



UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CHAPECÓ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS
CURSO DE MESTRADO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS

IVANETE MARIA KLIER

LEITURA COMO PERFORMANCE

CHAPECÓ

2017

IVANETE MARIA KLIER

LEITURA COMO PERFORMANCE

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS como requisito para obtenção do título de Mestra em Estudos Linguísticos sob a orientação do professor Dr. Valdir Prigol.

CHAPECÓ

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL

Av. Fernando Machado, 108 E

Centro, Chapecó, SC – Brasil

Caixa Postal 181

CEP 89702-112

KLIER, IVANETE MARIA

LEITURA COMO PERFORMANCE/ IVANETE MARIA KLIER. --
2017.

89 f.

Orientador: VALDIR PRIGOL.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da
Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em Mestrado em
Estudos Linguísticos - PPGEL, Chapecó, SC, 2017.

1. LEITURA. 2. METÁFORA. 3. PERFORMANCE. I.
PRIGOL, VALDIR, orient. II. Universidade Federal da
Fronteira Sul. III. Título.

IVANETE MARIA KLIER

LEITURA COMO PERFORMANCE

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS. Para obtenção do título de mestre em Estudos Linguísticos defendido em banca examinadora em 07/12/2017.

Aprovado em: 07/12/2017

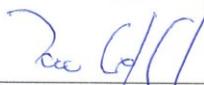
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Valdir Prigol – UFFS
Presidente da banca/orientador



Prof. Dr. Eric Duarte Ferreira – UFFS
Membro titular interno



Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha – UERJ
Membro titular externo

Profa. Dra. Angela Derlise Stübe – UFFS
Membro suplente

Chapecó/ SC, dezembro de 2017

Dedico esta dissertação à minha família.

AGRADECIMENTOS

É momento de agradecer por mais uma etapa, dessa longa caminhada, estar sendo concluída.

Não é o fim, mas é preciso estar em movimento.

Saber a hora de chegar e a hora de partir.

Nesse percurso, muitas pessoas estiveram ao meu lado.

Cada qual no seu ritmo, passo a passo, dando um pouco de si e levando um pouco de mim.

Agradeço...

À minha família, pelo apoio e palavras de incentivo.

Ao Dr. Valdir Prigol pela orientação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL) pelos momentos de aprendizagem.

À CAPES pela concessão de bolsa na etapa final da pesquisa.

A todos que direta e indiretamente colaboraram para a realização deste trabalho.

Pode dizer-se, duma forma ligeiramente diversa, que só a leitura torna a obra real; ora quem lê não regista passivamente.

Adolfo Casais Monteiro

RESUMO

Este estudo propõe compreender como as metáforas de leitura, enunciadas pela crítica literária, leem os textos literários e os leitores, que sujeitos constituem e que historicidades possuem. A pesquisa apresenta uma leitura da metáfora “performance”, enunciada na discursividade da crítica “Augusto de Campos”, de Ricardo Domenck – publicada na revista eletrônica *Modo de Usar & Co.*, em 14 de janeiro de 2009. Nosso estudo objetiva analisar a metáfora de leitura “performance”, investigar as condições de seu aparecimento, compreender a historicidade que a sustenta e compreender a discursividade da crítica colocada em cena pela metáfora de leitura. Através dos estudos de Michel Pêcheux (2009), compreendemos a metáfora como um processo sócio-histórico que serve como fundamento da apresentação de objetos para sujeitos. Lemos a metáfora “performance” como uma imagem da leitura, também, como uma forma sócio-histórica que constitui sentidos sobre o que “ler” significa. A partir de Pêcheux (2009-2010a), entendemos que a metáfora se constitui por um deslizamento de sentidos, pelo efeito metafórico, entre uma formação discursiva e outra. Pelas condições de aparecimento dessa metáfora, na sua relação com o sócio-histórico e os “já ditos”, e na sua relação com a memória discursiva buscamos compreender o que é “ler com performance”.

Palavras-chave: Leitura. Metáfora. Performance.

ABSTRACT

This study proposes to comprehend how the reading metaphors enunciated by the literary criticism read the literary texts and the readers, which subjects they constitute and which historicities they have. The research presents an analysis of the metaphor “performance” enunciated in the discursiveness of the criticism “Augusto de Campos” from Ricardo Domenck published in the electronic magazine *Modo de Usar & Co.* on January 14th, 2009. Our study aims to analyze the reading metaphor “performance”, investigate the conditions of its appearance, comprehend the historicity that supports it and comprehend the discursiveness of the criticism brought into discussion by this reading metaphor. Through Michel Pêcheux’s studies (2009), we comprehend the metaphor as a socio-historic process which serves as a foundation for the presentation of objects to subjects. We read the metaphor “performance” as an image of the reading and, besides, as a socio-historic form that constitutes senses about what “reading” means. From Pêcheux (2009-2010a), we understand the metaphor is constituted by a displacement of sense, through the metaphoric effect between a discursive formation and another. By the appearance conditions of this metaphor in its relation to the socio-historic and the “already said”, and in its relation to the discursive memory we aim to comprehend what “reading with performance” is.

Key-words: Reading, Metaphor, Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Poema “Dias dias dias” (1953), de Augusto de Campos.	12
Figura 2 – Imagem do Poema “Tudo está dito”, da crítica “Augusto de Campos”	47
Figura 3 – Imagem da performance do poema “Tuva”	49
Figura 4 – Revista Modo de Usar & Co., Modo de apresentação da página	50
Figura 5 – Revista Modo de Usar & Co., Lista de poetas publicados.....	53
Figura 6 – Revista Modo de Usar & Co., Arquivos do blogue	54
Figura 7 – Performance Imponderabilia (1977)	65
Figura 8 – Performance Nightsea Crossing (1981-1987).....	66
Figura 9 – Performance Art Must be Beautiful/ Artist Must be Beautiful (1975)	67

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Formações imaginárias.....	31
Quadro 2 – Formações imaginárias.....	32

LISTA DE SIGLAS

AD – Análise de discurso

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

PPGEL – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos

SD – Sequência Discursiva

SDR – Sequência Discursiva de Referência

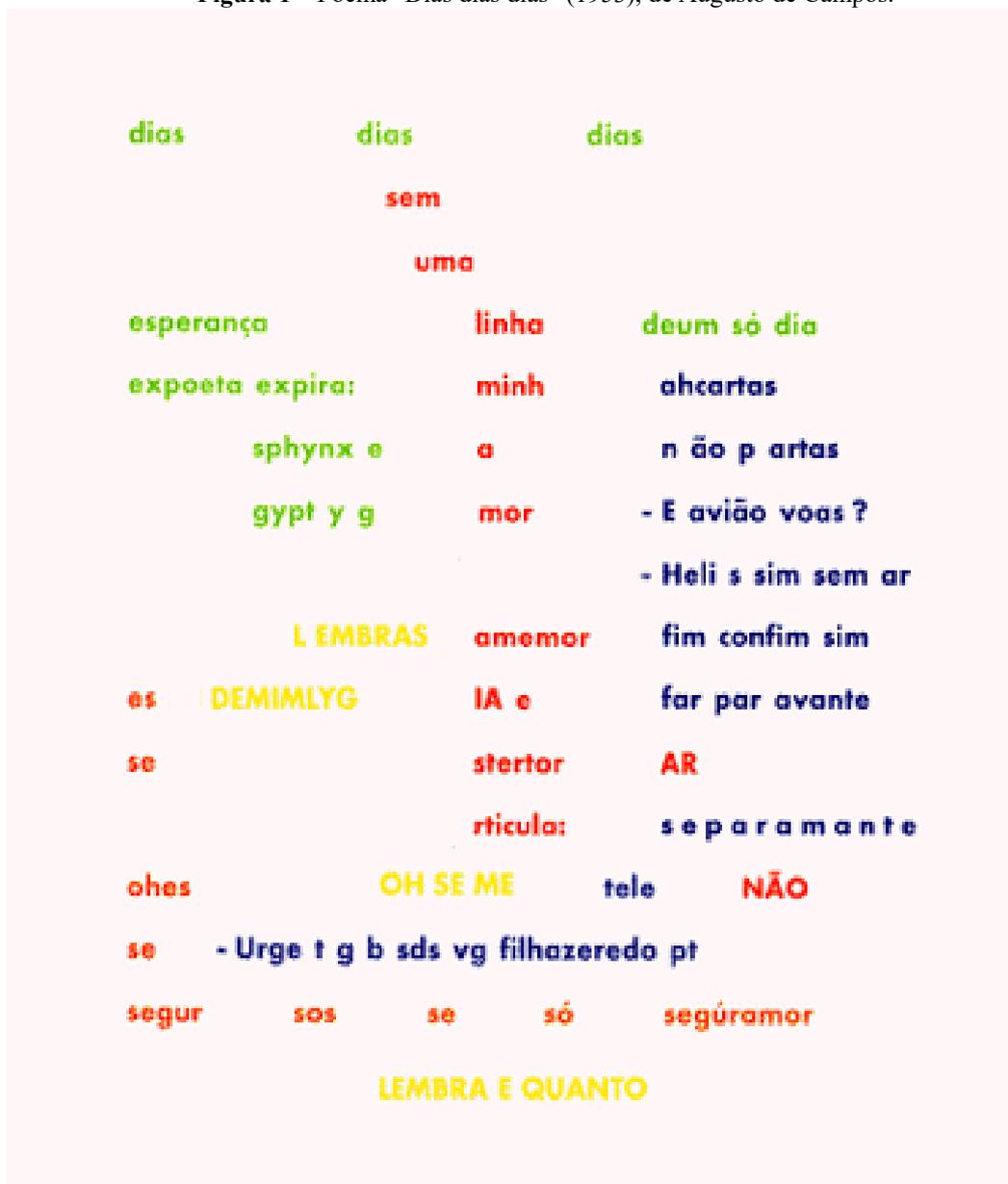
UFFS – Universidade Federal da Fronteira Sul

SUMÁRIO

1 PALAVRAS INICIAIS	12
2 APRESENTAÇÃO DA METÁFORA	17
2.1 A CRÍTICA DE DOMENECK SOBRE A OBRA DE AUGUSTO DE CAMPOS	17
2.1.1 “Performance”: uma metáfora de leitura	20
2.2 UM OLHAR SOBRE A METÁFORA	21
2.3 AS FORMAÇÕES IMAGINÁRIAS	29
2.3.1 O lugar da crítica.....	32
3 CONDIÇÕES DE APARECIMENTO DA METÁFORA DE LEITURA “PERFORMANCE”	37
3.1 CONDIÇÕES DE APARECIMENTO DA METÁFORA.....	37
3.2 A REAVALIAÇÃO DA OBRA DE AUGUSTO DE CAMPOS	38
3.3 O CRÍTICO ENQUANTO POETA	40
3.4 O CRÍTICO ENQUANTO EDITOR	46
3.5 A CRÍTICA NA ERA DIGITAL	51
4 MEMÓRIA DA METÁFORA DE LEITURA “PERFORMANCE”	57
4.1 A METÁFORA E A MEMÓRIA DISCURSIVA	57
4.2 A OBRA POÉTICA DE AUGUSTO DE CAMPOS “PEDE PERFORMANCE”	60
4.3 PERFORMANCE: UMA MEMÓRIA QUE VEM DAS ARTES	62
4.4 A PERFORMANCE NA LÍNGUA	68
4.5 LEITURA COMO PERFORMANCE	69
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	76
ANEXOS	79

1 PALAVRAS INICIAIS

Figura 1 – Poema “Dias dias dias” (1953), de Augusto de Campos.



Fonte: Revista Modo de Usar. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2009/01/augusto-de-campos.html?view=sidebar>>.

Como ler este poema? Começo na horizontal ou na vertical? De baixo para cima ou de cima para baixo? E se eu ler seguindo as cores? Começo pelas palavras nas cores verde, depois amarelo, vermelho, azul? Aliás, se começar pelo azul qual dos tons escolho primeiro? Como entrar na leitura do poema? Leio em ritmo acelerado ou marco a entonação das palavras? Essas questões são fundamentais para pensarmos o modo de ler o poema.

Em nosso estudo, apresentamos uma metáfora de leitura na discursividade da crítica literária que trabalha com essas questões e é nosso objeto de pesquisa. O texto de crítica literária intitulado “Augusto de Campos”¹, escrito pelo crítico, escritor, tradutor e poeta Ricardo Domeneck será o *corpus* de nosso estudo. Esse texto foi editado por Ricardo Domeneck e Marília Garcia e publicado na revista eletrônica *Modo de Usar & Co.*, em 14 de janeiro de 2009. Na leitura de “Augusto de Campos”, selecionamos uma metáfora na materialidade discursiva do texto e a compreendemos como uma metáfora de leitura: “performance”. Segundo Domeneck, o trabalho de Augusto de Campos “pede uma voz treinada, que possa ir muito além de uma simples ‘leitura’. Seus poemas pedem *performance*” (DOMENECK, 2009a, on-line, grifos do autor). Leremos essa metáfora como uma imagem da leitura, também como uma forma sócio-histórica que constitui sentidos sobre o que ler significa.

Nossa pesquisa se inscreve no projeto “Metáforas de leitura da crítica”², filiado à linha de pesquisa Práticas discursivas e subjetividades, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL), da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). Este projeto, criado pelo professor Dr. Valdir Prigol, tem como objetivo estudar as metáforas de leitura presentes nos textos de críticos literários do presente que publicam seus textos em diferentes suportes, visando compreender as discursividades da crítica.

Em nosso percurso de leituras, compreendemos que as metáforas estão presentes e têm grande força na construção da crítica literária. Isso nos leva a pensar como se dá o processo de constituição da metáfora de leitura na crítica literária. Além disso, nos faz pensar a relação da metáfora de leitura no processo de construção da discursividade da crítica literária. Dessa forma, colocamo-nos diante de alguns questionamentos que problematizam nossa pesquisa: Quais as condições de aparecimento da metáfora de leitura “performance”? Quais deslizos de sentidos são produzidos nessa metáfora? Que memória direciona para essa interpretação? Como pensar a discursividade da crítica através da metáfora?

¹ Crítica “Augusto de Campos”. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2009/01/augusto-de-campos.html?view=sidebar>>.

² Descrição do projeto disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4705025T8>>.

O objetivo central deste estudo é compreender como as metáforas de leitura, enunciadas pela crítica literária, leem os textos e os leitores, que sujeito constituem e que historicidade possuem, a partir do estudo da metáfora de leitura “performance”, da crítica “Augusto de Campos”, de Ricardo Domeneck. Para isso, elencamos quatro objetivos específicos, distribuídos em três capítulos dessa dissertação: analisar a metáfora de leitura “performance” enunciada na crítica “Augusto de Campos”, de Ricardo Domeneck, publicada na revista eletrônica *Modo de Usar & Co.*; investigar as condições de aparecimento da metáfora de leitura enunciada na crítica “Augusto de Campos”, de Ricardo Domeneck; compreender a historicidade que sustenta a metáfora de leitura enunciada na crítica “Augusto de Campos”, de Ricardo Domeneck; e compreender a discursividade da crítica colocada em cena pela metáfora de leitura.

Para a análise, mobilizamos trechos no discurso da crítica “Augusto de Campos” e, a partir das aproximações teóricas e suas implicações metodológicas, abordamos, assim como denomina Jean-Jacques Courtine, como *sequência discursiva* (SD) e como *sequência discursiva de referência* (SDR). Conforme destaca Courtine (2009), quando mobilizamos as sequências discursivas, estamos determinando a pertinência histórica de uma dada conjuntura e situando “a produção dessa sequência na circulação de formulações trazidas por SDRs que se opõem, se respondem, se citam” (COURTINE, 2009, p. 108). A metáfora de leitura “performance” é tomada como nosso objeto de estudo e, a partir das SDs e SDRs, traçaremos meios para mostrar como ela produz sentidos na crítica “Augusto de Campos” de Ricardo Domeneck. No que se refere à organização, a dissertação está estruturada em três capítulos nomeados: Capítulo 1 – Apresentação da metáfora; Capítulo 2 – Condições de aparecimento da metáfora de leitura “performance”; Capítulo 3 – Memória da metáfora de leitura “performance”.

O primeiro capítulo, “Apresentação da metáfora”, traz a crítica “Augusto de Campos” mostrando como ela é organizada e apresentada na revista virtual *Modo de Usar & Co.* Em seguida, apresentamos a “performance” como uma imagem que o crítico traz da obra e do leitor, que interpretamos como uma metáfora de leitura. Na segunda parte, mobilizamos a noção de metáfora apresentada por Michel Pêcheux e propomos uma discussão sobre a metáfora e sua relação na constituição dos sentidos. Além de Pêcheux, outros autores como Silviano Santiago e Friedrich Wilhelm Nietzsche trazem importantes reflexões em torno da interpretação e do sentido. Na terceira parte, apresentamos as formações imaginárias abordadas por Pêcheux (2010a) em seus estudos, e que nos ajudam a compreender os sentidos que constituem o discurso da crítica “Augusto de Campos”. As representações imaginárias do discurso produzem

efeitos de sentidos entre os lugares atribuídos ao sujeito crítico em relação à obra literária e em relação ao leitor, a partir do contexto e do lugar em que a crítica é publicada. Na sequência, propomos uma discussão sobre a relevância da crítica literária como disciplina de interpretação, e o crítico literário como mediador de leitura entre a obra e o leitor. O texto crítico produz sentidos, e esses sentidos são construídos na mediação e apresentação da obra para sujeitos leitores. A crítica vem a ser lugar de mediação, e as metáforas se apresentam como mediadoras do discurso. E é nesse processo de produção de sentidos que ocorre o aparecimento das metáforas de leitura.

No segundo capítulo, “Condições de aparecimento da metáfora de leitura ‘performance’”, buscamos reconstruir as condições de aparecimento da metáfora de leitura na materialidade discursiva da crítica. No contexto em que a discursividade da crítica é apresentada, elementos discursivos e não discursivos são reinscritos no funcionamento metafórico na crítica “Augusto de Campos”: a reavaliação da obra poética de Augusto de Campos, o crítico enquanto poeta, o crítico enquanto editor e a crítica publicada em uma revista virtual. A crítica sobre o trabalho de Augusto de Campos é publicada em um período que muitos críticos estão lendo e reavaliando o modo de ler a obra poética de Campos. Domeneck olha para o oralizável, visual e sonoro do trabalho de Campos, mobilizando a “performance” como modo de ler a obra poética de Campos. Compreendemos que Domeneck, enquanto crítico e poeta, constitui-se no diálogo entre a literatura e a crítica literária, entre dois campos do saber. Também destacamos o caráter seletivo do crítico enquanto editor que, diante do propósito da revista, determina os poetas a serem homenageados e os poemas que podem ser apresentados. Do mesmo modo, a crítica de Domeneck está disponível em um ambiente digital, em uma revista virtual. Apresentar o áudio dos poemas junto com a crítica se torna possível pelo meio digital, sendo fundamental essa ferramenta de comunicação para o leitor estar em contato com as poesias e com a proposta de leitura de Domeneck.

No terceiro capítulo, “Memória da metáfora de leitura ‘performance’”, buscamos compreender a memória que constitui os sentidos da metáfora de leitura “performance”. Na primeira parte, propomos uma discussão a respeito da relação entre a metáfora e a memória discursiva, pelo viés da AD, abordada por Pêcheux. Na segunda parte, compreendemos que Domeneck traz na crítica sobre o trabalho de Augusto de Campos esse olhar da “poesia que pede performance”. Desse modo, compreendemos que esse modo de pensar a “poesia que pede performance”, abordada por Domeneck, apresenta traços de uma memória nos estudos desenvolvidos por Paul Zumthor ao tratar da performance e sua relação com a poesia. Na terceira parte, trazemos a “performance” como uma memória que vem das artes, a partir dos

trabalhos da artista da arte da performance Marina Abramovic. Na quarta parte, apresentamos marcas discursivas que apontam para a corporalidade da língua na escrita da crítica “Augusto de Campos”. A partir dos estudos de John Langshaw Austin, sobre os atos performativos, buscamos compreender os efeitos produzidos pela performance das palavras na escrita da crítica. Na quinta parte, buscamos compreender a discursividade da crítica que é colocada em cena pela metáfora de leitura. Apresentamos a “performance” pensada como metáfora da leitura a partir dos estudos do crítico Paul Zumthor e observamos a performance na leitura do poema “Conversa com duas estranhas”, de Ricardo Domeneck.

As escolhas teóricas e os caminhos percorridos são resultados de nosso “gesto de interpretação” (ORLANDI, 2007). Assim, apresentamos, aqui, um modo de olhar e pensar as metáforas de leitura presentes nos textos de crítica literária e que nos ajudam a “ler” os sentidos que são produzidos no ato da leitura.

2 APRESENTAÇÃO DA METÁFORA

O *corpus* de nossa pesquisa é o texto de crítica literária intitulado “Augusto de Campos”, produzido pelo crítico, escritor, tradutor e poeta Ricardo Domeneck. Esse texto foi editado por Ricardo Domeneck e Marília Garcia e publicado na revista eletrônica *Modo de Usar & Co.* em 14 de janeiro de 2009. Na leitura de “Augusto de Campos”, selecionamos uma metáfora na materialidade discursiva do texto e a compreendemos como uma metáfora de leitura: “performance”. Segundo Domeneck, o trabalho de Augusto de Campos “pede uma voz treinada, que possa ir muito além de uma simples ‘leitura’. Seus poemas pedem *performance*” (DOMENECK, 2009a, on-line, grifos do autor). Leremos essa metáfora como uma imagem da leitura e também como uma forma sócio-histórica que constitui sentidos sobre o que ler significa.

2.1 A CRÍTICA DE DOMENECK SOBRE A OBRA DE AUGUSTO DE CAMPOS

Na leitura do texto “Augusto de Campos”, olhamos para o modo como a crítica elaborada por Domeneck é apresentada. O texto inicia apresentando o poema de Augusto de Campos intitulado “Tudo está dito”, publicado em 1974. O crítico aguça os sentidos dos leitores ao iniciar pela obra poética, desafiando o leitor na leitura do poema.

Apresentando fatos sobre a biografia, obra e pesquisas desenvolvidas pelo poeta, Domeneck menciona que Augusto de Campos “[...] aos vinte anos, publicou seu primeiro livro, chamado *O Rei Menos o Reino*, em (1951)” (2009a, on-line, grifos do autor). Destaca que as pesquisas realizadas por Augusto de Campos direcionaram à fundação da Poesia Concreta brasileira e internacional, em parceria com Haroldo Campos e Décio Pignatari. Ressalta que tais pesquisas fascinam muitos jovens poetas e afirma que “os editores da *Modo de Usar & Co.* sentem-se entre estes jovens poetas fascinados por obra tão frutífera e barulhenta” (DOMENECK, 2009a, on-line).

Retomando o poema de abertura do texto e, em relação à obra de Augusto de Campos, Domeneck questiona se tudo já está dito sobre o poeta, se a poética pode ser enquadrada dentro das formulações que o poeta mesmo buscou para sua obra. O autor afirma que “a potência de uma obra poética mostra-se muitas vezes na sua recusa em ser enquadrada de forma unívoca ou completa na própria poética do autor” (DOMENECK, 2009a, on-line). É o que Domeneck traz sobre Augusto de Campos, o crítico mostra ao leitor que, a cada poema desse poeta, novos sentidos são possíveis e que “esta obra segue assumindo novos significados, encontrando novas

funções, para poetas de outros contextos” (2009a, on-line). Nesse sentido, um exemplo apresentado por Domeneck para mostrar as possibilidades de “ler” e adentrar a obra de Augusto de Campos está no ensaio publicado por Eduardo Sterzi, sobre a obra poética de Augusto de Campos. Este traz uma “leitura nova” adentrando “pelo viés do sujeito lírico, relendo a inserção do poeta concreto entre os trovadores que primorosamente traduziu e buscando [...] a sobrevivência do sujeito poético no trabalho lírico” (DOMENECK, 2009a, on-line).

Domeneck infere que “nem tudo está dito sobre a obra de Augusto de Campos e nem toda obra de Augusto de Campos já foi dita” (2009a, on-line). Assim, inicia sua reflexão para chamar a atenção do leitor ao que pretende colocar em cena na obra poética de Augusto de Campos. “Uso esta asserção para apresentar o aspecto da obra Augusto de Campos que comanda nossa atenção em particular: seu aspecto vocal, oralizável, sonoro” (DOMENECK, 2009a, on-line).

