

O PHÁRMAKON PÓS-MODERNO

CRISTINA MONTEIRO DE CASTRO PEREIRA

O homem contemporâneo reflete - e é refletido por - um mundo fragmentado, plural, profundamente ambíguo. Esse homem partido, que não se permite mais escolher uma verdade, tomar um caminho como único, é decorrente de uma mudança na visão de mundo. As teorias de Nietzsche, Marx e Freud romperam com os conceitos absolutos de ser e de verdade. Nietzsche negou a noção de profundidade, afirmando que não se encontra uma verdade, uma origem, escavando-se superfícies: apenas se consegue revelar novas superfícies; Marx colocou o homem como sujeito e objeto da História, descentralizando sua essência; Freud, ao demonstrar a lógica própria do inconsciente, relativizou o poder da "razão" tão aclamada pelo homem clássico.

As artes mantêm com o *Zeitgeist*, o espírito de sua época, uma relação de implicação mútua. A visão de mundo e a concepção de sujeito de uma determinada época ecoam nas artes, que, por sua vez, ajudam a (trans)formar o próprio sujeito e seu mundo. As novas teorias apontam para um novo homem, desvinculado de uma essência, de um centro fixo: um homem que é constantemente formado e reformado através de suas relações com o mundo. Essa nova visão do homem é fortalecida na era pós-industrial e tecnológica, conhecida como pós-modernidade.

Este novo real fragmentado, múltiplo e descentralizado reflete-se na literatura, tanto no âmbito teórico quanto no prático. Pretendo, neste trabalho focalizar pontos de teorias pós-estruturalistas, juntamente com alguns poemas intersemióticos de Augusto de Campos, e trabalhá-los (a teoria e os poemas) ao mesmo tempo como objeto e instrumento de leitura, descentralizando suas funções, relacionando teoria e prática literária com seu *Zeitgeist*.

A nova maneira de interpretar o mundo refletiu-se na teoria da literatura através do que veio a ser chamado de Pós-estruturalismo. Sem negar o Estruturalismo, mas partindo dele, teóricos como Foucault, Derrida e Barthes estenderam suas possibilidades, relativizando, mobilizando e deslocando seus conceitos. A estrutura do texto continua a ser a base para a interpretação, mas ela não esconde mais uma verdade. A

nova corrente teórica interessa-se pela estrutura como *sistema de relações* e não mais como a superfície que encobre um palimpsesto. A obra passa a ser vista como um feixe de possibilidades, de relações e combinações que apontam não para um único significado, para a solução de um enigma, mas para o próprio enigma:

A leitura não consiste em fazer parar a cadeia dos sistemas, em fundar uma verdade, uma legalidade do texto e, por conseguinte, em provocar os "erros" do seu leitor; ela consiste em embraiar esses sistemas, não segundo a sua quantidade finita, mas segundo a sua pluralidade (que é um ser e não uma redução): passo, atravesso, articulo, ponho em movimento - mas eu não conto (BARTHES, 1980, p.17).

A nova concepção de interpretação proposta pelos pensadores pós-estruturalistas valoriza os paradigmas *em suas relações* com a estrutura sintagmática. Tais teorias não buscam uma verdade nos paradigmas, mas as potencialidades que atuam no jogo da escritura. Foucault ressalta a materialidade do discurso como objeto da interpretação, valorizando suas relações estruturais, em detrimento de um mergulho nas profundidades do texto à procura de um significado oculto.

Ao negar que exista uma verdade do texto a ser resgatada por críticos e leitores, a interpretação deixa de montar um segundo texto que complementar o primeiro, revelando seus segredos, e passa a funcionar pela *lógica do suplemento*. Todo signo é uma interpretação e remete-se a outro signo, numa nova relação que não mais limita, mas amplia as possibilidades do texto, incentiva sua polissemia.

