

A poesia como rasura em Carlfriedrich Claus e Ana Hatherly

Poetry as erasure in Carlfriedrich Claus and Ana Hatherly

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-8837213336>

André Luiz do Amaral¹

Abstract: Carlfriedrich Claus and Ana Hatherly visual works are outside what is conventionally named poetry. A poetry without words remains impossible for the defenders of writing as a logocentric practice. Therefore, the authors studied here invite a deviant reading of the contemporary poetry. They assume contemporary poetry tends toward iconicity and even the complete illegibility as a way of aesthetically apprehending the chaotic world. Since they neither follow the same rules of the traditional lyric, nor can they be read from those regulating principles, these poets deliberately obliterate texts implicate an unequivocal transformation of the creative and reading methods, notwithstanding the resistance from some lines of criticism.

Keywords: Experimental Poetry, Concrete Poetry, Visual Poetry, Poetry Criticism, Theory of Poetry

Resumo: As obras visuais de Carlfriedrich Claus e de Ana Hatherly se localizam fora daquilo que se convencionou chamar de poesia. Uma poesia sem palavras resta como impossibilidade para os defensores da prática logocêntrica da escrita. Os autores aqui estudados suscitam, portanto, uma leitura desviante da atividade poética contemporânea. Eles defendem a hipótese de que a poesia contemporânea tende à iconicidade e mesmo da completa ilegibilidade como modo de apreensão estética de um mundo caótico. Porque não se constituem e nem podem ser lidos a partir das mesmas regras da lírica tradicional, os textos deliberadamente obliterados desses poetas resultam na transformação inequívoca dos métodos de criação e leitura, não obstante a resistência de certos ramos da crítica.

Palavras-chave: Poesia Experimental, Poesia Concreta, Poesia Visual, Crítica de Poesia, Teoria da Poesia

É possível que a única referência a Carlfriedrich Claus na crítica literária brasileira seja a que se encontra num texto de Haroldo de Campos, intitulado “Poesia de Vanguarda Brasileira e Alemã”. Depois de elencar alguns poetas germânicos para ele dignos de nota no cenário da poesia de vanguarda, como Franz Mon, Heissenbüttel, Enzensberger e Max Bense, Haroldo se refere de passagem, entre esses e outros notáveis, ao nome de Claus: “Na Alemanha Oriental, Carlfriedrich Claus, cujos poemas pictográficos foram

¹ Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rua Cristóvão Colombo, 2665, 150154-000, São José do Rio Preto, SP, Brasil. E-mail: andreliteratura@gmail.com

Pesquisa realizada com apoio da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), Proc. N. 1420156.

editados em 1964 pela Typos Verlag, de Frankfurt (*Notizen zwischen der experimentellen Arbeit*)” (CAMPOS 1969: 178).²

Sem que tenha recebido qualquer outra vaga menção entre nós até agora, o desconhecimento da obra de Claus (Annaberg, 1930 – Chemnitz, 1998), que hoje pode ser visitada no *Kunstsammlungen-Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich Claus-Archiv*,³ se justifica facilmente por seu *Sitz im Leben*: a Alemanha em tempos de Segunda Guerra e, mais tarde, a Alemanha Oriental durante a Guerra Fria. Pouquíssimo conhecido e estudado dentro e fora da sua terra, suas principais aparições se deram, até o fim dos anos 1980, em coletâneas, antologias e edições especiais, duas delas, em 1969 e 1974, na prestigiada *Chicago Review* por iniciativa do também poeta Alain Arias-Misson, tradutor de alguns excertos de viés filosófico escritos por Claus e autor das notas explicativas que acompanham os textos em prosa e alguns pictogramas.

Num texto introdutório assinado por ambos, Arias-Misson não deixa dúvidas sobre a importância do poeta alemão ao se referir à obra deste como “a mais misteriosa da Poesia Visiva e um dos mais memoráveis experimentos poéticos do século vinte”⁴ (ARIAS-MISSON/ CLAUS 1974: 7), fator que torna ainda mais inexplicável e contraditória a falta de atenção dos seus pares, lá e aqui, então e agora.

Autor importante no âmbito da poesia experimental, Claus publicou, em 1962, uma série de exercícios de escrita manual no número 33 da revista *Les Lettres*, órgão de difusão do movimento especialista francês, fundado e dirigido por Pierre Garnier.⁵ Em

² É verdade que o nome de Carlfriedrich Claus aparece no contexto do livro-catálogo *Poiesis: poema entre pixel e programa: exposição internacional de poesia*, organizado por André VALLIAS, Adolfo Montejo NAVAS e Friedrich W. BLOCK (2008). Mas é somente Block, um alemão, quem se refere diretamente a ele: “A exposição ‘p0es1e’ aconteceu numa cidade onde um dos mais interessantes artistas da linguagem do século 20 viveu: Carlfriedrich Claus (1930-1998). Na atmosfera politicamente opressiva da Alemanha Oriental, que dificultava a arte avançada (o “muro” caiu três anos antes de nossa exposição), Claus trabalhou num programa poético complementar ao uso investigativo das tecnologias de mídia digitais. Seu trabalho com processos de som e ‘speechsheets’ (literalmente ‘folhas de discurso’, como ele as nomeava), centrava-se nos meios ‘arcaicos’ da voz e da escrita à mão. De forma sutil e rara, ele se concentrava nas condições psicofísicas dos processos de formulação entre cérebro, boca, mão, escrita e som. Esta auto-observação poética também era inspirada por modelos cibernéticos e visava conexões entre processos micro e macrológicos na mente e na sociedade, e na utopia (comunista) de sua mutabilidade” (BLOCK 2008: 9; 11).

³ Consultar: <www.kunstsammlungen-chemnitz.de/index.php?loc=ksc&content=cfc>. Acesso em: 16 mar. 2017.

⁴ “The most mysterious of the Poesia Visiva and one of the remarkable poetic experiments of the twentieth century.” Todas as traduções que, como esta, estiverem acompanhadas pelo trecho correspondente na língua original, em nota de rodapé, são de minha responsabilidade. As demais estão indicadas nas referências bibliográficas.

⁵ Muito embora presente em diversas coletâneas, seu trabalho foi sistematicamente preterido por se afastar do esquema lírico-linear tradicional, como observa David Blamires em comentário ao estudo de Liselotte Gumpel sobre a poesia concreta das duas Alemanhas: “O único alemão-oriental que poderia ser

1967 seus textos apareceram na antologia tcheca *Experimentalni Poezi*. Em 1973 se fez presente no segundo número da revista belga *Luna-Park*, dedicado exclusivamente ao grafismo e organizado pelo editor Marc Dachy. Em 1987 figurou na antologia sonora *LAUTPOESIE* ao lado de Bernard Heidsieck, Gerhard Rühm e outros. Foi também signatário da *Position I du Mouvement International*, de 1963 (com Mario Chamie, Eugen Gomringer, Kitasono Katué, Ian Hamilton Finlay, John Furnival, Yasuo Fujitomi, Ilse Garnier, Pierre Garnier, E. M. de Melo e Castro, Paul de Vree, etc), manifesto que concentra as várias tendências de neo-vanguarda dos anos 1950 e 1960.

Amigo de Ernst Bloch na juventude e leitor de escritos cabalísticos, Claus se move entre o rigor experimental e o misticismo utópico (poderia ser aplicado a ele, sem prejuízo, o epíteto que vários comentadores deram a Walter Benjamin: um materialista místico).⁶ Sua aproximação ao judaísmo, iniciada na infância, leva-o de Isaac Luria a Espinosa. Por influência do pai, um livreiro especializado em livros de arte, chega com o mesmo ímpeto aos artistas considerados degenerados pelo regime nazista. Esses interesses variegados, de acordo com os biografemas recolhidos por Günther Peters, compõem um cenário apropriado para o desenvolvimento de uma sensibilidade singular

considerado como concreto no sentido ocidental, Carlfriedrich Claus, é mencionado duas vezes nas notas, mas sua obra – talvez pertencente mais às artes gráficas do que à literatura – não é considerada no livro.”. [“The one East German who would qualify as concrete in the Western sense, Carlfriedrich Claus, is mentioned twice in the notes, but his work – perhaps belonging more to the graphic arts than to literature – is not considered in the book.”] (BLAMIRE 1978: 955).

⁶ Ou, como sugere Sarah E. James, podemos denominar o processo dialético de Claus com o oxímoro “materialismo transcendental”. A relação de Claus com Bloch leva-o a Brecht e Benjamin, dois expoentes daquilo que ele pretende suscitar com os poemas visuais. Por isso mesmo, James aponta como os títulos desses poemas adensam as teorias brechtianas e benjaminianas: “Que Claus estava claramente comprometido com um rico e variado campo de pensamento dialético, e particularmente com aquele associado à Escola de Frankfurt e aos debates entre figuras que a orbitavam, tais como Walter Benjamin, é evidente em muitas das suas folhas, como “constelações” ou “esboços alegóricos”. Por meio das suas “folhas dialógicas”, pode-se dizer que Claus praticava diferentes modelos de pensamento dialético – carregado pela clara influência de figuras como Bloch, Benjamin e Bertolt Brecht. Às vezes ele as nomeia explicitamente, em desenhos como *Zu Brechts Frühwerk. Zwischen Baal und Maßnahme* (Da primeira obra de Brecht: entre Baal e As Medidas Tomadas), no qual Claus representa a Pirata Jenny – uma personagem da famosa canção da *Ópera dos Três Vinténs* – vacilante entre a anarquia e a revolução. Em outro desenho do mesmo ano, *Randbemerkung zu den Svendborger Gesprächen zwischen Walter Benjamin und Bertolt Brecht* (Anotações de Svendborg – Diálogos entre Walter Benjamin e Bertolt Brecht), faz com que colidam as teorias críticas dos dois pensadores” [“That Claus was clearly engaged with a rich and varied field of dialectical thinking, and particularly that associated with the Frankfurt School and the debates between figures orbiting it such as Walter Benjamin, is evidenced in the titles he gave to many of the sheets, such as ‘constellations’ or ‘allegorical sketches’. Throughout his ‘talking papers’ Claus can be understood to be practising different dialectical models of thought – ones that bore the clear influence of figures such as Bloch, Benjamin and Bertolt Brecht. Sometimes he named them explicitly as in drawings such as *Zu Brechts Frühwerk. Zwischen Baal und Maßnahme* (On Brecht’s Early Work: Between Baal and Maßnahme), in which Claus depicted Pirate Jenny – a character from a well-known song in Brecht’s *The Three Penny Opera* – torn between anarchy and revolution. In another drawing of the same year, *Randbemerkung zu den Svendborger Gesprächen zwischen Walter Benjamin und Bertolt Brecht* (Gloss on the Svendborger Talks between Walter Benjamin and Bertolt Brecht), the critical theories of the two thinkers are made to collide”] (JAMES 2016: 803).

em que a poesia recebe papel de destaque, mas não menor do que aquele demonstrado pelas artes plásticas.

