



Além do livro: tradução e criação em *Poemóbiles* e outras mídias

Beyond the Book: Translation and Creation in Poemóbiles and Other Media

Marina Ribeiro Mattar

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
marina.rmattar@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3879-7775>

Resumo: Este artigo objetiva investigar o livro-objeto *Poemóbiles*, de Augusto de Campos e Julio Plaza, dando enfoque ao seu modo de produção – enquanto criação – e seus produtos de transcrição ou tradução criativa. Por meio do conceito de transcrição de Haroldo de Campos e desdobramentos das teorias de tradução de Jakobson na teoria de transposição semiótica de Julio Plaza, sugeriu-se a leitura dos poemas VIVAVAIA e REVEЯ e demonstrou-se como eles materializam-se em diversas mídias e propostas de tradução, seja pelo próprio Augusto de Campos ou por outros artistas. Conclui-se que a tradução criativa atualiza o objeto poético de forma verbivocovisual e proporciona uma maior mobilização dos sentidos na apreensão das obras.

Palavras-chave: *Poemóbiles*; Augusto de Campos; transcrição.

Abstract: This article aims to investigate the book object *Poemóbiles*, by Augusto de Campos and Julio Plaza, focusing on its mode of production – as creation – and its products of transcreation or creative translation. Analyzing Haroldo de Campos's concept of transcreation and Jakobson's translation theories in Julio Plaza's semiotic transposition theory, the reading of the poems VIVAVAIA and REVEЯ was suggested and it was demonstrated how they materialize in various media and translation proposals, by Augusto de Campos himself or by other artists. It is concluded that the creative translation updates the poetic object verbivocovisually and provides a greater mobilization of the senses in the apprehension of the works pieces.

Keywords: *Poemóbiles*; Augusto de Campos; transcreation.

1 Introdução

Os poetas concretos 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* (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, o livro, o objeto – evidenciando a ideia de história inacabada, que, segundo Plaza (2003, p. 2), é uma “espécie de obra em perspectiva, que avança, através da leitura, para o futuro”.

Assim, é a partir da ruptura com a página, no lance inaugural de Mallarmé, que a estrutura do 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”, diz Campos (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2015, p. 23).

O poema, publicado primeiramente em revista, usava os espaços em branco como um *signifiant silence*; vislumbra a possibilidade do poema como partitura; fazia uso da tipografia e dos diferentes tamanhos das letras para criar ritmo e entonação, assim como indicar a ideia central e as partes adjacentes do poema, dando forma e estrutura.

Para os poetas concretos paulistas, o uso da palavra *estrutura* deriva do conceito definido pelo princípio gestáltico 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 da diversidade de tamanhos e “motivos”, como em uma partitura – uma composição com o espaço e o silêncio da página.

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” (MALLARMÉ, 1897 *apud* CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2015, p. 178). Seu poema apresentado em folha dupla mostra que o espaço “intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou retorna, aceitando a conciliação com outras”

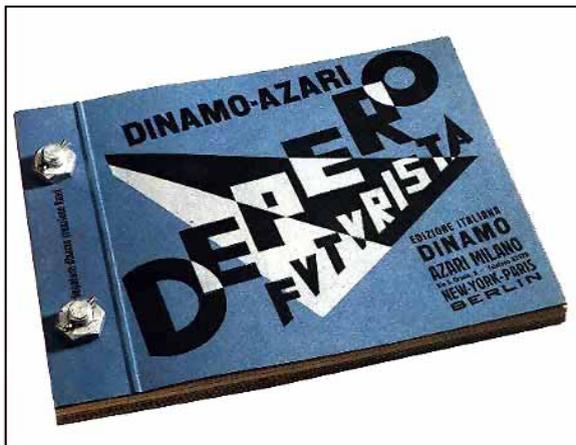
(MALLARMÉ, 1897 *apud* CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2015, p. 178).

O feito de Mallarmé alteraria toda a história das artes visuais atrelada à literatura e à poética do uso do livro. Com a virada do século, surgiram os manifestos modernistas e as correntes que viriam atribuir ao verso uma nova configuração, pautada não na sintaxe linear e, sim, na sintaxe ideográfica, como aconteceu no futurismo italiano, o cubo-futurismo russo 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 ao caos 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 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 (FIGURA 1). Segundo Garcia:

Provavelmente o primeiro livro de artista a incorporar elementos plásticos inusitados numa estrutura de códice, Depero futurista foi chamado pelos futuristas de “o primeiro livro mecânico”. Cinco anos após o lançamento do livro de Depero, surge o que talvez tenha sido o signo definitivo da Idade da Máquina – o primeiro livro impresso em folhas de metal: *Parole in libertà: olfattive, tattili, termiche*, de Marinetti. Publicado pela Litollatta, editora especializada em livros de metal. (GARCIA, 2006, p. 287).

