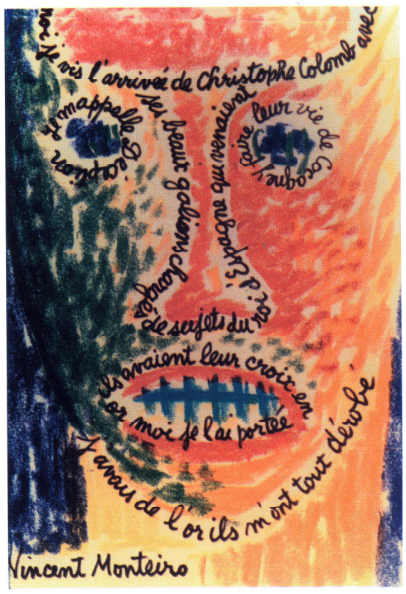
comum; tanto Monteiro quanto Bruscky, além de artistas visuais, são pesquisadores, poetas, escritores, editores, cineastas, enfim: artistas multimidiáticos. São investigadores apaixonados das possíveis relações entre as Artes Visuais e a Poesia. Não é de se estranhar que o pioneiro da Arte Postal no 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[153]. 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.



43. *Caligrama* de Vicente do Rego Monteiro transformado em tapeçaria (1964)

[153] "Palavras unidas em forma de desenhos e imagens" seria uma forma resumida de definir os caligramas, que também possuem um longíquo 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.

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 renova-la*.[154] 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 Concretismo[155] 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*[156] — 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:

---

[154] GULLAR, 2007, p.21.

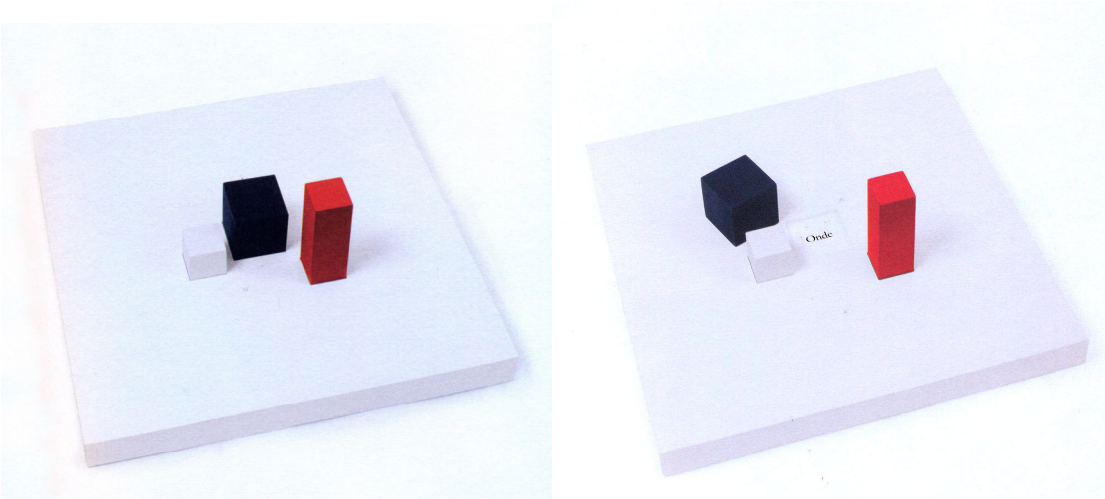
[155] O Concretismo brasileiro tomou força a partir de 1952, principalmente pela revista/livro *Noigandres*, organizada por Décio Pignatari e pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. O movimento se lançou oficialmente com a I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em 1956, no Museu de Arte Moderna 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.

[156] GULLAR, 2007, p.42.

> 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. [157]

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*.[158]

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



44. Ferreira Gullar ***Poema Espacial***

[157] *Idem*. p. 43.

