

ARRANJOS DA SEMIÓTICA ESPACIAL NO OBJETO LITERÁRIO *POEMÓBILES*

CONFIGURATIONS OF SPATIAL SEMIOTICS
IN THE LITERARY OBJECT *POEMÓBILES*

CONFIGURATIONS DE LA SÉMIOTIQUE SPATIALE
DANS L'OBJET LITTÉRAIRE *POEMÓBILES*

Marc Barreto Bogo¹

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Resumo: Ao longo do tempo, criadores de diferentes campos têm explorado a forma do livro como recurso estético, promovendo experimentações com sua espacialidade e materialidade. A recente reedição de *Poemóbiles*, de Augusto de Campos e Julio Plaza, oferece uma oportunidade privilegiada para investigar o papel da espacialidade nos processos de produção de sentido dos objetos literários. Lançada originalmente nos anos 1970, essa publicação é uma espécie de escultura poética manuseável, reunindo uma dúzia de poemas em formato *pop-up*, em que elementos gráficos ganham movimento e tridimensionalidade por meio de cortes e dobras. A nova edição preserva o projeto gráfico original, convidando-nos a reler esta obra à luz das reflexões atuais da semiótica discursiva e de seus desdobramentos na semiótica plástica, na semiótica do espaço e nos estudos sociosemióticos dos objetos e interações. A questão central é: que papel cumpre a semiótica espacial nos processos de produção de sentido de *Poemóbiles*? A sistematização de certas categorias espaciais recorrentes ao longo do volume, como aberto *versus* fechado, expandido *versus* comprimido e volume *versus* superfície, revela a estreita articulação entre a materialidade tridimensional do objeto literário, o gesto cinético do leitor e os processos de produção de sentido da obra. Em *Poemóbiles*, a configuração espacial expansiva dos poemas, construída pela técnica de cortes e víncos, vincula-se diretamente à noção central de liberdade criativa, que constitui uma isotopia semântica ao longo da leitura.

Palavras-chave: *Poemóbiles*; poesia concreta; semiótica espacial; semiótica plástica; espacialidade.

Abstract: Over time, creators from different fields have explored the book form as an aesthetic resource, experimenting with its spatiality and materiality. The recent reedition of *Poemóbiles*, by Augusto de Campos and Julio Plaza, provides a fruitful opportunity to investigate the role of spatiality in the meaning-making processes of literary objects. Originally published in the 1970s, this volume is a sort of poetic, handheld sculpture composed of a dozen pop-up poems, where graphic elements acquire movement and three-dimensionality through cuts and folds. The new

¹ Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e em Sciences du Langage - Sémiotique pela Université de Limoges. Professor Doutor no Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie e membro do Centro de Pesquisas Sociosemióticas. Email: marccbogo@gmail.com.

edition reproduces the original graphic design, inviting us to reread this work through the lens of discursive semiotics and its developments in plastic semiotics, spatial semiotics, and sociosemiotic studies of objects and interactions. The central question is: what role does spatial semiotics play in the meaning-making processes of *Poemóbiles*? The systematization of certain recurring spatial categories throughout the volume, such as open *versus* closed, expanded *versus* compressed, and volume *versus* surface, reveals the articulation between the three-dimensional materiality of the literary object, the reader's kinetic gesture, and the work's meaning-making processes. In *Poemóbiles*, the expansive spatial configuration of the poems, shaped through cutting and folding techniques, is directly connected to the central notion of creative freedom, which functions as a semantic isotopy throughout the reading experience.

Keywords: *Poemóbiles*; concrete poetry; spatial semiotics; plastic semiotics; spatiality.

Résumé: Au fil du temps, des créateurs de différents domaines ont exploré la forme du livre, dans sa spatialité et sa matérialité, comme ressource esthétique. La récente réédition de *Poemóbiles*, d'Augusto de Campos et Julio Plaza, offre une occasion privilégiée pour examiner le rôle de la spatialité dans les processus de production de sens des objets littéraires. Publié à l'origine dans les années 1970, ce volume se présente comme une sorte de sculpture poétique maniable, réunissant une douzaine de poèmes au format pop-up, où les éléments graphiques gagnent mouvement et tridimensionnalité grâce aux coupes et aux pliages. La nouvelle édition reprend le projet graphique original, nous invitant ainsi à relire cette œuvre à la lumière des récentes réflexions de la sémiotique discursive et de ses développements dans la sémiotique plastique, la sémiotique de l'espace et les études socio-sémiotiques des objets et de l'interaction. La question centrale est la suivante : quel rôle la sémiotique spatiale joue-t-elle dans les processus de production de sens de *Poemóbiles* ? La systématisation de certaines catégories spatiales récurrentes dans le volume, telles que expansion *versus* compression, ouverture *versus* fermeture et volume *versus* surface, révèle l'articulation étroite entre la matérialité tridimensionnelle de l'objet littéraire, le geste cinétique du lecteur et les processus de signification de l'œuvre. Dans *Poemóbiles*, la configuration spatiale expansive des poèmes, construite à travers les techniques de découpe et de pliage, se rattache directement à la notion centrale de liberté créatrice, qui constitue une isotopie sémantique tout au long de la lecture.

Mots-clés: *Poemóbiles* ; poésie concrète ; sémiotique spatiale ; sémiotique plastique ; spatialité.

Introdução: a espacialidade nos objetos-suportes

A espacialidade costuma impactar diretamente as práticas de circulação e de leitura dos artefatos que comportam linguagem verbal escrita. Ao longo da história, as dimensões, o peso, a resistência, a maleabilidade, a opacidade ou a transparência dos objetos-suportes determinou não apenas seus usos e sua disseminação na sociedade, mas também produziu certos efeitos de sentido decorrentes da sua organização espacial. Isso fica evidente se pensamos, por exemplo, em como a leveza e as pequenas dimensões das tabuletas de argila dos sumérios permitiram seu transporte fácil e seu uso em funções cotidianas como registros e contabilidade, enquanto, por outro lado, a solidez e as grandes dimensões das gravações em mármore no império romano acarretavam efeitos de sentido de monumentalidade e de poder nas homenagens a imperadores e divindades.

Na atualidade, as diferenças entre os vários formatos em que são distribuídas as obras literárias implicam em práticas e apreensões distintas por parte do leitor. Podemos ter uma experiência de leitura muito diversa ao ler uma obra literária, por exemplo, no econômico formato de um livro de bolso, em uma sofisticada edição em capa dura, ou ainda no formato de *ebook* visto em um *gadget* qualquer, graças aos modos muito diversos com que esses objetos-suportes arranjam a espacialidade em seus processos de produção de sentido. Entende-se por “espacialidade” a maneira particular como a fisicalidade de uma dada determinação material ocupa um certo lugar no espaço, com densidade e constituição próprias.

Muitos criadores de diferentes campos vêm utilizando a forma do livro como um recurso estético e produtor de sentidos, promovendo experimentações com a espacialidade e com a materialidade do objeto literário. A articulação de linguagens e a exploração da espacialidade da obra impressa podem ser empregados como recursos semióticos na construção de obras literárias, o que vem sendo realizado ao longo do tempo por artistas, escritores, poetas etc.

