



CALETROSCÓPIO: PROCESSOS CRIATIVOS EM POEMAS-OBJETO

CALETROSCÓPIO: CREATIVE PROCESSES IN OBJECT-POEMS

Lara Leal David¹
UFPE

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo explicar sobre os processos criativos autorais em poemas-objeto com ênfase na obra em processo *Caletroscópio*, que integra os últimos trabalhos experimentados pela poetartista. Através da (auto)Crítica Genética, pela ótica de Cecília Salles, aponta os caminhos para a produção deste poema-objeto. Parte da revisita de antigos processos que ressurgem dos encontros com o acaso e apresentam as relações entre o antes e o agora, as formas em que a poesia se funde em objeto para a exposição do presente trabalho. Demonstra ainda, um breve histórico abordando poetartistas que influenciaram e desenvolveram poemas-objeto e alguns pontos da semiótica de Charles Pierce pelo olhar de Lúcia Santaella. *Caletroscópio* é fruto do híbrido entre linguagens e dos (re)encontros com o próprio processo.

PALAVRAS-CHAVE

Poema-objeto. Poesia híbrida. Processo criativo. Crítica Genética.

ABSTRACT

*This article aims to explain the authorial creative processes in object poems with an emphasis on the work in process *Caletroscópio*, which includes the latest works experimented by the poet artist. Through Genetic (self)Criticism, from the perspective of Cecília Salles, it points out the paths for the production of this object-poem. It starts with revisiting old processes that resurface from encounters with chance and present the relationships between then and now, the ways in which poetry merges into an object for the exhibition of this work. It also demonstrates a brief history covering poet artists who influenced and developed object-poems and some points of Pierce's semiotics through the eyes of Lúcia Santaella. *Caletroscópio* is the result of the hybrid between languages and the (re)encounters with the process itself.*

KEYWORDS

Object-Poem. Hybrid Poetry. Creative process. Genetic Criticism.

¹ Lara Leal David é mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação Associado UFPB/UFPE (2024). Pesquisa e trabalha a poesia em formato híbrido e transdisciplinaridades artísticas desde a Graduação em Artes pela UERJ (2010). Atua como professora da educação básica pela Secretaria de Educação e Esportes de Pernambuco e como professora-tutora da Licenciatura em Artes Visuais com ênfase em Digitais da UFRPE. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8479222065459070>



Introdução

O poema-objeto Caletrosκόpio desenvolvido para esse artigo advém da necessidade transdisciplinar em que me vejo inserida no âmbito da arte contemporânea. A poesia e suas possibilidades de hibridação estão presentes em suportes múltiplos desde a ampla abertura das vanguardas artísticas do início do século XX.

Os poemas-objeto integram minha trajetória com possibilidades plásticas de palavras, letras e suas formas. São caminhos e meios, retomados em experimentações atuais. Esses objetos trazem o lúdico para o cotidiano, ancorados em ideias de afeto, humor e outros aspectos da poesia autoral. Esse caráter de formulação poética sintetiza sentidos em um objeto e dimensiona a “analogias sensíveis” que trazem o mágico através da simplicidade (Navas, 2005).

A experimentação abre para a criação livre, a expressão visual das palavras com a plasticidade que o mundo da arte proporciona. Seguindo esse pensamento, proponho em meu processo: liberdade, de escolha das tipologias, fontes e formas que existem e possam ser direcionadas para poesia híbrida, e para a criação artesanal ou gráfica dessas ideias.

Para melhor exposição do processo Caletrosκόpio, resgato três experiências com poesia em objeto que foram desenvolvidos durante diferentes períodos e são fundamentais para estabelecer conexões entre meus trabalhos. No caso, o relacional em objeto, a leitura íntima e próxima, o humor e a ludicidade fazem parte do jogo e das possibilidades híbridas da palavra.

No presente, o poema-objeto retorna ao meu processo de criação advindo dos encontros do acaso. A retomada da leitura do antes reforça a ideia da poesia híbrida, na qual nenhuma linguagem sobressai ou domina meus trabalhos. Inconscientemente se traduz assim, como percebo no agora, revisitando para justificar o presente com sua relação processual permanente. O processo se propõe, portanto, latente, mesmo quando interrompido, demonstra sua permanência ao ressurgir após estímulos com os (re)encontros com o acaso.



Essa produção leva em conta poetartistas e metodologias como a Crítica Genética pelo olhar de Cecília Salles, e, em alguns pontos foi necessário ainda, o auxílio da semiótica de Charles Pierce (1839 - 1914) pela leitura de Lúcia Santaella. A pesquisa, portanto, influencia meus sentidos e aguça a explanação desse trajeto atravessado por acasos que não desviam, mas (re)direcionam a poesia.

Poesia Híbrida em Objeto

Ao caracterizar a poesia como híbrida, ampliam-se possibilidades de cruzamentos entre linguagens artísticas. Esse caso antigo da relação entre poesia e as artes visuais advém de diversos períodos avulsos da História da Arte, mas a integração entre linguagens, incluída a produção dos poemas-objeto como foi designado, é estabelecida na Arte a partir das experimentações com a transdisciplinaridade pelas vanguardas do início do século XX.

O visual dos poemas muda e são lançados os novos meios com os dados de Stéphane Mallarmé (1842 - 1898) na dobra do século XIX para o XX. Poetas e artistas que já integravam linguagens artísticas passam a surgir e trazer à tona propostas em trabalhos e movimentos, como o futurista Filippo Tommaso Marinetti (1876 - 1944), Appolinaire (1880 - 1918) e seus caligramas, Gertrude Stein (1874 - 1946) e o experimentalismo sonoro-poético entre outros que pontuaram o modernismo e a História da Arte.

“Arte Moderna” não significa arte contemporânea, ou então arte do nosso século ou dos nossos dias. Há um período, ao qual atualmente nos referimos como o das “fontes do século XX”, em que se pensou que a arte, para ser arte, deveria ser moderna, ou seja, refletir as características e as exigências de uma cultura conscientemente preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas. A arte deste período é também conhecida como “modernista” — programaticamente moderna e, portanto, consciente da necessidade de desenvolver-se em novas direções, com frequência contraditórias em relação às anteriores (Argan, 1987, p. 49).

As obras transdisciplinares desafiam os limites da arte, combinando diferentes áreas do conhecimento e questionando os meios tradicionais de apresentação e fruição. Da



palavra à música, da arte moderna à poesia visual, da tradição à tecnologia, do objeto transfigurado se relacionando nos multimeios dessas linguagens (Bruscky, 2010).

