

Do tempo ao espaço e da escrita à imagem: a espacialização da linguagem na poesia visual

(From time to space and from writing to image: the spatialization of language in visual poetry)

Sérgio Roberto Massagli

Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

massaglis@hotmail.com

Abstract: This work will focus on the shift that led to the most radical change in our means of representation – the replacement of the word by the image in the communicational processes, along with the predominance of simultaneity over linearity, of spatiality over the temporality, of exteriority over interiority.

Keywords: Spatiality; simultaneity; representation.

Resumo: Este trabalho focalizará a mudança que levou à transformação mais radical nos nossos modos de representação – a substituição da palavra pela imagem nos processos comunicacionais, juntamente com a predominância da simultaneidade sobre a linearidade, da espacialidade sobre a temporalidade, da exterioridade sobre a interioridade.

Palavras-chave: espacialidade; simultaneidade; representação.

1. Considerações sobre a poesia visual através da espacialização da escrita

A fim de esclarecimento, uso o termo poesia visual, em detrimento de uma série de outros que têm sido usados para denominar diferentes tendências da produção poética mais recente que seguiu o impulso de explorar espacialmente os limites da palavra enquanto elemento visual. Obviamente toda poesia é visual. Mas, devo reconhecer com Valdevino Soares de Oliveira, que afirma, em seu livro *Poesia e Pintura: um diálogo em três dimensões*, que “Quanto mais verbal for a poesia, mais temporal e vice-versa; quanto mais visual, mais espacial. A passagem do verbal para o visual é marcada pela transformação do tempo em espaço” (OLIVEIRA, 1999 p. 45). Essa passagem do verbal para o visual, no entendimento do autor, não é de data recente e o pressuposto dessa ligação se inicia na Antiguidade Greco-latina e atravessa toda a história da literatura para desaguar na poesia visual moderna. A esse respeito ele escreve:

Em alguns momentos da história literária, a identificação da poesia com a forma visual e pictórica se mostrou de modo bastante incisivo. É o caso, por exemplo, de boa vertente da poesia homérica, do Barroco e a arte do Renascimento. Na contemporaneidade o código poético é revigorado pelo visual das artes plásticas e pelos recursos imagéticos dos meios eletrônicos. É ainda a tela, o suporte da imagem: no Renascimento, a tela do pintor; hoje, a tela de vídeo. A poesia visual funde as duas e transporta para a página os processos criativos de uma e outra. Tempo e espaço se misturam para produzir o objeto estético. (OLIVEIRA, 1998, p. 12)

Nessa obra, Oliveira problematiza a dicotomia das artes do tempo e das artes do espaço tratada já no século dezoito por G. E. Lessing no seu ensaio *Laocoonte ou sobre as*

Fronteiras da Pintura e da Poesia. A classificação tradicional opõe as três artes plásticas (arquitetura, pintura e escultura) às três artes rítmicas (dança, música e poesia). Ele mostra, através das pesquisas de Etienne Souriau (1983) , a partir de Huisman (1981), que essa relação pode ser subvertida, de modo que as artes plásticas podem e efetivamente comportam um tempo essencial, como as artes ditas do tempo, e que, por outro lado, as artes rítmicas, chamadas de artes do tempo, são tão espaciais como as artes ditas do espaço. Assim, ele demonstra que poesia e pintura aproximam-se por atributos visuais, mostrando-se em sua materialidade física ou provocando a visão por mecanismos próprios de suas linguagens. Dessa forma, tempo e espaço se imbricam e se reequilibram mediante uma aproximação possível não apenas por meio de procedimentos compositivos, mas também através de categorias equalizadoras.

Lembremos que o desequilíbrio que há entre tempo e espaço na literatura, tanto na poesia como no romance, deve-se evidentemente à própria organização da escrita, principalmente se pensarmos na escrita tradicional, isto é, aquela que deve sujeitar-se à ordenação linear e sintagmática, subordinando a imagem à palavra articulada na oração que não se dá toda de uma vez, mas encadeia-se numa sucessão em que o morfema segue o morfema; o sintagma, o sintagma. A univocidade da escrita, ao representar uma imagem, pressupõe uma mediação e uma temporalidade. Isso se deve à própria natureza da linguagem escrita, e Edward Soja, no prefácio de seu livro *Geografias pós-modernas*, já reconhece esse problema ao dizer que:

A disciplina imprimida a uma narrativa que se desdobra sequencialmente predispõe o leitor a pensar em termos históricos, dificultando a visão do texto como um mapa, uma geografia de relações e sentidos simultâneos que se vinculam por uma lógica espacial, e não temporal. (1993, p. 07)

Dito de outra forma, Soja (1993) revela o aprisionamento, por uma ordem temporal, de um objeto que se define por relações e sentidos simultâneos, isto é, que por natureza pertence ao domínio do espaço. Aquilo que é apreendido simultaneamente pelo olhar deve sofrer, nessa mediação da escrita, um constrangimento. Essa limitação física da sequencialidade acaba frustrando qualquer tentativa de representar, traduzindo em palavras, as espacializações reveladoras de um real que é essencialmente uma combinação de tempo e espaço, história e geografia, período e região, sucessão e simultaneidade. Uma limitação que Soja identifica ao escrever que:

Todo exercício ambicioso de descrição geográfica crítica, de traduzir em palavras a espacialidade abrangente e politizada da vida social, provoca um desespero linguístico similar O que se vê ao olhar as geografias é obstinadamente simultâneo, mas a linguagem dita uma sucessão sequencial, um fluxo linear de afirmações alocutivas, limitadas pela mais espacial das restrições terrenas, a impossibilidade de dois objetos (ou palavras) ocuparem exatamente o mesmo lugar (como numa página). (1993, p. 09)

Com as experimentações no campo da mediação, possibilitadas pelo advento do que McLuhan (1974) denomina de “era da eletricidade”, essas restrições passaram a ser desafiadas, seja no campo das artes plásticas, seja na literatura, especialmente na poesia. Com essas experimentações, cuja origem localiza-se nas experiências de alguns visionários da segunda metade do século XIX e se radicaliza nas vanguardas do início do século XX, o

fluxo sequencial da sintaxe tradicional começou a ser frequentemente desviado para levar concomitantemente em conta as simultaneidades, os mapeamentos laterais do real. Esse procedimento, mesmo que de maneira incipiente, mostrou que era possível ao expectador/leitor entrar na narrativa da obra quase que em qualquer ponto, sem perder de vista o objetivo geral: criar modos mais criticamente reveladores de examinar a combinação de tempo e de espaço.

