

**POESIA VERBIVOCOVISUAL: MATERIALIDADES DA PALAVRA
NAS FRONTEIRAS COM O DESIGN E AS ARTES**

**VERBIVOCOVISUAL POETRY: MATERIALITY OF THE WORDS
AT THE BORDERS WITH DESIGN AND ARTS**

Andréa Catrópa / UAM
Gilberto Prado / UAM

RESUMO

O artigo examina a poesia concreta brasileira a partir de duas abordagens complementares: a primeira é focar nas tendências internacionais da arte, visando uma abordagem geral ao seu contexto. O segundo é se debruçar sobre as características específicas que o movimento apresenta e que estão intimamente relacionados com a história do país onde surgiu. No primeiro enquadramento, trataremos do questionamento empreendido pelas vanguardas históricas à supremacia da escrita linear na literatura, semeando a transdisciplinaridade que posteriormente viria a ser característica da poesia digital. Já no âmbito nacional, a importância do design moderno em meados do século XX também preparou terreno para a abordagem *verbivocovisual* do texto poético.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia concreta; design gráfico; arte de vanguarda.

ABSTRACT

The article examines Brazilian concrete poetry from two complementary approaches: the first is to focus on the international trends of art, aiming at a general approach to its context. The second is to look at the specific characteristics that the movement presents and that are closely related to the history of the country where it emerged. In the first framework, we will deal with the questioning undertaken by the historical avant-gardes to the supremacy of linear writing in literature, sowing the transdisciplinarity that later came to be characteristic of digital poetry. At the national level, the importance of modern design in the mid-twentieth century also paved the way for the verbivocovisual approach of the poetic text.

KEYWORDS: Concrete poetry; graphic design; avant-garde.

A crise do signo

O fenômeno da poesia concreta poderia ser frutiferamente abordado a partir de perspectivas diversas, visto que é um episódio da literatura brasileira que, em meados do século XX, é decisivo para abrir as fronteiras da palavra para as outras artes. Ancorado na experimentação *verbivocovisual*, é também um dos precursores da literatura digital e de seus desenvolvimentos no século XXI. Para este trabalho, escolhemos, porém, examinar esse movimento baseado em um percurso de duas etapas. O primeiro é focar nas tendências internacionais da arte, visando uma abordagem geral ao seu contexto. O segundo é se debruçar sobre as características específicas que o movimento apresenta e que estão intimamente relacionados com a história do país onde surgiu.

Primeiro, vamos comentar algumas características do concretismo atavicamente relacionadas à sensibilidade moderna. Isso nos conduz a uma questão que levou muitos artistas à abstração: a negação de práticas ilusionistas do passado e a crença de que a abstração geométrica chama a atenção para a materialidade da pintura como meio artístico. O cubismo, por exemplo, abraçou o conceito de volume alcançado por um método diferente da perspectiva clássica e encorajou os artistas a observarem os seus objetos, ao mesmo tempo, a partir de diferentes pontos no espaço.

No final do século XIX e início do século XX, tivemos um uso paralelo de formas alternativas de expressão na literatura, especialmente na área da poesia. Como pudemos ver na pintura e na escultura, a recusa em abraçar um papel de representação da natureza passou a ser cada vez mais questionada, principalmente pela disseminação de avanços tecnológicos no cotidiano da sociedade ocidental. De acordo com o ensaio clássico de Walter Benjamin "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", a mudança no modo de produção requer novas formas de arte em sistemas econômicos específicos.

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos, dizer que a técnica da reprodução destaca o domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única dá obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em

todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. (BENJAMIN, 1955, n.p)