Domeneck (2009a, on-line) destaca que, “quando o último livro do poeta foi publicado, chamado *Não* (2003), muito se escreveu sobre o trabalho gráfico e de escrita do poeta, mas não sobre os trabalhos sonoros e visuais que acompanham o livro”. O autor também aponta que esse fato tem chamado a atenção de outros críticos, mencionando a fala de André Vallias em palestra sobre a poesia de Augusto de Campos, no Festival de Poesia de Berlim. “André Vallias chamou a atenção para esse fator da recepção crítica que segue ignorando os desdobramentos plurais e não-literários da poética de Augusto de Campos” (DOMENECK, 2009a, on-line). Mencionando um dos poemas mais polêmicos do poeta na década de 1980, “Mudo”, Domeneck afirma que, ao contrário do que o poema diz, o poeta está longe de terminar mudo. Em seguida, apresenta o poema grafado para o leitor, apresentando seu aspecto visual.

O crítico afirma que as referências mais conhecidas de Augusto de Campos, como, por exemplo, o grafismo prismático de Mallarmé, a composição ideogrâmica Ezra Pound, a mímica linguística de Edward Estlin Cummings, e outras, “convidam à leitura” que privilegia o aspecto visual de sua obra. Propõe que esse poeta pode ser considerado o mais visual dentre os poetas da revista *Noingandres*, sendo também sua obra a que mais convida ao oralizável, ao vocal e ao sonoro. Como exemplo, Domeneck apresenta a oralização do poema “cidade city cité”, que foi gravada em 1985 pelo próprio Augusto de Campos. Na sequência, apresenta o texto grafado do poema “cidade city cité” (publicado em 1963), mostrando o seu aspecto visual. Domeneck destaca que, uma vez conhecida a oralização do poema, fica difícil imaginar melhor aplicação. Afirma que a oralização de “cidade city cité” “transforma a cidade em um conglomerado de atributos em língua e saliva” (DOMENECK, 2009a, on-line).

Por apresentar uma complexidade linguística, Domeneck afirma que o trabalho de Augusto de Campos “pede uma voz treinada, que possa ir muito além de uma simples ‘leitura’” (2009, on-line). Ao tratar da obra poética de Augusto de Campos, Domeneck destaca que “seus poemas pedem *performance*” (2009a, on-line, grifos do autor). Em seguida, menciona um dos admiradores do trabalho de Campos, “o poeta lírico” Caetano Veloso. Na sequência, apresenta o poema “Pulsar” de Campos, oralizado, na versão lírica, na voz de Caetano Veloso. O poema “Pulsar”, grafado, foi publicado por Campos em 1975.

Domeneck infere que “os textos de Augusto de Campos pedem a performance, a sua CORPo-r-a-l-i-z-ação como poesia lírica, fazendo-se verdadeiramente verbiVOCOvisual” (2009a, on-line). O autor defende essa proposição considerando também os primeiros poemas líricos de Augusto de Campos, publicados na década de 1950 e baseados na ideia de *Klangfarbenmelodie*. Como exemplo, Domeneck apresenta o poema “Lygia Fingers” de Augusto de Campos oralizado pelo próprio poeta. Na sequência, apresenta o texto grafado (publicado em 1953), destacando o aspecto visual do poema. O autor afirma que a leitura silenciosa na página e a audição desse poema são experiências distintas. “Na página, o leitor fica livre para criar suas próprias associações sintáticas. No entanto, creio que sua performance traz também novos significados ao texto” (2009a, on-line).

O mesmo movimento de percepção Domeneck nos mostra em relação ao poema “Eis os amantes”, oralizado por Campos e pela musa do poeta, Lygia. Na sequência, Domeneck apresenta o texto grafado (publicado em 1953), apontando o aspecto visual da obra. Outro exemplo, trazido por Domeneck, é o poema “Dias dias dias”, de Augusto de Campos, oralizado na voz de Caetano Veloso.

Domeneck afirma que “não é surpresa que o trabalho visual de Augusto de Campos ainda chame e concentre a atenção da crítica” (2009a, on-line). Aponta o trabalho de Augusto de Campos como o que mais buscou o equilíbrio “VERBI-VOCO-VISUAL” proposto pelo Grupo *Noigandres*, em um contexto histórico específico dentre os poetas que surgiram na década de 1950. Nesse período e contexto, assim como o Grupo *Noigandres*, vários grupos de poetas, em várias partes do mundo, retomavam estratégias das primeiras vanguardas, logo após um longo período marcado por censuras e pelas catástrofes das duas guerras mundiais. Dentre esses grupos, o crítico menciona os trabalhos de: *Lettristes*, destacando Isidone Isou e Gil J. Wolman; os *Situacionistas*, liderados por Guy Debord, também Henri Chopin e Bernard Heidsieck, em Paris; o *Grupo de Viena*, na capital austríaca, destacando H.C. Artamann e Gerhard Rühm; os britânicos do Grupo *British Poetry Revival*, destacando Bob Cobbing; o

Grupo do *Cau Set*, em Barcelona; e os *Surrealistas* de Bucareste, destacando Paul Paun e Ghérasim Luca.

O crítico menciona que o trabalho Augusto de Campos faz dele um dos mais “jovens” poetas brasileiros em atividade. “Em artigos recentes, o poeta segue borrando dicotomias, demonstrando o mesmo respeito e interesse por Erik Satie e Erikah Badu, por Anton Werbern e Missy Elliott” (DOMENECK, 2009a, on-line). Domeneck destaca a expansão do conceito “VERBI-VOCO-VISUAL” que vem sendo construído por poetas brasileiros como: Philadelpho Menezes (1960-2000), Arnaldo Antunes, Henrique Dídimo, Marcelo Sahez, Márcio-André, Ricardo Aleixo. “[...] Entre os quais e outros ousou incluir-me cheio de esperança, fundamenta-se em parte na pesquisa deste poeta, que talvez, tenha sido o primeiro brasileiro ‘multimedieval’, o grande tradutor dos trovadores[...]” (DOMENECK, 2009a, on-line). Domeneck identifica-se com o trabalho que vem sendo desenvolvido por Augusto de Campos e inclui-se entre estes poetas que desenvolvem o trabalho de expansão do conceito “VERBI-VOCO-VISUAL”. O autor encerra sua crítica mencionando uma expressão proferida por Ezra Pound para referir-se ao trabalho de Augusto de Campos. “‘Curiosidade, curiosidade’, escreveu Ezra Pound. Parece o lema do próprio Augusto de Campos” (DOMENECK, 2009a, on-line).

2.1.1 “Performance”: uma metáfora de leitura

Ao apresentar a obra poética de Augusto de Campos para o leitor, a crítica busca situar o percurso que sustentará o tema proposto pelo crítico. A “leitura como performance” pode, segundo Domeneck (2009a, on-line), ser percebida nos diferentes poemas da obra poética de Augusto de Campos. A crítica direciona o olhar do leitor a acompanhar a trajetória poética de Augusto de Campos, destacando a primeira e a última publicação de livro e, nesse entremeio, alguns poemas marcantes na trajetória de produções poéticas.

A crítica chama o leitor para a leitura dos poemas de Augusto de Campos que envolvem os sentidos, convidando-o para “adentrar” a obra poética por uma leitura performática. Na própria escrita da crítica, Domeneck conduz o olhar do leitor num movimento performático por entre as poesias, chamando a atenção para os aspectos oral, visual e sonoro da obra poética. As palavras encontram-se em performance para apresentar a imagem de leitura que é mobilizada: a leitura que “pede performance”. A crítica faz um percurso das primeiras publicações (1951) até as mais recentes (2003), sem seguir uma ordem cronológica, na qual Domeneck quer chamar a atenção para o modo de ler a obra poética de Augusto de Campos. A disposição dos poemas e o modo como são apresentados pelo crítico parecem guiar e movimentar o leitor na leitura.

Na leitura do texto “Augusto de Campos”, enquanto leitores, somos atraídos pelo movimento proposto pela crítica de Domeneck. Entendemos, na leitura do texto, que se quer chamar a atenção para o modo de ler a obra poética de Augusto de Campos a partir de sequências discursivas que perpassam o texto:

SD1

As referências mais conhecidas de Augusto de Campos [...] *convidam à leitura* que privilegia o *aspecto visual* de sua obra (DOMENECK, 2009a, on-line, grifos nossos).

SD2

O trabalho de Augusto de Campos, no entanto, por sua complexidade linguística, *pede uma voz treinada*, que possa ir muito além de uma *simples “leitura”* (DOMENECK, 2009a, on-line, grifos nossos).

SD3

Ainda que Augusto de Campos seja, talvez, o mais visual dentre os poetas da revista Noigandres, *sua obra* é também a que mais *convida ao vocal, ao oralizável, ao sonoro* (DOMENECK, 2009a, on-line, grifos nossos).

Dentro da temática da leitura, uma metáfora de leitura é produzida: “performance”; como vemos nas sequências discursivas de referência a seguir:

SDR1

Seus poemas pedem performance (DOMENECK, 2009a, on-line, grifos nossos).

SDR2

[...] *os textos* de Augusto de Campos *pedem a performance*, a sua *CORPo-r-a-l-i-z-ação* como poesia lírica, fazendo-se verdadeiramente *verbiVOCOvisual* (DOMENECK, 2009a, on-line, grifos nossos).

Podemos dizer que a metáfora de leitura “performance” produz sentidos e ganha força ao longo do texto. Além disso, ao longo do texto, compreendemos que um sujeito aí se constitui. Entendemos que a leitura, nesse discurso, é um processo no qual o leitor sofre os efeitos dessa “leitura como performance”.

Lemos “performance” como uma metáfora de acordo com o que Pêcheux propõe, a metáfora como um processo sócio-histórico e que constitui a materialidade linguística do texto crítico “Augusto de Campos”. Compreendemos “performance” como uma metáfora de leitura, uma transferência de sentidos entre termos que permanecem ligados entre si no contexto em que aparecem e, por sua historicidade, produzem sentidos.

2.2 UM OLHAR SOBRE A METÁFORA

Mesmo que não seja perceptível, a todo momento mobilizamos imagens para ler o mundo em que vivemos. Enquanto leitores, mobilizamos determinadas relações de sentidos, enquanto outras são esquecidas para melhor interpretarmos os sentidos produzidos. Assim, para compreendermos as imagens de leitura que são produzidas sobre o ato de ler na crítica “Augusto de Campos”, olharemos para essas imagens de leitura como parte do processo de constituição dos sentidos.

Em seus estudos, Michel Pêcheux (2009) aborda essas imagens de leitura como metáforas, como um processo sócio-histórico que constitui sentidos sobre a leitura. Vemos, em Pêcheux, que o *caráter material do sentido* das palavras “consiste na sua dependência constitutiva daquilo que chamamos ‘o todo complexo das formações ideológicas’” (PÊCHEUX, 2009, p. 146). O autor afirma que a ideologia é que traz evidências que permitem que uma palavra ou expressão “queiram dizer o que realmente dizem”, mascarando o caráter material do sentido pela “transparência da linguagem”.

Para Pêcheux, o sentido de uma palavra, de uma expressão “é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas)” (PÊCHEUX, 2009, p. 146). Essas palavras mudam de sentido de acordo com as posições daqueles que as empregam e mobilizam sentidos em referência às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem.

Assim, o sentido de uma palavra, de uma expressão, não existe “em si mesmo”, na sua relação transparente com a literalidade do significante. O significante determina a constituição do signo e do sentido e, por isso, o sentido não pode ser a “propriedade” da literalidade significante.

O sentido [...] é o efeito de uma relação no Significante, relação que Lacan designou como *metáfora*, dizendo: ‘uma palavra por outra, essa é a fórmula da metáfora’ e acrescentando a seguinte nota, excepcionalmente esclarecedora para nosso propósito: ‘A metáfora se localiza no ponto preciso em que o sentido se produz no non-sens’. (PÊCHEUX, 2009, p. 239)

Essa concepção de metáfora possibilita compreender que uma palavra, por exemplo, não tem um sentido próprio, único, literal. Também compreendemos que não há sentidos deriváveis que criem uma literalidade por meio de combinações lógicas ou ambíguas. “O sentido é sempre uma palavra, uma expressão ou proposição *por* uma outra palavra, uma expressão ou proposição” (PÊCHEUX, 2009, p. 239, grifos do autor). Esse processo de constituição dos sentidos Pêcheux define como “transferência (*meta-phora*)”, processo em que

os elementos significantes se confrontam e se revestem de um sentido a cada formação discursiva em que aparecem. Essa transferência não se refere a “transmissão de informação”, mas ao “efeito de sentido” produzido no deslize de uma palavra, expressão ou proposição de formação discursiva para outra.

Assim, vemos que “o sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora [...] das quais certa formação discursiva vem a ser historicamente o lugar mais ou menos provisório” do sentido (PÊCHEUX, 2009, p. 240). Por ser a formação discursiva o lugar provisório do sentido, as palavras recebem seus sentidos da formação discursiva na qual são produzidas, da qual pertencem. Pêcheux chama de “*formação discursiva* aquilo que, numa formação ideológica dada [...] determina o que pode e deve ser dito” (2009, p. 147, grifos do autor). Portanto, uma mesma palavra pode receber sentidos diferentes, dependendo de como se referem a uma ou outra formação discursiva. Isso se dá pelo fato de que “uma palavra, uma expressão ou uma proposição não tem *um* sentido que lhe seria ‘próprio’, vinculado a sua literalidade” (2009, p. 147, grifos do autor). Portanto, o sentido de uma palavra, expressão ou proposição “se constitui em cada formação discursiva” pelas relações que mantém com outras palavras, expressões ou proposições.

Se se admite que as *mesmas* palavras, expressões ou proposições mudam de sentido ao passar de uma formação discursiva a outra, é necessário também admitir que palavras, expressões ou proposições *literalmente diferentes* podem, no interior de uma formação discursiva dada, “ter mesmo sentido”, o que [...] representa, a condição para que cada elemento (palavra, expressão ou proposição) seja dotado de sentido (PÊCHEUX, 2009, p. 148, grifos do autor).

A partir dessa proposição, compreendemos que, assim como o sentido de uma palavra se constitui em cada formação discursiva em que é mobilizada, pelas relações que estabelece com as outras palavras, palavras diferentes podem ter o mesmo sentido dentro de uma formação discursiva dada. Pêcheux chama de *processo discursivo* esse “sistema de relações de substituição, paráfrases, sinonímias, etc., que funcionam entre elementos linguísticos – ‘significante’ – em uma formação discursiva dada” (2009, p. 148). A formação discursiva vem a ser o lugar de constituição dos sentidos.

Nesse sentido, em relação a um mesmo contexto dado, é possível considerar sinonímias contextuais entre dois grupos de expressões ou termos que produzem o mesmo efeito de sentido. Pêcheux chama de *efeito metafórico* esse “fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual, [...] esse ‘deslizamento de sentido’ entre x e y é constitutivo do ‘sentido’ designado por x e y” (PÊCHEUX, 2010a, p. 96). No entanto, não é apenas passar de uma sequência

discursiva a outra apenas por substituição de palavras. É preciso dispor de uma série de sequências representativas no conjunto do contexto dado “para poder colocar em evidência os *pontos de ancoragem semântica* que se definem pelo recorte das metáforas” (2010a, p. 96, grifos do autor). As duas sequências discursivas, em geral, sempre estão ligadas uma à outra por uma série de efeitos metafóricos, sentidos que deslizam de uma sequência à outra, que se deslocam e dão condições para a metáfora aparecer. Sendo a formação discursiva o lugar de constituição dos sentidos, Pêcheux destaca que:

Toda formação discursiva dissimula, pela transparência do sentido que nela se constitui, sua dependência com respeito ao ‘todo complexo com dominante’ das formações discursivas, intrincado no complexo das formações ideológicas (PÊCHEUX, 2009, p. 148-149, grifos do autor).

A esse “todo complexo com dominante” das formações discursivas, Pêcheux chama de interdiscurso. A transparência do sentido que se constitui em uma formação discursiva dada mascara a dependência dessa formação discursiva em relação ao interdiscurso. Nesse sentido, toda formação discursiva dissimula a objetividade material contraditória do interdiscurso que a determina. Essa objetividade material reside no fato de que algo fala sempre “antes, em outro lugar e independentemente” (PÊCHEUX, 2009, p. 149).

Se a formação discursiva determina o que pode e deve ser dito, o interdiscurso está diretamente ligado à discursividade da formação discursiva. A metáfora, que é constitutiva do sentido, é sempre determinada pelo interdiscurso. Assim, o interdiscurso vem a ser o princípio de funcionamento da metáfora:

É *porque* os elementos da sequência textual, funcionando em uma formação discursiva dada, podem ser importados (meta-forizados) de uma sequência pertencente a *uma outra* formação discursiva que as referências discursivas podem se construir e se deslocar historicamente. (PÊCHEUX, 2012, p. 158, grifos do autor)

Como vemos, os sentidos que estão funcionando numa formação discursiva dada podem ser metaforizados de uma sequência textual de outra formação discursiva, pois as referências discursivas podem se construir e, também, se deslocar historicamente. Nesse espaço interdiscursivo, a partir de Pêcheux (2010b), a memória discursiva vem reestabelecer “os implícitos”, “os pré-construídos”, e torna possível a constituição dos discursos de sujeitos em determinado momento sócio-histórico. A cada novo processo de produção de discurso, serão produzidos deslocamentos ou deslizamentos no sentido de passagem de um termo a outros. A partir

da verificação do funcionamento da memória discursiva, o discurso nos remete a um dizer, a uma formação discursiva para entender o sentido do que está sendo dito.

Nas discussões de Pêcheux, a metáfora se apresenta como uma ligação constitutiva entre o linguístico e o histórico. Portanto, não há sentido sem metáfora. Sendo assim, é essencial considerar o modo como Pêcheux (2009, p. 123) pensa a metáfora:

A concepção do processo de *metáfora* como processo sócio-histórico que serve como fundamento da ‘*apresentação*’ (*donation*) de objetos para sujeitos, e não como uma simples *forma de falar* que viria secundariamente a se desenvolver com base em um sentido primeiro, não-metafórico, para o qual o objeto seria um dado ‘natural’, literalmente pré-social e pré-histórico (grifos do autor).

Essa concepção de metáfora, apresentada por Pêcheux, é fundamental para nossa discussão. Considerando a metáfora um processo sócio-histórico que serve de apresentação de objetos para sujeitos, observamos que a metáfora de leitura, que aparece na crítica “Augusto de Campos”, serve como fundamento da apresentação da obra poética de Augusto de Campos para o leitor. Assim, a metáfora de leitura “performance”, que aparece na crítica, vem como uma forma de apresentar a obra poética (objeto) para os leitores da Revista *Modo de Usar & Co.* (sujeitos).

Pêcheux traz, ainda, a metáfora como uma perturbação no discurso, “a metáfora aparece fundamentalmente como uma *perturbação* que pode tomar a forma do lapso, do ato falho, do efeito poético, do Witz ou do enigma” (PÊCHEUX, 2012, p. 160, grifos do autor). Vemos, portanto, que a metáfora coloca em cena “os pontos de falha” da língua e da história. Nesse sentido, a metáfora como perturbação, como ato falho, possibilita que os sentidos se movam historicamente, permitindo a reinscrição dos dizeres já ditos e esquecidos no discurso, que dão condições para o aparecimento das metáforas.

A partir de Pêcheux (2009), entendemos que, através do interdiscurso intrincado no complexo das formações ideológicas, a Ideologia funciona como interpelação dos indivíduos em “sujeitos de seu discurso”, fornecendo “a cada sujeito” sua “realidade”. O indivíduo é interpelado em sujeito de seu discurso quando se identifica com a formação discursiva que o domina, na formação discursiva na qual é constituído como sujeito do discurso, isso se dá porque os elementos do interdiscurso são reinscritos no discurso do próprio sujeito.

Desse modo, a metáfora se apresenta como “um processo não-subjetivo na qual o sujeito se constitui” (PÊCHEUX, 2009, p. 120). O sujeito não existe antes da metáfora: a metáfora é que constitui o sujeito. Portanto, “a produção de sentido é parte integrante da interpelação do

indivíduo em sujeito, na medida em que, entre outras determinações, o sujeito é produzido como causa de si na forma-sujeito do discurso sob efeito do interdiscurso” (PÊCHEUX, 2009, p. 238).

Por isso, consideramos importante olharmos para o eixo da formulação dos sentidos, o intradiscurso, e o eixo da constituição dos sentidos, o interdiscurso. Conforme Pêcheux, o *intradiscurso* seria “o funcionamento do discurso com relação a si mesmo”, é “o que eu digo agora, com relação ao que eu disse *antes* e ao que eu direi *depois*” (2009, p. 153, grifos do autor). O interdiscurso seria o “pré-construído” do intradiscurso, entendido como o exterior constitutivo da discursividade (PÊCHEUX, 2009, p. 154). O intradiscurso, a partir do conjunto de fenômenos de “co-referência”, garante o “fio de discurso” do sujeito, sendo um efeito do interdiscurso sobre si mesmo.

Se o sujeito se constitui pelo “esquecimento” daquilo que o determina, a forma-sujeito tende a “esquecer” o interdiscurso no intradiscurso. Para Pêcheux, a forma-sujeito “*simula o interdiscurso no intradiscurso*, de modo que o interdiscurso *apareça* como puro ‘já-dito’ do intradiscurso, no qual ele se articula por ‘co-referência’” (2009, p. 154, grifos do autor). Para entendermos melhor, Pêcheux, a partir dos estudos de Sigmund Freud, apresenta dois tipos de esquecimentos para explicar como isso é inerente ao discurso.

O esquecimento número 2 (da ordem do sistema pré-consciente), chamado de esquecimento enunciativo, é o esquecimento pelo qual todo sujeito ‘seleciona’, no interior da formação discursiva que o domina (ou seja, no sistema de enunciados), formas e sequências que nele se encontram em relação de paráfrase (PÊCHEUX, 2009, p. 161). O sujeito acredita que pode selecionar um enunciado, forma ou sequência e não outro/a. Esse esquecimento é da ordem da formulação, pois o sujeito esquece que há outros sentidos possíveis e produz a impressão da realidade do pensamento.

O esquecimento número 1 (da ordem do sistema inconsciente), chamado de esquecimento ideológico, refere-se ao fato de que o sujeito não pode, por definição, encontrar-se no exterior da formação discursiva que o domina, pois esse exterior determina a formação discursiva (PÊCHEUX, 2009, p. 162). O sujeito se encontra na formação discursiva que o domina e tem a ilusão de ser a origem do que diz. Esse esquecimento é da ordem de constituição do sujeito e do sentido. O sujeito pensa ser a fonte do sentido quando, na verdade, ele apenas retoma sentidos já-ditos a partir do trabalho que o inconsciente e a ideologia realizam sobre ele.

A interpretação da tópica de Freud, apresentada por Pêcheux, contribui para explicar “o fato de que não há fronteira ou solução de continuidade ‘no interior’ de uma formação discursiva, de modo que o acesso ao ‘não dito’ como ‘dito de outro modo’ (aceito ou rejeitado) permanece constitutivamente aberto” (2009, p. 162). Também vemos que o sujeito tem a impressão da

realidade do seu pensamento. Essa impressão se deve à abertura constitutiva da qual o sujeito se utiliza constantemente e que ocorre pelo retorno do fio do discurso sobre si mesmo.

Segundo Pêcheux, não há uma relação termo a termo entre linguagem e pensamento. Há sempre outras formas de dizer o mesmo, que vão denunciar aquilo que é apagado e permitir recuperar a presença de uma ausência necessária à significação: a ausência do interdiscurso (entendido como o exterior constitutivo da discursividade). Entendendo a metáfora, percebemos que os sentidos não estão “presos” às palavras, pois, quando falamos, os sentidos já estão marcados pelas condições históricas em que aparecem e, em relação a outros dizeres, ao “já dito” em outras formações discursivas. Esse processo de constituição do sentido, mostramos como a linguagem é incompleta e como o sentido é marcado pelo deslize.

Pêcheux entende que as transformações dos sentidos escapam a qualquer norma estabelecida *a priori*, exercendo um trabalho do “sentido sobre o sentido, tomados no relançar indefinido das interpretações” (2008, p. 51). Sendo assim, estudar a noção de metáfora não é apenas uma opção analítica, pois usamos metáforas para interpretar, para atribuir sentidos, ler o mundo que nos cerca. Como vimos, as palavras, expressões, proposições e enunciados são suscetíveis de tornarem-se outros, diferentes de si mesmos. Assim, “todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para outro” (PÊCHEUX, 2008, p. 53). Do ponto de vista discursivo, todo enunciado ou sequência de enunciados pode ser linguisticamente descrito como uma série de “pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação” (PÊCHEUX, 2008, p. 53). Por isso, o contato com as metáforas é uma necessidade constante a quase toda prática de linguagem.

