

**Angelo Mazzuchelli Garcia**

T e s e   d e   D o u t o r a d o

A LITERATURA COMO DESIGN GRÁFICO  
da poesia concreta ao  
poema-processo de Wladimir Dias Pino

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Vera Casa Nova

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários  
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

2008

## A G R A D E C I M E N T O S

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. **Vera Casa Nova**, pela orientação;  
Ao Prof. Dr. **Artur Anselmo Soares**, pela orientação  
no Estágio de Doutorado realizado na **Faculdade  
de Ciências Sociais e Humanas da Universidade  
Nova de Lisboa**; à **CAPES**, pela concessão da bolsa  
PDEE (Programa de Doutorado com Estágio no Exterior);  
e ao pessoal do Pós-Lit (UFMG): **Letícia Magalhães, Eliete  
Pinto, Isabelle Saez, Rosana Mateus e Priscila Soares.**

Aos meus pais: **Sebastião José Garcia Sobrinho**  
(*in memoriam*) e **Milena Mazzuchelli Garcia**;  
e à minha irmã, **Angela Mazzuchelli Garcia.**

**R E S U M O**

Esta pesquisa investiga as relações entre a literatura e o design gráfico; particularmente no âmbito do Poema-processo, através das obras de Wladimir Dias Pino. Além disso, estabelece perspectivas para o conceito de poema-processo e de livro-poema no contexto da computação gráfica e das mídias digitais.

**A B S T R A C T**

This research investigates the relationship between literature and the graphic design, particularly in the context of the Poem-process, through the works of Wladimir Dias Pino. Moreover, prospects down to the concept of poem-process and book-poem in the scope of the computer graphics and of the digital medias.

**SUMÁRIO**

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
------------------------	----------

**CAPÍTULO 1****TEXTO E IMAGEM: DILUIÇÃO DE FRONTEIRAS****1.1 O TEXTO NAS ARTES PLÁSTICAS**

A dimensão lexical do texto.....	16
A dimensão gráfica do texto.....	19
Uma nova dimensão sígnica para o texto.....	21

**1.2 A IMAGEM NA LITERATURA**

Iconografia, ilustração, iluminura.....	23
A visualidade própria do texto.....	26
Dadaísmo, Letrismo e a dimensão sonora do texto.....	29
A caligrafia e os caligramas.....	31
O Futurismo italiano: colagem X montagem.....	35
A Rússia e a tradição.....	38
O surrealismo e o poema-objeto.....	39
A materialidade do signo poético e o pós-modernismo.....	41

**1.3 TEXTO, IMAGEM E O OBJETO LIVRO**

O livro como obra de arte.....	44
A página: universo em expansão.....	47
O livro: signo, presença física e funcionalidade.....	50
Entre o livro e o <i>não-livro</i> : o livro de artista.....	53

## **CAPÍTULO 2**

### **A LITERATURA E O DESIGN GRÁFICO**

O Termo design.....	64
O signo verbal e o design gráfico.....	66
O design gráfico e os experimentalismos modernos.....	68
A escrita e o conceito de marca.....	75
Os signos não alfabéticos.....	78
Montagem: pictografia e ideografia.....	81

## **CAPÍTULO 3**

### **O CONCRETISMO E O DESIGN GRÁFICO**

Um novo espaço para a visualidade no Brasil.....	86
Racionalidade X Expressão.....	88
A liberdade tipográfica. O poema semiótico.....	90
A montagem e a quadrícula.....	91
Por uma linguagem universal.....	94
A tipografia concretista.....	96
Legibilidade e geometrismo de formas tipográficas.....	99
O princípio do isomorfismo.....	101

## **CAPÍTULO 4**

### **WLADEMIR DIAS PINO E O POEMA-PROCESSO**

Rebelando-se contra <i>três poderes</i> .....	110
Uma abertura democrática.....	112
O combate ao signo verbal.....	114
Projeto e versão: uma <i>aventura criativa</i> .....	117
O Concretismo e o veículo <i>livro</i> .....	120
O Poema-Processo: a <i>livricidade</i> do livro.....	122
O poema-processo e o desconstrutivismo.....	127

## **CAPÍTULO 5**

### **FLUXOS DA COMBINATÓRIA BARROCA**

A Cabala e o hermetismo.....	133
Labirintos, acrósticos, anagramas.....	135
A aritmética e a geometria aplicada aos labirintos.....	138
Convergências.....	141
Um novo ponto focal.....	143
A nova arquitetura.....	145
O labirinto branco.....	147

## **CAPÍTULO 6**

### **PERSPECTIVAS DO LIVRO LITERÁRIO**

O conceito de hipertexto: origens.....	153
Hipertexto e Internet.....	154
Hipertexto e a tradição impressa.....	155
Hipertexto e o texto literário.....	158
O conceito de livro eletrônico.....	161
A ausência do livro eletrônico.....	164
Pela <i>presença</i> do livro eletrônico.....	166

## **CONCLUSÃO**

A <i>coreografia</i> literária.....	172
O design do poema.....	173
O design do livro.....	177

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	180
---------------------------------	-----



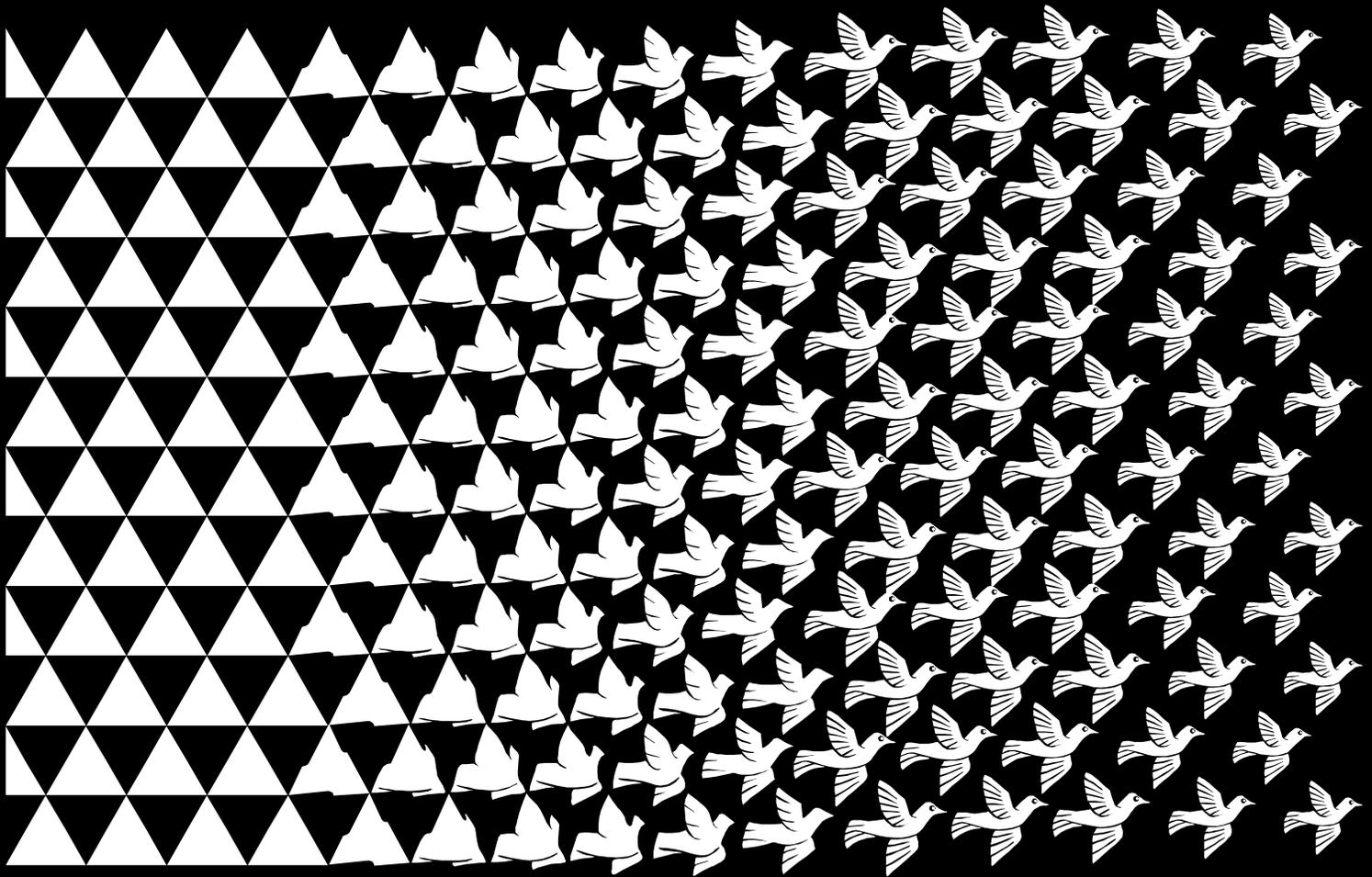
labirinto clássico,  
cunhado em moeda  
grega (século II a.c.)



uma forma similar

## INTRODUÇÃO

*“Dois prisioneiros, em cárceres vizinhos, que se comunicam por batidas na parede. A parede é o que os separa, mas também o que lhes permite comunicar-se. (...). Toda separação é um vínculo.”*  
(Simone Weil)



Adaptação de Methamorphosis III: Angelo Mazzuchelli

Uma das maiores dificuldades práticas no estudo da pictografia, segundo Andrew Robinson, em *The story of writing*, é definir em que ponto de uma escala um símbolo torna-se um pictograma. Ou seja, como uma abstração torna-se um pictograma antes de deixar de ser uma abstração? Através de uma obra de M. C. Escher *Methamorphosis III* (1967-68) Robinson expõe visualmente aos leitores essa dificuldade. Nessa adaptação da obra de Escher (figura acima), observa-se que as formas à esquerda são triângulos (abstrações); e as formas à direita, figuras de pássaros (pictogramas). Robinson acrescenta: E o que são as formas entre os triângulos e os pássaros?

Se, hipoteticamente, atribuíssemos às formas de *Methamorphosis III* valores de signo: o triângulo representando o universo da Literatura e a figura do pássaro, o das Artes Plásticas, poderíamos propor perguntas análogas às formuladas por Robinson: Em que ponto dessa gradação uma obra literária tornar-se-ia uma obra de arte plástica (e vice e versa)? E, como definir, quanto a um possível valor sígnico, as formas entre os triângulos e as figuras de pássaros?

A presente tese não pretende responder a essas perguntas: assim como as perguntas de Robinson, elas, muito provavelmente, nunca encontrarão respostas. As obras de arte, no sentido lato do termo, que transitam por esse território limítrofe (e de certa forma *obscuro* para o meio acadêmico) entre a Literatura e as Artes Plásticas não comportam sedimentação. E o fato de pertencerem a essa região movediça, como no caso das criações de Wladimir Dias Pino, fundador do movimento Poema-processo, parece ressaltar o valor intrínseco dessas obras. Nesse contexto, evitou-se qualificar Pino como um poeta; mesmo porque, como ele próprio afirma, não existe *poesia-processo* ou *poeta processualista*: o Poema-processo tem como objetos o poema – um *corpo*, substância física – e o ato da *leitura*. De qualquer forma, o eventual uso do termo *poeta* para os integrantes do movimento tem antes a conotação original da palavra – *construtor* do poema (do grego, *poietès*, de *poieo*, faço, aquele que faz<sup>1</sup>) – do que a mais corrente, *aquele que se consagra à poesia*.

Não obstante o fato de não comportarem sedimentação, pode-se definir um eixo em torno do qual essas obras *errantes* gravitam; e em torno do qual esta tese foi estruturada. A força centrípeta que define esse eixo é uma prática fundamentada na utilização (conjunta ou não) de texto (substância da literatura) e imagem (substância das artes plásticas) – o design gráfico. Já incorporado ao vocabulário brasileiro, *design*<sup>2</sup> é um termo genérico que se refere a um universo profissional que possui diversas especializações, como design de produto e design de moda. O design gráfico tem por fim a comunicação visual. O universo do design também envolve problemas relativos ao mercado e ao espaço social. Conforme observa Gonzalo Aguillar,

referindo-se especificamente à época da poesia concreta, *a categoria design (...) vinculava a poesia com as demais artes e, ao mesmo tempo, com o espaço social*: o fato de a arquitetura modernista de Brasília ser *uma tentativa de transformar a sociedade brasileira* se estendeu à poesia concreta, integrando, assim, *a poesia à vida cotidiana*<sup>3</sup>. Entretanto, embora a relação design/literatura possa envolver a discussão desses aspectos, esta tese enfoca o design sob a ótica formalista e artística, ou seja, restringe-se a investigar questões relativas à instauração física do *objeto artístico*.

São utilizados aqui termos próprios do design gráfico. O termo *logotipo* – do grego *logos*, palavra, e do latim *typus* (grego, *typos*), aquilo que foi forjado, fabricado<sup>4</sup> – designa a configuração tipográfica, as formas das letras, das palavras que formam o nome de uma empresa, de um produto. O termo *marca*, do germânico *marka*, limite, sinal de posse de um território<sup>5</sup>, designa um elemento identificador, uma *assinatura* no universo comercial. Esse elemento pode ser um signo gráfico (um emblema), um logotipo, uma logomarca (o logotipo associado a um signo gráfico), ou ainda o próprio nome de uma empresa, de um produto.

Com relação ao título “A literatura como design gráfico”, pode-se perguntar: por que não “A poesia como design gráfico” – dada a especificidade da tese? O título leva em conta a etimologia da palavra *literatura*, do latim *litteratura(m)*, de *littera*, letra. Desde o século XIX, a palavra *literatura* define uma atividade que abrange todas as *expressões escritas*, inclusive textos poéticos (anteriormente associados a um sentido *solene e elevado*).

A tese foi dividida em seis capítulos, mais a conclusão. O primeiro capítulo enfoca a presença do texto nas artes plásticas; as relações texto/imagem na literatura – particularmente das poéticas visuais; e o livro como obra de arte (culminando com a categoria *livro de artista*). Procurou-se adotar uma perspectiva preferencialmente não-cronológica, buscando uma fluência que privilegia aspectos formais e conceituais.

