

GT 7 - Materialidades e circulações do livro

O livro e as vanguardas (anti)literárias brasileiras: uma poética da refuncionalização

Dr. Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (CEFET-MG/PUC-Minas)

RESUMO

Neste trabalho, partindo de um leque de definições mais ou menos convencionais de “livro”, abordaremos o tratamento que as vanguardas (anti)literárias brasileiras conferiram a esse objeto de dupla natureza – material e discursiva –, do início do século XX até os anos 1970. Uma vez que a consagração do livro enquanto suporte por excelência da literatura faz parte do movimento dessa arte em direção a sua autonomia, não surpreende que as vanguardas (anti)literárias tenham procurado (re)definir esse objeto, tanto teórica quanto praticamente. Em nossa argumentação, discorreremos sobre quatro noções, que abordaremos em ordem crescente de radicalidade relativa à refuncionalização do objeto em discussão: a poesia-livro, o poema-livro, o livro-poema e o não-livro. Objetivando estabelecer critérios refuncionalizantes que apontem pistas para pesquisas posteriores, buscaremos qualificar a ruptura vanguardista empreendida a partir da intervenção realizada em diversos elementos constituintes do livro, os quais, em nosso entender, se dispõem em um *continuum* material/discursivo.

Palavras-chave: Vanguardas; Refuncionalização; Livro; Experimental.

ABSTRACT

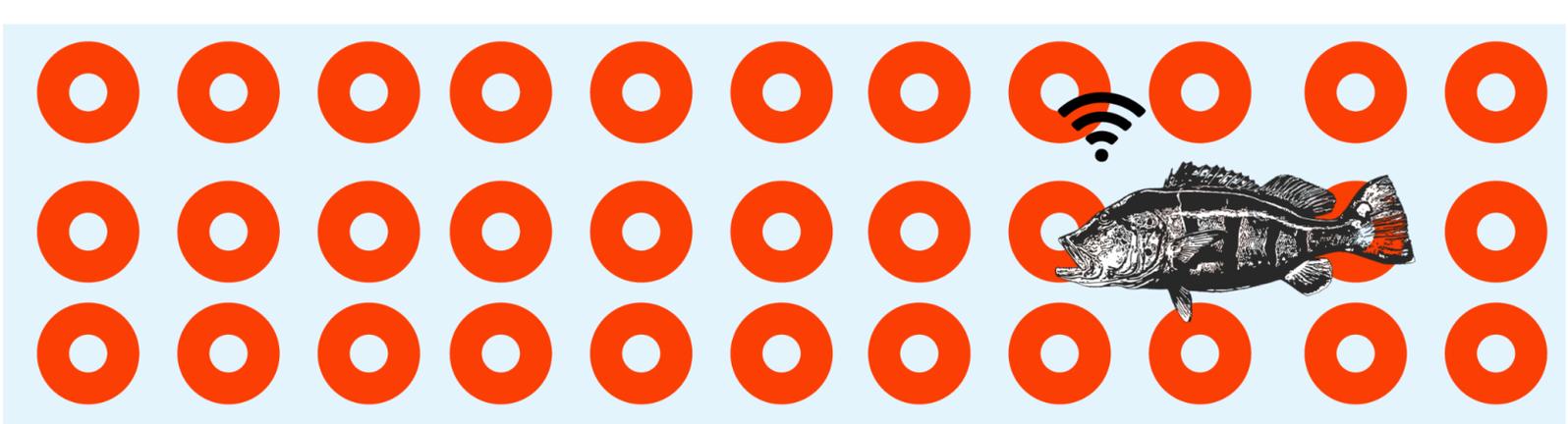
In this work, by initially considering a range of more or less conventional definitions of “book”, we will discuss how Brazilian (anti)literary avant-gardes treated this object of dual nature – material and discursive –, from the beginning of the 20th century until the 1970s. Since the establishment of the book as the support par excellence for literature is part of the movement of this art towards its autonomy, (anti)literary avant-gardes, not surprisingly, have sought to (re)define this object, both theoretically and practically. Four notions will be discussed, which we will approach in increasing order of radicality concerning the refuncionalization of the object under consideration: book-poetry, book-poem, poem-book and non-book. Aiming to establish refuncionalizing criteria that point to clues for further research, we will seek to qualify the avant-garde rupture regarding the intervention carried out in several constituent elements of the book, which, in our understanding, are arranged in a material/discursive continuum.

Keywords: Avant-Gardes; Refuncionalization; Book; Experimental.

INTRODUÇÃO¹

Neste artigo, a partir da consideração balizadora de um leque de definições mais ou menos convencionais de “livro” (RIBEIRO, 2012), abordaremos o tratamento que as vanguardas

¹ Parte das considerações presentes neste artigo, em diferente configuração, foi previamente publicada em minha tese de doutorado (GONÇALVES, 2022).



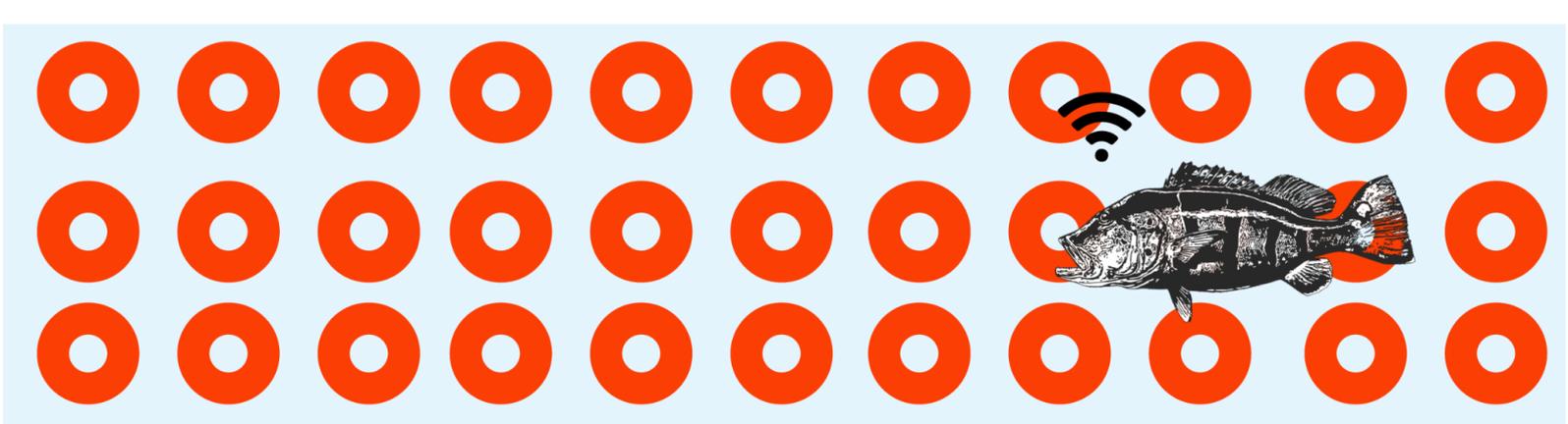
(anti)literárias (CIRNE, 1975) brasileiras deram a essa problemática de dupla natureza – material e discursiva (CHARTIER, 2010) –, do início do século XX até os anos 1970². Plurais e diversificadas, as vanguardas (anti)literárias não obstante partilham, em maior ou menor grau, de uma busca pela autonomia estética, a qual se manifesta na depuração frequente e progressiva de características previamente consideradas como definidoras dos gêneros artísticos em que atuam (BOURDIEU, 1989, 1996). Conseqüentemente, não nos surpreende que tal afã redefinidor tenha estimulado esses movimentos a direcionarem grande atenção ao livro, objeto tão simbioticamente associado à literatura. Objetivando estabelecer critérios refuncionalizantes (BENJAMIN, 1987) que apontem pistas para pesquisas posteriores, buscaremos qualificar a ruptura vanguardista a partir da intervenção realizada em diversos elementos constituintes do livro.

