas funcionava como uma mão que folheia o livro para ler a próxima página. Assim sendo, a água que possibilitava a leitura do trabalho na paisagem, tornando a palavra um elemento de construção desta mesma paisagem.



Fig. 83: Diego Dourado, *Marítimo*, local de intervenção, São Luís (MA), 2013. Foto: Emilio Andrade.

Dadas às condições naturais do local de intervenção, “Marítimo” pode ser aproximado do conceito de *site specific* (ou *sítio específico*, termo cunhado em meados dos anos 1970). Desenvolvida de acordo com um ambiente e espaço determinados, a intervenção dialoga com o meio circundante para o qual foi criada. Neste sentido, é possível também aproximá-la da *land art* (ou

⁶⁵ TESSLER, Elida. *Uma linha do horizonte e outros alinhamentos prováveis*. Revista Porto Arte: Porto Alegre, V.14, N°24, maio, 2008, p.35.

arte da terra, 1960), que inaugura uma relação com o ambiente natural. No contexto de São Luís, ainda que instável e a depender das fases da lua, o mar foi o *lócus* onde a palavra se aprofundou e insurgiu.

Para ser inserida na escala da paisagem, foi construída uma palavra com dois metros de altura por quinze metros de largura. Acompanhei todas as etapas de produção, desde a sua construção até a sua instalação no mar. As letras precisavam ganhar em materialidade e escala. Para isso, tive o auxílio de operários, da Marinha, pescadores locais, calculista, escultor e engenheiro civil. Tudo para tentar obter informações mais precisas sobre a instabilidade da tábua de marés; para refletir como esta palavra seria fincada no mar, considerando o tipo de solo do local; para ver como ela seria transportada para este local; para escolher que tipo de material constituiria a palavra em si e que tipo de efeito visual ela poderia causar sendo inserida no mar. Durante três semanas pude observar a palavra sendo esculpida, ganhando forma, volume. Depois, sendo pintada, lixada e repintada. A realidade material ocorria próxima. Eu podia tocar a palavra, sentir a sua textura, o seu peso, em suma a sua *presença* efetiva no mundo.



Fig. 84: Diego Dourado, *Marítimo* (operário pintando a letra “a”), 2013.
Foto: Emilio Andrade.

Vale dizer ainda que esta intervenção tornou-se um documentário que se chama *A Palavra* (2013), dirigido por Emilio Andrade. O documentário foi exibido durante a Feira do Livro e premiado no festival de cinema 7º Maranhão na Tela (2014) como melhor curta-documentário. O registro de Emilio traz depoimentos dos mais diversos agentes que participaram desta empreitada artística, incluindo o calculista das letras e da estrutura que sustentaria a palavra dentro do mar. Em determinado momento ele diz que “trabalhar em

maré não é como trabalhar em terra firme”,⁶⁶ referindo-se às dificuldades de fixar a palavra no mar e mantê-la diante do forte fluxo das marés. Este é um trecho que, ironicamente, conversa de forma oposta com o poema da página 119, no qual eu chego à conclusão de que “no fundo / todo mar / é terra”.



Fig. 85: Diego Dourado, *Marítimo* (a palavra), 2013.
Foto: Emilio Andrade.

⁶⁶ ANDRADE, Emilio. *A Palavra*. São Luís (MA): Orige Produções. Link para acessar o documentário na internet, pelo canal do youtube: www.youtube.com/watch?v=ZhO2dg89PvE



Fig. 86: Diego Dourado, *Curtas incursões antes do atropelo*, Porto Alegre (RS), 2015.
Foto: Emanuelle Maia.

3.4. CURTAS INCURSÕES ANTES DO ATROPELO

A arte primeiro é onde você está
e o que você faz.⁶⁷

Considerarei as dimensões continentais do Brasil para dizer que, no tópico anterior, eu estava numa ilha ao extremo norte do país. Agora estou escrevendo da outra ponta, ao sul, debruçado sobre outra experiência no espaço público. Aqui chamo atenção para uma diferença entre as duas intervenções: na anterior, busquei criar um *corpo* para a palavra ao propor lançá-la no mar de uma cidade; nesta utilizei o meu próprio corpo como suporte. Um corpo que busca demonstrar que estar vivo é um processo de criação em andamento. Este trabalho, realizado em Porto Alegre (RS), se chama *Curtas incursões antes do atropelo* (2015). “Curtas” porque são ações efêmeras no espaço urbano e “antes do atropelo” em razão do tempo-mundo hostil, competitivo, criador de um espaço em que:

Estamos entregues a essa grande compulsão que se instala de maneira globalizante, estamos cegos para olhar a nós mesmos e ao outro, substituindo relações por vícios, trabalho desenfreado e cacarecos pós-modernos, aumentando a sensação de impaciência em relação ao outro.⁶⁸

As incursões foram um meio de me inscrever neste contexto de relações sucateadas. A estratégia operacional via corpo implica numa possibilidade não tão somente de levar o processo de criação para o campo espacial, mas também comportamental. Tal atitude, por sua vez, está ligada a artistas e correntes de vanguarda dos anos 1960, ao surgimento de *performances* e *happenings*. Entre estes artistas destaco dois: Adrian Piper, em *Eu sou a localização* (1975); e Paulo Bruscky, em *O que é arte? Para que serve?* (1978). No segundo caso, Bruscky questiona a função da arte através de cartazes de papelão, caminhando pelas ruas do centro de Recife (PE). Em minhas incursões não pergunto “O que” nem “Pra que”, mas carrego a ideia de que o

⁶⁷ FILLIOU, Robert. In NAVAS, Adolfo Montejo. *Poiesis Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify, 20012, p.52.

