

Relações entre poema visual e livro na poesia concreta brasileira¹

Júlio Castañon Guimarães

A poesia concreta estabelece contatos, mais ou menos estreitos, com diferentes domínios das artes visuais, sendo talvez o contato com as artes plásticas, de início, o mais evidente deles. Basta lembrar que o termo foi empregado pelas artes plásticas desde os anos 1930 (data do manifesto da arte concreta de Theo Van Doesburg). No entanto, as relações mais efetivas e frutíferas – na verdade, fundamentais para o desenvolvimento da poesia concreta – se estabeleceram com outro domínio, o que é bem salientado pela crítica norte-americana Mary Ellen Solt quando lembra que

se o poema visual é um novo produto num mundo inundado por novos produtos, então ele deve participar da natureza do mundo que o criou. O poema visual é um *design* da palavra num mundo *designed*. Não pode ser simples coincidência que os criadores do movimento da poesia concreta, na Europa e no Brasil, sejam ligados não apenas ao mundo contemporâneo da poesia, da pintura e da música de vanguarda, mas também ao mundo do *design* gráfico.²

Este comentário não nos permite esquecer de que as relações com o *design* gráfico faziam, então, parte de uma rede mais vasta e complexa. No entanto, voltando-se de modo mais preciso para o grupo de poetas concretos brasileiros, o grupo Noigandres, Solt detalha algumas particularidades importantes referentes à conexão entre a atividade desses poetas e o *design* gráfico. Essas particularidades estão relacionadas à formação “profissional” de cada um dos poetas, o que põe em relevo suas diferentes abordagens do *design*. Tendo em conta uma percepção mais geral que levava ao surgimento do movimento concreto, Solt observa:

¹ Este texto foi publicado anteriormente, com algumas diferenças de redação em: CHOL, Isabelle; MATHIOS, Bénédicte; LINARES, Serge (Org.). Les rapports entre poème visuel et livre dans la poésie concrète brésilienne. In: *Livres de poésie Jeux d'espace*. Paris: Honoré Champion, 2016.

² SOLT, Mary Ellen. *Concrete poetry: a world view*. Bloomington: Indiana University Press, 1971. p. 60.

Décio Pignatari, do grupo Noigandres, era um *designer* profissional, quando os brasileiros estavam aprendendo a esclarecer suas novas teorias. No entanto, Gomringer [poeta suíço nascido na Bolívia] e os irmãos Campos não eram *designers* que se tornaram também poetas, como era o caso de Pignatari, eles eram poetas que se tornaram designers de palavras porque o velho mundo do poema tradicional não era mais seu mundo.³

Quanto aos irmãos Campos, Augusto e Haroldo, além do que está claramente em jogo na elaboração de seus poemas visuais (de maneira mais precisa, tipográficos), é preciso sublinhar o trabalho de Augusto como autor do projeto gráfico de vários de seus próprios livros (como é o caso de *Não* ou de *Outro*). No sentido oposto (em concordância com a observação de Solt), pode-se citar a publicidade de um medicamento concebida por Décio Pignatari e incluída ao lado de seus poemas (isto é, na condição de poema) na edição em livro do conjunto de sua poesia – “Disenformio”, de 1963, em *Poesia pois é poesia* (1977).

Nesse campo assim ampliado da visualidade (não somente os poemas visuais, mas o projeto gráfico dos livros, a publicidade), algumas características dos poemas concretos permitem a comparação entre vários desses poemas e quadros, mas permitem também abordar esses poemas como se se tratassem de fato de quadros. Para muitos poemas de Augusto de Campos, que fazem parte de seus diferentes livros, houve versões independentes dos livros. Foram impressos como serigrafias assinadas pelo poeta; na condição de serigrafias, foram postos em circulação como se se tratassem de obras de arte. Essa independência dos poemas (independência entre os poemas e dos poemas em relação ao conjunto de um livro), levada ao extremo, quando assumem o estatuto de obras de arte individuais, não deve ser confundida com outras situações, como, por exemplo, a de poemas extraídos de um livro de origem para serem publicados em uma antologia. Nesse caso, o poema permanece sempre no contexto da publicação em livro, no contexto de outros poemas, na constituição de um novo conjunto para o qual, por intermédio de um prefácio por exemplo, será justificada a extirpação do poema de sua publicação original.

