

Não objeto, nem palavra: a poesia do sujeito

Tania Rivera

As palavras podem, quando apresentadas em sua materialidade imagética, parecer tornarem-se muro: coisa, objeto que detém a vista. Elas não apenas são visíveis nelas mesmas, como são uma espécie de *material* que podemos manipular para construir coisas. Como dizia Freud em 1905, a palavra é um “material plástico que se presta a todo tipo de coisas”¹. Pode-se brincar de fazê-la encarnar plasticamente seu referente, por exemplo, criando um objeto no qual a letra *u* da palavra *lua* gira como o satélite no céu (*Não objeto Lua*, Osmar Dillon, 1960), ou no qual a palavra *chuva* apresenta-se sobre um compartimento translúcido dentro do qual escorre um líquido transparente, quando o movimentamos (*Chuva*, Osmar Dillon, 1972).

Mas fazer um objeto com palavras – ou melhor, de palavras – é bem mais do que brincar com a relação entre a palavra e o que ela significa. A *Lua* e a *Chuva* de Dillon são bem mais do que jogos semióticos. Elas nos convidam a outra coisa, a algo incerto, que escapa do jogo simbólico e me atinge de algum modo (talvez isso seja o que costumamos chamar *poesia*). Como afirmavam Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim no histórico texto de 1957 que marca a diferença entre os poetas concretos cariocas e os paulistas, a linguagem não deve apenas precipitar uma “reação” do leitor, como seria o caso na publicidade, por exemplo, mas sim “criar um objeto para ele”². Ao contrário do objeto já existente no mundo, que se apresenta ao sujeito com uma função e uma significação já dadas, trata-se então de um *não objeto*, como o nomeia Ferreira Gullar: “um objeto

especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais”². Nele apresentam-se unidos nome e coisa. Enquanto o objeto é uma presença opaca, o não objeto é transparente ao sujeito – ele o convoca a uma relação direta, sem intermediários.

Assim como em *Murobranco* (1960), de Osmar Dillon. Na primeira página temos um bloco, formado pelas palavras-valise *murobranco* e *brancomuro* alternadas, no qual a cor vai esvanecendo-se, passando do preto a um cinza gradativamente mais claro, até chegar a quase se confundir com o branco do suporte. A palavra traz à vista, desse modo, não apenas ela mesma para além de seu significado, mas também o espaço do papel – esse muro branco que é a própria superfície de escrita. Ao passarmos as páginas transparentes, em cada uma das quais há um bloco de letras pretas onde está escrito *murobranco*, percebemos que é o efeito de sobreposição das mesmas que determina o esmaecimento da cor das letras. De superfície bidimensional, o livro ganha, com suas camadas sobrepostas, a terceira dimensão, adensando-se e tomando lugar no espaço, de modo a tornar-se um objeto que nos chama a rever nossa própria posição no mundo.

Além disso, a cada gesto da mão, vemos também, ao revés, as palavras da página anterior. As letras impõem-se, assim, em sua materialidade imagética, de modo a nos levar para além de sua significação. Palavra/letra objeto, linguagem materializada capaz de entreabrir o insuspeito espaço de seu avesso. A última página traz apenas a palavra *branco* inscrita em negro. Mas no fim

desse trajeto que acabamos de cumprir, esse branco não é mais a palavra, nem a cor, nem a superfície de inscrição.

Na experiência de leitura/contemplação deste livro-objeto, talvez eu mesma torne-me este *murobranco* que foi aos poucos ganhando o espaço a seu redor para se espalhar e desaparecer no mundo.

(Entre objeto e palavra, em um jogo sutil, algo talvez acabe sempre por desaparecer – para me fazer ganhar espaço).

A linguagem e o mundo nunca se misturam inteiramente. Entre eles há sempre alguma distância, alguma hesitação na qual o sentido se suspende e pode dar lugar a outra coisa: a poesia.

Mesmo quando a relação parece ser de equivalência – a palavra *branco* sendo escrita em branco, por exemplo –, o balanço entre significante e significado termina fraturando a tênue ponte que os une, para deixar à mostra uma fenda incontornável.