LIVRO

Para podermos avaliar o grau de intervenção e ruptura que as vanguardas (anti)literárias realizaram em relação ao que constitui o livro, convém estabelecermos pontos de apoio para a discussão. Afinal, o que caracteriza esse objeto? Em primeiro lugar, é necessário salientar a sua dupla natureza: material e discursiva. Tal é a formulação kantiana, que, conforme evocada por Roger Chartier, julgamos pertinente eleger como princípio norteador:

Em 1796, Kant formula a interrogação na “Doutrina do Direito” da *Metafísica dos costumes*. Ele estabelece uma distinção fundamental entre o livro como *opus mechanicum*, como objeto material, que pertence a seu adquiridor, e o livro como discurso dirigido a um público, que permanece como propriedade de seu autor e só pode ser distribuído por aqueles que são seus mandatários (CHARTIER, 2010, p. 16).

² Nosso recorte temporal é interrompido nos anos 1980 por razões estratégicas. Afinal, é nessa década que surgem as tecnologias de editoração eletrônica, cuja rápida adoção e disseminação, por sua vez, são facilitadas pela disponibilização de computadores pessoais mais acessíveis ao público em geral. Este último fenômeno contribuirá para que, no decênio seguinte, a World Wide Web decole (LUDOVICO, 2022). Ora, os desdobramentos da edição e do livro a partir da era digital são tantos, e se manifestam de forma tão labiríntica (cf. MACHADO, 2011, p. 228-233), que merecem ser tratados com maior exclusividade em outra ocasião, a fim de não nos desviarmos das especificidades, já suficientemente complexas, de nosso objeto.

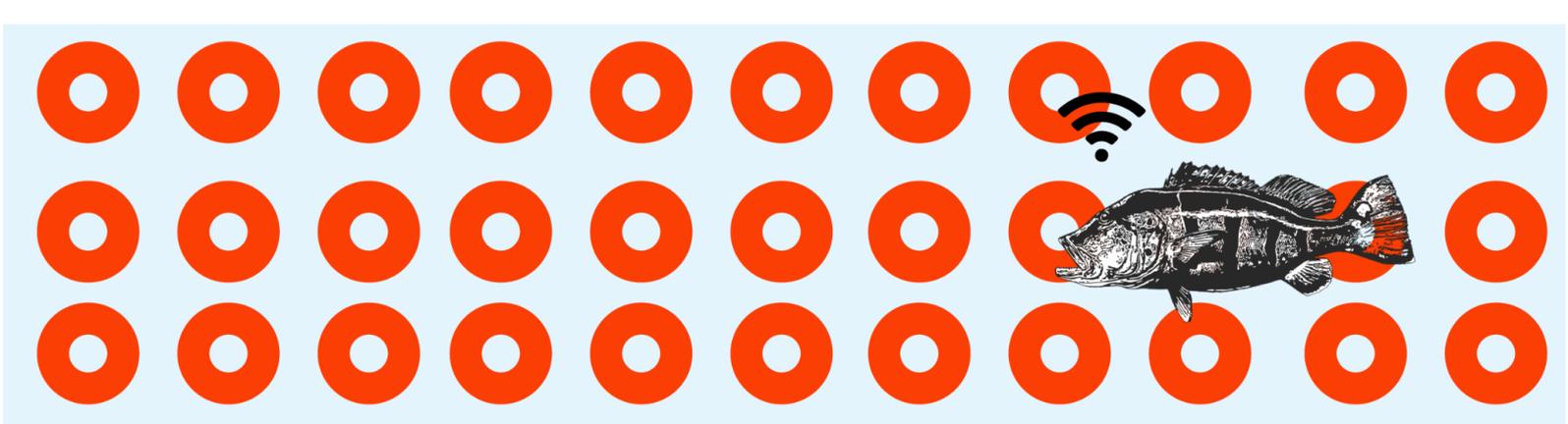


Não perdendo de vista essa dualidade, adotamos como segundo ponto de apoio o artigo de Ana Elisa Ribeiro (2012) em que a autora elenca, compara e contrasta as várias definições de “livro” segundo uma seleção de instituições e especialistas. Ao nos determos sobre os diferentes critérios levados em conta na definição de livro – formato, partes constituintes, natureza tecnológica, finalidade, gênero de texto, volume, periodicidade, portabilidade e acesso público –, é possível constatar que se acomodam, em maior ou menor medida, em uma das regiões – material/discursiva – essenciais a esse objeto. Assim, no recenseamento feito por Ribeiro (2012), a definição de livro da UNESCO, a mais objetiva – “*Non-periodical printed publication of at least 49 pages, exclusive of the cover pages, published in the country and made available to the public*” (UNESCO, 1964)³ –, é a que mais leva em conta critérios predominantemente situados na região material do *continuum*; ao passo que a definição de Arlindo Machado, a mais dilatada – “todo e qualquer dispositivo através do qual uma civilização grava, fixa, memoriza para si e para a posteridade o conjunto de seus conhecimentos, de suas descobertas, de seus sistemas de crenças e os voos de sua imaginação” (2011, p. 162) –, concentra-se principalmente nos elementos localizados na região discursiva.

AS VANGUARDAS (ANTI)LITERÁRIAS

Convém, agora, estabelecer pontos de apoio que nos permitam situar também a noção de “vanguarda”. Recorreremos, para tanto, a reflexões tecidas por alguns dos próprios membros desses movimentos, bem como por críticos e teóricos a eles externos. Este procedimento de intercalação dialética visa, ao mesmo tempo, salientar, do lado interno, a perspectiva utópica de reinvenção da realidade por meio de um “fenômeno histórico e concreto, que se supera continuamente, num **constante devenir**” (SÁ, 1970, p. XIII); e, do lado externo, “as **invariantes** reveladas pela comparação dos diferentes universos tratados como ‘casos particulares do possível’” (BOURDIEU, 1989, p. 66, grifo nosso).

³ “Publicação não-periódica impressa de no mínimo 49 páginas, além da capa, publicada no país e disponibilizada ao público” (tradução nossa).



Cumpra agora justificar a adoção da expressão “vanguarda (anti)literária”. Para tanto, valemo-nos das considerações de Moacyr Cirne, semioticista e um dos fundadores do poema/processo:

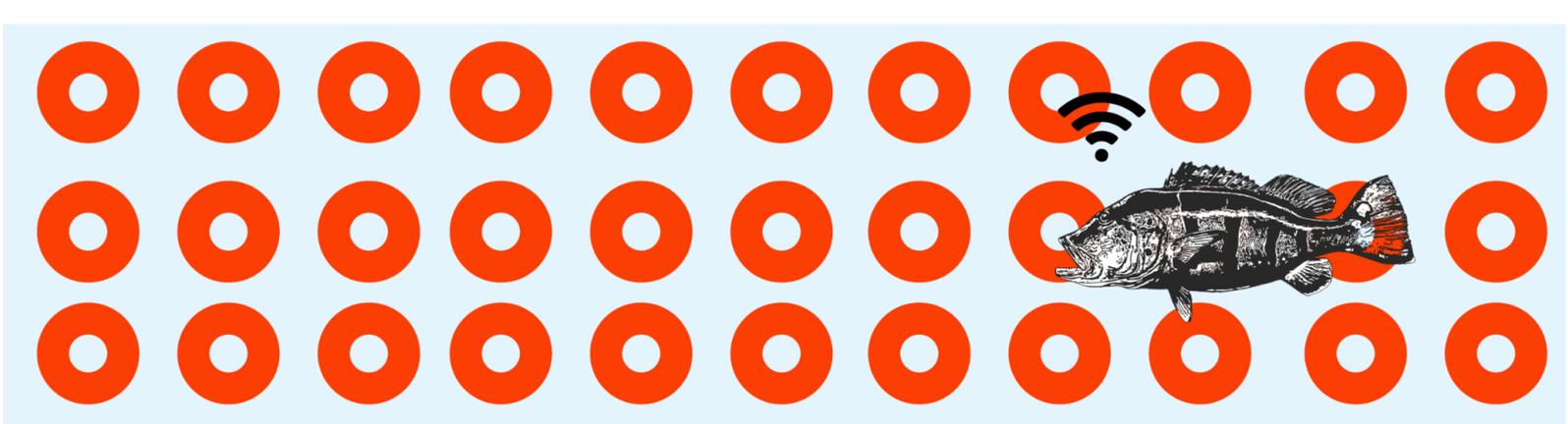
A idéia de des/ordem literária remete-nos à (anti)literatura, mas ambas existem como produção literária, ou como produção de signos dentro da literatura. Daí porque preferimos (anti)literatura à anti-literatura. Os parênteses não ocultam a literalidade da des/ordem, des/ordem que, no Brasil – de Oswald de Andrade a Samaral –, faz-se através de uma violentação signíca firmada na radicalidade: a transgressão dos valores literários. Os formalistas russos, aliás, já haviam percebido o papel da transgressão, estudando os desvios da obra. Por certo, toda arte merecedora de atenções volta-se continuamente para a violentação, mas o que caracteriza a vanguarda – chamemo-la de des/ordem literária ou de (anti)literatura – é o se voltar radicalmente para a transgressão dos códigos estabelecidos pela literalidade. Quando o radical atinge uma nova dimensão social, questiona-se a própria (anti)literatura: é o caso do poema/processo, que até mesmo gráfico-visualiza determinados procedimentos verbais. (CIRNE, 1975, p. 15)