Ao tratar do então emergente pós-estruturalismo, Santiago (2000, p. 215) afirma que a interpretação é “uma tarefa *infinita*, porque nunca se pode completar”. O autor destaca, ainda, citando Nietzsche, que “tudo já é interpretação [...] a interpretação sempre se volta sobre si mesma, criando este movimento de circularidade” (SANTIAGO, 2000, p. 215). O autor propõe, assim, a interpretação como movimento de circularidade, e não fechado, que será definidor do movimento do conhecimento humano.

Santiago afirma que Nietzsche, enquanto pensador das metáforas, vê o estabelecimento da linguagem “como uma sucessão de metáforas impostas pelo homem às coisas” (SANTIAGO, 2000, p. 213). Nietzsche discorre que:

Acreditamos saber alguma coisa das próprias coisas quando falamos de árvores, de cores, de neve e de flores e, no entanto, *apenas possuímos metáforas das coisas*, que

não correspondem de modo algum às entidades originais. (NIETZSCHE, apud SANTIAGO, 2000, p. 214, grifos nossos)

Esse filósofo nos diz que não temos acesso às coisas propriamente ditas, apenas possuímos “metáforas das coisas”, pois todo conceito ou categoria já é uma metáfora. Nietzsche afirma que “[...] nosso pensar é um classificar, um nomear, portanto, algo que diz respeito ao arbitrário humano e não atinge a própria coisa” (2007, p. 28-29). Para se chegar ao conceito, temos primeiro a imagem e, nesse sentido, Nietzsche aponta que “toda denominação é uma tentativa para chegar à imagem” (2007, p. 29).

Assim, para o filósofo, “tempo, espaço e causalidade são apenas *metáforas* do conhecimento, por meio das quais interpretamos as coisas” (2007, p. 58, grifos do autor). A multiplicidade das coisas se apresenta de acordo com a forma como as consideramos e para “conhecê-las” e “explicá-las” passamos a denominá-las. Para Nietzsche, “nossa única maneira de nos tornarmos senhores da multiplicidade é construir categorias, [...] todo explicar e todo conhecer não passa propriamente de um denominar” (2007, p. 58). Desse modo, a linguagem serve-se das metáforas para estabelecer as relações das coisas com os homens.

Santiago retoma Nietzsche para refletir sobre essa relação conflituosa entre a linguagem e as coisas destacando que essa relação “só pode ser descrita pelo vocabulário da *diferença* e da *violência*” (2000, p. 214, grifos do autor). Aborda, a partir dos estudos de Nietzsche, que “nomear as coisas é antes de mais nada um ‘ato de autoridade’ por parte do homem, por parte dos que dominam” (SANTIAGO, 2000, p. 214 grifos do autor). Segundo Santiago, “o homem impõe *uma* e *sua* interpretação e *um* e *seu* valor quando utiliza criativamente a linguagem” (2000, p. 214, grifos do autor). Para o autor, o crítico e o filósofo têm o trabalho de perceber a origem dessa violência interpretativa, de entender o modo como certos sentidos são dominantes em relação a outros. Para Nietzsche:

Toda a história de uma ‘coisa’, de um hábito, pode ser uma cadeia ininterrupta de interpretações e de aplicações sempre novas, cujas causas nem sequer precisam ser ligadas entre elas e que, em certas circunstâncias, só sucedem e substituem umas às outras ao acaso (NIETZSCHE, apud SANTIAGO, 2000, p. 214, grifos nossos).

Não há um sentido originário na linguagem, um conhecimento verdadeiro, não temos a essência das coisas, a verdade se apresenta como “uma multidão movente de metáforas” (NIETZSCHE, 2007, p. 84). Segundo esse filósofo, o conhecimento se constitui por metáforas que apresentam historicidade e estão ligadas aos sentidos já formulados. Como destacamos acima, nos trechos sobre Nietzsche mencionados por Santiago, Nietzsche afirma que possuímos

“metáforas das coisas”. No segundo trecho, ele substitui a palavra “metáfora” por “interpretação”, propondo que possuímos apenas “interpretações das coisas”. Esse modo de pensar que metáfora é interpretação das coisas, apresentada por Nietzsche, também encontramos nos estudos de Pêcheux, pois, para ele, “a metáfora já é interpretação”. Nas suas discussões, Pêcheux faz referência a Nietzsche ao dizer que “todo fato é uma interpretação” (2008, p. 44).

Como vemos em Nietzsche, as metáforas são fundamentais para o conhecimento, para a construção do saber. Desse modo, compreendemos que Pêcheux traz formas metaforizadas para pensarmos a interpretação, mobilizando metáforas para ler os textos. Isso nos faz refletir sobre o modo como os sentidos são pensados em relação à estruturação do texto de crítica literária e como esses sentidos já são historicamente determinados.

2.3 AS FORMAÇÕES IMAGINÁRIAS

Vemos em Pêcheux (2010a) que as condições de produção constituem os discursos. Assim, o discurso crítico, apresentado no texto “Augusto de Campos”, provém das “relações de sentido” que se manifestam nessa situação e das “relações de força” em que o lugar do qual o sujeito fala é constitutivo do que ele diz. Nosso movimento será de olhar nosso *corpus* de pesquisa como *discurso*. Para tal, consideramos o texto crítico selecionado, “Augusto de Campos”, como um espaço de construção de relações imaginárias.

Considerando os estudos de Pêcheux (2010a, p. 82), “todo processo discursivo supõe a existência de formações imaginárias”. Essas formações imaginárias contribuem para a mobilização de metáforas, pois, em todo discurso, as palavras recebem sentidos de acordo com a formação discursiva em que são mobilizadas através do “efeito de sentidos”. Assim, também podemos pensar a imagem de leitura mobilizada por Domeneck (2009a, on-line), “performance”, como uma metáfora de leitura a partir do efeito de sentidos produzido pelas formações imaginárias, no discurso da crítica “Augusto de Campos”.

Na crítica “Augusto de Campos”, Domeneck (2009a, on-line) chama a atenção do leitor ao modo de ler a obra de Augusto de Campos. No percurso de leitura da crítica, entendemos que o crítico traz uma imagem de leitura, “a leitura como performance”, uma imagem que o sujeito crítico faz do leitor e da obra poética. Pelo imaginário social, o sujeito crítico literário é visto como o sujeito que compreende a obra literária e, a partir de sua especialização teórica, é compreendido como capaz de atribuir-lhe sentidos. A partir de Pêcheux (2010a), entendemos que essa percepção imaginária é atravessada pelo “já ouvido”, o já dito” e constituem o sujeito

crítico. A representação imaginária do sujeito crítico resulta “de processos discursivos anteriores (provenientes de outras condições de produção) que deixam de funcionar, mas que deram nascimento a ‘tomadas de posição’ implícitas” (PÊCHEUX, 2010a, p. 85). Essas tomadas de posição implícitas é que asseguram que haja relações imaginárias no processo discursivo em foco, na formação discursiva dada.

Na tomada de posição do sujeito crítico, este produz a imagem dele mesmo no discurso, também antecipa possíveis interpretações a partir do leitor que ele imagina para seu discurso. Domeneck se vê, enquanto especialista em poesias, e produz a imagem de um possível leitor que também seja especialista e qualificado para ler a obra poética de Campos, destacando isso na crítica:

SD2

O trabalho de Augusto de Campos, no entanto, por sua complexidade lingüística, *pede uma voz treinada, que possa ir muito além de uma simples ‘leitura’*” (DOMENECK, 2009a, on-line, grifos nossos).

Como vemos nos trechos destacados na SD2, Domeneck marca, no discurso da crítica, que a leitura do trabalho poético de Augusto de Campos “pede” a qualificação do leitor. A expressão “pede uma voz treinada” marca a exigência de que o leitor seja especialista em poesia, que conheça o modo de ler esse trabalho e seja qualificado para isso. Do mesmo modo, destaca que a obra poética de Campos exige um leitor que vá além de uma “simples “leitura”, que saiba interpretar e ir além da superfície do texto poético, explorando os aspectos que valorizam sua oralização.

Mesmo que a crítica esteja disponível em espaço digital, publicada na internet, numa revista que publica especificamente poesias e crítica sobre poesias, acessível a qualquer internauta, Domeneck (2009a, on-line) produz a imagem do leitor que a obra poética de Campos “pede”: o leitor de poesia qualificado. Nesse sentido, no jogo da linguagem literária, o modo como o crítico lê a obra está relacionado às representações imaginárias, ao conhecimento do crítico e do leitor imaginário pré-determinado para quem este escreve: o leitor de poesia qualificado.

Desse modo, a partir de Pêcheux, entendemos que o sujeito se encontra na formação discursiva que o domina e tem a ilusão de ser a origem do que diz, pois se constitui pelo “esquecimento” daquilo que o determina. Assim, o sujeito se reconhece enquanto sujeito e “se ‘esquece’ das determinações que o colocaram no lugar que ele ocupa, [...] sendo ‘sempre-já’ sujeito, se esqueceu das determinações que o constituem como tal” (PÊCHEUX, 2009, p. 158).

O sujeito pensa ser a fonte do sentido, quando, na verdade, ele apenas retoma sentidos já-ditos a partir do trabalho que o inconsciente e a ideologia realizam sobre ele.

Segundo Pêcheux, os lugares sociais são determinados na estrutura de uma formação social e estão representados nos processos discursivos em que são colocados em jogo. Assim, “o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a *si* e ao *outro*, a imagem que eles se fazem do seu próprio lugar e do outro” (PÊCHEUX, 2010a, p. 81, grifos do autor). Pelas formações imaginárias, vemos que o leitor projetado, é um leitor imaginário, lido pelo crítico. Nesse caso, o sujeito crítico pensa e produz discurso a partir do seu lugar enquanto crítico literário e, pelo imaginário, pensa o leitor de poesia qualificado como o possível leitor de sua publicação. No entanto, a partir de Pêcheux, entendemos que, pelas formações imaginárias, o sujeito crítico imagina-se no lugar do leitor, pois todo sujeito do discurso pensa e fala a partir de seu lugar, da sua posição no discurso, projetando a imagem que faz do leitor e do objeto.

Nesse sentido, compreendemos, a partir de Pêcheux (2010a), que, em toda formação social, há representações que estabelecem relações entre as situações e as posições (que são as representações dessas situações). Assim, no processo discursivo, diferenças de situação podem corresponder a uma mesma situação, e também uma situação pode ser representada como várias posições, a partir da existência dessas formações imaginárias. Pêcheux (2010a) elaborou um quadro para melhor explicitar:

Quadro 1 – Formações imaginárias

Expressão que designa as formações imaginárias	Significado da expressão	Questão implícita cuja “resposta” subentende a formação imaginária correspondente
A $\left\{ \begin{array}{l} I_A (A) \\ I_A (B) \end{array} \right.$	Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em A	“Quem sou eu para lhe falar assim?”
	Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em A	“Quem é ele para que eu lhe fale assim?”
B $\left\{ \begin{array}{l} I_B (B) \\ I_B (A) \end{array} \right.$	Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em B	“Quem sou eu para que ele me fale assim?”
	Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em B	“Quem é ele para que me fale assim?”

Fonte: Pêcheux (2010a, p. 82).

Podemos pensar aqui o lugar do sujeito no discurso: a imagem que o sujeito do discurso faz dele mesmo, a imagem que faz do outro e a imagem que faz do lugar do objeto. O quadro representa a maneira pela qual o sujeito do discurso intervém nas condições de produção do

discurso. Nesse sentido, o autor destaca, como fundamental, acrescentar, neste quadro, o referente (R), pois o contexto e a situação na qual aparece o discurso também pertencem às condições de produção do discurso. Destaca, ainda, que “se trata de um *objeto imaginário* (a saber, o ponto de vista do sujeito) e não da realidade física” (PÊCHEUX, 2010a, p. 82), como vemos a seguir:

Quadro 2 – Formações imaginárias

Expressões que designam as formações imaginárias		Significação da expressão	Questão implícita cuja “resposta” subentende a formação imaginária correspondente
A	$I_A(R)$	Ponto de vista” de A sobre R	“De que lhe falo assim?”
B	$I_B(R)$	Ponto de vista” de B sobre R	“De que ele me fala assim?”

Fonte: Pêcheux (2010a, p. 83).

A partir dos quadros apresentados por Pêcheux, entendemos que podemos encontrar imagens funcionando em todos os discursos. As representações imaginárias do processo discursivo produzem efeitos de sentidos entre os lugares atribuídos ao sujeito *A* em relação a *B* e em relação a *R*. Podemos destacar, em nosso *corpus* de estudo, que está em funcionamento a imagem que o crítico faz de si mesmo, do texto literário e do leitor. Também está em funcionamento a imagem que o leitor faz de si mesmo, do texto literário e do crítico, e assim por diante.

Podemos inferir, a partir das representações imaginárias, que a crítica “Augusto de Campos” foi pensada e elaborada pelo sujeito crítico observando a obra poética (poesias) e o poeta a ser apresentado (Augusto de Campos), o leitor imaginário (leitor de poesia qualificado) e o lugar e o espaço em que esta crítica é publicada (revista eletrônica, na internet). O sujeito crítico coloca-se na posição sujeito leitor imaginado e projeta possíveis interpretações que serão feitas do texto por ele apresentado. Assim, o sujeito crítico formula determinado discurso a partir da “ligação entre as *relações de força* (exteriores à situação do discurso) e as *relações de sentido*, que se manifestam nessa situação” (PÊCHEUX, 2010a, p. 86, grifos do autor). Portanto, segundo Pêcheux (2010a), ocorrem relações de sentido em que um discurso remete a outro. Assim, a antecipação do que o outro vai pensar parece ser constitutiva do discurso.

2.3.1 O lugar da crítica

Pensando na Crítica Literária, enquanto disciplina de interpretação, vemos que ela atribui sentidos para os textos que analisa. De acordo com Orlandi (2012), compreendemos que

o crítico, enquanto especialista na leitura de textos literários, marca a relação da obra literária com o seu público leitor pela interpretação. Assim, a relação com a interpretação dos sentidos é constitutiva do trabalho do crítico literário.

As formações imaginárias nos ajudam a pensar o lugar do crítico literário dentro do discurso de uma formação social dada. Podemos entender esse imaginário do lugar ocupado pelo sujeito crítico literário nas diferentes maneiras de ler o arquivo, que Pêcheux chama de “um campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão” (1994, p. 57). Duas formas de ler o arquivo são abordadas por Pêcheux: o arquivo pode ser lido de modo espontâneo, que “consistiria em marcar e reconhecer as evidências práticas que organizam essas leituras”, uma leitura literal; no outro modo de ler o arquivo temos os autorizados a interpretar, os responsáveis por “gerir a memória coletiva” (1994, p. 57). Essas duas formas diferentes de leitura nos mostram que não há apenas um único modo de lermos o arquivo. Para Pêcheux (1994, p. 58),

Este divórcio cultural entre o “literário” e o “científico” a respeito da leitura de arquivo não é um simples acidente: esta oposição, bastante suspeita em si mesma por sua evidência, recobre (mascarando esta leitura de arquivos) uma divisão social do trabalho de leitura, inscrevendo-se numa relação de dominação política: a alguns, o direito de produzir leituras originais, logo “interpretações”, constituindo, ao mesmo tempo, atos políticos (sustentando ou afrontando o poder local); a outros, a tarefa subalterna de preparar e de sustentar, pelos gestos anônimos do tratamento “literal” dos documentos, as ditas “interpretações”.

Nesse sentido, podemos inferir que a prática de leitura de textos literários e, especialmente, a prática de leitura realizada pela crítica literária se inscrevem no espaço das diferentes maneiras de ler o arquivo. De certo modo, as práticas de leitura realizadas pela crítica literária estão em um espaço polêmico das diferentes formas de se ler o arquivo.

Retomando alguns pontos da história da crítica literária brasileira, a partir dos estudos de Rocha (2011), percebemos, a partir dos anos 50, a polêmica entre duas formas de ler: a prática da leitura de rodapé de jornais e a prática da leitura universitária. Aqui, a polêmica é pensada como uma “estratégia discursiva enraizada em momentos históricos os mais distintos e em ambientes intelectuais os mais diversos” (ROCHA, 2011, p. 60). Essas práticas de leitura da obra literária pela crítica, nas diferentes interpretações, disputavam espaço e reconhecimento: uma como modelo de leitura dominante e a outra como discurso emergente naquele espaço discursivo. Nessa polêmica, quem se sobressaiu foi a vertente universitária, mas, posteriormente, dentro do espaço universitário, novas disputas intelectuais surgiram. Como vemos, as polêmicas representaram o autêntico motor da vida literária no sistema

intelectual brasileiro, estimulando a produção do saber. Segundo Rocha (2011, p. 70, grifos do autor):

Compreendida como forma de pensamento, a polêmica supõe a criação do que sugiro denominar ‘sistema interno de emulação’, uma vez que confronta oponentes no interior de um mesmo registro discursivo, levando-os ao exame *interessado* dos textos do adversário.

Esse olhar com relação à rivalidade de ideias teóricas e metodológicas constituiu um elemento dinâmico que favoreceu o sistema intelectual, pois “a necessidade de desautorizar a argumentação do adversário depende da exposição dos próprios pressupostos” (ROCHA, 2011, p. 70-71). Para poder escrever sobre o trabalho do outro, é necessário ler a obra e, assim, ter condições de expor seus argumentos com mais segurança.

Esse rumo da crítica literária, a partir da polêmica, direcionou o olhar do trabalho do crítico para não apenas desqualificar o “adversário”, mas também conhecer seu trabalho e, a partir daí, argumentar e discorrer sobre essa produção intelectual. Assim, aos poucos, a polêmica foi dando lugar a um entendimento estrutural no debate de ideias na formação do sistema intelectual. A polêmica que se instaurou ao longo dos anos em torno das duas formas de ler favoreceu e, posteriormente, deu vitalidade ao debate de ideias, incentivando a leitura das obras e a produção de conhecimento que ajudaram a rever o olhar sobre o papel da crítica literária.

Podemos dizer que toda a crítica é polêmica, pois o texto crítico não trabalha com verdades, admite qualquer assunto. Como vimos, não temos verdades apenas “metáforas das coisas” (NIETZSCHE, 2007). Assim, o conhecimento sobre as obras literárias se constrói a partir de uma “multidão de metáforas” que nos ajudam a pensar o crítico e seu lugar nesse contexto contemporâneo em que a crítica vem reencontrando seu lugar no espaço institucional e nos veículos de comunicação.

A partir de Rocha (2011), compreendemos que a crítica vem se reinventando e seu lugar contemporâneo está na universidade e também nos meios de comunicação. No contexto atual, de uma sociedade imersa no universo da cultura digital, podemos pensar no crítico para esse contexto. Acompanhando essas mudanças na formação cultural, temos nosso *corpus* discursivo, um texto crítico, elaborado por um poeta, tradutor, escritor, crítico e editor, em uma revista virtual de divulgação de poesia visual, oral e sonora. Temos um crítico literário que vai além dos muros da universidade, do espaço em que circulam especialistas, levando esse conhecimento especializado para a internet, em espaço específico de divulgação de poesia.

Para Rocha (2011), o crítico para os dias atuais seria o “esquizofrênico produtivo”. A metáfora da esquizofrenia produtiva remete ao duplo papel que o crítico literário tende a exercer atualmente: saber manejar e conviver com os meios acadêmicos e ao mesmo tempo ser competente para falar com o grande público. Assim, no duplo papel, o crítico está como um mediador que saiba “informar e, ao mesmo tempo, formar. Ou seja, aprender a dirigir-se simultaneamente a mais de um tipo de público” (ROCHA, 2011, p. 376).

A partir dos estudos de Rocha, podemos pensar o crítico como mediador e a crítica como lugar determinante para a produção de leitores. Nesse sentido, a crítica se apresenta como lugar de mediação do conhecimento e, segundo Pêcheux, quem faz a mediação na crítica é a metáfora. Do mesmo modo, pelos estudos de Rocha (2011), compreendemos que a crítica vem ocupando seu lugar e espaço na internet. No caso, a crítica de Domeneck está em uma revista eletrônica, em um espaço amplo e acessível na internet, disponível a um público amplo e, ao mesmo tempo, apresenta conhecimento especializado sobre poesia direcionado ao público leitor especialista e qualificado para ler poesia, pois a poesia de Augusto de Campos “pede uma voz treinada...”.

Assim, Domeneck, enquanto poeta-crítico, apresenta-se como crítico mediador. O mediador, dentro do seu papel estrutural, vem atender a “necessidade de filtrar o ‘excesso’ de dados ocasionados pela disponibilidade geralmente criada pelo advento de uma nova tecnologia de comunicação” (ROCHA, 2011, p. 122). Nesse sentido, vemos também que as escolhas de leituras, inclusões e exclusões na elaboração do discurso crítico, a respeito da obra poética de Augusto de Campos, resultam do lugar onde esta crítica irá circular, do leitor imaginado pelo crítico, dos implícitos presentes na discursividade da crítica e do contexto histórico-social.

A partir do ponto de vista de Rocha, “o mediador ajuda a reduzir a complexidade estrutural, por meio de uma seleção prévia do que deve ou não ser lido” (2011, p. 124). Por ser lugar de mediação, a crítica vem antes da leitura da obra ou, no caso da crítica “Augusto de Campos”, a crítica e os poemas andam juntos. Também, no contexto da internet, o mediador vem para “seleção prévia do que deve, sobretudo, ser ‘visto’ e, hoje em dia, especialmente, do que deve ser ‘acessado’” (ROCHA, 2011, p. 124).

Nosso olhar sobre as formações imaginárias, a partir do texto crítico “Augusto de Campos”, mostrou-nos que, mais do que apresentar a obra poética, o poeta e a trajetória de seu trabalho, o texto crítico produz sentidos. Sentidos que são construídos no texto crítico, simultaneamente, na mediação e apresentação da obra para sujeitos leitores. A crítica vem a ser lugar de mediação, e as metáforas se apresentam como mediadoras do discurso. E é nesse processo de produção de sentidos que ocorre o aparecimento das metáforas de leitura. É no

trabalho do crítico literário, de mediação dos sentidos, que as metáforas de leitura entram em cena.

3 CONDIÇÕES DE APARECIMENTO DA METÁFORA DE LEITURA “PERFORMANCE”

3.1 CONDIÇÕES DE APARECIMENTO DA METÁFORA

Conforme Pêcheux (2008, p. 53), a metáfora não é “o domingo do pensamento”, a folga do pensamento. A metáfora é a condição de existência da língua em todos os seus usos. Isso se dá, pois a língua depende dos deslizamentos de sentido que nela tomam forma e significam. Sendo assim, a metáfora é entendida como modo de funcionamento de todo sentido. Assim, o sentido só “existe exclusivamente nas relações de metáfora” (PÊCHEUX, 2009, p. 240). Desse modo, considerando os efeitos de sentido na formação discursiva da crítica “Augusto de Campos”, investigaremos o contexto que afeta e determina as condições para o aparecimento da metáfora de leitura “performance”.

A expressão “pede performance” vem como uma “perturbação”, um ato falho no fio discursivo da crítica “Augusto de Campos”. Desse modo, “a metonímia apareceria ao mesmo tempo como uma tentativa de ‘tratar’ essa perturbação, de *reconstruir* suas condições de aparecimento [...]” (PÊCHEUX, 2012, p. 160, grifos do autor). A metonímia aparece ao mesmo tempo que a metáfora como modo de reconstruir as condições de seu aparecimento, os deslizamentos de sentidos e interpretar os sentidos produzidos pela metáfora de leitura “performance” na formação discursiva em que aparece.

Assim, o processo de constituição da metáfora é reconstruído, segundo Pêcheux, “como um biólogo reconstrói conceptualmente o processo de uma doença para intervir sobre ela” (2012, p. 160). Nesse sentido, o aparecimento da metáfora de leitura “performance”, na discursividade da crítica “Augusto de Campos”, remete a determinadas condições sócio-históricas. Desse modo, no percurso pelo contexto e na situação em que nosso objeto discursivo é enunciado, investigaremos as redes discursivas e elementos discursivos e ideológicos que são apagados na construção da discursividade da crítica, os implícitos que afetam o deslizamento dos sentidos que constituem a metáfora “performance”.