O movimento de poesia concreta foi apresentado, em 1956, como parte da Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, quando poemas-cartazes foram mostrados ao lado de pinturas e de esculturas. João Bandeira oferece a esse respeito algumas precisões importantes:

³ SOLT, Mary Ellen. *Concrete poetry: a world view*, p. 61.

Nas duas edições da *Exposição Nacional de Arte Concreta* (São Paulo, no Museu de Arte Moderna, dezembro de 1956, e Rio de Janeiro, no edifício do Ministério da Educação, fevereiro de 1957), os poemas foram colocados na parede entre os quadros e numa escala semelhante à destes, dentro da concepção de “poema-cartaz”.⁴

Seria possível dizer que, de certo modo, o caminho para a aproximação entre o poema concreto e a obra de arte visual sempre esteve aberto desde o início do movimento. O crítico Gonzalo Aguilar examina o fato (acima referido) de poemas de Augusto de Campos que tiveram em 1985 uma edição em serigrafia: “Essas serigrafias, por seu grande tamanho (40 x 36 cm), podem ser penduradas como se fossem quadros”⁵ (trata-se dos *Expoeemas*). Lembra ainda que, embora possam ser vistas como quadros, elas não estão sujeitas ao imperativo de não serem tocadas, próprio das artes plásticas. O que interessa aqui é a evocação de uma espécie de oscilação de estatuto – o poema que assume o estatuto de quadro conserva, porém, uma dimensão própria do livro, a possibilidade de ser lido. Todavia, além da transgressão da regra de “não tocar”, é a situação do percurso de leitura próprio do livro, ou seja, a sucessão das páginas numa determinada ordem, que se acha igualmente posta em jogo. Se o poema é apresentado como as obras de arte visual, continua, todavia, a ser manipulado como o livro. Ocorre, no entanto, que o agenciamento, a sequência, ou seja, o percurso ordenado de leitura, não podem mais fazer parte dessa manipulação. Entre a situação dos poemas enquanto obras de arte visual e sua situação no livro, é possível identificar alguns procedimentos que favorecem a passagem de uma situação a outra, e que, ao mesmo tempo, supõem mudanças em cada uma das situações, como, entre outras que serão examinadas mais tarde, aquela mencionada por Gonzalo Aguilar. Esses procedimentos provêm das noções que orientam a poesia concreta, encontrando-se integrados a todo o conjunto da produção dessa poesia; trata-se de procedimentos poéticos que implicam uma intervenção sobre o livro, ou seja, sobre os componentes do livro.

A apresentação individualizada dos poemas leva, em compensação, a uma reflexão sobre o que seria exatamente o nível da relação entre os diferentes poemas no contexto do livro de que faziam ou fariam parte. Em suma, poderíamos

⁴ BANDEIRA, João. Palavras no espaço – a poesia na Exposição Nacional de Arte Concreta. In: *Concreta '56 – a raiz da forma*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006. p. 123.

⁵ AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira*. São Paulo: Edusp, 2005. p. 225.

perguntar quais seriam os níveis de conexão e de independência entre os poemas num livro. Daí derivam questões como a relação entre os poemas e o livro; a noção que preside a organização do livro; a percepção muito provavelmente diferente dos poemas dentro e fora do livro; e assim por diante. Essas possibilidades sugerem certamente várias perspectivas de abordagem, mas, de modo mais preciso, o que interessa aqui é a maneira como a espacialização leva à intervenção nos diferentes componentes do livro.

Depois de ter sublinhado que há “hoje uma tal quantidade de tipos de poesia experimental que recebem a etiqueta ‘concreta’, de modo que é difícil dizer o que a palavra significa”, Mary Ellen Solt busca estabelecer que, “apesar da confusão terminológica, há uma exigência fundamental satisfeita pelos diferentes tipos de poesia concreta: concentração no material físico de que o poema ou o texto é feito”.⁶ Assim, não é sequer necessário lembrar as proposições específicas da poesia concreta brasileira, para reconhecer que é importante levar em conta o relevo que Solt dá a essa formulação: “concentração no material físico”. Esse material físico pode ser compreendido de início como sendo a tipografia. Serão o trabalho tipográfico e as exigências criadas por suas possibilidades que desencadearão, por sua vez, o trabalho sobre os diferentes componentes do livro – a página, a ordem das páginas, o formato, a capa, a encadernação.