⁶⁸ CARVALHO, Campos. *Axiodrama 654 – uma possibilidade de ressignificar o tempo e a impaciência na pós-modernidade*. Publicado por Tranças de Abordagem, 2010, p.04.

trabalho deixa de ser algo estático para tornar-se uma atitude crítica, algo que se faz somente na presentificação da vida. Algo que, se dilui parcialmente no tempo e no espaço, considerando o aporte material dos registros fotográficos dos trabalhos em questão.



Fig. 87: Paulo Bruscky, *O que é arte? Para que serve?* Recife (PE), 1978. Fonte: Paulo Bruscky, Poiesis, São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.14

Para por em evidência este processo *em* criação, produzi uma placa com a mesma aparência daquelas carregadas pelos “homens-placa” (adotando suas cores, tipografia, a diagramação das palavras sobre o suporte). Desta forma, perambulando nos centros entre vendedores e compradores de ouro, cabelo, entre outros serviços, o trabalho se realizou. Em meio aos atropelos do dia a dia, do desenfreio do espaço urbano – carreguei a placa por um dia inteiro em Porto Alegre, levando a seguinte mensagem: “artista em processo de criação”. *Em* processo de criação. *Em* movimento. *Em* trânsito, dentro e sobre o corpo da cidade. Isto é, aqui o corpo e o espaço percorrido são os suportes da palavra, da ação artística e pública. Aqui se evidencia o corpo-vivo individual, não apartado do corpo social, sem objeto ou objetivo precisos – a não ser o de caminhar para assinalar um processo *em* criação.



Fig. 88: Diego Dourado, *Curtas incursões antes do atropelo*, 2015. Foto: Emanuelle Maia.



Fig. 89: Diego Dourado,
Curtas incursões antes do atropelo, 2015.
Foto: Emanuelle Maia.



Fig. 90: Diego Dourado,
Curtas incursões antes do atropelo, 2015.
Foto: Emanuelle Maia.

3.5. NOTA SOBRE O PROJETO UTOPIA II

O pensamento utópico é o pensamento possível, que se anuncia no real e nele encontra em começo de realização, caso contrário não tem sentido nem atração.⁶⁹

Esta nota contempla o desdobramento de um poema visual apresentado no primeiro capítulo (p.43, fig.25). Tal qual na primeira versão, *Projeto Utopia II* (2014) mantém a possibilidade de “atração magnética” da vogal “u”, referente à palavra-tema do poema: “utopia”. Todavia, a disposição gráfica duplicada desta palavra produziu um novo efeito no conjunto visual, no qual as duas vogais convertidas em “ímãs de ferradura” atraem uma à outra e criam uma síntese diferente entre forma visual e conteúdo poético. Somada às questões de ordem gráfica, o poema não está mais impresso sobre uma página e sim sobre um lençol (suspenso num varal de roupas, situado num terraço). Com o propósito de ser realizada noutros espaços da vida cotidiana, esta versão do projeto decorre de um gesto individual – cujo valor conjuga-se com uma ideia tão imaginária quanto à própria visualidade do poema: “quarar a utopia”. Inscrito sobre um objeto íntimo, o poema ramifica-se na experiência cotidiana e para além dos ritmos da vida utilitarista, estimulando a capacidade de subverter as funções diárias, manejando-as conseqüentemente a favor de uma invenção e intervenção sensíveis no espaço que existe entre arte e vida.



Fig. 91: Diego Dourado, *Projeto Utopia II*, Porto Alegre (RS), 2014. Foto: arquivo pessoal do autor.

⁶⁹ DUFRENNE, Mikel. *Art et politique*. Paris: U.G.E., 1974, p.175.



Fig. 92-93: Diego Dourado, *Projeto Utopia II*,
São Luís (MA), 2014.
Fotos: arquivo pessoal do autor.

3.6. SOBRE QUATRO POEMAS-OBJETO

O poema-objeto é uma criatura anfíbia que vive entre dois elementos: o signo e a imagem, a arte visual e a arte verbal. Um poema-objeto ao mesmo tempo se contempla e se lê.⁷⁰

Entre o signo e a imagem, abordo aqui condição “anfíbia” da poesia a partir de quatro poemas-objeto: *Vertigem* (2016), *Tome ar* (2016), *Estudos do sol* (2015) e *Sabonete Pôncio Pilatos* (2014). Idealizados tanto para o olho que lê quanto para o que vê, produzi estes trabalhos como um modo de conjecturar outras possibilidades de espacialização da palavra, a partir da sua relação com materiais e objetos do dia-a-dia. Nos quatro casos, entendo que as metáforas poéticas surgem e se apresentam de forma mais condensada, talvez em razão da qualidade “recipiente” que os objetos possuem para abrigar a poesia.

