

## ARTISTAS POETAS EDITORES

Amir Brito Cadôr

**Resumo:** Os poemas visuais são comumente reproduzido em livros, revistas e jornais como uma única imagem, muitas vezes se confundem com um desenho ou colagem. O artigo destaca os poemas que são concebidos considerando a estrutura sequencial do livro e que por isso também são chamados de livro-poema, livro obra ou livro de artista. Apesar da importância que costuma ser atribuída à poesia concreta para o desenvolvimento dos livros de artista no Brasil, ainda são poucos os textos que se dedicam a analisar os livros de poesia visual como um todo, mais do que os poemas analisados de forma isolada. Apresentamos o contexto de surgimento dos livros de artista e alguns dos principais poetas-editores ou artistas-editores brasileiros e estrangeiros que se destacaram pela publicação de poemas visuais. Apontamos as diferenças e semelhanças entre suas propostas editoriais, comparando os modos de produção e distribuição de editoras comerciais como a Something Else Press do poeta Dick Higgins e as editoras artesanais como Coracle Press, Dubolso, Nomuque e outras. Um livro de poesia visual pode ser um conjunto de poemas ou um único poema que ocupa o livro inteiro; pode ser um volume encadernado ou um conjunto de folhas soltas. A materialidade do poema é um elemento importante, o que pode ser pensado a partir das técnicas de produção (caligrafia, fotocomposição, colagem) e das técnicas de reprodução (serigrafia, ofsete, tipografia, carimbo). A maioria dos exemplos foram selecionados da Coleção Livro de Artista da UFMG.

**Palavras-chave:** poesia concreta; poetas-editores; livro de artista; poesia visual; tipografia

**Abstract:** Visual poems are commonly presented in books, magazines and newspapers as a single image and they are often confused with a drawing or collage. The article highlights the poems that are conceived considering the sequential structure of the book and that is why they are also called poem-book, bookwork or artist's book. Although the concrete poetry is recognized as a fundamental current in the field of artist's books in Brazil, there are still few articles dedicated to analyzing visual poetry books as a whole, rather than a single poem. We present the context of origin of the artist book tradition and the poet-editors or artist-editors, from Brazil and abroad, who stood out for the publication of visual poems. We point out the differences and similarities between their editorial proposals, comparing the modes of production and distribution of commercial publishers such as Dick Higgins' Something Else Press and arts and crafts publishers such as Coracle Press, Dubolso, Nomuque among others. A book of visual poetry can be a set of poems or a single poem that occupies the book; it can be a bound volume or a set of loose sheets. The materiality of the visual poem is an important element, which can be seen from the point of view of the techniques of production (calligraphy, photocompose, collage) and reproduction techniques (screen printing, offset, typography, stamp). Most of the examples were selected from the UFMG Artist Book Collection.

**Key-words:** concrete poetry; poet-editors; artist's book; visual poetry; typography.

Nas artes visuais dos anos 1960, a linguagem verbal deixou de ser apenas um elemento secundário que aparecia ocasionalmente inscrito na imagem e passou a ser o principal assunto de determinados artistas; em alguns casos, o texto até mesmo substituiu a imagem. Por outro lado, a poesia concreta se tornou cada vez mais visual, surgiram até mesmo poemas sem palavras, formados apenas por letras isoladas. É nesse contexto que surgem os chamados livros de artista, um tipo de obra intermediária formada pela fusão dos códigos verbal e visual. Assim como os poemas visuais, o texto e a imagem formam uma obra nova e são inseparáveis<sup>1</sup>.

Os livros de artista são um tipo de obra para o livro, surgido entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1960 em diferentes países, a partir de propostas de artistas que na época não se conheciam mas que propuseram, cada um a seu modo, o livro como suporte. Entre os pioneiros, existem livros conceituais, minimalistas, de poesia concreta, da pop art e do movimento fluxus. Essas diferentes nomenclaturas não são estáveis, artistas minimalistas e poetas concretos tornaram-se conceituais, enquanto outros que eram considerados conceituais também participavam do movimento fluxus.

A maioria dos poemas concretos trabalham apenas com a página, sem levar em consideração o livro como um todo (DRUCKER, 2004, p. 233). Um poema em verso, na maioria das vezes, é um texto em que o aspecto gráfico das palavras e o lugar que elas ocupam no espaço da página não desempenha nenhum papel em sua leitura ou em sua interpretação. O poema concreto faz uso do espaço em branco ao redor das palavras e torna o leitor mais consciente da mancha gráfica, dos blocos de parágrafos e dos conjuntos de palavras. A diagramação do texto mostra relações entre as palavras, o significado pode ser construído por justaposição, um procedimento que também é conhecido como montagem. A poesia concreta coloca em evidência a estrutura do poema, por isso que ela contribuiu significativamente para o desenvolvimento dos livros de artista, em que os artistas/poetas fazem uso da estrutura do livro.

---

1 Existem também os livros que são puramente visuais e os livros que são textuais. Mesmo nesses casos, o livro de artista continua sendo intermediário, pois existe uma fusão entre o campo editorial e o campo artístico. Ou seja, é um produto industrial que circula no mundo da arte e um objeto artístico que circula no mercado editorial.

Os poetas concretos brasileiros, apesar de sua amizade e colaboração com os pintores concretos, permaneceram atuando no campo da literatura, sem reivindicar para si o papel de artista. De acordo com a pesquisadora Anne 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”. Apesar de publicarem também livros de artista, que na época eram chamados por eles de livro-objeto, continuaram publicando livros de poemas.

