

ANAIS**IV FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE***Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006*

O LIVRO DE ARTISTA E O MUSEU**LIVRO DE ARTISTA:
UMA INTEGRAÇÃO ENTRE POETAS E ARTISTAS***Bernadette Panek¹
panek@onda.com.br*

Resumo: *Pretendo, neste ensaio, expor a relação entre a literatura e as artes visuais, presente no livro de artista. Isso, mediante a análise de obras realizadas conjuntamente por artistas e poetas concretos e neoconcretos, entre as décadas de cinquenta e sessenta do século XX.*

Palavras-chave: *Livro de artista; Poesia concreta.*

A afirmação do livro como objeto de arte, no caso brasileiro, apresenta-se sob forte influência da poesia visual. Aparece também na forma de colaboração entre artistas e poetas concretos e neoconcretos, entre as décadas de cinquenta e sessenta. Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos tiveram grande participação nesses anos, não só em relação à poesia, mas também nas artes plásticas. O livro de artista é trabalhado, a partir desse momento, entre as fronteiras da literatura e das artes visuais. E assim, desenvolve um processo de maneira muito peculiar a fim de explorar a palavra como elemento visual.

A poesia concreta tira partido da materialidade da linguagem, iniciada por Mallarmé. Faz uma ponte entre a literatura e a arte na medida em que procura a espacialidade visual das palavras e seus sinais gráficos. Está contra a narratividade e por essa razão é recusada pelo campo literário. Encontra-se no limite entre a literatura e as artes visuais. Com a poesia concreta, a palavra é liberada de seu referente,

¹ Doutoranda em Semiótica, PUCPS. Professora e Coordenadora de Cursos de Pós-Graduação em Artes Plásticas na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Escultora.

situação já presente em Mallarmé, e virá a concretizar-se nos anos 60 do século XX. A potencialidade visual e a presença física dadas ao texto, por parte dos poetas concretos, o leva a tornar-se simultaneamente imagem e objeto. Momento no qual a legibilidade é vencida pela visualidade, motivo da intensa aproximação da poesia concreta com as artes plásticas.

A forma do livro na sua concepção tradicional exhibe um conjunto de folhas de papel, de igual tamanho, folhas estas geralmente impressas e unidas entre si de modo a estabelecer um volume, cuja função é transmitir um conteúdo literário. Hoje o pensamento relativo ao conceito e à construção formal do livro propõe diferenças significantes. O livro pode apresentar-se como livro-objeto, como livro de artista ou livro de artista artesanal; pode fazer parte dos livros de bibliófilo ou manifestar-se como documento de performances, de trabalhos conceituais ou experiências de *land art*; pode assumir a forma de livro ilustrado por artistas ou de livro-objeto, livro-poema ou poema-livro, e outras denominações, as quais podem diferir a partir da concepção do referido objeto. Em realidade, não estão claros os limites entre o que é um livro de artista e o que não é, pois existem diferenças conceituais de autor para autor.

A partir dos anos 60, surgem novas modalidades, as quais passam a ser encaradas de forma mais definida em relação ao que seria um livro de artista. Nessa década, se faz uma diferenciação desse volume: ele não é local para as reproduções de trabalhos de arte e sim, para a obra original, ou seja, é o campo primário para a realização da arte. No livro de artista a imagem que está no interior é arte e não ilustração. Poderíamos falar de uma transformação de tal objeto, quando o artista manipula a página, o formato e o conteúdo tradicional do livro.

A proximidade da poesia concreta às artes visuais, na circunstância brasileira, leva a algumas parcerias entre poetas e artistas na execução de livros. Não estamos falando do livro ilustrado, mas sim da elaboração de um objeto quando as duas partes interagem, quando uma não poderia sobreviver sem a outra. Um exemplo é a situação de *Poemóbiles* (1974), de Julio Plaza e Augusto de Campos, no qual se mostra uma obra, um objeto de arte, elegido pelo artista e pelo poeta como meio de reflexão, de ação.

No campo das denominações, *Poemóbiles* é livro-poema. Existe aqui, uma reciprocidade entre a informação e o suporte, isto é, a disposição espaço-temporal é tida em conta. Nestas condições o livro é intraduzível para outro sistema, ou meio. Em *Poemóbiles* vemos claramente a “fiscalidade do suporte interpenetrada com o poema,

