



Arnaldo Antunes

Mind Wind, 2008

Aço carbono pintado, 5 X 13 X 5 cm.

Fonte: Divulgação Laura Marsiaj

O trânsito entre poesia e artes plásticas e o paradoxo contemporâneo

Fernando Gerheim*

Este artigo discute obras de arte e poesia em que o trânsito entre diferentes formas de linguagem faz surgir na liminaridade da escrita e da imagem o único momento de contemplação naquilo que por definição é signo e, portanto, universal, reproduzível.

linguagem; materialidade; arte contemporânea

Poemas que vêm a ser matéria. Matérias que se tornam poesia. Imagens que se materializam no espaço. Espaços que se pulverizam nos sons. Tráfego: esse o estado da arte que passa por aqui. Mesmo que se fechem sobre si mesmos, esses enunciados nunca terminam. Na mão: essa a intimidade tátil e portátil com que se expõe o paradoxo da cultura contemporânea no que diz respeito à linguagem. Pó: aquilo que não pára de se acumular e que este texto, com atributos ao mesmo tempo similares ao de um aspirador cultural, contribuirá para aumentar. Como falar daquilo que não cessa na palavra que o enuncia? Talvez pronunciando palavras que não se contêm. Entre os estados estáveis, catalogados, que se pode guardar, a arte das últimas décadas caracteriza-se por abrir fendas entre os gêneros, discursos, espaços, instituições públicas, privadas, tempos, objetos duráveis, eventos, ações etc. Esse texto esboça um campo comum para pensar esse estado híbrido. Nele, focalizaremos o trânsito poético entre matéria e palavra, nos dois sentidos. Através dele, refletiremos sobre certo paradoxo da cultura contemporânea.

Poemas que vêm a ser matéria

A primeira via nesta rede textual dá passagem ao tráfego no sentido poesia-matéria. A palavra é símbolo de conceitos e o modo como ela informa o pensamento torna difícil discernir um do outro. Em uma interpretação literária e secular do Gênesis bíblico¹, Walter Benjamin chama a atenção para o fato de que Deus, ao invés de criar o homem pelo verbo, como as demais

* Fernando Gerheim é doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, autor de "Linguagens inventadas – palavra imagem objeto: formas de contágio" (Zahar, 2008), da vídeo-instalação "Cinema in natura" (2008), dos vídeos "Tomada do Mundo" (2007), "Filme de uma imagem só" (2006) e "Urubucamelô" (2002).

coisas, modela-o no barro e sopra, e este gesto tem três significados: ele insufla ao mesmo tempo vida, espírito e palavra. O ar, imaterial, representa também a palavra. A literatura, porém, tira a língua do campo puramente espiritual para introduzi-la no estético. A expressão poética, diz Benjamin, assenta também na materialidade da língua. Mas a vocação imaterial e simbólica do verbo, que ele observa na tradição judaico-cristã à qual o ocidental mais herético não estará indiferente, torna-se o nó górdio das poéticas da modernidade.

A crise da representação, apontava Adorno em texto de 1959, encurtava progressivamente a distância entre o narrador e o leitor. Mesmo em um precursor como “Cantos de Maldoror” (1868 a 1869), vemos sinais desse futuro na prosa poética ou poesia em prosa, jorro de fluência híbrida, que une a intensidade lírica da poesia ao fôlego do romance. Na obra de Lautréamont, o narrador se dirige diretamente ao leitor numa verborragia sopesada como verso parnasiano e agressiva como um escândalo dada. As poéticas da modernidade exigiam a objetivação dos materiais, mas a palavra, por sua própria natureza, não podia emancipar-se completamente do objeto.² Aquilo que conduziu ao anti-realismo e à “epopéia negativa”, na expressão com que Adorno se refere ao romance, levou o poeta russo Viélimir Klébnikov a conceber uma “língua transmental” ou “transracional”, de ruídos, balbucios, interjeições e gagueira, e o surrealismo a sonhar com a “escrita automática” e o concretismo ortodoxo ou “clean”³ a abolir a semântica, na ambição de ser “pura abstração”⁴.

Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”⁵, Walter Benjamin diz que a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente na imagem como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade. A transitoriedade que caracteriza a imagem reproduzida é uma característica da própria modernidade. Benjamin ressalta também outras características: a atração das massas para trazer as coisas, tanto quanto possível, para perto de si, ainda que na sua reprodução, fazendo com que elas deixem de ser únicas; e a performatividade, que faz do cinema um campo de provas, em que o público vê apenas o melhor desempenho, como a imagem recorde. A cultura contemporânea, tautologicamente, valoriza o imediato.