A poesia concreta, sendo um fenômeno internacional, teve desdobramentos em outros países um pouco diferente do que se viu no Brasil. Em primeiro lugar, é surpreendente a quantidade de artistas plásticos hoje reconhecidos que começaram sua atividade no campo da literatura, publicando poemas concretos: Daniel Spoerri, Diter Rot, Ferdinand Kriwet, Jiri Kolar, Maurizio Nannucci e Öyvind Fahlström, para mencionar alguns dos incluídos na *Anthology of Concrete Poetry* organizada por Emmett Williams em 1967. Artistas-poetas como o alemão Jochen Gerz, o francês Henri Chopin, o chileno Guillermo Deisler, o uruguaio Clemente Padín e o mexicano Ulises Carrión deram importante contribuição para o campo dos livros de artista. Para esses artistas, a pesquisa da palavra no espaço não ficou restrita à página e se desdobrou em livros de artista. Eles consideram o livro como um todo, “cada um dos elementos que o compõem contribuem para dar expressão a uma ideia” (DEISLER, 2014). Sua atividade artística se manifestava em desenhos, colagens, pinturas, livros, cartazes, postais, discos, filmes, objetos, performances e instalações.

## 1. Poetas-editores

As editoras convencionais são organizadas a partir de um modo de produção baseado na divisão do trabalho, com pessoas realizando tarefas especializadas - redação, revisão, ilustração, diagramação, composição, impressão, encadernação ou acabamento, distribuição e comercialização. Na produção editorial da maioria das publicações independentes, entre as quais estão os livros de artista, “autor e agente da produção se confundem, ele faz todas as operações, desde a criação até o encontro com o público” (PLAZA, 1980 apud GOMES, 2020, p. 148).

Entre os poetas e escritores, a autopublicação é muito comum, principalmente quando o texto possui elevado grau de invenção. Quando surgiram os livros de artista,

era muito difícil encontrar editores interessados em publicar os trabalhos mais arrojados, que pudessem desafiar o gosto médio dos consumidores pelo seu formato ou pela sua linguagem, de modo que muitos livros também foram autoeditados, às vezes com um nome de editora inventado ou apenas como "edição do autor". Uma das mais famosas editoras de livros de artista, a Something Else Press surgiu a partir da recusa de um editor em publicar um livro de Dick Higgins da forma que o artista havia planejado.

Um artista torna-se editor motivado pelo desejo de publicar os próprios livros sem nenhum tipo de interferência externa. Por vezes, comprar um prelo tipográfico ou um mimeógrafo para imprimir os próprios trabalhos pode ser a opção mais viável economicamente.

As editoras criadas por poetas-artistas não são todas iguais, nem funcionam todas do mesmo modo: algumas produzem livros em escala industrial, com distribuição em grandes livrarias, outras produzem edições artesanais, com tiragens de até 300 exemplares, enquanto outras foram criadas exclusivamente para publicar os trabalhos do próprio poeta.

A Something Else Press (1964-1974) foi uma exceção entre as editoras criadas por artistas-poetas, pois um de seus objetivos era a profissionalização para se tornar um negócio viável economicamente. Destaca-se pela qualidade gráfica dos livros, desde o projeto gráfico, a impressão e o acabamento: a composição das folhas de rosto era feita em página dupla; alguns livros foram impressos na Alemanha, que na época possuía as melhores gráficas. Havia livros comercializados em versão brochura e com capa dura, o primeiro tipo é a preferência dos estudantes, por ser mais barato, enquanto o segundo costuma ser comprado por bibliotecas universitárias. Outro objetivo de Dick Higgins, artista do Fluxus, era transpor a fronteira entre arte e vida e uma maneira de fazer isso era infiltrar os livros de artista em livrarias comuns, por isso ele fez livros com tiragens de dois a três mil exemplares. Dentre os 49 livros publicados, destacamos duas coletâneas de poesia visual, *An Anthology of Concrete Poetry* (1967), organizada por Emmett Williams e *Typewriter Poems* (1972), organizado por Peter Finch e os livros de Eugen Gomringer (*The Book of Hours and Constellations*, 1968), Bern Porter (*Found Poems*, 1972) e Emmett Williams (*Sweethearts*, 1968 e *A Valentine for Noel*, 1973).

Os dois livros de Emmett Williams, que trabalhou como editor para Dick Higgins na Something Else Press, também foram publicados em Stuttgart na Alemanha pelo poeta, tipógrafo e editor Hansjörg Mayer, responsável pela publicação das obras completas de Dieter Rot. Ele começou sua atividade editorial em 1964 publicando portfólios de poesia concreta, tornando-se conhecido pela revista-cartaz *futura*, que teve 26 números e que era dedicada cada edição a um poeta-artista diferente.

Outros poetas-editores adotaram um modelo mais artesanal, com pequenas tiragens impressas em tipografia, como a Wild Hawthorne Press criada em Glasgow em 1961 pelo escocês Ian Hamilton Finlay (1925-2006) ou a Coracle Press dos ingleses Simon Cutts e Erica van Horn, criada em Londres em 1975 e até hoje em atividade. As duas editoras possuem grande afinidade, além de livros de artista, publicavam cartazes e cartões postais, trabalhos próprios ou realizados em colaboração com outros artistas. Finlay também foi editor da revista *Poor Old Tired Horse* (1962-1967), que se tornou uma das mais importantes revistas internacionais de poesia visual.

O chileno Guillermo Deisler criou as edições *Mimbres* (1963-1973), que começou publicando livros de poesia compostos e impressos em um prelo tipográfico manual e ilustrados com xilogravuras, depois contou com o apoio da Universidade de Chile e passou a adotar o ofsete para aumentar as tiragens e alcançar mais pessoas. Deisler menciona em textos e entrevistas que sua proposta inicial era justamente publicar os livros que nunca ou pouco provavelmente seriam publicados pelas grandes casas editoriais. Com isto queria abrir um debate sobre as condições de produção editorial e ser um catalisador que possibilitasse alternativas de circulação em um contexto onde as oportunidades eram muito limitadas. Deisler formou uma rede de colaborações e articulações coletivas, um mapa da experimentação visual em que as edições *Mimbres* atuam como "um manifesto sobre autogestão como forma editorial adequada para o sujeito à margem de um sistema editorial excludente" (DEISLER, 2014, p. 68). Ele chegou a publicar em 1972 *Poesía visiva en el mundo*, contando com a participação de Hugo Mund Junior (Brasil); Luciano Ori (Italia); Jiri Valoch (Checoslováquia); Edgardo Antonio Vigo (Argentina); Eugenio Miccini (Italia); Clemente Padín (Uruguay) e Sarenco (Italia), entre outros.

