

DE MALLARMÉ À VICENTE DO REGO MONTEIRO: A POESIA VISUAL NA OBRA DE PAULO BRUSCKY

Ludmila Britto
Artista Visual e Pesquisadora em Artes Visuais

Resumo

O presente artigo está voltado para as Poesias Visuais do artista pernambucano Paulo Bruscky, cuja atuação, a partir dos anos 1960, reflete uma íntima relação entre arte e vida. O objetivo principal desta investigação teórica é refletir sobre a obra de Paulo Bruscky junto ao contexto sócio-histórico-cultural que influenciou o desenvolvimento da arte brasileira durante os períodos de atuação do artista pernambucano. Bruscky utilizou em suas obras diferentes mídias que tomaram força no Brasil em meados de 1960, como xerox, off-set, vídeo, carimbos, entre outros, produzindo, dessa forma, trabalhos experimentais e multimidiáticos.

Palavras-chave: Paulo Bruscky – Poesia Visual – poética – multimídia –Arte Contemporânea

Abstract

This present article is about the Visual Poetry of the artist from Pernambuco Paulo Bruscky, whose action, covering the last 48 years, reflects an intimate relation between art and life. The main objective of this theoretical investigation is to reflect about Paulo Bruscky's work, which is close to the social, historical, and cultural context, that influenced the development of the Brazilian art during the period of this artist's action. Bruscky used in his works different medias that took force in Brazil in middle of 1960s, as photocopy, offset printing, video, stamps, among others, producing, from this way, experimental and multimedia works.

Key words: Paulo Bruscky – Visual Poetry – poetry – multimedia – Contemporary Art

*No entanto, o poeta desafia o impossível e tenta no poema
dizer o indizível: subverte a sintaxe / implode a fala, ousa inculir na linguagem densidade
de coisa*

(Ferreira Gullar)

Paulo Bruscky foge de qualquer tentativa de conceituação que esteja dentro dos cânones artísticos tradicionais. Suas obras/ações demandam novas formas de pensar a arte, em que esta aparece como uma extensão da vida e dos acontecimentos cotidianos. A pluralidade da sua obra perpassa por diferentes linguagens expressivas, sempre buscando novos lugares para a arte.

Bruscky criou obras a partir de um posicionamento político subversivo e questionador, com pitadas de ironia e sarcasmo, trabalhando com Performances, Intervenções Urbanas, Livros de Artista, Vídeo-Arte, Poesia Visual, Arte Postal, além de trabalhos *multimidiáticos*, em que as linguagens anteriores dialogam entre si e com diferentes *meios*¹ produzindo significados plurais. Em meados dos anos 1960, o artista pernambucano começou a buscar circuitos artísticos alternativos para se expressar, tecendo inúmeras críticas a um sistema intolerante e repressivo, já que o Brasil e outros países da América Latina viviam sob regimes ditatoriais.

A Poesia Visual foi uma das linguagens expressivas mais desenvolvidas na trajetória de Paulo Bruscky, revelando sua paixão pela literatura e, especificamente, sua admiração pelo artista pernambucano Vicente do Rego Monteiro. Cristina Freire se refere à Bruscky como *herdeiro de Marcel Duchamp e de Vicente do Rego Monteiro*² e muitas das facetas artísticas de Bruscky podem ser compreendidas a partir da obra desses dois artistas multimidiáticos.

Além de criar suas próprias poesias visuais, Bruscky se debruçou sobre a pesquisa desse tema, que culminou em muitos trabalhos, entre eles o texto “Poesia Visual e Experimental em Pernambuco”, publicado em uma tiragem de “Poesia Postal”, em dezembro de 2005, o que demonstra que o interesse de Bruscky pela linguagem em questão permanece atual. Nesse texto, o artista pernambucano ressalta o pioneirismo de Vicente do Rego Monteiro na realização do primeiro poema tipográfico brasileiro (*Poema 100% Nacional*, de 1941), além de ter antecipado o Concretismo ao lançar em 1952 seu livro *Concrétion*. Cita também seus “Poemas Postais”, que continham trabalhos seus e de outros poetas franceses. Ao longo do texto, Paulo Bruscky faz uma retrospectiva da Poesia Visual em Pernambuco, chegando a citar um poema realizado em 1753 pelo Frei João do Rosário, sobre o qual afirma:

Como vimos, estes versos heróicos, começando e acabando pela ordem das sete letras que compõem o nome latino *Joannes*, e além disso, com outra ordem das mesmas no meio de cada verso, constituem um trabalho primoroso, pela sua beleza e curiosidade, e

revelam não só os dotes e engenho poético do seu autor, como também o perfeito conhecimento da língua em que estão escritos.³

Além de demonstrar seu interesse e admiração por poetas modernos, como Vicente do Rego Monteiro, Manuel Bandeira e Aloísio Magalhães, Paulo Bruscky também ressalta trabalhos de importantes contemporâneos seus, que não por acaso acompanharam e participaram do seu trajeto, como o escritor Jommard Muniz de Britto⁴ e o artista visual pernambucano Daniel Santiago⁵.

