

POESIA CONCRETA, EXPERIÊNCIAS NEOCONCRETAS E OS INÍCIOS DO LIVRO DE ARTISTA NO BRASIL

Márcia Regina Pereira de Sousa
Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade do Estado de Santa Catarina

Resumo

Este artigo trata dos inícios do livro de artista no Brasil, a partir de uma nova concepção de livro construída pelos poetas concretos entre as décadas de 1950 e 1960, e seus desdobramentos em experiências plásticas realizadas por artistas do movimento neoconcreto.

Palavras-chave: livro de artista, poetas concretos, experiências neoconcretas.

Abstract

This article examines the beginning of artist's book in Brazil, from a new book conception built by concrete poets between the 50's and 60's decades, and its outspreads in experiences performed by artists of neoconcrete movement.

Key-words: artist's book, concrete poets, neoconcrete experiences.

Neste artigo será traçada uma sucinta trajetória dos inícios do livro de artista no Brasil, tendo como ponto de partida os anos 1950-60, momento em que, segundo Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa (1985), se consolida no Brasil a concepção de livro de artista. Esse período inicial configurou-se como ponto de confluência de experiências que desencadearam inúmeras pesquisas posteriores relacionadas ao campo do livro de artista.

Johanna Drucker (2004) coloca a noção de que o campo do livro de artista emerge de muitos pontos simultâneos de origem, sendo, portanto, um campo que recusa a noção linear de história. Em termos internacionais, há autores que localizam a origem do livro de artista contemporâneo nas vanguardas artísticas do início do século XX, como o dadaísmo, o surrealismo, o futurismo e o construtivismo russo. Mas é a partir da segunda metade do século que o campo dos livros de artista se desenvolve com mais intensidade, e um número crescente de artistas passa a desenvolver trabalhos em livro de forma sistemática. Drucker cita o Grupo CoBrA na Dinamarca, na Bélgica e na Holanda; os Letristas Franceses; o contexto do Fluxus, que incorporou música experimental, performance e outras formas não tradicionais de arte ao livro; e os poetas concretos no Brasil, particularmente Augusto e Haroldo de Campos.

Entretanto, essa autora localiza contribuições ao livro como uma idéia artística já em escritores como Gustavo Flaubert, em artistas como William Blake e William Morris, e em poetas como Stéphane Mallarmé e Edmund Jabès. Como precursores do livro de artista contemporâneo, Bernadette Panek (2003) acrescenta a série de gravuras *Os Caprichos*, de Francisco Goya e os manuscritos *Noa Noa* de Paul Gauguin. No interior dos movimentos de vanguarda do início do século XX, o precursor mais célebre é sem dúvida Marcel Duchamp.

No Brasil, as experiências dos poetas concretos podem ser tomadas como um dos pontos de origem do livro de artista, embora anteriormente – da colaboração entre artistas plásticos e escritores na década de 1920 – surtem obras que são apontadas por Fabris e Costa (1985) como precursoras do livro de artista contemporâneo: *Feuilles de Route* (1924), de Blaise Cendrars e Tarsila do Amaral, e *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. As pesquisas de Aloísio Magalhães nas oficinas do *Gráfico Amador* em Recife, nos anos 50, também são citadas pelas curadoras como pioneiras e influenciadoras do campo.

Wladimir Dias Pino e seu pioneirismo em A Ave

O lançamento do livro-poema *A Ave*, de Wladimir Dias Pinoⁱ, em 1956, pode ser considerado um marco fundador do campo do livro de artista no Brasil. Clemente Padín (2005), artista e poeta uruguaio, considera *A Ave* como o pioneiro dos livros de artista na América Latina. Para Paulo Silveira (2001, p. 177), “*A ave* é possivelmente o primeiro livro de artista brasileiro pleno, que se autocomenta, concebido e executado integralmente por um único artista, dependente da seqüencialidade das páginas e inadaptável para outros meios.” Moacyr Cirne (1986, p. 6) considera-o um livro que “(...) pela primeira vez no Brasil, assume radicalmente a sua condição estrutural de livro-fabricado-como-um-objeto/poema, e não como um mero suporte ou envólucro [*sic*] de poemas e textos literários...”.