Lygia Clark propôs o “ato”⁶ como forma de tornar positiva, através da participação, tal transitoriedade aguda. Podemos indagar: como fica a palavra nesse contexto de dissolução do objeto em prol do ato? Essa inquietude é obstáculo e motor poético da expressão verbal. O ato de folhear as páginas sofre uma contaminação semântica em “agouro” (1997), de Arnaldo Antunes, em que o jogo tipográfico das letras pretas na página branca, à medida que vamos virando as

nove folhas do poema, pouco a pouco troca o acúmulo negro de “agouro” pelo branco de “agora”, até a última página quase inteiramente branca. Há uma percepção integrada de palavra e imagem, característica da poesia visual, mas também a ação de folhear o objeto livro. As palavras “agouro” e “agora”, parecidas na grafia e no som, mas diferentes no sentido (paranomásia), repetem uma marca concretista, enquanto usar o código como objeto manuseável é uma característica mais marcante da intercessão entre palavra e imagem do neoconcretismo e do período seguinte. A paranomásia pode ser considerada uma espécie de “rima visual”, encontrada em pares de palavras como “viva” e “vaia”, “coca-cola” e “cloaca”, para citar exemplos conhecidos de poemas de Augusto de Campos e Décio Pignatari, respectivamente. As ideias de ação e do livro como objeto estão presentes tanto em Ferreira Gullar, que experimentou o livro como unidade em “fruta osso” e “faina” (1959), quanto em “O Livro da Criação” (1959), de Lygia Pape, nos “Gibis”, do início da década de 1970, de Raymundo Colares e no perecível “Livro de Carne” (1978) de Artur Barrio, para citar mais alguns exemplos.

O recurso da paranomásia permanece como elemento estrutural importante para a poesia visual porque oferece uma base de semelhança para criar, no âmbito da imagem, relações diferenciais. No poema que encerra “2 ou + corpos no mesmo espaço” (1997), como vimos, “agouro”, sinônimo de presságio, que remete ao futuro, é substituído por “agora”, com tipografia de letras brancas, que só são visíveis sobre a tipografia negra de “agouro”, desaparecendo quando, paradoxalmente, passa a dominar a página. A “técnica” concretista aparece também na versão impressa do poema “quero”, do mesmo livro, que utiliza como suporte cartazes lambe-lambe, mídia gráfica popular. O poema é composto de quatro cartazes, cada um com uma palavra – “quero”, “ferro”, “chamo”, “lenha” –, reproduzidos e afixados, seguindo a estética da saturação, em um muro ou parede. As palavras têm sentidos diferentes, ocupam espaços diferentes (embora também sejam coladas umas sobre as outras), mas têm elementos fonéticos e gráficos similares, se não idênticos. O jogo de relações diferenciais que caracteriza o sistema de signos⁷ aparece, neste recurso, como um traço distintivo do trabalho poético. Curiosamente, a concepção de “jogos de linguagem”, de Wittgenstein, propõe operar segundo a “lógica da dispersão”, que joga com semelhanças e dessemelhanças (Wittgenstein, 1975).⁸

Se categorias fossem possíveis na arte contemporânea, o lambe-lambe, adotado reiteradamente pela “intervenção urbana”, talvez fosse uma delas. Numa rápida olhada para este panorama, lembro-me de dois trabalhos: Lenora de Barros espalhou pelos muros da cidade

cartazes com fotos dela mesma com diferentes penteados e maquiagens e a frase "Procurame" (2002). O cartaz foi utilizado por Marcel Duchamp, travestido de Rose Selavy (que soa *Eros, c'est la vie*) sob a palavra "WANTED"; como um(a) perseguido(a) pela polícia. Lenora utiliza esta espécie de atualização do poema-cartaz que é o lambe-lambe em registro ao mesmo tempo público e privado, de busca intimista de si mesmo na multidão. Os dois cartazes lambe-lambe de Guga Ferraz, produzidos em 2000, com as frases "Vendo minha pele" e "Compro sua alma", afixados em postes dos dois lados da calçada ao longo de uma rua movimentada, também invadem de fato, embora de modo inteiramente diverso, o espaço real, a instância jurídica mesma do espaço público, alargando a esfera de atuação da arte ao extra-artístico.