A este novo tipo de aproximação do texto, que não se propõe a substituí-lo por um novo texto explicativo e revelador de sua "essência", foi dado o nome de *leitura* ou *interpretação pós-estrutural*. Numa leitura o texto torna-se múltiplo, abre-se em diversas possibilidades de significação. Ao invés de buscar um "centro", uma "verdade" no texto, a leitura ativa núcleos móveis, a partir dos quais vai formando seus possíveis significados:

Se a leitura não privilegiasse certos pontos do texto, poderia esgotar-se rapidamente: fixar-se-ia de uma vez por todas a "boa" leitura de cada obra. A escolha dos núcleos, que pode variar infinitamente, produz, pelo contrário, a variedade de leituras que conhecemos; é ela que nos faz falar de uma leitura mais ou menos rica (e não simplesmente

verdadeira ou falsa), de uma estratégia mais ou menos apropriada. (TODOROV, 1979, p.254)

A mobilidade, na interpretação pós-estrutural, reflete-se também numa atenção voltada para a relação do objeto de estudo com outros textos. Ao descentralizar o próprio objeto, enquanto consideram sua historicidade, os teóricos e críticos do Pós-estruturalismo levantam a questão da intertextualidade, apontando para o fato de que um texto dialoga com outros, é “tocado” por aquilo que veio antes e pelo que o cerca.

Derrida fala em *différance*, momento anterior à diferenciação dos signos, em que estes se apresentam em termos de potencialidade, contendo em si a força do *phármakon*. Em *différance* o signo é ainda “remédio” e “veneno”, presença e ausência. A *différance*, com “a”, marca as possibilidades de significação latentes do signo. Em *différance*, o signo não é revelado em termos de diferença, como numa oposição binária estruturalista: é considerado de acordo com suas potencialidades e com as relações que mantém com as potencialidades de outros signos.

A *différance* não é “nem um conceito, nem uma palavra”, funciona como um “foco de cruzamento histórico e sistemático” reunindo em feixes diferentes linhas de significado ou de forças, podendo sempre aliciar outras, constituindo uma rede cuja tessitura será impossível interromper ou nela traçar uma margem, pois o que se põe em questão é “a autoridade de um começo incontestável, de um ponto de partida absoluto, de uma responsabilidade de princípio”. (SANTIAGO, 1976, p.22)

O leitor tem um papel de extrema importância nas teorias pós-estruturais. O texto não é mais detentor de uma verdade única. As possibilidades de leitura do texto concretizam-se a partir de uma dinâmica com o leitor. Os significados são construídos através de um jogo de aproximação entre os códigos (culturais, morais, etc) do leitor e os códigos do texto. O leitor dialoga com o texto. Constrói e consome simultaneamente.

Ao lado dessa teoria, surge, na *episteme* moderna, uma literatura com tendências semelhantes. A literatura do século XX tem um caráter híbrido e polissêmico que, como na teoria vista acima, foge à idéia de centro, de verdade absoluta. As correntes da modernidade caminharam para uma pulverização de significados, um dialogismo e uma

intertextualidade que traduzem a questão de um homem sem núcleo, que acredita que a Verdade só existe enquanto movimento.

Ecoando essa visão de mundo - não apenas no conteúdo, mas também na forma - o Concretismo surgiu no Brasil na década de 50 com a poesia do grupo Noigandres¹. De caráter *verbivocovisual*², desloca do centro da arte poética a expressão verbal e coloca-a em movimento, atuando simultaneamente com outros “núcleos de significação”, como o aspecto visual e sonoro do poema.

A poesia concreta é extremamente metapoética e intertextual. É uma poesia que transita pelo espaço literário com uma grade mobilidade. Aponta para si e para outros textos, numa eterna alusão às relações sincrônicas entre tempo e espaço na literatura.

No aspecto formal, é uma poesia que carrega seus significantes com o máximo de significado possível, considerando tanto seus aspectos verbais quanto visuais na construção do poema. A materialidade do signo é ressaltada e induzida a participar do jogo proposto pelo poema. Conteúdo e forma são potencializados: suas possibilidades de significação concretizam-se a partir de suas relações.