A culminância da sua admiração por Vicente do Rego Monteiro foi a publicação, em 2004, de um livro que compila toda a sua obra, com tradução para a língua francesa. O livro “Vicente do Rego Monteiro: Poeta, Tipógrafo, Pintor” foi organizado por Bruscky, após longos anos de pesquisa (até mesmo Walter Zanini chegou a pesquisar Vicente do Rego Monteiro), junto com Edmond Dansot, Jobson Figueiredo e Sylvia Pontual. Vicente do Rego Monteiro foi um artista pernambucano (se é que podemos defini-lo dessa forma, sem restringir todas as suas habilidades) que participou da Semana de 22⁶ e dividiu sua vida entre Recife e Paris, tornando-se um importante difusor de ambas as culturas pelo mundo, declarando: *Para mim só existem duas cidades: Recife e Paris*⁷. Editou e divulgou trabalhos de poetas franceses — como Paul Gilson e Pierre Mathias — além de editar revistas e periódicos, como a revista parisiense *Montparnasse*, entre outras atividades:

Vicente do Rego Monteiro (19/02/1899 – 05/06/1970) não é só o genial artista plástico, tão conhecido e consagrado, mas o cenógrafo, fabricante de aguardente, corredor de automóvel, fotógrafo, jornalista, dançarino, candidato a vereador do Recife, professor e cineasta. É também o brilhante poeta, tipógrafo, tradutor tão desconhecido pelo grande público pernambucano e brasileiro, apesar de consagrado na França (...). Importante editor e expositor de poetas franceses.⁸

De fato, Monteiro ficou mais conhecido como artista visual, sendo sua obra plástica amplamente divulgada e reconhecida publicamente, enquanto que seus feitos literários/poéticos, assim como suas traduções e pesquisas tipográficas, caíram no esquecimento. João Câmara ressalta:

Vicente do Rego Monteiro é, dos que fizeram a Semana de 22, o mais original e o que mais soube perpetuar e atualizar a sua marca, a sua visão do mundo. Talvez porque Vicente esteve mais avançado no tempo que outros modernistas, talvez porque em sua obra houve sempre a base permanente, uma disposição de certeza, uma premonição, o algo raro do talento confirmado.⁹

Não é difícil entender a admiração incondicional de Paulo Bruscky por Vicente do Rego Monteiro, uma vez que ambos os artistas possuem interesses em comum; tanto Monteiro quanto Bruscky, além de artistas visuais, são pesquisadores, poetas, escritores, editores, cineastas, enfim: artistas multimidiáticos. São investigadores apaixonados das possíveis relações entre as Artes Visuais e a Poesia. Não é de se estranhar que o pioneiro da Arte Postal no Brasil admire o primeiro brasileiro a lançar seus “Poemas Postais”, isso em meados das décadas de 50 e 60 do século XX, muito antes da Arte Postal tomar fôlego no cenário artístico internacional, daí a confirmação do espírito vanguardista de Monteiro. Ainda demonstrando sua admiração por Vicente do Rego Monteiro, Paulo Bruscky realizou um antigo sonho do artista: transformou em tapeçaria um dos seus caligramas.¹⁰ Segundo Bruscky, ao reler a obra para organizar e publicar o livro sobre Vicente do Rego Monteiro, ele leu uma declaração em que o artista/poeta dizia desejar ver uma obra sua transformada em tapete. Então, Bruscky providenciou esse trabalho em Lagoa do Carro, o principal centro de tapeçaria de Pernambuco. Doou um exemplar para o Museu do Estado (onde VRM ganhou o 1º Prêmio, no 1º Salão de Pintura em 1942), ficou com um exemplar, levou um para Paris e o restante de 10 exemplares menores doou para os patrocinadores do projeto.