A Ave teve tiragem de trezentos exemplaresⁱⁱ, cada uma das edições trabalhadas em parte artesanalmente, já que apresentam desenhos a nanquim e outras interferências manuais. O livro é estruturado com folhas brancas com

certa transparência, impressas em tipografia, e folhas coloridas opacas que trazem gráficos e perfurações, que orientam ou auxiliam a lógica de leitura. A estrutura física do livro e o virar de páginas organizam, assim, o processo que revela o livro, que só se realiza de fato nas mãos do observador. Assim, o poema se forma durante o uso do livro, como enfatizam Álvaro de Sá e Moacyr Cirne em seu texto *A origem do livro-poema* (1971). Os gráficos e perfurações indicam a construção de sentenças, resultando inicialmente no poema:

1. A AVE VOA DEntRO de sua COr
2. polir O VOo Mais que A UM ovo
3. que taTEar é SEU ContORno?
4. SUA agUda cRistA compLeTA a solidão
5. assim é que ela é teto DE SEU olfato
6. a curva amarGa SEU Voo e fecha Um TempO com SUa fOrma.ⁱⁱⁱ

Ao final do livro, a escrita é obliterada, restando os gráficos, as perfurações e as cores das páginas, caminhando para um poema sem palavras, para um poema para ser visto. O livro torna-se, assim, uma estrutura aberta que incita novas pesquisas. Moacyr Cirne, a respeito da continuidade, coloca:

Usado, manipulado, apreendido, o poema não acaba ao fechar o livro. Mas também não propõe um recomeço: propõe novos livros, novos poemas. Propõe novas aventuras semiológicas, ao nível da vanguarda. No caso de Wladimir Dias Pino, levou a outra pesquisa fundamental: *Solida* (1962), iniciada em 1956. No caso da poesia brasileira, levou à fundação de um novo movimento: o poema processo. (CIRNE, 1986, p. 7)

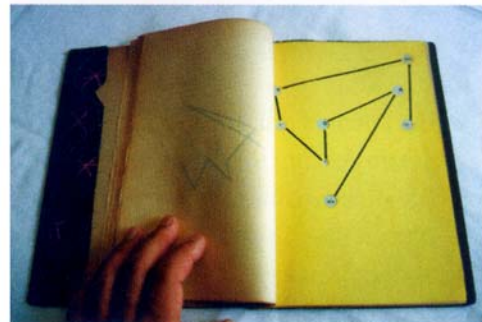
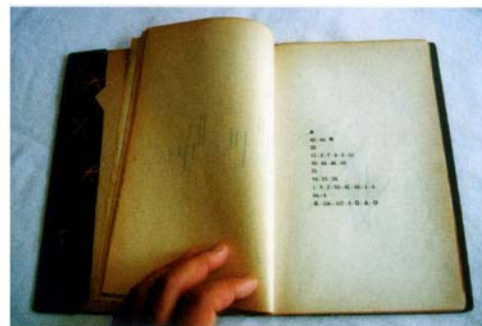


Figura 1: Wladimir Dias Pino, *A Ave*, 1956. Fonte: SILVEIRA, 2001.

Segundo Annateresa Fabris,

A Ave inova em vários níveis. A estrutura física do livro é parte integrante do poema, pois ele só existe a partir da manipulação criadora do fruidor, que determina o ritmo de leitura, suas possibilidades de decodificação, as relações espaciais entre página e página, a separação, desejada pelo autor, entre a escrita e a leitura. A fusão de gráficos, palavras, transparências, perfurações, cria um código espacial, no qual as informações se superpõem e se particularizam num jogo de remissões que multiplica os significados verbais e visuais, que transforma o poema numa estrutura perceptiva constantemente ressemantizada, numa 'armadilha visual', que obedece a uma lógica interna, auto-referencial.

É, sem dúvida, de seu exemplo que surgem experiências posteriores como as de Lygia Pape (Livro da Criação, 1959), de Reynaldo Jardim (Livro infinito, 1960), de Raymundo Collares (Decomposição de um trabalho de Mondrian, 1970-1971, Gibi – aberto em diagonal, 1971), estruturas móveis, extremamente sensoriais, que envolvem integralmente o espectador com suas propostas lúdico-construtivas. (FABRIS, 1988, p. 7)

Wlademir Dias Pino, dessa forma, foi importante personagem na constituição de um movimento particular, que caminhava em paralelo ao movimento de poesia concreta que se formava no eixo Rio-São Paulo. Suas pesquisas desembocaram em ativa participação junto a esse movimento, que se organizou a princípio a partir das atividades do grupo Noigandres em São Paulo. Em 1967, Dias Pino rompeu com o movimento concreto e juntamente com Moacyr Cirne e Álvaro de Sá, lançou o *poema processo*, movimento que propôs uma dissociação entre a poesia e o poema, enfatizando a fisicalidade do poema, se deslocando em direção a uma radicalização pela visualidade.