A similaridade, que está na base de um recurso poético tão característico como a rima, e aparece na poesia visual sob a forma da paranomásia, é utilizada também no poema sonoro e interativo "Tradição," de Arnaldo Antunes, disponível na revista virtual "errática"⁹. A similaridade aproxima aqui, pela rima, os versos ou trechos de versos de três canções: "brutalidade jardim" (citação de Oswald de Andrade feita por Torquato Neto na letra de "Panis et circences"; no histórico disco "Tropicália"), o fragmento "tim-tim por tim-tim," na voz de João Gilberto, e o trecho de letra cantado por Carlinhos Brown, "misericórdia pudim". A junção das três partes da peça, com design gráfico e animação de André Vallias, acontece quando o usuário passa o *mouse* sobre os números 1, 2 e 3, ao lado de imagens correspondentes a cada música. A "mixagem poética" repõe, em mídia digital, menos a ideia de linha evolutiva do que a de presença do passado sem hierarquia na infinita disponibilidade da web.

A abertura para dialogar com a tradição, bem como a utilização da similaridade como recurso, aparece em exposição de trabalhos novos que o artista realizou em 2008¹⁰. No objeto "mind wind", o mesmo símbolo gráfico pode ser a letra "m" ou "w", dependendo de como estiver: se de cabeça para cima ou para baixo (ele está escrito numa placa que o espectador pode girar). Aqui é a letra que cria graficamente o jogo entre semelhança e diferença. O trabalho reverbera poemas neoconcretos de Osmar Dillon. Outro objeto-poema em que a utilização da similaridade é um recurso poético é uma espécie de carrossel pequeno, em que as rodas inferior e superior contêm as frases giratórias: "intruso entre intrusos intraduzo" e "yo l je eu me smo me me me me nome)(io". Do cilindro central saem as muitas e fragmentadas letras em que se decifra: "eutro" (título do objeto-poema). As palavras "intruso", "intrusos" e "intraduzo" se parecem na grafia e no som, e as relações diferenciais são também a de uma alteridade incorporada à identidade.

O estado geral dos objetos, nessa exposição, parece corresponder àquilo que é nomeado e situado na cultura, sendo, portanto, um signo. O artista atua em um campo ampliado em que as coisas não possuem mais aura ou pureza. Adotar os objetos como contaminados pela cultura significa considerá-los legíveis, e portanto também passíveis de escrita, como se no mundo de textos imagicizados, de que fala Vilém Flusser¹¹, as imagens virassem novamente textos. A exploração de diversas possibilidades de experimentação poética tem em comum a produção de convergência entre a leitura, eminentemente intelectual, e a percepção.

O poeta espanhol Joan Brossa explora justamente essa convergência. Tomemos o poema “Burocracia” (1967), no qual vemos dois objetos diferentes, mas com o mesmo nome, produzirem sentido sem o uso de palavras. Duas folhas de árvore são presas por um clipe. O clipe traz à tona, simultaneamente, os dois sentidos da palavra “folha”, permitindo passar de um para o outro. O choque entre os objetos diferentes com a mesma identidade semântica faz o caminho entre as palavras e as coisas ser refeito sem repouso. Ao romper com a naturalidade dessa ligação, o poema subverte também a pressuposição de adequação da linguagem à realidade e aos espaços institucionais demarcados. O teor crítico na poesia de Brossa é indissociável do humor.

Tanto para Brossa quanto para Antunes, embora de modos diferentes, a ideia de que a poesia trabalha com o “espírito material” da língua, como diz Benjamin, é levada ao pé da letra, na medida em que os signos que eles utilizam são também, literalmente, a matéria. Operando de modo linguístico mesmo sem palavras, ambos recorrem à similaridade: Antunes à paranomásia; Brossa a objetos homônimos. Os objetos materiais e as palavras, condutoras de sentidos imateriais, partilham a mesma forma de linguagem que faz convergir o pensamento abstrato, conceitual, e a percepção sensível, particular e concreta. Esse campo comum produz paradoxos que poderíamos chamar de “conceitos sensíveis” ou “percepções abstratas”.

A palavra, ao querer tornar-se matéria, impõe-se à imediaticidade da percepção e aponta para outros sentidos, fazendo surgir na liminaridade da escrita e da imagem o único momento de contemplação naquilo que, por definição, é signo e, portanto, universal, reproduzível.

