

## O livro voa: da poesia concreta à “Ave” de Wladimir Dias-Pino

**Rômulo do Nascimento Pereira**

Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas [2014], com especialização em Artes Visuais pelo Senac-Am [2010] e graduação em Desenho Industrial pela Universidade Federal do Amazonas [2001]. Pesquisador nos seguintes temas: design gráfico, tipografia, projeto de livro, comunicação visual e artes visuais. Artista e autor de "semfé".

**Luciane Barros Viana Páscoa**

Doutora em História Cultural pela Universidade do Porto (2006), com mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997) e graduação em Artes Plásticas (1992) e Música (1993) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo. Professora e pesquisadora em Estética e História da Arte. Colaboradora em crítica de arte na revista Umbigo Magazine (Lisboa). É autora do livro "Artes Plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada", Editora Valer (2011) e do livro "Álvaro Páscoa: o golpe fundo", Edua (2012).

**Resumo.** A pesquisa objetiva mostrar a transformação do livro em um objeto artístico dentro do contexto brasileiro na década de 1950, em que um movimento de artes visuais se forma e dele emerge poesia, rupturas e caminhos. Também um caso entre arte, edição e poesia, e o fruto desse um *ménage à trois*: o livro-poema. Livro-outra que surge a partir da poesia concreta e do trabalho pioneiro de Wladimir Dias-Pino. Propõe-se a observação do livro sendo processado, manipulado para conter uma poética, um enunciado e então se constituir em meio de acesso à experiência criadora, capaz de conter, e ser também, arte.

**Palavras-chave.** artes visuais, livro-poema, poesia concreta e livro de artista.

### **The flight of the book: the concrete poetry for “AVE” of WLADEMIR DIAS-PINO**

**Abstract.** The research aims to show the transformation of the book into an artistic object within the Brazilian context in the 1950s, when a movement of visual art is formed and its poetry emerges, ruptures and paths. Also a relationship of art, and poetry and edition, and the fruit of a threesome: the book-poem. The other book that arises from the concrete poetry and the pioneering work of Wladimir Dias-Pino. The watching of the book being processed is proposed, manipulated to contain a poetic an utterance and then constitute a means of access to the creative experience, able to contain, and also be art.

**Keywords.** visual arts, book-poem, concrete poetry, book's artist.

### **Arte concreta e poética**

Pode-se começar dizendo que o livro fala muito e em todos os idiomas, conjugando todos os verbos, pessoas e ideias, inclusive autorreferenciais. E não exatamente pela voz feita em discurso tipográfico que normalmente contém: há outros sons, tons e histórias se entrela-

çando em suas dobras, um trânsito grande em várias direções e dimensões. Esse objeto-mundo leu impresso em suas páginas histórias sobre o seu fim, sua transformação inevitável em outro, suas histórias e significados, também sobre as afeições que ainda despertam – e que ainda estão longe de ter um fim. Tenta-se entender como um simples portador vestido num suporte de frágil papel, em tipografia impressa, um objeto consegue ser tanto, ir tão longe e não se perder, até parece, às vezes, se reinventar. Nesta pesquisa ele se apresenta além do limite cotidiano: do suporte impessoal transmuta-se em objeto híbrido. Nesse momento essa pesquisa se detém – a década de 1950: a arte concreta, a poesia, o livro-poema de Wladimir Dias-Pino e o livro de artista brasileiro.

A partir da perspectiva iniciada no Modernismo brasileiro com a emblemática Semana de 22, tem-se a arte concreta, na década de 1950, como momento para várias redefinições. Defendia-se uma tentativa de superação do modelo anterior, de fundo nacionalista e figurativo, pela abstração, de onde emerge a arte concreta. Essa devedora das propostas construtivas levadas à frente por movimentos anteriores, notadamente o *De Stijl*, o Construtivismo russo e a Bauhaus. Theo Van Doesburg, egresso do *De Stijl*, difunde o termo, que vai ser consolidado por Max Bill, outro egresso, dessa vez da Bauhaus (Gullar, 1985, p. 212). A partir do trabalho de Bill e de artistas suíços foi que um movimento de arte concreta começou a se definir nas décadas de 1940-1950, com forte influência no Brasil e na Argentina.