A colagem, por exemplo, foi uma dessas técnicas das artes visuais e plásticas que permitia produzir uma obra de arte recorrendo a vários materiais, geralmente dessemelhantes entre si, reagrupando-os num todo para comunicar um novo sentido. Picasso e Braque foram os primeiros cultores plásticos da colagem, inaugurando uma nova estética da fragmentariedade e da surpresa, explorando todas as possibilidades do cubismo. O material de suporte da colagem, que não se restringia já às artes visuais e plásticas, chegando à literatura, podia incluir recortes de jornais e revistas, etiquetas, rótulos, bilhetes de espetáculos, receitas várias, etc. Tratava-se, pois, de um conceito que necessitava da citação e do *pastiche*. Tratava-se, sobretudo, de um ato de reapropriação de elementos preexistentes, mas que, isolados entre si, não formavam um sentido. O artista procedia à colagem não para recuperar um sentido perdido ou oculto, mas, muitas vezes, para parodiar sentidos esperados ou convencionais. A criação de uma colagem raramente tem como objetivo a restauração ou remediação de um sentido: visa antes à desintegração, à ruptura e ao choque visual com os sentidos reconhecidos nos elementos colados. Além da colagem, outros procedimentos como a técnica do *cut-up*, do *pastiche*, da paródia, entre outros, serão instrumentos de subversão da ordem linear, da hierarquização e do estancamento característicos das formas tradicionais de linguagem não mais aptas para representarem a complexidade da vida moderna.

Como ficou dito acima, essas técnicas não se limitaram às artes visuais e plásticas, chegando à literatura. Dessa maneira, voltarei minha discussão para o que me interessa aqui – aquela poesia que explora seu aspecto plástico e material para criar formas estruturantes produtoras de sentidos que possam ser aprendidos simultaneamente, sinesteticamente, sinteticamente, sincreticamente; enfim, de uma maneira que possibilitem acessar o texto poético em sua forma objetual, isto é, em sua materialidade visível, palpável e audível, para além do meramente conceitual.

Nessa ampla categoria encontramos muitos termos para designar esse procedimento poético em suas especificidades, tais como poesia fonética, poesia objetiva, poesia concreta, poesia espacial, poesia intersemiótica, poesia digital, entre outros. O que assemelha essas diferentes categorias, a meu ver, é que, ao tenderem à objetividade, deixam de funcionar como veículos de conteúdo moral ou filosófico, ao mesmo tempo em que deixam de ser a expressão de um *ego cogitantis*, auto-centrado em sua subjetividade e, dessa maneira, passam a ser uma poesia de todos e para todos. Essa objetificação da linguagem, enquanto esfera autônoma em relação ao indivíduo e sua ideologia, liberta a palavra para que adquira um poder estético capaz de comunicar uma realidade universal. Na raiz dessa liberação estão as profundas mudanças acarretadas pela modernidade.

Isso posto, passarei a focalizar a mudança que operou a mudança mais radical nos nossos modos de representação – a substituição da palavra pela imagem nos processos comunicacionais, juntamente com a predominância da simultaneidade sobre a linearidade, da espacialidade sobre a temporalidade, da exterioridade sobre a interioridade. Processo a que não ficarão imunes a teoria e a crítica literária e que alterará não apenas os modos de representação, mas, sobretudo, as formas de percepção. O discurso moderno, especialmente a partir das primeiras duas décadas do século XX, inaugura uma nova sensibilidade a partir do advento das novas tecnologias que pressupõe a imbricação entre o desenvolvimento da tecnologia e a constituição da cultura, de forma que, ao falar de uma nova forma de

percepção, imediatamente pensemos na relação – entre as tecnologias, os meios de comunicação e os nossos hábitos perceptivos – que subjaz ao fazer artístico daquele momento. Benjamin já demarcava essa mudança em nossa estrutura perceptiva quando escreveu *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), formulando que o meio pelo qual se organiza a percepção humana passa, não só pelo condicionamento natural de nossos órgãos, mas também pelo condicionamento histórico-cultural.

Há uma tendência em alinhar o conceito de modernidade com a emergência da burguesia durante o século XIX na esteira da Revolução Francesa e sua adesão aos princípios do racionalismo e do positivismo. Por essa perspectiva, portanto, a modernidade é vista como o corolário da racionalidade ilustrada, com suas crenças na ciência e no progresso como instrumentos de redenção da humanidade. Em seu texto *Dialética do Esclarecimento* (1985), Adorno e Horkheimer equiparam o conceito de ilustração com o de totalitarismo, ao entender a racionalidade esclarecida como um modo de pensar comprometido com a ideia de conhecimento enquanto um instrumento de domínio da natureza, incluindo a natureza humana, cujos fins messiânicos foram atingidos na época em que escreveram sua obra, tendo seu emblema mais macabro nas execuções tecno-científicas dos campos de concentração nazistas, bem como na detonação das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki.