Caligrama de Vicente do Rego Monteiro
 transformado em tapeçaria

Para entender o entrelaçamento entre as Artes Visuais e a Poesia, faz-se necessário ressaltar as contribuições que a Poesia Concreta deixou no cenário cultural brasileiro. Os poetas brasileiros Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, em meados dos anos 1950, *estavam inconformados com a poesia que se fazia então no Brasil e (...) pretendiam renová-la*.¹¹ Para tanto, levaram adiante uma nova poesia construtiva.

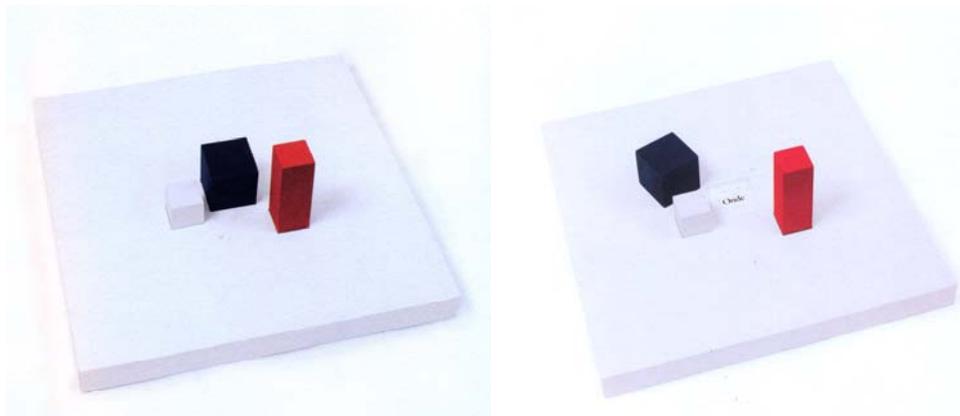
Essa vontade de renovação por parte de um grupo de poetas, incluindo Ferreira Gullar, fez surgir no Brasil a Poesia Visual, em que a linguagem poética mistura-se às Artes Visuais, inicialmente seguindo os cânones do Concretismo¹² de geometrização, desencadeando a Poesia Concreta. Vale ressaltar que, como foi dito anteriormente, Paulo Bruscky afirma que Vicente do Rego Monteiro antecipou o Concretismo ao lançar seu livro *Concrétion* em 1941. A ação de Monteiro pode ser considerada uma iniciativa isolada de uma poesia de vanguarda, em um momento em que, no Brasil, predominava a arte moderna. Assim como fez também Flávio de Carvalho, que em 1931 já fazia seus experimentos performáticos muito antes da difusão dos termos *happening* e *performance* no cenário artístico mundial.

Quando, em 1959, a facção carioca do movimento Concreto (formada por Lygia Clark, Ligia Pape, Ferreira Gullar, Helio Oiticica, entre outros) rompe com o grupo paulista e funda o Neoconcretismo — que visava a superar o racionalismo exacerbado que a arte concreta brasileira tinha incorporado, aproximando-a de uma *noção mais orgânica*¹³ — também a poesia concreta foi desmembrada em um núcleo neoconcreto, cujo principal intelectual e poeta foi Ferreira Gullar, também autor do Manifesto Neoconcreto. Ele declara:

A repercussão da mostra neoconcreta e do manifesto foi considerável, tendo gerado polêmicas nos meios artísticos. Indiferentes ao que pensavam os críticos, continuamos com nossas buscas e invenções que iam se tornando, a cada dia, mais radicais e audaciosas, especialmente da parte de Lygia Clark e Hélio Oiticica, e de minha parte no campo da poesia.¹⁴

Dessa forma, ao mesmo tempo em que artistas como Helio Oiticica e Lygia Clark reconfiguravam conceitos de espaço e público em seus trabalhos,

propondo obras em que a participação ativa do espectador superava uma passividade meramente visual, Ferreira Gullar introduzia elementos das Artes Visuais em seus poemas, jogando com as palavras e com o espaço estrutural, criando trabalhos como “Livro Poema”, “Poemas Espaciais” e “Poema Enterrado”. Este último era composto por 3 cubos: um vermelho, um verde, e outro branco, um dentro do outro respectivamente. Ao abrir o cubo vermelho, o observador encontrava o cubo verde; ao abri-lo encontrava o cubo branco, que, finalmente, continha a mensagem *Rejuvenesça* na sua face de baixo. O “Poema Enterrado” foi enterrado, literalmente, no quintal da casa de Hélio Oiticica, sendo, segundo seu criador, o *primeiro poema com endereço da literatura mundial*.¹⁵



Ferreira Gullar *Poema Espacial*

Iniciativa semelhante foi o “Livro da Criação” (de 1960) e o “Ballet Neoconcreto” (de 1958) de Ligia Pape. No primeiro, a artista representa, utilizando papel colorido e formas geométricas, fenômenos da natureza, como a luz, a noite, etc.