Podemos traçar um paralelo entre a “transgressão dos códigos estabelecidos pela literalidade”, de que fala Cirne, e o “processo de depuração” descrito por Pierre Bourdieu:

verdadeira análise de essência operada pela história, ao longo das sucessivas revoluções que, tal como no campo religioso, conduzem de cada vez a nova vanguarda a opor em nome do regresso ao rigor das origens, à ortodoxia, uma definição mais pura do gênero. Vimos desta forma a poesia depurar-se de todas as propriedades acessórias – formas a destruir: o soneto, alexandrino; figuras de retórica a demolir: a comparação, a metáfora; conteúdos e sentimentos a banir: o lirismo, a efusão, a psicologia –, para se reduzir pouco a pouco, no termo de uma espécie de análise histórica, aos efeitos mais especificamente poéticos, como a ruptura do paralelismo fono-semântico. (BOURDIEU, 1989, p. 296)⁴

Em que pesem as diferenças dos pontos de vista que acabamos de expor, verificamos que a ruptura obstinada com os códigos estabelecidos culmina não apenas na redefinição dos gêneros artísticos, mas no questionamento da própria arte enquanto sistema instituído. Por certo, o século XX testemunhou numerosas investidas contra elementos tidos como fundamentais para o sistema de símbolos e representações de que a arte vinha se valendo havia centenas de anos. Destacamos aqui dois desses elementos, íntimos entre si: as noções de “autoria” e de “aura”.

⁴ Chamamos a atenção para o fato de, conforme apontado por Cirne, algumas dessas vanguardas (anti)literárias, nesse ímpeto de violentação/depuração, chegarem até mesmo a abolir a palavra do poema.

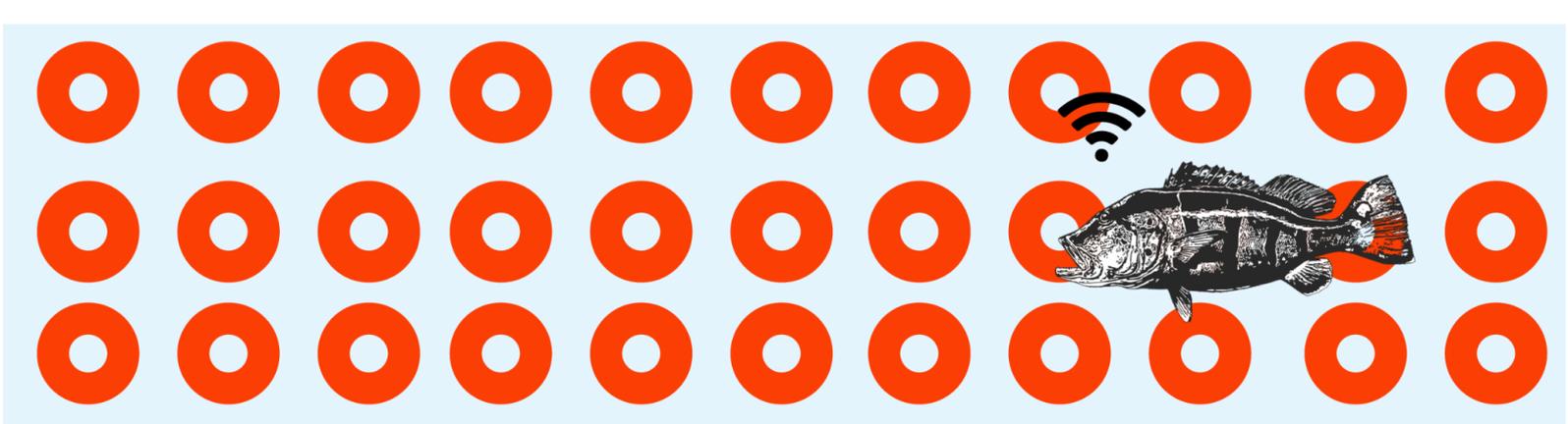


Walter Benjamin abordou ambos os conceitos em mais de uma ocasião, notadamente na conferência “O autor como produtor” e no ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. Nesses dois momentos, Benjamin, ao se deter sobre as implicações da apropriação fascista que as duas noções, autor e aura, vinham sofrendo, propõe um modo de ação revolucionário visando superar, dialeticamente, o impasse que se impunha.

Com o tempo, o ensaio benjaminiano tornou-se referência incontornável para a discussão sobre a mudança de paradigma, tanto artístico quanto social, continuamente provocada pela introdução e subsequente difusão de diferentes técnicas de multiplicação em série de produtos culturais. Para Benjamin, a reprodutibilidade técnica mina as noções de autenticidade e autoridade, já que descarta o caráter de testemunho histórico decorrente da permanência fixa da obra ao longo do tempo – isto é, a possibilidade de se traçar a presença “aqui e agora” do criador de um dado objeto no momento em que o produz, por mais longínquo que esse momento esteja. E é a **aura** da obra de arte, precisamente, aquilo que se perde nessas circunstâncias (BENJAMIN, 2012).

Alvaro de Sá, já nos anos 1970, revisita o ensaio de Benjamin e procede à sua atualização, ratificando muitos dos postulados originais e retificando alguns outros. O poeta/processo acreditava que Benjamin se equivocara ao considerar que a aura não suportaria reprodução alguma, uma vez que que, paradoxalmente, a fetichização da imagem permite que, por transposição, a aura subsista no múltiplo (SÁ, 1977, p. 47). E se Benjamin não havia deixado de refletir sobre como, nesses termos, a reprodutibilidade técnica favorecia o culto à celebridade, Alvaro de Sá avançou um passo, admitindo que, num estágio subsequente, o fetichismo pudesse ser transferido do originador da imagem para a própria imagem (SÁ, 1977, p. 43). Os movimentos dessa engrenagem, para Sá (1977, p. 41), fazem da aura, em termos objetivos, “o reflexo ideológico de serem as posições de classe dominante concretamente inatingíveis ou inacessíveis aos componentes das classes dominadas: todavia é transferida aos bens, realidades ou ideias que pertencem direta ou essencialmente à primeira”.