Nosso objeto de pesquisa encontra-se nas formas de circulação que historicamente se instauram entre diversas zonas discursivas, a crítica literária, num espaço de circulação virtual, no meio digital. Nessa forma de circulação, as condições de aparecimento do enunciado estão ligadas a uma rede de formações discursivas que possibilitaram o deslize do enunciado de um espaço discursivo para outro, fazendo sentido no contexto em que aparece.

Em nosso percurso de investigação da metáfora de leitura, trilharemos o caminho para compreender os sentidos que constituem o discurso e que dão condições para seu aparecimento. Nos questionamos: quais as condições que tornam possível o aparecimento da metáfora de leitura “performance”? Reconstruindo as condições determinantes do aparecimento da metáfora do discurso, identificamos algumas situações, na discursividade da crítica, que contribuem para o aparecimento da “performance” como metáfora de leitura: a reavaliação da obra de Augusto de Campos, o crítico enquanto poeta, o crítico enquanto editor e a crítica na era digital.

3.2 A REAVALIAÇÃO DA OBRA DE AUGUSTO DE CAMPOS

A publicação da crítica “Augusto de Campos”, em que Domeneck enuncia a “performance” como metáfora de leitura da obra poética de Campos, surge em um período em que há um movimento de reavaliação da obra poética de Augusto de Campos. Domeneck traz marcas discursivas e cita outros críticos que também estão reavaliando e mostrando seu modo de ler e pensar o trabalho poético de Campos. Em sua crítica, Domeneck inicia com o poema “Tudo está dito” de Augusto de Campos e retoma o poema para questionar se “tudo está dito sobre o poeta paulistano” (DOMENECK, 2009a, on-line). Em resposta a esse questionamento, Domeneck destaca:

Se seguirmos enquadrando sua poesia dentro das formulações que ele próprio buscou para sua obra, talvez. Mas a potência de uma obra poética mostra-se muitas vezes na sua recusa em ser enquadrada de forma unívoca ou completa na própria poética do seu autor. Esta obra segue assumindo novos significados, encontrando novas funções, para poetas de outros contextos (DOMENECK, 2009a, on-line).

O crítico enfatiza, pensando nos modos de adentrar na leitura de uma obra, que o poeta pode propor um modo de ler sua obra, mas cada leitor tem seu modo de interpretar a obra a partir do contexto em que se encontra. Para isso, Domeneck apresenta o modo de ler a obra poética de Campos proposto por Eduardo Sterzi:

No livro *Sobre Augusto de Campos*, editado por Flora Süssekind e Julio Castañon Guimarães, há um ótimo exemplo de leitura nova sobre a obra do paulistano no ensaio de Eduardo Sterzi, que adentra a obra de Augusto de Campos pelo viés do sujeito lírico, relendo a inserção do poeta concreto entre os trovadores que primorosamente traduziu e buscando, de certa forma, a sobrevivência do sujeito poético no trabalho lírico do paulistano, uma perspectiva pouco abordada, quase ‘contrária’ à imagem que se faz do poeta (DOMENECK, 2009a, on-line).

Sterzi, a partir do contexto em que se encontrava propôs ler a obra poética pelo viés do sujeito lírico. Uma leitura nova, que aproxima a obra poética concreta de Campos ao trabalho dos trovadores. Depois de apresentar o modo de entrar na leitura de Campos, proposto por Sterzi, Domeneck retoma o título do poema de entrada da sua crítica para apresentar o viés pelo qual entrará na obra poética de campos.

Nem tudo está dito sobre a obra de Augusto de Campos e nem toda a obra de Augusto de Campos foi *já dita*. Uso esta asserção para apresentar o aspecto da obra de Augusto de Campos que mais comanda a nossa atenção em particular: seu aspecto vocal, oralizável, sonoro (DOMENECK, 2009a, on-line, grifos do autor).

Desse modo, o crítico apresenta os elementos que chamam sua atenção na obra poética de Campos. Destaca que, desde 2003, após a publicação do livro intitulado *Não*, muito se escreveu sobre o trabalho gráfico e de escrita de Campos. No entanto, chama a atenção do leitor para o fato de que pouco se escreveu sobre o trabalho sonoro e visual que Campos explora no livro. Para isso, menciona uma fala do crítico André Vallias em sua palestra sobre o poeta no Festival de Poesia, em Berlim. “André Vallias chamou a atenção para esse fator da recepção crítica que segue ignorando os desdobramentos plurais e não-literários da obra poética de Augusto de Campos” (DOMENECK, 2009a, on-line).

Domeneck apresenta ao leitor outros modos de ler o trabalho poético para mostrar que não há um único modo de entrar na leitura da obra, mostrando e questionando as possibilidades de avaliar e reavaliar um trabalho poético dentro do contexto em que aparece. Desse modo, apresenta seu movimento de leitura da obra de Campos, ao longo da crítica “Augusto de Campos”, olhando para o trabalho visual, oralizável e sonoro. O crítico mobiliza uma imagem para ler o trabalho de Campos, destacando que sua obra poética “pede a performance”. A metáfora de leitura “performance”, enunciada por Domeneck, aparece como um modo de ler o trabalho poético de Campos.

A “performance”, como metáfora de leitura proposta por Domeneck para ler a obra poética de Campos, também foi enunciada em uma publicação de João Cezar de Castro Rocha, em 2006. Rocha publicou uma crítica, intitulada “O cantor dos meios Ou a poesia como performance”, trazendo esse olhar sobre a obra de Augusto de Campos, que pede uma leitura performática. Como vemos, no próprio título, Rocha destaca a “performance” como modo de “ler” a obra poética de Campos. Segundo Rocha (2006), Augusto de Campos explora “a plenitude da dimensão verbivocovisual almejada pelo concretismo” em seus trabalhos e em suas constantes experimentações com os mais diversos meios. Referindo-se à obra poética de

Augusto de Campos, escreve que a “leitura” da poesia concreta “exige uma ‘educação dos sentidos’”. Rocha (2006) destaca, a partir de Paul Zumthor, que “a oralização do texto se torna indispensável para o ato de leitura. Exatamente como creio que ocorre com a poesia concreta e, especialmente, com a poesia de Augusto de Campos”.

Segundo Rocha (2006), a obra de Augusto de Campos apresenta uma “pluralidade de experiências”. Seus poemas possibilitam ao leitor várias “leituras” como mostra ao abordar o poema “Cidade”: o leitor pode escutar o poema oralizado pelo poeta, disponibilizado em áudio; pode experimentar diferentes combinações de sons mediante a leitura em voz alta na página impressa; ou, ver o clip-poema disponível no ambiente virtual. O autor defende que esta é uma obra a ser “explorada performaticamente segundo o meio em que seja difundido” (ROCHA, 2006). Tanto em Rocha como em Domeneck, encontramos a “performance” como metáfora de leitura da poesia concreta de Augusto de Campos. Um modo de ler que envolva os sentidos, a corporalização, uma “leitura como performance”.

3.3 O CRÍTICO ENQUANTO POETA

Uma das condições que afetam o aparecimento da metáfora “performance” é o fato de Ricardo Domeneck, autor do texto crítico “Augusto de Campos”, também ser poeta. A partir das formações imaginárias de Pêcheux (2010a) e das posições sociais ocupadas pelos indivíduos como sempre “já sujeitos”, vemos que Domeneck, enquanto “sujeito do discurso”, constituído na e pela língua, é posicionado ao longo do discurso a partir das relações de sentido e de força que o constituem nessas posições. Entendemos que os sujeitos não se posicionam diante do discurso de forma consciente ou ao acaso, mas são interpelados a assumir determinadas posições. Assim, nas relações com a exterioridade, com o “já-dito”, Domeneck assume sua posição de sujeito crítico e poeta.

Na crítica, Domeneck apresenta-se como poeta e se posiciona como tal, como destacamos nas sequências discursivas a seguir:

SD4

A expansão do conceito VERBI-VOCO-VISUAL, que vem sendo construída por poetas como Philadelpho Menezes (1960-2000), Ricardo Aleixo, Arnaldo Antunes, Marcelo Saheia, Márcio-André, Henrique Dídimo, entre os quais e outros ousou incluir-me cheio de esperança, fundamenta-se em parte considerável na pesquisa deste poeta [Augusto de Campos], que talvez tenha sido o primeiro brasileiro, “multimedieval”, o grande tradutor dos trovadores [...] (DOMENECK, 2009a, online, grifos nossos).

SD5

Os editores da Modo de Usar & Co. *sentem-se entre estes jovens poetas* fascinados por obra tão frutífera e barulhenta (DOMENECK, 2009a, on-line, grifos nossos).

Enquanto poeta, inclui-se na trajetória do poeta apresentado. Compreendemos que Domeneck se constitui num diálogo entre a literatura e a crítica literária, entre dois campos do saber e, segundo Ricardo Piglia, é um sujeito que vê duplamente. Para Piglia, “o escritor gera uma espécie de duplo, que tem a figura de crítico pessoal, devotado a uma obra em processo” (1996, p. 48). Desse modo, podemos pensar que, nesse processo de produção do discurso crítico de Domeneck, surge uma reflexão literária diferenciada, pois o escritor que escreve sobre literatura também lê literatura e estabelece relações entre a leitura e a escrita a partir de um olhar de quem lê, escreve e faz crítica, e arma uma espécie de rede discursiva dentro dos seus interesses.

Ricardo Piglia é romancista, autor e crítico literário. Assim como Domeneck, apresenta esse olhar de quem escreve sobre literatura, mas também de quem lê e escreve literatura e nos ajuda a compreender a relação que se estabelece entre esses campos do saber. Piglia (1996) escreve importante reflexão sobre como o escritor entra em relação com os professores, os críticos, os estudantes de literatura e que tipo de relação se pode estabelecer entre a prática de literatura e a reflexão sobre a literatura. Segundo Piglia (1996, p. 47):

Assim, poderíamos dizer que o escritor está nesses lugares [...] – o do professor, do crítico e do estudante. Talvez nem sempre se fixe em um desses lugares, mas eu diria que um escritor é também um crítico, um escritor é também um estudante, um escritor é também um professor.

Nesse sentido, Piglia afirma que os escritores são grandes pedagogos, sendo uma pedagogia particular a exercida pelos escritores. O autor também menciona Borges como um pedagogo arbitrário e provocativo, assim como Ezra Pound e Valéry, destacando que, no trabalho desses escritores, havia uma prática de ensino.

Domeneck é crítico e também escritor. Isso nos leva a pensar em como sua relação com a escrita literária propicia a construção de imagens da leitura. Piglia nos ajuda a compreender que a relação do escritor com a crítica está ligada a seguinte questão: como ler literatura. Ao discorrer sobre essa questão, Piglia cita uma frase que William Faulkner escreveu no prefácio do próprio livro, “escrevi este livro e aprendi a ler” (PIGLIA, 1996, p. 47). O autor ainda destaca, a partir da relação do escritor com a crítica, que, quando se escreve ficção, muda-se a maneira de ler. Assim, ao tratar do crítico que é escritor, entendemos que, ao escrever literatura, ele muda a maneira de ler literatura, muda seu modo de olhar e pensar a literatura.

Piglia (1996) explica que todo escritor, geralmente, tem um projeto de escritura em andamento ou que ainda não esteja consolidado. O fato é que vão aparecer marcas no processo de formação desse escritor, principalmente, “o tipo particular de relação de leitura com outros textos, do tipo particular de *uso* dos outros textos” (PIGLIA, 1996, p. 47, grifos do autor). Nesse sentido, para escrever, o escritor precisa ler, buscar leituras que se aproximem com o tema de seu projeto para formar uma rede de ideias. Muitas vezes, o escritor encontra nos outros textos, nas outras leituras, marcas em comum com aquilo que pretende fazer. Assim, compreendemos que a leitura do escritor tem um diferencial. Segundo Piglia (1996, p. 48), a leitura do escritor:

É uma leitura situada. O escritor coloca-se numa posição, lê a partir desse lugar, e daí em diante, estabelece cortes, separações, enfrentamentos. O escritor não lê de um modo harmônico, tendendo a unir escritores numa espécie de totalidade; porém, ele estabelece, de imediato, relações de luta e tensão.

Nesse sentido, todo escritor faz gestos da crítica por ter uma relação particular com a literatura já escrita, de um lado, e, de outro lado, ter uma relação particular com a própria obra que está escrevendo. O fato de o sujeito, enquanto escritor, analisar a própria escrita, dentro de suas concepções de escrita e estilo, apresenta-se como um movimento crítico em relação à própria obra. Segundo Piglia, a correção da própria obra seria o momento em que o espaço crítico aparece, daí que se pode dizer que “a reflexão sobre a literatura esteja sempre presente no ato mesmo da construção literária” (1996, p. 48). O escritor não precisa, necessariamente, escrever textos críticos para, além de escritor, ser crítico, pois já está sendo crítico estabelecendo os percursos de leitura, de escrita, esboços, anotações, que vão contribuindo no processo de construção da sua obra.

Nesse sentido, Piglia destaca que “nem todos os escritores se dedicam profissionalmente à crítica, mas eu diria que todos os escritores trabalham essa relação da escrita com a reflexão e com a teoria” (1996, p. 48). Assim, vemos, em Ricardo Domeneck, esse crítico que é escritor e que, dentro de sua concepção de leitura e de escrita, revela seu olhar e apresenta traços de sua relação com outros textos, ligados ao contexto histórico-social contemporâneo.

Domeneck, enquanto sujeito crítico e escritor, faz reflexões sobre a produção poética de outros poetas e carrega consigo as leituras que já fez. Ao mesmo tempo que tem a preocupação em apresentar a obra poética e o trabalho dos poetas, o crítico marca o leitor através de seu olhar sobre como ler a obra e mostrando como perceber esse processo. Domeneck marca o leitor que sabe ler e como ler a obra poética de Augusto de Campos: o leitor qualificado. O autor destaca que, por sua “complexidade linguística”, o trabalho de Augusto de Campos “pede uma

voz treinada”, que vá muito além de uma “simples ‘leitura’”, ou seja, “pedem performance”, sua CORPo-r-a-l-i-z-ação como poesia lírica” (DOMENECK, 2009a, on-line).

Assim, o crítico enfatiza que a obra poética “pede” um leitor que saiba ir além da leitura superficial das poesias, interpretando os sentidos. “Neste aspecto, ele [Augusto de Campos] teve sorte em contar com a admiração de um dos mais importantes *poetas líricos* brasileiros do pós-guerra, *Caetano Veloso*” (DOMENECK, 2009a, on-line, grifos nossos). O crítico marca este “poeta lírico” como o leitor para a obra poética de Augusto de Campos, que apresenta “uma voz treinada” que vai além da simples leitura, que vai além da superfície da obra poética.

Desse modo, Domeneck marca, no discurso da crítica, que a leitura do trabalho poético de Augusto de Campos “pede” a qualificação do leitor. O verbo “pedir” traz esse tom de exigência, de ordem, de que o leitor seja especialista em poesia, que conheça o modo de ler esse trabalho e seja qualificado para isso. Posteriormente, apresenta Caetano Veloso, o “poeta lírico”, como exemplo de voz especializada para “ler” o trabalho poético de Augusto de Campos.

Nesse sentido, compreendemos que, para ter esse olhar que vê duplamente, como escritor que escreve crítica literária, há um longo processo de leituras. A percepção da obra e a interpretação dos sentidos que ela traz para cada leitor se dá pelo conhecimento que o crítico traz consigo. Esse conhecimento não se limita à obra elegida para a produção crítica, mas de um contexto de leituras que apresentam pontos em comum.

Adolfo Casais Monteiro (1998), autor, escritor, poeta e crítico literário, destaca que não há receitas prontas para ser crítico. “É que o dom de crítico vem a ser, sobretudo, receptividade ao que é vivo, e não a ciência das formas, dos gêneros, nem se quer a erudição (MONTEIRO, 1998, p. 76). Segundo Monteiro, o dom do crítico é o conhecimento, que precisa ser suscitado pela amplitude dos conhecimentos, sem ser dependente das escolas e tendências literárias, não se limitando apenas às leituras literárias (1998, p.76).

Para Monteiro (1998), o conhecimento é a “matéria prima especial” disponível para fazer-se um bom crítico. O bom crítico é aquele que, por “uma penetração das várias camadas cuja densidade sustenta, alimenta e vivifica a superfície, que é a obra tal como aparece feita aos olhos que não podem ir até ao fundo da sua complexidade” (MONTEIRO, 1998, p. 77). O crítico busca e traz à superfície reflexões sobre a obra, a partir do seu olhar aprofundado enquanto crítico, do lugar e contexto em que se encontra. A partir da metáfora da “penetração”, Monteiro chama a atenção ao trabalho do crítico de interpretar, buscar os sentidos que a obra produz e trazê-los ao leitor.

O crítico não tem como função descrever, mas “fazer cortes em profundidade”, aparece como um “porta-voz duma geração” para “pôr a claro aquilo que ainda não foi assimilado” (MONTEIRO, 1998, p. 77). Nesse sentido, a relação que se quer entre a crítica literária e a literatura não é a de estabelecer comparações, julgar, atribuir valores dentro das tendências que julga a melhor. A crítica e a literatura apresentam uma relação muito mais próxima do que alguns imaginam:

A crítica participa do próprio movimento criador da literatura e não é nada fora disso. A crítica só pode ser criadora na medida em que vive a mesma evolução, em que torna consciente e visíveis os motivos implícitos na transformação permanente da literatura. Toda crítica que não possa ser assim caracterizada não é crítica (MONTEIRO, 1998, p. 78).

A partir da metáfora da “criação”, abordada por Monteiro, compreendemos que a crítica dá nova vida para a obra. Desse modo, compreendemos que o crítico é aquele que é receptivo ao que é vivo e, por isso, continua a vida da obra literária. Por ser receptivo ao que é vivo e dar continuidade à vida da obra literária, o crítico pode ser pensado como criador de vida para a obra e criador de imagens sobre a literatura. Concordando com Monteiro, compreendemos que a crítica e a criação (criação estética) andam juntas: não podemos falar de uma sem ter a outra. Ao falarmos da crítica, implicitamente falamos de literatura. Segundo Monteiro, “a crítica não está na dependência da obra anteriormente criada [...] apenas a continua, a prolonga” (1998, p. 79). A crítica literária dá continuidade à vida da obra a partir da sua relação com a obra e com o leitor. Como afirma Monteiro, “que é a crítica, senão a forma de cada época e cada indivíduo dar uma forma provisoriamente definida daquelas, isto é, interpretando-as, as recriar?” (1998, p. 80). Nesse sentido, compreendemos que as obras literárias continuam suas vidas através da crítica realizada na interpretação de cada leitor, em cada época e contexto histórico.

Para Monteiro, “a criação não existe senão através da crítica”, mas não se referindo aos críticos, mas à crítica no seu sentido mais geral como “a interpretação de cada leitor” (MONTEIRO, 1998, p. 80). Sendo assim, a crítica vem a ser a realização da obra, a interpretação de cada leitor é que atualiza e torna a obra presente ao espírito de cada um. Através da leitura da obra literária, o sujeito leitor terá condições de falar sobre ela. Segundo Monteiro (1998, p. 80):

Pode-se dizer duma forma ligeiramente diversa, que só a leitura torna a obra real; ora quem lê não registra passivamente. A crítica não é senão é a forma superior da leitura, pois que o leitor já está dando valor e sentido, conforme ele é, à obra que tem diante dos olhos, e com a qual entra numa relação que, comparada a do crítico, não oferece qualquer divergência quanto a essência (grifos do autor).

Cada leitor, a partir do seu conhecimento, lança seu olhar, faz uma e sua interpretação da obra, atualizando-a, recriando-a para si. A interpretação de cada leitor, a cada obra, a cada autor, vem para atualizá-la e conservá-la viva. A cada interpretação da obra, do autor, o leitor acrescenta seu valor e seu sentido, atualizando a obra na época em que ela é lida. Por mais variável que possa ser, a crítica conserva a obra viva e mantém vivo seu poder de repercutir e reviver entre os leitores, por mais diversas que possam ser as interpretações de cada um.

A leitura da obra é que dá condição para que ela exista. Portanto, para poder interpretar a obra e, assim, recriar e refletir sobre ela, o escritor-crítico também precisa ser um “bom leitor”. Para discorrer sobre o trabalho poético de Augusto de Campos, Domeneck precisou ler sua obra poética, interpretá-la e compreendê-la no contexto em que se encontrava. Estando, também, interpelado pelas leituras que vinha realizando e, enquanto crítico e escritor, direcionou seu olhar a partir do lugar em que se encontrava.

Assim, concordando com Monteiro, “Cada época refaz toda a história literária à sua medida, precisamente porque não há história de coisas chamadas obras literárias, mas de virtualidades sempre renovadas” (1998, p. 89). Para que o olhar sobre a obra seja atualizado, a obra precisa ser lida. São diferentes leituras, e os diferentes olhares sobre a obra literária que as mantêm produzindo sentidos e fazendo sentido para diferentes leitores e em diferentes contextos.

Assim, temos o leitor-escritor-crítico que atribuirá seu valor e sentidos à obra, fará sua interpretação segundo o olhar de leitor, de escritor e de crítico. O olhar do crítico, que também é autor, vem influenciado por seu olhar enquanto criador, enquanto escritor. Nesse sentido, compreendemos que o papel da crítica contemporânea vem caminhando para um modo de ver as obras e os autores com a proposta de conservá-las vivas, trazê-las para o público leitor virtual. Segundo Monteiro (1996, p. 80):

A função da crítica não será pôr um rótulo definitivo em cada obra, em cada autor, mas atualizá-los permanentemente, conservá-los vivos, tirar deles o valor e o sentido que, por mais variável, se conserva permanentemente atual pelo seu poder de repercutir e reviver em nós, por muito diferentes que sejam as sucessivas interpretações.

A cada contato com a obra, novas leituras são possíveis, novas interpretações podem ser construídas, novos sentidos podem ser atribuídos a partir do olhar de quem lê e como lê. Assim, podemos concluir que o fato de Domeneck, além de escrever crítica literária ser também poeta, possibilita-nos afirmar que esta é uma condição de aparecimento da metáfora. Domeneck, por

ser poeta, apresenta um olhar de criador e de crítico que se identifica com essa proposta de escrita de Augusto de Campos, pois ele vê duplamente e cria imagens que representam a leitura que fez da obra poética e do leitor.

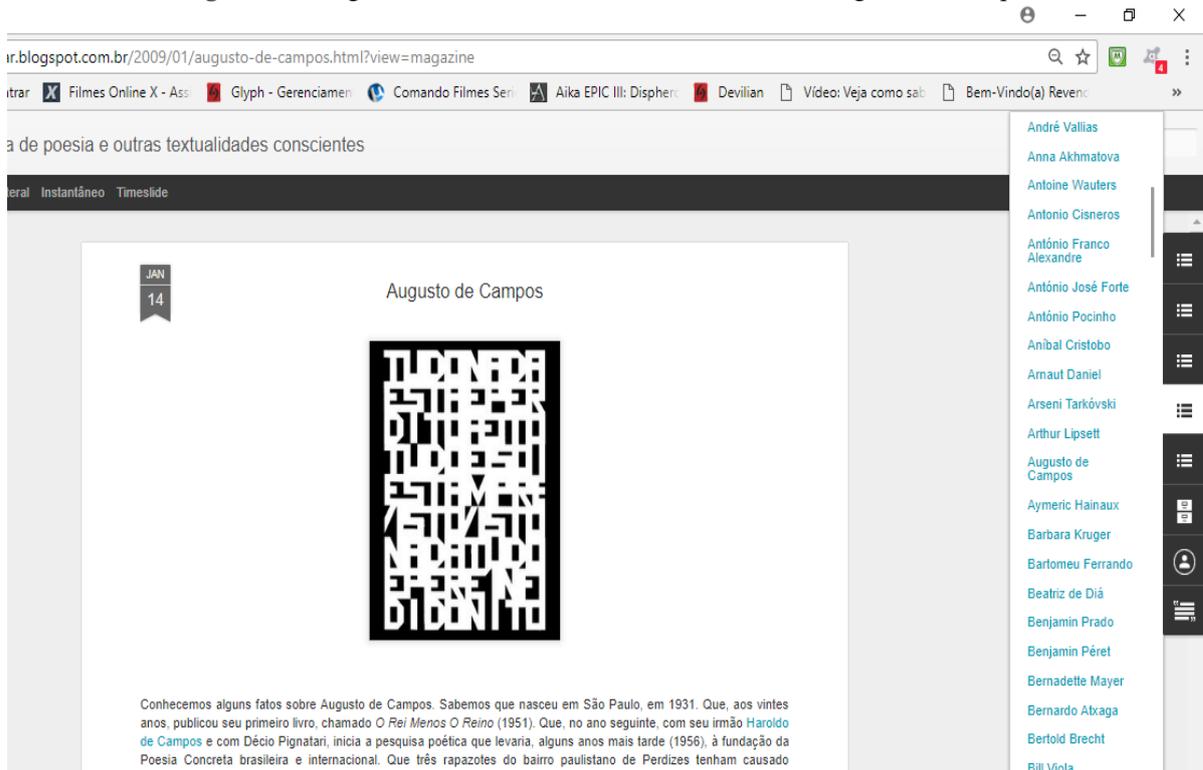
3.4 O CRÍTICO ENQUANTO EDITOR

Uma das condições para a “performance” aparecer como metáfora está relacionada ao crítico enquanto poeta. Outra condição é o crítico enquanto editor da revista virtual de poesia, *Modo de Usar & Co.* Assim, outro fator que dá condições para a “performance” aparecer é o caráter seletivo do crítico enquanto editor que, diante do propósito da revista, determina os poetas a serem homenageados pela revista e poemas que podem ser apresentados.