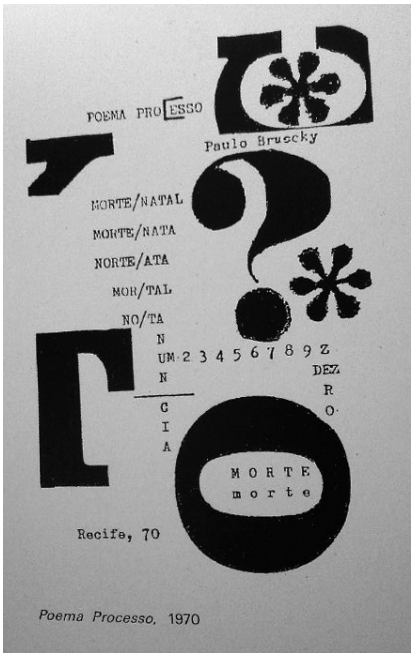
[158] *Idem*. p. 60.

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 "informacional". 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 processo*[159]; 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 acontecimentos*[160], intimamente ligada às questões sociais do seu contexto.

> Poema/processo é aquele que, a cada nova experiência, inaugura processos informacionais. 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. [161]

Em "Poema Processo" de 1970 Paulo Bruscky denuncia a violência social, fazendo um trocadilho com as palavras "morte" e "natal", que no fim do poema transformam-se na mensagem "nota anuncia morte". Em outro poema homônimo do mesmo ano, o artista pernambucano chama atenção para um sério problema dos países subdesenvolvidos: a fome. Nota-se a ênfase dada a mensagens socialmente engajadas, dentro do viés "informacional" preterido pelo Poema Processo.

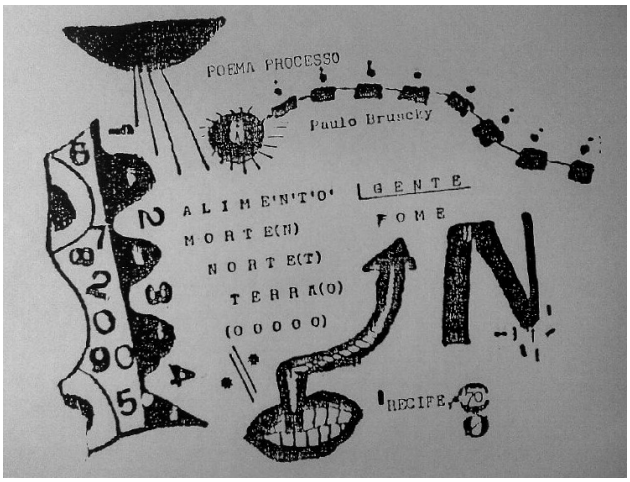


46. Paulo Bruscky ***Poema Processo*** (1970)

[159] Como declara Paulo Bruscky em entrevista à autora em janeiro de 2008.

[160] CHAMIE, Mário *apud* CARVALHO, 2002, p.98.

[161] DIAS-PINO, Wladimir *apud* CARVALHO, 2002, p.104.



45. Paulo Bruscky ***Poema Processo*** (1970)

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. Colom[162] a Poesia Visual foi uma prática já apontada pelos futuristas italianos – Bruscky afirma: *para mim, a Itália é o berço da Poesia Visual*[163] – no início do século XX, antes de se desenvolver com maior rigor teórico nos anos 50 e 60. O poeta francês Stephane 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.

47. Paulo Bruscky ***Poazia*** (1977)

[162] 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.

[163] Entrevista cedida à autora em janeiro de 2008.

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.

48. **Filippo Marinetti** *Le soir couchée dans son lit, elle relisait La lettre de son artilleur au front* (1918)

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* [164]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*.[165]