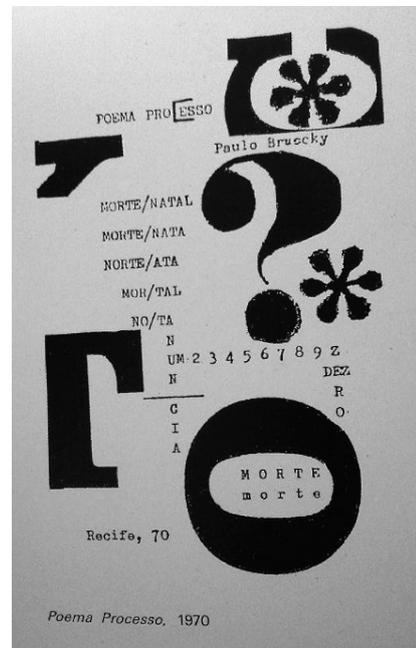
No “Ballet Neoconcreto” formas vermelhas retangulares moviam-se (com a ajuda de pessoas escondidas) na frente de um fundo branco; era uma dança de cores e formas, uma metáfora do experimentalismo neoconcreto e suas possibilidades.

Inaugura-se, após a vanguarda concreta, novas operações poéticas, em que o discurso, inclusive o tipográfico (tão explorado pelos futuristas, dadaístas e pelo Concretismo) era negado em favor de uma poesia completamente

visual, mas, dessa vez, também “informativa”. O Poema-processo e também a Poesia Práxis defendiam um fazer poético voltado para a informação a ser consumida - “Processo” porque a Poesia Visual está sempre em processo¹⁶; o primeiro (como o próprio nome diz) defendia uma poesia processual, em que o leitor também poderia interferir de modo ativo; a Poesia Práxis, encabeçada principalmente pelo escritor Mário Chamie, procurava estar dentro dos acontecimentos¹⁷, intimamente ligada às questões sociais do seu contexto.

Poema/processo é aquele que, a cada nova experiência, inaugura processos informativos. Essa informação pode ser estética ou não: o importante é que seja funcional, e, portanto, consumida. O poema resolve-se por si mesmo, desencadeando-se (projeto), não necessitando de interpretação para sua justificação.¹⁸

Nota-se, portanto, que o movimento Concreto e Neoconcreto e as inovações a partir desses movimentos marcaram de forma considerável os caminhos da Poesia Visual no Brasil. Porém, faz-se necessário um retrospecto histórico mais amplo para que se encontre os passos iniciais dessa linguagem, que também serviram de referência para Paulo Bruscky em suas criações poéticas. Segundo Bartolomé F. Colom¹⁹ a Poesia Visual foi uma prática já



Paulo Bruscky *Poema Processo* (1970)

apontada pelos futuristas italianos – Bruscky afirma: *para mim, a Itália é o berço da Poesia Visual*²⁰ – no início do século XX, antes de se desenvolver com maior rigor teórico nos anos 50 e 60. O poeta francês Stéphane Mallarmé, no século XIX, já teria abandonado o rigor sintático do poema discursivo e apontado inovações poéticas ao brincar com o espaço branco da página e com a forma de articulação das palavras, propondo novas proposições plurais.

Se Mallarmé ressaltou a mobilidade e o contraste das palavras em relação à página branca, valorizando as lacunas da página como partes constituintes de seus poemas, os futuristas italianos, no início do século XX,

contribuíram não apenas para as reverberações da Poesia Visual como também da Poesia Sonora. Isto porque, além de brincar com a tipografia das letras (como fez Vicente do Rego Monteiro em “Poema 100% Nacional), os futuristas defendiam a declamação dos poemas como forma de expansão dos horizontes poéticos, tanto da “palavra liberta” quanto do declamador. Também valorizavam o aspecto visual dos poemas, assim como seus espaços em branco, além do aspecto sonoro e musical das palavras, transgredindo as normas tradicionais da sintaxe. Vale ressaltar ainda que as reuniões futuristas realizadas para a leitura de textos, poesias e poemas – as chamadas *Seratas* – foram fundamentais para o surgimento posterior da performance; além da simultaneidade das linguagens exploradas (literatura, música, teatro, etc.), a *mímica facial e a gesticulação do narrador*²¹ eram partes fundamentais dos recitais futuristas. O acúmulo de tipografias distintas nos poemas futuristas, por sua vez, requeriam timbres de voz diferentes e simultâneos durante as leituras, com variações de intensidades e tons. Bartolomé Colóm declara, então, que *em resumo, a composição plástica era, ao mesmo tempo, uma partitura musical organizada como estrutura gráfica*.²²

