

Francyne França\*

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

## *Galáxias*, de Haroldo de Campos, é um livro de artista?<sup>1</sup>

**Resumo:** Nos cinquenta fragmentos textuais que compõem *Galáxias*, de Haroldo de Campos, a todo momento rompe-se a dominância do cogito. Desse modo, a atenção do leitor, geralmente tendenciosa a voltar-se apenas para a camada semântica do texto, a buscar aquilo que o texto significa, é levada a perceber ali também o pulsar de uma materialidade viva. Se a palavra não é apenas um veículo para a mensagem, também o corpo do livro não é mero suporte para os textos, mas um importante elemento para a produção de sentido. Com um estranho projeto gráfico, a obra de Haroldo poderia ser considerada um livro de artista? É isso o que o presente artigo investiga.

**Palavras-chave:** *Galáxias*, Haroldo de Campos, livro de artista

**Abstract:** In the fifty text fragments that compose *Galáxias*, by Haroldo de Campos, the dominance of the cogito is constantly broken. In this way, the reader's attention, generally inclined to turn only to the semantic layer of the text, to look for what the text means, is led to perceive there also the pulse of a living materiality. If the word is not just a vehicle for the message, the body of the book is not merely a support for the texts, but an important element for the production of meaning. With a strange graphic design, could Haroldo's work be considered an artist's book? This is what this article investigates.

**Keywords:** *Galáxias*, Haroldo de Campos, artist book

*Lugar onde se faz  
o que já foi feito,  
branco da página,  
soma de todos os textos,  
foi-se o tempo  
quando, escrevendo,  
era preciso  
uma folha isenta  
Nenhuma página  
jamais foi limpa.  
Mesmo a mais Saara,  
ártica, significa.*

Nunca houve isso,  
uma página em branco.  
No fundo, todas gritam,  
pálidas de tanto.  
Paulo Leminski, “plena pausa”

Os cinquenta longos fragmentos textuais que compõem *Galáxias* (2004a) não são nada silenciosos. Pelo contrário, são palavrosos, loquazes e intensamente sonoros. Mais que isso, em muitos momentos ler o livro de Haroldo é como estar em meio a uma algara-via, uma confusão de vozes que gritam coisas incompreensíveis, costurando um discurso que caminha insistentemente para a própria ruína. Assim, rompe-se a todo momento a dominância do cogito, de um puro entendimento lógico. E a nossa atenção, geralmente tendenciosa a voltar-se apenas para a camada semântica do texto, a buscar aquilo que o texto significa, é levada a perceber ali também o pulsar de uma materialidade viva.

Com a suspensão da logicidade do discurso, passamos então a escutar o som das palavras – “trata-se de um livro para ser lido em voz alta”, prescreveu o próprio Haroldo (2004b: 119) –, a sentir sua camada sensível e palpável, a sofrer o impacto do concreto no abstrato. E se mesmo sem “compreendê-lo” seguirmos lendo o texto, se permitirmos que ele nos acesse, que nos acometam os seus efeitos, perceberemos que da maneira o mais precisa possível ele nos diz alguma coisa que não saberemos precisamente o que significa. Porque não um significado, mas aquilo que sob seu impacto sentimos é o seu sentido. Seu amplo efeito sobre nós é o cerne da questão, é isso o que o texto nos comunica. Assim me ocorreu chamar de silêncio algo que constitui intrinsecamente o sentido, não somente em *Galáxias*, mas de modo geral na Poesia – para a qual o livro de Haroldo é como uma espécie de pedagogia. Chamei de silêncio o atravessamento – ou a circunscrição – por um não-verbal de tudo aquilo que a linguagem organiza. O limbo da língua. Ou a falha da fala, Haroldo diria.

O primeiro fragmento de *Galáxias*, introduzido sugestivamente por “e começo aqui” (grifo no original),<sup>2</sup> é o prenúncio do próprio enigma e também a sua chave interpretativa. Configurando uma espécie de prefácio, ou prelúdio, diz ao mesmo tempo que enseja o efeito que dali em diante experimentaremos: o incessante início, o eterno retorno do impulso a todo momento restituído, da gênese do sentido novo sobre os destroços do discurso cristalizado, do entendimento cristalino. Numa obra em que “o fim é o começo” (*ibidem*) a todo momento repete-se o gesto de “acabar com a escritura para / começar com a escritura” (*ibidem*), como suas próprias palavras profetizam. A força do instante genesiaco é tema do primeiro fragmento e fio condutor de todo o livro. Pois “há milu-maestórias na mínima unha da estória” (*ibidem*) e

*nada e néris e reles e nemnada  
de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas  
e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e  
nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo  
(ibidem)*

O pouco, o nada, o nenhum, pode ser tudo. Em palavras miúdas é isso o que o trecho significa. Mas isso não é tudo, há mais, muito mais, na estrutura formada pelas figuras de escassez que vão abundando em suas quatro linhas. Incorporados uns aos outros, os nacos de necas e as nanjas de nullus vão de fato formando um corpo. Um corpo que em nada é parco, mas robusto. Um corpo visual e sonoro,<sup>3</sup> que se alonga pelo espaço dos versos enquanto a continuidade de seus fonemas, apenas parcialmente obstruídos pela imposição de uma fricção discreta, perdura. Há no trecho portanto muito mais que uma declaração, que uma ideia. Existe algo ali que se percebe sobretudo na leitura em voz alta, pela escuta. A repetitividade que marca o trecho dá àquele fiapo de som e significado dimensões avantajadas e uma farta espessura; um ritmo e uma prosódia que modificam, tornando fluida, a leitura de suas “zonas ‘obscuras’” (2004b: 119). É nesse malabarismo entre os elementos da linguagem, no equilíbrio instável de um espaço-tempo suspenso, que os sentidos de *Galáxias* se originam: o conteúdo oferecendo-se à forma, a forma oferecendo-se ao conteúdo, ambos mutuamente constituindo-se. Tudo isso no limite entre uma informação bem delineada – nada pode ser tudo – e o excesso “inútil”, o antidiscurso. Essa talvez seja uma das lições com que *Galáxias* nos deixa. A de que há um certo grau de opacidade mesmo no que parece um significado transparente, pois o que a língua nos diz, diz também com seu corpo não apenas semanticamente.