Noigandres, a poesia concreta e os movimentos construtivos no Brasil

Em 1952, surgiu em São Paulo o grupo que ficou conhecido como *Noigandres*, composto por Décio Pignatari e pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. *Noigandres* foi o nome dado à revista criada naquele mesmo ano pelo trio como porta-voz das idéias e como contentora da produção em poesia experimental desenvolvida naquele período. Na *Noigandres* n. 4, de março de 1958, os poetas publicaram o *Plano-Piloto para Poesia Concreta*^{IV}, que ficou conhecido como o manifesto da poesia concreta. Nesse documento, os poetas elencam atitudes precursoras para as suas proposições, como as de Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, E. E. Cummings, Apollinaire, Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto. No *Plano-Piloto* são propostos elementos para a constituição da poesia concreta: o espaço gráfico

considerado como agente de estrutura espaço-temporal para o poema; a instituição da idéia de ideograma, com sua sintaxe espacial ou visual e a idéia de justaposição de elementos; a palavra como matéria do poema, considerada em suas dimensões sonora, formal e semântica; a simultaneidade entre a comunicação verbal e a comunicação por formas, criando uma área lingüística específica, que os concretos denominaram de *verbivocovisual*^{IV}; o poema como um mecanismo; o predomínio da composição matemática... Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari consideravam o poema concreto “(...) um objeto em e si e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas”, e concluem o manifesto da seguinte maneira:

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil. (CAMPOS, PIGNATARI e CAMPOS, 1965, p. 218)

Segundo Bernadette Panek (2003), as proposições dos poetas concretos foram influenciadas pelas reflexões de Stéphane Mallarmé (1842-98) a respeito do livro como forma a ser trabalhada visualmente. De acordo com a pesquisadora, o projeto de *O Livro* de Mallarmé, deixado inacabado, revela sua extrema preocupação com a estrutura do poema e com a estrutura do livro em si, com a fisicalidade do suporte. O poeta incorporou ao projeto d’*O Livro* a possibilidade de movimento e permutação das páginas, criando o que Haroldo de Campos (1977, p. 18) denomina de “multilivro”, pois que possibilitaria, a partir de um determinado número de base, um “enxame de constelações móveis” ou “campos de acontecimentos”^{VI}, proporcionando ao “leitor-operador” o que Mallarmé chamou de “liberdade dirigida”. O poeta desejava integrar à estrutura da obra um elemento aleatório controlado, uma idéia de acaso programado.

Haroldo de Campos (1977, p. 19) acrescenta que o projeto d’ *O Livro* “(...) faz da categoria do provisório a sua própria categoria da criação, pondo em questão, constantemente, a idéia mesma de obra concluída, instalando o transitório onde, segundo uma perspectiva clássica, vigeria a imutabilidade perfeita e paradigmática dos objetos eternos (...)”, estabelecendo assim a idéia de uma obra aberta. Com esses conceitos, Mallarmé influenciou não só o campo

da literatura como o da música e o das artes visuais. O poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Um lance de dados jamais abolirá o acaso, 1897), segundo Haroldo de Campos, seria um primeiro esboço d'O Livro de Mallarmé. Para Panek (2003, p. 31) "(...) essa obra de Mallarmé é um paradigma precursor do livro de artista", retomado posteriormente por diversos artistas, dentre eles Marcel Broodthaers.

Das atividades do grupo Noigandres e de outros grupos de poetas, como os *Intensivistas* em Cuiabá, emergiu o movimento da poesia concreta^{vii}. Com alguns anos de antecedência, era gestado o movimento concreto nas artes visuais, como reação ao sistema representacional vigente no meio artístico nacional na década de 1940 e início de 50, dominado por figuras como Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall e Pancetti. Essa vertente construtiva da arte brasileira buscava, como afirma Ronaldo Brito (1999, p. 13), "uma arte não-representativa, não-metáforica", de tendência geométrica e de conceituação baseada sobre os movimentos e escolas construtivistas européias do início do século, como o Neoplasticismo holandês, o construtivismo russo e a Bauhaus, bem como sobre as formulações construtivas de Max Bill e da Escola de Ulm^{viii}.

Segundo Aracy Amaral (2006), o movimento concreto foi desencadeado no Brasil em 1952 a partir da formação do *Grupo Ruptura*^{ix} em São Paulo, liderado por Waldemar Cordeiro. Nesse ano, ocorreu no Museu de Arte Moderna de São Paulo, a primeira exposição do grupo, momento em que foi lançado o *Manifesto Ruptura*, texto redigido por Waldemar Cordeiro e assinado pelos participantes da exposição.

Ferreira Gullar (1985) coloca que já em 1951, a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo apresentou obras abstratas ou concretas de artistas como Sofia Taeuber-Arp, Max Bill, Richard P. Lohse, entre outros, o que deu um impulso decisivo ao movimento incipiente. Gullar aponta o surgimento do movimento concreto no Rio de Janeiro a partir do rompimento formal empreendido por Almir Mavignier e Ivan Serpa, este artista um elemento aglutinador em torno do qual se reuniram vários artistas, derivando daí o *Grupo Frente*^x, cuja primeira exposição coletiva data de 1953.

