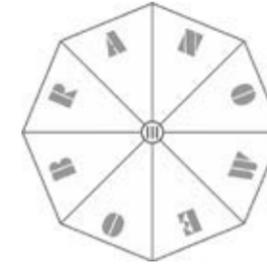




Obranome II - Goiânia.
Foto: Gorette Barja



OBRANOME III

Antologia da Poesia Visual / Língua Portuguesa
Anthology of Visual Poetry / Portuguese Language

Organização Editorial, Projeto e Curadoria
Wagner Barja

Edição
Ave Promoção e Produção Cultural

Realização
Fundação Nacional de Artes - Funarte

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Barja, Wagner.

Obranome III: uma antologia da poesia visual = Anthology of visual poetry / Wagner Barja. — 1. ed. — Brasília : AVE Promoção e Produção Cultural, 2013.

160 p.

ISBN: 978-85-65010-06-1

Organizador: Wagner Barja.

Revisor: João Ferreira.

1. Literatura brasileira – poesia. I. Ferreira, João, rev. II. Barja, Wagner, ed. III. Título. IV. Título: Anthology of visual poetry.

CDU 821.134.3(81)

Brasília, Junho/Julho 2013

ÍNDICE

ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM / OBRANOME	Antônio Grassi / Funarte-MinC	9
ANO DO BRASIL EM ALCOBAÇA	Jorge Pereira de Sampaio	10
TRAVESSIA	Wagner Barja	11
OBRANOME	Wagner Barja	12
OBRANOME EM ALCOBAÇA	João Ferreira	14
CONTRA OS ISMOS E OS SISMOS DA VANGUARDA - O EXEMPLO DE OBRANOME	Antonio Miranda	16
TÍTULO	Xico Chaves	18
POESIA “ENTRE”: POEMÓBILES	Augusto de Campos	22
OBRANOME E O ESPAÇO DA POESIA VISUAL BRASILEIRA	Oto Dias Becker Reifschneider	24

INDEX

BETWEEN WORD AND IMAGE / OBRANOME	Antônio Grassi / Funarte-MinC	143
YEAR OF BRAZIL IN ALCOBAÇA	Jorge Pereira de Sampaio	144
CROSSING	Wagner Barja / Curador	145
OBRANOME	Wagner Barja	146
OBRANOME IN ALCOBAÇA	João Ferreira	148
AGAINST THE ISMS AND CISMS OF THE VANGUARDS: THE OBRANOME EXAMPLE	Antonio Miranda	150
TITLE	Xico Chaves	152
“IN-BETWEEN” POETRY: POEMOBILES	Augusto de Campos	154
OBRANOME AND THE SPACE OF BRAZILIAN VISUAL POETRY	Oto Dias Becker Reifschneider	156

ARTISTAS / ARTISTS

Adriana Cascaes	Helio Oiticica
Adriana Maciel	Julio Plaza
AL-Chaer	Leopoldo Wolf
Alexandre Dacosta	Lia do Rio
Alexandre Rangel	L. Alphonsus de Guimaraens
Ana Hatherly	Luis Oliviéri
André Santangelo	Marcelo Sahea
André Vallias	Marcio Zardo
André Ventorim	Miguel Ferrerine
Anna Bella Geiger	Milton Marques
Anna Braga	Nanche Las Casas
Antonio Miranda	Neuton Chagas
Armando Queiroz	Paulo Bruscky
Arnaldo Antunes	Pedro Xisto
Augusto de Campos	Ralph Gehre
Bené Fonteles	Renato Matos
Carlos Café	Resa
Carppio de Moraes	Roberta Imbiriba
Célia Matsunaga	Rodrigo Paglieri
César Oiticica Filho	Roland Campos
Cirilo Quartim	Ronald Duarte
Corpos Informáticos	Rosana Ricalde
Domingos Guimaraens	Rubens Jardim
Elisa de Magalhães	Sidney Azevedo
Elyeser Szturm	Silvio Zamboni
Evandro Salles	Siron Franco
Felipe Barbosa	Suely Farhi
Fernando Aguiar	Suyan de Mattos
Fernando Madeira	Tina Velho
Francisco K	TT Catalão
Gê Orthof	Waltécio Caldas
Geraldo Zamproni	Wlademir Dias Pino
Grupo Entreatberto	Xico Chaves

ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM/OBRANOME

Históricamente unidos pelo mesmo idioma, a poesia teve um papel histórico na consolidação das relações culturais e afetivas entre Brasil e Portugal. Dos movimentos literários tradicionais, passando pela modernidade, diversas experimentações de linguagem foram comuns e ambos foram influenciados por movimentos literários e estéticos e ainda por sentimentos, afinidades e inovações. No entanto no Brasil, devido às suas características culturais incorporadoras de diversas outras experimentações universais, esta poética assimilou com mais frequência os movimentos construtivistas europeus, a visualidade, questões puramente nacionais e características simbólicas e conceituais advindas das artes visuais e audio-visuais para a formação de um amplo universo poético onde a imagem, a sonoridade, o objeto e a tecnologia encontraram um campo expandido capaz de agrupar e construir uma poética de muitas formas e fisionomias. A exposição Obranome procura mostrar esta poética, onde a palavra passou a ser um componente a mais na construção da poesia contemporânea mas não deixou de estabelecer as relações entre os significados e as novas formas de ver e interpretar o mundo de hoje cada vez mais impregnado de informações, questões sociais e modelos de comunicação. É uma oportunidade única poder observar nesta mostra que estas formas de expressão poética caminham para a não delimitação das fronteiras entre as diversas maneiras de se praticar a poesia e procurar uma nova aproximação entre as experimentações realizadas hoje no Brasil e em Portugal.

Antônio Grassi
Presidente da Funarte/MinC

ANO DO BRASIL EM ALCOBAÇA

Património da Humanidade e um dos mais importantes monumentos portugueses, o Mosteiro de Alcobaça tem inserido frequentemente na sua programação a mostra de criadores contemporâneos. Dessa forma, testemunha-se um confronto entre o Ontem e o Hoje, num diálogo epocal que se vem acrescentar ao somatório de estilos arquitectónicos que aqui coabitam e que atestam maneiras de estar e de sentir diversas.

A Galeria de Exposições Temporárias do Mosteiro de Alcobaça participa na programação do Ano do Brasil em Portugal recebendo a exposição OBRANOME. Assumindo-se como uma mostra coletiva de poesia visual em Língua Portuguesa, esta é a sua quinta edição em dez anos. É uma mostra da Palavra que, contextualizada ou descontextualizada, se assume como protagonista – escrita ou falada, resultando de papel e caneta ou das novas tecnologias, ela é o fio condutor das obras apresentadas.

Entre 8 de Junho e 30 de Julho, as velhas pedras de Alcobaça dialogarão com a obra de alguns dos mais notáveis artistas plásticos do Brasil contemporâneo. A mostra tem curadoria de Wagner Barja, Diretor do Museu Nacional da República em Brasília, que junta ao seu importante papel de gestor cultural, a sensibilidade do notável Artista que também é. A produção cabe à AVE Promoção e Produção Cultural e é patrocinada pela FUNARTE. Uma palavra de agradecimento ao Presidente da FUNARTE e Curador-Geral do Ano do Brasil em Portugal, António Grassi, pelo seu fundamental papel mecenático e por viabilizar a vinda desta exposição. De mãos dadas com Miguel Horta e Costa, Comissário do Ano de Portugal no Brasil, a ambos se deve o talento de programações cruzadas de uma imensa riqueza conteudística e transversal que mais ainda aproximam as duas Nações.

Uma palavra de agradecimento é também devida a Moira Pinto Coelho, Secretária de Cultura da Embaixada do Brasil em Lisboa, que encaminhou esta exposição ao Mosteiro de Alcobaça e a João Pignatelli, Conselheiro Cultural de Portugal em Brasília, que impulsionou que esta exposição aqui fosse realizada.

Com OBRANOME, o Mosteiro de Alcobaça cumpre um papel de aproximação entre a arte antiga e a contemporânea, ao mesmo tempo que faz a ponte cultural entre o Brasil e Portugal.

Jorge Pereira de Sampaio
Diretor do Mosteiro de Alcobaça

TRAVESSIA

Há um sabor antropofágico e de retorno às origens ao atravessarmos o Atlântico com a exposição OBRANOME – Antologia da Poesia Visual Brasileira. Reescrever essa mostra no Mosteiro de Alcobaça, uma construção gótica de 1145, justamente onde se desenvolveram, em Portugal, os primeiros estudos da Lógica, do Latim e do Português, torna-se para esse projeto de exposição um inédito encontro com um passado desconhecido. É como um corpo, que procurava e que agora encontra seu espírito: OBRANOME EM ALCOBAÇA vem colocar a sua "mão na luva".

Ao apresentarmos a língua portuguesa transposta em significados de diversificadas linguagens visuais contemporâneas, por ocasião do Ano do Brasil em Portugal e, ainda num contexto político-cultural deste momento de recente acordo idiomático entre nações, torna-se ainda mais emblemático e evidente o apelo que há no gênero da arte da Poesia Visual. Essa outra espécie de semântica, que faz convergir à palavra a sonoridade e a imagem, vem imprimir originalidade e experimentação estética à oficialidade do evento que tem por objetivo aproximar culturalmente os dois países irmãos.

Vale o esforço da travessia para trazer-se sob a forma de imagens e homenagens, o idioma que nos identifica, ao Brasil e a Portugal, como nações. Navegar foi preciso para aportarem-se inúmeras possibilidades, referências repletas de surpresas e descobertas, não só linguísticas, mas de caráter histórico e investigativo de remotas relações culturais, de um passado que se torna possível vislumbrar, ao conectar-se à atual visualidade um antigo arcabouço estético, que nos tange a alma e nos leva da superfície à profundidade de nossas origens.

Wagner Barja
Diretor do Museu Nacional de Brasília
Curador da Exposição Obranome III

OBRANOME

Wagner Barja*

OBRANOME define-se inicialmente em um território euclidiano, de forma octogonal, estática e bidimensional. O octógono em outro pressuposto espacial evolui para ser um polígono tridimensional, ainda em condição estática. Nos terceiro e quarto referenciais, configura-se no movimento do poemapolígono a dimensão espaço/temporal.

Filiado à obra "Bicho", de Lygia Clark, O POEMAPOLÍGONO relativiza-se e inscreve em cada um de seus lados o título/conceito da mostra.

Os artistas envolvidos no projeto da exposição OBRANOME partilham a idéia e a condição de estarem no vão livre, no amplo espaço da poesia visual. Quem passa por esse vão não fica imune aos efeitos “não especiais” dos eventos ocorridos no espaço multidimensional da comunicação. As inúmeras possibilidades de comunicação intersubjetiva nesse campo da história visual podem ser observadas em uma das mais significativas criações da modernidade, quando, em 1914, a reedição de “Un Coup de Dés” (1897) - ‘Um lance de dados jamais abolirá o acaso’ - de Mallarmé despertaria em Picasso a percepção do sentido visual dos signos numa camada do texto/objeto. Como se sabe, operou-se aí a primeira transferência de signos lingüísticos para as telas do cubismo sintético. Picasso nunca leu Saussure, mas pontuou sua obra de mensagens visuais intersemióticas, sem dúvida, inauguradas com os conceitos elaborados por Mallarmé, observa a teórica da arte contemporânea Grace de Freitas.

O espaço mallarmaico criado para abrigar as exposições Obranome I em 2003, na Caixa Cultural e Obranome II no Museu Nacional, em 2008, propõem com o conjunto de obras exibidas, uma relação semântica ampliada. Os poetas visuais contemporâneos há muito sentem na pele a espacialização da palavra. A percepção desse pressuposto amplia-se nas lições que vêm do campo das indeterminações que redimensionam e requalificam as relações espacio-temporais imbricadas nas idéias de desterritorialização do objeto/mensagem na arte atual.

Não há limite para a mensagem cultural da palavra solta no espaço. Sua multivocalidade intrínseca proclama e se propaga na multidimensionalidade espacial.

Creio que o fato ou o fenômeno estrito que sopra a existência da poesia visual ocorre no ato da operação de transferência ou tradução de signos visuais de um campo da visão superficial para outro, o da percepção mais aprofundada, que contém entre suas variantes visíveis mais camadas de informações, que somente serão perceptíveis aos que observam o avesso ou o invisível das coisas, como um ready-made inscrever essas coisas - (os objetos/ imagens) numa outra forma de ser, de estar e de fluir o ambiente artístico-cultural.

Essa outra maneira de ler o mundo e de transferi-lo à obra de arte constitui uma premissa marcante na poética visual contemporânea, que vai passar condicionalmente, por conceitos desenvolvidos por Marcel Duchamp - o transpositor, que, com suas idéias revolucionárias, apagou várias fronteiras dos sistemas de apreensão do mundo pela visualidade. O ready-made deixou para trás a idéia de espaço especializado e abalou as estruturas do objeto funcional. Duchamp transformou tudo em signo & mensagem, com composições abertas a uma subjetivada leitura. O ready-made abriu um vinco no corpo da história da arte, que não cicatrizou. Dessa abertura pode-se divisar um vasto campo de possibilidades, ao transferir-se um modelo de um estado de inércia e de não-arte, para outro ambiente, onde se encontra a chave da intercomunicação desenvolvida na poesia visual, que tem o passaporte para atuar no avesso das coisas e caminhar nas dobras do mundo.

A idéia é provocar a desconstrução do sistema de comunicação e de valores estabelecidos, para reeditar e praticar uma visualidade filiada à operação-desmanche iniciada na era duchampiana.

Disseminar a poesia no âmbito das artes visuais, com suas inúmeras variáveis e possíveis transferências de campos em contraste, vai ocasionar sempre o dilema da equação natureza + cultura = objeto, num trânsito contínuo de signos que remete ao fenômeno da indeterminação, da imprevisibilidade, a um sistema de comunicação de impossíveis resul-

tados objetivos. Nesse espaço semântico da poética visual, o que determinadamente nos pareceria impossível, vai dar lugar a inúmeras possibilidades. O indeterminado é o que interessa e pode ser um denominador comum às liberdades de expressão das quais precisa a poesia, que passa a co-habitar espaços contíguos adjacentes às outras formas de expressão, que vão, assim, ampliar as propriedades multidimensionais das poéticas co-habitantes numa prática multivocal.

Cabe lembrar o memorável registro em super-8 do artista Fluxus, o belga Marcel Bloodthaers. Na cena 1, ele está sentado, à chuva, munido de uma caneta e de um tinteiro, a escrever um texto. Na cena 2, a chuva aumenta e o impede de comunicar-se com palavras escritas. Na cena 3, a chuva e a tinta se homogenizam e produzem manchas sobre o papel, ou, puramente, signos visuais, capturados e exibidos como aquarelas nas imagens, obtidas em close, pela câmera do artista. Nessa cena, a impossibilidade vai possibilitar outras possibilidades.

Outro conceito, interessante para este contexto da discussão, é a idéia de Próbjetto de Rogério Duarte Guimarães, que cunhou o termo para definir projeto como um objeto em si, abrindo possibilidades de agrupamento entre o texto e o objeto. Nesse caso, o processo de desmaterialização do objeto é substituído, aqui, pela idéia de Próbjetto.

Os poetas visuais presentes ou citados em OBRANOME são pictóricos, conceituais, escritores, cantores, etc... O instrumento de uso comum entre eles é uma afiada faca que corta o corpo da poesis. Esse alargamento do ambiente da poesia visual contemporânea desenvolve-se com as novas tecnologias digitais que permite um redimensionamento modelado. Observa-se que o poema-objeto, inaugurado na Modernidade, nas suas radicalizações posteriores provoca uma tensão entre texto, objeto e imagem, que substancia e caracteriza a palavra como interventora no sistema de signos assumindo-se como imagem. A palavra como forma está no seu grau justo de união, configurada entre a idéia, a materialidade concreta e, se for o caso, a sua visualização no campo virtual. É exatamente na junção desses elementos expressivos onde se dá a intertextualidade da forma e da imagem, que se verifica a constituição visual da poesia pela ação da palavra. Na Modernidade, o entrelaçamento de linguagens foi o ingrediente de liga para a química das invenções primeiras da poesia visual, oriunda do Construtivismo, Cubo - Futurismo, na Rússia.

Eiseinstein também vai contribuir para uma visualização da palavra enquanto imagem quando aplica nas montagens cinematográficas o princípio da escrita ideogramática. A antiqüíssima escrita oriental traz em si o embricamento da palavra com a imagem e o que representa na leitura do texto enquanto forma.

Com essa transposição de meios gráficos e de um crítico e afiado pensamento político, Maiakovski deu substância visual ao poema. O Movimento Dadá escreveu sua controvertida história com inusitados poemas-objeto. Mais tarde, como nos objetos e ações Dadá, a Pop Art incorporou o texto publicitário e o transsubstanciou em signos visuais, carregados de ácidas críticas contra o stablishment. A Arte Madí, a Mail-Art, a Poesia Concreta no Brasil, que completou 50 anos, o Concretismo, o Neoconcretismo e o movimento Fluxus partilharam, cada qual à sua maneira, do mesmo banquete de conceitos onde a palavra foi servida com generosidade, como um meio de liga entre outras linguagens.

A insurreição formal ocorrida na pintura moderna, em sua fuga do plano, foi gerada na mesma rede de conceitos que promoveu a revolução ocorrida na relativização da forma da escultura contemporânea. Esses eventos de ruptura são claramente semelhantes aos ocorridos com o experimentalismo lingüístico do início da Modernidade. Na poesia visual, as práticas intersemânticas introduziram na comunicação visual um certo tipo de subjetivação de significados, que só no trânsito entre palavra, objeto e imagem se converte em obra/mensagem. O poema-objeto está entre a página e o espaço. Nesse impasse assume a forma e a imagem e torna visível o inconformismo da palavra com a sua condição de somente descrever as coisas, ou de explicá-las. OBRANOME tem a intenção de demonstrar a evolução natural da palavra nas suas inúmeras possibilidades e o seu poder de significar coisas e ser também o significante delas.

* Wagner Barja, Artista Plástico, Curador Independente, Notório Saber em Plástica, Teoria e História da Arte, Arte-Educação pelo Conselho Superior de Educação - MEC, Mestre em Arte e Tecnologias das Imagens - UnB, Diretor do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República - Brasília.

OBRANOME EM ALCOBAÇA

João Ferreira*

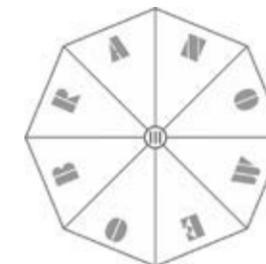
A exposição Obranome curada pelo artista plástico Wagner Barja, amplificada em figurino internacional com artistas brasileiros, portugueses, espanhóis e franceses, ensaia, em sua quinta edição, interessante travessia transoceânica. Depois de se mostrar nas cidades de Goiânia, Rio de Janeiro e Brasília, escolhe uma cidade-fetichê e ícone da cultura portuguesa: Alcobaca. Por suas tradições matriciais e seculares que ligam esta cidade aos primórdios do reino de Portugal desde o século XII, Alcobaca tem no mosteiro cisterciense local toda a razão de sua existência. Construída em terras doadas por D. Afonso Henriques a São Bernardo de Claraval, fundador da Ordem de Cister, Alcobaca surgiu com a missão de atuar como instrumento de educação e de cultura junto ao nascente povo lusitano.

Após a pacificação das terras ocupadas pelos mouros, D. Afonso Henriques deu prioridade ao povoamento e à organização do território. Os monges encarregaram-se de administrar os vastos coutos de Alcobaca, assentando e educando famílias e ensinando a estas as melhores técnicas agrícolas para produção de alimentos e sustentação. Como agente de cultura e de educação, o mosteiro criou em 1269, a primeira escola pública portuguesa transformando-se em importante centro de estudos no país. Na escola eram ensinadas a gramática, a lógica e a teologia. À gramática cabia o ensino da fala e da escrita correta. A lógica, por sua vez, era destinada a treinar os alunos a pensar, enquanto que os fundamentos da religião cristã ficavam por conta da teologia. O mosteiro dispunha de monges copistas habilitados a reproduzir e a transcrever códices representativos da cultura clássica greco-latina e dos principais representantes da cultura religiosa ocidental. Esse trabalho era executado no scriptorium, um espaço reservado no mosteiro, com funções semelhantes às gráficas de hoje. Depois de prontos no scriptorium, os códices eram recolhidos à Biblioteca. Pelo que restou do acervo podemos entender que Alcobaca foi um centro de estudos bem equipado e organizado.

A escolha da cidade de Alcobaca para expor OBRANOME é importante sob todos os aspectos. Historicamente, politicamente, culturalmente e até em termos de iniciação e êxito agrícola, Alcobaca tem secretas linhas que tocam os arcanos da nação portuguesa. É uma cidade-palco de uma das primeiras ideias fundadoras do novo país. Entre elas, a ideia de cruzada, que nasce da ligação de D. Afonso Henriques com S. Bernardo, clássico idealizador das cruzadas cristãs. Certamente que esta ideia deverá ter sido usada por D. Afonso ao empreender a reconquista do território nas lutas contra os mouros, fazendo de Portugal um país marcadamente templário. Em primeira instância, OBRANOME chega à Galeria de Exposições Temporárias do Mosteiro de Alcobaca com a força artística total que ela mesma tem. Com suas técnicas, mensagens, palavras e imagens, ideogramas, caligramas, variedade de autorias e de obras individualizadas e singularizadas, ela perfaz sua primeira travessia oceânica “por mares nunca dantes navegados”, disposta a uma aproximação entre o antigo e o contemporâneo, assinando uma epistemologia onde se misturam diferentes graus de subjetividade e de objetividade. Brasileira em sua edição primeira e internacionalizada agora, OBRANOME, mostra coletiva de poesia visual em Língua Portuguesa, faz um aceno de lusofonia consciente, operando uma transferência de lugar e potencializando-se em novos ambientes sem perder a característica da palavra que leva do Brasil.

Como lugar de exposição Alcobaca oferece aos próprios artistas motivos de troca e de inspiração. Há na história da terra uma simbologia que liga a unificação política com a unificação linguística. O português como língua é, no tempo histórico da fundação do mosteiro de Alcobaca, uma prática românica onde se misturam o galego e o português. No século XII, o latim ainda era na maior parte dos casos a língua oficial dos registros. Mas ao lado surgia, forte e individualizado, o romance ou língua popular. No cancionero dos cavaleiros já encontramos o nome do trovador Joam Soares de Pavia, de origem portuguesa em meados do século XII. A poesia folclórica desenvolve-se com muita antecedência antes de Portugal independente. Ela está enraizada na vida dos camponeses e nos quadros líricos da vida quotidiana: as fontes, os rios, os barcos dos pescadores, as festas, os namorados, as conversas entre mães e filhas, os avelanados, a paisagem. Como personagem lírico da cantiga de amigo, encontramos a mocinha amorosa, ingênua e saudosa

nas terras de Entre-Douro-E-Minho, esperando o namorado ou participando de romarias e festejos no adro da igreja. A lírica dos trovadores oferece-nos o registro mais antigo que temos das falas populares e eruditas de língua portuguesa. Vêm depois as crônicas dos reis e dos nobres e a ficção da Demanda do Santo Graal e do Amadis de Gaula. Neste contexto, uma exposição de arte contemporânea interessada na mobilidade da palavra gera também uma expectativa intersemiótica. Diante da história da língua portuguesa antiga, um ritual contemporâneo se expõe através de OBRANOME. Nos veios da história local abrem-se espaços que surgem como vozes do diálogo de uma arqueologia da palavra que esconde em suas dobras tesouros da memória. Na asa da palavra memorial há latências que são sinais do que ainda há que buscar. OBRANOME instaura sua maneira própria de fazer arte, em contraste direto com os códigos do establishment artístico, recriando, desdobrando, animando de vida os pedaços que ficaram como partes. Valorizando o espontâneo, o lúdico e o criativo, OBRANOME tenta descobertas e novas combinações. A memória tumular e desafiante das figuras de D. Pedro e de D. Inês de Castro interpretada como linguagem trágica de uma dolorosa história de amor é um documento linguístico importante no entorno da galeria de Exposições Temporárias. No silencioso gesto dialógico das duas entidades que são OBRANOME e Alcobaca, muitas linguagens artísticas expressadas na arquitetura e na simbologia dos vários estilos locais, poderão ser transferidas e recriadas pelas subjetividades dos artistas contemporâneos representados na Galeria. No movimento da arte da pedra deverão surgir interessantes leituras de uma realidade concreta capaz de inspirar novas criações de poesia visual. Na convivência do antigo e do contemporâneo, a presença de OBRANOME em Alcobaca engrandece a arte instaurando travessias e caminhos de diálogo transcontinental entre brasileiros e portugueses, entre brasileiros e ibéricos, entre sul-americanos e europeus, e passa a ser substancialmente um encontro soberano do espírito livre da arte entre usuários da mesma língua, capazes de traduzir sua proximidade e sua diferença nas volutas da arte. OBRANOME mostra em Alcobaca sua capacidade de emitir sinais de que a arte é um campo omnívoto, aberto, polissêmico e portal de muitas janelas. No silencioso ar monasterial de hoje paira a par da memória do antigo poder da Igreja a decisão de um Estado nascente que vê e executa, com objetividade, indispensáveis estruturas básicas para o crescimento do país, ao saber juntar num bolo só a cultura, a economia e a sociologia imprescindíveis a este crescimento. Mas nos claustros e no Studium de Alcobaca havia também debates dialéticos que faziam parte da moldura da cultura medieval. Nas sombras da história destes debates é possível enxergar de alguma maneira uma aproximação metodológica entre a preocupação de OBRANOME e a teoria nominalista lançada no século XI por Roscelino de Compiègne, para quem os universais eram apenas palavras, nomes (voces, nomina). No esforço de buscar variadas vias de comunicação entre a obra e o público, persiste no meio a relação entre o antigo e o novo. OBRANOME é um movimento de experimentação. Enquanto os dialéticos medievais em Alcobaca cuidavam da relação linguística e lógica entre as palavras, OBRANOME faz o percurso e a travessia buscando os horizontes da arte na palavra. Na busca da palavra cabem as duas correntes. De um lado, a dialética, e, de outro, a semiótica, a intersemiótica e a palavra artística em todas as suas modalidades. Se a arte é a forma de sonhar, simbolizar, interpretar e significar o mundo, no todo e na fração, OBRANOME está no caminho.



*João Ferreira, Professor titular aposentado da Universidade de Brasília.

CONTRA OS ISMOS E OS SISMOS DA VANGUARDA O EXEMPLO DE OBRANOME

Antonio Miranda*

Vamos partir da premissa de que é impossível, ou inútil, até mesmo indesejável, uma definição cabal do conceito de “OBRANOME”. Em princípio, é “possível”, sim, partindo dos textos já publicados e da obra acumulada por Wagner Barja como criador e como curador de exposições, chegarmos a um “conceito” - como já foi tentado e divulgado em catálogos e artigos. Podemos chegar ao que, ironicamente, intitulamos “definição consuetudinária”, do tipo “as it is”, de forma mais pragmática ou descritiva que propriamente epistemológica ou teórica. Certamente válida para entender a evolução de um processo, não para entender o fenômeno em sua essência. Caímos na arapuca da fenomenologia, em que se confunde a visão da coisa com a sua própria realidade.

Certamente que há uma corrente defendendo a questão do “olhar” como forma possível de entendimento. Tem sua razão de ser, certamente que orienta mas também subjetiviza o fenômeno.