Já autores como David Harvey (2003) ou Fredric Jameson (2002), passadas duas ou três décadas, então dentro de outro estágio de arranjo das relações sociais, colocaram menos ênfase na racionalidade instrumentalizada e se concentraram mais na ideologia e no advento do capitalismo industrial como elemento liberador de forças de “destruição criativa”, segundo a ideia marxiana de que o capitalismo, por sua natureza revolucionária na economia, põe em jogo de maneira simultânea forças criativas e desagregadoras. É justamente a fase de expansão do capitalismo industrial, a partir do século XX, que diferencia a época moderna de tudo o que houve antes. Assim, o capitalismo, na visão de Marx, deve ser entendido como “um sistema social que internaliza regras que lhe permitam permanecer como uma força permanentemente revolucionária e desagregadora em sua própria história no mundo” (HARVEY, 2003, p. 107). Portanto, uma revolução constante nos meios de produção, associada a um ininterrupto esgarçamento de todas as relações sociais distinguem esse período. Para citar o próprio Marx

Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antiguidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas; todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profano, e os homens finalmente são levados a enfrentar (...) as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos. (MARX apud BERMAN, 1998, p. 20)

Harvey, em *A condição da Pós-modernidade*, afirma que, desde a metade do século XIX, o capitalismo tem passado por crises sucessivas de sobre-acumulação, levando a um fenômeno que ele denomina “compressão espaço-tempo”, e o leva a dizer que “o progresso implica a conquista do espaço, a derrubada de todas as barreiras espaciais” (2003, p. 190). Esse processo leva a experiências novas e desorientadoras nas formas de percepção de espaço e tempo e, por conseguinte, instaura uma crise na representação espaço-temporal, estimulando respostas estéticas inusitadas.

Cada vez menos os indivíduos são determinados por seu lugar no mundo ou sua posição na sociedade em que vivem em termos de classe, raça, gênero, etc. Cada vez mais o que os define é a função que desempenham na sociedade e no mundo através de sua percepção dos fatos, da informação, das linguagens e da tessitura que alinhava estes na sua visibilidade espacial. Já vivemos nesse novo ambiente e nos adaptamos aos seus movimentos e sua forma de se organizar.

A poesia, desde o início da modernidade se metamorfoseou, passou da recitação para a constelação, da contemplação para a ação, da frase para a estrutura. Ao se estender para além da página impressa, para os espaços liminares, fronteiros, com outros sistemas de representação e comunicação, tais como a pintura, a fotografia, o cinema, o *design* e a publicidade, entre outros, a poesia passou a reclamar novos meios de realizar a experiência poética. Na medida em que artistas e escritores começam a acessar uma gama de recursos técnicos mais vasta, novos métodos de ampliar a experiência do leitor se tornam possíveis. As possibilidades de se ler uma obra podem se alterar conforme a visada, o ordenamento e a espacialização dos seus signos. A experimentação com essas novas tecnologias, desde o arranjo tipográfico na página impressa até os poemas digitais, estende o limite da poesia.

2. A crise da arte e da linguagem instaurada pela modernidade

O advento da modernidade estabelece marcos definidores, que formam seus quadros de referências epistemológicos, sociológicos e estéticos, e sinalizam para uma grande mudança de paradigmas. A hora e o local dessa mudança não são de fácil localização. Octávio Paz (1984) hesita em situá-la no florescimento das cidades mercantis, no período das grandes navegações ou no século XIX, com a autofagia crítica instaurada pelo iluminismo que dará origem a uma tradição de rupturas. Hans Robert Jauss (1996), em seu artigo *Tradição literária e consciência atual da modernidade*, retrocede a períodos mais longínquos. Mas o fato é que, a certa altura do século XIX, houve uma ruptura decisiva e irreversível entre a modernidade enquanto um estágio na história da civilização ocidental – um produto do progresso científico e tecnológico, da revolução industrial e das transformações avassaladoras realizadas pela economia capitalista – e modernidade enquanto conceito estético.

De um lado temos a ideia burguesa de modernidade, isto é, a da continuidade do projeto iluminista com seus postulados teleológicos sobre a crença no Progresso inevitável, confiança nos benefícios decorrente dos avanços na ciência e na tecnologia, racionalização do tempo e da produção, ideal de liberdade com um humanismo abstrato, pragmatismo, culto da ação e do sucesso. De outro, a atitude anti-burguesa que acarretaria nos movimentos de vanguarda, com sua crítica conta a mentalidade filistina daquela outra modernidade, que aprofundaria a alienação do escritor romântico e o isolaria no universo autônomo da arte pela arte e sua repulsa pela banalidade e falta de sentido da vida moderna. Contra o pragmatismo e o utilitarismo, a arte como instrumento de resistência.

Vemos aí duas formas de reação cultural ao novo ambiente: de um lado, uma que tenta engajar-se com as transformações e reviravoltas sociais e com as experiências intensificadas pela violência do meio urbano; de outro lado, uma que se distancia, se retira, evitando os choques e acotovelamentos de um ambiente social alienado e alienante para refugiar-se um mundo estético e nostálgico.

Pode-se dar, entretanto, um compartilhamento desses dois impulsos, e termos uma modernidade internamente dividida e confusa, ou esquizofrênica. Peter Burger

defende essa tese no seu já clássico *Teoria da vanguarda* (1993), em que tenta elaborar uma teoria sobre os movimentos culturais desde a virada do século até a Segunda Guerra Mundial. Ele faz uma distinção clara entre modernismo e o que ele chama de as vanguardas históricas. Modernismo é entendido por ele como um gesto de auto-proteção. Para exemplificar, ele toma frequentemente o caso de *A terra devastada* de T. S. Eliot como um caso paradigmático da tentativa do texto modernista recusar ou evitar sua indiferenciação ou homogeneização por um utilitarismo burguês, ou, num estágio posterior, por um mercado de consumo de massa. Assim, o texto modernista cerca-se de um discurso defensivo, de modo a resistir a um processo de redução a mera mercadoria, numa clara relação antagônica com a modernidade. Se por um lado busca adensar sua textualidade, ou sua tessitura, para evitar sua apropriação, por outro se encontra ainda preso a um desejo de reorganizar os cacos produzidos pela desestabilização provocada pela modernidade em um todo orgânico e gerador de significados.