Pontos de vista análogos permearam boa parte das reflexões e práticas de vanguarda, nas quais é frequente o desejo de dessacralização da instituição tríplice arte-obra-artista. De um lado,



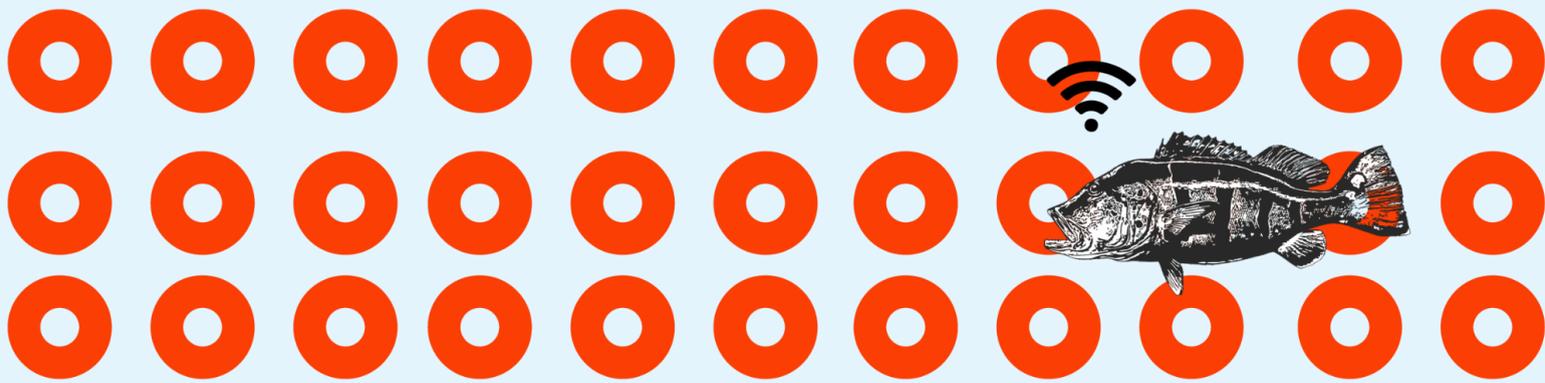
movimentos como Dada combateram em nome dessa desmistificação especialmente por meio do deboche e sarcasmo, denunciando o referido culto ao produtor de imagens (reduzível a uma **grife**) ao desnudarem o estado excessivamente autônomo e autorreferencial em que se encontrava o campo artístico de que faziam parte⁵. A essa forma de denúncia iconoclasta da (falta de) propriedade artística, justapõem-se iniciativas que, não se contentando em operar tal desnudamento crítico, procedem à proposição ativa de soluções construtivas. É nesse momento que esforços começam a se concentrar a fim de eclipsar a primazia da autoria, e consequentemente da aura, em nome da ascensão da figura do leitor/consumidor/participante.

A este respeito, as contribuições pioneiras de Bertolt Brecht não devem ser subestimadas. Walter Benjamin, na conferência “O autor como produtor”, demonstra entusiasmo pela proposta brechtiana de teatro épico, a qual considerava exemplar da nova atitude que, a seu ver, a época passara a exigir dos autores: não mais conclamados para criar obras-primas ou fabricar produtos exclusivos, mas para **organizar funcionalmente** suas obras de modo que o público se torne colaborador ativo na produção de sentido delas, resultante da síntese desse processo dialético, que Brecht chamaria de “refuncionalização” (BENJAMIN, 1987).

Nas décadas subsequentes à conferência benjaminiana, a questão da autoria seria continuamente revisitada por pensadores distintos que, não raro, enfatizariam a necessidade de relativizá-la. Michel Foucault situou socialmente o que denominava de “função-autor”, isto é, a associação entre uma obra e uma individualidade criadora. Para ele, essa vinculação faz parte de um processo histórico cujo objetivo, ao conferir a um indivíduo propriedade sobre determinado discurso, era autorizar sua punição por parte de instituições competentes, no caso desse discurso ser julgado transgressivo (FOUCAULT, 2009).

Roland Barthes, por sua vez, acrescenta outras considerações ao debate: a seu ver, nenhum texto é unívoco, constituindo-se, na verdade, em um “tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62). Para ele, a escritura, ao se recusar a “designar ao texto (e ao mundo como texto) um ‘segredo’, isto é, um sentido último, libera uma atividade a

⁵ Para Bourdieu (1996, p. 246), “O grau de autonomia de um campo de produção cultural revela-se no grau em que o princípio de hierarquização externa aí está subordinado ao princípio de hierarquização interna [...]”.



que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária [...]” (BARTHES, 2004, p. 63). Barthes, assim, **refuncionaliza** a relação autor-texto-leitor, ao admitir que “o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino [...]. (BARTHES, 2004, p. 64).

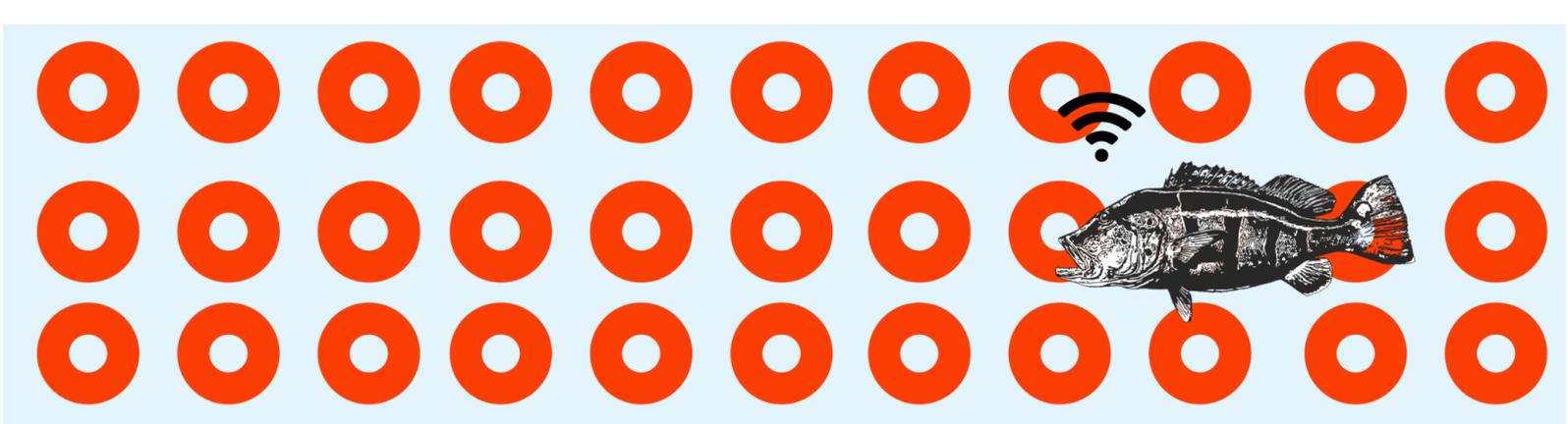
Críticos quanto ao fato de que o culto ao autor e à aura são construções ideológicas, os distintos movimentos de vanguarda (anti)literária no Brasil, sobretudo a partir dos anos 1950, empenharam-se em realizar propostas visando intensificar a participação do público na construção da obra e de seu respectivo sentido. Embora essa preocupação não seja alheia às vanguardas (anti)literárias desde o surgimento do concretismo (em meados da década de 1950), ela atinge elevado grau de radicalização na década seguinte, com o advento do poema/processo, em 1967. De fato, o poema/processo é calcado na refuncionalização drástica do estatuto da arte, o que já é explicitado, de início, por quatro dos conceitos fundamentais e inter-relacionados defendidos, em diversas ocasiões, pelos integrantes do movimento. Tratam-se das noções de **processo**, **versão**, **projeto** e **contraestilo**, cuja definição, segundo a poeta/processo Neide Dias de Sá, transcrevemos:

Processo: “A transformação, o movimento ou a participação é que levam a estrutura (matriz) à condição de processo. Assim o poema/processo cria um novo consumidor/participante/criativo, que deixa de ser um espectador passivo, contemplativo, para tornar-se um explorador das probabilidades do processo, suas soluções operacionais e possibilidades estruturais.”

Versões: “No ato do participante/criativo é que o poema se resolve, e não na interpretação ou justificativa. Somente quando o leitor passa a ‘ler’ processos é que compreende as possibilidades construtivas e de exploração. Cada consumidor/participante/criativo, ao explorar o processo, gera, ele próprio, versões de acordo com o seu repertório. O conceito de bom e ruim é substituído pela opção criativa de cada um.”