Ao longo do século XX, a experiência vanguardista em artes plásticas buscou, com frequência, situar-se em uma suspensão do sentido, convocando a palavra e a letra, em sua materialidade, para colocá-las em ressonância com a imagem e o objeto. No contexto do neoconcretismo brasileiro, o que se visava com tais ressonâncias visuais era muito preciso: não se tratava apenas de unir nome e coisa no objeto, nem de jogos semióticos provocando colisões ou distensões de sentido, mas sim de convocar o espectador/leitor a uma presença transformadora. Era necessário, portanto, sublinhar a natureza corporal da experiência artística em suas dimensões espaciais e temporais, fazendo do objeto algo que convida a uma relação capaz de pôr em

questão o sujeito e seu lugar no mundo.

Mais do que jogar com os efeitos de sentido, entre linguagem e visualidade, o que se visava era suscitar um “efeito de sujeito”, para usar a expressão de Jacques Lacan.

A inadequação entre a linguagem e os elementos do mundo sempre foi explorada e ativada pela poesia. Fora dela, porém, um princípio de correspondência mimética seguiu sempre regulando a atividade representacional, favorecendo a construção de significados e a formação de descrições e narrativas – em boa parte da literatura, assim como na vida. Ao lado da poesia e da literatura experimental, boa parte da aventura da arte moderna consistiu em subverter tal princípio para dar lugar a uma ressonância, imprevisível e incomensurável, entre coisa e mundo. E o que tal ressonância vem atingir é o sujeito – um sujeito deslocado, descentrado, que não coincide consigo mesmo.

O surgimento da fotografia – e especialmente do instantâneo fotográfico – no século XIX teve, sem dúvida, um importante papel na crítica do princípio representacional mimético. De uma cena homogênea e narrativamente sustentada, a realidade viu-se nos clichês fotográficos recortada não só em vistas parciais, como também em pedaços aleatórios e por vezes invisíveis a olho nu – como era o caso dos instantâneos feitos de corpos em movimento, por exemplo. O cavalo tomado em pleno galope pelas lentes de Eadweard Muybridge mostrava o instante imperceptível no qual suas quatro patas encontravam-se fora do chão. A realidade começava, assim, a se destacar da trama discursiva que a sustentava sob o frágil argumento da

evidência visível – e nela põem-se então a surgir dobras, pregas nas quais pulsa algo mais real do que a própria realidade.

É neste contexto que a palavra invadiu a produção visual de boa parte da vanguarda modernista em artes plásticas. A linguagem deixou de ser o pano de fundo que sustentava a imagem como representação descritiva e homogênea da realidade, e assim pôde aparecer de outro modo: como um elemento interno e também material, como letra ou palavra ao lado de traços, cores, imagens etc. Em propostas modernistas como as colagens cubistas ou dadaístas, língua e imagem são comparáveis: ambas tentam trazer um mundo fragmentário à presença do sujeito.

Tal fragmentação do mundo desmente o caráter unificado e bem ordenado da realidade, problematizando sua representação. Tomando posição diante da crise da representação provocada pela fotografia, a arte já começara a realizar, no impressionismo, uma crítica da cena visual-narrativa a favor do ótico apresentado como tal. Com Cézanne, o traçado do contorno dos elementos fora em seguida abandonado, em prol do aparecimento de blocos de cores mais *verdadeiros* do que a semelhança convencional. Com o cubismo, assumira-se a fragmentação da cena através da multiplicação de pontos de vista simultâneos, promovendo a desmontagem da estrutura baseada em um ponto de vista central e fixo. E a partir daí abriu-se o caminho para as propostas fovistas, abstratas e todas as derivas posteriores, oferecendo respostas diversas à lacuna deixada pela perda da garantia mimética como fulcro da representação.

Cézanne buscou, de forma incessante, em suas pinturas do Monte Sainte Victoire, retratar algo que era visual (e portanto devia ser buscado na fidelidade à paisagem que o fazia levar seu cavalete até ela) e no entanto estava além da figuração tradicional. “A natureza está no interior”³, dizia ele, visando talvez defender a singularidade de cada configuração visual construída pelo homem, na pintura. Já na experiência dadaísta, que nascerá simultaneamente tanto como proposta (anti) literária quanto artística (ou melhor, antiartística), trata-se de denunciar que “tudo que se vê é falso”, como o faz um Tristan Tzara em 1919⁴.