FIGURA 1 – Capa de *Depero Futurista* (1927), de Fortunato Depero.

Fonte: Bolted Book¹

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. Segundo Plaza (2003, p. 5), as épocas sempre apresentam formas conservadoras e inovadoras, sendo essas últimas as que “projetam o futuro através do caráter de inacabado que apresenta para um possível leitor”. É o caso da introdução de *Poetamemos* (1986), em que Augusto de Campos lamenta a falta de “luminosos e filmletras...” para materializar o poema, deixando aberta a possibilidade de novas edições, versões, traduções ou até mesmo a “atualização verbivocovisual” (CAMPOS, 1986, p. 65).

Para os poetas concretos, tanto a página quanto o livro interessavam, mas também tudo que ia além disso. Os primeiros poemas, em 1956, apareceram nas exposições em poemas-cartazes, na ocasião da Exposição Nacional de Arte Concreta. Mais adiante, em 1974, Augusto de Campos e Julio Plaza produziram livros-objeto, *Poemobiles* (1974), *Caixa Preta* (1975) e *Reduchamp* (1976); 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

¹ Disponível em: <http://www.boltedbook.com/> Acesso em: 21 jun. 2019.

estrutura, fosse impressa em um quadro bidimensional ou pudesse expandir – a tensão já existia.

Assim, tomou-se o conceito de transposição intersemiótica de Jakobson, no qual o autor entende a tradução como transposição de semas do sistema semiótico verbal para um outro sistema de natureza distinta como ponto de partida teórico para análise dos produtos do livro-objeto *Poemóbiles* (1974). É a partir da ideia de Jakobson sobre aspectos da intraduzibilidade que buscaremos nos poemas e traduções apresentados as camadas de sentido que as transposições podem denotar, levando em consideração aquilo que o teórico chamou de *creative transposition*. Como demonstra o autor:

[...] a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra –, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. (JAKOBSON, 1985, p. 72).

Considerou-se também a releitura do conceito de Jakobson feita por Julio Plaza (2003), de que há a interpretação de signos verbais por meio de outros sistemas de signos. Assim, propõe-se considerar as diferentes edições de poemas de Augusto de Campos, em especial as que aparecem no livro-objeto *Poemóbiles* (1974), em diferentes suportes e linguagens, como possíveis traduções. Da mesma forma, adicionado ao conceito de Jakobson, o conceito de *transcrição*, de Haroldo de Campos, que em diálogo com o próprio Jakobson e Walter Benjamin, sugere que a tradução vá além da equivalência entre as línguas e que seja um trabalho de recriação, em que o produto final é um arranjo de forma e conteúdo, pautado na “caracterização da tradução poética por seu *modus operandi*, não como mera tradução do significado superficial, mas como uma prática paramórfica voltada para o redesenho da função poética” (CAMPOS, 2013, p. 104).

A ideia de recriação de Haroldo de Campos é relevante para pensar a tradução intersemiótica ou transposição intersemiótica, uma vez que a tarefa de traduzir traz consigo uma reapresentação do objeto e, com isso, a possibilidade de “reatualizar o passado no presente” (PLAZA, 2003, p. 5), em um projeto que considera a iconicidade do texto estético como “*médium* por excelência da operação transcriadora”, uma vez que “traduzir a iconicidade do signo implica recriar-lhe a ‘fiscalidade’, a ‘materialidade mesma’” (CAMPOS, 2013, p. 85).

Assim, tanto nos interessa analisar como materializa-se o mesmo poema em diversas mídias, quanto como a tradução atualiza o objeto poético, trazendo novas recepções e interpretações a ele. Para isso, partiremos do contexto de produção de *Poemóbiles*, por apresentar edições ou traduções de poemas mais emblemáticos de Campos, como REVER² e VIVAVAIA e também, como nos sugere Mckenzie (2018, p. 24), para dar enfoque “ao estudo histórico da feitura e do uso de livros e outros documentos”.

