



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

Andréia Cristina Coimbra Mariano

CORPOESIA

A INTEGRAÇÃO ERGÓDICA DO SER

Trabalho de Projeto do Mestrado em Escrita Criativa, orientado pelo/a Professor/a
Doutor/a Manuel Portela, apresentado ao Departamento de Línguas, Literaturas e
Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Junho de 2023

FACULDADE DE LETRAS

CORPOESIA A INTEGRAÇÃO ERGÓDICA DO SER

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Trabalho de Projeto/Projeto
Título	Corpoesia
Subtítulo	A Integração Ergódica do Ser
Autor/a	Andréia Cristina Coimbra Mariano
Orientador/a(s)	Doutor Manuel José de Freitas Portela
Júri	Presidente: Doutora Graça Maria Constantino Nunes de Oliveira Capinha
	Vogais:
	1. Doutor Rui Manuel Ferreira Leite Soutelo Torres
Identificação do Curso	2º Ciclo em Escrita Criativa
Área científica	Humanidades
Especialidade/Ramo	
Data da defesa	21- 07 - 2023
Classificação	19 valores

1 2 9 0



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

Agradecimentos

Gostaria de expressar minha sincera gratidão aos meus mestres que me estimularam a pensar a escrita, a leitura, o mundo e a vida de forma crítica, fazendo-me entender a necessidade de experiências concretas para a verdadeira compreensão e aprendizagem. Agradeço, também, ao meu marido, parceiro de plasmação de formas no mundo, e a minha família que me faz reconhecer e viver o amor em tudo que faço. Desejo, ainda, expressar um agradecimento especial ao meu orientador, Manuel Portela, por me instigar a estruturar e aprofundar minhas ideias e a desafiar a mim mesma e as minhas possibilidades criativas.

RESUMO

“Copoesia: A Integração Ergódica do Ser” é um trabalho de projeto do Mestrado em Escrita Criativa, conduzido por Andréia CC Mariano sob orientação do Dr. Manuel Portela na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra cujo objetivo é explorar o potencial das dimensões visuais, sonoras, táteis, olfativas e tecnológicas na experiência de escrita e leitura como ferramentas de integração do corpo e mente/ conteúdo e forma. Através da metodologia da investigação baseada na prática e a prática baseada na investigação (Smith & Dean, 2009), este projeto de escrita investiga a materialidade e presença do texto colocando-as em evidência em um livro de artista que faz com que o corpo do leitor e do próprio escritor estejam presentes e atuantes na materialidade do texto. Explora-se também a conjugação de mídias por meio de uma poética pós-digital em um cibertexto ergódico conforme descrito por Aarseth (1997) que desafia o leitor a precorrer um labirinto que começa na desconexão em que vivemos no mundo atual até uma possibilidade de reintegração do ser através da quebra do *habitus* (Bourdieu, 2005) e criação de consciência. Por fim, este projeto questiona a relação entre leitor e escritor, posicionando o leitor em um papel ativo de atuação sobre o livro que faz com que o seu corpo, o corpo do livro, do texto digital, da inteligência artificial utilizada e do próprio do escritor tornem-se um grande novo corpo no qual forma e significado estão sempre em tensão e em um processo constante de reconfiguração.

Palavras-chave: copoesia, livro de artista, materialidade do texto, poética pós-digital, literatura ergódica

ABSTRACT

"Corpoetry: An Ergodic Integration of Being" is a project work for the Master's degree in Creative Writing, conducted by Andréia CC Mariano under the guidance of Dr. Manuel Portela at the Faculty of Letters of the University of Coimbra. Its objective is to explore the potential of visual, auditory, tactile, olfactory, and technological dimensions in the experience of writing and reading as tools for integrating body and mind/content and form. Through the methodology of practice-based research and research-based practice (Smith & Dean, 2009), this writing project investigates the materiality and presence of the text, highlighting them in an artist's book that actively involves the reader's and writer's bodies in the materiality of the text. It also explores the combination of media through a post-digital poetics in an ergodic cybertext as described by Aarseth (1997), challenging the reader to navigate a labyrinth that starts from the

disconnection we experience in the current world to a possibility of reintegration of being through the breaking of habitus (Bourdieu, 2005) and the creation of consciousness. Finally, this project questions the relationship between reader and writer, positioning the reader in an active role of interaction with the book, causing their body, the body of the book, the digital text, the artificial intelligence used, and the writer's own body to become a new unified body in which form and meaning are always in tension and in a constant process of reconfiguration.

Keywords: corpoetry, artist's book, materiality of the text, post-digital poetics, ergodic literature

ÍNDICE

1. Introdução.....	1
2. Estado da Arte e Enquadramento Teórico.....	2
2.1 O corpo lê e o corpo lê-se	2
2.2 Materialidade e Presença.....	3
2.3 O livro de artista.....	4
2.4 Uma Ecologia poética pós-digital	7
3. Metodologia	9
4. Corpoesia: A Integração Ergódica do Ser	11
4.1 Ato 1– A Ruptura	14
4.2 Ato 2 – A Guerra.....	17
4.3 Ato 3 – A Reintegração	21
5. Considerações finais.....	22
6. Referências	24
7. Anexos.....	29

Introdução:

Em *Graphesis* (2014), Drucker argumenta que não há tempo como o atual para explorar todo o poder da visualidade como produtora e codificadora de conhecimento e interpretação. Afirma também que o estudo desse tipo de produção tem um papel urgente no ambiente em que há o prestígio de formas textuais e numéricas sobre as imagéticas, ainda que as imagens tenham estado sempre presentes de alguma forma para explicar ou representar aquilo que falhava à linguagem. Entretanto, não é só a linguagem visual que tem o potencial de desempenhar um papel central na experiência artística, mas também a sonora, tátil, olfativa, tecnológica, sensorial.

Se o mundo tecnológico em que vivemos nos afastou ainda mais da concretude de objetos físicos e geradores de presença e afetividade, nos brindou também com instrumentos que facilitam a criação de obras originais que integram o abstrato e o concreto, o simbólico e o físico. Em uma era pós-pandêmica, em que a separação, segregação, medo e isolamento tornaram-se palavras de ordem, a relevância de uma arte que preze pela integração humana e valorização de todos os aspectos da própria obra e dos seres humanos envolvidos em seu processo de criação e experienciação parece não só relevante, mas fundamental.

O objetivo desse projeto foi o de criar um Livro de Artista pós-digital que representasse uma experiência estética, cinestésica e sensorial de leitura integrativa em que a mente e a materialidade do corpo do leitor se unissem às do livro no intuito de derrubar a barreira da dualidade mente-corpo. Para isso, foi aplicada a metodologia investigação baseada na prática e a prática baseada na investigação (Smith & Dean, 2009) para criação de um metatexto poético que fala de uma guerra entre o corpo (forma) e a mente (sentido), usando diferentes mídias, texturas, papéis, fontes, sons, e processos que visam causar uma ruptura na leitura como prática automatizada e torná-la um ato consciente. As perguntas de partida para a construção desse livro foram:

1. Como tratar a materialidade como uma das principais questões do texto em um projeto criativo?
2. Quais são as questões que a materialidade do meu texto levanta?
3. Como trago o corpo do leitor como elemento central para a experiência da leitura?
4. Como a materialidade do meu texto abre o questionamento sobre até onde o corpo do texto se estende?

5. Como irei criar um novo corpo através da interação entre o corpo do texto e do leitor?
6. Quais são as características que diferenciam meu livro de artista na experiência de leitura em comparação com um livro padrão?

2. Estado da Arte e Enquadramento Teórico:

O corpo lê e o corpo lê-se

Ler é um ato corporal. Corpo e mente precisam atuar em conjunto, não só na realização das ações executivas de segurar o livro e virar as páginas, mas para decifração de símbolos, interpretação e construção de sentidos e na experiencição da obra em todas as suas dimensões. Não obstante, pouco se fala da tarefa física da leitura e sobre o corpo leitor no cânone da teoria literária (Mc Laughlin, 2015). Segundo o autor, as teorias clássicas de catarse acerca da tarefa física da leitura estão focadas no impacto causado pelas estratégias textuais na expressão das emoções no corpo e as contemporâneas, em como a imagem corporal é afetada pelas formações ideológicas articuladas no texto. Em ambas as abordagens, o corpo é representado como passivo e receptivo ao invés de intencional e engajado.