Como a referida passagem bem exemplifica, a trama textual de *Galáxias* é composta por impulsos discursivos, que, dissipando-se em profusões de sons-imagens, jamais se concluem. O panorama do livro – e cada uma de suas partes – é formado pelo acúmulo desses impulsos discursivos, dessas sucessivas emergências, desses começos incessantes. E “os começos”, como afirmou Gonzalo Aguilar, “não têm uma identidade completa e produzem sentido em seu trânsito” (2000: não paginado).<sup>4</sup> Assim, *Galáxias* é formado pela reunião de pequenos cacos que se unem ao sabor do acaso por uma matéria fluida, constituindo, eles mesmos, peças no grande mosaico que compõe o quadro geral do livro. Não à toa, é como fragmentos que esses textos são referidos.

Durante os vinte e um anos que se passaram entre a escrita do primeiro fragmento, em 1963, e a publicação da edição completa, em 1984, trechos de *Galáxias* foram eventualmente sendo incluídos em revistas e suplementos literários do Brasil e de Portugal. A publicação episódica sinalizava, de antemão, o caráter fragmentário – acentuado e constitutivo, no nível do texto –, que orientou a realização da obra desde a sua concepção até o projeto gráfico do livro.

Em “O livro como objeto”, Michel Butor destaca a importância do aspecto assumido pelo corpo do texto – ou “mancha gráfica”, na terminologia editorial – como elemento significativo para a percepção do leitor:

A página vista em bloco, antes mesmo que tenhamos decifrado qualquer de suas palavras, nos impressiona como figura determinada: retângulo maciço ou recortado em parágrafos, esclarecido ou não por títulos, fluxo de versos, estrofes regulares [...]. O texto se oferece imediatamente como compacto ou arejado, amorfo, regular ou irregular. (1974: 227)

Radicalizada em casos como o dos caligramas de Apollinaire e dos poemas concretos – nos quais o bloco de texto muitas vezes reproduzia um desenho reconhecível –, a figura formada pela mancha gráfica é determinante para o reconhecimento mesmo dos formatos tradicionais. Parece claro que o leitor reage à diferença, por exemplo, entre um texto escrito em linha contínua e um texto escrito em versos, o qual lê num tom muito diferente do habitual, como observou Howard Nemerov. “Se, para testar esta definição”, escreveu o poeta, “mostramos às pessoas poemas impressos [em linha contínua], na maioria das vezes constatamos que leem o resultado como prosa, simplesmente porque parece prosa” (1994: 236).

O texto em *Galáxias* não é feito exatamente de linhas contínuas – como na prosa –, nem de versos – como na poesia –, mas de uma forma intermediária, ou simplesmente de uma outra forma, sua própria forma, uma forma distinta, na qual as linhas – justificadas somente à esquerda – quase chegam até à extremidade oposta da página, sua outra margem. Antes de alcançarem o suposto ponto de chegada, no entanto, as linhas como que perdem a força, ou o fôlego, e morrem na praia. Aliás, embora não forme uma figura propriamente dita, a mancha gráfica de *Galáxias* – também dito *livro mar* – lembra o movimento revolto das águas oceânicas desfazendo-se em espuma de ondas na areia da borda continental. Isso não somente pelo delineado da mancha gráfica: Marjorie Perloff identifica na “atenção a letras e morfemas, assim como à paronomásia e ao paragrama” (2004: 27) um efeito de ritmo e rimas que se destacam não somente no plano sonoro mas também no visual, conduzindo “o olho a várias direções” (*ibidem*), num exercício sensorial em que a ocularidade é acionada para ver e não somente para ler.

Com um “estilo perturbador”, como descreveu Antônio Sérgio Bessa (2013: 24), *Galáxias* é uma algaravia para a vista tanto quanto para os ouvidos, pois “abrange todas as dissonâncias do mundo, orquestrando-as em um objeto manuseável (um livro)” (2013: 22). Ouvir e olhar para o texto de *Galáxias* é como estar diante de um mar agitado em dia de ressaca: suas gotículas de iconoclastia, que se movem para todos os lados, jamais estabilizam, molhando nosso corpo e deixando aturdido nosso espírito. Porque se buscamos ali uma informação lógica, a impressão é de que *Galáxias* de modo algum faz sentido. Como as linhas do texto, o fio discursivo rompe-se sempre antes que possa compreendê-lo, antes de aprisionar-se entre os seus limites um significado conclusivo.

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milmapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumapáginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o começo onde escrever sobre o escrever é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo descomeço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fimcomeço começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do começo afunila o começo no fuzil do fim no fim do fim recomeça o recomeço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e regressa e retece há milumaestórias na mínima unha de estória por isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me descanta ou me descanta o avesso da estória que pode ser escória que pode ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora tudo depende da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas e nanjas de nullus e nures de nenbures e nesgas de nulla res e nenbumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro e aqui me meço e começo e me projeto eco do começo eco do eco de um comêço em eco no soco de um comêço em eco no oco eco de um soco no osso e aqui ou além ou aquém ou láacolá ou em toda parte ou em nenhuma parte ou mais além ou menos aquém ou mais adiante ou menos atrás ou avante ou paravante ou à ré ou a raso ou a rés começo re começo rés começo raso começo que a unha-de-fome da estória não me come não me consome não me doma não me redoma pois no osso do começo só conheço o osso o osso buco do começo a bossa do começo onde é viagem onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha onde a migalha a maravalha a apara é maravilha é vanilla é vigília é cintila de centelha é favila de fábula é lumínula de nada e descanto a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala

Figura 1: Formante inicial de *Galáxias* com intervenção da autora.

O texto não se divide em parágrafos e não apresenta nenhum sinal de pontuação. Aglomeradas, por assim dizer, as palavras se espacializam como uma constelação, distribuindo-se pelo papel como pontos luminosos que elevam “a página à potência do céu estrelado” (Campos 1997: 259), ou de uma nebulosa espiral, tal qual a que vemos, antes mesmo de abrir o livro, estampada na capa. Desse modo, a poética de Haroldo opera, conforme observou Adam Joseph Shellhorse, “inscrevendo a sintaxe como uma sequência proliferante de conjuntos sensoriais”, em virtude dos quais, “o leitor deve passar pela

provação do afeto, sempre indecível” (2017: 118).<sup>6</sup> Quer dizer, realiza-se visualmente uma falta de hierarquia sintática na qual o processo de produção de sentido é operado não por encadeamento, mas por contágio verbivocovisual, de modo que o resultado da leitura não seja a posse definitiva de algo, mas a experiência irremediavelmente transitiva de ser afetado.