No segundo capítulo conceitua-se a atividade do designer gráfico e, através de exemplos comparativos, traça-se um paralelo entre as poéticas visuais da literatura e obras de design gráfico. Nesse capítulo, e no subsequente, diversos aspectos práticos e conceituais do design gráfico são postos em equivalência com práticas e conceitos das poéticas literárias visuais. O leque das poéticas abordadas no segundo capítulo inclui diversas tendências internacionais; já no terceiro capítulo, o foco é o concretismo brasileiro, movimento de origem do Poema-processo.

O quarto capítulo trata da teoria do Poema-processo: os conceitos específicos e as divergências relativas ao movimento concretista; os livros-poema “A ave” e “Solida” (geradores da teoria do movimento); e as similaridades com a tendência desconstrutivista do design gráfico. As obras do Poema-processo aqui abordadas limitam-se ao efetivo enquadramento no corpo teórico do movimento (por extensão, à funcionalidade do design), visto que o alcance do termo foi maior, por iniciativa do próprio Pino. O quinto capítulo aborda o Poema-processo (notadamente os livros-poema) a partir de uma perspectiva

histórica que inclui relações entre poéticas literárias visuais e práticas mágicas, místicas e herméticas da escrita, articuladas pelo conceito de *labirinto*.

O sexto capítulo aborda os possíveis desdobramentos da poética de Pino na era digital, relacionando-os ao conceito de hipertexto. Partindo da pressuposição de que a hipertextualidade é um conceito que não se resume ao meio digital, fez-se um levantamento das primeiras experiências que unem a prática literária à tecnologia eletrônica. Esse capítulo também apresenta um questionamento acerca do atual conceito de livro eletrônico e uma tentativa de demonstrar que a poética do livro-poema poderia abrir novas perspectivas para o livro (como objeto), tendo como suporte a própria tecnologia eletrônica.

**CAPÍTULO 1** Texto e imagem: diluição de fronteiras

## 1.1 – O TEXTO NAS ARTES PLÁSTICAS

### A DIMENSÃO LEXICAL DO TEXTO

No âmbito das artes plásticas, os títulos das obras são uma das formas de relacionar texto e imagem. Michel Butor, falando especificamente da pintura, diz que o título é a forma como a consumimos. Embora a pintura não se resuma ao que o título diz, ele designa certos aspectos da obra. Butor observa que há títulos desde os mais *discretos* como “Composição”, ou mesmo “Sem título”<sup>6</sup>; e títulos mais *eloqüentes* como *Le portrait de Mademoiselle Rivière*.

Há ainda títulos que desempenham papéis essenciais como, por exemplo, os das obras surrealistas – particularmente as dos artistas que produziam a chamada *pintura literária* (vertente do Surrealismo em que a atmosfera onírica de cenas ilógicas e criaturas bizarras eram representadas com realismo fotográfico). Sintomático foi o ocorrido numa exposição de Giorgio De Chirico, na Galeria Surrealista, em 1928 (embora ele não tenha sido propriamente um surrealista, mas o criador e praticante da Pintura Metafísica<sup>7</sup>): contra a vontade do pintor, algumas das obras dele foram expostas com os títulos alterados<sup>8</sup>. O fato de conferir-se novos títulos às obras de De Chirico é uma demonstração clara de que a pintura literária surrealista preteria a autonomia da imagem em favor da articulação entre texto (título) e imagem (pintura).

Passando a um outro patamar, que ultrapassa o simples caráter de vínculo, há uma relação mais orgânica entre texto e imagem, que é a presença de textos no interior da própria obra. Nesse caso, o texto se converte em matéria pictórica,



Fig 1/1: **Profetas** esculpido em pedra no pórtico da **Catedral de Santiago de Compostela** (c. 1168/88 a.C.)  
Detalhe do conjunto

escultórica ou gráfica. Seja em citações religiosas ou em escritos seculares, o texto no interior da obra de arte existe desde os tempos mais remotos, como nos rolos nas mãos dos “Profetas” em Santiago de Compostela (fig. 1/1).

Mas foi no século XX, através do Cubismo, que o texto adquiriu o status de imagem nas artes plásticas. Um ideal comum aos movimentos artísticos modernistas foi o afastamento da representação em favor da realidade do

plano pictórico. Maurice Denis, ainda no século XIX, já dizia que a pintura antes de ser uma representação, é, essencialmente, uma superfície plana recoberta de tinta. O Cubismo buscava sintetizar, numa única imagem, diversas visões de um mesmo objeto. Essa *visão simultânea* de vários aspectos de um mesmo objeto em um só plano contrapunha-se à ilusão de profundidade criada pela perspectiva.

Corroborando a realidade do plano pictórico, artistas como Pablo Picasso e Georges Braque introduziram no meio artístico o processo de incorporação de



Fig. 1/2: **Copo e garrafa de Suze** – detalhe (1912). Pablo Picasso

recortes de papel (notadamente de jornais) na pintura – a colagem. Em “Copo e garrafa de Suze” (fig. 1/2), Picasso combina guache e carvão com recortes de jornal relativos à guerra dos Balcãs (guerra era entre a liga balcânica – Bulgária, Sérvia, Grécia e Montenegro – contra a Turquia, em 1912-1913). São textos que falam sobre morte, batalhas, epidemias de cólera, manifestações pacifistas. Não por acaso, o rótulo da bebida *Suze*, aperitivo feito de uma erva chamada genciana, foi escolhido. O nome genciana deriva de Gêncio, rei que teria descoberto as virtudes tônicas e digestivas da erva. Gêncio era rei de Ilíria, localizada exatamente na área que constituía a liga balcânica<sup>9</sup>. Pode-se concluir que, embora embasado pelo desejo de explorar o plano pictórico, o uso do texto por Picasso não foi arbitrário.



Fig. 1/3: **A traição das imagens** (versão de 1928/29). René Magritte

Uma situação singular do texto convertido em matéria pictórica ocorre na obra de René Magritte “A traição das imagens” (fig. 1/3). Nessa obra, o texto se insere na tela, abaixo da figura

de um cachimbo, sob forma de enunciado: *Ceci n'est pas une pipe*, ou, “Isto não é um cachimbo”. Obra aparentemente simples que, segundo Michel Foucault, lembra um manual de botânica: uma figura e um texto que a nomeia. A relação entre texto e imagem em “A traição das imagens” está na essência, faz parte da trama conceitual da pintura: todo o *peso* conceitual da obra de Magritte vem justamente da confrontação entre o que está escrito e o que está *desenhado*. A provocação e o desconcerto criados estão em um enunciado que nega (mas ao mesmo tempo afirma) a imagem. Em “A traição das imagens” não há uma pura e simples justaposição, mas um choque, suscitado por uma aparente contradição, por um aparente paradoxo.

#### A DIMENSÃO GRÁFICA DO TEXTO

Mesmo em níveis diferentes, tanto em os “Profetas”, quanto em “Copo e garrafa de Suze”, ou em “A traição das imagens”, a relação entre texto e imagem é circunstancial. Nos três casos, os textos foram convertidos em matéria (escultórica ou pictórica), mas continuam cumprindo seu papel representativo, ou seja, vocabular. Essa relação deixa de ser apenas circunstancial em obras de artistas que se interessam pelo próprio grafismo (tipográfico ou cursivo) da escrita: o texto desprovido do caráter vocabular – a escrita da maneira como a definiu

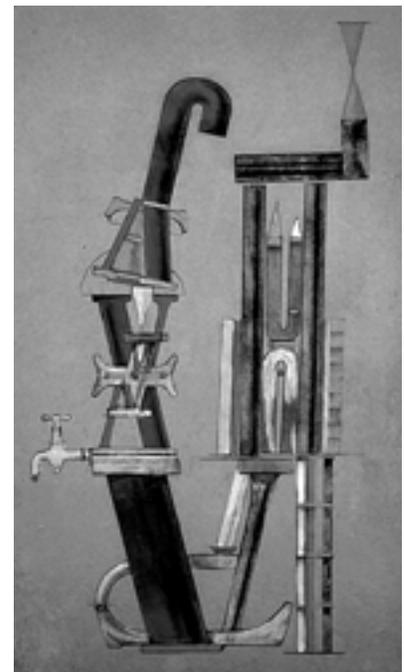


Fig. 1/4: **Von minimax  
dadamax selbst  
konstruiertes maschinchen**  
(1919-1920) Max Ernst

Roland Barthes: *a combinação de algumas retas e de algumas curvas*<sup>10</sup>.



Fig. 1/5 **Pastorale** – detalhe (1927).  
Paul Klee

Em *Von minimax dadamax selbst konstruiertes maschinchen* (fig. 1/4), Max Ernst explora a configuração tipográfica de algumas letras. O espírito zombeteiro e o *nonsense*, próprios do Dadaísmo, estão na origem da *pequena máquina* de Ernst, um *mecanismo* em que formas tipográficas – isentas de compromissos vocabulares – assumem o papel de peças.

Já sob o ponto de vista da cursividade, escrita e desenho parecem se confundir. Segundo Paul

Klee, não há distinção entre *escrever* e *desenhar*: são ações idênticas – a semelhança está exatamente na cursividade de ambos. Em *Pastorale* (fig. 1/5), Klee se inspirou em um tecido decorado africano (fig. 1/6), cujos grafismos, por sua vez, também se assemelham a uma forma de escrita.

A cursividade é o alicerce também para trabalhos que exploram especificamente a ilegibilidade da escrita. O *ser* da escrita ilegível (fig. 1/7) feita por Bernard Réquichot, poucos dias antes de o artista



Fig. 1/6: Tecido decorado.  
África

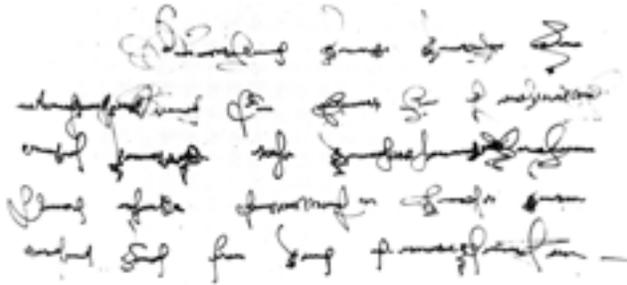


Fig. 1/7: Texto ilegível – detalhe  
Bernard Réquichot

desenho (ou pintura) nesse *testamento ilegível* de Réquichot; ambas são como fios entrelaçados ao suporte: o texto como *textura*; espécie de véu bordado. O próprio Barthes *combinou retas e curvas* para produzir falsas escritas – *significantes sem significado* (fig. 1/8).

morrer, não vem do sentido, da comunicação, mas *da fúria, da ternura ou do rigor com que são traçadas suas hastes ou suas curvas*<sup>11</sup>, afirma Barthes. Não há separação entre escrita e

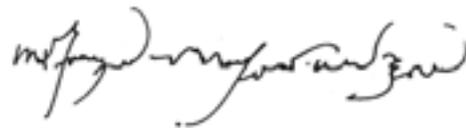


Fig. 1/8: Significantes sem significado  
Roland Barthes

### UMA NOVA DIMENSÃO SÍGNICA PARA O TEXTO



Fig. 1/9: I was a rich man's  
plaything. (1972).  
Eduardo Paolozzi

A *escrita* de Barthes pode ser definida como um *texto* que é signo de si mesmo. Já no universo da arte Pop, movimento que despontou na Inglaterra, mas encontrou nos Estados Unidos um solo fértil para se solidificar, o texto surge como um elemento dos signos de uma sociedade de massa e de consumo. Baseando-se *no design comercial e na implacável técnica de venda*<sup>12</sup>, a arte Pop incorporou diversas faces da visualidade do consumismo – pode-se citar a



Fig. 1/10: **Lata de sopa** –  
detalhe (1961-62).  
Andy Warhol

exploração do design de impressos: *I was a rich man's plaything* (fig. 1/9), de Eduardo Paolozzi (um dos representantes da arte Pop britânica); de embalagens comerciais: “Lata de sopa” (fig. 1/10), de Andy Warhol, figura proeminente da arte Pop americana; ou de histórias em quadrinhos: *Sweet Dreams, Baby!* (fig. 1/11), de Roy Lichtenstein.

Embora não se possa afirmar que não houve interesse pela dimensão vocabular do texto, o papel do significado das palavras inseridas nas obras parece ser mínimo; o verdadeiro interesse é a exploração da dimensão gráfica do mesmo, pois o contexto



Fig. 1/11: **Sweet Dreams, Baby!**  
(1965). Roy Lichtenstein



Fig. 1/12: **Le art (composition with logos 2)**  
(1987). Ashley Bickerton

é o da visualidade publicitária. Portanto, o uso do texto nas obras de arte Pop se liga mais à condição de signo de consumo que se multiplica ostensivamente nos meios

de comunicação e nas ruas, como marcas comerciais, por exemplo. A obra *Le art (composition with logos 2)* (fig. 1/12), de Ashley Bickerton, é posterior ao movimento original, mas demonstra o espírito sob o qual o texto se inseria no universo Pop.

## 1.2 – A IMAGEM NA LITERATURA

### ICONOGRAFIA, ILUSTRAÇÃO, ILUMINURA

No âmbito da Literatura, o texto convive com a imagem há séculos. Um dos termos usados para designar essa convivência é *iconografia*, que vem do



Fig. 1/13: Livro dos Mortos.  
Século XI a. C. Egito

grego: *eikón*, *eikónos*, imagem; e *grapho*, gravar, escrever, desenhar; daí *eikonographéo*, representar, descrever<sup>13</sup>. O termo *ilustração* com o sentido de *traduzir* um texto em imagens data do século XIX<sup>14</sup>.

*Iluminar* tem o mesmo sentido; *illuminare* vem do latim e

significa, além de adornar, esclarecer ou revelar<sup>15</sup>. Embora não se tratasse de obras propriamente literárias, os “Livros dos Mortos” (fig. 1/13), do antigo Egito, e os manuscritos iluminados medievais (fig. 1/14) são exemplos do convívio do texto com a imagem, anteriores ao livro impresso<sup>16</sup>. Com o advento da tipografia, esse convívio não cessou; segundo Emanuel Araújo, aproximadamente um terço das cerca de trinta e cinco mil obras publicadas no



Fig. 1/14: **Manuscrito Iluminado.**  
Idade Média

século XV continha ilustrações. E o ofício da ilustração não se restringia a especialistas; renomados artistas também ilustravam obras de grandes autores: a primeira edição da *Divina Commedia*, de Dante, impressa em 1481, foi ilustrada por Sandro Botticelli.