Matérias que se tornam poesia

Se a palavra, por parte de poetas, migra para a matéria, a linguagem poética dos materiais das artes plásticas faz o caminho inverso. Grosso modo, a fortuna duchampiana da arte contemporânea corresponde a um mundo recoberto de signos, em que a representação cria a



Bruce Nauman

One hundred live and die, 1984

Tubos de néon montados em quatro monolitos de metal

118 x 132 1/4 x 21 in.

Fonte: <http://blog.art21.org/category/locations/spain/>

realidade. Não mais se escuta o espaço em branco fenomenológico. Das três cadeiras da obra de Kosuth ("One and three chairs," 1965) – o sentido da palavra cadeira no dicionário, a cadeira real e a sua foto –, o mundo ficou claramente com a terceira. Podemos imaginar o que não farão juntos um capacete de realidade virtual e um impressora 3-D, capaz de transpor a imagem para as três dimensões. A cultura aponta um caminho que bem poderia ser definido como o de uma segunda natureza, imersa em imagens. Não é difícil, tampouco, imaginar o conceitualismo como um acontecimento paralelo e mesmo coeso com a última volta do parafuso da virada linguística, que seria sucedida pela digital.

O objeto prenuncia, como em Marcel Broodthaers, um novo estatuto da arte, que se auto-questiona. Se a cultura contemporânea recobre o mundo de imagens, que função resta à arte, que deveria fazer imagens? A concepção, o conceito que orienta a criação da obra é o que

interessa, e não simplesmente a sua lógica interna, como no modelo modernista autorreferente. Os limites entre realidade e representação passaram de borrados a dominados por uma nova proporção, em que a representação ocupa todo o espaço. Se a palavra queria se materializar, hoje a matéria é que se desmaterializa nos bits informacionais, e passa a pertencer à mesma esfera dos conceitos. O mundo é da matéria das palavras. Só temos acesso a suas camadas de mediação. A incorporação do verbal pelas artes visuais pode ser vista, nesse contexto maior, como uma estratégia na cultura da imagem.

Há um trabalho de Bruce Nauman, realizado entre 1981 e 1982, em que as palavras “violins” e “violence”, em tubos de néon de cores diferentes que se tocam nos vértices, piscam num ritmo frenético, no limite do legível, parecendo fazer barulho, numa transferência entre visão e audição. O terceiro lado do triângulo acende depois de um intervalo maior de escuridão, de repente, juntando numa nova palavra, de sentido contraditório, partes das outras duas: “silence”. O néon faz parte dos hábitos do homem urbano, o leitor/espectador é um indivíduo nas massas. O objeto-poema de Nauman se aproxima daquela dimensão tátil da percepção de que fala Walter Benjamin, estabelecendo uma tensão imediata com o ambiente circundante. E a decifração, como no rébus (limite em que a imagem se torna legível), faz o “valor de exposição” dialogar com o “valor de culto” da obra; assim como põe, com sua escrita piscante, a “distração”, comportamento predominante na percepção tátil, em diálogo com a contemplação. A peça-poema, ao mesmo tempo em que se fecha sobre si mesma, projeta-se no espaço exterior, repondo de forma elétrica a velha questão de Baudelaire sobre extrair valor de permanência daquilo que não permanece.

Existem outras obras de Nauman com palavras de néon, como o painel “One Hundred Live and Die” (1984), em quatro colunas, em que verbos como “love”, “piss”, “walk”, “play”, “eat” e outros que designam atos, sentimentos ou situações cotidianas combinam-se com “live” and “die”. Ou como “war/raw” (1970), palíndromo em que as letras acendem nos dois sentidos, criando duas palavras em uma. O ritmo em que as palavras são acesas determina um tempo de percepção visual. Há aí uma substituição da experiência estética que é contemplativa pelo “choque”, agressivo, que Benjamin relacionava à cidade e ao cinema. Na transitoriedade dessa leitura há também algo de irrepetível, como ocorre com a aura, que o filósofo define como “o fenômeno irrepetível de uma distância”. Nauman trabalha com o efêmero como matéria-prima, e é um artista que frequentemente utiliza o vídeo em seus trabalhos. Depois da afirmação do

objeto, ampliando o campo da obra, este é dissolvido no ato, e o vídeo, que registra o tempo, assume um papel importante no seu desdobramento.