Mas não se trata de denunciar o visual como ilusório para defender o logos como verdadeiro. O que constitui cada signo é uma arbitrariedade fundamental, como mostra Ferdinand de Saussure em seu *Curso de linguística geral* proferido entre 1907 e 1911 e publicado em 1916⁵. O signo mantém com seu objeto uma relação meramente convencional; além disso, ele está fraturado entre significado e significante, e portanto não pode ser mais a célula indivisível de um sistema estável. A linguagem mostra-se, a partir daí, não mais um sistema bem organizado em função da significação e da comunicação, mas sim um universo dinâmico no qual o sentido é um acontecimento que se produz em meio a deslocamentos diversos entre os próprios componentes da língua, assim como entre esses e os elementos do mundo. O homem que fala não manipula, portanto, os signos a seu bel-prazer, servindo-se deles para se comunicar com seu semelhante, ou seja, compartilhar com ele um mesmo significado. O sujeito falante é apenas um elemento do universo infinito e desregulado no qual se chocam ou se

distanciam palavras, sons, imagens e coisas.

Ele busca pegar com a mão alguns desses elementos e articulá-los em uma direção comunicacional, mas às vezes algo ressoa estranhamente (ou poeticamente) e é ele então que parece ser apenas um elemento entre tantos outros, não mais do que um brinquedo nas mãos da volúvel e imprevisível linguagem.

Resta-lhe apenas um gesto como aquele que Tzara nos convida a fazer em sua célebre receita para um poema dadaísta: escolha um artigo de jornal, recorte todas as suas palavras, coloque-as em um saco e vá retirando-as aleatoriamente, copiando cada uma delas na ordem em que aparecerem. Surpreendentemente, “o poema se parecerá com você”, afirma o poeta⁶.

Tal gesto de apropriação da linguagem talvez esteja sempre em jogo, em todas as palavras que falamos ou escrevemos.

Raiz, caule e folha: escritas uma sobre a outra, em uma página branca e dobrada. Suspenda a dobra e comparecerão a *lua* e o *sol*, lado a lado, cindidos pelo limite da folha dobrada. Mais um gesto: abra as duas abas, separando de uma vez *lua* e *sol*, e surgirá a flor, semidobrada no formato côncavo que tantas vezes é o seu (*Lua sol*, Osmar Dillon, 1960).

Graças a seus gestos, algo acontece na arte – como no mundo.

O homem não detém a linguagem como um instrumento. Tampouco cumpre nela uma trajetória como um barco singrando os mares. O sujeito está, de saída, imerso na linguagem como um peixe, no mar.

Talvez não seja fortuito, nesse sentido, que o famoso poema *Um lance de dados não abolirá o acaso*, de Stéphane Mallarmé, trate de um naufrágio. Nele, “cai a pluma”⁷. Ela, que já era “solitária e perdida”, não resiste ao naufrágio do homem (este ser “sem nau”). O gesto deste torna-se não mais que o “fantasma de um gesto”, submetido a algo maior, a um acaso que o assujeita. Esse gesto é um ato “vazio”, pois seu agente naufraga diante do mero acaso que refaz, sempre, o jogo dos números (nos dados), assim como das letras. O homem está submetido ao jogo simbólico da linguagem, e a poesia parece ser o campo no qual se busca ativar e refazer, sempre, tal subversão.

Por isso *Um lance de dados...* é feito de modo a nos “abrir os olhos”, como diz Mallarmé em sua introdução⁸. A expressão deve ser tomada tanto no sentido figurado – ele nos revela nossa condição, libertando-nos da ilusória centralidade do eu – quanto no literal – o poema dispersa as palavras sobre a folha de papel de modo a ressaltar nelas, assim como no espaço em branco à sua volta, seu caráter visual. A posição dos versos e o uso de fontes de tamanhos diferentes obrigam-nos, além disso, a escolher ativamente um itinerário de leitura que convoca ritmo e movimento (trata-se de uma partitura, segundo o poeta).

A leitura é um gesto (ou uma *dança*) do corpo dentro do mar da linguagem.

Na passagem para o século XX, buscando o sentido dos sintomas neuróticos, dos sonhos e dos atos falhos cotidianos, Freud viu-se lançado nesse universo móvel no qual se chocam palavras e imagens

(até que, em uma centelha, surja algo do sujeito do inconsciente). Os sonhos mostram de forma privilegiada tal amálgama heterogêneo, pois, apesar de serem tradicionalmente considerados construções imagéticas, eles são *pictogramas*: escritas feitas de imagens. Em tais pictogramas, o som tem frequentemente mais importância do que o significado (assim como o desenho do sol ao lado de um dado pode ser usado para indicar a palavra *soldado*, em uma charada visual). Outras vezes, as cenas oníricas apresentam literalmente, em imagens, a conotação de expressões languageiras – assim, Freud sonha com uma ex-paciente sua abrindo bem a boca para que ele a examine, e ocorre-lhe, ao analisar o sonho, que se trata de uma moça que não teria *aberto a boca*, ou seja, não teria falado como deveria, em análise.

