

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Estudos de Linguagens

Marina Ribeiro Mattar

Poemóviles: aspectos estruturais e históricos no livro de artista

Belo Horizonte (MG)

2019

Marina Ribeiro Mattar

Poemóviles: aspectos estruturais e históricos no livro de artista

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagem.
Linha de pesquisa: IV – Edição, Linguagem e Tecnologia

Orientador: Prof. Dr. Rogério Barbosa Silva

Belo Horizonte (MG)
2019

Mattar, Marina Ribeiro.
M425p Poemóviles : aspectos estruturais e históricos no livro de artista /
Marina Ribeiro Mattar. - 2019.
96 f. : il., fotos.
Orientador: Rogério Barbosa Silva.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação
Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2019.
Bibliografia.

1. Campos, Augusto de, 1931-. 2. Livros de artistas. 3. Poesia
concreta. 4. Poesia concreta brasileira. 4. Arte brasileira. I. Silva,
Rogério Barbosa. II. Título.

CDD: 809.1



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

MARINA RIBEIRO MATTAR

Poemóviles: aspectos estruturais e históricos no livro de artista

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 05 de fevereiro de 2019, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Rogério Barbosa da Silva, Dr. - CEFET-MG - Orientador
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Mário Alex Rosa, Dr. - CEFET-MG
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Wagner José Moreira, Dr. - CEFET-MG
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Dedicado à memória de Haroldo de Campos e Décio Pignatari

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, como estrela-guia, por me dar rotas e caminhos e por sempre jogar dados ao acaso, mantendo todo mistério.

À minha família, em especial à minha mãe Edna, que me ensinou a ler pelos livros de poesia de Bandeira e Drummond e a escrever pelos seus diários cheios de lirismo e doçura. E ao meu pai Roberto, que me ensinou a ler jornais e a escrever por suas listas, artigos e por suas máximas, sempre muito discutidas ao redor da mesa do almoço.

À minha tia Telma, por seu cuidado com o texto, pela conversa, pelo compromisso e rigor e, sempre, por sua disposição e amor.

À cada uma de minhas irmãs e ao meu irmão e à minha cunhada e aos meus cunhados, pelo apoio, discussão, cuidado e companhia, mostrando que a alegria é, sim, a prova dos nove.

Aos meus sobrinhos: Paula, Pedro, Lucca e Ana Maria por tantos momentos felizes e cheios de doçura.

Em especial, à minha irmã Patrícia, que sempre apoiou e incentivou minha carreira de pesquisadora, de forma material e imaterial, com muita lucidez e precisão, imprescindíveis para a realização de um bom trabalho.

Ao meu orientador Rogério Barbosa Silva, pela disponibilidade em ajudar, discutir, conversar e me apresentar Belo Horizonte e seu meio literário, que fez tanta diferença para a construção deste trabalho nesses dois últimos anos.

Aos professores do programa em Estudos de Linguagens do CEFET-MG: Wagner Jose Moreira, pelos conselhos preciosos e referências acertadas e ao Mário Alex Rosa, pelos materiais doados e pelas aulas muito cheias de vida.

Aos meus amigos de Belo Horizonte que fizeram esses dois anos mais leves e felizes: Bruna, Júlia Pinheiro, Lucas, Andréia, Paulo, Júlia Castro, Iago, Thais, Cláudia, Flávia, Olívia e tantos outros. Agradeço também aos meus amigos milenares que tantas vezes me apoiaram e me ouviram falar da poesia concreta: Karine, Camila, Thales, Maria Elisa, Ulisses e Nara.

À CAPES, pelo subsídio financeiro, e ao CEFET-MG, em especial aos funcionários e professores do Posling.

Às bibliotecárias que sempre me ajudaram tanto e me ofereceram seu afeto e amizade: Sandra Martins, no ensino médio; Cláudia Araújo, na graduação e Deiler Fraga Rabelo, na pós-graduação.

Agradeço imensamente a todos os envolvidos de forma direta e indireta neste trabalho de pesquisa: Prof. Amir Brito Cadôr, pelo estágio no Acervo de Coleções Especiais da UFMG; Julio Mendonça, pela recepção no acervo do Haroldo de Campos e pelos materiais doados; Prof. Paulo Silveira, pela atenção e orientação; Prof. Gonzalo Aguilar pela gentileza e textos enviados e a Augusto de Campos por sua dedicação à poesia e por conceder entrevista para essa pesquisa.

“O futuro está em cada processo inaugural. ”

Wladimir Dias Pino

RESUMO

MATTAR, Marina Ribeiro. *Poemóviles*: aspectos estruturais e históricos no livro de artista. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) - Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

O objetivo central dessa dissertação é examinar os aspectos estruturais e históricos do livro-objeto *Poemóviles* (1974), de Augusto de Campos e Julio Plaza. Para tanto, foram feitos estudos referentes à produção, circulação, recepção e distribuição do livro. Buscou-se também sugerir leituras e análises para os poemas, tendo como base os estudos sobre a poesia concreta, presentes no livro *Teoria da Poesia Concreta* (1975), de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos e nas reflexões mais abrangentes de Gonzalo Aguilar, Philadelpho Menezes, Décio Pignatari e Marjorie Perloff; assim como na fortuna crítica do autor, nos livros *Sobre Augusto de Campos* (2004) e *Do céu do futuro* (2006). Objetivou-se, também, investigar o campo de estudos do livro de artista e suas particularidades, a fim de reconhecer em *Poemóviles* elementos e estruturas que fazem dele um livro de artista. Para conduzir essas reflexões, propomos, durante análise do livro, a investigação de sua estrutura e poética, sob a luz das teorias dos dois campos: o da poesia concreta e a do livro de artista, o que por fim, nos ajuda a refletir como apontar caminhos para as convergências entre as áreas.

Palavras-chave: Poemóviles; Augusto de Campos; livro de artista; poesia concreta

ABSTRACT

MATTAR, Marina Ribeiro. *Poemóbiles*: structural and historical aspects in the artist's book. 2019. Dissertation (Master's Degree in Language Studies) -Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

The central objective of this dissertation is to examine the structural and historical aspects of the book object *Poemóbiles* (1974), by Augusto de Campos and Julio Plaza. In order to do so, studies were carried out regarding the production, circulation, reception and distribution of the book. It was also tried to suggest readings and analyzes for the poems, based on the studies on concrete poetry, present in the book *Theory of Concrete Poetry* (1975), by Décio Pignatari, Haroldo and Augusto de Campos and in the more comprehensive reflections of Gonzalo Aguilar, Philadelpho Menezes, Décio Pignatari and Marjorie Perloff; as well as in the author's critical fortune in the books *Sobre Augusto de Campos* (2004) and *Do céu do Futuro* (2006). The objective was also to investigate the field of study of the artist's book and its particularity, in order to recognize in *Poemóbiles* elements and structures that make it an artist's book. In order to conduct these reflections, we propose, during the analysis of the book, the investigation of its structure and poetics, in the light of the theories of the two fields: that of concrete poetry and that of the artist's book, which ultimately helps us to reflect as ways of convergence between areas.

Keywords: *Poemóbiles*; Augusto de Campos; artist's book; concrete poetry

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1	Livro Depero futurista.....	16
Fotografia 2	Livro Parole in libertà.....	17
Fotografia 3	Livro Objetos.....	19
Fotografia 4	Poemóbile Luzcor.....	24
Fotografia 5	Poemóbile Entre.....	27
Fotografia 6	Poemóbile Rever.....	30
Fotografia 7	Poema Luxo – versão de 1965.....	33
Fotografia 8	Poemóbile Luxo.....	33
Fotografia 9	Poemóbile Change.....	36
Fotografia 10	Poemóbile Cable.....	40
Fotografia 11	Poemóbile Reflete.....	42
Fotografia 12	Poemóbile VOO.....	44
Fotografia 13	Poema “O ovo” de Símiás de Rodes.....	45
Fotografia 14	Poemóbile VIVAVAIA.....	47
Fotografia 15	Poema Viva Vaia.....	48
Fotografia 16	Poemóbile Impossível.....	50
Fotografia 17	Poemóbile Abre.....	55
Fotografia 18	Poemóbile Open.....	56

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
1.1	PERCURSO: DA MICROSCOPIA À MACROSCOPIA.....	10
1.2	POEMÓBILES COMO LIVRO DE ARTISTA.....	12
2	ROMPER A PÁGINA.....	15
2.1	ABRE/OPEN: ESTÓRIA DE <i>POEMÓBILES</i>	18
2.2	VISUALIDADE: O ENTRE.....	22
2.2.1	Luzcor.....	24
2.2.2	Entre.....	27
2.2.3	Rever.....	30
2.2.4	Luxo.....	32
2.2.5	Change.....	36
2.2.6	Cable.....	40
2.2.7	Reflete.....	42
2.2.8	Voo.....	44
2.2.9	Vivavaia.....	47
2.2.10	Impossível.....	49
2.3	SONORIDADE: O MÚLTIPLO.....	52
2.3.1	Abre e Open.....	55
2.4	POTÊNCIA INTERMÍDIA: O OBJETO ALÉM-LIVRO.....	58
3	LIVROS E LIVROS.....	63
3.1	O QUE É O LIVRO DE ARTISTA? CONCEITOS.....	63
3.2	OS LIVROS DE AUGUSTO DE CAMPOS E O LIVRO DE ARTISTA.....	71
3.3	POETAS <u>E</u> ARTISTAS: O MOVIMENTO INTERNACIONAL E O LIVRO.....	77
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
	REFERÊNCIAS.....	86
	APÊNDICES.....	92

1 INTRODUÇÃO

1.1 PERCURSO: DA MICROSCOPIA À MACROSCOPIA

Há alguns anos estudando a poesia concreta (cerca de 7), percebi que é bastante importante aos críticos demonstrar quando e onde surgiu o interesse por essa poesia. Nos relatos, sempre há um evento descortinador que marca a história literária daquele leitor.

Para mim, “alguma coisa está fora da ordem”, pois não me lembro quando foi ou como foi que passei a me interessar pela poesia concreta. Em 2013, passei a estudá-la sistematicamente, tentando encaixá-la em um projeto de iniciação à docência voltado ao estímulo da leitura nas escolas, realizado nos primeiros anos da graduação. Nessa época, tinha aulas de latim duas vezes por semana e lia Beowulf, nas aulas de inglês.

No ano seguinte, trabalhei com a profa. Diana Junkes, estudando o poema *Finismundo*, de Haroldo de Campos. Precisei ler Joyce e entender da literatura clássica, o que não foi tarefa fácil. Haroldo parecia intangível, muito difícil de encontrar e, ao mesmo tempo, a *máquina do mundo repensada* me impressionava, o *arco-íris branco*, a *arte no horizonte do provável*.

Em 2015, sob orientação da profa. Susanna Busato, comecei a trabalhar no projeto de extensão “Poesia em cena”, voltado à divulgação e produção de poesia, com cursos e atividades que envolviam o público interno e externo da Universidade. Nessa época, passei a realizar workshops sobre a poesia concreta e também oficinas de escrita criativa, que eram pautadas no desdobramento do signo verbivocovisual: influência das leituras do livro *Teoria da Poesia Concreta* (1975).

Sem me dar conta, fui, ano a ano, inserindo a poesia concreta em tudo que fazia, ela era o ponto de partida para olhar o mundo e transformá-lo. Por esses anos, deixei de lado a prosa, que retomei, para uma leitura um pouco mais sistemática, só no ano passado. A arte e a poesia concreta eram o meu objeto de predileção e tudo que estava a elas relacionadas, como as pinturas de Mondrian, os móveis de Calder, a música de Cage, os poemas de Mallarmé, os livros de Hansjörg Mayer.

Não me recordo, também, quando conheci *Poemóviles*. Em 2016, sugeri à minha orientadora estudá-lo e fui fazendo o projeto devagar – a biblioteca da minha

Universidade não tinha o livro - foram muito raras as vezes que o encontrei, mas o objeto em si me fascinava, almejava um dia por lê-lo por tempo indeterminado, tocar, levar para casa, ficar olhando.

Nessa época, motivada pelas crescentes feiras de publicações, fui ficando mais íntima do conceito de livro de artista. No entanto, era raro encontrar livros de poemas ousados como *Poemóbiles*, pautados em uma leitura estrutural, mas também verbal, sonora: totalizante. A impossibilidade de achar um par para aquele livro, no mundo das publicações, me instigava a querer estudá-lo mais, investigá-lo mais, enaltecer a poética dele.

Já eram muito frequentes minhas visitas à Casa das Rosas, em São Paulo. A biblioteca, aberta ao público, continha edições dos livros dos poetas paulistas que eu ainda não conhecia e que chamavam atenção por sua materialização. Percebia que havia muita semelhança entre os postulados da poesia concreta e os livros de artista.

Lendo Carrión, em *A nova arte de fazer livros* (2011), fui tendo algumas respostas e desenhei um projeto de mestrado que pretendia estabelecer relações entre a poesia concreta e o livro de artista, tendo como *corpus* o livro *Poemóbiles*, famoso nesse último meio. O projeto foi recebido pelo professor Rogério Barbosa, que além de toda contribuição por meio das discussões, me emprestou o livro e muitos outros – coisa que me faz muito grata a ele, uma vez que, em 2017, *Poemóbiles* estava esgotado e ainda não havia previsão da editora de produzir novos livros. Só para que se tenha uma ideia, na época, o livro custava R\$3.000, na Estante Virtual, site destinado à venda de livros novos e usados, que reúne sebos e colecionadores.

Nesses últimos dois anos, levei o livro para eventos e congressos, falando o quanto pude sobre ele. A cada nova apresentação, via os ouvintes mais reclinando olhares ao livro do que prestando atenção na leitura ou comunicação. Grande parte dos elogios que recebi, sei que foram voltados ao livro, porque, sem dúvida, um poemóbile aberto sobre a mesa quase dispensa comentários.

No entanto, o que faço aqui nada mais é do que reunir comentários sobre os poemas e sua estrutura comunicante, assim como propor leituras e sugerir caminhos de análise. Além de tentar, é claro, trazer o livro para o universo dos livros de artista, sempre dando foco na comunicação de formas.

A análise e crítica partem da minha área de especialidade: a literatura. E, se faz mais ou menos poética, dependendo dos comentários e autores que utilizo para

compor o texto. Por vezes, acreditei ter ido longe demais, outras ter sido literal demais. Muitas vezes li o texto em voz alta, ainda inacabado, tentando percebê-lo no espaço. Fui feliz em alguns momentos, outros não tive tanta certeza.

Acredito, também, que a crítica deve refletir, de alguma maneira, o objeto que é múltiplo, simultâneo e sintético. Basicamente, montei meu Paideuma e consumi produtos ligados à poesia concreta por toda minha carreira acadêmica, o que me leva a ser mais inventiva na formulação das análises, mas o que também me dá certo medo de, à maneira dos concretos, não ser bem compreendida ou, ainda o que é mais difícil, falhar nessa missão.

Ler e apreender os sentidos de *Poemóbiles*, foi, sem dúvida, o foco central desse trabalho e o que garante certo ineditismo a ele, já que desconheço outros escritos que tragam a análise de todos os poemas do livro. Há também o fato de que, no meio literário, ainda são escassos os estudos sobre a materialidade do livro, zona de intersecção com o livro de artista.

Sem dúvida, olhando um pouco de fora, vejo que só a análise do *corpus* seria assunto suficiente para preencher essa lacuna de conhecimento. Entretanto, ter estudado e estabelecido às relações entre os campos deu um salto no problema dessa pesquisa e de outras no devir. Se havia dúvidas de que *Poemóbiles* poderia ser um livro de artista, isso só poderia se confirmar por meio do entendimento sobre **o que é o livro de artista** (ou o que ele pode ser) e do entendimento de como a **poética concreta se materializa em *Poemóbiles***, especificamente, fazendo do trajeto não só um caminho necessário, mas que se mostrou interligado muitas vezes e que propiciou um conhecimento mais amplo e abrangente sobre o tema.

1.2 POEMÓBILES COMO LIVRO DE ARTISTA

Este trabalho buscou analisar o livro *Poemóbiles* (1974), de Augusto de Campos e Julio Plaza, investigando seus respectivos poemas e a estrutura presente na poesia e na materialidade do livro. Objetivou-se responder como se dá a relação da poesia concreta com o livro de artista, a partir do estudo dos aspectos estruturais e históricos do livro e do movimento da poesia concreta, em âmbito nacional e internacional.

A pesquisa será essencialmente bibliográfica. A análise desenvolvida passa pelo estudo sistematizado dos diferentes poemas do livro, por vezes inéditos e outros como transcrições ou em diferentes versões de poemas já publicados. A investigação sobre os conceitos de livro de artista e sobre o movimento da poesia concreta auxiliam no entendimento do contexto em que o livro se insere.

No primeiro capítulo há uma breve trajetória sobre os livros precursores do livro de artista, que apresentam relação com o movimento da poesia concreta, tais como o livro de Mallarmé, *Un coup de dés* e *Parole in Libertá*, de Marinetti. Em seguida, tratamos de contextualizar a história do livro *Poemóviles*, focando em sua materialização, produção e distribuição.

Foram estabelecidos dois critérios para análise dos poemas. O primeiro foi a questão da visualidade, que abarcou a maioria dos poemas, uma vez que a vertente visual do signo é a mais explorada no livro. Nestes tópicos, foram propostas leituras e análises para os seguintes poemas, por ordem de aparição: Luzcor, Entre, Rever, Luxo, Change, Cable, Reflete, Voo, VIVAVAIA e Impossível.

Durante a formulação da análise, buscou-se trazer as leituras feitas sobre a fortuna crítica de Augusto de Campos, assim como estabelecer relações com os outros poemas do autor ou citar a crítica já publicada sobre alguns poemas apresentados em outros suportes e formatos. Para alguns poemas, foi preciso começar a crítica do zero, uma vez que nem todos os poemas do livro já apresentavam comentários.

Em relação ao aspecto sonoro, buscou-se comentar apenas em momentos específicos. Mesmo que se tome, desde o princípio, que o signo é verbivocovisual, a sonoridade estava mais voltada à oralização do poema e sua performance, o que nos fez optar por analisar a maioria dos poemas pela vertente visual, mas sem excluir a possível “leitura” do som.

Com isso, propôs-se ler “Abre” e “Open”, levando em consideração seu aspecto sonoro, comparando-o ao poema-partitura *Poetamenos* (1955). Durante o percurso, foi colocado em dúvida se essa seria a melhor maneira de desenhar a análise, no entanto, pareceu-nos necessário colocar a questão da sonoridade em voga e, de certa maneira, isolar os dois poemas dos demais, uma vez que, visualmente e sonoramente, eles se destacam de modo singular.

Fechando o capítulo, dedicamos um item para comentar sobre algumas transcrições feitas com os poemas do livro e como isso pode agregar nos sentidos dos

poemas. A questão do suporte e da materialidade é importante para repensar dimensões que podem ser trabalhadas, a fim de potencializar os significados.

No segundo capítulo, dedicamo-nos a investigar o conceito do livro de artista, percorrendo o caminho dado por diversos teóricos da área, como Paulo Silveira, Ulises Carrión, Julio Plaza, Riva Castleman, Johanna Drucker, Clive Phillpot, Anne Moeglin-Decroix e outros.

Mostrou-se relevante esmiuçar os termos do campo do livro de artista para ampliar o entendimento sobre suas origens e suas vertentes *livre d'artiste*, *bookwork*, *artist's books*, e a tradução dos termos no entendimento de teóricos que escreveram em português, como Silveira e Plaza, já que o deslocamento dos termos entre as línguas causou alguns equívocos, mas também mais autonomia para a produção nacional.

Em seguida, tratou-se da relação entre a poesia concreta e o livro de artista, voltada a investigação dos aspectos históricos e materiais dessa intersecção, dando ênfase para a produção de Augusto de Campos, com comentários do próprio autor, em entrevista concedida para essa pesquisa.

Por fim, considerou-se importante tratar, mesmo que muito brevemente, do desenho do Movimento Internacional da Poesia Concreta, principalmente nos anos 1960 e 1970, a partir da vertente brasileira, a fim de compreender como a poesia concreta mundial participava do universo ainda emergente do livro de artista, uma vez que os **poetas eram os artistas** do livro.

O item intitulado “Poetas e artistas” surge, em contraposição ao capítulo “Poetas ou artistas?”, de Moeglin-Delcroix (2011), na tentativa de não separar os poetas concretos brasileiros dos outros poetas concretos, famosos por sua produção de livros, tais como Emmett Williams e Hansjörg Mayer, reafirmando a importância da vertente brasileira para a consolidação do Movimento Internacional e, conseqüentemente, da produção de livros – livros de artista, especificamente.

Esta dissertação – Poemóviles: aspectos estruturais e históricos no livro de artista – pretende contribuir para os estudos literários, em especial para o exame da obra de Augusto de Campos; além disso espera também trazer uma contribuição no campo dos estudos do livro de artista e da edição do livro.

2 ROMPER A PÁGINA

Os poetas concretos paulistas do grupo *Noigandres*, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos apresentaram em seus textos críticos, teóricos e em toda sua produção artística e literária um cuidado com o uso da página. Influenciados pela invenção de Mallarmé, em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), buscavam a tridimensionalidade, através de experimentos com a forma e a estrutura do poema. Assim, a princípio pensando em uma ruptura com o verso, rompeu-se a página e o livro.

É a partir da ruptura com a página, no lance inaugural de Mallarmé, que a estrutura de espaço passa a ser repensada na poesia. “Quando se fala estruturalismo, fala-se também entre nós do ‘famoso poema de Mallarmé’, como coisa consabida e indiscutível”, segundo Augusto de Campos (CAMPOS, A., PIGNATARI, CAMPOS, H., 2015, p. 23).

Para os poetas concretos paulistas, o uso da palavra estrutura deriva do conceito definido pelo princípio gestaltiano de que “o todo é mais que a soma das partes, ou de que o todo é algo qualitativamente diverso de cada componente, jamais podendo ser compreendido como um mero fenômeno aditivo” (CAMPOS, A., PIGNATARI, CAMPOS, H., 2015, p. 177).

O uso da estrutura com a qual Mallarmé compõe o poema mais emblemático do fim do século XIX provém da comparação com a música, pela exploração da tipografia e dos diferentes tamanhos das letras para criar ritmo e entonação e indicar a ideia central e as partes adjacentes do poema.

Sobre os tipos, Mallarmé explica no prefácio do livro “a diferença entre a impressão como motivo dominante, secundário e adjacente dita a importância da emissão oral”. Sobre o uso das linhas tipográficas: “e o intervalo, média, parte superior, parte inferior nota que sobe ou desce a entonação”. O poema de Mallarmé, publicado primeiramente em revista, usava os espaços em branco como um “*signifiant silence*”, apresentado em duas folhas desdobradas, em que o papel “intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou retorna, aceitado a conciliação com outras” (MALLARMÉ, 1897 apud CAMPOS, A., PIGNATARI, CAMPOS, H., 2015, p. 178).

O feito do poeta simbolista alteraria toda a história das artes visuais atrelada à literatura e às artes do livro que viriam depois. Silveira (2008, p. 157) atribui um

grande impulso das pequenas revoluções da página aos criadores inspirados pelas ideias de Mallarmé, apontando ao poema visual uma “parcela de contribuição ao desenvolvimento da arte em livro”. Com a virada do século, surgiram os manifestos modernistas e as correntes que viriam repensar o verso, tais como o futurismo, o cubo-futurismo e o dadá.

O futurismo italiano, representado na figura de Marinetti, atribuía a “explosão” das diferentes tipografias, em diferentes tamanhos e cores na página à ideia de *‘parole in libertà’*. A convencional sintaxe-linear daria lugar a um complexo tipográfico, que explorava visualmente novas dimensões para o texto, mas também sons e ruídos, com o uso de onomatopeias e referências aos sons da vida moderna (guerras, automóveis, máquinas).

A princípio, a página teria sido o ponto inaugural da ruptura, “mas a revolução proposta por Filippo Tommaso Marinetti não se limitava à superfície da página: o próprio objeto livro deveria expressar o pensamento futurista” (GARCIA, 2006, p. 287). Acredita-se que o primeiro livro de artista tenha sido uma encadernação excêntrica, amarrada com dois grandes parafusos e duas porcas em uma primorosa composição tipográfica, feita por Fortunato Depero, em 1927. A fotografia 1 mostra o livro aberto.

Fotografia 1 - Livro Depero futurista



Fonte: Bolted Book (2018)

Segundo Garcia (2006, p. 287), ele foi “provavelmente o primeiro livro de artista a incorporar elementos plásticos inusitados numa estrutura de código”, *Depero futurista* foi chamado pelos futuristas de “o primeiro livro mecânico”. Em 1932, Marinetti publica o primeiro livro impresso em folhas de metal: *Parole in libertà: olfattive, tattili, termiche*. O livro é considerado o signo definitivo da idade moderna, tendo sido publicado pela Litollatta, editora especializada em livros de metal. Na fotografia 2, vemos parte desse livro.

Fotografia 2 - Livro *Parole in libertà*



Fonte: MOMA (2018)

Disponível: <https://www.moma.org/collection/works/17881>

Essa aproximação do objeto do livro ao objeto de arte criou um campo novo de experimentação para as vanguardas. Textos menos convencionais requeriam suportes mais inovadores, ou como diria Maiakóvski “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária” – tendo o próprio produzido livros, que hoje são considerados livros de artista.

