



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

POESIA QUE TOCA – TOCAR POESIA: OS OBJETOS POÉTICOS NEOCONCRETOS

Pauline Bachmann (Universität Zürich)

Resumo

Dando um breve esboço do desenvolvimento da arte concreta até a arte participativa no Brasil, este ensaio analisa trabalhos concretos dos artistas e poetas Ferreira Gullar e Lygia Pape, integrantes do movimento neoconcreto no Rio de Janeiro entre os anos 1959 e 1961. O ensaio defende a tese de que eram obras que oscilam entre a arte plástica e a poesia como os *livro-objetos* e os *livro-poemas* de Gullar e Pape, que, por sua vez, possibilitaram o deslocamento da arte e da poesia concreta para a arte participativa. A colaboração dos dois gêneros foi essencial para esse desenvolvimento. Em vez de recorrer ao Max Bill como “figura paterna” do concretismo no Brasil, a autora enfoca o desenvolvimento transnacional da poesia concreta no país e a troca mútua com o filósofo e semiótico Max Bense na altura dos olhos.

Palavras chave: neoconcretismo; Lygia Pape; Ferreira Gullar; participação.

Entre os anos 1959 e 1963, a artista e poeta carioca Lygia Pape criou três Livros: o livro da criação, o livro da arquitetura e o livro do tempo. Apesar de a artista chamá-los de livros, essas obras carecem de uma característica central daquele: elas não contêm escritura. Também não tem a forma de um livro com páginas atadas no lado esquerdo e com capa e contracapa. Os livros de Lygia Pape consistem de páginas avulsas e manipuláveis feitos de papel cartão e, no caso do livro da criação e do livro da arquitetura, guardados numa caixa. O livro do tempo consiste de 365 placas quadradas de madeira, repartidas e expostas numa parede. Esses livros possuem um lugar importante no desenvolvimento da arte construtivista-concreta no Brasil, já que formam parte de um corpo de obras que marcou a transição da arte concreta à arte participativa. A historiadora de arte norte-americana Mariola Alvarez afirma que o livro é uma forma paradigmática da arte participativa no Brasil por causa de sua função como objeto interativo e

intermediático (ALVAREZ, 2015, p. 315). Já o poeta Ferreira Gullar tinha destacado que a arte participativa se iniciou com o livro no Brasil (GULLAR, 2007, p. 50). Ao contrário da arte participativa desenvolvida na Europa e nos Estados Unidos nos anos 1960, que usavam o choque, a confusão e o conflito como meios de ativar o público de forma coletiva, a prática artística neoconcreta propõe uma experiência individual de formar parte do processo de criação da obra (ALVAREZ, 2015, p. 316).

Este ensaio pretende analisar o desenvolvimento no Brasil da arte concreta até a participativa, focando o seu lugar central na fusão entre artes plásticas e poesia. Uma análise de obras como os livros, onde se encontram a arte plástica com o vasto campo da literatura, será o tema central deste ensaio. Mas primeiro é importante de traçar o desenvolvimento da arte construtiva-concreta no Brasil para entender como foi possível o deslocamento dessa corrente até a arte participativa.

A artista Lygia Pape, autora dos livros acima citados, começou sua trajetória como artista através do movimento construtivista-concreto do Grupo Frente, um dos dois grupos de arte concreta que se formaram no início da década de 1950. Mas em 1959 ela já participava do movimento neoconcreto no Rio de Janeiro, onde colaboraram artistas visuais (Lygia Pape, Lygia Clark), escultores (Franz Weissmann, Amílcar de Castro) e poetas (Ferreira Gullar, Theon Spanudis, Reinaldo Jardim), o que criou um ambiente no qual obras percebidas com os (seis) sentidos puderam surgir cada vez mais sem que os artistas abandonassem as premissas do construtivismo. Mas a interdisciplinaridade do movimento recebeu pouca atenção até o presente momento. Particularmente, a relação entre poesia e escritura no seu sentido mais amplo e a arte visual merece uma análise mais detalhada, porque essa união é essencial para o desenvolvimento de um foco no participativo e no corpo no neoconcretismo.