A arquitetura brasileira havia dado seus primeiros e decisivos passos na construção de um projeto modernista e internacional, como marco tem-se a construção do prédio do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, em 1937. Nas artes plásticas foi determinante para que o desejo de mudança se convertesse em realidade a abertura de novos espaços expositivos e a realização de mostras onde a abstração foi ganhando espaço no panorama das artes plásticas no Brasil. Em 1939, ocorreu o terceiro Salão de Maio de São Paulo, organizado por Flávio de Carvalho com importantes artistas abstratos contemporâneos. Em 1947, o Masp foi inaugurado tendo o italiano Pietro Maria Bardi na sua direção, e, em 1949, no MAM houve a coletiva do *Figurativismo ao Abstracionismo*, apresentando artistas nacionais e estrangeiros. Geraldo de Barros, em 1950, teve sua primeira exposição individual *Fotoformas* no Museu de Arte de São Paulo, marcante pelo uso da fotografia em composições geométricas e híbridas, em que se percebe a utilização da exposição múltipla e do desenho direto no negativo. Essa foi uma das primeiras exposições fotográficas do Masp junto com outra de Thomas Farkas, em ambas, e no próprio museu, há uma opção por novas formas de expor os trabalhos, rejeitando a parede nua e neutra.

A inauguração da Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, é um marco importante para a definição do momento artístico, nela o prêmio de escultura ficou com a *Unidade Tripartida*, de Max Bill, e Ivan Serpa também foi premiado. A arte concreta pode ser caracterizada pela objetividade, alimentada por uma linguagem abstrata, geométrica, usando também a matemática e a *gestalt* para dar ao artista um papel social renovador e consciente. Abstração que conduz o artista a manipular linha, ponto e planos na construção de sua obra, liberando-o do papel de gênio, permitindo assim um domínio maior do processo construtivo e social de seu trabalho.

*Ruptura*, assim foi chamada a exposição realizada em São Paulo, em 1952, e que marcou o início da Arte Concreta no Brasil. Esse também era o nome que identificava o grupo paulista formado por Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Geraldo de Barros, Anatol Wladyslaw, Lothar Charoux. No Rio de Janeiro, a partir de 1953, foi formado o Grupo Frente, tendo como participantes Ferreira Gullar, Décio Vieira, Aluísio Carvão, Ivan Serpa, Lygia Pape e Lygia Clark. O grupo carioca aumentará por ocasião de sua segunda exposição, em 1955, com Abraham Palatnik, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf, Elisa Martins da Silveira e Emil Baruch. Pela composição dos grupos já se percebe algumas diferenças marcantes: o paulista, mais coeso, menor, com participação de artistas estrangeiros; o carioca, maior, aberto o suficiente para incluir uma pintora primitivista, e a utilização mais lírica e pessoal da abstração em diversos suportes.

Em paralelo à organização e realizações dos grupos Ruptura e Frente, há um movimento iniciado por poetas paulistas que se agrupam e publicam sua produção na revista-livro *Noigandres*, em 1952, e que daria corpo ao movimento de poesia concreta no Brasil. Nesse primeiro número ainda não há poemas concretos, há a produção dos poetas e irmãos Augusto e Haroldo de Campos, e de Décio Pignatari, que decidem publicar em conjunto. Sua tiragem foi de 300 exemplares, com 72 páginas, custeadas pelos autores. O segundo número da revista foi publicado em fevereiro de 1955, com contribuições apenas dos irmãos Campos nas 27 páginas da edição de apenas cem exemplares. Essa pequena tiragem se justifica pela dificuldade em se imprimir a série de seis poemas, já concretos, intitulados “poetamenos”, de 1953, de Augusto de Campos, que utiliza na sua composição tipográfica a combinação de diversas cores. Pignatari, em viagem pela Europa, estabeleceu contato com artistas de interesses semelhantes, como o suíço-boliviano Eugen Gomringer, que desenvolvia uma produção poética com similaridades à poesia dos paulistas. Contato importante para a difusão internacional da nascente poesia concreta. *Noigandres* ainda teve três edições: em dezembro de 1956, em