Para o grupo *Noigandres*, tanto a página quanto o livro eram objetos de seu interesse, mas também tudo que ia além disso. Os primeiros poemas, em 1956, apareceram nas exposições com poemas-cartazes. Mais adiante, em 1974, Augusto de Campos e Julio Plaza produziram ‘poemas-objetos’; com Moysés Baumstein produziram poemas holográficos (1980); além do uso do vídeo, do clip-poema em flash,

do *videomapping*, luminosos e esculturas. A tridimensionalidade estava na estrutura, fosse impressa em um quadro 2d ou pudesse expandir – a tensão já existia.

2.1 OPEN: A ESTÓRIA DE *POEMÓBILES*

Poemóbiles (1974) é um produto da parceria de Augusto de Campos com o semioticista e artista visual Julio Plaza. Classificado como livro-poema/livro-objeto, a obra conta com 12 poemóbiles, são eles: Abre, Open, Cable, Change, Entre, Impossível, Luzcor, Luxo, Reflete, Rever, Vivavaia e Voo, que se apresentam como poemas visuais, tridimensionais e interativos, na medida em que o leitor precisa ‘manipular’ as folhas soltas para ler o livro.

Além disso, o livro não apresenta costura, o que altera a convenção sobre a linearidade da leitura e da organização do próprio códice. No entanto, a orientação se dá por meio da dobra, que apresenta cada poema como único e do uso da caixa, que os reúne como conjunto, como livro. Para Plaza (1982, s.p.) “cada poemóbile é solto, podendo ser intercalado entre os outros. Rompe-se, assim, a linearidade sequencial da leitura-manuseio”.

Outra característica de *Poemóbiles* é que a leitura do livro acontece por meio da experiência com ele, tanto pela manipulação das páginas quanto pela articulação das dobras, que acabam por marcar o ritmo e a duração dos poemas. A poesia concreta já não vê o poema como um texto que comunica, mas como a “presentificação do objeto verbal, direta, sem biombos de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial. Não há cartão de visitas para o poema, há o poema” (CAMPOS, A. PIGANTARI, CAMPOS, H., 2006, p. 79).

Logo, em razão de sua estrutura e tridimensionalidade, os poemas de *Poemóbiles* se mostram difíceis de serem “fotocopiados”, o que acabaria por suprimir a semântica presente no ato de abrir/fechar como parte da leitura, que se dá também por meio da performance. Mas mesmo os poemas apresentados em duas dimensões já apresentavam esse problema. Segundo Aguilar (2006, p. 190) há certa dificuldade em incorporar poemas concretos em textos em prosa, em razão de sua espacialidade e tipografia, que resulta na impressão de que “é como se eles resistissem e exigissem um espaço próprio, a reprodução e o respeito de suas qualidades materiais”.

Segundo Aguilar (2014, s.p.), a partir dos anos 1950, ainda vivendo em Madri, Julio Plaza teria descoberto os poetas *Noigandres* e trocado diversas cartas com os membros do grupo. Sua pesquisa estava em torno de uma poética permutacional e da obra de arte aberta, assuntos que interessavam ao grupo de São Paulo e ao grupo Castilla, em que estava inserido Plaza.

No fim dos anos 1960, Plaza recebe uma bolsa de estudo no Brasil e entra em contato direto com o grupo de poetas concretos, iniciando sua parceria com Augusto de Campos, na época da feitura do livro *Objetos* (1968) e, em seguida, com *Poemóviles* (1974) e *Caixa Preta* (1975), além de outros experimentos ao longo dos anos em mídias diversas, como a holografia e a escultura.

Objetos foi encomendado pelo editor Júlio Pacello e foi publicado em abril de 1969, em tiragem de 100 exemplares. O livro se apresentava como um álbum de serigrafias feitas em papel cartonado, com as dimensões 40 x 30 cm, impressas nas três cores primárias, azul, vermelho e amarelo, como mostrado na fotografia 3.

Fotografia 3 - Livro *Objetos*



Fonte: Fólio Livraria (2018)

Em 1968, enquanto Plaza produzia o livro, pediu a Augusto de Campos para escrever uma introdução crítica sobre a obra. Em resposta, Campos produziu

Abre/Open, um dos poemas que deu início à série *Poemóbiles*. Sobre o projeto de *Objetos*, o poeta afirma:

Serigrafados pelo próprio Plaza, os “objetos” consistiam, cada qual, em duas folhas de papel superpostas e coladas, com um vinco central, formando páginas que, ao serem desdobradas, revelavam formas tridimensionais ao mesmo tempo geométricas e orgânicas, mediante um jogo estudado de cortes. Algo que ficava “entre” o livro e a escultura. (CAMPOS, A., 2013, p. 82).

Em 1974, Augusto de Campos e Julio Plaza produzem *Poemóbiles* e, em 1975, produzem o livro-objeto Caixa Preta, que contém trabalhos de Plaza, como a série Hexacubos, Signspaces e Estruturas I, II, III e IV; trabalhos de Campos, com releitura de dias dias dias e cidade city cité, com uma versão em parceria com Erthos Albino de Souza, importante poeta e financiador dos experimentos concretos; e também um vinil com poemas de Campos musicados por Caetano Veloso, com os poemas O Pulsar e dias dias dias; assim como poemas feitos em conjunto entre Plaza e Campos: Cubogramas I-II-III e IV.

Poemóbiles é um dos livros mais importantes para a história da poesia concreta, pois reúne muitos dos postulados escritos pelo grupo *Noigandres* ao longo dos anos de maior atividade de sua poesia, nele está a questão do simultâneo, da isomorfia, do movimento e da estrutura comunicante:

Em *Poemóbiles*, os autores trataram principalmente da adequação isomórfica entre o verbal e a estrutura espacial, aproveitando o espaço real entrefolhas, entrepáginas. Aqui, o livro satura-se no código escultórico do jogo lúdico e interpenetração dos espaços, formando, assim arquiteturas gráfico-espaciais (PLAZA, 1982, s.p.)

Poemóbiles acabou por se tornar a mais popular obra da parceria de Campos, A. e Plaza, e, logo na primeira edição, de 1974, fora feita uma tiragem de mil exemplares, nas dimensões de 15x21 cm, em edição de autor. Mais adiante, em 1985, foi republicado pela Editora Brasiliense, com o mesmo formato e a mesma tiragem. Esse caráter ousado de escultura funciona bem para tiragens muito baixas, mas para livro, um projeto assim tão delicado e minucioso, poderia encontrar muitos percalços pelo caminho.

A reedição de 1985 foi financiada por um grupo de diplomatas jovens, interessados em literatura moderna. Em entrevista a Reifschneider (2011), Arnaldo Caiche Oliveira, um dos diplomatas envolvidos no projeto, comenta que depois de conversarem com Augusto de Campos decidiram fazer uma reimpressão de alguma obra que estivesse sem editora. Oliveira relata:

Explicou (Augusto) a dificuldade de editar aquela obra, porque era necessário um grupo de artesãos para cortar com faca, lâmina por lâmina de cada poemóble. Os editores fugiam do projeto como diabo da cruz, porque o custo de edição era simplesmente insustentável. A menos, claro, que um mecenas decidisse bancar a fundo perdido a edição (REIFSCHNEIDER, 2011, p. 307).

Em 2010, o selo Demônio Negro, da editora Annablume, se encarregou de produzir a terceira edição. O selo comandado por Vanderley Mendonça, tradutor e tipógrafo, tem em seu catálogo obras que requerem um cuidado artesanal. Para a terceira edição, Mendonça foi preparando os exemplares aos poucos: em novembro de 2010, data do lançamento, foram 220 exemplares; 100 em janeiro de 2011; 50 em fevereiro; e outros 110 em março de 2011. Para 2018, Mendonça preparou 50 exemplares. O editor também é responsável pela produção e distribuição de outros livros de artista de Campos, como *Colidouescapo* (1971), e *Reduchamp* (1976), este último em parceria com Plaza.

Para Aguilar (2014, s.p.) a produção dos livros-objeto como *Poemóbles* e *Caixa Preta*, este último principalmente, remetem às caixas de Duchamp e, se confirmam, em 1976, quando Plaza e Augusto de Campos lançam a “prosa porosa” *Reduchamp* (1976) sobre a obra do artista francês.

Há também, para o autor, uma forte influência dos móveis de Alexandre Calder, em razão do contato com a obra do artista quando esteve no Brasil realizando exposições individuais no Rio de Janeiro e na Bienal de Arte de 1951, em São Paulo. Além, é claro, da referência direta ao nome móble, usado por Calder na produção da sua obra, assim como o interesse comum dos poetas e do escultor ao redor da abstração na arte.

Poemóbles teve uma tiragem excepcional para um livro de artista (mesmo sendo indicado assim somente anos depois). Já na sua quarta edição, o projeto – que beirava o impossível anos atrás - mostra potência em um universo dos possíveis,

deixando questões sobre onde o texto que extrapola a bidimensionalidade do livro pode chegar. Para Machado (2011), o poema-livro carrega em si:

autênticos poemas concretos: sintéticos, espaciais, de temática impessoal (não lírica), estruturados por meio da justaposição direta de vocábulos, não pela organização sintática e sintagmática dos termos. A sua dimensão intersemiótica decorre do fato de os referidos poemas serem, de igual modo, esculturas verbais que pressupõem o movimento para se realizarem (p. 185).

É importante frisar que não se trata de um abandono da sintaxe, ou a “não organização sintática e sintagmática” que propõe Machado (2011), no trecho acima, mas de uma sintaxe analógica, como afirmam os poetas no Plano-piloto para Poesia Concreta, em que o ritmo se dá pela força relacional, na comunicação das formas de uma estrutura-conteúdo.

Já o “movimento no poema” que os poetas concretos almejavam alcançar para “superar a tendência rigorosamente estatizante” se via possível materialmente e não mais por meio apenas da sugestão do olhar. O poema concreto, ganha enfim, com *Poemóbiles*, a tridimensionalidade material e espacial, sendo “uma coisa vigente por si mesma, uma relação de materiais determinada estruturalmente pelo poeta” (CAMPOS, H., 1975, p. 103).

Para Aguilar:

Se o desdobramento no tempo próprio do poema convencional - um verso após o outro - tivesse sido descartado pelo concretismo por meio da composição espacial ou ideogramática, os poemóbiles resolveram materialmente a questão temporal. O projeto de deslocar a sucessão pela simultaneidade, bem como em um nível intelectual ou analítico-discursivo pelo sintético-ideográfico, encontrou nesses trabalhos colaborativos uma nova inflexão: a simultaneidade durou e, de alguma forma, dramatizou como se fosse a própria materialização de um pensamento poético (AGUILAR, 2014, s.p).

2.2 VISUALIDADE: O ENTRE

Philadelpho Menezes, poeta e crítico da poesia concreta e visual, em seu livro *Poética e Visualidade* (1991) demonstra como teoria e prática caminham, solidamente, nos ditames da poesia de vanguarda do século XX, que por seus

manifestos e textos críticos condicionaram seus atos criativos. No entanto, o autor evidencia que para além de uma poesia voltada ao próprio umbigo, como foi acusada a poesia concreta ao longo dos anos, há uma espécie de “coluna vertebral que estrutura uma trajetória em direção a uma incorporação de visualidade do poema, de modo a depositar a função poética também na imagem plástica” (MENEZES, 1991, p. 10).

Menezes aponta que o que definiria a arte de vanguarda, para além de seus manifestos, uma vez que princípios transgressores por si só não dão margem para material de estudo, é o “procedimento” utilizado na obra. Mas procedimento como método de composição, que seja “projeção da própria semântica da obra”, em que se extraia a significação estética a partir do confronto entre uma poética que a antecede e o que virá depois dos procedimentos criados. O autor define que é nessa significação estética que se encontram parâmetros para “analisar o teor de consequência e vanguarda de um procedimento” (MENEZES, 1991, p. 10).

Ainda voltados para o entendimento de procedimento em poesia, faz-se necessário explanar a questão visual, aqui colocada como eixo central da análise de alguns poemas de *Poémobiles*, pensando em poesia como uma “articulação de linguagem” e a visualidade como uma ‘especificidade da linguagem poética que permitiria a criação de poemas feitos também de signos não-verbais’, como sugere Menezes (1991, p. 10). Para este autor:

Essa especificidade, como se tentará mostrar, residiria num complexo sistemático que envolveria a obra, enquanto articulação sígnica, e a leitura, enquanto uma decodificação semântico-pragmática exclusiva e especial que separa o poema das artes plásticas, do cartaz publicitário, do cartoon e de outras manifestações que atuam também no campo da intersemiose (MENEZES, 1991, p. 11).

Compreende-se, no entanto, que a poesia é verbivocovisual. Não está ligada somente a comunicar conteúdo, mas no uso da palavra enquanto forma visual, som e carga semântica, que se mostra como material de composição no poema e não como representação do mundo objetivo, comunicando através de sua estrutura (CAMPOS, H., 1975, p. 73).

Para Aguilar (2014, s.p.) a relação **entre** os elementos do signo plastificado no livro atua em “três níveis: na relação entre as artes, entre os signos e no sentido. Ao

mesmo tempo, atua entre esses três níveis, ligando-os permanentemente e estabelecendo um jogo de abertura e fechamento, conexão e recuo”.

Buscou-se, nesta dissertação, como método de análise, definir onde e como cada elemento constitutivo do signo é mais incisivo no processo de articulação poética e como isso se manifesta na leitura. Há poemas em que a dimensão visual é mais central, mobilizando o olhar e o processo de ler para esse vetor, o que não exclui as outras dimensões, podendo elas coexistirem com maior ou menor grau de mobilização na construção do sentido.

2.2.1 Luzcor

O poemóble Luzcor segue abaixo ilustrado na Fotografia 4:

Fotografia 4 – Poemóble Luzcor



Fonte: crédito da autora

Dimensões: 21,3 x 16,4 x 5 cm (fechado) 20,5 X 22 X 11 cm (aberto), 2010.

Tomemos aqui o poema Luzcor como expoente do uso da visualidade na estrutura do poema. O poema é composto em duas cores primárias: amarelo e azul; e das palavras: cor, luz, mente, muda. O título do poema faz referência à série Corluz, do pintor, artista gráfico e cromista Hermelindo Fiaminghi, para quem Augusto de Campos produziu um profilograma (série de poemas em que homenageava amigos e ídolos) em 1985.

Bouso (2014, p. 11), sobre a obra de Fiaminghi, explica que a “corluz é um efeito construído a partir da memória do artista”. Não se trata da luz refletida do real.

“É um efeito imaginado, abstração somente possível porque antes de ser pintor Fiaminghi foi gráfico”.

Para Abreu (2014, p. 85), o perfilograma dedicado ao pintor, impresso em vermelho sobre fundo verde, tem uma relação direta com o quadro *Retícula Corluz*, de 1961, em que é possível ver “traços verticais verdes alternados com traços formados de pequenos quadrados de cores diversas que simulam o efeito de luminosidade”. No caso dessa obra, as cores secundárias que funcionam como “efeito de vibração” são o azul e o amarelo.

Há também uma relação fisiológica entre as cores azul e amarelo, demonstrada pelo Estudo das Cores de Isaac Newton, em que ele as apresenta como complementares, uma vez que “os raios refletidos por uma folha de ouro são amarelos, mas os raios transmitidos através dela são azuis, como pode ser observado ao se segurar uma folha de ouro entre o seu olho e uma vela” (RIBEIRO, 2017, s.p.).

Assim, a percepção sobre a cor se modifica na presença da luz, por meio dos processos de refração e reflexão. Nesse sentido, ao voltarmos ao poema, há a possibilidade de ler, por meio da sequência da cor azul, da direita para esquerda, que a ‘luz’-‘luz’-‘muda’, e, voltando-se da esquerda para direita, ainda seguindo a cor azul, que a ‘cor’-‘mente’, como se a incidência da luz sobre a cor alterasse a clareza dessa, fazendo com que ela ‘mentisse’.

O uso da repetição e da técnica de combinação – uma vez que a estrutura fragmentada possibilita o pluralismo de sentidos – faz com que o jogo de luz-cor se manifeste de forma objetiva e concreta, materializando-se em luz que muda e cor que mente, porque está sujeita aos processos de refração e reflexão da luz, assim como às vontades do pintor, que é o poeta nesse caso. Nesse jogo, vê-se a mente que é muda (mente-muda) como uma observadora do processo de câmbio de uma coisa em outra e o jogo de alterações muda-mente, renovando o processo de percepção do leitor.

“Mente” admite dois sentidos, o do verbo mentir e do substantivo mente, o que carrega uma ambiguidade para o poema. A palavra muda também pode ter duplo sentido, como verbo mudar e como adjetivo muda, sem voz.

A escolha lexical de composição do poema merece destaque, uma vez que é possível perceber uma certa obsessão de Augusto de Campos, em primeiro lugar: por palavras que geram ambiguidade; e, em segundo plano, por palavras relacionadas a um certo insucesso da comunicação do “sujeito lírico”: algo que permanece oculto na

mente, pela impossibilidade de dizê-lo - “só o incomunicável comunica”; a palavra poética que **mente**, falsifica o sentido da palavra; o mergulho no silêncio: **muda** – “vagaremos sem voz/ silencioso/ sos”; e a possibilidade de “**mudar** tudo”, ser “póstudo” (CAMPOS, A., 1989, p. 174).

Os poemas de *Poemóbiles* se apresentam, em sua maioria, em dois planos: duas folhas superpostas que para adquirirem tridimensionalidade dependem de um fundo, visível através das dobras e recortes pensados para cada poema, o que marca a estrutura sintática de cada poema e do próprio livro.

No caso de “Luzcor”, tem-se dois versos na parte interior, separados pelo núcleo da página em primeiro plano, que apresenta quatro versos e quatro cortes. Vale ressaltar que os versos do **entre** dobram para fora, enquanto os versos da **margem** dobram para dentro, se encontrando no meio da página, o que proporciona uma leitura diagonal, em que “mente” da parte superior se encontra com “mente” da parte inferior e o mesmo acontece com a palavra “cor”.

No momento de mobilização do poema, em que se dá a leitura, vê-se a questão do simultâneo implicada, pois há caminhos a serem percorridos, que podem vir da direita para esquerda e seu inverso; de cima para baixo e seu inverso; pelas vias da cor, podendo ser de mão única (azul ou amarelo) e de mão dupla (azul e amarelo); pelo primeiro plano, pelo plano do meio e pelo plano de fundo.

Ainda há a possibilidade de ler “cor-mente”/”mente-cor”, como algo palpável, real, que tem capacidade de mentir e desvirtuar a verdade (ou a linguagem como fenômeno da representação da realidade) e “luz-muda”/”muda-luz”, como um elemento afônico, afásico e sob o estigma do *phantasme*, expressão cunhada por Newton quando tratava do espectro luminoso, em seu estudo sobre as cores (RIBEIRO, 2017, s/p).

Fahlström, um dos precursores da poesia concreta na Suécia – fato que discutiremos mais nos próximos capítulos – em seu *Manifest för konkret poesi – hätila ragulpr pa fatskliaben*, de 1953, estipula os procedimentos concretos que podem dar “normas próprias à forma” na poesia:

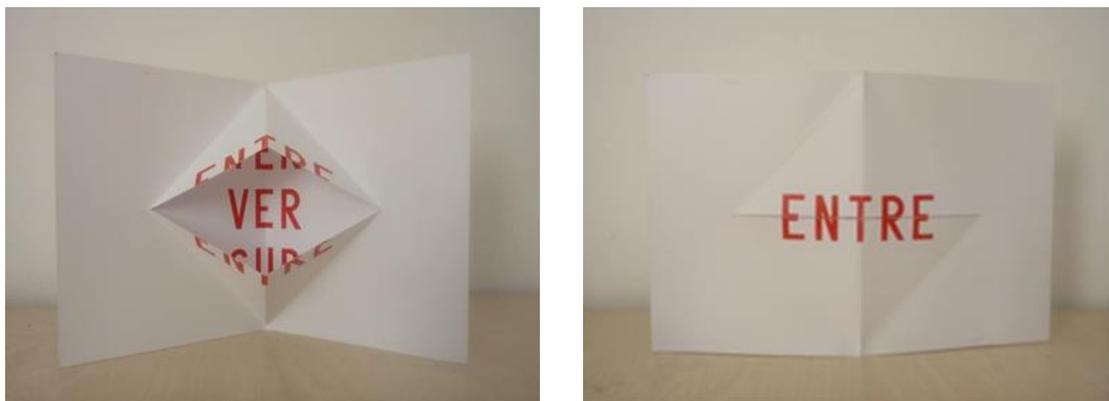
Estrofes que podem ser lidas não apenas da esquerda para direita e de cima para baixo, mas vice-versa e na vertical: todas as primeiras palavras de cada linha, depois todas as segundas, terceiras, etc. Inversão espelhada, leitura em diagonal. Inversão de linhas, especialmente as curtas (FAHLSTRÖM, 2016, p. 18).

O uso da visualidade na composição poética é capaz de criar um ambiente favorável à experimentação concreta, já que propor uma leitura de maneira não-convencional, como nos sugere Fahlström e como emprega Augusto de Campos, em *Luzcor* (e em *Poemóbiles*) resulta em um pluralismo de sentidos. Mas não só isso, em *Luzcor*, a cor é responsável por criar enigmas a serem resolvidos na leitura e os cortes do papel caminhos a serem percorridos, como corrobora Hoffberg (1993, p. 9) “o livro de artista confronta o leitor com uma situação enigmática que requer muito mais atenção do que passar por um mural, ou mesmo ler um romance”.

2.2.2 Entre

O poemóbile *Entre* segue abaixo ilustrado na Fotografia 5:

Fotografia 5 - Poemóbile *Entre*



Fonte: crédito da autora

Dimensões: 21,3 x 16,4 x 5 cm (fechado) 20,5 X 22 X 11 cm (aberto), 2010.

Já o poemóbile *Entre* usa uma única cor: a vermelha. Apresentado com duas folhas superpostas, tem um único corte central, feito na página do primeiro plano. No meio, entre a parte superior e a inferior do corte está a palavra *Entre*, que funciona como a preposição *entre* e o verbo *entrar*.

A palavra “*Entre*” em meio as duas folhas e as duas partes da página é tomada pelo “conflito de fundo-e-forma em busca de identificação”, chamado de isomorfismo, ou um texto que “comunica sua própria estrutura”:

[...] o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisionomia, a um movimento imitativo do real (motion) predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (movement); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível) (CAMPOS, A., PIGNATARI, CAMPOS, H., 1975, p. 157).

No caso de *Entre*, a palavra performatiza a si mesma: está no “entre” e convida a entrar, por meio do movimento que “abre” o poema ao meio. Na página que está ao fundo aparecerem três verbetes: TER, na linha superior; VER, ao centro e SUB, na linha inferior. Assim, pela combinatória, pode-se ler a página do fundo de baixo para cima: SUB-VER-TER.

O prefixo sub- tem por significado uma “indicação de algo que está abaixo de”, como isomorficamente aparece no poema: abaixo. Em subverter, o sentido é bastante plural: que pode ser “voltar de baixo para cima”, assim como “submergir”, ou “ir ao fundo” e o mais abstrato: “revolucionar”.

É interessante pontuar que os poemas de *Poemóviles* apresentam, segundo Pignatari (1975, p. 130) uma “forte redução sintático-discursiva”, sendo um dos livros de Augusto de Campos que mais utiliza desse procedimento. Os poemas que utilizam mais palavras são *Abre* e *Open*, os demais são compostos de uma ou duas palavras, que se desdobram e recombinaem com a adição de prefixos ou sufixos que ajudam a compor o jogo de pluralidades. Segundo Sterzi (2006, p. 20), a “a escassez de palavras na obra de Augusto antecipa – ou, mais precisamente, prefigura – uma escassez linguística mais profunda, que a ultrapassa”.

Por não ter costura, cada poema de *Poemóviles* atua de maneira independente, fazendo com que a mensagem seja mais direta e a experiência com a obra se baseie em “uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens” (CAMPOS, A., PIGNATARI, CAMPOS, H., 1975, p. 157).

Ao investigar sobre o procedimento concreto do isomorfismo, Cluver (2006, p. 31) aponta para uma distinção entre a forma do caligrama, que teria por resultado “imitar a forma de um objeto extra poético” e o que seria a própria “palavrafeita imagem”, citando Aguilar, em seu *Poesia Concreta Brasileira* (2005), em que o teórico defende a relevância da construção de “semelhanças e analogias que não estão orientadas ao referencial das palavras, mas, sim, a materialidade dos signos”, assim

como ao método ideogrâmico de Pound. (AGUILAR, 2005 apud CLUVER, 2006, p. 31)

Para Sterzi (2006, p. 18), Augusto de Campos se apropria do conceito alegórico de Walter Benjamin, em que a alegoria “exibe uma tendência ao fragmento e ao inorgânico” e o contrapõe ao pictograma, como os caligramas de Apollinaire, em que a forma do poema assume seu conteúdo.

Nesse sentido, Cluver (2006) desconfia do uso do termo isomorfismo, principalmente em poemas que envolvem uma “construção criativa do que acontece aos objetos verbais, análogo aos eventos do texto”, que se materializaria no poema por meio de uma “iconização daquilo que na lírica tradicional é comunicado através de metáforas espaciais”. Ainda segundo o autor, isso seria possível em razão de uma “semantização do espaço e pela posição e “movimento” no espaço de signos verbais que não foram esvaziados das suas cargas semânticas” (p. 31-32).