A subversão do uso comum de certos objetos – herança de Marcel Duchamp – é ampliada ao se subverter também certas mensagens presentes em alguns elementos de nosso cotidiano, como rótulos de embalagens e placas de rua. Paulo Bruscky soube se apropriar ironicamente desses elementos para compor algumas poesias, como em *Poazia* de 1977, em que um envelope de antiácido efervescente transforma-se em uma “poesia” e *Poimã*, “poema” que surge a partir de um trocadilho entre a palavra “imã” e “poema”.

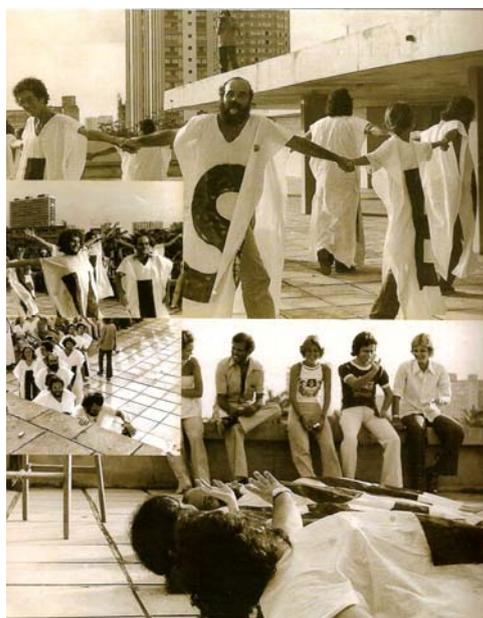
Outras vezes, o gesto performático é fundamental para a criação de significados visuais, como em *Poema Lingüístico* de 1988. Nesse poema/performance, o artista pernambucano corta a própria língua e a esfrega contra uma almofada de carimbo, deixando as marcas em um papel, como indicam as diretrizes da partitura:

Pegar uma tesoura, cortar a língua, umedecê-la em uma almofada de carimbo e fazer composições carimbando-a em tecidos ou papéis. Recife/Brasil/1988.²³

A exemplo da *Poesia Viva* de 1977, Bruscky estava sempre tentando romper com as fronteiras entre as linguagens artísticas, mesclando-as de maneira experimental. Assim sendo, em *Poesia Viva* a poesia deixa de ser domínio exclusivo do livro. Em conjunção com o teatro, a dança, as performances e instalações ressurgem num plano intermidiático.²⁴



Paulo Bruscky *Poema Lingüístico* (1988)



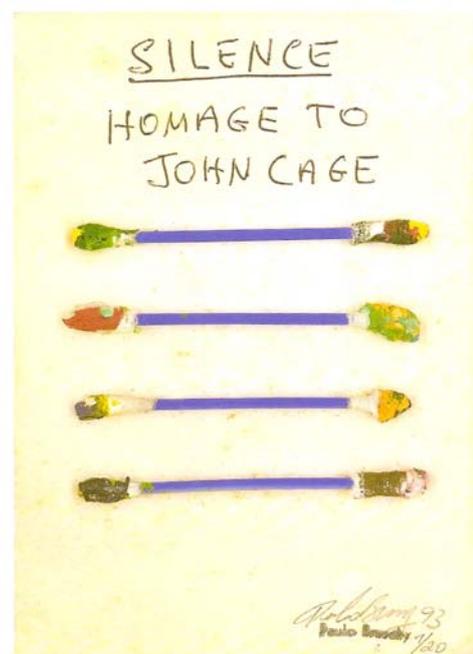
Paulo Bruscky *Poesia Viva* (1977)

*Dispostos a protestar contra o rigor racional do pensamento*²⁵, a casualidade foi amplamente utilizada pelos dadaístas nas suas práticas poéticas: o “azar” como elemento criador. Unindo a palavra ao gesto, os dadaístas aprofundaram ainda mais as relações da música e do ruído com a poesia - levadas a cabo pelos futuristas – definindo não apenas os caminhos da Poesia Sonora, como também dos *happenings* anos mais tarde. Dessa forma, as ações de Wolf Vostell, Allan Kaprow e John Cage beberam na fonte dos experimentos dadá, e é impensável a análise das ações multimidiáticas do Fluxus sem considerar tais referências.