Na intersecção entre os campos da literatura e da arte, na verdade, sempre existiram experimentações com linguagens variadas no espaço do livro. Experimenta-se com a forma do livro e com diferentes conjuntos significantes desde os primeiros códices – basta pensar, por exemplo, nas complexas encadernações e ricas iluminuras dos manuscritos medievais. Na Europa, essas experimentações tiveram um desenvolvimento acentuado no início do século XX, em especial com as publicações de vanguardas artísticas como o futurismo, o dadaísmo e o construtivismo. No Brasil, especialmente a partir da primeira metade do século XX, surgiram diversas obras ligadas ao movimento modernista brasileiro que apresentavam um tratamento visual e espacial apurado, articulando várias linguagens. É imperativo reconhecer o valor do movimento da poesia concreta que, a partir das décadas de 1950 e 1960, apresentou grande força no território nacional, com as contribuições de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Julio Plaza, autores cujas criações assumem uma visualidade e espacialidade fundamentais nos processos de produção de sentido das obras, com resultados transitando entre os campos da literatura e das artes visuais. No início do século XXI, outro marco importante no cenário editorial brasileiro foi a atuação da Cosac Naify, editora cujas obras propunham experimentações que conjugavam escrita verbal, design, ilustração e materialidade. Mais recentemente, nas décadas de 2010 e 2020, destacam-se certas obras de literatura lançadas

por pequenos editores como a Lote 42 ou a Editora Nós, que circulam principalmente em feiras de arte gráfica e de edições independentes, articulando escrita verbal, ilustrações, fotografias, experimentações materiais e, em alguns casos, elementos sonoros ou escultóricos. Percebe-se, nas publicações da literatura contemporânea de várias editoras ao redor do mundo, uma forte experimentação com a espacialidade e com a materialidade do objeto literário, visando gerar experiências de leitura provocadoras.

A recente reedição da obra *Poemóbiles*, lançada no início de 2025 em coedição pela Lote 42 e pelo Selo Demônio Negro, parece apresentar uma oportunidade particularmente frutífera para voltarmos a investigar o papel da espacialidade nos processos de produção de sentido dos objetos literários. O volume, de autoria de Augusto de Campos e Julio Plaza, é uma das obras mais marcantes do movimento da poesia concreta no Brasil, tendo sido publicado originalmente em 1974. Espécie de escultura manuseável, *Poemóbiles* é composto por 12 poemas avulsos, agrupados em uma caixa única. Os poemas são configurados na forma de *pop-ups*, isto é, estruturas de papel em que os elementos gráficos adquirem movimento e tridimensionalidade por meio de cortes e dobras. Esta nova edição replica o projeto gráfico original da publicação, convidando-nos a voltar mais uma vez nosso olhar para essa obra provocadora dos anos 1970, porém agora à luz de novas reflexões teóricas da semiótica discursiva, plástica e espacial, que foram bastante desenvolvidas desde então. Embora os *Poemóbiles* já tenham sido muito investigados por autores do campo da arte e da literatura (Aguilar, 2021; Mattar, 2019; Gasparetti, 2012; dentre outros), parece não ter havido ainda nenhum estudo no campo da semiótica discursiva dedicado à fisicalidade desta obra tão relevante no desenvolvimento da poesia concreta brasileira.

A questão que visamos discutir, assim, é a seguinte: que papel cumpre a semiótica espacial nos processos de produção de sentido do objeto literário *Poemóbiles*? Nossa objetivo é sistematizar algumas categorias espaciais que nos ajudem a explicar quais efeitos de sentido são produzidos na prática de leitura dessa obra que é marcada por uma forte experimentação formal. Por questão de economia da análise, o *corpus* será composto pela estrutura da caixa da publicação, pelo primeiro poema e pelo último. A abordagem teórica adotada é a da semiótica discursiva desenvolvida por Algirdas Julien Greimas (1966, 1970, 1983, 1987), assim como seus desdobramentos na semiótica plástica de Jean-Marie Floch (1985, 1990, 1995), na semiótica do espaço de Manar Hammad (1986, 2005, 2022) e nos estudos sociosemióticos dos objetos e seus processos interacionais de

Eric Landowski (2005, 2018, 2025). Essa base teórico-metodológica nos permite observar os textos literários contemporâneos como objetos literários intersemióticos (Bogo, 2020, 2025) e, a partir dessa mesma abordagem, relançar nosso olhar para os (já) clássicos *Poemóbiles*.

1 A semiótica espacial e sua articulação nos objetos literários

Em nosso primeiro contato com um livro qualquer, percebemos que se trata, sempre, de uma manifestação significante que articula a semiótica espacial. O livro é um objeto físico, uma determinação espaço-temporal que possui tamanho, densidade, textura, temperatura etc. É na espacialidade deste objeto físico que é plasmada, em primeiro lugar, uma linguagem visual gráfica. A impressão dessa linguagem visual comporta, além dos elementos tipográficos usuais (letras, sinais de pontuação e caracteres de todo tipo), eventuais ilustrações e demais elementos gráficos de apoio (ícones, fios, blocos cromáticos etc.). A impressão de um livro está gravada sobre a espacialidade do volume e, portanto, o processamento espacial é pré-requisito para o visual. A visualidade da letra impressa nas páginas do objeto livro é o que nos dá acesso à semiótica verbal, sistema de escrita que é, portanto, formado por uma dimensão espacial, uma dimensão visual e uma dimensão propriamente linguística.

Pelo fato de mediar nosso primeiro contato com uma publicação, a espacialidade do livro exerce um papel fundamental em nosso reconhecimento inicial deste objeto. De acordo com nossa própria familiaridade com cada mercado editorial, é até mesmo possível antever, por meio do formato e da aparência externa do volume de um livro, a qual categoria de código aquela publicação pode pertencer: livro de literatura, livro técnico, manual, dicionário, catálogo, livro infanto-juvenil e assim por diante. É o que aponta Klock-Fontanille (2010, p. 23, tradução nossa):

No caso da escrita alfabética ocidental, o livro, ou seja, a união em forma de código de folhas de papel dobradas, é um suporte privilegiado desde a sua invenção, resistindo ainda à concorrência das telas. [...] Além disso, podemos notar uma ligação entre a forma do livro e seu conteúdo. Como a forma dos tabletas de argila podia indicar o seu conteúdo entre os sumérios, podemos frequentemente adivinhar o conteúdo de um livro, ou pelo menos o tipo de leitura a ele relacionado, a partir de seu formato – segundo nosso próprio grau de familiaridade com os diferentes objetos-livros.

Um objeto literário, portanto, é antes de mais nada um objeto, ou seja, uma determinação material e espaço-temporal investida de significação (Landowski, 2018) que se apresenta ao leitor como processamento de uma semiótica espacial.

Mas o que quer dizer, exatamente, uma “semiótica espacial”? Uma “semiótica”, conforme seu verbete no *Dicionário de Greimas e Courtés* (2011, p. 448-456), é um conjunto significante, não apenas de acordo com o modo como ele se manifesta observável no mundo, mas já semiotizado, isto é, observado pelas lentes de uma teoria que o enquadra. As várias semiólicas presentes no mundo, ou seja, os vários conjuntos significantes, são hierarquicamente organizados e dotados de um duplo modo de existência, sintagmático e paradigmático, articulando um plano da expressão e um plano do conteúdo. A semiótica espacial diz respeito a um desses conjuntos significantes. Ela comporta certas especificidades, conforme a definição de “semiótica do espaço” dada por Manar Hammad:

Essa denominação, herdada do uso da pesquisa que, partindo da arquitetura, foi levada a ampliar a definição de sua expressão-objeto para incluir a vastidão organizada na qual se movem as pessoas e os objetos, designa uma semiótica-objeto em vias de construção, compreendida no tipo de semiólicas não científicas, conforme a definição de Hjelmslev. Caracterizada por um dos elementos de sua expressão, a semiótica do espaço revela-se uma semiótica sincrética, “natural” na medida em que ela se encontra informada por uma cultura. É necessário distinguir diferentes semiólicas espaciais definindo áreas culturais [...]. A comparação dessas diferentes formas semióticas é metodologicamente explorada na empreitada de “construção” científica regida pela teoria semiótica. (Hammad, 1986, p. 78, tradução nossa).