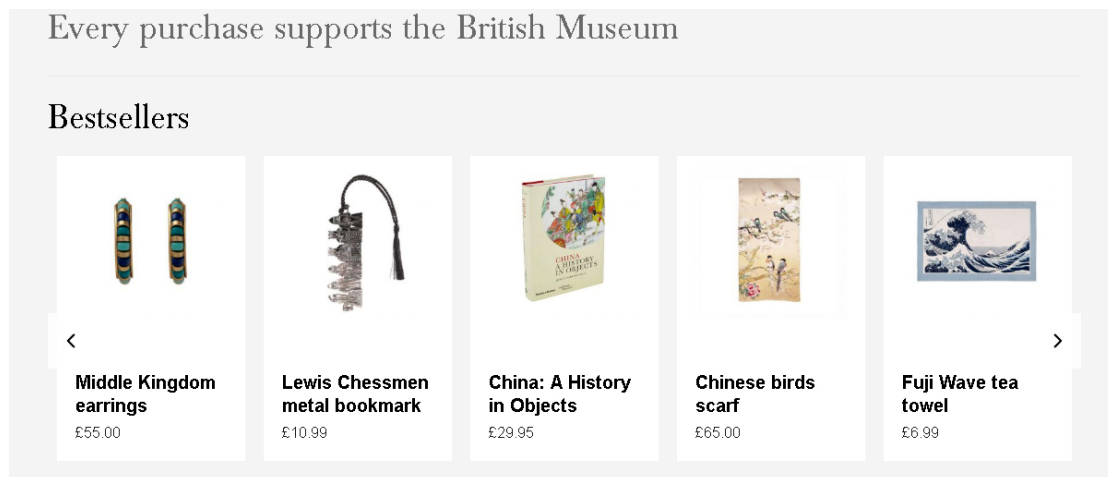


Figura 1: Loja de souvenir online do *British Museum*.
 Captura de tela feita pelos autores (2018).

Se a obra de arte se aparta do conceito de originalidade, seu valor ritualístico ou emocional não mais a define; em vez disso, seu valor conceitual se torna sua principal qualidade. Essa crença dá origem a uma série de perguntas sobre o que é apropriadamente um elemento artístico, e esse questionamento é o que facilitou a eclosão das vanguardas. As tensões sociais que culminaram nas duas guerras mundiais impulsionaram novas tecnologias usadas para espalhar palavras, sons e imagens para mais e mais pessoas, e cada vez mais rapidamente. A fotografia teve uma influência radical no modo como as obras de arte se relacionavam com o presente. Além disso, as vanguardas históricas contribuíram para estimular cada campo artístico a superar sua especificidade, buscando outras fontes além de sua tradição formal, como motor criativo.

Segundo Bohn (2001), esse movimento genérico, nas artes da palavra, culminou na crise do conceito de signo, chamando atenção para sua materialidade. Se na poesia escrita tradicional o leitor geralmente leva em conta apenas o significado das palavras, na origem da poesia visual há um questionamento de seu meio expressivo. A partir dessas primeiras tentativas empreendidas pelas vanguardas europeias e, no Brasil, impulsionada pelo concretismo, a poesia visual constituiu-se

internacionalmente como expressão artística iconográfica e experimental, colocando-se na fronteira com a pintura, a fotografia, o design e a escrita.



Hitchcock

Figura 2: Joan Brossa, *Hitchcock*, 1982.
 Fonte: Fundació Joan Brossa.

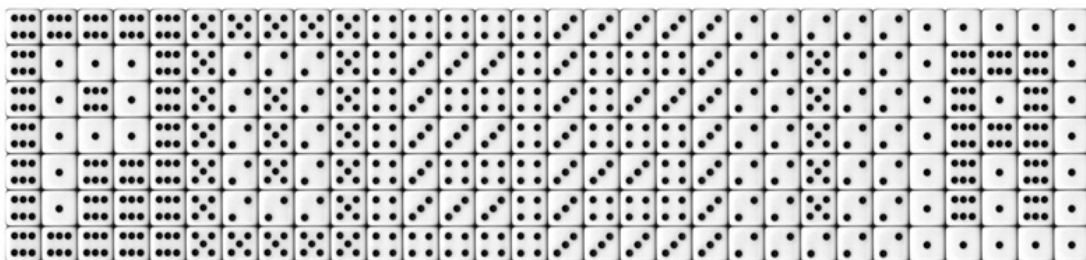


Figura 3: Gastão Debreix, *Dados Poesia*, 2010.
 Fonte: site do autor.

