

**Julio Plaza e Héctor Olea:
O Brasil concreto de dentro e de fora**

*Julio Plaza and Héctor Olea:
Concrete Brazil from the Inside and Out*

Odile Cisneros

University of Alberta, Edmonton, Alberta, Canada

Resumo: A poesia concreta de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari surgiu em final dos anos 50, um momento de muita efervescência criativa no Brasil, tanto nas artes plásticas quanto na literatura e na poesia, e que despertou muito interesse no exterior. Criada em 1962, também a Bienal de São Paulo trouxe para o Brasil estrangeiros atraídos pela energia desses movimentos de vanguarda. É o caso de dois artistas do mundo hispânico: o escritor e artista plástico espanhol Julio Plaza e o arquiteto, curador, tradutor e poeta mexicano Héctor Olea. Tanto Plaza quanto Olea entraram em contato com os irmãos Campos e estabeleceram trocas e projetos afins. Esse artigo visa explorar o papel desses dois “viajantes estrangeiros” e o olhar “de fora” e “de dentro” que desenvolveram como consequência de sua participação no mundo artístico e literário do Brasil nas décadas de 1970 e 1980.

Palavras-chave: Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Estrangeiros no Brasil; Colaboração artística; Tradução

Abstract: The concrete poetry of Augusto and Haroldo de Campos, and Décio Pignatari emerged at the end of the 1950s, a time of great creative effervescence in Brazil, in the fine arts as well as in literature and poetry, and which generated much interest abroad. The São Paulo Biennial, created in 1962, also brought foreigners to Brazil attracted by the energy of these avant-garde movements. Such is the case of two artists from the Hispanic world: the Spanish writer and artist Julio Plaza and the Mexican architect, curator, translator, and poet Héctor Olea. Both Plaza and Olea met the Campos brothers and established exchanges and joint projects. This article aims at exploring the role of these two “foreign travelers” and the view from the “outside” and the “inside” they developed as a result of their participation in the artistic and literary world of Brazil in the 1970s and 1980s.

Keywords: Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Foreigners in Brasil; Artistic collaboration; Translation



1 O Brasil, “terra hospitaleira”

Um dos movimentos artísticos mais icônicos do Brasil na segunda metade do século vinte, a poesia concreta de Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari procurou projetar a produção poética brasileira para o exterior. O movimento surgiu no final dos anos 50 e começo dos anos 60, um momento de muita efervescência criativa no Brasil, tanto nas artes plásticas quanto na literatura e na poesia. Além da poesia concreta, iniciativas como a Bienal de São Paulo, criada em 1962, trouxeram para o Brasil estrangeiros atraídos pela energia desses movimentos de vanguarda. O clima de experimentação e o caráter internacional desses movimentos foram um imã muito poderoso, e alguns desses estrangeiros que viajaram para o Brasil acabaram ficando e desenvolvendo uma parte importante de suas trajetórias artísticas e literárias no Brasil. É o caso de dois artistas do mundo hispânico: o escritor e artista plástico espanhol Julio Plaza e o arquiteto, curador, tradutor e poeta mexicano Héctor Olea. Tanto Plaza quanto Olea entraram em contato com os irmãos Campos e estabeleceram trocas e projetos afins. Plaza colaborou com Augusto de Campos em vários projetos artísticos, criando obras como *poemobiles*, *caixa preta* e *reduchamp* na década de 1970. Olea estudou transcrição com Haroldo de Campos, produzindo uma nova tradução de *Macunaíma* de Mário de Andrade. Na década de 1980, Olea também traduziu alguns fragmentos de *galáxias* de Haroldo de Campos e publicou um volume de poesia concreta, *Materia mater-materia*, no Brasil. O presente artigo visa explorar o papel desses dois “viajantes estrangeiros” e o olhar “de fora” e “de dentro” que surgiu de sua participação no mundo artístico e literário do Brasil nas décadas de 1970 e 1980.

Em termos de intercâmbios culturais assim como da recepção de artistas, escritores e intelectuais estrangeiros, o Brasil sempre foi um país “hospitaleiro”, por assim dizer. Há uma longa tradição de artistas e intelectuais que viajaram para o Brasil e se encantaram com a riqueza de sua sociedade, cultura e natureza. Considerando apenas o começo do século XX, podemos pensar em Blaise Cendrars, cujas *Feuilles de Route* se inspiraram na viagem que fez ao Brasil a convite de Oswald de Andrade. A “aventura brasileira” de Blaise Cendrars foi documentada no livro já clássico de Alexandre Eulálio (EULÁLIO, 1978). Contemporâneo de Cendrars, o pintor expressionista lituano Lasar Segall, depois de visitar parentes emigrados, acabou também emigrando em 1923 e

desenvolvendo o resto de sua carreira artística no Brasil. Segall sentiu uma forte afeição pela cultura popular do Brasil, que, como lembra Florencia Garramuño, ele destacou em *Minhas recordações*: “la atracción que esa cultura popular le produjo a su llegada al Brasil por el espíritu moderno que reconocía en sus diversas formas” [a atração que essa cultura popular tinha para ele ao chegar ao Brasil dado o espírito moderno que ele reconheceu em suas diversas formas] (GARRAMUÑO, 2011, p. 3). Apesar dessa atração, a crítica debate como o “olhar de fora” de Segall deve ser considerado na história da arte brasileira. Segundo Mário Pedrosa, Segall foi uma espécie de “contrafigura” do modernismo brasileiro: “Não foi Segall um pintor brasileiro, apesar de nos ter dado do Brasil algumas imagens até então não reveladas e que durarão para sempre” (PEDROSA, s.d, *apud* GARRAMUÑO, 2011, p. 3). Mesmo assim, Segall tornou-se uma figura canônica ao lado de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e tantos outros artistas naquele momento chave da história cultural do Brasil