Projeto: “O criador fica livre de veicular processos através de estruturas acabadas. Sua proposta vale como um projeto, cabendo ao consumidor construir sua versão.”

Contraestilo: “Por contraestilo entendemos as diferenças processadoras que marcam os poemas; o desencadeamento de novas estruturas específicas no interior desses poemas, permitindo que vejamos em cada poeta o seu particular coeficiente informacional. O contraestilo é a antirredundância das soluções, enquanto o estilo é um maneirismo em que o criador registra a marca através da repetição de microestruturas, linguísticas ou semióticas, que o identificam e são responsáveis pelo seu estilo autoral.” (DE SÁ, 2017, p. 98-99)



Tendo delimitado nosso *corpus* de definições de livro, bem como situado o projeto de vanguarda (anti)literária no contexto específico da história das ideias do qual nos servimos, podemos enfim dar início ao estudo de uma seleção de casos emblemáticos da abordagem vanguardista do objeto-fenômeno livro.

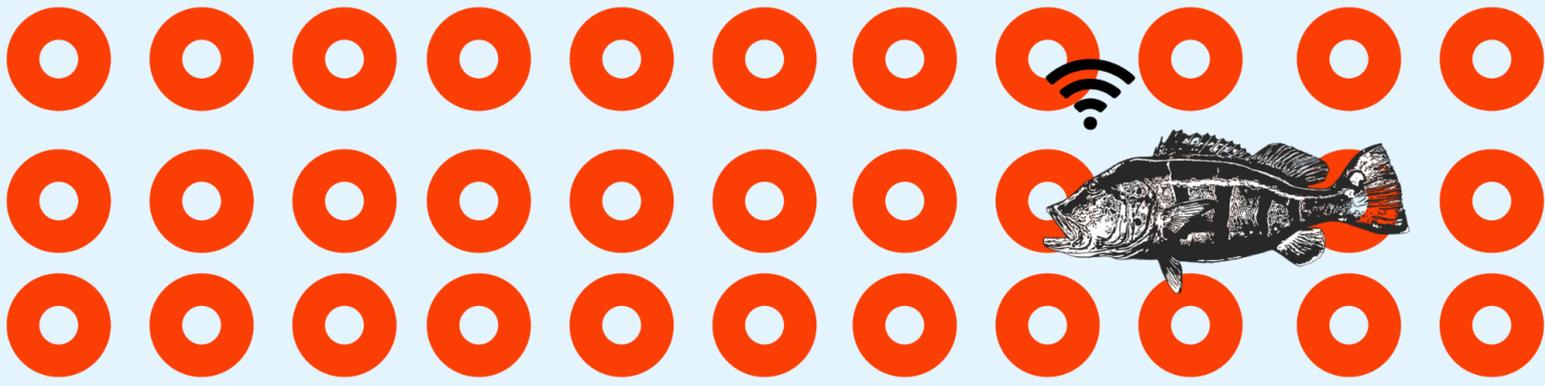
AS VANGUARDAS (ANTI)LITERÁRIAS E O LIVRO

Uma vez que a consagração do livro enquanto suporte por excelência no qual se inscreve a literatura faz parte do próprio movimento dessa arte em direção a sua autonomia⁶, não surpreende que as vanguardas (anti)literárias tenham dispensado grande atenção à (re)definição desse objeto, tanto no plano teórico quanto no prático (CIRNE, 1975, p. 31). Esse impulso resultaria na necessidade de elaboração de um arcabouço lexical que desse conta das atualizações do conceito de livro. Para o presente estudo, selecionamos quatro noções, as quais abordaremos em ordem crescente de radicalidade relativa à refuncionalização do objeto em discussão: a poesia-livro, o poema-livro, o livro-poema e o não-livro.

POESIA-LIVRO

Considerando a distinção fundamental feita pelo poema/processo entre poesia (associada à língua, verbal) e poema (associado à linguagem, não necessariamente verbal), a poesia-livro, segundo Sá e Cirne (1977, p. 92), consiste na “incorporação do livro como elemento de expressão às palavras que compõem o poema”. Exemplo notável e pioneiro da poesia-livro é *Un coup de dès jamais n’abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé, publicado em 1897. Nessa obra, o desencadeamento do poema no suporte-livro é ativamente explorado, processo no qual a

⁶ Segundo Pierre Bourdieu (1996, p. 273), “A evolução do campo de produção cultural para uma autonomia maior acompanha-se, assim, de um movimento para uma maior **reflexividade**, que conduz cada um dos ‘gêneros’ a uma espécie de volta crítica sobre si, sobre seu próprio princípio, seus próprios pressupostos [...]”. É desse fenômeno que Chartier (2010, p. 20) dá conta quando aponta a importância, para a consolidação da noção moderna de literatura, de um procedimento estético recorrente em muitas obras do Século de Ouro Espanhol: “transformar em matéria mesma da ficção os objetos e práticas do escrito. As realidades da escrita ou da publicação, as modalidades da leitura ou da escuta são assim transfiguradas para fins dramáticos, narrativos ou poéticos”.



materialidade, aqui englobando tanto a forma (área impressa do papel) quando o fundo (área não-impressa), intervém ativamente enquanto agenciadores da composição poética, determinantes de sua respectiva significação.

POEMA-LIVRO

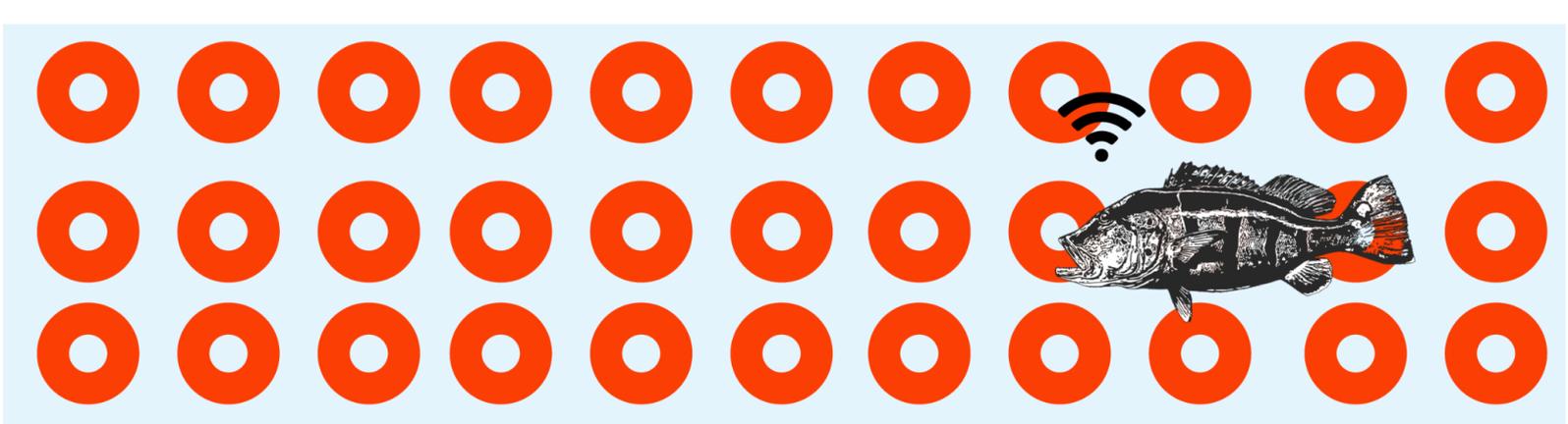
Contrariamente à poesia-livro, o poema-livro pode se desprender parcial ou totalmente do nível linguístico, adentrando, de forma diretamente proporcional a esse abandono, em outras semioses. Além disso, conforme analisaremos a seguir, o poema-livro também se diferencia do livro-poema:

No poema-livro o livro é subordinado à estrutura do poema e isto se prende à conceituação que se faz do espaço gráfico [...] O fato de o poema ter o livro como suporte é secundário [...] O exemplo mais clássico de um poema-livro é LIFE, de Décio Pignatari, cuja estrutura é a exploração das formas gráficas comuns às quatro letras: este poema já recebeu uma redução gráfica, sendo publicado em uma só página e, se perdeu em impacto, manteve o mesmo grau estético-informacional. (SÁ; CIRNE, 1977, p. 93)

LIVRO-POEMA

Chegamos ao terreno do livro-poema quando não é mais possível separar a existência do poema e a do próprio objeto, tamanha a simbiose entre aquele e as partes materiais constituintes do livro. Moacyr Cirne resume o livro-poema da seguinte maneira, apresentando algumas de suas inúmeras possibilidades:

O que vai especificá-lo vai ser a fisicalidade intrínseca de suas partes constitutivas, permitindo uma leitura que se faz durante os mais diversos usos exploratórios de um mesmo objeto: o livro. Da capa à contracapa, trata-se de extrair novas potencialidades do poema que está sendo veiculado. Procura-se, então, o contato físico com a textura do papel, a surpresa pela transparência ou opacidade da folha, o espaço-temporal através da perfuração ou dos cortes, a organização localizada nos cantos ou na numeração das páginas. Vê-se que a textura, o brilho, a cor, a perfuração, os cortes, os níveis, a numeração das páginas formam alguns dos elementos concrecionais que podem e devem ser explorados – de modo sistemático, simultâneo ou isolado (neste particular, dependendo do elemento explorado, passaria a ser poema/livro) – pelo



consumidor/participante. [...] (CIRNE, 1975, p. 32)

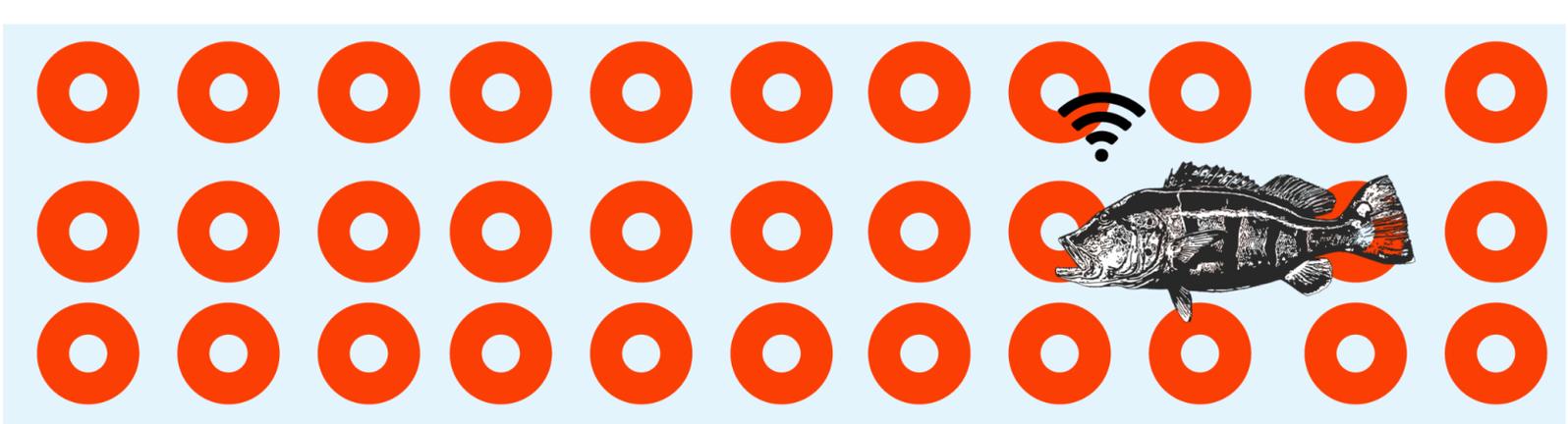
Praticamente todos recursos elencados na citação acima transcrita foram acionados no livro *A ave*, de Wladimir Dias-Pino, projeto empreendido de 1948 a 1956, tendo sido retomado pelo autor posteriormente em momentos distintos. Com efeito, Sá e Cirne (1977) consideram esse o primeiro exemplo conhecido de livro-poema.

O NÃO-LIVRO

Trata-se de noção fugidia, cuja própria natureza (ou tentativa de negação desta) dificulta sua definição. Moacyr Cirne, no entanto, arriscou-se a fazê-lo, e utilizaremos as considerações dele como ponto de partida para nossas reflexões:

E o não-livro? O problema se coloca a partir do prefácio de Haroldo de Campos para o *Serafim Ponte Grande*. [...] Aqui Mallarmé se faz presente na busca de uma nova fisicalidade para o livro. Mais do que a obra circular joyceana (*Finnegans Wake*), Haroldo de Campos persegue o multilivro (cf. *Galáxias*), instalando centenas ou milhares de combinações, apoiando-se em páginas permutáveis sem controle prévio ou com um controle mínimo: a estética do transitório configura-se como a meta máxima do poeta paulista. Quer nos parecer, contudo, que não existe a menor sistemática crítico-criativa para detectar o *Serafim* oswaldiano como um não-livro (frise-se: também sem qualquer relação com o não-objeto neoconcreto). Apesar de abolir os limites centrados em prosa/poesia, de subverter a ordem das páginas publicadas na página de ante-rostro (tidas como “obras renegadas”), de permitir a sua deformação em todas as línguas, de radicalizar a escrita literária em nosso país, *Serafim Ponte Grande* constrói-se materialmente como um livro, com as fronteiras físicas do livro. Assim como as *Galáxias*, do mesmo Haroldo de Campos, com suas páginas permutáveis indicadoras de uma “viagemlivro”, projetam-se no espaço do poema/livro. Se fôssemos procurar um não-livro em nossa vanguarda, ficaríamos com o *Finis operis*, de Sebastião Nunes, de 1973: o envelope que substitui a capa tradicional, folhas soltas em formatos múltiplos, poemas tipográficos, poemas visuais, poemas quadrinizados, noveletas, montagens, séries antigas e novas – um mosaico aberto às investigações do leitor. (CIRNE, 1975, p. 33-34)

Embora a posição de Cirne seja bem fundamentada no que diz respeito à definição de livro segundo critérios predominantemente materiais, acreditamos que, no caso de *Serafim Ponte Grande*, convém reconsiderar o estatuto de “não-livro” que Haroldo de Campos lhe confere. Se o