2 *Poemóbiles*: uma poesia além-livro

Poemóbiles (1974) é um produto da parceria de Augusto de Campos com o teórico e artista visual Julio Plaza. Classificado como poema-objeto/livro-objeto, a obra conta com 12 poemóbiles, que se apresentam como poemas visuais, tridimensionais e interativos, na medida em que o leitor precisa “manipular/mobilizar” 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. Outra característica de *Poemóbiles* é que a leitura do livro se dá por meio da mobilização das dobras e cortes do papel. 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.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2006, p. 79).

Logo, *Poemóbiles* não é um livro que possa ser “fotocopiado”, em razão de sua tridimensionalidade, 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 dos signos “em movimento”.

Em 1968, Plaza produziu a obra *Objetos* e pediu a 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*, Campos afirma:

² Optamos por grafar o poema como está referenciado na antologia poética *Viva vaia: poesia 1949-1979* (CAMPOS, 1986, p. 199).

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, 2013, p. 82).

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. O livro foi publicado em 1974, em formato 15x21 cm, com tiragem de mil exemplares, em edição de autor, e mais adiante republicado pela Editora Brasiliense, com o mesmo formato e a mesma tiragem, em 1984.

A reedição de 1984 foi financiada por um grupo de diplomatas jovens, interessados em literatura moderna. Em entrevista a Reifschneider, Arnaldo Caiche Oliveira, um dos diplomatas na época, comenta que, depois de conversarem com Augusto de Campos, decidiram fazer uma reimpressão de alguma obra que estivesse sem editora. Oliveira conta:

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. Para 2018, após problemas com os direitos autorais do livro, Mendonça lançou a quarta edição do livro-objeto, produzindo 200 exemplares.³ O editor também é responsável pela produção e distribuição de outros livros de artista de Campos, como *Colidouescapo*, e *Reduchamp*, este último em parceria com Plaza.

³ Informações obtidas por contato direto com o editor, via e-mail, em 2018 e 2019.

Poemóviles teve uma tiragem excepcional para um livro de artista. Em sua quarta edição, o projeto – que beirava o impossível anos atrás – pareceu resistir ao tempo, podendo ser fruto de sua carga de inovação poética e material, como também do reconhecimento da poesia concreta e de sua poética. Para Machado (2011, p. 185, grifo nosso), o livro-objeto 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.

O uso do movimento pode denotar, citando Schapochnik (2004, p. 2), “o papel das formas materiais na construção do sentido na operação da leitura”, o que acontece de maneira radical na poesia concreta e em *Poemóviles*, especificamente, mas também em outros produtos de Campos, que nascem da prática experimental e de vanguarda. Para o autor, “artífices e tecnologias são mediadores que possibilitam a passagem da realidade conceituável do discurso para a materialidade”, o que proporcionou a Campos “rever” sua obra nas diversas versões que fez de seus poemas e em traduções de outros artistas e escritores, que na possibilidade de usar novos meios de materialização mantém a circulação viva dos textos e objetos.

3 *Poemóviles* e outras mídias

Como já mencionado antes, Augusto de Campos usou os mais diversos suportes e mídias para a criação de seus poemas. A parceria com outros artistas possibilitou a Campos dar materialidade tridimensional às suas obras poéticas, coisa que em 1953 já ambicionava, como nos mostra na introdução do livro *Poetamenos*, publicado a cores na revista *Noigandres 2*: “mas luminosos, ou filmlétrás, quem os tivera!” (CAMPOS, 1986, p. 65).

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.

Em 1954, Décio Pignatari fez uma leitura do poema no V Curso Internacional de Férias de Teresópolis e, em 1955, o grupo Ars Nova interpretou poemas do livro no teatro Arena de São Paulo. Assim, “refutavam-se as críticas, à época, centradas na impossibilidade de oralização dos textos. Os poetas responderam com um *portemanteau* joyceano: a poesia é verbivocovisual” (AGUILAR, 2005, p. 288).

Em 1973, Caetano Veloso propõe uma versão para o poema *dias dias dias*, gravando-o. A música que leva o título do poema é distribuída no EP que acompanha o livro-objeto *Caixa Preta* (1975). Embora não se trate de musicalização, uma vez que Veloso faz uma leitura do poema, a passagem de um texto escrito para a gravação de voz configura-se como uma transposição intersemiótica, uma vez que há entonações, elevações, supressões sonoras; o timbre, o ritmo e a impostação vocal são elementos da fala e não da escrita, necessitando, assim, outro suporte (o EP, nesse caso) e alterando a recepção da obra.