Mary Ellen Solt sublinha que, se o poeta procura “encontrar poesia nas dimensões visuais das palavras, ele precisa aprender a se virar tipograficamente”.⁷ Esse comentário pode dar a impressão de se limitar a uma questão exclusivamente de técnica; deve ser compreendido, todavia, no universo das proposições poéticas do concretismo, em que tipografia e procedimentos de criação estão estreitamente ligados. Numa outra perspectiva, Solt sublinha que “o novo poema visual nos tornou conscientes do conteúdo poético do meio tipográfico”.⁸ Sem dúvida, é importante observar que o “meio tipográfico” é, além de “meio”, portador de um “conteúdo” – segundo a formulação de Solt e segundo uma distinção entre “meio” e “conteúdo” que, nesse caso, pode ser justificada pela necessidade de uma exposição didática. De fato (desde Mallarmé, evidentemente, e na prática das proposições concretistas), é justamente pela não distinção entre os dois aspectos que se dá a operação poética tipográfica, como vários dos trabalhos citados adiante mostram.

⁶ SOLT, Mary Ellen. *Concrete poetry: a world view*, p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁸ *Ibid.*, p. 64.

Considerando-se diferentes aproximações entre poemas e obras de arte plástica, o primeiro aspecto das modificações propostas pela poesia concreta quanto ao livro pode ser encontrado nas relações com a página. Sobre a página habitual de um livro, há a delimitação de uma mancha tipográfica regular ocupada pelo texto, um espaço circundado pelas margens. A definição desse espaço, quando da criação do projeto gráfico do livro, poderá estar ligada a outras definições – escolha da tipologia, corpo, entrelinha, formato do livro, papel etc. A escrita, como observa Emmanuël Souchier, “necessita do traçado de seus próprios limites, os do mundo natural impostos pelo suporte e os da página propriamente dita. Definir um quadro é definir uma função e um modo operatório”.⁹ A intervenção na definição desse quadro faz parte então do modo operatório do poema, não consistindo apenas na alteração de um modelo. Dessa operação fazem parte as relações do poema concreto com o plano mais amplo das produções visuais. Como numa tela que o artista habitualmente ocupa por inteiro, o poema concreto pode escapar à delimitação e à regularidade do espaço tipográfico dado da página; assim, as páginas do livro serão ocupadas segundo as configurações de cada poema, e pode ocorrer de um poema simplesmente abolir a delimitação dessa mancha tipográfica, ocupando toda a página.

O primeiro exemplo que se pode tomar, considerando-se as observações acima, é o dos poemas de Augusto de Campos consagrados a artistas plásticos, como Hermelindo Fiaminghi, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Judith Lauand, entre outros. Alguns desses poemas, publicados originalmente de modo isolado e ao longo de vários anos, foram reunidos no volume *Profilogramas*.¹⁰ Não se trata de poemas que têm simplesmente como tema a obra dos artistas plásticos; os poemas apropriam-se de alguns elementos mais particulares das obras desses artistas, como as cores, as formas, além de suas disposições. Assim, a proximidade com os quadros é evidente não apenas na temática, mas também pela composição dos poemas, que, do mesmo modo como os quadros podem ocupar toda a área da tela, assumem como seu espaço a integralidade da página. Poemas como os consagrados a Judith Lauand ou a Lothar Charoux identificam-se, na leitura imediata, com as obras desses artistas.

Quanto à irregularidade do espaço tipográfico, é possível dizer que praticamente todos os livros dos poetas concretistas poderiam ser tomados como

⁹ SOUCHIER, Emmanuël. *Histoires de pages et pages d'histoire*. In: ZALI, Anne (Org.). *L'aventure des écritures. La page*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1999. p. 23.

¹⁰ CAMPOS, Augusto de. *Profilogramas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

exemplo disso, e vários poemas citados poderão demonstrá-lo. Quanto à segunda possibilidade mencionada, a utilização da página por inteiro, poderíamos tomar ainda como exemplos o poema-livro *Organismo* (1960)¹¹ de Décio Pignatari e a sequência de poemas de Haroldo de Campos intitulada *O ômega do ômega* (1956)¹².