Em âmbitos além da arte, encontramos figuras como Claude Lévi-Strauss, que lecionou na Universidade de São Paulo nos anos 30. Embora ele não tenha ficado no Brasil, sua estada marcou seu percurso intelectual e pessoal de maneira decisiva. O caso do filósofo e escritor Vilém Flusser, nascido em Praga em 1920, é outro exemplo, esse ainda mais próximo temporalmente dos casos de Plaza e Olea. Após a morte da família nos campos de concentração, Flusser emigrou para o Brasil, onde se formou e desenvolveu sua carreira como filósofo, professor e jornalista. A relação e o engajamento de Flusser com o Brasil são complexas. Rafael Alonso analisa a trajetória brasileira de Flusser, destacando que “o Brasil é o seu lugar de engajamento, a sua ‘realidade’ e onde gostaria de mudar as coisas, mas conclui que, no longo prazo, seu engajamento em todas as instituições e mídias foi decepcionante e que sua vida caíra em comodidade não produtiva” (ALONSO, 2020, p. 52). Flusser saiu do Brasil na década de 70, mas nessa altura ele já tinha virado uma referência nos estudos da intermídia, publicando vários livros em português.¹ Em relação com as figuras de Plaza e Olea, resulta particularmente interessante, como defende Martha Schwendener, que a arte e poesia concreta que surgiram no Brasil em final dos anos 50 tiveram um impacto importante no pensamento de Flusser, e Flusser chegou a traduzir um dos fragmentos de *galáxias* de Haroldo de

¹ Entre as obras de Flusser publicadas no Brasil estão: *Língua e realidade* (1963); *A história do diabo* (1965); e *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade* (1967).

Campos para o alemão, tradução que foi publicada na revista alemã de vanguarda *rot* (SCHWENDENER, 2020, p. 12-13).

2 O imã das vanguardas do pós-guerra: Dois hispânicos no Brasil

Julio Plaza e Héctor Olea fazem parte desse repertório de intelectuais e artistas que se radicaram no Brasil quando o país estava se constituindo um centro internacional para experimentação em artes plásticas e poesia. Ambos passaram a se integrar ao ambiente cultural brasileiro. O engajamento dessas duas figuras com a cultura do Brasil resulta fascinante por vários motivos. Primeiro, o caso de artistas “hispânicos” no Brasil é um fenômeno particularmente interessante dada a relativa falta de diálogo que historicamente caracterizou as tradições hispânica e lusófona. Também é notável o contato de ambos com a estética do concretismo. Esse artigo visa avaliar o “olhar de fora” do Brasil desses artistas assim como papel desses artistas como “mediadores” entre culturas, particularmente suas contribuições à arte e poesia concreta do Brasil. Também vale a pena analisar as obras que esses artistas produziram em parceria com artistas e poetas do Brasil ou inspirados por eles. Sua presença e obra no Brasil definem também novos paradigmas para as construções de identidade cultural. Onde devem ser “contados” Plaza e Olea — na história da arte do Brasil ou da Espanha e do México, respectivamente? Como entender a identidade híbrida, migratória e nômade não apenas no sentido literal na vida desses artistas, mas também no sentido figurado em suas obras? Acompanhando a trajetória cronológica dessas figuras, tentaremos abordar tais questões.

2.1 Plaza e Augusto: *Poemóviles*

Nascido em Madri em 1938, Julio Plaza González fez estudos livres de arte na Espanha, frequentando depois a Escola de Belas Artes em Paris. Já na Espanha ele se identificou com tendências geométricas e minimalistas. Foi casado com a proeminente artista espanhola Elena Asins, quem pertenceu a grupos tais como *Cooperativa de Producción Artística y Artesana*, que fundia as belas artes com a poesia, a linguística, a música e a arquitetura. Antes de seu contato com o Brasil, na Espanha Plaza já tinha participado de mais de 14 exposições individuais e coletivas, entre elas o Segundo Salón de Corrientes

Constructivas em Madri em 1966. No ano seguinte, 1967, participou da IX Bienal de São Paulo com o grupo que representava a Espanha. Recebeu uma bolsa para estudar na Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro, e entre 1969 e 1973 teve uma residência de artista em Puerto Rico, onde entrou em contato com a arte postal. Em 1973 se muda para São Paulo, se tornando professor da ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo) e da Fundação Armando Álvares Penteado. Passa o resto da sua vida no Brasil, também realizando atividades de curadoria no Museu de Arte Contemporânea da USP com Walter Zanini, entre as quais, as exposições *Prospectiva 74 e Poéticas Visuais* (1977). Deixa um importante legado artístico, tanto individualmente quanto em parceria com outros artistas, poetas e escritores, entre os quais, Regina Silveira, com quem foi casado, e Augusto de Campos. Nossa discussão nessas páginas se centra em seu contato com Augusto.