O importante para Burger, contudo, é que o artefato modernista, por sua natureza esquizóide, não consegue reconhecer sua postura defensiva como sendo ideologia, bem como tampouco interroga sua própria condição enquanto arte, alinhando-se a uma política reacionária que valoriza seu papel institucional de arte autônoma, distanciando-se da multidão, das massas. Vemos, nessa atitude, que aquela suposta autonomia estética, dentro de uma sociedade burguesa, enquanto domínio privilegiado de uma liberdade artística, está, na verdade, a serviço do sistema capitalista, provendo-o de um espaço institucional pretensamente neutro no qual é possível acreditar que se é livre.

Por outro lado, ainda segundo Burger (1993), a vanguarda reconhece essa atitude “apolítica” do modernismo e rejeita a ilusão de autonomia da arte dentro de uma “alta” cultura legitimadora e auto-indulgente. A vanguarda toma o caminho inverso de uma abertura às energias criadoras da cultura popular e mesmo da cultura de massa. Ao contrário da alta cultura, busca, ao levar sua arte para as ruas, fazer de seu projeto estético um elemento transformador de toda a esfera social e não apenas de uma elite.

Essa é, obviamente, uma visão dualista e simplificadora do papel histórico desenvolvido pelo modernismo e pelas vanguardas que merece uma problematização. Se fizermos uma revisão da história do conceito de vanguarda, torna-se aparente que quando usado pela primeira vez aplicado a movimentos artísticos, isto é, antes do modernismo, os movimentos de vanguarda eram considerados forças aptas a levarem a sociedade adiante, forças propulsoras em termos sociais e políticos, portanto, e não apenas bastião de valores estéticos numa época em que o consumismo das massas ameaçava as bases do que se tinha por beleza na arte. Contudo, ironicamente, hoje, ao referir-se às vanguardas, geralmente falando, o que é chamado de arte de vanguarda é entendido como uma arte totalmente despolitizada, uma faceta do modernismo, segundo a visão de que o modernismo enfatiza duas dimensões:

- 1) uma preocupação com a forma; e
- 2) a autonomia da arte em relação a outras preocupações da vida social.

A emancipação da linguagem poética, e da arte em geral, ocorrida no século XIX provocou, como afirma Haroldo de Campos, uma separação entre o plano do discurso (referencial) e o do próprio ser reflexivo da arte (poético e metalinguístico). Há então um descolamento da arte em relação à sua função tradicional de manifestação da superestrutura alienada, como vaticinou Marx, para se tornar instância supérflua e autônoma, de modo que, como também constatou Hegel, a reflexão sobre a arte passou a ser mais importante que a própria arte (CAMPOS, 1997, p. 254).

Essa tomada de consciência da crise da linguagem e da própria arte se dá em um momento que emerge uma nova sensibilidade à pele dos artistas do século XIX e essa estética do mundo urbano-industrial, a qual Baudelaire chamará de *modernité*, é a forma de extrair do efêmero e do transitório o que ele tem de eterno. Maior será o grau de poesia quanto mais beleza se extrair do instante que passa. E o belo para Baudelaire

é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, por assim dizer, sucessivamente ou ao mesmo tempo, a moda, a moral, a paixão. (1991, p. 104)

Para Baudelaire, há beleza duradoura nos fenômenos, que permanecem através de diferentes épocas e há a beleza do acidental, do instantâneo. Essa última beleza, a da modernidade, para que seja digna de tornar-se antiguidade, deve ser extraída pelo artista com todo o mistério “que a vida humana coloca nela involuntariamente” (BAUDELAIRE, 1991, p. 104). Esse trabalho, o de dar forma estética ao moderno, cabe aos artistas como Constantin Guys, cuja sensibilidade ligeira e aguçada lhe permite traduzir em seus rápidos esboços e aquarelas o efêmero e o transitório, isto é, a natureza momentânea e dinâmica da vida citadina. Desse modo, o fenômeno urbano demanda uma nova forma de apreensão do espaço e uma nova maneira de representá-lo.

Para extrair essa beleza do efêmero e ser “absolutamente moderno”, o artista tem de, nas palavras de Rimbaud (1995), criar e cultivar verrugas no próprio rosto, querendo dizer com isto que o primeiro estudo para o poeta é o seu próprio conhecimento, por inteiro, a busca pela sua alma. Para inspecioná-la, experimentá-la, apreendê-la, entretanto, ele inevitavelmente levará ao limite o seu instrumento – a linguagem poética. A segunda metade do século XIX e início do século XX caracterizam-se não apenas por essa radicalização interior do artista em relação ao seu lugar na sociedade, mas ocorre nesses dois momentos profundas transformações nos diferentes *media* de que ele se utiliza em sua investigação; daí decorre uma crise da linguagem e sua sintaxe tradicional. Vejamos o que diz Haroldo de Campos a respeito dessa crise:

A crise da linguagem coincide com o surgimento da civilização tecnológica, com a crise do pensamento discursivo-linear em arte, com a superveniência daquilo que Marshall McLuhan chama a civilização do mosaico eletrônico, uma civilização marcada não pela ideia de princípio-meio-fim, mas pela da simultaneidade e interpenetração, de compressão da informação, tal como foi anunciada pela conjugação da grande imprensa com o noticiário telegráfico. (CAMPOS, 1997, p. 255)

Assim, a tecnologia e seu desenvolvimento exponencial nos campos da comunicação e das artes têm suscitado debates acerca das possibilidades geradas por esse desenvolvimento, levando-nos a perceber como crise seus efeitos sobre o homem e seu entorno, bem como sobre os diferentes *media* criados para comunicar essas transformações. Ora, na base de todo ato comunicativo, nos deparamos com novas possibilidades de se fazer representar a multiplicidade que está na raiz da práxis social. O que ressalta neste artigo é o fato de que o surgimento e evolução das máquinas alteraram não apenas os meios de produção e as relações sociais, mas também os meios de representação do real.

3. A velocidade e o tempo devorador da máquina na origem da iconofagia pós-moderna

“Tempo e Espaço morreram ontem. Nós já vivemos no absoluto, porque nós criamos a velocidade, eterna, omnipresente.” Assim Fellipo Tomasio Marinetti, (1980, p. 34), expressa o espírito de uma nova época, deslumbrada com os avanços técnicos que marcaram o início do século XX. As tendências vanguardistas pretendiam habitar o devir, e a valorização do futuro se impôs dentro do sistema de valores da modernidade, cuja escala se orienta por valores cronológicos.