O que o autor tenta demonstrar é o que parece ocorrer no poemóble *Entre*. Há uma “substituição da gramática discursiva por uma gramática e sintaxe espacial”, que é possível de perceber, principalmente, no momento em que abrimos o poemóble e, por conseguinte, “entramos” no poema e vemos, porque o abrimos e porque nos sugere com a palavra VER, algo no “entre”, que nos faz “entrever”. Para Cluver (2006, p. 32), a alteração do modo como se constrói a gramática é o que garante a iconicidade do texto, mas não o faz sem recorrer a uma “semântica convencional para se tornar efetiva”.

Ficaria a cargo do leitor construir a estrutura do poema, a partir das possibilidades de leitura, que se dá, nesse caso, por construção semântica e por negação da arbitrariedade do signo, assim como na investigação de sua forma e da sua materialidade: “seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material” (CAMPOS, A., PIGNATARI, CAMPOS, H., 1975, p. 157).

Cluver (2006) discute a questão do isomorfismo a partir do comentário sobre os escritos de Wendy Steiner, em *The Colors of Retic*, que para o autor seria a mais importante “monografia sobre as relações entre a literatura e as artes visuais a ser publicada nos Estados Unidos no início dos anos 80”, em que Steiner defende “a nova possibilidade de considerar a obra como uma coisa em si mesma, não apenas um signo de uma realidade mais importante além dela” (p. 20).

O autor compreende que a distinção que Steiner defende em seu texto, que seria a de texto como coisa versus texto como signo, pode não ser completamente válida. É interessante analisar essa visão de Cluver sobre as ideias de Steiner, pois há muitas maneiras de compreender o uso do ideograma e o procedimento do isomorfismo, assim como há maneiras de perceber em que poemas o conceito está mais próximo do que foi postulado pelo Plano Piloto da Poesia Concreta e o que ficou mais distante.

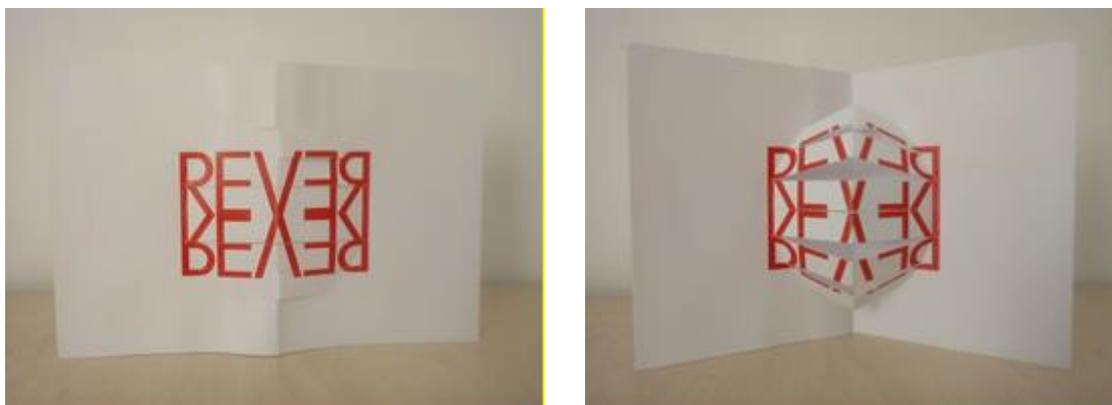
Para o teórico, “um objeto não necessariamente significa; qualquer texto, entretanto, significa”, ou seja, enquanto o **objeto é o texto** não há como fugir de suas propriedades semânticas. A conclusão de Cluver reitera, com mais força, o que está dito no Plano Piloto, uma vez que para os poetas concretos não há distinção entre texto como objeto e texto como signo. Em *Entre*, tem-se a sugestão para entrar e para estar entre, como espacialmente a palavra está, mas com a estrutura do corte há a possibilidade de materializar a palavra, agir sobre o poema, entrar e ver, exatamente como sugere semanticamente e como se faz isomorficamente, ou iconicamente.

Para o autor, a poesia concreta do Grupo *Noigandres* “atingiu seu status análogo ao da pintura concreta, num semelhante paradoxo, pelo estabelecimento da iconicidade como preocupação estrutural central” (CLUVER, 2006, p. 21).

2.2.3 Rever

O poemóbil *Rever* segue abaixo ilustrado na Fotografia 6:

Fotografia 6 – Poemóbil *Rever*



Fonte: crédito da autora

Dimensões: 21,3 x 16,4 x 5 cm (fechado) 20,5 X 22 X 11 cm (aberto), 2010.

Ainda sob o viés do isomorfismo, nos interessa analisar o poema Rever, apresentado, em *Poemóviles*, de uma maneira nunca outrora reproduzida em outra mídia. Em 1970, Augusto de Campos produziu o livro *Equivocábulo*, pela Edições Invenção, em que está o poema Rever, impresso na frente e no verso da página.

Na versão de *Poemóviles*, o poema Rever está espelhado tanto na horizontal quanto na vertical. Os cortes da página fragmentam o poema, apresentando-o dentro de um retângulo que expande seu interior afora. O movimento necessário de abertura da página se completa com o movimento do olhar. Com a página aberta é preciso ver e rever muitas vezes, uma vez que os cortes parecem transformar as letras em formas geométricas.

Nesse sentido, estaria o poema Rever mais próximo do dito estágio mais avançado do isoformismo, que aparece no Plano Piloto, em que o poema “tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*)”, fase essa que “predomina a forma geométrica e a matemática da composição” (CAMPOS, A., PIGNATARI, CAMPOS, H., 1975, p. 157)

Haroldo de Campos, em “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, publicado em 1957, explica do que se trata a matemática da composição:

A própria escolha de palavras não se fará mais como um descascamento paulatino da realidade, mas como um vetor-de-estrutura: daí o novo interesse pela palavra como um dado integral, a ser objetivamente considerado e utilizado em função dessa estrutura, interesse que sucede ao redescobrimento fenomenológico (por assim dizer) da realidade palavra. Consequências: do respeito à integridade das palavras, segue que estas – não as sílabas – serão o elemento básico da composição do poema; desintegração: somente quando em estrita função-da-estrutura. Palavras simples com circulação viva – estrutura altamente econômica e reduzida (CAMPOS, A., PIGNATARI, CAMPOS, H., 1975, p. 95).

Para Menezes (1991, p. 36) a fase sob a “égide da construção matemática” seria aquela relacionada com a composição não-figurativa e, para ele, é o uso desse procedimento poético que autoriza o uso do termo “concreto”, pois separa o grupo paulista das formulações da vanguarda do começo do século XX.

Em um primeiro plano, Rever aparece em um retângulo, evidenciado pelo “x” que se forma do encontro dos dois “v’s”. De um lado e do outro há o “re”; um em

cima e outro espelhado abaixo. O poema é simétrico e contém as mesmas partículas em todos os lados. Há uma forte evidência da questão da repetição como elemento estruturante, diferentemente das outras versões do poema, em que seu aspecto linear parece bastante centrado em “VER” e “REVER”, seguindo a leitura espelhada, que está centralizado na letra “v”.

O ponto central do poemóble REVER é também o “v”. No entanto, o “v” transformado ou “desintegrado” em “x” parece deixar reverberar somente o prefixo re-, que se mostra mais claro em sua forma, reforçando a ideia de repetição, reforço e reiteração que, semanticamente, o prefixo tem. O que se dá, também, pelo duplo espelhamento.

No entanto, quando manipulamos o poemóble, os cortes vão desintegrando todas as letras e o que sobra é a base do duplo “r” em cada lado, fazendo com que os cortes do papel, dessa vez, desintegrem a palavra como um todo. Para Cadôr (2016, p. 353), “quanto mais um texto se torna ilegível, mais destaque ganha o seu aspecto visual”, assim a “palavra simples, com circulação viva” torna-se um jogo de quebra-cabeças em que é preciso recombinar e recompor, rever, portanto, o “ícone” e, só assim, vê-lo voltar a ser palavra.

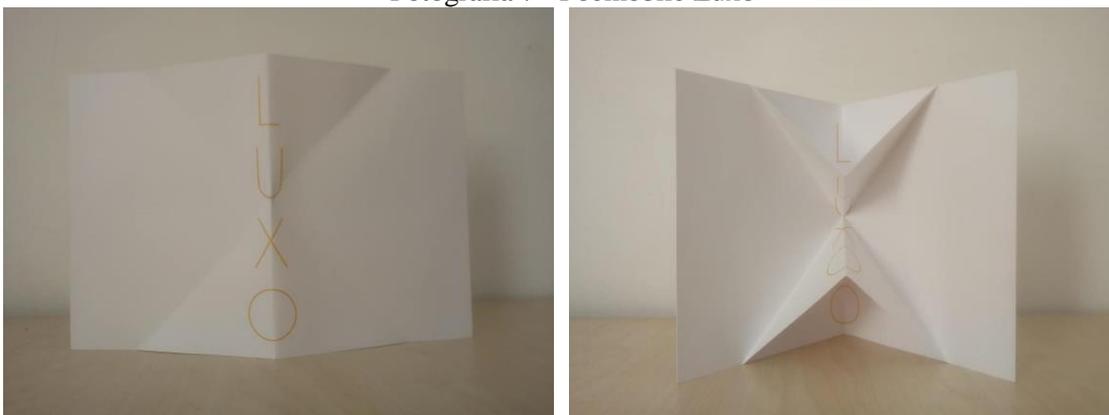
Longe de lembrar o caligrama, e “sem cair na representação figurativa determinada pelo sentido das palavras”, o poema Rever realiza uma “aproximação com o signo (poema/tema) pela relação diagrâmica, num estágio intermediário entre a fisionomia e a geração arbitrária de formas e sentidos” (MENEZES, 1991, p. 39).

Como a partícula re- é que toma protagonismo, pode-se falar que “não há uma representação figurativa do tema, mas uma semelhança de processos estruturais”, fazendo com o que “re-“ faça de novo, espelhe, retome, reitere, tudo que realmente cabe a ele semanticamente. Como no método ideogrâmico, em que a articulação dos signos reproduz “a estrutura do objeto, num diagrama que materializa a ideia na forma” (MENEZES, 1991, p. 36).

2.2.4 Luxo

O poemóble Luxo segue abaixo ilustrado na Fotografia 7:

Fotografia 7 - Poemobile Luxo

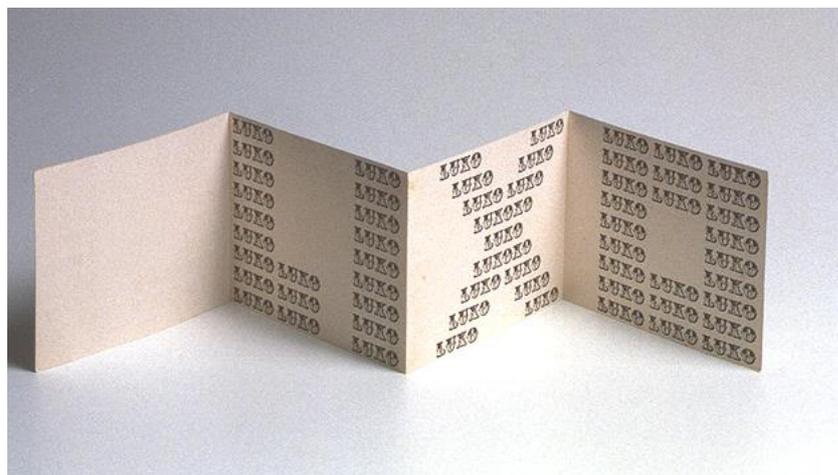


Fonte: crédito da autora

Dimensões: 21,3 x 16,4 x 5 cm (fechado) 20,5 x 22 x 11 cm (aberto), 2010.

O poema Luxo, de 1965, ilustrado na fotografia 8, foi apresentado pela primeira vez em papel cartonado desdobrável, nas medidas de 64 x 13 cm, em quatro folhas e uma tiragem de 300 exemplares. Na primeira folha a inscrição LI se destaca, seguida do X, na segunda folha, O na terceira e a quarta leva o título do poema, em letras menores. A grande surpresa do poema é que, apesar de se chamar Luxo, está escrita, em destaque, a palavra Lixo, porém composta de “pequenos luxos”, no seu interior.

Fotografia 8 – Poema Luxo – versão de 1965



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2018)

Augusto de Campos, em entrevista, afirmou ser “essencial que o poema não fosse mostrado de uma vez só, mas desdobrado em três etapas, para criar o suspense,

dar um timing adequado para a recuperação em feedback e o choque da palavrapoema final” (TOSIN, 2016, s/p).

Para Haroldo de Campos:

LIXO/LUXO de Augusto é um exemplo frisante dessa dialética de extremidades, que encena na arte mínima de seu “procedimento menos” (...) o jogo de suas tensões e mediações, como uma tatuagem intersemiótica. O oxímoro paronomástico “lixo/luxo” se redobra visualmente numa tipografia desejadamente Kitsch, enquanto as páginas desdobráveis vão compondo e decompondo, numa escansão paródica, a luxúria do LUXO de encontro à lixívia do LIXO”. (CAMPOS, H., 1982, p. 67).

A tipografia utilizada no poema com o tom *kitsch* foi inspirada em um anúncio de apartamentos de alto luxo no bairro de Higienópolis, em São Paulo, que o poeta teria visto no jornal O Estado de São Paulo. Em 1966, o poema foi recriado pelo tipoeta (nome dado por Haroldo de Campos, em visita à Stuttgart) Hansjörg Mayer para sua série Futura. O poema foi reconstruído em um folheto desdobrável, utilizando as letras da fonte Futura, de corpo 10.

Em 1975, Luxo reapareceu com fontes douradas sobre fundo preto, no livro-objeto Caixa Preta. Em 1982, esteve presente em forma de videotexto, na exposição Arte pelo Telefone, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Em 2007, aparece no DVD Poesia Concreta: o Projeto Verbivocovisual, em que Luxo “foi recriado novamente, dessa vez numa espécie de “música concreta” de Cid Campos, com leituras de Augusto de Campos sincronizadas a uma animação videográfica”. (TOSIN, 2016, s.p.)

Em entrevista ao pesquisador Tosin, (2016), Augusto de Campos conta o contexto de produção do poema:

Para mim, Luxo tinha uma forte conotação política, dentro do contexto do golpe militar de 1964. Eu queria escarnecer da gente abastada, que apoiara o golpe, degradar as suas ambições e o seu egoísmo. E a idéia de fazer um poema cuja palavra-tema era “lixo” deturpando o anúncio e exponenciando o kitsch das letras, me pareceu ao mesmo tempo desafiadora e ofensiva, inclusive em termos estéticos. Não se tratava de “introduzir no poema a palavra x...”, mas de fazer um poema-lixo, o que era também uma forma de eu exorcizar o meu desgosto diante da humilhação que a ditadura-banana-republic nos infligia (TOSIN, 2016, s.p.).

A questão política implicada ao poema, que remete ao regime de aparências da ditadura militar e também à queda ou despoetização do “triumfalismo neoparnasiano da Geração de 45” (Campos, H., 1982, p. 67), materializada no cuidadoso arranjo tipográfico e da forma de apresentação, ganha novas nuances na versão do poema apresentada no livro *Poemóviles*. A “despoetização opera por meio da técnica de exploração semântica e tipográfica do par mínimo lixo/luxo, em construção antidiscursiva do texto (daí a qualificação de “tatuagem intersemiótica”)” (TOSIN, 2016, s.p).

No poema Luxo, que aparece no livro, vê-se as duas folhas superpostas, com o poema centralizado. A tipografia utilizada é bem distinta da versão de 1965, é simplista e amarela, com traços bem finos, mostrando-se, agora, ainda mais sintética, em razão do real minimalismo de sua forma. Se antes havia muito “luxo” formando “lixo”, na versão de 1974 só restou a “carcaça” do poema, sua forma mais “povera”.

Para Bonvicino (2010, s.p.), o impessoalismo olímpico do poema Luxo, “um poema concreto *tout court*, mina sua própria racionalidade crítica, no vaivém de seu agora móvel, de seu apagar-se pictográfico”. Entretanto, essa versão do poema não seria uma tentativa de desmarcar o luxo por completo, tirando-lhe a pompa e, sem cobertas, revelar o que ele carrega em si: a imagem superficial do lixo?

O poema perde o rebuscamento de outrora, embora mantenha sua característica primordial da semelhança visual entre as palavras “Luxo” e “Lixo”, que proporciona um isomorfismo ao poema, a partir do qual este opera sua “precisão funcional”. A palavra Luxo aparece em primeiro plano e Lixo em segundo. A dobra frontal se curva para o centro da página, fazendo com que a palavra Luxo se volte para dentro de si.

Para Aguilar (2005, p. 280), “as metamorfoses, que se processam na linguagem poética e que unem fragmentação e fluidez, são a aposta do poema para capturar o antitético da experiência moderna”, como é o caso de Luxo/Lixo, que se unem por som e grafia e destoam em seus significados.

É interessante notar a duração do poema, uma vez que a página do primeiro plano não se abre totalmente, em razão de sua dobra, modificando o tempo de abertura e sugerindo um fechamento da página. No ato de fechar é que a palavra Lixo se mostra e a palavra Luxo se curva, denotando uma conversão isomórfica de Luxo em Lixo.

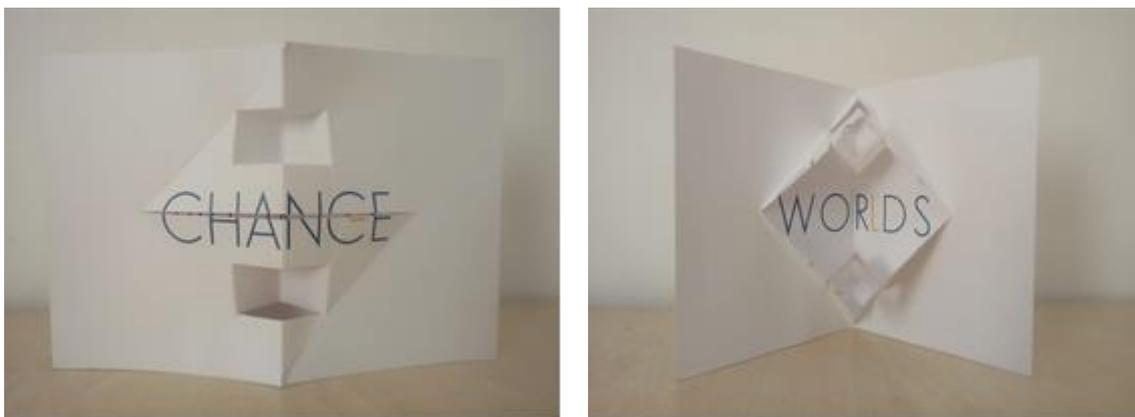
A alteração da tipografia sugere um desencantamento do Luxo, como se o verbete tivesse perdido a “luxúria do Luxo” e só houvesse restado a “lixívia do Lixo”. Também a dobra faz com que aconteça um apagamento da palavra Luxo, tirando-a de cena e revelando uma consciência interna onde está só o lixo (CAMPOS, H., 1982, p, 67).

O movimento do poemóble, além de alterar a duração do poema, sugere uma autofagocitose da palavra Luxo, quando esta se converte para dentro, encontrando ponta com ponta de sua primeira página, em seu centro. Muito divergente da primeira versão apresentada, essa versão, primeiramente mais simplista, agrega um valor semântico ao “oxímoro paronomástico” Luxo/Lixo, dialogando mais com o “traçado da arte pobre (arte povera se dizia, não faz muito, em pintura), entendida agora como poética da linguagem reduzida” e da iconicidade menos palpável (CAMPOS, H., 1982, p. 67).

2.2.5 Change

O poemóble Change segue abaixo ilustrado na Fotografia 9:

Fotografia 9 - Poemóble Change



Fonte: crédito da autora

Dimensões: 21,3 x 16,4 x 5 cm (fechado) 20,5 X 22 X 11 cm (aberto), 2010.

Em 1974, mesmo ano em que publica *Poemóbles*, Augusto de Campos escreveu uma crítica, em versos como um poema e fluída como uma prosa ou uma “prosa porosa”, intitulada Cage: Chance: Change, comentando a obra de John Cage, músico, escritor e artista conceitual.

A forma múltipla do texto, que tem função de crítica, se mostra como poema e diz de si como prosa, faz alusão às múltiplas plataformas que o músico usou para criação de suas obras, sendo concertos, *happenings*, livros e performances filmadas. É notável a influência de Cage sobre Augusto de Campos, em razão de sua inventividade e também por certo apreço pela visualidade, pelo silêncio e na busca por aquilo que Campos chama de “linguagem sem sintaxe” (CAMPOS, A., 1986, p. 224).

Na crítica que dedica ao músico, o poeta relaciona o universo de palavras em torno do nome de Cage e outras que aparecem na sua obra, como o acaso (representado por Chance) e a mudança (representada por Change):

acaso e mudança
 por acaso
 a palavra CAGE
 está contida na palavra CHANGE
 que pode ser vista
 como uma casual mudança da palavra CHANCE
 (CAMPOS, A., 1986, p. 221)

No poemóble Change, a mudança promovida pelo movimento altera, isomorficamente, tanto as palavras (Words) quanto as possibilidades no mundo (Worlds). Composto em azul, com os detalhes que modificam as palavras em amarelo, o poemóble se apresenta com um corte no meio, entrecortando a palavra Chance, em azul, e também Change, fruto da inserção de um risco amarelo, transformando “c” em “g” e multiplicando o significado do verbete.

O poemóble com seu corte central e quatro cortes adjacentes, apresenta a estrutura verbal centralizada nos dois planos. Além do sinal amarelo que transforma “c” em “g”, há um “l”, também amarelo, que permuta words em worlds. A duração do poema é mais longa, em razão da necessidade de uma abertura extensa para que as palavras do fundo apareçam.

Por estar cortada ao meio, a palavra da primeira página se fragmenta e a tipografia longilínea dá um tom geométrico à imagem. Com uma ampla abertura, vê-se ao fundo a palavra worlds/words, retomando a verbalidade do poema, perdida pelo corte de Chance/Change.

A forte expressão do acaso, contida na formulação do poema, é uma verdadeira homenagem a Cage, pois mesmo que as palavras estejam postas em jogo, há um “acidente”, fruto de um acaso, que permite organizar e reunir palavras sonoramente parecidas com conceitos de relação possível, como o de acaso e de mudança.

Fenômeno similar se dá com Word e World, contidas no plano de fundo do poemóbile. Tomando a cor azul como a principal e a amarela como secundária, tem-se “mundos” e “palavras”, também possíveis de serem concebidos como relacionados, pela máxima cristã “o Verbo se fez carne”, contida no livro de João, cap. 1, versículos de 1 a 3:

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.

Ele estava no princípio com Deus.

Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez.

No texto de João, o mundo se faz a partir do verbo, da palavra, que tem vocação performativa, de ato de fala. O verbo que constrói a realidade; a palavra (Word) que constrói o mundo (World). A palavra Word contida na palavra World se desdobra em algo que cria possibilidades reais. Seria ao acaso ou fruto da ação divina?

O trecho do livro de João, figurado no Novo Testamento, reflete sobre a criação do mundo e a alegria da boa nova: Cristo, agora carne no seio do mundo. Como um livro que se abre e se deixa ser lido, nele contido o Verbo e todas as coisas feitas por Ele.

Sabe-se que, no mundo ocidental, o livro “sagrado”¹ do Cristianismo tem muita difusão e, inclusive, extrema importância no conceito do códice e na história do livro, em geral. Não à toa, Melot inicia seu *Livro*, (2012) intitulando o primeiro capítulo com uma nova visão sobre a passagem em que “o verbo se fez Livro” (p. 23).

Ainda na tentativa de relacionar a palavra ao mundo, tem-se a questão da linguagem, demonstrada metonimicamente na palavra Word, como algo “indivisível e inseparável do homem”. Segundo Paz (2012, p. 39), “a palavra é o próprio homem.

¹ A palavra sagrada vem grafada entre aspas, pois para Melot (2012), em relação ao Novo Testamento, “o cristão não cultua nem o suporte [do livro], nem a escrita. Qualquer traço de sacralização material desapareceu. Manteve-se, evidentemente, o respeito pelo Livro. Ele é venerado, mas não adorado. (MELOT, 2012, p. 40)

Somos feitos de palavras. Elas são a nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho da nossa realidade”.

Se de um lado, há certa sacralidade na força criadora da palavra, apresentada na passagem bíblica, de outro há o homem à mercê de sua própria sorte, criando o mundo através da linguagem, como “condição de existência do homem”. Tomando o mundo como o reino das coisas, entendemos que “coisas e palavras sangram pela mesma ferida” (PAZ, 2012, p. 37).

Assim, palavras (Words) e coisas (Worlds) se colocam, no poemóble, sujeitas ao acaso (chance) e à mudança (change). Nem Deus, nem o Homem-Deus: a imagem da criação é fruto da realização do acaso, do acidente. Para a poesia concreta, nem o mito, nem a ironia, como sugere Paz (2012, p. 328), “a substância fundamental do mundo é a mudança, e a forma mais perfeita da mudança é a crítica”. Não à toa, o poemóble é parte da crítica (cage:chance: change, 1984) e matéria de poesia, ao mesmo tempo.