Analisar um sonho, assim como analisar sintomas, é quebrá-lo, tomá-lo de maneira fragmentada e não deixando que um sentido geral e homogêneo se imponha. A psicanálise aposta na heterogeneidade, na fragmentação, e baseia-se no princípio da *associação livre*, ou seja, na ideia de que uma palavra vai associando-se a outras de modo a fazer surgir sentidos latentes. Entre as palavras, surgem então dobras insuspeitas e pequenos desvios (neles acena, rapidamente, o desejo). O método psicanalítico retoma e sublinha, assim, o funcionamento deslizante da própria linguagem, levando sucessivamente de uma a outra palavra – e tropeçando aqui e ali em imagens e letras.

Diante da boca aberta da ex-paciente de Freud, que recebe o pseudônimo de Irma, deparamo-nos com a revelação de uma espécie de dobra da realidade, como nas fotografias do cavalo em pleno galope de Muybridge.

O sonho parece se dirigir a revelar tal ponto recôndito, mostrando ao sonhador a garganta da moça, coberta de crostas brancas sobre uma estranha formação óssea. O real se entreabre, assim, chegando a um ponto limítrofe do que se aguenta ver – daquilo que a linguagem não consegue recobrir. Em resposta a tal ponto cego, a tal “umbigo do sonho”, na expressão de Freud, apresenta-se então, visualmente, a linguagem fraturada em letras, a linguagem tornada imagem, com a fórmula de uma substância química, a trimetilamina, “impressa em negrito”⁹.

O sonho torna-se superfície de inscrição (livro, talvez) na qual a letra aparece fortemente como imagem, quando o campo visual se aproxima de algo terrível, que não se pode ver nem nomear. Enigmática, a letra apresenta-se aí não como um tijolo na construção de um significado, mas como uma cifra do próprio sujeito. Marca do sujeito no campo da linguagem.

Na trilha assim aberta, toda apresentação imagética ou objetual da linguagem promete ativar a presença única do sujeito na linguagem.

No livro-objeto *Vento* (Osmar Dillon, 1960), esta palavra está decomposta em suas cinco letras, cada uma em uma página. Em primeiro lugar, diante do livro fechado, vemos o vocábulo em letras que se tornam gradativamente mais claras, devido à posição que ocupam no material translúcido. Suspendemos então uma a uma essas abas que se abrem em cruz, em direções opostas em volta do quadrado central. Neste, uma página traz novamente a palavra *vento*, desta vez recortada em cruz, o que nos convida a abrir essas

novas abas, menores que as primeiras e igualmente dispostas de modo a se dobrarem em torno do quadrado central. Encontramos enfim, no centro do quadrado branco, dessa vez em caracteres bem pequenos, a palavra *vento*.

A palavra se fragmenta e desfaz a cada série de gestos que fazemos, no ar, ao dobrarmos suas partes para desocultar o que o livro traz em seu âmago. Talvez estejamos adentrando a própria palavra, apropriando-nos da linguagem com nosso corpo, adentrando e rompendo sua fina pele. Para isso são necessários gestos em todas as direções, movimentando o ar. Nessa poesia, talvez eu me disperse então no mundo, por um átimo – como o próprio vento.

A operação que os não objetos e poemas seriam capazes de realizar no sujeito encontra seu desenvolvimento mais pleno e radical nos *Estudos para um monumento vivencial I, II e III*, que Osmar Dillon realizou no início dos anos 1970 a partir de projetos de 1961. Propondo a arte como ação transformadora (quase *terapêutica*) do sujeito, o artista mostra neles uma consciência e uma ousadia comparáveis apenas às propostas ambientais de Hélio Oiticica e, sobretudo, aos desenvolvimentos da *Fantasmática do corpo* (1972-1975) que levarão Lygia Clark à sua *Estruturação do self* (1976-1984) como trabalho “terapêutico”.