O declínio do prestígio da escrita

Se concordamos com Vilém Flüsser (2011), podemos pensar na escrita linear como um tipo de linguagem que, por um período específico, tornou-se uma das mais difundidas na sociedade ocidental, sobrepujando a oralidade, que havia sido o principal sistema de comunicação entre nossos antepassados. Durante séculos, o código escrito foi um privilégio para alguns, e a gravação de informações dependia do trabalho dos copistas. Com o advento da imprensa, os livros começaram a circular e se tornaram o principal veículo de disseminação de ideias. A máquina de impressão também impulsionou a criação de uma nova mídia: os jornais, que

começaram a se espalhar no século XVI. Sua versão moderna, com produção em larga escala, começou a ser produzida algumas centenas de anos depois.



Figura 4: *The Evening Star*, jornal britânico do século XIX.
Fonte: 19th Century British Library Newspapers.

Entre os séculos XIX e XX, o prestígio dos livros passou a dividir progressivamente o espaço com os jornais impressos e, embora essa mídia enfatizasse a palavra escrita, as artes gráficas e a fotografia passaram a desempenhar um papel essencial em sua existência. Esse dinamismo sobre a supremacia da palavra é visto por Bohn (2001) como um traço de esgotamento da escrita, e isso estimulou os poetas a buscar maneiras mais significativas de dizer algo através do diálogo entre palavras e imagens em uma única obra de arte.

Longe de aceitar (ou parodiar) modelos tradicionais, os poetas visuais se rebelaram contra eles e se uniram a outros poetas e pintores para criar uma energética vanguarda. Embora suas obras contenham vestígios ocasionais de vários predecessores, eles quebraram decisivamente com o passado e dedicaram suas energias à exploração de um novo território (BOHN, 2001, p. 17).¹

Um movimento mais abrangente na sociedade acompanhou essa tendência nas artes: a explosão de usos variados da comunicação visual englobando ilustração, fotografia, publicidade, design gráfico e tipografia. Precisamente no que concerne à

poesia, o cubismo, o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo despertaram a percepção das potencialidades icônicas e sonoras da poesia, que durante séculos estiveram escondidas pela disposição linear do texto, projetado para ser veiculado em livros impressos.

Um precursor da concepção artística desses movimentos foi Stéphane Mallarmé, que ousou conceber a poesia como "subdivisões prismáticas da ideia" e o branco do papel como "silêncio". Ao contrário dos poetas da vanguarda heroica, no entanto, o mestre francês afirmou no prefácio à publicação de seu trabalho capital, que ele não queria romper inteiramente com o cânone, apenas transgredi-lo suficientemente para abrir os olhos do público sobre as possibilidades completas. de poesia.



Figura 4: Kurt Schwitters, Mz 250 - *Grosse Tanz*, (1921).
 Fonte: www.christies.com.

Os experimentos poéticos de artistas como Hugo Ball, Kurt Schwitters (ambos dadaístas) ou Guillaume Apollinaire (cubista) seguiram a direção apontada por Mallarmé, mas privilegiando uma ruptura estrondosa com o passado. Em suas obras, questionou-se o que, de fato, era a matéria do poema. Em vez de se restringirem ao diálogo com sua tradição, alterando formalmente a construção versificada de acordo com métricas ou temas variados, esses poetas romperam com

o sentido estrito do literário, buscando a fotografia, o desenho, a colagem, a tipografia e o som como meio de expressão.

"(...) no século XX, as manifestações artísticas são muitas e variadas, mesclando disciplinas de literatura, artes plásticas e design gráfico em um cruzamento fértil de inovação criativa. O impressionante trabalho do poeta simbolista francês Stéphane Mallarmé lança sua influência sobre a atividade poética do início de 1900, inspirando os experimentos visuais de escritores e artistas em uma época em que a tipografia comercial e a mídia impressa produzida em massa foram apropriadas e absorvidas na colagem futurista, dada e cubista." (DRUCKER 1998, p. 25)²

Impacto do design moderno na poesia brasileira

Ecos desses eventos de vanguarda foram ouvidos durante a Semana de Arte Moderna no Brasil, quando alguns artistas locais lançaram propostas que buscavam romper com os vários laços culturais aos quais se achavam condicionados. Especialmente no campo da literatura, os modernistas tentaram aproximar a linguagem literária do dialeto cotidiano. Este ponto foi especialmente significativo para escritores desde que o Brasil adotou a língua de seu colonizador como a língua oficial do país desde o século XVIII. No entanto, a influência dos tupis-guaranis, dos dialetos africanos trazidos pelos escravos e das línguas de povos que invadiram o país ao longo da história fez com que o Português falado aqui se distanciasse cada vez mais do Português europeu.