O historiador da poesia concreta argentino Gonzalo Aguilar comenta que Plaza descobriu a poesia concreta quando ainda estava na Espanha, e que “*A arte no horizonte do provável*, de Haroldo de Campos, será um livro [...] importante nos trabalhos de Plaza [... dando] início a uma correspondência entre o artista espanhol e os poetas brasileiros” (AGUILAR, 2021, n.p). Embora Plaza tenha se formado como artista na Espanha, foi no Brasil que ele encontrou um ambiente propício para cultivar suas ambições artísticas. Esse fato diz muito sobre o clima de experimentação que existia nesses anos no Brasil que atraiu artistas como Plaza não apenas temporalmente para exibir suas obras em bienais ou estudar, mas para ficar de maneira permanente e desenvolver parcerias frutíferas, como a que realizou com Augusto de Campos em obras como *poemobiles* (1974), *caixa preta* (1975) e *reduchamp* (1976).

A história dos *poemobiles* revela como a colaboração entre Julio Plaza e Augusto de Campos produziu inovações que surgiram não apenas do diálogo entre duas figuras, mas da interação entre meios artísticos e disciplinas. Como artista plástico, Julio Plaza se interessava pelos livros como objetos de arte que podiam também transmitir uma mensagem política. Lisbeth Rebollo Gonçalves observa que “Plaza understood publishing as a laboratory for language and exhibition, as well as a possibility of political intervention during the difficult era of dictatorial governments in Brazil. Plaza believed that such books could become a non-official channel for communication” [Plaza entendia a publicação como um laboratório de linguagem e exposição, assim como uma

possibilidade de intervenção política durante a difícil era da ditadura no Brasil. O Plaza acreditava que tais livros poderiam se tornar um canal não-oficial de comunicação] (GONÇALVES, L., 2014, n.p). Em termos formais, Plaza começou a experimentar com papel cortado e dobrado. Segundo Plaza, a ideia era “breaking with plastic form and advancing into space” [quebrar com a forma plástica e avançar para o espaço] (PLAZA, s.d., *apud* MELLBY, J., 2021, n.p). Plaza trabalhou com papel branco rígido e depois com papel impresso em cores primárias. Para um de seus projetos, um livro originalmente intitulado *Objetos Serigrafias Originais* (1968-69), convidou Augusto de Campos para escrever um prefácio. Sobre esse projeto, comenta Augusto:

Serigrafados pelo próprio Plaza, os “objetos” 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. (CAMPOS, A., 2013, p. 82)

Segundo Gonzalo Aguilar, Augusto inicialmente pensou em fazer um prefácio convencional, mas logo desistiu, vendo que podia colocar palavras nos cortes do papel para inventar uma forma nova (AGUILAR, 2021, n.p). Criou então o poema “Abre” / “Open” incluído depois no livro em parceria *poemóviles* (1974). Augusto, que já tinha feito uso tanto da espacialização na página quanto da impressão de poemas em diversas cores em seu primeiro livro *poetamenos* (1953), passa nesse novo projeto a explorar também a materialidade tridimensional do livro. Como salientam Marina Ribeiro Mattar e Rogério Barbosa da Silva, “o livro, em termos gerais e conceituais, passa de contenedor de conteúdo – nas palavras de [Ulises] Carrión (2011) [outro poeta e artista conceitual hispânico] – para suporte poético, que comunica de forma concreta, material e conceitual. Não será só seu conteúdo revolucionário, mas também seu suporte e sua forma” (MATTAR; SILVA, 2018, p. 128).² *Poemóviles*, por tanto, é radical em seu jogo não apenas com o espaço bidimensional da página, mas aproveitando também a terceira dimensão que os cortes e dobras do papel produzem.

² Marina Ribeiro Mattar também chama a atenção para aspecto da tradução intersemiótica: “Assim, mais do que uma atualização do suporte em si, em *Poemóviles* há ‘apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens que dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas’ (PLAZA, 2003, p. 12), pois nele as linguagens interagem pela comunicação das formas” (MATTAR, 2020, p. 191).

Essa inovação, além de redefinir o papel do próprio livro, de sua materialidade como parte do processo simbólico e de representação, altera também o processo de leitura: a tridimensionalidade dos poemas obriga o leitor a abandonar seus hábitos. Como comenta Angela Maria Gasparetti, “é preciso quebrar os paradigmas da leitura tradicional e ler de forma simultânea, o que faz emergir do poema sua predisposição para a polivalência semântica e sensorial” (GASPARETTI, 2012, *apud* MATTAR; SILVA, 2018, p. 131). Em outras palavras, o desdobramento do objeto em si, as páginas que, ao se abrirem, projetam uma forma no espaço, produzem leituras diferentes. Augusto comenta como o poema “Abre” (“Open” a versão em inglês também do próprio Augusto) gera diferentes relações de significado que se correspondem com a obra gráfica de Plaza:

Eu tentava corresponder às provocações da obra de Plaza, utilizando as palavras ABRE, FECHA, ENTRE e AMARELO, AZUL, VERMELHO, fazendo coincidir as três últimas com as cores respectivas. Abrefechando-se ou fechabrindo-se as páginas, os vocábulos sugeriam ainda outras combinações vocabulares, como AMAZUL, ENTREVÊ, REABRE, ou, em inglês, HALF O CLOSE, REOPEN, LOSE BLUE. (CAMPOS, A., 2013, p. 82).