Na história das artes e das literaturas, os críticos sempre tiveram a pretensão de enquadrar a arte em preceitos e “ismos”, que iam rotulando, sucessiva ou concomitantemente, não raras vezes conflitivamente, as propostas estéticas e os movimentos de criação artística e literária, não raras vezes mediante manifestos e polêmicas entre os seus ativistas. O século 20 foi uma sucessão de “ismos” desdobrando-se, contrapondo-se, negando-se, restaurando, imbricando, polemizando, demolindo e restabelecendo postulados e valores*. Nas artes, na política, no comportamento, nos movimentos sociais, econômicos... Para citar apenas as artes e literaturas, tivemos parnasianos, simbolistas, surrealistas, dadaístas, tachistas, concretistas, decadentistas, fauvistas como criadores e pregadores nesses movimentos, sem esquecer o psicodelismo, o cinetismo, o neoconcretismo.

Não constituíram exatamente “etapas” porquanto foram concorrentes e conflitantes dentro de um processo de renovação que se resume, grosso modo, no modernismo, no pós-modernismo, em revisões como o neobarroco, até às fronteiras do que no século 21 se pretende cognominar “hipermodernismo”, no âmbito do globalismo, da teoria da complexidade, do holístico, etc.

Talvez OBRANOME seja uma expressão nesse pós-tudo, ou uma visão mais fractal ou híbrida que deve permanecer aberta a novas propostas, como pretendemos afirmar.

O notável trabalho heurístico do pesquisador argentino Gonzalo Aguilar, em seu livro (decorrente de sua tese de doutorado) Poesia concreta brasileira - as vanguardas na encruzilhada modernista, EdUSP, 2005, revelou que todas as vanguardas brasileiras começaram e continuaram atreladas ao modernismo. Até mesmo OBRANOME não foge a esta categorização, se quisermos entender obras de Wagner Barja como “Acadêmico” como um desdobramento ou atualização do “poema-piada” que Manuel Bandeira, entre outros, cultivou.

O que é interessante notar é que o Concretismo tentou abolir o “eu” da poesia, estabeleceu um locus para a poesia a partir da paideuma que parte do espaço em branco de Mallarmé, supera o figurativismo decorativo de Apollinaire (cujos caligramas restauraram práticas antigas de persas, árabes, judeus e chineses), transpassava o experimentalismo de E. E. Cummings, assentava-se em postulados de Max Bense e se hasteava nos princípios ideográficos difundidos por Fenelosa e Ezra Pound. Mas estabeleceu uma ecclesia, uma forma cujas limitações ou dogmatismos, tiveram o mérito de instaurar e ao mesmo tempo enclausurar a renovação das artes modernistas. Aguilar demonstra que a exaustão das fórmulas obrigou a que os concretistas buscassem novas saídas para o impasse, passando pelo engajamento político (lembrem-se do poema “coca-cocô-cola” de Décio Pignatari), aproximando-se e associando-se até mesmo com o tropicalismo de Caetano, Gil e outros.

OBRANOME incorpora em sua paideuma obras dos concretistas Augusto de Campos e outros, principalmente em fases mais recentes, com o concurso de artistas como Plaza, Xico Chaves, Montejo Navas, etc, e restaura o “eu” através do subjetivismo de seus criadores, mas mantendo o critério da “coisificação” (objeto = objetivação da arte) em muitas de suas obras, abrindo-se para outras escalas que chegam ao performismo, às peças desdobráveis (como os “bichos” de Lygia Clark) e até às “instalações”, espécie de teatralização ou espetacularização da arte pelo que ela tem de mais residual, momentâneo, descartável, antidogmático.

Já se tentou definir a poesia como um gênero estritamente literário, e há até uma tese afirmando isso publicada no final do século passado. Define-se, eruditamente, um tipo de poesia. Mas a poesia tem razões que a própria razão desconhece, não se enquadra em uma definição acadêmica, por mais erudita e bem documentada que seja. Em verdade, muitos poetas acham que a poesia é um processo criativo e um conjunto de obras restrito ao período gutenberguiano, de cinco séculos, que culmina e se perpetua na prática do soneto petrarquiano. Mas a poesia é multimilenar, sempre esteve associada a outras manifestações artísticas e sociais (ao teatro, à história e às sagas, à música, às liturgias e monumentos religiosos e místicos, cabalas, à fantasia e à contestação). Sem exagero, a poesia sempre foi visual, além de oral, musical. Não apenas porque está aí a prova do poema visual, em formato de ovo, do grego Simias de Rodes, concebido três séculos antes de Cristo, e de todos os exemplos de criação poética do imaginário esotérico até os poemas objetuais de nossos dias, tão bem compilados e analisados pelo pesquisador goiano José Fernandes em O poema visual: leitura do imaginário esotérico (da antiguidade ao século XX), Petrópolis: Vozes, 1996. Existe poesia visual no plano, em três dimensões, em movimento, audível, inscrita de alguma forma para o tal “olhar” de que tanto se fala nos últimos tempos.

OBRANOME é uma reunião eclética (não eclesíastica) desses rituais criativos. A um tempo material e virtual, causa e efeito de uma mesma experiência de relação com o mundo. Ou de sua representação, ou recriação.

Confluem na poesia visual contemporânea - incluindo OBRANOME - as três vertentes integracionistas da criação: a) a literária, com a presença da palavra inscrita ou apenas evocada na relação com o objeto, para seu pretense entendimento; b) a plástica, que convoca artistas de todas as dimensões criativas, da pintura à escultura, até os gestuais e desconstrutivistas; e c) o uso de metodologias e tecnologias de construção da “obra” desde tempos imemoriais até o emprego de recursos telemáticos que desterritorializam e desmaterializam o trabalho do artista ou poeta do novo século em que vivemos.

Não cabe mais discutir o purismo da poesia como primado da linguagem escrita. Daí porque, no âmbito da I BIENAL INTERNACIONAL DE POESIA, partimos de um Simpósio de Crítica da Poesia, organizado por Sylvia Cyntrão, para estudar as relações da poesia contemporânea com as linguagens escritas, musicais, audiovisuais, gênero, tradução, etc, passando por saraus e performances, exibição de filmes e vídeos, exposições de obras e fotografias, promovendo oficinas e debates, e - para centrarmos no objeto do presente texto - na exposição OBRANOME II que oferece uma panorâmica de tais manifestações no espaço do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República. A poesia é agora multidimensional, ou sempre foi, conforme as propostas e recursos próprios de cada época, de sua manufatura no processo criativo. Relacional, interativa, multivocal, além de individual, em papel ou em holografias, a poesia sobrevive e se renova, mesmo que não respeite (!!!) os cânones tradicionais. Nessa antropofagia e nessa reconstrução, toda a vanguarda é o obsoleto por antecipação, toda a renovação carrega necessariamente, rompendo ou renovando, uma tradição, como Edgar Morin já vaticinou. E que OBRANOME III retome o postulado e nos surpreenda, como é o caso de OBRANOME II em relação à edição anterior, graças ao engenho e arte de seu criador, curador e artista Wagner Barja.

*Antonio Miranda é professor titular da Universidade de Brasília, aposentado mas ainda ativo na área de pesquisa e orientação acadêmica. Graduado em Biblioteconomia (Venezuela, 1970), mestre em Ciência da Informação (Inglaterra, 1976), doutor em Comunicação (Brasil, USP, 1988). Mantém o Portal de Poesia Iberoamericana: www.antoniomiranda.com.br.

TÍTULO

Xico Chaves*

O poema existiria independentemente de nós se o objeto vagasse cósmico pelo tempo. Mas aqui ele existe para nós, para nos dizer alguma coisa, a mesma coisa para todos ou coisas diferentes para cada um. O poeta tornou-se capaz de expressar sentimentos díspares, opostos, contraditórios, imateriais, humanos como qualquer um. Mas o poema é uma atitude, um ato de criação intencional capaz de conter uma potencialidade insubmissa detonadora de muitos significados. OBRANOME, inventada por Wagner Barja, prescinde do objeto, seja ele palavra ou outra matéria, diferenciando-se aí o que é matéria e material. Liberta o significado do suporte sem causar sua eclipse definitiva, a fim de que o suporte possa ser também veículo constituído de uma essência.

Inverter as linhas da mão, o M em W. O que isso pode suscitar? O que pode resultar na simples troca de um código por outro? Se a intenção é comunicar uma descoberta, elucidar um significado implícito, é porque está oculto dentro do invólucro. O título de uma obra nem sempre a substitui, mas pode associar a ela outras idéias, mesmo que sejam opostas à mensagem codificada nela de forma explícita. O poeta vasculha a atmosfera à procura de significados que possam desdobrar sua função. Um pingo d'água em uma chapa de aço, dois olhos pintados em duas esferas de isopor, uma toalha de nylon sobre uma foto de um cão, um fio de cabelo na ponta de uma flecha têm significado se vistos em um contexto, elucidados em um texto, expostos em um espaço determinado e decodificados, lidos, com sensibilidade prospectiva.

Assim a licença poética não oprime, apenas põe contra a parede o autoritarismo, o dogmatismo, o controle sobre a forma e o conteúdo. Se vê aí o múltiplo alcance dela, em toda a sua possibilidade de extrapolar as paredes, ocupar as praças, os edifícios, as pedras, as consciências. OBRANOME não está reclusa em um ambiente, sugere vazar para fora das paredes, pela epiderme das embalagens, projetar-se sobre qualquer superfície ou suporte, bombardear as nuvens para fazer chover canivetes, palavras, imagens, montanhas, água - atirar-se no escuro da noite sobre a roupa dos passantes, pisar em ovos na esplanada dos ministérios. Propõe-se a inclusão das expressões num mundo contemporâneo cheio de vazios.

Diversos dialetos no mesmo front. Dialéticas concretas, processos em suportes diversos. OBRANOME está desterritorializada e decomposta em um aguadeiro de muitos repertórios poéticos. O que não é a poesia convencional, o poema talvez, mas, acima de tudo a poética visual, tátil, sonora, escrita, virtual, digitalizada, performática, áudio-visual, temporária, efêmera, permanente, et caetera e tal, entranhada na imaterialidade da existência, num objeto indireto, diretamente imprevista, invisível, diluída, exclusiva, associativa. Tudo isso por não caber definição ao que se cria, está em expansão, possui diversas gêneses e origens. Pode até ser necessária uma ferramenta que a materialize e a localize no tempo e no espaço dos sentimentos, da nossa existência e capacidade perceptiva da nossa cultura capaz de decodificar seu signo, desvendar seu corpo, a forma de sua escripta.

Impulsionar o poder de reflexão para decifrar os alfabetos que constituem nosso conhecimento ou simplesmente manter contato imediato com a poesia contemporânea. Esta é a proposta deste espaço de ressonância poética. Exigir do transeunte que compreenda todas as sinalizações do tráfego é uma imposição incômoda. Mas aí está o desafio de quem se aventura neste cerrado de extrema biodiversidade. Cada um, no entanto, leva e usa seu GPS como pode e nem todas as coordenadas geográficas estão disponíveis. A poética contemporânea é democrática e popular, não impositiva. Apenas testa nossa capacidade decodificadora. O som de um sino reverbera no oco do crânio de forma diversa em cada um, suscitando cenas diversas na memória. Uma laranja sobre um espelho não será vista e interpretada da mesma forma por todos. Um círculo de carvão sobre o piso do museu pode conter nenhum e muitos significados. Remontam ao final do século XIX os primeiros sopros da transmutação poética quando, na Europa, um sentimento de declínio das civilizações, diante da pluralidade de tendências artísticas, toma de assalto a intelectualidade sob forma de “manifesto decadente” expresso na revista *Le Décadent Littéraire et Artistique*. Lá estavam os embriões do Futurismo, do Dadaísmo e de uma sucessão de ismos identificadores das vanguardas, movimentos e polêmicas, com

todos os manifestos a que tinham direito. Nasceram ali o culto à tecnologia e à velocidade, a negação do passado, com as palavras encadeadas de forma livre, em rupturas sintáticas e significados articulados através de analogias. Coube aos dados apregoar a desconstrução do sentido lógico nos processos criativos, onde a dúvida era apresentada em lugar da resposta e as manifestações pudessem ser praticadas até mesmo sem qualquer intenção quanto à forma e conteúdo. A esta altura, este comportamento estético já era praticado por segmentos de vanguarda em diversos cantos do mundo. Estava inaugurada a Internet poética, com os recursos daquela época e já estávamos na segunda década do século XX.

O Brasil já engatinhava na expressão modernista abolindo a abolida rima ou desconstruindo a desconstruída métrica e padrões literários convencionais. No entanto, sem o modernismo, antropofágico como o país que se redescobria, não praticaríamos, logo a seguir, linguagens de própria lavra, como o construtivismo na poesia concreta dos anos 1950/60 ou o poema processo da década seguinte, com todas as suas conseqüências, que resultaram na galáxia de expressões poéticas e artísticas contemporâneas, com inumeráveis sistemas orbitais, asteróides, cometas e partículas expressivas autônomas e universais.

Quando esta poética múltipla em suas linguagens rompe definitivamente a urdidura do texto tradicional, é superada a sucessão de rupturas próprias do século passado. O campo magnético e imagético da expressão artística se abre infinitamente. É como se houvesse uma catarse, um abalo sísmico atômico no interior das estruturas que definiam a forma de se fazer, ler e interpretar poesia. As regras do jogo e da forma perderam o chão, deram lugar à imponderabilidade. A presença do artista, liberto no interior de uma disforma de raio infinito e sem centro fixo, o projetou, com sua obra, no universo das livre-associações, sem início e sem fim. Se a palavra passou a ser considerada uma componente a mais na construção da poesia, os outros elementos também, em iguais ou diferentes pesos, passaram a exigir do leitor outras formas de interpretação.

Assim como nas artes visuais contemporâneas, a poesia desvendou outros territórios, ultrapassou fronteiras, incorporou as tradições e desmistificou as vanguardas, sem discriminá-las junto às formas de expressão antecessoras que já haviam se consolidado. Esta consciência apresenta-se como uma das características do pensamento do século XXI, que se expande e procura, a cada átomo de segundo, potencializar tudo que o originou e o que surge ou se apresenta em processo de experimentação. OBRANOME tem ainda a intenção de mostrar este momento único da história contemporânea, como síntese e projeção mais avançada de outras mostras e publicações anteriores. Seu diferencial está no sentido de ser uma obra aberta que torna possível outros desdobramentos. Coerente com sua concepção, aponta para o infundável, para uma espiral atemporal capaz de absorver e difundir a liberdade de expressão e imprimir conteúdo à percepção. Ao propor descentrar o sistema de comunicação formal e acionar os campos oclusos de sua radiação, disponibiliza informações e estímulos sobre a forma de se cometer o poema, que não é mais apenas visual ou literária, mas multidimensional, o ponto infinito:

...entre a palavra e a imagem não há uma linha limítrofe que a semiótica decodifique. Uma imagem não fala por mil palavras e o inverso também é verossímil. Nada disso se define com palavras ou imagens. O poema imágico não tem limites. O poema objeto é mais que inter-...signo. É também o que se associa, o que para o poeta é um vício: vasculhar uma galáxia de detritos para encontrar sentido em prosseguir o seu ofício. Constrói-se a obra que se faz com o título. Configura-se o título quando a imagem o torna explícito. Resgata-se o código oculto no eclipse onde se exprime a imagem que a palavra excita. No poema onde a estrutura se exercita, articula-se a forma construtiva. No poema espontâneo do improviso psicografa-se o imprevisto. Descompõe-se o óbvio quando a ruptura se livra do delito. Soneto-concreto-processo-objeto-performance-dígito-virtual-invisível, a palavra-imagem é apenas um dos veículos do poema (texto, fragmento, figura, gesto, som, pó ou cor volátil). Nas linguagens limítrofes coexistem quase-cinema, quase-pintura, quase-teatro. Não existe quase-poema. O poema afina e desafia a melodia. Se alia à poesia onde o olhar se anistia. Em sua órbita não se alinha a um único destino. Surge de um ponto da paisagem vazia e se aninha na própria forma que lhe deu origem. Em toda sua absoluta liberdade, fica o dito pelo não dito, onde o ponto final não é limite, nem existe

*Xico Chaves é Notório Saber em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (UnB), artista multimídia.

POESIA “ENTRE”: POEMÓBILES

Augusto de Campos

Ao emergir na 2ª metade do século passado, a poesia concreta repotencializou propostas das vanguardas históricas, transpondo os limites tradicionais que amarravam a poesia ao verso e este ao livro. Radicalizando a experiência pioneira do marginalizado poema-partitura de Mallarmé (Un Coup de Dés, 1897), a que aquelas vanguardas, consciente ou inconscientemente, se filiavam, criou uma sintaxe gráfico-espacial, não-discursiva, atritando o verbal e o não-verbal, e caminhando para o conceito de uma poesia “entre”, interdisciplinar, “intermídia”, na expressão de Dick Higgins. Teses e propostas que agora se renovam, dentro e fora do livro, sob a pulsão das tecnologias digitais.

No meio da caminhada, em 1968, conheci Julio Plaza, há pouco chegado ao Brasil, quando ele estava no processo de criação de OBJETOS, o seu primeiro “não-livro” — chamemo-lo assim —, encomendado pelo editor Julio Pacello, e que seria publicado em abril do ano seguinte em tiragem de apenas 100 exemplares: um álbum de serigrafias sobre papel cartonado, em grande formato, 40 X 30 cm, com impressão nas três cores primárias, azul, vermelho e amarelo. Os “objetos”, serigrafados pelo próprio Plaza, consistiam, cada qual, em duas folhas de papel superpostas e coladas, com um vinco central, formando páginas, que ao serem desdobradas revelavam formas tridimensionais ao mesmo tempo geométricas e orgânicas, mediante um jogo estudado de cortes. Algo que ficava “entre” o livro e a escultura.

Convidado para fazer um texto crítico sobre a nova experiência, depois de ter visto e manuseado um álbum-arquétipo com as serigrafias “pop-up” de Plaza, me forneceu ele, em branco, um de seus “objetos”, que eu fiquei de estudar: do centro, desdobradas as folhas, projetava-se um losango, com recortes escalares, para cima e para baixo. Olhando e reolhando as enigmáticas pábinas-objeto, ocorreu-me, associar-lhes um poema em vez de um texto em prosa. Um poema que tivesse alguma analogia com a proposta plástica do artista. Assim nasceu, nas duas versões que fiz, em português e em inglês, “ABRE” e “OPEN”, o primeiro “poemóbile”, como o batizei mais tarde— um poema-objeto, que ao se abrirem as páginas, tem as suas palavras projetadas para a frente, em diversos planos, sugerindo múltiplas relações de significado.

Mais adiante, pensamos, Plaza e eu, em fazer mais trabalhos desse tipo. Basicamente, ele me fornecia maquetes em branco, em diversificadas variantes tridimensionais, que eu usava como matrizes para colocar os textos, transpondo a sua configuração para um papel quadriculado. POEMÓBILES, reeditando o primeiro poema-objeto e reunindo as novas criações, foi publicado pelos autores em 1974, em formato mais reduzido, 15 X 21 cm, com tiragem de 1000 exemplares, em edição de autor, e mais adiante republicado pela Editora Brasiliense, com o mesmo formato e a mesma tiragem, em 1984.

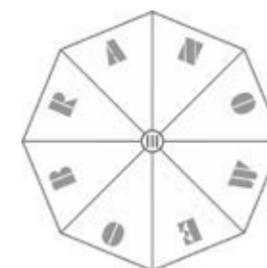
Refugiando tanto à obra de luxo, quanto à obra decorativa, ocorrente na maioria dos casos de livros de poemas ilustrados por artistas ou de livros de arte comentados por poemas, buscávamos um verdadeiro diálogo interdisciplinar, integrado e funcional, entre duas linguagens, o verbal e o não-verbal, capaz de suscitar, num único movimento harmônico, o curto-circuito da imaginação entre o sensível e o inteligível, o lúdico e o lúcido.

POEMÓBILES foi a primeira de uma série de iniciativas de que participamos, juntos, nas quais o conceito de interdisciplinaridade foi posto em prática.

Seguindo as diretrizes da obra anterior, CAIXA PRETA (1975) reuniu outros trabalhos artísticos e poéticos, rompendo com o suporte tradicional do livro. A caixa continha obras individuais — objetos visuais de Julio Plaza e poemas concretos de minha autoria — e ainda poemas-objetos resultantes da colaboração dos dois artistas. As obras adotavam

os suportes mais variados, poemas recortados, objetos e poemas-objetos (“cubogramas”) que, montados, construíam cubos de formas tridimensionais, em deformações angulares que tornavam o texto tanto menos legível quanto mais agudos os ângulos. A interdisciplinaridade se estendia à música com a inclusão de um disco onde Caetano Veloso interpretava os poemas “dias dias dias” e “pulsar”.

Espanhol de nascimento, brasileiro por escolha, Júlio Plaza, que a morte inesperada colheu, há alguns meses atrás, aos 65 anos, engajou-se praticamente em todos os desenvolvimentos tecnológicos das artes, do videotexto à arte digital, pioneiro que foi em muitas dessas experiências envolvendo novos suportes, a partir da própria reconfiguração do livro. Foi ele também um importante estudioso e teórico da tradução intersemiótica. O nosso, foi um encontro de irmãos de alma. O seu radicalismo o afastou do mercado artístico e o manteve em nobre isolamento. Mas o seu pioneirismo se traduziu em experiências que consubstanciam o esforço de colocar a arte no limite do olho e da forma, e a poesia na aventura extrema do “entre” — uma “terra incógnita” ainda a explorar.



*Augusto de Campos, poeta, tradutor e ensaísta brasileiro. É um dos criadores da Poesia Concreta, juntamente com seu irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

OBRANOME E O ESPAÇO DA POESIA VISUAL BRASILEIRA

Oto Dias Becker Reifschneider*

A poesia visual brasileira, da qual a exposição OBRANOME é preciosa amostra, tem suas origens nos anos 1950, com o surgimento da poesia concreta, mantendo seu caráter de vanguarda coletiva até finais dos anos 1960. Participaram dela, no início, os irmãos Campos e Décio Pignatari, que formavam o grupo Noigandres, além de Reynaldo Jardim, Wladimir Dias-Pino e Ferreira Gullar, entre outros. Dias-Pino, cujas experimentações vinham de tempos anteriores, cuiabanos, perdura por alguns anos, partindo posteriormente para o que se tornaria o poema-processo - movimento de amplo alcance entre poetas e artistas, principalmente em sua fase áurea (1967-1972). A poesia concreta e o poema-processo adentraram de tal forma a psiquê nacional que suas raízes alimentariam pelas próximas décadas o meio artístico-literário, do sul ao norte do País.

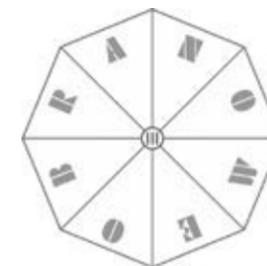
Não é tarefa simples identificar a real influência dos movimentos que precedem a poesia concreta e seus desdobramentos. Essa identificação é algo que acontece frequentemente a posteriori, para se legitimar, para se explicar algo que se queira consolidar. De qualquer maneira, em âmbito internacional, merecem destaque o construtivismo russo e diversas correntes da vanguarda europeia - como o futurismo italiano, além do legado da Bauhaus e as então recentes contribuições da Escola Superior da Forma, em Ulm. Internamente, tem-se a apropriação do modernismo oswaldiano, aliada à crescente urbanização do país e ao iminente advento dos computadores, além da novíssima arte concreta. Toda essa série de fatores culmina na pujança da visualidade brasileira, num movimento de renovação das artes que se radicalizaria ao final dos anos 60.

Poucos anos após sua concepção, a poesia concreta brasileira faz sentir sua presença no movimento internacional que ajudara a cunhar. Sua primeira aparição em Portugal, para onde segue agora a OBRANOME - deu-se provavelmente em 1962, com a sucinta coletânea Poesia Concreta, publicada em Lisboa pelo Serviço de Propaganda e Expansão Comercial da Embaixada do Brasil. Um dos principais poetas visuais portugueses, E.M. de Melo e Castro, hoje residente em São Paulo, publica no mesmo ano Ideogramas, marco na poesia experimental portuguesa. Para se ter uma melhor ideia da inserção internacional desse movimento brasileiro, basta folhear algumas antologias da época. Entre uma dúzia de obras consultadas, três foram escolhidas: [1] no oitavo número da sofisticada revista Spirale, publicado em 1960, dos 16 poetas que integravam a antologia de poesia concreta, 7 eram brasileiros: Ronaldo Azeredo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald, Ferreira Gullar, Décio Pignatari e Wladimir Dias-Pino; [2] no vigésimo-primeiro número da série rot, de 1965, dedicado à poesia concreta internacional, entre 37 poetas, aparecem 7 brasileiros: Augusto de Campos, Ronaldo Azeredo, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald, Décio Pignatari, Edgard Braga e Pedro Xisto; [3] na revista Artes Hispánicas / Hispanic Arts, de 1968, na qual é apresentado um panorama mundial da poesia concreta, o Brasil, a Suíça e a Alemanha têm o maior espaço à sua história, com 4 páginas cada. Além disso, nela estão reproduzidas poesias de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Luiz Ângelo Pinto, Edgard Braga, José Lino Grünwald, Pedro Xisto, Ronaldo Azeredo e José Paulo Paes. A capa é uma poesia de Augusto de Campos, da série Poetamenos.

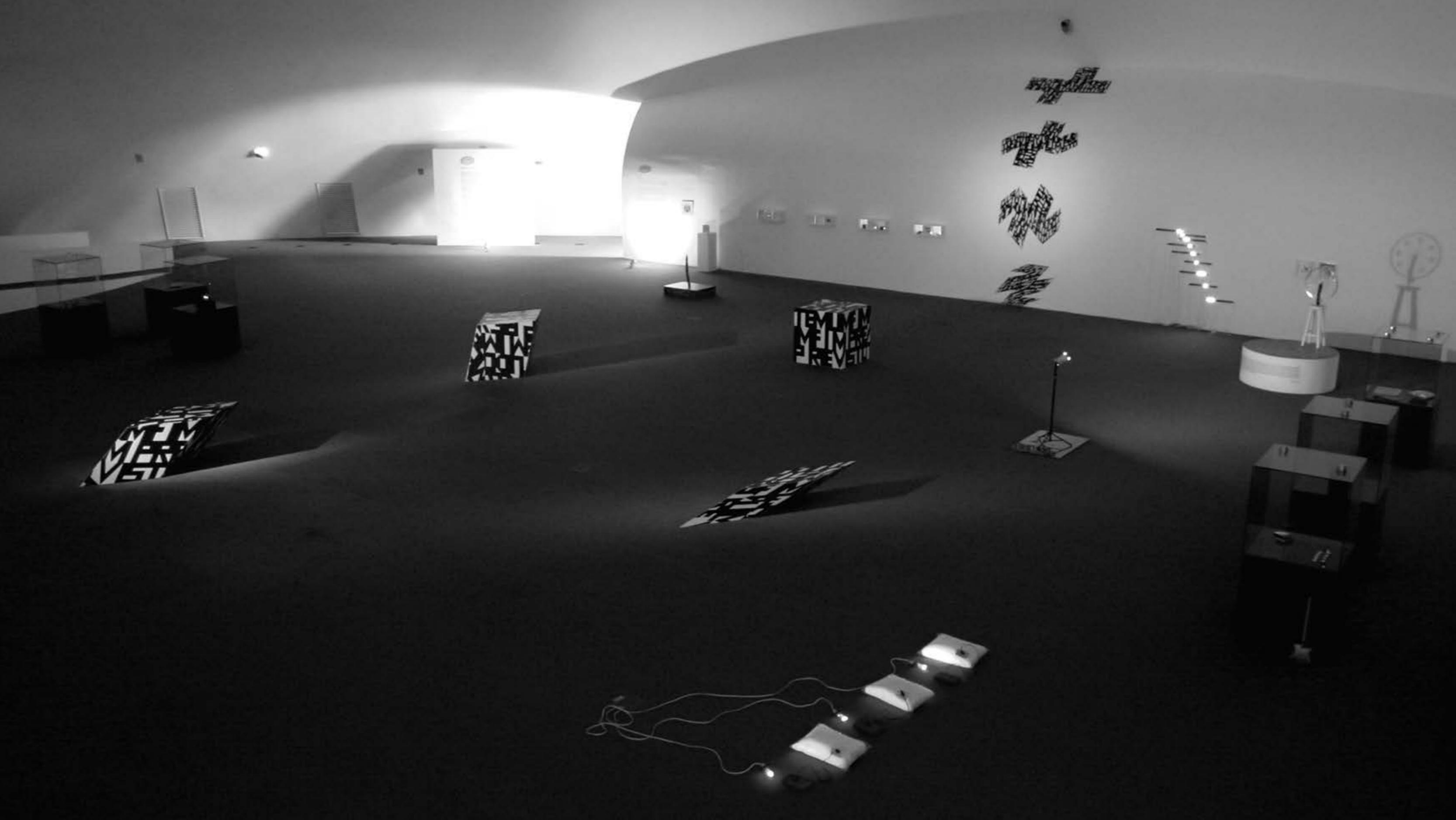
O alcance geográfico da poesia concreta brasileira não se limitou aos países ocidentais. Por ter encantado o poeta de vanguarda Kitasono Katsue em 1957, ela chega ao Japão. Katsue organizou uma exposição de nossa poesia no Museu Nacional de Arte Moderna em Tóquio, em 1960. A riqueza e diversidade da poesia visual produzida nas últimas décadas é, como se pode observar caminhando pelas montagens, projeções e objetos, formidável. Por isso mesmo escolho tratar brevemente de dois dos exemplos maiores de nossa poesia visual, com os quais tive o prazer de conversar: Wladimir Dias-Pino e Augusto de Campos.