Da visão de Platão do corpo como uma prisão para a alma à divisão rigorosa de mente e corpo de Descartes, o corpo foi reduzido a um instrumento através do qual a subjetividade se manifesta. Já no séc. IV, o imperador Juliano, o Apóstata, criticava o Cristianismo como uma religião que rejeita tudo que tem a ver com o corpo. Grosz (1994) argumenta que há um repúdio do corpo pela filosofia ocidental responsável por gerar uma somatofobia e um dualismo que desencoraja o entendimento completo de uma expressão corporizada.

Essa invisibilidade do corpo não está presente apenas na literatura e é chamada de “o corpo ausente” pelo filósofo Drew Leder (1990). Ela acontece geralmente em tarefas de alta demanda cognitiva em que o corpo entra em um funcionamento automático para que a mente desempenhe o papel principal. Se, por um lado, isso facilita a execução de tarefas de forma rápida e habitual (não é necessário focar no uso das mãos no volante ao conduzir, ou no trabalho dos pés), por outro, há uma quebra na consciência advinda da separação entre essas duas partes. Min-ha (1999, p.13) afirma que “não temos corpos, somos nossos corpos, e somos nós mesmos enquanto estamos no mundo.” Através do desenvolvimento do ego, a mente domina e exerce um controle tirânico sobre o resto do corpo, criando uma ilusão errônea acerca da natureza do

pensamento e da consciência, levando-nos a entendê-los como separados do corpo. Pensamento é um produto não só do cérebro, mas do olho, do dedo, do pé, do corpo.

O corpo ausente torna-se presente quando a leitura é encarada como prática socialmente construída, historicamente condicionada e corporizada. Prática conforme a definição de Mc Laughlin (2015) consiste em uma ação proposital cuja repetição leva a uma corporização do hábito, chamada de *hexis* por Bourdieu (2005). Para o autor, uma prática consiste em uma ação proposital na medida em que os indivíduos se utilizam de estratégias para alcançar objetivos específicos. É uma ação repetida várias vezes de forma a tornar-se natural e não necessitar de atenção consciente para sua realização. Ela opera através do “*habitus*”, uma série de disposições, pressuposições, hábitos e princípios morais adquiridos pela repetição que permitem o sucesso da prática e o uso de improvisos para adaptá-la a situações diversas. À medida que o corpo aprende as habilidades físicas necessárias para a prática e desenvolve posturas e gestos habituais que levam à maestria da prática, há a corporização do *habitus*, *hexis*. Apesar de não necessitar de consciência para sua execução, a prática precisa ser aprendida e tem potencial de ser melhorada através de esforço consciente. Pode tornar-se central para a identidade do indivíduo e gera filiação à comunidade que compartilha valores e crenças que a prática encoraja.

Como toda a prática, ler tem um objetivo pragmático, de compreensão da leitura e, visando alcançá-lo, o corpo é treinado e socializado nos procedimentos necessários para uma boa execução da tarefa. Bourdieu (2005) defende que dadas as diferenças entre corpos e leituras, a prática requer e permite improvisação, mas é normativa e conservadora por natureza e, como o hábito é estruturado a partir do seu posicionamento em uma sociedade específica, ela tende a reproduzir e reforçar a ordem social, sendo difícil ler de uma forma muito diferente do que foi socialmente estipulado.

Materialidade e Presença

Se a materialidade do corpo se dilui no ato da leitura, o texto extrapola a si mesmo ao exceder sua camada semântica e abstrata e corporizar-se em materialidade verbal, gráfica e bibliográfica. Letras, frases, a forma de impressão, o tipo de papel, a distribuição do texto na página e a própria confecção do livro denotam a manifestação material da linguagem tal como a sua dimensão performática (García, 2017). Essas escolhas têm o potencial de produzir uma ocultação de seu aspecto material ou colocá-lo em evidência. Pensar a forma do livro é

demonstrar consciência em relação ao seu aspecto concreto e aos significados produzidos a partir de cada uma de suas componentes, que apesar de não estarem ortograficamente materializadas, são, também, uma forma de linguagem simbólica, gerando sentidos diversos na relação de interação com o leitor.

Hans Ulrich Gumbrecht discute a questão da materialidade em seu livro *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir* (2010) ao apresentar a experiência estética como oscilação entre presença e sentido que se destacam alternadamente. Para o autor, a materialidade é definida como “fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (Gumbrecht, 2010, p. 28). A presença assenta nos processos que produzem ou fortalecem o impacto dos objetos sobre o corpo humano. A produção de presença gera uma tangibilidade da comunicação. Essas duas forças, sentido e presença, estão sempre em tensão nas obras literárias e na própria cultura. Enquanto a cultura do sentido é pautada pela mente como principal referencial humano, a cultura da presença é voltada para o corpo e considera o ser e a sua materialidade como parte do livro e esta como parte do todo e não separados do mundo.

Nos tempos atuais, há a predominância de foco no sentido em relação à presença, principalmente em relação a objetos que são popularmente considerados produtores ou transmissores de sentido. Tais são os casos da linguagem e do livro (Andrioli, 2014). Dessa forma, ao nos depararmos com um livro, há uma tendência a focarmos nessa dimensão. Quando a presença se torna evidente e parte integrante da experiência estética de uma obra, cria-se a possibilidade de afastamento do mundo controlador das ideias e dá-se uma aproximação e entrega à experiência visceral, concreta e sensorial.

O Livro de Artista

Johanna Drucker (1995) em *The Century of Artists' Books* faz um resumo da história do que considera como a forma de arte mais representativa do século XX por aparecer em todos os principais movimentos em arte e literatura. A aparição e aumento desse tipo de obra pode ser atribuída à flexibilidade e variação das possíveis formas de livro já que consiste em uma intersecção de diferentes formas de arte.

Apesar do interesse pela forma estar presente em obras como *Hypnerotomachia Poliphili* (1529) de Aldus Manutius e *Champfleury* (1529) de Geoffrey Tory ou ainda nos trabalhos de William Blake e William Morris, com a exceção de algumas poucas obras, não se

pode falar da existência do livro de artista na sua forma atual antes do século XX. Drucker (1995) atribui a origem do **livre d'artiste** ao negociador de arte parisiense Ambroise Vollard, em meados de 1890, e a Daniel-Henry Kahnweiler, colecionador de arte alemão, com obras publicadas pouco mais de uma década depois. Suas obras iniciaram uma tendência entre os editores de venderem edições de luxo de autores estabelecidos ou em ascensão no âmbito das artes plásticas e poesia, como George Rouault, Apollinaire, Picasso, Henri Matisse, Joan Miro e outros cubistas. As circunstâncias eram perfeitas para o florescimento desse tipo de trabalho, com a expansão do mercado de artes plásticas no século XIX e de itens de luxo devido ao desenvolvimento industrial, a acumulação de capital e o aumento do nível de instrução da classe média. Apesar da sua estética, esses livros ainda estavam distantes de configurar o verdadeiro livro de artista ao raramente questionarem a forma conceitual e material do livro intencionalmente ou demonstrarem em suas obras consciência da estrutura e significado do livro enquanto forma. Artistas e escritores eram contratados de forma independente para concretizar a visão dos editores, quase sempre voltada para o mercado e garantia do valor do produto.

Esse viés de produção é antagônico a uma das principais características do que se considera livro de artista: o seu caráter experimental de origem literária modernista que assenta na produção independente pondo em pauta a dimensão política ativista das obras resultante do esforço empregado para sua existência. Ainda que facilitada pelo aumento de acesso a variadas tecnologias de impressão, há um grande investimento pessoal de tempo e recursos, geralmente por parte do artista ou de pequenas editoras e ateliês, para garantir a manifestação da obra. Algumas ferramentas como a tipografia tornam-se, inclusive, proibitivas para alguns artistas dado o alto custo de tempo e mão-de-obra necessária para sua execução, gerando dificuldades em encontrar uma editora que queira publicar trabalhos cuja criação exige uma quantidade de tempo e recursos considerável.

Drucker (1995) argumenta que, ainda assim, seria difícil encontrar um movimento artístico em que não houvesse algum tipo de componente de livro de artista. Guillaume Apollinaire e Pierre Albert-Birot produziram livros de artista no contexto Cubista, Filippo Marinetti e Natalia Goncharova no Futurista e um caminho poderia ser traçado pelo Expressionismo, Surrealismo, Dada, Letrismo, Pop art, Conceptualismo, Minimalismo, Movimento de Arte Feminista e Pós-modernismo até o mundo artístico multiculturalista e preocupado com políticas de identidade de hoje. Esse tipo de construção artística integra outros

movimentos também, como a música experimental de John Cage, a poesia sonora de Henri Chopin, e as obras performativas de Carolee Schneemann e Robert Morris, demonstrando seu caráter intermedia conforme sugerido por Dick Higgins (1966).