A parceria dos *poemóviles* não deixou intacta a maneira em que ambos Augusto e Plaza concebiam sua prática poética e artística, ultrapassando o que é típico quando poetas e artistas plásticos, produzem livros em colaboração, isto é, que a imagem figure quase sempre como ilustração do poema, ou o poema como comentário da imagem. Segundo Augusto, nessa parceria, Plaza e ele buscavam “um verdadeiro diálogo interdisciplinar, integrado e funcional, entre duas linguagens, verbal e 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” (CAMPOS, A., 2013, p. 84).

Figura 1 – *poemóviles*

Fonte: <https://www.demonionegro.com.br/poemobiles/>

2.2 Caixa preta e *reduchamp*

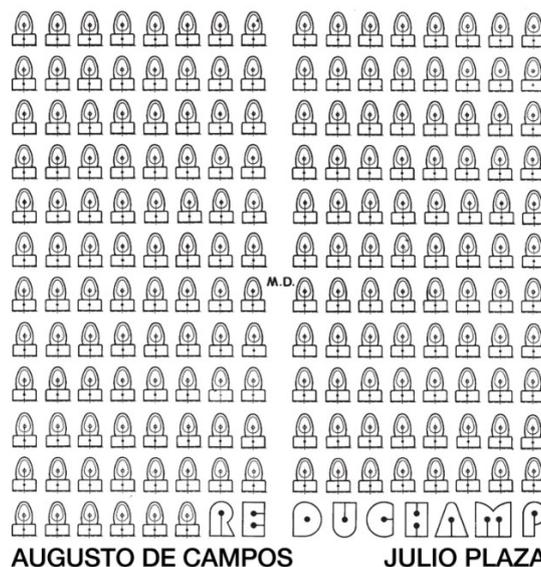
Após *poemóviles*, Julio Plaza e Augusto de Campos produziram *caixa preta* e *reduchamp*, ambas obras inspiradas pelo pioneiro artista dadaísta e conceitual Marcel Duchamp (1887-1968). *caixa preta*, literalmente uma caixa com objetos diversos (um disco, poemas impressos em folhas avulsas, poemas-objeto), segue a tradição das famosas *boîtes-en-valise* de Duchamp.³ Se em *poemóviles* o trabalho conjunto de Plaza e Augusto gerou uma nova concepção do livro, tanto do objeto físico em si como do seu modo de leitura, é interessante notar que *caixa-preta*, como observa o próprio Augusto, rompe com o “soporte tradicional do livro”, levando, no entanto, o problema da leitura para novos horizontes: a caixa continha alguns “poemas-objetos (‘cubogramas’) que, montados, construía cubos de formas tridimensionais, em deformações angulares, que tornavam o texto tanto menos legível quanto mais agudos os ângulos” (CAMPOS, A., 2013, p. 85).

³ Segundo Joan Stahl, em 1935, Marcel Duchamp teve a ideia de criar uma série de réplicas miniaturizadas das obras mais importantes de sua carreira que refletiam pontos de inflexão artística: “the facsimiles included collotype reproductions in black and white and color, objects, and a celluloid reproduction of the *Grand Verre* ... assembled in a box, carefully and elaborately designed with pullouts and hinges to unfold as an exhibition space ... the title *Boîte-en-valise* referred to the first in seven series, 24 deluxe boxes each containing a different original by Duchamp” [Os fac-símiles incluíam reproduções de colótipos em preto e branco e a cores, objetos, e uma reprodução em celulóide do *Grand Verre* ... montadas em uma caixa, cuidadosamente desenhada com puxadores e dobradiças para se desdobrar como um espaço de exposição... [O] título *Boîte-en-valise* referia-se à primeira de sete séries, 24 caixas de luxo cada uma contendo um original diferente da Duchamp] (STAHL, 1990, p. 153).

Esses gestos apontam para um desejo de questionar não apenas o objeto de arte em si, o que Duchamp já tinha proposto, mas também a maneira em que o espectador e o leitor se aproximam dos objetos, isto é, modificam nossos hábitos de “ler” arte e poesia.

Ainda sob a figura tutelar de Duchamp, no seguinte ano, aparece *reduchamp*, um poema-livro com um texto em “prosa porosa” de Augusto e “iconogramas” de Plaza. Um comentário biográfico-crítico-criativo, o texto vincula Duchamp com Stéphane Mallarmé como precursor das vanguardas. Formalmente, segundo Augusto, o texto é mais uma apreciação crítica do que um poema: “eu o recortava em linhas livres, como se fosse um poema longo, mas o intuito era mais propriamente crítico que poético” (CAMPOS, A., 2013, p. 85). Augusto lembra que a ideia de transformar esse texto escrito anteriormente em livro foi do Plaza, quem propôs um “um diálogo intersemiótico com o que [Plaza] chamou de ‘iconogramas’, fragmentos-signos iconicizados, extraídos das obras do próprio Duchamp e de outros artistas, seus contemporâneos” (CAMPOS, A., 2013, p. 86). O projeto gráfico da capa inclui a criação de uma tipologia ou fonte inspirada na famosa “Fonte” de Duchamp, o urinol que o artista exibiu como obra de arte em 1917 no Armory Show, assinando-o como R. Mutt. Augusto e Plaza criaram o design da capa usando “uma folha de letra-set destinada a planta interna de habitações, onde se repetiam, enfileiradas, pequenas imagens de vasos sanitários: na da frente, a inscrição MD; na última, com as imagens invertidas, a abreviação WC” (CAMPOS, A., 2013, p. 86).