Os *Estudos* são desenhos arquitetônicos de edifícios de proporções monumentais, com grandes espaços subterrâneos, acompanhados de textos longos e cuidadosamente caligrafados que descrevem seus diversos compartimentos e o trajeto transformador que

em cada um deles se realizaria. Talvez eles consistam essencialmente em trabalhos literários, como considera a curadora Izabela Pucu¹⁰, levando mais longe a experiência fundadora de Ferreira Gullar, com seu *Poema enterrado* (1959). O participante não apenas adentra o espaço arquitetônico do poema e nele age, manipulando seus elementos, como no caso dos cubos que escondem palavras, na obra de Gullar, mas ele se encontra literalmente mergulhado em situações complexas e materiais visuais e sensoriais variados, dentre os quais se destacam algumas palavras: SÓ, VIDA, EU, INFÂNCIA.

Cores, luz, escuridão, espelhos, correntes de ar, odores, sons (dentre os quais se destaca o de batidas do coração) sucedem-se ao longo de trajetórias vivenciais bem definidas e que envolvem uma marcada movimentação do corpo, através de escadas e elevadores, passagens e alçapões. A arquitetura literária de Dillon assume-se, assim, como arquitetura *do sujeito* (e não apenas *para ele*). As situações espaciais e cênicas são provocações para vivências íntimas que seriam o ponto fundamental da poesia – elas não consistem no ponto de mira, em uma espécie de objetivo da poesia, mas são a própria matéria de que a poesia é feita.

A transformação subjetiva de que se trata é particularmente explicitada no final do *Estudo para um monumento vivencial I*:

Subitamente, tudo silencia e as luzes se apagam. Ouve-se, então, longínquo, um vagido; vem do alto do cilindro. Ao mesmo tempo, desce do alto um círculo vermelho (o fundo do elevador) onde já estava escrita a palavra VIDA (notar que, no princípio da experiência, o círculo com a palavra VIDA era branco; agora é intensamente vermelho, mas a palavra é a mesma, apenas enriquecida de todo o processo vivido pelo

espectador). O elevador desce lentamente e para perto da pessoa e esta sobe, iniciando-se o seu retorno em completa escuridão. Ouve-se apenas um fraco vagido, e o som cada vez mais distante de coração batendo. Chegando ao topo, o elevador se abre e a pessoa sai por um corredor (do lado oposto ao da entrada) e recebe, antes de iniciar a descida pela outra escadaria triangular, três pequenas pastilhas – uma cor de rosa, outra azul e outra branca – que, unidas, formam a palavra INFÂNCIA. Desce, então, a escadaria cada vez mais larga com a palavra nas pastilhas formando-se e se desmanchando na mão. Lá em baixo, o mundo, que agora é outro.²¹

A palavra (e todo material, todo elemento da arte) é sempre, como diz Dillon nessa passagem, “a mesma, apenas enriquecida de todo o processo vivido pelo espectador”. A palavra continua a mesma, mas torna-se outra, assim como o próprio sujeito. Lá fora, como aqui dentro, nessa enorme arquitetura da vida, está o mundo que, ele também, “agora é outro” – transformado em espaço aberto, enorme, para o sujeito.

1. FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente (1905). In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. vol. VIII. p. 49.
2. GULLAR, Ferreira. Teoria do não objeto. In: *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 90.
3. CEZANNE, Paul *apud* MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964. p. 22. [Livro tradução da autora.]
4. TZARA, Tristan. Manifeste Dada 1918. In: _____. *Dada est Tatou. Tout est Dada*. Paris: Flammarion, 1996. p. 208. [Livro tradução da autora.]
5. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1969.
6. TZARA, Tristan. Pour faire un poème dadaïste. In: _____. *Dada est Tatou. Tout est Dada*. Paris: Flammarion, 1996. p. 228. [Livro tradução da autora.]
7. MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados jamais abolirá o acaso. Tradução de Haroldo de Campos. In: Campos, A.; Pignatari, D. & Campos, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006. pp. 153-173.
8. MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados jamais abolirá o acaso. Tradução de Haroldo de Campos. In: Campos, A.; Pignatari, D. & Campos, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.152.
9. FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (1900). Porto Alegre: L&PM, 2013. p. 137.
10. Ver *Apresentação*, por Izabela Pucu.
11. Ver, neste livro: *Estudo para um monumento vivencial I*, de Osmar Dillon.

Tania Rivera é ensaísta, psicanalista e professora do Departamento de Arte e da Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). É autora dos livros *Arte e psicanálise* (2002), *Guimarães Rosa e a psicanálise* (2005) e *Cinema, imagem e psicanálise* (2008), todos por Jorge Zahar Editor; *Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito* (EdUFF, 2012) e *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise* (Cosac Naify, 2013).