A reprodução artesanal dá a possibilidade de disseminação a baixo custo. Nesses casos, é comum que o artista/poeta assumira também a tarefa de impressor. As

edições Nomuque, de Omar Khouri e Paulo Miranda, utilizaram a serigrafia para publicar algumas edições da revista *Artéria* e também a revista *Zero à Esquerda*. Uma equipe de apoio trabalhou na impressão dos números 2, 5 e 6 da *Artéria*, enquanto a *Zero à Esquerda* cada colaborador ficou responsável pela impressão do próprio trabalho, o que resultou em propostas utilizando carimbo, tipografia e ofsete, além da serigrafia sobre papel ou sobre adesivo.

Algumas editoras estão mais próximas de um projeto artístico do que de uma empresa. O belga Bernard Villers, mais conhecido como pintor, publicou os seus próprios trabalhos nas edições Remorqueur (1976-2003) e Le Nouveau Remorqueur (2003-2015). Uma de suas características é a investigação a respeito da linguagem, o que pode ser percebido pela grande diversidade de formato de suas publicações. Muitos trabalhos se parecem mais com um folheto do que um livro tradicional, em geral existe um acordo entre a forma e o conteúdo.

Entre as editoras criadas para publicar os próprios trabalhos, é comum o artista usar as iniciais do próprio nome, como M&M editor, do pernambucano Montez Magno, ou as iniciais AAGÁ, de Alex Hamburger. Algumas editoras são ficcionais e publicaram apenas um ou dois livros, como as edições Bacana, com duas publicações de Tadeu Jungle; ou as edições Groovie, de Régis Bonvicino, que parece uma forma de evitar a censura ao nome anterior, edições Greve, usado para publicar a revista *Poesia em Greve*.

Como uma forma de protesto e ironia contra a situação precária dos autores que não encontram editores dispostos a publicar suas obras e precisam financiar as publicações por conta própria, Sebastião Nunes começou a usar o nome Edições Dubolso em 1980, uma década depois de publicar seu primeiro livro. O poeta, natural de Sabará, Minas Gerais, usava um sistema de apoio à publicação que consistia em enviar uma carta aos possíveis interessados em seu livro (poetas, escritores, jornalistas, intelectuais) solicitando o envio de cheque, com a promessa de enviar o livro pelo correio quando conseguisse arrecadar o suficiente para pagar os custos de impressão. Com sua experiência de publicitário, o próprio poeta fazia a diagramação de todos os seus livros, a maioria deles utilizando colagens a partir de gravuras copiadas de livros antigos, como fez em *A Velhice do Poeta Marginal*, de 1983. Publicou em 1988 o primeiro volume da *Antologia Mamaluca*, que reúne sua obra poética. O segundo volume foi publicado no ano seguinte, incluindo o inédito *Aurea*

*Mediocritas*, com que encerrou sua obra de poeta. Sem perder o humor, ele agora se auto-intitula ex-poeta.

Existem as editoras que surgem a partir de uma revista, como a *Invenção*, *Código*, *Nomuque*, *Totem* e *Pouco a Porco*. As edições *Totem*, de Cataguases, em Minas Gerais, publicaram nos anos 1970 os livros dos irmãos Joaquim Branco e P.J. Ribeiro. *Nomuque* edições surgiu junto com a revista *Artéria*, em Pirajuí, no interior de São Paulo, criada por Omar Khouri e Paulo Miranda; *Pouco a Porco* é o mote que estampa o cabeçalho do jornal *Comunicarte*, editado por Hugo Pontes em Poços de Caldas.

Apesar de sua importância na história do livro no Brasil, ainda não existe uma pesquisa aprofundada a respeito das edições *Invenção*, não sabemos nem sequer quantos livros foram publicados. Antes de se tornar revista, *Invenção* era o nome de uma página do jornal *Correio Paulistano* que circulou em 1961, da qual participavam poetas que não faziam parte do grupo dos concretos. O texto de apresentação foi escrito por Mario Chamie:

Será uma página aberta à experiência. Não será uma página filiada a uma tendência determinada. O ponto de encontro da equipe que a dirige - na qual se reúnem, sem abrir mão das tendências que especificamente defendem, artistas e críticos, alguns alistados no movimento concreto, outros de orientação autônoma de vanguarda - é justamente a invenção (CHAMIE, 1977, p. 29).

Um ano depois, o editorial da primeira edição da revista, assinado por Décio Pignatari, manteve a mesma proposta. A iniciativa de publicar a revista foi de Cassiano Ricardo, que financiou o primeiro número e participou com um estudo sobre “22 e a poesia de hoje”. Faziam parte do corpo editorial os poetas Augusto de Campos, Cassiano Ricardo, Décio Pignatari, Edgard Braga, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Mário da Silva Brito, Pedro Xisto e Ronaldo Azeredo. A partir do terceiro número, publicado em 1963, Cassiano e Silva Brito não participavam mais da revista; no número quatro a equipe foi acrescida por Luiz Ângelo Pinto e, no cinco, por Erthos Albino de Souza. O editor responsável era Décio Pignatari, por ser o único do grupo com carteira profissional de jornalista. Diferente de outras editoras criadas por poetas, não existe um poeta como único responsável pelas edições *Invenção*, nenhum deles reivindica para si este lugar.