O tempo não mais como espaço de representação, mas constitutivo da obra, chama a atenção para a transitoriedade. Quando Lygia Clark propõe uma obra que só tem sentido no ato, e que se realiza na experiência do participante, como “Caminhando” (1964), está afirmando a transitoriedade como valor positivo, o imediato como potência transformadora. Um tipo de vivência em que o tempo é que determina o espaço, um tipo de “estado de arte sem arte”¹² corresponde a uma obra que, por assim dizer, passa a aura para o outro lado. Propõe Nicolas Bourriaud em *Estética relacional* (2006): “A aura da arte já não se situa no mundo representado pela obra, nem na própria forma, mas adiante, em meio à forma coletiva temporária que ela produz ao expor-se.”¹³. Se a cultura, desde a modernidade, sofre a decadência da aura, como apontou Benjamin, isto ocorre justamente por sua sanha aurática.

O paradoxo contemporâneo

Analisando de perto e cotejando as duas versões de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, uma de 1933 e outra de 1936, vemos que o que se deseja reproduzir é aquilo que não se repete, que a percepção capta no instante fugaz, ou seja, a própria aura. Diz a primeira versão do texto: “Retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.”¹⁴ A reprodutibilidade e a decadência da aura estariam relacionadas, portanto, a uma forma de percepção ultra-capaz de “captar o semelhante no mundo”. Diz a segunda versão: “Despojar o objeto de seu véu, destruir a sua *aura*, eis o que assinala de imediato a presença de uma percepção, tão atenta àquilo que ‘se repete identicamente pelo mundo’, que, graças à reprodução, consegue até estandardizar aquilo que existe uma só vez.”¹⁵

Como compreender a repetição daquilo que “existe uma só vez”, que é um “fenômeno único”? Na primeira versão, a perda da aura caracteriza “uma forma de percepção capaz de captar “o semelhante no mundo”; na segunda, ela assinala “a presença de uma percepção, tão atenta àquilo que se repete identicamente pelo mundo”. Na primeira, o autor escreve “captar”, na segunda ele especifica melhor: “estandardizar”. Mas o centro da questão está no fragmento

“semelhante no mundo”, que na segunda versão vira “se repete identicamente pelo mundo”. Há uma duplicação. Benjamin não explicita em sua obra o conceito de “aura” que, no entanto, é central. Em “A doutrina das semelhanças” (1933), ele diz que “o dom mimético” ou “de fazer semelhanças” é fundamental na linguagem, mas estamos anestesiados demais para percebê-lo.¹⁶ Esta duplicação, que está presente na representação, na relação entre os signos e o mundo, na subjetividade dos indivíduos e na constituição das identidades pode ser compreendida como aquilo que Derrida chamou de “estrutura de repetição” da linguagem¹⁷, em “A Farmácia de Platão”. O que a era da reprodutibilidade técnica faz com a linguagem é levar esse poder de “captar o semelhante”, o que “se repete”, ao fenômeno único, àquilo que existe uma só vez, sob a forma do idêntico. Se a aura é o fenômeno único, irrepetível, e a reprodutibilidade permite captar até o fenômeno único, irrepetível, o que a reprodução capta não é senão a aura. A perda da aura aponta também para o afã de apreendê-la, manifesto pelo museu descartável de uma câmera digital.

Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin volta ao tema da aura, e a identifica simplesmente com uma “perceptibilidade”:

(...) é inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde essa expectativa é correspondida (e ela, no pensamento, tanto pode se ater a um olhar deliberado da atenção como a um olhar na simples acepção da palavra), aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude. ‘A perceptibilidade é uma atenção’, afirma Novalis. E essa perceptibilidade a que se refere não é outra coisa senão a da aura. A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar.¹⁸

É justamente o instante da percepção, insubstituível, que não se repete, que dá a alguma coisa autenticidade e que se perderia na sua cópia, a qual a reprodução quer obstinadamente repetir. O nosso afã de capturar a aura, no entanto, acaba nos fazendo perdê-la, como aquilo que se desfaz entre os dedos no momento mesmo em que o agarramos. O impulso de aproximar, o dom de fazer semelhanças, elevados à sua máxima potência, podem nos fazer terminar sem nada nas mãos, indiferentes a tudo. Sem distância, também não há proximidade. Se o imediato nunca foi tão valorizado quanto o é na contemporaneidade, o impulso de agarrar o instante detona um paradoxo, pois ele é inapreensível enquanto algo fixo e cristalizado. Benjamin opõe, em seu texto sobre a reprodutibilidade, a imagem tradicional da arte à imagem reproduzida, e a distância possui um “valor cultural”. Mas o seu pensamento é dialético,

e para ele a distância é também aquilo sem o que não se pode aproximar. Os movimentos de distanciamento e aproximação não existem separadamente e põem em jogo também a dinâmica entre o mesmo e o outro, o semelhante e o diferente. A aura não é uma distância inamovível, mas essa relação. A perda da aura na contemporaneidade é, portanto, o preço da compulsão para capturá-la.