Anne Moeglin-Delcroix (2012), proeminente pesquisadora de livros de artista defende uma visão ainda mais purista de livro do artista, em que o artista deve ter um papel central, senão exclusivo em todos os estágios da produção do livro, em que a forma e conteúdo são reciprocamente definidas pelo artista gerando uma obra que vai além de sua função material para tornar-se uma forma estética.

O Livro de Artista é um meio em que sentido e presença complementam-se ao criar uma obra multimodal, apresentado de diferentes formas, e, por vezes, intermedial, apresentado em diferentes mídias. Para Rossman (2008), é uma obra de arte em forma de livro, onde a imagem e texto constroem um sentido conjunto e interdependente. A dimensão intermediária é inerente a esse tipo de obra, já que reúne, ao menos, texto e imagem em um mesmo suporte (Drucker, 1999) com a possibilidade ainda de extrapolação da bidimensionalidade da página para ambientes virtuais e sonoros.

Plaza em seu artigo “O livro como forma de arte” (1982) fala do livro como sendo um volume no espaço bem como uma sequência de espaços (planos), que podem ser percebidos como uma sequência de momentos, ou seja, com uma existência temporal. Essa construção do objeto livro implica limites físicos, formais e técnicos, e impõe uma forma de leitura e de lógica linguística analítico-discursiva. O autor defende a necessidade de uma interpretação mais sintética-ideográfica que integralize as dimensões materiais e subjetivas não só do texto, mas da própria leitura.

A leitura do mundo cotidiano já a tempo afastou-se da reduzida gama de métodos tradicionais fixados há séculos pelo livro: a influência dos grandes cartazes da imagem e textos espalhados pela cidade e, sobretudo, os meios massivos de comunicação fornecem-nos dados culturais que correspondem aos módulos de nossa época, criando, por outro lado, inter-relações não somente intermédia como interlíngua. Se livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade. O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e sobretudo apela para uma

literatura cinestésica com o leitor: dessa forma livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e, também, destruídos. O peso, o tamanho, seu desdobramento espacial-escultural são levados em conta: o livro dialoga com outros códigos. (Plaza, 1982, p.2)

Plaza (1982) fala ainda de diversos tipos de Livro de Artista, como o livro-poema ou o livro-objeto, que têm seu suporte como forma-significante, sendo intraduzível para outro sistema ou meio; e o livro intermedia que possui um caráter intersemiótico, misturando suportes, códigos, sons e formas de montagem. O autor menciona também o Antilivro em que a ideia do livro é suplantada por outras linguagens artísticas, não mais sendo considerado um Livro de Artista, mas sim uma obra de arte.

Em suas Box# 4 e #10, por exemplo, Fernando Aguiar (2018) apresenta edições únicas de uma variedade de materiais como rolha, papelão, papel fotográfico, laminado de madeira com pinturas em tinta acrílica, onde é possível identificar-se algumas palavras, em que os significantes parecem ter mais importância do que o significado. Já Xoán Anleo (1991) cria livros em formato de carimbo como uma crítica social aos estigmas físicos, sociais e psicológicos deixados pelo HIV em seu livro-objeto *O corpo que sente. Paremos a SIDA*.

Borsuk (2018) traça a história do livro enquanto objeto portador de conteúdo, para o livro enquanto conteúdo com o advento da impressão que o permitia ser reproduzido mecanicamente, podendo ser desvinculado do objeto que o suporta. O livro passou a ser o texto que o objetivo continha. Porém, ao ser explorado de uma forma artística como nos exemplos acima, o livro passa a ser uma ideia, podendo se utilizar de objetos variados para alcançar a mensagem pretendida. A autora estabelece a última fase desse processo como sendo o livro como interface, trazida com o advento dos livros eletrônicos, em que um texto pode ser acessado por diversas interfaces como tablet, celular, computador, fazendo com que haja uma gama de possibilidades de interação e interpretação a partir de um mesmo texto.

Uma Ecologia poética pós-digital

Nas últimas décadas, artistas e pequenas editoras vêm empurrando os limites da exploração artística e do livro como interface, aliando o aspecto da materialidade impressa dos livros a tecnologias que permitem explorar também o potencial digital das experiências de leitura, como é o caso da Visual Editions, criada em 2010 por Anna Gerber e Britt Iversen, que visa explorar o potencial da produção de narrativa através das mídias.

Esse tipo de abordagem tem sido algo muito presente na atualidade com autores como Johannes Heldén & Håkan Jonson (2014), Nick Montfort (2017), J.R. Carpenter (2017, 2018) e Johnston (2016) cuja transmidialidade “replica a ecologia poética e das situações de comunicação literária segundo princípios pós-digitais.” (Portela, 2022, p.27).

Pereira & Marcos (2020) relacionam o surgimento do pós-digital a uma reflexão crítica em relação ao conceito de materialidade da estética digital, sem limitar-se apenas à rematerialização que alia o papel e o digital de forma a haver uma mistura nas fronteiras entre os “velhos” e os “novos” media. Há uma junção da estética digital e do tato e matéria tangível na qual o digital ainda se inclui. Para os autores, viver em uma sociedade onde a tecnologia é inerente ao cotidiano contemporâneo gera a necessidade de novos conceitos e experiências a fim de compreender e definir o presente. Hans Ulrich Obrist (2015) define os artistas pós-digitais como aqueles habituados à internet e à tecnologia computacional e influenciados/inspirados pelo digital ainda que realizem seu trabalho em materiais físicos, oscilando entre o digital e o analógico e diferentes formatos de media de forma fluida.

Essa ecologia poética pós-digital carrega um hibridismo entre formas digitais e impressas, e, graças à infraestrutura da *internet*, possibilita novas formas de livro em que a ação e a performance dos códigos de programação e do próprio leitor ganham espaço na formação de variedades textuais (Portela, 2022). Obras como *The Gathering Cloud* (Carpenter, 2017) existem em várias versões, incluindo componentes impressos e digitais, e sugerem uma hipertextualidade que extrapola os limites de uma mídia única. O leitor pode optar por ler apenas a versão impressa dos textos ou a digital, ou ainda combinar as duas vertentes. Além disso, no formato online o leitor pode seguir caminhos diferentes e fazer escolhas sobre como interagir com o texto criando diversas combinações materiais e interpretativas. Há também uma componente de programação envolvida no texto que faz com que diferentes imagens apareçam enquanto o leitor explora a página. Em outra de suas obras, *An Ocean of Static*, Carpenter (2018) faz uma colagem de fatos, ficção, fragmentos e linguagem de programação que, de acordo com a autora, podem ser lidos na página ou servir como um roteiro de performance para trabalhos digitais. Já no livro de Nick Montfort (2017), *The truelist*, a linguagem de programação configura-se como parte da obra literária, levantando a questão da programabilidade digital do texto e da própria função-autor.

3. Metodologia:

Este projeto de escrita foi desenvolvido no âmbito de investigação baseada na prática e prática baseada na investigação conforme descritas por Smith & Dean (2009). Os autores defendem a ascensão da prática artística como uma forma de pesquisa considerando que há um processo de retroalimentação entre a investigação teórica e a aplicação prática que promove a transmissão conhecimento de diferentes formas. Afirmam também que a pesquisa não deve ser tratada de forma monolítica, mas como uma atividade que pode aparecer em uma variedade de formas dentro do espectro prática e pesquisa. Além do próprio trabalho criativo ser uma forma de pesquisa, ele gera questionamentos e percepções que podem ser generalizados e posteriormente escritos no formato tradicional de pesquisa.

Haseman (2006) argumenta que os resultados da pesquisa estão simbolicamente incorporados no trabalho artístico, ainda que não expressos em números e palavras, que também são símbolos. O autor considera o novo paradigma gerado por *investigação baseada na prática* como pesquisa performativa e afirma que pesquisadores performativos empregam várias estratégias de pesquisa como a prática reflexiva, observação participativa, etnografia performática, estudo bibliográfico e comentário auto gerado de seu trabalho.