Em 1930, o pintor holandês e fundador da arte concreta Theo van Doesburg definiu esta como a realização de ideias puramente mentais que já não teriam nenhuma conexão com a natureza e com o mundo, embora aspirasse a ser uma linguagem formal universal. Catorze anos depois, Max Bill retomou a ideia de arte concreta e o legado da escola de Bauhaus na Alemanha após a Segunda Guerra Mundial. Bill também define a arte concreta como “uma expressão da mente humana”. “Uma obra concreta”, ele escreve, “é de tal agudeza e decisão, de tal perfeição como só se pode esperar de obras criadas da mente humana” (BILL 1944, p. 30).

A arte concreta foi um rebento do pensamento cartesiano que introduziu o método analítico ao humano, mesmo que resultasse em uma separação estrita entre a mente e o

corpo, dando àquela mais importância e valor. Esse pensamento abasteceu as ideologias modernas tanto na Europa quanto no Brasil. Nos anos 1950, o Brasil experimentou o auge de modernização, quando essa ideologia penetrava tanto a política quanto no âmbito cultural.

O livro da criação e o livro de arquitetura contradizem as premissas da arte concreta em todos os níveis: (1) a introdução do tato sobrescrita a categorização ocidental (e cartesiana) da visão como sentido capaz de “produzir conhecimento racional” e os outros sentidos estão desvalorizados como “mais baixos e irracionais” (EDWARDS et al., 2006, p. 7). Deste modo, uma obra manipulável dificilmente pode ser uma obra racional no sentido previsto por Max Bill (2). Em vez da decisão, os livros de Pape mostram uma ambiguidade aberta e apoiada pela forma e pela ausência de palavras escritas. As obras também não procuram uma perfeição no sentido do acabamento da obra de arte, mas sim enfocam o processo de criação como detentor de um lugar no momento da sua recepção através do contato físico com o espectador. Mesmo assim, é justamente o enfoque no processo que faz com que seus livros sejam obras concretas-construtivistas. Pape entende literalmente o construtivismo, enfatizando seus livros como processos de construções manuais.

A história da arte concreta no Brasil geralmente começa a ser narrada com a figura do Max Bill, que ganhou o prêmio da escultura na primeira Bienal de São Paulo em 1951 e que o levou a viajar ao país dois anos depois para dar palestras sobre arte concreta e arquitetura. Contudo, eu argumento que as conexões com os artistas concretos do Brasil lhe serviram mais a Max Bill do que a influência de sua visita para os artistas brasileiros. A integração de artistas brasileiros na exposição de arte concreta em Zurique em 1960 era uma estratégia de mostrar que o movimento concreto era atual e internacional num momento que a arte concreta estava num declive na Europa. Por conseguinte, Bill expôs somente obras concretas brasileiras que apoiassem tal ideia. O movimento neoconcreto, que neste momento já existia no Rio de Janeiro, não foi levando em consideração (NEUBAUER, 2009). Mas outra figura que teve grande importância tanto para a poesia quanto para a arte concreta – e sobretudo para sua fusão – foi Max Bense. É importante mencionar que, desde o princípio, a poesia concreta foi um movimento transnacional. Quando o poeta Décio Pignatari, do grupo Noigandres, se encontrou com o alemão Eugen Gomringer, professor na Escola de Design em Ulm, concordaram em chamar de poesia concreta os seus experimentos com a linguagem. Tal denominação foi rapidamente adotada internacionalmente para esse tipo de experimentos poéticos. A Escola de Design

foi fundada por Max Bill em 1953 a fim de estabelecer uma continuidade com as ideias da Bauhaus em Weimar, que tinha sido fechada pelo regime nazista. Durante estes anos, o filósofo e semiótico alemão Max Bense encontrou o artista Almir Mavignier, um dos primeiros artistas brasileiros a estudar em Ulm. Bense organizou uma exposição dos trabalhos de Mavignier na Studiengallerie da Universidade Técnica de Stuttgart, onde então ele dava aulas. Em 1959, Bense também encontrou o poeta concreto Haroldo de Campos – encontro este que levou Bense a visitar o Brasil quatro vezes entre 1961 e 1963, quando ele manteve contato com a maioria dos participantes nos movimentos concretos, tanto artistas quanto poetas. Bense estava profundamente impressionado pela poesia concreta do grupo Noigandres, considerando-lhe o grupo mais importante dessa vertente na atualidade (BENSE, 2009, p. 72). Também teve muito apreço ao design e à nova capital Brasília, que foi visitada numa das suas vindas a Brasil. Achava que o design brasileiro tinha uma função central na imaginação de uma civilização futura no Brasil (BENSE, 2009, p. 30).