O uso de imagens em textos literários encontrou opositores. Gustave Flaubert sustentava que numa obra de ficção bastava, tanto ao leitor quanto ao escritor, o poder do texto sugerir ou aludir. Mas a exploração da imagem aliada ao texto literário se revela fundamental no processo criativo de alguns escritores, como o poeta inglês William Blake ou o romancista e poeta brasileiro Ariano Suassuna, fundador do Movimento Armorial<sup>17</sup>.



Fig. 1/ 15: Páginas de **Songs of Experience** (1794). William Blake

Atualmente, o termo *ilustração* possui um conceito mais amplo do que o de simples *tradução*, e incorpora a idéia de diálogo, de interação. Nesse sentido, é visionário o procedimento de William Blake, que buscava uma absoluta interação entre texto e imagem. O próprio poeta ilustrava, escrevia (à mão) e diagramava as páginas dos livros dele, como *Songs of Experience*<sup>18</sup> (fig. 1/15). As páginas de *Songs of Experience* foram reproduzidas através da técnica da gravura em metal e coloridas, uma a uma, com aquarela.

Ariano Suassuna dá início, a partir da década de 1980, a obras nas quais também buscava aquela integração ambicionada por Blake. As obras foram batizadas de *iluminogravuras*, fusão de iluminura medieval e xilogravura (gravura em madeira) nordestina. O procedimento de Suassuna é semelhante ao de Blake: os textos e imagens das iluminogravuras são reproduzidos por off-set e, posteriormente, cada cópia é colorida com guache, óleo e aquarela



Fig. 1/16: **Iluminogravura.**  
(anos 1980). Ariano Suassuna

(fig. 1/16). O desejo de Suassuna sempre foi, afirma o pesquisador Carlos Newton, *unir o texto literário e a imagem num só emblema, para que a Literatura, a Tapeçaria, a Gravura, a Cerâmica e a Escultura falem, todas,*

*através de imagens concretas, firmes e brilhantes, verdadeiras insígnias das coisas*<sup>19</sup>.

William Blake defendia a idéia da não existência de *artes* (pintura, escultura, poesia), mas da *Arte*, como pura atividade de espírito que escapa à matéria. Tanto esse ideal de Blake quanto a idéia do emblema único de Suassuna decretam a *invasão* daquele território limítrofe e movediço: Suassuna impelido pelo conceito de unicidade, Blake, pelo de indistinção. Seja como for, ambos colocam texto e imagem num mesmo patamar.

#### A VISUALIDADE PRÓPRIA DO TEXTO

Na época em que viveu Flaubert (o século XIX, particularmente no período final), os avanços tecnológicos contribuíram para uma massificação da imagem conjugada ao texto: as câmeras fotográficas passaram a retratar com mais



Fig. 1/17: Página de **Un coup de dés** (1897).  
Stéphane Mallarmé (tradução de Haroldo de Campos)

eficiência, por exemplo, cenas de guerra ou de pompa reproduzidas por ilustradores. Partindo desse ponto de vista, Emanuel Araújo detecta em *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, uma reação inusitada a essa massificação.

Segundo Araújo, esse poema de 20 páginas, publicado em 1897<sup>20</sup>, demonstrava, sem o auxílio da imagem *externa*, que o texto *bastava-se em seu próprio universo visual*<sup>21</sup>. Paradoxalmente, o objetivo de Mallarmé estava ligado à sonoridade, não à visualidade das palavras: a estratégia dele para determinar a importância de cada palavra na declamação do poema foi criar uma hierarquia utilizando diferentes tipos de impressão (fig. 1/17). Os espaços em branco correspondiam ao silêncio. A inspiração de Mallarmé para a diagramação (semelhante a uma partitura) de *Un coup de dés* vem da música, dos concertos. Mallarmé acreditava que o valor da poesia não reside nos conceitos atrelados ao significado lexical das palavras, mas no som das palavras e na capacidade delas de evocar imagens. O som adquire valor, segundo ele, a partir das pausas e da ausência de um significado *dado* às palavras. As palavras, assim, adquiririam um significado novo.

Embora o impacto de *Un coup de dés* não tenha sido imediato, foi a partir desse poema que foram introduzidas novas maneiras de usar as palavras e o alfabeto no campo literário, bem como no campo do design gráfico. O poema de Mallarmé tornou-se ícone de um processo de emancipação da linguagem poética que, no final do século XIX e início do século XX, iniciava um afastamento do discurso de idéias. E foi a poesia que se nutriu intensamente dos experimentalismos modernistas detonados por essa obra emblemática. De modo geral, conforme salienta E. M. de Melo e Castro num ensaio escrito em 1965, o *sentimento espacial* desse “lance de dados” *manifesta-se como denominador comum de todas as formas atuais de experimentalismo poético*<sup>22</sup>.

Os movimentos poéticos do início do século XX questionavam, tal como as artes plásticas, a função representativa da linguagem artística. Buscava-se a materialidade do signo poético – manifestação física, *palpável* da própria realidade – e a eliminação (ou, pelo menos, a minimização) dos aspectos semânticos. O desejo era o de trabalhar diretamente com os signos, ignorando o aspecto responsável pela representação. O pensamento dos modernistas alinha-se ao de Barthes que, contrariando a lingüística, entende que a “coisa languageira” não pode ser tida e contida nos limites da frase:

*Não são somente os fonemas, as palavras e as articulações sintáticas que estão submetidos a um regime de liberdade condicional, já que não podemos combiná-los de qualquer jeito; é todo o lençol do discurso que é fixado por uma rede de regras, de constrangimentos, de opressões, de repressões, maciças ou tênues no nível retórico, sutis e agudas no nível gramatical: a língua aflui no discurso, o discurso reflui na língua (...).<sup>23</sup>*

Combatendo a indistinção entre língua e discurso existente no corpo da lingüística, a semiótica barthesiana quer recolher o *impuro* da língua retornando ao texto, à escritura, à literatura, *a mais completa das práticas significantes*. Para Barthes, a letra não é apenas som, e a escrita não é um simples sistema subordinado à linguagem, é um sistema autônomo que deve ser explorado como tal. Essa autonomia foi posta em relevo pelo experimentalismo poético modernista, tanto sob o ponto de vista da visualidade, quanto sob o ponto de vista da sonoridade, separada ou simultaneamente.

## DADAÍSMO, LETRISMO E A DIMENSÃO SONORA DO TEXTO

Tal como Mallarmé com *Un coup de dés*, diversos poetas que se voltavam para a exploração da sonoridade acabavam desembocando na visualidade. A poética



Fig. 1/19: Poema optofonético (1918).  
Raoul Hausmann

*nonsense* do Dadaísmo, por exemplo, baseava-se numa pretensa pureza da língua destituída da função representativa. Os poetas dadaístas destruíam o léxico para dar lugar ao som. Os poemas eram feitos para a declamação, mas não se distinguem palavras, havia apenas vocalizações. Segundo o dadaísta Raoul Hausmann, *o grande passo para introduzir o irracionalismo total na literatura foi dado através da introdução do poema sonoro*<sup>24</sup>.

Entretanto, havia registros visuais (tipográficos); ou seja, muitos desses poemas sonoros foram transpostos para a página, como “Poema optofonético” (fig. 1/19), de Hausmann. Sobre esse poema, escreveu Hausmann: *O poema sonoro é uma combinação de respiração e ação da fala. Para expressar esse componente tipograficamente, utilizei letras pequenas e grandes, para assim dar-lhes um caráter de escrita musical*<sup>25</sup>.

Outro movimento baseado na sonoridade foi o Letrismo (🌀 cap. 5), elaborado na França pelo poeta romeno Isidore Isou, em 1947. O Letrismo, ou *a ordem das letras*, não era considerado uma escola poética por Isou, mas uma atitude solitária a espera de sucessores no campo poético. Isou pregava uma *poesia*

*fonética*, ou *auditiva*, de natureza não-vocabular; um novo método para suscitar imagens acústicas através da justaposição de sonoridades (letras). No “Manifesto Letrista”<sup>26</sup>, escrito em 1942, o poeta combate veementemente as palavras. Segundo ele, palavras destroem sinuosidades, matam a sensibilidade e só servem para determinar coisas. Os sentimentos que não possuíssem palavras no dicionário não poderiam existir – faltaria a elas uma forma concreta. De acordo com essa teoria, nenhuma palavra é capaz de transportar os impulsos que alguém queira enviar com elas.

Isou parte de uma crítica mais genérica, dando uma conotação social ao Manifesto – segundo ele, aprende-se palavras ao mesmo tempo em que se aprende bons modos. E sem palavras ou modos não se poderia integrar-se à sociedade. Nesse contexto, os poetas sofreriam indiretamente, pois as palavras são a matéria-prima, a existência e a tarefa deles. Os poetas, salienta Isou, não enviam verdadeiras emissões, só produzem analogias. Barthes afirmaria, mais tarde, em 1977, na aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, que os signos de que a língua é feita existem na medida em que são reconhecidos, na medida em que se repetem; *o signo é seguidor, gregário; em cada signo dorme este monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se arrasta na língua*<sup>27</sup>.



Fig. 1/20: Poema letrista.  
Isidore Isou

Para contrapor-se a essa situação, o Letrismo pretendia exterminar as palavras e favorecer as letras. As letras teriam um destino a mais do que somente integrar palavras. Tudo deveria ser revelado pelas letras. A intenção de Isou não era substituir palavras por outras palavras, mas revelar ao espectador *as maravilhas criadas com as letras*. Criar uma *arquitetura de ritmos létricos* a partir dos *escombros da destruição das palavras*. Avançar na *profundidade do desconhecido e tornar entendível e tangível o incompreensível e vago*<sup>28</sup>. Sementes do Letrismo já existiriam, segundo Isou, à época do Manifesto – palavras sem sentido, palavras com significados ocultos em suas letras e onomatopéias. Não obstante o discurso de Isou pregar uma *poesia fonética*, o poema ganhava corpo, visualidade (fig. 1/20).

#### A CALIGRAFIA E OS CALIGRAMAS

Paul Klee não diferenciava o desenho da escrita; Georges Jean detecta uma indistinção semelhante ao se referir aos caligramas: segundo ele, os caligramas derivam da escrita caligráfica. Etimologicamente, a caligrafia está ligada à *bela escrita*, mas na prática, salienta Jean, é a frágil fronteira *entre o desenho e a escrita dos signos*<sup>29</sup>. Anteriormente conhecidos como *versos figurados*, os caligramas só receberam essa denominação após o trabalho do poeta Guillaume Apollinaire, no século XX. A revista de vanguarda *L'Esprit Nouveau* (1920-1925)<sup>30</sup> chegou a publicar exemplos de versos figurados. Portanto, Apollinaire tinha a consciência de que seus caligramas não eram uma experiência de todo original, tanto que nem se preocupou em sistematizá-la.

No entanto, ele revigorou um procedimento literário até então muito pouco explorado por ser considerado um meio, e não um fim em si mesmo.

Os versos figurados remontam à era pré-Cristã e eram vistos, segundo Jérôme Peignot, *apenas como um meio a mais de se mostrar transparente*<sup>31</sup>. Entretanto, Peignot destaca Simmias, que viveu na região de Rodes no ano de 300 a. C., como um poeta *que não se contentou*



Fig 1/22: **Labrys**

*em dar a seus poemas um contexto metafórico, cheio de imagens*<sup>32</sup>. Possivelmente o primeiro autor de caligramas conhecido, Simmias de Rodes também teria procurado harmonizar o ritmo dos poemas às figuras que se propusera ilustrar. *Como se os traços de um par de asas, de um ovo ou de um machado comportassem cada qual um tipo de versificação apropriada. Aqui, as formas gráficas e as versificadas (...) estão tão intimamente ligadas que não se saberia usar uma sem encontrar aquela.*<sup>33</sup>

No caligrama “Duplo machado” (fig. 1/21), de Simmias, o texto do poema é disposto de forma a aludir as duas lâminas desse instrumento cortante em torno de um eixo. A leitura se dá do exterior para o interior da figura,



Fig. 1/21: **Duplo machado.**  
Simmias de Rodes



Fig. 1/23: **A chuva.** (1918)  
Guillaume Apollinaire

alternadamente e no sentido horário, conforme assinala Rafael de Cózar<sup>34</sup>. O percurso de leitura repleto de circunvoluções sugere um labirinto: a palavra *labirinto*, segundo alguns arqueólogos e lingüistas, deriva do termo minóico *labrys*, que significa *duplo machado* (☪ cap. 5). E uma das formas clássicas de representação do labirinto é alusiva ao duplo machado (fig. 1/22).

A conexão entre caligrama e caligrafia proposta por Georges Jean é etimológica (prefixo comum, do grego, *kallós*, belo), e também simbólica, uma vez que no caligrama as

palavras *desenham* o tema ao qual se referem. Mas a tipografia também é usada na construção de caligramas. Diversos são os exemplos na poesia, como “A chuva” (fig. 1/23), de Apollinaire; mas encontram-se formas semelhantes nos textos em prosa. Numa das páginas do livro *Histoire du roi de Bohême et ses sept châteaux*, de Charles Nodier, publicado em 1830, as palavras *en descendant les sept rampes de l’escalier* (*descendo os sete degraus da escada*) são dispostas de



Fig 1/24: **Histoire du roi de Bohême et ses sept châteaux** (1830) Charles Nodier

forma a sugerir visualmente esses sete degraus (fig. 1/24). Em “Alice no país das maravilhas” (1865), Lewis Carroll configura a mancha de texto do “Conto

— Fúria disse para o Rato  
 Ao encontrá-lo, no ato:  
 “Vamos já ao tribunal,  
 lá te darei um processo.  
 Vamos, não venhas  
 com lamento,  
 Vamos ao teu  
 julgamento.  
 Esta manhã  
 eu estou,  
 só para isso,  
 em recesso.”  
 — Disse o Rato  
 ao Cachorro:  
 “Tal julgamento,  
 socorro!  
 Sem júri  
 e sem juiz,  
 é desperdício  
 de corte.”  
 “Serei o júri  
 e o juiz.  
 Eu, caçador  
 de perdiz,  
 julgarei  
 a causa  
 toda e a  
 sentença  
 é a  
 morte.”