Um objeto como um livro poderia ser considerado, portanto, uma dessas “formas semióticas” que ocupam a “vastidão organizada” na qual nos movemos (e vivemos). Cada objeto literário determina certa porção do espaço que possui, além da sua tridimensionalidade, uma materialidade tátil que pode ser relevante nos processos de construção de sentido da obra. O próprio Hammad (2005) já nos mostrou de que modo a análise semiótica com foco na espacialidade de objetos manuseados pelo homem, como os utensílios japonesas da cerimônia do chá, pode revelar uma série de efeitos de sentido decorrentes da posição, orientação espacial e constituição física de cada item.

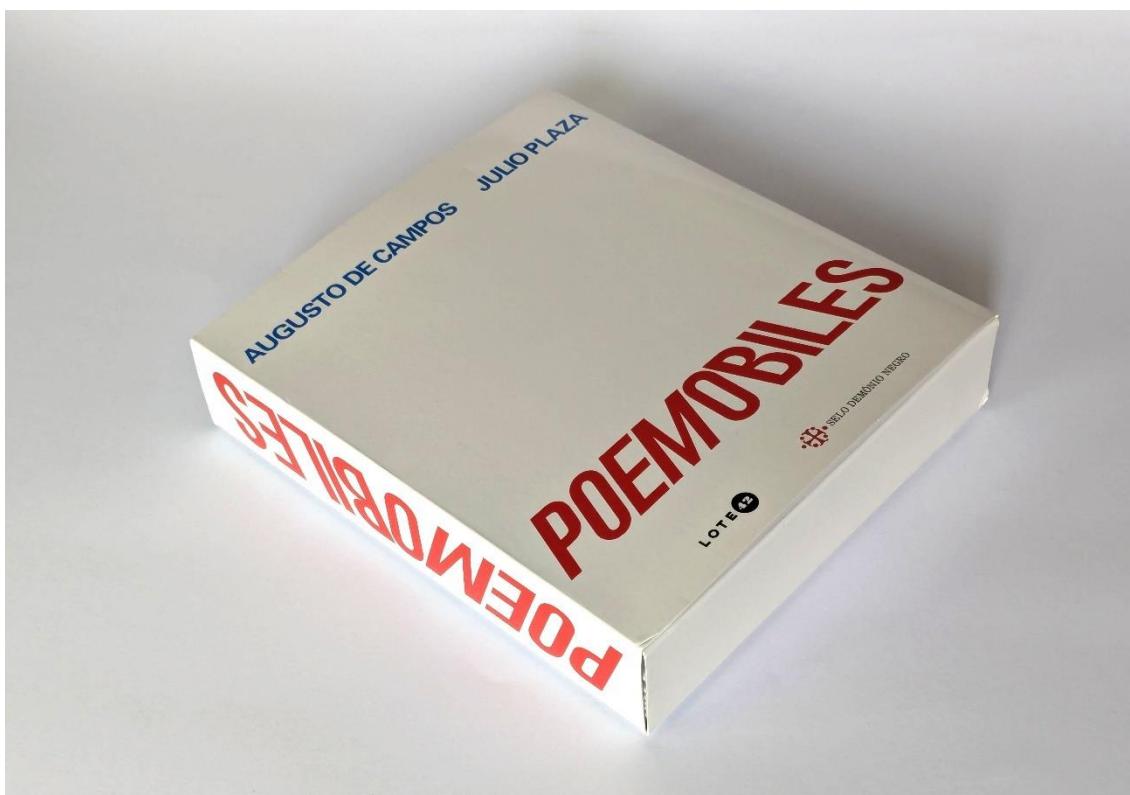
Nos *Poemóbiles* de Haroldo de Campos e Julio Plaza, o próprio nome da obra nos leva a considerar a importância da descrição e análise de seu processamento espacial. O título apresenta, unidos, os termos *poemas* e *móbiles*: enquanto o primeiro termo remete a uma forma de linguagem verbal correspondente a um gênero literário específico, o

segundo indica um tipo de objeto muito particular. Um móbil é um objeto composto de peças móveis articuladas entre si, normalmente suspensas por fios e presas em um eixo central, que se movimentam por ação humana ou pelas correntes de ar. Essas peças podem exercer uma função de representação científica (por exemplo, em um móbil do sistema solar), uma função lúdica (nos brinquedos infantis), ou ainda podem ser empregados como recurso estético na arte (particularmente, na arte cinética de Alexander Calder). Observar um móbil requer, portanto, não apenas estar atento ao local que cada peça ocupa no espaço, mas também ao seu cinetismo, isto é, ao movimento que cada elemento realiza quando se desloca pelo espaço. Tendo isso em mente, podemos então nos acercar de nosso objeto de estudo.

2 A caixa dos *Poemóbiles*

Em uma primeira apreensão do objeto, *Poemóbiles* se apresenta como uma caixa feita de material branco, rígido, no formato de um paralelepípedo, que compõe um sólido ligeiramente mais espesso e maior, em termos de dimensões, do que grande parte dos livros de poesia com que estamos acostumados. A caixa, montada em papel-cartão de alta gramatura (250g/m^2), configura-se como um sólido geométrico de 19,0cm de largura, 21,5cm de altura e 4,5cm de profundidade. Na face frontal, constam o nome dos autores, o título da obra e os selos das editoras; no verso, há um curto texto que sintetiza o contexto histórico de criação da obra, assim como os selos das editoras e o código de barras; na lateral esquerda, vemos o título *Poemóbiles* em grande formato, ocupando quase toda a superfície visível; na lateral direita, enfim, percebe-se uma leve reentrância de cerca de 2,5cm, onde pode-se pôr os dedos quando seguramos o objeto, o que indica também, pela diferença de tratamento volumétrico, que a abertura da caixa deve ser feita por ali.

Figura 1. A caixa dos *Poemóbiles*.



Fonte: Fotografia do autor.

Na composição gráfica impressa na caixa de *Poemóbiles*, as letras são grafadas em tipografia sem serifa, simples e legível, nas cores azul e vermelho sobre o fundo branco. Cabe aqui uma atenção especial ao *lettering* do título da obra: grafado em fonte sem serifa, com eixo racionalista (verticalizado), em caixa-alta e desenho levemente condensado (estreito), sua composição tipográfica pode remeter a um uso racionalizado, rigoroso e lógico da forma escrita – afinal, essa categoria de famílias tipográficas foi concebida, historicamente, para ser empregada em projetos de sinalização e em outras situações que exigem alta legibilidade. No entanto, parte da palavra (“POEM”) apresenta uma inclinação de cerca de 15 graus para a direita, enquanto outra parte (“BILES”) apresenta inclinação similar para a esquerda, de modo que essas linhas inclinadas convergem para um ponto de tensão visual localizado no centro da palavra (letra “O”), o qual é grafado sem inclinação. Esse jogo de angulações das linhas retilíneas da escrita, que as converte em diagonais, cria um movimento visual em que elas parecem se aproximar umas da outras, comprimindo o centro ótico da palavra. Essa tensão visual antecipa os arranjos cinéticos que vão ser realizados em todos os encartes presentes dentro

da obra: uma prática de leitura que implica abrir e fechar os poemas, comprimindo e expandindo suas dimensões, fazendo com que as formas dos *pop-ups* se aproximem e se afastem. Ou seja, a composição tipográfica do título traduz na visualidade gráfica o movimento e a configuração espacial dos poemas encartados no livro.