Bense sempre pensou a poesia e a arte concreta como “um movimento de caráter acentuadamente supranacional” (BENSE, 2009, p. 73) e estava interessado numa troca mútua. Ainda antes da sua primeira viagem ao Brasil – quando já havia lido o ensaio “Da arte concreta à arte Neoconcreta” de Ferreira Gullar e publicado em 1959 no jornal internacional de arquitetura *Módulo* –, Bense queria convidar os artistas neoconcretos do Rio para participar de uma exposição que ele preparava naquele momento em Stuttgart sobre as relações entre a poesia, a arte e a música concreta (SDJB, 1959, p. 1). Sem saber das diferenças que haviam ocorrido entre os poetas em São Paulo e Rio, Bense estava surpreso por Haroldo de Campos não ter lhe mencionado o grupo neoconcreto.¹

Durante a década de 1960, Bense organizou uma série de exposições de artistas brasileiros na Studiengallerie em Stuttgart. Começou com a produção do grupo Noigandres em 1960 e depois realizou várias exposições individuais: Bruno Giorgi em 1962, Alfredo Volpi em 1963, os bichos de Lygia Clark em 1964, Aloísio Magalhaes em 1965, Mira Schendel em 1967 e as pinturas de José Paulo Moreira da Fonseca, Gilda Azevedo, Marília Gianeti Torres e Thomaz Ianelli em 1968. No mesmo período, surgiram textos de diferentes escritores brasileiros traduzidos ao alemão na revista *Rot*, editada por Bense e Elisabeth Walter, sua esposa. O número de 1962 foi inteiramente dedicado ao

¹ A ruptura neoconcreta se produziu primariamente no contexto da poesia quando Ferreira Gullar não estava de acordo com a base matemática da poesia concreta em 1959. O resultado foi a publicação de dois artigos: “Da psicologia da composição à matemática da composição” escrito por Haroldo de Campos e “Poesia concreta: Experiência fenomenológica” escrito por Ferreira Gullar (cf. ASBURY 2005).

grupo Noigandres (NOBRE, 2009, p. 99). Sob a iniciativa de Haroldo de Campos, textos de Bense foram publicados no Brasil, sendo o primeiro já em 1960² (idem, ibidem).

Max Bense era um defensor do racionalismo existencialista (*existentieller Rationalismus*), que pretendia anular as barreiras entre o pensamento nas humanidades e nas ciências naturais.

As viagens ao Brasil lhe convenceram de ter encontrado um lugar onde coexistiam forças opostas como um “espírito cartesiano” e “tropical”, cuja mistura explosiva forma a “complexidade intrínseca do Brasil” que paralelamente é o substrato ideal para o “gesto criador” (NOBRE, 2009, p. 70). Bense conclui que “a ideia e a práxis da humanidade” tem outra dimensão nesse país por ter sido construída sobre uma “permanente atualidade” em vez da historicidade, constituindo, deste modo, o criativo como o seu poder central e não o contemplativo (BENSE, 2009, p. 12).

Ele observou os movimentos concretos do Brasil, levando a desenvolver uma definição do concreto menos rígida do que a de Max Bill, posicionando o concreto simplesmente como oposição do “abstrato” (BENSE, 2009, p. 73). “Tudo o que é concreto se resume apenas a si mesmo” (idem, ibidem). Para Bense, isso implica numa compreensão da arte e da poesia concreta de modo literal, significando que o material obtém uma posição central. A arte concreta, escreve, “emprega o seu material de tal forma que ele corresponda às funções materiais [...]. De certo modo a arte ‘concreta’ pode ser compreendida como arte ‘material’” (BENSE, 2009, p. 73/74). É interessante que Bense ainda se refira ao “Plano-piloto para a poesia concreta” do grupo Noigandres para teorizar a materialidade da comunicação concreta que encontra na junção do “verbivocovisual”. Mas o foco no material como “espaço de comunicação” ou “corpo linguístico tridimensional” que é “o portador de uma mensagem estética especificamente concreta” (BENSE, 2009, p. 74), é ainda levado mais adiante no movimento neoconcreto. Artistas e poetas como Lygia Pape e Ferreira Gullar vão além do verbal, vocal e visual ao integrarem o tato em suas obras, concentrando-se no processo da sua criação. O material nas suas obras converte-se num “corpo linguístico tridimensional” ao focar o lugar onde *le signifié* (o significado) encontra *le signifiant* (o significante): a folha de papel, que também é uma superfície, e o livro como contentor tridimensional.