Fig. 1/ 25: **Conto do camundongo**, em **Alice no país das maravilhas** (1865) Lewis Carroll

do camundongo” aludindo a cauda de um camundongo (fig. 1/25)<sup>35</sup>. A disposição gráfica do conto do camundongo tem origem na estrutura chamada *tail rhyme* – dois versos curtos rimados seguidos de um outro não rimado e mais alongado<sup>36</sup>: o verso longo, graficamente, seria a *cauda* do conjunto de três versos.

Embora possuam direções de leitura diferentes entre si – horizontal em Nodier e Carroll; vertical em Apollinaire; e espiralada em Simmias – em todos os casos, o texto discursivo e os valores expressivos da língua são preservados; a linearidade da leitura ocidental permanece. Mas o artifício lúdico do caligrama neutraliza a antiga oposição da civilização alfabética entre olhar e

ler. Segundo Michel Foucault, o caligrama *compensa* o alfabeto, pois as regras rígidas às quais esse último se submete o mantém alheio ao mundo das imagens: o caligrama entrelaça, num único corpo, um texto e uma imagem correspondente.

A tradição milenar do caligrama dá-lhe um tríplice papel, constata Foucault: compensar o alfabeto; repetir sem o recurso da retórica (cuja essência se liga

mais à alegoria) e prender as coisas numa dupla grafia<sup>37</sup>. A obra “A traição das imagens” (fig. 1/3) é definida por Foucault como um caligrama desfeito. Magritte teria desentrelaçado um caligrama, decompondo-o em duas partes originais: o texto, que havia invadido a figura para formar um caligrama, volta a ser *legenda*; e a forma volta ao seu *silêncio nativo*<sup>38</sup>. O caligrama é, resume Foucault, tautologia.

### O FUTURISMO ITALIANO: COLAGEM X MONTAGEM

Diferentemente de Apollinaire, Filippo Tommaso Marinetti sistematizou suas idéias em forma de manifesto. Em 20 de fevereiro de 1909, ele publica no jornal *Le Figaro*, de Paris, o primeiro manifesto futurista. O Futurismo, movimento de origem italiana, pregava a ruptura com a arte do passado através da glorificação do futuro – das inovações tecnológicas da era moderna. Já no final do século XIX, a tipografia, por exemplo, se transformava em indústria, tornando a impressão milhares de vezes mais rápida: maior produção em menos tempo – uma distinção industrial modernista. A tipografia foi o artifício técnico explorado por Marinetti para concretizar o que ele chamou de “palavras em liberdade” – palavras libertas da sintaxe tradicional, e revigoradas visualmente. No rastro de *Un coup de dés*, o Futurismo começou efetivamente a demolição do *discurso do convencimento, lógico e linear, com o qual a escritura clássica havia se fixado*<sup>39</sup>. Dizia Marinetti, no Manifesto:

*É preciso destruir a sintaxe e espalhar os substantivos ao acaso... É preciso usar infinitivos... É preciso abolir o adjetivo... abolir o*

*advérbio... é preciso que se confunda deliberadamente o objeto com a imagem que ele evoca... é preciso abolir até mesmo a pontuação.*<sup>40</sup>

O procedimento adotado pelos poetas futuristas foi similar ao da colagem cubista. Assim como a realidade (recortes de papel) se incorporou ao plano da tela na pintura cubista, o processo da colagem na poesia trouxe para o plano da página uma realidade – a palavra em sua forma gráfica – e, conseqüentemente, um esvaziamento do aspecto representacional (semântico).



Fig. 1/26: **Zang Tumb Tumb** (1914) – página dupla.  
Filippo Tommaso Marinetti

Philadelpho Menezes lembra, em “A crise do passado”, que além de um processo técnico, a colagem também é um processo formal de organização semiótica<sup>41</sup>. Nesse processo de fortalecimento semiótico e esvaziamento semântico, os futuristas arranjavam no espaço

da página elementos de procedência variada, sem que houvesse um critério de arranjo espacial. O primeiro livro no qual Marinetti explorou as *palavras em liberdade futuristas* foi *Zang Tumb Tumb* (fig. 1/26), publicado em 1914. Embora regulada pela visualidade, a caoticidade nas páginas de *Zang Tumb Tumb* vincula-se também à sonoridade: os signos verbais expressam os sons de uma batalha (fig. 1/27): o livro é uma avaliação da batalha de Adrianópolis, Turquia (1912).

Na fase final do futurismo italiano (anos 1930), houve um afastamento da colagem para priorizar um procedimento um pouco diferente: a montagem. De acordo com a concepção de Philadelpho Menezes, o que diferencia a colagem da montagem é que a primeira é uma solução mais sensorial e irracional; a segunda, mais intelectual e racional. O que Philadelpho chama de *montagem* é denominado por E. M. de Melo e Castro



Fig. 1/27: **Zang Tumb Tumb** (1914) – página dupla desdobrável. Filippo Tommaso Marinetti



Fig. 1/28: Em **Depero futurista**. (1927) Fortunato Depero

de *colagem sintática*. É apenas uma questão de nomenclatura; em essência os conceitos são iguais – Philadelpho considera a colagem (diferenciando-a da montagem) um procedimento anti-sintático por excelência. A montagem, ou colagem sintática, é uma construção metódica; a colagem, não, é mais caótica em sua concepção. Portanto, na maturidade do futurismo, a construtividade e a limpeza da forma (via montagem) tomam o lugar da caoticidade do período inicial (via colagem). Correspondem a essa fase as páginas do livro “Depero futurista” (fig. 1/28), de Fortunato Depero.

## A RÚSSIA E A TRADIÇÃO

Os ideais futuristas se propagaram rapidamente, e os russos foram os que mais absorveram os ideais do movimento italiano. Num país envolvido com a revolução (de 1917), convivendo com a convulsão social e política, e com uma população semi-analfabeta, a palavra aliada à imagem era um meio eficaz para a propagação dos ideais revolucionários. Nesse contexto, surge o chamado Cubo-futurismo, movimento moldado por diversas tendências: além do interesse pelo Futurismo e pelo Cubismo, à corrente russa

somaram-se as idéias do Construtivismo<sup>42</sup> e do Suprematismo<sup>43</sup> (práticas fundamentadas na geometria). Mas o fato de a Rússia possuir uma grande tradição visual – através dos *lubki* (singular, *lubok*), toscos cartazes xilografados contendo textos e ilustrações, e de revistas políticas ilustradas – deu ao Cubo-Futurismo um caráter mais vernacular: princípios do Neoprimitivismo (tendência que explorava a tradição dos *lubki*, do folclore, e inspirava-se também na arte infantil) também foram absorvidos.



Fig. 1/29: Páginas de **Uma seleção de poemas do além das palavras pelo ferreiro da palavra: 1907-1914** (1914).  
Velimir Khlebnikov (co-autoria:  
Pavel Filonov, Kazimir Malevich  
e Vladimir Mayakovsky)

As páginas do livro “Uma seleção de poemas do além das palavras pelo ferreiro da palavra: 1907-1914”<sup>44</sup> (1914), de Velimir Khlebnikov (em parceria com Pavel Filonov, Kazimir Malevich e Vladimir Mayakovsky), demonstram a tendência neoprimitivista: os versos de Khlebnikov (que usou palavras que estavam em desuso e dialetos provincianos) interagem com imagens típicas dos *lubki* e com ícones da mitologia eslava (fig. 1/29). O objetivo do Cubofuturismo não era a destruição da sintaxe, tal como o Futurismo, mas uma reconstrução sintática, uma modificação dos modos de comunicação.

### O SURREALISMO E O POEMA-OBJETO

Uma nova *sintaxe* surge com o Surrealismo, movimento lançado em 1924, por André Breton. Inicialmente, o Surrealismo foi um movimento de cunho literário através do qual se pretendia *expressar verbalmente ou por escrito, o verdadeiro funcionamento do pensamento. O pensamento ditado na ausência de todo o controle exercido pela razão*<sup>45</sup>. Esse ideal dá origem ao conceito de *imagem surrealista*: a justaposição fortuita de duas realidades diferentes; e, quanto mais disparatadas fossem tais realidades, mais brilhante seria a *centelha* da imagem. O potencial humano de criar imagens, segundo Breton, é natural, mas só poderia ser realizado se fosse dada ao inconsciente plena liberdade de ação. Embora o interesse inicial do movimento fosse de caráter verbal, o Surrealismo se difundiu através da imagem. E o campo mais rico de criação foi o dos objetos (categoria artística): a combinação de objetos

cotidianos aflora, de modo mais agudo, o surrealismo da imagem – surge, assim, o conceito de poema-objeto (fig. 1/30).



Fig 1/30: **Poema-objeto** (1937).  
André Breton

Igualmente importante para a instauração da idéia de poema-objeto foi a conceito de *ready-made*, literalmente o *já feito*, criado por Marcel Duchamp, artista que transitou pelo Dadaísmo e pelo Surrealismo. O procedimento de Duchamp consistia em coletar um objeto do dia-a-dia e elegê-lo como uma obra de arte já pronta, já feita. Segundo Duchamp, o que importa não é o objeto de arte em si, mas a atitude em relação a ele. Essa idéia concretizou um

pensamento de Lautréamont, segundo o qual só se pode observar um objeto como *forma* quando se retira tal objeto de seu contexto convencional; em outras palavras, quando se despe o objeto da eventual função que o mesmo desempenha. Essa atitude de Duchamp tornou possível que objetos banais do cotidiano pudessem ser reincorporados sob a forma de obras de arte.

Posteriormente ao movimento surrealista, outros poetas adotam a linhagem do poema-objeto, como o catalão Joan Brossa. Embora conceitualmente diferentes, os paradoxos visuais de Brossa (fig. 1/31) evocam os objetos surrealistas<sup>46</sup>. Os poemas-objeto de Brossa também poderiam ter como divisa a

mesma frase, de Lautrémont, que Breton tomou como modelo: *Tão belo quanto o encontro fortuito de uma máquina de costura e de um guarda-chuva sobre um mesa anatômica*<sup>47</sup>.



Fig. 1/31: **Sem sorte** (1988).  
Joan Brossa

O termo *poesia visual* ainda não existia à época, mas os objetos surrealistas podem ser assim considerados; o mesmo é válido para *Un coup de dés*; ou para os poemas do livro de Velimir Khlebnikov.

Segundo Philadelpho Menezes, o

termo *poesia visual* deriva da *poesia visiva* italiana, movimento da década de 1960. A poesia visual abrange um universo bastante extenso e, não por acaso, indefinido. Indefinição própria do território aqui investigado. A poesia visual explora a forma gráfica das palavras; mas também pode se valer de signos gráficos, de fotos, de desenhos. A poesia visual pode reduzir-se a uma imagem. Ou mesmo a um objeto.

#### A MATERIALIDADE DO SIGNO POÉTICO E O PÓS-MODERNISMO

Um dos marcos do início do período denominado Pós-moderno foi o deslocamento da *capital* das artes da Europa (Paris) para a América (Nova Iorque). Nessa época, a Europa estava sendo assolada pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945), e grandes galerias americanas promoveram exposições de artistas modernistas europeus refugiados em Nova Iorque. A organizada

infra-estrutura dos Estados Unidos em termos de galerias e de museus, frente à caótica situação europeia, fez com que Nova Iorque se tornasse o berço de novos movimentos artísticos, tais como o Expressionismo Abstrato<sup>48</sup> e a Arte Pop americana.

Se a palavra de ordem do Modernismo foi criar o *novo*; com o Pós-modernismo, o *novo* perde sua auréola, conforme Antoine Compagnon<sup>49</sup>. Segundo esse mesmo autor, a Arte Pop foi o movimento essencial para a desqualificação do novo ao fundamentar-se na sociedade de consumo e ao sensibilizar-se frente aos objetos banais do cotidiano dessa sociedade (na linha de Duchamp, um dos poucos artistas que não retornaram à Europa após a guerra). A Arte Pop tirou vantagem quantitativa dos *ready-mades* de Duchamp, reproduzindo ilimitadamente imagens pertencentes à mídia.



Fig. 1/32: **Love** (1966).  
Robert Indiana



Fig. 1/33: **Love**.  
Peso de papel em metal.

O movimento Pop, libertou a arte *da religião e do tédio*<sup>50</sup>, observa Compagnon, e tornou a obra um *artigo* popular (uma rejeição ao objeto de arte único e de luxo). A obra *Love* (fig. 1/32), de Robert Indiana, cujo design inicial se destinava a um cartão de natal do MoMA (Museum of Modern Art), tornou-se

um ícone e se multiplicou sob inúmeras formas, como: peso de papel (fig.

1/33), selo, ou elemento urbano (fig. 1/34). Compagnon qualificou a arte Pop como o estopim de um processo que barrou o confinamento da arte às galerias. A arte Pop, portanto, deu início a uma série de tendências em que a arte ganha as ruas, dentre as quais a *arte pública*<sup>51</sup> e a *land-art*<sup>52</sup>; e outras em que a obra se desmaterializa na linguagem corporal das artes performáticas.

No rastro dessas novas tendências da segunda metade do século XX, a literatura também se expande por



Fig. 1/34: **Love** (1966-99).  
Elemento urbano em  
Manhattan, Nova York.



Fig. 1/35: **A de barca** (1996).  
Catalunha. Joan Brossa.

novos territórios. A cidade é o cenário para o poema “A de barca” (fig. 1/35), de Brossa, na região da Catalunha. Em diversos trabalhos de Brossa, a letra A, chamada por ele de a *porta do alfabeto*, é explorada. Em “A de barca”, o poema assume grandes dimensões; e a letra A simula a estrutura de uma vela. Essa *poesia pública* não é simplesmente uma poesia que se realiza nas ruas, mas a poesia que se realiza através da interação com o entorno, com a paisagem urbana e com o passante.

No âmbito da performance<sup>53</sup>, o poeta português Fernando Aguiar, por exemplo, tem realizado, desde a década de 1980, uma série de obras nas quais trabalha, segundo ele mesmo, com *o recurso ao movimento, à tridimensionalidade, à manipulação das letras e de outros objetos, ao som, e às luzes*<sup>54</sup>. Na fig. 1/36, um dos momentos da performance “Soneto visual e sonoro”, de Aguiar. A foto é emblemática: como que um ilusionista, o poeta domina e faz flutuar a matéria-prima de seu ofício – as letras: a visualidade da poesia se integrando ao conceito de espetáculo.