Ao abrirmos a caixa puxando a aba posicionada na reentrância do lado direito, a lâmina frontal desdobra-se da direita para a esquerda, como se estivéssemos abrindo a primeira página de um livro no formato tradicional de códice. Porém, o que encontramos não é o frontispício de um livro, mas uma nova face de papel-cartão impressa, dividida ao meio por um corte horizontal. Nas abas superior e inferior desta face constam o nome e uma breve biografia dos autores Augusto de Campos e Julio Plaza, a ficha catalográfica da edição, os dados de *copyright*, as informações de contato das editoras Selo Demônio Negro e Lote 42, além das informações que costumam constar no colofão de um livro (tipo de papel, gráfica responsável). Ao abrirmos esta face pelo corte transversal, vê-se uma nova aba de formato retangular verticalizado, à direita, que faz as vezes de sumário. A aba nos informa o conteúdo do volume (“Esta edição contém 12 *Poemóbiles*”), bem como os títulos dos poemas, em ordem: “Abre”, “Open”, “Cable”, “Change”, “Entre”, “Impossível”, “Luzcor”, “Luxo”, “Reflete”, “Rever”, “Vivavaia”, “Voo”. Embora cada poema seja apresentado como uma lâmina à parte, o que possibilita, na prática, que cada leitor estabeleça sua própria ordem de leitura, o sumário indica uma sequência específica de percurso de leitura possível.

Figura 2. A abertura do volume.

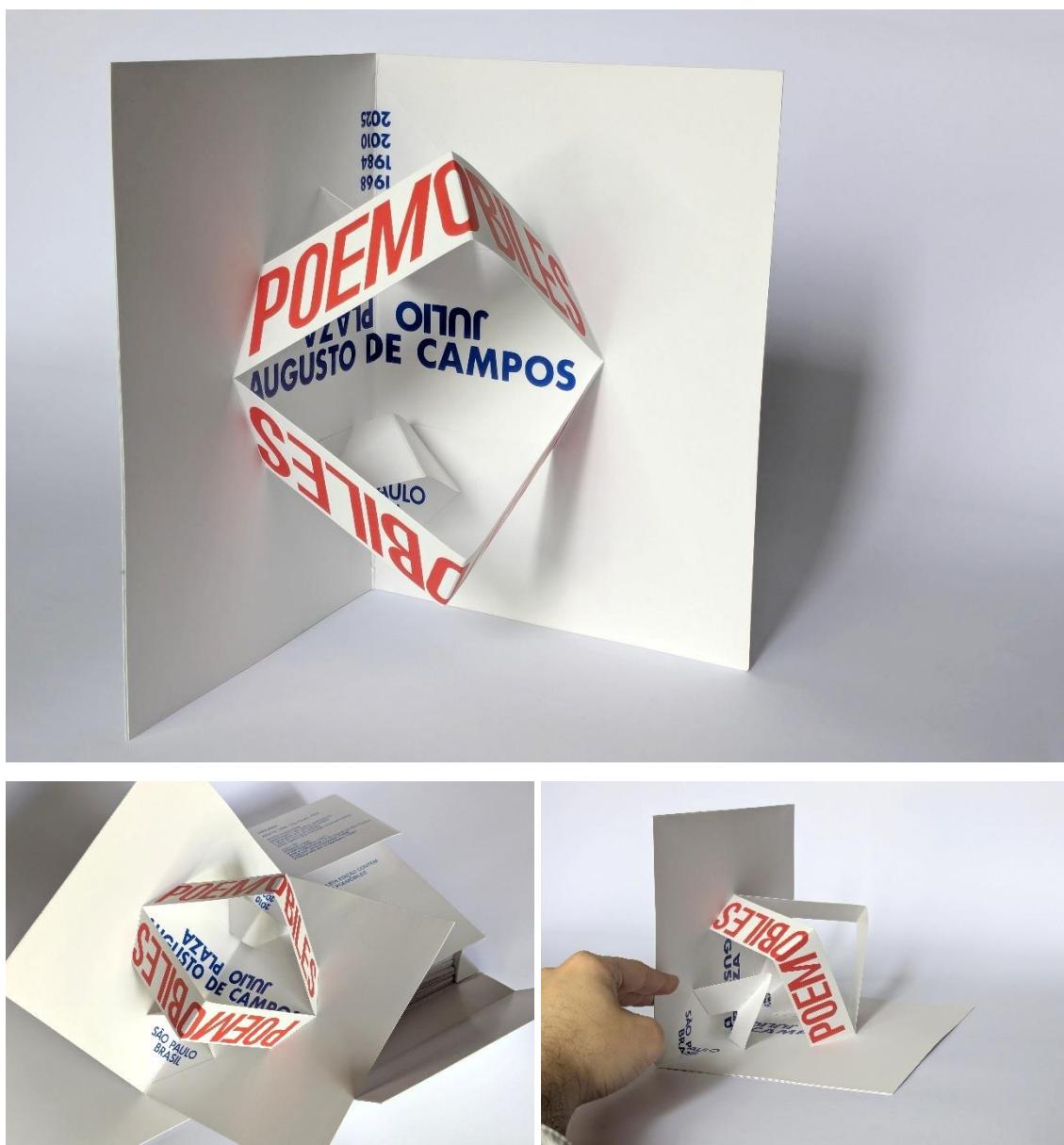


Fonte: Fotografias do autor.

Embora a caixa anuncie a presença de 12 *poemóbiles*, há no volume 13 encartes diferentes. O primeiro deles, posicionado em cima dos demais, funciona como uma página de rosto (frontispício) de um códice tradicional. Ao abrirmos esse encarte, salta da página uma estrutura em relevo piramidal no centro e duas menores, em cima e embaixo. Assim como todos os poemas do livro, esse primeiro encarte é composto por duas folhas de papel-cartão rígido (gramatura de 210g/m²), coladas uma na outra, mas em que algumas partes não recebem cola, de modo que tiras ou faixas de papel destacam-se do volume total por um sistema de corte e vinco. Essa é a mesma lógica empregada em todo o livro, o que produz o efeito do *pop-up* (de “salto” da planura da página). Nas duas tiras centrais, lemos o título do livro, com a mesma composição tipográfica que havíamos encontrado na parte externa da caixa, apresentando uma vez em orientação convencional de leitura e uma vez em rotação de 180 graus (de “cabeça para baixo”); sob as duas tiras, no espaço central da lâmina, atravessado pela dobra do encarte, lemos o nome dos dois autores, Augusto de Campos e Julio Plaza, também com rotação de 180 graus entre eles. Sob as duas tiras menores, que configuraram as formas piramidais superior e inferior,

vemos o local de publicação (São Paulo, Brasil) e as datas das quatro edições sucessivas que já teve esta obra.

Figura 3. O encarte-frontispício.



Fonte: Fotografias do autor.