² O texto “Fotoestética” no *Correio Paulistano*, no. 28 vol. 02, 1960 e o texto “Theoria do texto” no *Correio Paulistano*, no 27 vol. 03, 1960.

Obejtos textuais e poema-objetos

Esses experimentos têm um antecedente na Itália. Em 1951, o poeta italiano Carlo Belloli já trabalhava com textos-objetos. Ele fixava palavras ou grupos de palavras em “figuras geométricas transparentes, como bolas, pirâmides ou cubos” e os chamava de *corpi di poesia* (MALTROVSKY, 2004, p. 104). Embora ele se alinhasse ao movimento futurista da Itália e tinha reservas em aceitar a designação posterior de poeta concreto, seu procedimento antecipava a união de poesia e arte concreta efetuada no neoconcretismo. Particularmente, sua opinião radical de que “a poesia concreta não deveria excluir o nível semântico por completo, porque a semântica das palavras pertence ao de concreção do material linguístico” (idem, *ibidem.*) antecipa, ao menos em teoria, os experimentos de Lygia Pape e Ferreira Gullar.

Mas Belloli antecipou algo mais, que só ocorreu aos neoconcretos quando estes já estavam quase se dissolvendo. Ele achava que o leitor dos poemas devia ser integrado ao processo de produção textual de tal maneira que tivesse “um encontro direto, *quase corporal*, com a língua como um objeto” (grifo nosso) (WEISS, 1984, p. 62). Um exemplo neoconcreto que antecipa tal procedimento é os *poemas-objetos* de Lygia Pape (1957/58), que consistem de cartões de papelão (< 22 x 22 cm) com elementos móveis que podem ser manipulados de modo que as palavras escritas apareçam. Pape leva o encontro corporal com a língua de modo bastante literal: as mãos do público estão manipulando a “página” quando o objeto gráfico – uma palavra – aparece. Esse processo de interação faz com que o espectador/leitor leia novamente a palavra sem sacrificar suas qualidades gráficas. A partir desses experimentos, a inter-relação da escritura com a forma torna-se tema central da artista. A temporalização da experiência de forma (através do processo de manipulação) produz ao mesmo tempo uma extensão temporal da experiência da semântica do sinal (a palavra). Além disso, a interação tátil do espectador é uma concreção: é uma experiência corporal – através dela, o espectador obtém um entendimento concreto tanto da forma quanto da semântica da palavra, que interagem para se realçar.

Tanto a linguagem quanto o material obtém qualidades corporais num *livro-poema* (1960) da artista. Uma peça quadrada de cartão, e que tem um quadrado acima desenhado com uma linha preta, possui um corte atravessando verticalmente toda a página, permitindo ao leitor que abra as suas duas partes. Caso ele levante a parte esquerda, serão reveladas as palavras “em quebra”; se procede mesmo porém com o lado direito, aparecerá a palavra “revela”. Pape conecta o ato de virar a página com a ideia de

revelar algo através dessa ação. Essa ideia provavelmente já existe na cabeça do leitor antes de virar a página, isto é, a própria motivação de fazer tal ação. Contudo, depois de virar a página o leitor se decepciona por não encontrar nada além da mera repetição verbal da sua operação. Ideia e ação correspondem a experiências mentais e sensoriais interconectadas, fazendo com que se possa tomar as palavras “em quebra” e “revela” ao pé da letra. O material, o cartão e as folhas são o espaço de comunicação, o “corpo linguístico tridimensional” dessa frase que se entende somente através do contato corpo a corpo – a mão do leitor com a folha/o cartão onde o poema está escrito.

De maneira semelhante opera o *poema-objeto não* de Ferreira Gullar, que cria significado através de uma experiência corporal: antes de ver uma palavra escrita, o leitor literalmente tem que descobri-la.