No entanto, a gramática normativa, assim como a convenção literária, rejeitou o registro da fala brasileiro. Em livros, jornais e peças de teatro, os escritores deveriam abandonar a conversa das ruas e praticar uma linguagem artificial, dominada apenas pelas camadas mais elitizadas e eruditas da sociedade. Não apenas a questão linguística, mas também o tema de muitas das obras literárias do modernismo envolveu a quebra de tabus e preconceitos nacionalmente estabelecidos. Durante a década de 1920, o país rural, cuja economia se baseava na produção agrícola, desenvolveu-se rapidamente. Era natural, portanto, que a literatura brasileira examinasse criticamente seu passado colonial.

De repente, as cidades, cada vez mais populosas, inauguraram novos hábitos de consumo e de vida. O desejo de mudança era tal que o urbanismo brasileiro adotou o modernismo como seu estilo oficial. Principalmente a partir da década de 1930, o governo do país começou a financiar projetos para edifícios em um estilo funcional e

CATRÓPA, Andréa; PRADO, Gilberto. Poesia verbivocovisual: materialidades da palavra nas fronteiras com o design e as artes. In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1497-1511.

sem adornos, para superar as características da arquitetura neocolonial e neoclássica.

O poeta de vanguarda Blaise Cendrars, que visitou o país várias vezes durante a década de 1920 e chegou perto dos escritores modernistas, apresentou seu amigo Le Corbusier aos intelectuais brasileiros. Além disso, Cendrars influenciou a visão do arquiteto suíço sobre o Rio de Janeiro, influência revelada quando Le Corbusier adaptou sua visão funcionalista às formas orgânicas da geografia do Rio de Janeiro nos projetos que desenhou para a cidade (Harris, 1987). A importância desse profissional no urbanismo brasileiro foi profunda, consolidando a admiração por formas simples que passaram a ser adotadas por arquitetos como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx. Estes se identificaram com o novo estilo e contribuíram para relacionar ideologicamente as linhas arquitetônicas modernas à utopia de construção de um novo país.

(...) o marco definitivo da nova arquitetura brasileira, que se haveria de revelar igualmente, apenas construído, padrão internacional e onde a doutrina e as soluções preconizadas por Le Corbusier tomaram corpo na sua feição monumental pela primeira vez, foi, sem dúvida, o edifício construído pelo Ministro Gustavo Capanema para sede do novo ministério.

Baseado no risco original do próprio Le Corbusier para outro terreno, motivado pela consulta prévia, a pedido dos arquitetos responsáveis pela obra, tanto o projeto quanto a construção do atual edifício, desde o primeiro esboço até a definitiva conclusão, foram levados a cabo sem a mínima assistência do mestre, como espontânea contribuição nativa para a pública consagração dos princípios por que sempre se bateu.

(...)

Construído na mesma época, com os mesmos materiais e para o mesmo fim utilitário, avulta no entanto, o edifício do ministério em meio à espessa vulgaridade da edificação circunvizinha, como algo que ali pousasse serenamente, apenas para o comovido enlevo do transeunte despreocupado, e, vez por outra, surpreso à vista de tão sublimada manifestação de pureza formal e domínio da vazão sobre a inércia da matéria.(COSTA, 1987, p.33)

Ao contrário de muitos países europeus, onde a transição da produção artesanal para a produção industrial ocorreu gradualmente ao longo dos séculos, no Brasil, esse processo levou apenas algumas décadas para ser concluído. Havia, portanto, uma urgência em preparar o país culturalmente para abraçar essas mudanças no

campo econômico, que irradiavam para outras esferas da vida nacional. No entanto, não foi até a década de 1950 que a urbanização e a industrialização do país se intensificaram, principalmente através da política de desenvolvimento do presidente Juscelino Kubitschek.