Fig. 1/36: Performance **Soneto visual e sonoro** (1996 – Sinagoga de Palmovce, Praga, República Tcheca). Fernando Aguiar

### 1.3 – TEXTO, IMAGEM E O OBJETO LIVRO

#### O LIVRO COMO OBRA DE ARTE

O arquiteto e designer gráfico russo El Lissitsky (Eliezer Markóvitch Lissitsky) afirmava, no início do século XX, que o livro deveria possuir uma *eficácia* de obra de arte<sup>55</sup>. Seja qual for o juízo que se tenha sobre o que define uma *obra de arte*, o livro adquire esse status à medida que a distinção entre conteúdo e forma é abreviada. Desde a origem da tipografia,

*houve conflito entre a forma e o conteúdo. A forma era o livro impresso. O conteúdo era o pensamento. (...) A partir do século XIX, a dinâmica da arte tipográfica incentivou uma irresistível união entre o significante e o significado.*<sup>56</sup>

No final do século XIX, na Inglaterra, por iniciativa do editor e tipógrafo William Morris e do movimento *Arts and crafts* (Artes e Ofícios), havia um interesse em produzir livros bem compostos, com ênfase no trabalho artesanal.



Fig. 1/37: **The works of Geoffrey Chaucer** (1896).  
William Morris

O movimento tinha como meta principal a melhoria da qualidade dos objetos industrializados. Entendendo a obra de arte como objeto de contemplação, Morris escreveu: *Meu empenho fundamental ao produzir livros foi o de que resultassem em prazer para a vista, ao serem contemplados como peças de impressão e composição tipográficas*<sup>57</sup>. Em 1891, Morris fundou a *Kelmscott Press* (gráfica particular do Movimento Artes e Ofícios), que editou dezenas

de volumes cuidadosamente produzidos, observando desde a escolha do papel e da tinta, até o design do livro como um todo (fig. 1/37).

Produto da complementaridade entre as artes, regidas pelo design e pela arquitetura – esse era o conceito de obra de arte para a *Bauhaus*, escola de artes e ofícios fundada em 1919, em Weimar, Alemanha. A *Bauhaus* também se destacou pela produção de livros graficamente bem elaborados (a maior parte projetada por Lazlo Moholy-Nagy), apoiados na crescente mecanização da época. As páginas dos livros da *Bauhaus* apresentavam, freqüentemente, formatos diferenciados entre si, bem como elaborados encartes e recortes.

No Brasil (em Pernambuco), a bandeira do livro como obra de arte foi erguida entre os anos 1954 e 1961<sup>58</sup>, por um grupo de intelectuais autodenominado “O gráfico amador”. Além de escritores como Ariano Suassuna, José Laurênio de Melo e Osman Lins, o grupo contava com integrantes como Ana Mae Barbosa (arte-educadora), Francisco Brennand (ceramista), José Mindlin (bibliófilo), Aluíso Magalhães (designer gráfico). Embora nenhum deles tivesse escrito um manifesto, o objetivo do “Gráfico amador” era acabar com a noção de que o livro, sob o aspecto material, está dispensado de ser uma obra de arte; ou dissociar a idéia de qualidade gráfica à de livro de luxo.

O grupo, que mantinha correspondência com editores de revistas especializadas de outros países<sup>59</sup>, publicou, em julho de 1955, no primeiro boletim informativo:

*O Gráfico amador reúne um grupo de pessoas interessadas na arte do livro. Fundado em maio de 1954, tem a finalidade de editar, sob cuidadosa forma gráfica, textos literários cuja extensão não ultrapasse as limitações de uma oficina de amadores.*<sup>60</sup>



Fig. 1/38: Ilustração em **Aniki Bobo**, de João Cabral de Melo Neto

Foram publicadas, em pequena tiragem, mais de trinta obras; a maioria inconsútil (sem costura). A encadernação, quando necessária, era feita por encadernadores profissionais. Esses livros buscavam interconectar a literatura, as artes plásticas e o design gráfico.

O cuidado artesanal do grupo pode ser exemplificado pelo livro “Ciclo”, de Carlos Drummond de Andrade, no qual foi empregada a técnica de encadernação chinesa: as folhas, coladas pelas bordas, formavam uma longa *fita* que, dobrada alternadamente (pela bordas coladas) davam origem a uma *sanfona* (formato também chamado de *gaita* ou *concertina*) que se encaixava pelos dois lados da capa; ou por “Aniki Bobó”, de João Cabral de Melo Neto, que continha ilustrações gravadas a partir de matrizes feitas com barbante colado em blocos de madeira (fig. 1/38).

### A PÁGINA: UNIVERSO EM EXPANSÃO

Quanto menor a distinção entre forma e conteúdo, ou quanto mais sólida a união entre significante e significado, maior é o grau da *eficácia de obra de arte* do livro. Essa eficácia parece ter sido detonada por *Un coup de dés*. O

editor Jacques Damase escreveu em “Revolução tipográfica” (1966): *O estranho poema (...) Un coup de dés pode ser considerado historicamente como o primeiro tiro de canhão que despertou o espírito do livro moderno*<sup>61</sup>. Assim, a semente do *espírito do livro moderno* começa a germinar onde se instala a revolução tipográfica – na página<sup>62</sup>.

Ao inaugurar a diferenciação tipográfica como um elemento do poema, com *Un coup de dés*, Mallarmé atinge outra realidade além da página: a realidade do livro como *objeto*, sobretudo como objeto manuseável. A partir daí, no quase inexorável curso da funcionalidade do livro, começaram a surgir desvios que o levam a deixar de ser apenas um suporte de significantes, para se converter no próprio significante.

E foi o *tiro de canhão* de Mallarmé que trouxe o primeiro desvio mais significativo: a diferenciação tipográfica reverbera na superfície do papel e Mallarmé passa considerar duas páginas abertas do livro como espaço único. Até essa época, por um hábito estabelecido muito antes da invenção da imprensa, a leitura só se dava a partir de palavras dispostas em linhas horizontais, página por página. Por sua vez, essa nova fórmula de leitura reverbera no livro como um todo, demandando uma leitura global: segundo Maurice Blanchot, em *Un coup de dés* há uma busca de *enriquecer a leitura analítica pela visão global e simultânea, enriquecer também a visão estática pelo dinamismo do jogo de movimentos (...)*<sup>63</sup>.

Igualmente significativo foi o rompimento com o layout tradicionalmente simétrico da página, levado a cabo pelo Futurismo. Ao propor as *parole in libertà*, Marinetti pretendia provocar uma *explosão tipográfica* na página futurista. O poeta italiano considerava repugnante a tradicional idéia de harmonia tipográfica da página; segundo ele, deveriam ser usados tantos tamanhos e formas de tipos e tantas cores quantos fossem necessários. Dessa forma, a força expressiva das palavras seria duplicada. A página deveria ser a expressão do pensamento e do dinamismo futurista.



Fig. 1/39: **Ardentemente: desejo, comichão** (1921). Aleksei Kruchenykh

Já na Rússia, à página é agregado um sentimento artesanal. O modernismo na Rússia, contagiado pela ideologia marxista, aspirava à unificação da sociedade através da unificação das artes: classificações tradicionais que distinguiam as artes numa escala hierárquica – artes aplicadas num patamar inferior às Belas Artes (pintura, escultura, arquitetura) – foram suprimidas. Esse posicionamento possibilitou a diversos artistas atuar em diferentes

campos, durante as décadas de 1910 e 1920. Artistas plásticos e poetas passaram a trabalhar em conjunto na produção de livros, buscando subverter ou renovar a estética do mesmo.

Na cidade de Tbilisi (à época, Tiflis), num ambiente de liberdade artística, formou-se um grupo de artistas plásticos e poetas denominado *41º*. Esse grupo de artistas explorava uma linguagem adjetivada de *trans-racional*: a linguagem *zaum*, que se baseava na exploração de palavras, fragmentos de palavras, letras e símbolos, incorporando a tipografia, o texto manuscrito e carimbos, como no livro “Ardentemente: desejo, comichão”<sup>64</sup> (fig. 1/39), de Aleksei Kruchenykh. Nas páginas desse livro, Kruchenykh explora esses elementos incorporando, também, papéis impressos encontrados.

#### O LIVRO: SIGNO, PRESENÇA FÍSICA E FUNCIONALIDADE



Fig. 1/40: **Depero Futurista** (1927)  
Fortunato Depero

A superfície da página não foi suficiente para a revolução futurista: o próprio objeto livro deveria ser uma expressão do movimento italiano. Ambicionando criar um signo da *Idade da máquina*, Fortunato Depero lança, em 1927, “Depero futurista” (fig. 1/40), um livro encadernado com dois grandes parafusos e duas grandes porcas. “Depero futurista” foi chamado pelos futuristas de o *primeiro livro mecânico*. Cinco anos após o lançamento do livro de Depero, ou seja, em 1932, surge o que talvez tenha sido o signo definitivo da *Idade da Máquina* – o primeiro livro impresso em folhas de metal: *Parole in libertà: olfattive, tattili, termiche* (fig. 1/41), de Marinetti.

Publicado pela *Litolatta*, editora especializada em livros de metal, *Parole in libertà: olfattive, tattili, termiche* propunha promover uma interação física entre palavras e sensações olfativas, térmicas e táteis. E foi o fundador da *Litolatta*, o futurista Tullio d'Albisola, o autor do segundo e último (ao que se sabe) livro impresso em folhas de metal: *L'anguria lírica* (fig. 1/42), lançado



Fig. 1/41: **Parole in libertà: olfattive, tattili, termiche** (1932). Filippo Tommaso Marinetti



Fig. 1/42: **L'anguria lírica** (1934). Tullio d'Albisola

em 1934. A leitura, nesses *livros mecânicos*, passa a ser também perceptiva – a materialidade de peças de metal atuam como significante. A distinção entre

forma e conteúdo definitivamente se desvanece: o livro se apresenta como presença física.

Na Rússia, o sentimento artesanal agregado à página cubo-futurista também acaba por *contaminar* o livro como um todo. Aqui, a eficácia de obra de arte se converteu numa espécie de *palavra de ordem*. Em “Ovo de páscoa do futurista Sergei Podgaevskii” (fig. 1/43), lançado em 1914, Sergei Podgaevskii mescla aquarela, colagem, impressão, papéis rasgados e carimbos. E a impressão por carimbos não se limitou aos tradicionais,



Fig. 1/43: **Ovo de páscoa do futurista Sergei Podgaevskii** (1914). Sergei Podgaevskii



Fig. 1/44: **Nu entre os vestidos** (1914)  
Vasili Kamenskii e Andrei Kravtsov

emborrachados; Podgaevskii também usou carimbos feitos com batatas cortadas (cujas impressões, nas páginas do livro, remetem a embalagens de ovos de Páscoa). No mesmo ano, Vasili Kamenskii e Andrei Kravtsov utilizam papel de

parede para compor as páginas de “Nu entre os vestidos” (fig. 1/44). O livro também apresenta um formato inusitado – pentagonal – e combina texto (privilegiando a aspecto visual desse) e imagem, promovendo um diálogo entre poesia e artes plásticas.

Tendo exercido grande influência no desenvolvimento do design gráfico moderno (como o pioneiro na utilização da fotomontagem), El Lissitsky privilegiou a funcionalidade nos livros dele. Em “Para a voz”, livro contendo



Fig. 1/45: **Para a voz** (1923). Vladimir Mayakovsky, El Lissitsky.

poemas de Vladimir Mayakovsky, publicado em 1923, El Lissitsky adota uma criativa solução para que os poemas fossem rapidamente localizados: como numa agenda telefônica, a página inicial de cada poema é acessada por um ícone (fig. 1/45). O livro inclui trinta poemas de teor revolucionário que dialogam com

formas geométricas e algumas figurativas (que El Lissitsky compôs utilizando, predominantemente, fios tipográficos, peças de metal ou de madeira usadas nas gráficas para imprimir linhas de espessuras variadas). El lissitsky referenda a premissa de que um livro é, em essência, um objeto manuseável.

### **ENTRE O LIVRO E O NÃO-LIVRO: O LIVRO DE ARTISTA**

As obras acima descritas conservam a forma mais tradicional do livro: um conjunto de folhas impressas, agrupadas (costuradas) e protegidas por uma



Fig. 1/46a

encadernação ou capa; ou seja, uma variação do formato códice. Do latim *caudex*, tronco de árvore (usado para escrever), ou ainda, *tábula de madeira*<sup>65</sup>, placa contendo um texto, *códice* também designa, por extensão, um conjunto de tábulas (placas) reunidas, costuradas por cordões ou anéis. Mas a arte por vezes quebra convenções bibliográficas e dá lugar a formatos e/ou ao uso de materiais alternativos em livros.

Com *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (fig. 1/46a e 1/46b), Sonia Delaunay-Terk e Blaise Cendrars (Frédéric Sauser), muito provavelmente, foram os primeiros a promover a interação texto/imagem aliada ao conceito de livro, deixando de lado o tradicional formato costurado. Publicado em 1913, em Paris, o livro é um folheto desdobrável<sup>66</sup> (medindo cerca de dois metros de

altura e 35,7 cm de largura)

que apresenta um conjunto de manchas coloridas (uma espécie de *cascata*, pintada por Sonia) justapostas a um texto (de Blaise Cendrars)<sup>67</sup>.

O livro baseia-se na idéia de

simultaneidade: os autores qualificaram a criação conjunta como *o primeiro livro simultâneo* – uma sincronia entre as artes da palavra e as da imagem. O



Fig. 1/46a: *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* – detalhe (1913).  
Sonia Delaunay-Terk e Blaise Cendrars

livro de Sonia e Cendrars promove uma interação similar entre texto e imagem existente em *Songs of Experience*, de Blake. A grande diferença é que as imagens de *Songs of Experience* são alusivas ao texto (embora ultrapassem, formalmente, o patamar de simples ilustrações); as *manchas* de *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* são abstratas em caráter absoluto e abstratas ao texto<sup>68</sup>.