março de 1958 e a última, *antologia noigandres 5*, em 1962, além da contribuição dos três poetas citados inclui Ronaldo Azeredo a partir da terceira e José Lino Grünewald, na última.

Lançada oficialmente na Exposição Nacional de Arte Concreta (São Paulo, dezembro de 1956; Rio de Janeiro, fevereiro de 1957), o movimento de poesia concreta foi representado pela já citada tríade paulista, com a contribuição de Ferreira Gullar, Ronaldo Azeredo e Wladimir Dias-Pino. Nessa mostra à produção desses poetas foi exposta na forma de cartazes-poemas: interessante transposição da página do livro para o pôster, mudança não só de escala. No cartaz a voz precisa ir mais longe, ir mais alto, é necessário o contraste, o ne-grito, uma composição visual forte para ganhar a atenção do público. Essa mostra marcará o aprofundamento das divergências que levará o grupo carioca a lançar, em 1959, o manifesto neoconcreto, rompendo definitivamente com o concretismo.



Figura 1: *Solida*, de Wladimir Dias-Pino, exposta na forma de cartaz-poema na exposição concretista, página de “poetamenos” de Augusto de Campos e poema Décio Pignatari. Foto: Montagem do autor.

O que era apenas um movimento de artes visuais ganhou seu correspondente na literatura, que, a princípio, tomou um papel de coadjuvante em face das artes visuais pela qual foi diretamente influenciado. Depois a poesia concreta teve um desenvolvimento autônomo e uma difusão e reconhecimento internacional amplo. Sua origem estava ligada, segundo o “plano piloto para poesia concreta”, aos precursores Mallarmé, Joyce, Apollinaire, e, no Brasil, a Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto (Campos, 1965, p. 154). Pode-se destacar a utilização da tipografia, incluindo o espaço em branco de forma ativa e objetiva, assim como uma busca pela síntese e uma aproximação com o design. Essa proximidade pode assim ser descrita:

Com as artes das bienais – a pintura, a escultura, a arquitetura –, os poetas criaram um espaço de diálogo e de performance: ao tirar a poesia de seu lugar convencional, exigiram que esta se definisse com relação às demais artes. A poesia se apresentava como planejamento, design e construção, categorias que a aproximava das artes visuais e da poética de João Cabral de Melo Neto, mas sobretudo dessa disciplina que

no Brasil se havia convertido em emblema de tradição modernista: a arquitetura. (Aguiar, 2005, p. 74)

Os poetas Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos foram os principais expoentes, juntos defenderam, assim como seus pares paulistas das artes visuais, uma posição mais dogmática e rígida da arte concreta. Na referida exposição de 1956-57 o carioca Wladimir Dias-Pino expôs seu poema *Solida* em quatro poemas-cartazes, em que utiliza uma composição diagramática das letras da palavra *Solida*. Outra proposta peculiar foi apresentada na mesma exposição pelo maranhense radicado no Rio Ferreira Gullar: alguns estranhos poemas de uma obra ainda a terminar, intitulada *O Formigueiro*. Ambos os poetas prometiam o lançamento de seus livros experimentais na exposição: Wladimir Dias-Pino com o seu *A Ave*, e Gullar com o seu *O Formigueiro*. Apenas o primeiro conseguiu lançar sua obra na exposição carioca, a edição de Gullar somente foi impressa em 1991. No texto que abre esse livro, o poeta maranhense aponta rupturas e fala de um novo tipo de livro:

(...) Naquela ocasião (Exposição Nacional de Arte Concreta), as grandes páginas, de um metro e meio de altura por cinquenta centímetros de largura com apenas uma palavra escrita de modo inusitado, chamaram a atenção dos visitantes da mostra. Mas, na opinião do grupo paulista, *O Formigueiro* não era um poema concreto. E dentro da concepção deles, efetivamente não o era: nem reduzia as palavras a mero elemento da mecânica fonético-visual, nem pretendia o tipo de comunicação imediata, instantânea, dos cartazes de propaganda, como prescrevia então a teoria dos paulistas. Era um poema longo que articulava **e desenvolvia com o próprio passar das páginas. Propunha uma maneira nova de estruturar o poema, integrado no livro, formando com ele uma unidade indissolúvel.** (Gullar, 1991, p. 3) (g.n.)

Na fala de Gullar é perceptível que questões ficaram abertas entre o grupo de poetas surgidos a partir do movimento concreto. Também se destacou nas palavras de Gullar um dado interessante a essa pesquisa: não só o poema precisou do espaço em branco da página, da diagramação e tipografia para falar. Não sendo a emancipação da página suficiente, chegaram até a reunião destas, até o livro, ao seu conjunto material, sua dinâmica, que a partir de então se faz necessário para concretizar uma determinada poética, para expressar seu conteúdo, sua visão particular de mundo. Esse é o livro-poema: a apropriação do livro para conter, em cada dado material e simbólico, a expressão de uma proposição poética. Ao fazer essa flexão do objeto, uma nova dobra, tem-se como resultado uma forma até então nova no contexto brasileiro: o livro torna-se poema, ou seria o poema que se faz livro? Seja como for adquire autonomia, torna-se híbrido e abre um caminho com múltiplas possibilidades. A poesia concreta permite ao autor viver a experiência de realizar uma obra que articula forma e conteúdo de outro jeito, aberto, não mais sendo perceptível o limite entre eles. Há uma expansão, um conceito, uma proposição que orienta a formulação e a concretização da obra, não

mais apenas literária. Outro domínio se abre, o livro se expande a propostas múltiplas e se transforma em um duplo, em livro dentro do livro. Ao leitor será pedido uma nova função: participante ou construtor de significados, e uma nova forma de obra e de experiência começa a se formar e se apresentar.

Em texto de Álvaro de Sá e Moacyr Cirne intitulado: “A origem do livro-poema”, publicado na revista *Vozes*, é dada uma explicação para essa formulação, em que, segundo os autores, a partir do movimento de poesia concreta pode-se observar a constituição de três correntes distintas: 1.<sup>a</sup> A simbólico-metafísica, 2.<sup>a</sup> A de rigor estrutural e 3.<sup>a</sup> A de linguagem matemática. Na primeira o principal representante seria Ferreira Gullar, com sua produção seguindo até o neoconcretismo; na segunda os expoentes seriam os integrantes do grupo Noigandres e seguidores, onde, ainda segundo Sá e Cirne: “Este rigor, que o tipo Futura documenta, levou à repetição e ao fechamento, trazendo mais tarde como segunda reação a poesia práxis”. Na terceira se encontraria Wladimir Dias-Pino, precursor do poema-processo. Por ora depara-se com uma primeira definição brasileira para as híbridas edições que começam a surgir chamadas de “livro-poema”, assim descrito:

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 produção de um objeto acabado, mas, através de sua lógica interna, formar o poema durante o uso do livro, que funciona como um canal que, no seu manuseio, “limpa” a leitura fornecendo a informação, possibilitando assim um novo explorar em nível já de “escrita” sobre o livro “limpo”: recuperação criativa dos dados informativos. (Cirne, 1971, p. 40-41)

Nessa observação há uma valorização do componente material: as artes gráficas assumem uma voz nítida, a composição visual é elevada a um componente fundamental do texto poético. Sua articulação em diferentes níveis é que, num primeiro momento, caracteriza este novo tipo de edição, embora, sem dúvida, haja um conceito a orientar esta nova forma. Quem melhor vivenciou esse contato e produziu uma obra mais aprofundada e melhor acabada foi Wladimir Dias-Pino em *A Ave*, trabalho de 1956.