No poema de Décio Pignatari, que se desdobra por várias páginas, as palavras estão dispostas de uma extremidade a outra de cada página, sem espaços de margens. Essa situação é constitutiva da estrutura e, mesmo, da dinâmica do poema. De uma página a outra, há uma ampliação do texto, como se houvesse uma aproximação telescópica, o que se produz por intermédio do aumento do corpo dos tipos. Em consequência, o texto, de uma página para outra, torna-se virtualmente maior que a página, ou seja, além de ultrapassar os limites do espaço tipográfico dado, simplesmente porque o abole, ele ocupa de fato toda a página e, mais ainda, transborda dela. O poema resulta assim da associação entre o texto, o transbordamento da página, e a ampliação do texto até uma conclusão de natureza essencialmente visual, visto que, pelo aumento do corpo dos tipos, a página no fim só comporta fragmentos de letras. Esse tipo de relação com a página, ou seja, o transbordamento da página, terá lugar em poemas algumas vezes muito distintos entre si, que vão propor, por sua vez, diferentes abordagens da página.

Na sequência de poemas de Haroldo de Campos, pode-se perceber que o texto ocupa as páginas de vários modos; não há uma delimitação regular para a distribuição do texto. No entanto, esses poemas propõem como signo mais evidente de seu modo de ocupar a página o fato de apresentar uma página inteiramente preta. Assim, há uma inversão da relação habitual – a impressão das letras em negro sobre a página branca. Por razões técnicas, o procedimento acarreta também uma modificação da ideia fundamental do trabalho tipográfico. É toda a superfície negra que é impressa sobre a folha de papel, e as letras não são produzidas por tipos, mas são desenhadas como aberturas praticadas na superfície negra – de fato, as letras são formadas pela superfície da folha branca subjacente à impressão em negro. É como se o texto, sem ser impresso, subisse à superfície negra como formações do branco da página.

¹¹ Edição do autor, publicada originalmente em 1960, esse poema foi incluído mais tarde no livro de Décio Pignatari, *Poesia pois é poesia*.

¹² Publicado originalmente em 1956 no número 3 da revista *Noigandres*, esse poema foi incluído no livro de Haroldo de Campos, *Xadrez de estrelas* (São Paulo: Perspectiva, 1976).

O procedimento de ocupação de toda a página pela impressão do negro encontra-se em outros autores, como José Paulo Paes, num poema que será examinado adiante em função de outras questões, ou como Augusto de Campos, no poema “Não” (do livro de mesmo título, 2003).¹³ Aqui um retângulo branco abre-se na superfície negra da página, e nesse retângulo o poema é impresso em negro. A ocupação de toda a página pela impressão do negro permite assim que haja uma espécie de figuração da página pelo retângulo branco. Há, portanto, um jogo não apenas entre as diferentes ocupações das páginas (a ocupação da página pela impressão em preto, a invasão da superfície negra pelo retângulo branco e a ocupação desse retângulo pelo texto impresso em negro), mas também entre as diferentes funções que daí decorrem (não seria necessário sublinhar que o poema é constituído pelo texto e por esse jogo). Seria possível ler esse poema como uma espécie de explanação visual sobre as funções da página. O sentido negativo do título leva a se ler a superfície negra como possibilidade de irrupção do branco próprio ao poema, de uma página criada pelo próprio poema.

Em José Paulo Paes, poeta que, numa certa época, aproximou-se do movimento concreto, sem, no entanto, dele fazer parte, encontramos pelo menos um exemplo em que a utilização da página negra põe em jogo outras questões ainda. O poema “Pascal prêt-à-porter e/ou le tombeau de Mallarmé” (do livro *Meia palavra*, 1973)¹⁴ é composto de uma página negra, o reto de uma folha, sobre a qual se lê, em branco, a frase de Pascal “le silence éternel de ces espaces infinis m’effraye”, e por uma página branca, o verso da folha, onde se encontra, em negro, o verso de Mallarmé “le vide papier que la blancheur défend”. O poema é então constituído pelo jogo de aproximações/oposições entre as frases, entre cada uma das frases e sua página respectiva, com a impressão em branco e/ou em negro, bem como entre cada frase e a outra página, e assim por diante.

Há nesse poema duas situações especiais. A primeira é o fato do volume em que o poema foi publicado ter mais ou menos o formato de um livro de bolso; o poema ocupa uma página que se desdobra e que é quatro vezes maior que as outras páginas. Não é difícil perceber a utilização dessa página ampliada – um espaço mais vasto – como componente da conformação do poema, em concordância com a associação entre as duas frases. Essa página ampliada, com sua ocupação por inteiro, é de fato um componente do poema, e ela será encontrada em

¹³ CAMPOS, Augusto de. *Não*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

¹⁴ PAES, José Paulo. *Meia palavra*. São Paulo: Cultrix, 1973.

vários outros poemas. Devido a sua adequação prática às dimensões dos livros, ela se apresenta nesses casos como uma página desdobrável.