*La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, bem como *Un coup de dés*, ou as experiências bibliográficas Futuristas e Cubo-futuristas, ajudaram a delinear (e podem ser consideradas assim) a categoria artística que, em meados do século XX, recebeu o nome de *livro de artista*, ou *livro-objeto*. Sob a denominação *livro de artista* estão as obras de arte em que se exploram, através de intervenções gráficas e/ou plásticas, o formato *livro*, ou aspectos (físicos e/ou conceituais) vinculados à idéia de livro – tridimensionalidade,

manuseabilidade, leitura, paginação, encadernação etc.



Fig. 1/47: Página de rosto de **Fantoches** (1972). Érico Veríssimo

A abrangência do termo *livro de artista* é imprecisa; isso nos dá a liberdade de considerar como tal, no âmbito literário, a edição fac-similada e comentada da obra “Fantoches”, de Érico Veríssimo, originalmente publicada em 1932. A obra em questão é de 1972 e contém comentários manuscritos e desenhos caricaturais, feitos



Fig 1/48: Capa de **Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls** (1972). Daniel Spoerri

pelo próprio Veríssimo, nas páginas da edição original fac-similada. Não se trata de um livro ilustrado, mas de uma irônica autocrítica concretizada através de interferências gráficas nas páginas da edição original. Na página de rosto, por exemplo, Veríssimo brinca com a marca da editora Globo, inserindo sob ela a própria caricatura, como se estivesse erguendo o globo (fig. 1/47).

Já sob o ponto de vista das artes plásticas, pode-se citar a obra *Topographie anecdotée du hasard*, do romeno Daniel Spoerri. Spoerri criou o termo *Fallenbild* (do alemão, *fallen*, cair e *bild*, imagem) para designar as obras dele, que consistiam em fixar sobre uma superfície objetos cuja disposição sugere o resultado de uma situação cotidiana, como o café da manhã, por exemplo. *Topographie anecdotée du hasard* foi publicado

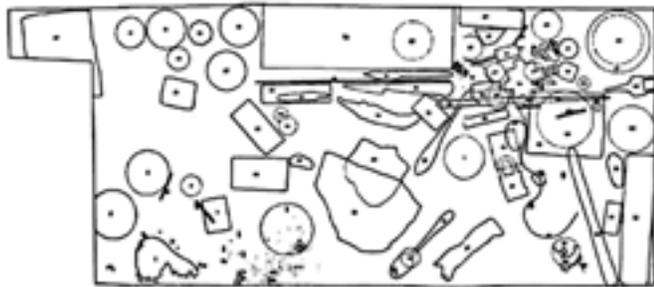


Fig. 1/49: Diagrama de **An anecdoted topography of chance** (1966). Daniel Spoerri

originalmente em 1962, em forma de catálogo de exposição de Spoerri. Houve edições posteriores, como a inglesa *An anecdoted topography of chance*, de 1966<sup>69</sup>, e a alemã *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls* (fig. 1/48), de

1972. A obra é, basicamente, a transposição da poética *fallenbild* para o formato livro: é apresentado um diagrama (em forma de planta) que mostra a disposição de diversos objetos sobre uma mesa (fig. 1/49). Tais objetos são numerados e, a cada um deles, corresponde um artigo no livro: uma descrição com rigor científico, além de associações, memórias relativas aos mesmos<sup>70</sup>. Spoerri agrega à idéia de *fallenbild* o conceito de manuseabilidade do códice,



Fig. 1/50: da série **Livrobjetojogo** (década de 1990). Paulo Bruscky

criando uma dinâmica de manipulação em que a cada página seja necessária uma volta ao diagrama<sup>71</sup>.  
  
Materiais alternativos ao papel são os pilares para a irônica e bem humorada série criada por Paulo Bruscky na década de 1990, “Livrobjetojogo”, também baseada no formato códice. O processo de costura (relativo à encadernação) ganha ênfase no segundo trabalho da série, um livro com páginas de pano (fig. 1/50): a costura não se limita à lombada, mas se espalha pela página, onde botões e casas (aberturas para botões) se comportam como letras. Outro artista que explorou a idéia de códice e re-substanciou a página foi Artur Barrio, com “Livro de carne”, cuja versão original (1977) foi confeccionada com finas lâminas de carne

criando uma dinâmica de manipulação em que a cada página seja necessária uma volta ao diagrama<sup>71</sup>.

Materiais alternativos ao papel são os pilares para a irônica e bem humorada série criada por Paulo Bruscky na década de 1990, “Livrobjetojogo”,



Fig. 1/51: **Transparência** (1969). Neide Sá

costuradas com barbante. A natureza da página – tecido muscular – pode sugerir o Livro como um corpo vivente.



Fig. 1/52: **Romance** (1996).  
Fernando Aguiar

O livro de artista pode atingir o limite entre o livro e a escultura (ou objeto): o que, paradoxalmente, poderíamos chamar de *não-livro* (por não possuírem a funcionalidade característica do livro moderno, ou por não possuírem funcionalidade). Nesse extremo, pode-se

incluir “Transparência” (fig. 1/51), de Neide Sá, de 1969, composto por dois cubos de acrílico transparente (um dentro do outro, e contidos num terceiro) com letras fixadas às superfícies; ou “Romance”, de Fernando Aguiar (fig. 1/52), formado por uma pilha de velhas cartelas de *Letraset* (letras transferíveis) unidas por um fio vermelho, que sugere um *manuscrito* de um romance. Ainda mais próximas do escultural, são as obras do

norte-americano Brian Dettmer, que consiste na transformação física de livros antigos. Dettmer reorganiza, em um só corpo, textos e imagens retiradas de fontes diversas (enciclopédias, guias médicos, livros de engenharia) e constrói objetos/livros que parecem ter sido escavados – ou *autopsiados* (fig 1/53).



Fig. 1/53: Livro autopsiado.  
Brian Dettmer

Esses *não-livros* carregam a idéia do Livro como um *lugar*: na obra de Neide e na de Aguiar, um lugar por onde *transita* a matéria-prima da literatura – signos verbais; na de Dettmer, um lugar por onde *transita* a matéria-prima do design gráfico – signos verbais e signos visuais.



### O TERMO DESIGN

Para a publicação de um fragmento do poema “*Blanco*”, na “*Mundo Nuevo*”, em 1967, Octávio Paz pede ao editor da revista que siga cuidadosamente a seguinte disposição tipográfica:

*(...) solicito-lhe que a primeira parte seja colocada precisamente no centro e que os caracteres sejam grandes e o espaço entre linha e linha ligeiramente maior, proporcionalmente, ao que normalmente corresponde ao tamanho dos caracteres. O tipo: versalete. A segunda parte, composta de duas colunas, deverá ir num tipo menor do que o usado na primeira parte, devendo a composição ser mais cerrada – como um bloco de escritura. A coluna da esquerda (...) deve ir em caracteres redondos; a da direita (...) deve ir em negritos. A linha final, de novo no centro, deve ir em itálicos.<sup>72</sup>*

Ao final da carta, Paz apresenta ao editor um esboço da primeira e da segunda páginas (fig. 2/1).

O experimentalismo moderno já não mais admitia qualquer versão tipográfica de um poema. A partir do momento em que poetas se propuseram a explorar diretamente os signos verbais, convertendo-os em imagem, e chegando até, em alguns casos, a suprimi-los, passaram a incorporar procedimentos até então alheios à atividade literária. No exemplo anterior, observa-se um antigo e clássico procedimento que faz parte da atividade profissional atualmente conhecida como *designer gráfico*: o criador esboça a idéia e passa-a ao arte-

finalista para que esse produza a arte-final, montagem que será usada para a confecção do fotolito.

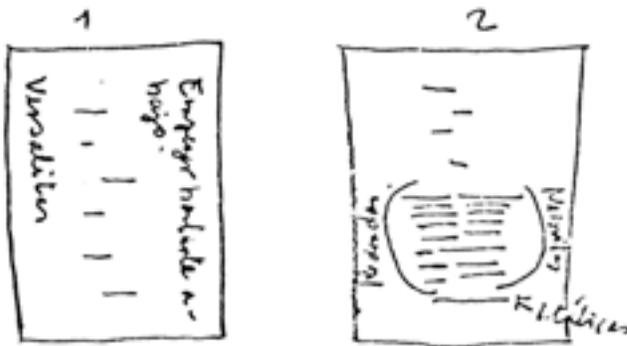


Fig 2/1: Esboço para a publicação de um Fragmento do poema **Bianco**, na revista Mundo Nuevo (1967). Octávio Paz

O procedimento de Paz carrega a acepção correta da palavra *design*. A palavra inglesa *design* vem do latim *designo*, e significa designar, indicar, dispor, ordenar<sup>73</sup>. Portanto, *design* significa projeto, configuração; diferentemente de *drawing*, que significa *desenho*, a *representação por meio de*

*linhas e sombras*<sup>74</sup>. Em espanhol, essa mesma diferenciação vale para *diseño* e *dibujo*, respectivamente.

Não é por eventualidade que poetas como Paz tenham adotado uma prática inerente ao design gráfico. Tal adoção é consequência, fundamentalmente, do fato de esses poetas definirem um fazer poético como planejamento, como design. Além disso, o próprio desejo de modernidade implicava na incorporação da tecnologia oriunda da tipografia para a efetivação dos poemas.

O SIGNO VERBAL E O DESIGN GRÁFICO

A função do design gráfico é a efetiva comunicação fundamentada na utilização, na maioria dos casos conjuntamente, de texto (signos verbais) e

imagem (signos visuais). Esse

processo de comunicação é

visual, ou seja, para efetivá-

lo, os signos verbais são

trabalhados no mesmo

patamar dos signos visuais:

ambos são encarados como

imagens. A dimensão visual



Fig. 2/2: Em **The end of print.** design de David Carson

que o texto adquire no universo do design gráfico envolve desde o *comportamento* coletivo das palavras – o que determina a mancha de texto (fig. 2/2) – até a singularidade das letras (fig 2/3).

Equivaleria dizer, se pensarmos em termos lingüísticos, que o signo verbal para o designer gráfico não é um mero registro de sons articulados, como o é para a lingüística.

Sob esse ponto de vista, é possível destacar

um aspecto irônico da imagem criada pelo designer gráfico Peter Saville para a capa do disco *Unknown pleasures* (1980), do grupo *Joy Division* (fig. 2/4).



Fig. 2/3: Capa da revista **Vogue.** (1941)

Muito provavelmente, o objetivo de Saville não foi o de produzir uma ironia visual. Entretanto, no contexto desta tese, é possível e desejável ressaltar esse aspecto.



Fig. 2/4: Capa de **Unknown pleasures**, do grupo Joy Division – detalhe (1980). Design de Peter Saville

Para compor a enigmática imagem, Saville usou curvas, gráficos que são informações digitais provenientes da tela de um computador. Tais curvas correspondem a uma fração de segundo de um som produzido. Cento e vinte e uma dessas curvas foram justapostas para formar a imagem, que é pura informação visual oriunda da alta tecnologia.

Essa escritura *hi-tech* na capa de *Unknown pleasures* poderia

simbolizar a dimensão visual da escrita para o design gráfico: ironicamente, os signos visuais que compõem essa imagem nada mais são do que registros de sons (embora não articulados).

Não fosse o fato de sabermos que a imagem criada por Saville é fruto de um projeto gráfico, talvez pudéssemos até tomá-la, por exemplo, como um poema *hi-tech* de inspiração dadaísta, cuja poética (🌀<sup>cap. 1</sup>) sobrepunha o som das palavras ao léxico: os dadaístas declamavam poemas, mas não se distinguiam

palavras. Assim, a imagem de Saville poderia ser um hipotético registro visual de vocalizações de um poeta.

O desejo de afastamento do âmbito lingüístico foi um dos fatores determinantes para que os experimentos poéticos modernistas se aproximassem conceitualmente do design gráfico. Ou seja, a dimensão da escrita, do texto para o design gráfico é similar à adquirida pelo signo poético nos experimentos modernistas – a dimensão material. Para usar uma expressão de Walter Benjamin, é por avançarem na *excêntrica figurabilidade*<sup>75</sup> da escrita, que poetas experimentais modernos *se tornam designers*.

Evidentemente, um designer gráfico não ignora o aspecto semântico das palavras para realizar o trabalho dele (vários poetas modernistas também não o ignoravam), mas o signo verbal, em ambos os casos, está vinculado à visualidade, sobressai-se pelo aspecto visual que possui ou adquire.

### **O DESIGN GRÁFICO E OS EXPERIMENTALISMOS MODERNOS**

Não por acaso, a denominação *designer gráfico* surge quase que paralelamente aos experimentalismos de vanguarda. Como vimos, os poetas vanguardistas já participavam efetivamente das decisões relativas ao aspecto tipográfico dos poemas. Ao mesmo tempo, as decisões tipográficas relativas à comunicação visual num todo também vinham sendo retiradas do impressor, passando a ser tomadas pelos designers. Até então, os chamados *artistas comerciais* (como

tipógrafos, ilustradores e letristas) eram responsáveis por todo o processo, na maioria dos casos.

Cabe aqui um esclarecimento: o que surgiu nessa época não foi o design (no sentido amplo) propriamente dito, *mas antes a consciência do design como conceito, profissão e ideologia*<sup>76</sup>, conforme assinala Rafael Cardoso. No entanto, afirmar que trabalhos feitos pelos artistas comerciais são design gráfico é dúbio. Por um lado, *há certa dose de anacronismo em descrever como designer alguém que provavelmente não reconheceria o sentido da palavra (...)*<sup>77</sup>, pondera Cardoso. Por outro lado, pode-se considerar diversos serviços similares anteriores ao uso do termo inglês como design gráfico, devido ao grau de refinamento projetual desses impressos. Assim, o que chamaremos aqui de design gráfico independará da cronologia histórica, estará sim atrelado ao conceito de *projeto*.

Essa consciência do design como conceito, de que nos fala Cardoso, deve muito à concepção visual de *Un coup de dés* (🌀 cap. 1). O liame entre poesia moderna e design gráfico já havia sido detectado por Benjamin nessa obra de Mallarmé: *Mallarmé reelaborou pela primeira vez as tensões gráficas do reclame na figuração da escrita*.<sup>78</sup> O poema de Mallarmé é considerado uma obra fundamental para que, alguns anos após sua publicação, os designers gráficos aprendessem a usar o espaço em branco da página para enfatizar o sentido da comunicação. Se, para Mallarmé, o espaço em branco era o silêncio, para os designers, é, na prática, a área que não recebe impressão, mas

que cumpre diferentes e importantes papéis na comunicação gráfica, como o de delimitar um espaço para simular uma figura (fig. 2/5).