## **Aves raras**

Figura bastante peculiar, talvez por ser um pioneiro a abrir caminhos, **Wladimir Dias-Pino**, nascido no Rio de Janeiro, em 1927, partiu para o Mato Grosso com sua família

em 1936. Seu pai, tipógrafo da Imprensa Nacional, propiciou cedo o contato e a familiaridade com as artes gráficas. A literatura também logo cruzou o caminho do jovem artista, pois publicou seu primeiro livro antes dos quinze anos: *A fome dos lados*, de 1940. Depois *A máquina que ri*, de 1941, e *Dia da cidade*, em 1948, todos são livros de poesia. Participou do Intensivismo, movimento de vanguarda cuiabana, que publicou o jornal *Sarã*, onde suas ideias e produção inicial foram divulgadas. Nesse jornal Dias-Pino publicou o poema “As palavras”, os versos iniciais do poema são reveladores de sua proposta artística ainda não realizada: “Essas palavras são Poemas, Poemas que se repetem / Sobre si mesma // Palavras e números; / Números de letras, / Números de sílabas. // Essas palavras são poemas / Em que a vida se repete / Sobre si mesma” (Pino apud Mendonça, 1993, p. 126). Em 1952 retornou ao Rio de Janeiro.

Desse duplo caminho, letras e gráfica, interior e capital, que surge a edição *A Ave* e, em menor medida, o poema *Solida*: “um poema codificado com várias versões, desde a verbal-tipográfica até a gráfica-estatística, e que empregava procedimentos intersemióticos inéditos, chegando a abrir mão das palavras” (Eduardo Kac, 2004, p. 229). *Solida* é uma espécie de poema-objeto, de processo poético que pode ser configurado em vários meios. Isso de fato acontece, depois da apresentação inicial em forma de cartaz, *Solida* conheceu outras, na forma de caixa e de envelope. Não se conseguiu precisar a quantidade de versões, se três ou quatro, que *Solida* teve. Augusto de Campos (Apud Kac, 2004, p. 233) cita um poema-folheto desdobrável, de 1957, como sendo a segunda versão. No site Enciclopédia Visual, que contém material sobre a produção de Dias-Pino a partir de pesquisa financiada pelo CNPq, é mostrada a versão da caixa como sendo a segunda, e o envelope, posterior ao comentário de Campos, como terceira.



Figura 2: *Solida*, de Wladimir Dias-Pino em dois momentos: editado na versão de caixa, composto por pranchas recortadas e desdobráveis, de 1962, e a terceira versão na forma de envelope, realizada com a colaboração de Álvaro Sá, integrante da revista *Ponto 2*, de 1968. Foto: montagem do autor.

Observando as imagens parecem trabalhos diferentes, com semelhança apenas entre a segunda e terceira versão. Na primeira versão duas imagens geométricas, planas, parecem saídas de um livro de estatística ou de jogos, cartazes-enigmas, há uma troca de linguagem, da verbal-tipográfica para uma visual-processual. A decomposição em partículas da palavra “Solida”: solidão / só / lida / sol / saído / da / lida / do / dia é uma das estratégias usadas na realização do poema, um cálculo, mas não o único. Na segunda versão, de 1962, encontra-se de fato uma edição autônoma na forma de caixa contendo mais de 40 pranchas de papel cartão. Nessa, os fragmentos extraídos da palavra solida são reconfigurados em séries de pranchas usando formas geométricas, linhas, formas tridimensionais, cor e movimento. A terceira versão, em parceria com Álvaro de Sá, de 1968, integra a revista *Ponto 2*, e se constitui de um envelope contendo vários papéis recordados, alguns em parte impressos com cor. Papéis contendo formas diversas para serem manipulados como um quebra-cabeça, em que não há uma única montagem correta, uma imagem final acabada e distinguível.