Portela (2020) afirma que a criação surge da manipulação exploratória de materiais que, ainda que seja conceptual, implica algum tipo de externalização material desse elemento através de alguma forma de linguagem. Defende também, que, para criar, é necessário definir onde se pretende chegar e inventar a própria forma ou o procedimento para alcançá-la. De acordo com o autor, “procedimento e forma constituem-se correlativamente e implicam um movimento no tempo e no interior do sujeito.” (Portela, 2020, p.29). Para além disso, Portela afirma que a “retroação entre pensar e fazer tira partido da resistência dos materiais à manipulação” (Portela, 2020, p.29), emergindo, assim, um conjunto limitado de possibilidades organizativas que fazem da forma “uma propriedade emergente, resultante da manipulação dos elementos materiais e que surge gradual e progressivamente nessa iteração exploratória.” (Portela, 2020, p.29). Portanto, para o autor, “criar é propiciar a constituição emergente de formas a partir da manipulação controlada de materiais.” (Portela, 2020, p.29)

A estratégia parece consistir em revelar certas constelações semânticas que estruturam a nossa percepção da “arte” e da “investigação”

enquanto práticas distintas (e, em certos aspetos opostas), mas também em sugerir a presença de outros sentidos que essa percepção reprime e, mais ainda, a possibilidade de ressignificação de uma e outra prática a partir da sua contaminação. Esta explicitação da articulação entre arte e investigação como um problema de enquadramento torna clara também a não equivalência entre as duas formas: na primeira, de tipo expressivo-declarativo, o modo de enunciação confunde-se com o conteúdo de enunciação; na segunda, de tipo explicativo-argumentativo, o modo de enunciação distingue-se do conteúdo de enunciação. As possibilidades de distinção e de contaminação dependem da reificação dos discursos que as tornam imagináveis como práticas e campos de ação particulares. (Portela, 2020, p.33)

Para realização deste projeto de escrita, foi realizada uma recolha bibliográfica das questões teóricas pertinentes a temática de livro de artista, materialidade do texto, poética pós-digital e intermedialidade. A contextualização histórica e literária das obras já realizadas nesse âmbito e *close reading* dos textos supramencionados serviram de influência para criação de uma obra original.

O processo de criação beneficia ainda da observação de exemplos de livros multimidiáticos como *O livro, uma máquina de fazer pensar* (Rua, J., 2019), *Between Page and Screen* (Borsuk, A. & Bouse, B., 2012), *My Body, A Wunderkammer* (Jackson, S., Harding, J. & Fricklas, K., 1997), incluindo obras que combinam o meio impresso e o meio digital como *An Ocean of Static* (Carpenter, J.R., 2018) e *The Gathering Cloud* (Carpenter, J.R., 2017) e de livros de artista como *Arte corpo/corpo arte* (Carneiro, A., 1980), *O Canavial: Memória - Metamorfose de um Corpo Ausente* (Carneiro, A. 1973), *Box #10 e #4* (Aguilar, F. 2018), *Dilema* (Araújo, V., 2004), *O corpo que sente. Paremos a SIDA* (Anleo, X., 1991) e *White Cube Book* (Byars, J.L., 1983).

A exploração material do suporte e dos meios de escrita desenvolve-se paralelamente à invenção verbal do texto escrito, influenciando-se mutuamente.

Deste modo as perguntas enunciadas sobre a corporização do ato de leitura e a corporização do texto podem ser investigadas no interior do próprio ato criativo. A metodologia segue princípios da investigação baseada na prática, característicos da investigação artística.

4. Corpoesia: A Integração Ergódica do Ser

Dar destaque à materialidade da leitura requeria uma quebra do *habitus* (Bourdieu, 2005) gerando a necessidade de uma interação nova e ainda não corporizada com o objeto em questão. Criar uma forma reconhecível, mas concomitantemente dissemelhante ao tradicional livro deveria fazer com que o leitor acionasse sua *hexis* de leitura, apenas para ter de descartá-la à medida que é confrontado com situações inusitadas e com as quais não precisar lidar habitualmente ao ler um livro.

Com esse intuito e inserido no contexto de uma poética pós-digital, optou-se pela criação de um cibertexto ergódico, conforme descrito por Aarseth (1997) em que uma sequência semiótica é construída a partir de uma seleção física de movimentos que não são habituais no ato da leitura. De acordo com o autor, o cibertexto foca na organização mecânica do texto ao colocar as complexidades do suporte como uma parte integral da troca literária. O termo ergódico, por sua vez, deriva do grego “*ergon*”, trabalho e “*hodos*”, caminho, sendo necessário um esforço não habitual requerido do leitor para que consiga atravessar o texto. Apesar de toda leitura ser em alguma medida indeterminada, não-linear e diferente, e de o leitor só poder ler uma sequência por vez, em cibertextos como o construído, o leitor é sempre lembrado das estratégias inacessíveis, dos caminhos não trilhados e das vozes não ouvidas (Aarseth, 1997). O texto coloca o leitor em uma posição de risco de rejeição na medida em que o leitor pode não conseguir adentrar o labirinto, por não saber como manipular o livro ou não ter os meios necessários (um telemóvel em mãos) para aceder às ligações do *Spotify* e os *QR codes*. O risco de rejeição ainda é sentido ao longo da jornada de leitura em que o leitor não sabe se conseguirá sair do labirinto. Estará disposto a destruir parte do livro para acessá-lo por completo? Por isso, há a necessidade de investimento pessoal de improvisação por parte do leitor que pode levar à intimidade ou à falha, descrita por Aarseth (1997) como uma luta não só por clareza interpretativa, mas por controle narrativo.

As páginas soltas, as cintas, com códigos de ligação ao *Spotify*, ao redor dos conjuntos de páginas, os recortes que revelam parte do que vem em seguida, gerando uma expectativa quebrada com o virar da página, e a segmentação do livro em três partes distintas fazem com que o leitor precise manusear o livro de uma forma bem diferente de um livro padrão, em que apenas passaria as páginas e esquecer-se-ia de seu próprio corpo para focar na apreciação dos significados produzidos pela leitura.

O texto é construído como um labirinto unicursal no nível macro e multicursal no nível micro conforme descritos por Aarseth (1997), já que o leitor precisa seguir um percurso específico e aparentemente linear para chegar ao fim da leitura, mas pode explorar outros percursos através das páginas da rede digital e dos próprios atos físicos requeridos dele.



Fig 1. Livro *Corpoesia: A Integração Ergódica do Ser*

Além disso, a manipulação do livro pretende estimular os sentidos, sendo possível notar sua materialidade nas diferentes cores, texturas, fontes e media em que é representado. Através da imersão sonora e o envolvimento sinestésico¹ e cinestésico requerido do leitor. Ele é chamado, por exemplo, a operar seu telemóvel para escanear os códigos do *Spotify* e “QR codes” e a manipular objetos como os comprimidos, a caixa, a agulha, o fósforo, os pigmentos, o óleo e as próprias folhas do livros, algumas extremamente delicadas (feitas de papel seda). Essas tarefas fazem com que a mente e corpo precisem trabalhar como um conjunto para a compreensão e vivência integral da experiência proposta. O suporte torna-se frágil e sua

¹ Sinestésico (relativo à estímulos sensoriais diferentes acontecendo concomitantemente) e cinestésico (relativo à manipulação)

manipulação inconveniente, requerendo cuidado e concentração (Hombrecher & Wassiltschenko, 2020).

O leitor passa a ter um novo papel, deixando de ser passivo receptor das ideias e passando a ser ativo não só na escolhas dos próximos passos, como na produção dos sentidos obtidos na sua interação com o texto. Há uma integração do corpo do leitor com o corpo do texto, algo muito presente em livros infantis, por exemplo, que trabalham com uma componente sensorial auditiva, táctil e até olfativa além da visual.

Nesse âmbito, é interessante ressaltar que ao contrário do suporte impresso clássico direcionado a adultos em que o suporte deve desaparecer da consideração consciente do leitor (Bolter, 2001), os livros infantis oferecem uma materialidade complexa que desafia a ideia de livro e seu formato usual (Hombrecher & Wassiltschenko, 2020). Pesquisas no campo da literatura infantil demonstram que as crianças respondem bem à experiência sinestésica, mas que pode desviá-las do propósito da recepção do conteúdo (Kummerling-Meibauer, 2011). Porém, ao contrário das crianças que ainda não percebem o livro como um artefato cultural que deve ser preservado, os adultos entendem a materialidade do livro como um suporte que precisa ser protegido, não estando inclinados a fazer com o livro o que bem entenderem ainda que isso represente a obliteração do suporte físico. Desafiar essa perspectiva é também um dos intuitos desta obra. A criação de qualquer nova forma implica necessariamente na destruição da forma preexistente.

Ao manusear o livro está não só a lê-lo como também a destruí-lo no processo e a construir algo novo a cada escolha. A impermanência das formas fica evidente como uma temática central da obra. Os códigos para as ligações online hoje funcionam e podem ser lidos, mas no futuro talvez tornem-se irrelevantes; aqueles que não conhecem as formas de acesso a estes mesmo códigos podem não conseguir desfrutar do livro por completo já nos dias atuais. Ou seja, somos confrontados com a ideia da teoria sociocultural de que “a escrita é situada em interações concretas que são simultaneamente improvisadas localmente e mediadas por ferramentas e práticas historicamente pré-fabricadas e fornecidas.”(Prior, 2006, p.54). Essa dimensão da teoria sociocultural coloca a escrita como uma relação direta com contextos interacionais e históricos (Chritianakis, 2011).