apresentando-se como corpo físico, de tal maneira que o poema somente existe porque existe o livro como objeto”.² Essa edição é constituída de doze peças, cada uma delas composta por um poema e um móbile: Abre, Open, Cable, Change, Entre, Impossível, Luzcor, Luxo, Reflete, Rever, Vivavaia e Voo. A estrutura do objeto mantém uma relação direta com o poema. Articulam-se palavra e forma, ao abrir e fechar as folhas, parte do volume e das sílabas ficam em primeiro plano. Exige-se do observador a manipulação, a qual, por meio do movimento, irá possibilitar construções provocadas pelo corte do papel trazendo diferentes associações de visão e leitura. Os móveis são colocados em cena quando o espectador traz a página à tridimensionalidade e vem assim potencializar a “sonoridade” de cada poema. A leveza e o deslocamento do móbile fazem a palavra dissipar-se no espaço. No contexto visual e “sonoro” do objeto, a cor e a dimensão dos tipos exercem um papel relevante. Nesse volume, a letra transforma-se em imagem, representada com o vigor e a presença espacial de sua materialidade e de sua forma.

O livro-poema de Julio Plaza *Poética/Política* (1977) pode ser observado a partir do sentido ocidental ou oriental de leitura. Mostra assim, uma intriga de direções no movimento das divisas políticas. Desloca a posição original dos mapas e trabalha o problema de fronteiras geográficas. Provoca um estranhamento, quando aproxima por terra o Brasil com a África e também o Continente Europeu. Retira a América Central de seu local e a coloca entre a América do Norte e a Europa. Anula a distância dos oceanos, construindo mapas imaginários. Joga o olhar poético nas divisas políticas. Algumas estrelas aplicadas na primeira capa e um universo repleto delas nas capas internas. A única presença da palavra está no título do livro, quando o autor propõe um cruzamento visual nas sílabas acentuadas de política e poética. Expõe, também por meio da imagem, os limites impostos pelo poder, utilizando a figura de um cadeado nas primeiras páginas, assim como em sua folha central. Propõe o entrelaçar do proibir e do permitir e a trama entre entrada e saída. Esse processo de composição oriental encontra-se também, no livro de Plaza *I Ching Change* (1978). Quando trabalha a conjugação harmoniosa das peças de um jogo, a poética da troca de versos ou da permuta de divisas.

Caixa Preta (1975), mais uma parceria entre Julio Plaza e Augusto de Campos, reúne trabalhos de ambos das décadas de 1960 e 1970. Neste objeto, encontramos uma conexão muito próxima com a idéia de *museu portátil* de Duchamp. Não só na

² PLAZA, Julio. *Revista Arte em São Paulo*, n. 6, abr. 1982.

reprodução em miniatura de algumas peças dos autores, mas também no formato similar ao da maleta construída por Duchamp para a *Boîte en Valise*. Ao abrir a *Caixa Preta*, projeto gráfico de Plaza, ela estende-se em diferentes direções. No entanto, não existe uma ordem de visibilidade a ser seguida, como na obra do artista francês. Além da situação anterior, percebemos também uma analogia com as publicações do grupo *Fluxus*. Igualmente notamos proximidades com o *Livro* de Mallarmé, quando a seqüência é livre a nível de leitura, e não existe um seguimento obrigatório no manuseio dos elementos da *Caixa*.

Entre as peças incluídas na publicação da *Caixa Preta* temos: o poema de Campos de 1974, *Tudo Está Dito*, o qual encontra-se na estrutura de livro, ou melhor de álbum, pois as páginas estão soltas. Porém, esse poema é igualmente exposto apenas numa página na edição de *Viva Vaia* (2001). Como poema-livro, ele oferece essa possibilidade, apresentar-se tanto na arte da página, como na estrutura de livro; o poema-objeto *Fim*, de 1972, dá razão à sua denominação como objeto, pois apresenta a tridimensionalidade por meio de seus recortes e uma corporalidade no uso da cor vermelha. Oferece também um jogo de sombras devido ao movimento e à qualidade das folhas de papel. Outra proposta de parceria, o poema *Luxo*, de Campos, apresenta-se graficamente em forma quadrada. O leitor ao abri-lo o traz à tridimensionalidade – efeito proporcionado pela dobradura sanfonada em quatro partes. Nesse momento, a palavra *luxo* serve apenas como componente, um pequeno elemento para a construção, em grande dimensão, da palavra *lixo*. Outra trama de leitura, proposta pelo poeta e pelo projeto gráfico de Plaza, é o poema-objeto *Linguaviagem* (1967-1970). Tal entrelaçar de vocábulos é alcançado por meio da dobradura do papel. Nas mãos do espectador, no abrir e fechar do objeto, a leitura se transforma num jogo: *via/via-gem/lín-gua/lin-gua-gem/via-lín-gua/via-lin-gua-gem*. Plaza faz miniaturas de seus livros *Hexacubos*, de 1966, e *Signspaces*, de 1967-1968. Também para a *Caixa Preta*, igualmente, compõe o referido objeto, as peças dos *Cubogramas Montáveis*, as quais devem ser trazidas à tridimensionalidade pelo leitor participante, possibilitando assim a visão dos poemas de Campos, que revestem os diferentes cubos.