A brochura *A Ave*, iniciada em 1954, compartilha a proposta de *Solida* na feitura de um poema que se forma a partir da flexão de código, de um objeto interativo que opta pela diversidade de linguagens. Construções produzidas em um espaço onde as artes gráficas e visuais, a comunicação, a poesia, e outros tantos, podem se encontrar e fertilizar sem inibições e barreiras. Nesse lugar podem se transformar em outros e também se reproduzirem, ou serem únicos, sem as regras e limites do mercado, livreiro ou de arte. Dessa zona as trezentas *Aves*, número de sua tiragem, fizeram seu primeiro voo. Sendo: “possivelmente o primeiro livro de artista brasileiro pleno, que se autocomenta, concebido e executado integralmente por um único artista, dependendo da sequencialidade das páginas e inadaptável para outros meios” (Silveira, 2008, p. 177). Um feito, um livro que voa por várias linguagens e classificações, alto.

Esse livro pode ser visualizado página a página no site Enciclopédia Visual, e se caracteriza por utilizar vários recursos gráficos e simbólicos, articulando códigos visuais e matemáticos. Não se folheia o livro, participa-se de um jogo no qual as regras e limites são desconhecidos, experiência que necessita de elaboração, talvez fabulação para se apreender algo de sua substância, partilhá-la. Mesmo sem a oportunidade de manusear diretamente o livro percebe-se uma dimensão material pelas imagens observadas, papel que ora mostra parcialmente a página posterior pela transparência do suporte, ou o mostra diretamente pelas perfurações, que também se mostra em letras, cores e formas.

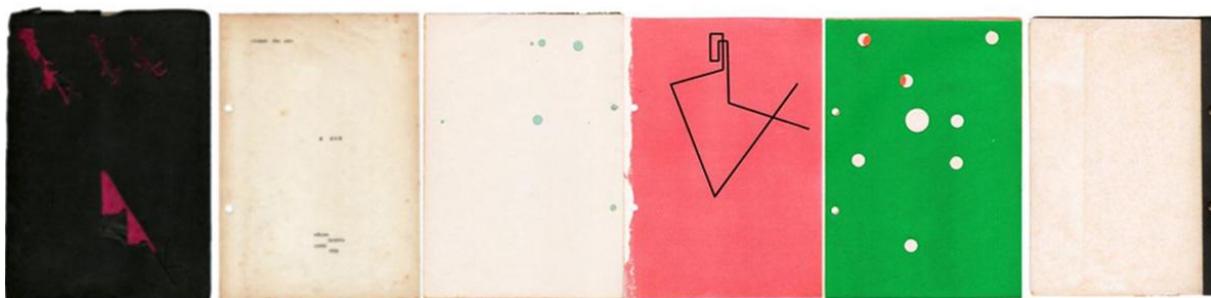


Figura 3: *A Ave* de Wladimir Dias-Pino: capa, folha de rosto e páginas. Também aberturas, cores e linhas e mais. Foto: montagem do autor

Após a folha de rosto de *A Ave*, composta assimetricamente em tipos minúsculos sem serifa, há uma página ímpar de cor amarela, e na próxima ímpar uma série de palavras soltas na página. Ainda na mesma página se percebe uma espécie de caminho feito por linhas, uma sequência em que talvez devam ser lidas as palavras dispersas: A AVE VOA DENTRO de sua COr. Essas linhas indicativas estão impressas na página ímpar seguinte e são visualizadas devido à sutil transparência do papel, e também pela própria impressão e montagem do livro, pois o contato da tinta com a página precedente deixa uma sutil impressão. Esse processo de palavras aparentemente soltas na página em branco tendo um percurso sugerido, mas não totalmente claro a partir do desenho na página ímpar seguinte, indicando uma possível leitura se repete seguidamente formando outras frases, sempre com alternância de minúsculas e maiúsculas. Pode-se ler: “polir O vôo M ais que a UM ovo”, “que taTEar é SEU ComtORno?” e outras, interessante que essa é a organização mais lógica. Seria possível ler partindo do ponto considerado final: “ovo UM a que M ais vôo O polir”, “ContORno? SEU é taTEar que”, a distinção entre minúsculas e maiúsculas também permite outras possibilidades.