Centradas nesta dimensão objetual, em contraposição ao utilitarismo ou fetichismo presente na relação sujeito-objeto, as translações brotam do anseio de subverter o sentido das coisas tais como elas são e estão no mundo, deixando o poeta pressupor assim “cada coisa em seu devido lugar / cada coisa fora dele.”⁷¹ Por “fora do lugar” é possível entender que “cada coisa” pode se libertar da sua condição ordinária e passar a vibrar como objeto de reflexão artística, tal qual Marcel Duchamp demonstrou nas estratégias conhecidas como *ready-made*, por exemplo. Assim, levando em conta os aspectos da *apropriação* e do *deslocamento*, os trabalhos que serão apresentados se caracterizam pela presença ativa da palavra sobre ou dentro do objeto.

Enquanto veículo da palavra, os objetos utilizados permitem a elaboração de outros níveis de comunicação, que se contrapõem aos determinismos que cercam tanto eles mesmos quanto às palavras. Encontrado ou escolhido, os objetos tornam-se alvos de perturbação das palavras. Através delas é que busco alterar semanticamente os objetos, sem pretensão de dar-lhes utilidades, mas sim novos sentidos simbólicos. Estes sentidos derivam da

⁷⁰ PAZ, Octavio. *Poemas mudos y objectos parlantes*. In: *Vuelta*, n. 182, 1992, p. 12.

⁷¹ BORGES, Celso. *Belle Epoque*. São Luís: Pitomba, 2010, p.p.96-97.

prática da poesia, da capacidade dela inventar novas realidades, incluindo um objeto que já possui uma existência utilitária e material próprias.

Conjugar *poema* e *objeto* pressupõe uma consolidação da metáfora. Esta materialidade é que me permite ver a palavra *em si mesma*: “não como um objeto que apresente – mas q presentifique o OBJETO.”⁷² Ou seja, o poema como um objeto *em* e *por* si mesmo. Em *Vertigem* (2016), tal presentificação acontece pela sobreposição do visual e do verbal, bem como da transparência material do objeto no qual o poema está inserido. Um poema-objeto que surgiu como desdobramento de um poema visual (ver p.44, fig.26), em que a vogal “i” é convertida numa linha reta vermelha, que cruza de ponta a ponta o espaço gráfico do papel. Aqui, o poema está disposto num cubo de vidro, dentro do qual a vogal-linha percorre vertiginosamente quatro das suas faces.

Disposta em diagonal, a vogal-linha produz uma ordem de leitura múltipla dentro da transparência do cubo, modificando-se de acordo com a posição em que está o leitor-espectador. Em escala, o poema percorre todo o volume do objeto (base, laterais e altura) – para romper em seguida com a própria estrutura semântica na qual está inserida. E em alguma medida, este trabalho conversa com o poema-objeto ou livro-objeto *Transparência* (ou *Caixa*, 1969), de Neide Dias Sá. Faço esta aproximação pelo aspecto da “transparência” dos objetos e pela penetrabilidade que eles propiciam às palavras; ressaltando a diferença de que meu “cubo” não abre a possibilidade de participação ativa do leitor-espectador, na construção de sentido do poema. Pensando minha “Vertigem” através desta “Transparência”, no encontro dos trabalhos em seus elementos formais e conceituais, recorro a uma descrição de Paulo Silveira sobre o poema-objeto de Neide:

“dois cubos igualmente transparentes dentro dele, com palavras ou seguimentos de palavras em preto, aplicadas sobre as suas superfícies. Precisa ser manuseado para que as visões possam ser

⁷² CAMPOS, Haroldo. *olho por olho a olho nu*. Publicado originalmente na revista AD - Arquitetura e Decoração, número 20, São Paulo, 1956; republicado no "Suplemento Dominical" do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1957.

semantizadas a partir da sobreposição das superfícies (p.p. 209-07).⁷³



Fig. 94: Neide Dias de Sá, *Transparência (ou o Cubo)*, 1969.
Fonte: antoniomiranda.com.br/poesia_visual/neide_dias_sa.html

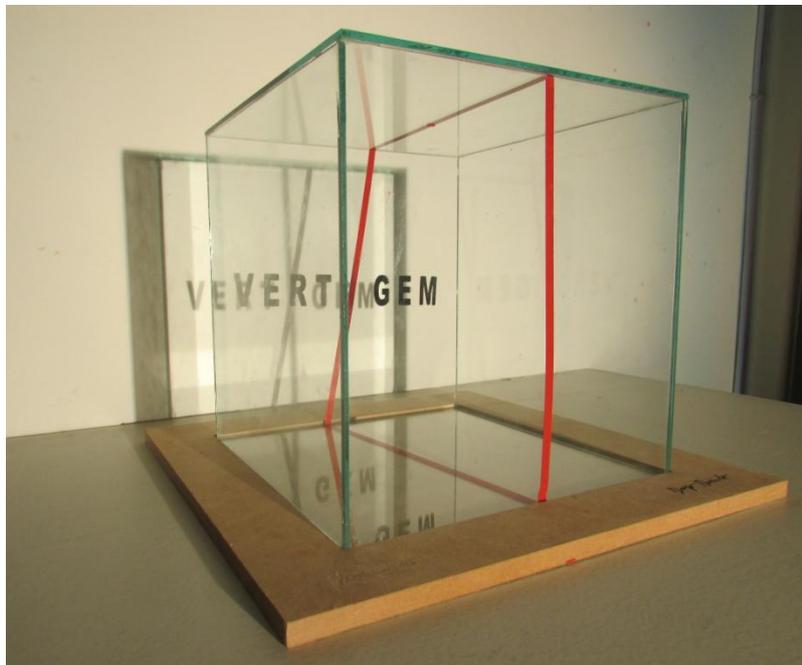


Fig. 95: Diego Dourado, *Vertigem*, 2016.
Foto: arquivo pessoal do autor.