Não também é um quadrado que tem um corte vertical no meio onde o leitor pode abri-lo; contudo, em vez do cartão, Gullar usou a madeira pintada de preto. O leitor o abre e dele retira uma chapa preta em forma de quadrado apoiado em um dos seus cantos, para por fim descobrir que, embaixo, há somente outro quadrado vermelho. Nesta chapa, a palavra “não” está escrita em letras pretas. Neste processo de descobrimento, o leitor muda significativamente seu papel: ele atua como um arqueólogo escavando a palavra “não”, que está escondida embaixo de várias camadas. As cores e as formas também possuem um papel integral, pois se convertem em veículos para uma concreção semântica da palavra. O quadrado vermelho assemelha-se a um sinal de parada, o que intensifica a experiência corporal do conceito da palavra “não”. O ato de abrir a caixa já pode ser percebida como uma intrusão, que prepara o leitor para o choque que recebe ao descobrir o “não”. O corpo material da palavra “não”, interatua com o corpo do leitor, abrindo e tirando as capas para criar uma mensagem estética e concreta.

O livro como objeto

O historiador de arte brasileiro Frederico Coelho destaca o potencial transformativo do livro como meio de ação artística entre a literatura e a arte visual. “Objeto físico, espaço de ação estética e de criação verbal, o livro se torna um território pleno de subversão ou adoração por parte de artistas que transcendem os limites demarcados entre o campo literário e o campo visual” (COELHO, 2010, p. 189). Os construtivistas russos, aos quais os neoconcretos se referem, já viam o potencial do livro, usando-o como meio de transmissão de ideias artísticas e transformando-o “num espaço de formas de expressão radicalmente diferentes nas artes visuais, na literatura, no teatro

e na arquitetura” (RÖDER, 2006, p. 141). No Brasil, o livro como objeto ganhou grande importância nas artes visuais durante a época do neoconcretismo (VENANCIO FILHO, 2011, p. 217).

Mais perto ainda dos *textos-objetos* de Belloli do que dos *poemas-objetos* de Pape e Gullar, os *livros-poemas* de Gullar trabalham com o leitor como parte do processo de criação textual.

Eles só revelam uma palavra por página, tendo leitor de folheá-lo para descobrir a próxima. Assim, o poema não pode mais ser percebido como um objeto gráfico em uma mirada. O leitor não somente começa a ler as palavras de novo, mas também participa do processo de criação ao virar as páginas, e esse gesto do leitor revela de forma performativa a semântica das palavras.

É o terceiro *livro-poema* que “apresenta uma nova concepção [...] pois não tinha a estrutura de um livro e, sim, de um objeto novo, manuseável” (GULLAR, 2007, p. 37). No livro-poema *fruta*, Gullar usa pregas de forma geométricas e cortes nas folhas. Para o leitor, o poema torna-se uma experiência espacial-corporal do significado da palavra “fruta”. Através de manipulação manual, o leitor desempenha o ato de descascar uma fruta ao virar as páginas e desdobrar as pregas.

Gullar constata: “Eu queria materializar a sensação de abrir uma fruta através do uso de um objeto” (GULLAR, 2012, p. 72). Segundo o historiador de arte brasileiro Ariel Jiménez, *fruta* funciona em analogia com a natureza porque o poema é produzido desde o interior até o exterior, como uma flor (GULLAR 2012, p. 76). A palavra “fruta” só se revela quando o leitor chega com sua leitura/ação ao centro do livro-poema, e é esse gesto que no final produz a significância da palavra no mundo real. O livro, que já é um objeto poético (73), e a semântica mantêm uma relação constitutiva, e a palavra “fruta” se converte numa experiência concreta-corporal. Neste trabalho, o “corpo linguístico” virou-se verdadeiramente tridimensional, expandindo-se ao longo de todo um livro. O ato de ler, o de gerar significado através do reconhecimento do valor semântico do sinal (a palavra) é um ato corporal do leitor. Como nos trabalhos anteriores aqui discutidos, este livro-poema entrelaça os dois corpos – o corpo material da escritura e o corpo humano do leitor – para criar assim uma mensagem concreta. Os livros-poemas também têm um componente espaço-temporal, já que ocupam o espaço inteiro de um livro, e não somente uma página, de maneira que o processo de leitura também se alonga e assim a obra fica concentrada no processo da sua criação e não na contemplação do resultado.