A obsessão da cultura contemporânea pelo imediato leva a uma espécie de trapaça. Se a cultura contemporânea tem no vídeo sua imagem técnica correspondente, devemos considerar o que o vídeo adiciona às outras formas de imagem técnica. Escreve Phillippe Dubois:

De fato, com o circuito eletrônico da imagem de vídeo, não só vemos a imagem do mundo em movimento (tal como ele se move em sua duração própria), como também a vemos ao vivo. É a mimese do 'tempo real': o tempo eletrônico da imagem é (sincronizado com) o tempo do Real. O realismo da simultaneidade vem se acrescentar ao do movimento para formar uma imagem que nos parece cada vez mais próxima e decalcada no real, a ponto de gerar por vezes confusão, como nos muitos 'acidentes' das (de certo modo) falsas transmissões "ao vivo" da televisão, em que a preocupação de colar ao acontecimento é tanta que se transforma em antecipação, isto é, em trapaça.¹⁹

Essa trapaça tem a ver com certo ritmo no interior da estrutura de repetição da linguagem. Para Derrida, a possibilidade de se repetir como tal é que faz algo ser o que ele é, idêntico a si mesmo; mas sua identidade se furta nesse "suplemento" que a apresenta²⁰. Ser de uma nova espécie entre o modelo, inteligível e imutável, e a cópia do modelo, sujeita ao nascimento e imperfeita, a linguagem é como um porta-marcas para todas as coisas, que não assume figura semelhante a nenhuma daquelas que nela entram. Ela não é uma forma, mas a sua possibilidade, o seu devir. O gráfico do tempo aí não é uma seta para o futuro. O antes e o depois obedecem a outra dinâmica, assim como o outro e o mesmo. A obra como "ato", como propõe Lygia Clark, expressa na fita Moëbius, está ligada à ruptura com hábitos espaço-temporais. Esta fase do trabalho da artista, em que ela abole o objeto, foi precedida por dois "Bichos": "O Dentro é o Fora" e "O Antes é o Depois". A investigação dessa outra temporalidade pode ser vista na ideia dos "superpronomes" de Ricardo Basbaum, que cria novas composições, numa espécie de "alteridade incorporada"²¹. Na proposição ou ação "jogos e exercícios eu & você", os participantes vestem uma camiseta vermelha ou amarela com o pronome em serigrafia "EU" ou "VOCÊ", como se fossem nomes de dois times de futebol que vão entrar em campo, e realizam uma espécie de jogo linguístico, para usar uma expressão que remete aos

jogos de linguagem de Wittgenstein. A máxima “Eu sou um outro”, de Rimbaud e a réplica, “O outro sou eu”, de Lygia Clark, ganham a tréplica “EUvoCÊ”, que soa quase “EUvouSER”²². Esta fusão linguística trabalha em novos meandros das relações intersubjetivas e sociais, em que estão subentendidos os pronomes “nós” e “eles”, e a linguagem convencional nos impedia de vê-los. As relações criadas por esta obra em curso, que acontece no tempo e não está contida em um objeto, expõem a linguagem como segunda natureza e êxtase da matéria.

Considerações finais

Ao olhar a produção das vanguardas artísticas e literárias e seus desdobramentos contemporâneos, o acionar do trânsito entre matéria e poesia, mais do que outras pesquisas formais, chama especialmente a atenção para a discussão do que chamei aqui de paradoxo da aura, fenômeno da modernidade que nos últimos anos vem radicalizando, na busca pelo instante único, a fixação do irrepetível. Os esforços de fazer surgir deliberadamente a materialidade dos signos, enfatizar seu estar no mundo e sua imanência, convergindo o poder de conceituar e a percepção sensível, fazem ver que mesmo o significante – universal compartilhado, no mais das vezes visto como sempre idêntico a si mesmo – possui também seu aqui e agora, seu estar-aí, e transformam a linguagem em espaço privilegiado capaz de lançar luz sobre as diferenças contidas na identidade e explicitar a discussão da temporalidade contemporânea, produzindo a convergência entre o que deveria permanecer e a fugaz imediaticidade do tempo presente.