O poema de José Paulo Paes suscita talvez ainda outra questão – a unidade da folha. Mais que um poema que se desdobra por sobre duas páginas, há nesse caso uma unidade entre reto e verso. A questão pode parecer excessivamente ociosa, mas há livros em que duas páginas (par e ímpar), lado a lado, constituem uma unidade, para um texto ou para uma imagem, sendo o poema “Un coup de dés” o exemplo fundador disso para a poesia. No caso do poema de José Paulo Paes, pode-se supor a possibilidade de sua impressão em duas páginas que não fariam parte da mesma folha, mas essa solução não corresponderia por certo ao projeto do poema. Aos jogos entre, de um lado, as frases e, de outro, o negro e o branco das páginas, acrescenta-se um jogo de oposição entre verso e reto, que certamente seria desfeito se houvesse outra distribuição do poema. Assim, verso e reto seriam os opostos de uma unidade. A folha não é utilizada em duas partes distintas e sucessivas (reto e verso), mas segundo uma integralidade de significação.

Esses dois poemas, “Não” e “Pascal...” envolvem de maneira bastante especial uma consideração sobre como a página se constitui (como de certo modo já foi dito), seja por uma figuração de seu funcionamento, seja por uma intervenção nesse funcionamento. Emmanuel Souchier afirma que “criar a página é traçar no espaço uma superfície, delimitar-lhe os contornos a fim de a distinguir do que a circunda ou, mais radicalmente ainda, extraí-la do mundo e, conservando suas qualidades sensíveis, fazer dela o espaço abstrato de todos os possíveis”.¹⁵ Se no poema de Augusto de Campos fica clara essa exposição da página como delimitação de uma superfície, no poema de José Paulo Paes talvez, pelos textos que o compõem, se ponha em jogo a hipótese de uma delimitação cuja amplitude não seria mensurável. A compreensão da página como “espaço abstrato de todos os possíveis” antes de ser um afastamento de sua configuração é o reconhecimento de sua não limitação; trata-se sobretudo de uma noção que admite a exploração ilimitada da página, de que são literalmente exemplares os dois poemas. Souchier ainda observa que “a página se afirma como o espaço de expressão privilegiado de uma antiga tensão dialética entre o limite e o infinito”,¹⁶ ou seja, entre “todos os possíveis” e a definição de um espaço efetivo de atuação. Essa tensão pode ser compreendida justamente como elemento desencadeador dos dois poemas.

¹⁵ SOUCHIER, Emmanuel. *Histoires de pages et pages d'histoire*, p. 19.

¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

Há ainda outros exemplos, talvez menos problematizadores da questão, mas que de qualquer modo exploram inovadoramente a utilização da página. São poemas que também pedem uma página ampliada, desdobrável, como “Cidade”¹⁷ (1963) de Augusto de Campos e “Estela cubana”¹⁸ (1962) de Décio Pignatari; são a quantidade de elementos presentes nos poemas e sua disposição que justificam o recurso a essa página. Algumas vezes a essa situação se acrescentam outros aspectos – alguns citados anteriormente, como o fundo negro, e outros que têm a ver com a ideia mais geral proposta pelo poema. É o caso do poema “O pulsar”¹⁹ (1975) de Augusto de Campos – sobre fundo negro (aqui, isso é evidente), a letra “e” é sempre substituída por uma estrela, num poema que fala de um fenômeno astronômico, o pulsar; para a letra “o”, são empregados tipos de corpos diferentes, o que sugere o movimento intermitente do pulsar. Assim, são as dimensões do poema sua organização como um quadro e sua figuração dos espaços celestes que exigem uma página adequada, maior que as outras páginas do livro.

O poema “Cidade” é composto de uma única linha de texto mais longo. Trata-se de uma sequência ininterrupta, como uma única palavra, de fragmentos de numerosas palavras, que acabam sempre por “cidade”, como “atrocidade”; é no fim da sequência que se encontra a terminação de todas as palavras, “cidade”, acompanhada das formas em francês e em inglês, “*citée*” e “*city*”, podendo todas as palavras serem lidas nas três línguas. A longa linha ultrapassa muito a largura de uma página, mesmo no caso dos livros de maior formato. A solução adotada pelo poeta foi a de uma folha desdobrável cuja altura é várias vezes inferior à do livro, uma folha longa e estreita como a única linha do poema – assim, aí se produz uma estreita associação gráfica entre página e texto.