Sem título, sem o uso de letra maiúscula no início da trilha textual e sem qualquer indicação gráfica de sua conclusão ao final, cada um dos fragmentos se nos apresenta não como um percurso completo – com início, meio e fim –, mas como um gesto, um evento em processo, o que fica particularmente flagrante no formante inicial, pelo uso da conjunção “e” no ponto de partida do fragmento, que é também o ponto de partida do livro. Configurado dessa forma, o texto assume a aparência de um *continuum* verbal, que é interrompido somente quando o leitor vira a página, e os jatos de linguagem são subitamente consumidos pelo completo vazio na página seguinte: distribuídos ao longo de cem páginas, os cinquenta fragmentos ocupam apenas as páginas ímpares, o que significa dizer que o verso de cada texto foi mantido em branco. Uma imagem que se produz tanto na particularidade da linha quanto na totalidade da mancha gráfica, essa dissolução súbita da linguagem fica irreversivelmente inscrita nesses momentos antissonoros que separam um fragmento do outro.

No corpo fragmentado de *Galáxias*, os acontecimentos verbais – encadeados com os seus reversos silenciosos – se distendem e se dissipam, marcando um ritmo binário, determinado pelo avanço do texto e sua abrupta interrupção. Em uma dialética de impulso e contraimpulso de linguagem, a página em branco – “entre-espaco onde o vazio inscreve sua insígnia” (“princiava a encadear-se um epos”) – sugere uma reorientação do movimento para o outro polo do mesmo gesto: “a dobra que se desprega e se prega de sua / dobra mas se dobra e desdobra como um duplo da obra” (“o que mais vejo aqui”). Como uma tomada de fôlego para o próximo sopro de palavras, essas figuras de silêncio – análogas às pausas em uma partitura musical – não sinalizam um momento de relaxamento, mas, pelo contrário, de máxima tensão. Nada e ao mesmo tempo tudo, espaço vazio “pleno de prováveis” (“princiava a encadear-se um epos”), o silêncio em *Galáxias* guarda a potência de algo que está em vias de acontecer, o devir de uma ação. Aliada a outras medidas editoriais, como a falta de numeração nas páginas, a página em branco entre os fragmentos marca a autonomia da unidade textual e o caráter fragmentário previstos no projeto original, que substituiu a encadernação tradicional, com o miolo costurado, pela publicação em folhas soltas e livremente intercambiáveis pelo leitor (com exceção dos formantes inicial e terminal, que fixariam o ponto de partida e de chegada do percurso textual).

No ensaio *Un trotapaginas en el vacío* (1987), Jacobo Sefamí aponta o texto como a unidade de *Galáxias*. No meu modo de ver – e considerando o projeto gráfico original –, o livro de Haroldo não se estrutura em textos, como afirmou o crítico mexicano, mas em folhas, tomadas por palavras, de um lado, e pelo vazio, de outro. Para além de mero

suporte, a superfície da página opera como elemento estrutural. No verso da folha, assinala a descontinuidade dos fragmentos e o contraponto da linguagem, materializando “o silêncio que / trava por detrás das palavras” (“o que mais vejo aqui”). Articulado com a tinta preta na frente, o branco da página dá forma às palavras e matéria ao vazio que as perpassa. O contraste do papel com os elementos gráficos confere existência visual à natureza ambivalente da linguagem, levada à radicalidade pela estrutura do livro:

branco a córnea branca do nada que é o tudo estagnado e a fábrica de  
letras dactiloletras como um lodo assomado mas por baixo é o calado  
do branco não tocado que as letras dactilonegam negram sonexam  
e por que escrever por que render o branco como turnos de negro e o negro  
com turnos de branco esse diurnoturno rodízio de vazio e  
pleno de cala e fala de fala e falha  
(*ibidem*)

*Galáxias* a todo momento convoca o silêncio da palavra. O texto se oferece como um campo de probabilidades – “tendo por medida o infinito da linguagem” (Campos 2010b: 244) – nos vazios de sentido que se instauram quando a clareza significativa é interrompida. Quer dizer, aquilo que as palavras dizem só em parte está expresso verbalmente. Nesse horizonte, o branco da página em relação aos elementos gráficos, encarna esse espaço múltiplo e indefinido do silêncio com o qual a palavra está inextricavelmente articulada:

o que mais vejo aqui neste papel é o vazio do papel se redobrando escorpião  
de palavras que se reprega sobre si mesmo e a cárie escancárie que faz  
quando as palavras vazam de seu vazio o escorpião tem uma unha aguda de  
palavras e seu pontão ferra o silêncio unha o silêncio uno unho escrever  
sobre o não escrever e quando este vazio mais se densa e dança e tensa  
seus arabescos entre escrito e excrito tremendo a treliza de avessos  
branco excremento de aranhas supressas suspensas silêncio onde o eu se  
mesma e mesmirando ensimesma emmimesmando filipêndula de texto extexto  
por isso escrevo rescrevo cravo no vazio os grifos desse texto os garfos  
as garras e da fábula só fica o finar da fábula o finir da fábula o  
finíssonos da que em vazio transvasa o que mais vejo aqui é o papel que  
escalpo a polpa das palavras do papel que expalpo os brancos palpos do  
telaralha papel que desses fios se tece dos fios das aranhas surpresas  
sorrelfas supressas pois assim é o silêncio e da mais mínima margem  
da mais nuga nica margem de nadanunca orilha ourela orla da palavra  
o silêncio golfa o silêncio glória o silêncio gala e o vazio restaura  
(*ibidem*)

Do mesmo modo que a palavra não é apenas um veículo para a mensagem, o corpo do livro, não é mero suporte para os textos, mas uma parte fundamental do projeto. A articulação dos blocos textuais com o vazio de linguagem que se alastra pela superfície do papel branco se relaciona profundamente com uma questão fundamental em *Galáxias*: a produção de sentido no espaço vazio lógico que constitui as palavras. Com uma plasticidade que não é estetizante, mas, pelo contrário, estrutural, essa dimensão visual se comporta como um elemento de composição dotado de forte carga simbólica, no qual se realiza materialmente a liberdade de agenciamento que rege a dinâmica textual.

A preocupação com a dimensão concreta do texto excede a questão da materialidade da linguagem. Também o livro, com seus traços objetivos, passa a ser pensado como parte integrante da obra. Alinhado com uma tendência que floresceu com o modernismo nas artes plásticas, Haroldo explora o potencial significativo do suporte, problematizando a distinção entre o espaço de representação e a forma-signo. Para além de mero anteparo sobre o qual o texto é acomodado, a superfície da página suscita questionamentos e se articula com o texto para fundar novos sentidos.

O texto de *Galáxias* está situado na fronteira entre poesia e prosa. A interpenetração dos gêneros textuais está diretamente relacionada com as lacunas que se abrem no texto, como resultado do esvaziamento do discurso. Em sua dimensão material, que se realiza na arquitetura do livro pelo branco da página, a figura do vazio coloca *Galáxias* em situação limítrofe também com o livro de artista, categoria da arte contemporânea que tem como grande protótipo a *Caixa Verde* (1934), de Duchamp, na qual está abrigada a documentação do processo construtivo da obra *O Grande Vidro* ou *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* (1915-1923).