Nessa *Caixa*, a colaboração do espectador na operação das obras é totalmente solicitada, porém livre. Pode ser iniciada a partir de qualquer componente. O mover das mãos é indispensável para o entendimento dos jogos construídos pelos autores na junção da forma visual e do poema. Encontramos, também junto a essa publicação, um

disco de Caetano Veloso interpretando *Dias Dias Dias* e *O Pulsar*, de Augusto de Campos.

O poema-livro, proposta dos poetas concretos, é independente da forma livro. Pode ser apresentado também em outros suportes sem perder sua essência. Porém, a sua publicação em forma de livro seria o meio mais adequado, a exemplo do poema de Mallarmé *Um lance de dados*, de 1897. Nesse objeto, na verdade, é dada uma vitalidade à arte da página, ela interage, não permanece um mero suporte. O próprio Augusto de Campos considerou a possibilidade de utilizar luminosos ou *filmeletras* para *Poetamenos* (poema-livro), série que produz em 1953. Com isso, visa a uma “melodia de timbres” com palavras, segundo um processo *weberniano*:³ a composição se obtém pelo uso de diferentes cores indicativas de vozes na escritura de cada poema.

A busca, por parte dos poetas do movimento concreto, de ir além do simples emprego preliminar dos artifícios tipográficos, os leva a romper antigos limites no processo de leitura – palavra a palavra, linha após linha, e a violar a impotência estabelecida ao suporte da página. Pignatari no poema-livro *Life*, de 1957, constrói uma trama entre a linguagem formal e a escrita e considera também a seqüencialidade de suas partes. Dispõe para cada página somente uma letra, construída com linhas horizontais e verticais, em proximidade com as idéias de Mondrian. Na época, aproximação recorrente por parte dos artistas e poetas brasileiros. Em seu poema-livro *Organismo*, de 1960, Pignatari passa do plano verbal para o visual no decorrer de oito páginas. Inicia na primeira com *o organismo quer perdurar* e na sucessão das páginas, a palavra *organismo* se transforma por meio de um jogo de leitura em *orgasmo* e termina na última com um intenso close na letra *o*, resta no espaço do papel apenas uma grande área branca cortada por curvas negras. *Organismo* é visto por Julio Plaza como "um processo seqüencial de justaposição de planos tipicamente cinematográficos: [...] cada folha (enunciado do poema) equivale a um plano fílmico. O primeiro enunciado [...] apresenta-se como um grande plano que vai sendo gradativamente cortado, num processo de aproximação – dilatação crescente [...] até atingir um primeiríssimo plano".⁴ Em *Organismo-Orgasmo* não se despreza totalmente a estrutura espaço-temporal do livro. Mas é possível apresentá-lo em uma única página, ou outros meios, sem uma excessiva perda de conteúdo da proposta do poeta.

³ "Poetamenos foi confessadamente influenciado pela música do Webern, que ainda hoje é um dos meus deuses. Tentei, a partir dele e, essencialmente, de Mallarmé, Cummings e de Mondrian (Boogie-Woogies no olhouvido) fragmentar o discurso por vários timbres e silêncios vocais." (CAMPOS, Augusto de. entrevista a J. Jota de Moraes. *Jornal da Tarde*, 26 abr. 1980. Publicada na *Revista Código 5*, Bahia, 1981)

⁴ PLAZA. Op. cit.

Diferenciar um livro de artista de um outro livro de arte é uma tarefa complexa. O livro de artista é utilizado como campo primário pelos poetas e artistas aqui apresentados, em nenhum desses casos a imagem está como ilustração. São volumes que hoje podemos encontrar nas prateleiras de uma biblioteca de universidade, ou de uma livraria. Pode-se estar com o livro nas mãos, um objeto não mais idolatrado. A tiragem é de edição comercial. O livro de artista não pertence mais às jóias raras de uma biblioteca. Com a reprodutibilidade, chega a um número significativo, não se releva a aura da obra única. Ele, diante disso é espaço público e democrático, pode ser visitado a qualquer momento. Tal obra se relaciona com o leitor, não está mais como peça de contemplação; o observador passa agora a portador, tem o objeto artístico em suas mãos.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Augusto de. entrevista a J. Jota de Moraes. *Jornal da Tarde*, 26 abr. 1980. Publicada na *Revista Código 5*, Bahia, 1981.

PLAZA, Julio. *Revista Arte em São Paulo*, n. 6, abr. 1982.