É interessante perceber o quanto este “frontispício” do livro já antecipa certas escolhas de linguagem que vão aparecer, mais adiante, em todos os poemas da caixa. A configuração espacial deste encarte pode ser sintetizada em uma série de oposições do plano da expressão que vão se repetir ao longo do volume: aberto *versus* fechado, expandido *versus* comprimido, volume *versus* superfície, fragmento *versus* unidade,

saliência *versus* reentrância. Em termos de discursividade da semiótica espacial, há uma figuratividade abstrata, em que a precisão geométrica dos volumes piramidais indica uma ocupação do espaço que é projetada intencionalmente, de maneira racional. Apesar da alta abstração decorrente da escolha das formas geométricas de base, é possível ler na tridimensionalidade do recorte e, especialmente, no cinetismo do abrir e fechar da lâmina, a figuratividade de uma boca que se abre e se fecha e que, em sua reentrância, contém palavras; ou seja, uma figurativização do próprio ato físico de fala. É possível, ainda, ver nessa forma fendida do volume a figuratividade de um olho, com pálpebras que se abrem e se fecham para revelar, gravadas no fundo do globo ocular, palavras; correlaciona-se, desse modo, a visualidade à linguagem verbal. Em ambas as leituras figurativas dessa forma volumétrica, a poesia é dada a ver como enunciação, como conversão das potencialidades das linguagens verbal, visual e espacial em processamentos estéticos e estésicos. Narrativamente, é a ação do sujeito leitor que promove a transformação entre os estados: passa-se de um estado de planura, inércia e fechamento para um estado de volumetria, dinamicidade e abertura, em que as palavras e formas (visuais e espaciais) “ganham vida” e libertam-se para comunicarem ao mundo valores estéticos, lúdicos, enfim, poéticos.

Considerando a complexidade semântica de cada um dos doze poemas que compõem o livro, bem como os limites da extensão de uma análise como esta, analisaremos com mais detalhamento apenas o primeiro poema (“Abre”) e o último (“Voo”), que iniciam e encerram o volume.

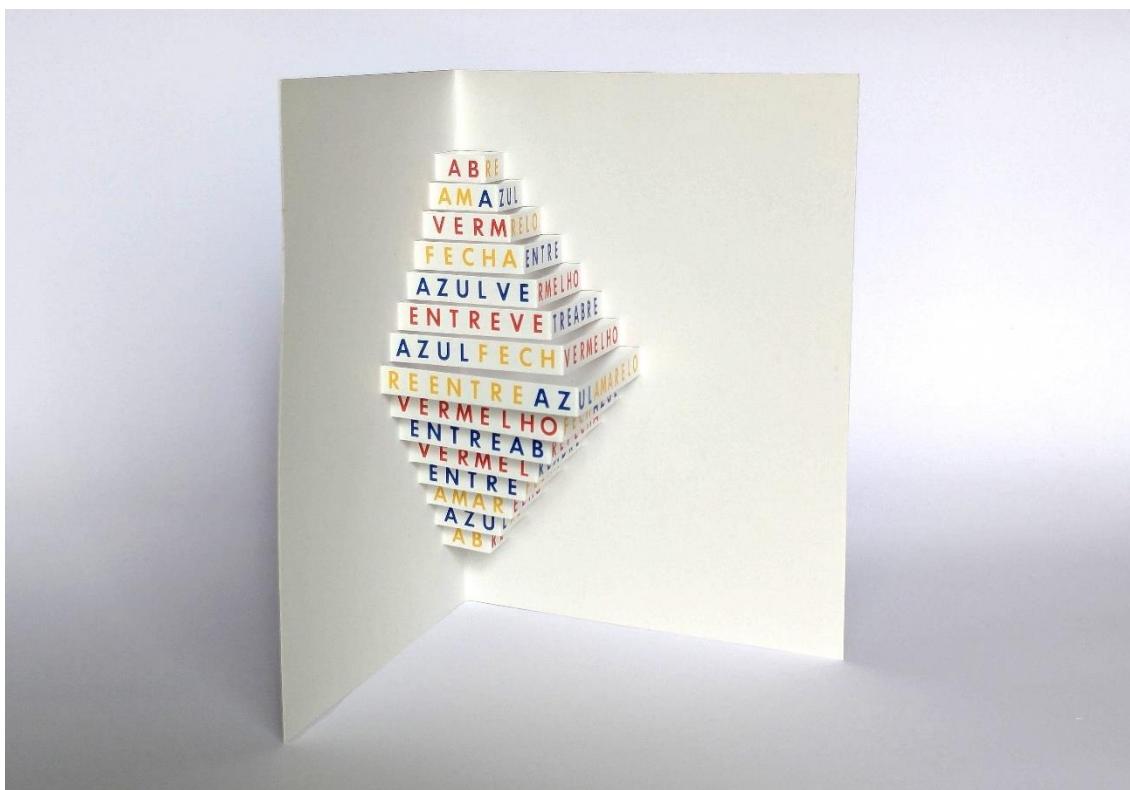
3 O primeiro poemóBILE: “Abre”

Primeiro poema do volume, “Abre” funciona como uma espécie de *incipit*, sintagma de abertura que estabelece o tipo de discurso (o “tom”) do conjunto. Trata-se não apenas do primeiro poemóBILE segundo a ordenação proposta pela caixa, mas também do primeiro a ter sido produzido, cronologicamente. Consta que Augusto de Campos havia sido convidado a escrever uma introdução crítica para os “objetos” de Julio Plaza – criações artísticas que exploravam a tridimensionalidade do papel por meio de operações de corte e vinco, combinadas a faixas de cores primárias – mas acabou produzindo, em vez disso, um poema, que em seguida sobreescreveu à própria estrutura dos “objetos” de Plaza. Criou-se, assim, em conjunto, um novo tipo de produção verbovisual-espacial e, a partir dessa parceria inicial, vieram todos os outros poemas que

compõem a obra *Poemóbiles*. O segundo trabalho da caixa, aliás, é uma tradução criativa em língua inglesa deste primeiro e intitula-se “Open”.

“Abre” é formado por quinze tiras de papel que, por meio do sistema já conhecido de dobra e vinco, são projetadas para fora da superfície da lâmina quando a dobra do encarte é aberta. As tiras de papel, organizadas em ordem crescente de tamanho, desde as extremidades até o centro, formam uma estrutura tridimensional que corresponde a um fragmento de um octaedro – sua silhueta, visualmente, equivale à de um losango. Sobre cada uma das quinze faixas, palavras são escritas em caixa alta, em uma tipografia sem serifa, com um grande espaçamento entre as letras, nas cores amarelo, azul e vermelho. Cada uma das faixas, que podemos equiparar à lógica de um verso poético, apresenta sempre dois caracteres a mais que a faixa precedente (uma letra a mais na direita, outra na esquerda). Os versos são feitos de combinações das palavras “abre”, “fecha”, “entre”, “azul”, “vermelho” e “amarelo”, bem como de misturas e aglutinações dessas palavras, gerando termos como “entreve”, “entreibre”, “reentre”, “amazul”, “amarelho”, “vermrelo”.

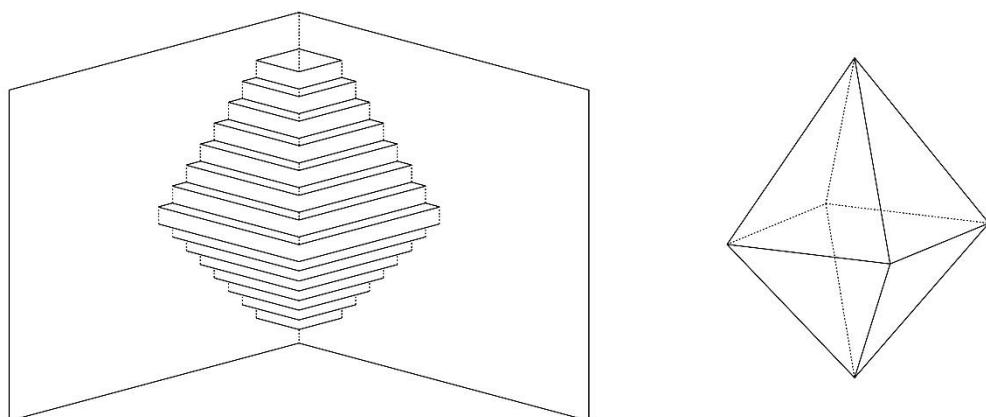
Figura 4. Poema “Abre”.