Em fins de 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo realizou-se a *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, reunindo pela primeira vez trabalhos de

artistas e poetas concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Dessa exposição participaram, além dos artistas plásticos dos grupos já citados – somados a nomes como Alfredo Volpi, Alexandre Wollner e Amilcar de Castro – os poetas concretos Ferreira Gullar, Ronaldo Azevedo e Wladimir Dias Pino (residente em Cuiabá, mas carioca nato), representantes do Rio de Janeiro, assim como Décio Pignatari e os irmãos Campos, de São Paulo. A mostra foi composta de cartazes-poemas, apresentados contiguamente a obras pictóricas, desenhos e esculturas. A exposição repercutiu com maior intensidade quando apresentada no Rio de Janeiro, no Ministério de Educação e Cultura, em fevereiro de 1957.

Essa exposição evidenciou, entretanto, as divergências existentes entre os dois grupos. No plano estético, segundo Gullar (1985, p. 229), “(...) os cariocas, de modo geral, mostravam uma preocupação pictórica, de cor e matéria, que não havia nos paulistas, mais preocupados com a dinâmica visual, com a exploração dos efeitos da construção seriada”. As diferenças eram também patentes no plano conceitual, uma vez que, de acordo com Brito (1999), os cariocas eram mais idealistas e intuitivos, articulavam uma forte relação entre arte e vida, enfatizavam a questão fenomenológica na construção e fruição de suas obras, e consideravam o trabalho de arte como *meio de expressão*; enquanto que os paulistas eram mais teóricos e racionalistas, buscavam a objetividade composicional e acreditavam no trabalho de arte como *produção*, ou seja, como um processo de conhecimento específico.

Essa exposição foi o início da cisão entre os dois grupos, consumada em 1959, quando Ferreira Gullar e os artistas do Rio lançaram o *Manifesto Neoconcreto*^{xi}, publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil^{xii} em 23 de março daquele ano, em que expressavam sua posição crítica em relação à “(...) arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista.” Esse documento foi também distribuído na *I Exposição de Arte Neoconcreta*, cuja abertura ocorria no mesmo dia da publicação do manifesto, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nesse documento, os artistas defendiam o resgate da subjetividade, um retorno da sensibilidade e da experiência fenomenológica na fruição dos trabalhos artísticos, e recolocavam a questão da expressão, no interior mesmo do vocabulário formal construtivo, do qual continuariam fazendo uso.

Em relação ao campo do livro de artista, as propostas de uma nova concepção de livro, engendradas naquele momento pelos poetas concretos, foram significativas para a instauração do livro de artista no Brasil. Tais propostas desdobram-se mais adiante em colaborações entre poetas e artistas, como a parceria entre Augusto de Campos e Julio Plaza, que originou inúmeros trabalhos, dentre eles *Objetos* (1968) e *Poemóviles* (1974). Entretanto, é no interior do movimento neoconcreto que surgiram as experiências mais radicais em direção à espacialização da palavra, e momento em que ocorreu uma dissolução das fronteiras entre poesia e artes visuais.



Figura 2: Augusto de Campos e Julio Plaza, *Poemóviles*, 1974. Acervo Bernadette Panek. Fotografia: Márcia Sousa.

Em meados da década de 1950, Ferreira Gullar produziu o poema *O formigueiro*^{xiii}, considerado por ele como precursor do *livro-poema*, em que a estrutura do livro e a palavra são integradas num corpo único. Esse conceito também traz algumas referências d'*O Livro*, de Mallarmé:

Chamo de livro-poema (ou poema-livro) à tentativa de usar a página (o livro) como um elemento interior ao poema. Nesta experiência, poema e livro não mantêm entre si uma relação meramente circunstancial, mas estão de tal modo integrados que é impossível distingui-los: poema e livro nascem num só e mesmo ato, uma vez que o impulso que determina as palavras e sua posição na página determina também o formato da página e os cortes. (...) Essa participação tão íntima da página material na expressão poderia induzir o leitor a pensar que nossa intenção é transformar o poema em algo material, intranscendente, em objeto. Na verdade, segundo cremos, a palavra, com seu peso, obriga a página a vencer o limite tátil, submerge-a na dimensão temporal da linguagem. A página é pausa, duração, silêncio. Um silêncio verbal. Cortando-a, justapondo-a, procuro tornar audível o lado mudo da linguagem, o seu avesso. (GULLAR, citado por PONTUAL, 1971, p. 33-34).^{xiv}