Na arte contemporânea, a poesia, inspirada pelas vanguardas, assume uma nova materialidade (Adorno, 1974). Autores e artistas exploram a lógica do acaso, como em "Um Lance de Dados" (1897) de Mallarmé, onde a disposição dos versos, o tamanho das fontes e a sonoridade das palavras guiam a leitura como uma partitura (Santaella, 2011). Essa ruptura com a forma tradicional abre caminho para novas formas de expressão e questiona o papel da arte na sociedade do início do século XX.

No Brasil, a poesia híbrida no Concretismo e no Neoconcretismo demonstra sua fluidez nos campos sociais e da linguagem, sua importância crítica e diluidora das fronteiras presentes na pesquisa e influência do seu próprio processo de criação. Parte-se dos questionamentos que perpassam a criação e configuração da Poesia Concreta e Neoconcreta, movimentos que por vanguarda vieram a desconstruir e se posicionavam ampliando seu valor em formas e signos (Santaella, 2011).

A arte concreta surge como proposta de radicalização do método construtivo no interior das linguagens geométricas. O concretismo brasileiro elimina o puro intuicionismo, a transcendência e, operando com uma racionalidade estética, propõe o artista informador. Há uma ânsia de superar o atraso tecnológico e o irracionalismo decorrente do subdesenvolvimento (Carvalho, 2002, p. 18).

O Neoconcretismo no Brasil surge na década de 1950 como uma resposta crítica ao Concretismo. Artistas, como Lygia Clark (1920 - 1988), Lygia Pape (1927 - 2004), Amílcar de Castro (1920 - 2002) e Hélio Oiticica (1937 - 1980) buscaram transcender as limitações objetivas do Concretismo, introduzindo elementos subjetivos e sensoriais em suas obras.

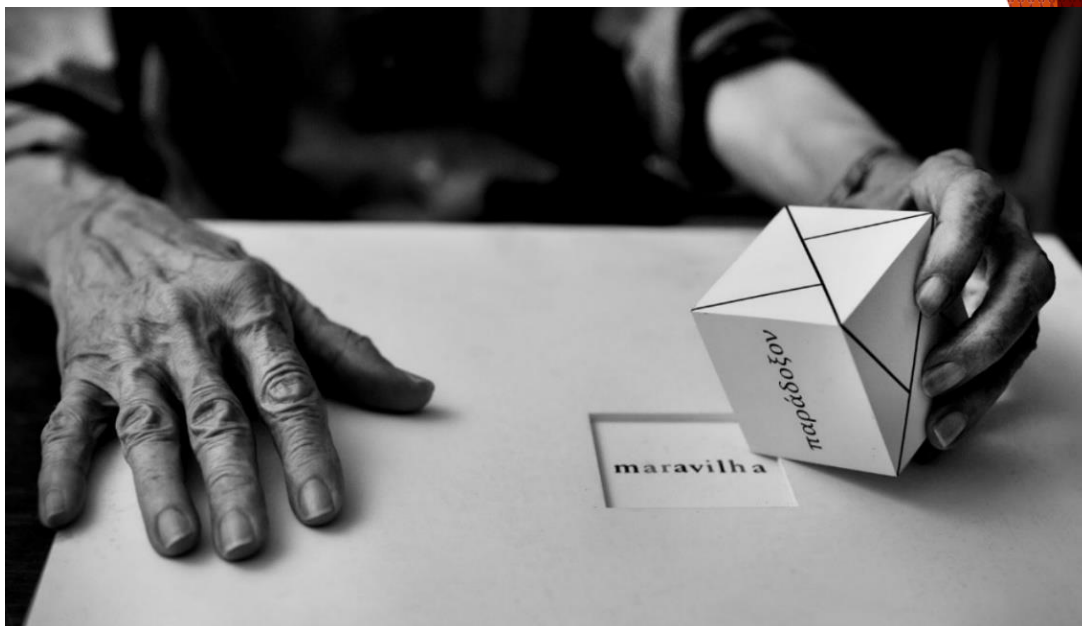


Imagem 1. Ferreira Gullar - Maravilha (1959). Fonte: Formas Fixas²

O manifesto neoconcreto, publicado em 1959, rejeitou a rigidez formalista do movimento anterior, enfatizando a interação entre a obra de arte e o espectador, destacando aspectos mais orgânicos e expressivos (Imagem 1). O Neoconcretismo teve impacto nas artes plásticas, contribuiu para a expansão da hibridez no campo artístico, e introduziu novas dimensões do sensorial na produção artística (Gullar *et al.*, 1959).

A produção poética brasileira do período Concreto e Neoconcreto influenciou o poeta catalão Joan Brossa (1919 - 1998), cuja amizade com João Cabral de Melo Neto (1920 - 1999) foi fundamental para que a troca sobre linguagens em forma híbrida fosse profícua e duradoura. Brossa desenvolvia transdisciplinaridade há um longo período, com produções ligadas ao teatro, música, mágica e circo dentre outras linguagens que são aparentes em suas obras.

