

carro  
aado

## OUTROS CÓDIGOS

André Vallias   Claus Clüver   Clemente Padín  
Edgardo Antonio Vigo   Erthos Albino de Souza   Felipe Paros  
Franklin Valverde   Gabriel Kerhart   Nathaniel Wolfson  
Ornela Barisone   Raquel Campos   Sérgio Blank  
Viviane Carvalho da Anunciação

## **GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO**

Geraldo Alckmin | Governador

Marcelo Mattos Araujo | Secretário de Estado da Cultura

Renata Vieira da Motta | Coordenadora da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico

## **POIESIS**

### **INSTITUTO DE APOIO À CULTURA, À LÍNGUA E À LITERATURA**

Clovis Carvalho | Diretor Executivo

Plínio Corrêa | Diretor Administrativo

Maria Izabel Casanovas | Assessora da Direção Executiva

Ivanei da Silva | Museólogo

Angela Kina, Carlos Santana | Design

## **CASA DAS ROSAS**

### **ESPAÇO HAROLDO DE CAMPOS DE POESIA E LITERATURA**

Frederico Barbosa | Diretor

Carmem Beatriz de Paula Henrique | Coordenadora

Márcia Kina | Supervisora Administrativa

Fabiano da Anunciação | Assistente Administrativo

Caio Nunes | Aprendiz Administrativo

Neide Silva | Copeira

Reynaldo Damazio | Coordenador do CAE

Maria José Coelho, Dayane Teixeira | CAE

Ivanei da Silva | Museólogo

Daniel Moreira | Supervisor Cultural

Thaís Feitosa, Mariana Manfredini | Cultural

Júlio Mendonça | Coordenador do CRHC

Rahile Escaleira | Bibliotecária

Leonice Alves | Assistente de Biblioteca

Irana Magalhães | Assistente de Organização e Pesquisa

Anelise Csapo | Supervisora Educativa

Rafael Gatuzzo, Luciana Fortes Félix | Educativo

Gonçalo Junior, Débora Nazari | Comunicação

Waltemir Dantas | Supervisor de Produção e Manutenção

Jackson Oliveira, Alan Zanatta | Produção

Francisco Silva | Zeladoria



## OUTROS CÓDIGOS



## **CIRCULADÔ**

Revista de Estética e Literatura do Centro de Referência

Haroldo de Campos

ISSN - 2446-6255

**Diretor** | Frederico Barbosa

**Editor** | Julio Mendonça

**Assistente** | Irana Magalhães

**Design gráfico e diagramação** | Angela Kina e Carlos Santana

**Revisão** | Centro de Referência Haroldo de Campos

## **Revista CIRCULADÔ – Ano III – Nº 3 – agosto 2015**

Risco Editorial

Edição anterior: Revista CIRCULADÔ. Ano II – Nº 2 – outubro 2014

São Paulo – Poiesis / Casa das Rosas

A revista CIRCULADÔ é publicada em frequência semestral.

A revista CIRCULADÔ aceita, para publicação, apenas artigos ainda inéditos em língua portuguesa e inglesa.

A extensão dos artigos pode variar de acordo com o tema abordado, sendo que a Redação se reserva o direito de propor cortes ou sugerir ampliações.

As notas devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no final do texto. Os autores devem fornecer informações biobibliográficas, até 400 caracteres (com espaços).

# sumário

<b>9</b>	<b>9</b>	<b>DOSSIÊ: OUTROS CÓDIGOS</b>
	18	• De Engenharia e de Poesia... (Ou Algo da Vida e da Obra de Erthos Albino de Souza) - Felipe Paros
	34	• Os Opacos Matemáticos de Edgardo Antonio Vigo - Ornela Barisone
		• Entrevista com o poeta Clemente Padín - Franklin Valverde
<b>40</b>	<b>41</b>	<b>INVENÇÃO</b>
	44	• Dois poemas de André Vallias
	48	• Poema de Edgardo Antonio Vigo
	52	• Três poemas de Erthos Albino de Souza
	55	• Dois poemas de Gabriel Kerhart
		• Dois poemas de Sérgio Blank
<b>57</b>	<b>58</b>	<b>ARTIGOS/ENSAIOS</b>
	72	• Poesia Concreta: Correspondências Entre Brasil e Reino Unido - Viviane Carvalho da Anunciação
	79	• Haroldo de Campos: Um Lamento Por Entre Silêncios e Acasos - Raquel Campos
		• A Correspondência entre Haroldo de Campos, Max Bense e Elizabeth Walther: Uma Primeira Leitura - Nathaniel Wolfson
<b>94</b>	<b>95</b>	<b>GALÁXIA HAROLDO</b>
		• Entrevista com Claus Clüver sobre Haroldo de Campos
<b>103</b>	<b>103</b>	<b>SOBRE OS AUTORES</b>

“que ideia é essa de querer plantar  
ideogramas no nosso quintal (...)?”  
Haroldo de Campos

## editorial

Dando continuidade à tarefa de difundir trabalhos de pesquisa e criação relacionados ao legado de Haroldo de Campos, publicamos nesta edição de CIRCULADÔ um dossiê dedicado às obras de Erthos Albino de Souza, Edgardo Antonio Vigo e Clemente Padín – poetas importantes da América Latina que exploram os limites do verbo poético e as possibilidades da invenção híbrida que interage com elementos de outros códigos. Na seção Artigos/ensaios, o diálogo que os poetas concretos brasileiros estabeleceram com seus pares na Europa, nos anos 60, é objeto de investigação em dois ensaios: um que estuda a correspondência dos brasileiros com os britânicos e outro dedicado à leitura atenta de algumas das cartas trocadas entre Haroldo e Max e Elisabeth Walther-Bense – cartas que fazem parte de um lote de correspondências adquiridas da família Bense, em 2013, pelo Centro de Referência Haroldo de Campos. Outro artigo analisa um poema pré-concreto de Haroldo, publicado em seu primeiro livro. E Claus Clüver, numa entrevista, nos revela um pouco mais do autor de “A educação dos cinco sentidos”. Na seção Invenção, além de poemas de Erthos e Vigo, criações recentes de André Vallias, Gabriel Kerhart e Sergio Blank. E seguimos plantando ideogramas no quintal.

Julio Mendonça

# OS OPACOS MATEMÁTICOS DE EDGARDO ANTONIO VIGO

ORNELA SOLEDAD BARISONE

Tradução do espanhol: Tatiana Faria

Edgardo Antonio Vigo referiu-se em um breve ensaio<sup>1</sup> de 1982 à opacidade como uma propriedade a se alcançar na arte e oposta ao que é brilhante. Aquilo que brilha, se destaca em primeiro plano, se associa à beleza do “concepto estético oficial” (uma irradiação “pulcra, pura y alienante”) e não era convidada ao questionamento sobre se permanecia legível. Pelo contrário, “lo opaco hiere el ojo del esteta, lo enceguece y como tal no deja descubrir su propia identidad. Es la defensa de un cuerpo que no recibe luz exterior sino que la posee dentro de su propio contexto” (p. 1). A opacidade pertencente ao “campo de lo marginal” foi a propriedade da arte que Vigo permanentemente tentou colocar em primeiro lugar, porque mais que uma definição terminológica “implica un com-

promiso de posición de conducta” (p. 1): uma busca que exigia por parte do público expectativa, inquietação, interesse pelo mistério e assombro.

Então, nos anos oitenta, Vigo mostrou que os “productos opacos” se perdem e que estes permitiam ao homem “poner en práctica el sentido creativo de sus actos”. A opacidade foi o signo da “marginalidade”, cuja produção manual era seriada e correspondia ao ritmo humano. Edgardo Antonio Vigo instalou-se na marginalidade<sup>2</sup> não excludente. A cidade de La Plata, de modo geral, ainda contava com experiências que permitiam a sombra justificar, desde meados dos anos cinquenta, um rumo decisivamente moderno<sup>3</sup>, ainda que Vigo não encontrasse aceitação no circuito formal artístico. Portanto, decidiu começar uma trajetória alternativa, gerando alianças, grupos e tornando-se, como afirmou

García Canclini, num *difusor*<sup>4</sup>, um carteiro da plástica local.

