

## **POEMÓBILES: DUPLA AUTORIA, REALIZAÇÃO ÚNICA**

Lino MACHADO<sup>44</sup>

CAMPOS, A. de.; PLAZA, J. **Poemóviles**. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2010 (Coleção Demônio Negro).

Em 2010, foi relançada, pela Annablume (Selo Demônio Negro), a produção conjunta *Poemóviles*, de Augusto de Campos e Julio Plaza (a 1ª. edição, por conta dos autores, saiu em 1974; a 2ª., pela Brasiliense, apareceu em 1985).

Há uma “pré-história”, por assim dizer, da obra de dupla autoria. No ano de 1968, Julio Plaza, artista multimídia espanhol radicado no Brasil, produziu o que denominou “objetos”. Estes constituíam uma série de trabalhos, realizados por meio do processo de serigrafia, utilizando as três cores-pigmento primárias: vermelho, azul e amarelo. Além de apresentarem essas cores, as criações de Plaza tinham a seguinte configuração material: cada uma delas se compunha de duas folhas de papel sobrepostas, com dobras e cortes internos efetuados de tal modo que, ao ser manuseado, o conjunto se revelava como algo tridimensional, de natureza simultaneamente geométrica e orgânica. A série completa veio a ser lançada em 1969, numa caixa intitulada *Objetos*.

Augusto de Campos foi chamado para escrever um prefácio à produção do artista. Ao invés de proceder assim, ele optou por efetuar um poema em duas versões linguísticas (“Abre” e a sua tradução para o inglês, “Open”): baseado nos moldes das realizações de Plaza referidas antes, o poema de natureza dúplice apareceria junto com elas em *Objetos*. A partir de tal circunstância, os dois autores passaram a trabalhar em grupo, publicando *Poemóviles* (1974), *Caixa preta* (1975) e *Reduchamp* (1976).

Também em formato de caixa, *Poemóviles* é um desdobramento criativo da técnica apresentada em *Objetos*: além de “Abre” e “Open”, ele traz dez composições do duo, de natureza tanto verbal quanto não-verbal, com configuração semelhante à que descrevemos mais acima.

---

<sup>44</sup> Programa de Pós-Graduação em Letras, Departamento de Línguas e Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, UFES, CEP 29075-910, Vitória, ES, Brasil – [lino@npd.ufes.br](mailto:lino@npd.ufes.br)

Analisar um poema convencional sem citá-lo na íntegra é já não fazer justiça ao seu caráter estético. Imagine-se descrever uma série de textos com os pormenores que acabamos de mencionar! Ainda assim, é o que faremos, tendo em mente os propósitos da presente resenha. Por ordem de agrupamento na sua caixa, os *Poemóviles* são:

1. “Abre” (apresentado em vermelho, amarelo e azul): traz os termos que nomeiam essas cores, mais os vocábulos ABRE, FECHA, ENTRE, REENTRE, ENTREABRE, REFECHA, REABRE, ENTREFECHA. Mas as palavras do poema aparecem, na verdade, como verdadeiras palavras-valise: AMAZUL, VERMERELO, etc.

2. “Open” (em vermelho, amarelo e azul): como já adiantamos, este “poemóvil” é uma versão criativa (não literal, ou uma “tradução-arte”, segundo terminologia usual de Augusto de Campos) de “Abre” para a língua inglesa.

3. “Cable” (em amarelo): o título em inglês aparece diante dos olhos do leitor, logo que ele manipula o papel; por trás daquele termo, surge uma palavra espacializada assim: “IN / COMUNI / CABLE” (um sintético *enjambement*, que corta não um verso, mas uma palavra única).

4. “Change” (em azul e amarelo): aparecem projetados os vocábulos ingleses CHANCE e CHANGE; por trás dessa projeção, lêem-se WORDS e WORLDS, superpostos.

5. “Entre” (em vermelho): destaca-se de saída o termo-título; por trás dele, vêem-se TER, VER e SUB.

6. “Impossível” (em vermelho): a palavra-título surge numa primeira posição; numa segunda, aparece NÃO SER (em duas ocorrências); por trás de ambas, POSSÍVEL, UM POSSÍVEL, POSSÍVEL.