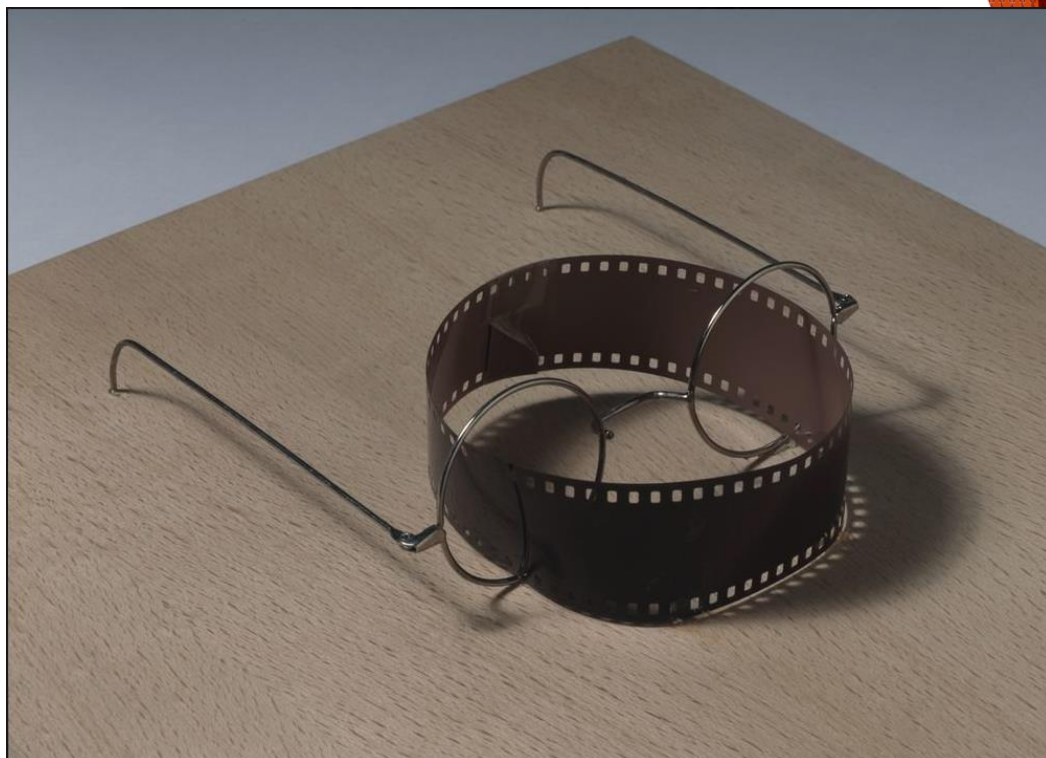


Imagem 2. Joan Brossa - Cinema (1988). Fonte: MACBA³

Os poemas-objeto de Joan Brossa integram em grande número a produção intensa do poetartista. Há no lúdico e no humor presentes em muitas dessas obras, crítica, magia, questões sociais e políticas além da metalinguagem em brincadeiras com o visual, verbal e objetual (Imagem 2). Essas influências podem estar intrínsecas ou explícitas em forma de objetos, instalações e poemas visuais (Navas, 2005).

Simplicidade e brevidade (verbal, visual e objetual) para chegar a uma alteridade através de “analogias sensíveis” (Brossa), pois a razão “imagética” e linguística do poema-objeto, em um mundo tão objetualizado, vai descansar precisamente na recuperação de seu poderio mágico, na possibilidade de uma reflexão visual e de outra materialidade ou formulação poética: mais insinuação do que demonstração (Navas, 2005, p. 74).

O trabalho de Brossa tem especial afeto sobre minha produção, meu encontro com seus objetos surrealistas e metafóricos teve impactos significativos que me ajudaram a estabelecer modos de expressar e entender minha própria poética. As múltiplas linguagens que me permearam ao longo da vida encontraram na arte contemporânea uma forma de se unir, tendo a poesia como aglutinante.

A Crítica Genética analisa os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os



procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra. O crítico genético pretende tornar o percurso da criação mais claro, ao revelar o sistema responsável pela geração da obra. É uma pesquisa que procura por uma maior compreensão dos princípios que norteiam a criação; ocupa-se, assim, da relação entre obra e processo, mais especificamente, procura pelos procedimentos responsáveis pela construção da obra de arte, tendo em vista a atividade do criador. (Salles, 2011, p.15).

Dessa forma, faço a (auto) Crítica Genética analisando meus antigos registros e, ao mesmo tempo, baseando-me nas metodologias adquiridas quando me encontro. Essa volta aos primeiros experimentos auxilia a resolver questões que estavam guardadas em reminiscência, para serem ativadas em compreensão do processo atual.

Poemas-objeto-processos,

Os processos apresentados a seguir são uma introdução que demonstram conexões entre o passado e o presente no campo da produção autoral em poesia híbrida. Foi dado um recorte que propõe revisitar poemas-objeto, dado do encontro com um novo processo que os trouxe à tona em forma de arquivo e (auto) Crítica Genética (Salles, 2008).

De dentro do copo (2006 - 2010) foi elaborado e executado na primeira mostra *Ética de Artes* (2006.) na qual colaborei em produção com colegas da graduação em Artes (UERJ, 2010). A ideia do objeto final foi trabalhada a partir de um poema escrito:

De dentro do copo

O gelo me vigia

Derretendo

Um copo em forma de hexágono que remete a um tipo onde comumente se serve bebida alcoólica, preenchido com gelo e, por dentro, o poema. Entre o gelo e o copo, os versos estão escritos sobre tiras transparentes (Imagem 3). As tiras são dispostas de forma aleatória, de modo que o objeto poderia ser assim manuseado e lido de forma íntima e subjetiva da ordem e desordem, na preferência do espectador.



O gelo e a imagem de alguém interligados por uma ambiguidade de sentidos. A água se espalha, derrete e se torna uma só a partir de vários cubos de gelo, porém, na poesia, mesmo em vários pedaços de estado sólido ele é um só: “o gelo me vigia derretendo”. É um só estado que traz em sua frieza um sentimento humano de guarda e cuidado. Esse jogo entre o humano e os estados físicos da água proporcionam a troca de diferentes solidões. Visualmente a transparência de todos os elementos: água, vidro e acetato, deixavam a luz e o olhar penetrarem na poesia e no objeto de suporte, colocando-os como um só (David, 2010, p. 9).

Procurei, como em outros trabalhos, traduzir em objeto e imagem essas palavras. Primeiramente experimentei e passei a pensar no objeto em si, no gelo derretendo em tempo real da mostra, trabalhando assim o tempo e a efemeridade da proposição.