Presume-se que o primeiro livro de artista<sup>2</sup> publicado pela Invenção seja um fino volume de Pedro Xisto, *Vogaláxias*, impresso em 1966 em Salvador utilizando tipos móveis, composto e impresso por Erthos Albino de Souza<sup>3</sup>. Foram publicados os livros de quase todos os poetas concretos: Augusto de Campos (*Equivocábulo*, 1970; *Colidouescapo*, 1971, *Poetamenos*, 1973), Edgard Braga (*Soma*, 1963; *Algo*, 1971; *Tatuagens*, 1976), Pedro Xisto (*Vogaláxias e Logogramas*, 1966) e Ronaldo Azeredo (poema avulso sem título, 1971). Entre os autores que não faziam parte do grupo dos concretos, um livro de Marco Antonio Amaral Rezende (*Aumente sua renda*, 1969) e *Inverso*, de 1972, o único livro de poemas publicado por Florivaldo Menezes (1931-2019), com prefácio de Ronaldo Azeredo.

O projeto gráfico de alguns livros publicados pelas edições Invenção é de autoria de Julio Plaza, cuja atuação como artista gráfico foi pouco estudada - ele foi o diretor de arte de diversas revistas de poesia visual e foi o responsável pelo design de todas as publicações das edições Strip, incluindo o jornal *Viva Há Poesia* de 1979. O nome da editora é um acrônimo de Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Poética, selo criado por Luís Carlos Borges, Nicolau Sanchez Jr e o poeta Villari Herrmann, que publicou seu livro *4 poemas* em 1971.

Pela mesma editora Strip também foram publicados três livros de Plaza, *Reduchamp* (1976), *Poética-Política* (1977) e *I Ching Change* (1978). O primeiro deles, em nova parceria com Augusto de Campos, trata-se de um poema-ensaio em homenagem a Marcel Duchamp, acompanhado de “iconogramas” de Plaza. A arte da capa, MDWC, é um ready-made feito com figuras de mictórios da cartela de letraset, em alusão à famosa fonte. Um dos iconogramas é uma dobradura, um anagrama com as palavras “enigma/imagem”. Assim como em *Oxigênesis*, em que Plaza é autor do projeto gráfico, *Poética-Política* também pode ser lido começando por qualquer dos lados. Por fim, o menos conhecido dos livros de Plaza é formado por 14 hexagramas, cada um desenhado com seis faixas horizontais sobrepostas que ocupam toda a área da página.

2 O primeiro livro conhecido com o nome Invenção é um ensaio do poeta Cassiano Ricardo sobre a semana de arte moderna de 1922.

3 O poeta foi o financiador da maioria dos livros que saíram com este selo. Nos anos 1970, ele tornou-se editor da revista *Código*, que posteriormente também se tornou uma editora, tendo publicado *Vocogramas*, de Décio Pignatari em 1985.



Algumas das publicações aqui mencionadas são pouco conhecidas, pois a atividade editorial independente, "de modo geral, fez mais investimentos em termos de processos de criação e produção do que no processo de distribuição e comercialização" (PLAZA apud GOMES, 2020). Situação que seria modificada a partir de 2010 com as feiras de publicações, que inauguram espaços de troca e de convívio entre poetas, artistas e o público.

## 2. Os livros de poesia visual

As publicações de artista têm em comum a ideia de uma obra que foi criada para ser reproduzida. Os poetas visuais a partir dos anos 1960 passaram a criar "poemas que já são pensados para a veiculação em vários meios, sem perda de informação estética" (Khouri, 2016, p. 26).

Existem dois tipos de livros de artista que apresentam poemas visuais: o livro pensado como uma coletânea de poemas individuais e o livro pensado como unidade semântica indivisível, conhecido no Brasil com o nome livro-poema mas também chamado de livro-obra. Os poemas individuais podem ser agrupados tematicamente (Suruba, de Tadeu Jungle), pelo estilo (Livro de Sonetos, de Avelino de Araújo) ou podem ser apenas uma antologia de poemas apresentados em ordem cronológica (Viva Vaia, de Augusto de Campos).

O poeta Álvaro de Sá publicou por conta própria o livro *Poemics* (1991), com o miolo impresso em fotocópia e a capa em offset, é um livro produzido da mesma forma que os fanzines, mas com acabamento industrial, costurado e colado como uma brochura comum. Ao longo do livro, ele desenhou diversos tipos de balões de diálogo de histórias em quadrinhos, como se fizesse um inventário das possibilidades gráficas.

Apesar do título que remete a um livro de poemas versificados, o Livro de Sonetos (Natal, 1994) de Avelino de Araújo apresenta poemas visuais em que o único texto é o título de cada poema, que funciona como chave de leitura para a imagem. Como no "Soneto do Apartheid", formado por 14 linhas, os espaços entre as linhas formam quatro "blocos de texto", que remetem à estrutura básica do soneto, dois quartetos e dois tercetos. Mas neste caso, cada linha é um pedaço de arame farpado, uma metáfora da segregação racial e social da África do Sul. Avelino, que foi editor do Poezine e participou ativamente do circuito de arte postal, com trabalhos publicados

em diversos jornais e revistas alternativos, reuniu em *Absurdomudo* (1997) poemas visuais realizados de 1990 a 1996. O volume, com prefácio do uruguaio Clemente Padín, parece impresso em fotocópia digital e possui intervenções com carimbos em algumas páginas.