Figura 2: *Caixa Verde* (1934), de Marcel Duchamp.



Cabe aqui esclarecer que um livro de artista não é um livro de arte. Este, não mais que um livro comum que se ocupa do tema “arte”. O livro de artista tampouco se confunde com os chamados livres d’artistes, termo que grafado em francês designa as edições de luxo – comumente identificadas como “livros de mesa” –, cujo valor é essencialmente decorativo. Também não se trata dos trabalhos artesanais produzidos no campo da encadernação, os quais são considerados dentro da categoria “arte do livro”. Mas o que, então, são os livros de artista?

Uma maneira sucinta de responder essa pergunta seria dizer que os livros de artista são livros tornados objeto de arte, ou segundo a formulação de Clive Phillpot, livros “feitos ou concebidos por artistas” (*apud* Silveira 2008: 46). Como tais definições pouco ou nada esclarecem a respeito das implicações impostas pelo termo, precisarei me deter um pouco mais no assunto para entender o que é a categoria. A conceituação de livro de artista é bastante problemática e está fortemente relacionada com a delimitação no tempo histórico, como explica Paulo Silveira, ao longo das quarenta páginas que dedicou à tarefa, em *A página violada*:

As evidências demonstram que podemos retroceder no tempo quase indefinidamente em busca da origem do livro de artista. É um fato: a *Caixa verde*, de Marcel Duchamp, é um claro livro de artista (ou, mais especificamente, livro-objeto). Assim como também o são os livros de William Blake, publicados entre 1788 e 1821, ou qualquer dos cadernos de Leonardo da Vinci, executados no século 15 e começo do 16. Retroaplicar conceitos nos permite ir até onde quisermos. Porém é no final do século 20 que o entendimento da autonomia desse tipo de obra de arte é legitimado. Principalmente a partir dos anos 60. (2008: 30)

Embora suas raízes estejam cravadas em um passado bastante remoto, o livro de artista passou a ser entendido como uma categoria da arte – e problematizado como tal – somente no século passado. Um campo relativamente recente e pouco explorado, portanto, é ainda objeto de muitas divergências, tanto no que diz respeito à sua origem, como em relação à conceituação e à delimitação de seus limites. Para este estudo, interessa o que Silveira chamou de “sentido lato”, segundo o qual “o livro de artista é um filo, um tronco formal” (Silveira 2002: 52), em toda a sua liberdade, com múltiplas e heterogêneas manifestações possíveis. Dessa forma, adotarei uma visão amplificada, levando em consideração o que há de fundamental no fenômeno, sem me ancorar em limites paradigmáticos.

Duas questões levantadas pelo autor me parecem elementos-chave para compreender o que é o livro de artista: de um lado, a concepção de página como elemento expressivo; de outro, a transgressão dos princípios canônicos que determinam a forma como o objeto livro se apresenta. Silveira entende que

a análise plástica da obra possa ser elaborada através da constatação da página como suporte ou como matéria de trabalho plasmável, mesmo quando a página não existe de fato

(ou seja, não existe fisicamente). Entendo, também, que o artista se apropria daquele que considero o mais significativo objeto cultural ocidental [...] e preexistente nas suas formas e nos seus dogmas. (2008: 21)

Uma obra simultaneamente plástica e editorial, o livro de artista é, portanto, uma criação artística que se realiza pela apropriação e experimentação do objeto livro – originalmente tido como um espaço de domínio exclusivo do texto<sup>7</sup> – e a sua inserção na arte contemporânea. Segundo a artista, escritora, criadora de livros de artista e professora universitária americana Johanna Drucker, o livro de artista interroga “a forma conceitual ou material do livro como parte de sua intenção, interesses temáticos ou atividades de produção” (*apud* Silveira 2008: 37). Sob essa perspectiva, podemos entender o livro de artista como aquele em que os sentidos da obra se firmam ou se reafirmam por sua própria constituição física. Ou, como formulou Julio Plaza:

O ‘livro de artista’ é criado como um objeto de design, visto que o autor se preocupa tanto com o ‘conteúdo’ quanto com a forma e faz desta uma ‘forma-significante’. Enquanto o autor de textos tem uma atitude passiva em relação ao livro, o artista de livros tem uma atitude ativa, já que ele é responsável pelo processo total de produção, porque não cria na dicotomia ‘continente – conteúdo’, ‘significante – significado’. (1982: n. p.)

É importante assinalar que a poesia concreta ofereceu uma contribuição importante nesse seguimento, tendo precedido os livros de artista com os seus poemas-objeto, produções nas quais a imagem gráfico-espacial já passa a ser privilegiada como forma. Enfatizando a presença de elementos visuais,

a poesia concreta revaloriza a palavra como estrutura significante essencial, colocando-a num espaço específico concebido como agente estrutural – o espaço gráfico – [o que] leva a um novo tipo de interação, de identidade entre “forma” e “conteúdo” (Fabris/Costa 1985: 3)

Responsável por colocar em pauta o aproveitamento da materialidade criadora no âmbito da literatura nacional, a poesia concreta também alcançou relevância internacional, tendo circulado com desenvoltura pelos mercados livreiros de outros idiomas e participado de importantes salões retrospectivos e bienais. *A Ave* (1956) de Wladimir Dias-Pino, por exemplo, um dos mais relevantes e pouco conhecidos livros de artista editados no país e anterior a muitas das obras mestras da categoria, foi resultado das obras formadoras do movimento da poesia concreta, como salienta Paulo Silveira:

É um volume composto por páginas mais ou menos transparentes, brancas ou coloridas, que permitem entrever diagramas, letras e vocábulos, propondo uma leitura dependente do gesto de folhear o livro. Raramente descrito e com a quase totalidade de seus exemplares

desaparecida, A ave sofreu, por muito tempo, um injusto esquecimento, pouco a pouco em reparação. (2002: 7)

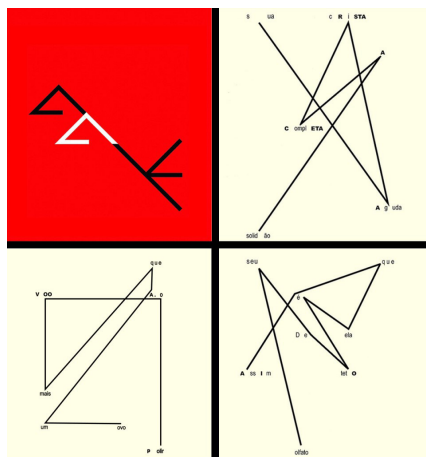


Figura 3: Trechos de *A Ave* (1956), Wladimir Dias Pino.