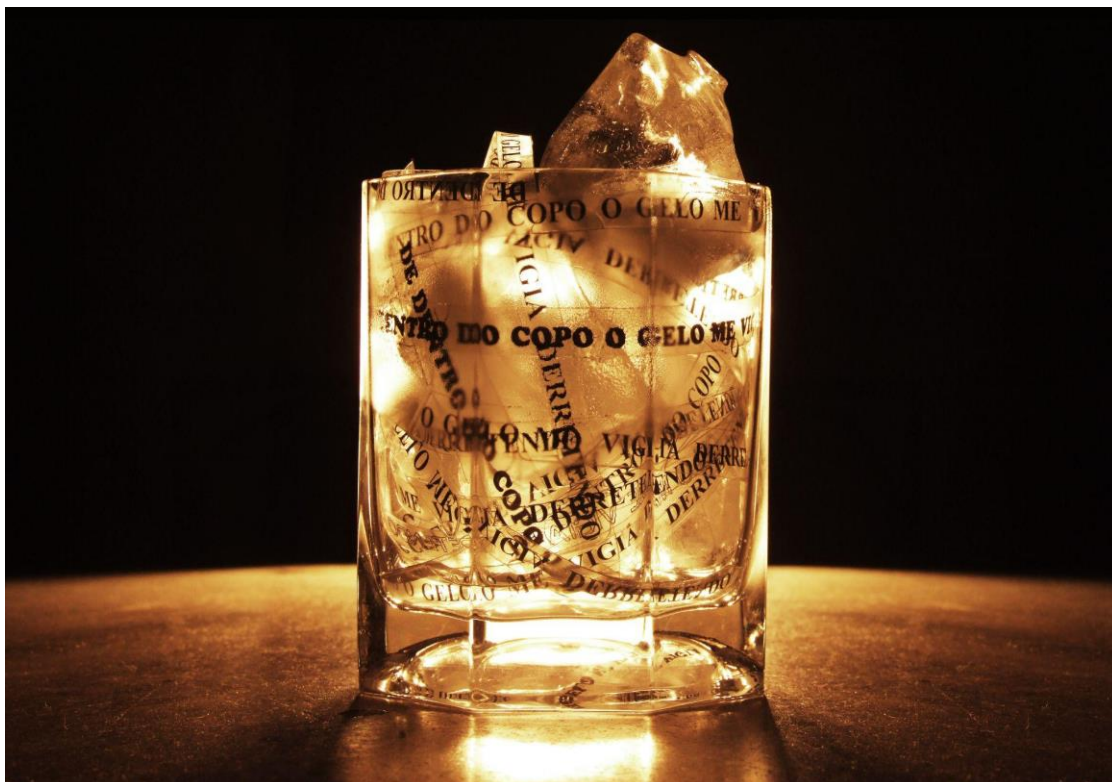


Imagem 3. De dentro do copo, 2010. Fonte: arquivo da autora

Arthur Danto (1924 - 2013) refuta ideias que consideram a interpretação como um obstáculo que impede a obra de arte de exercer sua própria influência, semelhante ao retorno fenomenológico à coisa em si. Ele também contesta o relativismo que sugere que assim como cada pessoa tem seu próprio gosto, também pode ter sua interpretação única das obras de arte. Além disso, ele questiona a visão das interpretações como espelhos que revelam mais sobre o intérprete do que sobre a obra interpretada (Danto, 2005).



Nesse sentido, o espectador pode desenvolver reflexões pessoais sobre as obras de arte, mesmo que sejam pouco fundamentadas, mas busco que possam explorar experiências individuais, usar as obras como reflexos de si mesmos e ao mesmo tempo obtenham percepções dos indícios que deixo ali das minhas intenções e ideias.

No livro "Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora, visual e verbal" (2019), Lúcia Santaella aborda o conceito de matriz visual, argumentando que toda forma possui uma base visual. Ela explora como os signos visuais representam elementos do mundo visível ou se tornam signos por si mesmos. Santaella classifica o visual como um tipo de signo indicial e dicente, enfatizando que a linguagem visual se concentra na representação física para ser compreendida. Ela destaca que as imagens figurativas ou referenciais são influenciadas pela dominação do índice, sendo o dicente puramente referencial ao se referir a algo externo a ele.

As matrizes sonora, visual e verbal são tomadas nesse livro como matrizes da linguagem e pensamento. Quer dizer, proponho a existência de um vínculo indissociável entre o pensamento e a linguagem. Assim sendo, a linguagem ou representação visual deve estar umbilicalmente atada tanto ao mundo visual, tal como percebido quanto às imagens mentais estimuladas pela percepção ou não. À luz da semiótica de Pierce nem podia ser diferente, visto que sua teoria da percepção tem uma estrutura lógica similar à da linguagem. A percepção se constitui em uma semiose específica, quer dizer, na percepção também há ação signica (Santaella, 2019, p. 206).

Mudar o suporte da poesia e relacioná-lo visualmente com aquele pensamento escrito. Dessa forma, foram produzidos dois processos de poesia em objeto, uma instalação e uma ação individual. De modo humorado, brincando com a forma e o que representam esses objetos, *Poesia na Calcinha* e *Poesia na Pedra Portuguesa* são *ready-mades* carregados de significados, que modificados da sua função original aguçam e direcionam para interpretação como obra de arte.

A experiência com a *Poesia na Calcinha* (2007 - atual) nasceu da curiosidade sobre a função de um objeto comum ser usado para estampar desenhos ou frases de natureza erótica, infantil, feminina ou adulta. Escrevi à mão em cada peça poemas de autores conhecidos, alternativos e próprios, que abordavam diversos temas (Imagem 4). As calcinhas receberam poemas adequados à sua categoria: as de senhora, poemas épicos, maduros ou sobre velhice; as com bandeiras, poemas políticos; as



simples e sóbrias, poemas concretos; e as românticas, poemas de amor e as com recorte mais ousado, poemas eróticos. A variedade de temas e a identificação das mulheres com essa abordagem são aspectos destacados da experiência.

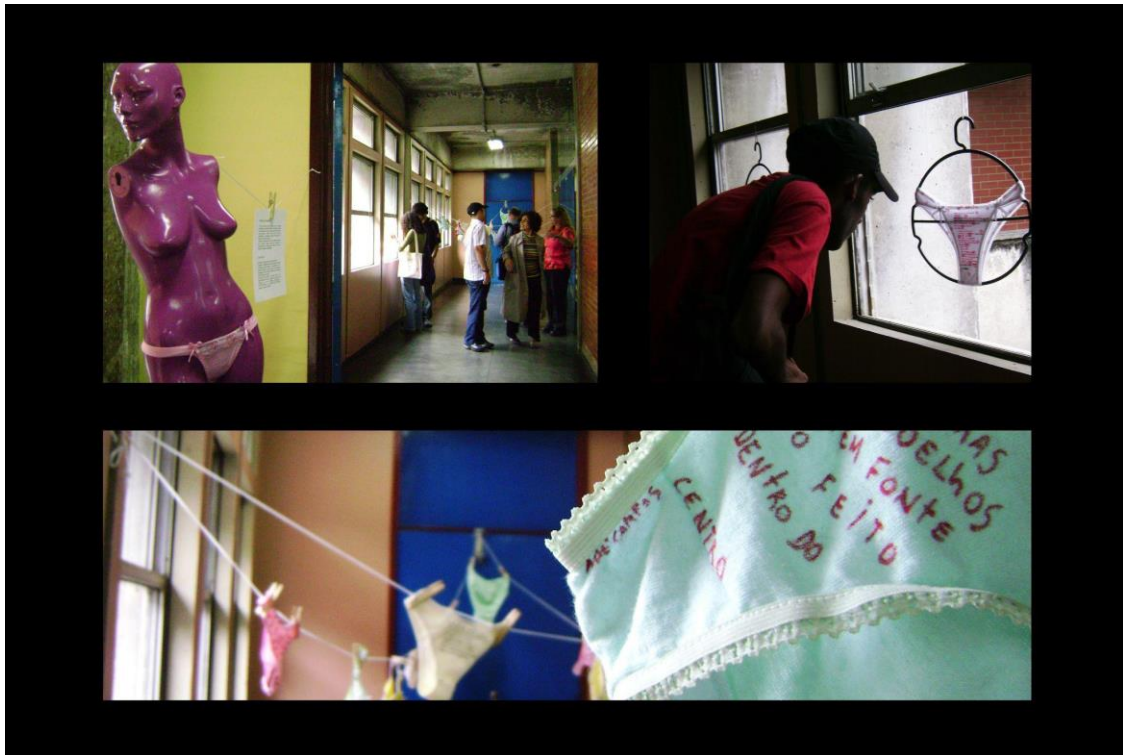


Imagem 4. Poesia na Calcinha, 2010. Fonte: arquivo da autora

Poesia na pedra portuguesa (2009) segue os processos dos trabalhos em objetos. Com uma caneta permanente, escrevo poemas de autores portugueses nas pedras portuguesas, comuns em calçamentos dos centros urbanos do Brasil. Para o registro, o local escolhido foi o calçadão de Copacabana (Imagem 5), no Rio de Janeiro. Em geral, os temas dos poemas são sobre a cidade, o caminhar, relações que o chão e esse material podem ter com o homem. O resultado é esteticamente agradável, devolvi uma dessas pedras escritas para a rua.