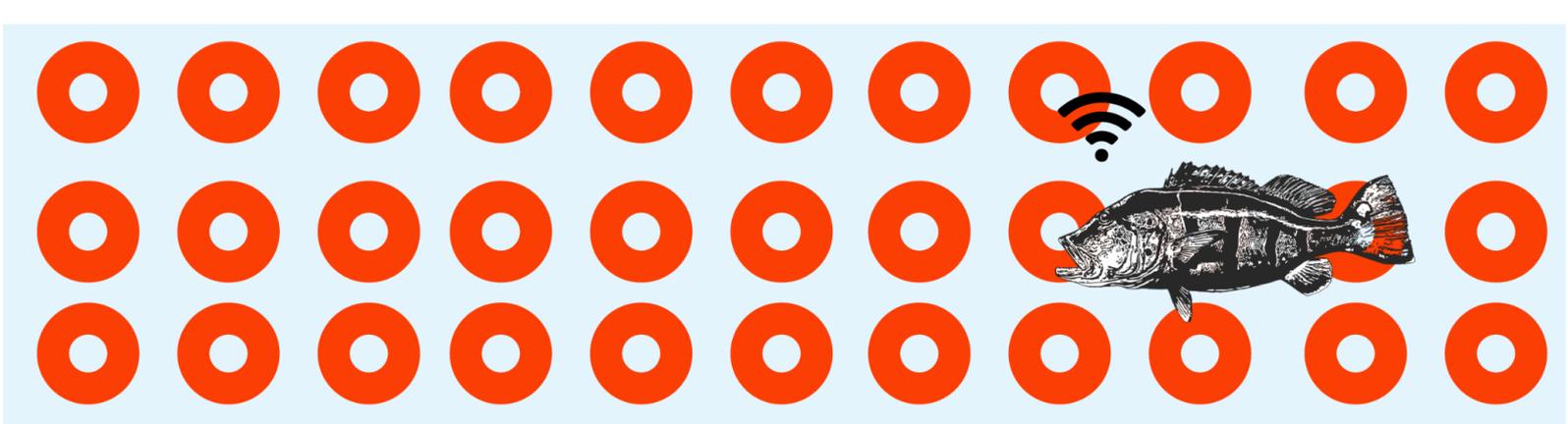
“romance-invenção” (CAMPOS, H., 1988) oswaldiano sem dúvida se dá dentro da fisicalidade do livro, ao retomarmos a dualidade discurso/matéria constituinte desse objeto, percebemos que, no nível discursivo, o gênero romance, assim como suas respectivas convenções – algumas das quais intimamente associadas ao suporte-livro –, é estilizado em *Serafim Ponte Grande*. Haroldo de Campos associa o procedimento a partir do qual Oswald de Andrade subverte a convencionalidade esperada dos signos **indiciais** do livro (no qual abundam indicações falsas ou ambíguas, como uma errata deslocada, que funciona na verdade como capítulo do romance) com o **estranhamento** (*ostraniénie*), conforme entendido pelos formalistas russos: uma “quebra da ‘automatização’, da inércia a que somos submetidos pela rotina”, por meio da qual “o familiar nos aparece como algo novo, desconhecido” (CAMPOS, H., 1988, p. 11). Assim, de forma paradoxal, ao desnudar tão radicalmente a estrutura, podemos percebê-la no que ela tem de mais típico (CAMPOS, H., 1988, p. 11), justamente porque é quebrado, ou refuncionalizado, o automatismo que embota nossa percepção daquilo que nos é habitual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aguardamos até o final do presente trabalho para, a partir da advertência contida na citação anterior de Cirne (1975, p. 33-34), determo-nos na teoria do não-objeto elaborada por Ferreira Gullar (2007). Com efeito, parece-nos que um estudo desta natureza demanda que não se passe ao largo dessa formulação. Posto isto, selecionamos três passagens do texto “Teoria do não-objeto”, cuja justaposição, a nosso ver, ajuda a sintetizar a proposição de Gullar:

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo **transparente** ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência. [...]

Entendo aqui por objeto a coisa material tal como se dá a nós, naturalmente, ligada às designações e usos cotidianos: a borracha, o lápis, a pêra, o sapato, etc. Nessa condição, o objeto se esgota na referência de uso e de sentido. Por contradição, podemos estabelecer uma primeira definição do não-objeto: o não-objeto não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação



verbal. [...]

Nascendo diretamente no e do espaço, o não-objeto é ao mesmo tempo um trabalhar e um refundar desse espaço: o renascer permanente da forma e do espaço. Essa transformação especial é a própria condição do nascimento do não-objeto. (GULLAR, 2007, p. 90, 94, 97)

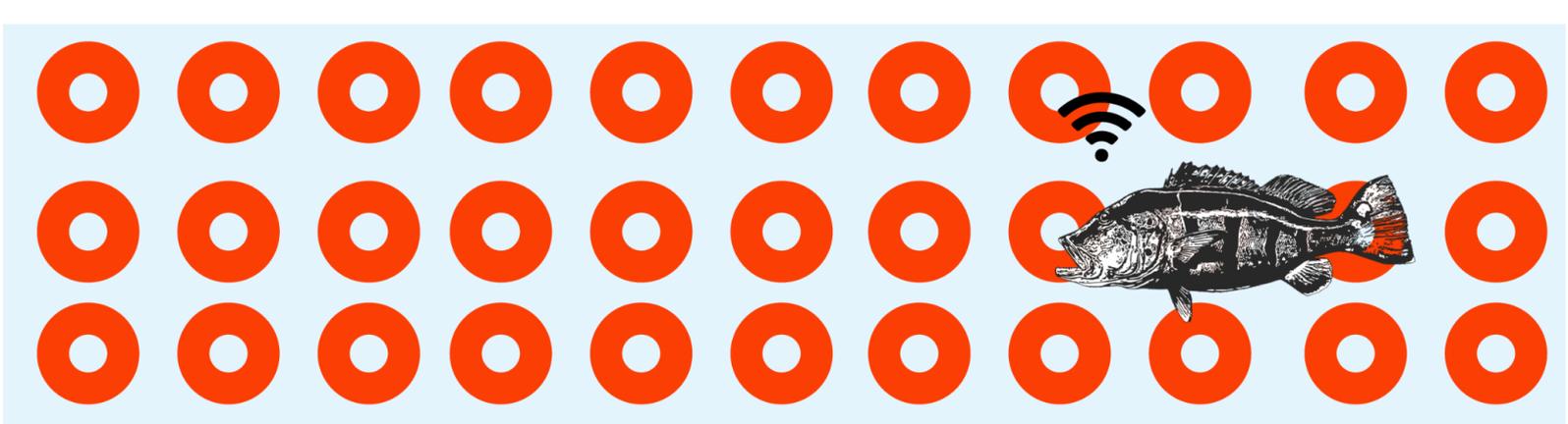
Sem dúvida, a utopia característica do(s) projeto(s) de vanguarda(s) pode muito bem ser resumida por esse desejo de devolver, a cada gesto artístico, o seu caráter inaugural, fundador de uma semiose que irrompe de dentro para fora, da “não significação para a significação” (GULLAR, 2007, p. 98). Entretanto, em que pese a engenhosidade da teorização de Gullar, ela encerra um impasse também presente em seus poemas-livro neoconcretos: à medida que se fazem necessárias instruções tão codificadas, abandonamos conseqüentemente o terreno da “significação de dentro para fora” para realizarmos, precisamente, o caminho inverso⁷. Em outras palavras, não estamos diante de um procedimento instaurador de um objeto puro, mas, ao contrário, de um fenômeno suficientemente tipificado, conforme descreve Bourdieu:

A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito da concordância entre as duas faces da mesma instituição histórica, o *habitus*⁸ culto e o campo artístico, que se fundem mutuamente: dado que a obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objecto simbólico dotado de sentido e de valor, se for apreendida por espectadores dotados da atitude e da competência estéticas tacitamente exigidas, pode dizer-se que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte. (BOURDIEU, 1989, p. 285-286)

Se a depuração necessária para transformar um objeto em não-objeto não logra ultrapassar o impasse referido, o não-livro se coloca como objetivo ainda mais inalcançável. Certamente, uma seleção enviesada dos critérios definidores de livro dos quais queremos nos valer para tal exercício pode ser eficaz: afinal, não é difícil transgredir os parâmetros restritivos

⁷ Assunção (2013), ao comparar os poemas-livro de Ferreira Gullar, como *Fruta, Osso e Faina*, com a experiência paralela que Lygia Clark realizava na série *Bichos*, constata que nesta última a participação do espectador é mais livre e aberta, já que não há prescrições supostas ou explícitas.

⁸ As noções de *habitus* e campo, para Bourdieu, estão intimamente associadas: o *habitus* “é um conhecimento adquirido e também um **haver**, um capital (de um sujeito transcendental na tradição idealista), o *habitus*, a *hexis*, indica a disposição incorporada, quase postural [...], uma relação de cumplicidade ontológica com o mundo” (BOURDIEU, 1989, p. 61-62).