Sá e Cirne (1971, p. 40) consideram *A Ave* (1956), de Wladimir Dias Pino, como o primeiro exemplar de livro-poema a surgir, e contestam esta

definição de Gullar, afirmando que não se refere ao livro-poema, mas à *poesia-livro*: “(...) a incorporação do livro como elemento de expressão às palavras que compõem o poema.” Na sequência, os autores colocam uma distinção entre *poema-livro* e *livro-poema*. Segundo eles, “(...) no poema-livro o livro é subordinado à estrutura do poema (...)”, o livro é um suporte, podendo o poema migrar para outros meios. Julio Plaza (1982) corrobora essa definição: “O poema-livro se caracteriza pelo emprego não dominante de sua estrutura espaço-temporal. A informação gráfica contida pode permanecer, sem perda de informação, num outro meio: filme, cartaz, diapositivo, etc.” A respeito do livro-poema, Sá e Cirne colocam:

O que caracteriza o livro-poema é a fisicalidade do papel como parte integrante do poema, apresentando-se como um corpo físico, de tal maneira que o poema só existe porque existe o objeto (livro). A intenção do livro-poema não é a de um objeto acabado, mas através de sua lógica interna, formar o poema durante o uso do livro [...]. A função do livro é ser gerador de informações através de seu processo. [...]

O livro-poema não pode perder a característica de livro para ser filme ou cartaz. As propriedades físicas do material impedem essa transposição. O livro-poema exige exploração simultânea ou isolada de:

transparência/opacidade

perfuração/relevo

vinco/dobras

brilho/cor

corte/desdobragem

elasticidade/flexibilidade

textura/dureza

e como organização de livro, de:

capa/contracapa;

níveis/cantos

numeração/inter-relação material das folhas

posicionamento formal/ajuste.

(SÁ e CIRNE, 1971, p. 41)

Em 1957, Lygia Pape produziu seus *poemas-objetos*, e em 1959 Ferreira Gullar desenvolveu os poemas tridimensionais de uma palavra só, como o *Lembra* (1959), trabalhos que o poeta considera quase esculturas com palavras. Esses poemas talvez possam ser denominados de “não-objetos verbais”, em consonância com a *Teoria do Não-Objeto*^{xv}, publicada por Gullar em 1960:

O não-objeto verbal é o antidicionário: o lugar onde a palavra isolada irradia toda a sua carga. Os elementos visuais que ali se casam a ela têm a função de explicitar, intensificar, concretizar a multivocidade que a palavra encerra. (...) No não-objeto os elementos plásticos não são usados com o mesmo sentido que na pintura ou na escultura. Já são escolhidos segundo um propósito verbal, isto é: da mesma maneira

que um poeta tradicional elabora seu poema convocando e repelindo palavras, o poeta neoconcreto convoca, além das palavras, formas, cores, movimentos, num nível em que a linguagem verbal e a linguagem plástica se interpenetram. (GULLAR, 1960, In: AMARAL, 1977, p. 94)

Para Ferreira Gullar, um não-objeto não seria um “antiobjeto”, mas “(...) um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá a perceber sem deixar rasto” (p. 85). Para ele, um não-objeto seria o aparecimento primeiro de uma forma, e por isso funda a sua própria significação; obras que permanecem *entre-linguagens*, e assim convertem-se em “objetos especiais” para os quais as denominações convencionais como pintura e escultura não se encaixariam mais. Nesse mesmo texto, Gullar esclarece que toda obra de arte tende a ser um não-objeto, mas que tal denominação somente se encaixaria a obras que trazem justamente essa idéia de dissolução entre linguagens como fator intrínseco à sua produção: “(...) convergem para um ponto comum, afastando-se cada vez mais de suas origens” (p. 87). Para o autor, o não-objeto também demandaria a ação do observador, e o próprio uso revelaria a obra, incorporando-se à sua significação.

Os elementos relacionados por Ferreira Gullar ao não-objeto podem ser de fato observados em seu poema *Lembra*, e influenciaram muitas obras neoconcretas, como os livros produzidos por Lygia Pape no mesmo período: o *Livro da Criação*, o *Livro da Arquitetura* e o *Livro do Tempo*, localizados em algum ponto entre livros e estruturas escultóricas ou arquiteturas, os quais serão abordados a seguir.

As experiências de Ferreira Gullar nesse período desdobram-se mais adiante na *poesia espacial*, cujo trabalho mais conhecido é o *Poema Enterrado* (1959)^{xvi}. A poesia espacial desabaria definitivamente com as fronteiras entre a poesia e as artes plásticas.