A poesia concreta expressa-se de forma “sintético-ideográfica”, trabalha um feixe de significantes e de significados em potencial de forma condensada. Sua estrutura é pensada em termos de uma “montagem” de signos em permanente relação, interferindo, reiterando ou negando um ao outro, mas trabalhando em conjunto, sincronicamente, o que lhes possibilita a formação de núcleos condensados de significação. “Por meio da articulação inter-relacional tomada dos princípios do ideograma, ela [a poesia concreta] potencializa a fisicalidade (e os estímulos sensoriais) do signo e, conseqüentemente, sua dimensão informativa” (CAMARA, 2000, p.36).

O efeito provocado por essa poesia intersemiótica, “ideográfica”, concentrada, é uma explosão das “falas” do poema através de diferentes meios que trabalham simultaneamente. A multiplicidade de informações atua de forma sinestésica na recepção. O leitor/espectador entra em rela-

¹ Refere-se ao grupo concretista formado originalmente por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

² Neologismo inventado por James Joyce e resgatado pelos concretistas para designar uma poesia que valoriza o aspecto verbal, vocal e visual do significante.

ção com um cruzamento de sensações e percepções visuais, sonoras, verbais e cinéticas.

É uma poesia que convida o leitor a participar de seus significados, modificá-los, recriá-los, a partir das possibilidades latentes do texto. Uma poesia sobrecarregada de potencialidade que permite (e encoraja) uma série de leituras: do fruir mais lúdico e ingênuo a saltos intertextuais.

Tanto em suas relações intertextuais quanto na própria forma de apresentação, a poesia concreta abre possibilidades múltiplas de interpretação. É uma poesia altamente trabalhada, estruturada. Melhor dizendo, pós-estruturada, já que sua estrutura é montada não para esconder um significado oculto, mas para iluminar suas possíveis leituras.

O primeiro poema a ser aqui trabalhado é "O Pulsar", de Augusto de Campos. "O Pulsar" faz parte de uma série de poemas do grupo concretista criados na folha de papel, que foram posteriormente *transcritos*¹ em outras formas de expressão.

O Pulsar (1975)

Onde quer que você esteja
Em Marte ou Eldorado
Abra a janela e veja
O pulsar quase mudo
Abraço de anos luz
Que nenhum sol aquece
E o eco(oco) escuro esquece

Já nos dois primeiros versos do poema pode-se ler a questão da descentralização evocada pelos pós-estruturalistas. O lugar do sujeito ou do significado não importa em termos fixos. O verbo "estar" perde a força e nos remete a outro verbo: "deslocar". Onde quer que esteja (quem quer que seja) o leitor com quem o poema dialoga, ele (o leitor) é convidado a "abrir a janela" para "ver" e lançar-se ao jogo de relações possíveis com o texto.

¹ *Transcrição* é um termo usado pelos concretistas para designar uma tradução que se afasta da literalidade e busca a passagem da "idéia" e do efeito do texto original para uma outra língua ou linguagem. É uma recriação do objeto estético.

O verbo "ver" tem como objeto algo que não pode ser concretamente "visto". O "pulsar" a que o poema se refere não faz parte do campo semântico dos objetos que podem ser observados. O mesmo acontece com "mudo", que se refere a "pulsar". Tanto num quanto no outro caso, há um deslocamento da significação das palavras. O jogo que se instaura na relação entre esses três lexemas modifica - ao mesmo tempo em que intensifica e amplia - suas possibilidades de significação. Ao convidar o leitor para "ver" o que não pode ser visto, o poema fortalece e enfraquece a noção de visão - e mesmo do próprio homem, que pode ou não conseguir "perceber" o que não pode ser decodificado através de seu sentido mais imediato: a visão.