A opacidade foi, justamente, o procedimento que Viktor Shklovski propôs para singularizar a arte. Em seu texto “El arte como artificio” de 1917 afirma que:

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está ‘realizado’ no interesa para el arte” (2004, p. 60).<sup>5</sup>

Vigo testou, a partir de 1950, os materiais e as técnicas para provocar esse efeito de estranhamento, mais conhecido como *ostranenie*. Ao longo das suas biopsias<sup>6</sup> é possível observar como a utilização de números e letras estavam à disposição do teste de meios diversos. Por exemplo, entre 1954 y 1965, as experimentações<sup>7</sup> apontaram à espacialização mecanográfica<sup>8</sup> (imagens 1, 1’ e 1’’) mediante o uso da máquina de escrever: os números e as letras apareciam na sua materialidade significativa sobre uma página branca. Também nesse ano (1954), a construção de objetos móveis se realizou na mesma linha das buscas dos inventores ocorridas na arte madri; por exemplo a escultura articulada *Royi* de Gyula Kosice (madeira manipulável e giratória) ou os *poemas*

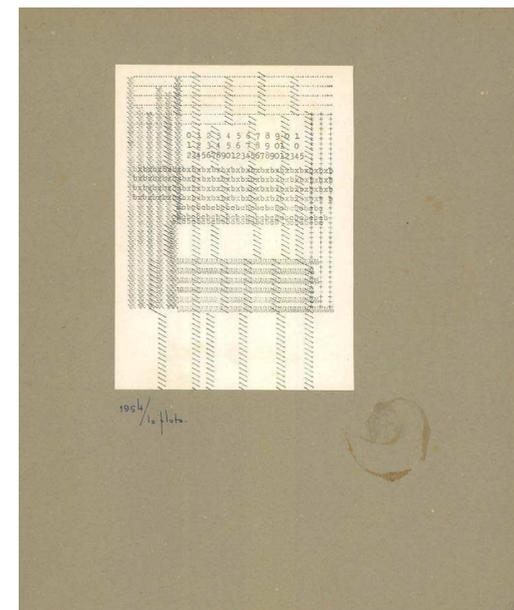


Imagem 1. Espacialização mecanográfica. Biopsia 1953-7

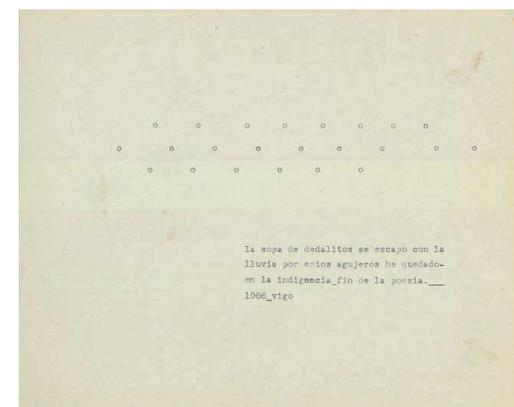


Imagem 1' e 1''. Poemas de Edgardo Antonio Vigo, 1955. “En la sopera con dedalitos de mi casa llueve poesía” e “la sopera de dedalitos...”. Biopsia 1953-7

*transformables* do uruguaio Carmelo Arden Quin. Vigo construiu objetos que superavam e questionavam o estatuto tradicional da escultura e ademais impunham o objetivo contido em madí: a mobilidade e a *ludicidad*<sup>9</sup>. Estes objetos foram destruídos pelo público expectador numa exposição realizada na Associação Sarmiento de La Plata, junto com a sua esposa Elena Comas<sup>10</sup>; questão que tocou fundo nas atividades de Vigo, que em diversas entrevistas recordava este acontecimento.

A construção de um objeto para além da clássica escultura era um elemento que, evidentemente, ainda não havia sido assumido no campo cultural argentino. Vigo não perdia a oportunidade de destacar que o seu trabalho tinha um vínculo profundo com os *ready-made* duchampianos, mas que se diferenciavam na construção, utilização de materiais industriais (como o ferro), na combinação artesanal e na ambientação.

Os objetos eram, como mostrou Vigo, objetos ambientais. Essa disposição localizava-o na perspectiva do engenheiro, arquiteto ou projetista. Estas buscas, então, se inscreveram (como mostramos em outras oportunidades)<sup>11</sup> no momento inicial das experiências da poesia concreta paulista, o poema-processo carioca, as transposições e leituras do construtivismo via Theo Van Doesburg, via Max Bill realizadas na América Latina e as proposições do invenционismo rioplatense e as suas derivações. Para o invenционismo, a invenção era o processo unificador e organizador de unidades inconscientes e racionais. No caso da poesia, o inventor devia construir novos modos de associar as palavras e, em tais associações, deviam registrar as significações desconhecidas. No caso das artes visuais, o inventor deslocava o marco-janela e em seu lugar propunha formalmente o *marco recortado* na revista

*Arturo* (1944)<sup>12</sup>.

Em meados dos anos quarenta, Carmelo Arden Quin viajou do Uruguai a Buenos Aires e se comunicou com Edgar Bayley e Ennio Iommi. A história revelava vários caminhos tortuosos das uniões e desencontros do grupo inicial organizado em torno da revista *Arturo*<sup>13</sup>.

Neste momento, nos interessa mencionar a proposta *dos coplanares* de Arden Quin. Eles consistiam em objetos realizados com duas ou mais formas que podiam estar ligadas ou não entre si e cuja apresentação compunha uma obra. A posição destas formas-planos de cores ou monocromos podiam ser transformadas pelo público, já que eram espalhadas na parede ou no chão, articulados e móveis (permitiam movimentos lineares ou giratórios de translação)<sup>14</sup>.

Ennio Iommi dizia em diálogo com Patricia Avena Navarro (1999-2009) que o trabalho de Madí se radicava precisamente em expandir os limites da arte geométrica, de passar do retângulo ou do quadrado a outras formas planas a partir de uma infinidade de ângulos: "Madí es una salida incluso psíquica del rectángulo, hace siglos que pensamos con el cuadrado, con el rectángulo, pero no con la totalidad de la geometría" (2013: p. 9)<sup>15</sup>. A geometria expandida, então, foi proposta nos coplanares madistas de Arden Quin e encontrou uma nova forma de expressão nas diversas modalidades de poesia matemática de Edgardo Antonio Vigo.

Como indicamos no início, as modalidades eram variáveis e de acordo com os meios que Vigo dispunha. Um dos mais recorrentes foi a xilogravura experimental: o uso (da placa de madeira colorida) e a composição (imagem 2) monoxilográfica ou em forma reticular (imagem 3).

Em 1949, Arden Quin produziu em Ivry o livro poema-objeto titulado *Iannel*. Um

ano mais tarde este poema-objeto foi exposto com mais outros dois intitulados de *Nature* e *Soleil* na galeria Colette Allendy durante uma "Exposición Madí" da qual participaram Vardánega, Desserpit, Bresciani e outros.

Segundo o manifesto Madí, a poesia madí consistia em uma "proposición imaginaria, nociones y metáforas no traducibles por otro medio que no sea la palabra. Suceder conceptual puro"<sup>16</sup> numa dimensão estranha, como superfícies superpostas ou dispersas, folhas soltas, volumes poligonais. A sobreposição, as dobras, as perfurações e a mobilidade aparecem no livro tridimensional *Iannel* que propôs Arden Quin. Este poema-objeto instaurava a participação e iniciava de destruição do livro e uma etapa participativa baseada na perfuração. Vigo experimentou nas primeiras exposições com a destruição num incipiente informalismo com o derretimento do isopor (1966): uma superfície que incluía a materialidade inicial e os restos dos processos de incineração. Ambos formavam um olho mágico através do qual se observava um fragmento da poesia matemática xilogravada. Este poema matemático de Vigo (imagem 4) foi pendurado na parede, num gesto que subverteu a leitura de um poema que já não se relacionava com a sua representação convencional (além do título).

Outra variante em Vigo foi o uso da poesia matemática combinada com instâncias previas de experimentação: a forma mais acabada foi *Variante del reloj inútil* (poema visual) que incorporava a sobreposição xilográfica e artesanal de números formando um círculo, um espaço interior (imagem 5). Assim, esta composição parecia girar em torno de uma maquinaria que constituía a remissão imediata dos Relativizgir's<sup>17</sup>. Este desenho maquinário prendia a si próprio: enquanto lhe imprimia o efeito de ro-

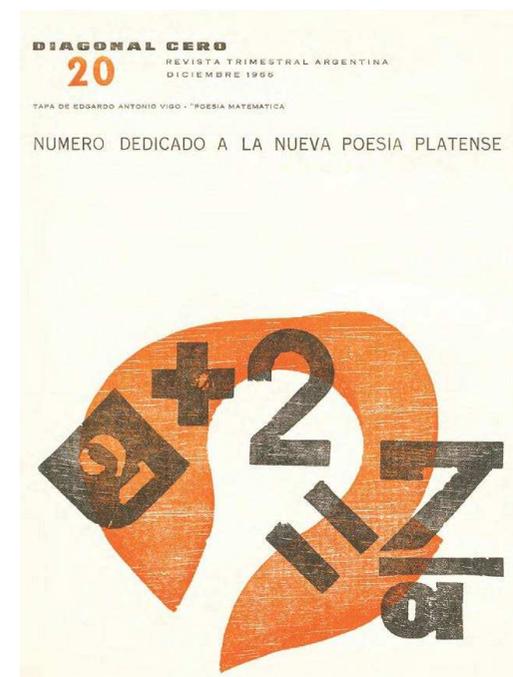


Imagem 2. Xilografia experimental: el uso del taco de madera a color. Edgardo Antonio Vigo, capa da revista Diagonal Cero. Numero 20. La Plata, 1966.