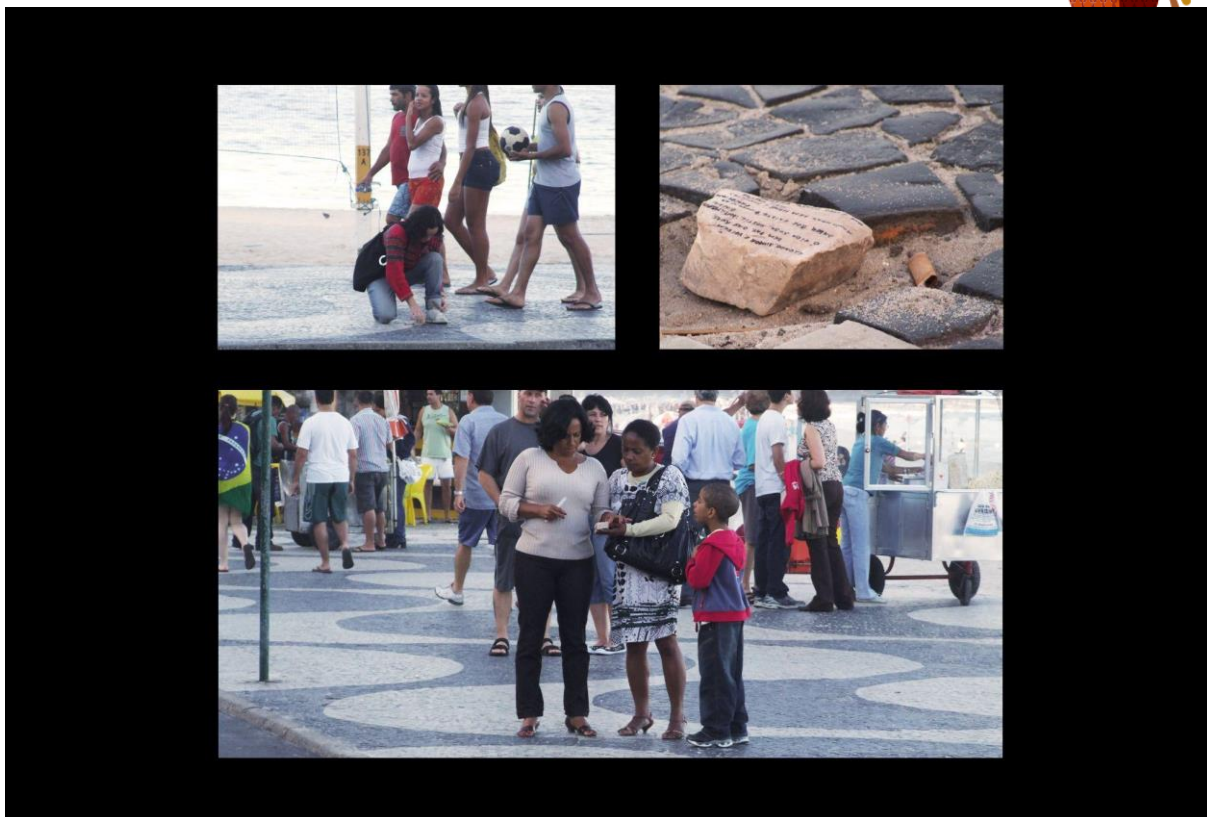


Imagem 5. Poesia na Pedra Portuguesa, 2009. Fonte: arquivo da autora

A palavra escrita manualmente em um suporte incomum atrai o espectador a se aproximar, cria uma curiosidade. Por isso, os colocamos de maneira a serem manuseados, lidos e interpretados. Aparecia aqui, de forma ambígua, a necessidade de tornar íntima a relação da poesia com o espectador (David, 2010, p. 24).

Revisitar essas obras traz à tona o vínculo com produções atuais, que surgidas do híbrido e dos encontros do acaso, já estabelecidos em outros relatos. Os Poemas-Objeto buscam unir em forma e espaço, o visual e o verbal em conexões de humor, ludicidade e percepção subjetivas. Ideais que pretendo ser inerentes a boa parte de minhas propostas criativas.

Ao investigar a obra em seu vir-a-ser, o crítico genético se detém, muitas vezes, na contemplação do provisório. Ele reintegra os documentos preservados e conservados — um objeto, aparentemente, parado no tempo — no fluxo da vida. Ele tem, na verdade, a função de devolver à vida à documentação, na medida em que essa sai dos arquivos ou das gavetas e retorna à vida ativa como processo: um pensamento em evolução, idéias crescendo em formas que vão se aperfeiçoando, um artista em ação, uma criação em processo (Salles, 2008, p. 28).



No momento atual, o poema-objeto volta a fazer parte do meu processo criativo, ressurgindo a partir de encontros fortuitos. Ao reler esses processos antigos, reforço a ideia de uma poesia híbrida, na qual nenhuma linguagem predomina.

Caletroscópio

Ao elaborar e desenhar ideias para novas obras, percebi que muitas ideias refletiam algo relacionado às lentes. Poemas em forma de luneta, monóculo e lentes de aumento começaram a surgir, imagens começaram a se formar. Ao revisitar os esboços que faço em um caderno comum de desenho, deparei-me com uma anotação e um desenho de binóculos. A anotação continha o título de um conto de Eduardo Galeano (1940 - 2015) publicado no “Livro dos Abraços” (1997). O pequeno conto intitulado “A Função da Arte” foi o tema de uma aula em um curso para professores de Arte, mas foi a frase final que desencadeou a ideia das lentes de aumento. Nessa frase, um menino ao avistar o mar pela primeira vez pede ao pai: “me ajuda a olhar?”.

Surge então a lembrança de brinquedos, jogos e outras formas ópticas que eram populares durante a infância, mas que hoje em dia são menos comuns. Lembrei-me dos caleidoscópios e dos livros com imagens em 3D, nos quais tínhamos que nos concentrar e deixar nossa visão embaçar para ver uma imagem se formar. No entanto, a poesia e a diversão proporcionadas pelo caleidoscópio permaneceram mais vívidas em minha memória. Comecei então a projetar algo que reproduzisse esse formato de replicar imagens e cores ao infinito, provocando harmonia e sinestesia (Imagem 6).