Depois se percebe que há utilização de outros recursos, como as aberturas circulares cortadas no papel, algumas de tamanhos diferentes, ora com linhas ligando-as ou posicionadas próximas a letras, também isoladas. Deixam a mostra letras e sílabas, ou áreas de cor e de linha que estão na página ímpar seguinte. Também é possível ler frases, como em: “co r que V e m D A ave”, em algumas os círculos completam o sentido da frase substituindo letras como em “A AVE VÔA ‘D’E‘N’TRO CO‘R’”. Em que o “D”, o “N” e o “R” são completados pela imagem de fundo, trazendo, literalmente, a cor para dentro do enunciado e obra. E são muitas as cores empregadas: amarelo, laranja, verde, azul claro, vermelho, verde claro. É possível ver uma proximidade entre as obras *A Ave* e *Solida* de Waldemir, destacando o papel do leitor como produtor de significado, sendo a obra parte do processo de apreensão:

Se Haroldo faz *Galáxias*, entre outros poemas da constelação proposta por Mallarmé em seu verso “lance de dados”, Wladimir faz sua *Ave* alçar vôo poético, fazendo do

leitor seu maior produtor de sentidos. (...) Operando como jogos poéticos, os livros *Ave* e *Solida* necessitam de um protocolo de leitura por terem feito desaparecer, quase que totalmente, os signos verbais, quando se tem o imperativo do dizer. (Vera Casa Nova, *apud* Ramos, 2011, p. 145).

Wladimir Dias-Pino produz ainda outra edição que tem semelhanças com as anteriores, *Numéricos*, realizado em 1960-61, mas publicado somente em 1986. Edição singular e conceitual, de formato quadrado, capa com apenas um quadrado azul centralizado sobre fundo branco, como se fosse um recorte do céu, sem nenhuma indicação de autoria ou título. Trata-se de uma brochura composta por 68 páginas não numeradas, muitas delas em branco, contendo composições variadas com texto, números, algumas observações e uma abertura circular. *Numéricos* se torna um desafio pela exiguidade de elementos, são poucas as pistas e frestas por onde penetrar; há muitas aberturas que, ao primeiro olhar, parecem vazias. A interação com este trabalho parece ser mais exigente, intelectual e visualmente falando. Essa dificuldade e estranheza não deixam de ter encanto, do artista que fabula, desenvolve e mantém sua proposta, lança-a e a deixa à deriva, em busca de quem a decifre, aceite o desafio e participe de sua proposição.

Wladimir Dias-Pino continua em atividade, inclusive expondo trabalhos, sobretudo de poesia visual e experimental. Na década de 1990 lançou sete volumes: seis caixas e uma edição avulsa, do projeto por ele batizado de Enciclopédia Visual, sendo que esta possui 1001 seções, em que se organizam as imagens recolhidas e organizadas por ele. A obra de Wladimir Dias-Pino se apresenta como não só como marco inicial e fundador, ela indica caminhos que serão explorados, como a codificação da informação em diferentes linguagens, a manipulação plástica do conteúdo verbal, a apropriação e processamento do vocabulário gráfico, a experimentação e outros mais.