De modo geral, no entanto, a influência do movimento da poesia concreta, será “mais reflexa do que efetiva”, como lembram as pesquisadoras, críticas e curadoras de arte Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa, uma vez que “suas realizações não requerem necessariamente o suporte livro” (1985: 12). Para elas, os livros-poemas dos neoconcretos – nos quais os elementos plásticos e os elementos gráficos são igualmente determinantes – seriam acontecimentos mais decisivos: radicalizados em sua plasticidade, esses livros “requerem o ‘manuseio expressivo’ por parte do leitor como condição de existência” (*ibidem*), estando mais próximos da categoria do livro de artista, tal como costuma se apresentar nas artes plásticas.

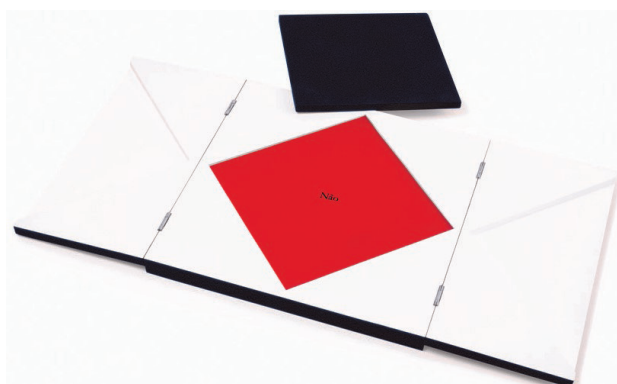


Figura 4: *Não* (1959), Ferreira Gullar.

Indicando ao mesmo tempo o nome de uma categoria artística e um dos produtos dessa categoria, o termo livro de artista abriga, sob o seu amplo arco conceitual, também o livro-objeto, além de outras formas “assemelhadas, relacionadas ou mesmo remotamente referentes ao livro” (Silveira 2002: 1). Os livros objetos são obras que subvertem drasticamente o formato clássico. Em geral, são peças únicas, de físcalidade escultórica, bem ao “agrado das galerias de arte e dos museus, guardando o apelo fetichista das obras artísticas tradicionais” (*idem*: 5). Comumente pressupõem a dissolução completa de seu caráter bibliófilo. Trata-se de uma modalidade que “transpassa, ultrapassa a linearidade da escrita e o modelo do livro convencional. Não há alfabetização, código de linguagem escrita, o que existe é uma linguagem puramente experimental” (Andriolli *apud* Tersariolli 2008: 35).



Figura 5: *Como imprimir sombras* (2012), Waltercio Caldas.

Para alguns, o livro-objeto é o verdadeiro livro de artista (uma ideia sem fundamentação, segundo a opinião de Paulo Silveira). Para outros, como a especialista Moeglin-Delcroix, essas peças pertencem ao universo da escultura: “um livro que não se pode abrir, como ocorre frequentemente como o livro-objeto, parece-me uma contradição e efetivamente uma monstruosidade” (*apud* Silveira 2008: 284).



Figura 6: *Pense-Bête* (1964), Marcel Broodthaers.

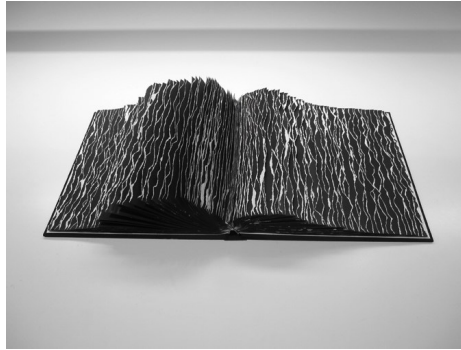


Figura 7: *Broodthaers #2* (2010), Buzz Spector.

Dentro da categoria livro de artista, como se vê, a forma segundo a qual o artista realiza a subversão do suporte, equilibra-se em algum ponto entre a preservação do formato tradicional e a sua negação, conforme assinala Silveira: *ternura e injúria*<sup>8</sup> “podem compartilhar a mesma obra, gerando tensão plástica na página” (Silveira 2008: 21). Em *Galáxias*, a estrutura material se mantém inviolada. O livro, de um modo geral, parece conservar-se integralmente conforme às regras consagradas do formato. Ainda assim, na superfície intacta de suas páginas, ocorre uma ruptura que não é de natureza física, mas conceitual. O branco da página – expressamente problematizado no texto – materializa a dimensão silenciosa na qual os seus sentidos extralógicos – suas epifanias – se realizam. Sem que haja qualquer violação de sua integridade física, a página assume um significado radicalmente novo, convertendo-se em elemento constitutivo da obra, não apenas o seu suporte.

Embora à primeira vista pareça pertencer exclusivamente ao universo da leitura, *Galáxias* é uma “obra entendida no seu todo, conteúdo e contenedor” (Silveira 2002: 4), o que verdadeiramente a aproxima da categoria livro de artista. Em seu caráter inacabado, o livro de Haroldo busca concretizar o sonho mallarmaico de

dar forma a um livro integral, um livro múltiplo que já contivesse potencialmente todos os livros possíveis; ou talvez uma máquina poética, que fizesse proliferar poemas inumeráveis; ou ainda um gerador de textos, impulsionado por um movimento próprio, no qual as palavras e frases pudessem emergir, aglutinar-se, combinar-se em arranjos precisos, para depois desfazer-se, atomizar-se em busca de novas combinações. (Machado *apud* Lima 2011: 12)

Um e ao mesmo tempo todos os livros, o *Livre* de Mallarmé seria um processo infinito, sem começo e sem fim, de fazer-se e refazer-se, apontando continuamente para as suas possibilidades ainda não realizadas. Em *Galáxias*, o branco – ou “cor da luz”, como é chamado, devido à propriedade de refletir todos os raios luminosos, sem absorver nenhum deles – é o signo visual de sua perpétua mobilidade e da infinitude proposta por Mallarmé,

demarcando um espaço que não é passivo, mas de alta voltagem poética. A leitura – sobretudo dos formatos narrativos – nos habitua a considerar como nulo o tempo de passagem entre as ocorrências textuais. No livro de Haroldo, no entanto, “cada pausa serpeia um viés de possíveis em / cada nesga murmura um pleno de prováveis” (“principiava a encadear-se um epos”). Em contraste com a tinta negra, a superfície da página forma a contextura das palavras, emoldura a mancha gráfica e cobre o verso do texto com o silêncio de sua vacuidade. Em uma obra cujos sentidos se produzem no silêncio, o branco da página dá à vista a vastidão de sua realidade potencial.