O "pulsar" é "quase mudo". O "pulsar" é sempre "quase", é ação e intervalo, não pode ser "mudo" ou qualquer outra coisa. Só existe enquanto "quase", enquanto potência inserida num jogo dinâmico. Esse "pulsar" aproxima o homem (com seu coração que "pulsa") do próprio movimento do universo. O pulsar, quase imperceptível, quase "mudo", insere o homem na "cadeia paradigmática" do cosmos, como um dos elementos da montagem, coloca-o em relação com o universo.

O Pós-estruturalismo busca esse entre-lugar da pulsação nos textos. Os vazios, as margens, a ausência são colocados também em jogo na leitura. A interpretação se dá em termos de deslocamento, de relações. Uma leitura pós-estruturalista de um texto procura atomizar e trabalhar a relação entre a presença e a ausência inerente ao pulsar de seus possíveis significados. O pulsar, assim como a significação, não é fixo, não é estático e nem tem uma origem. É um movimento constante.

"Abraço de anos luz": um "abraço", um tempo não linear, sincrônico, condensado e "montado" em termos de ausência e presença, de pulsações temporais e espaciais: "anos luz". O abraço pode conter toda a historicidade do homem e do universo; todos os textos; todas as mídias; tudo o que pulsa. O "abraço-phármakon" abarca universos em potência. Cosmos, homens e textos são universos possíveis que uma leitura pode transformar em núcleos móveis e relacioná-los, ativando significados, incentivando a abertura do poema.

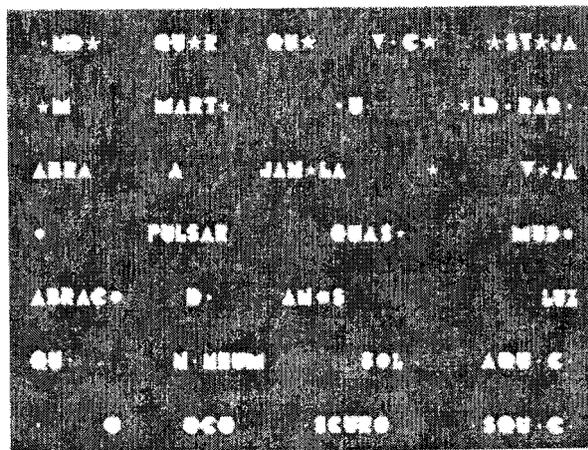
O poema chama o leitor para o jogo, para "entrar em ação". O leitor tem que "agir". "abrir a janela e ver". As possibilidades pulsam, escorregam entre o "eco" e o "oco" do universo, apontando para uma

“relação”: é preciso colocar-se em movimento para dialogar com o texto.

As palavras-estrelas ecoam (n) o oco do universo. Esse pulsar não pode ser explicitado nem “aquecido” pelo sol: o poema não se revela. Não é na total visibilidade ou na tentativa de trazer seu significado “à luz” que se consegue compreender esse pulsar - ele não se encontra na “escuridão”. Entre o claro e o escuro, entre o homem e o universo, ecoando por anos luz: eis o lugar em que o “pulsar” se encontra. Um “não-lugar”, um “entre-lugar” que só se presentifica através de suas movimentações, de suas possíveis relações, de concretizações de sua potencialidade alcançadas através de uma leitura ativa, participativa.

A poesia concreta passou por experimentações diversas em relação à sua forma de expressão. Desta forma, “descentralizou-se” também como objeto literário. Partindo para uma perspectiva intersemiótica, os poetas concretistas *transcriaram* sua poesia em outras linguagens.

Explorando as possibilidades visuais, em relação às próprias imagens que o poema “O Pulsar” sugere, ele é *transcrito* em poema visual.



O fundo preto delimitado por um quadrado lembra a janela, que deve ser aberta, para que se possa “ver”. As palavras brancas, dispostas de forma a realçar o espaço vazio entre elas, em contraste com o fundo preto, remetem à idéia de céu estrelado e ao próprio cosmos. O fruidor, do lado de cá da janela, relaciona-se com o universo e com o texto através do jogo proposto pelo poema: o pulsar entre obra e leitor.