Segundo Peters, durante a adolescência Claus se torna um leitor ávido, plurilíngue (antes de completar quinze anos já lê em alemão, russo, armênio, chinês e hebraico, pelo menos) e atento aos mais diversos temas e autores: Carl Einstein, Heine, Novalis, Paracelsus, Marx (PETERS 2009: 5). Em tudo heterodoxo, ele subleva a doutrina política circundante a partir de dentro,⁷ como o faz também com a linguagem, no sentido observado por Agathe Mareuge:

[...] nos seus *Sprachblätter* de 1961 [Claus] propõe uma nova prática da língua, de uma só vez estética e ética, que abre o sentido e se inscreve, como demonstrado por Constanze Fritsch, numa poetologia marxista (via Ernst Bloch) mas “contra a confiscação do marxismo pelos dogmas ideológicos e pela fraseologia próprias do regime socialista-real da RDA”, portanto contra a leitura oficial e esclerosada de Marx feita pelo Estado alemão-oriental (2016: 48-49).⁸

Constanze FRITZSCH (2014: 2), evocada por Mareuge, destaca, além disso, o isolamento e a solidão do poeta, um autodidata que só tem seu status de artista oficial reconhecido pela RDA depois de declarar publicamente suas convicções comunistas, entre 1974-1975. O desenvolvimento do seu trabalho se dá, portanto, nessa condição estorvada de um exilado na própria terra, resistindo como não-emigrado, sob as sombras, exceto pelos contatos mantidos por correspondência com artistas como Ian Hamilton Finlay, Raoul Hausmann, Dick Higgins e Franz Mon.⁹

Fortemente influenciada por esse quadro político e vivencial, a obra de Claus vai da crítica dramaturgic, escrita em meados dos anos 1950, a experimentos radicais com meios tecnológicos, já no limiar dos anos 1990; mas concentra-se, sobretudo, em experimentos gráficos e sonoros. Com a visualidade do texto, ele pretende recriar os sistemas disponíveis de escrita, tornar o espectador participante da obra

⁷ Eric VOS (1996: 36) destaca, antes de Mareuge, o caráter heterodoxo da leitura do comunismo realizada por Claus: “Communism, for Claus, is the (utopian?) conceptual *communio* to which cultures have aspired through the ages: the possibility of satisfying the anxiety for ‘cancelling estrangement from and realizing new relationships with the self, the other, the world’.” [Comunismo, para Claus, é a (utópica?) *communio* conceitual a que as culturas têm aspirado através das épocas: a possibilidade de satisfazer a ansiedade de “cancelar o estranhamento e imaginar novos relacionamentos consigo, com o outro, com o mundo”].

⁸ “[...] dans ses *Sprachblätter* de 1961 propose une nouvelle pratique de la langue, à la fois esthétique et éthique, qui ouvre le sens et s’inscrit, comme l’a montré Constanze Fritsch, dans une poétologie marxiste (via Ernst Bloch) mais ‘contre la confiscation du marxisme par les dogmes idéologiques et la phraséologie morte propres au régime socialiste-réel de la RDA’, donc contre la lecture officielle et sclérosée de Marx par l’État est-allemand”.

⁹ A profícua e duradoura amizade com Franz Mon está registrada no livro que resgata a relação epistolar entre eles: MÖSSINGER; MILDE (2013).

experimentalmente e experiencialmente, interligando a interação subjetiva à experimentação tencionada. Trata-se de um processo de ampliação dos sentidos, do visual para os demais, em que a experiência estética redimensiona a consciência da *alltäglichen Lebens* (a experiência da vida ordinária de que fala também Henri Lefebvre). O principal elemento utilizado por Claus é a transparência, observável em criações como *Sprachblätter* [literalmente, *Folhas de linguagem*] e *Aurora-Experimentalraum* [*Espaço experimental Aurora*].

A técnica consiste na sobreposição de camadas de escrita nos dois lados de uma mesma folha, de modo a permitir que o receptor esteja aliado à obra em múltiplas dimensões, de si e dos textos, quase de todo ilegíveis ao término do processo.¹⁰ *Aurora* (1977) é um experimento com papéis transparentes, prática extremada dos *Sprachblätter*, seu mais importante trabalho, desenvolvido entre as décadas de 1950 e 1980, cuja descrição concisa se encontra num panfleto produzido pelo *Deutscher Bundestag* [Parlamento alemão], à cura de Andreas Kaernbach:

O artista inscreve na parte frontal da folha, com a mão direita, a Tese; na parte traseira, com a mão esquerda, a Antítese como uma “contra-rubrica”, e apenas a visão do papel apergaminhado contra a luz torna sua união visível para a Síntese.

[...] Através dessa técnica, o efeito da superposição óptica e sobreposição de seus motivos é reforçado: enquanto os visitantes passam pelos painéis de imagens livremente na Sala, os elementos pictóricos dessas folhas individuais se transmutam à sua percepção. Placas de acrílico umas sobre as outras, e constituídas agora de uma sobreposição repetida de quatro a seis vezes, formam uma nova tridimensionalidade, um “espaço de conversa infinita”, um “livro transitável”, pelo que o artista espera uma ainda mais impressionante interação com suas “figuras visualmente tensivas”.

(<https://www.bundestag.de/blob/412314/9d6d54a75690aabd9ee16659e7c54f47/flyer-data.pdf>)¹¹

A tensão visual desejada nesses poemas figurados, como afirma Kaernbach, é também por Claus descrita como uma revelação mística,¹² acessada pelo receptor nas oposições entre os aspectos materiais, sociais e subjetivos e, em especial, entre escrita e imagem

¹⁰ Uma reprodução bastante fiel desses procedimentos pode ser vista na seguinte edição: CLAUS (1993).

¹¹ „Der Künstler notiert auf der Vorderseite des Blattes mit der rechten Hand die These, auf der Rückseite mit der linken Hand die Antithese als „Gegenzeichnung“, und erst der Blick auf das gegen das Licht gehaltene Pergamentpapier lässt ihre Vereinigung zur Synthese sichtbar werden. [...] Durch diese Technik wird die Wirkung der optischen Überlagerungen und Überschneidungen seiner Motive noch gesteigert: Indem die Besucher an den frei im Raum hängenden Bildtafeln vorübergehen, schieben sich in ihrer Wahrnehmung die Bildelemente der einzelnen Blätter bzw. Acryl-Platten übereinander und bilden nunmehr in vier- und sechsfacher Überlagerung eine neue Schrift-Räumlichkeit, einen „Sprach-Gesamt-Raum“, ein „begehbare Buch“, von dem sich der Künstler einen noch eindrucksvolleren Bezug zu seinen „visuellen Spannungsfiguren“ erhofft.“

¹² Sobre a relação entre poesia e mística em Claus, ver: BLOCK 2009: 120-134).

pictórica. Tais contrapontos são expressados em teoria de maneira metafórica: ver os *Sprachblätter* é, para ele, alcançar a fusão entre olho e pensamento e, a partir daí, possibilitar novas percepções da realidade sensível. Assim ele escreve: “Essa ligação do sentido visual com os outros sentidos aumenta a crescente consciência da vida diária, mesmo na vaga captura de constelações aleatórias [...]”(CLAUS 2009: 3).¹³

A observação da obra pelo receptor deve ser, para Claus, a concreção de uma teologia negativa, o que fica demonstrado pelos oximoros de que repetidamente se utiliza: rasurada até que o produto final se pareça com o mata-borrão, vestígio de escrita, sua poesia se transforma, finalmente, numa forma de perceber o *Bekanntes Unbekanntes* [conhecido desconhecido] e o *entzifferbaren untentzifferbaren* [decifrável indecifrável] do texto e do indivíduo; ela pretende proporcionar ao sujeito expectante uma imersão no vazio.

1 Três poemas de Carlfriedrich Claus

Meu primeiro contato com esses pictogramas se deu numa leitura secundária, algo tardia e desinteressada de *An Anthology of Concrete Poetry*, editada pelo poeta estadunidense Emmett Williams em 1967 e reeditada em 2013. Deparei-me então com três poemas visuais cuja ilegibilidade só pode ser dirimida, não sem algum esforço imaginativo, com o auxílio dos títulos e comentários dispostos acima ou abaixo das imagens: “Poetic Syntax in Relation to Prose” (1959) [Fig. 1]; “Verbal Daydream on the Higher Threshold” (1962-63) [Fig. 2]; e “Allegorical Essay: for Werner Schimidt” (1965) [Fig. 3].¹⁴

¹³ „Daß solches Verknüpfen des Sehsinns mit anderen Sinnen zunehmende Bewußtheit auch alltäglichen Lebens bewirkt, bis ins Erfassen vager Zufallskonstellationen hinein [...]“

¹⁴ As imagens aqui reproduzidas foram extraídas de: WILLIAMS (2013: 73-74; 76).