A força criadora do mundo unida à força criadora da palavra faz com que seja possível a leitura da metamorfose de Word em World. Para Aguilar (2005, p. 280) as “metamorfoses da linguagem são as da natureza que nunca se deixa capturar na força do conceito, mas sim no terreno das metamorfoses poéticas.

Em chance/change a matriz criadora vem da palavra Cage e suas relações explícitas com o acaso:

o acaso é também (segundo cage)
 uma forma de disciplina do ego
 para libertar-nos de nossos gostos e preferências
 permitindo-nos experimentar coisas que não gostamos
 e mudar nossa mente
 (CAMPOS, A., 1986, p. 221)

Assim como, faz-se evidente, vide o trecho destacado, a predileção de Cage pela mudança, que se materializa também na composição *music of changes*, de 1952, e em toda sua obra, como as inovações no uso do “piano preparado”, uma espécie de piano acondicionado com pedaços de metal/borracha e outros materiais entre as cordas/ para alterar-lhe valor”; o uso do silêncio, tal qual na apresentação de 4’33’’ (1952), em

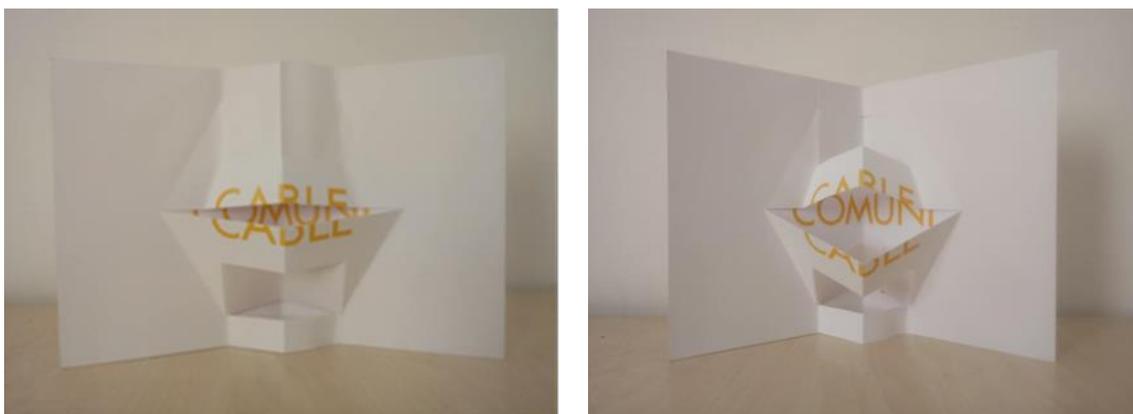
que um pianista entra no palco, se posiciona para tocar e, paralisado, toca o silêncio; e a experimentação com o ruído, presente em *ária* (1958) que, escreveu Augusto de Campos, “para soprano/tem uma curiosíssima notação em curvas coloridas e interrompidas/que deixam livre à intérprete/a escolha de quaisquer estilos [...] além de toda sorte de ruídos” (CAMPOS, A., 1986, p. 215-219).

No poemóbile *Change*, estão a sorte, o acidente e o acaso visualmente como a “ponte mágica entre as palavras e as coisas” (PAZ, 2012, p. 333).

2.2.6 Cable

O poemóbile *Cable* segue abaixo ilustrado na Fotografia 10:

Fotografia 10 - Poemóbile *Cable*



Fonte: crédito da autora

Dimensões: 21,3 x 16,4 x 5 cm (fechado) 20,5 X 22 X 11 cm (aberto), 2010.

Cable, como notou muito bem o teórico Gonzalo Aguilar, é um poema em espanhol e não em inglês, contrariando a linearidade do uso do idioma no livro, uma vez que *Open* e *Change* estão escritos na língua inglesa e os demais poemas na língua portuguesa.

Machado (2011, p. 182) ao analisar os poemas de *Poemóbiles*, acaba sendo levado a crer que o idioma usado é o inglês:

Cable (em amarelo): o título em inglês aparece diante dos olhos do leitor, logo que ele manipula o papel; por trás daquele termo, surge uma palavra especializada assim: “IN / COMUNI /

CABLE” (um sintético enjambement, que corta não um verso, mas uma palavra única).

Embora, a palavra cable pertença ao vocabulário da língua inglesa, significando “cabo”, em português, a proposta de permuta, sugerida ao abrir o poemóble, revela não a palavra *incommunicable*, mas, sim, *incomunicable*, na língua espanhola, que significa incomunicável, na língua portuguesa. Também há a presença da palavra “comuni” na parte de dentro do poema, que na língua italiana significa comum. Assim, Campos chega na recepção supranacional, em que há uma universalidade efetiva, reunindo idiomas diferentes para trazer uma mesma ideia: os matizes da comunicação.

Ao primeiro plano têm-se cinco recortes e a palavra Cable ao meio, cortada também ao meio. No plano de fundo, há a palavra fragmentada in-comuni-cable, como nos sugeriu Machado, um enjambement, que parece não ter partículas funcionando avulsas.

O prefixo in- denota negação na construção morfológica da palavra comunicable, negando também a função de “cabo”, que aparece ao primeiro plano, que pode significar “sustentar” ou “conduzir” algo, como se o “cabo” que sustenta a comunicação se visse por dentro incomunicável, impossível de acontecer. Isso se dá também isomorficamente, uma vez que a palavra Cable está cortada ao meio, de alguma maneira “negativada” no poema.

Ao mesmo tempo, há a possibilidade de ler, por meio da abertura central, a partir do fundo para a frente, a palavra “comuni-cable”. Tem-se, então, um binômio da ideia comuni-cable/in-comuni-cable, que funciona como algo que comunica e não comunica ao mesmo tempo: impossível não retomar aqui a máxima “só o incomunicável comunica”, do poema *Soneterapia* (1975).

É possível ler o poema em três tempos: cable/comuni-cable/in-comuni-cable. Para Bonvicino (2010, s/p) há uma relação da problemática de comunicação com a censura da época da ditadura e o poema registraria a “impossibilidade de sequer se passar um telegrama”, tomando “cable” como o instrumento da comunicação.

No comentário de Aguilar (2014), um pouco mais voltado às questões internas do poema do que externas, tem-se que:

Em "Cable", o prefixo "in" exibe-se em dois sentidos como "dentro" (e, de fato, a palavra está oculta na segunda superfície) e como "privação". O comunicável torna-se incomunicável (para isso passa por dois termos: "comum" e "cabo", que é o cordão que fica tenso e esticado, como o poema, para transmitir mensagens) (AGUILAR, 2014, s/p).

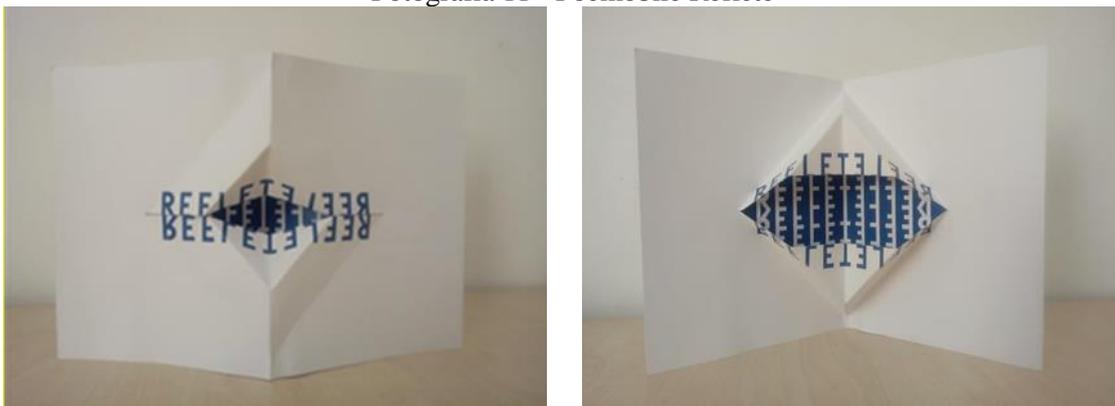
O teórico aponta a dupla funcionalidade do prefixo in-, funcionando também como indicação de algo que está dentro, que se faz isomorficamente, uma vez que a partícula in- está na parte interna da página.

Os recortes também sugerem que há uma força a fim de evitar a comunicação. A abertura do corte central conta com uma dobra, na parte superior, que restringe a aparição da palavra "comuni", remetendo a comum, mas mesmo in-, que está acima e *cable*, que está abaixo, parecem estar "escondidos" ou são difíceis de visualizar. O "cabo" da comunicação, cortado pela metade, faz do comunicável (comunicable) incomunicável (incomunicable), mostrando-se, talvez, como natureza "comum" dos dois estados.

2.2.7 Reflete

O poemóble Reflete segue abaixo ilustrado na Fotografia 11:

Fotografia 11 - Poemóble Reflete



Fonte: crédito da autora

Dimensões: 21,3 x 16,4 x 5 cm (fechado) 20,5 X 22 X 11 cm (aberto), 2010.

O poemóble Reflete tem uma estrutura que lembra o poemóble Rever. Há tanto um reflexo, que aparece performatizando o verbete, quanto um alongamento das

letras, com um tom geométrico, que, a perder de vista, nos faz confundir letras e desenhos.

O poema é apresentado nas cores azul e branco, que fazem ambas o papel de fundo e de destaque, sendo o fundo branco, na primeira página, e azul, em destaque; e fundo azul, na página do fundo, com o branco em destaque. Há uma única palavra, multiplicada (refletida) em várias direções: Reflete.

Considerando que “a escrita nasceu da imagem e, seja qual for o sistema escolhido, o do ideograma ou do alfabeto, sua eficácia procede unicamente dela”, é possível fazer a leitura do poema de uma maneira mais ampla. Isso se dá em razão de o sistema utilizado ser alfabético, mas pretender-se ideogramático (CHRISTIN, 1995, apud ARBEX, 2006, p. 17).

Segundo Menezes (1991, p. 32) a escrita chinesa (ideogramática) é composta de grafias simples e compostas. As simples compreendem o pictograma e o “ideograma simples”. No pictograma há uma relação de “semelhança fisionômica com o objeto a que se refere”, como uma representação figurativa. Os ideogramas simples são “caracteres que, entre a convenção e a pictografia, representam ideias e conceitos abstratos elementares”.

A palavra Reflete refere-se à qualidade de espelhar algo, em seu sentido literal, assim como de refletir sobre algo, meditar, em sentido abstrato. No poemóbil a palavra reflete a si mesma, em vários movimentos: para os lados e para cima e abaixo.

A parte do fundo, em que cada letra se alonga, em um movimento infinito, acima e abaixo, cria um ritmo de maior duração: é preciso mobilizar o poemóbil para enxergar o que há além do que se pode ver pelo corte central.

A página frontal, além do corte central, traz duas dobras que permitem uma melhor visualização do fundo, criando uma imagem frente-fundo mais ampliada e convidando o leitor a olhar para dentro. A dobra se faz como losango maior e um menor, bem centralizado, em que a estrutura funciona como um monóculo e a abertura faz as vezes da lente, que permitiria enxergar além: a palavra reflete refletida em um jogo de espelhos.

A representação da ideia da reflexão por meio da manipulação do signo, e, não só dele, mas também da estrutura da página, remete à Reflete o status de um ideograma simples. Retomando Christin (1995 apud Arbex, 2006) a escrita que nasce da

imagem, ganha ainda novas nuances com o uso do alfabeto como ideograma, o que garante não só “mais eficácia”, mas também

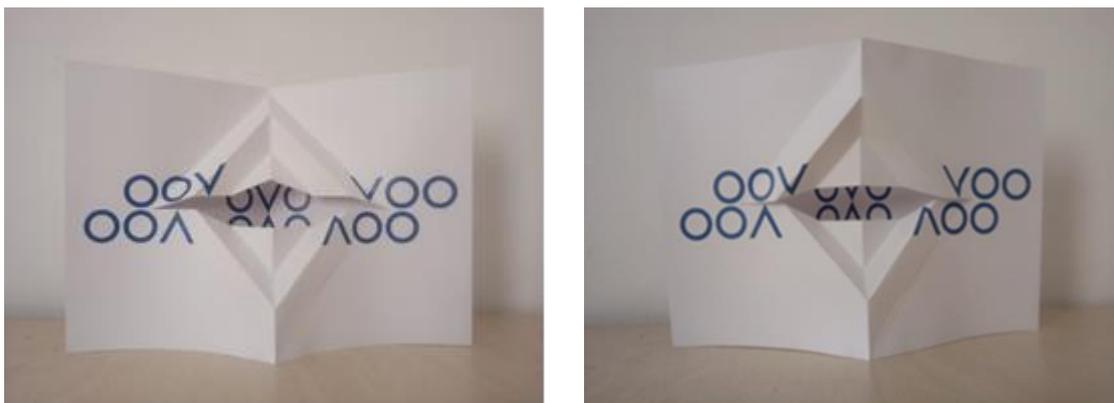
Rejeição da mimese e conseqüente ênfase do significante; decomposição do objeto em partes, nos textos futuristas ou cubistas; simultaneísmo, deslocamento e distorção [...] que surgem na literatura com o rompimento da continuidade espacial e temporal; princípio da montagem e colagem (ARBEX, 2006, p. 57).

A montagem e colagem são essenciais para que esses significados apareçam e aconteçam, pois é necessário o jogo tanto da imagem multiplicada (pelo espelho), quanto da estrutura móvel. Sem essas características não haveria poema, tal como podemos concebê-lo aqui. Há, no poema, uma passagem do fisionômico, presente na primeira página com a palavra “reflete” refletida dos dois lados, ao isomórfico, com a “lente” espelhando a palavra, em que “estrutura visual = estrutura verbal” (CAMPOS, H., 1975, p. 79).

2.2.8 Voo

O poemóbile Voo segue abaixo ilustrado na Fotografia 12:

Fotografia 12 - Poemóbile VOO



Fonte: crédito da autora

Dimensões: 21,3 x 16,4 x 5 cm (fechado) 20,5 X 22 X 11 cm (aberto), 2010.

O poemóbile Voo apresenta-se nos dois planos com os escritos mais ao canto, na primeira página, e, ao centro, na página do fundo. A estrutura tem um corte

central em que se pode ver toda a inscrição do fundo: a palavra ovo espelhada. Na página da frente lê-se voo, do lado direito e oov, do lado esquerdo.

O uso do anagrama e da centralidade dada ao “v” isomorfiza-se na estrutura do poemóbile: são seis dobras criando “v’s”. A ampla abertura central faz com que seja possível enxergar bem o fundo, mesmo com o poemóbile “fechado”. A abertura dá um ritmo mais acelerado ao poema e a comunicação é mais direta: cria com suas articulações a força relacional espaço-temporal.

Pode-se ler o poemóbile a partir de outro poema de Augusto de Campos: onovelo (1956), que, segundo Pignatari (1975, p. 64), seria a “gestação do poema-criança, num lento multiplicar de elementos – células semelhantes (ovo novo – novo no velho) que acaba por se resolver no plano puramente visual e fisiognômico, com 4 seções ovais”.

O que Pignatari (1975) chama de fator fisiognômico, Menezes (1998, p. 67) chama de figurativo. Ambos relacionam ovo-novo ao poema de Símiias de Rodas, “O ovo”, datado de 325 a.C, é um poema em forma de caligrama que fala do objeto que representa: o ovo. O poema de Rodas segue abaixo na fotografia 13:

Fotografia 13 – “O ovo” de Símiias de Rodas

Πρωτίαν
 τῆ τῶν ἄγων ἴση
 κέρων δὲ θυμὸν εἶζε θεὸς γὰρ ἔργα
 τῆ μὴ θεῶν ἐμβαλεῖ. Τρυφεῖ Ἴρις κέρω
 ἔσπευε δὲ ἐκ μήτρος πανοβόμου μύρου κέρωδ' εἶζε
 θεῶν δ' ἐπαρθεῖ ἄνα λιχρῶν φίλων στήθεσσι τῶν στυγέων σίφουον
 θεῶν τ' ἀέλιος νεβροῖς ἀλλ' ἀλλόθεν ἐπειθήσασκε δάφου τένεσσον
 κέρω κρυπτοῖς ἐπὶ θυμῷ δέμασι ποτ' ἀέφου ποτ' ἐπαρθεῖ Ἴρις τῶν
 καὶ τις ἀρμόδιος ἀφίσταλτος ἀπ' ἀέθου θεῶν δὲ ἀέλιος ἐπὶ τῶν
 οὐκ' ἄνα θεῶν ἀποδὲ μέλιτος, θεῶν ἄφου λήσων σιφίβου ἄν' ἔργω Ἴρις
 τῶν κέρω δὲ θεῶν κέρω ἴση θεῶν κέρω ποτ' ἀέφου μύρου κέρω
 δέμασι κέρω
 ἀλλόθεν δ' εἶσε πανοβόμου ἄν' ἔργω ποτ' ἴση τῶν κέρω κέρω
 καὶ δὲ ἀρμόδιος τῶν φίλων ποτ' ἴση ἀέφου κέρω κέρω κέρω
 Ἴρις κέρω . . . τῶν κέρω κέρω κέρω κέρω κέρω κέρω κέρω
 κέρω κέρω κέρω κέρω κέρω κέρω κέρω κέρω κέρω κέρω
 θεῶν δὲ κέρω, θεῶν φίλων κέρω κέρω κέρω κέρω κέρω
 ἀέφου κέρω κέρω ἴση κέρω κέρω κέρω
 ἀέφου κέρω
 κέρω.

Fonte: *Du calligramme* (1978)

No entanto, Menezes (1998) comenta apenas sobre a característica de “poesia figurativa” no poema de Rodes, enquanto, para Pignatari (1975, p. 128), o poema de Rodes seria “mais do que um poema em forma de: sendo um dos primeiros poemas figurados ocidentais que se conhece, também o primeiro poema simultaneísta, uma vez que o 1º verso é a primeira linha; o 2º, a última linha; o 3º, a segunda linha; o 4º a antepenúltima”, e assim por diante.

Pignatari (1975, p. 128) defende que o poema de Campos performatiza a “atualização verbivocovisual do objeto verbal”, percorrendo um caminho que também trilharam Apollinaire e Mallarmé e, citando Boultenhouse, atribui ao “poema configurado” o “espírito de vanguarda”, sendo a figuração na poesia a única coisa “que permanece vanguarda ainda hoje” (BOULTENHOUSE, 1959, apud PIGNATARI 1975, p. 130).

Ovo está contido em “novo”, sendo separado dele apenas por um “n”, que não aparece no poemóbile, mas não necessariamente precisaria aparecer, o signo “ovo” carrega em si a gênese e algo que está no devir.

A abertura do corte central junto às dobras que protegem a palavra “ovo” podem fazer alusão ao formato da vagina, que se expande para fazer nascer o (n)ovo, em processo de parto. A grande incidência dos formatos em v podem reiterar essa leitura, assim como a forma circular da letra “o”, relacionada ao formato da barriga da mulher na gravidez, a cavidade uterina e o formato dos seios.

Para Menezes (1998), ainda sobre o poema ovo-novelo:

Augusto de Campos procurou fazer aquilo que se chama “metalinguagem”: incorporou o poema antigo para retrabalhá-lo modernamente, inserindo nele um discurso sobre a transformação do velho no novo pelo princípio da circularidade. As palavras vão saindo umas das outras (ovo-novo-novelo-velho), dando ideia do processo de transformação das coisas e da poesia (MENEZES, 1998, p. 68).

No poemóbile Voo, o “ovo” centralizado dentro do invólucro da estrutura, como um ninho, é contraposto ao “voo” que se projeta para fora. Em um impulso de desgarramento e transformação, o “ovo” se metamorfoseia no “voo” e nos limites das possibilidades em “oov”. Para Aguilar (2005, p. 280), na “obra de Augusto de Campos, essas transformações estão tensionadas pela fragmentação como forma da modernidade

e pela imagem como unidade sintética e captada em um instante”, em que as coisas mudam de estado.

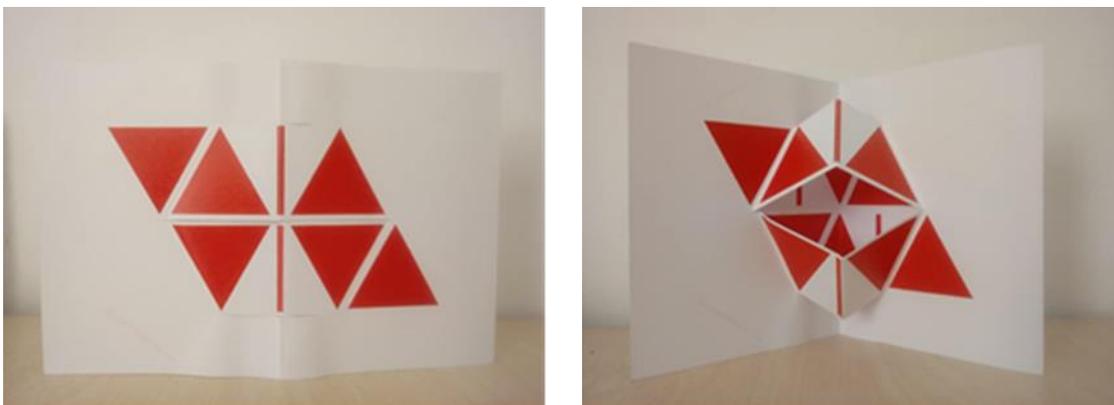
O movimento de abrir e fechar o poemóble faz alusão a um bater de asas, a própria concretização do voo. No poema, a “configuração externa se faz acompanhar de processos de fatura interna constantes”, o “ovo” saído do ninho, alcança o “voo” (PIGNATARI, 1975, p. 130).

“Voo” funciona como uma atualização de ovo-novelo, com uma maior redução sintático-discursiva; o isomorfismo está mais distante da fisiognomia e mais próximo do “puro movimento estrutural”, chegando no “racionalismo sensível” que os poetas trataram no Plano Piloto da Poesia Concreta (CAMPOS, A., PIGNATARI, CAMPOS, H., 1975, p. 157).

2.2.9 Vivavaia

O poemóble Vivavaia segue abaixo ilustrado na Fotografia 14:

Fotografia 14 - Poemóble Vivavaia



Fonte: crédito da autora

Dimensões: 21,3 x 16,4 x 5 cm (fechado) 20,5 X 22 X 11 cm (aberto), 2010.

No poemóble Vivavaia a estrutura pop-up traz um desenho espelhado no centro, enquanto na inscrição por dentro tem-se o texto assimétrico. A leitura, inclusive, se for feita de cima para baixo, sempre é Vaiaviva, enquanto na parte interna é Vivavaia.

Essa camada interna traz ao poema algo que até então estava implícita à estrutura, fazendo com que o olhar parta de Viva, sem que o leitor tenha que transpor a

leitura de baixo para cima. Esse círculo fechado em si, cria um *looping* infinito, que só reitera a ligação dos termos, em todos os sentidos, verbi-voco-visualmente.

Vivavaia é um dos poemas mais emblemáticos da carreira de Campos, sendo o poema que ilustra a capa de sua antologia *Poesia 1949-1979*. O poema data de 1972 e recebeu várias versões ou transcrições.

Ainda olhando para os poemóviles pelo viés da metamorfose, em Vivavaia tem-se uma ideia levada ao seu extremo contrário, posta isomorficamente dessa maneira, em razão da inversão das cores (branco e vermelho); da carga semântica, contrapostas e do uso da tipografia, que faz com que uma “saia” da outra, de maneira com que a metamorfose suponha um esforço, denotando “uma diferença que não se elimina, uma correspondência que se revela” (AGUILAR, 2005, p. 277).

O poema, apresentado em duas dimensões, como se vê na fotografia 15, “aparenta a forma de ideograma, sendo um paralelogramo, virado 45 graus à esquerda, composto de seis triângulos correspondentes às letras “v” e “a” e a linha à letra “i”, mostrando-se como uma estrutura de perfeito espelhamento (JACKSON, 2004, p. 25).

Fotografia 15 - Poema Viva Vaia



Fonte: Fondazione Bonotto (2018)

No poemóvil, o espelhamento é distinto. Em razão do ganho tridimensional, há duas comunicações a serem feitas: a do primeiro plano e a do segundo. No primeiro plano, vê-se a estrutura espelhada como a conhecemos, entretanto, por ser o fundo branco, a tipografia está toda na cor vermelha.

No plano do fundo, tem-se um aproveitamento da estrutura frontal, com o uso das letras que representam o “v” para “viva” e o “a” para “vaia” e já não há um espelhamento direto. Nesse momento, é como se cada plano apresentasse singularmente o poema, uma vez que, quando se gira o poemóble 360° graus, lê-se, no primeiro plano, Vaiaviva e, no segundo, Vivavaia.

A estrutura do poemóble reforça “a própria mensagem, agora escondida pela materialidade ultra-realista da imagem, sendo uma vaia viva à discursividade da poesia”, comenta Jackson (2004, p.25) sobre a versão em duas dimensões. Vê-se que o crítico, partindo de uma leitura de base ocidental, de cima para baixo, da esquerda para direita, dá mais atenção à possibilidade “vaia viva”, embora não a tome como única.

A renovação que a tridimensionalidade dá ao poema é deixar – ainda mais – simultânea e direta a mensagem que há Vaiaviva para Vivavaia e que sua relação é totalizante. É interessante pontuar que na capa do livro de poesia reunida de Augusto de Campos está uma citação de Jean Cocteau: “Aquilo que o público vaia, cultive-o, é você”, que serviria para “encorajar artistas experimentais que têm de enfrentar o escárnio da convenção”, segundo Perrone (2004, p. 213).