Essa variação constante das formas levanta, também, questões importantes sobre seu significado e implicações para a escrita/leitura. Ler e escrever um texto manuscrito, impresso,

interpretar uma imagem, uma pintura, uma colagem, acessar conteúdos digitais, mídias sociais, escutar uma canção, um som típico do organismo humano, uma leitura narrativa ou uma poesia são atividades bem distintas que requerem o uso de processos físicos e cognitivos variados.

Barthes e Kristeva desenvolvem conceitos que exploram a relação entre a escrita e a leitura, e a importância da materialidade do texto. Barthes (1994) introduz a noção de "scription", destacando o gesto físico e corporal envolvido na escrita, no qual a mão segura a ferramenta de escrita, pressiona a superfície e traça formas regulares e ritmadas. O escritor reconhece a influência da materialidade do material descrito, como sua textura, cor e características físicas, que influenciam os gestos da mão durante a escrita. A escolha do papel e do instrumento de escrita também é considerada crucial para a produção do texto, uma vez que a materialidade determina o que pode surgir no espaço pré-estruturado. A concepção de "scription" de Barthes está intimamente ligada ao seu conceito de "écriture", que se refere a uma forma específica de escrita literária que transforma um sistema de signos em literatura. "Écriture" não é apenas um ato físico, mas um ato semiótico que envolve a criação de significados por meio da linguagem. Kristeva (1969) expande esse conceito ao enfatizar a importância da recepção do texto e introduzir o termo "écriture-lecture" entendendo o texto literário como um "duplo", ou seja, um texto que é produzido não apenas pela escrita do autor, mas também é constituído pela leitura do leitor. Para a autora, o escritor é, também, considerado um leitor, pois o texto literário representa contextos históricos e sociais que o escritor deve compreender e decodificar para produzir seu próprio texto literário. Assim, a "écriture-lecture" forma uma unidade inseparável. Essa tensão será explorada através de todo o livro.

Ato 1: A Ruptura

O ato 1 do livro, intitulado *A Ruptura*, busca não só iniciar o leitor na trajetória de separação entre mente e corpo, mas também produzir um desconcerto entre o que um leitor está acostumado a fazer com um livro e o que precisará fazer com este livro. Há um movimento da escuta do seu coração, do seu corpo e de si mesmo para a escuta dos ecos mentais.

As páginas aparecem conectadas apenas pela cinta de frágil papel manteiga, e percebe-se em cada etapa a evolução do grafismo e da motricidade grossa e fina até o estágio final de

representação gráfica. Motricidade essa desenvolvida a partir da garatuja desordenada², passando pelo desenho esquemático, o rasgar de papéis, a confecção de bolinhas de papel, escrita caligráfica, digitada, livre e fonética. É interessante notar que há um movimento parabólico da abstração completa representada na primeira forma de registro físico do ser humano passando por uma tentativa de representação mais concreta e retornando à abstração, agora, simbólica.

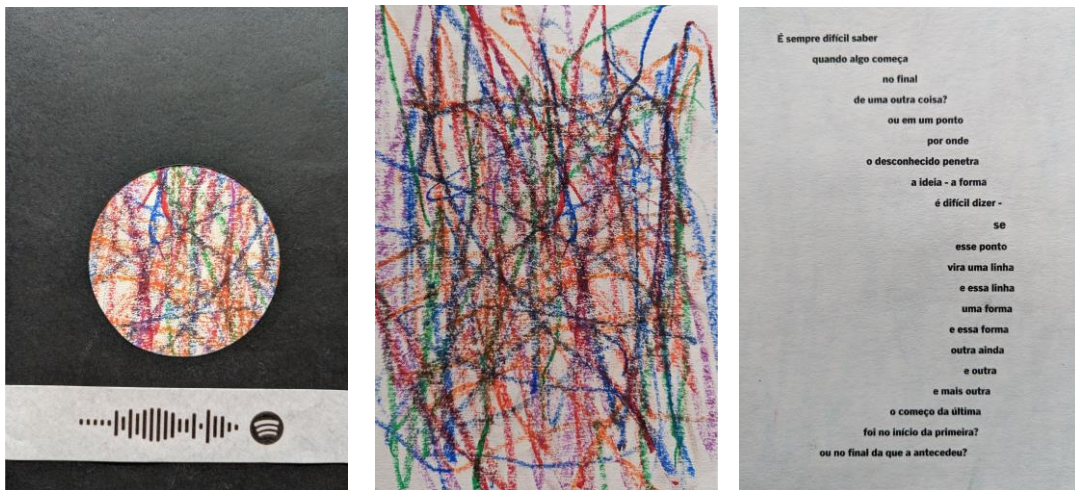


Fig 2. Primeiro conjunto de páginas do Ato 1 do livro

Em seu artigo, “Children’s Text Development: Drawing, Picture and Writing”, Christianakis (2011) problematiza a posição privilegiada que a literacia alfabética ocupa no currículo escolar que acaba por ser reforçada por meio de diferentes mecanismos estruturais, como boletins, exames nacionais e livros didáticos (Anning, 2003). Por outro lado, as formas de expressão visual são subvalorizadas, recebendo pouca atenção e representação na aprendizagem escolar. Especificamente, as literacias visuais relacionadas à cultura popular e aos meios de comunicação são marginalizadas e excluídas (Marsh & Millard, 2000).

Além disso, o desenho artístico é muitas vezes considerado como uma habilidade restrita a uma pequena elite de especialistas ou é desvalorizado como uma forma de expressão infantil que deve ser superada à medida que se cresce (Kress & van Leeuwen, 1996). Essa desvalorização do desenho também está relacionada à visão de que a literacia alfabética é uma

² Lowenfeld & Brittain (1997) definem a garatuja desordenada como traços que seguem todas as direções e o desenho esquemático como formas representativas produzidas intencionalmente mais próximas da realidade e com uma noção espacial. Ambas são consideradas etapas do desenvolvimento do grafismo infantil.

forma de "capital cultural" mais valorizada (Bourdieu, 1984). De acordo com Bourdieu, há uma hierarquia de preferências estéticas baseada no nível de educação e classe social. Aqueles com menos educação tendem a preferir textos considerados populares, enquanto os mais educados valorizam trabalhos considerados "legítimos" ou "intelectuais". Os mais escolarizados mantêm posições de poder, e suas preferências textuais são valorizadas no sistema educacional e social, resultando em uma acumulação implícita de capital cultural que pode ser trocado por status hierárquico. Em geral, as ideologias dominantes que consideram as literacias centradas na linguagem escrita como mais avançadas do que as literacias visuais contribuem para a diminuição do valor atribuído ao desenho e acabam por gerar uma supervalorização da importância da escrita na escola.

No entanto, a noção de que a escrita conduz a níveis mais elevados de cognição tem sido criticada há algum tempo por negligenciar os contextos sociais e ignorar a natureza mutável e multimodal da linguagem. Vários estudiosos têm apontado que a escrita não é a única forma de comunicação significativa e que outras formas de linguagem, como as visuais, também desempenham um papel importante na construção do conhecimento e na interação social. (Barton & Ivanic, 1991, Gee, 1990, Kress & van Leeuwen, 2001; Scribner & Cole, 1981; Street, 1995).

Aceitar que a escrita é de uma natureza cognitiva mais elevada do que outras formas de expressão é criar a primeira fissura entre o corpo e a mente, estabelecendo uma supremacia da última perante a primeira. Através do processo de escolarização o corpo é dominado e adestrado a ler e a escrever dentro do paradigma de capital cultural, que requer a capacidade de lidar com textos cada vez mais complexos e abstratos e o consequente apagamento do corpo no processo. É claro que, em uma sociedade neoliberal, essa dinâmica se expande para as diversas facetas da vida que não só o domínio da escrita e da leitura.

Enquanto os olhos do leitor observam o percurso da *Ruptura* estampado nas folhas, as mãos estão engajadas em escanear os códigos de acesso ao *Spotify* e explorar as variadas texturas criadas pelo uso de diferentes papéis. Os ouvidos tentam escutar os áudios que não correspondem exatamente ao que está escrito na página, mas sim expandem ou até contrariam as ideias impressas representando a desconexão criada entre o corpo e a mente.

Bem como cada um de nós, o leitor é convidado a querer uma coisa, ter de fazer outra e pensar uma terceira. O corpo e a mente do leitor não apenas escutam e leem sobre a experiência

de segmentação, mas a vivenciam à medida que tentam lidar com os diferentes estímulos propostos.