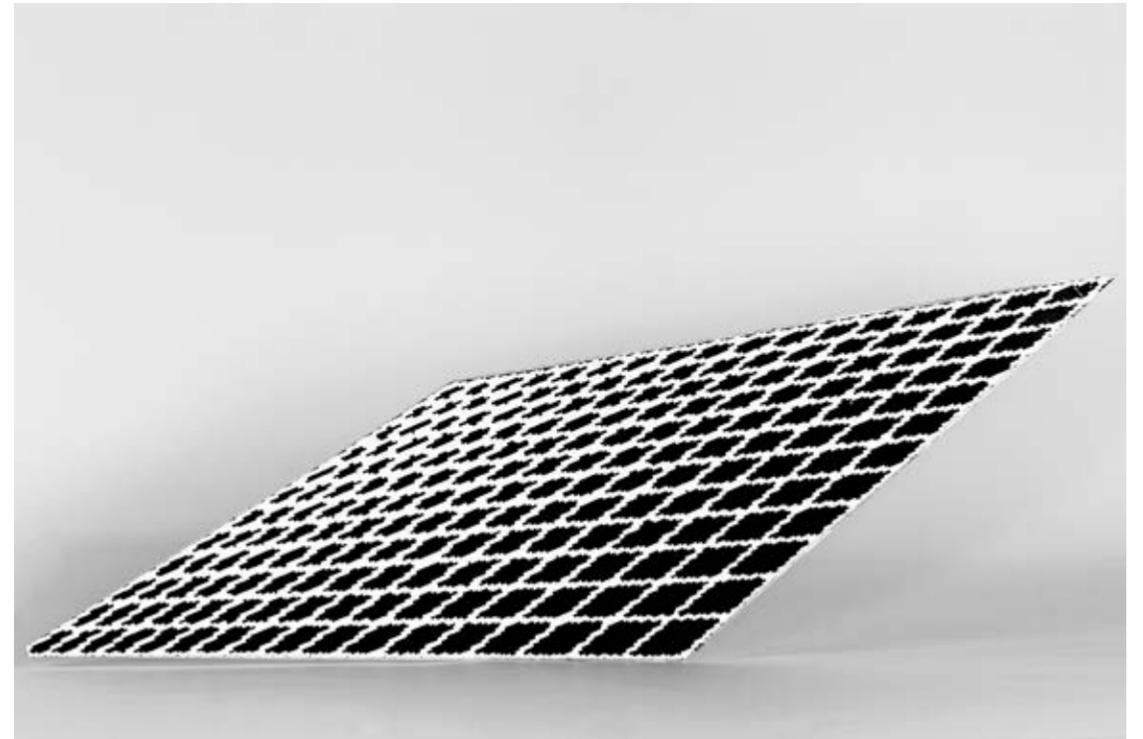
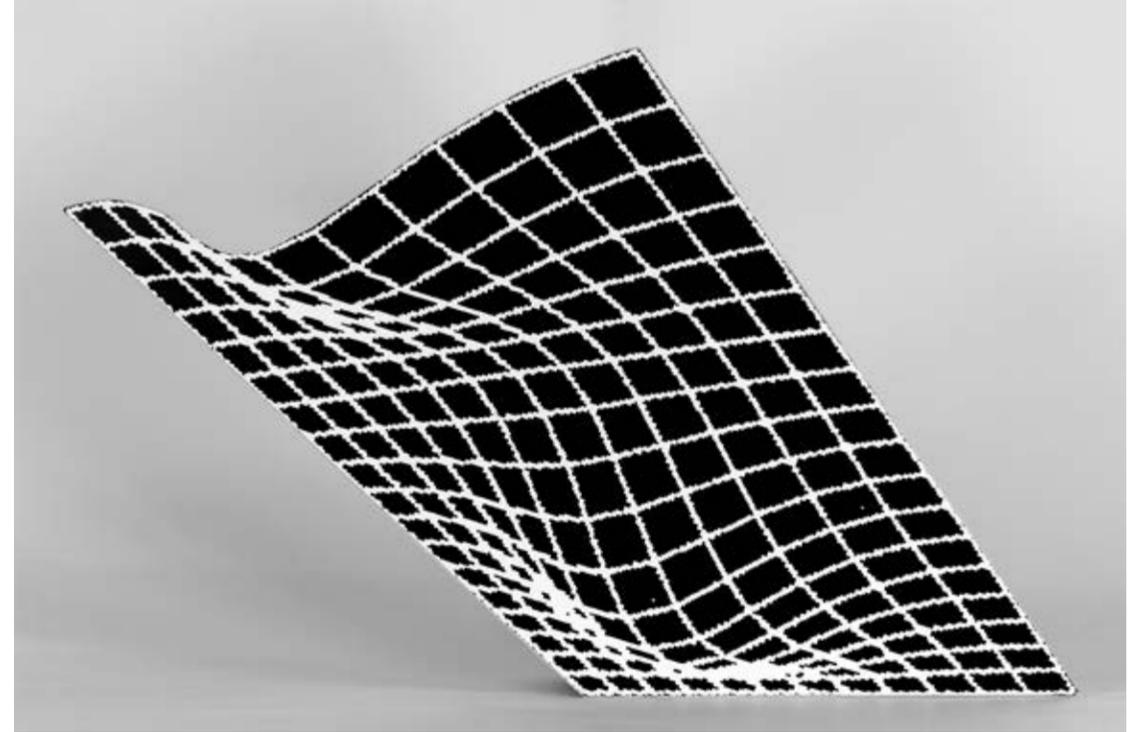
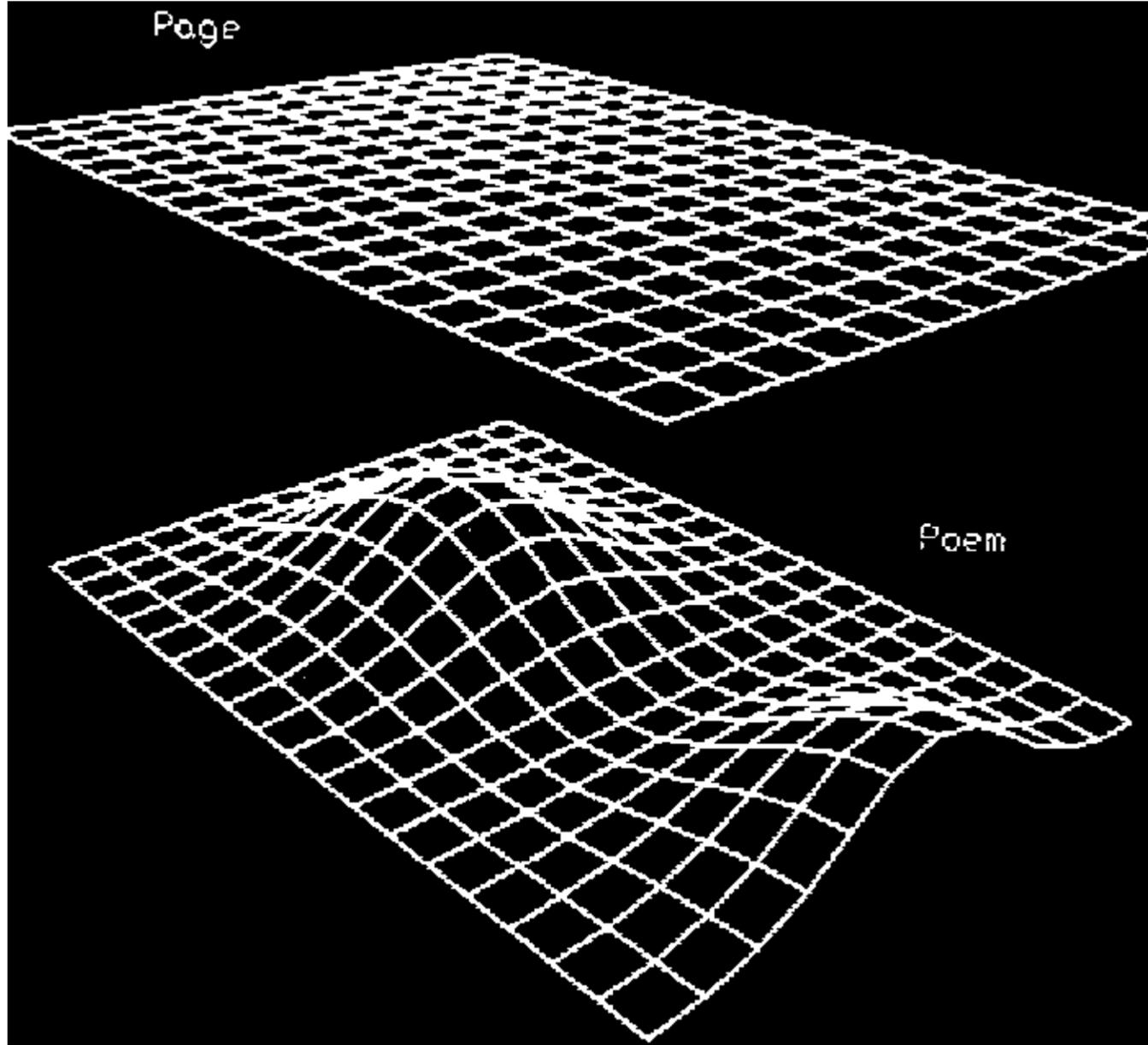
Wladimir Dias-Pino é uma dessas figuras múltiplas: filho de pai tipógrafo, Wladimir teve contato com as artes gráficas desde cedo. Trabalhou como vitrinista e diagramador, é poeta e artista plástico. Foi dos primeiros serígrafos no país, trabalhando junto a Dionísio del Santo. Em sua obra, a arte é escrita, a poesia desenhada, indistintas uma da outra: o que interessa é o processo. Por sua vez, esse processo se configura de forma múltipla, vasta, curiosíssima: Dias-Pino é por vezes um gramsciano no sistema, com brilhantes intervenções visuais, de uma sutileza subliminar. Basta dizer que, durante a ditadura, retirou propositadamente o brasão da República de publicações oficiais. Se a poesia cerebral se impõe em livros-objeto como A ave (1956) e Solida (1962), a mão do artista se depura culminando nas belíssimas composições da Enciclopédia Visual.

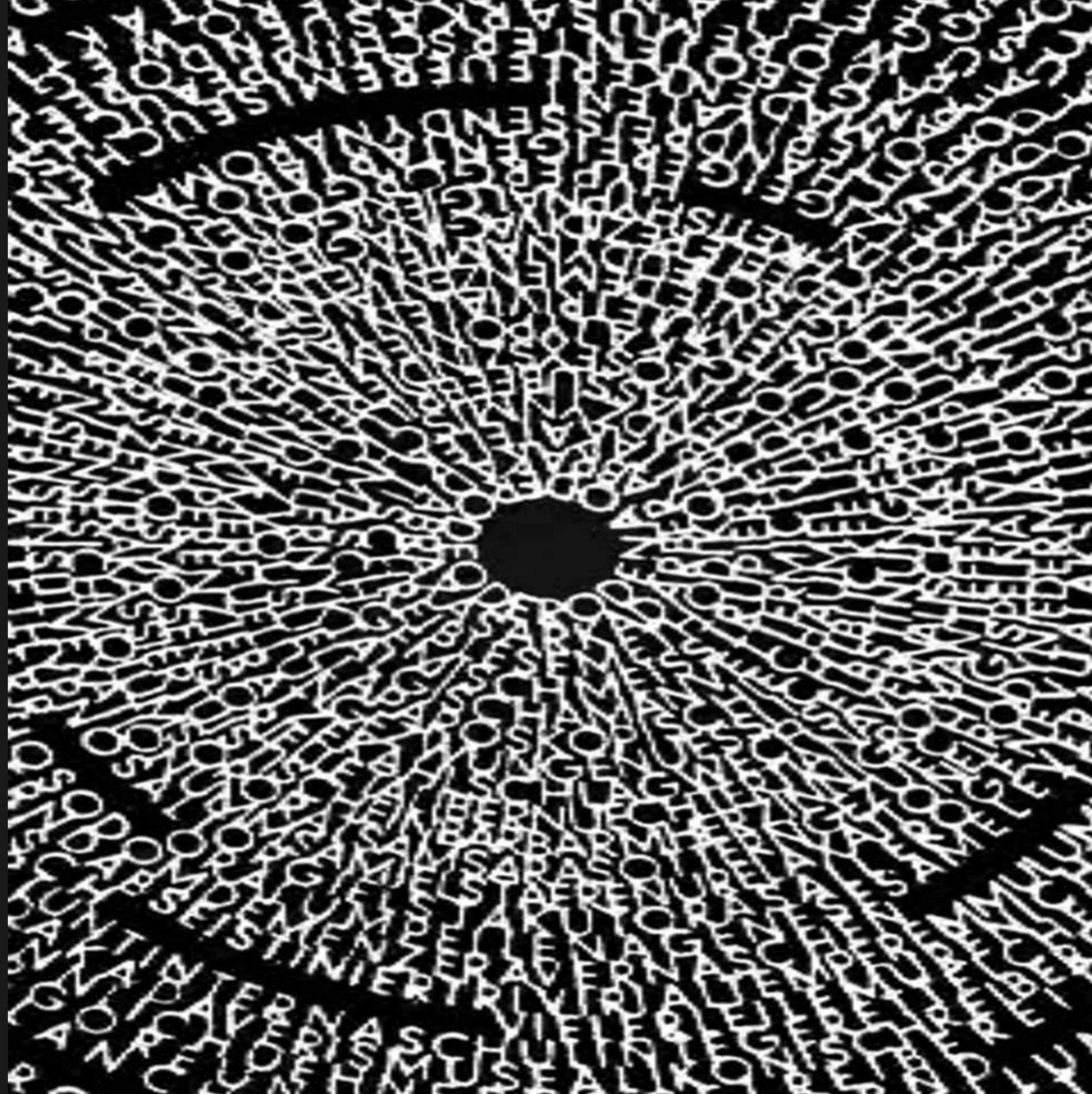
O paulista Augusto de Campos será conhecido de muitos. Desde o auge da poesia concreta nos anos 50/60 até os dias de hoje, ele permaneceu como representante maior do movimento, pois quase todos seus companheiros acabaram enveredando por outros caminhos. Além disso, suas contribuições de crítico, tradutor e ensaísta tiveram ampla repercussão, alcançado mesmo a música popular brasileira, com poemas, transcrições e descobertas suas cantados por Caetano Veloso e Adriana Calcanhotto. Parte significativa de sua produção se materializou em parceria com artistas, como o espanhol radicado em São Paulo Júlio Plaza, com quem colaborou nos Poemóviles e em Caixa-Preta. Foi justamente no contato com Plaza, convidado a escrever uma introdução para o álbum Objetos, editado pelo argentino Julio Pacello na capital paulista em 1969, que Augusto de Campos cria seu primeiro poemóvil: ABRE/OPEN. A materialização de suas ideias ilustra bem a importância do caráter colaborativo na inovação cultural. Foram também parceiros de destaque Omar Guedes, nas serigrafias, e Moisés Baumstein, nos hologramas. Se são muitas as histórias, é pouco o espaço. Em 2013 comemora-se não apenas uma década de OBRANOME, mas também uma década do falecimento de Júlio Plaza, que tanto colaborou para a poesia visual com suas criações e estudos semióticos: sua obra instigante começa agora a ser revisitada. Se vão os homens, seu legado a todos enriquece: fica a poesia. Visual.

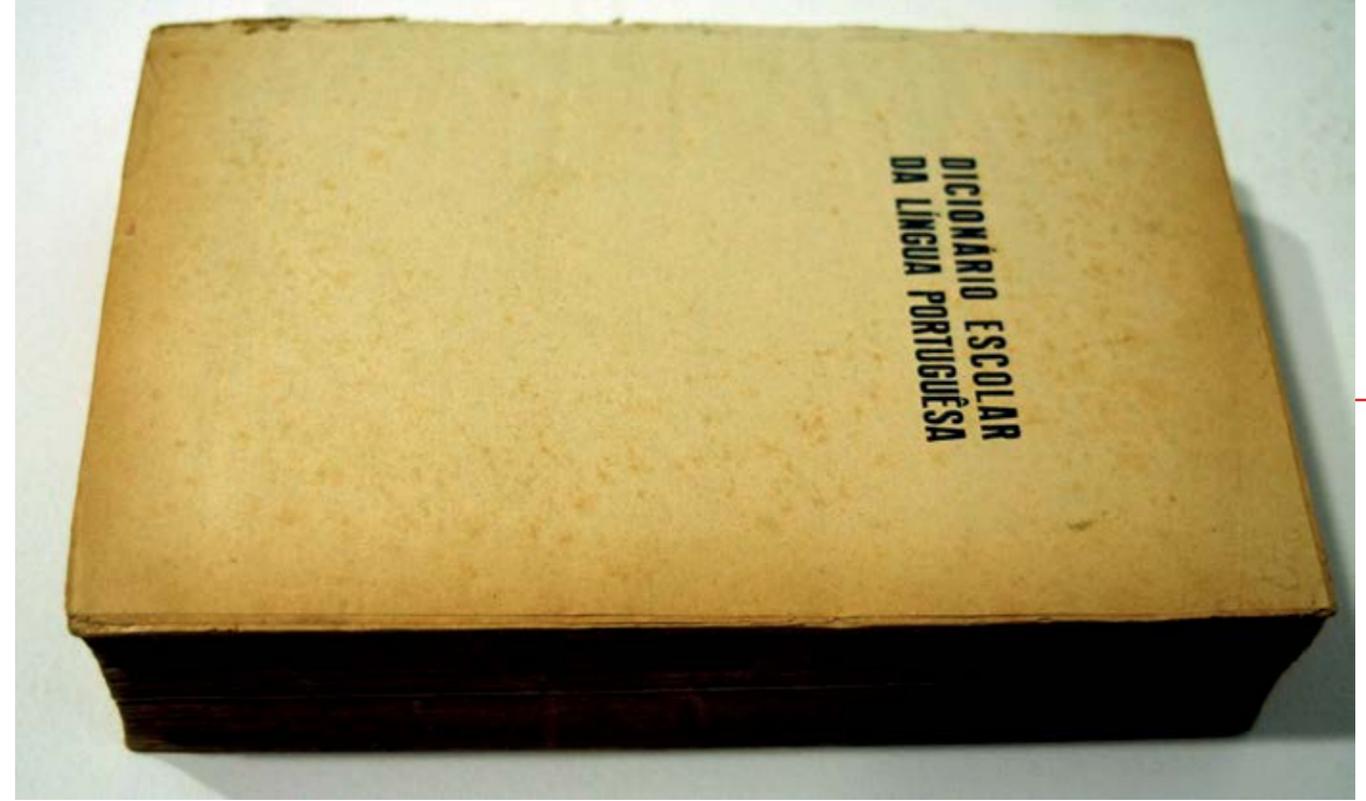


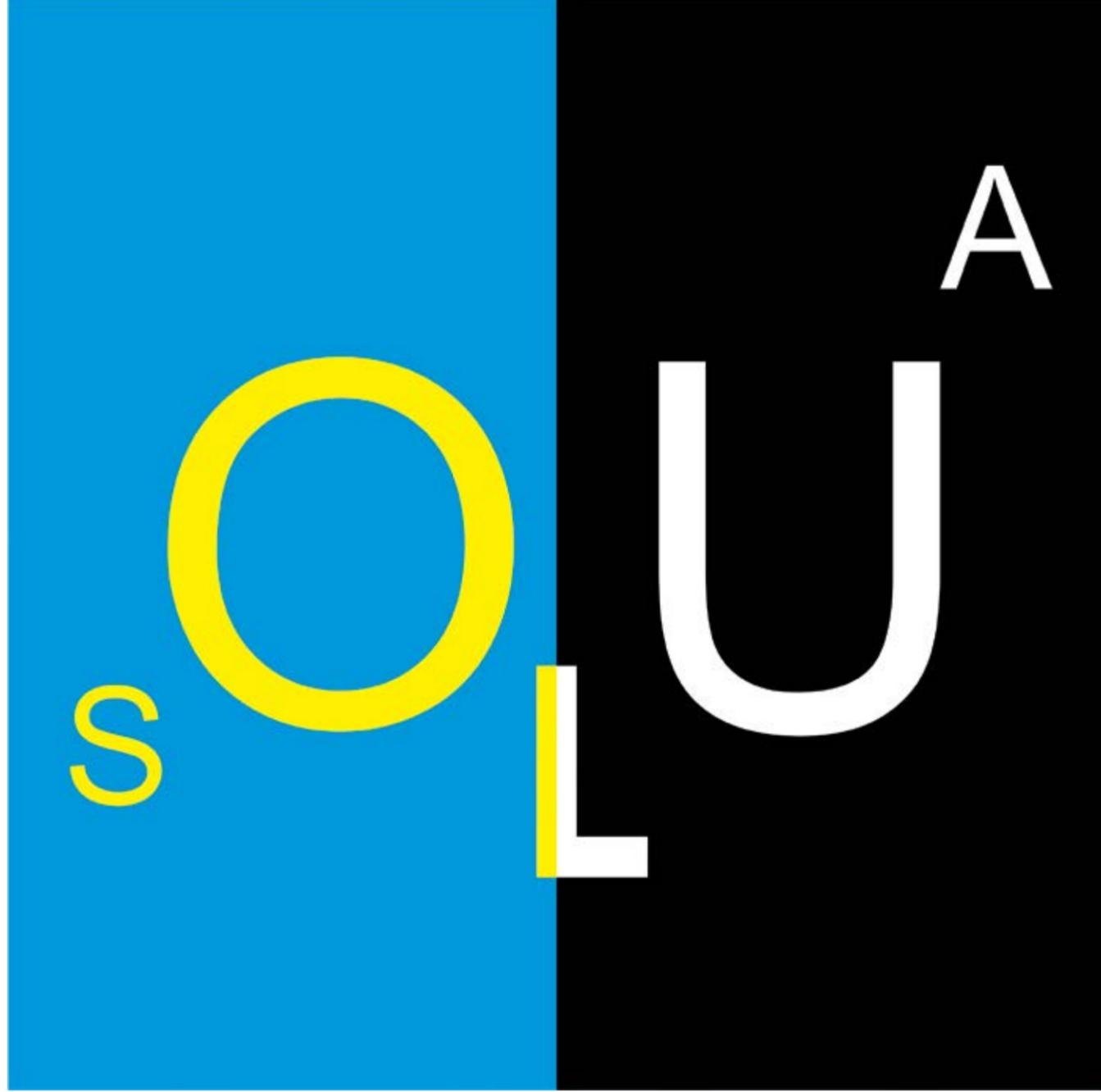
*Oto Dias Becker Reifschneider é bacharel em História, mestre em Sociologia e doutor em Ciência da Informação. Bibliófilo, estuda a história do livro, da gravura e das artes gráficas no Brasil.