Para o autor, para além dos significados anedotais e contextuais, o poema funciona como uma síntese da poesia de Campos, como um todo:

A coincidência formal das palavras mutuamente anagramáticas, representações alfabéticas e formas (desenhos) aqui atingem um objetivo oficial da poesia concreta e além: isomorfismo, encontro e identidade de forma e conteúdo. Não se pode pedir uma simetria mais perfeita que a inversão dos triângulos e traços (pinceladas) no par conectado, e com direito a um significado tão pontiagudo (PERRONE, 2004, p. 2013).

2.2.10 Impossível

O poemóble Impossível segue abaixo ilustrado na Fotografia 16:

Fotografia 16 - Poemóbile Impossível



Fonte: Livre Opinião (2018)

Dimensões: 21,3 x 16,4 x 5 cm (fechado) 20,5 X 22 X 11 cm (aberto), 1974

O poemóbile impossível apresenta-se em duas páginas superpostas, com 5 cortes, sendo o corte central cortando a palavra “impossível”. Ainda na página da frente, acima e abaixo, aparecerem os escritos “não” e “ser” ou “não-ser”, remetendo à tarefa “impossível” de “não-ser”.

Na página do fundo estão as inscrições “possível”, acima e abaixo, e, centralizado, “um possível”. Se a página frontal comunica a impossibilidade, a de trás faz da comunicação “um possível”, como se “um” se contrapusesse ao prefixo in-, de impossível, dialogando com a estrutura morfológica das palavras.

O poemóbile faz uso da cor vermelha, a mais profícua no livro, sendo a cor de VIVAVAIA, Rever e Entre. Em uma visão total, tem-se 2 poemas em azul (Reflete e Voo), 2 em amarelo (Luxo e Cable), 2 usando azul e amarelo (Luzcor e Change) e 2 usando as três cores (Abre e Open). Para Jackson (2004, p. 213) ocorre um “esquema cromático branco e vermelho, que tem harmônicos (“sobre-tons”) políticos que ressoam a Revolução Russa”.

A impossibilidade é uma marca da poesia de Campos, acompanhada do fator “não”, como se vê no poema. Segundo Sterzi (2006, p. 22), em 1982, Augusto de Campos caracterizou a poesia como “afazer da afasia”, marcando a impossibilidade de dizer em poesia, uma vez que “tudo está dito”. Também o núcleo do seu vocabulário,

marca-se por “expressões de negação e redução: “não”, “nada”, “menos”, “sem som”, “silêncio”, “des-“, “ex-” e o –in-, com sentido de negação, que aparece no poema.

A ideia de impossibilidade pode estar relacionada também às dificuldades materiais de resolver algumas questões da poesia. Já foi citado aqui os percalços para publicar *Poetamenos* (1955) na *Noigandres 2* e outras questões de suporte que inquietavam os poetas concretos paulistas. É de conhecimento do leitor, também, que a primeira edição de *Poemóbiles*, de 1974, foi realizada de maneira autônoma, por Campos e Plaza. Dez anos depois, em 1984, foram diplomatas do Itamaraty que assumiram a tarefa de republicar o livro.

Oliveira, um dos diplomatas envolvidos no projeto, conta a Reifschneider (2011, p. 307) que “Foi sugestão do Augusto chamar o nosso grupo de FIM (Fundação do Impossível)... Aquele bando de garotos com alguma grana na mão, dispostos a bancar projetos editoriais para perder dinheiro só poderia mesmo ter um nome desses”.

Há também outras questões muito particulares do universo sulamericano, como aponta Plaza (1980) em seu artigo *Samizdat* como comunicação alternativa, já que a realidade econômica brasileira apresentava certas “impossibilidades” para a produção e publicação de livros. Ele afirma que na década de 1970 foram muito profícuas as produções de autor em razão da crise do Petróleo ter afetado os custos editoriais.

O autor também relata o atraso com que os equipamentos gráficos chegaram ao Brasil - só por volta da década de 1960. Sobre o mercado editorial brasileiro, Plaza comenta:

por privilegiar um modo de produção individualista, esta prática (a edição de autor) só pode ser considerada independente e autônoma se comparada com a 'edição sistema', pois no Brasil a 'produção sistema' é tão marginal ao mercado quanto a outra. Bastaria dizer que uma edição normal sobre qualquer assunto (fora Jorge Amado) não ultrapassa a casa dos três mil exemplares, dos quais saem no primeiro ano, quinhentos no segundo e o resto é vendido como "apara" ou fica encalhado (PLAZA, 1980, s/p).

Há que se considerar, também, a “impossível” crítica desse “um possível” livro. A poesia concreta paulista sofreu certa marginalização, típica da poesia de vanguarda, em “relação à estrada oficial das letras”, e esse fator se reflete na poesia de Campos, que se propôs “simplesmente, registrar, explicitando por sinais negativos uma presença incômoda, irritante, porque nova” (CAMPOS, A., 1989, p. 8).

A impossibilidade aqui, sim, se faz totalizante. Tanto no que se refere às questões de linguagem e suas questões poéticas quanto na materialidade do “um possível” livro (enquanto livro-objeto) e da “impossível” crítica.

Augusto de Campos (1989, p. 177), em resposta à crítica de Pós-tudo (1985) de Roberto Schwarz, marca: “Há tanto sucesso quanto fracasso no meu “tudo” e no meu “mudo”“. Tudo, no poemóbile seria o “um possível”, enquanto mudo, o “impossível” – justapostos e interligados, necessariamente unidos.

No poemóbile “Impossível”, há o poema impossível, que se faz “possível”, por “não-ser” e por “ser-possível”. E, embora, isso pareça banal ou trivial, “o que não serve? Em matéria de bobagens, tolices ou banalidades”. E, citando, Campos:

Ah, a banalidade da poesia! Poe dizia que um décimo dele (o poema), possivelmente, pode ser chamado de ético; nove décimos, porém, pertencem às matemáticas; e o todo está incluído nos limites do mais vulgar senso comum. A banalidade de Shakespeare (“To be or not”), a de Keats (“Beauty is Truth”) e a de Homero: os dedos cor-de-rosa da Aurora (CAMPOS, A., 1989, p. 179).

2.3 SONORIDADE: O MÚLTIPLO

A relação de Augusto de Campos com a música ultrapassa o da exploração verbivocovisual em seus poemas; dedicou (e dedica) boa parte de sua investigação teórica à área, tendo publicado dois livros sobre o tema: *O Balanço da Bossa* (1968) e a versão ampliada de 1974, *Música de Invenção* (1998) e também ensaios, traduções e crítica sobre o assunto.

O Paideuma concreto concentrava também poetas que tinham nítida relação com a música, como Mallarmé e Pound. O poeta francês inspirou-se na música de concerto para formar a partitura de *Um lance de Dados*, enquanto Pound tinha verdadeira predileção à poesia provençal, que tem por característica a associação da palavra à melodia (VIEIRA, 2016, p. 85).

Os primeiros poemas de Augusto de Campos considerados concretos foram os de *Poetamenos*, de 1953, que em sua introdução são dedicados à *klangfarbenmelodie* de Webern. O poeta usa das cores para criar uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor e criando, assim, muitas vozes. Segundo Campos:

∴ a necessidade da representação gráfica em cores (q ainda assim apenas aproximadamente representam, podendo diminuir em funcionalidade em ctos casos completos de superposição e interpenetração temática), excluída a representação monocolor q está para o poema como uma fotografia para a realidade cromática

mas luminosos ou filmeletras quem os tivera! (CAMPOS, A., 1986, p. 65)

Assim, o uso de cores seria a maneira mais próxima de demonstrar as intenções concretas e musicais dos poemas do livro, já que ainda em 1953 não era comum o uso de “luminosos ou filmeletras”, como ambicionava Augusto de Campos. A ideia, segundo o poeta, em entrevista para Mary Ellen Solt, era usar “letras luminosas que poderiam acender e apagar automaticamente como nos anúncios e propagandas de rua”, o que indicaria o tempo e a entrada de cada “voz” do poema, sem que ele tivesse que ser exposto tão linearmente, embora fuja de qualquer padrão de leitura linear (SOLT, 1968, p. 12).

O interesse de retomar *Poetamenos* para investigar o som em poemas de *Poemóbiles*, especialmente em *Abre e Open*, se dá, principalmente, pelo uso da cor que “com a melodiadetimbres de Anton Webern; indicam timbres vocais”. (KHOURI, 2011, p. 472). Considerado o primeiro pontapé da poesia concreta brasileira, Campos inscreveu-o em um concurso da biblioteca Mário de Andrade, em 1954, porém não teve êxito. Segundo Aguilar (2005, p. 288) “refutavam-se as críticas, à época, centradas na impossibilidade de oralização dos textos. Os poetas responderam com um *portemanteau* joyceano: a poesia é verbivocovisual”.

O Plano Piloto da Poesia Concreta deixa nítida a influência da música sobre a prática poética, citando “webern e seus seguidores: boulez e stockhausen” e na referência à musica ser uma “arte do tempo”, que acontece concomitantemente àquela “arte do espaço”, já que os conceitos aparecem atados, criando a “estrutura espaço-temporal”. Assim, a materialização do significante, marca o ritmo e, sua posição no poema, marca a forma, criando a “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo” (CAMPOS, A., PIGNATARI, CAMPOS, H. 1975, p. 156).

Como já demonstrado aqui, em *Poemóbiles* há uma forte expressão da síntese, voltada ao problema de “funcionalidade e estrutura”, fazendo com que os poemas carreguem poucas palavras e muitas partículas para agregar no movimento de

permuta e gerar a criação de outras palavras, como é o caso dos poemas *Entre*, *Change*, *Cable* e o de maior dimensão sonora *Abre* e sua transcrição *Open*.

Assim, embora dimensão visual do signo seja o ponto mais abordado nesta análise de *Poemobiles*, convém mencionar e comentar os poemas em que essa vertente sonora é relevante para criar um “campo relacional de funções, a revelar a tensão de palavras-coisas no espaço tempo abstraído” (ANTELO, 2004, p. 53).

No entanto, os dois únicos poemas em que a dimensão sonora ultrapassa, ou tenciona ultrapassar, a vocalização de palavras ou versos e que convém mencionar a título de estudo em relação ao som é *Abre* e *Open*, em razão da sua estrutura que pode ser atribuída, também, à partitura, como em *Poetamenos*.

Para Castañon (2004) a poesia de Campos é reconhecida, sobretudo, por sua dimensão visual, em razão da exploração tipográfica e do uso de elementos exclusivamente visuais, como na série *popcretos* e *profilogramas*. Entretanto, não estão excluídas as dimensões verbais ou sonoras de sua poesia:

Ao aspecto dominante da poesia de Augusto associa-se também pelo menos uma redução ou recuo das dimensões verbal e sonora. No entanto, a isso que se pode considerar como uma imagem generalizante, podem associar-se vários aspectos que, na verdade, apontariam para a simplificação que se dá nessa imagem e ao mesmo tempo salientariam a complexidade dessa obra (CASTAÑON, 2004, p. 75).

A montagem intersígnica é criada por meio da mobilização dos elementos verbivocovisuais do signo e aparece na poesia *Noigandres*, segundo Menezes (1991, p. 178), dando ênfase na “visualidade poética e certo empobrecimento no aspecto sonoro”. Ela se faz um fator problematizante na ideia de formação de uma “poética totalizante, abarcadora das três grandes matrizes de natureza sígnicas: o verbal, o visual e o sonoro”.

Para Menezes (1991), o aspecto sonoro está pautado na oralização do poema, mesmo na poesia de vanguarda, e isso parte do “fato de que o som, ao contrário das imagens figurativas, não possui objeto ao qual se refere e substitui, sendo exemplo acabado do ícone peirceano, com exceção do som indicial que denota o objeto que o produz” (MENEZES, 1991, p. 179).

Por ser desprovido de significados conceituais, o som não denota qualquer semantização, quando não o som do próprio signo verbal em que os significados são

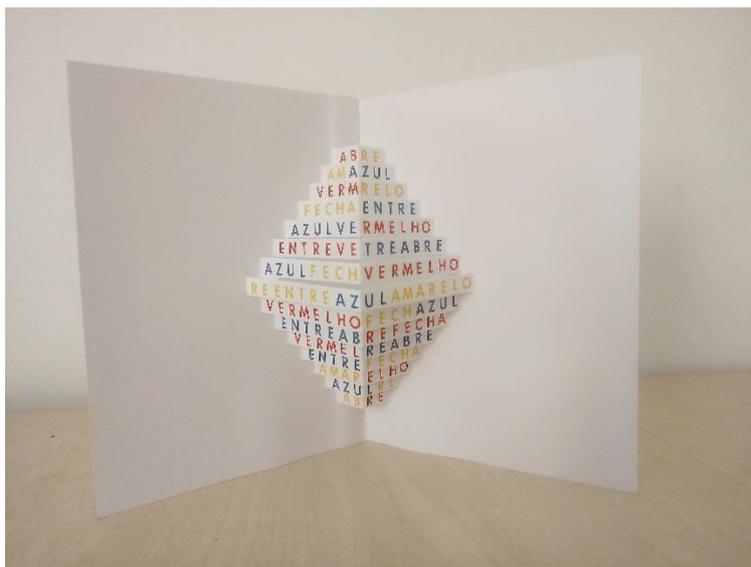
verbais. Portanto, seria, segundo o mesmo autor, um grande desafio “colocar para a poesia o problema de preenchê-lo (o som) de algum significado autônomo”, que projete uma semântica do som como o fez com a imagem visual, na poesia intersígnica.

Assim, sem a pretensão de isolar qualquer elemento constitutivo do signo na análise dos poemas, interessa-nos discutir o imbricamento de suas dimensões e da importância do valor sonoro para agregar sentido na busca de uma poesia totalizante, uma vez que a poesia é verbivocovisual.

2.3.1 Abre e Open

O poemóbile Abre segue abaixo ilustrado na Fotografia 17 e o poemóbile Open na Fotografia 18:

Fotografia 17 – Poemóbile Abre



Fonte: crédito da autora

Dimensões: 21,3 x 16,4 x 5 cm (fechado) 20,5 X 22 X 11 cm (aberto), 2010.

Fotografia 18 – PoemóBILE Open



Fonte: crédito da autora

Dimensões: 21,3 x 16,4 x 5 cm (fechado) 20,5 X 22 X 11 cm (aberto), 2010.

Quando nos deparamos com o poema Abre, podemos ser levados a crer que há uma impossibilidade de oralização do poema. Isso se dá em razão de que as palavras que fazem parte do léxico comum da língua portuguesa que podem ser reconhecidas no poema são (por ordem de aparição): abre, azul, fecha, entre, vermelho, entreve, amarelo, fecha, reabre, amar. E as demais são frutos de combinações entre os nomes das cores: azul, amarelo e vermelho; as palavras: abre, entre e fecha; assim como, a aparição sistemática do prefixo re-, que está presente nas sílabas das palavras amarelo, entre e abre, e também parece ser usado a favor da derivação prefixal, em reabre, reentre (neologismo), refecha.

O poema é composto de duas páginas superpostas com quinze “versos” projetados para fora no centro da dobra, formando um losango de 3 dimensões. Optamos por usar a palavra versos, por conta de certa linearidade que apresentam. Já que não se parecem, necessariamente, versos, ao mesmo tempo em que não deixam de sê-los.

Aguilar (2014) discorre sobre o poema, evidenciando a formação de palavras:

"Abre", o primeiro poema da série, permite que você veja todos esses deslocamentos. Por um lado, "abre" a série dos *Poemóviles* e indica a lógica básica dos poemas: abrir e fechar (a página), os dois imperativos que mobilizam os poemóviles. Entre a abertura e o fechamento é precisamente a preposição "entre" que ocorre em cinco linhas (4 - 6 - 10 - 12) formando diferentes combinações: "entrevetreabre", "entreprereabrefecha", deixando como um repouso um "ve" que é como o momento do piscar entre o olho e a folha. O poema funciona como um manual de instruções e uma prática de percepção que deve elaborar palavras coloridas e as palavras de cores. O campo estético-perceptivo dos poemas é desenhado (AGUILAR, 2014, s/p).

Os versos estão divididos ao meio, por vezes, quebrando as palavras, possibilitando, assim, as permutas e combinações. A estrutura ajuda a compor a ideia de simultaneidade e pluralidade no ato de abrir e fechar, dialogando sempre com o entre: 'fecha/entre' e 'entre/fecha'.

Para Solt (1968, p. 12) os poemas de *Poetamenos* eram destinados "*for both eye and ear*", o que pode ser deslocado para Abre, já que há um jogo no plano visual entre o nome da cor e a própria cor e no campo sonoro há cruzamentos entre sons de uma palavra e outra, formando as palavras-valise "ama/zul", "verm/relo", "ama/relho", sugerindo a mistura das cores enquanto as justapõe. Como em *Poetamenos*, as cores podem ser verbalizadas por mais de uma voz, o que faz de Abre uma "partitura poética impressa" (JACKSON, 2004, p. 13).

Segundo Plaza (1982, s/p):

O poema prólogo (Abre-Open) do livro parece resumir e codificar a problemática toda num lance metalinguístico do poema ao referenciar precisamente todas as operações, possibilidades e paradigmas do livro: as cores primárias: vermelho, amarelo, azul, as operações de abrir e fechar e o ato de ver-ler.

A transcrição em inglês Open é ainda mais frutífera no campo dos significados. A forma é exatamente a mesma e a estrutura que envolve as cores, seus nomes e combinações é muito similar, sendo divergente apenas o número de palavras formadas nos poemas. Semanticamente houve um ganho no segundo "verso": "blu/low", pois justapõe blue e low (de yellow), em que low pode trazer o sentido de baixo, reduzido, fraco; combinando com blue, da expressão *feeling blue*, que tem sentido semelhante de sentir-se triste, "para baixo". Também close (fecha), traz na sua forma lose que contribui para o acréscimo de verbetes, já que a palavra "perde" não aparece na versão em português.

Na versão em português só dois versos apresentam as três cores, enquanto na versão em inglês são cinco versos. Nos versos ao redor do verso central do poemóbil (versos 7 e 9) o movimento se faz e desfaz em “half/clos/open/blue” e “half/open/lose/blue”, levando o leitor à performance de abrir e fechar, enquanto observa o poema que está no “entre” da folha. Para Hoffberg (1993, p. 9) o que um livro de artista propõe é “um novo modo de leitura, não apenas com os olhos, mas também com as mãos”. E assim é como ocorre em *Poemóviles*.

2.4 POTÊNCIA INTERMÍDIA: O OBJETO ALÉM-LIVRO

q u a
n t o
à p o
e s i

a o s
c o m
p u t
a d o

r e s
f a r
ã o i

s s o
p o r
n ó s

Augusto de Campos
Anti-soneto Axel's site, In: Não (2003)

Como já mencionado antes, Augusto de Campos usou dos mais diversos suportes e mídias para criação de seus poemas. A parceria com outros artistas possibilitou ao poeta dar materialidade tridimensional as suas obras poéticas, coisa que

em 1953 já ambicionava, como está na introdução à *Poetamenos*, publicada a cores na revista *Noigandres 2*.

Em 1953, as tecnologias disponíveis eram muito limitadas, o acesso a elas era restrito e com pouco recurso ficava quase impossível pensar em uma edição em seis cores, como fizeram na época. A impressão de *Poetamenos* (a revista saiu em 1955) foi feita em uma tipografia, com uma tiragem de 100 exemplares, em razão do custo e da dificuldade do projeto.

Parecia improvável aos poetas do grupo *Noigandres* que pudessem produzir o poema em outro suporte que não o papel. “Luminosos ou filmeletras...” era ainda só um vislumbre. Restou ao poeta, mover mundos e fundos até que “os tivera”.

O que nos interessa evidenciar é que mesmo com certo fator de limitação do acesso e uso da tecnologia de impressão, como a tipografia, o interesse de Augusto de Campos e os outros integrantes do grupo *Noigandres* era pensar em um produto final que fosse fruto de um projeto de invenção, não só do texto, mas da materialidade dele.

Muitos poemas de *Poemóbiles* se apresentam como versões de poemas que já haviam sido realizados pelo poeta. Incluindo aqui: *Luxo* (1965), *Rever* (1970) e *Viva Vaia* (1972). Para Ferrer (2002, p. 204) as diferentes versões servem como um modo de passagem de um “estado semiótico a outro, que não é idêntico”, sendo uma forma de “tradução, ainda mais complexa do que se imaginava, de um para o outro”.

As diferenças gráficas e, por vezes, materiais, como no uso de hologramas, esculturas e neon, repercutem no nível semântico das versões, agregando aos poemas uma espécie de obra em processo, que se renovam, conforme se renovam as possibilidades de apresentá-lo. Segundo Tosin (2016, S.p):

Transcriar poesia através de diferentes mídias promove a produção de analogias que envolvem signos de outras naturezas, não verbais, que constituem um amplo repertório, amparado pelos recursos que o desenvolvimento tecnológico oferece. O próprio conteúdo verbal pode ser manipulado, adquirindo variações de forma e sendo posto em diálogo com sons e imagens das mais diferentes origens. Mas não nos referimos a gerar significados que representem literalmente o conteúdo do poema em outro meio, e sim, que dialoguem com o original, apontando novas direções e reinventando-o a partir das qualidades da nova mídia envolvida.

De *Poemóviles* terão poemas que ganharão maior dimensão, como Viva Vaia, na escultura apresentada na Exposição Rever, promovida pelo Sesc Pompeia, em comemoração aos 85 anos do poeta.

A escultura de Viva Vaia traz a materialização de elementos importantes do poema, como a ideia de integralidade dos dois signos, sendo o ‘viva’ destacado do ‘vaia’ e posto ao seu lado contrário, em uma ideia de descolamento de um estado semântico para outro. O movimento é um giro de 180°, impedido de acontecer apenas pela base da escultura.

Outra transcrição que teve o poema foi em vídeo-poema, realizado pelo poeta, ensaísta e artista visual André Vallias. Viva vaia é um poema de 1972, criado em homenagem à Caetano Veloso, em razão do II e III Festival de Música Brasileira, que em 1967 representou ‘viva’ com a apresentação de Veloso de “alegria, alegria” e Gilberto Gil “Domingo no parque” e, em 1968, a ‘vaia’, com a apresentação de Veloso com Os Mutantes de “É proibido proibir” e Gil com os Beat Boys, apresentando “Questão de ordem”.

Embora faça referência ao episódio, o desconhecimento da questão não altera em nada o entendimento ou a leitura do poema, já que se pressupõe uma comunicação de formas que funciona para além do dado real. É um fator externo que o complementa, no campo histórico e social. O que a estrutura comunica é que a vaia é inversamente proporcional ao ‘viva’, ao aplauso. Estão juntas, uma saindo de dentro da outra, interligadas a um campo de sentidos, mesmo que opostos, mas também em sua própria forma e estrutura, sendo esta “perfeitamente espelhada”.

O que Vallias faz em seu vídeo é trazer elementos sonoros (com aplausos e vaias) na passagem de um estado a outro (de viva à vaia, e seu inverso), demonstrando a flexibilidade do poema, por meio do movimento das letras, da manipulação do tipo-objeto. O que é possível prever no suporte bidimensional se faz concreto no ambiente digital, multimodal. Revisto em outra mídia, é possível trazer mais camadas de significados, como Vallias fez, usando os recursos sonoros.

Em 1987, por meio dos experimentos em holografia de Plaza e, na parceria com Moysés Baumstein, Campos expõe REVER 1 e 2, na Exposição Idehologia, no Museu de Arte Contemporânea (MAC), em São Paulo. Os experimentos com holografia eram muito limitados à época, em razão de seu alto custo. Plaza, como docente da Universidade de São Paulo, submeteu um projeto de pesquisa à Fundação de Amparo à

Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), a fim de angariar recursos para pesquisar e expor obras em holografia. Segundo Plaza, “um único holograma no formato 70 por 50 centímetros custava por volta de US\$ 1 mil naquela época” (REVISTA FAPESP, 2002).

A associação entre arte e tecnologia interessava muito para a poesia concreta, pois se mostrava como um passo rumo ao futuro da poesia. Experimentar outros suportes e pensar o poema em outros meios fazia parte de um programa de reinvenção do signo, que possibilitava vê-lo de diversos ângulos. Não só um fim em si, o uso de outras mídias era também uma forma de estudar o signo, as possibilidades do poema, sua multiplicidade e o percurso de criação poética que passa por uma análise do poema e uma análise da mídia. No caso do holograma:

a imagem registrada ganha profundidade: é possível ver atrás dos objetos que estão na frente da imagem. Cada ponto do guarda informações gravadas de uma infinidade de pontos de vista de uma imagem, permitindo que o cérebro reconstrua o efeito tridimensional original. (...) A tridimensionalidade, as diferenças de cor e volume, a multiplicidade dos ângulos de visão, o ponto de fuga, a fragmentação da imagem em diversos planos, a dança dos relevos, o obscurecimento e a dissolução das imagens encantaram os artistas que conheceram essas possibilidades de trabalho em artes plásticas (REVISTA FAPESP, 2002, p. 99).