Os editores da revista virtual *Modo de Usar & Co.*, Angélica Freitas, Marília Garcia e Ricardo Domeneck, escrevem, especificamente, publicações de obras de poetas que produzem a poesia escrita, visual e sonora. Poetas que trabalham com o oral, visual e sonoro são trazidos pelos editores para a revista, e seus trabalhos são apresentados para se compreender suas práticas de intervenção. Segundo Domeneck (2008e, on-line), como o próprio nome da revista mostra (*Modo de Usar & Co.*), seus editores buscam compreender o “uso” que estes poetas fizeram dessas estratégias dentro de cada contexto específico de intervenção poética.

A obra poética de Augusto de Campos está entre os trabalhos que são de interesse do editor e dentro da proposta da revista. Na figura 2, vemos a parte inicial da crítica “Augusto de Campos”, na revista virtual.

Figura 2 – Imagem do Poema “Tudo está dito”, da crítica “Augusto de Campos”



Fonte: Revista Modo de Usar & Co. Disponível em:

<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2009/01/augusto-de-campos.html?view=magazine>.

Como vemos, o que chama a atenção do crítico, enquanto editor da revista, é o aspecto visual, oralizável e sonoro da obra poética de Augusto de Campos. Domeneck (2009a, on-line) destaca que Augusto de Campos é poeta-escritor e poeta visual que retoma estratégias das primeiras vanguardas, apresentando seu trabalho próximo ao que propõe o conceito “VERBI-VOCO-VISUAL”, do grupo *Noigandres*. Na crítica, Domeneck menciona grupos que recebem a atenção da revista como o grupo *Lettristes*, os Situacionistas, o Grupo de Viena, na capital austríaca, o grupo do *Cau Set*, em Barcelona, os “Surrealistas” de Bucareste e outros. Dos poetas brasileiros que trabalham na expansão do conceito VERBI-VOCO-VISUAL, o autor destaca, na crítica: Philadelpho Menezes, Ricardo Aleixo, Arnaldo Antunes, Marcelo Sahea, Márcio-André e Henrique Dídimo, incluindo-se nesse grupo de poetas.

Na *Modo de Usar & Co.* virtual, o crítico Domeneck, enquanto editor da revista, seleciona os poetas e trabalhos a serem publicados dentro de princípios éticos e estéticos da revista e de seu interesse. O programa que a revista se propõe a desenvolver e que seus editores seguem é guiado pelo debate sobre “sincronia/diacronia”, defendido pela *Modo de Usar & Co.* Esse debate teve grande destaque entre os poetas concretos quando pensavam a apresentação da história da poesia. “Temos insistido no trabalho dos que entendem sincronia como seleção consciente do que é necessário ao seu tempo [...]” (DOMENECK, 2008c, on-line).

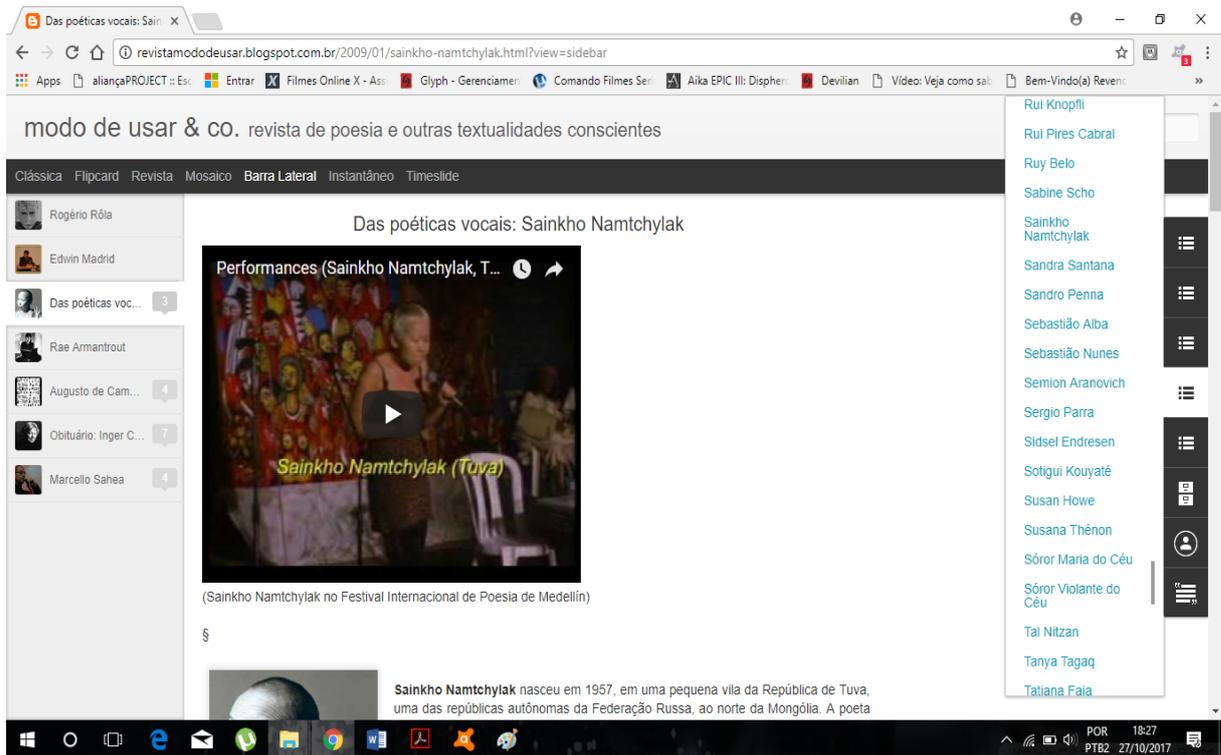
Compreendemos que os editores da revista seguem a linha da oralidade, trazendo a obra poética e o poeta em sincronia com o contexto. Do mesmo modo, os editores trazem as poesias, explorando o aspecto visual, gráfico, oral e sonoro, em sincronia com o suporte de circulação da revista, o ambiente virtual.

Encontramos, na revista, inúmeras publicações apresentando poetas de diversas idades, línguas, nacionalidades, vivos ou mortos, sem marcar caráter nacional ou escola literária. Domeneck destaca que “Os poetas ligados ao Cabaret Voltaire e à revista DADA têm sido guias ético-estéticos constantes do trabalho editorial da *Modo de Usar & Co.*, assim como do próprio trabalho poético dos editores” (DOMENECK, 2008b, on-line). Poetas contemporâneos, no Brasil e exterior, que trabalham com técnicas iniciadas por poetas e artistas dadaístas também recebem atenção dos editores da *Modo de Usar & Co.*

A Modo de Usar & Co. tem divulgado o trabalho dos grupos de vanguarda do pós-guerra, aqueles que retomaram as estratégias est-É-ticas de certos grupos do início do século XX. Nosso interesse está em grande parte com os poetas e artistas ligados à revista DADA e ao Cabaret Voltaire, por terem sido os que melhor conjugam, em nossa opinião, o binômio est-É-tica, insurgindo-se contra a tradição literarizante que se impôs sobre o trabalho poético nos séculos XVII e XIX e que obscureceu a saúde poética pluralista que teve hegemonia até a Idade Média no mundo ocidental, hegemonia que continuou em outras áreas do globo, mas entre nós fez o papel (que por séculos fora tão-somente um armazém de registro histórico) o fim último da poesia, aquela *once upon a time* havia sido escrita-som-performance (DOMENECK, 2008c, on-line).

Para “mostrar outras possibilidades criativas da poesia sonora, literária e corporal contemporâneas”, os editores apresentam poetas que usam formas variadas de “*performance poética*” (DOMENECK, 2008a, on-line). Na figura 3, vemos a crítica “Das poéticas vocais: Sainkho Namtchylak”, que inicia apresentando a performance do poema feita pela poeta, no Festival Internacional de Poesia de Medellín.

Figura 3 – Imagem da performance do poema “Tuva”



Fonte: Revista Modo de Usar & Co. Disponível em:

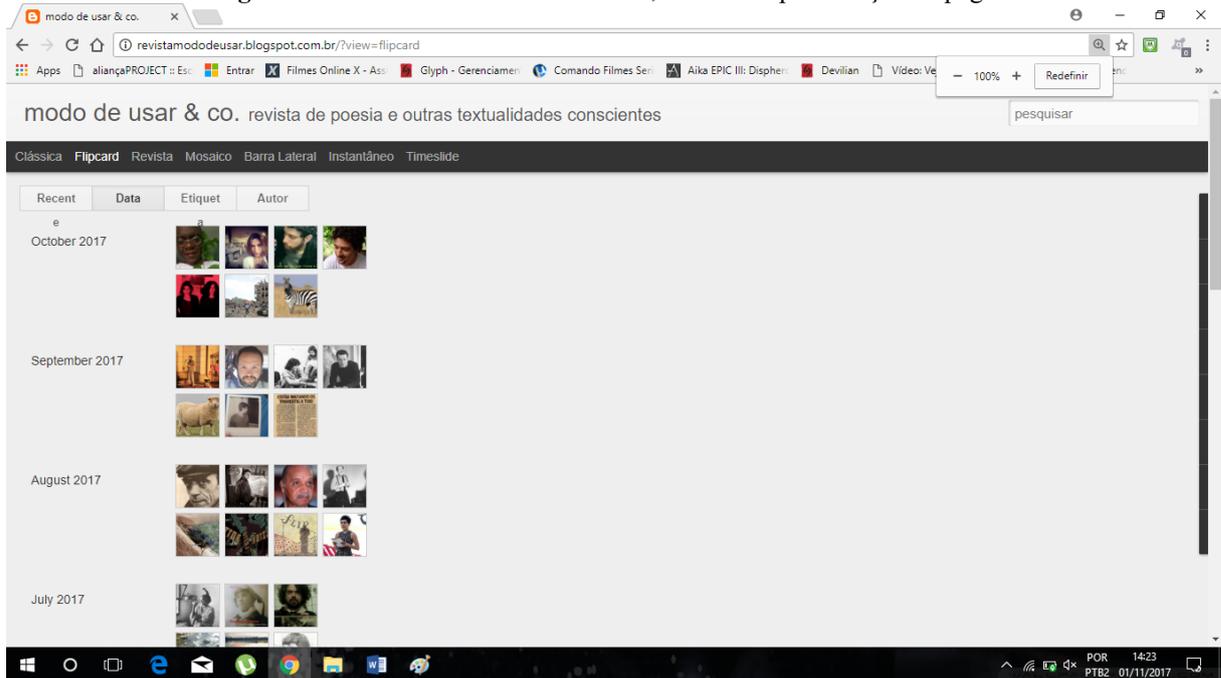
<<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2009/01/sainkho-namtchylak.html?view=magazine>>.

Ao referir-se a essas publicações, Domeneck destaca que:

Os trabalhos aqui mostrados não se querem exemplos de “tendências”, ou manifestações de “linhas de força” no trabalho poético do pós-guerra. São aproximações, abordagens distintas de poetas com línguas e “tradições” diferentes, que fazem uso de sua CORPoralidade ou entregam-se à escrita de forma menos “escultórica” que performática. Alguns são conhecidos como poetas, outros trabalham na fronteira entre classificações (DOMENECK, 2008a, on-line).

Ao acessar o blog da revista, tem-se o contato com a última publicação feita e uma barra lateral em que estão disponíveis links para acessar todas as publicações já realizadas na revista. É possível navegar em busca de um poeta específico pelo espaço de busca, digitando a palavra-chave, ou escolher as publicações pela barra lateral organizadas por mês e ano e ordem alfabética. Também pode-se mudar o modo de apresentação da revista, que pode ser visualizada no modo “clássica, flipcard, revista, mosaico, instantâneo, timeslide”. Na figura 4, vemos a apresentação da página da revista no modo “flipcard”, com as publicações ordenadas por mês de publicação.

Figura 4 – Revista Modo de Usar & Co., Modo de apresentação da página



Fonte: Revista Modo de Usar & Co. Disponível em:
<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/?view=flipcard>.

Cada leitor escolhe o modo como pretende navegar e se movimentar entre as publicações da revista. Em todas as publicações em que é apresentado um poeta a ser homenageado e suas poesias que serão destacadas, é postada inicialmente uma foto do poeta ou uma foto que represente o que está sendo proposto.

Nesse sentido, os editores apresentam as poesias na revista de modo que valorizem o aspecto visual, o grafismo, a diagramação, as cores, a oralização, entre outros aspectos de cada obra poética. A organização de cada publicação é pensada de modo que a obra poética possa significar. Nas publicações editadas e apresentadas por Domeneck na revista, percebe-se que cada publicação é organizada apresentando um comentário sobre o poeta e seu trabalho, seguida de alguns poemas. As publicações, em sua maioria, apresentam uma introdução e, na sequência, aparecem os poemas em áudio ou vídeo e a grafia dos poemas. Se os poetas homenageados são estrangeiros, os poemas são apresentados no original e na versão traduzida.

Compreendemos que o modo como as publicações são apresentadas colocam o leitor em contato com o poeta e com as obras poéticas para que compreenda o processo. Desse modo, temos o crítico enquanto editor que seleciona os poetas a serem homenageados, o que será apresentado de cada poeta e como será publicado, seguindo a linha da oralidade, com foco na poesia.

Esse movimento, no modo de apresentação da crítica e na seleção dos poetas e poemas a serem publicados, percebe-se no trabalho realizado por Carlito Azevedo, como editor na página de poesia “Risco”, uma página mensal dedicada à poesia que foi editada por ele, de 2010 a 2015, no jornal *O Globo*. Carlito Azevedo, como crítico, poeta e editor da página, selecionava e editava os poemas e os apresentava iniciando pelo comentário sobre o poeta e a obra e, em seguida, trazia o poema.

Esse modo de escrever crítica sobre poesia e o caráter seletivo dos poetas e poemas a serem divulgados encontramos também no livro *O anticrítico*, de Augusto de Campos, publicado em 1986. Na introdução do livro, Campos escreve: “Minha meta é a poesia, que [...] é cor, é som, é fracasso de sucesso, e não passa de uma conferência sobre nada” (1986, p. 10). Toda a escrita, nos capítulos do livro, é apresentada em versos, como se fossem poemas. A cada crítica apresentada, o texto inicia com uma introdução sobre o poeta selecionado e seu trabalho e, na sequência, é apresentada a grafia original e a tradução dos poemas escolhidos.

Enquanto editores, assim como Domeneck, Azevedo e Campos mostram um modo de apresentar a crítica trazendo, nas publicações, a ênfase na poesia de cada poeta. Assim, compreendemos que Domeneck, como crítico e também editor da revista *Modo de Usar & Co.*, traz, para a revista, esse olhar seletivo que determina os poetas e poemas que seguem a linha da oralidade. Ao mesmo tempo, nas publicações, faz esse movimento de trazer uma introdução sobre o poeta e seu trabalho, seguido pela poesia.

Temos no trabalho de Domeneck, de Azevedo e de Campos um modo de apresentar a crítica sobre poesia. O fato de a crítica aparecer antes do poema, ao mesmo tempo que o poema, ou depois do poema é uma condição para se produzir determinado modo de pensar a crítica. Um modo de oferecer uma nova vida à obra. Assim, compreendemos que o caráter seletivo do crítico, enquanto editor, diante do propósito da revista, determina o modo de apresentar os poetas a serem homenageados pela revista e poemas que podem ser apresentados, e é um fator que dá condições para a “performance” aparecer.

3.5 A CRÍTICA NA ERA DIGITAL

Outro fator que dá condições para o aparecimento da metáfora de leitura “performance” é o fato de a crítica apresentada por Domeneck estar disponível em um ambiente digital, em uma revista virtual. Apresentar, por exemplo, o áudio da oralização dos poemas se torna possível pelo meio digital, sendo fundamental essa ferramenta de comunicação para que o leitor possa estar em contato com as poesias e com a proposta de leitura de Domeneck.

A revista *Modo de Usar & Co.* estreou como revista impressa em novembro de 2007. Como revista virtual, estreou em 2008, tendo como espaço de divulgação o *Blogger*, o serviço gratuito na internet. Percorrendo as publicações da revista virtual para conhecer e encontrar elementos que nos ajudassem a compreender o trabalho realizado pela *Modo de Usar & Co.*, destacamos a nota dos editores sobre a criação do blog da revista virtual:

[...] a poesia não fica só no papel [...]. Por isso, vamos aproveitar toda a tecnologia de ponta que nos oferece o serviço grátis do Blogger para mostrar gravações e vídeos de poetas que curtimos. Sim! Tudo isso e muito mais! As atualizações devem ser semanais, dependendo da nossa euforia. (CALIXTO; DOMENECK; FREITAS, 2008, on-line).

Seus editores destacam que a revista se apresenta como um espaço de divulgação de poetas e poesias, trazendo o aspecto visual, gravações e vídeos das poesias aos leitores. Os editores da revista são poetas-críticos que possuem pesquisas em comum, dentro de parâmetros poéticos, estéticos e críticos específicos focando a poesia visual e sonora. Assim, as publicações da revista virtual trazem poetas e poesias que, cada um a seu modo, respondem às necessidades críticas do momento atual, que estejam coerentes com o debate que a revista propõe.

A partir de seu nome [*Modo de Usar & Co.*], a revista aciona um clima de intervenção e propõe uma mudança em certos ângulos e perspectivas, convidando o leitor a observar as escolhas tidas como naturais sob uma outra luz possível. Os editores ocupam-se com a discussão sobre possíveis novas formas, mais ligadas à sua necessidade e função – *Modo de Usar & Co.*, o literal apresentado em contexto, e noções de objetividade e concretude lidas com a lente do significado das palavras em seu “uso na língua” (CALIXTO; DOMENECK; FREITAS, 2007, on-line).

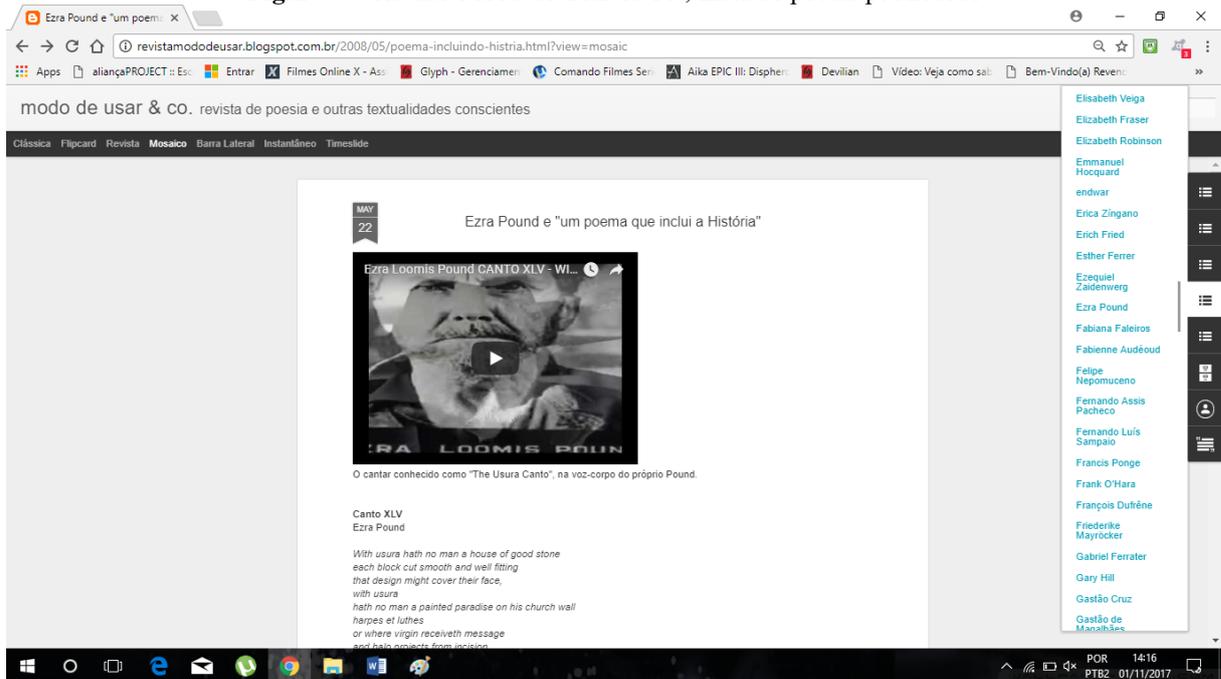
O ‘modo de usar’ a poesia e as palavras e seu significado em “uso” na língua recebem a atenção dos editores da revista. Compreendemos que a revista traz a poesia para ser pensada no seu modo de uso na língua, para ser lida e compreendida no contexto, vendo as palavras significando em seu uso na língua. A seleção dos textos é feita a partir da sua necessidade para o contexto e a possibilidade que estes apresentam de gerar uma discussão e transformação dos parâmetros críticos vigentes.

[...] tanto por parte de poetas como críticos, vemos como o trabalho crítico no Brasil em grande parte exila áreas gigantescas do trabalho poético e recusa-se a discutir ou interessar-se por poetas com Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Brion Gysin, François Dufrêne, Bob Cobbing, para quem a noção de poesia concreta não implicou obsessão pela semântica [...]; e assim segue-se ignorando outras vanguardas do pós-guerra, como os trabalhos dos letristas [...] (surgidos no fim da década de 40 em Paris) como Isidore Isou, Maurice Lemaître, Guy Debord ou Gil J. Wolman (estes dois últimos mais tarde ligados à dissidência da Internacional Letrista e Internacional Situacionista), as performances e intervenções públicas do Grupo de Viena, o círculo

de poetas ligados a Jack Spicer, ou todo o trabalho em vídeo, som e performance sendo empreendidos por jovens como Maja Ratkje, Amanda Stewart, Jörg Piringer, Eduard Escoffet, Michael Lentz e tantos outros. É devido a isso que decidimos, como editores da *Modo de Usar & Co.*, dividir os esforços da revista em duas frentes: como revista impressa, anual, divulgando os trabalhos de poetas que seguem contribuindo para a manifestação da poesia como escrita; e como revista virtual, usando o blog para passar a divulgar, em breve, o trabalho de poetas que se concentram em outras mídias como vídeo, ou seguem a pesquisa no campo da poesia sonora. (DOMENECK, 2008e, online)

Na revista virtual *Modo de Usar & Co.*, vemos que seus editores usam o ambiente virtual como aliado para divulgar poetas e trabalhos poéticos que se concentram nas mídias ou poetas que desenvolvem sua pesquisa no campo da poesia sonora, oral e visual. Todas as publicações e poetas homenageados na revista podem ser acessadas na barra lateral. Na figura 5, vemos que os poetas estão listados em ordem alfabética.