No poema “Estela cubana” de Décio Pignatari, a página desdobrável explica-se de imediato pela quantidade de elementos do poema, composto de vários blocos de texto (de diferentes dimensões e que empregam diferentes corpos de tipos). Esses blocos organizam-se em grupos horizontais e verticais, que pedem uma leitura, ou pelo menos uma apreciação visual, do conjunto, sobretudo porque fragmentos de texto se entrecruzam de um bloco para outro.

¹⁷ Datado de 1963, esse poema foi originalmente publicado em 1964, no número 4 da revista *Invenção*; foi incluído mais tarde no livro de Augusto de Campos *Viva vaia: poesia* (São Paulo: Duas Cidades, 1979).

¹⁸ Publicado originalmente em 1962, no número 2 da revista *Invenção*, esse poema foi incluído no livro de Décio Pignatari, *Poesia pois é poesia* (São Paulo: Duas Cidades, 1977).

¹⁹ Incluído no volume de Augusto de Campos, *Viva vaia: poesia*.

A sobrecarga de elementos em certos poemas e a questão da unidade da folha proposta pelo poema já citado de José Paulo Paes encontram-se na organização do poema “Greve”²⁰ (1961) de Augusto de Campos. O poema é composto de duas folhas, e só ocupa suas faces ímpares. Sobre a primeira se encontra um texto que anuncia o que se vai passar na outra folha: a greve, a palavra “greve”; a segunda folha é completamente ocupada pela repetição da palavra “greve”. Como a primeira folha é transparente, o anúncio feito pelo texto é feito também pela folha, que permite perceber a página seguinte – visão um pouco embaçada, por conta do tipo de transparência da folha, mas que assim está de fato em concordância com a situação de anúncio, de antecipação. Ora, as duas folhas compõem uma unidade, de que fazem parte o percurso do livro (a sucessão das páginas) e a profundidade acrescentada pela transparência, graças à qual as folhas funcionam como dois planos.

Augusto de Campos avança um pouco mais no domínio dos planos, ao publicar em 1974, em colaboração com o *designer* Julio Plaza, o livro-objeto *Poemóviles*,²¹ cujos poemas são objetos em três dimensões. Cada poema ocupa as duas faces internas de uma espécie de caderno – quando se abre o caderno, um sistema de cortes dispõe o texto em vários planos. No ano seguinte, sempre em colaboração com Julio Plaza, Augusto de Campos publica *Caixa preta*,²² outro livro-objeto. Trata-se de uma espécie de caixa onde se encontram, de modo aparentemente misturado, poemas visuais e objetos gráficos, aos quais se pode dar uma configuração tridimensional. Vários dos poemas já haviam sido publicados em livros, mas na *Caixa preta* cada um deles é apresentado segundo uma nova configuração, segundo um novo projeto gráfico; sobretudo, cada poema constitui um objeto individual, ou seja, cada poema é apresentado de modo separado e adquire uma independência em relação seja aos livros, seja aos outros poemas. É como se na caixa se encontrasse uma antologia de poemas de diferentes épocas transformados em objetos, na tradição da caixa-valise de Marcel Duchamp – uma espécie de depósito de possibilidades e de questões. Se se fala da *Caixa preta* como livro-objeto, é preciso também admitir que se trata de um objeto que justamente desfaz o livro. Assim, essa independência dos poemas – além de sua

²⁰ Publicado originalmente em 1962, no número 2 da revista *Invenção*, esse poema foi incluído mais tarde no livro de Augusto de Campos, *Viva vaia: poesia*.

²¹ CAMPOS, Augusto de. *Poemóviles*. Em colaboração com Julio Plaza. São Paulo: Edição dos autores, 1974. (2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.)

²² CAMPOS, Augusto de. *Caixa preta*. Em colaboração com Julio Plaza. São Paulo: Edição dos autores, 1975.

apresentação como “objetos” – permite também que eles ocupem espaços do livro que não lhes eram atribuídos anteriormente.