O poema também apresenta uma transcrição em clip-poema, disponível no site do autor e ganhou ainda uma outra versão na Exposição do Sesc Pompéia. Trata-se de um letreiro em neon azul que revela o caráter espelhado da palavra VER em movimento para ver outra vez: REVER. Tanto na versão bidimensional quanto no letreiro neon, o leitor é levado a ver e rever, em uma leitura infinita, que nunca se esgota. A mudança de suporte altera a estética do poema produzido em papel, mas não seu significado, em um sentido mais específico.

Como apontou Menezes (1998, p. 117), por vezes, o uso da nova tecnologia é, no fundo, para colocar a própria poesia concreta “como uma verdadeira arte do futuro, inacessível, idolatrável”, e se tornaria “canhestra quando observamos que a forma dos poemas é a mesma pensada e resolvida tão bem na folha de papel, como feito em quatro décadas”.

A palavra Rever também carrega o significado de sonhar, em francês. No entanto, para Perloff (2013, p. 132) a versão em clip-poema está longe de “conter imagens oníricas, visuais ou verbais”. O que aparece é a centralidade no “v” central,

disposto no poema em uma faixa dupla azul e verde e outra vermelha e verde. A palavra “dispara como um foguete barulhento”, uma vez que na versão digital é possível usar o som, ele se torna repetitivo, sendo tocado até o infinito se o leitor não o fizer parar. Para a autora, os ecos com a palavra *ever* e *never*, do inglês, reiteram essa “palavra eterna, que invade ruidosa” a contemplação do poema e atrapalha, o que seria para ela, um “sono tranquilo”, do Rever como sonho.

Já na transcrição de Diego Ribeiro e Diogo Damásio, da série CTRLVIDRO (2013), os artistas visuais exploram a potencialidade espelhada do poema para materializá-lo apenas pela metade. Não há outros registros do uso do espelho como suporte para apresentação de REVER. Aqui, há uma alteração no ato de ler, pois também demanda de um posicionamento espacial do leitor perante o poema. Dependendo do ângulo da visão, tem-se um desenho que se revela, como algo que complementa o signo VER, que só é possível de alcançar a partir da prática concreta de ver, revelando a trajetória ver-rever. Assim como, faz-se evidente a virtualidade do complemento do signo, como algo que permeia dois mundos: o material e o imaterial.

Diante do exposto, revela-se a interpenetração entre poética e suporte, sendo relevante também o pensar sobre o formato livro e sua estrutura comunicante, sob a ótica de que *Poemóviles* se mostra como um livro de artista, assunto que discutiremos no capítulo a seguir.

3 LIVROS E LIVROS

O livro, apresentando-se sob a forma que o conhecemos há mais de dois mil anos, ou seja, sob a forma do códice, com suas páginas imbricadas e encadernadas, triunfou sobre as formas antigas do rolo, da tabuinha, ou da estela, as quais o precederam por muitos milênios, sem que possamos afirmar com exatidão nem quando, nem como isso aconteceu. (MELOT, 2012, p. 24).

[...] Desalojar ou substituir o códice (esse caderno de páginas superpostas encadernadas, a forma atual do que se chama correntemente de um livro, tal como se pode abrir, colocar sobre uma mesa ou segurar entre as mãos), códice que tinha, ele mesmo, suplantado o volume, o volumen, o rolo. Ele havia suplantado sem fazê-lo desaparecer... (DERRIDA, 2001, p.24).

3.1 O QUE É UM LIVRO DE ARTISTA? CONCEITOS

O conceito de livro de artista pode ser amplo, em razão dos diversos desentendimentos de teóricos da área. Para Silveira (2008, p. 30) a pluralidade tem uma de suas bases no tempo histórico, uma vez que é possível retroceder no tempo para buscar a origem do livro de artista. No entanto, segundo o autor, é “no final do século 20 que o entendimento da autonomia desse tipo de obra de arte é legitimado, principalmente a partir dos anos 60”.

Há uma maior divulgação das ideias em torno do livro de artista durante os anos 1970, sendo os anos 1990 a fase mais profícua da crítica e da tentativa de desenho de linhas teóricas para analisar tanto as obras, quanto formular conceitos a respeito delas.

Questões de materialidade, tiragem e relação entre artista e obra são pontos de desacordo entre os críticos, mas para Silveira (2008, p.30) “ficou estabelecido uma marcante divisão da produção de obras que se comportam como suporte e obras que se comportam como matéria plasmável, o que definirá como bifacetado esse universo”.

A diferença se marca entre livros impressos, que costumam ser peças múltiplas, dialogando com a tradição do livro e os livros-objetos propriamente ditos, que são, em geral, peças únicas, que têm um caráter mais escultural, “muitas vezes se comportando como metáforas ao livro, ou ao conhecimento consagrado, ou ao poder da lei” (SILVEIRA, 2008, p. 31).

Em *A página violada*, Silveira (2008) usa as expressões “ternura e injúria” para “construir” a ideia de livro. Na introdução, ele explica a relação dos termos com a área do livro de artista, especificamente, que varia de um “apreço às conformações

consagradas, por um lado, ou de violação de seus princípios (cânones) pelo gesto reformador, transformador ou desconstrutor, por outro” (Silveira, 2008, p.21).

Para Büchler (1988, p. 14), não foi antes dos anos 1960 que a “grande ideia do livro como arte emergiu”. Para o autor, a pré-condição necessária era o conceito de desmaterialização do objeto de arte - separação da arte do objeto - que, à primeira vista, parecia revolucionar a função estabilizada da arte.

Em retrospecto, no entanto, parece que, em 1960, todas as possibilidades realistas de uma sociedade política e social radical se tornou um retiro, ao invés da vitória final. E, com o declínio das posições vanguardistas, que se valiam de revistas, posters e panfletos para comunicar suas ideias e obras, o livro volta a ser o suporte que representa a permanência. Os artistas das gerações seguintes veem no livro uma maneira de rejeitar o revolucionarismo ortodoxo das vanguardas e reclamar “territórios perdidos” com um olhar renovado sobre o objeto.

No artigo *Books as books*, de 1988, o autor analisa brevemente a situação do livro de artista à luz do conceito de desmaterialização do objeto de arte - separação da arte do objeto. À maneira de Silveira, também a aponta para as questões de um “dualismo criador” na produção de livros. Para o autor, os movimentos de vanguarda do começo do século XX concebiam o livro como já embutido na tradição de permanência, sendo o veículo adequado para realizar as intenções e ideais vanguardistas. O livro pertencia ao “mundo das mercadorias colecionáveis, por um lado, e ao reino da literatura, por outro - vinculado estreitamente àquela condição da cultura moderna que a vanguarda histórica procurou contestar” (BÜCHLER, 1988, p. 13).

Castleman (1994, p. 29), autora de *A century of artist's books*, também vê o território dos livros nesse movimento duplo, chamando-o de *bedeviled*, uma palavra de origem inglesa que significa fascinante ou enfeitiçado, mas também atormentado e maltratado.

O livro de Castleman, fruto da exposição de mesmo nome realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa), em 1994-1995, reúne “modernos livros de artista feitos na Europa e nos Estados Unidos, através de um período de cem anos”. Para a autora, o livro de artista surgira já na última década do século 19, antes mesmo da explosão das vanguardas, e estaria fortemente relacionado com a produção entre artistas e autores, aproximando livros e obras divididos a partir da organização de

“artistas com autores”, “artistas como autores”, “artistas para autores” e “artistas sem autores” (CASTLEMAN, 1994, p. 12).

A relação de artistas e autores em torno do livro de artista também aponta para outro problema conceitual: as noções de *artist books* e *bookwork*, ou, em português, livro de artista e livro-obra. *Artist book*, em inglês, deriva de *livre d'artiste*, que para Drucker (1995, p. 3) é o termo francês relacionado a livros ilustrados ou feitos por pintores e artesãos, que costumava ter edições limitadas. Segundo Büchler (1988, p. 15), nos anos 1960, o termo *artist's books* volta-se à produção massificada de livros feitos por artistas, geralmente com cunho mais conceitual.

No entanto, a nomenclatura envolta ao livro de artista era muito profícua e os métodos de classificação e análise das obras passavam por diversos critérios, que variam de modo de produção do livro à função que o livro desempenha.

Clive Phillpot desenvolveu estudos esquemáticos envolvendo as expressões do universo do livro. Em 1975, procurava distingui-los em “*artist's books*” e “*book art*”; em 1982, subdividiu *book art* em *bookworks* e *book objects* (BÜCHLER, 1988, p. 15).

Ulises Carrión, também teórico do livro de artista, famoso pelo texto *A nova arte de fazer livros*, de 1975, buscou estabelecer diferenças entre os tipos desses livros, entendendo seu “arquivo como um espaço de exibição e distribuição de outros livros” (ou “*other books*”, termo em inglês que nomeia a primeira livraria de livros de artista da Europa, a *other books and so*, comandada pelo próprio Carrión), e também “*non books, anti books, pseudo books, quasi books, concrete books, conceptual books, structural books, project books, plain books*”² (BÜCHLER, 1988, p. 15).

No Brasil, Julio Plaza, inspirado pelo texto de Carrión, publica “O livro como forma arte”. O texto saiu pela revista *Arte* em São Paulo, em duas partes, I e II, em 1982. Plaza procura analisar livros, agrupando-os por processos de montagem. Para ele, há a montagem sintática, em que está inserido o livro-objeto, materialização da “interpenetração entre a informação e o suporte”; a montagem semântica, em que estariam categorizados os livros ilustrados; e a montagem pragmática, que constitui uma “bricolagem de elementos de outras estruturas estéticas, como nos livros formados por documentos, nas publicações coletivas e nos museus pessoais” (SILVEIRA, 2008, p. 58).

² Em razão da especificidade dos termos, mantivemo-los na língua original.

Para Silveira (2008, p 59), embora a contribuição de Plaza seja pioneira nos estudos sobre livros de artista no Brasil e ele seja rigoroso na classificação tipológica, há um problema de conceituação dos termos, uma vez é preciso separar livro-de-artista (como grafado no catálogo da XVI Bienal de arte de São Paulo) e livro de artista, já que “qualquer livro de artista é um livro, mas nem todo livro de artista o é”, à mesma luz de como se separa objeto livro (o códice) de livro-objeto (enquanto proposta material dentro do campo do estudo do livro de artista).

Também, para Silveira (2008, p. 61), há uma semelhança terminológica entre os conceitos de Carrión e Plaza, como, por exemplo, a semelhança entre os termos “o livro é uma sequência autônoma de espaço-tempo”, escrito por Carrión e “o livro é uma sequência de espaços”, escrito por Plaza, parecendo muito provável que o segundo tenha se inspirado no primeiro. No entanto, há de se levar em conta que o texto de Carrión foi escrito em 1975 e, que, em 1958, os poetas concretos paulistas, com quem Plaza conviveu por muitos anos, tinham escrito da poesia concreta ser um “espaço qualificado: estrutura espaço-temporal”, registrada no Plano Piloto da Poesia Concreta.

Além disso, corrobora a relação entre os três o fato de Carrión (2011, p. 31) ter atribuído em seu artigo *A nova arte de fazer livros* (1975), de onde foi retirado o excerto comentado aqui, que a “poesia concreta representa uma alternativa à poesia”. Assim, é possível compreender a interligação das áreas pelo uso dos termos e ampliar a ideia de que Carrión teria influenciado a escrita de Plaza. Mas não teria também o Plano Piloto influenciado a escrita de Carrión? E, ainda, não seria esse conceito de “espaço qualificado” uma reverberação do que já havia feito Mallarmé em *Un coup de dés*?

Para além da impossível cruzada pelo mito criador do termo e as suas relações entre os grupos, o que nos traria anos de trabalho e investigação minuciosa, interessa-nos aqui, ao longo do desenho da conceituação e da prática, evidenciar as relações entre a poesia concreta e a arte em livro, que perpassa a criação de conceitos e termos específicos.

Outros autores também se digladiaram em torno das questões conceituais do livro de artista, como foi o caso do lançamento de *The century of artist's books*, de Johanna Drucker, em 1995, um ano após *A century of artist' books*, de Riva Castleman.

A referência ao livro de Castleman dá-se em razão da autora ter atribuído o título de livros de artista a obras feitas antes da conceituação e uso do termo. Para

Drucker (1995) o livro de artista nasce no século XX e é uma “empresa exclusiva” desse século, mesmo que siga uma linha referencial que começa antes dele.

Para Drucker (1995, p. 1) o campo do livro de artista é uma área separada das grandes correntes da arte, o que estaria marcado temporalmente após o ano de 1945, em que “os livros de artista ganham seus praticantes, teóricos, críticos, inovadores e visionários”. No entanto, para ela, há uma grande dificuldade em definir qual seria sua forma atual e as razões de sua difusão, por estar o livro de artista em uma área de intersecção entre os campos, que envolvem uma série de disciplinas, ideias e áreas.

Para a autora, uma das possibilidades da difusão do uso do livro de artista como suporte da arte é sua capacidade de variação da “forma livro, mais que outro fator estético e material”, sendo importante diferenciar as atividades e elementos que contribuem para o “livro de artista como um campo”, como as edições independentes, a “atividade politicamente motivada e produção ativista”, arte conceitual, a pintura e, principalmente, a “tradição do livro ilustrado ou *livre d’artiste*”, que acaba por confundir o termo, em inglês, *artist book* e, em português, livro de artista:

O livre d’artiste é um empreendimento editorial iniciado por figuras como o galerista parisiense Ambroise Vollard, cujas primeiras produções apareceram em meados da década de 1890, e Daniel-Henry Kahnweiler, que iniciou sua editora um pouco mais que uma década depois. Essa tendência pegou entre outros editores, que viram uma oportunidade de mercado nas edições de luxo que levavam o nome de estrela estabelecida ou em ascensão no mundo das artes visuais ou da poesia. [...] as edições de luxo antecedem a existência do *livre d’artiste*, é claro, e livros com todos os elementos do gênero – grande formato, produção elaborada valorizando o colorido à mão, a impressão virtuosa, encadernação de luxo, uso de materiais raros, textos ou imagens que alimentam um mercado sofisticado ou de elite – há muito tempo faziam parte da indústria editorial (DRUCKER, 2018, p. 2)³

Assim, para Drucker, o *livre d’artiste* se mostra como obra bem acabada, mas ainda não é livro de artista, já que não interroga a “forma material ou conceitual do livro como parte de sua intenção, interesse temático ou forma de produção”. Por seu caráter altamente mutável, o livro de artista não deve ser julgado “a partir de critérios

³ Esse trecho foi retirado da tradução que Amir Brito Cadôr fez do primeiro capítulo do livro de Drucker (1995), O livro de artista como forma e função, por isso a diferença de data, de 1995 para 2018. Disponível em: https://issuu.com/amir_brito/docs/drucker_o_livro_de_artista_como_for. Acesso em: 19 dez. 2018.

formais simples ou reducionistas”, estando ligado, para a autora, a pontos “espontâneos de origem e originalidade” (DRUCKER, 1995, p. 3).

Segundo Silveira (2008, p. 38) tanto para Castleman quanto para Drucker a “autoconsciência sobre a forma do livro” seria o ponto de partida para analisar a precedência para o surgimento do livro de artista, sendo Mallarmé um dos pioneiros ao que se refere aos termos críticos e filosóficos de produção de livros, assim como as vanguardas do século XX, incluindo os livros dos poetas concretos paulistas e de Dieter Rot e Edward Ruscha.

A relação do livro de artista ultrapassa seu envolvimento com a literatura, sendo também alvo de estudo da bibliofilia e do comércio livreiro. O envolvimento de Moeglin-Delcroix, no campo teórico, parte de sua posição de curadora e colecionadora de livros de artista no Cabinet d’Estampes na Biblioteca Nacional de Paris. Posição semelhante de Clive Phillpot, também teórico da área, à frente da direção da biblioteca do Museu de Arte Moderna de Nova York e ligado à *Printed Matter*, agente cultural e revendedora de livros, fundada por Sol Lewitt e Lucy Lippard (SILVEIRA, 2008, p. 45).

Com a proliferação de livros de artistas e estudos sobre sua posição, tornou-se necessário desenvolver, ainda mais, categorias e critérios de coleção e organização desses livros. Em 1982, é lançada uma coleção de artigos *An ABC of Artist’s Books Colletictions*, no boletim *Art Documentation*, da Sociedade das Bibliotecas de Arte da América do Norte. Organizado por Clive Phillpot, teve por objetivo esclarecer ao público bibliotecário os conceitos ligados ao livro de artista. No boletim, estão apresentados os conceitos de:

livro. Coleção de folhas em branco e/ou que portam imagens, usualmente fixadas juntas por uma das bordas e refiladas nas outras para formar uma única sucessão de folhas uniformes.

livro de arte. Livro em que a arte ou o artista é o assunto.

livro de artista. Livro em que o artista é o autor.

arte do livro. Arte que emprega a forma do livro.

livro-obra [*bookwork*]. Obra de arte dependente da estrutura de um livro.

livro-objeto. Objeto de arte que alude à forma de um livro. (SILVEIRA, 2008, p. 49)

Na tentativa de conceituação do livro de artista feita por Plaza, em o Livro como forma de Arte I, o semioticista separa os termos relacionados ao livro em: livro

ilustrado/poema-livro/livro-poema livro-objeto/livro conceitual/livro-documento/livro intermedia/antilivro (PLAZA, 1982, s/p).

Plaza (1982) categoriza *Poemóviles* (1974) como um livro-poema livro-objeto, em que há o “suporte significativo como objeto espacial” e Caixa Preta (1975) como um livro intermedia, em que há um “atrito intersemiótico” de polifonia e montagem.

No artigo, Plaza (1982, s/p) faz menção à questão dos livros ilustrados, ponto importante para o campo do livro de artista, que coloca em questão os livros do século XIX, como sugeria Castleman (1994). Entretanto, a análise baseia-se mais nas questões semióticas do imbricamento dos sistemas de textos e dos sistemas de imagens. Para ele, em alguns livros ilustrados, “a imagem, amplia, traduz e organiza, literalmente o significado do texto, criando, ao mesmo tempo, uma narrativa visual entrecortada, pois é evidente que nem todas as passagens estão ilustradas da mesma forma”.

Outro conceito importante de Plaza é o de poema-livro, que é possível relacionar com a produção brasileira, em especial, da poesia concreta e o movimento do Poema Processo. Segundo Plaza (1982, s/p), o poema-livro independe do suporte, podendo ser transposto para outro tipo de mídia: cartaz, dispositivo ou vídeo. Isso o diferencia do livro-poema ou livro-objeto, em que o existe uma “interpenetração da informação estética e do veículo, não havendo uma separação possível sem prejuízo do conjunto”, o que ocorre em *Poemóviles*, uma vez que a estrutura é tão comunicante quanto o conteúdo do livro. Nesse caso, há uma dependência da forma e, em especial, da forma do livro.

Plaza (1982) ainda separa o livro-poema em livro-objeto e livro-obra ou livro-trabalho - embora não se especifique do que se trata os dois últimos ao longo do texto. Sobre os primeiros, o autor comenta:

A primeira distinção entre essas três classes seria a seguinte: no livro-poema há a intersecção de vários códigos e ou sistemas de signos: visuais, escritos, desenhos, fotografias, organizados isomorficamente no suporte. Já no livro-objeto, pode predominar o uso de materiais outros que não o papel, como o metal ou mesmo uma problemática espacial que faz com que o livro se sature na escultura. No livro-objeto com materiais recupera-se a tradição antiga (PLAZA, 1982, s/p)

Outro fator inserido nos escritos tanto de Moeglin-Delcroix quanto Phillpot é a “reprodução em série”. Para Moeglin-Delcroix (2011, p.27) a produção de livros de artista, vista a partir do icônico livro de Edward Ruscha, *Tweentysix gasoline stations* (1962-1963), seria composta por “livros singelos, de edição ilimitada e baixo preço de venda, com reproduções fotográficas, frequentemente não estetizantes e impressão offset, propiciando ao artista pleno controle do trabalho”.

O fato da “independência” do artista sobre o editor e o livreiro é uma questão importante para área, vinculada à autoprodução e à autodistribuição, o que também abre caminho para um novo mercado: o das galerias e das livrarias e feiras especializadas nesses livros.

Phillpot (1982) também escreve sobre o livro de Ruscha e problematiza sobre as questões do *bookwork* (livro-obra), categorizando-o como o livro-obra pioneiro. Para o autor, os livros-obras

floresceram nos anos 70 como meios de produzir verdadeiras obra de arte disponíveis para uma ampla audiência, mas que nos anos 80 esse ideal foi gradualmente ultrapassado por uma grande tendência no sentido de se fazer livros-obras como preciosos, custosos, colecionáveis, em edições limitadas, enquanto alguns dos anteriores, uma vez baratos livros-obras, passaram a ser vendidos por preços inflados no mercado de livros usados (PHILLPOT, 1982, p. 4).

No Brasil, o livro-obra faz referência ao trabalho de Lygia Clark, com sua obra de mesmo nome *Livro-obra* (1964-1983), mas também os trabalhos de Lygia Pape, com seu Livro da Criação (1959-1960), Livro da Arquitetura (1959-1960) e Livro do Tempo (1960-1961). Entretanto, esses trabalhos feitos a partir do livro, parecem denotar uma dimensão escultural ao suporte, além de serem livros expostos em Galerias ou serem itens de colecionador.

Para Drucker (1995, p. 14), algumas obras que se assemelham muito à escultura e à instalação, ligadas ao “estado de ser do livro ou da identidade do livro, mas que não proporcionam uma experiência associada ao livro em si”, acabam por se distanciar do mundo do livro e perder a identificação com ele. Segundo Silveira (2008, p. 38), para a autora, “se não é um livro, então não é um livro”.

Segundo Plaza (1982, s/p) é Wladimir Dias Pino quem produz o primeiro livro de artista do Brasil, *A Ave*, de 1954. Para Dias-Pino, [*A Ave*] pode ser considerado um livro “essencialmente artesanal. Ele foi todo construído a mão por mim,

impresso num prelinho também tocado à mão, que era o que tinha disponibilidade na época. Ele é todo montado e perfurado também manualmente” (CÂMARA, R., MARTINS, P., 2014, p. 33).

Como A Ave depende de sua estrutura para criar sentido, assim como o manuseio e a mobilização não linear do olhar, não podendo ser separado continente-conteúdo, Plaza (1982, s/p) o categoriza como livro-poema ou livro-objeto (mesma categoria de *Poemóbiles*).

Entretanto, como pode ser visto, há muita variação em torno dos termos e conceitos, que faz com que seja necessário eleger um viés teórico para analisá-los. Em 1982, em um artigo para a Revista *Artforum*, Phillipot revê o termo *artist's books*, oriundo de *livre d'artistes*, e passa a categorizar dentro do conceito de livro de artista livros que podem ser “*literary books, bookworks* ou *book-objects*, independentemente de serem únicos ou múltiplos”, estendendo a categoria livro de artista. E é a partir dessa noção ampliada de Phillipot, corroborada por Plaza, que é possível categorizar *Poemóbiles* como um livro de artista (SILVEIRA, 2008, p 51).

3.2 OS LIVROS DE AUGUSTO DE CAMPOS E O LIVRO DE ARTISTA

Investigando a literatura sobre o assunto, encontrou-se muitas questões que passam pelo campo histórico e conceitual. Convém mencionar que há um consenso entre os teóricos da área de que o livro de artista se torna um campo de estudo a partir da segunda metade do século XX, mas que no campo da prática existem muitas obras que assim podem ser consideradas, caso resolva-se aplicar os conceitos a livros feitos fora dessa época. No entanto, o que se notou foi que ao ser cooptado pelo sistema da arte, o livro de artista precisa, mais o menos, definir-se, também como produto. Isso não faz com que livros produzidos antes da data sejam menos livros de artista, como é o caso dos livros de Kandinsky ou de Oswald de Andrade, mas que esses conceitos ao mesmo tempo se expandam e contraíam para poder abarcar todos os livros que “interrogam, de algum jeito, a forma material ou conceitual do objeto livro”, como faz a poesia concreta e visual.

Perloff (2013, p. 96) afirma que nos anos de 1980 e 1990, principalmente no mundo anglo-americano, os experimentos poéticos da década de 1950, em que se encontra a poesia concreta e visual, eram vistos como “ideologicamente suspeitos” e

que na Universidade essa opinião predomina ainda hoje, sendo considerados mais próprios ao “departamento de artes”.

No entanto, pode estar a poesia concreta entre a literatura e o campo das artes, principalmente no que se refere à produção de livros, objeto essencial ao campo literário. Segundo Silveira (2001, p. 160), o poema visual é o “centro geográfico oficial entre a arte e a literatura. Para o livro de artista brasileiro é um momento de afirmação, pois dele partiram nossas maiores contribuições”. O autor ainda diz:

A reexperimentação internacional e a experimentação brasileira intensa nos anos 50 e 60 das unidades fonéticas ou verbais, e sua resultante tendência à visualidade, acabaram por receber mais atenção do escopo da literatura. Os estudos em artes mantiveram sua reticência, voluntária ou involuntariamente concordando com os latifúndios culturais e de pesquisa (SILVEIRA, 2001, p. 161).

Segundo Cirne (1975, p. 35) “desde os inícios da poesia concreta os dois pólos (vanguarda-objeto/livro) interpenetraram-se”, levando ao experimentalismo estético. Nesse sentido, há uma forte tendência em relacionar as vertentes da poesia concreta e visual ao estudo do livro de artista, uma vez que com a instauração do “livro de artista em geral e do livro objeto em particular, a poesia visual se faz particularmente significativa”, contribuindo para a “interidade do corpo do objeto gráfico”, como demonstra Silveira (2001, p. 162).