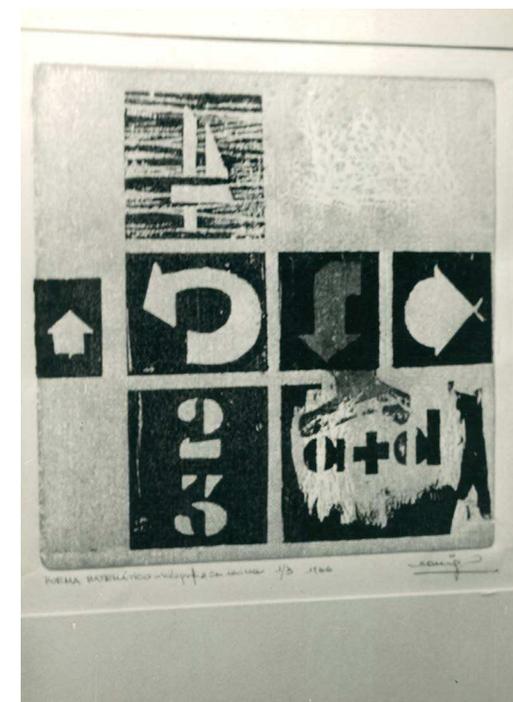


Imagem 3. Edgardo Antonio Vigo, Poema matemático. Xilografia com resina 1/3. 1966.

tação, continha a marca da inutilidade; não podia servir de modelo para a construção com uma finalidade.

A estratégia consistia em usar um recurso negativo e reversível: um *trompe-l'oeil* que girava sobre o seu eixo paralisando ou suspendendo o efeito positivo do uso. Este recurso, ao mesmo tempo em que suspendia a utilidade, ativava em seu efeito a afirmação da negação.

Para Vigo, a partir de 1956, a representação da poesia era matemática. Nesse poema visual (imagem 6) se observava uma operação combinada (álgebra) junto com a palavra poesia numa estrutura vertical. O gesto incisivo e questionador do "metro ultrapassado" tradicional – incorporado posteriormente na novíssima poesia –, adquiriu maior significação no contexto do que George Steiner denominou num artigo (de mesmo nome) "The Retreat of the Word".

No poema visual de Vigo recentemente mostrado, o uso da linguagem alfabética se combinava com a linguagem matemática somente para indicar as relações de maioria, minoria ou igualdade. Nesses casos, a utilização de uma linguagem ou de outra tinham correspondências distintas, uma possibilidade de tradução equivalente. Contudo, a palavra poesia não encontrava em si mesma outra tradução além da fórmula completa. Portanto, Vigo não somente encontrou a maneira de estabelecer uma relação não isomórfica entre a poesia e a matemática, mas também deixou latente a impossibilidade da tradução como equivalência. No catálogo da *Expo/Internacional de Novíssima Poesia/69*, realizada posteriormente no Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, Vigo afirma que "por su irracionalidad, las matemáticas así tratadas mantienen la constante poética y su cuota de misterio y asombro"<sup>18</sup>.

Esta afirmação remetia diretamente à construção desses produtos opacos, as

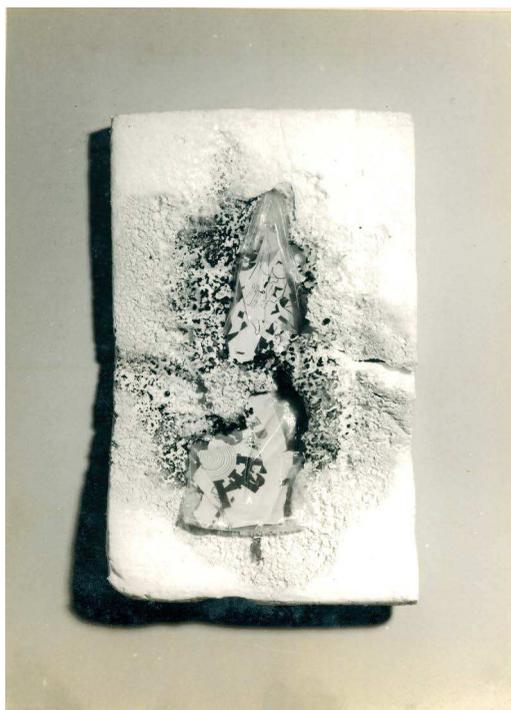


Imagem 4. Edgardo Antonio Vigo, poema matemático sobre telopor fundido. 1966.

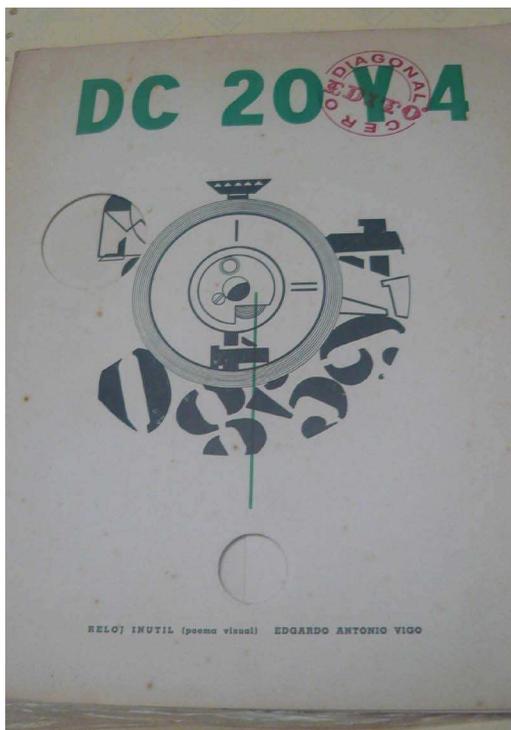


Imagem 5. Edgardo Antonio Vigo. 1967. Variante del reloj inútil (poema visual). In *Diagonal Cero*, Nº 24. La Plata.

alidad. Es lo que René Hocke llamó las metáforas alógicas de la nueva estética, es decir, un mundo no-A, más relacionado con la fantancencia que con la literatura propiamente dicha y con un objetivo paradójico: adquirir memoria del futuro. En su primera interpretación la poesía matemática exige una sensibilidad científica: el hombre es despojado de sus emociones básicas y convertido exclusivamente en inteligencia sintiente. Si las producciones de la primera vanguardia derrochan imaginación, la poesía matemática de Vigo da un paso más: nos brinda posibilidades de imaginar un universo en que  $2+2=5$ ".

A estratégia de Vigo exibiu à milésima potência o uso artístico (como artefato, como materialidade) do número, o qual perdeu a sua função num sistema de anotações reconhecível, suspendeu a sua racionalidade para instalar-se no opaco e irracional. Com isso podemos afirmar que a remissão à geometria e à linguagem matemática de forma geral, em Vigo, teve um caráter dual de reconhecimento e oposição-convivência com respeito à linguagem alfabética; neste sentido, de questionamento à centralidade da palavra. Por outro lado, a ironia contida no uso da linguagem matemática consistiu em deslocá-la a um terreno irreconhecível diante da suspensão na sua irracionalidade. Isso implicou mostrar o limite de toda a linguagem.

A análise de Steiner em 1961 foi concomitante às experimentações com a matemática de Vigo, ainda que não contemos com os dados que confirmem o conhecimento mútuo do artista visual e do filósofo. A retirada da palavra foi a caracterização encontrada por Steiner para o estado de coisas. Diante do caráter verbal dominante

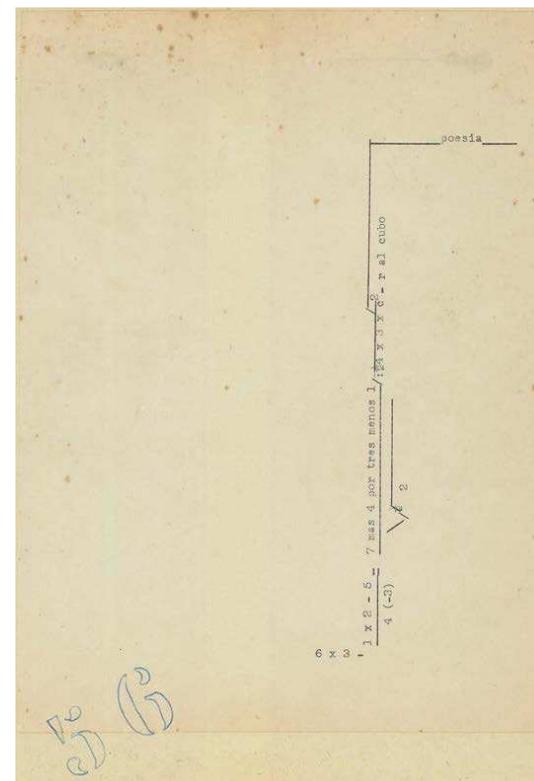


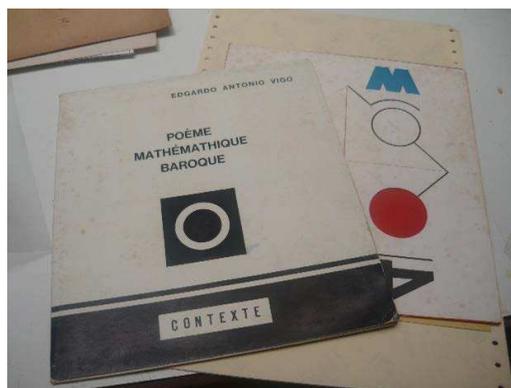
Imagem 6. Edgardo Antonio Vigo, Poema vertical, 1956. Sem título. *Biopsia* 1953-7. Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

opacidades experimentais que instalavam a ilegibilidade da linguagem alfabética linear e suspendiam simultaneamente o seu uso; assim como a aparente racionalidade matemática. Em termos gerais, a razão na lógica aristotélica<sup>19</sup> era guiada por três princípios fundamentais: a identidade (A é A), a não contradição (A não pode não ser A), e, em terceiro lugar, a exclusão (ou A ou não A). A esse respeito, Luis Pazos mostrou no número 21 da revista *Diagonal Cero* (de março de 1967) que:

"La poesía experimental se basa en la renovación del lenguaje, dentro de este concepto la poesía matemática de Vigo presenta la ruptura de la 'normalidad' a través de dos vías: el rechazo de la lógica aristotélica y del principio de cau-

da civilização ocidental sob o qual falamos e nos comunicamos no discurso e a sua inquestionável gratuidade, mostrava que:

“We should not assume that a verbal matrix is the only one in which the articulations and conduct of the mind are conceivable. There are modes of intellectual and sensuous reality founded not on language, but on other communicative energies such as the icon or the musical note. And there are actions of the spirit rooted in silence” (1961, p. 187).



cias humanas, concluí Steiner: “The most decisive change in the tenor of Western intellectual life since the seventeenth century is the submission of successively larger areas of knowledge to the modes and proceedings of mathematics” (p. 191). Para o filósofo produziu-se um abismo, uma pausa vasta entre a linguagem das palavras (alfabeto) e a da matemática, inclusive nos níveis de analfabetismo e da decodificação de uma ou outra.

O problema detectado por Steiner é que exceto em casos excepcionais, em momentos de “bleak clarity” não se atuava como se o império da matemática cobrisse o campo social; pelo contrário, continuou-se assumindo a dominação da esfera da palavra ao ponto que “the notion of essen-

tial literacy is still rooted in classic values, in a sense of discourse, rhetoric, and poetics. But this is ignorance or sloth of imagination” (p. 193).

A matemática foi a linguagem que Vigo encontrou para experimentar para além da linguagem alfabética; além de estabelecer o fim do livro como parâmetro dominante da civilização ocidental e da escritura linear. Em vários textos da revista *Diagonal Cero* (principalmente a partir do número 20), a mensagem deduzida foi a de questionamento do logos ocidental<sup>20</sup>.

Esta proposição marcou as propostas experimentais da espacialidade de Pierre Garnier (1962), de Julien Blaine e da poesia fonética. Para mencionar um exemplo, a afirmação “la palabra no existe más que en estado salvaje. La frase es el estado de civilización de las palabras” se lia no “Manifiesto para una poesía nueva visual y fónica” de Pierre Garnier traduzido do francês por Elena Comas em 30 de setembro de 1962, incorporado na revista dirigida por Vigo. Julien Blaine fez o mesmo com as perfurações e o salto participativo<sup>21</sup>; enquanto que a poesia fonética recuperou a voz, a sonoridade corpórea (respiração, silêncios, sobressaltos, entre outros) extrapolando a palavra.

Outra frase que podemos mencionar corresponde à capa do número 27 da revista *Diagonal Cero*. Nela incluiu-se uma ilustração com a expressão “La palabra está muerta”, correspondente ao poema visual de Hans Clavin. A referência explícita foi o *Manifiesto De Stijl*, em holandês: “Das Wort ist tot”. À editoria deste número pareceu chamativa porque apresentava um texto ilegível, em cujo dorso se observou outro de similares características sob um título “Más editorial”. Este exemplo contribuiu para sustentar a difusão de Vigo nos anos sessenta, particularmente a partir do movimento (não coletivo) *Diagonal Cero*

e a revista de mesmo nome, de proposta baseada na opacidade dos produtos ilegíveis que dão conta da morte da palavra. Estes elementos tiveram consequências nos modos de interação com os destinatários destes produtos e com o campo cultural em geral.

O laboratório poético<sup>22</sup> que propôs Vigo exige considerar a importância das experiências realizadas no Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires de 1967 até 1969, no contexto de esgotamento da linguagem verbal como meio de comunicação artística do livro e do poema em suas formas mais tradicionais; da poesia em sua acepção grega de *poiesis*, de fazer, de obra e de criação do homem.

Além disso, não devemos esquecer que a década de 60 constituiu-se para os especialistas na divisão entre o digital e o analógico (Benassini Félix, 2011). Um exemplo disso foi a publicação em 1962 de *La Galaxia Gutenberg* de Marshall McLuhan na qual o autor estabelecia uma organização em três eras: a pré-literária ou tribal na que reina a palavra, a era de Gutenberg com o reinado da palavra impressa e, por último, a era eletrônica da humanidade retribalizada (compromisso sensorial total) (Gordon y Wilmarth, 1997: p. 45)<sup>23</sup>.

McLuhan centrou o seu interesse em uma concepção ampliada de meios nas eras mecânica e elétrica. Da primeira, eram próprias a roda, o alfabeto e a impressão; enquanto que da segunda era o telégrafo, o rádio, o cinema, o telefone, o computador e a televisão. Essas foram, com isso, as etapas nas que Vigo incursionou, levando ao limite a integração das suas próprias propostas: o mecânico, a não-arte, a máquina que não é máquina e o uso da linguagem matemática. Com relação aos meios da era eletrônica, Vigo realizou uma crítica em diversas oportunidades, em especial durante 1968<sup>24</sup>.

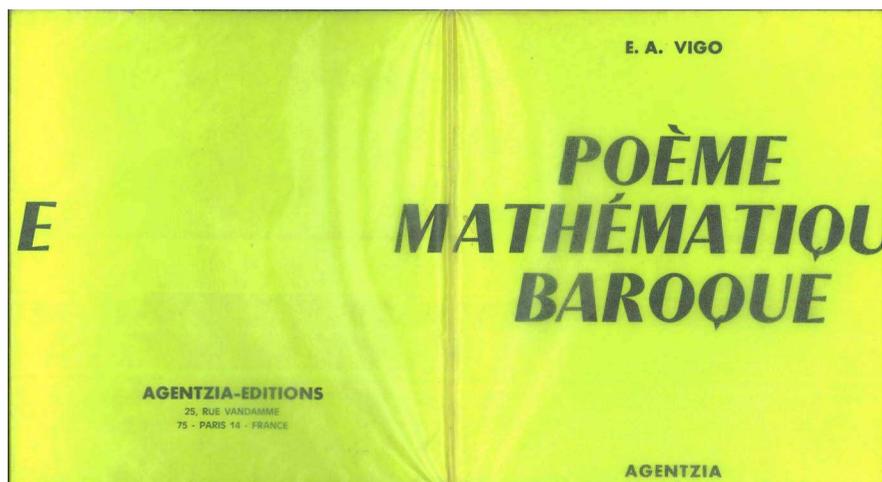
O impulso que adquiriu Edgardo Vigo como *difusor* principalmente nos anos sessenta, outorgou-lhe um lugar privilegiado dentro da poesia experimental latino-americana. Entre 1958 e 1959 realizou poemas matemáticos consistentes em desenhos com tinta. Para isso, utilizou elementos do desenho técnico como compassos e moldes de letras, alguns dos quais foram mostrados no início. Em "Panorama sintético de la poesía visual en Argentina"<sup>25</sup> reconheceu como seus primeiros poemas matemáticos os publicados nos programas do Cine Club de La Plata entre 1962 y 1963, cuja elaboração era manual: "posteriormente investiga intensamente en pequeños espacios el tratamiento del número, su composición y su no-sentido ascendiendo al carácter de 'poesía' utilizando un método de lectura envolvente, sin fin" (1975).

Os contatos culturais com a França (Barisone, 2014), lhe permitiram editar no país o *Poème Mathématique Baroque*. Na primeira edição de julho de 1967 (Editorial *Contexte*<sup>26</sup>), se realizou uma tiragem de 700 exemplares, dos quais trinta foram enviados como pagamento. Observavam-se nesta edição traços característicos da revista *Diagonal Cero* e da produção de poesia vi-

sual feitas anteriormente nas suas diversas técnicas, tais como o intercambio e a mobilidade de folhas impressas, perfurações, dobras e cortes; além disso, apareciam as figuras geométricas amarradas com letras e números. A edição de *Contexte* constava de seis folhas de 18,7 x 20,2 cm. A tipografia era feita com três tintas (azul, vermelho e preto) sobre papéis de diferentes cores (vermelho, azul, amarelo e branco). Cada dobra, corte ou perfuração deixava transluzir uma parte da folha seguinte. O corte na quarta página somente constava nesta edição, e não na de Agentzia.