Entre 1913 e 1920, inúmeras publicações futuristas floresceram, em cujas páginas encontram-se composições destinadas a realizar o que os futuristas chamavam *parole in libertà*. Com o objetivo de mimetizar a velocidade e o dinamismo da vida contemporânea, este novo tipo de poesia refutava a gramática e a pontuação convencionais e buscava recursos vindos de sistemas não-verbais, trazendo para o primeiro plano a dimensão do espaço. Diferente da escrita, que opera através de um procedimento linear, encadeado e temporal, as imagens orientam o olhar no sentido do simultâneo, do fragmentário e do espacial. Da interioridade mais profunda da imagem escrita, saltamos para a exterioridade plana da imagem.

Esse descolamento da lógica e da percepção orientada pelo logocentrismo para um predomínio de uma visualidade permitiu, ao mesmo tempo, o aparecimento de um ambiente tecnológico e um novo imaginário capazes de inaugurar uma nova era do sensível, os quais produzem em nossas sociedades novos regimes cognitivos e sensitivos e, por conseguinte, uma nova maneira de sentir, que contrasta com sistemas anacrônicos e eletivos, vigentes até a primeira década do século XX, assentados sobre uma hierarquização entre alta e baixa cultura, entendida esta última como a cultura da visualidade, da oralidade e de tudo que não se encaixe na lógica ordenada e na “sensibilidade” intelectualizada daquela primeira.

Vale aqui observar, no que tange à literatura, de que maneira essa sintaxe restrita, na qual as palavras foram substituídas pela ação, forneceu a base para uma reforma da linguagem poética. O poeta franco-suíço Blaise Cendrars, um dos criadores da poesia cubista, foi um dos primeiros a entender que a arte modernista deveria olhar para a frente e não ignorar seu papel comunicativo. Para ele, depois de se apropriar da cultura de massa, ela deveria, para usar um de seus termos, “elastizar” e conscientemente subverter suas formas.

Cendrars visitou esporadicamente o Brasil, e se apaixonou pela cidade de São Paulo, onde iria passar longos períodos durante a década de 1920. Após a guerra, curiosamente, Cendrars publicou um livro de poemas intitulado simplesmente *Kodak*. Segundo Nicolau Sevcenko,

O título diz o essencial sobre o livro. Cendrars não queria comentar, nem fazer reflexões, nem mesmo poetizar os temas sobre os quais escolheu escrever. Seu único objetivo era revelar esses temas da maneira mais direta, retendo apenas o impacto que poderiam ter causado em seus sentidos no momento em que pela primeira vez chamaram sua atenção. Em poucas palavras, ele queria suprimir a consciência, em todas as suas formas, do fazer poético. Queria reduzir sua percepção à de um celuloide coberto por uma solução química de sais de prata, como o filme numa câmara Kodak. O poeta torna-se assim uma máquina de retratos, e as máquinas são uma outra metáfora da ação contínua e não reflexiva. Um rápido olhar sobre Mário de Andrade, Oswald de

Andrade ou Luís Aranha basta para vermos o quão enraizado eles estavam nos princípios estéticos de Cendrars, coisa que eles próprios muito se orgulhavam de proclamar. (1993, p. 86)

Cendrars possuía essa fome pela imagem, e sua relação com as artes plásticas era muito explícita: movimento, espaço, compulsão em tornar sensível a profunda imbricação entre espaço e tempo. As vanguardas se beneficiaram especialmente das pesquisas sobre a cronofotografia do fisiologista francês Etienne Jules Marey (1830-1904), que era médico e procurava mapear a fisiologia e a fisionomia dos corpos em movimento. Criou então um sistema que lhe permitia, por meio da fotografia em movimento, encontrar todos os momentos do movimento, desenhando fenômenos que a câmara atestava e os quais, porém, os nossos olhos não conseguiam captar. O que Marey procurava eram os interstícios dos corpos em movimento. Esses espaços em branco que pareciam escapar-nos sempre. Descrever, fotografando ou filmando, uma realidade física como o movimento significava, pois, dar conta do real, de todo o real. Partindo dos estudos de Marey, os futuristas, de todos os tipos, irão teorizar sobre essa ideia de uma quarta dimensão reivindicada pelos pintores e obtida pelo processo que Robert e Sonia Delaunay chamaram de “contrastes simultâneos da cor” (PERLOFF, 1997, p. 40).

Para obter os mesmos efeitos na poesia, os poetas passam a se utilizar de técnicas que desconstruem e dinamizam o verso tradicional, tornando-o apto a expressar a velocidade e a fragmentação do mundo moderno. Na *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, um poema publicado pela primeira vez em Paris, em 1913, com a artista plástica Sonia Delaunay-Terk, na forma de um grande cartaz desdobrável, no qual pretendiam justapor poesia e pintura, Blaise Cendrars utiliza o verso de maneiras inusitadas, na ansiedade de dar forma à ânsia de devorar todas as faces do real simultaneamente.