Havia, por parte de Haroldo, uma intenção declarada de extrapolar os limites do puramente literário, em especial, se consideramos as diretrizes do projeto original, segundo o qual, a obra se realizaria como um livro-objeto:

Imaginei de início, [...] um multilivro manipulável como uma escultura cinética... Hoje penso diferente. O livro de folhas soltas não convida o leitor à leitura, ao manuseio. É belo como projeto gráfico, mas inibitório como prática de leitura. (Campos 2010a: 273)

Tratava-se, portanto, de explorar o potencial expressivo da dimensão material do livro de envolver também os seus afetos na percepção de sua leitura. Seguindo o conselho de Guimarães Rosa – “não dificulte o difícil...” (referência) –, Haroldo então decidiu privilegiar a boa leiturabilidade,<sup>9</sup> concentrando-se na extralogicidade intratextual, isto é, na imagética virtual e não retiniana que nasce no interior do aparato linguístico. Está claro que em *Galáxias* predomina a função textual. Fará sentido, ainda assim, estabelecer uma aproximação entre a obra de Haroldo e a categoria do livro de artista? Paulo Silveira afirma que sim:

Qualquer pesquisador terá o direito de classificar como livro de artista tanto obras que sequer tenham tido, originalmente, essa intenção de seus autores, como obras que tenham nascido direcionadas exclusivamente para o campo literário. Livros com textos ou tipografias experimentais, por exemplo, podem, perfeitamente, ser sequestrados da literatura e “sofrer” nossa análise crítica a partir de sua construção verbo-visual e sob o ponto de vista das artes plásticas. (2002: 7)

A problematização do branco da página e a plasticidade expressiva dos blocos textuais me parecem evidências suficientes para apontar ao menos um flerte entre *Galáxias* e o universo do livro de artista. A categoria bibliomórfica da arte contemporânea está situada em um espaço interdisciplinar que Silveira chamou de intermidial, ou seja, um território de interpenetração dos – inseparáveis, segundo ele – mundos da comunicação<sup>10</sup> e da arte:

É impossível falarmos de autonomia da comunicação em relação à arte. Os pressupostos estilísticos do trabalho criador, os legados histórico e cultural, as considerações estéticas, o gosto,

as técnicas e as ferramentas estão no corpo das mídias, construindo-as, dando-lhes forma. O movimento oposto de influências também ocorre, mas não é tão evidente, já que a criação artística é inequivocamente mais autônoma, podendo até mesmo reivindicar seu extremado e controverso direito à incomunicabilidade. (Silveira 2002: 2)

Um fenômeno de hibridização típico de nosso tempo, esse espaço intermedial é resultado do aproveitamento de veículos já existentes, com vistas ao desenvolvimento de novas linguagens ou à complexificação de linguagens já consolidadas. Sem dúvida uma manifestação sob influência do trânsito entre mídias, *Galáxias* se apropria – mesmo que em um nível predominantemente conceitual – de recursos usualmente associados ao universo plástico, como a carga simbólica dos elementos cromáticos e as implicações da relação entre figura e fundo. Inseminada de conceitos da arte, a obra subverte a forma tradicional do livro, impactando também no universo da arte, por levantar a questão do limite entre uma coisa e a outra.

Certa vez, uma amiga – por sinal, bastante familiarizada com a noção de livro de artista – me relatou que, ao folhear pela primeira vez o volume recém-adquirido de *Galáxias* e se deparar com as páginas em branco entre os fragmentos, pensou estar diante de um problema técnico, um erro de impressão. A amiga em questão não era profunda conhecedora do trabalho de Haroldo de Campos, mas certamente não ignorava o experimentalismo pelo qual o poeta é famoso. Contudo, a inesperada transgressão estrutural do livro – inegável e ao mesmo tempo discreta, se comparada com o grau de radicalização a que chegam certos livros de artista – acabou induzindo a leitora desavisada a essa falha de percepção. O anedótico episódio me levou a refletir sobre por que uma leitora habituada à desconstrução da forma tradicional do livro não identificou, em *Galáxias*, a intencionalidade daqueles desvios formais.

A resposta para essa pergunta me parece estar relacionada com a noção de deslocamento, problematizada por Duchamp, na instituição do *ready made*: o objeto comum que, inserido no espaço museológico, “é elevado ao estado de dignidade de uma obra de arte pela mera escolha de um artista” (Duchamp *apud* Obalk 2000: página da web). Em *Galáxias*, o deslocamento no sentido inverso – de procedimentos do universo das artes visuais, para fora de seu território – desorienta o olhar do sujeito. “Exposto” na prateleira de uma livraria e não na galeria de arte, o livro interpelou a personagem de meu pequeno relato com um estranhamento pelo qual ela esperava ser acometida no nível do texto, não do “suporte”.

Na década de 1960 – período em que, como vimos anteriormente, a categoria contemporânea do livro de artista foi reconhecida como uma forma de arte autônoma –, também florescia no meio artístico uma preocupação com os locais tradicionais dedicados à exposição das obras de arte. Levados por uma vontade de ultrapassar fronteiras, os artistas passaram a refletir sobre instituições como os museus e as galerias de arte, questionando suas superestruturas, a partir da problemática do acesso e do distanciamento.

O desenvolvimento de propostas como o *Museu Imaginário* de André Malraux e o *Museu Portátil* (de que faz parte a *Caixa Verde*) de Duchamp, reflete esse interesse em sair do espaço institucionalizado, em virtude do qual o artista se põe

a pensar no espaço “além do cubo branco”. Ele irá buscar esse espaço em outros locais como o das publicações eventuais ou periódicas, e principalmente, no livro de artista. O livro vai desempenhar o papel de *lugar* que substitui as paredes da galeria, como espaço de “apresentação pública” e disseminador de arte para um público mais abrangente. (Panek 2005: 1)

O livro de artista deve, portanto, ser considerado em sua relação com essa demanda de democratização do acesso à arte: “o livro de artista ‘mesmo’, repito, tem a consciência de ser veículo. Ou melhor, ‘também’ veículo, já que antes de mais nada é um projeto artístico inteiro” (Silveira 2002: 6). Dessa forma, os livros passam a desempenhar o papel de verdadeiras galerias móveis, carregando consigo, aonde forem, uma exposição de si mesmos. Nesse sentido, poderíamos dizer que *Galáxias* realiza a função veiculativa do livro de artista, na medida em que – ocupando um ambiente mercadológico – se coloca para o público também como uma obra plástica, cujos efeitos atingem os olhos e a mente do leitor, antes mesmo que o texto seja decifrado.