Um ano depois (1968) a editora *Agentzia*, a cargo de Jochen Gerz e Jean François Bory (redação), publicou os poemas de mesmo nome. Essa editora começou em 1966, quando Gerz voltava de Paris. Seu propósito era a comunicação, a informação, a novidade e a criatividade. O número de copias oscilava de doze a dez mil exemplares sobre arte, pesquisa e poesia visual. Vigo em 1968 afirma que nos *Poemas matemáticos barrocos*:

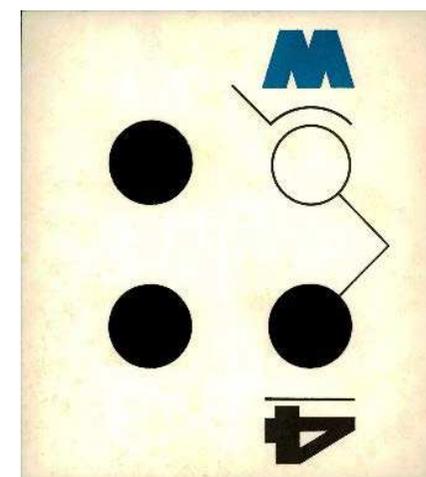
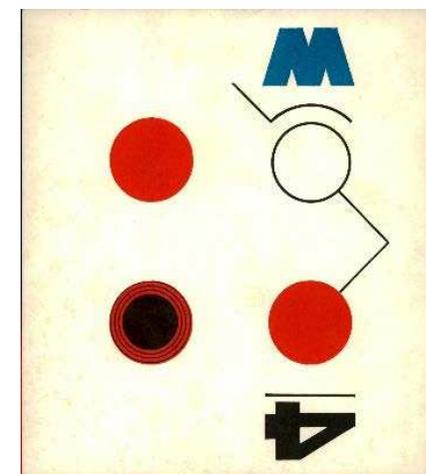
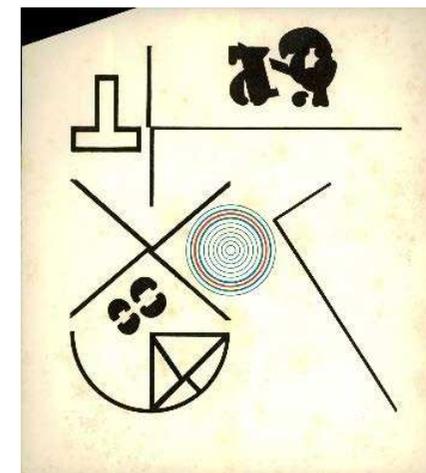
"El observador ya no se queda con la única posibilidad de mover las páginas o seguir un ritmo ya dado por la numeración de las mismas, sino que puede



Edgardo Antonio Vigo. 1968. Poème Mathématique Baroque. Paris: Ed. Agentzia.

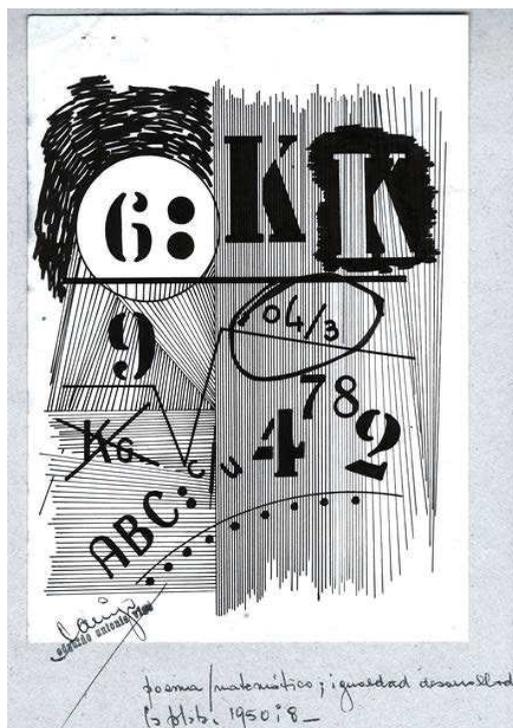
participar en un acto-creativo-condicionado (y decimos condicionado pues recibe los elementos con los cuales deberá jugar), al intercambiar, conjugar de distintas formas las hojas. Aceptando incluso una fuente de luz que torna los elementos geométricos utilizados en una a-geometrización por las secuencias de sombras cortadas o difusas según la colocación de las hojas".<sup>27</sup>

O que foi dito até aqui sobre a experimentação da poesia matemática de Vigo como um subgênero da poesia visual é relevante. Pois, nesta ordem de ideias, se perguntarmos qual é o uso social destes objetos poéticos poderíamos elaborar respostas diversas. Por um lado, a circulação destes objetos participativos revisou a ideia de comunicação, preocupação de Vigo desde a revista *WC* (iniciada em 1954) sobre como o crítico de arte se posiciona diante daquilo que separa os seus parâmetros estéticos conhecidos e sobre como o crítico de arte deve co-ajudar na compreensão da arte ao público ascético. Neste sentido, também examinou a relação obra-público-artista. O artista era um programador, um realizador, um engenheiro, um projetista que projetava a obra, que experimentava num laboratório com diversas linguagens. O público se viu *afetado* pelo objeto, participou, se deixou influenciar por ele. A poesia participativa expandiu-se e superou o plano da folha de papel, se tornou transformável, móvel, tridimensional; posteriormente, alcançou o espaço público e se moveu em materialidades processuais. Encontrar uma linguagem, um modo de falar que dissesse sobre as formas tradicionais de fazer poesia e de associar a poesia relacionava-se à situação observada por Vigo:

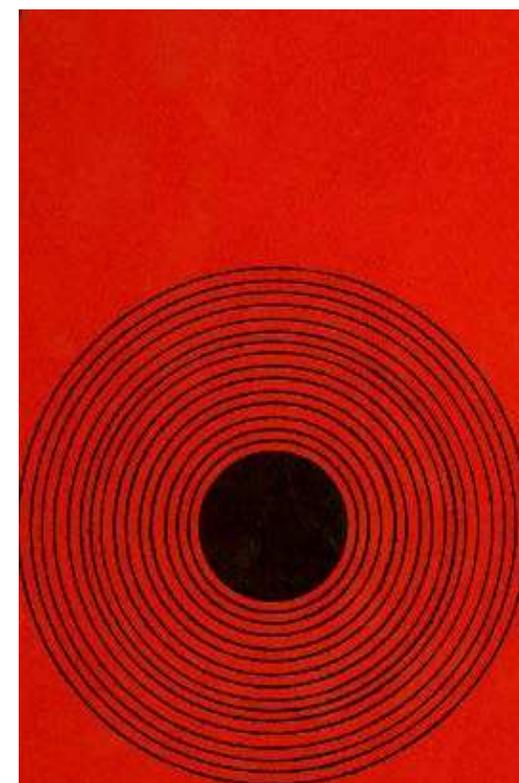
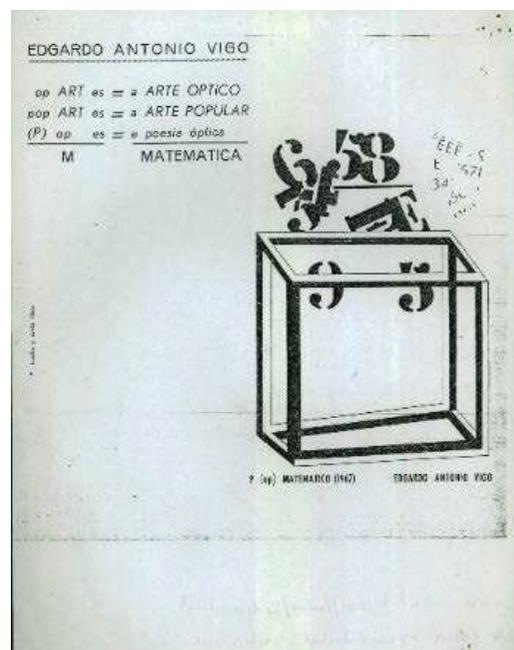


"la poesía parecía haberse quedado en un estancamiento de posiciones comunes. El libro, el trato de la palabra y una métrica que exige su 'lectura', así lo certifican (...) románticos, y sociólogos del metro, cantaban con fuerza 'surrealista' las cosas comunes que por repetición se tornan baladíes. Una serie de términos de la 'alta poesía' ya no se entroncaban con el real latir de esta segunda mitad del siglo XX dominada por la IMAGEN".

O cenário com o chamado "boom latino-americano" dos anos sessenta tinha mudado: a imagem era o núcleo dominante acima da palavra escrita (também imagética na história da poesia versificada).