⁷³ SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2.ed.- Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, p.p.207-09.

É sempre bom lembrar
Que um copo vazio
Está cheio de ar⁷⁴



Fig. 96: Diego Dourado, *Tome ar* (detalhe), 2016.
Foto: arquivo pessoal do autor.

A situação de transparência e penetrabilidade de “Vertigem” (fig.94) se faz presente também em *Tome ar* (2016). Inerente ao objeto no qual está fixado, este trabalho explicita-se a partir do corpo de um copo de vidro e de um trocadilho que divide silabicamente a palavra “arte”. Como pode ser notado logo abaixo, o copo está sobre uma base de madeira, onde está fixada outra palavra: “tome”. A equação semântica do objeto fica, portanto, da seguinte forma: “tome ar – te”. Quer dizer, o aparente vazio do copo é preenchido tanto pelo “ar” quanto pela “arte” ou “ar+te”; o que remonta em alguma medida o pequeno trecho da canção *Copo Vazio* (2006), de Gilberto Gil.



Fig. 97: Diego Dourado, *Tome ar*, 2016.
Foto: arquivo pessoal do autor.

⁷⁴ GIL, Gilberto. Trecho da canção *Copo vazio*, do álbum *Gil Luminoso*. Biscoito Fino, 2006.

Para dar prosseguimento ao tema “poema-objeto”, recorro a um trabalho que flerta com a categoria do “livro-objeto”: *Estudos do sol* (2015). Esta passagem de um termo para outro pode ser entendida aqui a partir de uma definição de Clive Phillopt, extraída do livro *A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista* (2008):

Livros-objetos frequentemente apenas se parecem com livros – eles podem ser objetos sólidos que não podem ser abertos, permitir leitura solidária; eles se tornam escultura. Livros únicos podem ainda ser livros-obra [bookworks] quando, por exemplo, o único protótipo de um livro múltiplo é virtualmente idêntico a uma das muitas cópias que gera, e portanto divide essas propriedades de múltiplo, exceto somente sua disponibilidade. Múltiplos livros-obras, ao contrário de livros de artistas múltiplos, não são tão comuns quanto se pode supor. Poucos fazedores de livro produzem trabalhos que são realmente dependentes da forma do livro. Muitas pessoas agrupam páginas juntas, mas poucas concebem seu trabalho em termos de meio.⁷⁵

Alguns pontos definidos por Phillopt justificam minha escolha pelo termo “livro-objeto” ao invés de “poema-objeto”, ainda que ambos se cruzem ou se confundam em meio a outras definições e termos irmãos, oriundos dos territórios da arte e da poesia visual: “livro de artista”, “livro de pintor”, “livro escultura”, “livro carimbo”, “livro xerox”, “livro poema” etc. No que diz respeito aos “Estudos do Sol”: eles aparentam ser um livro, mas não o são em sua totalidade; possuem solidez, mas podem ser abertos como páginas-duplas avulsas de um livro; reunidos, os estudos formam um volume, mas não chegam a alcançar a condição de escultura. Quer dizer, eles possuem um determinado volume e ocupam um determinado espaço em conjunto, mas não implica ser considerado um livro, produzido para muitas cópias. Mas esta “aparência” de livro não significa uma redução da proposta objetual, verbal e visual que o trabalho suscita: ele ainda “É linguagem e metalinguagem tornadas concretas. É um corpo físico expressivo.”⁷⁶

⁷⁵ PHILLOPT, Clive. In SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2.ed.- Porto Alegre:Editora da UFRGS, 2008, p.47.

⁷⁶ SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2.ed.- Porto Alegre:Editora da UFRGS, 2008, p.120.

Este corpo físico se expressa através de um poema visual impresso sobre quinze panos de limpeza. Falo aqui especificamente daqueles panos multiuso amarelos, para serviços domésticos. Esta série de quinze panos impressos que chamo *Estudos do sol*. Para quem não teve contato visual ou táctil com este tipo de pano de limpeza, eles possuem dobraduras que se assemelham a páginas ou folhas de um livro. E sua cor e sua textura áspera influenciam positivamente o poema, potencializando o seu significado verbal e, sobretudo, o visual. A disposição dos estudos não tem uma ordem fixa, mas ainda assim formam um conjunto em razão da ordem gráfica do poema. Sem ordem fixa, conseqüentemente o manuseio dos estudos é livre. Do ângulo da ordem gráfica, utilizo a palavra “sol” para criar uma situação na qual a vogal “o” é convertida num elemento geométrico e plástico, que se movimenta virtualmente sobre a textura áspera dos panos, percorrendo posições e dimensões variadas de um estudo para outro.