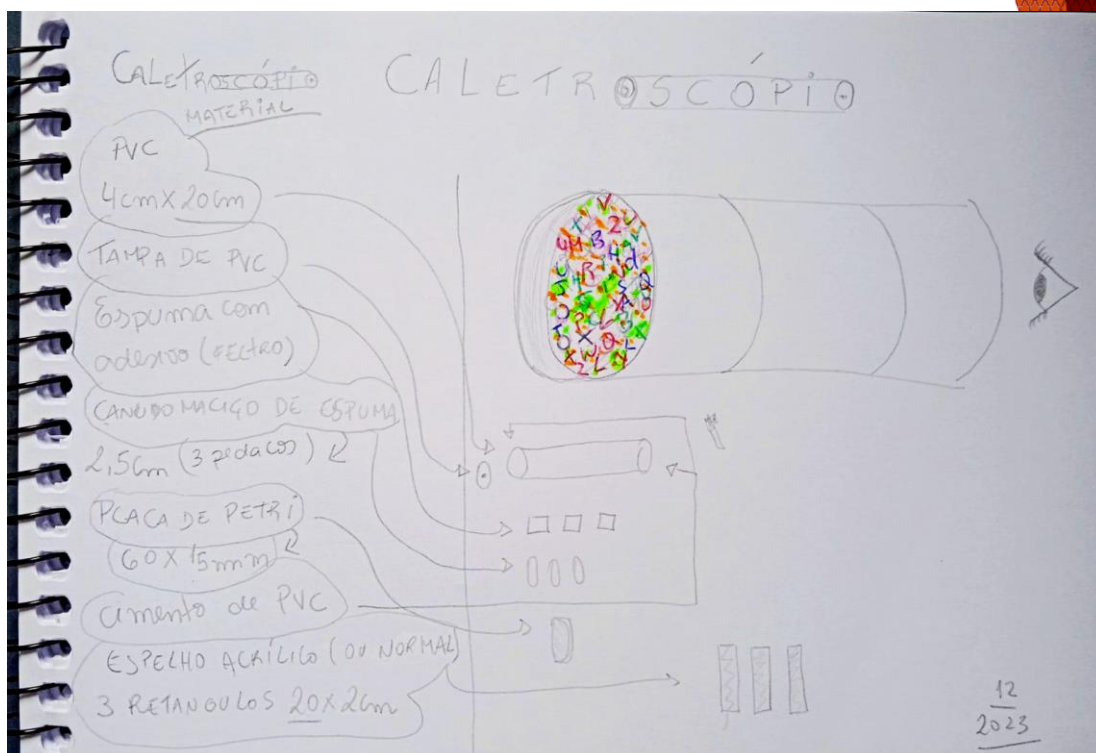


Imagem 6. Esboço do Caletroscópio, 2023. Fonte: arquivo da autora

A abordagem da Crítica Genética é então direcionada ao próprio processo criativo, onde o acaso se manifesta no encontro com um autor e sua obra, resultando em redescoberta própria e de artistas que foram significativos. O rumo é direcionado e basea-se não apenas no encontro de documentos, como exemplificado por Cecília Salles ao citar pesquisadores de artistas e autores, mas sim uma conexão mais profunda com o ato criador.

Ao longo de um estudo genético, o pesquisador não pode deixar de considerar a ação do acaso, uma vez que nosso saber modifica-se com toda descoberta de um novo documento ou ainda com toda inovação técnica que permita o acesso a informações inéditas. Sem nos esquecer também da possibilidade de haver documentos aos quais nunca teremos acesso. (Salles, 2008, p. 25)

Decidi retomar minha pesquisa sobre os poemas-objeto de Joan Brossa (Oyarzún, 2005), que se destacam por sua abordagem lúdica e pelo uso de elementos verbais, seja na forma de palavras ou mesmo apenas letras do alfabeto. Surgiu então a ideia de substituir as peças e miçangas por pequenas letrinhas coloridas. O acaso da memória foi ativado ao reencontrar a canção “A Bela e a Fera” (1982), de Chico Buarque (1944 -) e Edu Lobo (1943 -), na voz de Tim Maia (1942 - 1998). Em um



verso específico da letra, é mencionado que “letras de macarrão fazem poema concreto”.

O objetivo principal do projeto é explorar a disposição aleatória das letras coloridas dentro de um caleidoscópio. Uma ideia adicional é incluir pequenos poemas para serem incorporados a esse jogo de fractais. Embora esse objeto não tenha uma lente de aumento física, ele apresenta uma lente virtual e metafórica, refletida pelos espelhos que replicam formas. Essa abordagem busca capturar a simplicidade, a ludicidade e o encantamento característicos dos poemas-objeto.

Gilles Deleuze (1925 - 1995), em sua obra "Ética de Espinosa" (Deleuze, 2002), aborda os pontos cruciais da filosofia espinosista centrada nos afetos. O filósofo holandês Baruch Espinosa (1632 - 1677), que trabalhava polindo lentes, desenvolveu conceitos matemáticos relacionados à geometria óptica a partir desse ofício, mas sua obra transcende esses aspectos técnicos, interligando-se profundamente com conceitos sobre a vida. Essa conexão ressoa com o meu processo criativo envolvendo o *Caletroscópio* e as lentes, trazendo à memória essa relação entre a filosofia de Espinosa explorada por Deleuze e o conto de Galeano.

Espinosa não acreditava na esperança nem mesmo na coragem; acreditava somente na alegria e na visão. Deixava viver os outros desde que os outros o deixassem viver. Queria apenas inspirar, despertar, mostrar. A demonstração como terceiro olho não tem por objetivo comandar nem mesmo convencer, mas apenas constituir as lentes ou polir o cristal para essa visão livre e inspirada (Deleuze, 2002, p. 20).

À medida que comecei a montagem, novas abordagens começaram a surgir. Os modelos de frascos selecionados disponíveis podiam ser alterados, já que possuíam abertura e fechamento, permitindo a troca, seleção ou agrupamento das letras por cor, tipo ou forma. As possibilidades se multiplicaram à medida que explorava o jogo de espelhos dessa criação.



Imagem 7. Caletroscópio, 2024. Fonte: arquivo da autora

Foram exploradas brincadeiras com palavras formadas, como "Arte" (Imagem 7) e "Poema" (Imagem 8), durante o experimento. Embora haja o registro em fotografia, este não consegue capturar inteiramente o que se revela ao olhar através do visor e testemunhar palavras e formas, letras e cores, se transformando diante dos olhos. Considero, então, que esse processo se abre para expansão, e sua apresentação deve ser concebida de forma interativa e relacional.