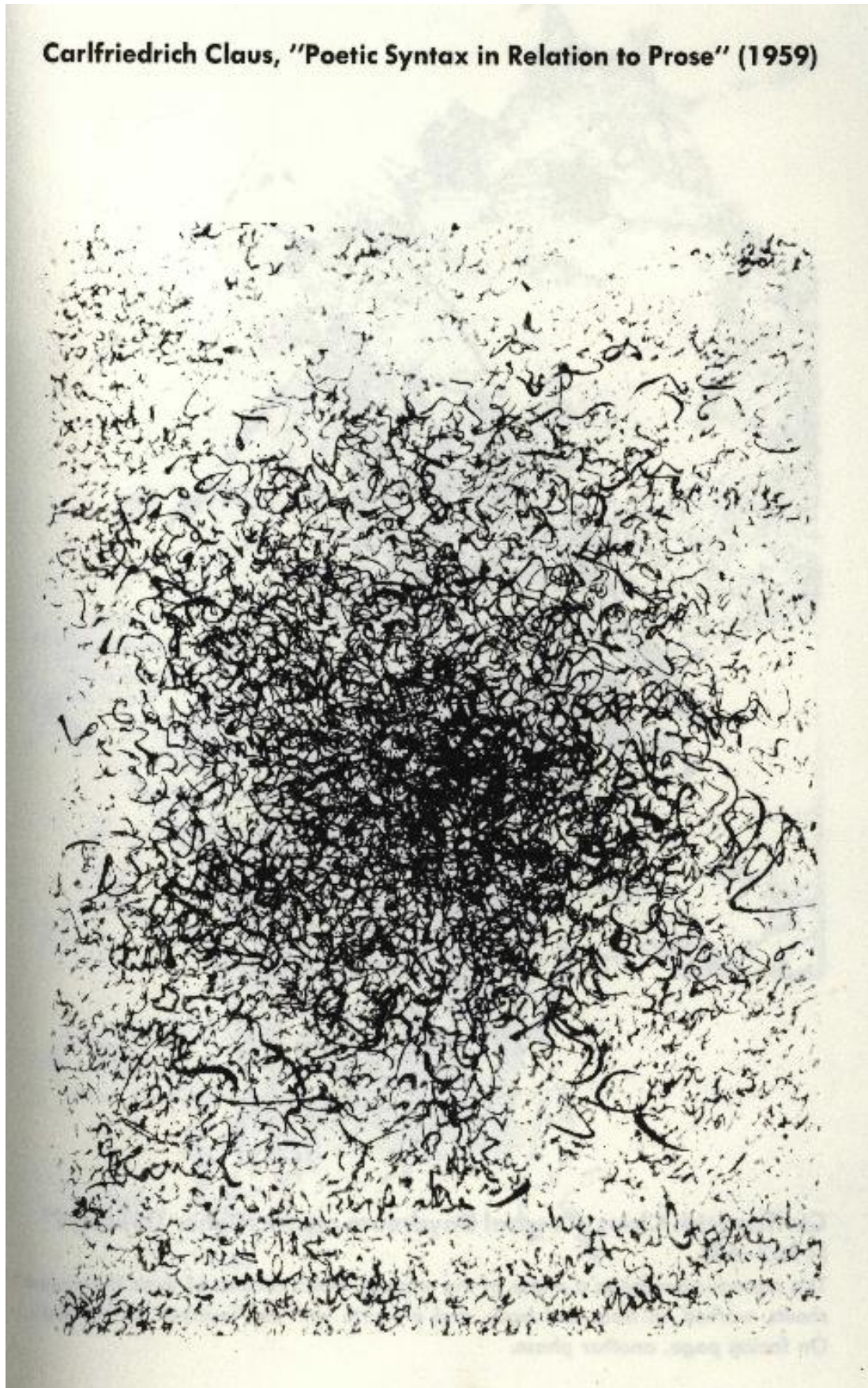
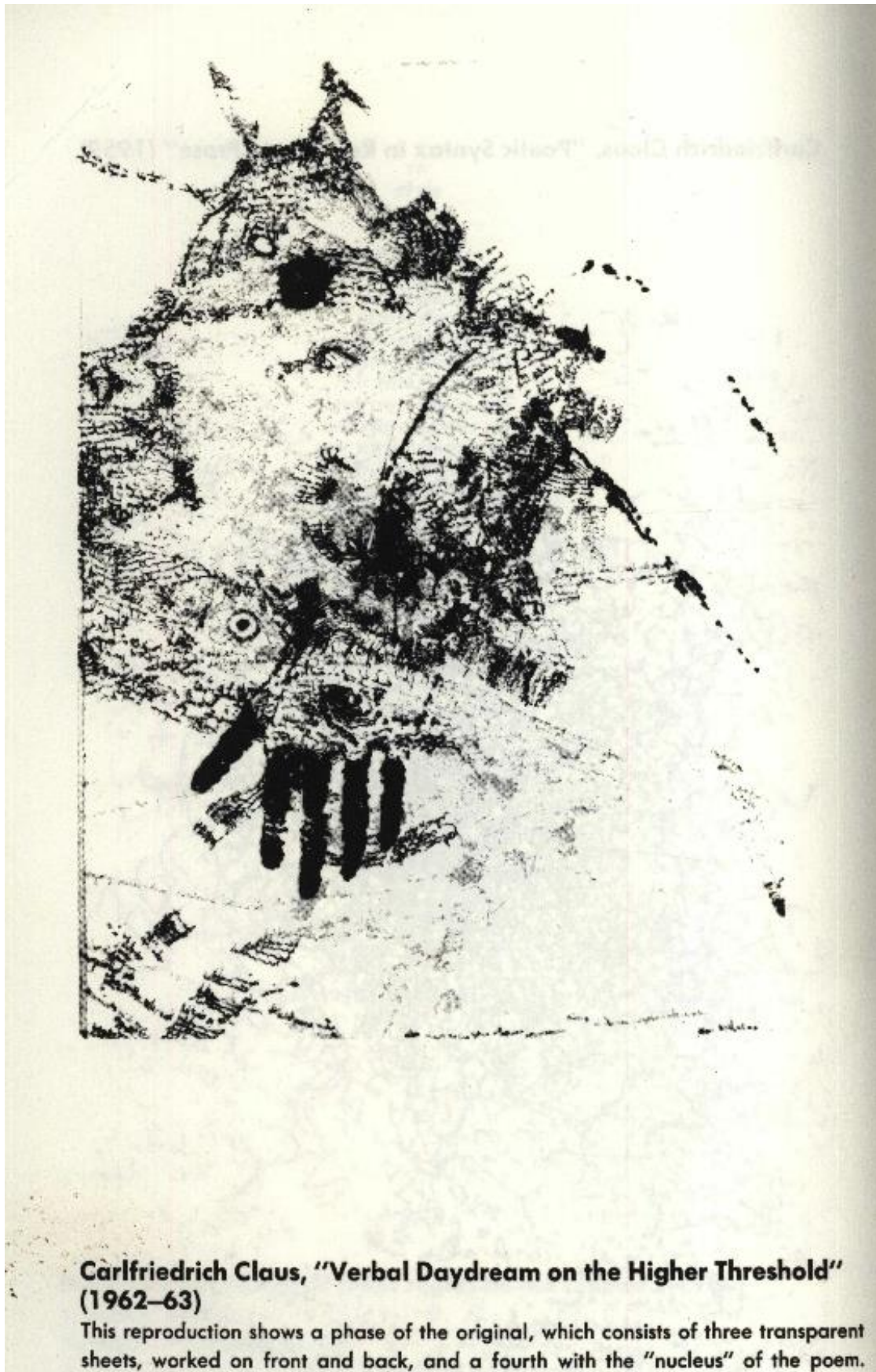


Figura 1: "Poetic Syntax in Relation to Prose" (1959)



Carlfriedrich Claus, "Verbal Daydream on the Higher Threshold" (1962–63)

This reproduction shows a phase of the original, which consists of three transparent sheets, worked on front and back, and a fourth with the "nucleus" of the poem.

Figura 2: "Verbal Daydream on the Higher Threshold" (1962-63)



Figura 3: “Allegorical Essay: for Werner Schmidt” (1965)

Diante deles, minha atenção logo se voltou para a contraditoriedade indissimulável de que estavam carregados, uma vez que ladeados por outros textos que se pretendiam portadores de capacidade comunicativa imediata, como os de Eugen Gomringer, Max Bense e dos brasileiros ligados ao grupo *Noigandres*.

Para minha maior surpresa, os poemas de Claus não eram os únicos demasiadamente cifrados, prescindindo dos sinais alfabéticos conhecidos. Os suecos

Bengt Emil Johnson, com “Homage to John Cage” (1964) e “Bror Barsk” (1963); e Carl Frederick Reuterswärd, com “The Poem A” (1954), “France Soir Story” (1955-1956) e “Prix Nobel” (1960), acabariam por confirmar minhas suspeitas de que aquela configuração literária não se tratava de um acontecimento fortuito, mas de uma prática consciente e específica, disseminada entre poetas de diferentes contextos.

Como afirma Williams na introdução à referida antologia, a Poesia Concreta possui um cariz internacional inerente, o que não a torna, contudo, expressão monolítica, uma vez que os poetas nem sempre “cantam a mesma música” (WILLIAMS 2013: vii).¹⁵ Mas qual seria a música específica desses poetas, tão dissonante do conjunto? Como esses textos/desenhos desviantes podem ser lidos/vistos? A partir de quais ferramentas críticas eles podem ser minimamente decodificados? As vozes de Eric Vos e do próprio Carlfriedrich Claus se misturam para indicar um caminho possível:

O tamanho, a transparência (e portanto a sobreposição em palimpsesto e o espelhamento), e a notória “ilegibilidade” dos *Sprachblätter*, tudo transgride os procedimentos habituais de tratamento com textos verbais e resulta num constante apelo ao receptor para que se engaje numa busca ativa, analítica de “mudanças, novas transparências, novas reflexões, novos aspectos, novas combinações. Deste modo, a obra pretende ativar a capacidade mental do receptor para fazer combinações – não no nível da estética ou da concepção, mas no nível do conteúdo, no nível temático. [...] “O título é o ponto de partida dos auto-experimentos. Pois é crucial que o *Sprachblatt* não seja apenas fruído esteticamente; ele deve incitar o receptor a tentar chegar a um acordo com o tema referido, a refletir sobre esse tema, e então, se em oposição ou acordo, a questionar a si mesmo, a empreender uma expedição ao *self* tanto fisicamente quanto conceitualmente desconhecido. Pois todos somos imensamente desfamiliarizados de nós mesmos. Nossa consciência reflete apenas uma pequena parte... No *Experimentalraum Aurora*, o indivíduo se encontra de repente dentro do *Sprachblatt*, em relação direta com ele. O receptor imediatamente entra nesse espaço experimental; vê-se multiplicado em espelhos opostos e esperançoso se pergunta: ‘Que papel eu performo ou poderia performar nesse campo-de-pensamento?’ O receptor, por assim dizer, entra nas salas espelhadas da própria psique, onde passado, esperanças e expectativas estão como que prontas para se romperem, deformadas, e amplificadas” [...] “Minha obra é sempre um experimento, um auto-experimento como toda vida. Nesse sentido, cada *Sprachblatt*, tudo o que é exposto aqui, coloca o *self* à prova”. (VOS 1996: 36-37)¹⁶

¹⁵ “sing the same song”.