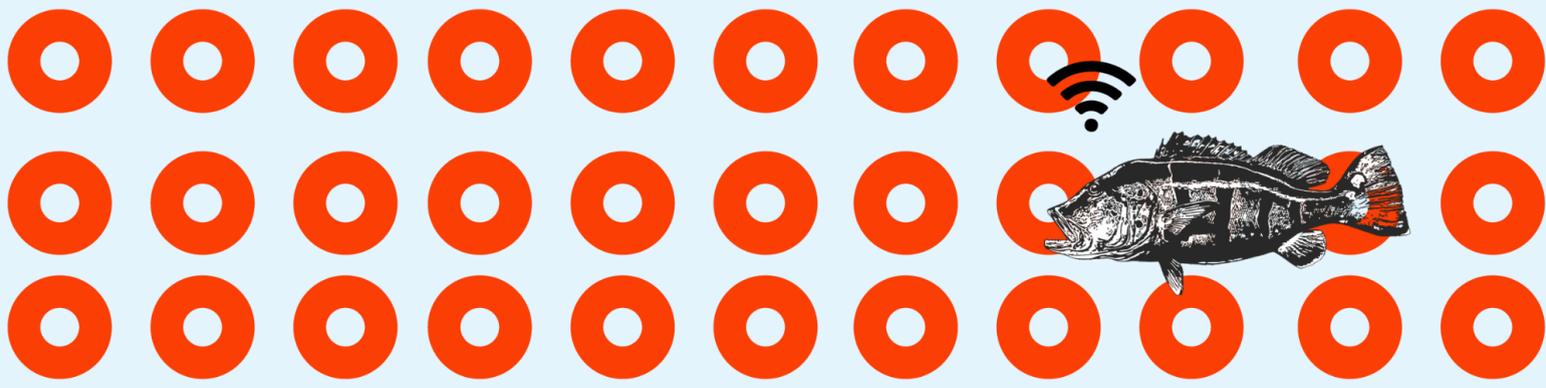
de instituições reguladoras como a UNESCO, demasiadamente centrados em aspectos materiais e pragmáticos. Entretanto, à medida que nos aproximamos de definições de livro mais inclusivas, focadas predominantemente na finalidade de conservação e transmissão das criações do espírito humano, concluímos que, ao mesmo tempo que tudo pode ser um livro, nada pode não ser. Mesmo um eventual gesto consciente de se criar um não-livro, por mais radical que pudesse ser, não escaparia – pela própria ambição – à condição de “voo da imaginação”, o que, fatalmente, reincidiria no livro.

Em última instância, se nos atentarmos ao alerta presente em uma das obras arroladas por Ribeiro (2012), o *Glossário de termos de edição* – “a idéia do livro não deve ser reduzida ao conceito de registro da palavra escrita, pois nas sociedades orais, por exemplo, os anciãos são como livros ambulantes, que conservam a memória daquela comunidade” (QUEIROZ [Org.], 2008, p. 16) –, concluiremos que, se levada a consequências extremas, à plenitude do não-livro corresponderia o vácuo da não-existência humana.

O antídoto para essa sinuca ontológica, a nosso ver, só pode ser a ação seguida de uma compreensão esclarecida (e vice-versa). Mais do que negar o livro, é preciso **refuncionalizá-lo**. Para tanto, o primeiro passo é mergulhar tanto nos discursos e materiais que **efetivamente o constituem**, quanto nas formações discursivas e condições materiais **subjacentes à sua produção**. Não voltamos à tona intactos, mas o saber conquistado é suficientemente revigorante para que, com olhos livres, vejamos o livro pelo que é: livre de representações disfuncionais perniciosamente interessadas em fazer do voo, queda.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Os “livros-poema” e os “poemas espaciais” de Ferreira Gullar e os *Bichos* de Lygia Clark. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 151-171, 2013.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.



BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter *et al.* *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 11-42.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 120-136.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro; Lisboa: Bertrand Brasil; Difel, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. p. 7-40.

CATANI, Afrânio Mendes *et. al.* (Org.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 6-30, 2010.

CIRNE, Moacy. *Vanguarda: um projeto semiológico*. Petrópolis: Vozes, 1975.

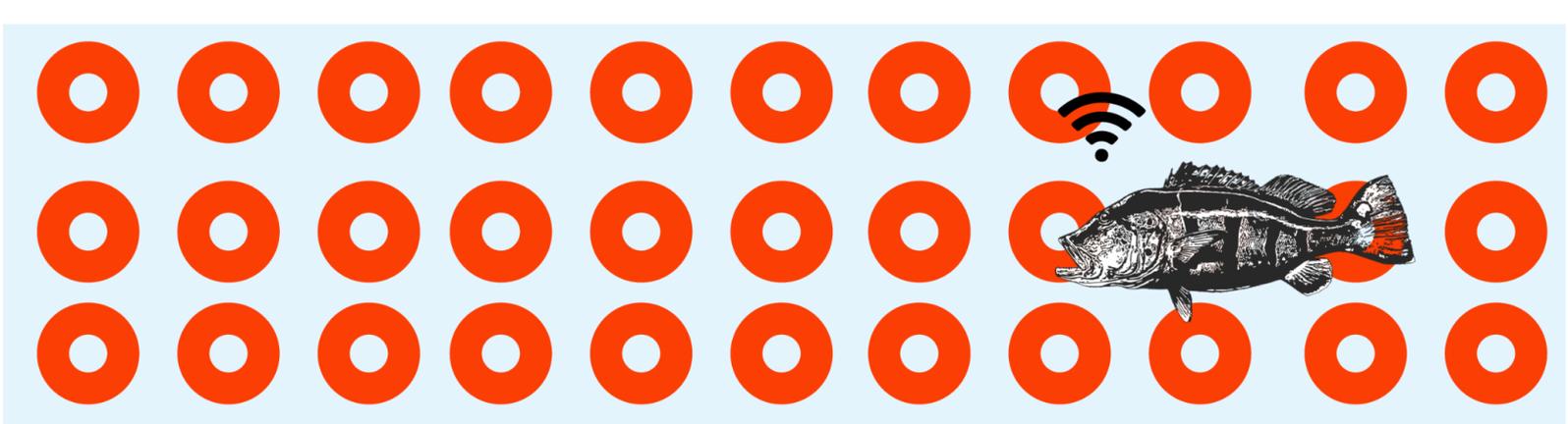
DE SÁ, Neide Dias. Propostas fundantes do poema processo. In: NÓBREGA, Gustavo (Org.). *Poema processo: uma vanguarda semiológica*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017. p. 98-99.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

GONÇALVES, Mário Vinícius Ribeiro. *A edição de periódicos literários de vanguarda em Minas Gerais*. 2022. 466 f. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

GULLAR, Ferreira. Anexo 4 (1959): Teoria do não-objeto. In: GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 90-100.

LUDOVICO, Alessandro. Uma história da edição alternativa refletindo a evolução da impressão. Trad. Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves. In: VINÍCIUS; QUEIROZ. *Edições independentes*,



movimentos culturais e tecnologias alternativas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2022. p. 9-36.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campina: Papyrus, 2011.

QUEIROZ, Sonia (Org.). *Glossário de termos de edição*. Belo Horizonte: Fale/Viva Voz, 2008.

RIBEIRO, Ana Elisa. O que é e o que não é um livro: materialidades e processos editoriais. *Fórum Linguístico*, Florianópolis, v. 9, n. 4, p. 333-341, out./dez. 2012.

SÁ, Alvaro de; CIRNE, Moacy. A origem do livro-poema. In: SÁ, Alvaro de. *Vanguarda: produto de comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 91-100.

SÁ, Alvaro de. Problemática da vanguarda à guisa de prefácio. In: MENDONÇA, Antônio Sérgio. *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao concretismo e ao poema/processo*. Petrópolis: Vozes, 1970. p. VII-XV.

SÁ, Alvaro de. *Vanguarda: produto de comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1977.

UNESCO. Recommendation concerning the International Standardization of Statistics Relating to Book Production and Periodicals. 1964. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13068&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 14 dez. 2018.

Como citar este texto:

GONÇALVES, Mário V. R. O livro e as vanguardas (anti)literárias brasileiras: uma poética da refuncionalização. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA e SEMINÁRIO DE ARTES DIGITAIS, 8, 2023, Belo Horizonte. *Anais do 8º Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia e Seminário de Artes Digitais 2023*. Belo Horizonte: Labfront/UEMG, 2023. ISSN: 2674-7847. p.1-15.