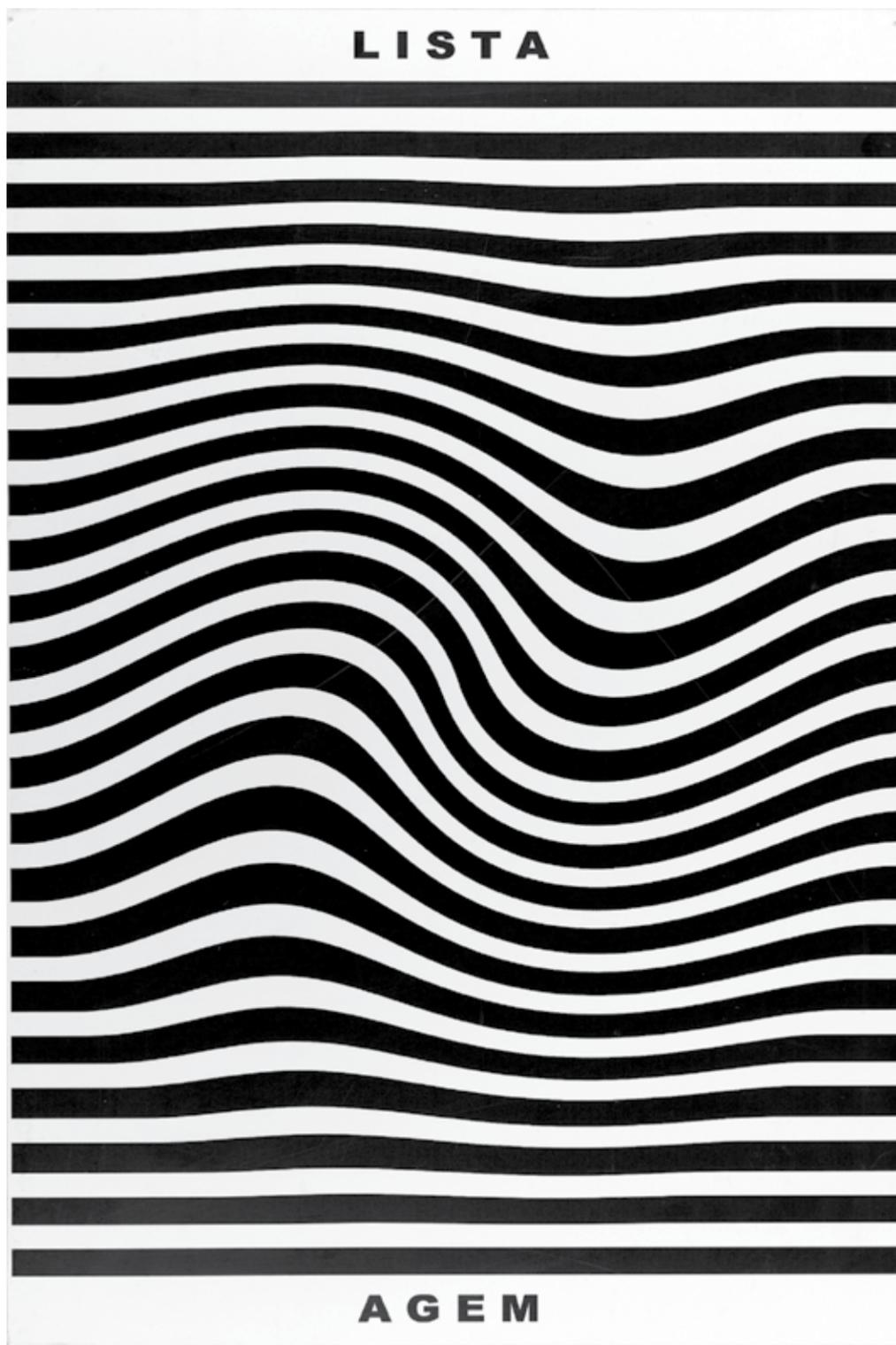


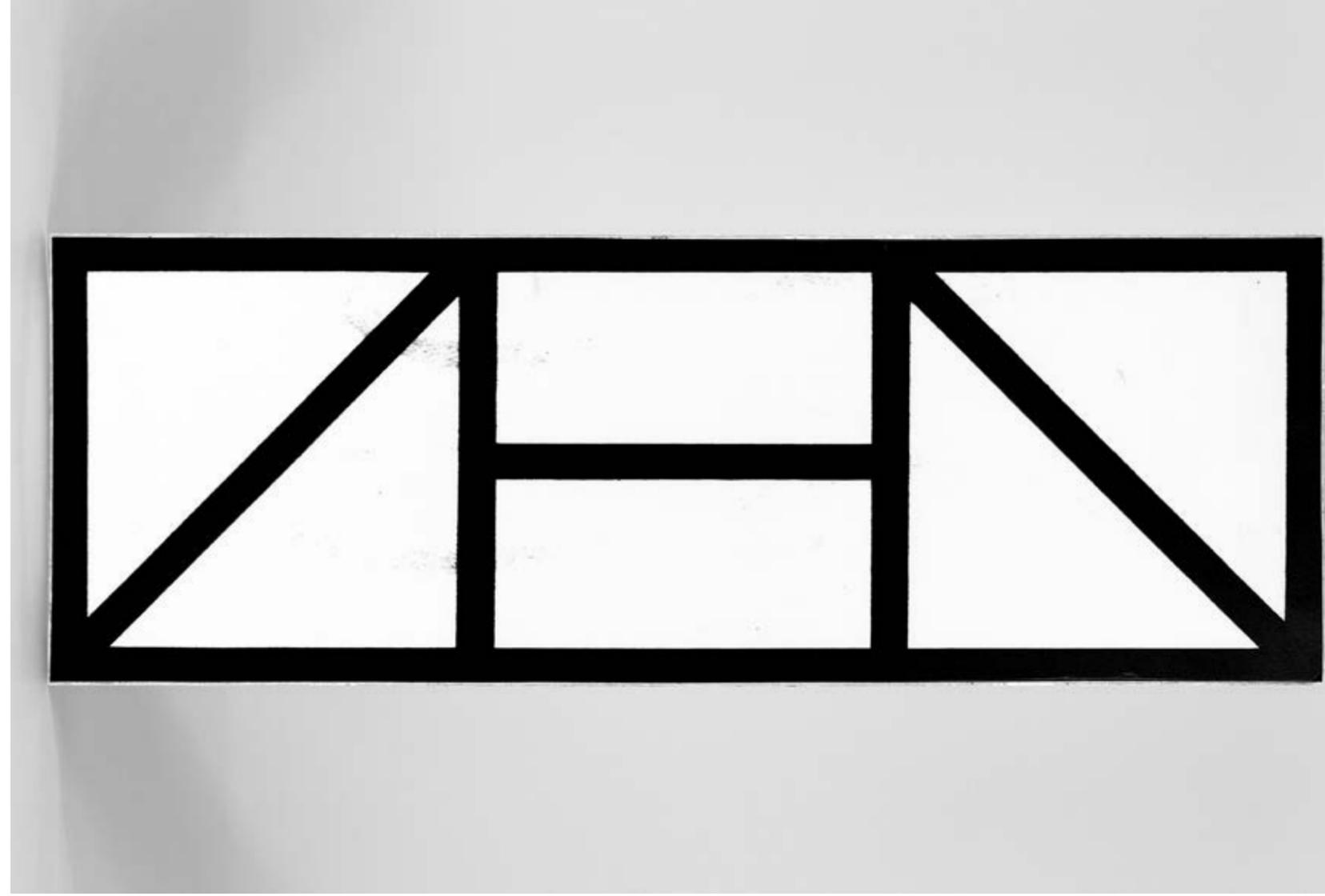
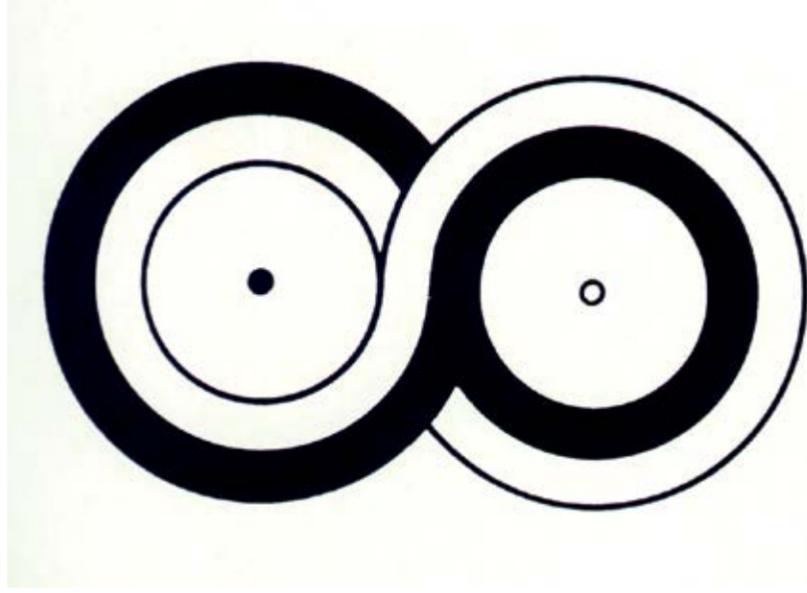


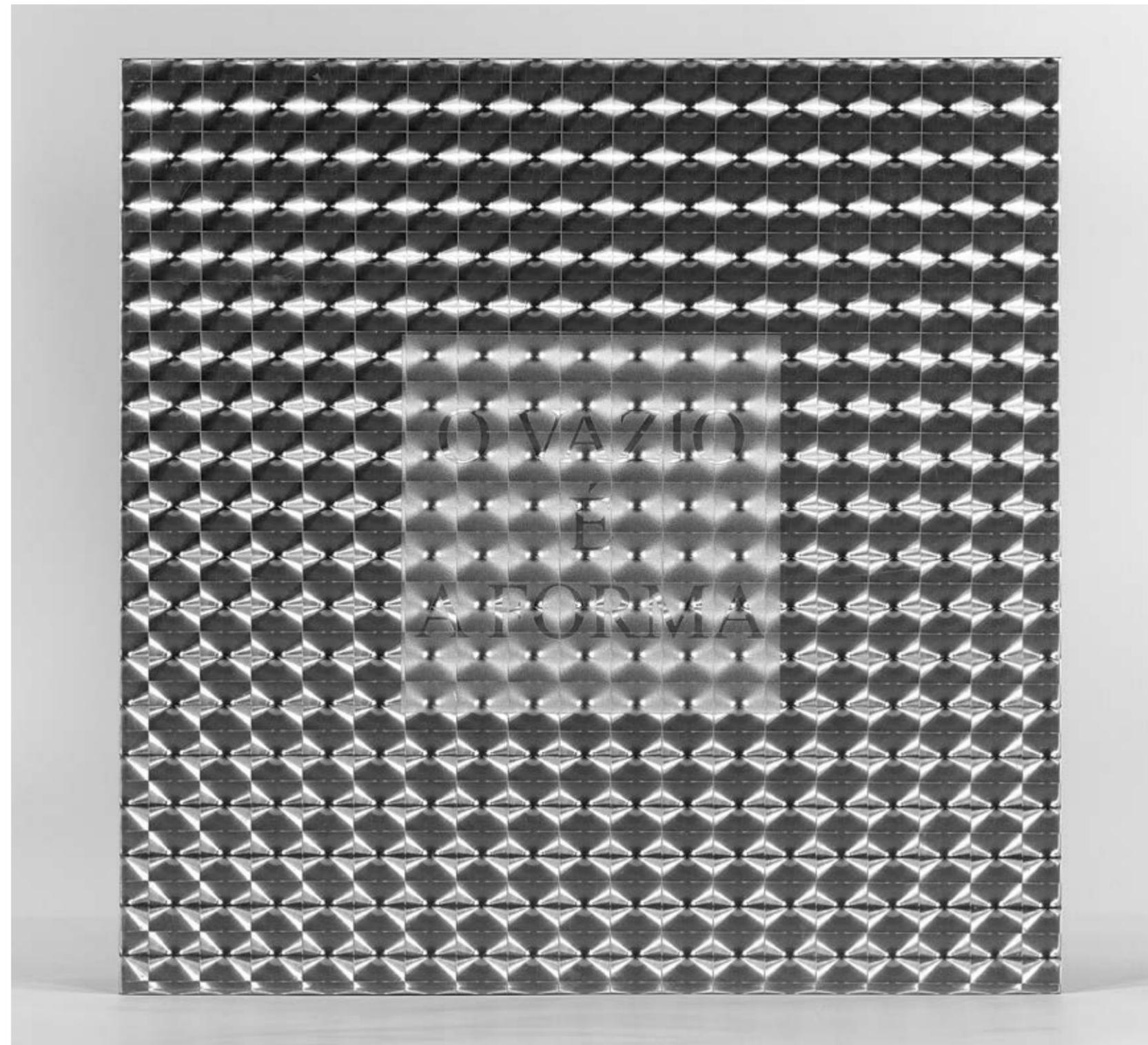
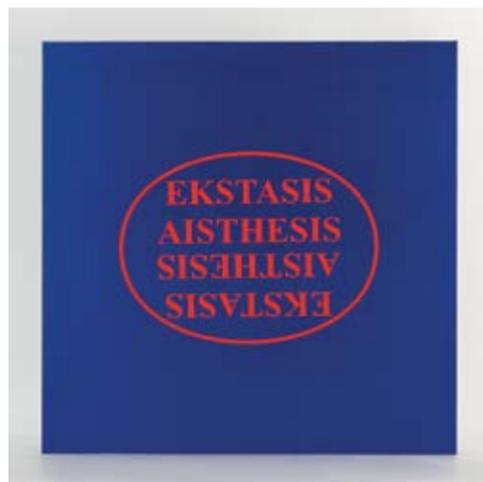




















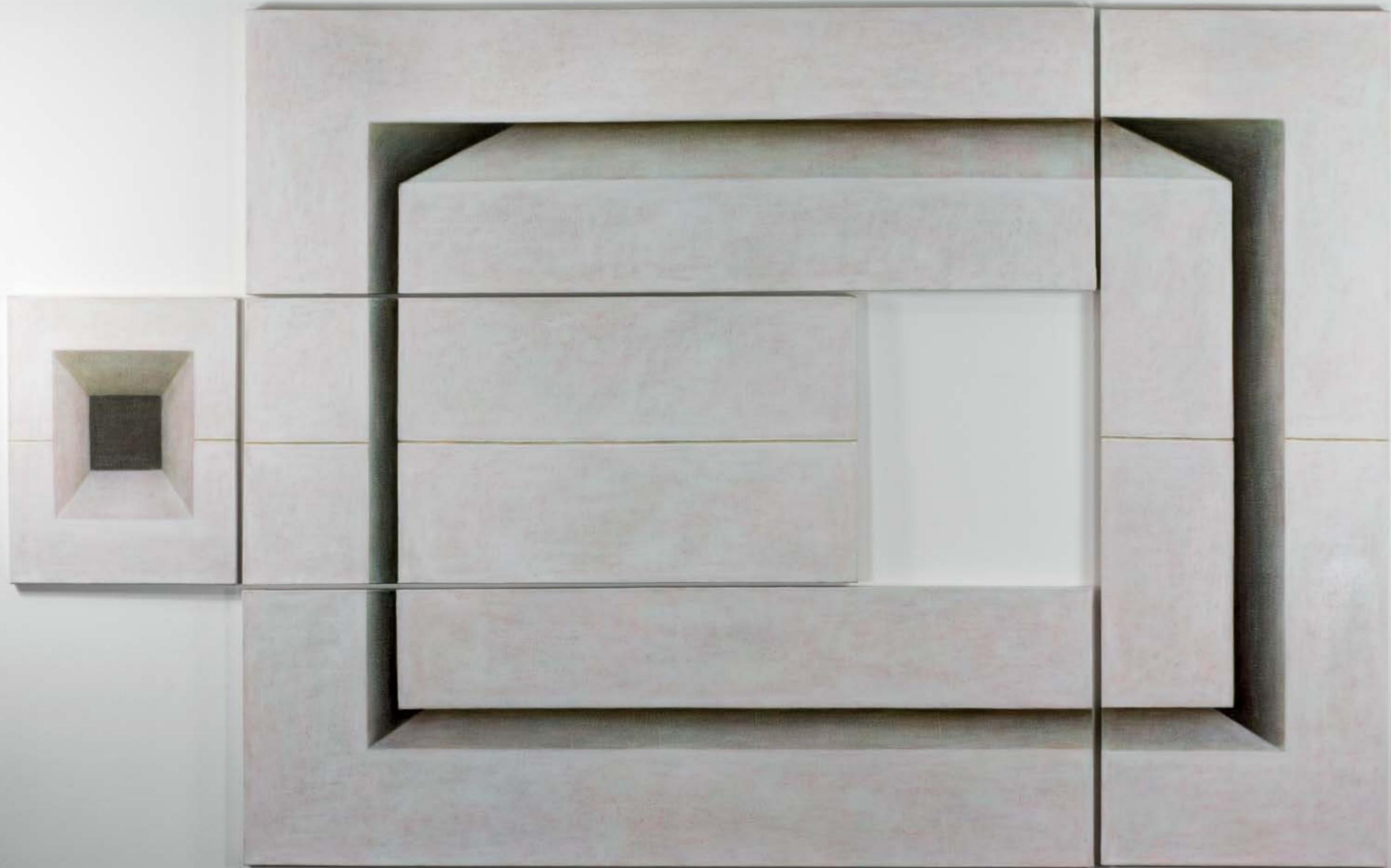


Homenagem a Paulo Leminski

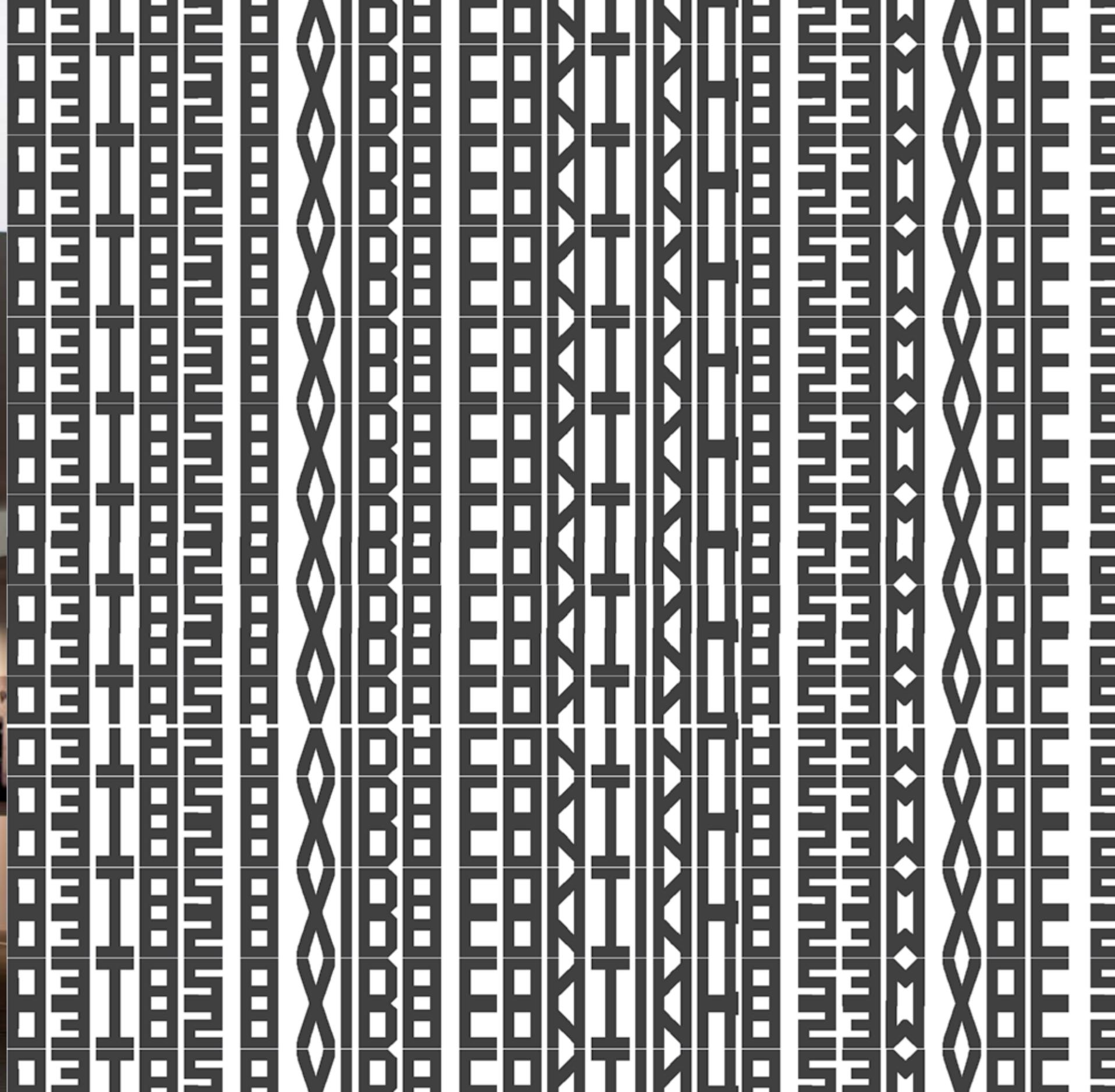
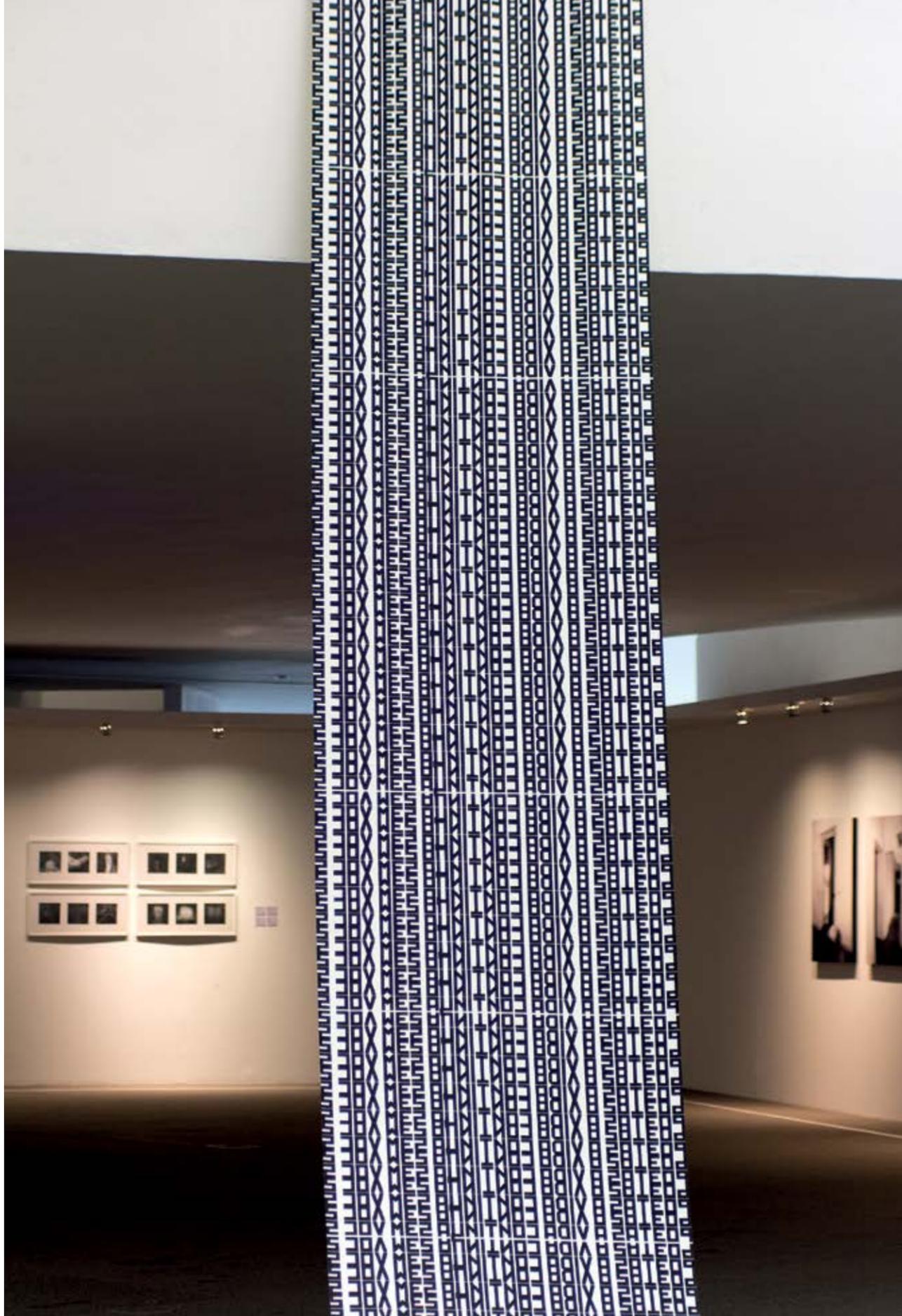
HERRAR É UMANO