¹⁶ “The size, the transparency (and hence the palimpsestic overlapping and mirroring), and the notorious ‘illegibility’ of the *Sprachblätter* all transgress habitual procedures in dealing with verbal texts and result in a constant appeal to the recipient to engage in an active, analytic search for “shifts, new transparencies, new reflections, new aspects, new combinations. In this way, the work intends to activate the recipient’s mental capacity to make combinations – not on the level of aesthetics or design, but on the level of content, on the thematic level”. [...] “The title is the starting point of self-experiments. For it is crucial that the *Sprachblatt* be not merely enjoyed aesthetically; it should incite the recipient to come to terms with the addressed theme, to reflect upon that theme, and then, either in contrast or agreement, to question oneself, to undertake an expedition into the both physically and conceptually unknown self. For all of us are largely unfamiliar with ourselves. Our consciousness reflects only a tiny part... In *Experimentalraum Aurora*, one suddenly finds oneself inside the *Sprachblatt*, in direct relation to it. The recipient

Mesmo com todas essas intenções psicologizantes do autor, inspiradas muito possivelmente em Rudolf Arnheim,¹⁷ um texto como “Poetic Syntax in Relation to Prose” só é passível de compreensão se o espectador tiver conhecimento prévio do arcabouço teórico envolvido na composição. Doutro modo, instaura-se um grau de indecifrabildade e indeterminação insuperável até para o especialista. Um problema para a crítica, aliás, é o de que esses textos-visuais não guardam com o código linguístico dominante qualquer tipo de familiaridade. São textos absurdos, que muitas vezes não possuem nem mesmo sintagmas, senão como restos e deleções: **lituras**.

Localizados num lugar intermediário entre a escrita e a pintura, os textos de Claus não pertencem ao concretismo “ortodoxo” nem tampouco ao registro tradicional do verso. Pretendem-se poesia, por certo, mas de tipo não-mimético, exceto pela diminuta rastreabilidade de alguns espectros: o recorte de uma aranha, o contorno de um olho, marcas de dedos, etc. Esses textos dificilmente seriam reconhecidos, ainda hoje, como poemas pela crítica convencional, dada sua aparência estritamente visiva e sua recusa à hermenêutica apressada – porque a apreensão proposta por Claus, como viagem interior esotérica, é apenas uma intenção, nada mais que uma névoa retórica dissipadora da materialidade da obra, e nisto ele esconde o que cada um dos *Sprachblätter* é efetivamente: uma rasura ilegível, dobrada e redobrada.

2 A poesia como rasura e a resistência da crítica

Para reforçar a ideia de uma poética rasurada, permito-me o desvio em direção à polêmica recente entre Michel Deguy e Eduardo Kac. Em resumo, Deguy se insurge contra a chamada *bioarte*, uma “poesia sem palavras”. Representante assumido de uma posição conservadora, ele responde ao próprio ataque num tom imprecatório que antecede argumentos de fundo religioso: “Podemos (*nós*, herdeiros da poesia ocidental)

immediately enters this experimental space; one sees oneself multiplied in the opposing mirrors and hopefully asks: ‘What role do I or could I perform in this thought-field?’. The recipient, so to speak, enters the mirroring rooms of the own psyche, where past and hopes and expectations are like likewise being broken, deforming, and amplified.” [...] “My work is always an experiment, a self-experiment like every life. In that respect, each *Sprachblatt*, all that is shown here, puts the self to the test”.”

¹⁷ Há diversas semelhanças entre o pensamento de Arnheim – que esteve ligado a artistas vanguardistas como Duchamp – e a poesia de Carlfriedrich Claus, especialmente no que diz respeito à noção de transparência e à ideia de entropia, esta última bastante presente em textos teóricos do concretismo e do experimentalismo dos anos 1950. Os rastros dessa influência podem ser seguidos a partir de uma leitura comparada entre as teorias de Arnheim e a produção artística de Claus. Sobre o tema, consultar: ARNHEIM (1974) e ARNHEIM (2006).

confiar o destino da poesia a outro meio que não seja o seu ou linguagem (*Sprache*)? Não. Porque a língua não é ‘um meio’. Temos que demonstrá-lo amplamente” (DEGUY 2008: 395). E continua:

Que fortes *razões* temos nós agora, os tradicionais, para manter o futuro-que-virá-a-ser da escrita, a perenidade do logos-livro, a eternidade da verdade, diria Badiou; recusando a saída do *logikon* para outras “mídias”. [...] O escritor é um que não crê que o livro (o livro que virá, a escrita) tenha se tornado um suporte, um meio (DEGUY 2008: 404).

Essa resistência anacrônica diante da *bioarte* repete, sem grande originalidade, o papel daqueles que se negaram – e se negam – a aceitar as mudanças que os novos suportes e meios utilizados pelas vanguardas trouxeram às artes, possibilitando manifestações tão legítimas quanto as mais habituais no campo da estética. Ademais, Deguy restringe a poesia ao domínio da língua escrita e a um conteúdo expressivo plenamente legível, no sentido de que o que é legível advém unicamente da palavra escrita. Esquece-se, como assinala Zumthor, de que o berço da poesia é a voz, a sonoridade, a musicalidade; de que a oralidade “designa a base subjetiva” da escrita (2014: 16). Ignora deliberadamente¹⁸ que as potencialidades criativas da poesia vêm mudando há muito, e que a poesia é um campo aberto de possibilidades, como provaram, de Mallarmé em diante, os poetas mais diversos, incluído Carlfriedrich Claus.

Na maior parte dos casos, esses poetas indicaram que o texto, mais do que um artefato legível, é uma fala intersígnica (mesmo que inaudível), palimpsesto e caleidoscópico, ou, conforme a sugestão de Claus Bremer – que bem poderia ser de Gertrude Stein: “ist der text der text der ausbleibt der text” ou “der text der ausbleibt ist der text” [Fig. 4] – numa tradução possível: “é o texto do texto a falha do texto” ou “o texto da falha é o texto”; e numa tentativa livre: **o próprio do texto é a ausência, a sua ausência, é o eterno fal(h)ar em si mesmo, de dentro da sua estrutura (d) e língua/gem.**

¹⁸ Melhor dizendo, ele se ressentia da mudança, uma vez que tem consciência do percurso: “Os pródomos da mutação do meio em direção à bioarte terão sido o elogio da vociferação tecnoassistida em sessões sonoras muito bem-sucedidas, muito aparelhadas, inovadoras, de fato e sedutoras. Dicção e tecnologia, oralidade de vozes captadas, transformadas, reproduzidas e eletroacústicas; “leituras”, *sound poetry* e sintetizador etc. Tudo isso preparava a era em que nós estamos entrando, a do corpo profético, da simbiose inteiramente nova (pós-humana) do vivo genético, e da digitalização em geral (informática).” (DEGUY 2008: 401).

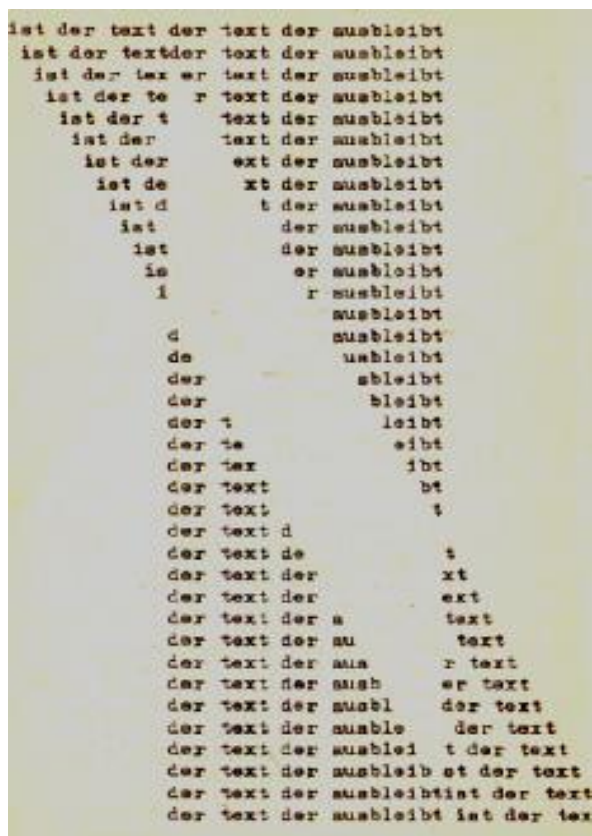


Figura 4: Poema de Claus Bremer, incluído na antologia *Konkrete Poesie*, organizada por Eugen Gomringer (1963)

O tipo de texto ao qual nos referimos é o que é deixado de lado, sobreposto, apagado, esquecido; ou, para citar Roland Barthes, lembremo-nos ainda de que o texto é, sobretudo, um emaranhado de imagens e sentidos, uma teia de signos que subtrai a expressividade subjetiva em favor de uma dicção autônoma: “o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia” (BARTHES 2006: 75). E com Barthes, embora em outra clave, concordaria o Adorno aforístico de *Minima Moralia*, ao prover, por via indireta, um modo de leitura para os *Sprachblätter*:

Textos decentemente trabalhados são como teias de aranha: cerrados, concêntricos, bem urdidos, firmes. Eles atraem para si tudo o que se aproxime, Metáforas em travessia fugaz são para eles presas nutritivas. Matérias aproximam-se em vôo. A consistência de uma concepção pode ser julgada por ela trazer a si citações. Onde o pensamento abriu uma célula da realidade ele deve penetrar a câmara seguinte sem ato de violência do sujeito. Ele mantém sua relação com o objeto tão logo outros objetos adiram nele. Na luz que ele dirige ao seu objeto determinado outros objetos começam a cintilar (2009: 83)

Construção e tecido, poesia como forma, os textos rasurados de viés experimental, renunciados por Claus, desfazem também limites há muito fixados entre as artes. É difícil dizer se são, afinal, pintura ou literatura, música ou poesia. Nesse sentido, realiza a utopia dadaísta de Hugo Ball:

A imagem nos diferencia. Apreendemo-nos na imagem. O que quer que ela seja – é a Noite –, mantemos sua inscrição nas mãos. A palavra e a imagem são unas. Pintor e poeta caminham juntos. Cristo é imagem e palavra. A palavra e a imagem estão crucificadas (BALL 1927: 99).¹⁹

Inspirada nos movimentos de vanguarda do início do século XX, notadamente no Dadaísmo e no Futurismo, a poesia praticada por Claus é poesia às avessas, antilinguística, antigramatical, antiverbal. Radicaliza os anseios todos que a antecederam, de F. T. Marinetti a Raoul Hausmann. As palavras enfim libertadas da imposição de dizer, de significar, de denotar, são, quando muito, lembrança daquilo que foram, elementos estruturantes da língua e do sentido. Trata-se da realização gráfica das *Galáxias* haroldianas, para voltarmos ao começo, da representação imagética de uma prosa – e de uma poesia – minada.