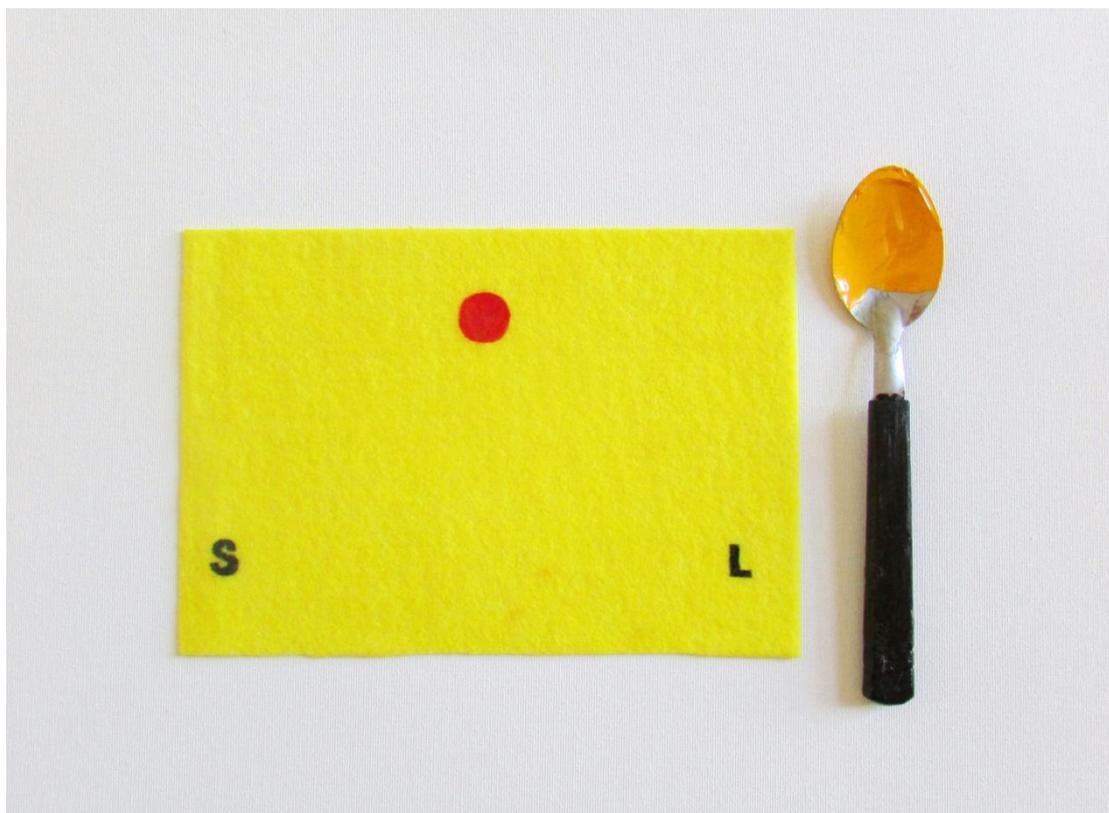


Fig. 98: Diego Dourado, *Estudos do sol*, 2015.
Foto: arquivo pessoal do autor.

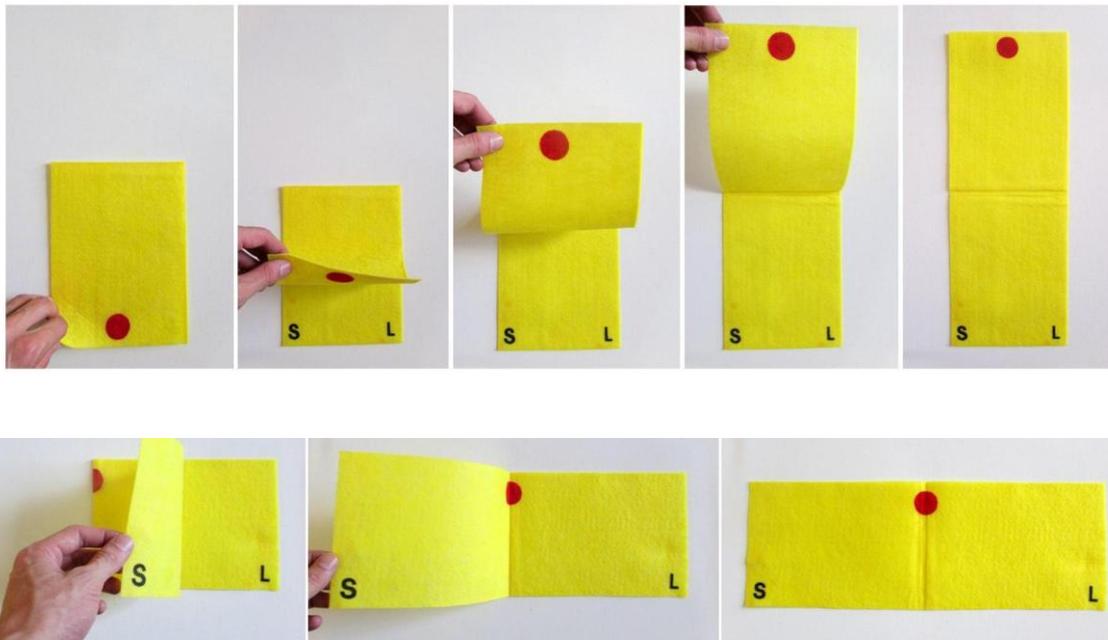


Fig. 99-100: Diego Dourado, *Estudos do sol*, 2015.
Fotos: arquivo pessoal do autor.