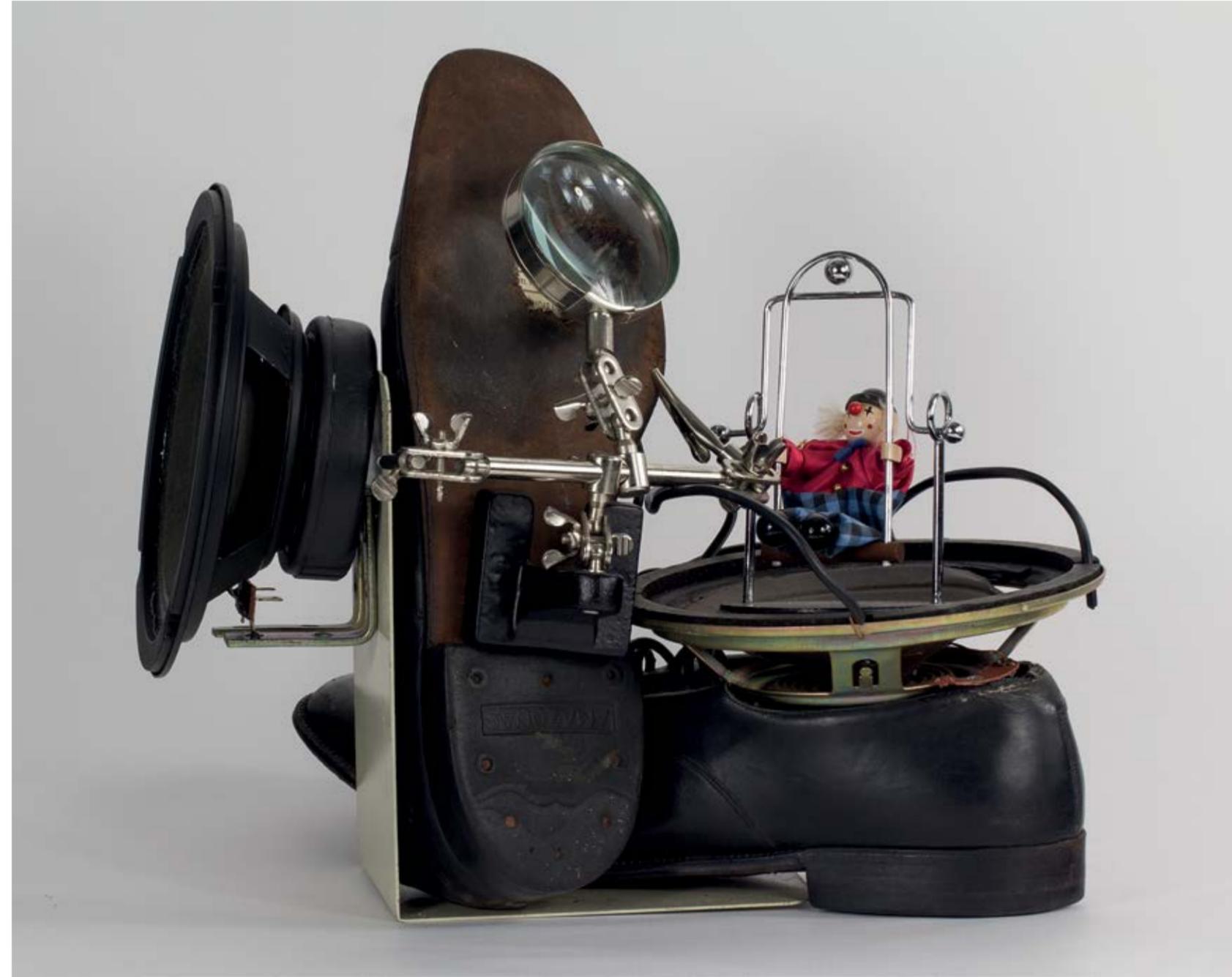










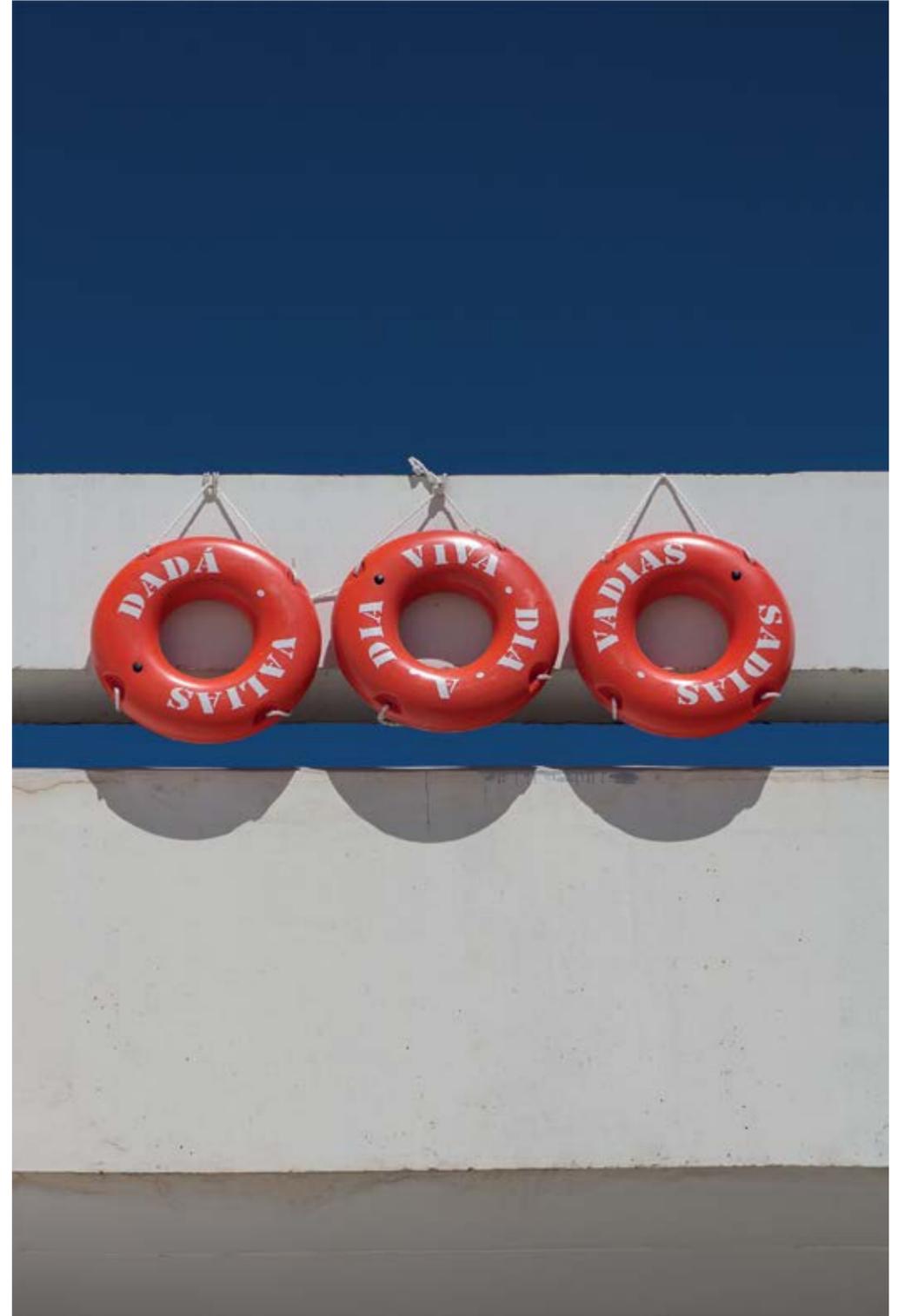




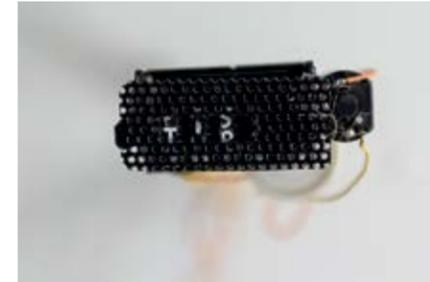
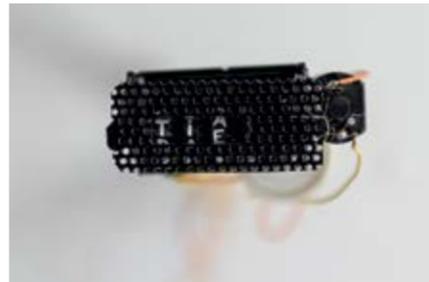
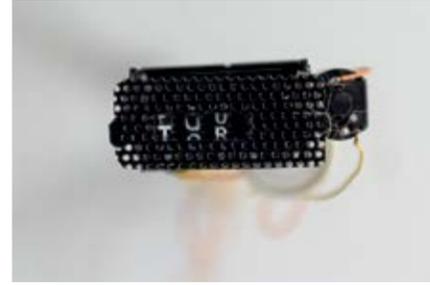
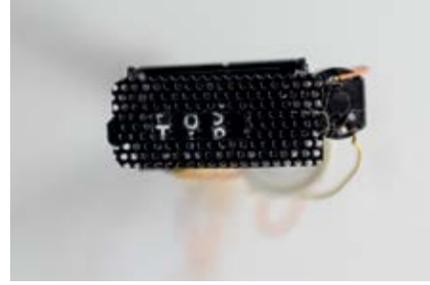
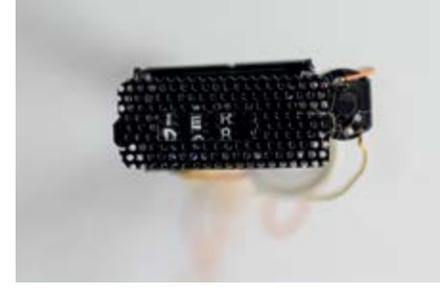
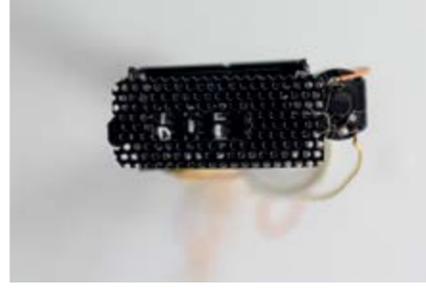
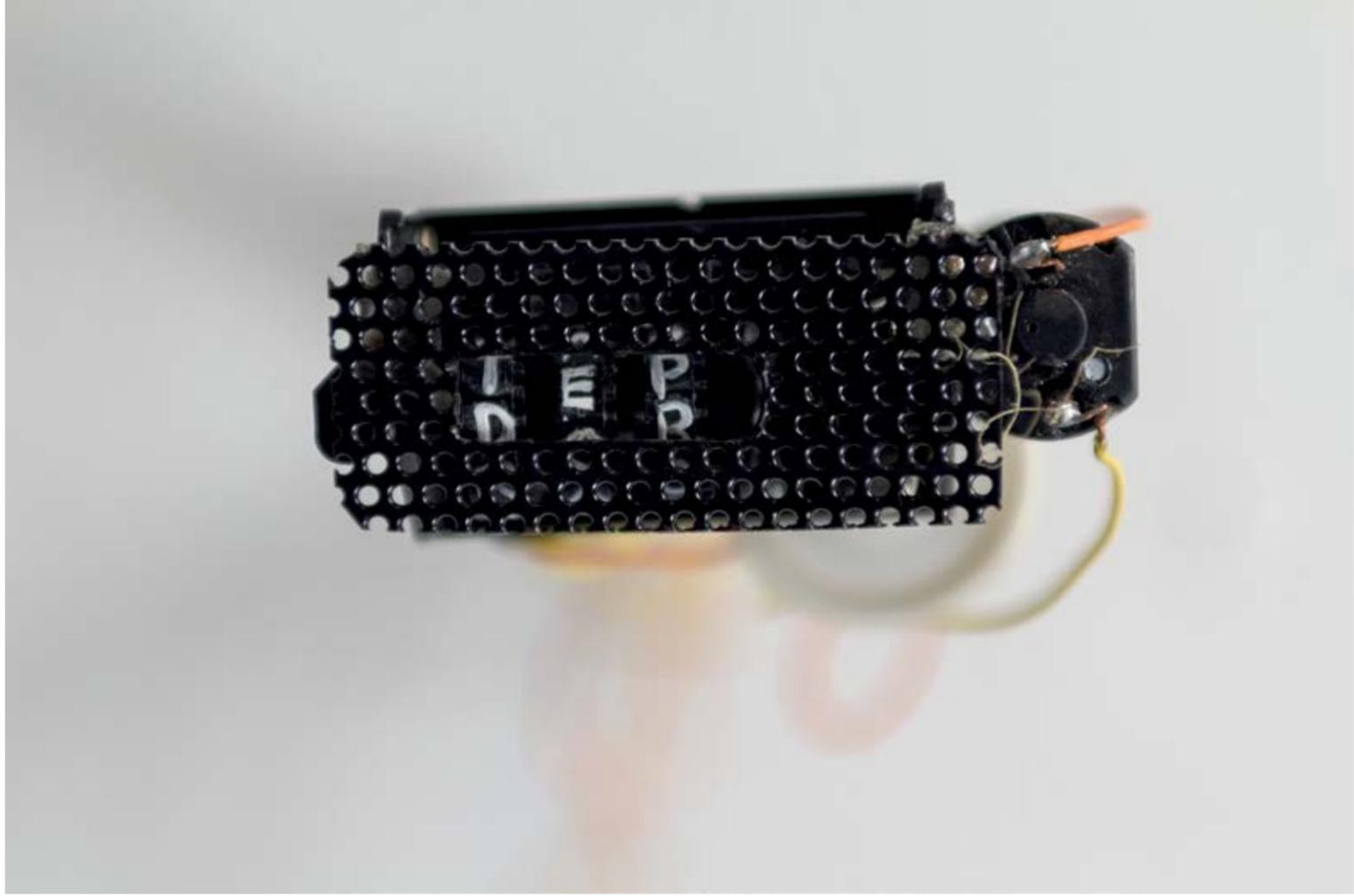










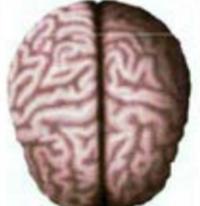
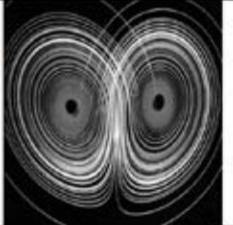




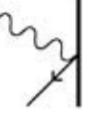
I. SINUCARDIA

			co	razón	fal(h)ou
velhouerme	ulti mate 8 ball				
	uer-me e ver	te	e s t a	couarde:	

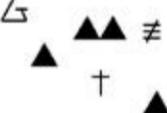
II. SEMMENTE

				jesus: algumas sementes caíram
com putador: o q é vc? de onde é vc? partícula? onda?	hum ano: sou tempo meu cada asa é uma asa (mostrou lorenz) um arrosa...um arrosa: e feito borboleta	com putador: verdade? rosa...mente... ñ acho o caminho... q tal o tao? méson? π? μ? τ? partícula virtual? vc. vê o pto.?	hum ano: sou maisumcoleccionador vou matararosa	com putador: caminho C:\textos\ raulpompéia.doc: •..toldada de rubro... ...lancas cortantes... a sombra do sinistro semeador
jesus: foram queimadas secaram		virus: UMA OQUER ANTIPARTICULA O SER OQUER ANTIQUILADA	rosa: família: rosaceae porte: até 1,80m perfume: agradável propagação: estaquia poda: anual doença: fúngica	alrator: 1 rosa 2 asas de borboleta 2 padrões de tempo n condições iniciais o caos dinâmico = catástrofe

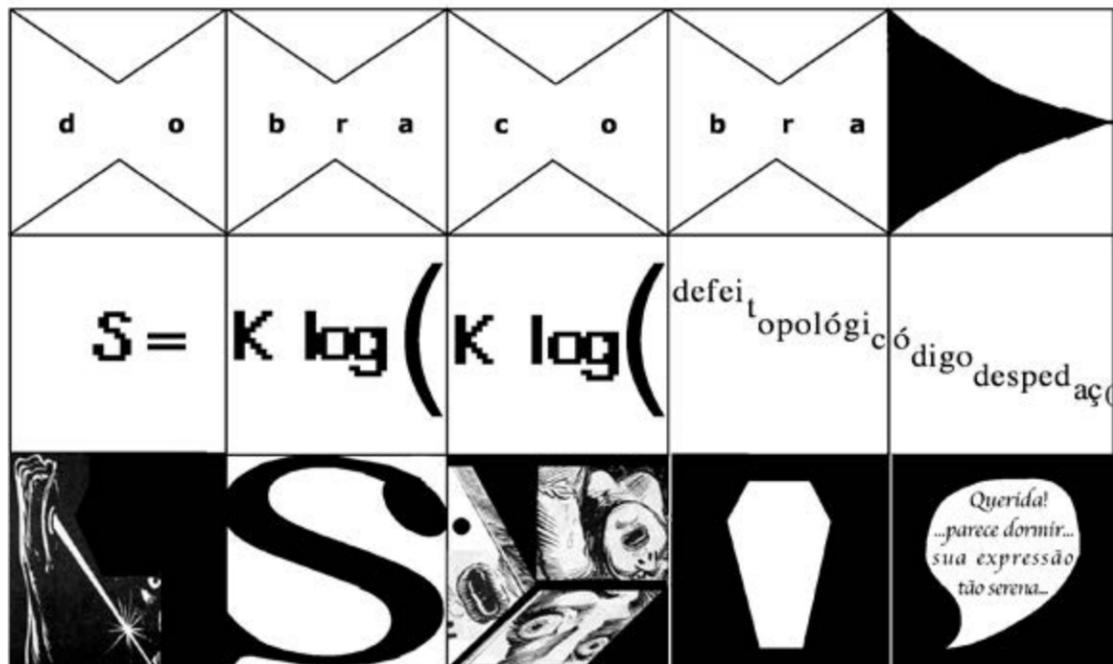
III. FASTIOFOTOELÉTRICODAFACA

				
				
	...lá no lab...			

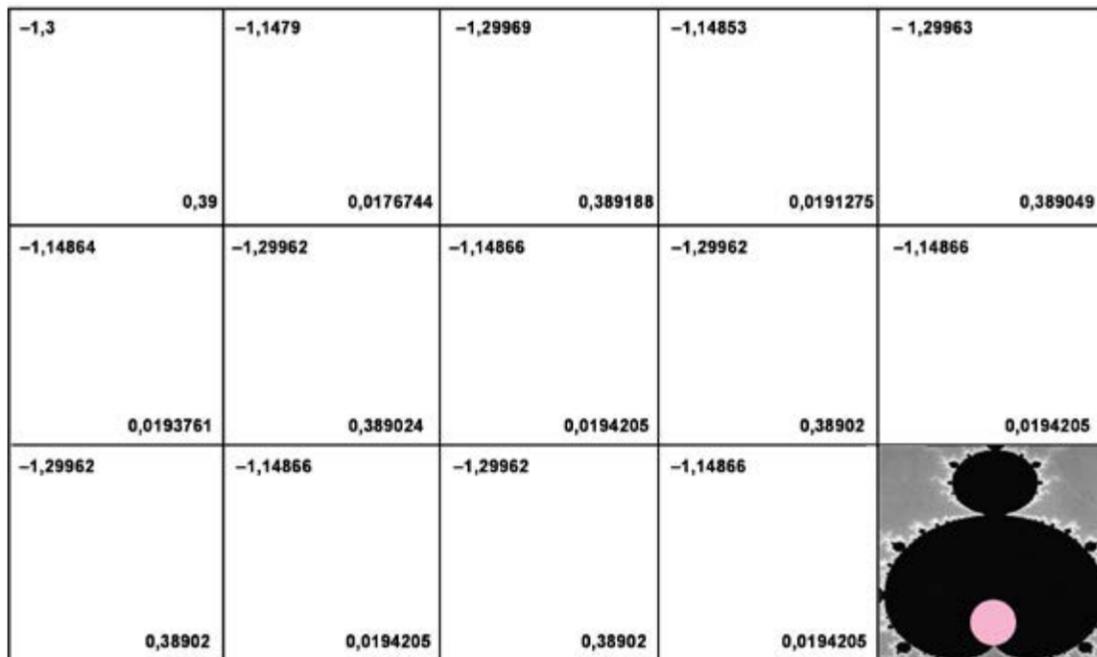
IV. CIBERCIPRESTETRISTE

era 	virus: ela nem morava na biofractalândia parecia ter sofrido uma mutação garantem q foi gerada no computador			
ela	nos amamos		é	árvore fractal: galhos galhos folhas padecem parecem randômicos? atônitos? falhos? parecem não
o suficiente	o suficiente	irrealdeal		
não demais	não demais	gummodo		
	romances moles	males	I N D E X E	
	molares	avogadro		
	ampolas	advogado		

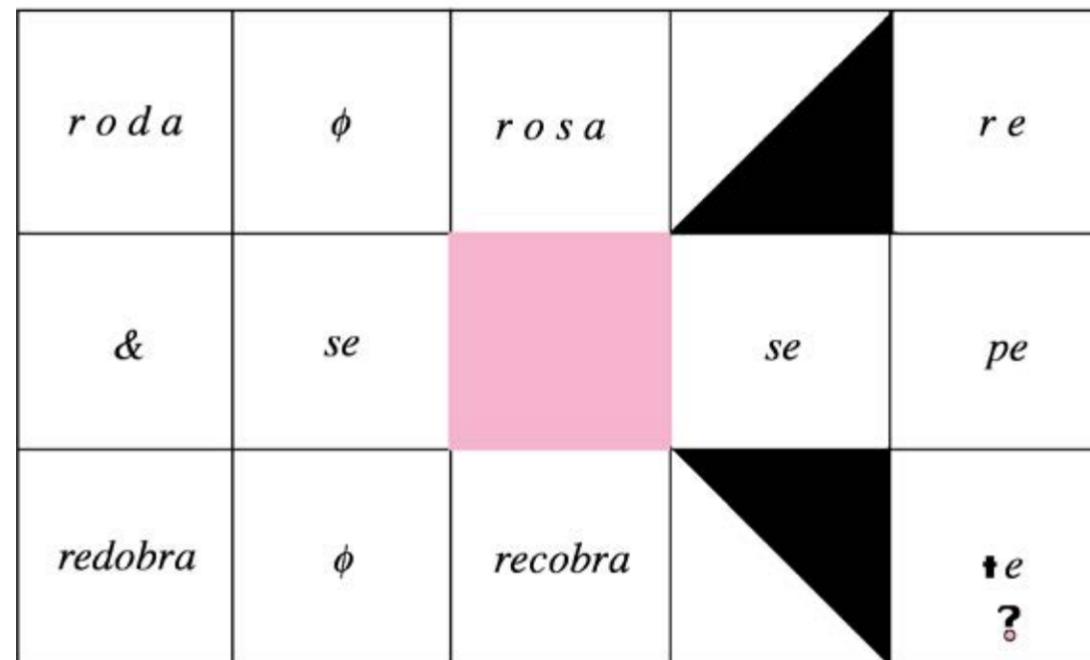
V.FUNERALMA



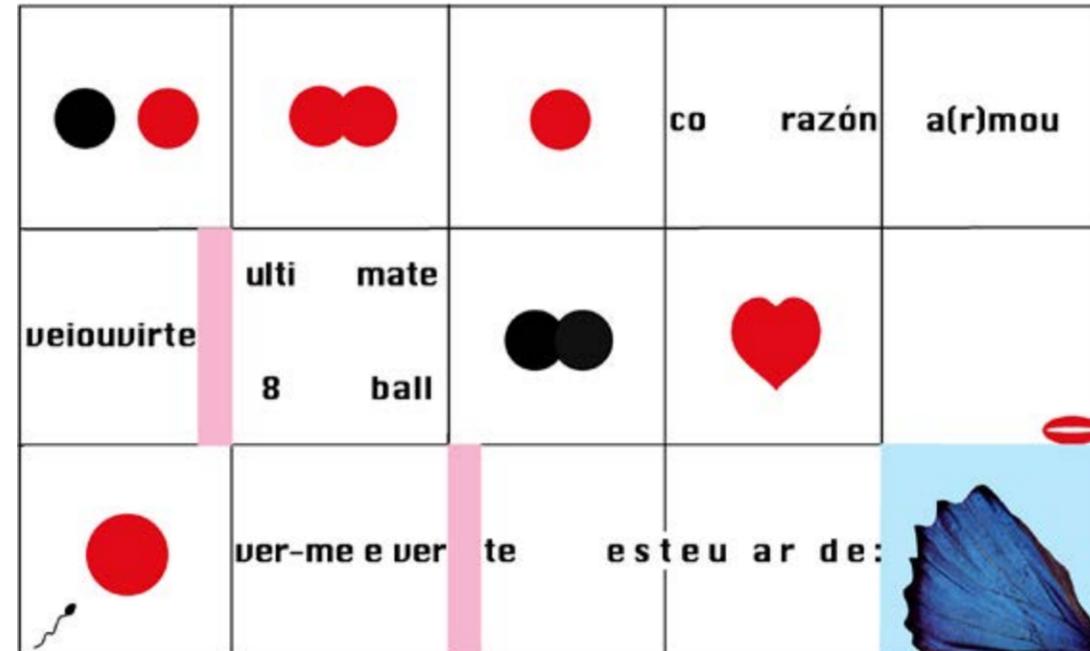
VI.SILÊNCIO,SILÍCIO!

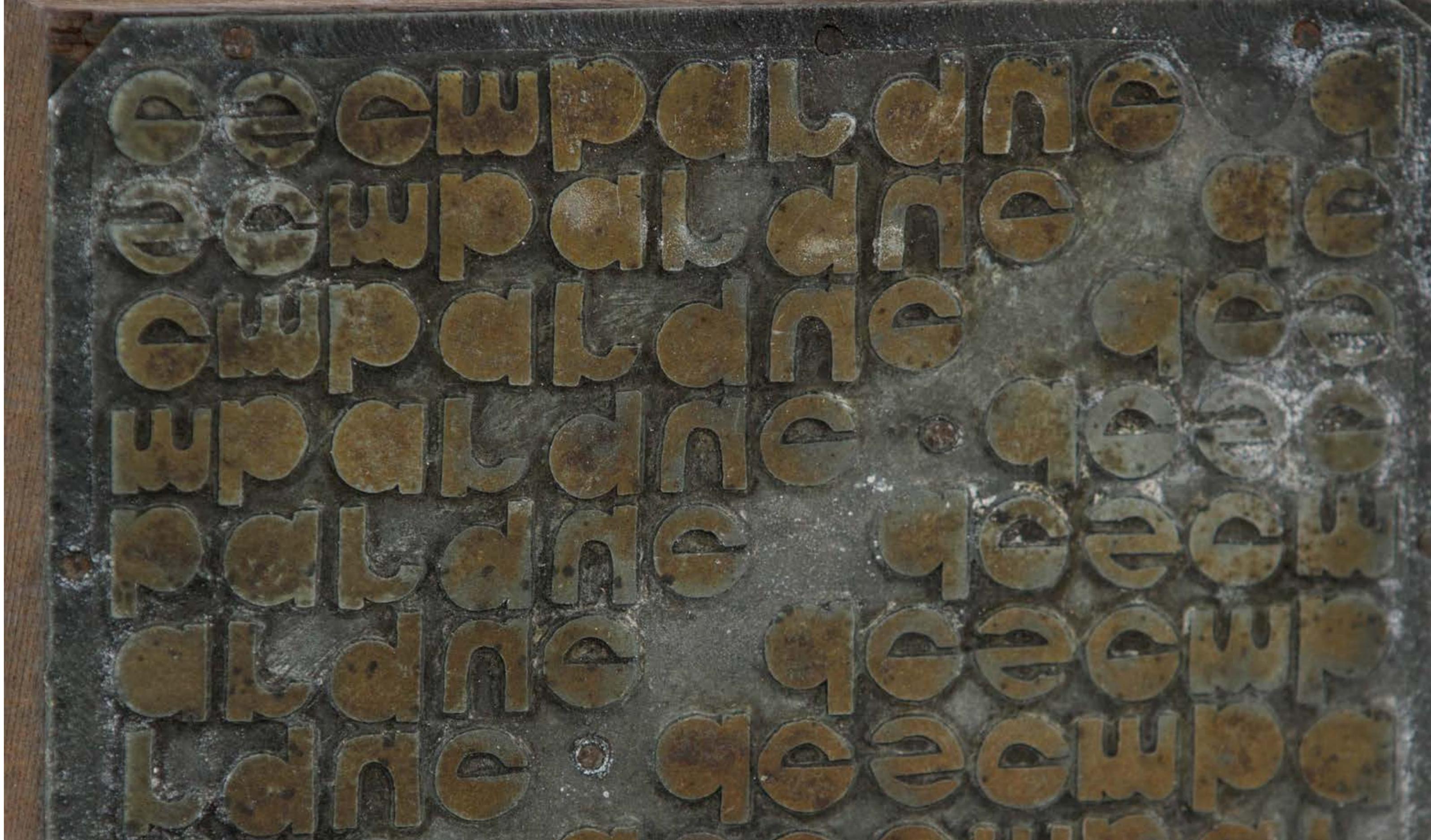


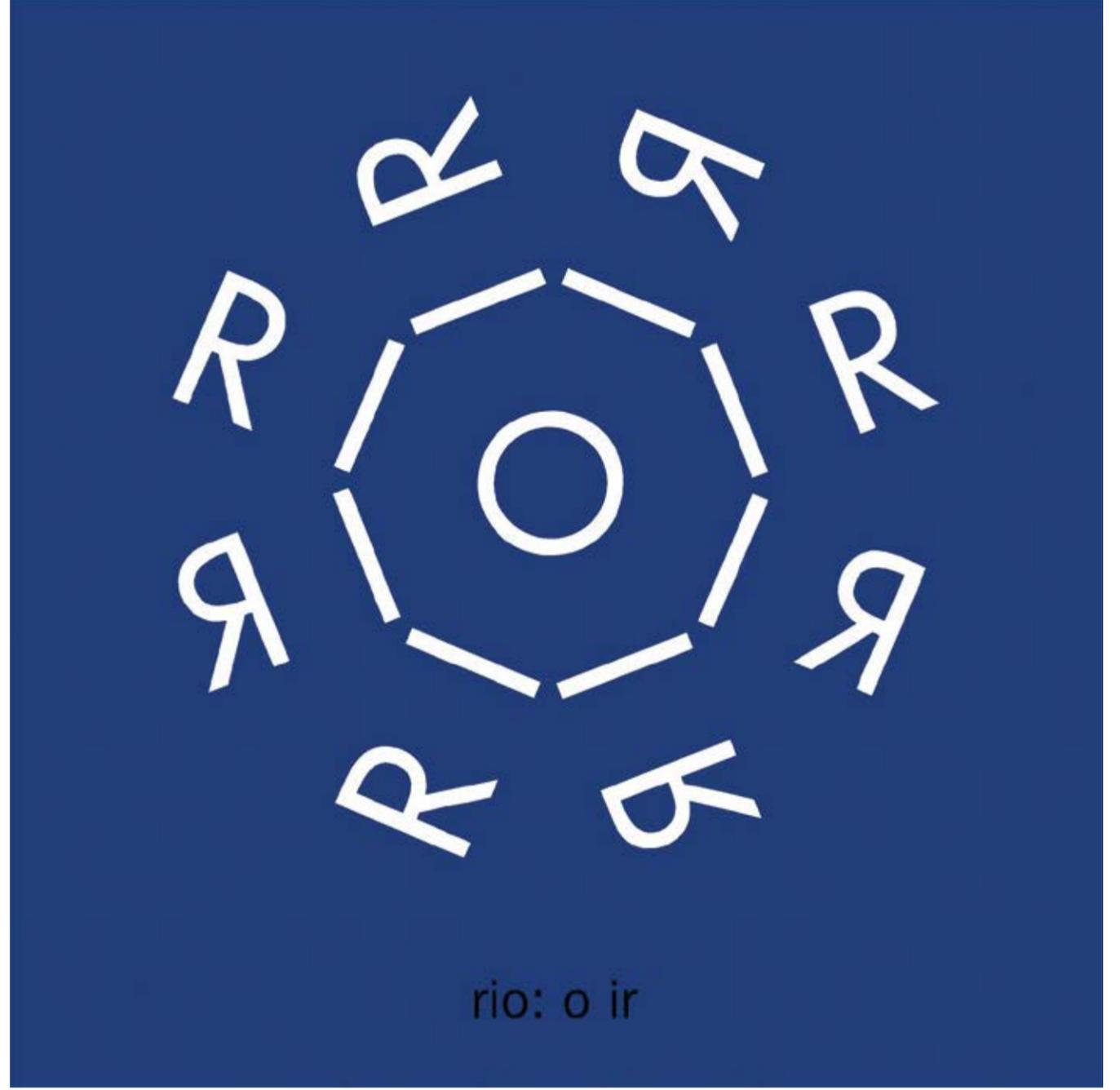
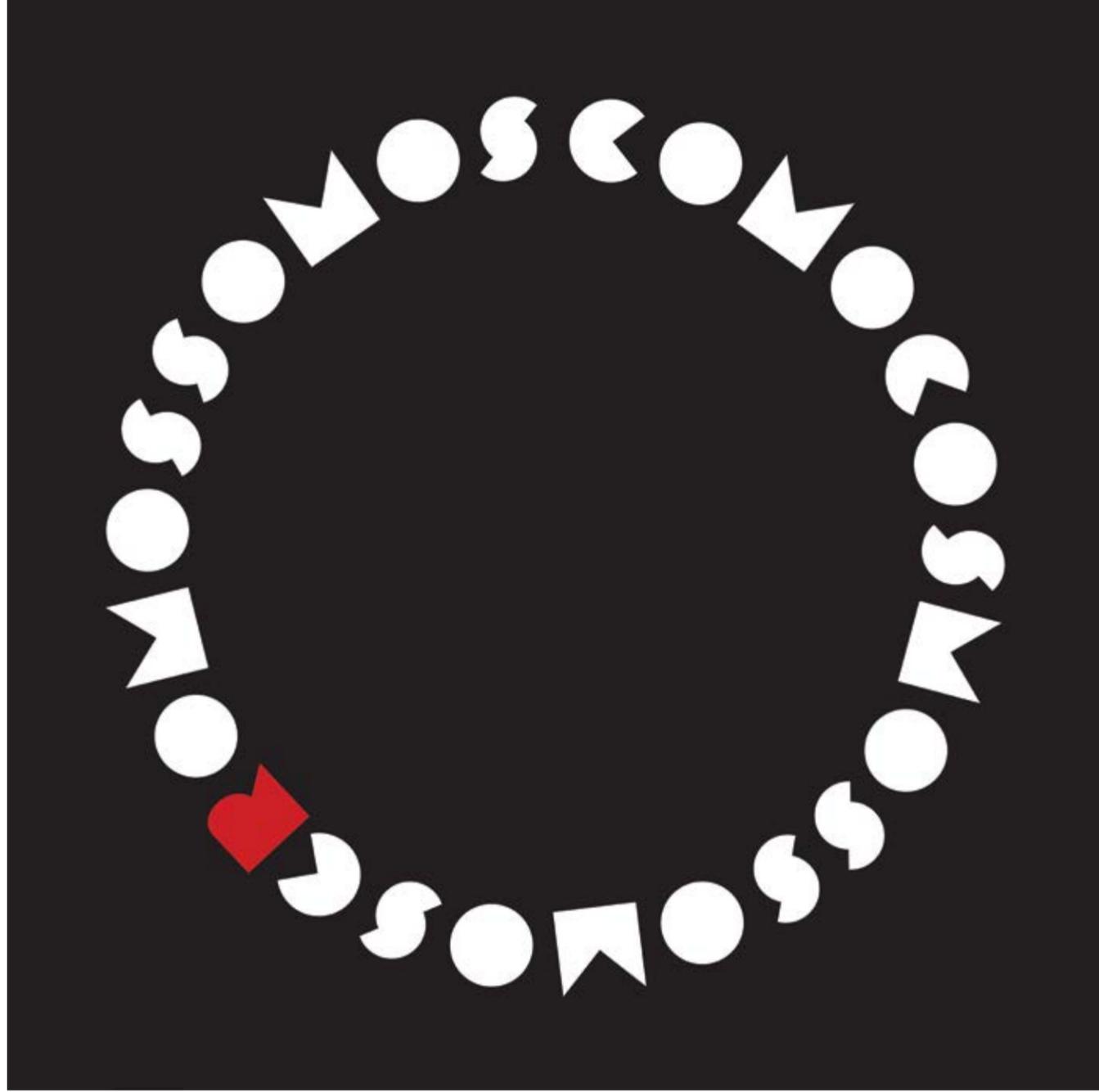
VII.SE...