Destaquem-se ainda no mesmo período as experiências com poemas espaciais de Ferreira Gullar, que chegou a expor alguns trabalhos como *Lembra* e *Passaro*. Também publica no *Jornal do Brasil*, em 1959, um projeto para “Poema enterrado”, que consistia em uma pequena sala, construída no subsolo. Gullar torna-se um dos idealizadores do Neoconcretismo e teoriza sobre os primeiros trabalhos de vários artistas do grupo. Outros artistas apresentam produções artísticas tendo o livro, em alguma medida, como objeto. Têm-se as edições de Aloísio Magalhães em conjunto com o artista gráfico norte-americano Eugene Feldman: em 1957, com *Doorway to Portuguese*, e em 1959, com *Doorway to Brasília*. E a artista Lygia Pape, com sua trilogia de obras iniciada em 1959 com: *O Livro da Criação*, seguido de *O Livro da Arquitetura* e *O Livro do Tempo*, de 1961-63. Esses quatro podem ser considerados

os pioneiros de uma nova forma de produção artística no Brasil tendo o livro como componente, em diversos níveis, formas e realizações.

As obras e artistas apresentados são pioneiras de um campo artístico que cedo se inicia no Brasil e muito rápido se expande com propostas as mais diversas. Um repertório é criado, mas ainda sem esgotar as possibilidades que o meio permite, renovadas com novas edições e as possibilidades digitais. Conhecer o início de uma história permite seguir seus passos com maior precisão, atentando para as sutis mudanças de rota de seus personagens principais, artistas, leitores e público participante. Também ajuda a contribuir para que essa experiência se torne mais presente, familiar com seus voos, questionamentos, jogos, proposições e mais, que permaneçam como o livro e continuem pulsantes como a arte.

## Referências

AGUILAR, Gonzalo Moisés. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

BANDEIRA, João; BARROS, Leonora de. *Grupo Noigandres*. Coleção Arte concreta Paulista. São Paulo: Cosac & Naif / Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

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

CIRNE, Moacy; SÁ, Álvaro de. A origem do livro-poema. *Revista Vozes*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

DIAS-PINO, Wladimir; DOS SANTOS, João Felício. *A marca e o logotipo brasileiros*. Rio de Janeiro: Rio Velho, 1974.

\_\_\_\_\_. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

DOSSIÊ Poesia Concreta. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n.º 62. São Paulo: Departamento Biblioteca Mário de Andrade, 2006.

ENCICLOPÉDIA Visual – espaço dedicado à obra de Wladimir Dias-Pino. Disponível em <http://www.encyclopediavisual.com/>. Acesso em 20 jun. de 2013.

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

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GARCIA, Angelo Mazzuchelli. A literatura como design gráfico, da poesia concreta ao Poema-processo de Wladimir Dias-Pino. 2008. 109 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

\_\_\_\_\_. Poéticas visuais e a construção de livros: Wladimir Dias Pino, o construtor de livros brasileiro. In: *Palimpsesto* – Revista do Departamento de Pós-Graduação em Letras da UERJ, Volume 05, Ano 5, 2006.

GRUPO Ruptura. Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/secuioxx/modulo3/ruptura/ruptura.html>. Acesso em: 1 abr. de 2013.

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

\_\_\_\_\_. *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Nayf, 2007.

\_\_\_\_\_. *O Formigueiro*. São Paulo: Nobel, 1991.

KAC, Eduardo. *Luz e letra: ensaios de arte, literatura e comunicação*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

KHOURI, Omar. Noigandres e Invenção, revistas porta-vozes da poesia concreta. In: *Facom*, Revista da Faculdade de Comunicação da Faap, São Paulo, 2006.

MAX BILL. mavnignier, wollner: 60 anos de arte construtiva no brasil (catálogo de exposição). São Paulo: Dan Galeria, 2010.

MENDONÇA, Antônio Sérgio Lima; SÁ, Álvaro. *Poesia de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983.

PANEK, Bernadette. O livro de artista e o espaço da arte. In: *Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte*, Curitiba: Escola de Música e Belas-Artes, 2005.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RAMOS, Isaac Newton Almeida. Vanguardas poéticas em permanência: A revalidação de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire. 2011. 254f. Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós-graduação em Estudos comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, 2011.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2.<sup>a</sup> ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.