Nascida do movimento concretista internacional, a poesia de Claus representa a ultrapassagem de um projeto inicial que dava “por encerrado o ciclo histórico do verso” (CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. 2006: 215) mas persistia na palavra como núcleo estruturante da atividade poética. Como Roman Jakobson, os poetas concretos da primeira hora reconheciam, por um lado, que as fronteiras entre poético e não-poético eram delimitáveis apenas para aqueles que não divisavam os deslimites da linguagem; por outro, acreditavam que a poeticidade se manifestava somente onde “a palavra é percebida como palavra e não como simples substituta do objeto nomeado, nem como explosão da emoção” (JAKOBSON 1971: 308).²⁰ A palavra, portanto, reinava soberana. O elemento verbal exercia, ainda, papel de controle sobre a unidade verbivocovisual idealizada em teoria.

Claus provoca o esgotamento precoce daquele projeto mais “duro”, encarcerado nos muros da palavra. Suas rasuras representam o ponto mais elevado de um arco elíptico cujo foco inicial foi o afastamento decisivo do verso e o foco atual, se não final,

¹⁹ „Das Bild unterscheidet uns. Im Bilde ergreifen wir. Was immer es sei – es ist Nacht –, wir halten den Abdruck in Händen. Das Wort und das Bild sind eins. Maler und Dichter gehören zusammen. Christus ist Bild und Wort. Das Wort und das Bild sind gekreuzigt.“

²⁰ “le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l’objet nommé, ni comme explosion d’émotion”.

é um incontornável retorno à versificação. Mesmo o isomorfismo entre palavra e objeto, ensejado pelo concretismo, torna-se impossível na poesia rasurada, uma vez que designação e coisa designada se perdem no traço da escrita enquanto desenho. Da palavra só há resquícios; das coisas, lembranças.

Ainda sobre o movimento pendular que as estratégias disruptivas ocasionam nos ciclos literários, entre vanguardas e retaguardas, cabe assinalar, para que a ele se faça justiça, a acertada posição de Deguy, conforme assinala Marcos SISCAR (2010: 323):

Para o autor [...] a poesia não é um *nonsense*, sentido negativo por meio do qual se apresentam os discursos que enaltecem uma concepção iconoclasta da forma, e que acabam nos reconduzindo ao mesmo modelo imperativo do sentido numa espécie de “dança sem modelo que reduz a tal modelo” (*Ouï dire*).

Seria, todavia, esse gesto extremado de disjunção da norma instituída a negação da poesia? A recusa peremptória de uma herança imaculada como aquela que Deguy quer preservar? Ora, esses textos são poesia ainda, apesar de assêmica, mesmo que elidida. O que assim os qualifica não é mais a transformação operada no discurso ordinário, pois aqui já não há discursos; não são poesia por agirem subversivamente sobre a materialidade da língua, da palavra pejada de sentido. É porque atuam sobre o que antecede a palavra articulada, significada, que essas marcas rasuradas são plenamente poéticas: porque retomam o gesto da escrita, ainda que ilegível, como elemento fundante e fundamental de toda poesia.

Logo, o que afirma Willard BOHN (1996: 173-174) acerca do letrismo francês de Isidore Isou serve também para casos mais extremados, como o de Claus. Nesse tipo de experiência, diz ele, “o significado não é apenas desacreditado, não apenas fragmentado, mas é completamente apagado. Para ser exato, essas observações descrevem a progressiva desintegração da estrutura linguística”.²¹ Por isso, a resposta às perguntas lançadas acima pode ser igualmente positiva: sim, a poesia rasurada implica no término, talvez não definitivo, mas duradouro, de um sistema logocêntrico e resulta numa passagem da prevalência dos significados para o privilégio dos significantes, desvencilhados de qualquer imposição do verbal sobre o vocovisual. Esse é o ponto de inflexão da Poesia Concreta para os experimentalismos subsequentes, como o da poesia intermídia, conforme percebeu Philadelpho Menezes:

²¹ “Meaning is not only discredited, not only fragmented, but is completely effaced. To be sure, these remarks describe the progressive disintegration of the linguistic framework.”

Na poesia de montagem intersignica, a desarticulação se dá pelo desprivilegiamento das naturezas dos signos para considerar como central a questão das funções de linguagem. Assim, o que determina a linguagem (no caso, a poética) não é a natureza do signo (se este é verbal, visual ou sonoro), mas a função que ele exerce. O que define a poesia é a função poética que pode ser produzida pelas palavras e também pelos signos visuais, no caso da poesia intersignos – assim como as palavras, esvaziando-se de seu aspecto semântico, podem realizar obras gráficas, como o prova o poema colagem (1991: 177).

Destarte, mesmo que em algum momento volte a se ocupar primordialmente da frase e do verso – como tem se voltado, atualmente –, a poesia se saberá num caminho sem volta, para sempre fraturada na pretensa unicidade de sentido e potencialmente expandida para formulações que transcendam seu registro exclusivamente verbal, visual ou sonoro. Talvez nem sequer um desses elementos seja claramente perceptível, senão como rastro, pelo que seus modos de leitura precisam ser reinventados.

3 Carlfriedrich Claus e Ana Hatherly: aproximações

Para o leitor de língua portuguesa familiarizado com a poesia experimental, a obra de Ana Hatherly (Porto, 1929 – Lisboa, 2015) – como a de Jean-François Bory para o leitor francês; a de Costis, para o grego; ou a de Shimizu Masato, para o japonês – é a mais facilmente lembrada a partir dos exemplos assinalados acima. Seus textos-visuais obedecem ao mesmo modelo exercido por Carlfriedrich Claus, mas nem seria preciso ir tão longe para identificar as semelhanças.

Para Fernando Mendonça, composições mais convencionais, como as variações sobre o mote camoniano de Leonor elaboradas por Hatherly – um pouco mais próximas do registro comum da língua, na maioria dos casos –,²² são suficientes para demonstrar o quanto a poética da autora desarticula a norma instituída:

Um texto que demite tudo o que os outros fizeram, começando por demitir-se a si mesmo, destruindo-se e destruindo qualquer coisa que se assemelhe a um código de leitura. Este é, na verdade, o espaço do silêncio e da privação. A sua lei mostra a miséria da língua, porque fala um real que não é de ninguém. Exercício? Pesquisa? Talvez saturação, fadiga, náusea da epifania. Ou ainda um adeus, um adeus ao que era o casulo inviolável do qual a borboleta saía ofuscante e ofuscada, e que hoje apodreceu,

²² Mendonça se refere exclusivamente à nona variação de um conjunto de 31 experiências sobre o mesmo mote, extraído de um vilancete de Camões (“Descalça vai para a fonte/ Leonor pela verdura/ vai formosa e não segura”). Publicadas nos anos 1970, essas variações podem ser lidas *in totum* no volume antológico que reúne a obra de Ana HATHERLY (2001: 191-233). As variações XIX e XX, aliás, são do tipo de criação que descrevemos aqui, na medida em que levam o vilancete original a um grau de pura ininteligibilidade.

deixando-nos os detritos das sílabas como restos mais pobres da alegria (MENDONÇA 1976: 293).

Igualmente, Klaus Peter Dencker oferece pistas para eventuais aproximações entre a poesia produzida por Claus e Hatherly, naquela que é, seguramente, a única relação direta entre essas poéticas já realizada por algum crítico:

A Pintura Escritural e da Escrita ou as Imagens Escritas não contêm na sua forma pura, como em Carlfriedrich Claus ou Ana Hatherly, quaisquer elementos alheios à escrituralidade. Os sulcos dos manuscritos e a definição da proporção entre escrita e espaços vazios determinam a construção e o significado do conteúdo (DENCKER 2011: 557).²³

A ênfase conferida por Dencker à escrituralidade e ao artesanato da composição se encaixa no nexo da poesia de Hatherly, uma multiartista versada em cinema, música erudita, artes plásticas, além da vasta atividade como docente e crítica, tendo dedicado boa parte dos seus esforços ao estudo da poesia barroca portuguesa. É essa atividade de pesquisa que confere a ela o rigor necessário para reinventar no próprio trabalho, a partir dos anos 1960, as características distintivas do Barroco, como a estética do labirinto e a preeminência da visualidade do texto. Soma-se a isso o intenso interesse pela caligrafia chinesa, via Ernest Fenollosa e Ezra Pound. Num testemunho desse processo simultâneo de investigação e criação, ela relata:

À medida que ia aprofundando o meu conhecimento gestual dessa escrita eu via, na destreza crescente com que desenhava esses caracteres, na fluência do meu conhecimento deles, eu via aquilo que posso descrever como “a minha mão tornar-se inteligente” (HATHERLY 1973: 6).