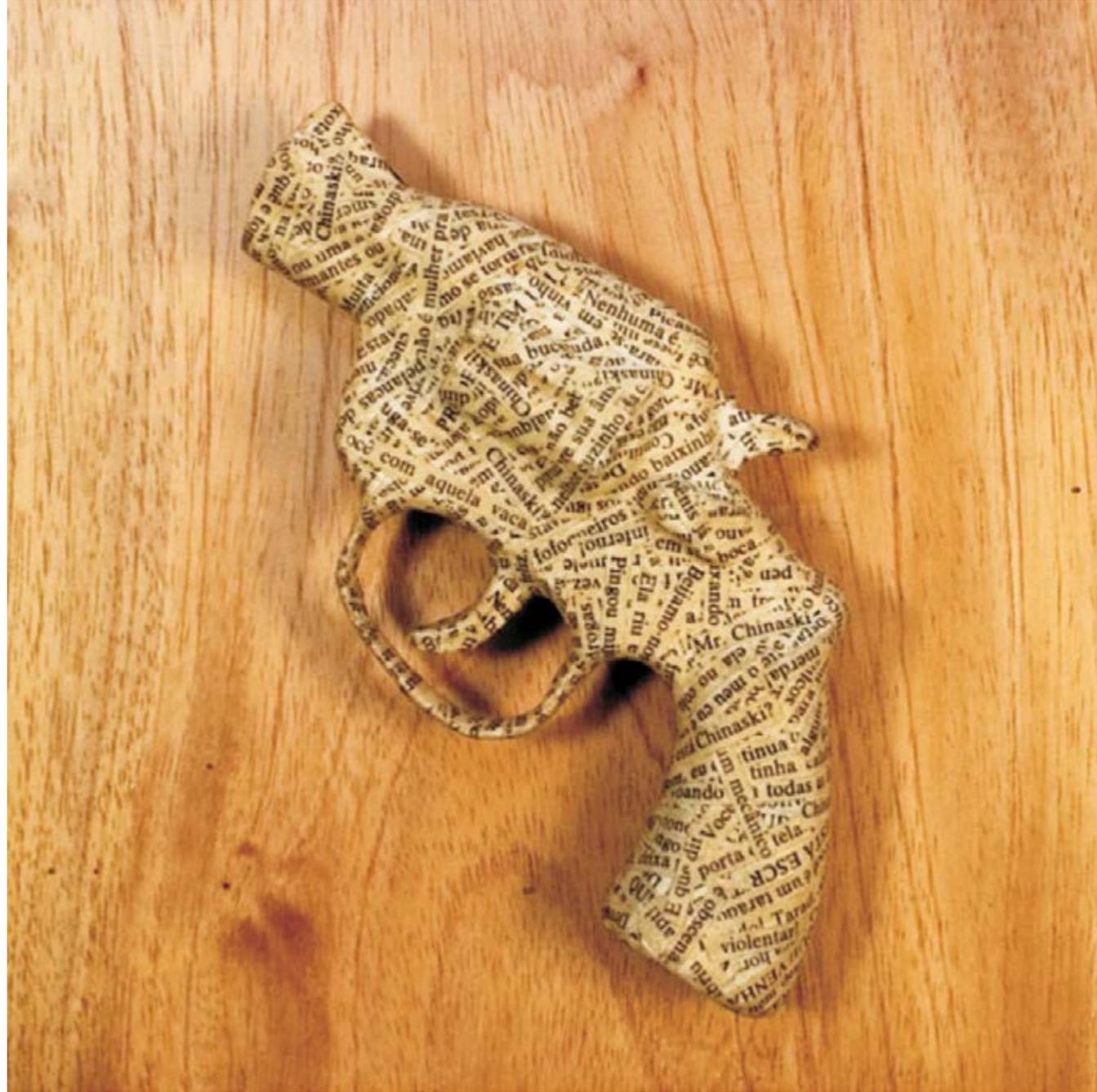


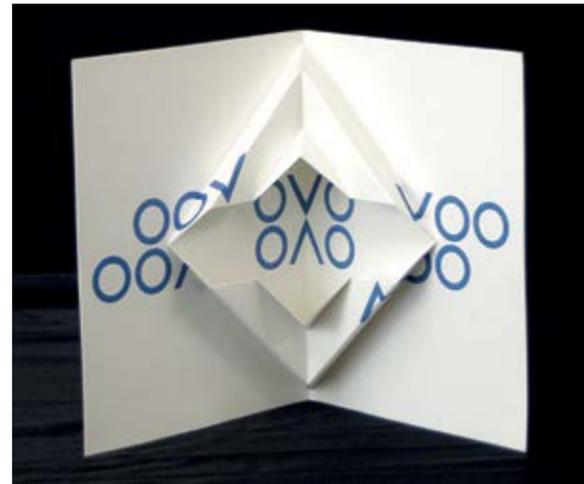
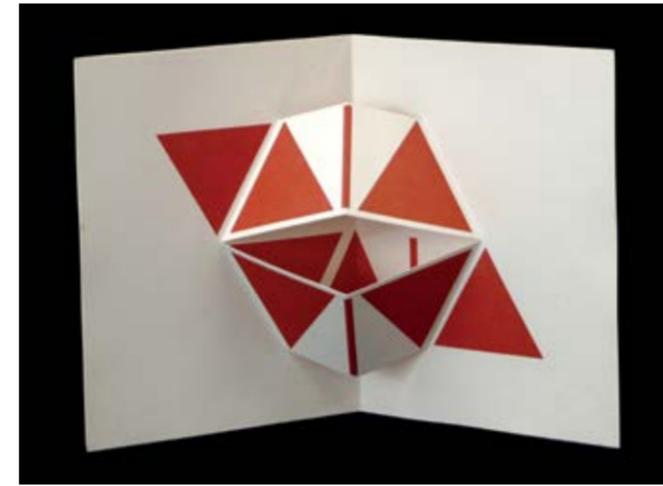
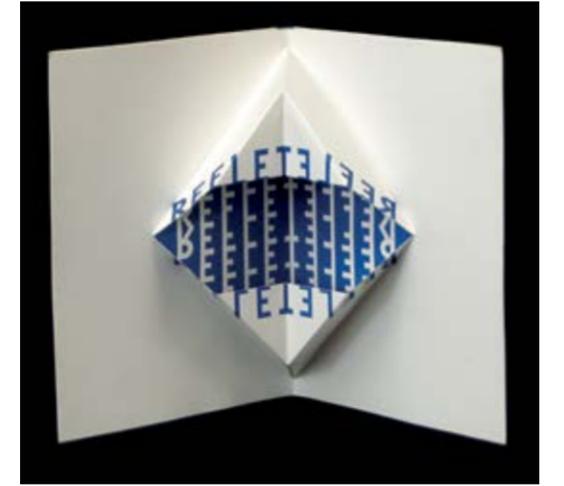
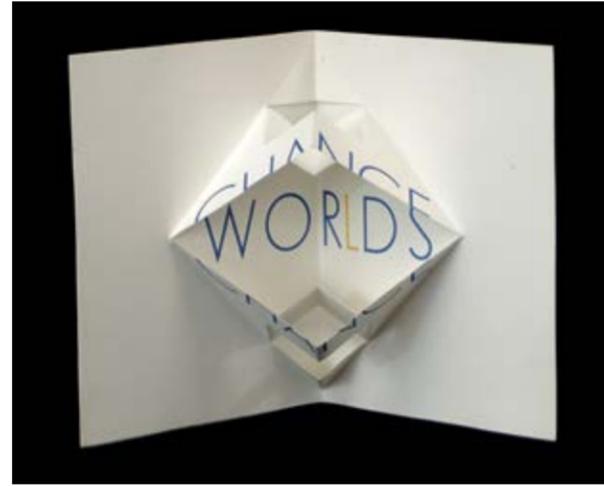
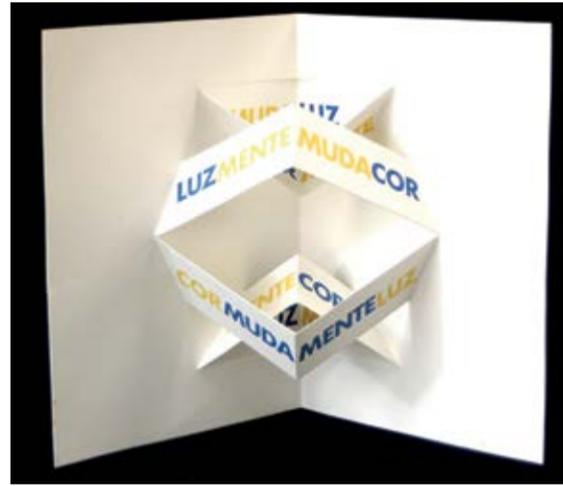
VIII.SINUCARDIA

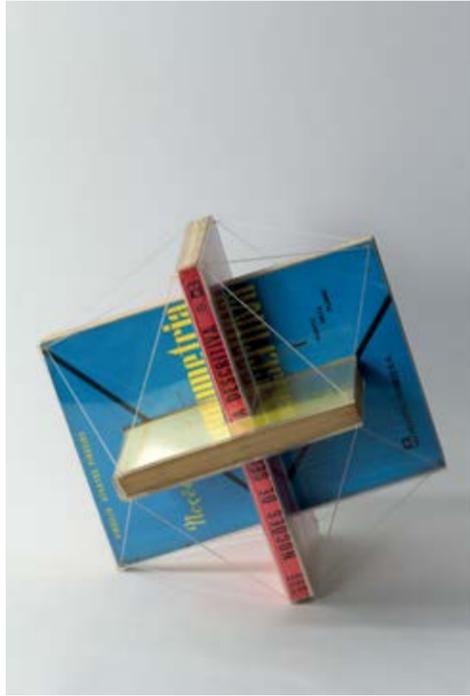












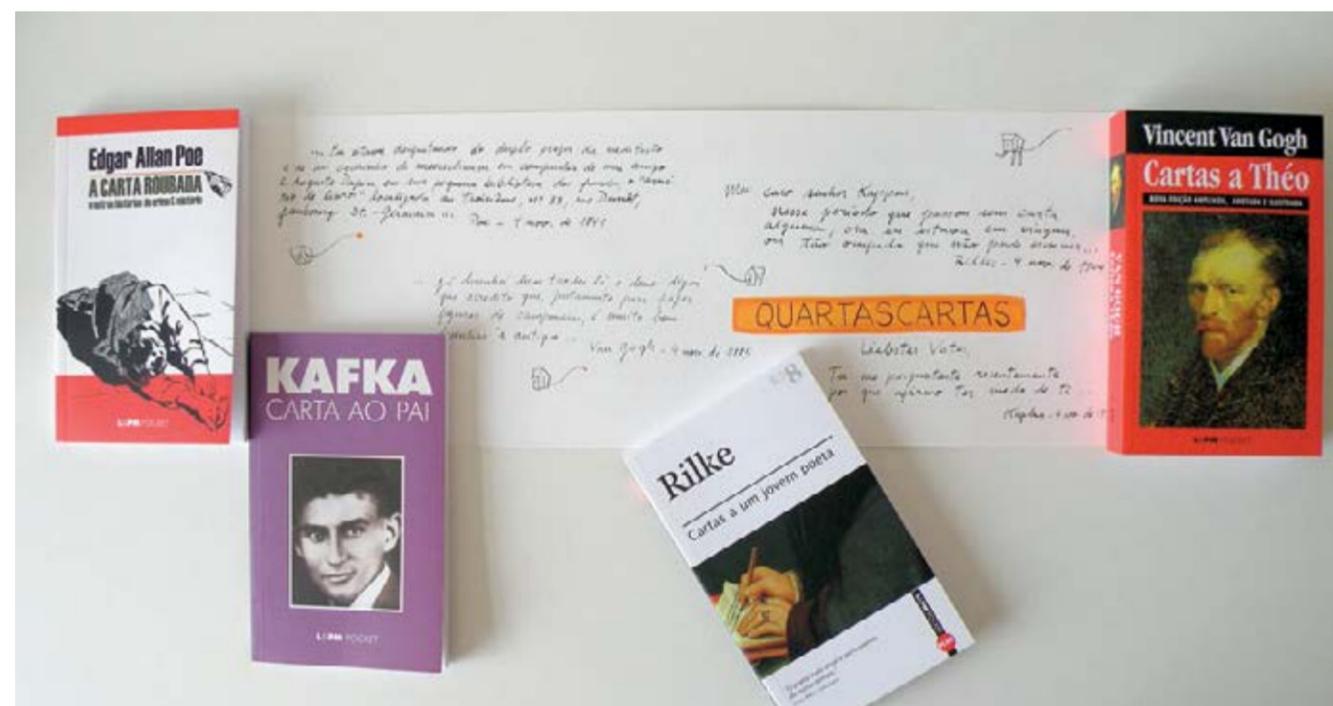


Fotos Mila Petrillo

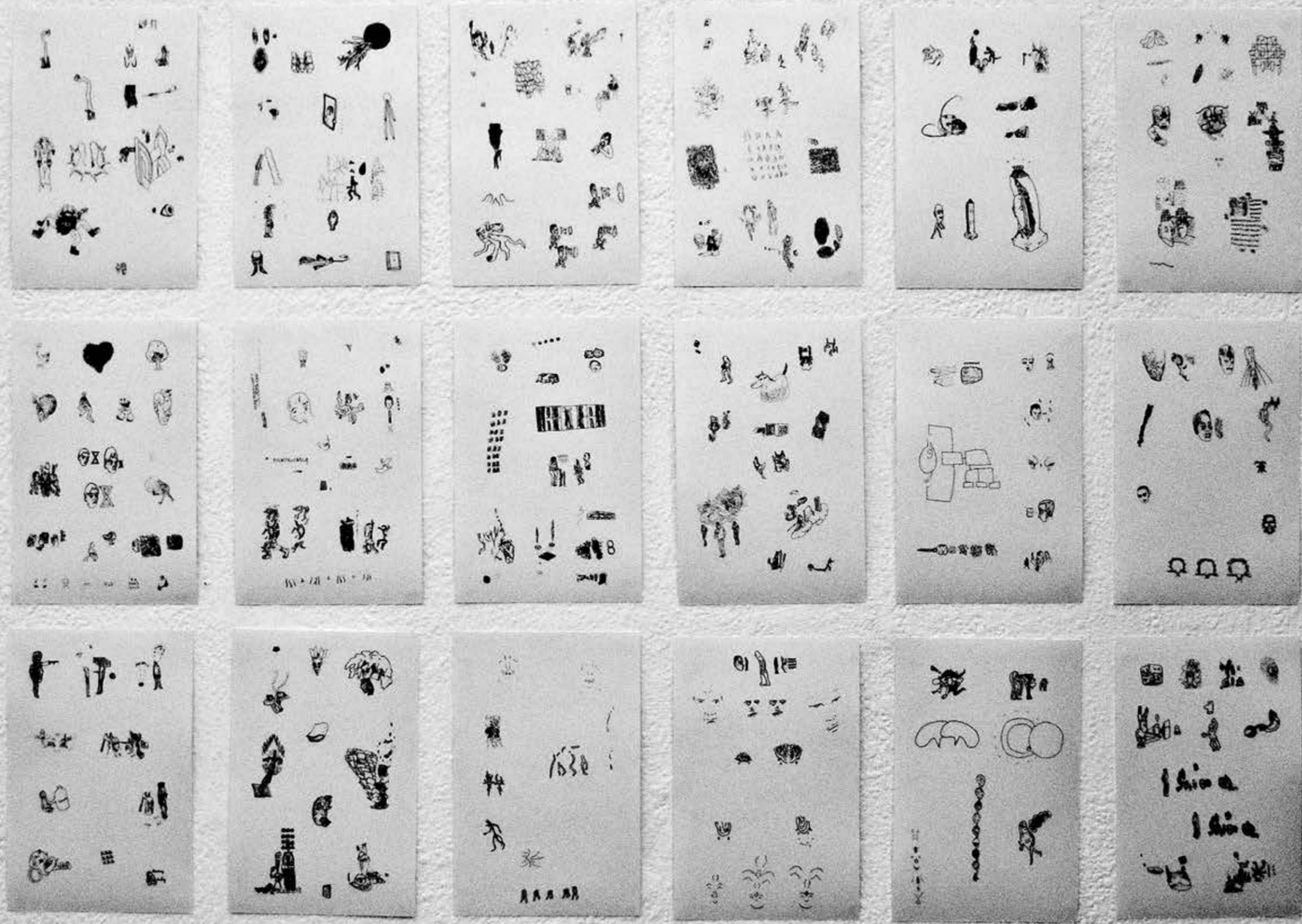


Desmontagem da obra "Impermanência" na exposição "O Ser na Casa" – Casa Andrade Muricy – Curitiba, 2003

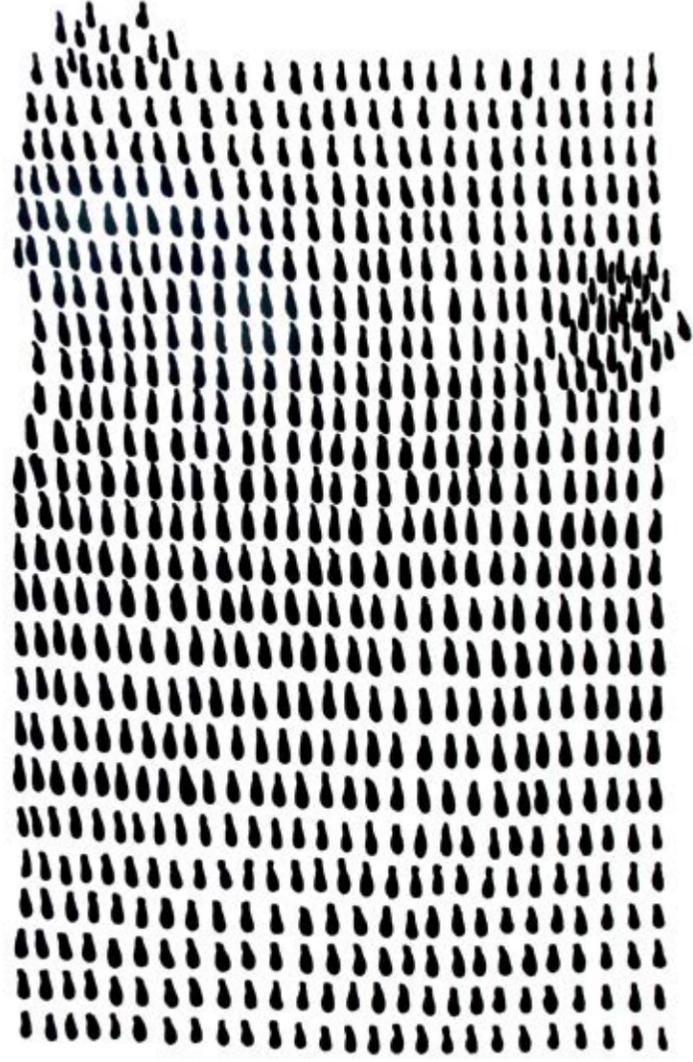




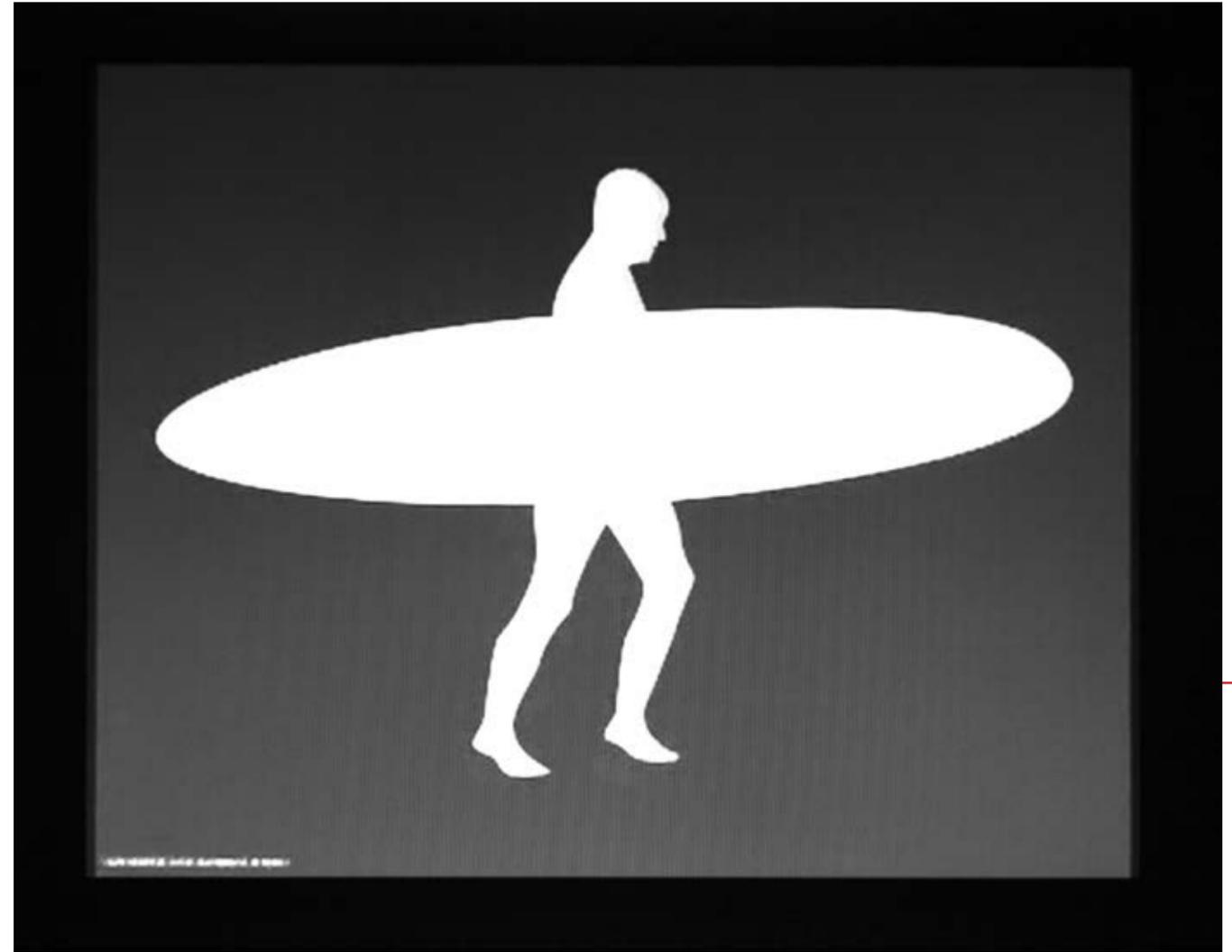
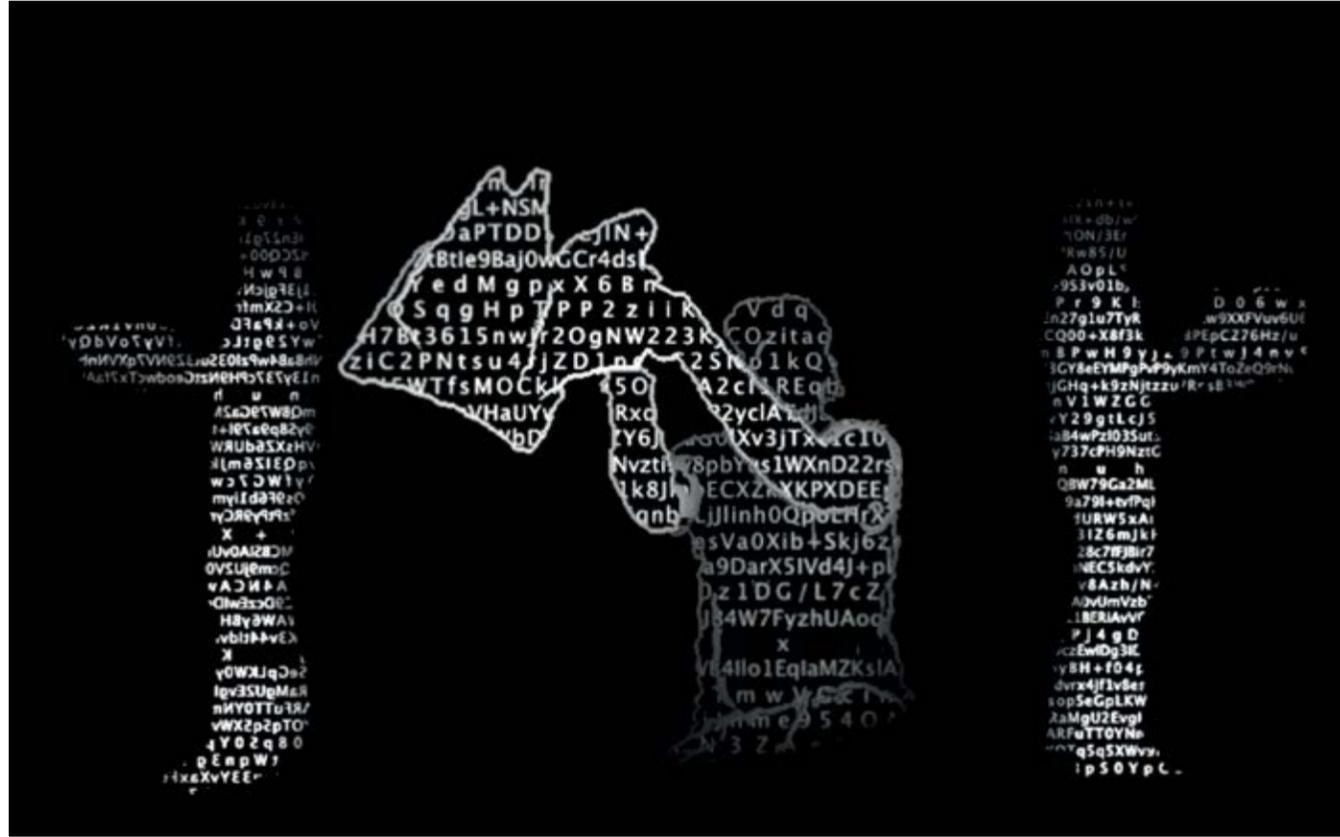