Entretanto, para Perfloff (2013, p.99), “nem todos os concretismos, afinal, são iguais”, pois as teorias e práticas de cada grupo são muito específicas - o que se reflete na sua produção de livros.

Em *A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, Silveira (2008) trata, entre outros assuntos, das relações entre a literatura e o livro, atribuindo um grande impulso das pequenas revoluções da página aos criadores inspirados pelas ideias de Mallarmé, apontando ao poema visual uma “parcela de contribuição ao desenvolvimento da arte em livro” (p. 157).

Como a poesia visual parecia pouco acomodada ao código convencional, o livro de artista vem servir de suporte para criação de livros que agregavam ao código verbal outras possíveis linguagens.

Silveira (2008, p. 157) centraliza na poesia concreta as maiores contribuições para o gênero do livro, já que a ideia de um movimento internacional

possibilitou ao País “exportar” e trocar referências sobre as novas tendências em âmbito global, com a participação dos poetas/artistas em eventos, mostras e publicações que reuniam as vanguardas dos anos 1950-1960.

É também de suma importância ressaltar que, mais do que ideias, os simpatizantes da poesia concreta e da arte de vanguarda pensavam em materializar “verdadeiros objetos concretos”. Os irmãos Campos junto a Décio Pignatari realizaram um grande esforço de tradução, que foi da poesia provençal à poesia cubo-futurista de Maiakóvski e os livros de e.e.cummings.

Esse interesse pela publicação em si é relevante para pensar os projetos editoriais que já não poderiam ser ordinários, em razão da grande carga de inovação em linguagem que alguns poemas apresentavam ou até mesmo das possibilidades de transcrição (palavra-valise cunhada por Haroldo de Campos, reunindo tradução e criação) de poemas potencialmente concretos, proporcionando uma “atualização verbivocovisual do objeto virtual” (CAMPOS, A., PIGNATARI, CAMPOS, H., 1975, p. 46).

Nesse sentido, Silveira parece demonstrar a relação quase direta da poesia concreta com o livro de artista, pois além da questão histórica, os poetas concretos concentravam em si o papel de poetas e artistas, uma vez que grande parte da sua produção é autorealizada, embora não independente, já que os poetas recorreram a parcerias com criadores de outras áreas.

Essa ideia será corroborada por Carrión (2011, p. 14) quando ele apresenta a poesia concreta, como já mencionado anteriormente, como “uma alternativa à poesia” e o livro como uma “sequência de espaço-tempo”. Além disso, Carrión faz menção direta a esse papel de feitor de livros como um fator relevante para o estudo e categorização do livro de artista, já que “na nova arte o escritor faz livros” e assume “a responsabilidade pelo processo inteiro” de produção.

No entanto, não há um consenso sobre o assunto. Pois, para Anne Moeglin-Delcroix (2011), os poetas concretos (incluindo aqui Eugen Gomringer) utilizaram o livro apenas como uma “coletânea de páginas poéticas e simples continente de poemas”. Em entrevista a Paulo Silveira, a autora cita o capítulo “Poetas ou artistas?”, de seu livro *Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980* (2011), em que apresenta como errônea a afirmação de que a poesia concreta tenha dado origem ao livro de artista, difundida, principalmente, por Carrión.

A autora tenta demonstrar, neste capítulo, os poetas/artistas que, para ela, fizeram do livro “o meio para uma obra”, citando Emmett Williams, Dieter Roth e Jochen Gerz. Contudo, em entrevista realizada por Silveira (2008, p. 286), Moeglin-Delcroix afirma desconhecer a obra completa dos poetas concretos brasileiros, alegando poder estar enganada. A autora cita a importância dos poetas do movimento no campo da literatura e teoria, mas acredita ter sido mais cara a eles o uso da página do que do livro em si.

Moeglin-Delcroix (2011) agrega à discussão a ideia, compartilhada por Carrión, de que será chamado livro de artista o livro em que “o artista exerce total responsabilidade sobre o livro, da concepção à realização e, às vezes, à divulgação” (SILVEIRA, 2008, p. 287).

Nesse sentido, a autora parece mesmo desconhecer ou desmerecer a estória da poesia concreta brasileira, pois além de muitas edições autopublicadas e a confecção de revistas ligadas ao movimento (*Noigandres, Invenção, Código, Qorpo Estranho, Artéria*), houve uma força tarefa para criar uma editora: a Edições Invenção, assim como dar enfoque à produção de livros e materiais impressos.

No que tange a concentração do processo criativo, Moeglin-Delcroix (2011) pode ter razão, ao se pensar em conjunto de obra, pois muitos livros/objetos foram criados com mais de duas mãos e em edições espaçadas, que apareciam em antologias ou nas revistas dos grupos. Contudo, isso é totalmente plausível no momento criativo e, não, necessariamente, resulta em ausência do poeta/artista no processo. Além, é claro, de passar por questões financeiras e de impossibilidade de produção e distribuição de material editorial que fosse menos ortodoxo em sua forma.

No entanto, em conceitos estéticos em nada o Brasil deixa a desejar. Ao vasculhar a obra, principalmente de Augusto de Campos, é possível encontrar diversos livros em que ele é responsável pelos processos de criação do livro, mesmo que não de maneira exclusiva, o que faria dele um produtor de livros de artista, segundo os critérios de Moeglin-Delcroix e Carrión.

A autora soa parcial quando menciona tal critério de exclusividade da produção pelo próprio poeta (que seria também o artista), já que Emmett Williams publicava seus livros com Hansjörg Mayer, principal editor de sua obra, e não seria o responsável pelo processo todo de produção, critério que ela usa para marginalizar os poetas concretos paulistas de sua seleção: poetas ou artistas. Para Moeglin-Delcroix

(2011, p. 78) “a maioria dos poetas concretos foram e são sempre poetas, ligados à literatura e ao trabalho da linguagem como meio literário, são artesãos da linguagem”.

A autora categoriza Williams como produtor de livros de artista também por ele ter pensado em uma obra que fosse diretamente ligada ao livro e não à página, como interpreta Moeglin-Delcroix sobre a obra dos poetas concretos paulistas.

Williams, enquanto poeta, faz do uso do livro algo bastante plausível, uma vez que o livro é o objeto por definição da poesia, mas, enquanto artista, sua contribuição seria mais relacionada à questão conceitual, do que de produção, uma vez que quem editava os livros era Mayer. Estariam os poetas do grupo *Noigandres* condenados a serem menos artistas do que poetas por qual crime? O de não realizarem sua obra de maneira individual e totalizante ou por pensaram no livro fora do objeto livro?

Isso nos leva a repensar a contribuição da poesia concreta brasileira também na produção de livros de artista mundial, em livros que interrogam sua forma e em livros que expandem para outros meios. Para Paz (2012, p. 326) a poesia visual e as experimentações em tipografia, a partir de Mallarmé, se resolvem em “um desprendimento: o poema abandona o livro”, mas aquele livro tradicional, que só carrega texto. Com os “novos meios” surgem novos livros, “a nova tipografia inaugurou outro tipo de livro”.

Usando uma linguagem muito similar a dos poetas concretos paulistas, Plaza, em *O livro como forma de arte I* (1982), analisa os livros *Organismo* (1960), de Décio Pignatari; *Colidouescapo* (1971), de Augusto de Campos; *Poemóbiles* (1974), obra conjunta dos dois; *Poética-Política* (1977), seu próprio livro e menciona *Aumente sua renda* (1969), de Antônio Amaral Resende e *Oxigênese* (1977), de Villari Hermman, para quem Plaza editou alguns livros, pelo selo Edições STRIP, inventado por ele.

A contribuição de Plaza é muito significativa para a história do livro de artista brasileira, uma vez que analisa a produção nacional, colocando em perspectiva a contribuição do Brasil para esse campo e, por questões de proximidade e interesse comum, acaba por englobar os livros de poetas e simpatizantes da poesia concreta sob a ótica do livro de artista.

Na própria obra de Augusto de Campos é possível perceber a semelhança com a área do livro de artista, começando por *Poetamenos* (1955), publicado

primeiramente na *Noigandres 2*, que só não surge em livro por impossibilidades financeiras e de produção, mais que sai com edição própria em 1973. O livro é categorizado por Plaza como um poema-livro, em razão da sua possibilidade também de existir em “filme, dispositivo ou cartaz, sem perda estético-informacional” (PLAZA, 1982, s/p).

Em 1990, Campos produziu e distribuiu o livro-xerox *Não-poemas*. Um panfleto que faz em homenagem a Omar Guedes. Sobre o livro, o autor comenta em entrevista para esta pesquisa:

Queria expressar a minha mágoa pela morte prematura do Omar Guedes, querido amigo e parceiro de *Expoemas* (1985), que morreu de leucemia, de maneira fulminante. Tínhamos feito edição que ele realizou maravilhosamente, como grande artista da serigrafia que era. Ele fez ainda algumas lindas serigrafias, em dimensão maior, de *Perfilograma DP*, *PósTudo*, *Renovar*, além de vários postais serigráficos. Colaborou também na confecção das serigrafias para os meus hologramas. Planejavamos um novo álbum com *Intraduções* e *Perfilogramas*, quando a morte o colheu abruptamente. Fiquei muito triste. Quis protestar usando o material mais pobre e de menor tamanho que me era possível utilizar. Não vendi, só distribuí entre amigos os exemplares hipoteticamente numerados de 0 ao ∞ . (CAMPOS, A., 2018)

No relato, Augusto de Campos demonstra sua preocupação com a questão material do livro para que fosse algo de ínfimo valor e importância, contrapondo-o a algo grandioso, a edição de Guedes, em formato ampliado, de seus poemas como cartazes. Ironicamente, por ter sido distribuído apenas aos seus pares, o livro, hoje, é considerado raridade, assim como *Expoemas* (1985), embora um se realize na *arte povera* e o outro dialogue mais com o *livre d'artiste* ou *livre de luxe*.

Poemóbiles (1974) enquanto parceria de Plaza e Campos, se mostra como um livro de artista, se posto no conceito ampliado de Phillipot de “livros feitos ou concebidos por artistas, levando em consideração a eventual presença de outros profissionais no apoio ao artista” (SILVEIRA, 2008, p. 46).

Sobre as questões de produção do livro, vê-se que além da contribuição Plaza-Campos houve também outras pessoas envolvidas no projeto, principalmente na segunda edição:

A primeira edição é de 1974, foi produzida nos estúdios do Plaza e já usava essa [corte feito à mão] técnica de corte (a mesma feita em

Objetos, 1968). Não acompanhei diretamente o corte a faca, mas Julio Plaza tinha um conhecido que executava para ele o trabalho, sob sua orientação. A segunda edição, editada pela Brasiliense, foi produzida nos mesmos moldes, vendeu os seus 1000 exemplares em um ano e não deu prejuízo aos seus financiadores aos quais dei o nome de Fundação do Impossível... (CAMPOS, A, 2018)

A poesia feita no ateliê carrega uma nova identidade também para o livro e, mesmo que os conceitos possam confundir o leitor e até o crítico, é notório que os livros dos poetas concretos não estavam entre o mundo das edições ou impressões ordinárias. A estória de produção dos livros demonstra o cuidado com a estrutura, que é também presente no universo do livro de artista.

A obra de Augusto de Campos apresenta tanto livros em formato mais tradicional, quanto edições mais rebuscadas ou livros comerciais de alta tiragem, que são essencialmente livros de artista, como é o caso de *Poemóviles*. Sobre a relação da poesia concreta com o livro de artista e seus livros, especificamente, Campos, relata:

Certamente há convergências entre a poesia concreta e o que se possa chamar de história do livro de artista, mas o nosso projeto está mais próximo não do livro personalizado do artista, livro único, *de luxe*, mas do livro funcional que possa usar todos os recursos gráficos que exija o poema ou o texto. POEMÓBILES está em 4ª edição e a CAIXA PRETA teve 1000 exemplares. O mais é a poesia digital e sua veiculação virtual (CAMPOS, A., 2018).

O alcance de outros suportes, como o digital e virtual, foi também algo que deu destaque à obra dos poetas concretos brasileiros. Embora discutir profundamente esse aspecto já se trate de outra pesquisa, mostra-se sempre relevante tocar ou tangenciar o assunto, com um sentido de pós-livro. Para Perloff (2013, p.131) “o poema concreto imóvel é extremamente eficaz, na medida em que o olho se desloca”. Para ela é através dos poemas e “todo corpus de poemas concretos, gravações, debates, manifestos, entrevistas, letras, design de livros [...] que, meio século depois de sua origem, esse movimento poético particular está se firmando”.

3.3 POETAS E ARTISTAS: O MOVIMENTO INTERNACIONAL E O LIVRO

O uso do termo “manifesto da poesia concreta”, como nos aponta Perloff (2013, p. 110), teve origem nas periferias da Europa. A princípio, na Suécia, Öyvind

Fahlström pode ser considerado o primeiro poeta a usar o termo “poesia concreta”, com a criação de seu manifesto: *Håtilla Ragulpr På Fåtskliaben – Manifest för konkret poesi*, em 1953. No entanto, atribui-se a criação do movimento internacional da poesia concreta a partir do contato de Décio Pignatari com Eugen Gomringer - poeta nascido na Bolívia, mas naturalizado suíço, de língua alemã -, em uma viagem de Pignatari à Universidade de Ulm, onde Gomringer era secretário de Max Bill.

Para Solt (1968, p.12) é pouco provável que o grupo *Noigandres* e Gomringer tenham tido acesso ao Manifesto de Fahlström, pois se acredita que ele foi divulgado na forma mimeografada. O poeta sueco também é pouco mencionado por outros poetas da poesia concreta, mesmo que fossem contemporâneos, já que Fahlström cunha o termo ‘poesia concreta’, em 1953, e Augusto de Campos, em 1955, motivado pelo termo “arte concreta”. Interessa ressaltar que, em 1955, Augusto de Campos já tinha produzido *Poetamenos* – seus experimentos com carbono colorido na máquina de datilografar datam de 1953 – publicado na *Noigandres 2*, em tipografia.

Segundo Perloff (2013, p.117-118) os concretistas brasileiros “tiveram uma relação muito próxima com Gomringer na origem do movimento, mas seu trabalho partiu para uma direção diferente”. Ela cita a origem da palavra *Noigandres*, que teria sido tirado do Canto 20, de Ezra Pound, que, por sua vez, teria citado Arnaut Daniel, poeta trovador do século XIII. *Noigandres* poderia ser dividida em duas palavras –enoi (ennui, tédio) e gandres, de gandar (afastar, remover), que em “contexto trovadoresco original, se referiria a um odor (provavelmente de uma flor) capaz de afastar o tédio”.

Haroldo de Campos, em entrevista para a pesquisadora, afirma a necessidade de revisitar o passado e aplicar a crítica no ato poético, pontuando as diferenças entre o movimento paulista e a produção poética de Gomringer. Já que, segundo ele, a tradição da poesia concreta alemã foi criticada por ter “um interesse muito menor no campo da semântica do que, por exemplo, a poesia brasileira”. Segundo o poeta: “a poesia de Gomringer é muito interessante, mas muito limitada” (PERLOFF, 2013, p. 120).

Solt (1968, p. 12) afirma que a transformação da poesia concreta, se dá, em âmbito internacional, em convergência com os pensamentos de Eugen Gomringer, que teria aderido a uma “prática concreta mais rígida”, fazendo isso quase simultaneamente com o grupo *Noigandres*. Segundo a autora, “Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos derivaram seu novo conceito de forma a partir do estudo mais

próximo dos poetas que os precederam”. Daí o interesse em trazer Pound como referência ao próprio nome e formar um Paideuma, divulgado junto ao Plano Piloto da Poesia Concreta, de 1958, elencando os poetas e movimentos que influenciaram a prática da poesia concreta brasileira, tais como:

precursores: mallarmé (um coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. Pound (*the cantos*): método ideogrâmico, joyce (*ulysses e finnégans wake*): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (*calligrammes*): como visão, mais do que como realização. Futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade: “em comprimidos, minutos de poesia”. joão cabral de melo neto (n. 1920 – *o engenheiro e a psicologia da composição mais anti-ode*): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso. (CAMPOS, A., PIGNATARI, CAMPOS, H., 1975, p. 156)

Em relação ao manifesto de Fahlström, o manifesto brasileiro aprofunda mais suas referências literárias enquanto apenas pontua suas referências à música, o que diverge no manifesto do poeta sueco, deixando explícita a referência à música para além da poesia visual e, de uma maneira geral, dando ênfase à linguagem:

Se uso o termo concreto nesses contextos é mais como referência à música concreta do que ao concretismo visual em sentido restrito. Além disso, naturalmente, o poeta que trabalha concretistamente é sem dúvida parente dos formalistas e modeladores da linguagem de todos os tempos: os gregos, Rabelais, Gertrude Stein, Schwitters, Artaud e muitos outros. E ele venera não só a coruja do Ursinho Pooh, mas também o Humpty Dumpty de Lewis Carroll, que considera cada questão um enigma e dita significações indevassáveis para as palavras (FAHLSTRÖM, 2016, p. 26).

Há muitos pontos de convergência em ambos manifestos, pois eles apresentam uma invenção em forma e linguagem, embora a escrita de Fahlström seja mais discursiva e a dos brasileiros seja mais sintética e direta e sem uso de maiúsculas (nem para os nomes).

A visita de Haroldo de Campos em Stuttgart, em 1964, a convite de Max Bense, estreita muito a relação entre o grupo *Noigandres* e o grupo de Stuttgart, o que fortalece a construção do movimento internacional. A relação dos poetas, tanto Bense

quanto Campos, com o Darmstadt Circle, em que estavam Emmett Williams e Dieter Roth, ajuda a enriquecer ainda mais a construção das ideias concretas.

Segundo Solt (1968, p. 17), com Stuttgart se tornando o centro da poesia concreta na Alemanha, o trabalho tipográfico de Hansjörk Mayer, com a fonte Futura, “ênfatiza o movimento internacional da poesia concreta”, uma vez que ele, enquanto editor, publica livros de Emmett Williams e Dieter Roth, sob o apoio de Max Bense.

No plano histórico, há muitos momentos em que os poetas e artistas engajados com a poesia concreta se encontraram e puderam trocar informações e materiais. O grupo *Noigandres*, *Fluxus*, o grupo de Stuttgart e o Circle de Darmstadt eram integrados por poetas e artistas que trabalhavam com a produção de livro e que, posteriormente, criaram editoras, algumas especializadas em livro de artista – como é o caso da *Something Else Press* e da *Other Books and so*. A relação da poesia concreta com a arte em livro, como nos apontou Silveira, é de grande proximidade e isso se dá em âmbito internacional.

Sobre as relações dos poetas brasileiros com a poesia concreta internacional, Campos conta:

Muitas exposições haviam sido realizadas com a nossa rubrica. A antologia de poesia concreta editada por Emmet Williams (*Something Else Press*, 1968) e a de Mary Ellen Solt (Bloomington, Indiana, 1968), precedidas pela inglesa de Stephen Bann (1967), todas com contribuições dos brasileiros, assim como importantes exposições europeias abrigando várias abordagens gráficas sob o título POESIA CONCRETA, que propusemos a Eugen Gomringer, e ele aceitou. No México, Carrión foi muito antecedido por Mathias Goeritz, que organizou a primeira exposição de poesia concreta na capital, em 1966. Octavio Paz publicou os seus *Topoemas*, em 1967, tendo declarado que a poesia nova estava no Brasil. Seus *Discos Visuales*, em 1971! Cummings que recebeu todos os nossos *Noigandres*, pelo menos até 1958, lhe falara dos poetas concretos brasileiros. É difícil para os estrangeiros admitir a prioridade brasileira, mas essa é a verdade (CAMPOS, A., 2018, s/p).

Há uma forte simultaneidade na produção de poemas e livros que corroboram para as relações da poesia concreta com o livro de artista, uma vez que a poesia, tanto visual quanto sonora, passou a ter maior importância no meio das artes.

A conexão de alguns dos integrantes da Fluxus e do grupo de Stuttgart com a poesia concreta e as artes visuais é muito relevante para estudar a produção de livros de artistas desses grupos, principalmente nos anos de 1960 – fase efervescente da poesia

concreta mundial. Donguy (1992) mostra a inter-relação entre grupos e movimentos em seu estudo 1960-1985: *Une Génération: poésie concrète, poésie sonore, poésie visuelle:*

Uma geração. Anos 60/70. A idéia de que a literatura participa do movimento geral das artes. Ou o conceito de Marshall McLuhan, “exploração verbi-voco-visual”. O círculo de Darmstadt, que reagrupa Spoerri, E. Williams and C. Bremer. O grupo de Stuttgart em torno de Max Bense (o autor de “Da Estética”). A revista VOU do Japão. O grupo de John Cage em Nova York, com Dick Higgins, George Brecht. Fluxus e Something Else Press. Encontros. Cage encontra Boulez em 48, e Boulez os poetas concretos brasileiros. Augusto de Campos dedica a Webern seu “Poetamenos”, concebido como uma “Klangfarbenmelodie” de palavras como se fossem instrumentos de sentenças, sílabas, letras, nas quais “os timbres se definem por um tema gráfico-fonético ou ideogramático”. Redescoberta das vanguardas históricas dos anos 20, e o mesmo funcionamento “intermédia”, para retomarmos um termo de D. Higgins. Alguma coisa que faria pensar no livro dos Novos Artistas de Moholy-Nagy em 1922 (DONGUY, 1992, p. 9).

Assim, o Movimento Internacional da Poesia Concreta mostrou-se integralizador na troca das ideias em torno da visualidade na poesia e no livro, sendo essencial para a construção de uma poética concreta, não única, mas relacionada. E isso se dá tanto através da materialização de poemas, quanto da materialização de livros.

É importante frisar que há um fator intrínseco à poética concreta que parte dos seus procedimentos e acaba por romper e transformar a página e, conseqüentemente, o livro. O uso da estrutura espaço-temporal, da tipografia, a “evolução crítica das formas”, o próprio método ideogrâmico, o movimento e a Gestalt revolucionaram a literatura e as artes e, sendo o livro esse suporte múltiplo e plástico, acabou por se tornar o corpo dessas ideias. Não há como pensar em concretismo, sem pensar nas vanguardas do século XX, assim como não há como pensar em livro de artista sem considerar todos os feitos dos poetas que trabalharam com o livro e a página, sejam das Vanguardas desses últimos séculos ou dos mais distantes.

Ainda assim, teóricos do livro de artista, como Ulises Carrión e Anne Moeli-Delcroix procuraram discutir sobre as relações entre a poesia concreta e objeto-livro. Para Carrión:

Por anos, muitos anos, os poetas exploraram intensiva e eficientemente as possibilidades espaciais da poesia
Mas somente o assim chamado poema concreto ou, mais tarde, a poesia visual, declarou abertamente isso

[...] A introdução do espaço na poesia (ou melhor, da poesia no espaço) é um acontecimento enorme de consequências literalmente incalculáveis

Uma destas consequências é a poesia concreta e/ou poesia visual, cuja aparição não é uma extravagância na história da literatura, mas o inevitável desenvolvimento natural da realidade espacial que a linguagem ganhou desde o momento que a escrita foi inventada (...). a poesia concreta representa uma alternativa à poesia (CARRIÓN, 2011, p. 15)

O fato é que, no Brasil, Plaza ao escrever sobre o tema da arte em livro acaba por englobar boa parte das obras dos poetas concretos, sendo ele mesmo um colaborador e editor de livros de poetas ligados ao movimento, o que acaba por convergir teoria e prática em volta da ideia da poesia concreta e visual e do livro de artista. Assim, parte da crítica nacional sobre o assunto já começa com essa ligação entre as áreas. E, mesmo que outros artistas tenham feitos livros, como é o caso de Lygia Clark, com Livro-obra e Lygia Pape, com o Livro da criação e outros, a produção de livros, mesmo que esculturais, estava mais voltada à produção poética, da poesia concreta, neoconcreta e do movimento do poema-processo, tendo essa realidade se alterado, no Brasil, a partir dos anos 70, com a solidificação de alguns conceitos dentro da área do livro de artista também.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo, foram analisados os aspectos estruturais e históricos de Poemóviles, enquanto livro de artista. O livro, de 1974, traz poemas inéditos e outros reeditados especialmente para compor a obra. Fruto de uma parceria de Augusto de Campos e Julio Plaza é considerado como um dos mais importantes livros de artista do Brasil.

Os poemas do livro foram analisados dando maior ênfase ao seu aspecto visual, com foco em como a estrutura atua como elemento constitutivo da poética, materializada nos cortes da página, nas possibilidades de dobradura e nas formas que surgiam no movimento de abrir e fechar.

Durante a análise dos poemas, notou-se um grande uso do isomorfismo no livro, de natureza menos fisiognômica e mais matemática, com o uso da técnica ideogramática de composição e do movimento para criar percursos e desdobramentos então impossíveis em suportes de duas dimensões.

Também há uma forte presença da metamorfose em poemas como Change, Voo e Vivavaia, em que o movimento é crucial para a transformação ocorra. Em muitos momentos, foi retomada a fortuna crítica do autor para evidenciar questões que são muito presentes na obra de Campos, como a citada metamorfose, o isomorfismo, a síntese e o simultâneo.