Pourtant, j'étais fort mauvais poète.
Je ne savais pas aller jusqu'au bout.
J'avais faim
Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés
Et tous les verres
j'aurais voulu les boire et les casser
Et toutes les vitrines et toutes les rues
Et toutes les maisons et toutes les vies¹

O trem, máquina devoradora de distâncias, torna-se, para Cendrars, o franqueador da nova perspectiva capaz de revelar o espaço como cenário dinâmico onde os objetos e eventos convergem para uma temporalidade compacta. Essa implosão libera forças até então represadas na cadeia da sintaxe linear do pensamento organizado. Como “uma trovoadas sob o crânio de um surdo”, a poesia simultaneísta traz para dentro do verso, além das múltiplas facetas da dimensão visual, a dimensão acústica. Não por acaso o poema de Cendrars traz como subtítulo um dedicatória aos músicos (*dediée aux musicien*), o que a priori parece contradizer a associação do poema com a ilustração de Sonia Delaunay, ou seja, com o elemento puramente não-verbal da pintura. Essa aparente contradição não passa despercebida por Marjorie Perloff, quando afirma que:

¹ Disponível em <http://www.bossuet.org/contenu/cendrarstranssiberien.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2010.

se o *avant-guerre* é, como posso argumentar, o período da ruptura artística – a ruptura dos gêneros estabelecidos e das formas do verso assim como da integridade do meio (*medium*) –, o próprio título e a dedicatória do poema de Cendrars armam o palco para esse processo. Pois aqui, somos informados, está um poema que é verdadeiramente uma prosa e, além disso, um texto verbal que é ‘dedicado aos músicos’, ainda que o verbal seja absorvido pelo visual da pintura de Sonia Delaunay. (1997, p. 57)

Portanto, na base de tal operação está a aspiração do artista a um meio (*médium*) capaz de realizar a convergência necessária para representar o caleidoscópio em que o real se transformara. É preciso considerar, já nessa época, o advento dos meios sonoros, principalmente o rádio, e sua ação sobre a audiência, como um tambor tribal capaz de causar ressonância simultânea na psique do ouvinte através de imagens auditivas.²

Em *La Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France*, o texto fonético está estruturado em sons que requerem uma realização acústica, que se diferencia da tradicional poesia declamada ou recitada por meio da introdução de técnicas fonéticas, ruídos e sobretudo por seu caráter experimental.

Les démons sont déchaînés
Ferrailles
Tout est un faux accord
Le broun-roun-roun des roues
Chocs
Rebondissements
Nous sommes un orage sous le crâne d'un sourd...

Certamente os poetas há muito tempo se utilizam das palavras evocando a imagem visual mediante acentuação da sonoridade como forma de presentificar, através da audição, uma coisa que não está presente. Entretanto, em *La Prose* verificamos esse “deslizamento constante, essa erosão de contornos, seja no nível da narrativa ou da imageria ou da sintaxe, que faz a viagem de Cendrars parecer tão curiosamente contemporânea” (PERLOFF, 1997, p. 49). Som, imagem e escrita convergem para esse texto *verbi-voco-visual*, como diria mais tarde os nossos concretistas. Publicado em 1913, em *Les hommes nouveaux*, e chamado de *Le premier livre simultané*, o poema-pintura foi impresso em uma única folha de papel, dividida ao meio, que se desdobrava em vinte e dois painéis.

Além disso, *La Prose*, com toda a sua estratégia de divulgação que cercou seu lançamento, faz com que Perloff veja nela não apenas mais um poema, “mas um acontecimento, um sucesso” (1997, p. 44), um predecessor dos *hapennings* dos dadaístas e das artes performáticas contemporâneas, e se concretize como uma “particular versão da modernidade”, que faz dele um emblema especialmente adequado do que ela chama de “momento futurista” (p. 33).

Outro aspecto que Perloff observa, e que me interessa nesse trabalho, é a proximidade que ela estabelece entre o poema de Cendras e um cartaz publicitário, ao dizer que:

o poema pintura como uma espécie de cartaz de propaganda – eis a analogia contida no âmagô das *parole in libertà*, as “palavras em liberdade” artificialmente arranjadas na

² Consultar Marshall McLuhan (1974, p. 338).

página em tipologias e cores diferentes. Mas a transformação da página convencional que se acha em La Prose (...) é especificamente relacionada pelo próprio Cendrars com a disposição do ‘resplandecente’ quadro para anúncios. “A flor da vida contemporânea”, como ele mesmo chama jocosamente a publicidade, numa curta peça chamada “Publicidade = Poesia” (1927), “é o mais caloroso sinal do vigor do homem de hoje – na verdade, uma das sete maravilhas do mundo”. (1997, p. 47)

Para dar uma expressão estética à intensa e tumultuada vida moderna, a poesia futurista encontra a publicidade. Esta era a chave para abrir a janela da paisagem industrial e atingir a sensibilidade rápida das massas urbanas. Quando Cendrars afirma que “A função da poesia é jogar os tesouros de qualquer um pela janela, entre as pessoas, dentro da multidão, dentro da vida. Eu jogo dinheiro pela janela”, parece estar reconhecendo essa necessidade de um apelo impactante, embora não necessariamente demagógico ou mercantilista, se a arte de vanguarda quiser atingir a sua meta final e utópica. Vemos, por um lado, o compromisso de que “é preciso mudar a vida” (Rimbaud) e de que “a poesia deve ser feita por todos, não apenas por um” (Lautréamont), de outro a arte como despojada de egoísmos. No front dessa utopia estético-revolucionária havia que se fazer a revolução na arte, ao mesmo tempo em que pôr arte a serviço da revolução.

Aqui no Brasil, nossos jovens poetas da época não ficarão indiferentes a essas novas experimentações estéticas. Nelson Ascher, escrevendo sobre Luís Aranha, diz que o que valia para a Europa, em termos de transformações tecnológicas e culturais, valia para o Brasil. Aqui havia menos acidentes ferroviários e menos greves, pois havia menos trens e indústrias (ARANHA; ASCHER, 1984, p. 09). Mas a vida cotidiana dos homens concretos, vivendo numa cidade em ebulição modernizante como São Paulo, alterava-se profundamente. Aqui a poesia também precisava adequar-se a uma estética capaz de representar o cenário internacional de um mundo sacudido pela guerra e a psicanálise, pela revolução russa e os surtos inflacionários, pelo cinematógrafo e o aeroplano. Como bem aponta Ascher, “entre o divã do psicanalista e o partido revolucionário, a infinidade de bens de consumo e o *merchandising*, a poesia alterou sua estratégia mercadológica” (ARANHA; ASCHER, 1984, p. 10-11). Luís Aranha, ávido leitor dos vanguardistas europeus, foi, dos nossos primeiros modernistas, o que melhor traduziu essa tendência de trazer para dentro da poesia códigos de outros meios de comunicação, como no início de sua épica futurista “Drogaria de éter e de sombra”. Podemos ver até mesmo em sua poesia aquele distanciamento crítico que mais tarde proporá Walter Benjamin (2000) em relação à nova escritura da cidade, notadamente na absorção consciente do vozerio urbano:

DROGARIA
SOCIEDADE ANÔNIMA

Produtos Químicos e Farmacêuticos
Especialidades em artigos para toilette
Perfumarias Finas
Aparelhos e objetos de cirurgia
Importação direta
Atacado e varejo
Preços módicos
Informações gratuitas
As contas são liquidáveis invariavelmente
No fim de cada mês
Vende-se
Livro de Ouro do Veterinário
Manual do Farmacêutico
Formulário de Chernoviz
Tratado de Versificação

Como se pode notar, já de início o poema se abre com a linguagem publicitária de uma placa de propaganda que salta para dentro do poema sem qualquer aviso. Não há qualquer lirismo, apenas a apropriação do elemento visual da cidade moderna. Porém a apropriação se dá mediante a ironia paródica no processo de descontextualização e recontextualização. Na estrofe seguinte o contraste entre a interioridade do eu-lírico e a exterioridade do mundo social contrapõe o poeta e a impossibilidade de ser poeta num mundo dominado pela fúria devoradora do mercado.

Eu era poeta...
Mas o prestígio burguês dessa tabuleta
Explodiu na minha alma como uma granada.

Mais adiante, novamente a oposição entre poesia e o mundo moderno cuja influência norte-americana se faz sentir por meio do cinema – já então divulgador do novo *modus vivendis* apoiado na economia de produção e consumo de massa.

Processo financeiro dos milionários
norte-americanos
Que via no cinematógrafo:
Multiplicação incessante da riqueza
De ano em ano
Com acumulação dos juros ao capital...
Procriação e desenvolvimento das drogas na prateleira
Pelos métodos científicos moderníssimos...
Prestígio dos comerciantes fortes
Desvalorização crescente da poesia...

A lógica mercantil é perversa, uma vez que inverte os velhos conceitos essência/aparência. No mercado, uma mesa deixa de ser o que é, para se tornar um produto cuja forma depende das leis volúveis do mercado. Já a arte, para sobreviver deve inverter essa lógica, travestindo-se de mercadoria, como diz Nelson Asher, “não só para

sobreviver, mas também para melhor realizar através desta inversão, sua essência antimercantil” (ARANHA; ASCHER, 1984, p. 10)

Encontramos, no fazer poético de Luis Aranha, procedimentos semelhantes aos que utilizava Cendrars, isto é, a catalogação de nomes próprios e de imagens concretas, a estrutura paratática, a sintaxe sincopada para captar o “atropelo veloz dos eventos modernos” como diz Antonio Risério sobre a poesia de Luis Aranha (ARANHA; ASCHER, 1984, p. 139), somando-se a isso técnicas, no mínimo raras para a época, como o apelo ao subconsciente ou o enquadramento de poemas dentro de um mesmo poema, como acontece com o “Poema Giratório” e os dois haicais dentro do “Drogaria de éter e de sombras”. Há na sua poesia muita coisa de melopaico e espacial, que muitas vezes obedece a um processo ideográfico de composição. Deste modo, embora sua poesia inovadora tenha ficado relegada ao silêncio, os concretistas iriam posteriormente recuperá-la criticamente através de suas “revisões”.

Quem conhece o movimento concretista sabe que essa transposição do código icônico da publicidade para o verbal da literatura era uma das preocupações dessa corrente que buscou romper com o discurso lógico e linear do verso tradicional, para conferir à palavra um status semiótico que, além do verbal, incorporasse também valores gráficos e fônicos que levassem à superação dos laços sintáticos em favor de uma conexão direta entre as palavras, principalmente através de associações paronomásticas.

Dotada de um rigor (des)construtivista, essa prática radicaliza as propostas anteriores e vai dar lugar às experiências sinestésicas da arte contemporânea, como os “poemas semióticos” de Décio Pignatari. Na verdade, essa prática constitui-se em uma tradição que teve início com Mallarmé (*Un Coup de Dés*), foi desenvolvida por outros autores como Apollinaire, Pound, Joyce, Cummings, as vanguardas do início do século e prosseguiu na desmontagem das estruturas verbais do discurso contratual, insuficientes para abranger o universo da imaginação e da sensibilidade do mundo moderno.

4. *Un Coup de Dés*: uma antevisão da constelação pós-moderna

Haroldo de Campos, ao investigar a origem dessa espacialização na escrita poética, escreve que Jaus, ao criticar a visão benjaminiana de Baudelaire, sobretudo quando esta enfatiza a função negativa nas relações entre poesia e modernidade, nega o caráter passivo da poesia contida em *Les Fleurs du Mal* como testemunho histórico da existência desnaturada da massa urbana e como “desmascaramento crítico, que indigita a ‘sensação da modernidade’ como perda da ‘aureola’ da aura na vivência do choque” (1997, p. 257). Ainda, escreve Campos, o teórico da estética da recepção enfatiza também a força produtiva da vida moderna e o impulso criador que leva o homem a sobrepujar as condições da natureza e da história, de modo que “A arte não é apenas o índice de uma constelação social existente, mas possui também o poder de antecipar uma constelação futura” (1997, p. 258).

Para Haroldo de Campos, o poema visual de Mallarmé é pós-moderno na medida em que antecipa essa “constelação futura”. Ao levar uma página à potência de um céu estrelado, como afirmou Valéry, Mallarmé realiza uma espécie de “ecumênica suma poética, visualizável e iconizada”, verdadeiro testemunho de “uma crise levada ao seu zênite e prospecto de uma aventura em devir (CAMPOS, 1997, p. 259). Obra, portanto, premonitória, que propõe uma revolução que não se limita apenas ao nível lexical e semântico, mas também ao sintático e epistemológico. Segundo Campos, ao

romper a clausura da estrutura fixa e estrófica, o poema dispersa a medida tradicional do verso e, ao realizar isso, rompe com a clausura metafísica do Ocidente, indicada por Derrida, em sua obra *Gramatologia* (1973), apoiada em um modelo épico-aristotélico e pela linearidade da concepção clássica-ontológica da história (1997, p. 260).