E prossegue, esquematizando os percursos seguidos entre a intelecção desses caracteres, transformados em geometria, e a escrita latina sistematicamente dessemantizada:

Apliquei à escrita latina o mesmo processo de análise que tinha usado para a escrita chinesa, fazendo abstração do conhecimento da língua que ela podia representar e à qual estava ligada. Para tal, tornei a minha própria escrita “ilegível”, a fim de poder observá-la apenas gestualmente.

[...] A escrita nunca foi senão representação: imagem. Imaginar é igual a codificar: a escrita surge como um sistema de sinais para indicar um roteiro específico, o que faz com que toda a página escrita seja um mapa. Mas as imagens constroem-se a si próprias na diferente observação (HATHERLY 1973: 9).

²³ „Skripturale und Geschriebene Malerei oder Geschriebene Bilder enthalten in ihrer reinen Form etwa bei Carlfriedrich Claus oder Ana Hatherly keine schriftfremden Elemente. Der handschriftliche Duktus und die Definition des Alteils von Schrift und Freifläche bestimmen Konstruktion und inhaltliche Bedeutung.“

No ensaio *A reinvenção da Leitura*, de 1975, é onde pela primeira vez Hatherly mobiliza o conceito de ilegibilidade, entendido a partir do Estruturalismo então efervescente, da Teoria da Informação e das percepções de Marshall McLuhan sobre os modernos processos de escrita suscitados pelas novas tecnologias que eclodiam. O núcleo desse interesse é a averiguação das limitações da língua, impostas, segundo ela, por um “código que, estabelecendo a relação entre emissor e receptor, regula a sua própria legibilidade, isto é, o grau de comunicabilidade possível das mensagens e sua decifração, que é o problema real da leitura” (HATHERLY 1975: 23). Problema esse que se resolveria pela acumulação do tecido verbal como imagem, pelo puro registro pictórico – o *ícone* de Peirce – que desfaz, pelo caos internamente instituído na linguagem, a pretensão de uma apreensão total do observado. Nos deslimites da rasura, ultrapassados os limites do código; na inscrição do texto sob e sobre o texto, a mensagem indecifrável torna-se desarticulação e reelaboração de um modelo original.

Essa escrita deliberadamente ilegível, parente dos quadros de Pollock e dos experimentos de Michaux, desafia a lógica interpretativa dominante, que a tudo quer atribuir sentidos. Para Hatherly, o texto é a própria origem da significação e remete, sobretudo, à desintegração dos sentidos plenamente dados, aqueles que se supõem encontráveis por meio de um engajamento hermenêutico. Segundo Alberto PIMENTA (2003: 44), crítico e poeta português também ligado ao experimentalismo, esse tipo de poesia “à margem da língua”, da qual Hatherly é representante – e também Claus, eu diria –, funciona como instrumento de “*produção de uma possibilidade de anti-sentido*”, afirmação com a qual ambos concordariam.

Oposta à compulsão da crítica pela hipersignificação, ela acrescenta que a subversão da norma da língua instaura sempre uma subversão da ideologia, uma atitude contra a pulsão interpretativa desmesurada, um gesto reativo contra aquilo que “Karl Marx definiu como ‘a necessidade burguesa de atribuir significado a tudo’, uma necessidade que assume uma ênfase retórica, eventualmente promovida ao nível ideológico como ‘forma mental de inteligibilidade’” (HATHERLY 1979:12). E, em outros termos, descreve o procedimento determinante de sua própria poesia visual como a passagem do *lógos* ao *íkon*: “A prática da escrita conduz à leitura da imagem, que leva à mudez da escrita poética e dela procede. A escrita começa pela pintura e volta a ela. O texto que se despersonaliza, que se ‘*deslogociza*’, textualiza-se” (HATHERLY 1979: 17).

4 Três poemas de Ana Hatherly

Demonstração prática mais evidente desse efeito teórico pretendido, os 19 textos visuais²⁴ que acompanham o ensaio de 1975 exemplificam, acredito, a dialética entre legível e ilegível, logos e ícone, instituída no cerne da poesia de Ana Hatherly. Neles o sentido só pode ser deslindado, mais uma vez, pelos títulos, única chave-de-leitura *a priori* disponível.

Dialogam com a psicanálise, com questões que envolvem a memória e o próprio artifício da escrita. No primeiro texto da série, “Mais importante e livre” [fig. 5], se podem ler, em letra manuscrita, palavras dispostas em colunas e uma frase enigmática: “uma/ das coisas/mais/ uma/ mais/ importante e livre”:

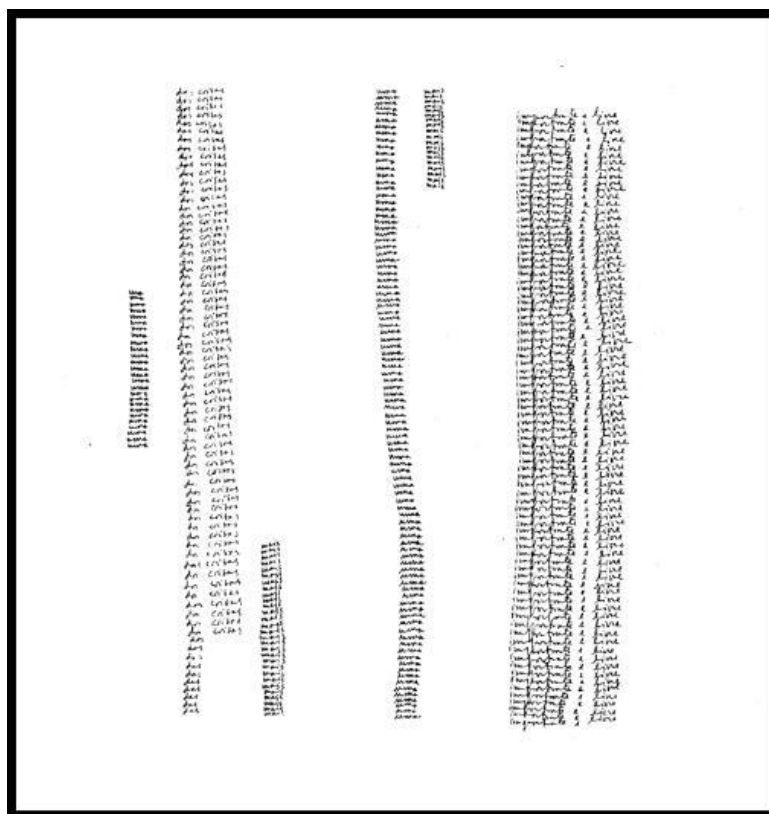


Figura 5: “Mais importante e livre” (1975)

²⁴ As imagens dos 19 textos estão disponíveis no Arquivo Digital da PO.EX (Poesia Experimental Portuguesa): <<http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais>>. Acesso em: 21 maio 2017.

Noutro, “Margarida ao tear” [Fig. 6], décimo terceiro da série, um tema do *Fausto* de Goethe é notado pela inscrição do nome “Gretchen” no eixo central,²⁵ em torno do qual a acumulação de linhas sobrescritas e rasuradas já não permite a compreensão mínima do contexto geral, concretizando aquilo que Hatherly designa como a retirada do texto do contexto, agora localizado exclusivamente “fora e à margem” (1979: 13). Essa configuração ainda resguarda com o objeto primário de referenciamento – o texto goethiano – uma ligação indicial, na medida em que a imagem é afetada por ele no nível temático.

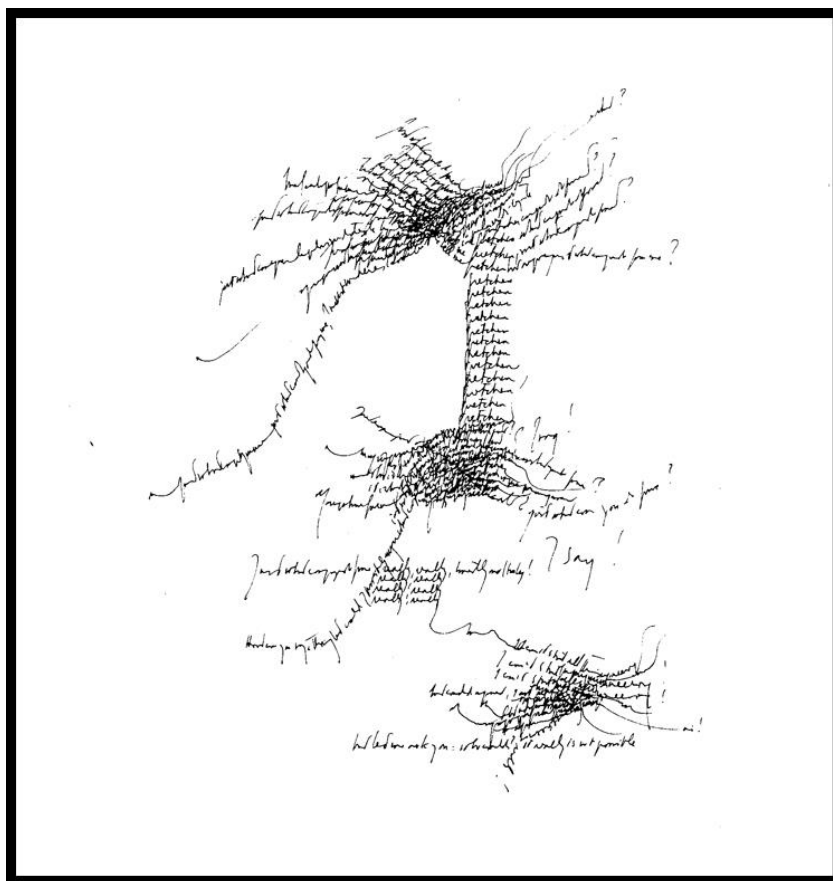


Figura 6: “Margarida ao tear” (1975)

“Le plaisir du texte” [fig. 7], décimo nono poema-visual e último da série, representa o clímax, a rasura máxima obtida pela poeta, inspirada pela noção formulada por Roland Barthes, aqui citada, do texto como teia e tecido. Nele, enfim, se vê o ícone do

²⁵ O título remete o leitor ao poema “Gretchen (am Spinnrade allein)”, comumente traduzido em português por “Margarida a fiar” ou “Margarida fiando”, que abre o capítulo “Gretchens Stube” [“Quarto de Gretchen”], na primeira parte do *Fausto*.

irrepresentável e do indizível, o texto que se textualiza, na imagem, como criação e como crítica.