Ato 2: A guerra

Está instaurada *A guerra*. Para acessar a segunda parte do livro é necessária uma escolha entre a permanência no mundo das formas que já não possuem uma conexão direta, clara e consciente com seu significado ou a desintegração dessas mesmas formas que começa pela destruição da caixa, dando acesso à uma nova realidade onde a ruptura é evidente. Ao optar pela pílula azul, o leitor é direcionado para essa dissertação, onde tudo é logicamente explicado e passa a fazer sentido para a mente formatada e analítica.

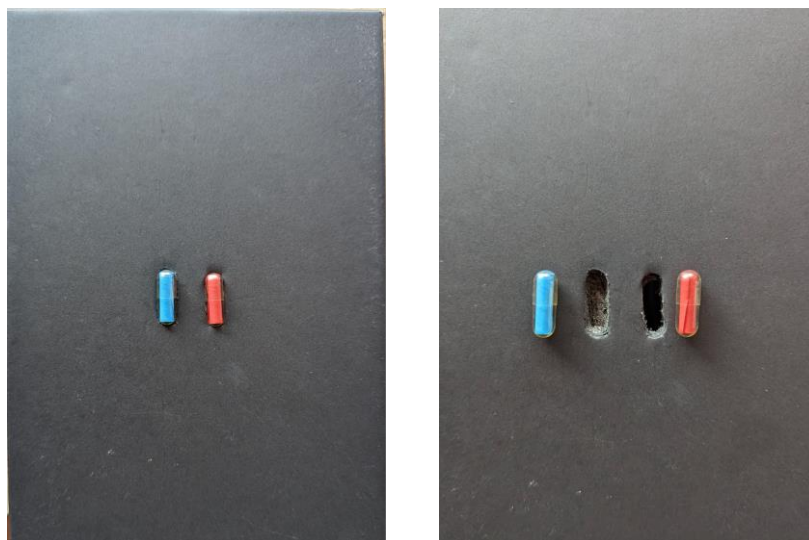


Fig 3. Caixa que contém o Ato 2 do livro com as pílulas azul e vermelha

Eleger a pílula vermelha é partir a caixa em que somos colocados durante todo o nosso processo de socialização e escolarização, e descobrir que existe algo para além do visível e racional. Essa é uma escolha sem volta, pois romper os padrões estabelecidos é arriscar o próprio ato da comunicação. Bakhtin (1979) já argumentava que todo ato de comunicação é permeado por uma tensão entre a expressão individual e a resposta do outro e que, ao comunicar, arriscamos nossas palavras e ideias, abrindo espaço para a resposta do interlocutor. Esse risco decorre do fato de que a compreensão mútua não é garantida, estando sujeita a mal-entendidos e desacordos. No entanto, é justamente por meio do diálogo que ocorre a construção de significados e a formação de um senso compartilhado. Essa experiência leva a tensão ao extremo ao colocar o leitor em uma posição angustiante de sem instruções e sem saber o que o

aguarda, ter de tomar uma decisão sobre o que fazer com o livro (ler torna-se uma metáfora para viver).

Pode não se encontrar nada dentro da caixa, ou chegar ao móbil com peças de um quebra-cabeças com QR codes no verso, como uma alegoria para a instabilidade inerente às formas materiais. Bernstein (1992) defendia a impossibilidade comunicativa da linguagem, destacando a poesia como processo, o ato de fazer, que carrega sempre em si o potencial de algo novo, emergente e não previsível pela poética.

Se o leitor optar por não escanear os QR codes, simplesmente não saberá nada do que está escrito ali. Ainda que entre em cada uma das ligações, a variabilidade das formas pode parecer tão disruptiva que é considerada incompreensível ou sem sentido. Ver cada uma das componentes de uma forma separada de suas partes é como ver uma nova forma que possui um significado próprio e díspar do significado da forma que a originou. Mais uma vez fica evidente a impossibilidade de separação entre corpo e mente.

O jogo com as noções de conteúdo e forma torna-se ainda mais proeminente justamente no Ato 2, onde os textos encontram-se dilacerados e espalhados por diferentes páginas da rede digital e das mídias sociais e há uma ruptura nas formas estabelecidas para cada um dos gêneros textuais. Uma bula passa a ser um currículo; um poema, uma receita; uma fotografia, uma poesia visual; um diário, um texto argumentativo. Ao transgredir a relação entre forma textual e gênero discursivo, dá-se, também, um novo significado para o conteúdo ali presente, mostrando claramente o impacto das formas na construção de sentido. Robert Creeley defende a forma como uma extensão do conteúdo, porém não menos importante que o conteúdo em si. Afinal, é por meio das formas que temos acesso a esse conteúdo e quando a forma muda, o conteúdo altera-se também.



Fig 4. Imagem inicial com QR codes no verso, recordada e transformada em um móbile

Se a cada ruptura é gerada uma nova forma, a junção dessas novas formas cria uma nova grande forma diferente ainda da primeira. Se, inicialmente, havia uma pintura com uma série de QR codes atrás, agora há um móbile com uma série de QR codes que se conectam a uma rede digital que leva a outras páginas, ideias e lugares. O leitor pode simplesmente abandonar toda a experiência inicial de leitura, se ao chegar no Instagram resolver responder à mensagem de algum conhecido ou fazer o “reel” do dia. Todas as possíveis tangentes passam então a fazer parte dessa nova forma de texto e da experiência de leitura. Adentramos o labirinto multicursal (Aarseth, 1997). O corpo do texto não é mais um objeto estanque e limitado a um corpo físico, mas algo fluido, mutável, em constante desenvolvimento e expansão.

É importante citar a ideia de “lection” desenvolvida por Hombrecher & Wassiltschenko (2020) a partir de sua pesquisa com livros infantis. Baseado nos conceitos de “scription” e “écriture-lecture” de Barthes e Kristeva, os autores defendem o uso do termo “lection” para expressar uma fusão da “scription” e da “lecture”. Para os autores, a criança ao manipular um livro acaba por coescrevê-lo, por meio de sua recepção, não apenas no sentido de uma “écriture-lecture”, mas também por meio das intervenções corporais realizadas na materialidade do livro. Consequentemente, a “scription” infantil vai além dos processos de leitura do adulto, que, apesar de demandar a utilização de partes do corpo como as mãos, os olhos e até a própria postura, o corpo não se torna aparente na modificação da materialidade. Em *Corpoesia: A Integração Ergódica do Ser*, a materialidade do livro não é fixa e acabada; está em constante mudança por meio da “lection” do leitor.

Assim como apontado por Hombrecher & Wassiltschenko (2020) a respeito da literatura infantil, a leitura desse livro propõe um efeito dissolução de fronteiras em relação ao conceito

da obra sendo o leitor responsável pela sua eterna criação e modificação através de sua “lection”.

Devido às interações com o texto, o corpo do leitor passa, também, a fazer parte dessa composição, já que ele movimenta as palavras no *Jamboard*, curte e compartilha vídeos nas mídias sociais (Youtube, Instagram, LinkedIn), escolhe os termos e até edita o código de programação no *Codepen* utilizando o seu corpo físico. Isso quer dizer que o leitor pode atuar sobre esse corpo como sendo seu e simplesmente apagar todo o código no *Codepen* ou criar um *Jamboard* inteiramente novo, aniquilando em grande parte a obra já manifestada para começar algo que se desencadeia durante o processo de manipulação

Como todo o corpo, a forma é frágil e limitada a um espaço de tempo e, como afirmam Cavallo Chartier (1998), nenhum texto existe fora do seu suporte físico ou da circunstância em que foi lido ou escutado. Essa afirmação levanta um questionamento sobre a fragilidade do próprio significado que, ao ser alterado a cada vez que se altera a forma, demonstra-se tão tênue quanto a própria materialidade que o sustenta.

Aqui entra também uma terceira componente que traz ainda mais questionamentos sobre os papéis do leitor, do escritor e da própria materialidade do texto: a inteligência artificial. Ela é utilizada para a confecção do código gerador do poema cujas palavras foram sugeridas pelo escritor e serão selecionadas pelo leitor, sendo um terceiro elemento na participação da leitura e escrita do texto. É feito também um diálogo com a ferramenta de I.A. no qual ela fala da sua capacidade recombinação de gerar textos. Se o livro como interface (Borsuk, 2018) propõe um espaço de interação diferenciado entre leitor/ texto, o que dizer de uma interação mediada por uma inteligência artificial?