À parte sua produção com outros artistas, é com o livro-objeto *Poemóbiles* que alguns poemas mais emblemáticos de Campos ganharão versões/traduições renovadas e formalmente distintas de reproduções dos poemas em outras mídias. Assim, mais do que uma atualização do suporte em si, em *Poemóbiles* há “apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens que dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas” (PLAZA, 2003, p. 12), pois nele as linguagens interagem pela comunicação das formas.

Partindo para uma análise dos poemas do livro que aparecem também em outras mídias, propomos investigar os aspectos materiais e semânticos de VIVAVAIA e РЕВЕЯ, levando em consideração as diferenças e semelhanças de suas diferentes versões, pautando no processo de tradução intersemiótica a renovação dos modos de apresentar e apreender a estética dos poemas.

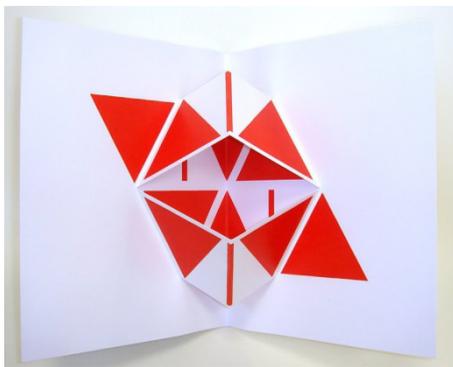
4 VIVAVAIA

O poema apresentado primeiramente sobre a página bidimensional, em 1972, aparenta a forma de ideograma, sendo um paralelogramo, nas cores branco e vermelho. A primeira versão, lida de cima para baixo e da esquerda para a direita traz a inscrição VAIATIVIVA, porém foi intitulado pelo poeta como VIVAVAIA, sugerindo a leitura de baixo para cima. O tipo-poema, como comunicação das formas das letras, está 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, denotando “uma diferença que não se elimina, uma correspondência que se revela” (JACKSON, 2004, p. 25).

No poemóble VIVAVAIA (FIGURA 2) a estrutura pop-up traz um desenho espelhado no centro, enquanto na inscrição por dentro tem-se o texto assimétrico. A leitura, se for feita de cima para baixo, sempre é VAIATIVIVA, enquanto na parte interna é VIVAVAIA. Essa camada interna traz ao poema algo que até então estava implícita na estrutura: fazer 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, traduzindo a ligação dos termos, de forma *verbi-voco-visual*, aplicada à ideia de transposição intersemiótica de Pignatari (1975, p. 161) em que a “sintaxe deve derivar de, ou estar relacionada com a própria forma dos signos”.

FIGURA 2 – Poemóble VIVAVAIA



Fonte: Pinterest.⁴

Outra transcrição que o poema teve foi em vídeo-poema realizado pelo poeta, ensaísta e artista visual André Vallias (“REVER” REVISTO, 2016). VIVAVAIA foi criado em homenagem a Caetano Veloso, em razão do II e III Festival de Música Popular 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

⁴ Disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/377739487479860663/>. Acesso em: 21 jun. 2019.

Veloso com Os Mutantes de “É proibido proibir” e Gil com os Beat Boys, apresentando “Questão de ordem”.

Vallias utiliza a combinação entre operações, nos eixos do sintagma e do paradigma, que, segundo Jakobson (1985, p. 40-41) acabam por fornecer a cada signo linguístico dois grupos de interpretantes, um relacionado ao código e outro ao contexto. No vídeo, há tanto a “relação interna” com o código, quanto a “relação externa” com a mensagem. O primeiro está ligado ao par paranomástico VIVA – VAIA e à manipulação do tipo-poema e o outro ao contexto de produção do poema, fazendo referência ao episódio do Festival.

Com o uso dos elementos sonoros (com aplausos e vaias) na passagem de um estado a outro (de viva à vaia e seu inverso), Vallias traduz código e mensagem do poema. Por meio do movimento das letras, faz com que ele seja desenvolvido de modo “mais completo”. O que é possível prever no suporte bidimensional se faz concreto no ambiente digital, multimodal. Revisto em outra mídia, é possível trazer ao poema mais camadas de significados, como Vallias fez, usando recursos sonoros.