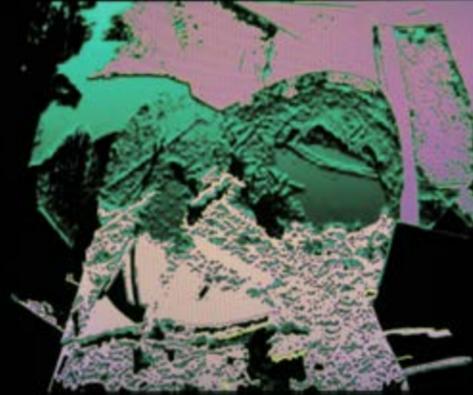
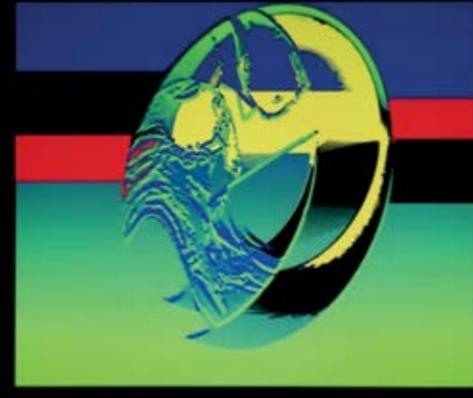
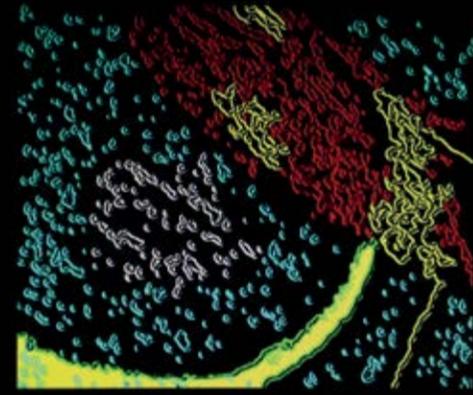
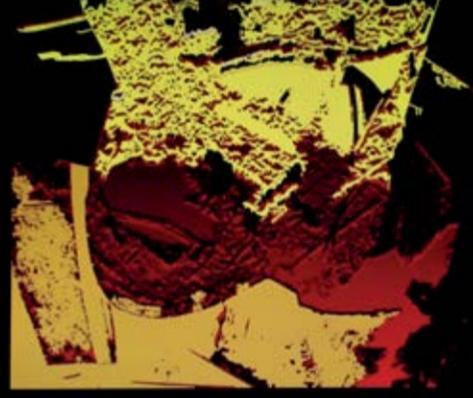








um corte na noite

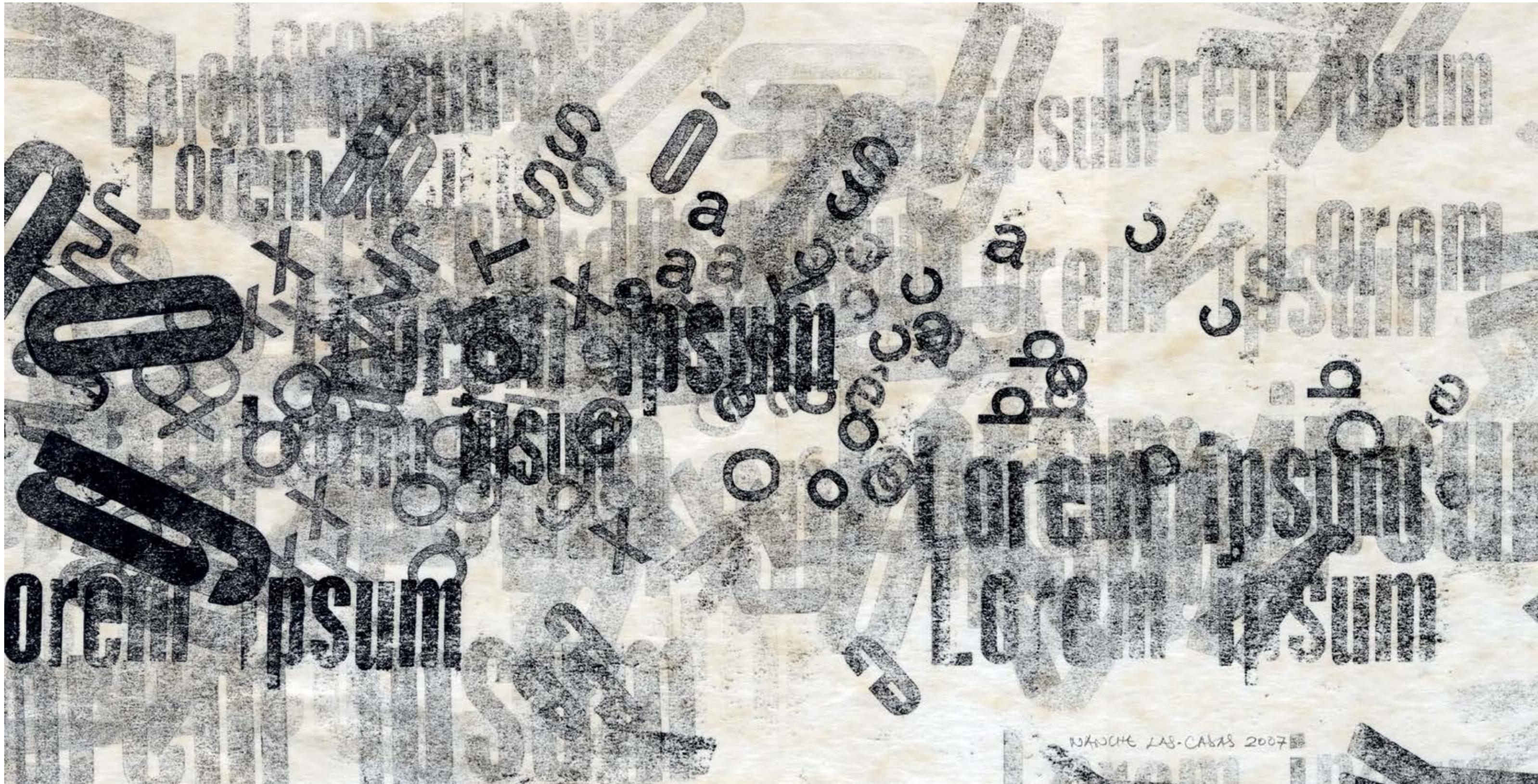






Ronald Duarte





NANCHE LAS-CASAS 2007



CATEDRAL

Obra sonora* apresentada na exposição.

Este é um diálogo imaginário, falsamente atribuído a Dom Isidro Parodi, personagem criado por Honório Bustos Domecq, um diálogo entre o Padre Kaspar Wanderdrossel e o Reverendo Charles Lutwidge Dodgson:

- Deus pegava, pois desse abismo a água de ontem, que tu vês lá, e a despejava sobre o mundo de hoje, e o dia seguinte, e assim por diante.
- Você tem de correr o mais que pode, para continuar no mesmo lugar.

Elisa de Magalhães, 2011

*Vozes: Elisa de Magalhães, Jota Carlos e Maurício Figueiredo

BETWEEN WORD AND IMAGE/OBRANOME

Historically united by the same language, poetry had a historic role in the consolidation of the cultural and affective relations between Brazil and Portugal. Of the traditional literary movements, passing through modernity, several language experiments were common and both were influenced by aesthetic and literary movements. However, in Brazil, due to its cultural characteristics that incorporates several other universal experiments, this poetic assimilated more often the European constructivist movements, the visual, purely national issues, symbolic and conceptual characteristics resulting from visual and audio-visual arts to form an ample poetic universe where image, sound, object and technology found an expanded field capable of grouping and constructing a poetics of many shapes and faces. The Obranome exhibit seeks to show this poetic, where the word became another component in the construction of contemporary poetry, but did not fail to establish the relationships between the meanings and new ways of seeing and interpreting the world today, increasingly clogged with information, social issues and forms of communication. It is a unique opportunity to observe, in this exhibit, that these forms of poetic expression do not go in the direction of a bordering demarcation between the various forms of practicing poetry, rather looking for a new rapprochement between the experiments held today in Brazil and Portugal.

Antonio Grassi
President of Funarte

YEAR OF BRAZIL IN ALCOBAÇA

Heritage Site and one of the most important Portuguese monuments, the Monastery of Alcobaça is often inserted in its schedule the exhibit of contemporary creators. Thus, we witness a confrontation between Yesterday and Today, an epochal dialogue that is added to the sum of architectural styles coexisting here, which testify different ways of being and feeling.

The Temporary Exhibition Gallery of the Monastery of Alcobaça participates in programming the Year of Brazil in Portugal, receiving the exhibit Obranome. Assuming itself as a collective exhibit of visual poetry in Portuguese, this is its fifth edition in ten years. It is a show of the Word, contextualized or out of context, and it assumes itself as the protagonist - written or spoken, resulting from pen and paper or new technologies, it is the common thread of the works presented. Between June 8 and July 30, the old stones of Alcobaça will enter in dialogue with the work of some of the most notable artists of contemporary Brazil. The curator of the exhibition is Wagner Barja, Director of the National Museum of the Republic in Brasilia, which adds to his important role as cultural manager, the remarkable sensitivity of the artist who he also is.

The production is up to AVE Promotion and Cultural Production and it is sponsored by FUNARTE. A word of thanks to the President of FUNARTE and General-Curator of the Year of Brazil in Portugal, Antonio Grassi, for his key patronage and his ability to facilitate the arrival of this exhibition. Hand in hand with Miguel Horta e Costa, Commissioner of the Year in Portugal in Brazil, to both should be credited the talent of crossing schedules with immense wealth in terms of its content and transversal nature, which further approximate the two nations.

A word of thanks is also due to Moira Pinto Coelho, Secretary of Culture of the Embassy of Brazil in Lisbon, who referred this exhibition to the Monastery of Alcobaça, and to João Pignatelli, Cultural Counselor of Portugal in Brasilia, who boasted for this exhibition to be held here.

With Obranome, the Monastery of Alcobaça plays a role of approximation between ancient and contemporary art, while at the same time making a cultural bridge between Brazil and Portugal.

Jorge Pereira de Sampaio
Director of the Monastery of Alcobaça

CROSSING

There is an anthropophagic taste and a sense of return to the origins when we cross the Atlantic with the exhibit Obranome – a Brazilian Visual Poetry Anthology. To rewrite about this exhibit at the Monastery of Alcobaça, a Gothic building of 1145, in Portugal, precisely where the first studies on Logic, Latin and Portuguese were developed, means to experience an unprecedented encounter with an unknown past. It is like a body, which sought and now finds its spirit; Obranome in Alcobaça places its “hand in the glove.”

When presenting the Portuguese language transposed in diverse meanings of contemporary visual language, for the Year of Brazil in Portugal and also within the political/cultural context of this moment of recent idiomatic agreement between nations, the appeal of Visual Poetry as a genre of art becomes even more iconic and obvious. This other kind of semantics, which converges to the word, sound and image confers originality and a sense of aesthetic experimentation to an official event that aims to culturally approximate the two brotherly countries.

It is worthwhile the effort of the crossing to bring, under the form of images and tributes, the language that identifies us, Brazil and Portugal, as nations. It was necessary to navigate, in order to bring up numerous possibilities, references full of surprises and discoveries, not only linguistic but historical and investigative of remote cultural relationships, from a past that makes it possible to discern, to connect to the current visibility to an old Aesthetic framework, which touch our soul and bring us from the surface to the depth of our origins.

Wagner Barja
Director of Museu Nacional de Brasília
Expo Obranome III Conservator

OBRANOME

Wagner Barja

OBRANOME is initially defined in a Euclidean territory, octagonal in shape, static and bi-dimensional. This octagon takes on another spatial presupposition and evolves to become a three-dimensional polygon, still in a static condition. In the third and fourth references, the space/time dimension establishes itself in the movement of the work/poempolygon.
Affiliated to Lygia Clark's work "Bicho", the POEMPOLYGON relativizes itself and inscribes in each one of its sides, the title/concept of the exhibit.

The numberless possibilities of inter-communication in this field of the construction of our visual history can be observed in the creations of proto-modernity, at the time, 1914, when the re-edition of "Un Coup de Dés" (1897) - 'A through of dice will never abolish chance' - by Mallarmé, would awaken in Picasso the perception of the visual meaning of signs in a layer of the text/object. As far as is known, that was when the first transfer of linguistic signs to the screens of synthetic cubism took place. Picasso never read Suassure, but he spangled his work with inter-semiotic visual messages, no doubt inaugurated with the "data" received from Mallarmé, as noted by the contemporary art theoretician, Grace de Freitas. The Mallarmaic space created for the purpose of the Obranome I exhibits, in 2003, at "Caixa Cultural" and Obranome II, at the "Museu Nacional", in 2008, proposes, through the works exhibited, a widened semantic relationship. Contemporary visual poets have felt, for a long time, strongly and personally, the spatialization of the word. The perception of this presupposition is widened in the lessons that come from the plane of the indeterminations that re-dimension and re-qualify the space-time relations overlapped in the ideas of de-territorialization of the object/message in visual art. There is no limit to the cultural message of the word set loose in space. Its intrinsic multi-vocality proclaims and spreads itself in spatial multi-dimensionality. I believe the strict fact or phenomenon that breathes in the existence of visual poetry occurs in the act of operation, or transference, or translation of the visual signs from one field, of superficial vision, to another, that of deeper perception, which contains, within its visual variants, more layers of information, which will only be perceptible to those who observe the reverse or the invisible side of things, with a ready-made way of inscribing those things - (the objects/images) - in another way of being, remaining in and enjoying the cultural-artistic environment.

This other way of seeing the world and transferring it to the work of art constitutes a determining premise in contemporary visual poetics, which will pass conditionally through concepts developed by Marcel Duchamp - the transposer who, with his revolutionary ideas, erased several borders from the systems of apprehension of the world through visuality.

Ready-made left behind the idea of specialized space and shook the structures of the functional object. Duchamp transformed everything into signs & messages, with open compositions and a subjectified reading. Ready-made opened a crease in the body of art history that never healed. From this opening, one can spot a vast field of possibilities, when transferring a model from a state of inertia and non-art, to another environment, where the key to the intercommunication performed in visual poetry is found, which has the passport to act in the reverse of things and walk in the folds of the world.

The idea is to provoke the deconstruction of the established system of communication and values, to re-edit and practice a visuality affiliated to the disassembling operation begun in the Duchampian era.

Disseminating poetry in the field of visual arts, with its numberless variables and possible transfers of contrasting fields, will always bring to surface the dilemma of the equation nature + culture = object, in a continuous transit of signs that evokes the phenomenon of indetermination, of unpredictability, in a communication system of impossible objective results. In this semantic space of visual poetry, that which would determinately seem impossible to us will give place to numberless possibilities. The object of interest is the indeterminate and it may be a common denominator for the liberties of expression needed by poetry, which begins to co-inhabit contiguous spaces adjacent to the other forms of expression, which will, thus, widen the multidimensional properties of the poetics co-inhabiting a multivocal practice.

By the way, one must remember the memorable recording in super-8, by the artist Fluxus, the Belgian Marcel Blood-

thaers. In scene 1, he is sitting down, in the rain, armed with a pen and a cartridge, writing a text. In scene 2, the rain increases and keeps him from communicating with written words. In scene 3, the rain and the ink homogenize and produce spots on the paper, or, simply, visual signs captured and exhibited as watercolors in the images, in close-up, by the artist's camera. In this scene, the impossibility will make other possibilities possible.

Another concept, interesting for this context, is Roberto Duarte Guimarães' idea of Próbjetto, who devised this term to define a project as an object in itself, opening possibilities of grouping between the text and the object. In this case, the process of dematerializing the object is substituted by the idea of Próbjetto.

The visual poets present or mentioned in OBRANOME are pictorial, conceptual writers, singers, etc. The common-use instrument among them is a sharp knife that cuts the body of the poesy. This widening of the environment of contemporary visual poetry develops with the new digital technologies that allow for a modeled re-dimensioning. One can observe that the poem-object, inaugurated in the modern age, in its latter radicalizations, provokes a tension between text, object and image that substantiates and characterizes the word as intervener in the system of signs, taking on the identity of an image. The word as shape is at its just degree of union, configured between the idea, concrete materiality and, if such is the case, its visualization in the virtual plane. It is exactly at the joining point of these expressive elements, where image and form become inter-textual, where visual constitution of poetry thorough the action of the word can be seen. In the modern age, the interweaving of languages was the linking ingredient for the chemistry of the first inventions of visual poetry, originated from Russia's Constructivism. Eiseinstein will also contribute to a visualization of the word as an image, when he applies, in cinematographic works, the principle of ideogrammatic writing. The very ancient Eastern writing brings, within itself, the overlapping of the word and the image, and what it represents in reading the text as a shape. With this transposition of graphic means and critical and sharp political thinking, Maiakovski gave visual substance to the poem. The Dada movement wrote its controversial history with inusitate object-poems. Later, as in Dada objects and actions, Pop Art incorporated the publicity text and transubstantiated it into visual signs, loaded with acid criticism against the establishment. Art Madi, Mail-Art, Poesia Concreta in Brazil, which has reached its fiftieth anniversary, Concretismo, Neoconcretismo and the Fluxus movement shared, each line in its own way, the same banquet of concepts, where the word was generously served, as a way of linking other languages.

I believe the formal insurrection which took place in modern painting, in its escape from the plane, was generated in the same web of concepts that promoted the revolution which occurred with the relativizing of form in contemporary sculpture. Such rupture events are clearly similar to those which happened with linguistic experimentalism in the beginning of the modern age. In visual poetry, the inter-semantic practices introduced in visual communication a certain type of subjectivation of meanings, which only in the transit between the word, object and image is converted into a work/message. The poem-object is between the page and space. In this deadlock it takes on shape and image and makes visible the non-conformity of the word with its condition of merely describing things, or explaining them. OBRANOME has the intention of demonstrating the natural evolution of the word in its numberless possibilities and its power to signify things and also be their signifier.

* Wagner Barja is an artist and Curator of this exhibit, Notorious Knowledge in Arts, Theory and Art History - UnB, Brasília, with a Master's degree in Art and Technology - UnB, Brasília and Director of the Republic's Cultural Complex National Museum - Brasília.

OBRANOME IN ALCOBAÇA

João Ferreira

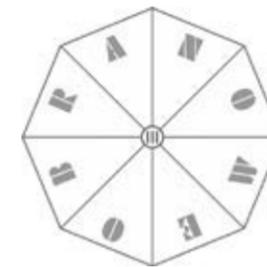
The exhibit Obranome, with artist Wagner Barja as curator, and amplified in an international fashion with Brazilian, Portuguese, Spanish and French artists, rehearsed, in its fifth edition, an interesting transoceanic crossing. After being presented in Goiânia, Rio de Janeiro and Brasília, it chose a fetish-city and Portuguese culture icon: Alcobaça. By its matrix and secular traditions, which link the city to the beginnings of the kingdom of Portugal since the twelfth century, Alcobaça has, in its local Cistercian monastery, every reason for existing. Built on land donated by D. Afonso Henriques to São Bernardo de Claraval, founder of the Cistercians Order, Alcobaça emerged with a mission to act as an instrument of education and culture for the early Lusitanian people.

After the pacification of the land occupied by the Moors, D. Afonso Henriques gave priority to settlement and territorial organization. The monks were in charge of administering the vast hunting grounds of Alcobaça, settling and educating families and teaching them the best techniques of agricultural food production and subsistence. As an agent of culture and education, the monastery created in 1269 the first Portuguese public school, becoming an important research center in the country. The school taught grammar, logic and theology. Grammar was responsible for correct speech and writing. Logic, in turn, was designed to train students to think, while the fundamentals of the Christian religion were delegated to theology. The monastery had skilled copyist monks, able to reproduce and transcribe codices representative of the classical Greco-Roman culture and leading representatives of Western religious culture. This work was performed in the scriptorium, a reserved space in the monastery, with functions similar to today's graphics. Once ready at the scriptorium, the codices were collected at the Library. From what remains of the collection we can understand that Alcobaça was a well equipped and organized study center.

The choice of the city of Alcobaça to expose Obranome is important in all aspects. Historically, politically, culturally and even in terms of initiation and successful agricultural practices, Alcobaça has secret lines that touch the arcane of the Portuguese nation. It is a city-stage of one of the first founding ideas of the new country. Among them is the idea of crusades, born from the connection between D. Afonso Henriques and São Bernardo, the later a classic mastermind of the Christian crusades. Certainly, the idea should have been used by D. Afonso to undertake the re-conquest of the territory in the struggle against the Moors, making Portugal a markedly templar country. In the first instance, Obranome reaches the Temporary Exhibition Gallery of the Monastery of Alcobaça with the total artistic strength that it possesses. With its techniques, messages, words and images, ideograms, calligrams, variety of authorships and individualized and singular works, it makes its first ocean crossing "through uncharted waters", ready for an approximation between the ancient and the contemporary, signing an epistemology where different degrees of subjectivity and objectivity are mixed. Brazilian in its first edition and now internationalized, Obranome, a collective exhibition of visual poetry in Portuguese, makes a nod of conscious "lusofonia", operating a change of place and leveraging itself into new environments without losing the characteristics of the word brought from Brazil.

As a place for exhibits Alcobaça offers to artists opportunities for exchange and inspiration. In the history of the earth there is a symbolism that connects the political unification with the linguistic unification. As a language, Portuguese was, during the historical time of the foundation of the Alcobaça monastery, a Romanic practice that mingled Galician and Portuguese. In the twelfth century, Latin was still, in most cases, the official language of registers. But next appeared strong, individualized, the romance or popular language. In the *cancioneiro dos cavaleiros* we already find the name of the troubadour Joam Soares de Pavia, of Portuguese origin, in the mid-twelfth century. The folk poetry develops well in advance before the independence of Portugal. It is rooted in the lives of peasants and lyrical paintings of daily life: the fountains, the rivers, the fishing boats, parties, boyfriends, conversations between mothers and daughters, the hazels, the landscape. As a lyric character of the friend's song, we find a loving girl, naive and homesick in the lands of Entre-Douro-e-Minho, waiting for the boyfriend or attending festivals and celebrations in the churchyard. The lyrics of the troubadours provide the earliest record we have of popular and scholarly discourse in Portuguese. They came after the

chronicles of the kings and nobles and the fiction Quest for the Holy Grail and the Amadis de Gaula. In this context, an exhibition of contemporary art interested in word mobility also generates an intersemiotic expectation. Given the history of ancient Portuguese language, a contemporary ritual is exposed through Obranome. In the veins of local history, spaces are open that emerge as voices of the dialogue of an archeology of the word hiding treasures of memory in its folds. In the wing of the memorial word there are latencies that are signs of what still needs to be sought. Obranome establishes its own way of making art, in direct contrast with the codes of the artistic establishment, recreating, unfolding, giving life to pieces that were left as parts. Obranome values the spontaneous, the playful and creative, and tries new discoveries and combinations. The tombstone and challenging memory figures of D. Pedro and D. Inês de Castro, interpreted as a tragic language of a painful love story is an important linguistic document surrounding the Temporary Exhibition gallery. In the dialogical silent gesture of the two entities, Obranome and Alcobaça, many artistic languages expressed in architecture and symbolism of various local styles may be transferred and recreated by the subjectivities of contemporary artists represented in the gallery. In the movement of art stone there should appear interesting readings of a concrete reality, able to inspire new creations of visual poetry. In the coexistence of old and contemporary, the presence of Obranome in Alcobaça magnifies art by introducing crossings and transcontinental paths of dialogue between Brazilians and Portuguese, Brazilians and Iberians, and South America and Europe, and becomes substantially a sovereign meeting of the free spirit of art among users of the same language, able to translate their proximity and their difference in volutes of art. Obranome demonstrates in Alcobaça its ability to send signals that art is an unlimited field, open, polysemic, like a portal with many windows. In the silent monastic air of now hovers, alongside the memory of the ancient power of the Church, the decision of a fledgling State that sees and performs with objectivity, basic structures indispensable for the growth of the country, while it learns to mix in the same cake issues such as culture, economy and sociology, essential to this growth. In Alcobaça's cloisters and Studio there were also dialectical debates that used to be part of the medieval culture framework. In the shadows of the history of these debates it is possible, somehow, to see a methodological rapprochement between the Obranome concern and the nominal theory launched in the eleventh century by Rossellini of Compiègne, to whom the universals were just words, names (*voces, nomina*). In an effort to seek various means of communication between the work and the public, in the middle persists the relationship between old and new. Obranome is a movement of experimentation. While medieval dialecticians in Alcobaça cared for the linguistic and logical relationship between words, Obranome makes the journey and the crossing, seeking the horizons of art in words. In search of the word two currents are fit. On one hand we have the dialectics and on the other the semiotics, the intersemiotic and the artistic word in all its forms. If art is a form of dreaming, symbolizing, interpreting and giving meaning to the world, in whole and in part, Obranome is on the way.



*João Ferreira is a retired tenured Professor of the University of Brasília.