A importância que os ruídos assumem no campo poético e performático é lembrado por Paulo Bruscky em *Homenagem a John Cage* de 1993. Apesar de ser uma obra criada nos anos 90, mostra que a ligação e a admiração de Bruscky por Cage ainda persiste em suas obras. Em ocasião da sua estada em Nova York, no início dos anos 80, Bruscky pôde conhecer pessoalmente Cage, assistindo a um de seus concertos e fotografando o músico/poeta. Essa foto foi exposta recentemente em ocasião da exposição “Fluxus: Acervo Paulo Bruscky” no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães em Recife no início de 2008. Os três andares do museu mostraram, durante 3 meses, todo o acervo Fluxus de Bruscky, incluindo cartas, textos, fotografias, vídeos, posters, entre outras coisas, mostrando o reconhecimento da obra do artista pernambucano por parte de uma importante instituição da sua cidade natal.

Con(c)(s)(?)erto Sensasonial foi experimentação multimidiática realizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago na Faculdade de Filosofia do Recife em 1972. Nessa ação, performance confunde-se com poesia, e os ruídos das caixas de fósforo aliados às cores projetadas na parede do auditório, juntamente com os sons do piano ofereciam aos participantes uma experiência sinestésica, em que seus sentidos eram ampliados ao mesmo tempo em que questionava-se os limites das linguagens artísticas e suas possíveis relações. O convite era claro: (...)o pianista Marcos Caneca, sem compromisso com ritmo, melodia ou harmonia, tocará órgão, de improviso, ora influenciado pelos ruídos, ora influenciando os participantes (...). O “azar” dadaísta, o acaso, o improviso, a utilização de sons desconexos e ruídos conferem ao *Con(c)(s)(?)erto Sensasonial* uma fonte interminável de possibilidades estéticas.

Homenagem a John Cage, 1993



Paulo Bruscky *Homenagem à John Cage* (1993)

O resultado da performance *Registros*, de 1974, em que Bruscky estabelece uma relação corporal o eletroencefalógrafo foi uma série de desenhos/traçados produzidos pela máquina, a partir dos sinais emitidos por seu cérebro, que segundo o artista pernambucano, variaram a partir do seu estado psíquico. O artista registrou *um pensamento próprio, revelando desenhos gráficos de seus sentimentos, utilizando a si próprio e à máquina*²⁶ Esses desenhos também podem ser considerados poesias visuais, e assemelham-se a outro trabalho de Bruscky realizado em 1970: *Sentimentos - um poema feito com o coração*. Simulando o gráfico de um eletrocardiograma, Bruscky sugere que esses traçados teriam sido feitos pelos batimentos do seu coração, já que o eletrocardiograma (aparelho que realiza o eletrocardiograma – exame médico que diagnostica cardiopatias) transforma em gráfico a atividade cardíaca do “paciente”.

Se em “Registros” o cérebro de Bruscky foi responsável pelos desenhos resultantes da performance, dessa vez o órgão atuante foi seu coração. O humor e a criatividade do artista, que apropria-se de elementos aparentemente comuns do seu cotidiano, produzem trabalhos que questionam as fronteiras entre arte e vida. O artista consegue vislumbrar poesia em elementos inesperados, conferindo ludicidade a tais elementos e legitimando-os como arte.



Paulo Bruscky *Sentimentos - um poema feito com o coração* (1970)

Utilizando o espaço urbano como suporte para suas ações, Bruscky realizou uma série de Poemas Visuais nos *outdoors* do Recife (em 1981 o artista também se apropriou dessas mídias para produzir a *Artdoor*, uma exposição a céu aberto nos *outdoors* das ruas da capital pernambucana). A subversão do uso comum dos *outdoors*, realizada por Paulo Bruscky, critica diretamente os aparatos midiáticos do sistema capitalista, e busca novos circuitos para a produção de arte, fora dos centros tradicionais (museus, galerias, etc), remetendo às ações do *Culture Jamming*²⁷ e ao *détournement*²⁸ situacionista.