Se um texto é compartilhado ou criado a partir de uma IA, ele faz parte de um corpo que comporta e tem acesso direto a milhares de outros textos gerando uma integração não só de intertextualidade semântica entre eles, mas material e concreta em que perguntas diferenciadas podem levar-nos a esse texto ou a partes e variações suas. O texto é sempre potencial de algo novo. Mais uma vez fica claro que o ser e materialidade são partes do livro e partes do todo e não apartadas do mundo. Essas são questões interessantes para serem ainda mais exploradas em um próximo trabalho.

Ato 3: A reintegração

Se o segundo ato do livro representava o conflito em busca da integração, o terceiro ato, busca alcançá-la. Para isso, é necessária uma via de aprofundamento interno, levando à superação da dualidade corpo e mente. Antes que possa adentrar nesta senda, o leitor é mais uma vez confrontado com uma escolha. Acatar ou desafiar a voz do eu-lírico, que quebra a quarta barreira e dialoga diretamente com o leitor. Inspirada pelo romance *Se um viajante em uma noite de inverno* (Calvino, 2009), o eu-lírico interpola o leitor diretamente, colocando em evidência também a presença da figura do “escritor” em dualidade e contraposição com a do “leitor” que se unem através do fio invisível do texto e das modernas mídias sociais gerando uma ilusão de aproximação.

É interessante falarmos um pouco sobre o escritor, pois da mesma forma que o leitor, ele(a) está envolvido em um trabalho físico de criação desse livro, que, sendo um livro de artista, demanda habilidades e materiais diferentes aos que um escritor está habituado. Ele próprio precisa lidar com a materialidade das folhas, dos materiais que insistem em resistir à sua atuação, das tintas que teimam em escorrer quando deveriam secar e do peso das peças de computador na fina linha invisível de nylon. O escritor, tal como o leitor, tem de empregar todos os seus sentidos e atuar com mente e corpo integrados para criar a obra que surge em um contexto desafiador da lógica neoliberalista de produção e consumo. O escritor está a gastar centenas de horas a criar, sozinho, uma obra que será destruída pelo leitor. Há que haver dedicação e desapego implacáveis para aceitar que a conclusão da obra é, na verdade, apenas o fim da atuação do escritor sobre ela, que passa a pertencer ao leitor e ao mundo.

Nesse momento, a noção de Kristeva (1969) do texto literário como um "duplo" (produzido não apenas pela escrita e leitura do autor e do leitor) é salientada pela admissão do eu-lírico de que está a pensar em como o livro irá impactar o leitor e do incômodo que sente em saber que não possui o controle da escrita desse texto. Os papéis do escritor e do leitor são colocados em causa. O eu e o outro tornam-se evidentes e para que a dualidade seja superada, o leitor precisa escolher ignorar a voz exterior (do outro, da escritora, da sua própria mente, da mente coletiva) e avançar pelo caminho de integração com o todo da obra.

Ao abrir o zíper do tecido, o leitor depara-se com uma revelação a respeito da palavra e suas relações com a religião, matemática e a narrativa. Essa informação aparece em camadas de papel com diferentes níveis de transparência representado o véu criado pela separação das

formas e significados. Somente ao ver as coisas como um todo, em sua integralidade, a verdadeira compreensão torna-se possível.

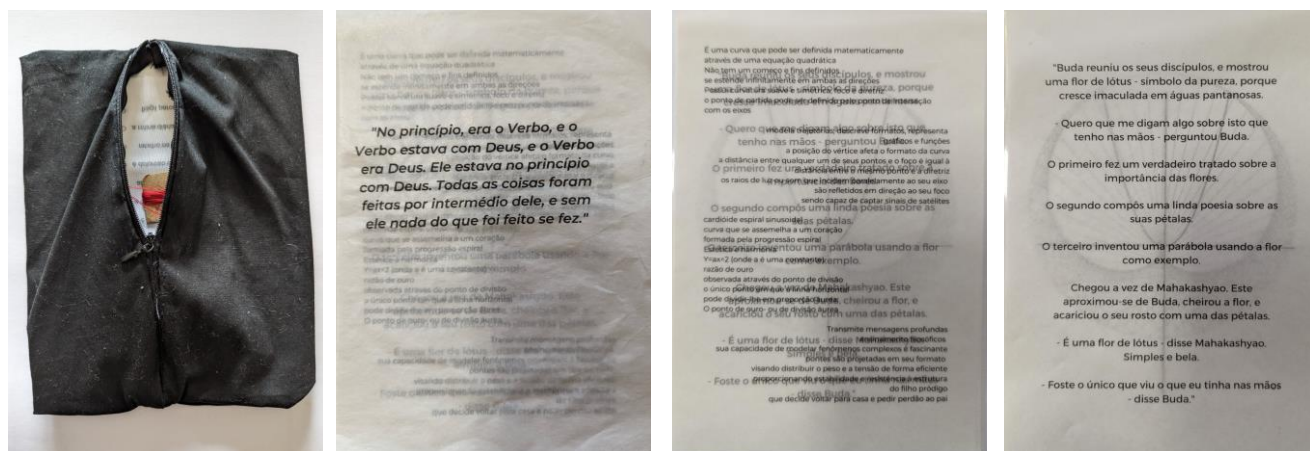


Fig 5. Imagem da bolsa de tecido e páginas em camadas de transparência

A fusão dos corpos do livro e do leitor faz-se ainda mais presente, com o leitor sendo convidado a costurar, ler uma mensagem secreta com a ajuda de um fósforo e pintar uma obra com os dedos, como na época da infância. A narração atravessa o corpo do livro e inscreve-se no corpo do leitor, que, se aceitar o desafio, terá os dedos sujos pelo pigmento do livro. É adicionada, também, a componente olfativa. Todo o corpo do leitor deve estar envolvido no momento de criação e silêncio interior (já não se escuta mais vozes). Não há mais instruções. O leitor precisa tornar-se autônomo.

5. Considerações finais

Utilizando a metodologia da investigação baseada na prática e a prática baseada na investigação (Smith & Dean, 2009), este projeto de escrita teve como objetivo explorar o potencial das dimensões visuais, sonoras, táteis, olfativas e tecnológicas na experiência de escrita e leitura como ferramentas de integração do corpo e mente. *Corpoesia: A Integração Ergódica do Ser* é um livro que coloca a materialidade e presença de texto em evidência, tornando o corpo do leitor e do próprio escritor presentes e atuantes na materialidade do texto. Há uma quebra nas fronteiras entre as velhas e novas mídias através de uma poética pós-digital, que propõe e ao mesmo tempo problematiza as possibilidades e disponibilidade constante de acesso à rede digital aumentando ainda mais o nível de divisão e separatividade entre o sentido

e a forma, e, ao mesmo tempo, gerando um processo de unificação a partir de um repositório imensurável que mantém todos os textos e pessoas permanentemente conectados.

O estudo bibliográfico, análise de livros de artistas e obras multimidiáticas contribuíram para a construção crítica das ideias apresentadas no livro, bem como para sua construção material. Por outro lado, criar as formas em que as ideias se apresentariam constituiu um desafio enorme, já que há uma distância considerável entre a idealização e a materialização de qualquer conceito. As formas, apesar de serem a própria representação das ideias, são sempre limitadas pelo tempo, pelas habilidades daqueles que as criam e pela falta de recursos materiais ou tecnológicos, só para citar algumas. Ter de lidar com todas essas dificuldades na prática é certamente um bom exercício de valorização das formas, usualmente consideradas periféricas e desvalorizadas no paradigma do capital cultural (Bourdieu, 1984). Na minha experiência, precisei, na verdade, de muito mais criatividade para operar dentro de todas essas restrições do que teria ao criar um livro como conteúdo (Brosuk, 2018). Produzir e ler uma obra como essa desafia a maneira como pensamos sobre a arte e a experiência e como elas podem ajudar a superar a separação, segregação, medo e isolamento em uma era pós-pandêmica e do estabelecimento de inteligências artificiais.

Ao enxergar a leitura e a escrita como um ato corporal em que corpo e mente precisam atuar em conjunto para decifrar símbolos, interpretar e construir sentidos e experimentar a obra em todas as suas dimensões tenta-se responder às questões filosóficas de longo data como: Há realmente uma separação possível entre corpo e mente? Seria a integração entre corpo e mente o caminho para uma nova consciência? De que modo uma experiência de leitura pode induzir essa consciência da linguagem e do livro como mente e corpo em simultâneo? Perguntas essas que deixarei como matéria de reflexão para os leitores deste livro e deste projeto.