Essa função antecipadora da poesia na era industrial foi percebida por Benjamin, a despeito da crítica que lhe faz Jauss, quando, falando do *Coup de Dés*, diz que “Mallarmé reelaborou pela primeira vez as tensões gráficas do reclame na figuração da escrita” (BENJAMIN apud CAMPOS, 1997, p. 258). O que veio em seguida foi o desdobramento dessa visão luminosa e iluminadora. Ao virar o século, a agitação nervosa, na economia e na cultura, que marcou as primeiras décadas do século XX, estimulou a investigação estética no sentido apontado pelo poema de Mallarmé. Vejamos o que diz Benjamin a respeito:

Posteriormente os Dadaístas empreenderam a pesquisa da escrita, mas o seu ponto de partida não era a construtividade e sim, antes, o acurado reagir dos nevos dos literatos. Por isso a pesquisa dadaísta é muito menos consistente que a de Mallarmé [...] Fica, assim, patente a atualidade da descoberta, daquilo que Mallarmé, monadicamente, no mais íntimo recôndito de seu estúdio, porém em preestabelecida harmonia com todos os eventos decisivos do seu tempo na economia e na técnica, deu a público. A escrita, que tinha encontrado asilo no livro impresso, para onde carregara o seu destino autônomo, viu-se inexoravelmente lançada à rua, arrastada pelos reclames, submetida à brutal heteronomia do caos econômico. (apud CAMPOS, 1997, p. 259)

Essa ideia monádica do poema como uma galáxia de signos frequentou a imaginação de um arco de tendências vanguardistas que vai das primeiras experiências cubistas de Apollinaire, passando pelos futuristas, dadaístas, surrealistas, por e. e. *cummings*, Ezra Pound, pelos concretistas, e por experimentações mais recentes que se valem das mais recentes tecnologias como os recursos gráficos digitais. A diferença é a possibilidade de estender a experimentação poética para além da página impressa. Na medida em que os artistas podem acessar um mais amplo leque de recursos tecnológicos, novos métodos de ampliar a experiência do leitor tornam-se possíveis. O significado de um poema digital como esse é gerado interativamente na medida em que o leitor atua sobre o poema, e as linhas e versos aparecem, desaparecem e se combinam. Novos potenciais para associação, justaposição e camadas de significados são possibilidades em tempo real, que se torna um componente básico da experiência poética.

O que aconteceu é que a partir da segunda década do século passado as coisas mudaram devido às pressões das novas descobertas, da sofisticação dos meios de comunicação disponíveis e sua influência sobre nossa percepção do mundo e de nós mesmos. A página branca do papel é substituída por um aparato eletrônico com infinitas possibilidades de imbricar texto e imagem em movimento, ao mesmo tempo em que o livro deixa de ser o suporte privilegiado, abrindo caminho para suportes eletrônicos com maior capacidade de memória e mais possibilidades de produção e recepção em seqüências simultâneas de tempo-espço. Aquela aspiração dos simultaneístas – de fundir tempo e espaço – é agora possível no espaço multidimensional da computação gráfica.

Os traços fundamentais da cultura pós-moderna incluem técnicas que derivam do arsenal de meios de produção e reprodução disponíveis para a criação artística, tais como o pastichamento, a colagem, a parodização, que são vulgarmente tomados como sendo uma pilhagem de estilos acumulados ao longo da história. Na verdade, o fato de estes procedimentos se constituírem em técnica de composição é uma tendência natural de qualquer conceito literário; como vimos, a colagem, por exemplo, embora se constitua em procedimento que tem origens mais antigas, foi reincorporada na arte do século XX, com as experiências cubistas como os *papiers collés* de Picasso. Ao justapor no espaço elementos diversos quanto à sua materialidade e sua origem, as fronteiras rígidas entre as diferentes artes visuais.

Períodos em que empréstimos, alusões e referências são utilizados como operações de síntese são cíclicos. Essa popularização de certos procedimentos, comum em épocas de saturação, de decadentismos, é criticada por empobrecer muito a cultura. Enveredar por esse caminho é perigoso, especialmente num momento em que a entrada da informática, da cibernética, das novas mídias possibilita fusões e empréstimos de uma forma jamais pensada. Além do mais, a arte foi desde sempre imitativa. Ela sempre será uma leitura da realidade e uma releitura de outras leituras, o que caracteriza o dialogismo entre diferentes épocas e estilos que está na base da cultura pós-moderna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. 2. ed. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ARANHA, Luís; ASCHER, Nelson (Orgs.). *Cocktails*: poemas. Apresentação Nelson Ascher. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. Tradução de Maria Salete Bento Cicaroni. In: CHIAMPI, Irlemer (Org.) *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. p. 102-119.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, T. et al. *Teoria da Cultura de massa*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. [1982]
- BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2003.
- HUISMAN, Denis. *A Estética*. Tradução de Maria Luísa São Mamede. Lisboa: Edições 70, 1981.
- JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo ou A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

- JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: KREIGER, Olinto Heidrun (Org.). *Histórias de literatura*. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.
- LESSING, Gotthold E. *Laocoön, An essay on the Limits of Painting and Poetry*. Trans. Edward Allen McCormick. New York: Bobbs-Merrill C'ompany, 1984.
- MARINETTI, F. T. Fundação e manifesto do Futurismo. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). *O Futurismo Italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. São Paulo: Edusp, 1997.
- RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- SEVCENKO, Nicolau. Transformações da linguagem e advento da cultura modernista no Brasil. *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 11, p. 78-88, 1993.
- SOJA, Edward. *Geografias Pós-Modernas. A reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes; elementos de estética comparada*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, Editora da USP, 1983.