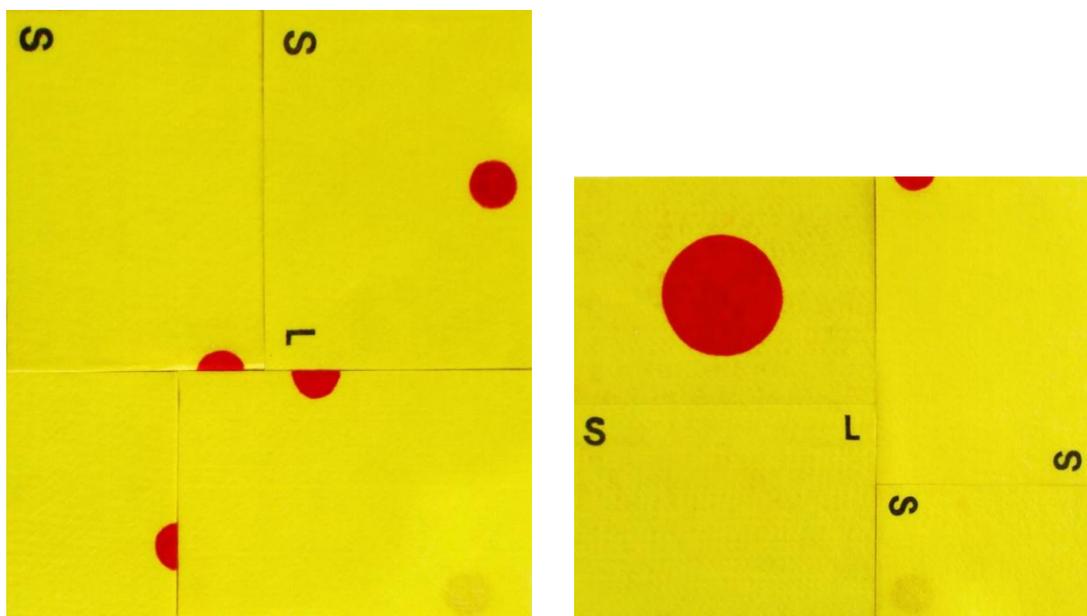


Fig. 101-102: Diego Dourado, *Estudos do sol*, 2015.
Fotos: arquivo pessoal do autor.

Mantendo o interesse pelos objetos que permeiam a vida cotidiana, volto meus olhos para o banheiro da casa e para um acontecimento histórico. Em 2013 produzi um poema-objeto ou poema-produto para higiene pessoal, chamado *Sabonete Pôncio Pilatos* (2014). O trabalho foi idealizado a partir da passagem bíblica (Mt 27, 24), na qual Pôncio Pilatos (Prefeito da Província da Judéia) condena Jesus à morte, apesar de não ter encontrado nele nenhuma culpa. De acordo com a Bíblia, quando as autoridades judias levaram Jesus perante Pilatos, ele percebeu que o entregaram por inveja. Diante disto, Pilatos recorreu a um ardil que não deu certo, quando Barrabás foi solto no lugar e Jesus condenado à crucificação. Pilatos, por sua vez, vendo frustrado seu plano, realizou um último gesto ao se negar a condenar Jesus: diante de todos *lavou as suas mãos* em sinal de purificação, dizendo que não seria responsável pelo sangue dele.



Fig. 103: Diego Dourado, *Sabonete Pôncio Pilatos*, 2014. Versão gráfica produzida por Camila de Meneses. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Assim, a partir do gesto histórico de Pilatos, foi idealizado o "Sabonete Pôncio Pilatos": produto com o qual cada indivíduo pode "lavar as suas mãos" em relação ao que bem entender. Contendo em sua fórmula o "inconfundível cheirinho da culpa", o sabonete pesa 90g e é de base vegetal. O primeiro lote continha 100 unidades, disponível em quatro tipos de embalagens. O sabonete foi comercializado de forma ambulante em São Luís (MA) e Porto Alegre (RS). Vale dizer que o projeto do sabonete ainda abrange um vídeo publicitário⁷⁷ do poema-produto, dirigido por Emilio Andrade, disponível no Youtube.

⁷⁷ Link para acessar o vídeo publicitário *Sabonete Pôncio Pilatos* (2014): [HTTPS://www.youtube.com/watch?v=C_HYEIlzEGo](https://www.youtube.com/watch?v=C_HYEIlzEGo)



Fig. 104: Diego Dourado, *Sabonete Pôncio Pilatos*, 2014.
Webflyer de divulgação do vídeo publicitário.
Foto: arquivo pessoal do autor.



Fig. 105: Diego Dourado, *Sabonete Pôncio Pilatos* (valise), 2014.
Foto: Camila de Menezes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte não é uma conclusão – ao contrário,
é uma suposição.⁷⁸

Em outra medida de palavras, minhas considerações finais já podem ser lidas na introdução desta dissertação; considerando o intuito de continuar a trabalhar e aprofundar alguns pontos de convergência entre arte, poesia e música. O universo de relações evocado no subtítulo é vasto. Ele é o reflexo de um processo influenciado pelo conceito de Intermídia de Dick Higgins, pelo projeto verbivocovisual da Poesia Concreta, pela Arte Multimeios de Paulo Bruscky ou à raiz etimológica grega de *poiesis*. Creio, entretanto, que no decorrer desta investigação pude esclarecer alguns dos modos como estes projetos influenciam meu processo de criação – tendo em vista que assumo simultaneamente diferentes atividades. Para isso apresentei três capítulos, apontando especificamente os seguintes temas: 1) a poesia visual; 2) as leituras de palco; 3) as intervenções e os poemas-objeto.