Um desvio no cotidiano dos habitantes do Recife se faz a partir do momento em que Bruscky transforma alguns outdoors da cidade em poemas visuais; ele confere um conteúdo poético/artístico a um elemento urbano a *priori* funcional. Consegue enxergar possibilidades lúdico-artísticas em locais inusitados.

Seja apropriando-se de objetos cotidianos, seja criando sua própria grafia, Bruscky ainda nos dias de hoje cria trabalhos de Poesia Visual, como a série de poesias publicadas pela Fundação de Cultura da cidade do Recife em 2004, intitulada “Invenção do Recife: Coletânea Poética”, além de outros trabalhos, que apresentam a *possibilidade de recortar fragmentos poéticos das mais diferentes fontes*²⁹, como aponta Cristina Freire.



Paulo Bruscky *Poema Visual* (1986)

NOTAS

¹ Os *multimeios* surgem no cenário artístico brasileiro a partir dos anos 1960, enfatizando ainda mais o processo em detrimento de um objeto estético, possibilitando novas experimentações que levaram os artistas a mesclar diferentes linguagens, expandindo e confundindo suas fronteiras. Entre os novos meios amplamente explorados, pode-se citar: Super-8, *off-set*, carimbo, heliografia, xerox, fax, mimeógrafo, entre outros.

² FREIRE, 2006, p.32.

³ BRUSCKY, Paulo. **Poesia Visual e Experimental em Pernambuco**. Pernambuco: Biblioteca Popular de Casa Amarela, 2005.p.1.

⁴ O poeta e filósofo Jommard Muniz de Britto é um importante intelectual da cidade do Recife, tendo participado do movimento tropicalista e, assim como Paulo Bruscky, atuou nos anos de fogo da ditadura militar, acompanhando de perto a trajetória de Bruscky ao qual refere-se como “bruxo brusco” em seu livro “Terceira Aquarela do Brasil” de 1982. Nesse poema, Jommard M. de Britto tenta definir Bruscky com metáforas interessantes: “(...)Trata-se de um bruxo e, portanto, um contra classificado / retirando-se da palavra todas as magias romanticonas / Desviante de todas as normalizações(...)” (BRITTO,1982,p.87)

⁵ O artista plástico pernambucano Daniel Santiago trabalhou junto com Paulo Bruscky em diversas situações a partir dos anos 1960. Vive e trabalha, atualmente, em Recife – PE.

⁶ A Semana de 22, ou Semana de Arte Moderna, aconteceu em São Paulo em 1922, sendo um dos mais marcantes “acontecimentos” da história cultural do Brasil, firmando-se como evento símbolo da mentalidade modernista nacional. Oswald de Andrade, Graça Aranha, Menotti del Pichia, Mário de Andrade (entre outros artistas e intelectuais) reuniram-se no Teatro Municipal de São Paulo para recitar poemas, expor obras de arte, apresentar músicas, etc., sendo recebidos por vaia, gritos e demonstrações de fúria do público, que, inicialmente, não aceitava o espírito revolucionário e moderno daquelas novas formas de expressão.

⁷ MONTEIRO, Vicente *apud* BRUSCKY, Paulo, 2004, p.125.

⁸ BRUSCKY, Paulo. **O Poeta Tipógrafo**. In BRUSCKY, Paulo et al. Vicente do Rego Monteiro: Poeta, Tipógrafo, Pintor. Pernambuco: CEPE, 2004. p. 22.

⁹ CAMARA, João. Vicente Monteiro, artesão-inventor. *Op Cit.* p. 66.

¹⁰ “Palavras unidas em forma de desenhos e imagens” seria uma forma resumida de definir os caligramas, que também possuem um longínquo passado histórico, sendo Guillaume Apollinaire um dos seus maiores expoentes no séc. XX. Essa modalidade poética foi amplamente explorado pelos dadaístas, futuristas, cubistas e pelo próprio Vicente do Rego Monteiro.

¹¹ GULLAR, 2007, p.21.

¹² O Concretismo brasileiro tomou força a partir de 1952, principalmente pela revista/livro Noigandres, organizada por Décio Pignatari e pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. O movimento se lançou oficialmente com a I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Além dos três poetas de São Paulo que haviam iniciado o movimento, também fizeram parte do evento alguns poetas do Rio de Janeiro, como Ferreira Gullar e Wladimir Dias-Pino. Hélio Oiticica, Lígia Clark, Ivan Serpa, Franz Weissmann e Aluísio Carvão, entre outros, eram os artistas visuais participantes do movimento em questão. Os poetas concretos manipulavam as palavras relacionando-as com espaço, sendo a sua distribuição na página de suma importância, entre outras características. Eles apresentavam como seus precursores, por terem tido preocupações semelhantes, Stephane Mallarmé, Ezra Pound e Guillaume Apollinaire, este último, principalmente por seus caligramas, além dos futuristas e dadaístas.