Fonte: Fotografia do autor.

Na configuração da semiótica espacial deste poema, encontramos uma forma geométrica composta por elementos retilíneos, de corte preciso, organizados por meio de uma progressão ritmada de suas dimensões, que primeiro aumentam de extensão na direção do centro e depois diminuem de extensão em direção às extremidades superior e inferior. Enquanto a saliência das faixas é explorada como suporte de escrita, a reentrância (o oco) é deixada sem impressão, isto é, não é empregada da maneira como acontece em outros *poemóbiles*. Novamente, no uso das categorias do plano da expressão, vemos um contraste entre os termos aberto *versus* fechado, expandido *versus* comprimido e volume *versus* superfície. A figuratividade é abstrata, mas assume a forma de um sólido geométrico particular: um fragmento de um octaedro, poliedro com oito lados iguais. Embora o poliedro não corresponda a nenhum elemento figurativo em particular, ele pode remeter às imagens de um mineral ou pedra preciosa, de duas pirâmides unidas ou, ainda, de um balão de papel (balão de São João). A perfeição da forma geométrica simétrica, de lados iguais, com rebatimentos espaciais tanto no eixo vertical quanto no eixo horizontal, reforça o efeito de sentido de uma ocupação do espaço que é racionalizada, planejada com minúcia, precisa, técnica, mas também *bela*. Assim como no design funcionalista moderno *bauhausiano*, a beleza da forma em “Abre” advém da sua pureza formal, da simplicidade geométrica e ausência de ornamentos.

Figura 5. Estrutura espacial do poema “Abre”.



Fonte: Esquema do autor.

Visualmente, além do emprego das linhas retilíneas e formas simples triangulares (unidas na imagem de um losango), destaca-se o uso das cores básicas na dimensão cromática. Todas as palavras (e fragmentos de palavras) são grafadas em cores saturadas nos matizes vermelho, amarelo ou azul, harmonia cromática empregada recorrentemente nas artes visuais. Popularizados ao longo da história devido à disponibilidade dos pigmentos necessários para sua produção, esses três matizes fizeram parte recorrentemente dos ateliês de artistas, vindo a ser reconhecidos como as três cores “primárias” na arte: sua mistura, em diferentes proporções, pode originar muitos outros matizes (do amarelo com o vermelho, surge o laranja; do azul com o amarelo, nasce o verde; e assim por diante). Reforça-se, aí, o emprego de formantes elementares, adotados com precisão, como recurso produtor de sentidos.

Impressos nas cores primárias, sobre a estrutura formal do poliedro, estão as linhas de escrita verbal. Em ordem, os quinze “versos” podem ser assim transcritos:

A B R E
A M A Z U L
V E R M R E L O
F E C H A E N T R E
A Z U L V E R M E L H O
E N T R E V E T R E A B R E
A Z U L F E C H V E R M E L H O
R E E N T R E A Z U L A M A R E L O
V E R M E L H O F E C H A Z U L
E N T R E A B R E F E C H A
V E R M E L R E A B R E
E N T R E F E C H A
A M A R E L H O
A Z U L R E
A B R E

Há alguns espelhamentos no modo de dispor a escrita entre a parte superior e a inferior da forma poligonal: no primeiro verso em cima e embaixo, a palavra é a mesma,

“abre”; no quarto verso de cima para baixo lê-se “fecha, entre”, enquanto no quarto verso de baixo para cima se lê “entre, fecha”; no sétimo de cima para baixo lemos “azul, fech, vermelho”, enquanto no sétimo de baixo para cima, “vermelho, fech, azul”. Na escolha lexical, temos um grupo de palavras que traduz no sistema verbal a exploração espacial do poema, construindo um percurso temático da espacialidade: “abre” e “feche”, que dizem respeito ao gesto feito pelo leitor para animar os pop-ups; “entre”, que se refere aos espaços vazados entre as tiras suspensas, explorados como recurso criativo ao longo da obra; “entrevê”, o que diz respeito à postura do leitor que se predispõe a investigar as fissuras da obra, carregadas de sentido. Outro grupo de palavras constrói o percurso temático da visualidade cromática na discursividade do poema: as cores básicas “amarelo”, “azul” e “vermelho”, em suas combinações, indicam a visualidade como uma linguagem de importância equivalente ao sistema verbal e ao espacial. Por fim, o próprio jogo de rompimento e aglutinação dos vocábulos traz a atenção, no nível do discurso, para a exploração da própria substância do sistema verbal escrito.

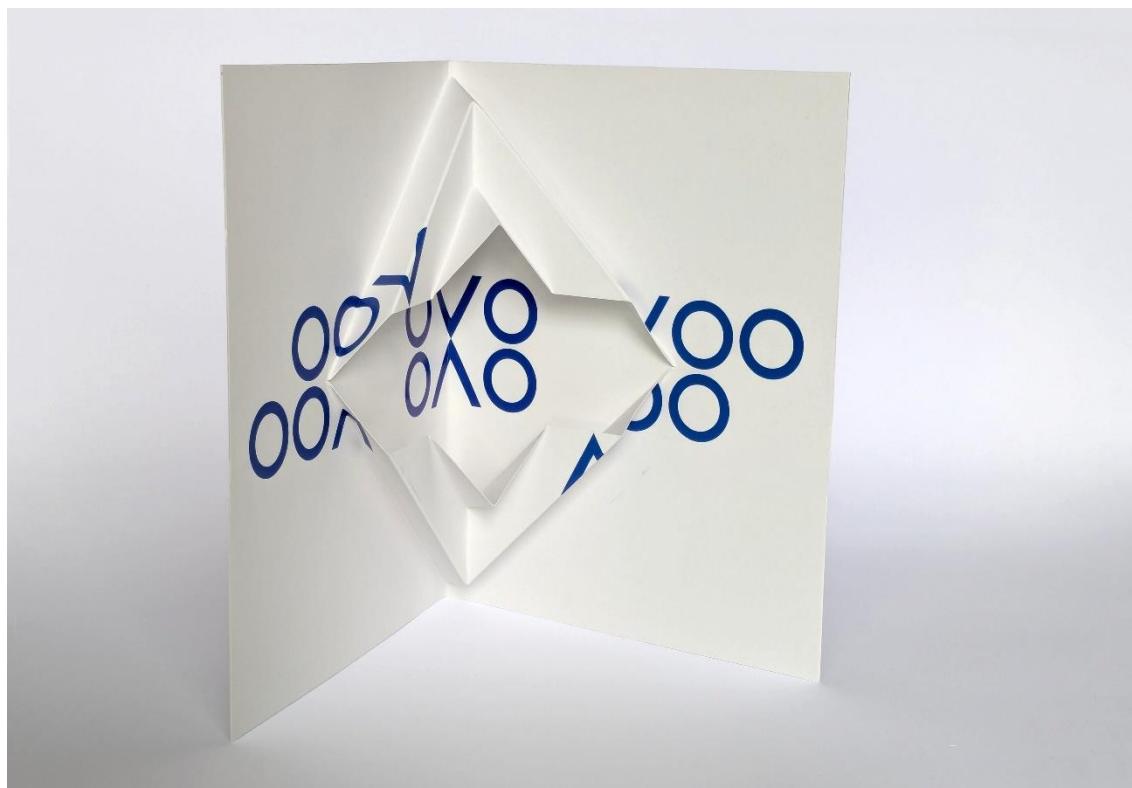
Em síntese, esse primeiro poema apresenta os formantes básicos de três sistemas de linguagem distintos: na espacialidade, as tiras e poliedros; na visualidade, as cores primárias do artista; na linguagem verbal, as combinações de fonemas. Os três sistemas semióticos são apresentados em relação de igualdade, estabelecendo desde o primeiro contato com a obra uma lógica criativa que será empregada no restante do conjunto. O que se promete, por meio da articulação desses elementos, é um rompimento da planura da página, da grafia acromática da letra e das normas gramaticais da língua culta, para libertar o objeto literário em suas potencialidades expressivas, nas várias linguagens.