As vogais posterior /o/ e anterior /e/ também sofrem uma mutação nessa nova versão do poema. O /o/ é apresentado como o desenho de uma circunferência e o /e/ como uma estrela. A circunferência remete para si, ao passo que a estrela pulveriza-se através de suas pontas, “ecoando” para fora. Destaca-se, desta maneira, o próprio poema dentro da relação entre as duas vogais, num eterno jogo que remete ao “pulsar”, ao movimento do poema. Essa impressão de movimento centrípeto e centrífugo, que se aproxima e se afasta, que aponta para si e para o outro, perpassa o poema como o próprio movimento de pulsação. No começo do texto, a vogal /o/ apresenta-se num tamanho pequeno e vai crescendo até o final; com a vogal /e/ acontece o contrário: é representada como uma estrela grande, a princípio, e torna-se um pequeno ponto ao final do poema. Os contrastes e as diferenças não apontam nem para um nem para outro significado, mas para o “pulsar”, para a relação entre eles.

Na versão acima, o /e/ e o /o/ iniciais das palavras “eco” e “oco” fundem-se ao final do poema, a “estrela” é inserida dentro da circunferência, representando, na materialidade do signo, o *phármakon* sugerido: indicando o signo em potência, antes de sua diferenciação, em *différance*. Este poema passou por outro processo de *transcrição*, em 1984, quando foi adaptado para a linguagem do vídeo. Nessa nova versão, que pode ser encontrada em http://www.imediata.com/BVP/Augusto_de_Campos/index.html, acrescentam-se ao poema som e movimento.

As palavras “pulsam” no vídeo, aparecem e somem, uma após a outra, até o final do poema, quando são novamente dispostas lado a lado, “congelando” na mesma diagramação do exemplo acima. O movimento inserido no poema coloca o significante em ação. Este, além de exprimir-se ao mesmo tempo como signo arbitrário e signo natural, passa a mover-se em cena.

O poema torna-se altamente intersemiótico, aumentando sua gama de relações internas, valendo-se de meios e instrumentos distintos, sem perder seu caráter verbal. É permitido ao poema romper com as fronteiras de seu próprio meio e articular-se numa grande teia de instrumentos diversos, possibilitados pela interação com outras formas de expressão.

Na versão em vídeo, a sobreposição de elementos de meios diversos - texto, imagem, som e movimento - atua para uma hipersemantização do poema. Os diversos estratos agem como elementos de uma cadeia

paradigmática intersemiótica, abrindo possibilidades de expressão a partir de suas relações estruturais, atuando simultaneamente sobre o poema e intensificando seu efeito. O poema “repete-se em diferença”.

O último verso - “*E o eco(oco) escuro esquece*” - encontra na versão pictórica e digital uma outra forma de expressão. Nesta última, o que estava sugerido em suas apresentações estáticas realiza-se em movimento. O “eco” e o “oco” são lidos/cantados simultaneamente, ao mesmo tempo em que se fundem visualmente numa só palavra, concretizando o “inconcretizável” *phármakon*.

Na versão em vídeo, o poema é cantado por Caetano Veloso. A música de Caetano é modal, cada sílaba corresponde a uma nota. E as notas “pulsam”, deixando um intervalo entre uma sílaba e outra, reverberando mais uma vez o poema, repetindo em diferença, como suplemento.

Destaco uma vez mais as vogais /o/ e /e/. Em sua *transcrição* musical, a primeira corresponde à nota dó (grave) e a segunda ao ré (agudo). Também no aspecto sonoro do poema essas duas vogais mantêm sua oposição em diálogo e apontam para o “pulsar”.

Transcrita em videoclipe, a poesia concreta realiza em arte o que os pós-estruturalistas fazem na teoria: trazer para a superfície as potencialidades latentes do texto e relacioná-las.