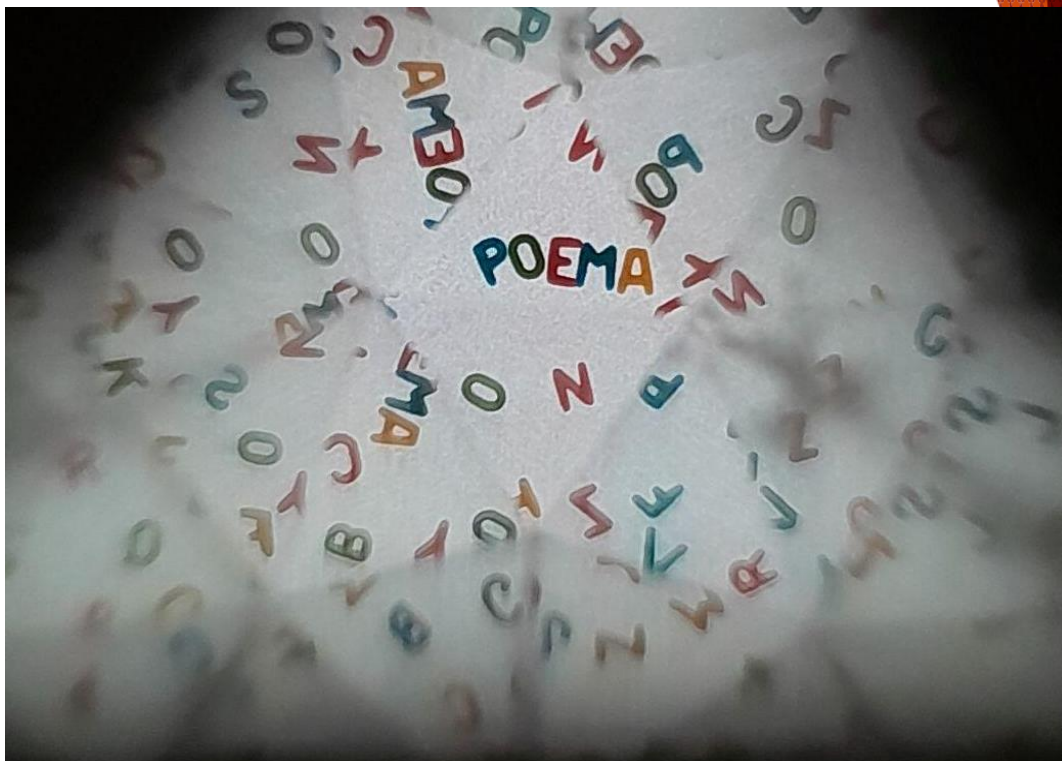


Imagem 8. Caletroscópio, 2024. Fonte: arquivo da autora

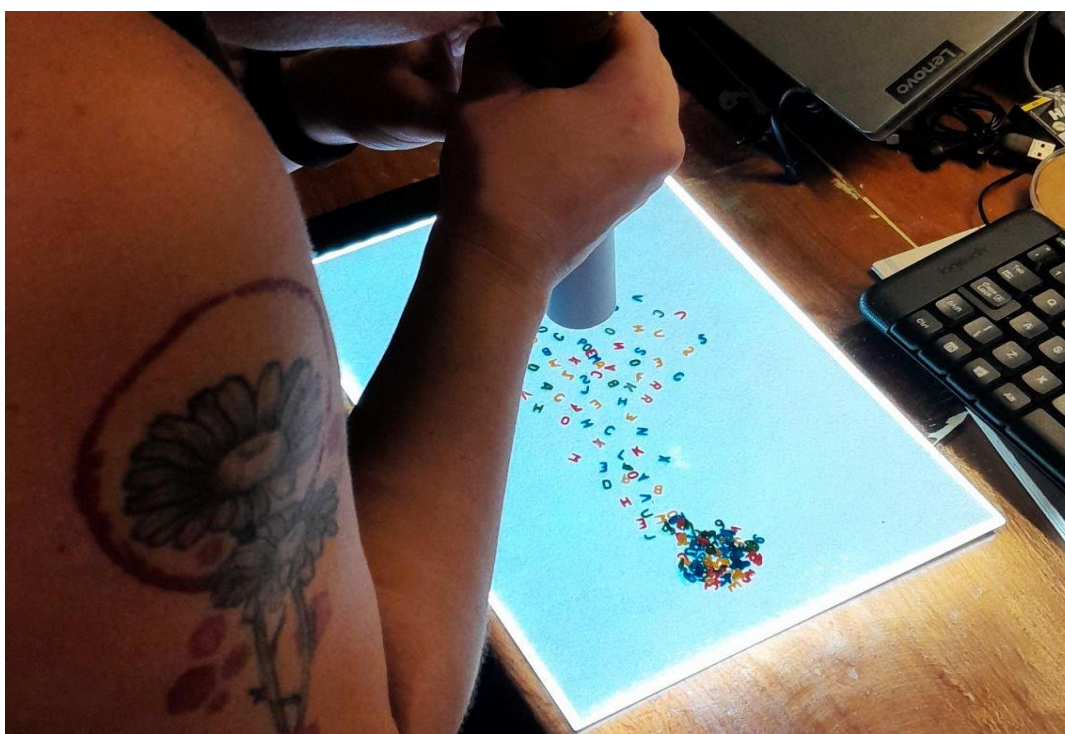


Imagem 9. Caletroscópio, 2024. Fonte: arquivo da autora

Para realizar os experimentos, foi utilizada uma mesa de luz (Imagem 9), um instrumento usado para decalque e desenho, onde surgia uma espécie de caça-palavras devido à dificuldade de alinhar a câmera e as palavras no visor. O



Caletrosκόpio foi usado para registrar essa forma. Para uma interpretação mais subjetiva, o dispositivo deve ser manipulado durante o dia, com o observador olhando para cima. Assim como um telescópio busca estrelas à noite, o intérprete procura juntar letras para formar algo reconhecível, ou simplesmente contemplar o que o acaso oferece por meio da luz diurna, das formas e das cores.

Durante esse processo de encantamento, a frase de Galeano se completa. O pedido de “me ajuda a olhar” abre possibilidades diversas de interpretações nos âmbitos filosófico, psicológico, artístico e educacional, mas parece não ter a intenção de solucionar ou definir questões de compreensão. Assim como sugere o aspecto lúdico, a brincadeira poética envolve tanto o corpo quanto a mente na geração de afetos inexplicáveis do inconsciente, e é desse modo que se “aprende” a enxergar. O Poema-Objeto é essa ferramenta da visão, o “terceiro olho” que pode multiplicar filosoficamente em percepções e interpretações (David, 2024, p.119).