A parceria de Augusto de Campos e Julio Plaza iniciou em 1968, quando o poeta escreveu um poema para o livro *Objetos*, publicado por Julio Pacello. Foi o primeiro da série que depois seria chamada de *Poemóviles*, livro publicado em 1974, uma caixa de papel cartão com 12 poemas avulsos e uma folha de rosto, com dobras e vincos para criar objetos *pop up*. O título é uma palavra-montagem, juntando poemas e móveis - o uso das três cores primárias reforçam a associação com os trabalhos de Alexander Calder, o artista que criou as primeiras esculturas móveis. Neste trabalho, é o leitor quem coloca os poemas em movimento ao abrir cada página.

Julio Plaza e Augusto de Campos fizeram também a *Caixa Preta*<sup>4</sup> em 1975, edição de mil exemplares. É o livro mais arrojado publicado de forma independente no Brasil, o que inviabilizou sua reedição<sup>5</sup>. A caixa tem esculturas de papel para montar, um disco de vinil compacto do Caetano Veloso musicando poemas de Augusto<sup>6</sup>, os poemas-objetos *Linguaviagem* (1967) e *Fim* (1972) e objetos-poemas (Cubogramas), uma versão do poema cidade/city/cité para cartões perfurados de computador, feita por Erthos Albino de Souza, além de dois livretos grampeados de Julio Plaza, com trabalhos publicados anteriormente, *Hexacubos* (1966) e *Signspaces* (1970). A *Caixa Preta* é um dos primeiros livros no Brasil que pode ser considerado intermídia também no sentido de utilizar mídias diferentes combinadas, de forma a criar algo completamente novo — não é um livro tradicional, nem escultura ou poema, mas uma verdadeira exposição portátil, em que as obras reunidas remetem umas às outras, em um processo de “contaminação”, de tradução intersemiótica<sup>7</sup>.

4 O título é uma alusão ao trabalho *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, de 1934, que ficou conhecido como *Caixa Verde*, que reunia as notas de Marcel Duchamp para a realização do *Grande Vidro*. O projeto gráfico da *Caixa Preta* parece inspirado na edição que Octavio Paz realizou no México dos trabalhos de Duchamp. Foi com a elaboração de outra caixa, *Boite-en-Valise*, que Duchamp apresentou pela primeira vez a ideia de uma exposição portátil, pois mostrava reproduções de pinturas e gravuras em coltipia, além de miniaturas de três ready-mades.

5 O poeta Erthos Albino de Souza contribuiu financeiramente para publicar mais este trabalho. Outros livros de Augusto de Campos da mesma época foram todos reeditados a partir de 2009: *Reduchamp*, *Colidouescapo*, e *Poemobiles*.

6 Caetano Veloso interpreta os poemas “Dias Dias Dias” e “Pulsar”.

Considerado um dos mais radicais entre os concretos, pois nunca escreveu um poema em versos, o poeta Ronaldo Azeredo realizou nos anos 1970 trabalhos que se distanciam ainda mais da literatura e se aproximam muito das artes visuais. Assim como Augusto de Campos, seu cunhado, Ronaldo trabalhou em parceria com artistas plásticos e teve muitos de seus trabalhos financiados pelo pintor Alfredo Volpi (1896-1988), que era seu vizinho de bairro, no Cambuci. No período de 1971 a 1978 o poeta publicou um trabalho por ano, todos financiados pelo Volpi. Seus livros foram reunidos em um volume publicado com o título *Pensamento Impresso* em 1985. Pela natureza experimental de seus livros, a diversidade de formatos e materiais utilizados, foi preciso fazer uma tradução gráfica para reproduzi-los em ofsete. O poeta não ficou satisfeito com a edição, que foi recolhida após o lançamento.

Mesmo um conjunto disparatado de elementos individuais pode ser reunido em uma proposta coerente, que possa dar um novo sentido aos trabalhos. Régis Bonvicino reuniu seus poemas avulsos de 1974 a 1977 no livro *Régis Hotel* (edições Groovie, 1978). Os poemas utilizam recursos diversos — linguagem coloquial, apropriação de uma página de quadrinhos — junto com procedimentos de composição mais experimentais, resultando em uma grande colagem, em que o poeta atua como “um repórter sígnico” do seu tempo e do seu espaço, onde “a poesia (única manifestação artística que não foi domada pelo capitalismo) não tem existência real”, como informa o poeta em um texto de apresentação, impresso em um panfleto que acompanha o livro. Bonvicino declara que seus textos “andavam espalhados por aí” e que resolveu juntá-los, “armando uma sequência. O livro deve ser lido como um único poema” (BONVICINO, 1978).

O livro-poema é um poema que possui uma relação forma-conteúdo interligados de tal modo que não pode ser apresentado em outro suporte que não seja o livro. O exemplo pioneiro é o livro *A Ave*, de Wladimir Dias-Pino, publicado no Rio de Janeiro em 1956 por ocasião da I Exposição Nacional de Arte Concreta.

Os poemas longos, que ocupam um livro inteiro, são também chamados de poema-livro, como explica Julio Plaza em seu famoso ensaio sobre os livros de artista (1982). O poema-livro pode ser um poema em versos ou um poema visual, como *Life*, de

7 O poema “pulsar”, impresso em fundo preto, com letras e desenhos em branco, é um dos poemas oralizados por Caetano Veloso. O poema Tudo Está Dito, incluído na caixa na forma de 6 folhas soltas, permutáveis, ganhou versão tridimensional, os Cubogramas. A caixa também inclui “intraduções” de Augusto. O poema “Cidade/city/cité” ganhou uma versão em cartão perfurado, o computador da época, feito por Erthos Albino de Souza.

Décio Pignatari, que pode ser apresentado como cartaz ou como imagem em movimento.