Para falar sobre intertextualidade, aspecto fundamental numa teoria em que a interpretação remete não a um significado único e central, mas ao jogo de relações internas e externas do texto, destaco mais uma vez o verso:

Abraço de anos luz

Ora, é possível ler esse verso como uma referência à intertextualidade, tanto no sentido da própria história do cosmos se fazer presente em cada ser quanto em relação à literatura como tessitura, contendo em si uma enorme pluralidade de ecos textuais. A sugestão de uma montagem de sentidos, de textos, de falas presentes na literatura pode ser lida nesse “abraço”.

A questão da intertextualidade no Pós-estruturalismo remete para a noção de autor. A “morte do autor” anunciada pela teoria diz respeito à multiplicidade de vozes que se inscrevem no texto. A obra literária é

percebida como estando sempre em diálogo com outras obras, outros autores.

A diluição do autor na videopoesia é refletida também em seu *modus operandi*. *Transcrito* em videoclipe, a autoria do poema torna-se plural e funciona como nas artes performáticas. A maioria dos poemas do grupo concretista que passou por este tipo de *transcrição* para o vídeo surgiu originalmente na bidimensionalidade da folha de papel. Os poetas apresentaram os poemas e suas intenções ao engenheiro ou designer gráfico. A partir daí as intenções do autor foram adaptadas às possibilidades do novo meio. A eles ainda se juntou um técnico de som. A obra final funciona como uma montagem, tanto em sua estrutura quanto em seu *modus operandi*.

A poesia concreta, por ser sintética, por condensar seu conteúdo semântico em poucos significantes, tem uma possibilidade de significação grande e variante. Ao dizer “menos”, criam-se vazios, brechas a serem preenchidas no ato da recepção. A leitura das “margens”, dos “vazios” do texto, preconizada pelo Desconstrutivismo de Derrida, é incentivada na poesia concreta. O receptor é convidado a relacionar-se de maneira ativa com a obra, a “entrar no jogo”.

O poema “Tensão”, de Augusto de Campos, é um outro exemplo dessa poesia lúdica e ao mesmo tempo seriamente trabalhada de forma a ativar suas possibilidades expressivas. A economia em termos de significantes contrasta com a multiplicidade de entradas e leituras que o texto proporciona. O espaço físico é explorado ao máximo. Ao leitor é dada a possibilidade de “montar” diversos sentidos para o poema, caminhando na tensão entre as palavras e o espaço em branco, entre significados em potencial.

com	con		
som	tem		
		con	
		tem	
		con	tem
		tem	con
		con	tem
		tem	con
		con	tem
		tem	con

Também neste poema, posteriormente digitalizado e acrescido de uma leitura sonorizada pelo poeta, a abertura de possibilidades de aproximação do texto, o deslocamento permanente de sentido, a idéia de tensão (espaço explorável *entre* oposições) remetem para os pressupostos teóricos do Pós-estruturalismo.

O Pós-estruturalismo, assim como a poesia concreta, não nega o estruturalismo, não é um “antiestruturalismo”. Nos dois casos, a base estruturalista/estrutural é o esqueleto que possibilita as articulações pós-estruturais. A estrutura do poema “Tensão” não é fixa, é um esqueleto a ser articulado pela leitura. É pertinente falar neste caso de *estruturalidade da estrutura*, conceito de Derrida para designar uma estrutura cujo centro funciona como um indicador, mas é móvel, desloca-se e descentraliza-se conforme a leitura: *Funcionando como ponto de comando, o próprio centro escapa à estruturalidade da estrutura* (SANTIAGO, 1976, p.36).

O lexema “tensão” funciona no poema como um indicador. A idéia de “tensão”, assim como “pulsar”, remete a uma força existente entre dois ou mais pólos, a uma relação. A “tensão” é pulverizada por todo o poema, a começar pela divisão dos (múltiplos) núcleos de significantes/significados em duas partes.