Ao lado dos livros-objeto, os poetas concretos publicaram alguns livros-poemas, ou seja, livros constituídos por um único poema, o qual se beneficia para sua constituição da paginação e da sucessão das páginas. Um dos exemplos desses livros-poemas é “Organismo” de Décio Pignatari, que já foi citado aqui e que o autor chamava de “poemalivro”. Entre outros poetas que publicaram livros-poemas encontram-se Haroldo de Campos, autor de *Alea – variações semânticas* (1963),²³ Ferreira Gullar, autor de *Formigueiro* (1955),²⁴ e Wladimir Dias Pino, autor de *Solida* (1956)²⁵. Um livro-poema de Augusto de Campos, *Coliduescapo* (1971),²⁶ acrescenta às particularidades dos outros livros-poemas a exploração de novas possibilidades. As folhas, embora dobradas como cadernos, são soltas, não são encadernadas. O poema é composto de fragmentos de palavras, cada um ocupando uma das quatro páginas do caderno, sempre dispostos na mesma altura e sempre alinhados ao lado da dobra. Assim, nas faces internas do caderno, o fragmento de uma página é seguido pelo fragmento da página seguinte, formando seja uma palavra existente, seja um neologismo; nas faces externas, a mesma situação se produz entre o fragmento da primeira página e o da última; e por fim, a mesma situação se produz de um caderno a outro. Além do mais, como os cadernos não são unidos, pode-se então organizá-los de numerosos modos, o que acarreta a produção de novas palavras.

No caso de *Coliduescapo* – título que sugere a colisão dos fragmentos e sua mobilidade – a função das páginas não unidas não é a mesma que a de outros poemas anteriormente citados, aos quais elas davam independência, permitindo uma aproximação com as artes visuais. Aqui, as páginas não unidas não têm por finalidade dar independência apenas; elas desempenham um papel na composição mesma do texto. No entanto, é graças à dobra das páginas que esse papel se cumpre – a dobra funciona como eixo de formação do texto e de sua leitura.

Todas essas experiências se dão, se assim se pode dizer, no interior do livro (mesmo se o livro é desfeito e transformado em caixa, como no caso da *Caixa preta*). Todavia, a capa, cuja função seria simplesmente conter as páginas, também

²³ Edição do autor, publicada originalmente em 1964, esse livro-poema foi induído mais tarde no livro de Haroldo de Campos, *Xadrez de estrelas*.

²⁴ GULLAR, Ferreira. *O formigueiro*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1955. (Nova edição: Rio de Janeiro: Europa, 1991.)

²⁵ O poema é composto de um conjunto de pranchas e fez parte da Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956 e 1957.

²⁶ CAMPOS, Augusto de. *Coliduescapo*. São Paulo: Invenção, 1971.

foi levada em consideração pelos poetas concretos. Em várias ocasiões, Augusto de Campos e Décio Pignatari desenharam as capas não apenas de alguns de seus livros de poesia, mas também de seus livros de ensaios e de suas coletâneas de traduções de poesia. Décio Pignatari desenhou mesmo a capa do livro de outro poeta ativo no movimento concretista – trata-se do livro *Um e dois* (1958)²⁷ de José Lino Grünewald. Nesses casos, é preciso salientar: Augusto de Campos e Décio Pignatari foram exclusivamente os *designers* que se ocupavam do desenho das capas.

No entanto, contam-se pelo menos dois casos em que Augusto de Campos se ocupa da capa na condição de *designer* e poeta. A poesia transborda das páginas e investe a capa, que deixa de ser exclusivamente uma espécie de envoltório para as páginas e se torna parte integrante da obra. Assim, no livro *Não* (2003) de Augusto de Campos, para o último poema da obra, intitulado “sem saída”, o sumário não apresenta o número de página, mas a indicação “contracapa”. O poema é composto de um grande número de letras, até mesmo de um aparente amontoado de letras, de um conjunto multicolorido e misturado. No entanto, pouco a pouco é possível identificar sílabas e palavras, mesmo se algumas vezes os caracteres se superponham. Ao mesmo tempo, percebemos também que as cores funcionam como identificadores dos segmentos de textos. No entanto, diante do todo há como que uma espécie de impossibilidade de leitura do texto, que, como se pode perceber a partir de algumas ligações entre os fragmentos, fala justamente do impasse, da situação sem saída. Antes de tudo, seria possível considerar que se trata de um poema que de certo modo desempenha o papel de poema-chave ou poema-síntese de um livro que leva esse título tão evidentemente negativo de *Não*, encerrando-o nesse impasse de leitura. Todavia, é preciso observar que a leitura do poema e do livro não pode desconhecer a significação da impressão do poema na contracapa, dado que deve tornar essa leitura menos determinada. No caso do poema e do livro, trata-se de negação, mas, no caso do poema na capa, trata-se de uma mudança da função da capa, que, além de conter as páginas, recebe uma parte da obra, fazendo parte desta. A despeito do impasse sugerido, instaura-se positivamente um movimento entre as diferentes partes do livro.