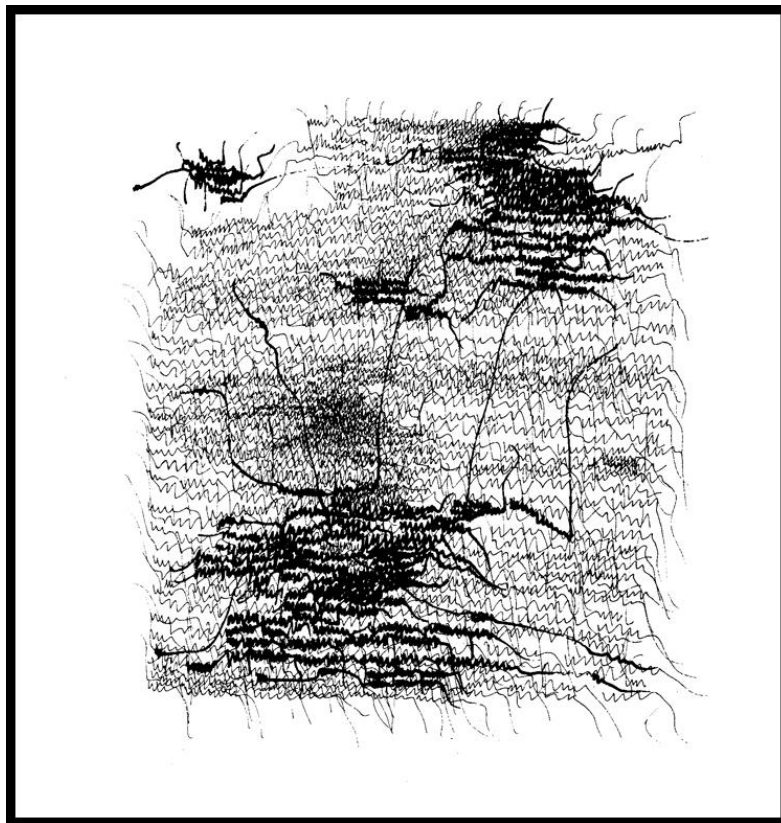


Figura 7: “Le plaisir du texte” (1975)

5 Ler a rasura: uma lição latino-americana a partir da narrativa

Outra referência inesperada à poesia rasurada, como aquela encontrada em Haroldo de Campos, está num conto de Roberto Bolaño intitulado “Vagabundo na França e na Bélgica”, do livro *Putas Assassinas*. Nele, o nome de Carlfriedrich Claus surge entre o de autores célebres reunidos em torno da revista *Luna-Park*. Na narrativa, B, um escritor chileno recém-chegado a Paris, deambula pelas ruas da cidade. Logo no segundo dia, sai a visitar sebos:

[...] encontra um na rue du Vieux Colombier, onde descobre um antigo número da revista Luna-Park, o número 2, dedicado aos grafismos ou às grafias, com textos e desenhos (o texto é o desenho e vice-versa) de Roberto Altmann, Frédéric Baal, Roland Barthes, Jacques Calonne, Carlfriedrich Claus, Mirtha Dermisache, Christian Dotremont, Pierre Guyotat, Brion Gysin, Henri Lefebvre e Sophie Podolski.

A revista, que aparece ou aparecia três vezes ao ano por iniciativa de Marc Dachy, é editada em Bruxelas, pela TRANSÉDITION, e tem ou tinha seu endereço na rue Henry van Zuylen, número 59. Roberto Altmann, em certa época foi um artista famoso. Quem

se lembra agora de Roberto Altmann?, pensa B. Carlfriedrich Claus, a mesma coisa (BOLAÑO 2008: 79).

B passa a arrazoar, daí em diante, acerca dos destinos de outros autores listados, até chegar a Henri Lefebvre, sobre quem nada sabe e que, por isso mesmo, desperta-lhe especial interesse. De volta ao hotel, ele se depara com a dificuldade intransponível imposta pela leitura:

[...] tentou em vão decifrar os grafismos de Lefebvre. A empreitada se mostra difícil. Lefebvre desenha suas palavras como se as letras fossem folhas de relva. As palavras parecem movidas pelo vento, um vento que sopra do leste, um prado de relva de altura desigual, um cone que se desfaz. Enquanto as observa (porque a primeira coisa a fazer é *observar* essas palavras), B recorda, como se estivesse vendo cinema, campos perdidos onde ele, adolescente e no hemisfério sul, procurava, distraído, um trevo de quatro folhas (BOLAÑO 2008: 80).

O recurso à *écfrase* parece ser insuficiente ao narrador para dar conta do desassossego da personagem, confrontada por imagens indecifráveis e aparentemente arruinadas. Mas, na medida em que o conto avança, a escritura rasurada de Lefebvre acaba por se tornar a alegoria mesma, para B, de uma vida em pedaços, de uma identidade fraturada, de um mundo que é fantasmagoria. Seu desabrigo interior é, por assim dizer, preenchido pela procura de vestígios imaginários de Lefebvre, em Bruxelas. Nada encontrando, resta-lhe a revista que carrega consigo para toda a parte, como se a presença material daquelas imagens ininteligíveis suprisse outras faltas, “como se aquela velha revista [...] concitasse ou produzisse um eclipse” (BOLAÑO 2008: 79). O conto inteiro se rege por esse silenciamento das relações entre sujeito e texto, sujeito e mundo, sujeito e *self*.

O exílio da personagem em trânsito, sempre à procura de um lugar no mundo, corporifica-se na sua condição análoga à de expatriado frente ao texto poético, impedido que está de adentrá-lo. A rasura é uma fronteira, muro divisório, gradil que separa, porta cerrada, posto alfandegário que só pode ser atravessado pelo leitor que se reconhece, como B, na condição de estrangeiro e clandestino. A língua de um texto rasurado será sempre estranha, desconhecida, incompreensível para o observador. O que, então, esse texto comunica? Qual o seu idioma? Hatherly responde:

[...] a escrita é uma fala muda, uma forma de materialização do imaginário. Escritor e leitor – no seu sentido mais lato – têm de se apoiar na força da imaginação referencial porque, na escrita, como na leitura, opera a função simbólica, e o símbolo é a presentificação de uma ausência. Seja qual for o tipo de escrita, visual, sonora, gestual, seja qual for o tipo de suporte estamos sempre ante imagens codificadas. E desde que haja codificação, haverá necessidade de decodificação para que a comunicação se estabeleça, mesmo que essa comunicação deseje comunicar sua incomunicabilidade.

A leitura é sempre uma forma de conquista porque permite acesso àquele reino do invisível, aquele reino inventado, a que chamamos significação. Por isso é preciso “desconfiar das imagens” e se é verdade que o escritor povoa o silêncio da palavra, fazendo dela um território onde constrói a sua *morada*, o escritor é também um artista visual, mesmo que não o saiba, mas aquele que tem a surpresa dessa descoberta desdobra-se, multiplica-se. Cria-se nele uma instabilidade, uma flexibilidade essencial ao ato da descoberta que permite aceder à performatividade da escrita como ato de invenção. Qualquer que ela seja, porque então compreende que o *idioma artístico*, no sentido de módulo de expressão próprio da criatividade, conduz a uma leitura que tem de ter em conta toda uma constelação de estruturas, e vertentes, de vetores, de opções, e por sim, uma metaleitura (HATHERLY 2005: 107-108).

No último parágrafo do conto de Bolaño, B é indagado por M sobre as razões dessa excitação com o escritor Henri Lefebvre: “Porque ninguém mais se interessa, responde B. E porque era bom” (BOLAÑO 2008: 93). Mesmo sem que possa compreender minimamente os textos-visuais que repetidamente observa, B intui suas qualidades estéticas, isto é, a validade daquela poesia ilegível, mas poesia ainda, porque ela cumpre uma função, a de nomear o mundo, a de fazer com que ele adquira algum sentido aí onde todo o resto silencia. Essa nomeação e essa atribuição de sentidos estão, contudo, na poesia que encanta a personagem, situadas num lugar indeterminado entre a mancha e a pintura, pois, como diz Bolaño numa entrevista, “a literatura não se faz apenas de palavras”²⁶ (BOLAÑO apud SOTO; BRAVO 2006: 53). Assim como o desenlace do conto é a suspensão, a intenção de fala entre B e M é a possibilidade de compreensão que B espera do texto pelo prolongamento do hábito e da convivência, o mútuo entendimento amoroso imaginado é, para ele, análogo à apreensão visual continuada e silenciosa da poesia de Lefebvre.

Quem a tudo isso melhor ilumina, afinal, é o próprio Carlfriedrich Claus, a quem só interessa a conjunção de uma “existência experimental numa obra experimental” (CLAUS 2009: 80).²⁷ A vida entendida como devir infinito, abertura [*Offenheit*]; a existência como a realidade em vias de transformação, como se o “ainda-não”, que sustenta o *princípio-esperança* vislumbrado por Ernst Bloch, estivesse para se concretizar a qualquer instante no aqui e agora (*Jetztzeit*). E a experiência estética, como nota Sarah E. JAMES (2016: 817-818), Claus a entende como “materialização semiótica” de uma utopia materialista. Em Claus, essa esperança está fundada na escritura como superação e transcendência de si e da contingência:

²⁶ “la literatura no se hace sólo de palabras.”

²⁷ „experimentelle Existenz in experimenteller Arbeit.“

Conjunções utópicas: de rocha, líquen, marfim, nuvem, cidade. Predisposição da consciência, preparada para experimentar a suprassunção²⁸ da alienação entre esses elementos. Dialética. Expansão da escrita rumo à corporeidade. Essa figuração; mudança. Plástica. Arquitetura. Utópico campo aberto.