No mesmo período, o país viu os primeiros escritórios prosperarem e, em paralelo, as primeiras instituições de design. O impacto do design alemão foi significativo tanto na arquitetura quanto nas artes visuais no Brasil, já que muitos professores contratados pelas primeiras escolas técnicas especializadas nesse assunto vieram de Ulm e de escolas americanas influenciadas pela Bauhaus. Esses fatores socioculturais criaram as condições para que a arte concreta apresentasse características únicas e muito peculiares em seus desenvolvimentos brasileiros. Internacionalmente, o concretismo originou-se de discussões de abstração na pintura e foi impulsionado pelo Manifesto de Arte Concreta, publicado em Paris em 1930 na *Revue Art Concret* pelo pintor holandês Theo van Doesbourg, entre outros artistas.

A busca pela pureza matemática de formas e de objetividade na criação artística foi inserida como possibilidade de romper com o passado colonial. Historicamente, em um país onde as instituições governamentais começaram a se firmar apenas a partir do século XIX, a arte e a literatura muitas vezes assumiram o papel de contribuir para a formação da identidade nacional. Do romantismo ao modernismo, a literatura brasileira foi incumbida da tarefa de reconhecer e apresentar aos seus leitores as muitas realidades de um país territorialmente grande, etnicamente diverso e economicamente desigual. Havia, portanto, uma função para a literatura que extrapolava o campo da imaginação e da criação, inserindo-se na cultura nacional como um discurso de formação identitária.

Temos duas forças opostas atuando na cultura brasileira quando surge a poesia concreta. Uma delas é uma corrente nas vanguardas e movimentos do design e da arte internacional, ligada a uma expectativa crescente de um país que busca se inserir em um diálogo com outras nações industrializadas. Outra força tentou conhecer as especificidades culturais do Brasil e se voltou continuamente para o passado rural e as adversidades locais. É imperativo ver esse estado de coisas para

compreender melhor a inserção polêmica da poesia concreta no meio literário brasileiro.

Atomização gráfica e design de palavras

Estimulados não só pela vanguarda europeia, mas também pelos modernistas brasileiros, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari uniram forças por volta dos anos 1950 para propor sua visão da poesia. A disputa teórica, empreendida pelo movimento concreto no meio literário, sempre foi objeto de discórdia e contribuiu para impedir uma ampla discussão de seus procedimentos poéticos. Frequentemente encontramos uma polarização entre adoradores e detratores da poesia concreta, para a qual colaborou a impetuosa disposição de desbravadores dos irmãos Campos e Décio Pignatari. A inserção controversa destes artistas da palavra no campo literário é devido ao seu espírito de vanguarda.

É interessante notar como a formação prévia de cada um dos poetas que se juntaram ao trio de concreto é pouco enfatizada quando se olha para a poesia do grupo. Quando pesquisamos sua biografia, descobrimos que os dois Campos frequentaram a faculdade de direito. No que diz respeito a Pignatari, há um pouco mais de informação: além de tradutor, publicitário e ensaísta, ele também foi um dos fundadores da Associação Brasileira de Semiótica na década de 1970 e foi professor da Escola Superior de Design Industrial no Rio de Janeiro e no Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, entre outras instituições. Mas quando era mais velho, ele rejeitou suas profissões anteriores e declarou em uma entrevista: "Eu quero ser lembrado como alguém que pensou a linguagem verbal e não-verbal como designer, não como alguém que quer se expressar. Eu não tenho interesse em me expressar, quero dizer e experimentar coisas ", disse ele. (PIGNATARI, 1998)

Talvez os pressupostos teóricos dos poetas concretos tenham impactado tão fortemente o meio cultural brasileiro que esses homens surgiram historicamente como autores já prontos. É como se, ainda jovens, tivessem atingido uma projeção artística tão considerável que superasse suas contingências biográficas. Um leitor de poesia concreta só encontrará suas referências literárias diretamente nos artigos que eles escreveram e nas entrevistas que deram. Essa é uma característica que está inteiramente de acordo com o desejo de abolir a subjetividade da escrita. Seus

manifestos são estilisticamente escritos como guias de instrução. Não há lacunas para perguntas ou discussões.