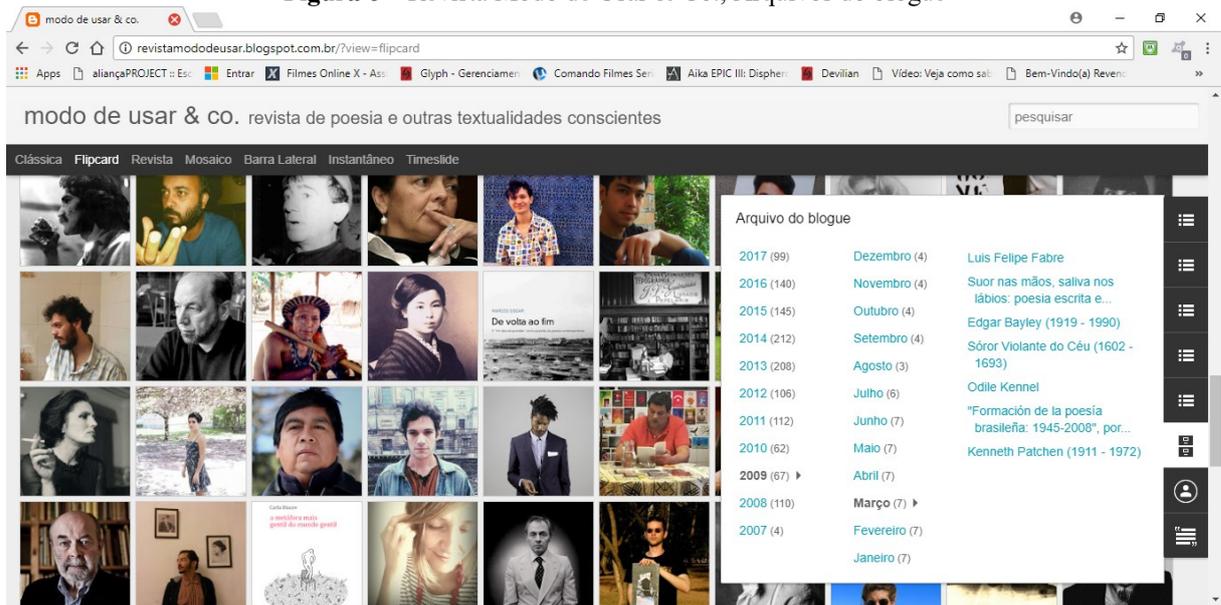
Figura 5 – Revista Modo de Usar & Co., Lista de poetas publicados



Fonte: Revista Modo de Usar & Co. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/05/poema-incluindohistoria.html?view=mosaic>>.

Além das publicações de textos sobre a poesia e o trabalho de diversos poetas brasileiros e do exterior, a revista também traz ensaios de poetas-críticos, divulgação das edições da revista impressa e projetos culturais que a *Modo de Usar & Co.* desenvolve. Todas as publicações da revista estão disponíveis e podem ser acessadas pela barra lateral, separadas por ano e mês da publicação, como vemos na figura 6.

Figura 6 – Revista Modo de Usar & Co., Arquivos do blogue



Fonte: Revista Modo de Usar & Co. Disponível em:
<<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/?view=flipcard>>.

Seus editores publicam traduções de poetas de outros contextos históricos e culturais, que consideram necessários para o momento atual, também poetas que trazem contribuições ao cenário nacional com trabalhos raramente traduzidos ao português, ou mesmo apresentados pela primeira vez no Brasil. Com seu trabalho, a revista espera “exemplificar a maneira como um novo momento histórico traz novas necessidades, às quais os poetas a surgir – e a obra dos poetas mortos – acabam por ter que responder. Forma e função, uso como profanação do estático posto em movimento, Modo de Usar & Co.” (CALIXTO; DOMENECK; FREITAS, 2007, on-line).

A partir dos estudos de Rocha (2011), vemos como o espaço da mídia e a internet vêm se tornando um veículo de circulação de conhecimento e divulgação cultural. Da mesma forma, os livros, revistas e demais materiais impressos vêm, progressivamente, dividindo espaço com as tecnologias da informação. No campo literário, inúmeras são as criações que passaram, além da esfera do livro, para áreas de produção associadas às tecnologias com base nos recursos audiovisuais e digitais. Segundo Rocha, “o rádio, o cinema, a televisão e a informática assumem o papel que um dia coube à tecnologia dos tipos impressos” (2011, p. 337). Nesse contexto, a crítica literária e a crítica cultural vêm reavaliando seus pressupostos e seu papel, se reinventando. Assim, a crítica está na universidade e nos meios de comunicação.

O meio digital favoreceu o surgimento de novas plataformas para o exercício da crítica. Com relação a crítica literária, hoje é realidade o fato de que uma mesma revista, periódico ou jornal publique coisas diferentes na versão impressa e em seu site, seu espaço virtual de

circulação. Como é o caso da revista *Modo de Usar & Co.* que tem a versão impressa, publicada pela Livraria Beringela, no Rio de Janeiro, e a versão on-line, disponível em ambiente virtual chamado *Blogger*.

Segundo José Luís Jobim (2010), citado por Rocha (2011, p. 337):

Se ampliarmos nossa atenção para as revistas culturais e os periódicos acadêmicos que publicaram crítica literária, veremos, então, que o mundo digital permitiu a existência e a circulação de um enorme volume de empreendimentos, que talvez não pudessem existir no mundo do papel.

Sendo assim, vemos que a mesma revista apresenta diferenças no modo de divulgar e publicar sobre as produções poéticas, que são objetos de pesquisa dos editores. Podemos mencionar a crítica “Augusto de Campos”, que, além de apresentar os poemas visuais, por estar publicada em ambiente virtual, oferece a possibilidade de apresentar a oralização destes, aproximando ainda mais o leitor da produção poética de Augusto de Campos, através dos recursos audiovisuais. Já na versão impressa, este trabalho não surtiria tanto efeito no leitor por não ser possível, além do visual, esse contato direto com o oralizável e sonoro.

Assim, vemos que a literatura e a crítica literária encontraram um espaço e vitalidade em meio ao universo digital, espaço que permite ao escritor ousar e ser criativo para manter relação com o público leitor. Segundo Rocha, “em muitos aspectos o universo digital revelou-se um fomentador dos hábitos de leitura e escrita” (2011, p. 31). Nesse sentido, também é possível mergulhar nesse universo digital e tirar partido das novas possibilidades criadas pelo meio digital para a crítica literária, tanto para divulgar suas pesquisas e estudos de obras literárias como para o crítico literário se expressar.

Vemos que, a partir dos anos 1990, as condições profissionais do escritor foram favorecidas pela possibilidade de usar o espaço virtual para divulgar seu trabalho, suas pesquisas e acompanhar o trabalho cultural que circulava no país e no mundo, trazendo outro olhar sobre a vida literária. Segundo Rocha (2011, p. 31):

Assim, jovens autores, e mesmo os mais experientes, mantêm seus blogs – os mais afoitos aderiram ao Facebook, ao Twitter, e os mais bem-sucedidos inspiram comunidades virtuais. Nos seus blogs, encontram-se fotografias acidentais, informações culturais acerca dos últimos lugares visitados, e, claro, a indefectível agenda. Ao que consta, os autores vivem ocupadíssimos, em meio a entrevistas, festivais literários e noites de autógrafos – sim, porque ainda assim sobra tempo para escrever.

Com essas novas tecnologias da informação, escritores e críticos encontraram novos espaços e possibilidades de mostrar seu trabalho e, ao mesmo tempo, acompanharem as

informações culturais. Nesse contexto, coube ao escritor saber aproveitar, com criatividade, este novo meio de expor sua produção literária e, também, como crítico, expor suas reflexões sobre a literatura e obras literárias, propiciando um contato mais próximo e permitindo maior proximidade e interação com o público leitor.

É o que vemos no trabalho desenvolvido por Domeneck na revista *Modo de Usar e Co.*, como poeta e escritor desenvolve suas pesquisas, também como poeta e crítico que escreve sobre literatura e aproxima as obras poéticas do leitor, levando seu trabalho enquanto crítico literário ao espaço virtual através de uma linguagem acessível e, ao mesmo tempo, mantendo traços característicos da crítica. Assim, podemos pensar o espaço virtual como uma importante ferramenta e lugar para o escritor e crítico literário divulgar suas pesquisas, poemas e poesias que são de seu interesse e também de interesse da revista.

Mesmo estando disponível em ambiente virtual, a crítica literária publicada na internet mantém seu olhar sobre as formas da crítica observando um ponto em comum: o esmero com a linguagem. Vemos, no texto de Domeneck, características que preservam seu papel de reflexão crítica, sem deixar de lado a objetividade da informação, trazendo um olhar analítico a partir das leituras. Nesse sentido, esse novo círculo de especialistas traz, do meio universitário, discussões e as tornam acessíveis aos diferentes leitores, por meio dos recursos digitais.

Levar a crítica para a internet tem grande recepção por estar acessível em espaço virtual e pela possibilidade de aproximar-se dos já leitores de literatura ou mesmo formar novos leitores. “Daí a importância do trabalho de formação de públicos, em lugar de privilegiar apenas o leitor especializado nesta ou naquela disciplina” (ROCHA, 2011, p. 339). O relato do crítico e as discussões estimuladas por ele sobre a obra literária, no espaço virtual, conduzem o leitor a um universo que a pouco tempo estava reservado ao espaço universitário.

O espaço virtual estimulou especialistas em literatura a usarem espaços no ambiente virtual para divulgar suas pesquisas. A Revista *Modo de Usar & Co.*, disponível no ambiente virtual, traz, em suas edições, especificamente reflexões sobre a poesia visual e sonora. Vemos, nessa revista, quase uma história da poesia que apresenta aspectos vocais, visuais, oralizáveis e sonoros. Portanto, constatamos que, o fato de a crítica “Augusto de Campos” ser publicada em uma revista disponível em ambiente digital, no espaço virtual, dá condições para que a “performance” apareça como uma imagem que o crítico faz da obra poética e do leitor, como uma metáfora de leitura.

4 MEMÓRIA DA METÁFORA DE LEITURA “PERFORMANCE”

Os elementos significantes da metáfora de leitura “performance”, na relação de transferência, de deslize dos sentidos, passam a se confrontar pelos efeitos de sentidos que se colocam em jogo nas relações metafóricas. Na discursividade da crítica, essa metáfora de leitura apresenta-se como um modo de ler a obra poética de Augusto de Campos. Na situação discursiva da crítica, a palavra “performance” é investida de sentidos que vem da memória, carregando consigo sentidos relacionados a outros campos discursivos, mas que, pelo efeito metafórico, produz novos sentidos possíveis na discursividade da crítica. Assim, o que apresentamos neste capítulo é uma memória do que é enunciado por Domeneck em torno da “Performance”.

4.1 A METÁFORA E A MEMÓRIA DISCURSIVA

A partir de Pêcheux, vemos que, no encontro da língua com a historicidade, nenhum discurso é novo, e o sujeito não é dono do seu dizer. Sempre há um já-dito que relaciona os enunciados a uma memória discursiva, a uma historicidade e a uma Ideologia. Portanto, o modo como os sentidos se deslocam de uma formação discursiva para outra formação discursiva, pelo deslizamento metafórico, implica o aparecimento das metáforas. Assim, para compreendermos o processo de construção da metáfora, precisamos investigar as relações da metáfora com os sentidos já formulados, os saberes já-ditos, sentidos inscritos na memória discursiva.

De acordo com Pêcheux (2009), a referência de um objeto é construída em formações discursivas que combinam seus efeitos em efeitos de interdiscurso. Diante de uma gama de sentidos possíveis para a palavra “performance”, é a sua inscrição em uma outra formação discursiva que irá determinar seu sentido na formação discursiva em que é mobilizada. Desse modo, a formação discursiva em que a metáfora de leitura “performance” é mobilizada dissimula sua dependência com respeito ao “todo complexo com dominante”, abordado por Pêcheux (2009). Nesse sentido, a formação discursiva dissimula o fato de que “algo fala” sempre antes, em outro lugar e independente, sob a dominação do complexo das formações discursivas.

No deslize metafórico dos significantes, no processo de passagem de uma formação discursiva para outra, a metáfora vem a ser constitutiva do sentido. Como vemos, os sentidos que estão funcionando numa formação discursiva dada podem ser metaforizados de uma sequência textual de outra formação discursiva, pois as referências discursivas podem se

construir e, também, deslocar-se historicamente. A cada novo processo de produção de discurso, serão produzidos deslocamentos ou deslizamentos no sentido de passagem de um termo a outro.

A partir de Pêcheux (2009), compreendemos que o interdiscurso vem a ser a exterioridade constitutiva do discurso, o interdiscurso é aquilo que fala antes, em outro lugar e independentemente. O funcionamento da exterioridade do discurso se dá na filiação a uma memória discursiva que se estrutura pelo esquecimento, funcionando pelo efeito pré-construído. A partir da verificação do funcionamento da memória discursiva, o discurso nos remete a um dizer, a uma formação discursiva, para entender o sentido do que está sendo dito, como aborda Pêcheux (2010b, p. 52):

A memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem reestabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível.

Assim, as relações de sentido que tornam possível a “performance” como metáfora de leitura estão ligadas à memória discursiva. As redes de memória presentes no discurso é que permitem a retomada dos discursos já-ditos, atualizando-os à historicidade do acontecimento discursivo, na discursividade da crítica “Augusto de Campos”. É nesse espaço que o discurso vai se construindo, pois a memória retoma discursos anteriores, enunciados de outras formações discursivas e que são trazidos pelo enunciador (memória institucional ou arquivo) para produzir novos sentidos (memória constitutiva). Sentidos que conduzam ao efeito de sentido esperado, ou não, na leitura do texto. Nesse espaço interdiscursivo, a partir de Pêcheux (2010b), a memória discursiva vem reestabelecer “os implícitos”, “os pré-construídos” e torna possível a constituição dos discursos de sujeitos em determinado momento sócio-histórico.

Nesse sentido, compreendemos que as relações de sentido referentes à expressão “pede performance” provêm de outro campo do saber e que é trazida pelo crítico para esta formação discursiva, produzindo sentidos na discursividade da crítica. Assim, investigaremos o percurso histórico dos sentidos da “performance” na materialidade discursiva para compreendermos os efeitos de sentido produzidos no deslize dessa expressão para a crítica “Augusto de Campos” e os deslocamentos metafóricos que constituem esse processo. Nesse contexto, o sentido da palavra “performance” passa a ser significado e (re)significado pelo deslizamento de sentido na passagem de um termo a outro, pelo que Pêcheux (2010a) chama de efeito metafórico.

A metáfora “performance” vem carregada de sentidos e impõe a necessidade de interpretação. Portanto, não podemos ver a “performance” como uma palavra com sentido único, próprio, pois, nessa transferência de um espaço discursivo para outro, acontece o deslizamento de sentidos, que estabelece relação com a metáfora tornando-a possível na formação discursiva em que aparece. Sendo assim, os sentidos que estão funcionando numa formação discursiva dada podem ser metaforizados de uma sequência textual de outra formação discursiva, pois as referências discursivas podem se construir e, também, se deslocar historicamente.

Desse modo, a palavra “performance” deslizou para essa formação discursiva, a crítica “Augusto de Campos”, pelo efeito metafórico e efeito de sentidos, possibilitando uma nova contextualização, pois se trata de um acontecimento único em que temos um fato definido num determinado tempo e espaço, mas que permite, pelo enunciado, interpretar outros fatos.

Assim, a partir de nosso percurso de estudo, compreendemos que os sentidos que constituem a “performance”, na crítica “Augusto de Campos”, deslizam do campo das artes. Os sentidos produzidos pela “performance”, como metáfora de leitura, estão relacionados com a arte de performance e a performance nos anos de 1970 e 1980. Encontramos traços dessa memória nos trabalhos de Marina Abramovic, uma artista da arte de performance que explora as múltiplas sensações do público a partir de suas performances, trazendo essa proposta da arte que pede o movimento, a corporalidade, colocando o espectador em contato direto com o visual e o gestual.

Domeneck traz a metáfora “performance” como um modo de ler o trabalho de Campos. Lemos, na crítica, traços de memória que nos levaram ao crítico Paul Zumthor que propõe pensar a performance como modo de ler poesia. Também mobilizamos marcas linguísticas que propiciam perceber a corporalidade das palavras no momento da leitura da crítica. Domeneck usa, estrategicamente, os recursos linguísticos no momento da escrita para que, no ato da leitura da crítica, o leitor sofra os efeitos desse ato. Desse modo, a partir dos estudos do filósofo da linguagem John Langshaw Austin, compreendemos que o ato de enunciar cada elemento linguístico propicia ao leitor perceber a corporalidade das palavras, sofrendo os efeitos da disposição das letras e palavras no ato da leitura. Assim, ao mesmo tempo que a palavra é enunciada, no ato da leitura, realiza-se a performance. Em seguida, retomamos a “performance” pensada como metáfora da leitura a partir dos estudos do crítico Paul Zumthor e observamos a performance na leitura do poema “Conversa com duas estranhas”, de Ricardo Domeneck.

4.2 A OBRA POÉTICA DE AUGUSTO DE CAMPOS “PEDE PERFORMANCE”

Na discursividade da crítica “Augusto de Campos”, Domeneck (2009a, on-line) traz algumas expressões que formam uma rede de sentidos que se referem à metáfora de leitura “performance”. O autor destaca, de modo geral, que as obras poéticas de Augusto de Campos “convidam à leitura que privilegia o aspecto visual de sua obra”, “convida ao vocal, ao oralizável, ao sonoro”. A medida que vai apresentando os poemas, Domeneck sugere que, pela complexidade linguística, a obra “pede uma voz treinada que possa ir além de uma simples ‘leitura’”. Domeneck enfatiza esse aspecto após apresentar, na crítica, a oralização do poema “Lygia Fingers”, gravado por Augusto de Campos:

A audição deste poema oralizado e a leitura silenciosa de olhos na página são experiências obviamente distintas. Na página, o leitor fica livre para criar suas próprias associações sintáticas. No entanto, creio que sua performance traz também novos significados ao texto (DOMENECK, 2009a, on-line).

Domeneck defende que a obra poética de Augusto de Campos “pede a performance”, “sua CORPo-r-a-l-i-z-a-ção”, que “seus poemas pedem performance”. Nessa proposta da poesia, que “pede performance”, abordada por Domeneck, podemos ler traços de uma memória dos estudos desenvolvidos pelo crítico literário Paul Zumthor, que discute a relação entre a leitura e a performance, no modo de ler a poesia. Zumthor aborda a performance como valor que aparece na prática da leitura, como mostra ao referir-se a uma situação vivida na infância.

Isto tem a ver com a minha infância, as idas e vindas entre o subúrbio onde habitavam os meus pais e o colégio do nono distrito no qual, no começo dos anos de 1930, eu fazia meus estudos secundários. Nessa época, as ruas de Paris eram animadas por numerosos cantores de rua. Eu adorava ouvi-los [...]. Ora, o que percebíamos dessas canções? Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. Ouviase uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo. Um espetáculo que me prendia [...]. Havia um homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. *Era* a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte, mas não bastava, verdadeiramente. O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma “forma”: não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora [...]. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso (ZUMTHOR, 2007, p. 28-29).

Zumthor, a partir de sua experiência na infância, buscou compreender a diferença na percepção da letra da canção impressa e ouvi-la cantada pelo intérprete. Segundo Zumthor, a forma da canção “essa com efeito só existe na prática” (2007, p. 29). Ao referir-se aos estudos da performance, destaca que, de modo geral, performance “implica competência”, é o “saber-ser”. Um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, uma ordem de valores em um “corpo vivo”. Portanto, a performance implica a presença do corpo.

Para Zumthor, a performance é “termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às relações de expressão, e da percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente” (2007, p. 50, grifos do autor). Destaca, ainda, que a palavra “significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*” (ZUMTHOR, 2007, p. 50, grifos do autor).

No seu uso mais geral, Zumthor destaca que a “*performance* se refere, de modo imediato, a um acontecimento oral e gestual” e a noção de performance sempre traz consigo um elemento irredutível, “a ideia da presença de um corpo” (2007, p. 38, grifos do autor). Este exige um comprometimento no agora, neste momento, numa situação dada. “A performance não apenas se liga ao corpo, mas por ele, ao espaço” (ZUMTHOR, 2007, p. 38). Assim, a performance envolve o corpo e o espaço em que ela é apresentada, também o tempo cênico, o lugar e a manifestação da intenção desse autor.

Pensando esses elementos aplicados à canção do ambulante, mencionado por Zumthor, temos a linguagem, os gestos e a melodia. Além disso, temos também o corpo do intérprete e dos demais a sua volta, corpos pulsando a seu ritmo em um momento dado: o momento da performance. A canção tirava de todos uma energia que Zumthor (2007) aborda como “energia poética”. O envolvimento dos espectadores era tão real que a impressão era de estar em outro espaço, identificando-se com o texto interpretado. Quando o espectador se percebe em um espaço e lugar cênico, que rompe com a realidade do ambiente, tem-se uma manifestação específica: a performance (ZUMTHOR, 2007, p. 41).

Desse modo, nas suas discussões sobre a leitura e a performance, Zumthor destaca que o ato de ler integra-se ao desejo de restabelecer a unidade com a performance. Aborda que “um texto só existe verdadeiramente na medida em que há leitores (pelo menos potenciais) aos quais tende a deixar alguma iniciativa interpretativa” (2007, p. 22). Nesse sentido, para Zumthor (2007, p. 53):

O texto poético aparece, com efeito, [...] como um tecido perfurado de espaços brancos, interstícios a preencher, [...] exigindo a intervenção de uma vontade externa, de uma sensibilidade particular, investimento de um dinamismo pessoal para serem, provisoriamente, fixadas ou preenchidas.

O sujeito leitor coloca-se face a face com o texto poético “preenchendo por um instante” os espaços, as lacunas do “tecido”. Assim, o sujeito está presente diante do texto e, mesmo que não perceba, busca encontrar um sentido para a palavra pronunciada. Esse sentido atribuído será provisório, sendo que, em outro momento, em outro contato com o texto, os sentidos podem ser outros. Desse modo, Zumthor (2007, p. 54) propõe que:

Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos.

A partir da percepção da materialidade discursiva do texto poético, no encontro da obra com o leitor, é que o leitor se apropria e interpreta, a seu modo, os sentidos produzidos. A leitura da poesia concreta, no esquema performancial, quer que o olho não apenas “leia”, mas “olhe”. Nesse sentido, o vínculo entre performance e leitura coloca o leitor como ponto de partida no encontro com a voz poética, pois o poema se “joga” em cena. “O olhar não para de escapar ao controle, registra, sem distinguir sempre, os elementos de uma situação global, a cuja percepção se associam estreitamente os sentidos” (ZUMTHOR, 2007, p. 72). No encontro com o poema, os sentidos se encontram em jogo e envolvem o leitor. A metáfora “performance” vem a ser uma prática de leitura, um modo de ler poesia que convida o leitor a se movimentar e se envolver no processo de interpretação da obra.

4.3 PERFORMANCE: UMA MEMÓRIA QUE VEM DAS ARTES

Domeneck, ao referir-se ao modo de ler, defende que a obra poética de Campos pede sua corporalização. Como vimos na SDR2, este enuncia que os textos de Campos “pedem a performance”, os textos de Campos pedem “CORPo-r-a-l-i-z-ação” como poesia lírica. Isso nos faz pensar os sentidos produzidos ao aproximarmos a metáfora enunciada às palavras que são marcadas na palavra corporalização: “corpo”, “oralizar”, “ação”. Encontramos traços que remetem à memória da “performance” e da “corporalização” na arte de performance.

Assim, vemos que o termo “performance” não é uma palavra nova, nunca dita, ou estranha aos ouvidos. Esse termo vem como uma noção comum em diversas áreas, e cada

campo do saber a aplica e adapta seus sentidos dentro da função que ela exerce no contexto em que aparece. A partir dos estudos de Marvin Carlson (2009), compreendemos que a “performance” foi além do campo das artes, em direção a quase todos os aspectos das tentativas modernas de compreender a condição e atividades humanas. Segundo Carlson (2009, p. 11), “o termo ‘performance’ tornou-se muito popular nos últimos anos, numa grande série de atividades, nas artes, na literatura e nas ciências sociais”. Estudos envolvendo a performance se desenvolveram em direção a quase todos os ramos das ciências humanas como a Sociologia, a Antropologia, a Etnografia, a Psicologia e a Linguística.