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

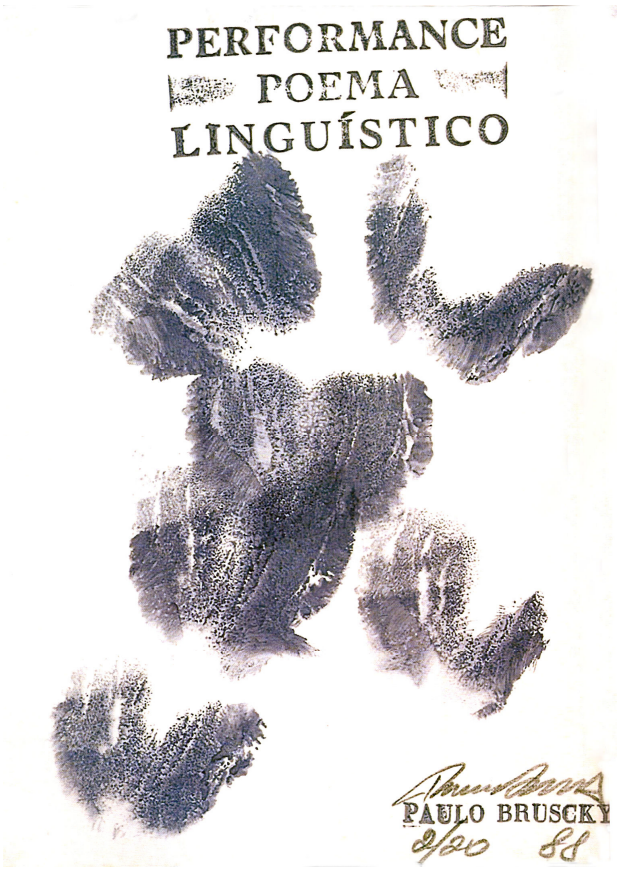
[164] MARINETTI, Filippo *apud* COLOM, Bartolomé, 2000, p.40.
[165]COLÓM, 2000, p. 41.

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.[166]

A exemplo da "Poesia Viva" (comentada no capítulo dedicado ao viés performático de Paulo Bruscky), 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.*[167]



49. Paulo Bruscky ***Poema Lingüístico*** (1988)

[166] BRUSCKY, Paulo *apud* FREIRE, 2006, p.114.
[167] FREIRE, 2006, p.71.

50. Paulo Bruscky ***Poimã***

51. **Paulo Bruscky** *Poimã*

Dispostos a protestar contra o rigor racional do pensamento[168], a casualidade foi amplamente utilizada pelos dadaístas nas suas práticas poéticas: o "acaso" 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

[168] RICHTER, Hans *apud* COLOM, 2000, p.74.

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.

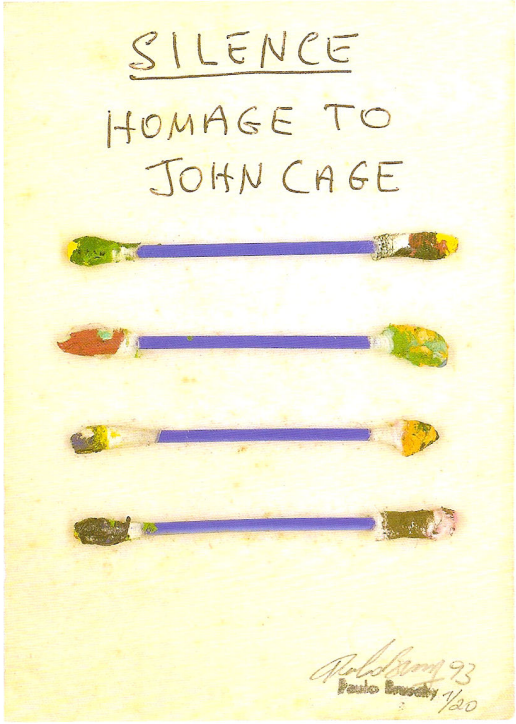
Para fazer um poema dadaísta

Pegue num jornal.
Pegue numa tesoura.
Escolha no jornal um artigo que tenha o tamanho que pensa dar ao seu poema.
Recorte o artigo.
Recorte seguidamente com cuidado as palavras que formam o artigo e meta-as num saco.
Agite com cuidado.
Seguidamente, retire os recortes um por um.
Copie conscienciosamente
segundo a ordem pela qual foram saindo do saco.
O poema parecer-se-á consigo.
E você tornou-se um escritor infinitamente original e duma sensibilidade encantadora, ainda que incompreendida pelo vulgo.

(Tristan Tzara e André Breton, 1921**)**

A importância que os ruídos assumem no campo poético e performático é relembrado 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 três meses,

Homenagem a John Cage, 1993



52. **Paulo Bruscky** *Homenagem a John Cage* (1993)

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.

No capítulo *O Viés Performático de Paulo Bruscky: Algumas Considerações* falou-se do *Con(c)(s)(?)erto Sensasonial* , 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.

53. *John Cage (foto: Paulo Bruscky – 1982)*