Figura 2 – Capa de *reduchamp*



Fonte: <https://www.demonionegro.com.br/produto/reduchamp/>

No centro do livro, o miolo, literal e figurativamente, aparece um poemóble com as palavras “imagem/enigma”. Augusto comenta que o poema, composto de um anagrama, constitui um “tributo ao [também anagramático] *Anemic Cinema duchampiano*” (CAMPOS, A., 2013, p. 86). Além da homenagem específica ao filme experimental de Duchamp de 1926, produzido em parceria com Man Ray e Marc Allégret, o poemóble contém também uma alusão mais ampla ao projeto artístico-conceitual de Duchamp. Duchamp desenvolveu sua variada e instigante obra como um ataque à puramente visual “arte retinal”, contrapondo a ela o que hoje conhecemos como arte conceitual. O livro conclui com um trecho do texto e uma imagem que problematizam a arte só como visualidade e o texto como mero conceito. O texto diz:

dados os dados
duchamp nos dá
uma opção estratégia
aparentemente viável
ante o bloqueio massacrante
do dilúvio informativo
a ação na raiz das coisas
sem suportes apriorísticos
um livro o um vidro
uma capa ou um corpo
um postal ou um disco
um dado ou um vaso
um xeque ou um cheque
ou o silêncio
mas tudo ou nada
entre o visível e o invisível
o imprevisível
choque
(CAMPOS; PLAZA, 2009, n.p).

Aludindo ao “Lance de dados” de Mallarmé, Augusto coloca em destaque os muitos “suportes” com os que Duchamp questionou o estatuto da obra de arte (vidro, um vaso sanitário, cheques fac-similados...). Ao mesmo tempo, a parte visual do livro conclui com uma “página com um pequeno centro circular vazado – alusão à espia de *Étant Donnés* (o último e surpreendente trabalho de Duchamp). A página seguinte revelaria uma foto da cabeça do artista, com uma calva artificial recortada em forma de estrela” (CAMPOS, A., 2013, p. 86).⁴ A colaboração entre Plaza, um artista plástico, e Augusto,

⁴ Também essa alusão a uma obra de Duchamp, uma espécie de diorama de uma mulher nua deitada numa paisagem com uma cascata, só visível através de dois pequenos orifícios, reafirma o papel da visualidade em arte. A obra foi composta em segredo por Duchamp durante 20 anos no final da vida do artista, quando muitos pensavam que tinha abandonado a arte para se tornar um jogador profissional de xadrez.

um poeta concreto, através de sua extensa reelaboração de Duchamp, acaba colocando em xeque tanto a questão visual quanto a conceitual. As visões se juntam em *reduchamp* para produzir um todo que é maior do que suas partes separadamente, as quais viram, até certo ponto, indissociáveis. No processo, o “olhar de fora” de Plaza se transforma em um “olhar de dentro”.

2.3 Olea e Haroldo: De *Macunaíma* para *Materia Mater-Materia*

Podemos comparar o “olhar de fora” de Plaza com o olhar de outro hispânico, o mexicano Héctor Olea, quem também participou do momento concreto no Brasil. Nascido em 1945 na Cidade do México, Olea cresceu num ambiente cultural muito rico. Marcante para Olea foi a convivência nesse ambiente com intelectuais exilados da República Espanhola e o pai, o historiador Héctor R. Olea Castaños. Olea se formou em arquitetura pela ENA-UNAM, e foi testemunha dos protestos estudantis e a violência do trágico ano de 1968 no México. Publicou seus primeiros poemas na revista *Punto de Partida* em 1967-69. A respeito dessas primeiras publicações salienta Olea em nota autobiográfica intitulada “Retrospecto”: “Os primeiros poemas [...] são o motivo unificador de uma resposta mais ávida à vida: desterrar o enraizamento mexicano, replantando-o nas mais extremas latitudes e me assumir nesse pseudo-exílio, voluntário e continental” (OLEA, 1986, p. 5).

Justamente, à procura de outras latitudes, em 1970, Olea parte para a América do Sul, visitando primeiramente a Argentina e o Chile, e posteriormente o Brasil. Olea lembra que já possuía certas conexões com esses países da América do Sul: “Várias origens me vinculam ao resto da América; meu avô paterno foi ‘vástago de unos navegantes chilenos que la aventura llevó de Valparaíso a tierras de Sinaloa’...” [vástago de uns navegantes chilenos que a aventura levou de Valparaíso para terras de Sinaloa] (OLEA, 1986, p. 6). O Brasil como um destino futuro aparece vislumbrado em recordações da infância. Comenta Olea ter passado tempo em lugares do México que, seja pelo clima (Orizaba, um lugar cheio de garoa, como São Paulo) ou pelo nome (Veracruz—um dos antigos nomes do Brasil), recordavam o Brasil (OLEA, 1986, p. 6). Quando finalmente chega no Brasil, Olea assume seu lugar numa linhagem de intelectuais mexicanos que estreitaram os vínculos culturais entre os dois países, entre eles, Alfonso

Reyes, poeta mexicano que foi embaixador do México no Brasil na década de 30.⁵ Escreve Olea sobre esse impulso de diplomata cultural que herdara de Reyes: “Entendera, eu, nesse local, um certo compromisso transculturador que viesse colaborar na fixação do mutante espetáculo criativo da ‘raça cósmica’” (OLEA, 1986, p. 6).