5 REVEЯ

A primeira impressão de REVEЯ está no livro-poema *Equívocabulos*, de 1970. Ele se apresenta impresso na página bidimensional e em uma folha transparente solta no livro, que é costurado. O ponto central do poema é a letra “V”, que compõe VEЯ nos dois sentidos, assim como REVEЯ. O leitor é levado a ver e rever o signo ensimesmado, em uma leitura infinita, que nunca se esgota – prática comum na poética de Campos. Prática essa que acaba por corroborar não só o fazer poético, mas também as ideias concretas de revisão da tradição literária, como nos casos da tradução de poetas provençais por Augusto de Campos, textos clássicos do grego por Haroldo de Campos e até mesmo as traduções dos estudos de semiótica de Peirce por Décio Pignatari, em uma tentativa de não só resgatar textos do passado, mas sugerir novas formas de lê-los. Para Plaza (2003, p. 30), “leitura, tradução, crítica e análise são operações simultâneas”, e integramos aqui, também, a criação poética.

O poema ganhou uma transcrição na Exposição realizada pelo Sesc sobre a obra de Campos. Um letreiro em neon azul foi instalado em

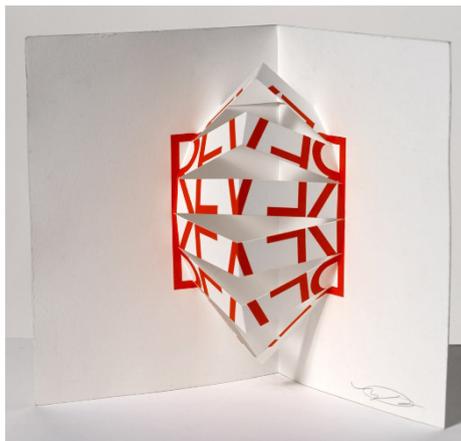
uma das paredes da antiga fábrica onde hoje é o Sesc Pompeia. A escultura revela o caráter espelhado da palavra ВЕЯ, em movimento para ver outra vez: РЕВЕЯ. A versão em neon, em sua estrutura, lembra muito a versão bidimensional apresentada primeiramente em 1970. No entanto, traz em si a questão do *locus*. Fora do livro, o poema ganha nova dimensão, suporte e estética que “enclausurado” em *Equivocabulos* não ganharia.

O poema também apresenta uma transcrição em *clip-poema*, disponível no site do autor. 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”, disposto no poema em uma faixa dupla azul e verde e outra vermelha e verde. A palavra “dispara como um foguete barulhento” “(PERLOFF, 2013, p. 132), 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 (PERLOFF, 2013, p. 132).

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”.

Na versão de *Poemóviles*, o poema РЕВЕЯ (FIGURA 3) está espelhado tanto na horizontal quanto na vertical. Os cortes da página fragmentam o poema, apresentando-o dentro de um retângulo que expande seu exterior 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. A fragmentação do poema revela cortes e linhas, que se distinguem fortemente da primeira versão. Dado isso, tem-se que em uma tradução intersemiótica “os signos empregados têm a tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas, que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original” (PLAZA, 2003, p. 30).

FIGURA 3 – PoemóBILE REVEЯ



Fonte: Blombo.⁵

Em 1987, por meio dos experimentos em holografia de Plaza e em parceria com Moysés Baumstein, Campos expõe REVEЯ 1 e 2 (FIGURA 4), 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 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” (CAMINHOS..., 2002, p. 99).

⁵ Disponível em: <https://www.blombo.com/en/rever>. Acesso em: 21 jun. 2019.

FIGURA 4 – Holografia de REVEЯ, apresentada na Exposição Idehologia, 1987



Fonte: Youtube.⁶

A associação entre arte e tecnologia interessava muito à 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 sob 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 holograma 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. (CAMINHOS..., 2002, p. 99).

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6LCzgWykNIY>. Acesso em: 21 jun. 2019.

Já na transcrição de Diego Ribeiro e Diogo Damásio (FIGURA 5), da série CTRLVIDRO, 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 REVEЯ. Aqui, há uma alteração no ato de ler, pois também demanda um posicionamento espacial do leitor perante o poema. Dependendo do ângulo de visão, tem-se um desenho que se revela, como algo que complementa o signo VEЯ, que só é possível de alcançar a partir da prática concreta de ver, revelando a trajetória ver-rever. Assim,

a tradução intersemiótica induz, já pela própria constituição sintática dos signos, à descoberta de novas realidades, visto que na criação de uma nova linguagem não se visa simplesmente uma outra representação de realidades ou conteúdos pré-existentes em outras linguagens, mas a criação de novas realidades, de novas formas-conteúdo (PLAZA, 2003, p. 30).