A arte de performance emergiu nos anos de 1970 e 1980 como atividade cultural relevante, desenvolvendo atividades complexas e variadas. Para Carlson, nesse mundo contemporâneo, “autoconsciente” e “reflexivo”, a performance se tornou uma arte altamente visível, compreendida “como uma espécie de suporte crítico” (CARLSON, 2009, p. 17). De acordo com o autor, a arte de performance tinha interesse em “desenvolver as qualidades expressivas do corpo, especialmente em oposição ao pensamento e à fala discursiva e lógica, e em celebrar a forma e o processo em vez do conteúdo e do produto” (2009, p. 115-116). A arte de performance apresenta-se como um campo de saber complexo e em constante mudança. Há uma “densa rede de interconexões que existe entre ela e as ideias de performance desenvolvidas em outros campos, entre elas as muitas preocupações intelectuais, culturais e sociais colocadas por quase todos os projetos de performances contemporâneos” (CARLSON, 2009, p. 17). Segundo Marvin Carlson (2009, p. 17):

Na arte performática moderna, [...] seus participantes [...] baseiam seu trabalho [...] em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência. Desde que a ênfase esteja na performance em como o corpo ou *self* é articulado por meio da performance, o corpo individual permanece no centro de tais apresentações.

Na revista virtual *Modo de Usar & Co.* há várias referências à performance, especialmente para uma artista que se sobressai nesta área: Marina Abramovic. Ricardo Domenck traz uma publicação na revista virtual *Modo de Usar & Co.* sobre o trabalho performático de Marina Abramovic, alguns meses antes da publicação da crítica “Augusto de Campos”. Referindo-se ao trabalho de Abramovic, Domeneck (2008d, on-line) aborda que:

[...] suas performances são investigações minuciosas da corporalidade humana, sua resistência física e psicológica, unidas, sem dicotomias entre mente e corpo, seu instinto de sobrevivência, seu dissolver-se em fluidos corporais.

Também, em relação às performances desenvolvidas por Abramovic, Domeneck destaca a profundidade e o envolvimento da artista em cada apresentação. Este conhecimento sobre a arte da performance e, em especial, a de Marina Abramovic atraiu a atenção dos editores da revista. “Postamos este trabalho na *Modo de Usar & Co.* em busca de um questionamento do papel da performance no trabalho do poeta e um questionamento do ‘papel’ em si, visto por muitos como único campo de atividade poética” (DOMENECK, 2008d, on-line). Compreender o papel da performance e o papel do próprio poeta diante da performance levaram os editores da revista ao estudo das performances de Abramovic. Ao referir-se à performance *Art Must be Beautiful/ Artist Must be Beautiful*, Domeneck (2008d, on-line) afirma que:

Pensamos nessa performance de Abramovic também como uma espécie de ‘penitência’ dos poetas que se recusam (assim como nós) a se entregarem ao exotismo decadentista de certas poéticas contemporâneas de *bestas difásicas*, em dualismos. Para quem acha que ‘arte’ pode apenas ter algo a ver com ‘Beleza’, aqueles que seguem produzindo somente entretenimento sofisticado para as elites financeiras do mundo. A eles, este ‘mantra’ de Abramovic, repetindo e penitenciando-se incessantemente, pois ‘Art must be beautiful’, ironizando os *beauticians* da estética, e dizendo ‘Artist must be beautiful’ para, em uma sutil ‘mudança de ângulo’, transformar a performance em um questionamento do sexismo contemporâneo. Não tenho dúvidas de que Marina Abramovic é uma das mais importantes poetisas vivas no mundo de hoje.

Essa artista nomeia a si mesma como “avó da *performance art*”, por ser uma das principais pioneiras nesse campo, desenvolvendo performances de longa duração. Abramovic iniciou seus trabalhos nos anos de 1970, quando estudou na *Academia de Belas Artes*. A artista é conhecida por colocar-se em condições performáticas extremas, usando o próprio corpo como meio de expressão. Suas performances exploraram, artisticamente, os limites físicos humanos e seus potenciais mentais. Em suas apresentações, o corpo é o centro da performance, estando em contato direto com o público, com o propósito de envolver os sentidos e provocar múltiplas sensações no espectador.

Figura 7 – Performance Imponderabilia (1977)



Fonte: <<https://www.ufrgs.br/arteversa/?p=134>>

A performance *Imponderabilia* foi apresentada em 1977, na Itália. Marina e seu parceiro de performance Ulay estavam nus, posicionados na entrada principal da *Galleria Comunale d'Arte Moderna*, em Bologna. Desse modo, os visitantes eram obrigados a passar nesse pequeno espaço entre os artistas se quisessem entrar na galeria, tendo que decidir qual dos dois iriam encarar na hora de passar. O que mais chamava a atenção, nessa performance, não era a nudez desses artistas, mas a reação dos visitantes diante dessa situação. Nessa performance, o instinto de cada indivíduo é exposto a partir de uma “situação incomum” que precisava ser enfrentada pelos visitantes do museu.

Figura 8 – Performance *Nightsea Crossing* (1981-1987)



Fonte: <<https://comunicacaoeartes20122.files.wordpress.com/2013/02/abr198612125cvr.jpg>>

No trabalho *Nightsea Crossing*, ilustrado na figura 8, foram realizadas 22 performances em diferentes locais do mundo, entre 1981 e 1987. Marina e seu parceiro de performance, Ulay, usavam diferentes lugares como cenário, como espaços ao ar livre e museus. Suas roupas e a data da performance poderiam ser alteradas, mas as cadeiras, a mesa e os artistas eram sempre os mesmos. E a apresentação propunha um homem e uma mulher sentados um de frente para o outro, imóveis e em jejum. Quando Ulay não aguentou mais fazer a performance, Marina continuou sozinha e deixou a cadeira do artista vazia.

Figura 9 – Performance Art Must be Beautiful/ Artist Must be Beautiful (1975)



Fonte: <<http://floresenelatico.es/date/2010/12>>

Na figura 9, podemos conferir o trabalho *Art Must be Beautiful/ Artist Must be Beautiful*, que foi apresentado em um festival em Copenhague, em 1975. Abramovic repetia a frase “A arte deve ser bela/ O Artista deve ser Belo”, enquanto escovava seu cabelo com força, por um período aproximado de 30 minutos. Como vemos nesta e nas demais performances da artista, suas apresentações se destacam pela grande sensibilidade estética, marcando a corporalidade nas performances.

Assim, vemos a “performance” como poesia, nesse contexto contemporâneo, como um modo de ler, questionar, interpretar e “reler” as produções poéticas dentro das possibilidades contemporâneas. Segundo Carlson (2009), a grande popularidade da “performance como uma metáfora ou uma ferramenta analítica”, para os praticantes atuais de tão grande variedade de estudos culturais, deve-se a inúmeras razões, dentre elas:

Uma delas é a grande mudança entre muitos campos culturais do “o quê” da cultura para o “como”, da acumulação de dados sociais, culturais, psicológicos, políticos ou linguísticos para uma consideração de como esse material é criado, valorizado e mudado, para como ele vive e funciona dentro da cultura, por suas ações. O significado real é agora procurado na sua práxis em sua performance. O fato de que a performance é associada não apenas com o fazer, mas com o refazer é importante – sua incorporação da tensão entre uma forma dada ou conteúdo do passado e os ajustes inevitáveis de um presente sempre em mudança faz dela uma operação de particular interesse num tempo de grande atenção pelas negociações culturais – como os modelos humanos de atividade são reforçados ou transformados dentro de uma cultura e como eles são ajustados quando várias culturas diferentes interagem. Finalmente, a performance implica não apenas fazer e refazer, mas uma autoconsciência sobre o

fazer e refazer, por parte dos performers e dos expectadores (CARLSON, 2009, p. 220-221).

Domeneck traz essa memória da poesia que “pede performance”, uma proposta trazida das performances da artista Marina Abramovic. A artista coloca-se em cena, em contato direto com o público, deixando que cada pessoa escolha o modo ao qual irá “adentrar”, “ler” a apresentação. Abramovic coloca-se num corpo-a-corpo, ou seja, no contato direto com o público leitor, convidando para que este se movimente pelo espaço em que a performance acontece e permitindo várias leituras, de acordo com o ângulo na qual se está.

A proposta de performance de Abramovic se propõe a despertar sensações múltiplas no seu público. No “fazer e refazer”, nesse processo de interação do performer e do público, pela apresentação performática, os sentidos são colocados em cena para o leitor interpretar. Do mesmo modo, os poemas de Augusto de Campos “pedem” esse contato direto com o leitor. Os poemas colocam-se em cena e o leitor escolhe como irá movimentar-se e o ângulo em que irá “adentrar” para interpretar os sentidos de cada poema. A obra poética “pede” esse movimento de leitura que envolve os sentidos, despertando múltiplas sensações no leitor.

4.4 A PERFORMANCE NA LÍNGUA

Domeneck chama a atenção do leitor para o modo de ler a obra poética de Augusto de Campos, marcando isso no próprio modo de escrita da crítica quando destaca que tal obra poética “pede performance”. Mostrando ao leitor algumas obras, e pelo contato direto com alguns poemas, propõe a ele que perceba esse modo de ler a partir da metáfora “performance”. Do mesmo modo, traz marcas performáticas no modo de escrita da crítica como destacamos na SDR2:

SDR2

[...] os textos de Augusto de Campos pedem a performance, a sua *CORPo-r-a-l-i-z-ação* como poesia lírica, fazendo-se verdadeiramente *verbiVOCOvisual* (DOMENECK, 2009a, on-line, grifos nossos).

No jogo da leitura, Domeneck explora a performance na escrita da crítica que será oralizada pelo leitor no ato da leitura. As palavras corporalização e verbivovisual, dispostas na crítica como “CORPo-r-a-l-i-z-ação” e “verbiVOCOvisual”, exploram os aspectos a que Domeneck quer chamar atenção, a “performance” como modo de ler a obra de Campos. A partir dos estudos do filósofo da linguagem John Langshaw Austin, podemos considerar as expressões

destacadas na SDR2 como atos performativos, por elas não servirem para descrever a ação, mas para executar a própria ação. De acordo com Austin (1990, p. 89), “[...] a ocasião de um proferimento tem enorme importância, e que as palavras utilizadas têm de ser até certo ponto ‘explicadas’ pelo ‘contexto’ em que devem estar ou em que foram realmente faladas numa troca linguística”.

Na primeira expressão mobilizada, destacada na SDR2, vemos três palavras: “corpo”, “oralizar” e “ação”, que vão ao encontro do modo de ler proposto por Domeneck, ler com performance. A primeira palavra é colocada em maiúscula, a segunda é separada letra a letra pelo hífen e a terceira palavra aparece em minúscula. Na segunda expressão mobilizada, destacada na SDR2, três palavras foram unidas para produzir esse efeito de que estão juntas na performance: “verbal”, “vocal” e “visual”, sendo a segunda palavra colocada em maiúscula e as demais em minúscula, marcando também o aspecto que Domeneck chama atenção no modo de ler a obra poética de Campos.

Segundo Austin (1990, p. 29), “ao dizer certas palavras, nós estamos fazendo algo”. No contexto em que as expressões são enunciadas, pela disposição das letras nas palavras destacadas na SDR acima, ressalta-se o ato de leitura como um *corpo a corpo*, um contato direto do leitor com a poesia. No caso, a poesia de Campos pede o contato do leitor com o texto poético, pede a *ação* do leitor de *oralizar*, dar voz ao poema num trabalho performático. A performance escrita da palavra verbivocovisual é mencionada mais duas vezes ao longo da crítica. Separadas por hífen para marcar as pausas, “VERBI-VOCO-VISUAL”, as palavras verbal, vocal e visual recebem ênfase e remetem ao trabalho poético dos poetas do grupo *Noigandres*.

Pelos estudos de Austin, compreendemos que o ato de enunciar cada elemento linguístico que compõe as expressões “CORPo-r-a-l-i-z-ação” e “verbiVOCOvisual” propicia ao leitor perceber a corporalidade das palavras, sofrendo os efeitos da disposição das letras e palavras no ato da leitura. Ao mesmo tempo em que a palavra é enunciada, no ato da leitura, realiza-se a performance. Desse modo, pela linguagem, o leitor sofre os efeitos do ato. Domeneck usa, estrategicamente, dos recursos linguísticos no momento da escrita para que, no ato da leitura da crítica, o leitor sofra os efeitos desse ato.

4.5 LEITURA COMO PERFORMANCE

No percurso da pesquisa, compreendemos que a metáfora de leitura “performance”, enunciada por Ricardo Domeneck na crítica “Augusto de Campos”, é um modo de ver a obra

de Augusto de Campos. Domeneck propõe ler o trabalho poético de Augusto de Campos de determinada maneira. Mostra-nos que a obra poética de Campos “pede” escolhas para entrar na leitura. O que temos a partir da metáfora “performance” é uma imagem do que ler significa.

Nesse sentido, compreendemos que não há um único modo de “ler” uma obra literária. Essa metáfora, enunciada na crítica, serve para ler a obra poética de Campos, mas também serve para pensarmos o ato de ler. Podemos inferir, a partir do caminho percorrido nesta pesquisa, que toda leitura “pede performance”, pois o ato da leitura estabelece a performance entre quem lê e o texto como tal.

Paul Zumthor, escritor e crítico literário, desenvolveu importantes estudos em torno das relações entre performance e leitura, mostrando a relação que estabelecem no ato da leitura. Esse modo de pensar o ato de leitura vem ao encontro da metáfora de leitura “performance”, que mobilizamos na crítica de Domeneck.

Para Zumthor (2007, p. 32):

Ler possui uma reiterabilidade, remetendo um hábito de leitura, entendo não apenas a repetição de uma certa visão global, mas um conjunto de disposições fisiológicas, psíquicas e exigências de ambiente (como uma boa cadeira, o silêncio...) ligadas de maneira original para cada um dentro de nós, não a um “ler” geral e abstrato, mas à leitura do jornal, de um romance ou de um poema.

A partir de Zumthor, compreendemos que a posição do corpo do leitor no ato da leitura é determinada pela capacidade de percepção e interpretação do texto. O leitor pode ler um romance, um poema, uma manchete do jornal, pode estar sentado em um escritório sozinho ou em pé em uma praça. De qualquer modo, os ritmos sanguíneos são afetados. A diferença entre uma leitura e outra é o grau de receptividade por parte do leitor. “Transmitida a obra pela voz ou pela escrita, produzem-se, entre ela e seu público, tantos encontros diferentes quantos diferentes ouvintes e leitores” (ZUMTHOR, 2007, p. 55). Desse modo, a performance, a sua ação em curso no ato da leitura, sempre traz a ideia da presença de um corpo. O corpo do leitor no “corpo a corpo” com o texto, ou seja, o contato direto do leitor com o texto.

De acordo com Paul Zumthor, “a leitura é a apreensão de uma performance ausente-presente; uma tomada da linguagem falando-se (e não apenas se libertando sob a forma de traços negros no papel). [...] Um *eu-aqui-agora* jamais exatamente reproduzível” (2007, p. 56, grifos do autor). Desse modo, no ato da leitura, há a presença da voz do outro, dirigida por meio do escrito ou oral no contato direto entre o texto e o leitor.

Segundo Zumthor (2007, p. 68), “o livro não pode ser neutro, uma vez que é ‘literatura’ e se dirige a ele, ao leitor, pela leitura, um apelo, uma demanda insistente”. Desse modo,

compreendemos que ler com performance é colocar-se em diálogo com o texto. Zumthor (2007, p. 67) propõe que “ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, [...] de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação”. A presença corporal do leitor, nesse modo de ler, é plena, carregando consigo os sentidos corporais. O leitor adere a voz poética e a coloca em conexão com suas energias corporais.

Em uma leitura performática:

O olhar não para de escapar ao controle, registra, sem distinguir sempre, os elementos de uma situação global, a cuja percepção se associam estreitamente os outros *sentidos*. Esses elementos – esses traços visíveis, essas coisas –, ele os interpreta: registra os sinais que nos dirige a ‘realidade’ exterior [...] e fornece espontaneamente uma compreensão emblemática, na maioria das vezes fugidia e logo recolocada em questão (ZUMTHOR, 2007, p. 72).

Como vemos, a “leitura como performance” exige do leitor a interpretação. Portanto, ler com performance “é encontrar, na visão da leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício” (ZUMTHOR, 2007, p. 73). O leitor olha a disposição das palavras e lê o texto. A partir do olhar do leitor, a percepção do texto se desdobra e, no ritmo visual criado pelo leitor, os sentidos vão sendo produzidos e interpretados.

Essa proposição de Zumthor, da “leitura como performance” vem como um modo de interpretar, ler os sentidos produzidos diante do encontro do leitor com o texto. A partir dessa proposição de Zumthor, olhamos o modo de ler proposto no poema “Conversa com duas estranhas”, de Ricardo Domeneck, que nos mostra a performance de uma leitura. Apresentamos aqui um trecho do poema, publicado em 2005, no livro “Carta Aos Anfíbios”:

[...]
alguns pontos de interrogação
períodos inteiros e vários “É ISTO!”
e “É
ISTO!” ou “ELA ENTENDEU!”
todas em alemão estou traduzindo
muitos pontos em exclamação um
“COMPREENSÍVEL” é estranho que
as anotações cessam de repente
e só
voltam na página 168
um “ÓDIO” anotado na página 201
ao lado do
trecho “ó tola, tola,
talvez tivesse sofrido então
e amado
se soubesse de seu nome, de
suas esperanças e dores. É verdade

que o silêncio entre eles
 fora assim mais
 perfeito. Mas
 de que valia... Apenas
 corpos vivendo. Não,
 não, ainda melhor assim: cada
 um com um corpo,
 empurrando-o para frente...
 (DOMENECK, 2005)

Desse modo, colocamo-nos corpo a corpo com o poema que narra o encontro da voz poética com o livro “Perto do coração selvagem”, de Clarice Lispector, uma edição brasileira de 1984, retirado na Biblioteca Municipal de Munique, na Alemanha. No livro, a voz poética encontra anotações de outra leitora, na língua alemã, a lápis, uma caligrafia feminina e delicada nos cantos de algumas páginas.

No trecho mobilizado no poema, vemos que a voz do poema passa a observar as relações que se estabelecem na “conversa” da leitora alemã com a personagem do livro de Clarice Lispector. No encontro com o livro, a “estranha” coloca-se em performance com “Clarice Lispector”, vai “lendo” sua vida a partir da vida da personagem do livro e trazendo pontos de encontro e estranhamentos. Do mesmo modo, no trecho do poema citado, vemos que, para marcar esse encontro entre a leitora alemã e o livro, a performance na escrita é explorada. No poema, as anotações da leitora alemã são marcadas com letra maiúscula, entre aspas, e as citações do livro de Clarice Lispector seguem a grafia apresentada no livro e marcadas entre aspas. O restante do poema está em letra minúscula.

Este poema nos mostra a “performance” de uma leitura em que a leitora estabelece com o livro, encontra pontos em comum e encontra-se na vida da personagem do livro. E, esse encontro, é apresentado no poema, a partir do olhar de outro leitor, a voz do poema. Este poema nos faz refletir sobre como se dá a relação no encontro do leitor com o texto, como uma conversa com estranhos. No poema, compreendemos que a leitora alemã encontrou, no livro de Clarice Lispector, conexões com sua própria vida. Nesse sentido, a partir do poema de Ricardo Domenck, observa-se que o leitor leva para o texto suas memórias e tira do texto os sentidos que esse tem a oferecer. O leitor coloca-se em contato direto, corpo a corpo, com o texto e interpreta os sentidos produzidos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, propomo-nos compreender como as metáforas de leitura, enunciadas pela crítica literária, leem os textos e os leitores, que sujeito constituem e que historicidade possuem, a partir do estudo da metáfora de leitura “performance”, mobilizada na crítica “Augusto de Campos”, de Ricardo Domeneck. Em nosso percurso, traçamos um caminho para pensar a historicidade dos sentidos constituídos nessa metáfora para compreender o que é “ler com performance”. Para isso, reconstruímos as condições de aparecimento dessa metáfora, na sua relação com o sócio-histórico e os “já ditos” e na sua relação com a memória discursiva.

No percurso de leitura da crítica “Augusto de Campos”, entendemos que o crítico traz uma imagem da leitura, “a leitura como performance”, uma imagem que o sujeito crítico faz do leitor e da obra poética. Na tomada de posição do sujeito crítico, este produz a imagem dele mesmo no discurso, também antecipa possíveis interpretações, a partir do leitor que ele imagina para seu discurso. Domeneck se vê como especialista em poesias e produz a imagem de um possível leitor que também seja especialista e qualificado para ler a obra poética de Campos, marcando isso ao longo da crítica.

A expressão “pede uma voz treinada” marca a exigência de que o leitor seja especialista em poesia, que conheça o modo de ler esse trabalho e seja qualificado para isso. Do mesmo modo, destaca que a obra poética de Campos exige um leitor que vá além de uma “simples leitura”, que saiba interpretar e ir além da superfície do texto poético, explorando os aspectos que valorizam sua oralização. No jogo da linguagem literária, compreendemos que o modo como o crítico lê a obra está relacionado às representações imaginárias, ao conhecimento do crítico e do leitor imaginário pré-determinado para quem este escreve: o leitor de poesia qualificado.

Consideramos que a crítica “Augusto de Campos” foi pensada e elaborada pelo sujeito crítico observando a obra poética (poesias), o poeta a ser apresentado (Augusto de Campos), o leitor imaginário (leitor de poesia qualificado) e o lugar e espaço em que esta crítica é publicada (revista eletrônica, na internet). Como vimos, o sujeito crítico coloca-se na posição do sujeito leitor imaginado e projeta possíveis interpretações que serão feitas do texto por ele apresentado.

Nosso objeto de pesquisa encontra-se nas formas de circulação que historicamente se instauram entre diversas zonas discursivas, a crítica literária, num espaço de circulação virtual, no meio digital. Nessa forma de circulação, as condições de aparecimento do enunciado estão ligadas a uma rede de formações discursivas que possibilitaram o deslize do enunciado de um espaço discursivo para outro, fazendo sentido no contexto em que aparece. Em nosso percurso

de investigação da metáfora de leitura, trilhamos o caminho para compreender os sentidos que constituem o discurso e que dão condições para seu aparecimento a partir do seguinte questionamento: quais as condições que tornam possível o aparecimento da metáfora de leitura “performance”? Reconstruindo as condições determinantes do aparecimento da metáfora do discurso, identificamos algumas situações, na discursividade da crítica, que contribuem para o aparecimento da “performance” como metáfora de leitura: a reavaliação da obra poética de Augusto de Campos, o crítico enquanto poeta, o crítico enquanto editor e a crítica na era digital.

A crítica sobre o trabalho de “Augusto de Campos” é publicada em um período em que muitos críticos estão lendo e reavaliando o modo de ler a obra poética de Campos. Domeneck olha para o oralizável, visual e sonoro do trabalho de Campos, mobilizando a “performance” como modo de ler a obra poética de Campos. O crítico, enquanto poeta, inclui-se na trajetória do poeta apresentado na crítica, Augusto de Campos, marcando isso no próprio discurso da crítica. Desse modo, entendemos que Domeneck se constitui num diálogo entre a literatura e a crítica literária, entre dois campos do saber, como um sujeito que vê duplamente. Domeneck, por ser poeta, apresenta um olhar de criador e de crítico que se identifica com essa proposta de escrita de Augusto de Campos, pois ele vê duplamente e cria imagens que representam a leitura que fez da obra poética e do leitor.

Outro fator que destacamos como condição para a metáfora aparecer é o caráter seletivo do crítico enquanto editor que, diante do propósito da revista virtual de poesia, *Modo de Usar & Co.*, determina os poetas a serem homenageados pela revista e poemas que podem ser apresentados. Desse modo, temos o crítico enquanto editor que seleciona os poetas a serem homenageados, o que será apresentado de cada poeta e como será publicado seguindo a linha da oralidade, com foco na poesia. Também destacamos o fato de a crítica apresentada por Domeneck estar disponível em um ambiente digital, em uma revista virtual. Apresentar, por exemplo, o áudio da oralização dos poemas se torna possível pelo meio digital, sendo fundamental essa ferramenta de comunicação para que o leitor possa estar em contato com as poesias e com a proposta de leitura de Domeneck.

Na situação discursiva da crítica, vimos que a palavra “performance” é investida de sentidos que vem da memória, carregando consigo sentidos relacionados a outros campos discursivos, mas que pelo efeito metafórico produz novos sentidos possíveis na discursividade da crítica. Assim, apresentamos uma memória do que é enunciado por Domeneck em torno da “Performance”. Compreendemos que os sentidos que constituem a “performance”, na crítica “Augusto de Campos”, deslizam do campo das artes. Os sentidos produzidos pela “performance”, como metáfora de leitura, estão relacionados com a arte de performance nos

anos de 1970 e 1980. Encontramos traços dessa memória nos trabalhos de Marina Abramovic, uma artista da arte de performance que explora as múltiplas sensações do público a partir de suas performances, trazendo essa proposta da arte que pede o movimento, a corporalidade, colocando o espectador em contato direto com o visual e o gestual.