O poema “Tensão” é formado por uma multiplicidade de leituras possíveis. A idéia de tensão está espalhada, “repete-se em diferença”. Na diagonal, “com som” mantém uma relação com “sem som”. Mediadas pela palavra “tensão”, essas duas expressões estão visualmente mais distantes do que qualquer outro “núcleo” do poema. A diagonal passível de ser traçada entre “com som” e “sem som” cria uma ilusão que intensifica a idéia de tensão, como se existisse uma corda musical esticada e distendida ao máximo entre as expressões, esperando para ser tocada pelo leitor.

O poema aponta também para a tensão entre tempo e espaço. Noções tão distintas no passado apresentam-se inter-relacionadas, agindo em conjunto numa mesma obra em prol de um efeito final simultâneo, sinestésico. Essa descontinuidade remete a Foucault e ao rompimento com a visão de linearidade na episteme moderna. Ao desvincular a história das idéias de uma linha evolutiva e pensando em termos de possibili-

dade epistemológica de surgimento dos discursos, abala o entendimento seqüencial dos eventos e introduz a noção de descontinuidade. O poema não tem começo, meio ou fim. O tempo no poema não é linear, é sincrônico, espacial. A leitura pode ser feita a partir de qualquer ponto do poema e não tem um ponto final. Pode “ecoar” eternamente, através de múltiplas combinações de sons e sentidos.

Poema de intenção musical, ganhou uma versão digital, que pode ser encontrada em <http://www.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>, em que o poeta lê/canta as sílabas e palavras. A leitura proposta pelo poeta começa na seguinte seqüência:

Ten são com som can tem con tem tam bem tom bem sem som

A partir da terceira leitura, a voz do poeta se desdobra e emite combinações diferentes e simultâneas, num jogo polifônico entre melodia e harmonia. As primeiras leituras lineares formam uma melodia; num segundo momento, a sincronicidade de sons e de leituras remete à noção de harmonia. Percorrendo o caminho inverso da escrita polifônica de Mário de Andrade, a polifonia parte da escrita e retorna à música. A leitura acaba na mesma seqüência inicial, dissolvendo-se, “tom bando” no “sem som”.

A leitura de Augusto de Campos, na versão sonorizada do poema, introduz o fruidor na tensão musical. A uma seqüência inicial e final linear, o poeta opõe a leitura sincrônica do meio do poema, onde a simultaneidade de leituras diversas lembra a noção de harmonia musical. A leitura do poeta aponta para a tensão entre o sincrônico e o diacrônico, o simultâneo e o linear. Augusto de Campos concretiza sonoramente a sugestão de múltiplas entradas e leituras possíveis contida no poema.

O poema “Tensão” também é visualmente polissêmico. Por ser um poema “espacial”, não linear, sem começo ou fim, o leitor é convidado a aventurar-se num jogo de “caça-palavras” ou “caça-sentidos”. As potencialidades/possibilidades visuais deste poema são incríveis. Destaco algumas:

	tem	
	te n	tem
tem	são	
	tem	

Iluminando uma das partes do poema, destaca-se uma cruz, “repetida em diferença” pela letra “T”, inicial das sílabas/fragmentos que formam seu todo.

A estrutura em cruz expõe visualmente uma tensão entre os pontos cardeais do poema, sugerindo que seus elementos significam a partir da relação entre si.

A tensão também remete à relação entre o eixo vertical e o horizontal, como num quadro de Mondrian. O paradigma sobre o sintagma: o choque inerente à criação.