AGAINST THE ISMS AND CISMS OF THE VANGUARDS THE OBRANOME EXAMPLE

Antonio Miranda**

Let's start from the premise that it is impossible or useless, or even undesirable to have a reasonable definition for the "OBRANOME" concept. At first, it is "possible", by analyzing the texts which have already been published, and the literary works accumulated by Wagner Barja, a creator and curator of the exhibitions, we would come to a "concept"- an attempt which has already been made in catalogues and articles. We can come to what we have, ironically, called a "consuetudinary definition" of the type "as it is", on a more pragmatic and descriptive manner rather than epistemological or theoretical. Certainly it is valid to understand the progress of a process, not to understand the phenomenon in its essence. We have been caught in the trap of phenomenology, in which the vision of the thing gets mixed with its own reality. Certainly, there is a current defending the issue of "the look" as a possible manner of understanding. It has its reason to be, it certainly guides but also makes the phenomenon more subjective.

In the history of arts and literature, critics always wished to picture art in concepts and "isms", placing successive labels, sometimes in a conflictive fashion, on aesthetic proposals and movements of artistic and literary creations, not rarely by means of manifests and controversy amongst its activists. The 20th century was a succession of "isms", unfolding itself, opposing itself, denying itself, restoring, overlapping, creating controversies, demolishing and re-establishing postulates and values*, in arts, in politics, in people's behaviors, in social and economic movements. To mention only Arts and Literature, we had Parnassians, Symbolists, Surrealists, Dadaists, Tachists, Concretists, Decadistas, Fauvists as creators and disseminators of those movements, not failing to mention Psychodelisn, Kinetism and Neo-concretism.

They cannot be considered "stages" since they were competitive and conflictive within a renewal process, which can be summarized in Modernism, Post-modernism, in revisions like the Neo-baroque, until the frontiers of what was tried to be achieved in the 21st century with "hyper-modernism", in the scope of Globalism, the Theory of Complexity, Holistic etc... Maybe OBRANOME is an expression after this "post-all" or a more fractal or hybrid vision, which should remain open to new proposals, as we intend to affirm.

The outstanding heuristic works of Argentinean researcher Gonzalo Aguilar, in his book (a result of his doctorate dissertation) Brazilian Concrete poetry- the new trends in modernist crossroads (Poesia concreta brasileira - as vanguardas na encruzilhada modernista), published by EdUSP 2005 revealed that all Brazilian trends started and continue connected to Modernism. Even OBRANOME is not exempt from this categorization, if we want to understand works by Wagner Barja, like "Acadêmico" as a folly or an update of the "joke poem", developed by Manuel Bandeira and others.

What is interesting to note is that Concretism tried to abolish the "i" from poetry, establishing locus for poetry since paideuma, which starts with the white space by Mallarmé, overcomes the figurative decorations of Apollinaire (whose caligrams restore old practices of Persians, Arabs, Jews and Chinese), and trespassed Experimentalism of E. E. Cummings, basing itself on the postulate of Max Bense and ideogramic principles promoted by Fenelosa and Ezra Pound. It established an ecclesia, a shape whose limits or dogmatisms had the merit to establish and, at the same time, imprison the renewal of Modern Arts. Aguilar demonstrates that the exhaustion of formulas made Concretists search for new solutions for the dilemma, through political engagement (remember the poem "coca-cocô-cola" by Décio Pignatari), which got closer to, and associated itself with Tropicalism of Caetano, Gil and others.

OBRANOME incorporates its paideuma works of concretist poet Augusto de Campos, especially in more recent phases, and other artists like Plaza, Xico Chaves, Montejo Navas, etc, and restores "I" through subjectivism of its creators, but maintaining the criterion of "coisificação" (object= objectivity of art) in many of its works, opening itself to other scales,

getting close to performances, unfolding plays (like " os bichos" by Lygia Clark) and even the "installations", a type of drama or art presentation, showing its share of residual, transitory and anti-dogmatic traits.

We have tried to define poetry as a strictly limited gender and there is even a thesis, which stated that and was published at the end of last century. We define poetry on an erudite fashion, but poetry has reasons that even Reason fails to understand, it does not fit in any academic definition, even those that are very erudite and well documented. Actually, many poets believe that poetry is a creative process and a group of works limited to the Gutenberg period of five centuries, and which comes to its high point with the practice of Petrarch's sonnet. But poetry goes beyond milleniuns; it has always been associated to other artistic and social manifestations (to the theatre, to history, to saga, music the liturgy and religious and mystical movements, to cabala, fantasy and contestation). Without exaggeration, we can say that poetry has always been visual, as well as oral and musical. Not only because we have the evidence of the visual poem in the shape of an egg, from the Greek artist Simias de Rodes, conceived three centuries before Christ, and other examples of poetical creation, from mystical thoughts to object poems of current days, so well compiled and analyzed by researcher José Fernandes in his book "The visual poem, reading of imagination" (from old days to the XX century) (O poema visual: leitura do imaginário esotérico (da antiguidade ao século XX)), published by Vozes, 1996. We have visual poetry in three dimensions, moving, being heard and written for the so-called "look" that people have been talking so much about.

OBRANOME is an eclectic reunion (non-ecclesiastic) of these creative rites, under a material and virtual timing, the cause and effect of the same experience of a relationship with the world, or its representation or recreation.

In current visual poetry, including OBRANOME, we have the convergence of three integrationalist trends of creation: a) the literary trend, with the presence of the written word, or sometimes just evoked by the relation with the object for its assumed understanding; b) the plastic trend, calling artists from all creating dimensions, from painting to sculpting, coming to gestural and de-constructivists; and c) the use of methodologies and technologies to construct these "literary works" from long forgotten times, until the employment of telematic resources which de-territorialized and de-materialized the works or artists and poets of the new century in which we live in.

It is no longer valid to discuss the purity of poetry, as a primacy of written language. On the level of the I INTERNACIONAL BIENNIAL OF POETRY, we started with a symposium of poetry review, organized by Sylvia Cyntrão for the study of the relation of contemporary poetry with written, musical and audio-visual languages, genders, translations, etc... analyzing soirées, performances, videos, exhibitions of works of art and photographs and promoting workshops and debates, and, resuming to the object of this text, the exhibition called OBRANOME II, which offers a general view of these manifestations in the National Museum at Conjunto Cultural da República.. Poetry is now multidimensional, or it was always, according to the proposals and own resources of each age, in the manufacturing of the creative process, either relational, interactive, multi-vocal or also individual on paper or holographs, poetry survives and is renewed, even if it does not respect (!!!) traditional canons. In this anthropophagy, in this recreation, all new trends are obsolete in advance, all renewals carry a tradition, either renovating it or breaking away from it, as Edgar Morin already predicted. And may OBRANOME III regain the postulate and surprise us, just like it happened with OBRANOME II, in relation to its previous edition, due to the ingeniousness and art of its creator and curator, the artist Wagner Barja.

*It is interesting to remember the invective of Menotti del Picchia about "sonetococcus brasiliensis" of Parnassians, and the deaf confrontation between the generation of 45 and the Concretists.

**Antonio Miranda is a tenured Professor at the University of Brasília, retired but still active in the areas of research and academic orientation. He graduated in Librarianship (Venezuela, 1970), has a Master's degree in Information Science (England, 1976), and a PhD in Communications (Brazil, USP, 1988). He maintains the Iberian-American Poetry Portal: www.antoniomiranda.com.br.

TITLE

Xico Chaves

The poem would exist regardless of us, if the object could float cosmically through time. But here it exists, to us, to tell us something. The same thing to all, or different things to each one. The poem was able to express different opposing, contradictory, immaterial, humane feelings, like anyone. But the poem is an attitude, an act of intentional creation, able to have a non-submissive potential, destroying many meanings. OBRANOME, which was invented by Wagner Borja needs no object, that is, words or other matter, differentiating what is matter from what is material. It sets the meaning free from the support, without causing its definite eclipse, so that the support can also be a connection with an essence.

It invents the lines of a hand, the M in W. What can that evoke? What results can we achieve from the mere exchange of one code by another? If the intention is to communicate a discovery, unveil an implicit meaning, it is because it is hidden within the wrapping. The title of a literary work not always replaces it, but can associate other ideas to it, even when these ideas are opposing to the codified message in an explicit fashion. The point searches the atmosphere in search of meanings, which can unfold its function. A drop of water on a steel plate, two eyes painted on two polystyrene spheres, a nylon towel on top of a dog's picture, a hair on the edge of an arrow have meanings if seen within one context, elucidated in a text, exposed in a certain place and de-codified, read with prospective sensibility.

Therefore, poetic license does not oppress, only places control against the wall, authoritarian regimes, dogmatism, control over the shape and the content. We can see its multiple reaches, in all its potentiality, going beyond walls, occupying squares, buildings, stones, conscience. OBRANOME is not restricted to one environment, it leaks outside walls, through the skin of packages, it projects itself over any surface or support, it bombs the clouds to make it rain down penknives, images, mountains, water, it throws itself in the dark of night, over the clothes or passers-by, it walks on eggs in the Ministries' s cabinet. It proposes the inclusion of expression in a contemporary world full of emptiness.

Several dialects of the same front, concrete dialectics, processes in several supports. OBRANOME is de-territorializing and decomposed in a water distribution of many poetical repertoires. This is not conventional poetry, maybe the poem is, but above all, a poem that is visual, touchable, sound-producing, virtual, digital, performing, audio-visual, temporary, ephemeral, permanent and so forth, lost in the immateriality of existence, in an indirect object, directly unexpected, invisible, diluted, excluded, associative. All that because there is no such thing as one definition for what is created, it is ever expanding, and has many genders and origins. It may be necessary to have a tool in order to materialize it, locating it in time and space of feelings of our existence and the perceptive capacity of our culture able to de-codify its sign, unveil its body and shape of its escripta.

To trigger the power of reflection, to decipher the alphabets which constitute our knowledge or simply keep direct contact with contemporary poetry. This is the proposal of this space of poetical reasoning, to demand from the passer-by an understanding of all traffic signs is a disturbing imposition, but here is the challenge for those who wander around this landscape with its extreme biodiversity. Each one, however, takes and makes use of their GPS, as they, still and the geographic coordinates are not always made available. Contemporary poetry is democratic and popular, not imposing. It only tests our de-codifying capacity. The sound of a bell reverberates in the emptiness of the skull differently for each one of us, bringing back several images of memory. An apple on top of a mirror will not be interpreted similarly by everyone. A circle of coal on the floor of a museum can have many meanings or none at all.

The first winds of poetical changes date back from the XIX century in Europe, a feeling of decline of civilizations in face of the plurality of artistic trends, which becomes known with the “decaying manifesto” made by intellectuals and published in the magazine *Le Décadent Littéraire et Artistique*. There, we could find the embryos of Futurism, Dadaism,

and a succession of isms identifiers of new trends, movements, controversies with all the manifests they could have. Here we have the birth of the cult to technology and speed, the denial of the past, with words freely chained, breaking away from syntax and articulated meanings, with the use of analogies. It was the role of the *das* to aggregate the deconstruction of logics in the creative process, where doubt was placed instead of the answer and where manifestations could be practiced even without any intention in regards to shape and content. At this stage, this aesthetic behavior was already being practiced by segments of vanguard in several corners of the world. Poetical internet was inaugurated, with resources of that age, and we are already in the second half of the XX century.

Brazil was already crawling in terms of modernism, abolishing the abolished rhyme or deconstructing the deconstructed metrics and conventional literary standards. However, without the anthropophagic modernism, as a country, which was rediscovering itself, we would not be able to practice languages of our own making like constructivism in concrete poetry in the 50s and 60s or the process poem of the following decade with all its consequences, which resulted from the galaxy of poetical and artistic contemporary expressions, with several systems, orbits, asteroids, comets, expressive particles that are both autonomous and universal.

When this multiple poetry in its languages, breaks definitely away with the intrigue of traditional text, the rupture with its succession from the last century is overcome. The magnetic field is the image of artistic expressions. It opens itself endlessly. It is as if there was a catharsis, an atomic earthquake inside structures, which define the shape of how to make, read and interpret poetry. The rules of the game and its shapes lost their ground, giving way to imponderability. The presence of the free artist inside a distortion in one infinite range and without a fixed center, has projected it as well as its works at the center of free-associations, with no beginning or end. If the word was considered one more component in the construction of a poem, the other elements also, with the same or different weight, started to demand from the reader other forms of interpretation.

Just like in contemporary visual arts, poetry unveiled other territories, overcome frontiers, incorporated traditions and demystified trends, without prejudice regarding previous forms of expressions, which had already been consolidated. This awareness is one of the characteristics of the XXI century, which is expanding in each atom of a second to potentialize everything that created it, as well as what is created or under a process of experimentation. OBRANOME also has the intention to show this unique moment in contemporary history as the most advanced synthesis and projection of other exhibitions and previous publications. Its distinguishing point is in the sense of being an open literary work, which enables further developments. It is coherent with its conception and points to what is finite, to a non-time sphere able to absorb and promote freedom of speech and print content to perception. By the proposition to decentralize the formal communication system and trigger hidden fields in its radiation, it provides information and incentives under different forms of feeling a poem, not only visual or literary, but multidimensional, the non-finite point.

... between the word and the image there is no limiting line which can be codified by Semiotics. An image doesn't communicate a thousand words, and the opposite is also true. Nothing is defined with words or images. The non-image poem has no limits. The object poem is more than inter-... sign, it is also what gets associated, what for the poet is an addiction: to search a galaxy of debris to find meaning to follow its workmanship. A literary work is constructed and made with the title. A tile is configured when the image makes it explicit. The hidden code is recovered in the eclipse, where the image is shown, which is evoked by the word. In the poem where the structure is exercised the constructive form is articulated. In an improvised spontaneous poem the unexpected is psychographed. Concrete-sonnet, object-process-performance-digit-virtual-invisible, the image word is only one of the vehicles of the poem (text, fragment, picture, gesture, sound, dust or volatile color). In limiting languages we have the co-existence of pseudo-cinema, pseudo-painting, pseudo-theatre. There is no such thing as a pseudo-poem. The poem tunes and defies melody. It gets connected to poetry where the look gets amnesty. In its orbit it does not align itself with only one destiny, it comes from an empty point of landscape and gets caught in the same form, which gave its origin. In all its absolute freedom, it is its retraction, where the full stop is not the limit, nor even exists

*Xico Chaves is Notorious Knowledge in Visual Arts by the University of Brasília (UnB), a multimedia artist.

“IN-BETWEEN” POETRY: POEMOBILES

Augusto de Campos

With its emergence in the second half of the last century, concrete poetry reinforced the proposals of the historical “avant-gardes”, transposing the traditional boundaries which tied poetry to verse and verse to book. Concrete poetry radicalized the pioneer experiment of the marginalized “musical score-poem” by Mallarmé (Un Coup de Dés, 1897), which was consciously or unconsciously taken hold of by those in the forefront. We created an essential graphic-syntax, non-discursive, connecting the verbal and the non-verbal and moving towards the concept of an “in-between”, inter-disciplinary, or “intermedia” (a term coined by Dick Higgins) poetry. Theses and proposals that are now renewed inside and outside the book, instigated by digital technologies.

Halfway through my journey, in 1968 I met Julio Plaza who had recently arrived in Brazil and was involved in the process of creating “OBJETOS”, his first non-book, let’s call it this way, commissioned by editor Julio Pacello and which was going to be published in April the following year, with only 100 copies. The project was a serigraphy album printed on carton paper on a large format, 40 X 30 cm, to be printed in three primary colors: blue, red and yellow. The “objects”, printed in silk screen by Plaza himself, consisted of two pieces of paper superposed and glued together with a central fold, making pages that when unfolded revealed three-dimensional shapes both geometric and organic, with a carefully chosen shade of colors. Something that could be described as being “between” a book and a sculpture.

I was invited to write a preface to the work, after seeing and handling an archetype album with the “pop up” prints by Plaza. I was also given a blank “object”, which I intended to study. From the center, when unfolded, we had a lozenge with scaling cuts projected upwards and downwards. By analyzing the enigmatic object-pages it occurred to me to associate it to a poem, instead of a text in prose. A poem with some kind of analogy with the plastic forms proposed by the artist. This is how the two versions were created, both in English and Portuguese “ABRE” and “OPEN”, the first “poemobile”, as I called it later, an object-poem that once opened has its words projected forward, in several angles, suggesting multiple meaning relations.

Later on, Plaza and I decided to work jointly in other projects of that kind. Basically he supplied me with blank objects in several three-dimensional angles, and I used them as a matrix to place the texts, transposing its configuration to a graph paper. We collected our new creations together with the first object-poem under the title POEMOBILES. The work was published in 1974 in a smaller format, 15 X 21 cm, with 1.000 issues as an author’s edition, and later re-published by Editora Brasiliense, with the same format and the same number of issues in 1984.

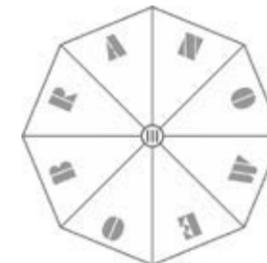
Trying to avoid both luxury and decorative books, which is normally the case of poem books illustrated by artists and Art books commented by poems, we sought a true inter-disciplinary dialogue, both integrating and functional, between two languages, the verbal and the non-verbal: we intended to create, in a single harmonious moment, the short-circuit of imagination between the sensible and the intelligible, the ludic and the lucid.

POEMOBILES was the first of a series of initiatives in which we participated jointly and where the concept of inter-discipline was put into practice.

Following the guidelines of the previous project, “BLACK BOX” (CAIXA PRETA) put together other artistic and poetical works, breaking away from the traditional format of a book. The box contained individual works by Julio Plaza and concrete poems by me, and also object-poems, which were the result of the collaboration of both artists. The works had varied concepts, cut out poems and object-poems (“cubegrams”), that, when put together formed three-dimensional

cubes with angular distortion, the more acute the angles, the less legible the text. Inter-discipline was extended to music with the inclusion of a record, in which Caetano Veloso performed the poems “days days days “and “pulsar” (“dias, dias, dias” and “pulsar”).

Julio Plaza was Spanish born, but Brazilian by choice. He died unexpectedly a few months ago (in 2003) at the age of 65. He engaged in practically all technological developments of Arts, videotext and digital Art. He was also a pioneer in the creation of new experiments starting with the new concept of the book. He was also a very important scholar and theorist of inter-semiotic translation. Ours was a connection of brothers of soul. His radical views kept him away from the artistic market, preserving him in noble isolation. But his pioneer efforts meant to place Art within the limit of the eye and the shape, and lead poetry to the extreme adventure of the “in-between”, an “unknown land” still to be explored.



*Augusto de Campos, Brazilian poet, translator and essayist. He is one of the creators of Concrete Poetry, along with his brother Haroldo de Campos and Décio Pignatari.

OBRANOME AND THE SPACE OF BRAZILIAN VISUAL POETRY

Oto Dias Becker Reifschneider

The Brazilian visual poetry, of which the exhibit Obranome is a precious sample, has its origins in the 1950s, with the emergence of concrete poetry, keeping its collective avant-garde character until the late 1960s. At first, the brothers Campos and Décio Pignatari participated in it, forming the Noigandres group, besides Reynaldo Jardim, Wladimir Dias-Pino and Ferreira Gullar, among others. Dias-Pino, whose trials came from Cuiabá in earlier times, lasted for a few years, leaving later for what would become the poem-process – a wide range of movement among poets and artists, especially in its heyday (1967-1972). Concrete poetry and poem-process entered the national psyche in such a way that its roots would feed the artistic-literary media for the next decades, from south to north of the country.

Is no simple task to identify the real influence of the movements that preceded concrete poetry and its unfolding. This identification is something that often happens retrospectively, to legitimize and explain something you want to consolidate. Anyway, internationally, are noteworthy the Russian constructivism and various currents of European avant-garde - as the Italian Futurism, in addition to the legacy of the Bauhaus and the then recent contributions of the Superior School of Form, in Ulm. Internally, we have the appropriation of the Oswaldian modernism, coupled with the increasing urbanization of the country and the imminent advent of computers, in addition to the brand new concrete art. This whole series of factors culminates in the strengthening of the Brazilian visual, in a renewed movement of arts that becomes radical in the late 1960s.

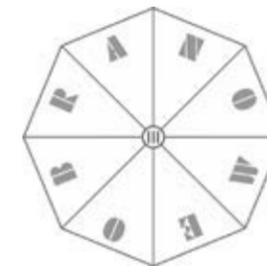
A few years after its inception, the Brazilian concrete poetry makes its presence felt in the international movement that it helped to coin. Its first appearance in Portugal, to where Obranome goes now - probably happened in 1962, with a succinct compilation named Concrete Poetry, published in Lisbon by the Advertising and Commercial Expansion Service of the Brazilian Embassy. One of the key Portuguese visual poet, E.M. de Melo e Castro, who now lives in São Paulo, in the same year published Ideograms, a landmark in Portuguese experimental poetry. To get a better idea of the international insertion of this Brazilian movement, just flip through a few anthologies of the era. Among a dozen works consulted, three were chosen: [1] in the eighth issue of the sophisticated magazine Spirale, published in 1960, among the 16 poets who were part of the anthology of concrete poetry seven were Brazilians: Ronaldo Azeredo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, José Lino Grunewald, Ferreira Gullar, Décio Pignatari and Wladimir Dias-Pino; [2] in the twenty-first issue of the series rot, published in 1965, dedicated to international concrete poetry, among 37 poets, seven Brazilians appear: Augusto de Campos, Ronaldo Azeredo, Haroldo de Campos, José Lino Grunewald, Décio Pignatari, Edgard Braga and Pedro Xisto; [3] in the magazine Hispanic Arts, published in 1968, a global overview of concrete poetry is presented, and Brazil, Switzerland and Germany occupy the largest space of its history, with four pages each. In addition, it reproduced poems by Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Luiz Ângelo Pinto, Edgard Braga, José Lino Grunewald, Pedro Xisto, Ronaldo Azeredo and José Paulo Paes. The cover is a poem by Augusto de Campos, from the series Poetamenos.

The geographic reach of the Brazilian concrete poetry was not limited to Western countries. Having delighted the avant-garde poet Kitasono Katsue in 1957, it comes to Japan. In 1960, Katsue organized an exhibition of our poetry at the National Museum of Modern Art in Tokyo. The richness and diversity of the visual poetry produced in recent decades is, as it can be seen while walking through the assemblies, objects and projections, formidable. That is why I choose to briefly address two of the biggest examples of our visual poetry, with whom I had the pleasure of chatting: Wladimir Dias-Pino and Augusto de Campos.

Wladimir Dias-Pino is one of these multiple figures: son of a typographer, Wladimir had contact with the graphic arts from an early age. He worked as a window dresser and typesetter, and he is a poet and artist. He was one of the first

serigraphers in the country, working together with Dionísio del Santo. In his work, the art is written and the poetry is designed, indistinguishable from each other: what matters is the process. In turn, this process takes shape in many forms, vast and very curious: Dias-Pino is at times a Gramscian in his system, with bright visual interventions, of a subliminal subtlety. Suffice to say, during the dictatorship, he purposely removed the Republic's coat of arms from official publications. If the cerebral poetry is imposed on object-books such as A Ave (1956) and Solida (1962), the artist's hand becomes purified, culminating in the beautiful compositions of the Visual Encyclopedia.

Augusto de Campos, from São Paulo, will be known by many. Since the height of concrete poetry in the years 50/60 until today, he has remained the most important representative of the movement, because almost all of his companions eventually embarked on other paths. Moreover, his contributions as critical, translator and essayist had wide repercussions, reaching even Brazilian popular music, with poems, transcriptions and discoveries sung by Caetano Veloso and Adriana Calcanhoto. A significant part of his production were materialized in partnership with artists like the Spanish Júlio Plaza, settled in São Paulo, with whom he collaborated in Poemobiles and Caixa-Preta. It was precisely in contact with Plaza, when asked to write an introduction for the album Objetos, edited by Argentine Julio Pacello in São Paulo in 1969, that Augusto de Campos creates his first "poemobile": ABRE/OPEN. The materialization of his ideas clearly illustrates the importance of collaboration in cultural innovation. Omar Guedes, in serigraphs, and Moysés Baumstein, in holograms, were also noteworthy partners. If there are many stories, there is little space. In 2013, not only a decade of Obranome is celebrated, but also a decade of the death of Júlio Plaza, who contributed so much to both the visual poetry with his creations and semiotic studies: his compelling work is now being revisited. If men go, their legacy enriches everyone: their poetry stays. Visual.



*Oto Dias Becker Reifschneider has a Bachelor's degree in History, a Master's degree in Sociology and a PhD in Information Science. He is a Bibliophile, studying the history of books, engravings and graphic arts in Brazil.

Funarte

Presidenta da República
Dilma Roussef

Ministra Da Cultura
Marta Suplicy

Ministro Das Relações Exteriores
Antônio De Aguiar Patriota

Embaixador Do Brasil Em Portugal
Mário Vilalva

Comissário-Geral Do Ano Do Brasil Em Portugal E
Presidente Da Funarte
Antônio Grassi

Direção Geral
Myriam Lewin

Curadoria De Artes Cênicas
Antônio Gilberto

Curadoria De Música
Bebeto Alves

Curadoria De Artes Visuais
Xico Chaves

Curadoria Do Cine Clube Brasil
Ana Paula Dourado Santana

Diretor Artístico Do Espaço Brasil
Zé Ricardo

Embaixada Do Brasil Em Portugal
Moira Pinto Coelho
Dario André Sensi

Organização Brasil
Fabiane Costa
Georgiana Asfora

Manutenção Do Conteúdo De Internet
Alexandra Baldaque
Patricia Pereira

Designer
Rafael Ayres
Daniel Escudeiro

Organização Portugal
Isabel Rocha E Mello
Danièle Scherer
Fernando Gomes
Georgiana Lecléry

Assessoria De Imprensa
Catarina Amorim

Equipe Funarte
Maura Torres
Clauser Macieski
Nilo Augusto

Mosteiro de Alcobaça

Direção Geral do Património Cultural

Diretora
Isabel Cordeiro

Diretor do Mosteiro de Alcobaça
Jorge Pereira de Sampaio

Técnicas Superiores do Mosteiro de Alcobaça
Ana Margarida Martinho
Cecília Gil
Isabel Costeira

Apoio à coordenação da exposição
Cecília Gil (Mosteiro de Alcobaça)
Tânia Faria Borda (Mosteiro de Alcobaça)

Secretariado (MA)
Leonor Pereira
Teresa Marcelino

Serviço de manutenção da Galeria
Alexandre Matos
Anabela Martins
Carla Trindade
Cristina Louro
Cristina Mendes
Fátima Duarte
Maria de Fátima Duarte
Maria José Fonseca
Maria Júlia Machado
Nélia Luís
Renato Sousa
Rui Vigia

Monitorização da Galeria
Andreia Charneca
Leonel Rosa

Obranome III

Exposição

Patrocínio
Funarte - Fundação Nacional de Artes

Projeto e Curadoria
Wagner Barja

Coordenação Geral
M^a Gorette de Azevedo Barja

Assistência de Produção
Jean Ceolin
Ludmila Mucury
Salomão de Azevedo Barja

Projeto Gráfico
Paulo Cesar Müller
Wagner Barja

Fotografia
Daniel Mira

Edição
Ave Promoção e Produção Cultural

Tradução e Revisão
Elsa Suely Anderson
João Ferreira

Montagem
Manuel Oliveira Nascimento
Miguel Ferrerini

Colaboradores
Tony Telles, Pablo Ornelas, Lucia Mafra, Francinaldo
Jacaúna



Obranome II - Goiânia.
Foto: Gorette Barja