Na crítica sobre o trabalho poético de Augusto de Campos, Domeneck traz a metáfora “performance” como um modo de ler o trabalho de Campos. Lemos, em sua crítica, traços de memória que nos levaram ao crítico Paul Zumthor que propõe pensar a performance como modo de ler poesia. Também mobilizamos marcas linguísticas que propiciam perceber a corporalidade das palavras no momento da leitura da crítica. Domeneck usa estrategicamente os recursos linguísticos no momento da escrita para que, no ato da leitura da crítica, o leitor sofra os efeitos desse ato. Ao mesmo tempo que a palavra é enunciada, no ato da leitura, realiza-se a performance.

Em seguida, retomamos a “performance” pensada como metáfora da leitura, a partir dos estudos do crítico Paul Zumthor. Compreendemos que “ler com performance” “pede” a presença corporal do leitor no ato da leitura. “Pede” para o leitor para aderir a voz corporal e colocá-la em conexão com suas energias corporais. Desse modo, o leitor olha a disposição das palavras e lê o texto. A partir do olhar do leitor, a percepção do texto se desdobra e, no ritmo visual criado pelo leitor, os sentidos vão sendo produzidos e interpretados.

Na discursividade da crítica “Augusto de Campos”, compreendemos que a metáfora de leitura “performance”, enunciada por Ricardo Domeneck, é um modo de ler a obra de Augusto de Campos. Domeneck propõe ler o trabalho poético de Augusto de Campos de determinada maneira e nos mostra que a obra poética de Campos “pede” escolhas para “adentrar” o texto. O que temos, a partir da metáfora “performance”, é uma imagem do que o ato de ler significa. Nesse sentido, compreendemos que é recorrente a mobilização de metáforas de leitura na crítica literária pelo funcionamento de imagens da literatura, do texto e do leitor. Essas metáforas são memórias da relação que se estabelece entre o sujeito crítico com o texto crítico, a obra literária, seu leitor, e com outros textos críticos e obras literárias.

Nessa caminhada pelos estudos teóricos, pelas análises, reflexões, conflitos de ideias e momentos de tomarmos nossas decisões sobre o caminho a ser trilhado, enquanto pesquisadores, compreendemos que não há um único modo de “ler” uma obra literária. A metáfora de leitura “performance”, enunciada na crítica, serve para ler a obra poética de Campos, mas também serve para pensarmos o ato de ler. Podemos inferir, a partir do caminho percorrido nesta pesquisa, que toda leitura literária “pede performance”, pois o ato da leitura estabelece a performance entre quem lê e o texto como tal.

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul LTDA, 1990.
- CALIXTO, Fabiano; DOMENECK, Ricardo; FREITAS, Angélica. Modo de Usar & Co. In: **Revista Modo de Usar & Co**. Publicado em 19 de novembro de 2007. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2007/11/modo-de-usar-co.html>>. Acesso em: 1º jun. 2017.
- CALIXTO, Fabiano; DOMENECK, Ricardo; FREITAS, Angélica. O blog da modo. In: **Revista Modo de Usar & Co**. Publicado em 07 de fevereiro de 2008. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/02/o-blog-da-modo.html>>. Acesso em: 1º jun. 2017.
- CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CHKLOVSKI, Vitor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM [et al]. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Tradução de Ana Maria Ribeiro [et al]. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo S. A., 1976, p. 39-56.
- CONDE, Miguel. Carlito Azevedo fala sobre a nova página de poemas. In: **O Globo**. Publicado em 10 abril de 2010. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/carlito-azevedo-fala-sobre-nova-pagina-de-poemas-282522.html>>. Acesso em: 10 jul. 2017.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Carlos: EdUFSCar, 2009.
- DOMENECK, Ricardo. Alguns poetas em performance. In: **Revista Modo de Usar & Co**. Publicado em 24 de outubro de 2008a. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/10/alguns-poetas-em-performance.html?q=2008>>. Acesso em: 2 jun. 2017.
- DOMENECK, Ricardo. Augusto de Campos. In: **Revista Modo de Usar & Co**. Publicado em 14 de janeiro de 2009a. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2009/01/augusto-de-campos.html?q=2008>>. Acesso em: 6 abr. 2016.
- DOMENECK, Ricardo. **Carta aos Anfíbios**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2005, p. 73-75.
- DOMENECK, Ricardo. DADA “implicações e inseminações”, por Ricardo Domeneck. In: **Revista Modo de Usar & Co**. Publicado em 07 de fevereiro de 2008b. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/02/modo-de-usar-co-franquia-eletrnica.html?q=2008>>. Acesso em: 1º jun. 2017.
- DOMENECK, Ricardo. Internacional Situacionista (1957-1972). In: **Revista Modo de Usar & Co**. Publicado em 25 de julho de 2008c. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/07/internacional-situacionista.html?q=2008>>. Acesso em: 5 jun. 2017.
- DOMENECK, Ricardo. ABRAMOVIC, Marina. In: **Revista Modo de Usar & Co**. Publicado em 03 de julho de 2008d. Disponível em:

<<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/07/marina-abramovi.html>>. Acesso em: 8 jul. 2017.

DOMENECK, Ricardo. Seleção e síntese. In: **Revista Modo de Usar & Co.** Publicado em 25 de janeiro de 2008e. Disponível em:

<<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/01/seleo-e-sntese.html>>. Acesso em: 3 jun. 2017.

DOURADO, Flávia. **As múltiplas facetas da arte performática de Marina Abramovic.** Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/noticias/marina-abramovic>>. Acesso em: 22 maio. 2017.

DUARTE, Thais; ABRAMOVIC, Marina. **A revelação da natureza humana.** Disponível em: <<https://comunicacaoartes20122.wordpress.com/2013/02/19/marina-abramovic-a-revelacao-da-natureza-humana-5/>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

LEIA a primeira ‘Risco’, nova página mensal de poesia. In: **O Globo.** Publicado em 10 de abril de 2010. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/leia-primeira-risco-nova-pagina-mensal-de-poesia-282544.html>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Criação e crítica. In: **Clareza e mistério da crítica.** [S. l.]. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, p. 75-96.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da moral.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O livro do filósofo.** Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso e leitura.** 9. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Interpretação:** autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 5. ed. São Paulo: Pontes Editores, 2007.

PÁGINA Risco de julho. In: **O Globo.** Publicado em 28 de julho de 2012. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/pagina-risco-de-julho-457518.html>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK, T (Org.). **Por uma análise automática do discurso:** uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução de Bethania S. Mariani [et al.]. 4 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2010a. p. 59-158.

PÊCHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, E. (Org.) **Gestos de leitura:** da história no discurso. Campinas: Unicamp, 1994. p. 55-65.

PÊCHEUX, Michel. Metáfora e interdiscurso. In: ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de discurso:** Michel Pêcheux. Ed. 3. Campinas, SP: Pontes, 2012. p. 151-161.

PÊCHEUX, Michel. **O Discurso:** estrutura ou acontecimento. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes Editores, 2008.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da memória.** Tradução de José Horta Nunes. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2010b. p. 49-57.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso:** uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi [et al.]. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

PETRI, Verli. O funcionamento do movimento pendular próprio às análises discursivas na construção do “dispositivo experimental” da Análise de Discurso. In: PETRI, Verli; DIAS, Cristiane (Org.) **A análise de Discurso em perspectiva: teoria, método e análise**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013. p. 39-48.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. Transcrição e tradução de Raul Antelo. **Travessias**, UFSM – Ilha de Santa Catarina, n. 33, p. 47-59, ago./dez. 1996.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Crítica Literária: em busca do tempo perdido?** Chapecó: Argos, 2011.

ROCHA, João Cezar de Castro. O cantor dos meios ou A poesia como *performance*. In: STERZI, Eduardo. (Org.). **Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos**. São Paulo: Marco, 2006. p. 93-114.

SANTIAGO, Silviano. Análise e interpretação. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 200-219.

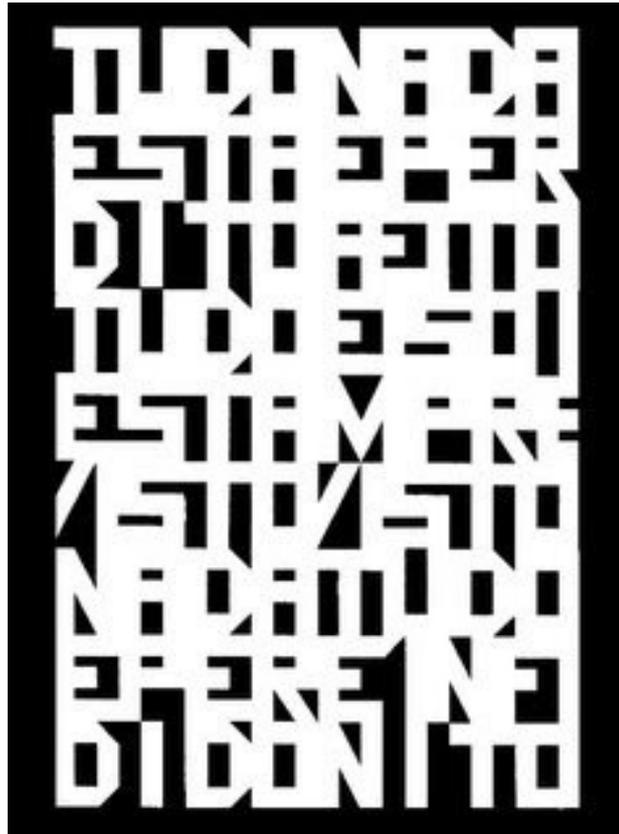
ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira [et al]. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXOS

ANEXO 1 – CRÍTICA “AUGUSTO DE CAMPOS”

Augusto de Campos



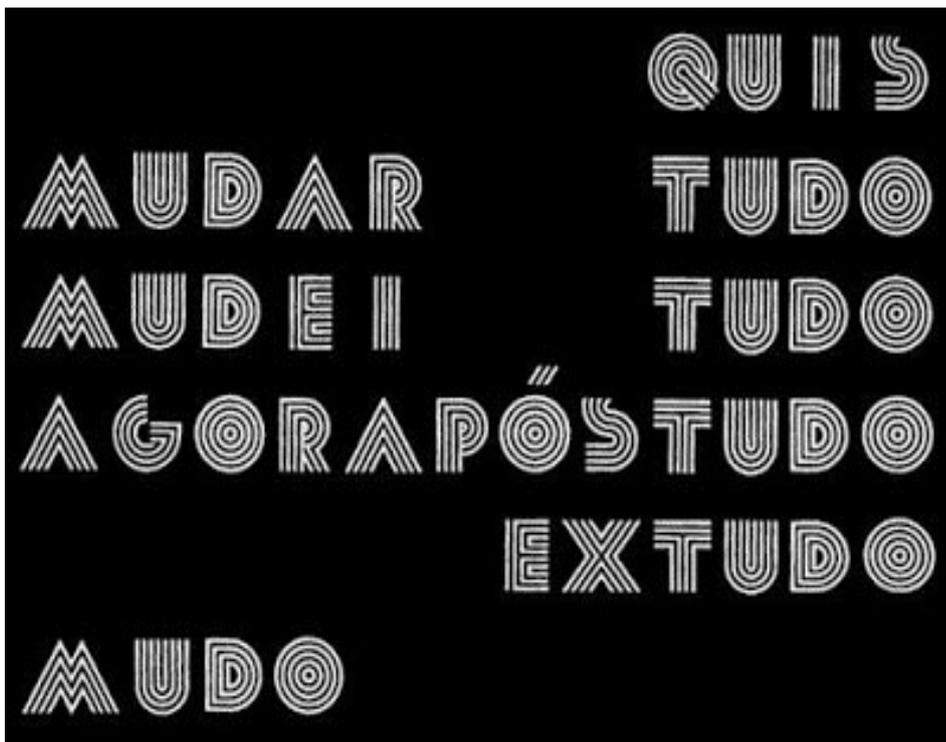
Conhecemos alguns fatos sobre Augusto de Campos. Sabemos que nasceu em São Paulo, em 1931. Que, aos vinte anos, publicou seu primeiro livro, chamado *O Rei Menos O Reino* (1951). Que, no ano seguinte, com seu irmão [Haroldo de Campos](#) e com Décio Pignatari, inicia a pesquisa poética que levaria, alguns anos mais tarde (1956), à fundação da Poesia Concreta brasileira e internacional. Que três rapazes do bairro paulistano de Perdizes tenham causado tamanho rebuliço, é algo que ainda fascina muitos jovens poetas brasileiros, para os quais chegou-se a inventar o epíteto *pós-concretos*.

Os editores da *Modo de Usar & Co.* sentem-se entre estes jovens poetas fascinados por obra tão frutífera, barulhenta. Perguntamo-nos se, como no poema de Augusto de Campos oralizado na abertura desta postagem, tudo já está dito sobre o poeta paulistano. Se seguirmos enquadrando sua poesia dentro das formulações que ele próprio buscou para sua obra, talvez. Mas a potência de uma obra poética mostra-se muitas vezes na sua recusa em ser enquadrada de forma unívoca ou completa na própria poética do seu autor. Esta obra segue assumindo novos significados, encontrando novas funções, para poetas de outros contextos. No livro *Sobre Augusto de Campos*, editado por Flora Süsskind e Julio Castañon Guimarães, há um ótimo

exemplo de leitura nova sobre a obra do paulistano no ensaio de Eduardo Sterzi, que adentra a obra de Augusto de Campos pelo viés do sujeito lírico, relendo a inserção do poeta concreto entre os trovadores que primorosamente traduziu e buscando, de certa forma, a sobrevivência do sujeito poético no trabalho lírico do paulistano, uma perspectiva pouco abordada, quase "contrária" à imagem que se faz do poeta.

Nem tudo está dito sobre a obra de Augusto de Campos e nem toda a obra de Augusto de Campos foi já dita. Uso esta asserção para apresentar o aspecto da obra de Augusto de Campos que mais comanda a nossa atenção em particular: seu aspecto vocal, oralizável, sonoro. Quando o último livro do poeta foi publicado, chamado *Não* (2003), muito se escreveu sobre o trabalho gráfico e de escrita do poeta, mas não sobre os trabalhos sonoros e visuais que acompanhavam o livro. Palestrando sobre a poesia de Augusto de Campos em Berlim recentemente (no Festival de Poesia de Berlim), André Vallias chamou a atenção para este fator da recepção crítica que segue ignorando os desdobramentos plurais e não-literários da poética de Augusto de Campos.

Ao contrário do que "diz" um dos mais polêmicos poemas do paulistano, na década de 80, ele está longe de terminar "mudo":



As referências mais conhecidas de Augusto de Campos (o grafismo prismático de Mallarmé, a composição ideogrâmica de Pound e a mímica linguística de Cummings, entre outros) convidam à leitura que privilegia o aspecto visual de sua obra. Ainda que Augusto de Campos seja, talvez, o mais visual dentre os poetas em torno da revista *Noigandres*, sua obra é também a que mais convida ao vocal, ao oralizável, ao sonoro. Tomemos como exemplo o conhecido "texto" do poema "cidade city cité" (1963): uma vez conhecida sua oralização, pelo próprio Augusto de Campos na gravação abaixo, de 1985, fica difícil imaginar melhor aplicação para este texto especialmente babélico do poeta paulistano, transformando a cidade em um conglomerado de atributos em língua e saliva:



Em texto literário (infelizmente, não é possível manter aqui o aspecto gráfico do poema, que deveria ser grafado como uma única linha, mantendo separados, ao fim, apenas os vocábulos "cidade", "city" e "cité"):

"atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubri
Mendimultipliorganiperiodiplastipubliraareciproustisagas
implitenaveloveravivaunivora

cidade

city

cité"

O trabalho de Augusto de Campos, no entanto, por sua complexidade lingüística, pede uma voz treinada, que possa ir muito além de uma simples "leitura". Seus poemas pedem *performance*. Neste aspecto, ele teve sorte em contar com a admiração de um dos mais importantes poetas líricos brasileiros do pós-guerra, Caetano Veloso (vale lembrar o significado de "poesia lírica": forma de poesia originalmente feita para ser cantada ou ter seu texto acompanhado musicalmente, uma forma de poesia que jamais morreu - ainda que tenha sido soterrada na taxonomia de gêneros que vê a poesia como mera franquia do literário - e segue sendo a mais popular e prestigiosa forma de arte do mundo contemporâneo):

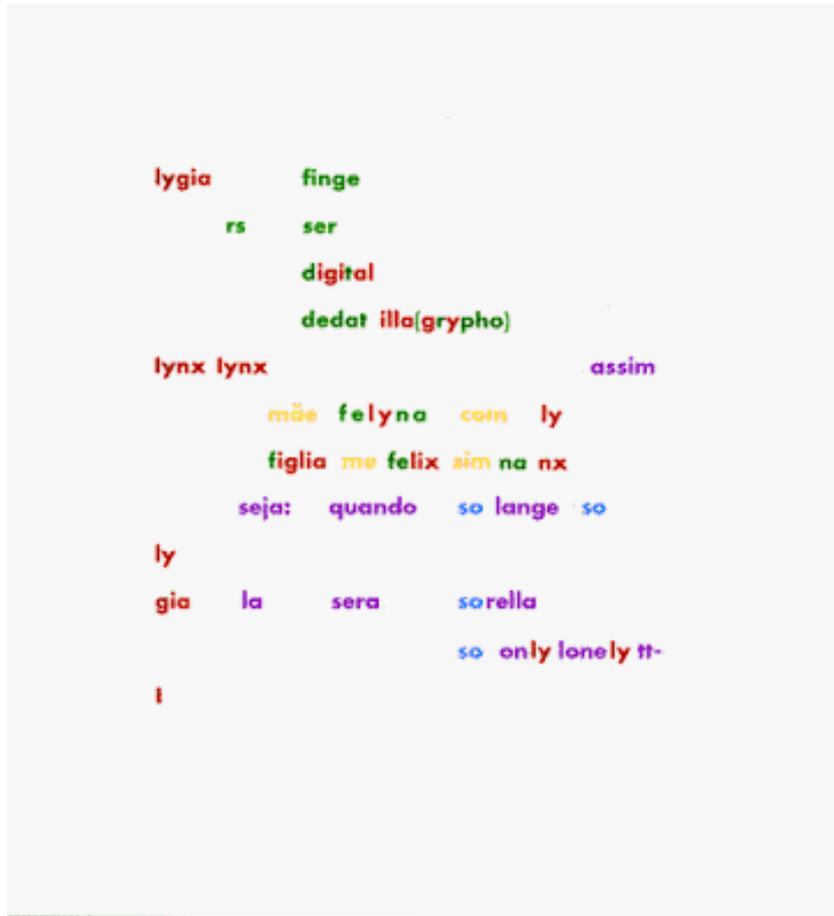


("Pulsar", 1975, texto de Augusto de Campos, oralização e versão lírica de Caetano Veloso)

No entanto, desde os seus primeiros poemas líricos da década de 50, com sua base na idéia de *klangfarbenmelodie*, de Schoenberg e Webern, os textos de Augusto de Campos pedem a performance, a sua CORPo-r-a-l-i-z-a-ção como poesia lírica, fazendo-se verdadeiramente verbiVOCOvisual:



("lygia fingers", oralização de Augusto de Campos)



A audição deste poema oralizado e a leitura silenciosa de olhos na página são experiências obviamente distintas. Na página, o leitor fica livre para criar suas próprias associações sintáticas. No entanto, creio que sua performance traz também novos significados ao texto.

§

No poema abaixo, a própria musa do poeta, a Lygia do lindo "lygia fingers", participa da oralização do texto "eis os amantes".



eis
 os
 amantes sem parentes
 senão
 os corpos
 irmãum gemeoutrem
 cima eu baixela
 ecoraçambos
 duplamplinfantuno(s)empre
 semen(t)emventre
 estesse aquelele
 inhumenoutro

Um de seus melhores intérpretes tem sido Caetano Veloso, que, ao longo da década de 70, oralizou e musicou belos textos de Augusto de Campos, como o antológico "dias dias dias":



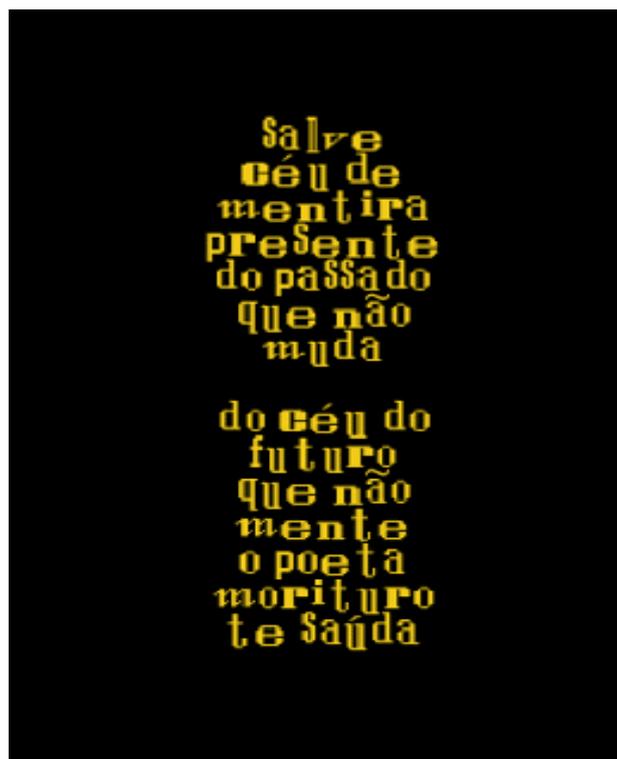
dias dias dias
 sem
 uma
 esperança linha deum só dia
 expoeta expira: minh ahcartas
 sphynx e a n ão p artas
 gypf y g mor - E avião voas ?
 . - Heli s sim sem ar
 L EMBRAS amemor fim confirm sim
 es DEMIMLYG IA e far par avante
 se stertor AR
 rticula: se p a r a m a n t e
 ohes OH SE ME tele NÃO
 se - Urge t g b sds vg filhazeredo pt
 segur sos se só seguramor
 LEMBRA E QUANTO

Não é surpresa que o trabalho visual de Augusto de Campos ainda chame e concentre a atenção da crítica. Ele ainda é um de nossos melhores poetas-escritores e poetas visuais. O trabalho de Augusto de Campos é o que mais buscou o equilíbrio VERBI-VOCO-VISUAL pregado pelo Grupo Noigandres, que surge em um momento histórico específico, na década de 50, quando em várias cidades do mundo grupos de poetas retomavam estratégias das primeiras vanguardas, após as censuras e catástrofes de duas guerras mundiais, como os *Lettristes* (Isidore Isou, [Gil J. Wolman](#), etc.) e Situacionistas (liderados por [Guy Debord](#)), além de [Henri Chopin](#) e Bernard Heidsieck, em Paris; o Grupo de Viena na capital austríaca ([H.C. Artmann](#), [Gerhard Rühm](#), etc.); os britânicos do *British Poetry Revival*, como [Bob Cobbing](#); o grupo do *Dau al Set* em Barcelona; [Ghérasim Luca](#), Paul Paun e outros "surrealistas" em Bucareste, etc.

O trabalho de Augusto de Campos segue fazendo dele um dos mais "jovens" poetas brasileiros em atividade, enquanto muitos nascidos depois dele já se anquilosam em senilidade. Em artigos recentes, o poeta paulistano segue borrando dicotomias, demonstrando o mesmo respeito e interesse por Erik Satie e Erikah Badu, por Anton Webern e Missy Elliott. A expansão do conceito de VERBI-VOCO-VISUAL, que vem sendo construída por poetas como Philadelpho Menezes (1960 - 2000), [Ricardo Aleixo](#), Arnaldo Antunes, [Marcelo Saheia](#), Márcio-André, Henrique Dídimo, entre os quais e outros ousou incluir-me cheio de esperança, fundamenta-se em parte considerável na pesquisa deste poeta, que talvez tenha sido o primeiro brasileiro "multimedieval", o grande tradutor dos trovadores, ainda que tenha enfatizado seus textos como Literatura. "Curiosidade, curiosidade", escreveu Ezra Pound. Parece ser o lema do próprio Augusto de Campos.

--- Ricardo Domeneck

§



§
§
§

postagem preparada por Marília Garcia e Ricardo Domeneck.

Publicado 14th January 2009 por [modo de usar & co.](#)

Etiquetas: [augusto de campos concretos poesia sonora e visual](#)