A propósito desse movimento, pode-se lembrar o comentário de Paul Valéry sobre “Un coup de dés”: “Mas uma página, em seu sistema, deve, dirigindo-se ao

²⁷ Edição do autor, publicada originalmente em 1958, esse livro-poema foi incluído mais tarde no livro *Escrever*, de José Lino Grünewald (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987).

olhar que precede e envolve a leitura, ‘intimar’ o movimento da composição”.²⁸ Certamente, esse movimento deve ser compreendido, conforme o explicita a sequência da frase, como “o que irá produzir-se para a inteligência”. Mas não seria incorreto compreender como parte desse movimento (sobretudo no caso referido) o simples fato de virar páginas. Pode-se mesmo perceber certas experimentações dos poetas concretos como possibilidades de movimentos efetivos, gráficos, que se acrescentam ao movimento de inteligência.

Assim, o movimento citado a propósito do poema “sem saída” torna-se mais literal num outro livro de Augusto de Campos, *Linguaviagem* (1987), que não é uma coletânea de poemas seus, mas de algumas de suas traduções de poesia (poemas de Mallarmé, Paul Valéry, Keats e Yeats). Na palavra “linguaviagem” encontram-se as palavras “língua”, “via” e “viagem”. Trata-se na verdade de um poema, de uma palavra-poema, que, sob a forma de um desdobrável isolado, fora incluído na *Caixa preta*. Segundo as partes da folha que são desdobradas ou não e nas quais se encontram os diferentes componentes da palavra, o desdobrável permite a leitura de cada palavra em separado e também da expressão “via linguagem”. No volume *Linguaviagem*, o poema torna-se título do livro e ocupa a capa, a quarta capa, as orelhas (que têm quase as mesmas dimensões da capa) e suas faces internas. É possível dizer que o poema se associa à capa, transformada em desdobrável, na função de conter as folhas do livro. Diferentemente do poema na contracapa, lido como impresso, não importa em qual página, aqui o poema exige a manipulação da capa, exige seu desdobrar. Diferentemente ainda dos desdobráveis como o do poema citado de José Paulo Paes (em que o desdobrável tem a ver com o emprego de uma página maior), aqui e no caso do *Colidouescapa*, por exemplo, a dobra é constitutiva do poema enquanto elemento sintático.

Os exemplos examinados mostram que o trabalho poético desenvolvido pelo movimento concretista apropriou-se do livro – e várias vezes, de modo mais detalhado, de certos componentes do livro – e fez dele objeto de sua experimentação. Não se trata de um trabalho exclusivamente de *designer*, trata-se de um trabalho de poeta que é também *designer*, ou que pede a ajuda de um *designer*, conforme salientado pelos comentários de Mary Ellen Solt inicialmente referidos. Não se trata de um trabalho gráfico independente do poema ou que se faz ao lado do poema para o apresentar. Não se pode imaginar uma outra edição com outro trabalho gráfico, tal como não se pode imaginar uma troca de palavra

²⁸ VALÉRY, Paul. Le coup de dés. Lettre au directeur des Marges. In: _____. *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 1980. p. 627.

num poema verbal, num poema de Drummond. Outro trabalho gráfico – e essa situação existe, como exemplificado no caso da *Caixa preta* – implica outra versão do poema, não mais exatamente o mesmo poema, mas talvez se possa dizer que o poema com variantes. As intervenções sobre os componentes do livro constituem como que uma operação sintática que participa da composição do poema. Talvez o que mais ressalta nos exemplos apresentados seja o fato de que o poema visual concreto, que é também uma obra espacial, ou que pelo menos trabalha com a espacialização, incorpora com frequência o espaço do livro – bem como os diferentes elementos presentes nesse espaço – convertido então em objeto desse trabalho.