Observou-se que o ritmo está relacionado ao gesto: o abrir e fechar determina o tempo e a duração da leitura. Em alguns poemas, o corte era mais aberto, deixando a comunicação mais direta e, em outros, mais restrito, o que gerou uma maior performatização no ato de ler. Essa questão formal altera a maneira de apreender a obra, repassando ao leitor a tarefa de criar um tempo para que o poema aconteça, assim como de estabelecer relações entre os elementos sonoros, visuais, semânticos e estruturais.

Ao que tange à conceituação do livro como livro de artista, verificou-se que Poemóviles, assim como outras obras de Augusto de Campos, apresenta os critérios relacionados à classificação de obras dessa natureza, como a autogestão do projeto; a feitura do livro por um artista; a “interrogação da forma do livro”; o cuidado com o suporte e a relação inseparável entre continente e conteúdo.

Para concluir que Poemóviles é um livro de artista foi preciso trazer os comentários e conceitos de teóricos da área, a fim de demonstrar as divergências entre

os pensadores sobre os termos que envolvem os livros, assim como sobre a relação da poesia concreta brasileira com o livro de artista, especificamente, e da poesia concreta mundial, de modo geral.

Notou-se que *Poemóviles* é um livro em que aparecerem muitos dos postulados formulados na Teoria da Poesia Concreta, sendo a apresentação real do objeto virtual, forjada pelo poeta concreto que “não volta a face às palavras, não lhes lança olhares oblíquos: vai direto ao seu centro, para viver e vivificar a sua facticidade”. Mesmo sendo sua produção de alto custo e de muita minúcia, o livro está em sua 4ª. Edição, o que denota sua “origem e originalidade” sempre atuais (CAMPOS, A., PIGNATARI, CAMPOS, H., 1975, p. 36).

Esses apontamentos que foram retomados aqui, apresentam partes das conclusões que integram os capítulos da dissertação. Essas marcas de multiplicidade, simultaneidade e hibridização presentes no livro pediram por abordagens teóricas também diferentes para melhor aproveitamento na leitura dos poemóviles.

Fundamentalmente, a pesquisa analisou aspectos da história do livro, sua produção, distribuição, circulação e recepção; de sua estrutura, a partir da sua materialidade e da análise dos poemas, sugerindo interpretações e leituras; da articulação entre a poesia concreta e o livro de artista, para mostrar a relação das áreas na composição dos livros e perceber como esses elementos estão integrados – o que permite ressaltar a importância da prática da poesia concreta brasileira e mundial para a arte em livro.

No caso de *Poemóviles*, buscou-se conceituá-lo a partir da própria definição de Plaza, de que se trata de um livro-poema livro-objeto, em que o suporte é significativo como objeto espacial e existe uma interpenetração entre informação e suporte. Agregasse a esse conceito à categorização de Clive Phillpot, teórico da área, que defende que tanto livros literários quanto livros-obra ou livros-objeto podem ser livros de artista, independentemente de serem múltiplos ou únicos.

Assim, seja no âmbito estrutural, seja no âmbito histórico, *Poemóviles* pode ser considerado um livro de artista que contribuiu – e ainda contribui, em razão de sua quarta edição ter saído em 2018 – para o campo de estudos de ambas áreas, a da poesia concreta e a do livro de artista, que abriu a participação do Brasil em pequenos e grandes eventos internacionais sobre o assunto, como relata Silveira, em seu livro *A página violada*.

Considerando-se que a poesia concreta se deu em âmbito internacional e que a produção de livros foi muito profícua, em razão da necessidade de circular e reunir materiais em torno de uma poética nova, mostra-se relevante a continuidade e aprofundamento do estudo do trabalho editorial desses poetas/artistas, assim como da fundação de suas editoras e estratégias culturais de circulação e distribuição de livros. O estudo da produção de livros do movimento da poesia concreta brasileira ainda é muito incipiente, assim como é tímida a investigação do movimento internacional da poesia concreta que esteja voltada ao livro e ao livro de artista, especialmente.

REFERÊNCIAS

ABREU, Julio. *Os perfilogramas de Augusto de Campos*: edição, design, poética. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos em Linguagem) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

AGUILAR, Gonzalo. Entreabrir: los Poemóviles de Julio Plaza y Augusto de Campos. *Revista Arte y Parte*, Espanha, n. 111, p. 101-116, 2014. Disponível em: <http://arteyparte.com/artey-y-edicion-111-entreabrir-los-poemobiles-de-julio-plaza-y-augusto-de-campos/>. Acesso em 10 out. 2017.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira*: as vanguardas na encruzilhada modernista. Trad. CRESPO, Regina A.; MATA, Rodolfo; ANDRADE, Gênese. São Paulo: EDUSP, 2005. 408 p.

ANTELO, Raul. O concretismo e seus valores incorpóreos. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 52-74.

ARBEX, Márcia (org.). Poéticas do visível: uma breve introdução. In: *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2006. 224 p.

BONVICINO, Régis. Relendo Poemóviles de Augusto e Plaza. *Revista Sibila*, São Paulo, ano 18, 13 dez. 2010. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/relendo-poemobiles-de-augusto-e-plaza/4536>. Acesso em: 25 out. 2018.

BOUSSO, Vitória Daniela. Fiaminghi e a corluz: um paradigma concreto. In: FIAMINGHI, Hermelindo. *Corluz*. São Paulo: Dan Galeria, 2014. 49 p. Catálogo de exposição.

BÜCHLER, Pavel. Books as books. In: *Book work*: a partial history and sourcebook. Editado por Jane Rolo; Ian Hunt .Londres: Book Works, 1988. p. 13-22.

CADÔR, Amir Brito. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2016. 655 p.

CAMINHOS distintos: tecnologia e intervenção popular resultam em bons projetos nos anos 80 e 90. jun. 2002. Edição Especial Fapesp 40 anos. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2002/06/28/caminhos-distintos/>. Acesso em: 1 abr. 2018.

CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia*: poesia 1949-1979. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. 255 p.

_____. *A margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 189 p.

_____. *Não*. São Paulo: publicado pelo autor. 1990.

- _____. Poesia da recusa. São Paulo: Perspectiva, 2006. 364 p.
- _____. *Colidouescapo*. 2. ed. São Paulo: Amauta Editorial, 2006. 36 p.
- _____. Poesia entre: de Poémobiles à Reduchamp. In: *Julio Plaza: Poética-Política*. Porto Alegre: Fundação Vera Chave Barcellos, 2013, p. 76-85.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio.; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. 208 p.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio.; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006. 289 p.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio.; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2015. 232 p.
- CAMPOS, Augusto de; PLAZA, J. *Poemóviles*. 3. ed. São Paulo: Annablume Editora (Selo Demônio Negro), 2010. 12 pranchas.
- CAMPOS, Haroldo de. Introdução à 1ª. edição. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio.; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 9-11.
- _____. Poesia concreta – linguagem – comunicação. CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 70-85.
- _____. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. São Paulo: *Novos Estudos Cebrap*, v. 1, n. 3, p. 63-67, jul. 1982.
- _____. Introdução à 1ª. edição. In: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia: Ateliê, 2006. p. 9-11.
- CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Tradução Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011. 72 p.
- CARVALHO, Audrei Aparecida. *Poesia concreta e mídia digital: o caso Augusto de Campos*. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CASTAÑÓN, Julio. Alguns lances de escrita. SÜSSEKIND, Flora e GUIMARÃES, Júlio Castañón (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 75-94.
- CIRNE, Moacy. A ave: o livro como objeto/poema. In: *Vanguarda: um projeto semiológico*. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 29-47.
- CLUVER, Claus. Iconicidade e isomorfismo em poemas concretos brasileiros. *Revista o Eixo e a Roda*. Minas Gerais, n. 13, p. 19-38, 2006. Disponível em:

<http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 15 set. 2018.

COUTO, Maria de Fátima. A arte de vanguarda no Brasil e seus manifestos. *Revista ieb*, São Paulo, n. 53, p. 89-106, mar./set. 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/viewFile/34686/37424>. Acesso em: 25 out. 2017.

DEPERO futurista, Dinamo-Azari, Milão, Itália, 1927, artist's book bound with bolts, 32 x 24.2 cm. Photo Laura Lindgren. Editada por Russell Fernandez, Raffaele Bedarida, Gianluca Camillin. New York: Bolted Book, p. 4-5. 2016. Disponível em <https://www.boltedbook.com/page-by-page/>. Acesso em 22 dez. 2018.

DOLHNIKOFF, Luis. A vanguarda como estereótipo: uma análise da poesia de Augusto de Campos. *Sibila*, ano 18, fev. 2012. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/a-vanguarda-como-estereotipo-uma-analise-da-poesia-de-augusto-de-campos/5182>. Acesso em: 13 set. 2018.

DONGUY, Jacques. Entretien avec Haroldo de Campos. In: *Poésure peinture*. Marseille: La Vieille Charité, 1992.
Jacques Donguy, « Entretien avec Augusto de Campos », São Paulo, 12 mai 1992, dans Poésure et Peinture, « d'un art, l'autre », catalogue d'exposition, Marseille, Centre de la vieille Charité, 12 février - 23 mai 1993, Marseille, Musées de Marseille, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 374.

FAHLSTRÖM, Öyvind. *Manifesto para a poesia concreta: mutu umi zif ile rivoanisa erimoc racom hop*. Tradução: Marcia Sá Cavalcate Schuback. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016. 64 p.

FERRER, Daniel. A Crítica Genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. ZULAR, Roberto (org.). São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 203-217.

GARCIA, Angelo Mazzuchelli. A literatura e a construção de livros. *Aletria*, Minas Gerais, v.14, p. 285-296, jul./dez. 2006.

GASPARETTI, Angela Maria. *Poemóbiles: leituras em jogo*. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Augusto de Campos 50 anos depois. *Folha de São Paulo*, São Paulo, ano 86, n. 28.290, 16 set. 2006. Caderno Ilustrada, E8. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1609200607.htm>. Acesso em: 20 out. 2017.

GULLAR, Ferreira. O banal maravilhoso. *Folha de São Paulo*. São Paulo, ano 96, n. 20.647, 10 jul. 2016. Caderno Ilustrada, C8. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/2016/07/1790175-o-banal-maravilhoso.shtml>. Acesso em: 16 nov. 2017.

HOFFBERG, Judith. Learning to read art: the art of artist's books. *The New*

Bookbinder, London, p. 9-15. 2013.

JACKSON, Kenneth David. Augusto de Campos e o trompe-l'oeil da poesia concreta. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, p. 11-35.

KHOURI, Omar. *O livro das mil e uma coisas: textos breves sobre comunicação, semiótica, artes, (ex-) viventes etc et al.* São Paulo: Nomuque Edições, 2011. 661 p.

LUXO. Campos, Augusto de. 1965. Poema em formato sanfona. São paulo, edição de autor. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2884/augusto-de-campos>. Acesso em 5 jan. 2019.

MACHADO, Lino. Poemóbiles: dupla autoria, realização única. Goiânia: *Texto poético*, v. 7, n. 11, p. 181-186, 2011.

MELLOT, Michel. *Livro*. Tradução: Marisa Midori Deaecto; Valéria Guimarães. Cotia: Ateliê Editorial, 2012. 224 p.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e Visualidade*. Uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Editora Unicamp, 1991. 198 p.

_____. *Roteiro de Leitura: Poesia concreta e visual*. São Paulo: Editora Ática, 1998. 144 p.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*. Marseille: Le mot et le reste: Bibliothèque nationale de France, jan. 2012.

OBJETOS. PLAZA, Julio. Editor Júlio Pacello. 1969. 10 serigrafias. São paulo, Fólio Livraria. Disponível em: <http://www.foliolivraria.com.br/livros/>. Acesso em 10 dez. 2018.

O OVO. Rodes, Símiás de. Peignot, Jérôme. *Du calligramme*. Paris. Du chene, 1978.

PAROLE in libertà. Marinetti, Felippo Tomaso. Book with 26 lithographs and typographic designs. e.101. Savana: Lito Latta, 1932. New York: The Museu of Modern Art. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/17881>. Acesso em: 12 dez. 2018.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 352 p.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013. 314 p.

PERRONE, Charles A. Viva vaia: para compreender Augusto de Campos (via EUA). SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 209-218.

PHILLPOT, Clive. Books, book objects, bookworks, artist's books. *Artforum*, New York, v. 20, n. 9, p. 77-79. 1982.

PIGNATARI, Décio. Nova poesia: concreta (manifesto). In: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia: Ateliê, 2006. p. 67-70.

PIGNATARI, Décio. Ovo novo no velho. In: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia: Ateliê, 2006. p. 128-135.

POEMÓBILE impossível. Campos, Augusto de; PLAZA, Júlio. Conjunto de 13 objetos originais de Júlio Plaza com textos de Augusto de Campos. Dimensões: 21,3 x 16,4 x 5 cm (fechado) 20,5 X 22 X 11 cm (aberto), 1974. [São Paulo]: Livre Opinião Ideias em Debate. Disponível em: <https://livreopinioao.com/2017/03/06/a-mostra-narrativas-em-processo-livros-de-artista-na-colecao-itaucultural-com-obras-desde-angelo-agostini-ate-os-contemporaneos/unnamed-1-123/>. Acesso em: 20 nov. 2018.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte I. In: *Arte em São Paulo*, São Paulo: Luiz Paulo Baravelli, n. 6, p. 19-34, abr. 1982.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte II. In: *Arte em São Paulo*, São Paulo: Luiz Paulo Baravelli, n. 7, p. 4-13, maio 1982.

PLAZA, Julio. Samizdat como comunicação alternativa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, ano 60, n. 72.66, 30 mar. 1980. Caderno Ilustrada, p. 50. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=7266&keyword=Samizdat%2Ccomunica%C3%A7%C3%A3o&anchor=4283116&origem=busca&pd=e75d5086b3aa82a33d8ff1925406f343>. Acesso em: 12 out. 2018.

REIFSCHNEIDER, Oto Dias B. Arte e invenção: a materialidade do concreto. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, Ano XVIII, n. 69, p. 247-256, out./dez. 2011.

RIBEIRO, Diego; DAMÁSIO, Diogo. CTRLVIDRO: REVER. 2013. Série de intervenções com adesivo vinílico em Salvador-BA. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/13345929/CTRLVIDRO>. Acesso em: 14 out. 2018.

RIBEIRO, Jair L. P. “Sobre as cores” de Isaac Newton – uma tradução comentada. *Revista Brasileira de Ensino de Física*, São Paulo, v. 39, n. 4, e4604-4604-18. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbef/v39n4/1806-1117-rbef-39-04-e4604.pdf>. Acesso em: 3 set. 2018.

RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998. 203 p.

SANT’ANNA, Affonso R. de. Concretismo: conseqüências e perspectivas da poesia brasileira II. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, v. 2, n. 42, jun. 1967. p. 2.

SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986. 132 p.

SILVA, Rogério Barbosa da. Poesia concreta: a crítica como problema, a poesia como desafio. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 121-134, dez. 2013. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5385/4789. Acesso em: 26 set. 2018.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS : Fumproarte/SMC, 2008. 320 p.

SISCAR, Marcos. A crise do livro ou a poesia como antecipação. In: STERZI, Eduardo. (org.). *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Marco, 2006. p. 115-135.

SOLT, Mary Ellen. *Concrete poetry, a world view*. Bloomington: Indiana University Press, 1968. 311 p.

STERZI, Eduardo. (org.). *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Marco Editora, 2006. 135 p.

SÛSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. 352 p.

TOSIN, Giuliano. Sim / Oui e Poubelle: transcriando poesia com animação digital. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 39, 5-9 set. 2016. *Anais [...]*. São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2016.

VIEIRA, Fábio. *A antirretórica do menos: leituras sobre Augusto de Campos*. Natal: Caule de Papiro, 2016. 146 p.

VIVA VAIA. CAMPOS, Augusto de. 1972. Molvena (Itália): Fondazione Bonotto. São Paulo: Edições Invenção. Papel impresso dobrado, 13 x 23,5 cm. (aberto) Assinado. Disponível em: <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/decamposaugusto/edition/9023.html>. Acesso em: 5 dez. 2018.

APÊNDICE A

Entrevista: Augusto de Campos

Respondida por e-mail,
de 18 de setembro de 2018

1. Em entrevista, o Sr. comenta que escolheu algo menos rebuscado no projeto editorial do livro-xerox *Não* (1990) em relação à sofisticação da edição de *Expoemas* (1985), feito com Omar Guedes. Há também alguma referência à arte xerox ou foi uma escolha mais relacionada com o conteúdo de recusa do livro.

R: Não pensei na arte xerox. Queria expressar a minha mágoa pela morte prematura do Omar Guedes, querido amigo e parceiro de *Expoemas*, que morreu de leucemia, de maneira fulminante. Tínhamos feito edição que ele realizou maravilhosamente, como grande artista da serigrafia que era. Ele fez ainda algumas lindas serigrafias, em dimensão maior, de Perfilograma DP, PósTudo, Renovar, além de vários postais serigráficos. Colaborou também na confecção das serigrafias para os meus hologramas. Planejavamos um novo álbum com Intraduções e Perfilogramas, quando a morte o colheu abruptamente. Fiquei muito triste. Quis protestar usando o material mais pobre e de menor tamanho que me era possível utilizar. Não vendi, só distribuí entre amigos os exemplares hipoteticamente numerados de 0 ao ∞ .

2. Por ser numerado e por ter circulado em poucos espaços fora de São Paulo, o livro-xerox *Não* foi considerado, por alguns pesquisadores, um item de colecionador. Como o Sr. vê esse fenômeno e quais outros livros produzidos em edição de autor ou pela Editora Invenção que o Sr. consideraria item de colecionador?

R: O *Não* xerografado (datilografado e quadriculado a tinta) foi uma edição particular. Alguns dos livros com a rubrica de Invenção foram vendidos, mas era um nome fictício criado para uma editora que não existia, nem tinha estrutura editorial ou comercial.

3. A segunda edição de *Poemóviles* (1984) foi financiada por um grupo de diplomatas. Em entrevista a Oto Reifschneider, Arnaldo Caiche Oliveira (um dos diplomatas) comenta que foi necessário “um grupo de artesãos para cortar com faca, lâmina por lâmina de cada poemóvil”. Foi esse mesmo o processo ou a questão artesanal estava na montagem?

R: A primeira edição é de 1974, foi produzida nos estúdios do Plaza e já usava essa técnica de corte. Não acompanhei diretamente o corte a faca, mas Julio Plaza tinha um conhecido que executava para ele o trabalho, sob sua orientação. A segunda edição, editada pela Brasiliense, foi produzida nos mesmos moldes, vendeu os seus 1000 exemplares em um ano e não deu prejuízo aos seus financiadores aos quais dei o nome de Fundação do Impossível...

4. A parceria do Sr. com Julio Plaza foi muito profícua, como sabemos. Ele tem alguns escritos sobre ‘o livro como forma de arte’, mostrando uma preocupação com as relações entre texto e suporte. A materialidade do livro é uma questão para sua poesia e para a poesia concreta?

R: Sim, a materialidade do texto e do seu suporte foi uma questão fundamental para a poesia concreta, desde o seu início. Julio e Omar com o seu “*know how*”, foram grandes parceiros para a objetivação dos meus projetos.

5. O Sr. e outros poetas concretos, logo no início do movimento, já utilizavam outros suportes para materializar o poema, como o cartaz e mais adiante os objetos, o holograma, o vídeo etc. Como o Sr. acredita que essa relação entre suportes se manifesta no diálogo crítico com o conceito de livro?

R: O livro continua a existir, como excelente suporte que é, para a difusão da poesia e da Arte e só pode ganhar com o avanço da tecnologia que permite a adoção e a inclusão de novos processos e técnicas em sua execução e produção, mantendo as características materiais que lhe são próprias. Mas não o único veículo para a poesia. Os recursos das novas tecnologias expandem a produção do poema e viabilizam a

utilização de recursos multidisciplinares abrangidos na expressão que adotamos desde os primeiros textos teóricos, e que encontramos na obra de James Joyce: “verbivocovisual”.

6. No Brasil, Oswald de Andrade fez alguns experimentos com o livro com o Perfeito Cozinheiro das Almas Deste Mundo e o O Primeiro Caderno de Poesia do Alumno Oswald de Andrade. Acredita-se que foram pensados como livros em edição de autor e as edições posteriores tentaram recuperar isso em projetos fac-similares. O Sr. acredita que a preocupação com um projeto visual do livro pautado na invenção começa aí?

R: Não creio. O Perfeito Cozinheiro era um álbum coletivo, lúdico, e não de Oswald, feito como uma brincadeira social e afetiva entre amigos, sem maiores pretensões. É claro que pode ter-se beneficiado da ideia de colagem cubista, mas álbuns desse tipo eram comuns entre amigos e familiares, e não tinham objetivos literários ou artísticos, por mais que vejamos o diário, hoje, sob este prisma, a partir de Oswald, e por mais interessante que nos possa parecer. Sem me alongar sobre o tema, eu lembraria o Album Zutique, de que participavam Rimbaud, Verlaine e seus amigos, este com intenções mais claramente literárias, na pauta da sátira. No Ocidente, modernamente, o projeto mais consciente no plano da poesia é, como desde logo a poesia concreta explicitou, o poema UN COUP DE DÉJAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD, de Mallarmé, publicado incompleto, em 1987, na revista Cosmopolis, e completo em 1914, pela NRF. Na tradição ocidental, medieval e barroca, encontram-se exemplos magníficos de confecção de livros como o de Rhabanus Maurus e tantos outros. Na tradição oriental, chinesa e árabe, por exemplo a poesia se misturava com os caracteres linguísticos em pergaminhos, pinturas e painéis — em Granada, no castelo de Alhambra, as paredes são inscritas com poemas de Ibn Zamrak (1333-1393) e outros.

7. Ulises Carrión, em A nova arte de fazer livros (1975) diz que a ‘poesia concreta é uma alternativa à poesia’. Ele foi membro do Fluxus, na época em que Emmett Williams também produzia poesia concreta e juntos produziam livros, formando uma editora. O Sr. acredita que pode haver uma convergência teórica e poética entre a poesia concreta e a história do livro de artista?

R: Não tenho o livro de Carrión. Mas quando ele foi publicado, a poesia concreta já era muito conhecida e tinha influenciado o mundo inteiro. Os poemas em cores do meu *Poetamenos* (criados em 1953) integraram NOIGANDRES 2 (fevereiro de 1955). E nossos poemas concretos haviam sido incluídos, sob esse título, em NOIGANDRES 3 e na Exposição Nacional de Arte Concerta no MAM de São Paulo em 1956, com os manifestos, fundidos depois em 1958, no Plano Piloto para Poesia Concreta, em NOIGANDRES 4. Muitas exposições haviam sido realizadas com a nossa rubrica. A antologia de poesia concreta editada por Emmett Williams (Something Else Press, 1968) e a de Mary Ellen Solt (Bloomington, Indiana, 1968), precedidas pela inglesa de Stephen Bann (1967), todas com contribuições dos brasileiros, assim como importantes exposições europeias abrigando várias abordagens gráficas sob o título POESIA CONCRETA, que propusemos a Eugen Gomringer, e ele aceitou. No México, Carrión foi muito antecedido por Mathias Goeritz, que organizou a primeira exposição de poesia concreta na capital, em 1966. Octavio Paz publicou os seus Topoemas em 1967, tendo declarado que a poesia nova estava no Brasil. Seus Discos Visuales, em 1971! Cummings que recebeu todos os nossos Noigandres, pelo menos até 1958, lhe falara dos poetas concretos brasileiros. É difícil para os estrangeiros admitir a prioridade brasileira, mas essa é a verdade. Só Eugen Gomringer, que aceitou a nossa titulação de “concretos”, estava na mesma linha radical de pesquisa dos brasileiros. O resto foi vindo depois, com variantes locais de nomenclatura (poesia visiva, spatialisme, etc) às vezes tirando de gavetas materiais suspeitos e manipulando datas. Em 1969 e 1974 haviam sido lançados os poemóviles. E em 1975, a CAIXA PRETA, com Julio Plaza. Certamente há convergências entre a poesia concreta e o que se possa chamar de história do livro de artista, mas o nosso projeto está mais próximo não do livro personalizado do artista, livro único, de luxo, mas do livro funcional que possa usar todos os recursos gráficos que exija o poema ou o texto. POEMÓBILES está em 4ª edição e a CAIXA PRETA teve 1000 exemplares. O mais é a poesia digital e sua veiculação virtual.

8. Conte-nos um pouco, por favor, sobre a importância da Editora Invenção para o movimento da poesia concreta paulista.

R: A Editora Invenção nunca existiu senão como sigla. Nunca teve nenhuma estrutura editorial. Era um nome fictício, como o fora o de editora Maldoror, do meu primeiro livro O REI MENOS O REINO. Com o título INVENÇÃO rubricávamos as edições de autor, financiadas por nós mesmos, com grande ajuda do poeta Erthos Albino de Souza, que, a partir de 1964, quando nos enviou um cheque para publicarmos RE-VISÃO DE SOUSÂNDRADE, se tornou o mecenas de muitos dos livros que saíram com esse título. Todos os que podiam, e cujo nome aparece na direção da revista Invenção contribuíam para o seu financiamento. Décio figurava como diretor-responsável, por ser o único que tinha carteira de jornalista, mas a direção era coletiva.