Lygia Pape e seus livros escultórico-arquiteturais

O *Livro da Criação* (1959-60) de Lygia Pape, pode ser considerado tanto um desdobramento quanto um contraponto às idéias esboçadas por Ferreira Gullar. O livro^{xvii} solicita o manuseio por parte do observador, no entanto, as

palavras são completamente abolidas, permanecendo os elementos plásticos neoconcretos. As unidades-páginas, por meio do gesto construtor do observador-manipulador, migram do plano em direção ao espaço, para retornarem em seguida ao plano. Segundo Lygia Pape (1983), nesse livro a linguagem não-verbal desencadeia uma narrativa verbal. A artista, quando fotografou as páginas do *Livro da Criação*, tinha o desejo de levar o livro para um “passeio pelo mundo”, e assim as páginas foram instaladas e registradas em relação com os espaços da paisagem natural e humana do Rio de Janeiro. Com esse gesto, Lygia estende ainda mais a idéia de espacialização desejada para este trabalho: as unidades convertem-se em mais que estruturas móveis postas em fluxo pelas mãos do observador. Conduzidas aos espaços da cidade, essas páginas passam a investigar e a integrar-se aos espaços mesmos da vida.

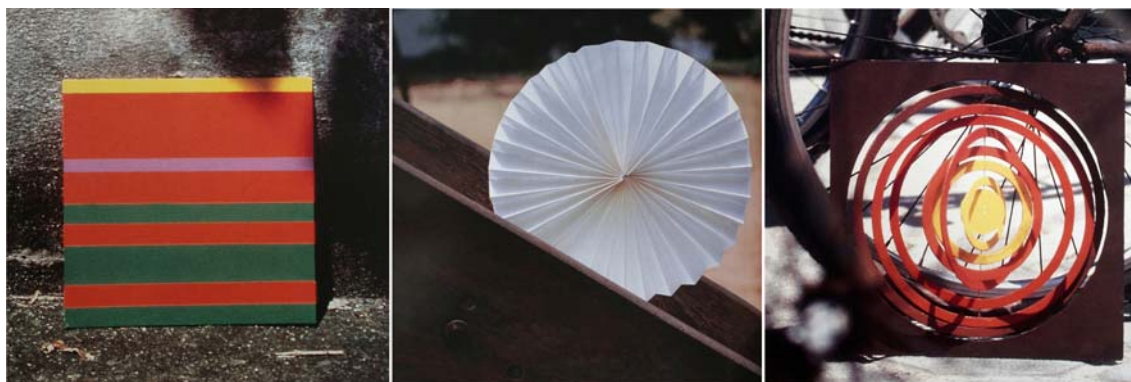


Figura 3: Lygia Pape, páginas do *Livro da Criação*, 1959-1960. Fonte: PAPE, 2000.

Para Lygia Pape (1976), esse livro é uma “(...) indagação do homem como história.” Guy Brett coloca que no *Livro da Criação*,

(...) Pape fundiu as convenções do livro de história narrativo e discursivo e o éclat não-verbal da pintura concreta, para fornecer um tipo de guia ao universo e à evolução humana. O título incorporava dois significados: a criação da terra e o ato criativo do espectador ao manipular a forma e a construção em cor de cada página. Podia-se dizer que os dois eram tornados simultâneos e recíprocos como uma forma de conhecimento (...). (BRETT, In: PAPE, 2000, p. 306)

Segundo Vanessa Machado (2008), na 2ª Exposição Neoconcreta, em 1960, no Rio de Janeiro, o *Livro da Criação* foi apresentado por um narrador, que mostrava as páginas acompanhadas por uma breve narrativa verbal. No entanto, nas peças dispostas na exposição não havia indicações textuais que interferissem na livre fruição da obra pelos observadores.

No *Livro da Arquitetura* e no *Livro do Tempo*, Lygia Pape radicaliza ainda mais suas experiências em direção ao espaço. O *Livro da Arquitetura* (1959-60) é uma menção à história da arquitetura, em que a artista faz interpretações plásticas em papel sobre o período paleolítico, passando pelas pirâmides egípcias, pelas estruturas gregas, românicas, barrocas e góticas, pelas arquiteturas árabe e japonesa, chegando até as construções em concreto armado contemporâneas. Nesse livro, as estruturas tornam-se tridimensionais em definitivo, já que não é possível voltar a planificá-las, como no *Livro da Criação*.



Figura 4: Lygia Pape, páginas do *Livro da Arquitetura*, 1959-1960. Fonte: PAPE, 2000.

O *Livro do Tempo* (1959-1961), por sua vez, constitui-se de 365 *peças-módulos-unidades-páginas* de 16x16 centímetros cada. A artista produziu uma peça por dia, ao longo de um ano – talvez um ano mais interno que cronológico –, e por isso passou a denominar o trabalho de *Livro do Tempo*. Nessa obra, as peças-páginas são de madeira pintada, em que os quadrados são recortados e os fragmentos são rearranjados sobre o próprio plano-matriz. Todos os módulos são então instalados sobre uma parede de grandes dimensões, e a impressão primeira que se tem de todo o conjunto é a de que os planos no trabalho se deslocam e se movimentam constantemente.