Mas sem que as micro-estruturas da consciência jamais se percam. Aqui se constitui o principal processo-material. Aqui, na micro-zona de tensão entre dentro e fora, estão ao mesmo tempo a semente das grandes preocupações e a origem de cada recusa. Na verdade, eis aí a hematopoese medular dos experimentos: no micro-drama da existência (CLAUS 2009: 83).²⁹

É verdade que fica difícil acreditar em utopias quando o cenário conturbado em que Claus vivia parece querer regressar com toda a força, quando muros reais ou imaginários erigem-se por toda parte. A poesia resiste em silêncio, nunca silenciada, nesse mundo em que já quase ninguém se lembra de Claus; porque entre nós, no Brasil, é como se ele nunca tivesse existido. Ana Hatherly, a mesma coisa. Ela, que partilhava com Claus o estilo, a técnica e a mesma utopia:

A IDADE DA ESCRITA

I

Costumo dizer que a minha atividade começa com a
escrita
porque toda a minha atividade gira à volta da escrita.
Mas não há só uma escrita nossa
a que escrevemos para nós:
a escrita é POR CAUSA DO TEMPO
é POR CAUSA DOS OUTROS
é para não esquecermos
é para sermos lembrados é PARA SERMOS ALÉM DE

²⁸ Provavelmente, a origem de *Aufhebung*, em Claus, esteja nas leituras de Hegel e Marx. O conceito hegeliano de *Aufhebung* carrega o jogo polissêmico de negação/ aniquilação, conservação e superação. Parece ser nesse sentido complexo que Claus utiliza o termo. Para respeitar o contexto teórico imediato a que Claus se refere, a escolha da tradução de *Aufhebung* como “suprassunção” se baseia no uso dos tradutores de Hegel e Marx no Brasil como, por exemplo, na tradução de *A ideologia alemã*, assinada por Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Tavini Martorano, lê-se, no apêndice, o seguinte trecho extraído das anotações de Marx sobre Hegel: “A suprassunção [*Aufhebung*] da alienação é identificada com a suprassunção da objetividade [*Ggenständlichkeit*]” (MARX 2007: 541). Devo, aliás, ao Prof. Dr. Márcio Scheel a percepção da familiaridade da citação de Claus com o pensamento de Hegel.

²⁹ „Utopische Konjunktionen: mit Fels etwa, Lichen, Elfenbein, Gewölk, Stadt. Tendenzbewußt, vorversuchendes Experimentieren an Aufhebung der Entfremdung dazwischen. Dialektik. Schreib-Expansionen auf Körperlichkeit. Diese figurierend; verändernd. Plastik. Architektur. Utopisch aufgeschlagene Landschaft. Ohne aber je die Mikro-Strukturen as dem Bewußtsein zu verlieren. Hier ja bildet sich primär Prozeß-Materie. Hier, in dem Mikro-Spannungsfeld zwischen Innen und Außen, das zugleich Triebkeimreich ist, der Ursprung jeder Weiterung. Das eigentliche, das blutbildende Knochenmark der Experimente da: in der Mikro-Dramatik der Existenz.“

EXISTIRMOS

sinal

vínculo

aceno

Costumo dizer que a nossa era é
 a era da ESCRITALIDADE
 a da IDADE DA ESCRITA
 porque a nossa era é
 a era da ESCRIBATURA
 a IDADE DA ESCRAVATURA DA ESCRITA

A noção de ESCRITA alargou-se
 a TUDO
 a QUASE TUDO
 porque a escrita é sinônimo de IMAGEM
 imagem para se ver
 para se ter
 para se ser

Escrevo para compreender
 para apreender:
 a escrita é o que me revela
 um mundo
 o mundo

II

Escrevo e descrevo
 e descrevendo
 o tempo insere-se nas linhas
 e nas entrelinhas em que escrevo
 escrevendo imagens
 que a si mesmas se descrevem
 descrevendo o tempo

A ESCRITA
 é petrificada imagem de um percurso
 do rio antigo
 da seta temporal

Ainda não sabemos pensar de outro modo

De caminho o arabesco insinua-se
 e mesmo quando maquinal
 a escrita prolonga A MÃO
 é o prolongamento extensíssimo da mão

Indica:

disciplina
 explosão contida

Onda surda é a escrita

(HATHERLY 2005: 58-59).

“A escrita” – que fique claro –, “não o escrito”, de acordo com a fórmula que Hatherly sói reiterar (1995: 196). O gesto, não seu efeito. A poesia: não como discurso, mas a frase. Não a frase, a palavra. Não a palavra, a letra. Não a letra, o sinal. Não o sinal, a mancha. Não a mancha, mas a marca do seu apagamento. Poesia apenas tinta e linha, traço e rasura. Resíduo.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- ARIAS-MISSON, Alain; CLAUS, Carlfriedrich. Introductory text. *Chicago Review*, v. 26, n. 3, p. 7-8, 1974.
- ARNHEIM, R. *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order*. Berkeley: University of California Press, 1974;
- ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Thomson Learning, 2006.
- BALL, Hugo. *Die Flucht aus der Zeit*. Munich: Duncker & Humblot, 1927.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BLAMIRE, David. “Review”. *The Modern Language Review*, v. 73, n. 4, p. 954-956, Oct. 1978.
- BLOCK, Friedrich W. POIESIS, p0es1s, p0es1e – e adiante: uma retrospectiva. In: VALLIAS, A.; BLOCK, F. W.; NAVAS, A. M. (Org.). *Poiesis: poema entre pixel e programa: exposição internacional de poesia*. Rio de Janeiro: Instituto Telemar, 2008. p. 9-15.
- BLOCK, Friedrich W. Poesie und Mystik: Notizen zu ihrer Wechselbeziehung bei Carlfriedrich Claus. *TEXT+KRITIK*, München, 184, p. 120-134, X/2009.
- BOHN, Willard. From Hieroglyphics to Hypergraphics. In: JACKSON, K. D.; VOS, E.; DRUCKER, J. (Ed.). *Experimental – Visual – Concrete: Avant-Garde Poetry Since the 1960s*. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1996. p. 173-186.

- BOLAÑO, Roberto. *Putas Assassinas*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia de Vanguarda Brasileira e Alemã. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 155-183.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- CLAUS, Carlfriedrich. *Denklandschaften*. Berlin: Institut für Auslandsbeziehungen, 1993.
- CLAUS, Carlfriedrich. Vorwort zur Mappe: „Toute seconde est une première“ (1983/1984). *TEXT+KRITIK*, München, 184, p. 3-4, X/2009.
- CLAUS, Carlfriedrich. Notizen zwischen der experimentellen Arbeit – zu ihr (1964). *TEXT+KRITIK* München, 184, p. 57-84, X/2009.
- DEGUY, M. Poesia sem palavras? In: NOVAES, Adauto (Org.). *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo*. Tradução de Lucia Melim. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SESC-SP, 2008. p. 391-405.
- DENCKER, Klaus Peter. *Optische Poesie: von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin: De Gruyter, 2011.
- FRITZSCH, Constanze. L'inconscient conscient chez Carlfriedrich Claus: *Cahiers du GRM* [En ligne], n. 5, p. 1-14, 2014.
- GARNIER, Pierre. Poésie concrète et spatiale. *Communication et langages*, n. 5, p. 13-25, 1970.
- GOMRINGER, Eugen (Ed.). *Konkrete Poesie: deutschsprachige Autoren*. Stuttgart: Reclam, 1963.
- HATHERLY, Ana. *Mapas da imaginação e da memória*. Lisboa: Moraes, 1973.
- HATHERLY, Ana. *A reinvenção da leitura: breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais*. Lisboa: Futura, 1975.
- HATHERLY, Ana. *O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Caminho, 1979.
- HATHERLY, Ana. *A casa das musas*. Lisboa: Estampa, 1996.
- HATHERLY, Ana. *Um calculador de improbabilidades*. Lisboa: Quimera, 2001.
- HATHERLY, Ana. *A idade da escrita e outros poemas*. São Paulo: Escrituras, 2005.
- JAKOBSON, Roman. Qu'est-ce que la poésie. *Poétique*, n. 7, p. 299-309, 1971.
- JAMES, Sarah E. 'Not Yet' Materialized: Carlfriedrich Claus's 'Talking Papers'. *Art History*, n. 39, v. 4, p. 796-819, September 2016.
- MAREUGE, Agathe. Quelques aspects des relations entre avant-garde et modernité dans le contexte de l'Allemagne divisée: le cas des dadaïstes vieillissants. *Germanica* [En ligne], n. 59, p. 33-50, 2016.
- MARX, Karl. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas*. Tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MENDONÇA, Fernando. O texto e a encruzilhada. *Revista de Letras*, v. 18, p. 273-294, 1976
- MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- MÖSSINGER, Ingrid; MILDE, Brigitta (Ed.). *Die Künstlerfreundschaft zwischen Franz Mon und Carlfriedrich Claus: Briefwechsel 1959-1997*. Visuelle Texte. Sprachblätter. Berlin: Kerber, 2013.
- PETERS, Günther. Annäherungen an Carlfriedrich Claus. *TEXT+KRITIK*, München, 184, p. 5-14, X/2009.
- PIMENTA, Alberto. *O silêncio dos poetas*. Lisboa: Cotovia, 2003.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaio sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

- SOTO, Héctor; BRAVO, Matías. La literatura no se hace sólo de palabras. In: BRAITHWAITE, Andrés (Ed.). *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006. p. 49-53.
- VOS, Eric. Appendix: Carlfriedrich Claus's *Experimentalraum Aurora*. In: JACKSON, K. D.; VOS, E.; DRUCKER, J. (Eds.). *Experimental – Visual – Concrete: Avant-Garde Poetry Since the 1960s*. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1996. p. 36-38.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sueli Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- WILLIAMS, Emmett (Ed.). *An Anthology of Concrete Poetry*. New York: Primary Information, 2013.

Publicações online – Internet

<http://www.kunstsammlungen-chemnitz.de/index.php?loc=ksc&content=cfc>
(Acesso em: 16 mar. 2017).

<https://www.bundestag.de/blob/412314/9d6d54a75690aabd9ee16659e7c54f47/flyer-data.pdf>
(Acesso em: 23 mar. 2017).

<http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais> (Acesso em: 21 maio 2017).

Recebido em 22 de junho de 2017
Aceito em 29 de agosto de 2017