Olea cumpriu com esse “compromisso transculturador” de várias maneiras. Estudou transcrição com Haroldo de Campos chegando a traduzir (ou retraduzir—já existia uma versão para o espanhol) *Macunaíma* de Mário de Andrade. Sobre essa aventura tradutória, escreve “um belo dia de uma república baiana, sou presenteado com um desafio: *Macunaíma*. Anos de pesquisa depois (Seix Barral, Barcelona, 1977), resolvi seus 830 enigmas numa apurada edição sem notas. Aplicava então o princípio da poesia e as explicações serem incompatíveis” (OLEA, 1986, p. 6). A tradução de Olea depois foi reeditada (ironicamente com muitas notas) como parte da Biblioteca Ayacucho, a importante empreitada editorial fundada pelo intelectual uruguaio Ángel Rama. Isabel Gómez, que estudou a versão de Olea, conclui que, na tradução, ele “adheres to the poetic, experimental, and cannibalistic sides of *Macunaíma* [and] remains faithful to Andrade’s work as a practice, as an elaboration of ideas rather than a completed whole. He creates a translation that draws on connections between literary traditions” [adere aos aspectos poéticos, experimentais e canibais de *Macunaíma* [e] permanece fiel à obra de Andrade como uma prática, como uma elaboração de ideias em vez de um todo completo. Ele cria uma tradução que aproveita as conexões entre as tradições literárias] (GÓMEZ, 2016, p. 325).

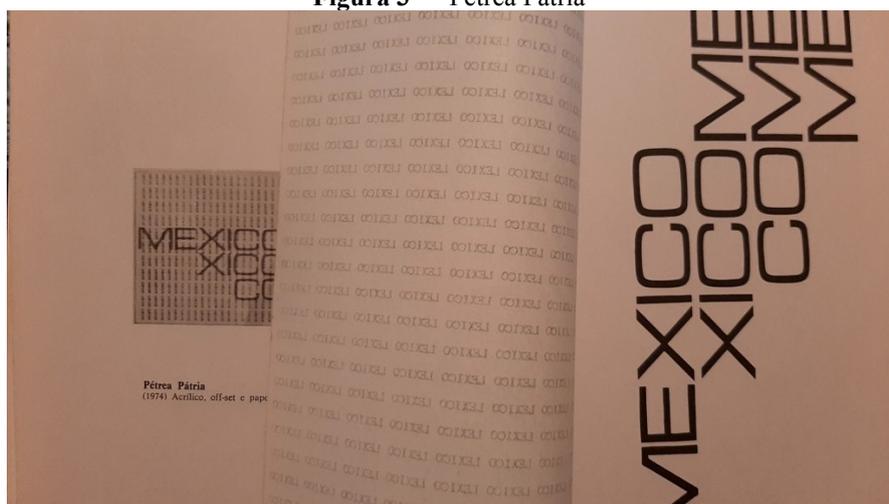
A Olea devemos também várias traduções, entre elas, *Obra escogida* de Oswald de Andrade, (que se publicou também na Biblioteca Ayacucho) e vinte textos de Guimarães Rosa que, até hoje, permanecem inéditos. Olea traduziu vários formatos de *galáxias* de Haroldo de Campos e reimpressos na importante antologia do Neobarroco *Medusario*. Talvez o diálogo criativo mais intenso com a tradição cultural do Brasil, porém, seja seu livro de poesia *Materia mater-materia*, publicado pelo editor independente Massao Ohno em São Paulo em 1986. O volume reúne poemas visuais, traduções de poemas taoístas e ideogramas japoneses, e até partituras de obras em parceria com músicos como Willy Correa de Oliveira. No livro Olea estabelece um diálogo

⁵ Fred P. Ellison documenta esse período na vida de Reyes em seu livro *Alfonso Reyes e o Brasil: um mexicano entre os cariocas*.

profundo não apenas entre as artes (poesia, artes visuais e música), mas também entre as diversas culturas que o perpassam – o México, o Brasil e a Ásia (via o Brasil). As obras concretas revelam um diálogo verbivocovisual com os irmãos Campos, e outros poemas recriam *Grande sertão: Veredas* aproximando-o do taoísmo.

Entre os textos inspirados pelo concretismo, “Pétrea Pátria” (1974) aproveita a lição de Augusto de Campos no célebre poema “greve” (1961). Nesse poema, Augusto alude a Mallarmé que, “para definir o seu marginalismo de poeta [foi] buscar não uma metáfora aristocrática como a da ‘torre de marfim’, mas [...] a palavra ‘greve’, emblemática da luta de classes” (CAMPOS, 1974, p. 27). O poema de Augusto, impresso em uma folha translúcida com o texto do poema superposta a outra com a palavra “GREVE” em maiúsculo, afirma a relevância da poesia concreta no plano social e político. Como observa André Dick, “O poeta se sente um ‘escravo se não escreve’ e que, abafado pelo momento histórico, opressor, ‘grita grifa grafa grava’ a ‘única palavra’ que é ‘greve’, ou seja, a poesia se volta para a própria esterilidade” (DICK, s.d, n.p). O diálogo entre Olea e Augusto, no entanto, é frutífero. Olea inverte o design do poema de Augusto: coloca na página transparente a única palavra “LÉXICO” em caixa alta repetida em 10 colunas, e a superpõe a um poema que anagramatiza a palavra “México” produzindo a frase “Mexico, Xicome, Come, Me”. Olea canibaliza o poema político de Augusto transformando-o numa complexa meditação sobre a língua materna (“léxico”) e a identidade nacional e cultural (“[O] México me come”). Outros poemas (“Nova Totius Terrarum” e “México Mágico”) aprofundam nessa problemática relação do poeta com o país natal e sua identidade cultural. Como mencionamos, Olea visava “desterrar o enraizamento mexicano, replantando-o nas mais extremas latitudes” (OLEA, 1986, p. 5). O resultado são poemas que conjugam esse olhar estrangeiro ou “de fora” e o “olhar de dentro” da poesia concreta.