De uma perspectiva contemporânea, suas formulações podem ser consideradas autoritárias. Mesmo que esta seja uma característica padrão de muitos manifestos artísticos, é difícil avaliar criticamente as propostas e enunciados do concreto, já que podemos encontrar a economia das palavras de sua poesia aplicada em sua teoria. Assim, podemos considerar que os manifestos da poesia concreta são também uma forma de expressão literária, uma reflexão projetada na prática. Lemos o seguinte no primeiro parágrafo do Plano Piloto de Poesia Concreta, publicado inicialmente em São Paulo na *Revista Noigandres*, em 1958:

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutura. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear, daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos. “il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthético-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement” (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem. (DE CAMPOS, PIGNATARI e DE CAMPOS, 2006, p.215)

Ao longo deste manifesto, os poetas concretos elencaram suas referências artísticas de maneira muito peculiar, formulando uma síntese dos pontos de interesse de obras anteriores para seu projeto poético, como podemos ler em seu segundo parágrafo:

precursores: mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (the cantos): método ideogrâmico. joyce (Ulysses e finnigans wake): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (calligrammes): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no/brasil:/oswald de andrade (1890-1954): “em comprimidos, minutos de poesia”./joão/cabral de melo neto (n. 1920 – o engenheiro e psicologia da composição mais anti-ode): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso. (DE CAMPOS, DE CAMPOS e PIGNATARI, 2006, p.215-216)

No que diz respeito à formulação de uma linhagem poética exata da qual eles fazem parte e no que diz respeito à sintaxe atomizada do texto, não encontramos paralelos entre o “Plano-Piloto para a Poesia Concreta” e os outros dois manifestos de poesia concreta internacional escritos, na década de 1950, por Öyvind Fahlström ou Eugen Gomringer. De fato, a virulência da teoria da poesia concreta brasileira inaugural está mais próxima do tom do Manifesto do Futurismo publicado por Marinetti em 1909. Sobre este, Marjorie Perloff comenta: “O Futurismo nasceu, não nas capitais “avançadas” da Europa - Paris, Londres, Berlim - onde a cultura burguesa estava firmemente estabelecida, mas naquelas que eram apenas nações industrializadas e ainda marcadamente periféricas. (PERLOFF 2012, p.12)

Embora Fahlström e Gomringer tenham nascido na América do Sul, ambos voltaram aos seus países de origem ainda jovens e publicaram suas propostas poéticas imersas na cultura europeia; o primeiro, na Suíça, e o segundo, na Suécia. Podemos afirmar, portanto, que o contexto histórico em que o Plano-Piloto surgiu foi mais alinhado com as transformações econômicas que a Itália experimentou no início do século do que com os países do norte da Europa cuja industrialização havia sido estabelecida no século XIX.

O verbivocovisual acenando para o digital

Embora a literatura tenha desempenhado um papel central na cultura brasileira desde o final do século XIX, a leitura era inacessível a grande parte da população. Quando o país começa a industrializar, há um movimento concomitante para universalizar o acesso à educação pública. Portanto, até agora, o consumo de literatura estava restrito a elites e formadores de opinião. Parte do projeto concreto pretendia produzir literatura que, idealmente, poderia ser desfrutada em espaços públicos entre os transeuntes apressados em um país cada vez mais urbano. Era uma espécie de poesia adequada para outdoors, cartazes, revistas e jornais. Talvez, também, seu propósito fosse atrair, através de sua iconicidade, aqueles novos leitores e espectadores que haviam sido formados pelas escolas primárias que se espalhavam cada vez mais no país.



Figura 5: Augusto de Campos, *Código* (1973).

Isso resultou em uma poética que idealmente foi baseada em estruturas limpas com pretensões de universalidade. Essas poéticas também propunham a percepção da palavra como um objeto que, para atingir seu máximo poder artístico, teve que se despir de seus usos mais consolidados. Em vez de usar apenas metáforas, metonímias ou rimas, os poetas concretos subverteram a expectativa do que era a matéria literária, contando com a força do som, do design e da imagem como alternativas para a construção da poesia.

Por mais inovadoras que essas práticas tenham sido, nas primeiras décadas do século XXI, assistimos ao surgimento da imagem sintética (Virilio, 1991), composta de pontos não-adimensionais e momentos não-duradouros, controlados digitalmente por algoritmos de uma linguagem codificada. Em certo sentido, a poesia concreta, embora forneça um diálogo com a poética digital do presente, demarca uma diferença considerável entre elas: sua inscrição no surgimento de formas, baseada na concretude do espaço.