¹³ GULLAR, 2007, p.42.

¹⁴ *Idem.* p. 43.

¹⁵ *Idem.* p. 60.

¹⁶ Como declara Paulo Bruscky em entrevista à autora em janeiro de 2008.

¹⁷ CHAMIE, Mário *apud* CARVALHO, 2002, p.98.

¹⁸ DIAS-PINO, Wladimir *apud* CARVALHO, 2002, p.104.

¹⁹ Em seu livro *La Mirada Móvil: A favor de un arte intermedia* Bartolomé F. Colom faz um retrospecto histórico da Poesia Visual com o objetivo de apontar suas origens, e entre outros aspectos, abordar os entrelaçamentos com outras linguagens, como a música, o teatro, etc. Caso se deseje fazer uma retrospectiva rigorosa desse tema – o que não é o objetivo dessa dissertação, que preferiu apontar influências mais próximas do século XX – deve-se ir até o século III A.C, onde se encontram os primeiros caligramas do Ocidente. Existem ainda os ideogramas chineses, entre outros exemplos; logo, são inúmeras as referências históricas possíveis para um estudo aprofundado da Poesia Visual.

²⁰ Entrevista cedida à autora em janeiro de 2008.

²¹ MARINETTI, Filippo *apud* COLOM, Bartolomé, 2000, p.40.

²² COLÓM, 2000, p. 41.

²³ BRUSCKY, Paulo *apud* FREIRE, 2006, p.114.

²⁴ FREIRE, 2006, p.71.

²⁵ RICHTER, Hans *apud* COLOM, 2000, p.74.

²⁶ MACEDO, 2005, p.56.

²⁷ Chama-se de *Culture Jamming* a prática de intervenções em peças publicitárias, como os outdoors, realizada nos Estados Unidos, Canadá e Europa. Os culture jammers direcionam críticas para as questões do consumo e das grandes corporações, catalisando discussões sobre as políticas do espaço público.

²⁸ O *détournement* é um conceito situacionista que apóia a apropriação de elementos ou estruturas de linguagem da nossa sociedade para sua re-organização posterior em novas composições com intuítos opostos aos originais. A Internacional Situacionista, em muitos de seus textos, propõe *détournements* na vida cotidiana, já que, para eles, uma verdadeira revolução cultural apenas seria possível a partir da ruptura da alienação da vida diária, pelo desvio das suas práticas e pensamentos comuns. Serão discutidos, posteriormente, alguns conceitos desse grupo francês que repensou a apreensão do espaço urbano no séc. XX.

²⁹ FREIRE, 2006, p.157.

Referências

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro.**São Paulo: Cosac e Naify, 1999.

BRITTO, Jommard Muniz de. **Terceira Aquarela do Brasil.** Recife: Ed. Do Autor, 1982. p.87-89.

BRUSCKY, Paulo et al. Org. **Vicente do Rego Monteiro: Poeta, Tipógrafo, Pintor.** Recife: CEPE, 2004.

_____. **Poesia Visual e Experimental em Pernambuco.** Pernambuco: Biblioteca Popular de Casa Amarela, 2005.

CARVALHO, Helga. **Da Poesia Processo ao Poema Concreto: Um passeio pelo fio da navalha**. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

COLOM, Bartolomé Ferrando. **La Mirada Móvil: A favor de un arte intermédia**. Santiago de Compostela: Univerdidade de Santiago de Compostela, 2000.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. **Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia**. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta: momento-limite da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JACQUES, Paola Berestein. Org. **Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

MACEDO, Luciana Padilha C. de. **A Vídeo-Arte e as Relações entre os Processos e Conseqüências: Análise da Obra Videográfica de Paulo Bruscky**. Recife. Monografia apresentada para a obtenção do título de especialista em Ensino de Arte. 2005.

PECCININI, Daisy. Org. **Arte Novos Meios / Multimeios – Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

Currículo Resumido

Ludmila Britto é mestranda em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Arte Educadora, Pesquisadora e Artista Visual, atua junto ao GIA – Grupo de Interferência Ambiental, com o qual já participou de exposições em vários estados do Brasil, como São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro e outros países como Espanha e Alemanha.