Um poema de Ferreira Gullar que foi apresentado em seis cartazes na I Exposição Nacional de Arte Concreta só foi publicado em livro 35 anos depois, em 1991. O formigueiro é um poema-livro de cinquenta páginas "nascido de uma palavra, a formiga, que se desintegra em seus elementos (letras) e se reintegra em nova forma, ditada pelo aproveitamento das letras na formação simultânea de outras palavras" (GULLAR, 2007, p. 51). O poema se desenrola com palavras que se formam a partir de um núcleo e que "vão sendo explicitadas por um processo que lembra o dos anúncios luminosos, onde várias palavras que ocupam o mesmo lugar no espaço são mostradas uma de cada vez, acendendo e apagando" (GULLAR, 2007). A inicial maiúscula foi adotada para orientar a leitura, uma vez que o poema não segue a ordem gráfica usual. Diferente do **caligrama**, em que o poema assume a forma de alguma coisa, geralmente uma silhueta de pessoa, animal ou objeto, aqui o poema é uma espécie de diagrama que mostra o movimento das letras como formigas ao redor do formigueiro.

Quanto à sua forma de apresentação gráfica, a maioria dos livros de artista publicados possuem o formato mais convencional, são códices, ou seja, um volume com as folhas reunidas em cadernos e presas em um dos lados, pode ser grampeado, costurado ou colado, pode ser uma brochura ou um livro de capa dura. Às vezes o livro possui encadernação comum mas a leitura é feita ao modo oriental, da direita para a esquerda, começando pelo que seria a contracapa, como no livro de Emmett Williams, *Sweethearts*, um poema feito apenas com as letras do título e que pode ser lido também como um flipbook.

Em alguns casos, o livro é um conjunto de folhas avulsas reunidas em um portfólio, um envelope ou uma caixa, como o *Primitivo* de Marcelo Tápia, *A Frequência das Aranha* de Tadeu Jungle ou *Grafemas* de Alex Hamburger. Este último guarda certa ironia em sua forma de apresentação, pois a caixa imita um livro antigo de capa dura.

Wladimir Dias Pino publicou o poema *Sólida* em 1962 em uma caixa com folhas impressas em serigrafia, o mesmo poema apresentado em diferentes versões, uma delas sem palavras, as letras foram substituídas por cortes e dobras nas folhas que funcionam como um jogo de montar. O leitor pode espalhar todas as folhas sobre a mesa e compará-las, pode promover novos arranjos entre as figuras.

As folhas avulsas permitem que um livro seja lido em qualquer ordem, rompendo com a linearidade do discurso verbal. *Colidouescapo* de Augusto de Campos é um livro-poema baseado em combinatória, as folhas são intercambiáveis e o leitor produz novas palavras a cada arranjo que faz das páginas, promovendo encontros inusitados.

É interessante que muitos livros de poesia concreta e visual possuem o formato quadrado (*Solida* de 1962, *Soma* de 1963, *Exercício Findo* de 1968, *Colidouescapo* de 1971, *Inverso* de 1972, *Achados e Construídos* de 1986), o que não é muito apreciado por editores comerciais porque não possui o melhor aproveitamento do papel, aumentando os custos de produção<sup>8</sup>. É uma forma considerada ideal pelo equilíbrio e estabilidade, a área em branco ao redor da mancha gráfica é uniforme, o que remete mais às telas de pintura concreta do que à página convencional do livro.

Algumas obras ficam no limite entre o livro comum e o poema-objeto, que é outra forma de aproximação da poesia com as artes visuais. O pernambucano Paulo Bruscky muitas vezes altera um objeto cotidiano pela associação que faz com uma palavra usada para nomeá-lo, como fez no *Poema pautado*, um caderno em branco que o artista comprou dez exemplares iguais em uma papelaria e acrescentou na capa uma etiqueta com o título, transformando-o em uma obra conceitual. Outro exemplo de poema-objeto, *Momento*, feito por Neide Dias de Sá em 1967, é uma dobradura usada como um pretexto para um *happening*, segurando a peça com a ponta dos dedos, o leitor faz um movimento brusco com o braço, o ar infla o papel e produz um barulho. O poema é um acontecimento que depende da participação do leitor, proposta que se tornou o fundamento do poema/processo, movimento de vanguarda criado em 1967 por Neide, Alvaro de Sá, Moacyr Cirne e Wladimir Dias Pino.

Até o século XIX, era comum a divisão entre as artes do tempo e as artes dos espaços. A literatura, a música, o teatro e a dança possuem como principal característica a linearidade temporal, são obras que se desenvolvem ao longo do tempo e por isso são associadas a uma forma de narrativa, enquanto a pintura, a escultura e a arquitetura têm como característica a simultaneidade. A sequência de páginas transforma os livros de artista em obras temporais e espaciais, ou como disse Carrión, "um livro é uma sequência de espaços" (2011, p. 5).

A sequência e a repetição de elementos, projetados para dar a impressão de movimento contínuo, servem como mote para os poemas de Emmet Williams reunidos

<sup>8</sup> Este também era o formato preferido pelo designer italiano Bruno Munari.

sob o título *A valentine for Noël: four variations on a scheme* e publicados em 1973 por Hansjörg Mayer em co-edição com a Something Else Press. O livro é dedicado à sua jovem esposa, a artista Ann Noël. Um dos poemas foi publicado em um volume separado, *Soldier*, um protesto contra a guerra do Vietnã em uma sequência de 40 páginas em que se vê a repetição da palavra SOLDIER em azul e as três letras vermelhas, DIE, ganhando uma linha em cada folha, mostrando "o inevitável avanço da morte na coluna de soldados" (WILLIAMS, 2014).

A estrutura do livro pode ser usada para propor novas formas de leitura, como fez Villari Herrmann em *Oxigênesis*, um fino volume impresso em serigrafia laranja sobre azul claro publicado em 1977. As analogias entre as formas estão no livro como um todo, que pode ser lido nos dois sentidos, virando o livro e recomeçando a leitura, olhando os desenhos de cabeça para baixo. Assim, um pulmão se transforma em árvore, um raio se transforma em rio, o perfil das montanhas é uma mulher deitada. Depois da dupla central, a sequência de imagens recomeça na ordem inversa, produzindo circularidade de leitura que rompe com o princípio-meio-fim característico do livro tradicional. Plaza define o poema como *orgasmo contínuo* (PLAZA, 1982, sp).