"Poema matemático. Igualdad desarrollada de 6:9", La Plata 1958.



Com relação a este contexto foram devedoras as revisões pós-estruturalistas, como os estudos sobre a retórica da imagem de Barthes, a análise de Magritte de Michel Foucault, a desconstrução do logos ocidental a cargo de Derrida, o conceito de intermedia de Dick Higgins. Dessa forma, queremos mostrar que estas preocupações de nenhum modo foram localistas nem nacionais, excederam amplamente o contexto argentino. Porém, nos interessou particularmente expor que soluções singulares se propuseram. O caso de Edgardo Antonio Vigo foi influente no campo cultural argentino, o qual começou a vislumbrar tardiamente suas considerações. Foi influente porque lutou contra os *clichés* (diria Deleuze) coetâneos: se usou o número, a álgebra, ou o silogismo foi para suspendê-lo, se usou a geometria, foi para tirar o seu fundamento (ageometrizar-la), se usou a letra foi para materializá-la (torná-la imagética). Elegeu o caos a partir da marginalidade e estranhamento que provocaram os produtos opacos; um caos-origiário, um caos *poiético*.

## Notas

1 VIGO, Edgardo Antonio. 1982. "Concepto de 'opacidad'". In *Biopsia 1982*, La Plata: Centro de Arte Experimental Vigo. Texto inédito mecanografiado.

2 Usamos a expressão arte marginal nos termos das manifestações criativas de indivíduos produzida à margem da ortodoxia com que foram introduzidas ao longo da história da arte graças às dinâmicas de influência, apropriação e transformação. No caso de Edgardo Vigo sua formação acadêmica lhe permitiu que se distanciasse dos cânones vigentes de escultura e pintura clássicas, da gravura tradicional para propor versões experimentais das disciplinas tradicionais. Com isso, queremos mostrar que não nos referimos diretamente à estética considerada erroneamente "degenerada" e como ela foi se integrando pouco a pouco na arte. Embora entendêssemos que alguns pontos comuns caracterizariam a produção de Vigo como marginal, à borda ou à margem, em relação ao que se constituiu e definiu como *Art Brut* (Jean Dubuffet) ou Arte *Outsider*; uma particular ortodoxia dentro do sistema da arte ocidental. Então, as práticas de Vigo podem caracterizar-se como *Outsider Art* em um sentido amplo; em termos de prática artística situada fora ou contra das tendências da arte oficial. Para ampliar este conceito remetemos a: CARDINAL, Roger. 1994. "Toward an Outsider Aesthetic". *The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture*. D. Hall, Michael y W. Metcalf, Eugene Jr. Washington and London: Smithsonian Institution Press. pp. 21-39.

Segundo Volpe (2013: p. 5), o termo Arte Outsider (*Outsider Art*) foi empregado pelo crítico de arte Roger Cardinal em 1972, traduzido do inglês do termo *Art Brut* que o pintor francês Jean Dubuffet tinha feito por volta de meados da década de 1940. Embora na tradução do inglês para o espanhol se lesse "Arte marginal", no sentido de arte à margem; enquanto que no vocábulo francês se lia "Arte Bruto", uma arte em bruto. Aparentemente o termo de Roger Cardinal corresponde a uma interpretação sociológica e o de Dubuffet, se refere a uma essência ontológica desta manifestação artística. O primeiro abarca um amplo leque de criações marginais, diferentemente do segundo que corresponde a um determinado tipo de produção marginal. Em termos gerais, a definição desta arte é muito ambígua. Esta relação merece maior detalhamento. Em 1991, quando o crítico Jorge López Anaya entrevista a Edgardo Vigo,

lhe pergunta sobre se considerava-se um artista marginal "voluntariamente separado do contexto institucional". Vigo responde: "Yo me defino como un artista 'anárquico-agnóstico'. Al tomar esta actitud no lo hago políticamente sino como una forma de vida. Creo en la libertad, soy un fanático de la libertad (...) Esa fue mi actitud con respecto a las galerías, a los museos, a los compromisos con los críticos, porque me daba cuenta que uno va entregando pequeñas cosas. Sé que la pureza total no existe, pero sí hay cierta entrega que es libre. La institucionalización del arte siempre me asustó. Pero no creo ser un artista marginal'; mi posición no es programática ni teórica (...) Lo insólito irrealizable define mi posición". LOPEZ ANAYA, Jorge. 1991. "La imaginación y la libertad de un artista no convencional" In *La Nación*. Buenos Aires, 2 de Fevereiro de 1991. p. 5. Disponível na Biopsia 1991. La Plata: Centro de Arte Experimental Vigo.

3 A criação do Museo de Arte Moderno de Buenos Aires em 1956, pode ser recordada como um hiato relevante. Ver sobre a vanguarda platense dos anos sessenta a linha do *Movimiento Arte Nuevo* (MAN) no Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata a partir de 1965 e os lugares ocupados por Ángel Osvaldo Nessi e Saúl Yurkievich. Também o *Grupo-Sí* (1960-2), que integrou Edgardo Vigo em 1960. Ou mesmo, o *Centro de Visión Integral* (VIIN), no qual a partir de 1961 se traduziu textos sobre construtivismo e difundiu os principais trabalhos sobre arte, arquitetura, comunicação visual e desenho industrial. Não devemos esquecer tanto o lugar da Pequena Galería Radio Universidad (Director Julio Sager) que de 1961 a 1963 funcionou como espaço de divulgação das ideias de Vigo e os grupos independentes da Escola Superior de Bellas Artes. Estes eixos foram estudados pelo Proyecto de Documentación e Investigación de las Artes na cidade de La Plata intitulado de "Las Artes y la ciudad: archivo, memoria y contemporaneidad (1958-2006)" logalizado no IHAAA da Faculdade de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Com respeito a alguns destes temas podemos citar duas referências: NESSI, Ángel Osvaldo. 1982. *Diccionario temático de las artes en La Plata*. La Plata: IHAAA, FBA. UNLP e VIGO, Edgardo Antonio. 1969. "No-Arte-Sí". *Ritmo*, Nº5. Outubro.

4 GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1990. "La modernidad

después de la modernidad" In BALUZZO, A. (Ed.) *Modernidad: Vanguardas Artísticas na América Latina*. San Pablo: UNESP-Memorial. p. 231. Esta idéia foi retomada por Cancini de SLEMENSON, Marta e KRATOCHWILL, Germán. 1970. "Un arte de difusores. Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público" In MARSAL, Juan (Ed.) *El intelectual latinoamericano*. Buenos Aires: del Instituto. pp. 171-201.

5 SCHKLOVSKY, Viktor. 2004. "El arte como artificio" In TODOROV, Tzvetan et al. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI. pp. 55-70.

6 Caixas de madeira artesanais nas que Vigo organizou cronologicamente os seus arquivos (recortes de exposições, poemas visuais, notas jornalísticas, entrevistas, catálogos, etc.)

7 Clemente Padín definiu a poesia experimental como "Toda búsqueda expresiva o proyecto semiológico radical de investigación e invención de escritura, ya sea verbal, gráfica, fónica, cinética, holográfica, computacional, etc., en sus múltiples posibilidades de transmisión, sobre todo a través de códigos alternativos, cuanto en variedad de su consumo o recepción. (...) Cuando se crea nueva información, es decir, elementos no previstos por el código, se está poniendo en duda, también, su legitimidad, se cuestiona su estructura significante." PADÍN, Clemente. 2000. "La identidad de la poesía experimental". *Escáner cultural*. Santiago de Chile. Año 2, Nº 15. Disponível Web: <http://www.escaner.cl/escaner15/acorreo.html> [1/04/11]

8 Ver com respeito às constelações tipográficas do alemão Franz Mon.

9 Optamos por manter o termo como aparece na arte madri argentina. Ludicidade faz referência ao carácter lúdico e criativo da arte.