Resgatando as intenções trabalhadas nos poemas-objeto de 1957, Lygia Pape, em várias obras posteriores, entrelaça a palavra a elementos plásticos, como nos poemas visuais *Caixa Brasil* (1968), *Das Haus* (1995) e *Isto não é uma nuvem* (1997). A palavra, o poema, o livro, a caixa, na realidade, atravessam toda a obra da artista, como pode ser observado nos *Poemas-luz* de 1956-57, nos *Poemas-Xilogravuras* (1960), na *Caixa das Formigas* (1967), na instalação *Eat me: a gula ou a luxúria* com os objetos de sedução (1976)^{xviii}

até projetos mais contemporâneos como *Is your life sweet?* (1996) e o vídeo *Sedução II* (1999), entre outros.

Essa diversificada produção indica a fecundidade experimental de Lygia Pape, agente de constantes pesquisas que tensionaram em definitivo as fronteiras das categorias tradicionais da arte. As experiências da artista também estenderam os limites da arte com o envolvimento mais profundo do espectador no processo de criação, e com a ampliação do campo perceptivo que envolvia tanto a produção quanto a fruição de seus trabalhos. Para Hélio Oiticica,

Ligia Pape é semente permanentemente aberta a sucessivas erupções: sua atividade flutua criativamente [sic] como as estações, mas não num sentido mecânico – seria mais como uma ‘estação interna’ vivenciada, que a conduz dessa para aquela iniciativa. E uma estranha ligação existe entre elas, como uma teia.

A imagem da teia seria a mais apropriada às evoluções que se dão interna e externamente desde o **livro da criação** feito em 1960, onde as unidades, como células, formavam uma unidade criativa aberta: a história dos elementos, da pré-história humana, mas que realmente eram dirigidas como que à história humana pré-sensorial, como toda sua evolução posterior poderia mostrar: a busca para a consciência direta sensorial para o ato de ver, ou sentir pelo tato – o intelecto desafiando a si mesmo – mudança do conceito de ‘objeto-arte’ para o da ‘idéia’, o que nada mais é do que ato vivo de ‘ter uma idéia’ tomado subjetivamente. (OITICICA, 1969, In: LYGIA PAPE, 1976)

ⁱ Wladimir Dias Pino foi o fundador do *Intensivismo*, movimento literário que surgiu em Cuiabá, no Mato Grosso, no início dos anos 1950. Os integrantes desse movimento lançaram inclusive manifestos, como o que foi publicado na Revista Sarã n. 4 (Cuiabá, jul. 1951), cujo trecho final diz: “Intensivismo: instrumento de superposições de leituras. Movimento onde a leitura foi mais importante do que a escritura.”

Manifesto disponível em <http://www.al.mt.gov.br/V2008/ViewConteudo.asp?no_codigo=16685>.

ⁱⁱ Publicados pela Editora Igrejinha, Cuiabá. Essa editora foi criada em fins de 1951 por Wladimir Dias Pino e demais integrantes do movimento intensivista, e lançou obras como: *Os corcundas* (1954), *A Máquina que Ri (ou a Coisa em Si)* (1955) e *Poema Espacial* (1957), de Wladimir Dias Pino, entre outras.

ⁱⁱⁱ Reproduzido do texto de Darcy Gomes Neto, *Que Ave é esta*, 1986, p. 9.

^{iv} CAMPOS, PIGNATARI e CAMPOS, 1965, p. 218. Texto publicado na Revista Noigandres n. 4, de março de 1958.

^v Termo cunhado por James Joyce.

^{vi} Umberto Eco, *Obra Aberta*, citado por CAMPOS, 1977, p. 26.

^{vii} Sá e Cirne (1971, p. 40) apontam que o movimento concreto constitui-se de três correntes distintas: “1. A simbólico-metafísica, cujo principal representante foi Ferreira Gullar, e que desembocaria no neoconcretismo. 2. A de rigor estrutural, compreendendo os integrantes do Grupo Noigandres – atuando dentro do concretismo – e seus continuadores. (...). 3. A de linguagem matemática, apresentada por Wladimir Dias Pino, precursora do poema/processo e dividida em dois livros caminhos: *A Ave (...)*; *Sólida (...)*.”

^{viii} Escola Superior da Forma, fundada em 1952, em Ulm, na Alemanha; constituída no pós-guerra por alunos egressos da Bauhaus.