Caminhando no sentido inverso, o artista plástico Antonio Dias, começou a desenvolver, no início da década de 1970, o projeto de um livro-obra<sup>11</sup> baseado em *Galáxias*:

Ele [imaginou] um livro-escultura, percorrido de acidentes tácteis e visuais, com base em páginas das *Galáxias*. Cheguei a ver a maquete do projeto, em Milão, há alguns anos. Conversamos novamente a respeito o ano passado, eu, ele, mais o Nasser. (Campos 2010a: 277)

O projeto do livro-obra só seria concretizado em 2015, doze anos após a morte de Haroldo. Como em um jogo de espelhos, o livro *Galáxias* é realocado no terreno da arte contemporânea, cujos códigos o autor havia, em primeiro lugar, deslocado para o universo literário. Com uma tiragem de noventa e três exemplares em grande formato – 79x7x44 cm –, a obra consiste em um estojo de fibra de vidro, que abriga dez caixas de madeira, pelas quais estão distribuídos trinta e dois objetos. Placas de estações ferroviárias e bilhetes de trem; imagens do universo *pop*, ou que remetem a fatos históricos, à cultura oriental, a questões da arte, e mais: variados itens compõem esses objetos, entre os quais também se incluem alguns dos textos publicados em *Galáxias*.

*Galáxias* e o livro-obra são realidades híbridas, nas quais linguagem e plasticidade se articulam de formas múltiplas e desiguais para atingir o sujeito. Na obra original de Haroldo há uma indubitável primazia da dimensão textual. A obra de Antonio Dias, por sua vez, radicaliza o aspecto plástico, convidando à leitura não somente dos fragmentos textuais reeditados, mas de um apanhado de materiais visuais, que se relacionam de maneira mais ou menos explícita com o livro de Haroldo. Recuperando o eixo temático “o



livro como viagem e a viagem como livro”, a peça de Antonio Dias, como uma caixa de suvenires, guarda as imagens – visuais e virtuais – do particularíssimo percurso do artista por *Galáxias*. Esse percurso é resultado da articulação de sua matéria subjetiva com os dados objetivos do texto e atravessa os vazios que estão simbolizados pelo branco da página, espaço que o leitor é convidado a ocupar, de modo a escrever a sua própria estória.

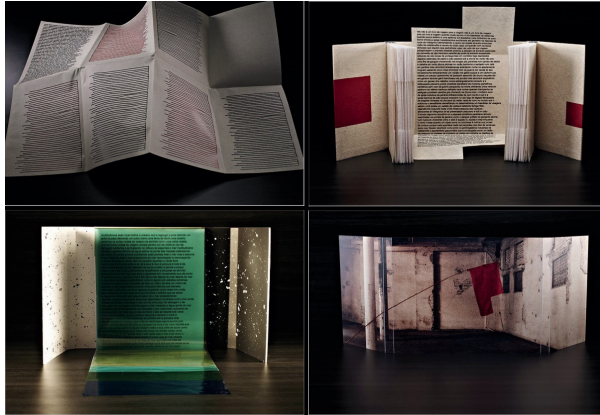


Figura 8: conteúdo das caixas do livro-obra *Galáxias* (2015), Antonio Dias.

Com seus blocos textuais curiosamente diagramados e com o verso dos textos em branco, a estrutura de *Galáxias* não chega a violar brutalmente a forma tradicional do livro. Como assinali mais cedo neste texto, a maior injúria perpetrada contra o objeto não é de natureza física. Operando no conceito mesmo de página, Haroldo questiona o apagamento do corpo do livro no território primordialmente bibliófilo da literatura, em que a página é geralmente relegada à função de mero suporte passivo das palavras. Expressamente problematizado no texto, o espaço em branco assume, na obra de Haroldo, relevância conceitual e plástica devido à perspectiva oferecida pelo próprio texto:

o branco é uma linguagem que se estrutura como a linguagem seus signos  
acenam com senhas e desígnios são sinas estes signos que se desenham  
num fluxo contínuo  
("princiava a encadear-se um epos")

O significado desse branco se particulariza pelo caráter essencialmente aberto da obra, cujos sentidos não são dados soberanamente pelo seu autor, mas também pelo leitor. Constantemente convidado a exercer sua autonomia, o sujeito desenha a sua trilha deslocando-se pelos espaços negativos que se lhe oferecem. O branco em *Galáxias* não só demarca o lugar destinado ao outro, como também assinala uma falta primordial em virtude da qual os efeitos da obra se produzem. A arquitetura do livro não se realiza apenas

como ocupação, mas como projeção de espaços negativos nos vazios com os quais se articula a sua estrutura. Dotados da volatilidade de um tempo imobilizado, esses espaços não permitem a permanência, mas exigem transformação incessante e movimento perene.

A aproximação com a categoria do livro de artista se deveu, portanto, ao trabalho consciente que determina integralmente a obra de Haroldo. O presente artigo é pois, a proposta de uma leitura imanente dos elementos que compõem não apenas o texto, mas o livro, tratado aqui como objeto de múltiplas dimensões e intermedial. Para além de quaisquer restrições de caráter paradigmático, o livro de artista é, afinal, aquele em que o corpo material da obra se coloca como um terreno fértil para o florescimento de sentidos compreensíveis e sensíveis – como afetos – pelo “leitor”. A respeito de *Galáxias* pertencer ou não à categoria da arte contemporânea, importa apenas compreender que o livro de Haroldo se pretende uma ruptura de limites. O único domínio no qual está inscrito o livro de Haroldo é o da poesia, um domínio que não se limita a gênero, nem mesmo ao território textual, mas um campo aberto à experiência de corpo que é afetado por outro corpo. Território das imagens poéticas, o texto galáctico não persegue uma forma, mas assume uma espacialidade da qual não pode ser dissociado. Objeto integral, o livro de Haroldo, mais que apenas a experiência das palavras, dá ao leitor a experiência total – o saber e o sabor – de si.

## NOTAS

\* Francyne França é doutora (2021) e mestre (2016) em Letras – Literatura Brasileira, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde se licenciou em Letras – Latim. Investiga a experiência do sentido, em pesquisa que se estende pelos campos da Poesia, da Arte e da Filosofia.

<sup>1</sup> O presente artigo é baseado em “Uma arquitetura de vazios: *Galáxias* na fronteira entre a literatura e as artes plásticas”. Trata-se de um dos capítulos da minha dissertação, cujo título é “Sentidos no silêncio: o vazio em *Galáxias* de Haroldo de Campo” (França, 2016).