Resumindo, voltamos ao início deste ensaio com os livros da Lygia Pape, isto é,

o livro da criação, o livro de arquitetura e o livro do tempo. Eles são manipuláveis com as mãos mas não contêm palavras. Diferentemente dos livros *pop-up*, as páginas precisam da intervenção do leitor para que se convertam em esculturas de papel tridimensionais. Não tem a forma nem a função de um livro comum, pois as páginas são avulsas e guardadas numa caixa como um jogo de tabuleiro. O conceito do concreto é altamente móvel, perdendo até mesmo a conexão com o significado literal de palavras ainda presente nos outros trabalhos aqui discutidos. Em vez disso, a mensagem concreta é experimentada unicamente através do ato de construção manual.

A despeito da ausência de palavras escritas, no caso do livro da criação, palavras ainda são parte da obra. A artista apresentava primeiro seu livro pessoalmente recitando um poema ou uma oração para cada página:

1. Depois as águas foram baixando, baixando, baixando, e baixaram.
2. O homem começou a marcar o tempo
3. O homem descobriu o fogo
4. o homem era nômade e caçador
5. Na floresta
6. O homem era gregoriano e semeou a terra
7. E a terra floresceu
8. O homem inventou a roda
9. O homem descobriu o sistema planetário
10. A terra era redonda e girava sobre o seu próprio eixo
11. Quilha navegando no tempo
12. Palafita
13. Submarino; o vazado é cheio dentro d'água
14. Luz

A recitação revela que o livro se trata da gênese humana no mundo. Mas essas palavras faltam quando a artista não está presente e, assim, a obra fica completamente aberta a conclusões fenomenológicas do leitor-participante através do tato. De fato, a ausência de palavras resulta numa significação que se cria somente através da experiência individual com as formas e as cores do livro (MATTAR, 2003, p. 68). A concepção concreta inerente a essa obra é, portanto, baseada no processo de interação do leitor com o livro, sendo altamente flexível e móvel. Conforme afirmado pela artista a respeito de seu trabalho:

Being able to attach meaning to the book through the viewer's contribution does not change its meaning, since the book is revealed to each person as novel and unique. [...] There is no historical intention of narrating more or less important facts, but rather, things that touch all humans in an existential or universal sense. (PAPE, 2011, p. 179)

Logo, os polos que se apresentam como opostos no pensamento ocidental da vanguarda europeia, o universal e a experiência individual, expressam-se na obra de Pape um através do outro. O leitor precisa experimentar com seu próprio corpo o que significa o universal e o existencial, e que os dois existem um dentro do outro. Pape deriva seu pensamento concreto de formas artísticas indígenas:

Quando um índio faz um losango, está querendo falar de algo concreto, como o peixe pacu, e que essa forma, assim como outras que representam o caminho das formigas, da onça ou do jacaré, seria uma síntese, e não uma abstração. (MACHADO, 2008, p. 87)

Dessa maneira, representação simbólica e concreção não se contradizem, mas formam duas partes do mesmo conceito. O simbólico e o concreto se encontram no material: as páginas de cartão manipuláveis que portam a mensagem concreta que se desenvolve só nas mãos do leitor. E é mediante essa concepção que a poesia e a forma se acercam tão sutilmente no neoconcretismo, que palavras como símbolos com sentido semântico não ficam categoricamente fora do concreto.

A interseção entre poesia e arte concreta lidou primeiro com uma revalorização do significado semântico de palavras, depois com a criação de mobilidade do significado na forma e no texto e, por fim, com a ausência da palavra por completo, concentrando-se no poder construtivo do leitor tornado participante. A participação tornou-se um conceito intrínseco do construtivo-concreto entendido da maneira como o fizeram os artistas e poetas neoconcretos, isto é, entendê-lo literalmente como um processo de criação. Assim, a concepção do concreto tornou-se uma figura transformável, ambígua (*Kippfigur*) que pode corresponder tanto ao plano puramente mental, tal como considerado por van Doesburg e Max Bill, quanto ao plano processual-construtivo, verificável no caso da Lygia Pape e do Ferreira Gullar.