Mas como interpretar as relações semânticas através de uma poesia que se propõe visual? Em maior ou menor medida, a poesia visual é uma linguagem que permeia as outras estratégias operacionais que utilizo. Ela é a origem do meu conflito com o suporte branco do papel, sobre o qual anseio achar novas sínteses entre *palavra* e *imagem*, estabelecendo entre elas níveis de integração cada vez mais profundos. Neste ponto, meus interesses mais recentes voltam os olhos para uma poesia que dispense a palavra e alcance a hegemonia da imagem, aproximando-se assim do conceito e da prática do Poema-processo. Isto é, as relações semânticas atuando radicalmente no nível da visualidade, o que levanta um questionamento mais específico sobre a condição da própria poesia, da palavra como um elemento que está entrelinhas, no limite da imagem.

⁷⁸ NEGRI, Toni. In NAVAS, Adolfo Montejo. *Poiesis Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify, APC – Associação para o Patronato Contemporâneo, 2012, p.15.

Os poemas visuais também funcionam como dispositivos que me levam para outras formas de linguagem. Deste modo, as leituras de palco foram abordadas do ponto de vista das manifestações da arte, da poesia e da música. No que concerne a este tipo de leitura, pretendo explorar com um enfoque específico as dimensões fonéticas e musicais da poesia, utilizando meios sonoros eletroacústicos que me permitam desenvolver trabalhos como *Nós* (p.109, 2015), um poema visual que se transformou numa faixa musical. Somado a isto, permutar palavra e música no contexto dos shows ao vivo, aprimorar as relações das linhas escritas com as linhas melódicas, chegar à estrutura do que conhecemos como *canção*. Como já expus no segundo capítulo, esta possibilidade advém da minha condição de ouvinte de música popular brasileira, que em sua história traz um grande número de parcerias entre artistas, poetas, letristas, cantores e músicos. Isto me interessa no sentido de ingressar mais no universo da música a partir da prática da poesia, da composição, das estratégias sonoras que podem ser aplicadas como forma de manifestação não apenas musical, mas também artística e visual.

Como fonte de inquietações crescentes, as intervenções e a dimensão objetual da poesia são temas que certamente continuarei a explorar, debruçando-me especificamente na fronteira do poema-objeto e do livro-objeto; em diálogo com artistas tais como Joan Brossa, Wladimir Dias-Pino, Paulo Bruscky, entre outros. A realização de intervenções poéticas e a produção poemas-objeto representam um plano de fuga que acena para uma tentativa de inserir a poesia no espaço do mundo; explorando-a a partir de diversas dimensões, suportes e materiais.

De uma ponta à outra, sobre 145 páginas: o que está escrito aqui se vincula a uma produção que não estaciona, a anseios presentes sobre a superfície do papel, sobre o palco e na voz, aos objetos ou nos espaços físicos que podem ser ocupados pela poesia. Tanto como pesquisador quanto como artista, a *palavra* representa aqui a gênese desta pesquisa e do trabalho, onde reafirmo a ideia do ato da escrita como um ato artístico.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ANTUNES, Arnaldo. *N.D.A.* São Paulo: Iluminuras, 2010.
- ANTUNES, Arnaldo. *Como é que chama o nome disso*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- ANTUNES, Arnaldo. *O silêncio*. Alemanha: BMG, 1996.
- ASSUNÇÃO, Ademir. Entrevista concedida por Ademir Assunção para o Jornal O Estado do Maranhão, 2013.
- AGUIAR, Fernando. *Tudo por tudo*. Organização de Floriano Martins. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.
- BACELAR, Jorge. *Poesia Visual*. Universidade da Beira Interior, 2001. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bacelar-jorge-poesia-visual.pdf>. Acesso em 02/09/2016.
- BEHAR, Henry. *Sobre el teatro dada y surrealista*. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- BORGES, Celso e DOURADO, Diego. *Fúria*. São Luís: Pitomba! Livros e Discos, 2015.
- BORGES, Celso. *Música*. Curitiba: Editora Medusa, Coleção Ruptura Réptil / Poesia para ouvir, 2005.
- BORGES, Celso. *Nenhuma das respostas anteriores*. São Paulo: A.C.B Araújo, 1996.
- BORGES, Celso. *Belle Epoque*. São Luís: Pitomba, 2010.
- BROSSA, Joan. *Poesia vista / Joan Brossa*. Tradução de Vanderley Mendonça. – São Paulo: Amauta Editorial, 2005.
- BOSI, Alfredo. (1994). *História Concisa da Literatura Brasileira*. 40ª edição. São Paulo: Editora Cultrix.
- CAMPOS, Augusto. *De segunda a um ano / John Cage*. Tradução e Rogério Duprat; revista por Augusto e Campos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- CAMPOS, Augusto de. *Viva Vaia (Poesia 1949-1979)*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2014.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. – São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Augusto. *Plano-piloto para poesia concreta*. Publicado originalmente em *Noigandres 4*, São Paulo, 1961.
- CAMPOS, Haroldo. Publicado originalmente na revista AD Arquitetura e Decoração, número 20, São Paulo, 1956; republicado no "Suplemento Dominical" do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de abril de 1957.
- CAMPOS, Haroldo. *olho por olho a olho nu*. Publicado originalmente na revista AD - Arquitetura e Decoração, número 20, São Paulo, 1956; republicado no "Suplemento Dominical" do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1957.