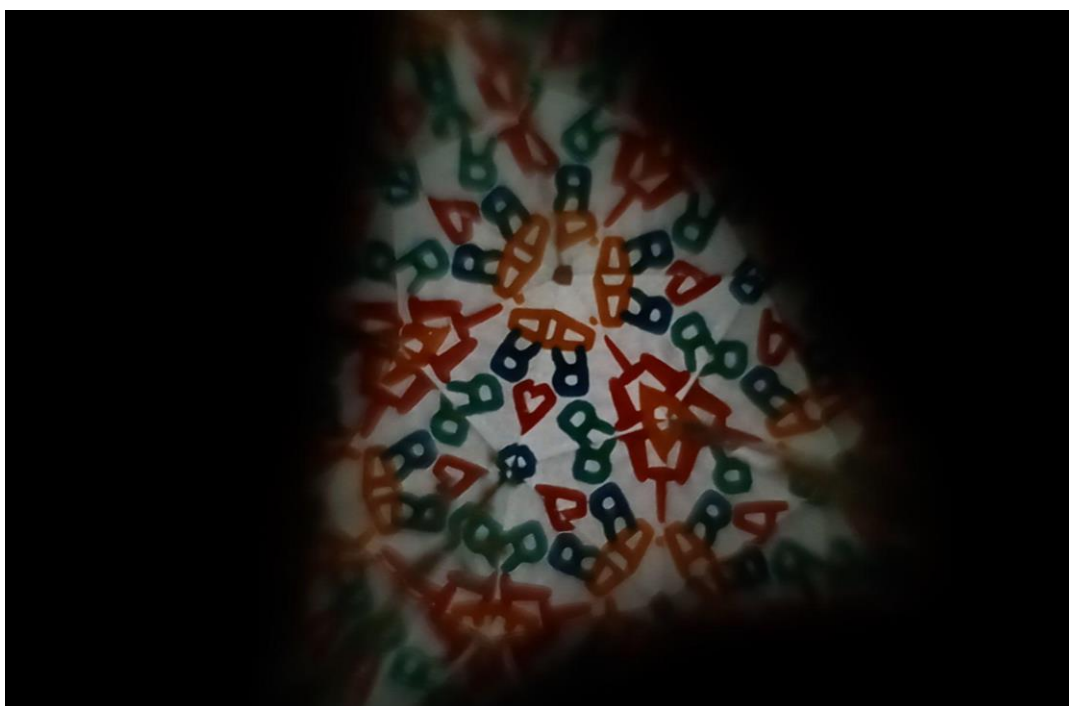


Imagem 10. Caletrosκόpio, 2024. Fonte: arquivo da autora

O *Caletrosκόpio* representa, portanto, o ato de explorar o próprio processo criativo. Mesmo que pareça incompleto, sua capacidade de gerar múltiplos significados e se transformar permanece latente. No entanto, o constante é a união entre o verbal e o visual em objeto. Para somar-se ao aspecto lúdico, os ouvidos atentos captam ainda o som das letras balançando enquanto giram, provocando sensações do inexplicável:



como os sentimentos nostálgicos causados por prazeres subjetivos, semelhantes ao som da chuva, do pisar em folhas secas e outras experiências sinestésicas.

Considerações

Esse artigo é um recorte do processo criativo que inclui a constante abertura para o encontro da poesia com as linguagens artísticas. O poema-objeto como suporte é parte do reencontro fortuito surgido da prática com a (auto) Crítica Genética, metodologia explorada durante o período de produção da dissertação de mestrado.

Foi desenvolvida a revisita de trabalhos que tinham o objeto como suporte para a poesia em distintos momentos e que estavam arquivados na memória física e virtual. A pesquisa de retomada foi necessária para compreensão do próprio processo, auxiliando no autoconhecimento artístico para conclusão de um novo projeto intitulado *Caletroscópio*.

O retorno ao elemento do acaso, como visto no "Lance de Dados" como o poema de Mallarmé, e ao aspecto lúdico, mais próximo dos poemas-objeto representados pelos poetartistas Ferreira Gullar e Joan Brossa, traz à tona conexões significativas. Acredito que essas relações, que parecem surgir do acaso, emergem nos novos processos criativos e lançam suas próprias possibilidades a serem exploradas e analisadas de modo constante.

Perceber a importância do acaso e da relação íntima que cada poema-objeto traz em si foi fundamental na união dos pontos que permeiam minha poética. Para melhor estruturar ideias, a semiótica de Pierce por Lúcia Santaella e a visão estética de Danto e Deleuze formam um breve princípio dos desdobramentos que a obra *Caletroscópio* pode desencadear.

A metáfora dos espelhos é um dos aspectos que permanece aberto a desdobramentos poéticos e teóricos, já que se apresenta como um multiplicador em fractais, de formas e pensamentos presentes na filosofia, física e arte, que podem ser sugeridas, orientadas e ampliadas. O registro do próprio processo justifica a poesia



como fundamental em cada um dos processos. Para estar em sintonia tanto com as criações atuais quanto com as antigas, todos eles estão conectados pela não limitação de suas possibilidades. Esses são modos que se revelaram comuns entre essas obras: desdobramentos, encontros e transformações.

Referências

ADORNO, T.W. **Filosofia da Nova Música**, São Paulo: Perspectiva, 1974.

BRUSCKY, P. **Arte e multimeios**. Recife: Zoludesign, 2010.

CARVALHO, H. **Da poesia concreta ao poema-processo: um passeio pelo fio da navalha**. 2002. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
doi:10.11606/D.8.2002.tde-04072002-103858. Acesso em: 07/01/2024.

DAVID, L.L. **(ou)vsse o verso?** Processos Criativos em Poesia Híbrida, 2024. 134 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2024.

DAVID, L.L. **Poesia e Música na Diluição da Fronteira Entre as Linguagens**, 2010. 42 f. Monografia (Graduação em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2010.

DELEUZE, G. **Espinoza**. Filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

NAVAS, A. M. **Entre a poesia e o objeto**. In: OYARZÚN, R. Pablo. Joan Brossa, desde Barcelona ao Novo Mundo. Barcelona, Espanha: Fundació Joan Brossa, 2005.

OYARZÚN, R. P. **Joan Brossa, desde Barcelona ao Novo Mundo**. Barcelona, Espanha: Fundació Joan Brossa, 2005.

SALLES, C. A. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora visual verbal. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Poesia e as Outras Artes**, In: Cadernos de Semiótica Aplicada, CASA, Vol.9. n.2 dez. 2011.



Notas

² Disponível em: <https://formasfixas.blogspot.com/2016/12/um-poema-objeto-de-ferreira-gullar.html>. Acesso em: 12/01/2024.

³ Disponível em: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/brossa-joan/cinema> Acesso em: 15/01/2024.