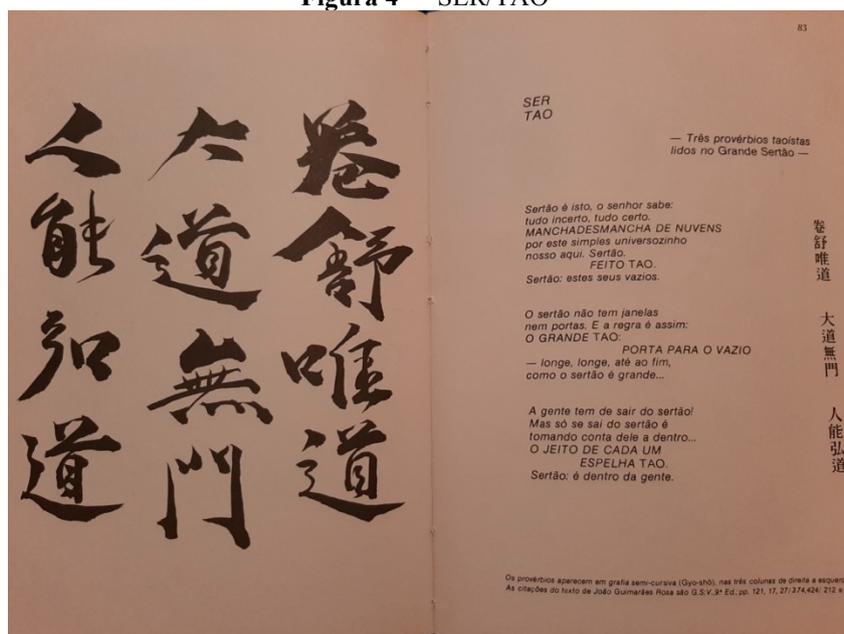
Figura 3 – “Pétrea Pátria”



Fonte: Olea, H. *Mateia mater-materia*

Outro exemplo dessa conjugação criativa de referências é o poema “SER/TAO”. O poema é composto de “—Três provérbios taoistas lidos no *Grande Sertão*—” (OLEA, 1986, p. 83). Tradutor e estudioso de Guimarães Rosa e, como Haroldo de Campos, conhecedor também das poéticas da Ásia, nesse poema, Olea “lê” *Grande sertão: Veredas* através da ótica taoista. Em três estrofes, Olea intercala provérbios do *Tao Te Ching* ou *Livro do Caminho da Virtude* entre citações de *Grande sertão*. O maravilhoso achado poético “SER/TAO” condensa, que nem um ideograma chinês, as questões filosóficas do ser, do conhecimento e da vida às quais tanto o tratado filosófico atribuído a Lao Tsé como a obra de Guimarães Rosa buscam responder. Visualmente, o poema justapõe à escrita chinesa, em grafia semi-cursiva, o texto de Rosa, inserindo no meio a tradução dos provérbios grafada em caixa alta.

Figura 4 – “SER/TAO”



Fonte: Olea, H. *Mateia mater-materia*

Sem dúvida também dialogando com as muitas traduções que Haroldo de Campos fez da poesia chinesa e japonesa, o poema é marcado pela temática do “dentro” e do “fora” concluindo de maneira paradoxal:

A gente tem de sair do sertão!
Mas só se sai do sertão é
tomando conta dele a dentro...
O JEITO DE CADA UM
ESPELHA TAO
Sertão: é dentro da gente.
(OLEA, 1986, p. 83).

3 Conclusão: Vidas nômades, Olhares Externos/Internos

Ambos Julio Plaza e Héctor Olea são artistas de origem hispânica cujas trajetórias, tanto por escolha individual quanto por circunstâncias históricas, os levaram para o Brasil. No clima artístico que permeava o país nas décadas de 1960, 1970 e 1980, os dois encontraram um ambiente que nutriu sua fértil inquietação experimental e de vanguarda. Em particular, o impulso criativo da poesia concreta de Augusto e Haroldo de Campos foi marcante, produzindo traduções e obras individuais inspiradas no concretismo (no caso de Olea), e parcerias inter-artísticas (no caso de Plaza). Ambos chegaram com formações prévias, mas inclusive antes de se radicarem no Brasil, já olhavam para outros

horizontes. Lembra Plaza que nos anos do franquismo na Espanha, a procura de visões externas virou necessária:

Paralelamente, nós nos organizamos na mesma cooperativa para driblar a censura e o sequestro de informação pela ditadura. Era no exterior que íamos procurar nossas fontes de informação. Surgem, assim, os primeiros contatos com a poesia visual internacional, a semiótica. E, em particular, com a poesia concreta brasileira do grupo *Noigandres*. (PLAZA, 2013, p. 28)

O “olhar de fora” de Plaza, através de uma trajetória artística que desenvolveu não apenas no Brasil, mas *com* o Brasil, com poetas como Augusto de Campos, virou um “olhar de dentro” que produziu inovações artísticas criou influências mútuas. Plaza faleceu em 2003, mas em anos recentes, através de publicações e exposições, está sendo reconhecido como um artista chave na história da experimentação artística do Brasil.