Recebido em 15 de julho de 2009/ aprovado em 04 de setembro de 2009

Notas

1 “Sobre a linguagem humana e sobre a linguagem em geral”.

2 Cf: ADORNO, Theodor W. . “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: BENJAMIM, W; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W.; HABERMAS, J. Textos escolhidos. (Os pensadores.) São Paulo: Abril, 1980. p. 269-273.

3 Marjorie Perloff (1994) faz uma distinção entre o concretismo “clean”, geométrico, e o concretismo “dirty”, que viria depois. Em entrevista concedida em 1997, Augusto de Campos faz distinção entre uma fase “ortodoxa”, uma mais política e uma terceira “orgânica”, que viria até suas produções recentes.

4 Mário Pedrosa (1977) nota esse trânsito contrário entre poesia e pintura concretista. Enquanto a primeira queria converter-se em “pura abstração”, a segunda desejava tornar-se “puro conceito”.

5 Este texto tem duas versões, uma de 1933 e outra de 1936, sobre o que falaremos adiante.

6 Os textos que a artista produz na época em que cria "Caminhando," em 1964, trabalho que marca uma das rupturas de sua obra, passando ao ato, falam disso, e há inclusive um texto que assume a forma de um manifesto, intitulado "1966: Nós recusamos..." (Clark, 1980).

7 Cf: SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de lingüística geral. São Paulo, Cultrix, 2006.

8 A "lógica da dispersão" de Wittgenstein é também comentada por Luiz Costa Lima em "A questão da narrativa" (1991).

9 Cf: <http://www.erratica.com.br/> .

10 Galeria Laura Marsiaj, novembro de 2008.

11 Cf: FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. São Paulo: Hucitec, 1985.

12 Cf: "1965: a propósito da magia do objeto" In: Lygia Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

13 Cf: BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

14 Cf: BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras Escolhidas – Magia e técnica; arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1987.

15 Cf: BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIM, W; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W.; HABERMAS, J. Textos escolhidos. (Os pensadores.) São Paulo: Abril, 1980. p. 9.

16 Cf: BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: Obras Escolhidas – Magia e técnica; arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1987.

17 Cf: DERRIDA, Jacques. A farmácia de Platão. São Paulo: Iluminuras, 1991.

18 Cf: BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. p. 40.

19 Cf: DUBOIS, Philippe. Máquinas de imagem: uma questão de linha geral. In: Cinema, Vídeo, Godard. São Paulo: Cosak Naify, 2004. p. 52.

20 Cf: DERRIDA, Jacques. A farmácia de Platão. São Paulo: Iluminuras, 1991.

21 Cf: <http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/entrelugares/ricardo.htm>

22 Tradução livre de "YOUwillbecoME"; de Guy Brett. Cf: http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/paine/coletanea_ho_ho_basbaum.

Referências

ADORNO, Theodor W. . "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: BENJAMIM, W; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W.;

HABERMAS, J. Textos escolhidos. (Os pensadores.) São Paulo: Abril, 1980. p. 269-273

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras Escolhidas – Magia e técnica; arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1987.

- _____. A doutrina das semelhanças. In: Obras Escolhidas – Magia e técnica; arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- _____. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIM, W; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W.; HABERMAS, J. Textos escolhidos. (Os pensadores.) São Paulo: Abril, 1980. p. 3-28.
- “Sobre alguns temas em Baudelaire”
- BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- DERRIDA, Jacques. A farmácia de Platão. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- DUBOIS, Philippe. Máquinas de imagem: uma questão de linha geral. In: Cinema, Vídeo, Godard. São Paulo: Cosak Naify, 2004.
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. São Paulo: Hucitec, 1985.
- LIMA, Luiz Costa. A questão da narrativa. In: Pensando nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LYGIA Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- PERLOFF, Marjorie. Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- PEDROSA, Mário. Poeta e pintor concretista. In: AMARAL, Aracy (org.), Projeto Construtivo Brasileiro na Arte. Rio de Janeiro: MAM, 1977.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de linguística geral. São Paulo, Cultrix, 2006.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações filosóficas. (Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1975.