- ix O grupo inicial era formado por Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros e Luiz Sacilotto, aos quais se juntaram posteriormente Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar e Anatol Wladyslaw.
- x Formado inicialmente por Ivan Serpa, alguns de seus ex-alunos, Franz Weissmann e Lygia Clark, seguidos por Abraão Palatnik, Aloísio Carvão, Décio Vieira, Eric Baruch, João José da Silva Costa, Hélio Oiticica e Lygia Pape.
- xi Publicado em Brito, 1999, p. 10-11. Foram signatários do manifesto Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanúdis.
- xii Segundo Walter Zanini (1983, p. 655), neste período, “o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (1957-61) tornou-se um espaço de reflexão e de divulgação do movimento neoconcreto.”
- xiii Segundo Paulo Silveira (2001, p. 165), este livro-poema permaneceu inédito até 1991, sendo que “algumas páginas foram apresentadas na Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, em São Paulo, e em 1957, no Rio de Janeiro.”
- xiv Publicado originalmente no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 22 mar. 1959.
- xv Publicada no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960, no Rio de Janeiro; republicada na Revista Malasartes, n. 1, set./nov. 1975.
- xvi Esse trabalho foi construído num espaço real, em que se podia adentrar. O *poema enterrado* foi concebido numa sala em formato de cubo de 2x2 metros, no subsolo do quintal de Hélio Oiticica. Entrava-se nessa sala, e no centro dela repousava um cubo vermelho de meio metro de lado, que quando levantado mostrava um cubo verde de 30 cm de lado, e este levantado, por sua vez, revelava um cubo branco, sólido, de 15 cm de lado e pousado no chão. Quando levantado esse último cubo, o que se via era a palavra “REJUVENESÇA”.
- xvii É importante notar que para Lygia Pape a idéia de *livro*, assim como a de *poema*, teve um significado bastante ampliado, abrangendo experiências da artista em diversos suportes e linguagens.
- xviii “Não é um discurso ou uma tese. Desdobre o projeto ao nível de uma epidermização de uma idéia: o sensorio como forma de conhecimento e de consciência.” (PAPE, 1976).
-

Referências

AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo: Editora 34, 2006.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. (1ª edição: Funarte, 1985).

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Atelier Editorial, 1965.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CIRNE, Moacy. A Ave: o livro como objeto/poema. In: *Bibloquê*, Órgão de divulgação da Biblioteca Central da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, n. 4, nov./dez. 1986. p. 6-7.

DRUCKER, Johanna . *The Century of Artists' Book*. New York: Granary Books, 2004.

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. *Tendências do livro de artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FABRIS, Annateresa. O livro de artista: da ilustração ao objeto. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1988, p. 6-7. Caderno Cultura.

GOMES NETO, Darcy. Que Ave é esta. In: *Bibloquê*, Órgão de divulgação da Biblioteca Central da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, n. 4, nov./dez. 1986. p. 8.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. In: AMARAL, Aracy A. (coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977. p. 85-94.

LYGIA PAPE: obras. São Paulo: Galeria Arte Global, 11 a 28 maio 1976. (Texto de Hélio Oiticica, de 1969, traduzido e adaptado do original em inglês e depoimento de Lygia Pape). [sem paginação].

MACHADO, Vanessa Rosa. *Lygia Pape: espaços de ruptura*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos na Universidade de São Paulo, 2008.

PADÍN, Clemente. El libro en tanto soporte artístico. *Revista Virtual Escáner Cultural*, Santiago do Chile, año 7, n. 75, ago. 2005. Disponível em <<http://www.escaner.cl/escaner75/acorreo.html>>. Acesso em 10 jan. 2009.

PANEK, Bernadette. *Livro de Artista: o desalojar da reprodução*. Dissertação de Mestrado em Artes. São Paulo: Universidade do Estado de São Paulo, 2003.

PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983. (Col. Arte Contemporânea Brasileira).

PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. (Textos de Mario Pedrosa, Guy Brett, Helio Oiticica).

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). *Arte em São Paulo*, São Paulo, n. 6, abr. 1982. [sem paginação].

PLAZA, J. O livro como forma de arte (II). *Arte em São Paulo*, São Paulo, n. 7, maio 1982. [sem paginação].

PONTUAL, Roberto. O livro, livre. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 65, n. 3, abr. 1971, p. 25-38.

SÁ, Álvaro de; CIRNE, Moacy. A origem do livro-poema. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 65, n. 3, abr. 1971, p. 39-44.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Whalter Moreira Salles, 1983. v. II.

Currículo resumido

Márcia Regina Pereira de Sousa. Artista plástica e pesquisadora, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina; Bacharel em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1998). Integrante do grupo de pesquisa *Rosa dos Ventos* (UDESC/CNPq). Participou de diversas exposições de gravura, fotografia e livros de artista.