7. “Luzcor” (em azul e amarelo): numa projeção inicial aparece LUZMENTEMUDACOR e CORMUDAMENTELUZ; numa posterior, surge CORMENTE e MENTECOR; por trás, num terceiro plano, MUDALUZ e LUZMUDA.

8. “Luxo” (em amarelo): a palavra-título se torna visível; por trás dela, lê-se LIXO (Outra versão para o célebre “Luxo”, de 1966, que pode ser encontrado, na forma original, na coletânea *Viva vaia*, que abarca a produção 1949-1979 de Augusto de Campos).

9. “Reflete” (em azul e branco): a palavra-título se evidencia, agora em quatro aparições, multi-espelhada e de cabeça para baixo; por trás dela, mais espelhamentos da mesma palavra, criando uma escultura em formato de losango.

10. “Rever” (em vermelho): o vocábulo-título se projeta de forma espelhada, aparecendo também de cabeça para baixo e com as duas letras finais grafadas em sentido contrário.

11. “Viva vaia” (em vermelho): VAIA / VIVA tornam-se visíveis em primeiro plano; por trás, lê-se a sua inversão: VIVA / VAIA.

12. “Voo” (em azul): OOV e VOO se projetam, juntamente com os seus formatos de cabeça para baixo; por trás, aparece OVO, também acompanhado por sua repetição de cabeça para baixo.

Doze poemas sintéticos, nada discursivos, que, igualmente, são esculturas feitas de papel: palavras em relevo produzido pelos cortes e dobras nas folhas. Um diálogo de autores (e de linguagens) que, além disso, remete a um terceiro nome (aliás, citado com destaque em manifestos do concretismo da década de 1950): Alexander Calder.

Escultor sobretudo, Calder trabalhou quer nos **stabiles**, quer nos **móviles**. Os primeiros eram esculturas sólidas, fixas; os segundos – que nos importam agora – derivavam de materiais metálicos (discos, placas), ligados por fios que os ventos moviam, ganhando formatos novos a cada instante. A exploração do movimento foi mesmo uma das marcas registradas do artista norte-americano: com ele, uma modalidade estética milenarmente estática fez-se cinética, no interior dos modernismos do século XX.

Veremos em breve a importância da informação acima no âmbito do trabalho que vamos abordando. Por ora, focalizemos a noção de **intersemiose**. Tal conceito ganhou fortuna a partir de um artigo de Roman Jakobson (“Aspectos linguísticos da tradução”), que o aplicou a uma das três modalidades de tradução por ele estudadas: a) tradução **intra lingual** ou **reformulação**: efetua-se, de maneira metalinguística, no âmbito de um só idioma (quando indagamos, por exemplo, “O que é um móbil?”); b) tradução **interlingual**: efetiva-se no trânsito de uma língua para outra (se perguntarmos, por exemplo, o que “open” quer dizer em português); c) tradução **intersemiótica**: faz-se ao transpor-se uma mensagem elaborada no interior de um sistema de signos verbais

para um outro, de signos não verbais (o que ocorre se tentarmos, por exemplo, transformar um poema numa peça de natureza instrumental) (JAKOBSON, 1975, p.64-65).

A concepção de intersemiose, entretanto, não se restringe à prática tradutória, sendo aplicável igualmente à abordagem de **criações híbridas**, envolvendo ao menos dois sistemas de signos. Para ressaltar este ponto, recorramos a um período antigo da historiografia literária, em cotejo com o atual. A poesia do passado mais distante que ainda mantém ligação linguística com a nossa é a dos trovadores galego-portugueses. Ora, intersemiótica foi a produção trovadoresca no seu todo, pois não ignoramos que a mesma consistia na combinação de palavras e música, uma  **fusão de signos de dois sistemas diferentes** (Por sua natureza mista, também intersemióticos são alguns outros campos da arte: a ópera, o teatro, o cinema, as modalidades da poesia visual, *happenings, performances*, certos trabalhos que surgem na Internet etc.).