A relevância de *Un coup de dés* para o design gráfico moderno deve-se também ao fato de Mallarmé considerar o espaço criado por duas páginas abertas de um livro como um espaço único, e usar esse espaço assimetricamente (inovação também creditada aos futuristas  cap. 1).



Fig. 2/5: Anúncio da **Nike** em página dupla do Jornal Estado de Minas.

Após *Un coup de dés*, já no início do século XX, o design gráfico prossegue sendo moldado pela vanguarda literária (ou pelas artes de vanguarda, em geral). As experiências de poetas dadaístas para compor poemas sem sentido e sem coerência lógica refletiram-se nos impressos da época. Foi Hans Arp, artista plástico e poeta dadaísta, quem introduziu o procedimento do acaso na poesia. Mas Tristan Tzara foi mais longe, propondo uma *receita* para poemas, que consistia em recortar palavras ao acaso nos jornais, colocá-las num saco e retirá-las também ao acaso. A *receita* de Tzara ecoa, por exemplo, no anúncio criado por John Heartfield, em 1917, promovendo litografias de outro dadaísta, George Grosz (fig. 2/6). Em

termos práticos, foi a habilidade dos dadaístas em autopromoção que provocou reflexos diretos no design gráfico.



Fig. 2/6: Anúncio de litografias de George Grosz (1917).  
Design de John Heartfield

*paroles in libertá* futuristas emprestaram aos designers gráficos a possibilidade de produzir inflexões com o texto impresso: na capa do livro *Zang Tumb Tumb* (1914), de Marinetti, os diferentes pesos visuais e a disposição em ângulos oblíquos

(fig. 2/7) já são um prenúncio das possibilidades de uso do artifício da inflexão tipográfica. Nessa época, em várias cidades italianas



Fig. 2/7: Capa e contracapa de *Zang Tumb Tumb* (1914).  
Filippo Tommaso Marinetti

*surgiram revistas e panfletos animados por palavras libertadas. Alguns artistas e escritores enchiam as páginas com extrema e desenfreada liberdade; outros se restringiam a umas poucas palavras. (...) As palavras substituíam as imagens do mesmo modo*

*que, nos filmes mudos, interrompiam a cena na tela para darem, elas mesmas, prosseguimento à narrativa – Chega nosso herói – ou então substituírem o som na hora em que a heroína gritava Socorro!*<sup>79</sup>



Fig. 2/8: Anúncio do xarope Grindélia (1931).

2/8), em vez da expressividade focada somente na ilustração (fig. 2/9). Em ambos os casos, há um texto que apresenta a fala dos respectivos personagens; no anúncio do xarope “São João”, esse texto desempenha um papel meramente complementar. Já no

anúncio do xarope “Grindélia”, o texto correspondente adquire um caráter suplementar. Outro exemplo do uso da inflexão tipográfica é um cartaz (fig. 2/10) projetado por Alexander Rodchencko, em 1925 (encomendado por uma editora estatal), que reflete o clima revolucionário na Rússia da época.

No anúncio do xarope “Grindélia” (1931), pode-se observar o efeito obtido quando o designer tira partido da expressividade tipográfica (fig.



Fig. 2/9: Anúncio do xarope São João (1900).



Fig. 2/10: Cartaz russo (1925).  
Design de Alexander Rodchencko

adotada pelos componentes do grupo 41° (cap. 1) incluía a incorporação de fios (e outros elementos tipográficos) no interior do próprio texto. Tal como fez El Lissitsky em “Para a voz” (cap. 1, fig. 1/45), os fios tipográficos eram usados para compor imagens. Numa das



Fig. 2/12: Cartaz russo

E a Rússia dos poetas dos anos revolucionários desempenhou um papel igualmente importante para a consolidação do design gráfico moderno. A exploração da tipografia

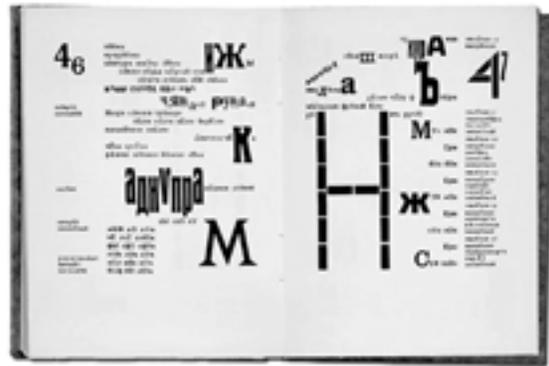


Fig. 2/11: Lidantiu é uma estrela guia (1923).  
Il'ia Zdanevich

página do livro “Lidantiu é uma estrela guia” (1923), de Il'ia Zdanevich, uma homenagem ao artista Mikhail Lidantiu, quatorze fios foram usados para formar uma imagem semelhante à letra *H* (fig. 2/11). Note-se que até a numeração de página é incorporada à visualidade da mesma.

Os fios foram amplamente explorados tanto na literatura (“Para a voz” e outros) quanto no design gráfico (fig. 2/12) russos; e também influenciaram



Fig. 2/13: Cartaz de Alexandre Wolner

Em 1923, na Alemanha<sup>80</sup>, El Lissitsky publicou o manifesto intitulado “Topografia da tipografia”. Nesse manifesto, ele afirmava que a percepção visual é mais *econômica* do que a fonética: idéias são comunicadas através de palavras



Fig. 2/15: Anúncio das Galerias Lafayette (1960). Design de Jean Widmer

designers brasileiros (fig. 2/13), como Alexandre Wolner. Os fios tipográficos tornaram-se a marca registrada dos projetos gráficos da *Bauhaus* (cap. 1). Por volta de 1924, a escola adotou como marca um perfil geométrico de uma cabeça que poderia ser composta inteiramente por fios (fig. 2/14).

convencionais, mas *a idéia* deve se configurar através das letras. Para se afirmar fora do campo da lingüística, a poesia teve que adotar uma postura semelhante frente ao signo verbal (ou frente à escrita). Assim, movidas pelo desejo de afastamento do âmbito lingüístico, as poéticas experimentais modernas ajudaram à re elaborar o uso do espaço gráfico e o da tipografia no design moderno.

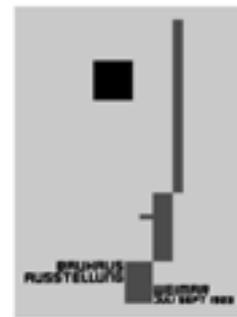


Fig. 2/14: Marca da Bauhaus (c. 1924).

Talvez um dos exemplos mais eloqüente e significativo dessa proximidade entre a poesia visual e o design gráfico na modernidade seja o anúncio criado por Jean Widmer, em 1960, para as *Galerias Lafayette*, na França. Nesse anúncio (fig. 2/15), Widmer não se baseia em conceitos oriundos da poética experimental, mas incorpora o próprio experimento vanguardista, o caligrama “A chuva”, de Apollinaire, para compor o design.

### A ESCRITA E O CONCEITO DE MARCA



Fig. 2/16: Marcas comerciais

Uma das funções básicas do design gráfico é identificar visualmente (uma empresa, uma instituição, um produto etc). Dar identidade visual a uma organização, por exemplo, é atribuir a ela um elemento gráfico – uma marca (☉ introdução) – que de alguma forma se vincule a essa organização. A marca, assim, reflete as características, os objetivos dessa organização.

Em geral, a marca é um produto de traços econômicos, facilitando a reprodutibilidade e a rápida assimilação. A silhueta, produto essencialmente gráfico, é uma forma recorrente nesse caso: é solução e ponto de partida para inúmeras estilizações do real no universo do design gráfico (como, por exemplo, o símbolo da *Bauhaus*, fig 2/14). O poder de evocação de uma imagem é substrato para o objetivo de uma marca. Tomemos como exemplo a associação figurativa: o grau de reconhecibilidade das silhuetas de cada uma

das marcas na fig. 2/16 é diferente, porém, eficaz, desde a mais naturalista até a mais abstrata.



CAP DE BOU

Fig. 2/17:  
**Cabeça de boi** (1969-82).  
Joan Brossa

A idéia de marca vincula-se originalmente aos rebanhos. A marca é uma espécie de assinatura (do latim *assignare*, de *signum*, sinal: *apor o signo*). Os selos de propriedade (existentes desde a pré-história), podem ser considerados a origem dos signos de marca. Esses selos, como o próprio nome indica, objetivavam o desejo de visualizar a posse ou o domínio de determinado objeto. Mas, os objetos permaneciam ao alcance do proprietário; o mesmo não ocorria com os animais, particularmente os rebanhos, que não tinham localização geográfica fixa dentro dos limites das propriedades. A marcação das reses se fez necessária; e a única maneira de fazer uma marca perene foi marcá-las com ferros quentes. Por ocasião da venda, essa marca servia como sinal de maior ou menor qualidade do animal. Daí o conceito de marca como o conhecemos hoje, semelhante ao do termo inglês *trade mark*, marca comercial.

Se quiséssemos determinar um ponto de convergência entre a literatura e o conceito de marca, encontraríamos na poesia visual um vasto campo de investigação. Mas uma obra surge como emblema: o poema “Cabeça de boi” (fig. 2/17), de Juan Brossa. “Cabeça de boi” reúne atributos que o tornam uma

verdadeira marca: poderia converter-se num elo simbólico que une o alvorecer e o final de uma trajetória: a do surgimento da letra A romana.

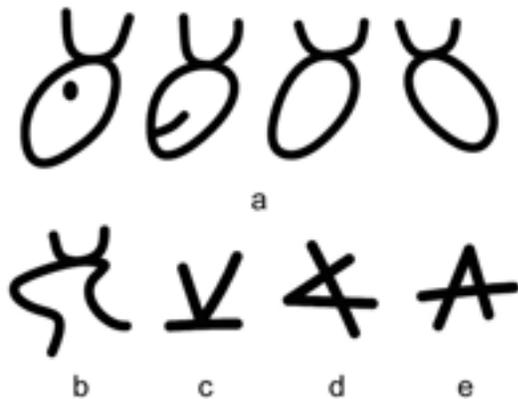


Fig. 2/18: Trajetória do surgimento da letra A

A atual forma da letra A, provém de um processo de sucessivas estilizações da imagem do boi, que se iniciou com o signo *aleph* (boi), nome semítico da letra A. O *aleph*, para os fenícios, era uma imagem estilizada da cabeça do touro, com algumas variantes (fig. 2/18a).

Quando a imagem sofre a primeira alteração (a cabeça já não é uma forma fechada), ela passa a representar além do touro, tudo o que ele simboliza: força, energia, vigor (fig. 2/18b). Na terceira fase, a imagem já não é mais figurativa; a cabeça se torna um simples traço sobre o qual repousam os chifres (fig. 2/18c). Posteriormente, o signo sofre uma rotação de 90° e a cabeça adquire uma nova configuração (fig. 2/18d). É a volta completa que dará origem ao *alpha* grego, do qual provém o A do nosso alfabeto (fig. 2/18e).

“Cabeça de boi” é um poema emblemático, pois parece condensar essa trajetória numa única imagem: amálgama resultante de uma redução figurativa aliada à pura informação tipográfica. Brossa nega o caráter abstrato da letra e reduz a cabeça de boi a tal ponto que confere à letra A um enorme poder de

evocação – evidentemente, em consonância com o título, que desempenha um papel fundamental (  Butor, cap. 1).

Analisando o poder de evocação do alfabeto, Barthes afirmava que a letra, sozinha, *procura desenvolver-se não em direção às suas irmãs (ao longo da frase) mas em direção à metáfora sem fim da sua forma individual: via propriamente poética, que não leva ao discurso, ao logos (...), mas ao símbolo infinito*<sup>81</sup>. A infinitude de símbolo converte “Cabeça de boi” em marca, marca da história da letra A. É a poesia visual estabelecendo uma estreita relação gráfica/simbólica entre literatura, escrita, design gráfico e tipografia.

### OS SIGNOS NÃO ALFABÉTICOS

O conceito de escrita é amplo e abrange um universo em que os signos alfabéticos são apenas uma parte. A conscientização do alcance do termo *escrita*, foi um dos pilares sobre os quais se ergueram os conceitos da poética experimental moderna. Levando-se em consideração apenas esse aspecto, já é possível estabelecer vínculos (mesmo que indiretos) entre essa poética e o design gráfico.

A atual concepção de escrita no ocidente é pragmática, baseia-se na oposição saussuriana língua/fala. A escrita assim concebida serve apenas para guardar vestígios da fala. É a lingüística que ordena toda linguagem à forma falada: a escrita é tida apenas como um sistema que organiza a linguagem; a letra, a simples transcrição do som:

*Nos sistemas europeus de escrita, tanto no semítico como no grego, os caracteres comportam-se foneticamente, e sua forma se relaciona com sua função de maneira apenas incidental. Historicamente, todavia, é certo que mesmo assim os desenhos das letras, tais como vieram a ser, têm exercido uma fascinação curiosa, senão ilógica, sobre a imaginação artística dos usuários. Estritamente falando, a grafia deveria conduzir-se apenas como serva da língua falada, referindo-lhe os sons de maneira tão acurada e rápida quanto possível.*<sup>82</sup>

Mesmo se considerarmos os experimentos poéticos modernistas como mera *fascinação curiosa*, ou mesmo *ilógica*, como afirma Eric Havelock, é preciso lembrar que o alfabeto “*é apenas a parte emersa do iceberg da escrita*”<sup>83</sup>, segundo Jean-Gérard Lapacherie. O próprio Saussure, segundo Lapacherie, havia levantado uma hipótese que os lingüistas não puderam ver, a de que as palavras são imagens, têm um valor ideográfico: *A palavra usual e familiar é apreendida ao primeiro olhar. A imagem desta palavra adquire para nós um valor ideográfico*<sup>84</sup>.

No ensaio “*A esperluète generalizada*”, Lapacherie demonstra que a escrita ocidental, dita alfabética, recorre amplamente a ideogramas. O ideograma que protagoniza simbolicamente a teoria de Lapacherie é a *esperluète (&)*. A importância da &, segundo o teórico, é o fato de ela ter sido, nos séculos XVII e XVIII, na França, um ideograma incrustado no alfabeto; a vigésima sétima letra do alfabeto francês. A & era assim aprendida nas escolas; foi, e é, largamente empregada para representar a conjunção coordenativa *e*.