4 O último poemóble: “Voo”

No último encarte da caixa, encontramos o poema intitulado “Voo”. Neste trabalho, uma estrutura de dois poliedros superpostos é posicionada na centralidade da folha dobrada, formando novamente a silhueta de losangos, mas dessa vez com uma fenda central, disposta em orientação horizontal, que divide a forma em uma porção superior e uma porção inferior (além de uma parte interna e uma parte externa). Seis conjuntos de caracteres impressos em azul são posicionados tanto atravessando a parte externa dos papéis quanto ocupando a reentrância interna do volume, grafando as letras “ov”, “ovo” e “voo”, com ocorrência duplicada na parte de cima e na parte de baixo do poema. O

movimento realizado pelo leitor faz com que a fenda central se abra e se feche, conforme o papel esteja mais estendido ou dobrado.

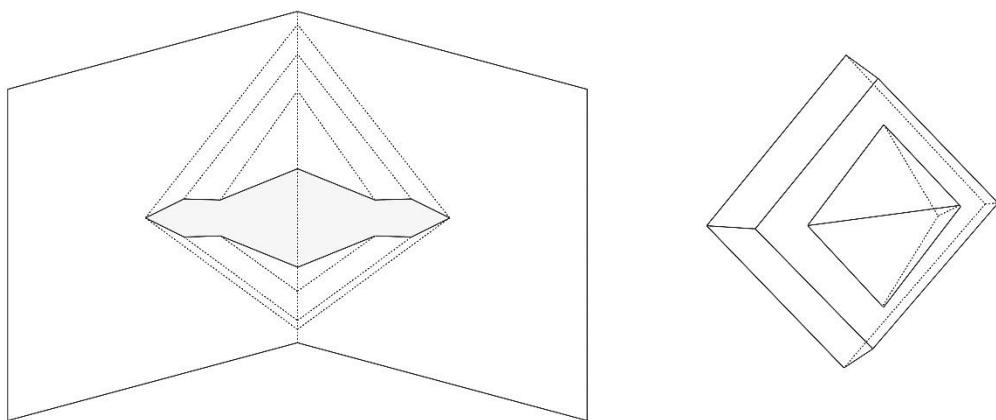
Figura 6. Poema “Voo”.



Fonte: Fotografia do autor.

A estrutura espacial em *pop-up* deste *poemóbile* é composta por dois poliedros – uma forma piramidal sobre uma forma de tronco de pirâmide –, o que produz uma saliência dupla que promove uma elevação volumétrica e uma tridimensionalidade mais acentuadas. O processamento do sistema espacial parte de algumas oposições em seu plano da expressão: espaço aberto *versus* fechado, interno *versus* externo, saliência *versus* reentrância e, como nos demais poemas, volume *versus* superfície. Por meio da fenda central horizontal, podemos entrever o interior dessa forma geométrica dupla, sua reentrância, isto é, o espaço entrefechado em que se encontra parte do texto impresso. Uma oposição matérica ajuda a reforçar a diferença entre o espaço de fora e o de dentro, pois a parte externa é impressa no lado fosco e áspido do papel, enquanto a parte interna é impressa no lado revestido e suave do material (oposição rugoso *versus* liso).

Figura 7. Estrutura espacial do poema “Voo”.



Fonte: Esquema do autor.

Dessa vez, apesar de ainda observarmos uma configuração tridimensional que é essencialmente abstrata, evidencia-se uma leitura figurativa em particular: a de um pássaro, com seu bico que abre e fecha à medida que abrimos e fechamos a dobra do encarte. Essa leitura figurativa é justificada tanto pela imagem da boca abrindo e fechando que aparece em outros poemas da caixa, aqui substituída pela imagem mental de um bico de pássaro, quanto pela isotopia “ornítica” construída no sistema verbal, em que tanto “ovo” quanto “voo” remetem ao campo semântico das aves. Assim, os dois poliedros sobrepostos podem ser lidos como a cabeça e o bico de um pássaro. O cinetismo da abertura e fechamento do encarte, que confere volume à planura do papel, também pode ser compreendido como a figurativização do batimento de asas de um pássaro, para nos mantermos na isotopia ornítica. Abrir e fechar o encarte, assim, implica traduzir na espacialidade do objeto, por meio do gesto do leitor, o título do poema, “voo”. Outra leitura figurativa possível, dessa vez justificada pela centralidade da palavra “ovo” na reentrância da fenda entre as folhas e pela angularidade dos formatos, é a do volume visto como uma vagina (leitura também apontada em Mattar, 2019).

Na visualidade, o poema constrói um contraste entre linhas diagonais angulosas, presentes no traçado da letra “v” e nas dobras e fenda do volume central, e linhas curvilíneas, exibidas nas várias letras “o”. Na leitura guiada pelos vocábulos, a cor azul figurativiza o céu onde acontece o “voo” do título, além de ser uma das cores primárias

dos artistas, o que reitera a escolha de linguagem de trabalhar com formantes elementares da visualidade (escolha recorrente ao longo de toda a obra).

No processamento da linguagem verbal, duas letras “o” e uma letra “v” são combinadas e recombinadas para formar três vocábulos: (1) “voo”, título do poema, que se relaciona ao bater das asas que pode ser replicado no abrir e fechar a dobra do encarte, além de apresentar efeitos de sentido de liberdade e de vastidão; (2) “ovo”, que remete à origem de uma vida, mas pode aqui estar vinculado ao nascimento de uma ideia, de um poema, de uma obra criativa em sentido amplo; (3) “ovov”, terceira combinação possível entre essas letras, que nos mostra que, na poesia, as combinações de caracteres não precisam se ater às normas gramaticais. A narrativa é a de uma forma de existência que “ganha vida”, uma espécie de pássaro-ideia-poema que, do ovo aos céus, passa do estado virtualizado ao realizado por meio da ação do leitor que, mais uma vez, liberta o poema da planura da página onde está confinado.