Mesmo assim, o sentido do tato permanece como o aspecto mais problemático dos trabalhos dos neoconcretos cariocas, sobretudo no contexto atual dos museus. Os materiais frágeis das obras fazem necessário a criação de réplicas para, por fim, expô-las debaixo de vitrines que, no caso dos livro-poemas e poema-objetos, é a prática mais corriqueira. Essa prática tira a possibilidade dos trabalhos de comunicar com o leitor-participante da maneira tal como foi concebida pelos artistas, além de mudar o seu significado. Lygia Pape resolveu o problema para o livro da criação através da feitura de um filme onde se pode ver os mãos dela manipulando as páginas. Sua voz em *off* recita

as palavras poéticas ditas por ela durante abertura da sua primeira exposição. Mas mesmo assim a apresentação fílmica retira a ideia inicial de levar o construtivismo-concretismo a sério, que seria a de promover uma conexão com o conhecimento fenomenológico através da construção processual manual. A melhor solução sempre serão as réplicas que podem ser tocadas, embora isso dependa muitas vezes de fatores econômicos e legais dos próprios museus e exceda a área da história da arte.

Referências:

ALVAREZ, Mariola. *Neoconcretism and the making of Brazilian National Culture, 1954-61*. San Diego: Electronic Theses and Dissertations UC San Diego, 2012.

_____. Neoconcrete Books and the Politics of Participation. BARREIRO LÓPEZ, Paula; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fabiola (eds). *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*. Madrid: MuseoCentro de Arte Reina Sofía (online), 2015, pp. 315-322.

ASBURY, Michael. Neoconcretism and Minimalism. On Feirreira Gullar's Theory of the Non-Object. In: MERCER, Kobena (ed.). *Cosmpolitan Modernisms*. London: INIVA, 2005, pp. 168-189.

BENSE, Max. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Cosac&Naify, 2009 [1965].

BILL, Max. ein standpunkt (1944). In: WEINBERG SABER, Margit (ed.): *Konkrete Kunst. Manifeste und Künstlerltexte. Studienbuch 1*. Züich: Stifung für konstruktive und konkrete Kunst, 2001, pp. 30-31.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998 [1960].

COELHO, Frederico. *Livro ou Livro-me. Os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

GULLAR, Ferreira. *Ferreira Gullar in Conversation with /en conversación con Ariel Jiménez*. New York: Fundación Cisneros, 2012.

_____. *Experiência Neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

MACHADO, Vanessa Rosa. *Lygia Pape: Espaços de ruptura*. São Paulo: USP Teses, 2008. Disponível em: www.teses.usp.br. Acesso em: 20.Out.2014.

MALTROVSKY, Eva. *Die Lust am Text in der bildenden Kunst*. Frankfurt a.M.: Lang, 2004.

MATTAR, Denise. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NEUBAUER, Susanne. 1959--1968: Lygia Clark and Brazilian Avant-garde in Germany and Switzerland, a survey. *Transnational Latin American Art, International Research Forum*, 6.-8.11.2009 (Austin University of Texas at Austin, 2009). Disponível em: http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2012/10/2009_FORUM_PAPERS.pdf, 2009. Acesso em: 14. Jul. 2012.

NOBRE, Ana Luiza. O brasil sob o olhar de max bense. In: *Max Bense, Inteligência brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 97-104.

PAPE, Lygia. Poems-Invention. In: *Lygia Pape: Magnitized Space*. Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofía/Projeto Lygia Pape, 2011, pp. 178-179.

_____. *Lygia Pape. Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

RÖDER, Kornelia. The book as a Medium for the Russian Constructivist Avant-garde. In: BERSWORTH-WALLRABE, Kornelia; GRAULICH, Gerhard (ed.). *Von Kandinsky bis Tatlin: Konstruktivismus in Europa*. Schwerin: Staatliches Museum Schwerin, 2006.

STEIN, Swen. Geschriebene Bilder. Kunsthistorische Vorläufer der lingualisierten Concept-Art. *Kunsttexte.de*, 4, 2008. Disponível em: www.edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2008-4/stein-swen-3/PDF/stein.pdf . Acesso em: 12.Out.2014. VENANCIO FILHO, Paulo. The recreation of the Book. In: *Lygia Pape: Magnitized Space*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía/Projeto Lygia Pape, 2011, pp. 217-224.

WEISS, Cristina. *Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten*. Zirndorf: Verl. Für Moderne Kunst, 1984.

SEM AUTOR. Max Bense convida aos neoconcretos a expor em Stuttgart. Suplemento Dominical, *Jornal do Brasil*, , 14.11.1959, pp. 1-2.