CARVALHO, Campos. *Axiodrama 654 – uma possibilidade de ressignificar o tempo e a impaciência na pós-modernidade*. Publicado por Tranças de Abordagem, 2010.

DUFRENNE, Mikel. *Art et politique*. Paris: U.G.E., 1974.

CEIA, Carlos. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DUFRENNE, Mikel. *Art et politique*. Paris: U.G.E., 1974.

Dicionários acadêmicos - Dicionário português-latim. Porto Editora, 2000.

DIAS-PINO, Wladimir. *Wladimir Dias-Pino*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

FILLIOU, Robert. In NAVAS, Adolfo Montejo. *Poesis Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GLÓRIA, Bordons. Trecho do livro *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Traduzido por Antônio Miranda. Barcelona: Edicions 62 (col. Llibres a l'abast, 235), 1988.

HIGGINS, Dick. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim; [tradução de Pedro Sússekind... et al.]. Rio e Janeiro: Zahar, 2006.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Zang Tumb Tuuum Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in liberta*. Milan: Poesia, 1914. 8°.

MARINETTI, Filippo. *I Manifesto do Futurismo*. Florença: Edizione di “La cerba”, 1914.

MACHADO, Nauro. *Antologia poética / Nauro Machado*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998.

MENEZES, PHILADELPHO. Catálogo da exposição *Poesia Intersignos: do impresso ao sonoro e ao digital*, 1998.

MOACY, Cirne e SÁ Álvaro. *Do modernismo ao poema que uma pessoa faz/ processo e ao poema experimental*. 1978.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas/ Edições Horta Grande, 2005.

PADIN, Clemente. *A Poesia Intersignos: Culminação de um Processo*, Revista Diálogos.

PAZ, Octavio. *Poemas mudos y objectos parlantes*. In: *Vuelta*, n. 182, 1992.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEDROSA, Celia e ALVES, Ida Alves. *Subjetividades em devir, estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PERRONE, Charles Andrew. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

QUINTANA, Mário. *Poesias*. Porto Alegre: Editora Globo, 1962.

REVERDY, Pierre. *Um estrangeiro na legião*. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Tradução, organização, prefácio e notas de Pedro Süssekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SALOMÃO, Waly. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TESSLER, Elida. *Uma linha do horizonte e outros alinhamentos prováveis*. Revista Porto Arte: Porto Alegre, V.14, N°24, maio, 2008.

TZARA, Tristan. *Manifesto Dadá*, 1918.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec; EDUC, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005.

DISCOGRAFIA

1. Augusto de Campos e Cid Campos, *Poesia é risco*, 1995.
2. Aguilar e Banda Performática, *Antiherói*, 2006.
3. Arnaldo Antunes, *Nomes*, 1997.
4. Arrigo Barnabé, *Clara Crocodilo*, 1980.
5. Chelpa Ferro, *Chelpa Ferro II*, 2004.
6. Celso Borges, *Música*, 2005.
7. Cid Campos. *Nem*, 2014.
8. Caetano Veloso, *Araçá Azul*, 1973.
9. Diego Dourado, *Bataclã FC & Mastigadores de Poesia*, 2015.
10. Elida Tessler e Donald Schüller, *// Ist Orbita //*, 2011.
11. Estrelinski e os Paulera, *Leminskanções*. Whol produções, 2014.
12. Ferreira Gullar, *Poemas de Gullar por Gullar*, 2012.
13. Fausto Fawcett, *Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros*, 1987.
14. Haroldo de Campos. *Isto não é um livro de viagem*, 2004.
15. Itamar Assumpção, *Beleléu, Leléu, Eu Lira Paulistana*, 1980.
16. Luiz Tatit, *Felicidade*, 1997.
17. Paulo Bruscky, *Audio Art*, 2012.
18. Tom Zé, *Todos os olhos*, 1973.
19. Wilmar Silva. *Neo Não / poesiabiosonora*, 2010.
20. Walter Franco, *Ou não*, 1973.

LINKS PARA AUDIÇÃO

Diego Dourado, *Nós*, 2015:

<https://soundcloud.com/diegomenezesdourado>

Diego Dourado, *Poema incidental*, 2016:

<https://soundcloud.com/leososamusica/leo-sosa-trio-raices-en-vivo>

Diego Dourado, *Diego Dourado com Grandmastergroove*, 2014:

<https://www.youtube.com/watch?v=Kblb6FUm7KY>

Filippo Marinetti, *Dune, Futura Poesia Sonora*, 1989:

<https://www.youtube.com/watch?v=zKus7bNiOYQ>

Hugo Ball, *Karawane*, 1917:

https://www.youtube.com/watch?v=z_8Wg40F3yo&list=PLFckN3evHDjBi6EbleWB3QjklxYulMOg3

John Cage, *Water walk*, 1960:

<https://www.youtube.com/watch?v=gXOIKT1-QWY>

Kurt Schwitters, *Ursonate: Sonate in Urlauten*, 1923-32:

<https://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM&index=3&list=PLFckN3evHDjBi6EbleWB3QjklxYulMOg3>