Lendo o poema de cima para baixo e suprimindo-se as primeiras sílabas que participam da formação da cruz, nota-se que “tem” pode ser relacionado a “são” para formar, foneticamente, a palavra “tensão”. O mesmo ocorre numa leitura horizontal. Lê-se, vertical e horizontalmente: “tem são bem”. Numa tentativa de trás para frente, tanto no eixo horizontal quanto no vertical, pode-se perceber: “bem são tem”.

com		
som	tem	
tem	são	bem
	bem	sem
		som

A idéia de “bem”, de “bênção” repete-se, horizontal e verticalmente nesta leitura, indicando uma conotação positiva para a “tensão”, abençoando essa tensão, mola propulsora do movimento. Se quisermos utilizar também as diagonais, traçando uma corda imaginária em “tensão” entre o “com som” e o “sem som”, o toque do nosso olhar pode se tornar uma bênção, núcleo móvel desta leitura - ou uma música.

	com	
	tem	
com	ten	tem
tem	são	bem
	tem	
	bem	

Outra sugestão de “tensão” que se pode perceber é entre “con tem” e “can tem”. Partindo desse diálogo, pode-se ler nas diagonais: “can tem tam bem” e “con tem tom bem”. A “ten são” também está presente nesse jogo e aponta para a estrutura do próprio poema, que caminha entre o literário (con tem) e o musical (can tem)

As múltiplas entradas e possibilidades de relação, de jogo de palavras do poema de Augusto de Campos, permitem diversas leituras. A mobilidade da estrutura convida o leitor a uma participação ativa na obra. É o leitor quem vai montar o poema final: é o leitor quem “escreve” por último. Trata-se de um poema *escrivível*, para citar a nomenclatura de Barthes.

Ler não é um gesto parasita, complemento reactivo de uma escrita engalanada com todos os prestígios da criação e da anterioridade. É um trabalho (razão por que seria melhor falar de um acto lexiológico - ou até lexiográfico, pois escrevo a minha leitura), e o método desse trabalho é topológico (BARTHES, 1980, P.16).

Derrida pensa no texto como escritura, como um *phármakon*: possibilidades latentes, ainda não ativadas, em *différance*: *A escritura deve ser pensada como différance, com toda a sua indecidibilidade a suscitar um jogo entre seus significantes* (BORBA, 1994, p.190).

Encontra-se no poema “Tensão” uma perfeita sincronia com esse pressuposto teórico. O poema de Augusto de Campos propõe um diálogo, convida o leitor para o jogo da escritura: o leitor escreve enquanto lê.

A partir de uma leitura que relaciona conceitos teóricos do Pós-estruturalismo com poemas intersemióticos do poeta concretista Augusto de Campos, é possível iluminar também o *Zeitgeist*, nosso “espírito de época”. Esse diálogo é circular, os signos remetem-se uns aos outros: instrumento e objeto de estudo revezam-se em seus papéis, deslocando os enfoques, ativando múltiplas possibilidades de interpretações. A

tensão explodindo em diálogo, o pulsar entre teoria e prática literária, apontam para outros elementos latentes da relação: a pós-modernidade e o homem contemporâneo. *Zeitgeist*, teoria e prática literária interferem-se mutuamente, (re)formando-se constantemente. Teoria, prática e *Zeitgeist* funcionaram no meu trabalho também como fragmentos, como núcleos de condensação em permanente relação, em tensão. Montados como um ideograma, apontam para uma sugestão em potência: o *phármakon* pós-moderno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*, 7. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1986.
- ARAÚJO, Ricardo. *Poesia Visual - Vídeo Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. M^{ra}. de Santa Cruz e Ana Malfada Leite. Lisboa: Edições 70, n. 26, 1980.
- BORBA, Maria Antonicta Jordão de O. *A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994. (xerox).
- BORBA, Maria Antonicta Jordão de O. *Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário*. Biblioteca da PUC-RIO.
- CAMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. (org). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*, trad. Heloysa de Lima Dantas. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. *Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico*, In *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001

SANTIAGO, Silviano (supervisão geral de trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976

TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*. Lisboa: Edições 70, 1971.

Vídeo:

Poetas de Campos e Espaços. Documentário. São Paulo: TV Cultura, 1992

Páginas da Web: <http://www.imediata.com/BVP/> <http://www.pucsp.br/~cos-puc/galeria/pulsar/> <http://www.uol.com.br/augustodecampos/>