Com seu dinamismo implícito e hiperespaço, os poetas concretos pareciam estar implorando por multimídia para entrar em sua prática. Como a tecnologia não estava disponível, eles ficaram com a página. Eles usaram as amplamente conhecidas metáforas baseadas em páginas analógicas para descrever a experiência multimídia: "Klangfarbenmelodie" de Webern ("Tom - Melodias de Cor") e o conceito de *verbivocovisual* de Joyce", que também foi empregado em relação à mídia eletrônica por Marshall McLuhan alguns anos depois. (GOLDSMITH, 2011) ³

Goldsmith (2011) e Perloff (2007) concordam com a visão de que a poesia concreta brasileira antecipou características que seriam difundidas pela mídia digital, como o oposto também é verdadeiro. Isso quer dizer que os avanços tecnológicos facilitariam o uso de recursos gráficos como dinamismo e atomização de palavras, provocando a interpenetração do tempo e do espaço que encontramos nas propostas concretas de 1950. As mudanças no campo da cultura e da arte que temos testemunhado nas últimas décadas apontam para o fato de que os poetas estão assumindo cada vez mais o papel de designers da palavra, como afirma Pignatari. Eles estão se movendo gradualmente para um trabalho transdisciplinar envolvendo não apenas a camada semântica, mas também as potencialidades de imagens e sons das palavras. Embora os poetas concretos tenham se envolvido mais tarde em experimentos multimídia, foi somente no final do século XX que esses recursos se tornaram difundidos e permitiram que, ao mesmo tempo, esse movimento artístico ganhasse um interesse renovado.

Notas

¹Tradução nossa do original em Inglês.

² Idem.

³ Idem.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. [online] Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1563569/mod_resource/content/1/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20%C3%A9cnica.pdf> Acesso em: 12.mai.2018.
- BOHN, Willard. *Modern Visual Poetry*. Newark: University of Delaware Press, 2001
- COSTA, Lúcio. *Arquitetura brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Serviço da Documentação, 1952.
- DE CAMPOS, Augusto. *Viva Vaia – Poesia de 1949 -1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- DE CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; DE CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- DRUCKER, Johanna. *Figuring the Word: Essays on Books, Writing, and Visual Poetics*. New York: Granary Books, 1998.
- FLÜSSER, Vilém. *Há futuro para a escrita?*. Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2011.
- GOLDSMITH, Kenneth. 2011."From (Command) Line to (Iconic) Constellation."*Ubuweb Papers*. Disponível em: <http://www.ubu.com/papers/object/05_goldsmith.pdf>. Acesso em: 10. Jan. 2018.
- HARRIS, Elizabeth Davis. 1987. *Le Corbusier: Riscos Brasileiros*. Translated by Gilson C. C. de Souza e Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Studio Nobel, 1987.

PERLOFF, Marjorie. "The Audacity of Hope." In *The History of Futurism: The Precursors, Protagonists, and Legacies*, edited by Geert Buelens, Harald Hendrix and Monica Jansen., 930. Plymouth: Lexington Books, 2012.

_____. "From Avant-Garde to Digital: The Legacy of Brazilian Concrete Poetry." *Cadernos de Literatura Comparada* 17, 2012. Disponível em: <<http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/189>>. Acesso em: 20. Fev.2018.

VIRILIO, Paul. *The Lost Dimension*. New York: Semiotext (e), 1991.

PIGNATARI, Décio. "Décio Pignatari se proclama o designer da linguagem". *Entrevista a Bernardo de Carvalho*. Folha de São Paulo, 28 de Maio de 1998.

Andréa Catrópa

Doutora em Teoria Literária pela USP (2013), pós doutoranda PPG Design pela Universidade Anhembi Morumbi. Pesquisa as interfaces da poesia com o design e a arte-tecnologia.

Gilberto Prado

Livre docente pela UNESP (2001). Atua no PPG em Artes Visuais da ECA-USP e no PPG Design da Universidade Anhembi Morumbi. Artista multimídia com obras exibidas e premiadas no Brasil e exterior. Trabalha com arte em rede e instalações interativas. Coordenador do Grupo Poéticas Digitais.