Conclusão: a liberdade criativa na espacialidade dos *Poemóbiles*

Enquanto o primeiro poema, “Abre”, estabelecia as regras do jogo, elencando os recursos das linguagens verbal, visual e espacial que seriam utilizados recorrentemente ao longo da obra, o último poema, “Voo”, mostra o projeto estético de *Poemóbiles* já concretizado e prestes a alçar voo, liberando-se do confinamento da caixa para “surgir” (“*to pop up*”) para o mundo. Há uma relação clara entre a configuração espacial dos poemas, que seguem no livro inteiro uma mesma lógica de “saltar da página” por meio de sistemas de corte e vinco, e a noção central de liberdade criativa que constitui uma isotopia semântica atravessando também a totalidade da obra. Trata-se de uma relação de tipo semissimbólica, entendida aqui, nos termos de Floch (1995), como um acoplamento entre certas qualidades sensíveis de um dado objeto de sentido e certas categorias de seu conteúdo. Tal relação, em *Poemóbiles*, pode ser sintetizada da seguinte maneira:

volume	vs.	superfície
expandido	vs.	condensado
saliência	vs.	reentrância
	::	
/liberdade/	vs.	/restrição/

Na expressão espacial de *Poemóbiles*, o volume tridimensional das estruturas em *pop-up* opõe-se à superfície da página tradicional; a expansão das formas que se erguem dos encartes opõe-se à versão condensada das formas dobradas e fechadas; a saliência da estrutura de cada poema opõe-se às reentrâncias que são criadas pelos espaços vazios deixados entre as dobras. Essas categorias da expressão homologam, no conteúdo, a oposição entre a liberdade de criar e a restrição das regras compositivas e dos objetos-suportes tradicionais. A leitura da /liberdade/ como valor de nível fundamental que sedimenta a construção de sentido do texto aparece, aliás, em outras leituras feitas por estudiosos dos *Poemóbiles* dos campos da literatura e das artes – ainda que não utilizem terminologia semiótica. Para Gasparetti (2012, p. 95), por exemplo, o “jogo proposto pela obra provoca um movimento de liberdade que ultrapassa qualquer tipo de regra, porque convida o leitor a tocar, a brincar, a ler e recriar a obra de forma articulada e performática”; para Aguilar (2021), os autores Campos e Plaza “rasgam a página para que o livro saia de si mesmo e ganhe relevo para romper a superfície plana que o caracteriza desde a sua origem”.

Na obra, a passagem entre os valores de /restrição/ e /liberdade/ acontece por meio das mãos do leitor, que é quem liberta cada poema de seu estado condensado, de planura, e concede a ele saliência e movimento. Trata-se de um tipo de interação muito particular estabelecido entre enunciador e enunciatário, ou seja, entre a construção feita na e pela própria manifestação da imagem daquele responsável pela autoria e da imagem daquele a quem a obra é destinada. Essa relação, em *Poemóbiles*, implica um certo acordo sensível entre ambos. Isso pode ser melhor esclarecido se retomamos a esquematização das interações discursivas, conforme elaborada por Oliveira (2013), a partir da proposição dos regimes de interação, sentido e risco de Landowski (2014). Nessa proposta, a autora estabelece quatro relações possíveis entre enunciador e enunciatário, que originam quatro modos de produção de sentido: o “sentido codificado”, o “sentido conquistado”, o “sentido sentido” e o “sentido aleatório”. Desses quatro, *Poemóbiles* emprega mais explicitamente uma relação do tipo “sentido sentido”: há uma transitividade e reflexividade entre enunciador e enunciatário (Oliveira, 2013). Isso quer dizer que o enunciador da obra delega ao enunciatário a responsabilidade de escolher um dos encartes (sem ordem definida), desdobrá-lo, fazer saltar o poema da página, analisar suas reentrâncias e saliências, ao mesmo tempo em que exige dele uma competência sensível para sentir no próprio cinetismo do objeto literário o sentido de cada *poemóBILE*. Dessa

forma, o enunciador compartilha com o enunciatário o ato de explorar estética e esteticamente a espacialidade da obra.

Esperamos ter reafirmado, com esta análise da obra de Campos e Plaza, a pertinência da semiótica espacial para a compreensão dos efeitos de sentido produzidos por um objeto literário que propõe intensa experimentação formal. Ao perguntar que papel cumpre a espacialidade nos processos de produção de sentido da obra, mostramos como certas categorias espaciais, tais quais saliência *vs.* reentrância, aberto *vs.* fechado, expandido *vs.* comprimido etc., constituem homologações semissimbólicas que orientam a prática de leitura. A sistematização de algumas categorias espaciais revelou a estreita articulação entre a materialidade tridimensional do objeto literário, o cinetismo do gesto do leitor e os processos de produção de sentido da obra. A semiótica espacial, nesse horizonte, não apenas ilumina os *Poemóbiles*, como também abre perspectivas para uma compreensão mais ampla da literatura como prática estética radicada no espaço.

Referências

- AGUILAR, G. “Entreabrir: os *Poemóbiles* de Augusto de Campos e Julio Plaza.” Tradução de L. F. Silveira. *Revista Rosa*, v. 3., n. 1, 2021.
- BOGO, M. B. *Intersemioticidades do objeto literário*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, cotutela Université de Limoges, São Paulo, 2020.
- BOGO, M. B. “Intersemioticidade como prática de criação de livros”. In: OLIVEIRA, A. C.; PINHEIRO, A.; SANTAELLA, L. (Orgs.). *Entre semióticas*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, p. 115-146, 2025.
- CAMPOS, A.; PLAZA, J. *Poemóbiles*. 4. Ed. São Paulo: Lote 42, Selo Demônio Negro, 2025 [1974].
- FLOCH, J.-M. *Petites mythologies de l’œil et de l’esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris-Amsterdã: Hadès-Benjamins, 1985.
- FLOCH, J.-M. *Sémiotique, marketing et communication: sous les signes, les stratégies*. Paris: PUF, 1990.
- FLOCH, J.-M. *Identités visuelles*. Paris: PUF, 1995.
- GASparetti, A. M. *Poemóbiles: leituras em jogo*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

- GREIMAS, A. J. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966.
- GREIMAS, A. J. *Du sens*. Paris: Seuil, 1970.
- GREIMAS, A. J. *Du Sens II*. Paris: Seuil, 1983.
- GREIMAS, A. J. *De l'Imperfection*. Fanlac: Périgueux, 1987.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. 2. ed. Vários tradutores. São Paulo: Contexto, 2011.
- HAMMAD, M. “Espace (semiotique de l’~)”. In: GREIMAS, A. J.; COURTES, J. *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*: Tome 2: compléments, débats, propositions. Paris: Hachette, p. 78-79, 1986.
- HAMMAD, M. “Expressão espacial da enunciação”. Tradução Lauer Nunes dos Santos e Solange Lisboa. *Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas*, n. 4. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2005.
- HAMMAD, M. “Sémiotique de l'espace : faire le point en 2022”. *Acta Semiotica*, II, n. 4, p. 9-27, 2022.
- KLOCK-FONTANILLE, I. “Des supports pour écrire: d’Uruk à Internet”. *Français d’aujourd’hui*, n. 170, p. 13-30, 2010.
- LANDOWSKI, E. “Para uma semiótica sensível”. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, n. 30 (2), p. 93-106, 2005.
- LANDOWSKI, E. *Interações arriscadas*. Tradução Luiza H. O. Da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.
- LANDOWSKI, E. “Note préliminaire: Eléments pour une sémiotique des objets (matérialité, interaction, spatialité)”. *Actes Sémiotiques [En ligne]*, n. 121, 2018.
- LANDOWSKI, E. “Avoir prise, donner prise”. In: *Au risque du sens*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, p. 239-297, 2025.
- MATTAR, M. R. *Poemóbiles: aspectos estruturais e históricos no livro de artista*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- OLIVEIRA, A. C. “As interações discursivas”. In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). *As interações sensíveis: ensaios de sociossemiótica a partir da obra de Eric Landowski*. São Paulo: Estação das Letras e Cores e CPS Editora, 2013.