A visualidade do poema o aproxima de obra gráfica, sua materialidade e sua forma de apresentação são elementos significantes — o formato da letra, a composição, a ocupação do espaço da página, a relação entre as palavras e o espaço são determinantes para o significado. Igualmente importantes para o poema visual são as formas de produção (caligrafia, datiloscrito, colagem) e os meios de reprodução (tipografia, carimbo, ofsete).

O aspecto visual da letra é determinado pela maneira como foi escrita, se foi desenhada manualmente ou se foi produzida a partir de caracteres tipográficos. A forma da letra, quando é determinada pelo instrumento utilizado para escrever, dizemos que é uma escrita caligráfica. Neste campo, o pioneiro é o poeta Edgard Braga com suas Tatuagens, reunidas em portfólio em 1976.

Edgard Braga publicou dois livros com o que ele chamava de "tatoemas", ambos pelas edições Invenção. O primeiro deles, *Algo* (1971), apresenta um conjunto mais homogêneo de trabalhos, com folhas avulsas dentro de um envelope, com layout e diagramação de Décio Pignatari. São feitos com carimbo, letraset, nanquim e incisões de estilete e agulha de seringa. A escrita se transforma em textura gráfica, "como

alguma coisa que não se define”, nem poema nem desenho<sup>9</sup>. O livro *Tatuagens* (1976) é mais sofisticado graficamente, graças à contribuição de Julio Plaza na elaboração de um estojo que valoriza a apresentação dos poemas. Também é mais diversificado, inclui colagens e fotografias em suas 16 folhas avulsas reunidas em um portfólio<sup>10</sup>.

As palavras recortadas com tesoura, como em uma escrita cursiva, são a base do livro *Manuscorte*, de Sylvia Amélia, publicado em Belo Horizonte em 2019. Para obter no volume impresso o resultado semelhante ao recorte, com as linhas de contorno bem delimitadas, as figuras foram redesenhadas no computador por Preto Matheus, designer e poeta que também publicou de forma independente um livro com seus escritos visuais, *Quem Leu Leu*, de 2017. Para os seus poemas ele criou uma fonte tipográfica baseada em letras usadas em pixações, trazendo para a página o mesmo estranhamento provocado pelos signos encontrados nos muros.

Os poemas que fazem uso dos recursos gráficos próprios das máquinas de escrever, como o monoespacejamento entre as letras e a produção de texturas gráficas pela repetição de um caractere, são chamados de datiloscritos. A poeta santista Fátima Queiroz utiliza a repetição e a sobreposição das letras para produzir padrões abstratos, apresentados em seu livro *Typewriter Art* de 2004. O poeta Glauco Mattoso, além de ser um dos pioneiros neste campo, também divulgou o trabalho de outros poetas em seu *Jornal Dobrabil*, que consistia em uma folha datilografada e fotocopiada, frente e verso, para envio postal para um grupo de amigos e conhecidos, incluindo intelectuais e artistas. O material foi reunido em livro em 1981, reeditado vinte anos depois.

O poeta italiano Sarenco escreveu em um poema que a colagem é a revolução cultural do século XX. A técnica é muito utilizada na chamada poesia visiva italiana e em muitos poemas visuais a partir dos anos 1970. Um experimento radical com a técnica de colagem é o livro póstumo do chileno Juan Luis Martínez, *El Poeta Anonimo*, em que nenhuma frase foi escrita por ele, assim como nenhum desenho ou fotografia é de sua autoria em suas mais de 340 páginas. Tudo foi fotocopiado da

<sup>9</sup> Por outro lado, a produção do poeta alagoano era constante. Pignatari revela que, junto com os irmãos Campos, tinha o prazeroso trabalho de fazer a edição de suas obras. “Ele desenhava com seringa e mata-borrão chegando a fazer 20, 30 desenhos em uma noite. Como produzia, de certa forma, de maneira desordenada, nós fazíamos a seleção crítica do material e apontávamos os problemas e os acertos”.

<sup>10</sup> São 16 poemas, incluindo duas fotografias. Os poemas são todos datados, produzidos no período de 1964 a 1971.

imprensa sensacionalista, das histórias em quadrinhos, obituários, caricaturas, propagandas e uma grande diversidade de fontes (PÉREZ-ORAMAS, 2013).

Outra forma de usar a colagem pode ser vista em um livro de Guillermo Deisler, GRRR (1969), criado a partir do reaproveitamento de material - algumas de suas páginas foram arrancadas de livros contábeis, outras foram impressas sobre cartazes, panfletos ou notas fiscais, algumas páginas possuem intervenções com carimbo. Foi reeditado em Santiago com tiragem de 500 exemplares pela Naranja Publicaciones em 2019.

Nos livros de poemas visuais em muitos casos é evidente a relação entre a materialidade do suporte ou a técnica de impressão escolhida e o significado atribuído ao poema: o uso de papel opaco ou translúcido, branco ou colorido, se o poema possui grandes áreas de cores em serigrafia ou se possui os ruídos típicos das fotocópias, essas são características que fazem parte do que Max Bense chamou de informação estética, um tipo de informação que não pode ser transmitida por outro meio. Os trabalhos do poema-processo são exemplares: o *Poema para ser rasgado* de Moacyr Cirne, de 1973, são três folhas de papel colorido com picotes diagonais; a série de livros que Neide Dias de Sá chamou de *Livro Vazado*, obras produzidas a partir de 1985 que não possuem texto ou imagem impressos, apenas papéis recortados. A artista utilizou papéis de diferentes cores e gramaturas, com recortes geométricos inspirados no jogo Tangram. Os trabalhos foram reunidos em uma caixa de papel preto, o leitor é convidado a reordenar as páginas para criar novas composições e percepções, descobrindo aspectos sensoriais do poema. Falves Silva, que trabalhava em uma oficina tipográfica em Natal (RN), realizou uma obra que é um primor da tipografia, *Elementos da Semiótica* (1982), utilizando fios tipográficos, papéis de diferentes cores e texturas.