10 BARISONE, Ornella. 2013. "Hacia un arte-otro: Edgardo Antonio Vigo y el Grupo Integración". In *ACA Digital. Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. Dezembro. pp. 1-8. Disponível Web: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=876> [2/01/15]

11 BARISONE, Ornella. 2013. "Invencionismo, concretis-

mo y poesía visual en el contexto de las relaciones interartísticas. Interrogantes y recorridos investigativos" In CRISTIÁ, Cintia (Ed.). *De migraciones, confluencias y nuevos géneros artísticos. Una aproximación a la interrelación de las artes en los siglos XX y XXI*. Santa Fe: Ediciones UNL. [Na gráfica]; Barisone, Ornella. 2013. "Discursos de la vanguardia e intercambios transnacionales 'fuera de foco': el invencionismo y la propuesta integrativa de E. A. Vigo" In *Encuentros transatlánticos: discursos vanguardistas en España y Latinoamérica*. Madrid: Museo Reina Sofía. [Na gráfica]; Barisone, Ornella. 2013. "Plastic Writing Modalities in the Mid-Twentieth Century in Argentina transnational interimagetexts (1944-1968): inventionism and visual poetry first steps in the context of interartistics relationships" In *XXXI International Congress of the Latin American Studies Association LASA 2013 "Towards a New Social Contract?"* Washington DC: LASA. Disponível Web: <https://lasa4.lasa.pitt.edu/members/congresspapers/lasa2013/files/40368.pdf> [1/03/14]; BARISONE, Ornella. 2012. "Vigo organizador de la *Expo Internacional Novísima Poesía/69* (CAV ITDT, 1969): materialización del intercambio y relaciones posibles con el concretismo". *Experimental Poetics and Aesthetics E- Journal*. Nueva Zelanda: University of Canterbury College of Arts. [Na gráfica]; BARISONE, Ornella. 2012. "Contemporaneidades y batallas: en torno al invencionismo argentino (1944-1950)" In *ERAS. European Review of Artistic Studies*. vol.3, n.3. pp. 33-53. Portugal: Departament of Psychology and Education. Tras-os-Montes e Alto Douro University (UTAD). Disponível Web: <http://www.eras.utad.pt/docs/10%20VISUAIS.pdf> [1/02/15]; BARISONE, Ornella. 2012. "Contactos teórico-poéticos entre Brasil y Argentina: Edgar Bayley dice de Carlos Drummond de Andrade. Observaciones en torno a la tensión entre emocional/racional en el contexto del invencionismo argentino desde mediados de los cuarenta" In *El Hilo de la Fábula*. año 12, Nº 12. pp 39-57. Santa Fe: Centro de Estudios Comparados- Ediciones UNL; BARISONE, Ornella (2011): *Edgar Bayley y el invencionismo. Los primeros pasos de la poesía concreta en Argentina*. Tese de graduação em Letras. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

12 A.A.V.V. 1944. *Arturo. Revista de artes abstractas*. Buenos Aires.

13 GARCÍA, María Amalia. 2011. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.

14 SANTANA, Raúl et al. 2008. *Carmelo Arden Quin*. Cat. Exp. Buenos Aires: Galería Laura Haber.

15 AVENA NAVARRO, Patricia (Cur.) .2013. *Arden Quin. La invención lúdica*. Cat. Exp. San Juan: Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson.

16 A.A.V.V. 2014. *Arte Madí. Edición Facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. Ver no número um da revista o "manifiesto madí".

17 Movimiento experimental criado por Vigo na década de 50 que produziu séries de desenhos, *collages* y objetos inúteis. Para uma melhor análise desta etapa ver GRADO-WCZYK, Mario. 2008. *Maquinaciones: Edgardo Antonio Vigo, trabajos 1953-1962*. Buenos Aires: Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA).

18 VIGO, Edgardo Antonio. 1969. *Expo/Internacional de Novísima Poesía/ 69*, Museo Provincial de Bellas Artes, Cat. Exp. La Plata.

19 Para ampliar o tema consultamos BUSTAMANTE ZAMUDIO, Guillermo. 2008. "Los tres principios de la lógica aristotélica: ¿son del mundo o del hablar?". *Folios*. Colombia: Universidad Pedagógica Nacional. Segunda época, Nº 27. pp. 24-30. Disponible Web: <http://www.scielo.org.co/pdf/folios/n27/n27a03> [1/04/15]

20 Ver a respeito *De la gramatología*, especialmente no capítulo intitulado de "El fin del libro y el comienzo de la escritura" de Jacques Derrida (1967). DERRIDA, Jacques. 2008. *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. Buenos Aires: Siglo XXI.

21 BARISONE, Ornela. 2014. "Migraciones en el escenario transnacional de la poesía visual. Edgardo Vigo y Julien Blaine: manifiestos 'extratextuales' y colaboraciones". In *Jornadas Internacionales Arte en el Sur 2014: Latinoamérica y Latinoamericanismo en la Teoría y la Práctica Visual*. San Juan: Museo Provincial de Bellas Artes- Universidad Nacional de San Juan. [Na gráfica]; BARISONE, Ornela. 2014. "Contactos culturales en torno a la poesía visual: Edgardo Antonio Vigo y Julien Blaine. Activación, estallido y perforación" In *XIII Encuentro Arte, Creación e Identidad*.

*América Latina desde América Latina*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. [Na gráfica]

22 BARISONE, Ornela. 2014. "La escapada de la línea: Edgardo Antonio Vigo y la construcción de la poesía visual como género" In *Laboratorio*. Nº 11. Chile: Universidad Diego Portales. Disponible Web: <http://revistalaboratorio.udp.cl/la-escapada-de-la-linea-edgardo-antonio-vigo-y-la-construccion-de-la-poesia-visual-como-genero/> [1/04/15]

23 GORDON, Terence y Susan WILLMARTH. 1997. *McLuhan para principiantes*. Buenos Aires: Ediciones para principiantes.

24 BARISONE, Ornela. 2014. "La escapada de la línea: Edgardo Antonio Vigo y la construcción de la poesía visual como género" In *Laboratorio*. Nº 11. Chile: Universidad Diego Portales. Disponible Web: <http://revistalaboratorio.udp.cl/la-escapada-de-la-linea-edgardo-antonio-vigo-y-la-construccion-de-la-poesia-visual-como-genero/> [1/04/15]

25 VIGO, Edgardo Antonio. 1975. *Mecanografiado. Biopsia 1975*. La Plata: Centro de Arte Experimental Vigo.

26 O francês Jean François Bory, no seu livro *Once again* (1968), menciona Vigo devido a sua inovação com a poesia matemática. Estes textos também estão presentes no corpo de uma "Antología de la poesía experimental argentina" no primeiro número de *Doc(k)s* (1976), revista dirigida pelo francês Julien Blaine, entre outros comentários e resenhas de autores variados.

O uso do número nos textos em francês J. F. Bory pódense observar seguindo as publicações na década dos sessenta. BORY, Jean François. 1968. *Once Again*. Nueva York: New Directions; BORY, Jean François. 1966. *Arithmetic Texts*. Londres: Gallery Number Ten; BORY, Jean François. 1967. *Eight Texts + One*. Londres: Contexte e Gallery Number Ten.

27 VIGO, Edgardo Antonio. 1968. "La nueva vanguardia poética en Argentina". *Los Huevos del Plata*, Nº 11, Montevideo.

Imagem 7. Edgardo Antonio Vigo. 1967. Poème Mathématique Baroque. París: Ed. Contexte. Fotografias pessoais. Arquivo Neide Sá. Rio de Janeiro.

Imagem 8. Edgardo Antonio Vigo. 1968. Poème Mathématique Baroque. París: Ed. Agentzia.

Imagem 9. Edgardo Antonio Vigo. 1958. Poema matemático. Igualdad desarrollada de 6:9. La Plata. Biopsia 1958. Centro de arte experimental Vigo, La Plata. Combinação de numeros e letras. Traços verticais, horizontais e curvos em tinta. Localização sem centro.

Imagem 10. Edgardo Antonio Vigo. 1967. Análisis poético matemático de una sala de relojes inútiles. In *Diagonal Cero*, nº 24. La Plata

Imagem 11: Edgardo Antonio Vigo. IIº (op) P (1967). Poema matemático eunuco. Fotografias pessoais. Arquivo Neide Sá. Río de Janeiro.

que vai pegar mais, e acho que a gente tem que tentar; e acho que está começando, também, fora do país. O campo da tradução virou um campo independente; agora têm programas acadêmicos, muitas universidades, muitos países, sobre tradução. E aí, eu acho que a ideia da transcrição, a teoria da transcrição que Haroldo desenvolveu devia ser mais traduzida e propagada. Mas, convidar pessoas para trabalhar aqui, o problema é sempre a língua, vocês precisam de pessoas que saibam do português, é claro, por enquanto.

**Entrevistador:** *Bom, eu queria agradecer demais a esse depoimento, tenho certeza que isso vai ser muito importante para as pessoas todas, aqui no Brasil, ouvir aquilo que o senhor acabou de nos falar. Querida perguntar se o senhor quer falar mais alguma coisa pra gente encerrar.*

**Profº Claus Clüver:** Não! Sobre Haroldo eu acho que falei o que eu quis falar, depois vou pensar em outras coisas, mas, no momento, quero dizer só que se eu continuar aqui, na minha idade, fazer um trabalho; eu gostaria fazer aqui, mas um trabalho que talvez vá também ajudar a dar uma perspectiva nova para a contribuição brasileira, porque a poesia concreta brasileira é uma contribuição para o movimento internacional. E esta, a parte internacional, este movimento, é pouco conhecido. Os antecedentes, sim, mas, a parte, realmente da transcrição, para as pessoas aqui entenderem que isto faz parte de uma coisa muito mais ampla, e a parte, talvez, mais rica, porque eu tenho um grande respeito pela criação brasileira. Mas a gente tem que ver tudo isso dentro de um contexto muito rico internacional e, talvez, isto vá ajudar na aceitação da contribuição brasileira.