<sup>2</sup> Como as páginas de *Galáxias* não estão numeradas e os fragmentos não levam títulos, os trechos citados serão referidos por suas palavras introdutórias, conforme aparecem no índice ao final do livro.

<sup>3</sup> Cf. Perloff, Marjorie (2004).

<sup>4</sup> “Los comienzos no tienen una identidad completa y producen sentido en su tránsito”. Tradução nossa.

<sup>5</sup> A imagem de uma nebulosa espiral estampa a capa da segunda edição de *Galáxias*, publicada postumamente pela Editora 34 em 2004. Trata-se de um dos objetos gráficos de Mira Schendel, uma artista suíço-brasileira que dedicou boa parte de sua obra a investigar o fenômeno do sentido.

<sup>6</sup> “[...] inscribing syntax as a proliferating sequence of sensory ensembles [...], the reader must undergo the ordeal of the affect, always undecidable” (Tradução nossa).

<sup>7</sup> Sabemos que livros com imagens também estão plenamente acolhidos pelo formato tradicional. Aqui, o significado de texto pode ser expandido para alguma coisa como mensagem, ou informação (que pode ser de natureza visual) para a qual o livro seria apenas um veículo.

<sup>8</sup> Em *A página violada*, Paulo Silveira usa a dicotomia ternura-injúria para representar os sentimentos de proteção ou de agravo, polos entre os quais se movimenta a ação dos criadores de livros de artistas:

*Ternura* é o gesto de preservação às conformações tradicionais, assim como aos valores institucionais do livro. É amor à forma livro, manifestada pelo zelo a essa forma, pela manutenção de sua tradição (de sua forma instituída), pela defesa de sua permanência perante as novas mídias ou pela preservação da leitura sequencial da palavra escrita. É carinho pela crença na palavra impressa. É o aceite e a dependência do fetiche.

*Injúria* é o agravo ao livro. É a tentativa de sua negação. É o comentário ao suporte pela sua subversão e afronta. É o comprometimento da verdade e/ou verossimilhança, ou o uso dessa em detrimento daquela. Injúria implica perversão. É dano físico porque presume e tenta violar a permanência temporal do livro. É dano moral porque presume e tenta violar o seu legado de lei e verdade. É o esforço de ataque ao fetiche. (2008: 28)

<sup>9</sup> Em linguagem gráfica, o termo diz respeito ao grau de esforço despendido pelo leitor no ato da leitura. Não deve ser confundido com legibilidade, conceito relacionado à capacidade de distinção entre as letras de que o texto é composto.

<sup>10</sup> A palavra comunicação aqui deve ser entendida em seu sentido lato, de transmissão de informação.

<sup>11</sup> O termo *bookwork* foi internacionalmente difundido, gerando no Brasil a denominação “livro-obra”, antes bastante utilizado, agora já em desuso. A expressão em inglês passou a ser empregada para os trabalhos desenvolvidos no campo da encadernação.

## BIBLIOGRAFIA

Aguilar, Gonzalo (2000), “Orígenes de Haroldo de Campos”, *Ciberletras*, v. 1, n. 2, Disponível em < <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Aguilar.htm> > (acesso em 15/06/2021).

Bessa, Antônio Sérgio (2013), “Ruptura de estilo em Galáxias de Haroldo de Campos”, Tradução de Renato Rezende, *Revista Transluminura*, n. 1, p. 11-30.

Butor, Michel (1974), “O livro como objeto”, *Repertório*, São Paulo, Perspectiva.

Campos, Haroldo (1997), *O Arco-Íris Branco. Ensaios de literatura e cultura*, Rio de Janeiro, Imago Editora.

-- (2004a), *Galáxias*, 2ª edição, São Paulo, Editora 34 [1a ed. 1984].

- (2004b), “ora, direis, ouvir galáxias”, *Galáxias*, 2ª edição, São Paulo, Editora 34 [1a ed. 1984].
- (2010a), *Metalinguagem & outras metas*, São Paulo, Perspectiva.
- (2010b), *O Segundo Arco-Íris Branco*, São Paulo, Iluminuras.
- Fabris, Annateresa / Costa, Cacilda Teixeira (1985), *Tendências do Livro de Artista no Brasil*, São Paulo, Editora do Centro Cultural São Paulo.
- França, Francyne (2016), “Sentidos no silêncio: o vazio em Galáxias, de Haroldo de Campos”, Rio de Janeiro, 2016. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Lima, Sílvia Ferreira (2011), *Galáxias. O processo criativo de Haroldo de Campos*, São Paulo, edição do autor.
- Nemerov, Howard (1994), “Poesia”, *O Tesouro da Enciclopédia Britânica*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Obalk, Hector (2000), “The unfindable readymade”, <[https://www.toutfait.com/issues/issue\\_2/Articles/obalk.html](https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/obalk.html)> (acesso em 31/03/2021).
- Panek, Bernadette (2005), “O livro de artista e o espaço da arte”, Artigo apresentado no III Fórum de Pesquisa Científica em arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, p.8, <[http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/bernadette\\_panek.pdf](http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/bernadette_panek.pdf)> (acesso em 31/03/2021).
- Plaza, Julio (1982), “O livro como forma de arte (I)”, *Arte em São Paulo*, São Paulo, no 6.
- Perloff, Marjorie (2004), “‘Prosa concreta’: as galáxias de Haroldo de Campos e depois”, *Terceira Margem*, v. 8, n. 11, p. 17-40.
- Sefamí, Jacobo (1987), “Un trotapaginas en el vacío: Galáxias de Haroldo de Campos”, *El Destierro Apacible y Otros Ensayos*, Tlhuapan, Puebla, México, Premiá.
- Shellhorse, Adam Joseph (2017), “The politics of representation in Haroldo de Campos’s Galáxias (1963–1976)”, *Anti-Literature: The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*, University of Pittsburgh Press.
- Silveira, Paulo (2002), “Arte, comunicação e o território intermidial do livro de artista”, *Conexão - Comunicação e Cultura*, vol. 1, no 2, Caxias do Sul, v. 1, n. 2, jul./dez. 2002, <<https://www.researchgate.net/publication/49591862>>, (acesso em 31/03/2021).
- (2008), *A Página Violada*, Porto Alegre, Editora da UFRGS.
- Tersariolli, Ariovaldo (2008), *O livro como objeto de arte*, Trabalho de conclusão de curso (especialização), São Paulo, Faculdade de pós-graduação em História da Arte – Fundação Armando Álvares Penteado.