7. Referências:

- Aguiar, F. (2018). *Box #4*. Ed. de autor.
- (2018). *Box #10*. Ed. de autor.
- Andriolli, L. (2014). “Stuff we love: Afeto, Presença e Materialidade no Design de Livros.” *Materialidades da Literatura*, 2(1), 119-134. https://doi.org/10.14195/2182-8830_2-1_6
- Anleo, X. (1991). *O corpo que sente. Paremos a SIDA*. Ed. De autor.
- Anning, A. (2003). Pathways to the graphicacy club: The crossroad of home and pre-school. *Journal of Early Childhood Literacy*, 3, 5-35.
- Aarseth, E.J. (1997). *Cybertext: Perspectives on ergodic literature*. Baltimore: JHU Press.
- Bolter, D.J. (2001). *Writing space. Computers, hypertext, and the remediation of print* (2nd ed). Mahwah:Erlbaum.
- Bakhtin, M. (1979). *Estética da criação verbal*. (4. ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R.. (1994). "Variations sur l'écriture" [1973]. In: Barthes, Roland, *Œuvres complètes*. 2, 1966-1973. Éd. établie et présentée par Éric Marty (pp. 1535-1575). Paris: Éd. du Seuil.
- Barton, D. & Ivanic, R. (1991). *Writing in the community*. London: Sage.
- Bernstein, C. (1992). *A Poetics*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Borsuk, A. & Bouse, B. (2012). *Between Page and Screen*. Los Angeles: Siglio.
- Borsuk, A. (2018). *The Book*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (2005). “Habitus.” In *Habitus: A Sense of Place*. Ed. Jean Hillier and Emma Rooksby. Burlington, VT: Ashgate.
- Calvino, I. (2009). *Se numa noite de Inverno um viajante*. Lisboa: Teorema.
- Campos, A. (2014). *Viva Vaia: Poesia 1949-1979*. São Paulo: Atêlie Editorial.
- Campos, H. (2004). *Galáxias*. São Paulo: Editora 34.

- Cavallo, G. & Chartier, R. (1998). *A História da Leitura no Mundo Ocidental*. São Paulo: Ática.
- Cardoso, C. F. (2014). "On Being Contemporary." *MATLIT: Materialidades da Literatura*, 2(1), 203-207. https://doi.org/10.14195/2182-8830_2-1_15
- Carpenter, J.R. (2017). *The Gathering Cloud*. Devon: Uniformbooks.
- (2018). *An Ocean of Static*. London: Penned in the Margins.
- Christianakis, M. (2011). "Children's Text Development: Drawing, Pictures and Writing." *Research in the Teaching of English*, 46(1), 22-54.
- Drucker, J. (1995). *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books.
- (1999). "Experimental Narrative and Artists' Books." *Journal of Artists' Books*, 12, 3-25.
- (2014). *Graphesis: visual forms of knowledge production*, Cambridge, MA: Harvard UP.
- Enslin, J. A. (2016). "Visual interpretations and humanistic interfaces." *MATLIT: Materialidades da Literatura*, 4(2), 279-282.]
- Gee, J. (1990). *Social linguistics and literacies: Ideology in discourses*. Brighton, MA: Falmer Press.
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press,
- Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de Presença: O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio.
- Haseman, B. C. (2006), 'A manifesto for performative research', *Media International Australia: Incorporating Culture and Policy*. Disponível em <https://www.taosinstitute.net/wp-content/uploads/2020/01/Brad-C.-Haseman-2006-a-manifesto-for-performative-research.pdf>
- Heldén, J. & Jonson, H. (2014). *Evolution*. Disponível em <http://www.textevolution.net/>
- Higgins, D. (1966). *Intermedia*. The Something Else Newsletter, 1(1).

- Hombrecher, H. & Wassiltschenko, J. (2020). “The Well-Worn Book and the reading child: cultural and cognitive aspects of materiality in German children’s literature.” *Neohelicon*, 47, 537-557.
- Jackson, S., Harding, J. & Fricklas, K. (1997). *My Body, A Wunderkammer*. Disponível em https://collection.eliterature.org/1/works/jackson__my_body_a_wunderkammer.html
- Johnston, D. J. (2016). “Big Data Poetry.” *Electronic Literature Directory*. Disponível em <https://directory.eliterature.org/individual-work/4825>
- Kummerling-Meibauer, B. (2011). “Emergent literacy and children’s literature.” In B. Kummerling-Meibauer, (Ed.) *Emergent literacy Children’s books from 0-3* (pp. 1-14). Amsterdam: Benjamins.
- Kress, G. & van Leeuwen, T. (1996). *Reading Images: The grammar of visual design*. New York: Routledge.
- (2001). *Multimodal discourse*. New York: Hodder Arnold.
- Kristeva, J. (1969). *Σημειωτική*. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil.
- Leder, D. (1990). *The Absent Body*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lowenfeld, V. & Brittain, W. L. (1997). *Desenvolvimento da capacidade criadora*. São Paulo: Mestre Jou.
- Mantzaris, T. (2018) “Visual literature in the 21st century: an interview with Anna Gerber.” *MATLIT: Materialidades da Literatura* 6 (1):211-19. https://doi.org/10.14195/2182-8830_6-1_15
- Marsh, J. & Millard, E. (2000). *Literacy and popular culture: Using children’s culture in the classroom*. London: Paul Chapman.
- Mc Laughlin, T. (2015). *Reading and the Body: The Physical Practice of Reading*. New York: Palgrave/Macmillan.

- McCaffery, S. (1973). *CARNIVAL: the first panel 1967 – 70*. Toronto: The Coach House Press.
- Melo e Castro, E. M. (2006). *O Caminho do Leve/The Way to Lightness*. Porto: Fundação de Serralves.
- Minh-ha, T. (1999). “Write Your Body.” In *Feminist Theory and the Body*. (pp. 258–266). Ed. Janet Price and Margrit Shildrick. New York: Routledge.
- Moeglin-Delcroix, A. (1997). *Esthétique du livre d’artiste (1960/1980)*. Paris: Jean-Michel Place / Bibliothèque Nationale de France.
- Montfort, N. (2017). *The Truelist*. Denver, CO: Counterpath Press. Disponível em <http://counterpathpress.org/the-truelist-nick-montfort>
- Neves, M. (2022). *Inside the Practice Room: a philosophical study on musical performance*. Diss. Doutorado, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra. <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/101651>
- Obrist, H. U. (2015). “Curation in the postdigital age.” *Postdigital Artisans. Craftmanship with a new aesthetic in fashion, art, design and architecture*. Frame Publishers.
- Olson, C. (1950). *Projective Verse*. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69406/projective-verse>. Acesso em: 12 de dezembro de 2022.
- Pereira, S., & Marcos, A. (2020). “O processo criativo na era Pós-Digital: Uma reflexão crítica baseada na prática artística.” In *2nd International Conference on Digital Creation in Arts and Communication, ARTeFACTo 2020* (pp. 127-135). Faro: Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC).
- Prior, P. (2006). A sociocultural theory of writing. In C.A., MacArthur, S. Graham, & F. Fitzgerald (Eds.) *Handbook of Writing Research* (pp. 54-66). New York: Guildford Press.
- Platão (2019). *As grandes obras*. São Paulo: Mimética.
- Plaza, J. (1982). “O livro como forma de arte (1)”. *Arte em São Paulo* 6:s.p.
- Portela, M. (2020). “Texto anterior, texto posterior, texto interior.” In *Cibertextualidades* (pp. 23-34). Porto: Publicação Universidade Fernando Pessoa. Disponível em: [Investigação Experimentação Criação \(2020\) \(ufp.edu.pt\)](https://www.ufp.edu.pt/investigacao-experimentacao-criacao-2020)

- (2022). “Recombinante, transgênica, emergente: Uma ecologia poética pós-digital.” In *Mix & Match: Hibridismo e Transmaterialidade* (pp. 27-46). Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- Rossmann, J. (2008). “Reading Outside the Lines: Paratextual Analysis and Artists’ Books.” *Journal of Artists’ Books*, 23, 30-41.
- Rua, J. (2019). *O livro, uma máquina de fazer pensar*. Projecto desenvolvido no âmbito do doutoramento em Materialidades da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.
- Schotter, J. (2010). “Verbivocovisuals: James Joyce and the Problem of Babel.” *James Joyce Quarterly*, 48, 89-109.
- Smith, H. & Dean R.T. (2009). *Practice-led Research, Researchled Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Scribner, S. & Cole, M. (1981). *The psychology of literacy*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Street, B.V. (1995). *Social literacies: Critical approaches to literacy in development, ethnography and education*. New York: Longman Group Limited.

ANEXOS

ANEXO I

<https://www.andreiaccmariano.com/post/corpoesia>

ANEXO II