Como Plaza, Olea é uma figura nômade insólita cujas viagens linguísticas e literárias do México até a Ásia passam pelo Brasil. Porém, ele não ficou no Brasil e passou a se dedicar nos últimos tempos a atividades de curadoria. No entanto, sua atividade como tradutor de alguns dos textos mais relevantes e difíceis da tradição moderna do Brasil (Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Haroldo de Campos) responde a vários desafios: o “compromisso transculturador” que voluntariamente assumiu assim como a percepção desses modelos como uma necessidade vital para a tradição hispânica: “O trânsito por vários contextos linguísticos me capacita para saber que o futuro revigoramento da literatura em idioma castelhano está na dependência de um esperado reencontro interno via Brasil” (OLEA, 1986, p. 6). Nessa tarefa de criar/recriar tradições, o posicionamento como um olhar de fora e de dentro é uma preocupação constante em Olea. Num texto sobre o estatuto de negatividade inerente ao processo de composição de Guimarães Rosa, Olea escreve: “Eis aqui a ‘tradição eterna’ vertida pelo poeta-tradutor em boca do anônimo protagonista de ‘Páramo’ (12.29): ‘*minha história interna*’. O processo latente, nela, é a sua historicidade interna, sedimento da história externa” (OLEA, 1996, p. 146). Como no caso de Plaza, o olhar externo de Olea virou um olhar interno. Como Plaza, também Olea merece ser mais conhecido, mais reconhecido.

Referências

AGUILAR, Gonzalo. Entreatar: os Poemóviles de Augusto de Campos e Julio Plaza. **Revista Rosa**, v. 3, n. 1, 26 Fev 2021. Disponível em:

<https://revistarosa.com/3/entreatar>. Acesso em: 21 set 2021.

ALONSO, Rafael. Engajamento desterrado: a relação de Vilém Flusser com o Brasil. **Intexto**, n. 51, p. 46–62, 21 Dez 2020.

CAMPOS, Augusto de. Mallarmé: o poeta em greve. *In*: CAMPOS, A. DE; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. DE (Orgs.). **Mallarmé**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 23–29.

CAMPOS, Augusto de. “Poesia ‘entre’: de Poemóviles a Reduchamp”. *In*: BARCELLOS, V. C. (Org.). **Julio Plaza: poética política**. Poética. Porto Alegre: Porto Alegre Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013. p. 80–87.

CAMPOS, Augusto De; PLAZA, Julio. **Reduchamp**. 2. ed. São Paulo: Annablume; Selo Demônio Negro, 2009.

DICK, André. Canto abafado entre paredes: sobre a poesia de Augusto de Campos. **ZUNÁI: Revista de Poesia & Debates**. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/andre_dick_augusto_de_campos.htm#_edn19. Acesso em: 26 dez 2021.

ELLISON, Fred P. **Alfonso Reyes e o Brasil: um mexicano entre os cariocas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

EULÁLIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**. São Paulo: Edições Quíron, 1978.

GARRAMUÑO, Florencia. La modernidad en tránsito de Lasar Segall. **Artelogie**, p. 9, 2011. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article85>. Acesso em: 18 dez 2021.

GÓMEZ, Isabel. Brazilian Transcreation and World Literature. **Journal of World Literature**, v. 1, n. 3, p. 316–341, 2016.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Julio Plaza | Museu de Arte Contemporânea. **ArtNexus**, v. 92, Mai 2014. Disponível em: <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d6415e790cc21cf7c0a3d8e/92/julio-plaza>. Acesso em: 21 set 2021.

STAHL, Joan. Marcel Duchamp: The Box in A Valise. Ecke Bonk. David Britt. **Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America**, v. 9, n. 3, p. 153–153, 1 Out 1990.

MATTAR, Marina Ribeiro. Além do livro: tradução e criação em Poemóviles e outras mídias. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, v. 29, n. 1, p. 181–198, 30 Mar 2020.

MATTAR, Marina Ribeiro; SILVA, Rogério Barbosa Da. O Autor-Editor: O Caminho Paralelo da Poesia Concreta. **Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro**, v. 22, n. 38, p. 117–136, 7 Dez 2018.

MELLBY, Julie. **Julio Plaza and Augusto de Campos**. Disponível em: <https://graphicarts.princeton.edu/2021/03/02/julie-plaza-and-augusto-de-campos/>. Acesso em: 18 dez 2021.

OLEA, Héctor. **Materia mater-materia**. São Paulo: Masao Ohno Editor, 1986.

OLEA, Héctor. O tempo às avessas da negatividade rosiana. **Revista USP**, n. 29, p. 143–148, 30 Mai 1996.

PLAZA, Julio. Memórias e trajetórias. In: BARCELLOS, V. C. (Org.). **Julio Plaza: poética política**. Porto Alegre: Porto Alegre Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013. p. 24–33.

SCHWENDENER, Martha. Art and Language in Vilém Flusser's Brazil: Concrete Art and Poetry. **Flusser Studies**, n. 30, p. 1–20, Nov 2020.

Recebido em: 17 de setembro de 2021

Aceito em: 01 de dezembro de 2021

Publicado em dezembro de 2021

Odile Cisneros
E-mail: cisneros@ualberta.ca
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5673-2727>