A impressão em serigrafia era uma alternativa viável para publicar pequenas edições, como o conjunto de doze cartões postais de Betty Leirner, *Omniverso/L'Inverse vers L'Un*, de 1986, com desenhos e aforismos manuscritos em português, inglês, francês e italiano, impressos com tinta dourada e prateada. Até mesmo uma revista foi publicada inteiramente em serigrafia, *Agráfica*, um portfólio com poemas caligráficos em formato cartaz, editada por Gil Jorge e Omar Guedes, da Entretempo edições serigráficas.



A revista *Zero à Esquerda*, publicada em edição única pela Nomuque edições em 1981, possui poemas em uma grande diversidade de formatos: alguns foram impressos em uma tira de papel vertical; outros possuem frente e verso. O poema de Aldo Fortes em homenagem a John Cage justapõe o retrato do compositor com um balão de histórias em quadrinhos recortado no papel, em uma espécie de tradução gráfica da Conferência Sobre Nada; o poema de Sonia Fontanezi, impresso nos dois lados da folha, possui apenas uma palavra em cada lado: Alice e Atravessa. O nome da personagem de Lewis Carroll, autor que tinha predileção por jogos de linguagem, aparece espelhado, de modo que a folha se transforma em espelho e quem atravessa para o outro lado é o leitor.

Apesar de alguns poemas manterem muito de sua informação em sua versão digital, no caso dos livros de artista esta transposição para outro suporte não é possível pois existe uma qualidade háptica que se perde quando não podemos manusear os livros. Alguns processos de impressão reforçam a tatilidade do texto, como é o caso da tipografia, pois os clichês e os tipos móveis deixam uma marca no papel, um pequeno relevo provocado pela pressão. Houve recentemente uma redescoberta da tipografia como campo de experimentação artístico, com a instalação de oficinas tipográficas em universidades e centros culturais. Os tipos de madeira criados para fazer cartazes têm sido usados como se fossem matrizes de xilogravura, em composições mais complexas e elaboradas pela rotação da matriz e a sobreposição das impressões, que podem usar transparência ou opacidade, podem ser monocromáticas ou coloridas. A tipografia experimental é um campo de atuação intermediário, entre a poesia visual, o design e as artes visuais em que se destaca a coleção Livros que Não Tenho, de Flávio Vignoli, editor da Tipografia do Zé. Produzidos como uma homenagem aos artistas-impressores e outros artistas do livro, até o momento foram produzidos volumes em homenagem a Paulo Bruscky, Aloísio Magalhães e Wladimir Dias Pino. Os livros de Vignoli não imitam o resultado gráfico dos livros que serviram como referência, ele retoma procedimentos de composição e impressão para obter novos resultados.

Este tipo de produção aponta para desdobramentos recentes da visualidade da escrita que não são necessariamente poemas visuais. Nos últimos vinte anos percebemos que diminuiu a quantidade de livros de poesia visual publicados e aumentou o interesse pela história dos livros editados em décadas anteriores, o que



se verifica em exposições, artigos e pesquisas acadêmicas. Os poucos livros de poesia visual publicados a partir de 2010 geralmente são de autores que iniciaram sua atividade nas décadas de 1970 a 1990. Por outro lado, percebemos que nas artes visuais em geral e no campo dos livros de artista em particular aumentou o interesse pela escrita como imagem, o que inclui a escrita assêmica, o uso de letras sem formar palavras e a pesquisa sobre a linguagem verbal. São obras muito semelhantes ao que conhecemos como poemas visuais ou talvez sejam de fato poemas visuais que receberam outro nome.

### 3. Referências bibliográficas

BONVICINO, Régis Bonvicino. *Régis Hotel*. São Paulo: Groovie, 1978.

CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

CHAMIE, Mario. A página Invenção e eu. *Revista de Cultura Vozes*, ano 71, nº 1, 1977.

DEISLER, Mariana; VARAS, Paulina; GARCIA, Francisca. *Archivo Guillermo Deisler*. Textos e imágenes en acción. Santiago de Chile: Ocho Libros, 2014.

DRUCKER, Johanna. *The century of artists' books*. 2. ed. New York: Granary Books, 2004.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

GOMES, Karina Sergio. *Julio Plaza, um artista na contramão*. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2020.

KHOURI, Omar. Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da poesia concreta. *FACOM (FAAP)*, v. 16, p. 20-33, 2006. Disponível em: >[http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_16/omar.pdf](http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/omar.pdf)>. Acesso em 04 de ago. de 2021.

KHOURI, Omar. Non multa sed multum: parcimônia e prodigalidade na obra de Villari Herrmann. *Revista Gama, Estudos Artísticos*, 4 (7): 24-33, 2016.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*. Nouv. éd. rev. et augm. [Marseille]: Mot et le reste: [Paris]: Bibliothèque Nationale de France, 2011



---

artigos | articles | artículos | artículos | papers

PÉREZ-ORAMAS, Luis. O eterno retorno de Juan Luis Martínez. Folha de São Paulo, 2013. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/01/1217250-o-eterno-retorno-de-juan-luis-martinez.shtml>. Acesso em 28/04/2022.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). *Arte em São Paulo*. São Paulo, abr. 1982, n. 6, pp. 19-34.

WILLIAMS, Emmett. *Soldier*. Brest: Zédélé, 2014.