Em outro dos seus artigos seminais (“Linguística e poética”), Roman Jakobson tratou ainda da **pansemiose**, a hipótese de que “a linguagem [verbal] compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos)” (JAKOBSON, 1975, p.119). Por exemplo, a **reiteração intencional**, a **repetição sistemática** de elementos no interior de uma só composição abre a possibilidade de diálogo entre a poesia e a música. Como também pode haver colóquio entre as modalidades estéticas visuais e a mesma poesia, desde que os seus praticantes lancem mão das virtualidades gráficas (diferenças de tipos, espaçamentos, “brancos” do papel), que faz tempo estão à disposição de todos os interessados no seu manuseio: terreno que veio a ser por excelência o do concretismo, como é mais do que sabido.

No Brasil, Julio Plaza foi mesmo um dos teóricos e artistas que mais pensaram e puseram em ação a – permitam-nos aqui o termo – “intersemiotividade” das linguagens, baseado na propriedade da pansemiose (PLAZA, 1987, passim).

Procuremos articular certos elementos até agora apresentados isoladamente.

A nossa breve descrição das doze composições ao mesmo tempo verbais e visuais de Augusto de Campos e Julio Plaza indica, de saída, que se trata de um grupo não de textos discursivos, mas de **autênticos poemas concretos**: sintéticos, espaciais, de temática impessoal (não lírica), estruturados por meio da justaposição direta de

vocábulos, não pela organização sintática e sintagmática dos termos. A sua dimensão intersemiótica decorre do fato de os referidos poemas serem, de igual modo, **esculturas verbais** que pressupõem o **movimento** para se realizarem – e isto de modo literal: remetendo não por acaso, por meio da sua intitulação geral, aos trabalhos de Alexander Calder, cada “poemóbile” apenas “ganha vida” (revela seu formato e sentido) quando as suas duas folhas sobrepostas são desdobradas pelas mãos do leitor. Pansemiose: a tridimensionalidade que o papel adquire no processo não difere, em essência, da de qualquer objeto escultural manuseável. O relevo plástico, associado aqui à semântica linguística, depende da nossa intervenção ativa, a qual, aliás, deflagra **múltiplas significações** em cada texto: assim, num poema como “Entre”, além da palavra-título, leremos, ao movê-lo com os dedos: “entreter”, “entrever”, “ter”, “ver”, “sub”, “verter” e – importante numa década como a de 70, ainda autoritariamente dominada no Brasil pelo regime militar – “subverter”...

Como informado no início desta resenha, *Poemóbiles* teve a sua primeira edição em 1974. Pela sua filiação ao concretismo e sua natureza híbrida (linguística e plástica em simultâneo), o trabalho se situava em cheio no campo das **Vanguardas**, ainda atuantes como tal, no período. Já o que, na falta de melhor conceito, podemos chamar de a nossa **pós-modernidade poética** dialoga pouquíssimo com o que *Poemóbiles* representa. Em geral, **nela se prefere a re-discursivização lírica**, o livro em formato tradicional como suporte da mensagem artística, o diálogo com as artes plásticas circunscrito à **temática** (não raro com o recurso à ecfraze), o retorno ao verso enquanto unidade privilegiada de construção literária, apta a dar conta da situação do sujeito na contemporaneidade. Se, todavia, o que vem aparecendo no nosso panorama mais atual não se revela “sintonizado” com trabalhos como *Poemóbiles*, nem por isso produções como as de Augusto de Campos e Julio Plaza são menos importantes: nada impede que as suas soluções gráfico-visuais venham a repercutir (em termos criativos, claro) num futuro cujas particularidades, com certeza, mal temos como vislumbrar hoje.

#### REFERÊNCIAS

CAMPOS, A. **Viva vaia**. 3.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000 [1.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1979; 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986].

CAMPOS, A.; PLAZA, J. **Caixa preta**. São Paulo: Edição dos autores, 1975.

\_\_\_\_\_. **Poemóviles**. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2010. [1.ed. São Paulo: Edição dos autores, 1974; 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985].

\_\_\_\_\_. **Reduchamp**. São Paulo: Edições S.T.R.I.P., 1976.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blickstein e José Paulo Paes. 8.ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

PLAZA, J. **Objetos**. São Paulo: Edições Julio Pacello, 1969.

\_\_\_\_\_. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPq, 1987.