FIGURA 5 – Transcrição de REVEЯ com adesivo em vinil aplicado sobre espelho, por Diego Ribeiro e Diogo Damásio (2013).



Fonte: Behance.⁷

6 Considerações finais

A poesia concreta buscou, em diversos meios, modos de invenção do poema. Com o uso das tecnologias de impressão, como a tipografia e a serigrafia, produziu poemas-cartazes e livros que figuraram em mostras e exposições de vanguarda nacionais e internacionais.

⁷ Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/13345929/CTRLVIDRO>. Acesso em: 21 jun. 2019.

Fundamentalmente, este artigo analisou aspectos da história de *Poemóviles*, 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-objeto, para mostrar a relação das áreas na composição dos livros e perceber como esses elementos estão integrados – o que objetivou ressaltar a importância da prática da poesia concreta brasileira e mundial para a arte em livro.

Pela análise dos poemas, notou-se um grande uso do isomorfismo, aliado à técnica ideogramática de composição e do uso do movimento, o que ajuda a criar percursos e desdobramentos então impossíveis em suportes de duas dimensões, mas já presentes em suas estruturas para ganhar transcrições e traduções que pudessem renová-los.

No âmbito da edição, Augusto de Campos e Julio Plaza revolucionaram a história da arte do livro no Brasil, com o feito de *Poemóviles* (1974) e seus poemas tridimensionais e *Caixa Preta* (1975), que continha poemas, objetos e um EP de Caetano Veloso. Mas, para além da página, os poemas de *Poemóviles* ganharam transcrições em vídeo, holografia, escultura, instalação e outras mídias.

Por seu caráter tridimensional, a poesia concreta antecipou o que se veria com as novas tecnologias, abrindo caminho para um uso de outras mídias em literatura. Neste trabalho, mostrou-se um pouco os modos e meios de aparição dos poemas de *Poemóviles* em diferentes suportes e como o uso do suporte auxilia na construção de uma leitura mais ampliada e na busca por uma poesia mais atualizada, que é capaz de criar uma linguagem do presente e do futuro.

Referências

“REVER” REVISTO. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (11 seg). Publicado por André Vallias. Disponível em: <https://vimeo.com/177815507>. Acesso em: 21 jun. 2019.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tradução de Regina Crespo, Rodolfo Mata e Gênese Andrade. São Paulo: EDUSP, 2005.

CAMINHOS distintos: tecnologia e intervenção popular resultam em bons projetos nos anos 80 e 90. *Pesquisa Fapesp*: Edição Especial 40 anos, São Paulo, p. 99-101, jun. 2002. (Caderno Humanidades: Artes Plásticas). Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2002/06/28/caminhos-distintos/>. Acesso em: 21 jun.2019.

CAMPOS, Augusto de. Poesia entre: de *Poemóbiles* a Reduchamp. In: BARCELLOS, Vera Chaves (org.). *Julio Plaza*: Poética-Política. Porto Alegre: Fundação Vera Chave Barcellos, 2013. p. 76-85.

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

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio.; CAMPOS, Haroldo. de. *Teoria da poesia concreta*: textos críticos e manifestos. Cotia: Ateliê, 2006.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. *Caixa Preta*. São Paulo: Edição de autor, 1975.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. *Poemóbiles*. São Paulo: Annablume, 2010.

GARCIA, Angelo Mazzuchelli. A literatura e a construção de livros. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, p. 285-296, 2006. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.0.285-296>

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.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.

MACHADO, L. *Poemóbiles*: dupla autoria, realização única. *Texto poético*, [s. l.], v. 11, p. 1, 2011.

MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliografia e a sociologia dos textos*. Tradução de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Edusp, 2018.

MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de Leitura*: Poesia concreta e visual. São Paulo: Editora Ática, 1998.

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

PIGNATARI, Décio. Nova Linguagem, Nova Poesia. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. p. 159-171.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

SCHAPOCHNIK, Nelson. Malditos tipógrafos. In: *I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*, Rio de Janeiro, nov. 2004. Rio de Janeiro: FCRB-UFF: PPGCOM-UFF: LIHED, 2004. Disponível em: <https://goo.gl/Z2LLwm>. Acesso em: 21 jun. 2019.

Recebido em: 31 de julho de 2019.

Aprovado em: 04 de dezembro de 2019.