**Entrevistador:** *Muito obrigado!*

**Profº Claus Clüver:** Vou dizer. Eu não falei.. Eu encontrei o Haroldo duas vezes nos anos 90, na Yale University. Realmente um encontro com muitos, internacional (incompreensível) que David Jackson organizou, eu acho que 1995, mais ou menos, onde Haroldo e Augusto participaram, e ele estava... Eu tenho, mesmo, fotos dele contribuindo tudo isto, e depois, em 1999, quando ele chegou a 70 anos. O David Jackson convocou mais um encontro e a primeira parte do encontro aconteceu eu acho que em Londres, e depois Haroldo e Carmem voaram de Londres para Yale, e esta foi a última vez que eu vi o Haroldo, em 1999. E nós o vimos, ele sentado numa cadeira e, realmente, muito fraco, muito... Ele estava tentando, mas não ainda com força de participar. Mesmo assim, ele apareceu na primeira sessão dando o próximo dia, e foi sobre tradução. E foi uma coisa interessante, porque tinha várias pessoas, e isso era uma celebração de Haroldo, então eles estavam falando sobre as traduções de Haroldo, inclusive uma tradução de Ungaretti, e eles pediram a Haroldo ler o poema que ele traduziu para o português, ler em Italiano, e isto foi... Comoveu muito, e eu pensei: a gente deveria gravar. Realmente, leituras dos tradutores como eles leem, quer dizer, como eles entendem o poema que eles estão traduzindo ou que eles traduziram, pois que foi uma coisa, realmente Haroldiana de ler Ungaretti. Isto foi a última, pois que depois ele foi para o hospital, e Carmem deu o relatório sobre, mas ele não voltou para esta reunião, e nunca mais eu consegui vê-lo. Mas é esta a impressão, é a ideia que dá, isto nós devemos fazer. Foi bom!

(entrevista realizada por Frederico Barbosa)

## SOBRE OS AUTORES

**ANDRÉ VALLIAS** nasceu em São Paulo em 1963. É poeta e designer gráfico. Viveu na Alemanha entre 1987 e 1994 onde, juntamente com o poeta russo Valeri Scherstjanoi e Friedrich W. Block, organizou a exposição pioneira Transfutur, em Berlim e Kassel. Em 1992, organizou a exposição pioneira de poesia digital, organizada com Block, chamada "p0es1e-digitale dichtkunst". Voltou para o Brasil em 1994. Edita a revista *Errática*, dedicada à divulgação de poesia sonora, visual e digital.

**CLAUS CLÜVER** é professor emérito de literatura comparada na Universidade de Indiana, EUA. Lecionou na PUC-SP, USP e UFMG. Publicou mais de vinte ensaios sobre aspectos da Poesia Concreta (em inglês, português e alemão) e atualmente é coorganizador de um volume de ensaios e entrevistas: *Concrete Poetry: The International Perspective*.

**EDGARDO ANTONIO VIGO** foi um dos mais importantes artistas da vanguarda argentina. Em 1957, começou a criar uma série de objetos chamados "máquinas inúteis" e, em 1961, fundou e dirigiu (até 1969) a revista "Diagonal Cero". Publicou *Poemas matemáticos barrocos* em 1969 e, dois anos depois, realizou o filme "Blanco sobre blanco: Homenaje a Kasimir Malevitch". Em 1975, organizou uma exposição de arte postal em Buenos Aires e em 1994 participou da XXII Bienal de São Paulo. Faleceu em 1997.

**ERTHOS ALBINO DE SOUZA** (Ubá MG 1932 - Juiz de Fora MG 2000). Poeta e artista gráfico. Formado em engenharia, utiliza a física e a matemática em sua criação poé-

tica. É um dos primeiros autores brasileiros a empregar o computador na elaboração de seus poemas. Em Salvador, editou a revista literária *Código*, uma das mais importantes publicações de vanguarda do período, da qual saíram 12 edições, entre 1974 e 1990. Como pesquisador, colaborou com Augusto de Campos (1931) e Haroldo de Campos (1929-2003) no levantamento de referências bibliográficas para os livros *Re-Visão de Sousândre*, *Re-Visão de Kilkerly* e *Pagu: Vida-Obra*.

**FELIPE MARTINS PAROS** é professor do Departamento de Artes da Fundação Universidade Federal de Rondônia (campus de Porto Velho), na Licenciatura em Artes Visuais. Especialista em Linguagens da Arte pela USP e Mestre em Artes pela Unesp, é membro-pesquisador do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa em Arte (DArtes-Unir) e do Grupo de Pesquisa "Arte Construtiva e Poéticas da Visualidade" (IA-Unesp).

**FRANKLIN VALVERDE** é poeta, jornalista e professor universitário. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Atua na área da poesia experimental, tanto visual como sonora, além de realizar poemas-objeto. Participa de exposições de poesia visual no Brasil e no exterior. No jornalismo, já trabalhou no Jornal da Tarde, Folha da Tarde, Veja São Paulo, Brasil 2000 FM, O Estado de S. Paulo, além de ter colaborado com inúmeras publicações como, por exemplo, no K - Jornal de Crítica e na revista virtual [www.ondalatina.com.br](http://www.ondalatina.com.br).

**GABRIEL KERHART**. Possui graduação em Comunicação das artes do corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Desenvolve uma pesquisa no âmbito da 'performance háptico-óptico-acústica' junto ao grupo Riveirão. Em 2013 foi um dos artistas participantes da exposição em homenagem a Gilberto Gil: GIL70. Em 2012 realizou a exposição "Exorcicy: O Estranho Mundo da Pixação". Participou de montagens pioneiras como Hagoromo de Zeami

(baseada na tradução de Haroldo de Campos) e o Inferno de Wall Street, de Sousândrade. Atualmente faz parte de um projeto, contemplado pelo “Rumos- Itaú”, de digitalização da revista Código (revista de poesia de vanguarda, raríssima, publicada entre as décadas de 70 e 80),

**NATHANIEL WOLFSON** é um escritor e pesquisador canadense. Ele é atualmente doutorando no departamento de Espanhol e Português na Universidade de Princeton, onde desenvolve a pesquisa intitulada “Versions of the Concrete in Brazil’s Mid-Century Art”, que explora uma genealogia de arte (literatura e artes plásticas) concreta no contexto filosófico e político do Brasil nos meados de século vinte. Este ano, ele contribuiu com textos para o livro *Brasil, cultura cosmopolítica?* (EDUERJ) e as revistas Flash Art e General Fine Arts.

**ORNELA SOLEDAD BARISONE** é doutoranda pelo Conselho Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET-Argentina), professora na Universidad Nacional de Entre Ríos (UADER/Argentina) e Universidad Católica de Santa Fe (UCSF/Argentina). Publicou artigos em revistas com avaliação nacional e internacional. Destacam-se, entre outros, seus trabalhos: Edgar Bayley y el invencionismo: los primeros pasos de la poesía concreta en Argentina (Santa Fe, UNL); “La escapada de la línea: Edgardo Antonio Vigo y la construcción de la poesía visual como género” (Laboratorio, Chile, 2014).

**RAQUEL BERNARDES CAMPOS** é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). É membro do Grupo de Pesquisa “Escritura: Linguagem e Pensamento”, da Universidade de Brasília. Publicou artigos nos livros *Pensamento Intruso: Jean-Luc Nancy & Jacques Derrida* e *Alegorias da Poesia*.

**SÉRGIO BLANK** (Cariacica – ES, 1964) é poeta, autor dos volumes *Estilo de ser assim, tampouco* (1984), *Pus* (1987), *Um*, (1988), *A Tabela Periódica* (1993) e *Vírgula* (1996), além da fábula infanto-juvenil

ilustrada *Sáfira* (1991). Toda sua obra foi reunida no volume *Os Dias Ímpares* (2011), publicado pela editora Cousa. Atua como promotor de lançamentos de livros e coordenador de oficinas literárias, inclusive para pacientes com transtornos mentais do CPTT (Centro de Prevenção e Tratamento de Toxicômanos) e do CPAS (Centro de Atenção Psicossocial), instituições da Secretaria de Saúde da Prefeitura de Vitória.

#### **VIVIANE CARVALHO DA ANNUNCIÇÃO**

É doutora em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade de São Paulo e autora do livro *Exile, Home and Cidade: The Poetic Architecture of Belfast* (Humanitas, 2015). Em 2014, como pesquisadora visitante e professora de Português no Centro de Estudos Latino-Americanos da Universidade de Cambridge (CLAS), ajudou a organizar a exposição ‘a token of concrete affection’, que comemorou o quinquagésimo aniversário da primeira exposição de Poesia Concreta no St. Catherine’s College, Cambridge. Em abril de 2015, tornou-se professora associada do CLAS e membro sênior do Robinson College e continua a pesquisar o movimento *Noigandres* e as complexas relações entre Brasil, América Latina e Grã-Bretanha em Poesia Concreta.

realização

**POTESIS**  
ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO  
**SÃO PAULO**  
Secretaria da Cultura