Mas, se nos séculos anteriores ao modernismo, os signos não alfabéticos eram raros, hoje são inúmeros – e a maior parte fruto do design gráfico. Os sistemas de comunicação visual que visam à orientação nas cidades, por exemplo, configuram-se como espécies de escritas urbanas. É o que basicamente faz o chamado design gráfico de informação (cap. 3): elaborar escritas.



Fig. 2/19: **Para a voz** (1923). Vladimir Mayakovsky, El Lissitsky.

De acordo com a crítica Majorie Perloff, um dos riscos que as poéticas

nel treno *Applausi* sibilante dell'olfatto odore  
fecale della dissenteria + puzzo melato dei  
sudori della peste + tanto ammoniacale  
dei colerosi + fessità zuccherina delle  
gangrene polmonari + odore acidulo dei feb-  
bricitanti + odori di cantina + piocio di  
gatto + olio-rucido pane-caldo + aglio +  
incenso + paglio-fradicia + stagni + frittate +  
vinacce + odori di topo + tuberosa + ca-  
volto-macio **zang-tumb-tumb tata-  
tatata stop**

**uuuuuuuuurlianaare** degli  
annali nel **cececececececececececece** delle **palle**  
fischianti di vetri rotzzi sportelli-ber-  
sagli Adrianopoli interamente accorchiate treno  
abbandonato dai meccanici e dai soldati  
rabobbia degli strapnebi bulgari  
fame rapacità mordere mordere i minareti-

Fig. 2/20:  
Em **Zang Tumb Tumb** (1914).  
Filippo Tommaso Marinetti

visuais da literatura correriam ao recorrer a práticas do design seria criar poemas que fossem placas de sinalização. O tom irônico da *advertência* de Perloff corrobora a relação entre literatura e design gráfico e, de certa forma, reforça o fato dessa relação ser bilateral. É certo que o design gráfico se alimentou do experimentalismo literário; mas a inversão dos termos também se configura como uma verdade. Na Rússia pré-revolucionária, por exemplo, um dos signos gráficos mais comuns no ambiente

urbano era o desenho figurativo da mão apontando uma direção. Com o objetivo de estabelecer uma arte que também abrangesse o *idioma* das ruas,

esse signo foi assimilado pela poesia visual russa. Em “Para a voz”, a mão se duplica no poema “Ordem nº 2” (fig. 2/19).

Diversos signos não alfabéticos foram incorporados pela poesia experimental. O uso de signos matemáticos, que também caracterizou a poética futurista, pode ser visto em algumas páginas de *Zang tumb tumb* (fig. 2/20).

### MONTAGEM: PICTOGRAFIA E IDEOGRAFIA



Fig. 2/21: Pictogramas

A pictografia é um valioso recurso quando o objetivo é uma linguagem universal de comunicação. A escrita icônica dos pictogramas utilizados no meio automotivo

(fig. 2/21), por exemplo, demonstra com clareza a utilização de um dos princípios que regem essa linguagem não alfabética – a montagem: signos que, separadamente, possuem um significado; e que, quando justapostos, criam novos significados.

Tal como a linguagem pictográfica, a escrita ideogramática também se baseia na iconicidade dos signos e no princípio da montagem. Estudos sobre a escrita ideogramática, como o de Ernest Fenollosa, foram fundamentais para a conceituação e desenvolvimento de poéticas visuais na literatura.

Fenollosa associou a idéia de montagem à escrita chinesa no ensaio “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”. Publicado em 1919, por iniciativa de Ezra Pound (que aplicaria métodos ideográficos na obra “Cantos”), esse ensaio teve como finalidade a tradução da poesia chinesa. Para Fenollosa, a etimologia do chinês fica constantemente visível, devido à picturalidade dessa escrita (além da aparente falta de cânones gramaticais). Picturalidade, para Fenollosa, não significa a propriedade de um desenho/signo simplesmente imitar figurativamente o correspondente na natureza. Picturalidade estaria ligada à criação de signos por associação de significações: o chinês, para Fenollosa, possuiria as características de uma linguagem original, em que os caracteres tivessem o poder de reverberar o *halo das coisas*<sup>85</sup>. O caractere chinês traria em si traços originais oriundos da observação da natureza, não da sua simples imitação figurativa. Existe, inclusive, a lenda de que a escrita chinesa teria sido inventada pelo imperador Huang Ti (século XXVI a.C.) a partir da observação de corpos celestes, bem como de pegadas de animais e de pássaros.

As pegadas dos animais. Poderíamos associá-las a uma remota origem do design gráfico, ou da comunicação visual no sentido amplo, como sugere Richard Hollis: *Quando o homem primitivo, ao sair à caça, distinguia na lama a pegada de algum animal, o que via ali era um sinal gráfico*<sup>86</sup>. Esse mesmo homem primitivo ao traçar o contorno da mão numa caverna estava utilizando um meio gráfico para se comunicar, para dizer que esteve ali. Essa longínqua concepção de comunicação gráfica, e o chinês para Fenollosa, possuem a visibilidade da metáfora.

Mas, Fenollosa considerava a relação entre as coisas mais importante do que as coisas. Segundo ele, na poesia, as palavras são escolhidas e justapostas para dar origem a um todo harmônico (daí a superioridade da poesia sobre a prosa, observa): (...) *em toda poesia, uma palavra é como um sol, com sua coroa e sua cromosfera; as palavras se vão ajuntando, envolvem-se umas às outras em seus invólucros luminosos, até que as sentenças se tornem faixas de luz radiantes e contínuas.*<sup>87</sup>



Fig. 2/22: Verso chinês:  
o sol se ergue à leste

Para exemplificar essa relação harmônica entre caracteres, presente na escrita chinesa, Fenollosa recorre a um verso simples: “o sol se ergue à leste” (fig. 2/22). O ideograma *sol* repete-se em todos os signos do verso, proporcionando a harmonia

que rege toda a *cadeia fílmica da frase*<sup>88</sup>. O conceito de montagem, portanto, existe na escrita chinesa tanto na singularidade de seus caracteres (o ideograma *sol*, por exemplo, conjugado a outros grafismos dá origem á idéia do sol se erguendo) quanto na relação entre esses.

O conceito de montagem foi o norteador da maioria das poéticas visuais modernistas (☉ cap. 1). E o conceito de montagem especificamente ideogrâmica foi fundamental para a solidificação dos conceitos de uma poesia

que pregava a justaposição analógica (não discursiva) de elementos: a poesia concreta.



### UM NOVO ESPAÇO PARA A VISUALIDADE NO BRASIL

A poética matemática e racional da montagem (🌀<sup>cap. 1 e 2</sup>), que caracterizou o Futurismo tardio italiano e, em parte, o Cubo-Futurismo, ressurgiu nos anos 1950 com a Poesia Concreta. E o Brasil foi o berço do movimento que sistematizou o concretismo poético. O material da poesia concreta: o som, a forma gráfica e a carga semântica da palavra – a poesia *verbivocovisual*. Os concretistas formularam um plano-piloto para a poesia concreta, propondo o poema produto, contra uma poesia de expressão, *subjetiva e hedonista*. Entretanto, antes do surgimento da poesia concreta, a geração da década de 1920, em busca de uma poética nacional e que não se vinculasse aos mestres do passado, já abria espaço para a visualidade, no Brasil. Oswald de Andrade, figura proeminente do movimento de 22, na tentativa de romper com a linearidade e a *pomposidade retórica*<sup>89</sup> dos mestres do passado, ou *do que se convencionou chamar de escola literária*<sup>90</sup>, é quem abre esse espaço, rompendo

*com o mascaramento do mundo produzido na literatura pelo uso da metáfora romântica (...), postula a utilização de uma poética alicerçada na primeira construção verbivocovisual de nossa literatura:*

América do Sul  
América do Sol  
América do Sal<sup>91</sup>

A introdução da tendência construtivista no Brasil se dá, efetivamente, através da I Bienal de São Paulo (1951)<sup>92</sup>. Denominada *Concretismo*, essa tendência se



Fig. 3/1: Poema de  
Eugen Gomringer

consolida, aos poucos, no país. Formam-se grupos: “Ruptura”, em São Paulo; “Frente”, no Rio. Poetas se ligam a outras linguagens como as artes plásticas e a música. Natural, portanto, que pudesse haver uma poesia concreta. Augusto de Campos afirmou em “Teoria da poesia concreta”: *Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela*

*música de Vanguarda (concretismo, música concreta) diria que há uma poesia concreta.*<sup>93</sup>

A poesia concreta foi *oficialmente* lançada no Brasil em 1956. Os precursores: os componentes do grupo Noigandres (criado em 1952), Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Os poetas concretistas brasileiros elegeram Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound e E. E. Cummings<sup>94</sup> como antecessores do movimento. Mas o impulso direto veio da obra do poeta suíço Eugen Gomringer. O primeiro livro de Gomringer foi *Konstellationen*, de 1953, contendo poemas com rigorosa organização geométrica. Como havia muitos pontos em comum entre o programa poético concreto do grupo Noigandres e a poética *constelar* de Gomringer (fig. 3/1), os brasileiros, segundo Haroldo de Campos, propuseram um título geral para o movimento – Poesia Concreta – que foi aceito pelo poeta suíço<sup>95</sup>. Sob influência dos poemas constelares de

Gonringer, os poetas concretistas brasileiros debruçaram-se sobre o signo verbal para explorá-lo em sua dimensão imagética, sem desconsiderar a carga semântica.

O poema concreto queria efetuar uma comunicação rápida; comunicação de formas, de estruturas, não de conteúdo. O método de composição da poesia concreta é racional; as palavras, justapostas geometricamente na

página, aproximam o significante do significado (fig. 3/2). A poesia concreta é, fundamentalmente, *uma ruptura com a relação sintática convencional de tipo discursivo e analítico. A sintaxe espacial de justaposição é sintética, pois realiza a síntese de elementos mais simples num objeto novo com novas propriedades e funções*<sup>96</sup>.

**se  
nasce  
morre nasce  
morre nasce morre  
renasce remorre renasce  
remorre renasce  
remorre  
re**

Fig. 3/2: **nascemorre** – fragmento (1958).  
Haroldo de Campos

### RACIONALIDADE X EXPRESSÃO

O grupo paulista seguia os ideais concretistas com extrema ortodoxia. O grupo carioca, com o intuito de rever posições adotadas pelo concretismo – a objetividade cientificista e o racionalismo que tirariam a autonomia da arte – cria o Neoconcretismo – que visava à destituição da idéia de obra *produto*, em favor da obra *expressão* (expressão atrelada ao abstracionismo geométrico). Em forma de manifesto, os cariocas protestaram contra os ideais que

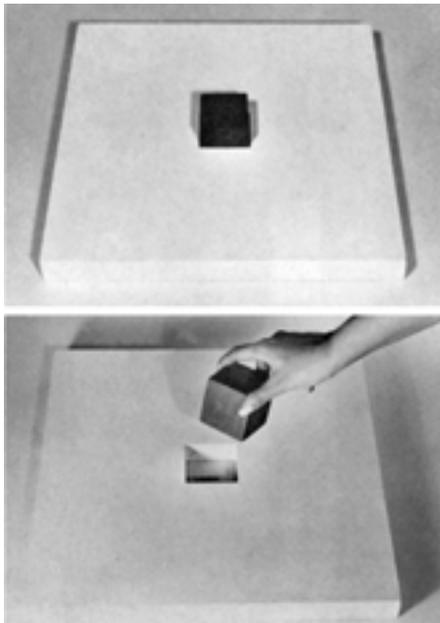


Fig. 3/3: **Lembra** (1959).  
Ferreira Gullar

conceberiam o olho como um instrumento ótico e a obra de arte como uma máquina. As obras concretistas, para o grupo dissidente, se esgotariam em suas relações internas, gestálticas.

Fundamentado na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty<sup>97</sup>, o Neoconcretismo ansiava por obras de arte similares a organismos vivos e que sensibilizassem aos olhos como órgãos humanos. O desejo era o de explorar as

possibilidades expressivas do concretismo, abrindo o caminho para a participação do espectador em experiências sensoriais. Assim, poetas neoconcretistas, como Ferreira Gullar, rompem as fronteiras bidimensionais da página e adotam elementos plásticos que visam a participação do espectador em suas criações. Incorpora-se a idéia do tempo como vivência poética, como no poema-objeto “Lembra”: a palavra *lembra* só é revelada se o espectador retirar um cubo azul encaixado num orifício quadrado (fig. 3/3).

O concretismo também deixou as duas dimensões da página e explorou a idéia de tempo através dos chamados *poemas*



Fig. 3/4: **Amargo**. Waldemar Cordeiro

*cinéticos*. Waldemar Cordeiro, porta-voz do grupo paulista, posicionou uma luz piscando atrás de um tecido esticado de modo a destacar a palavra *amar* contida na palavra *amargo*, impressa sobre o tecido (fig. 3/4). Entretanto, conforme observa Gullar, o tempo concretista é o tempo mecânico, é um conceito objetivo, da ciência, não é o tempo orgânico, oriundo da percepção fenomenológica, tal como o da poética neoconcretista.

### A LIBERDADE TIPOGRÁFICA. O POEMA SEMIÓTICO

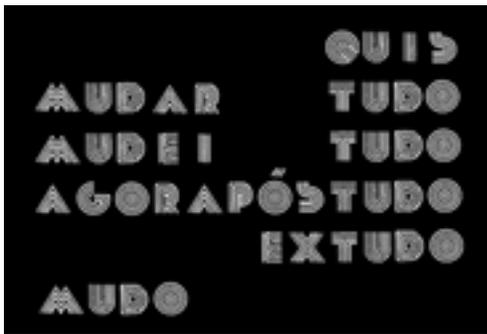


Fig. 3/5: **Pós-tudo** (1984).  
Augusto de Campos

O movimento Neoconcreto redirecionou o concretismo, dando-lhe um viés mais humanista. Mas a ortodoxia do concretismo paulista foi, não quebrada, mas atenuada dentro do próprio grupo, sem fugir à idéia de poema produto. Na fase inicial do concretismo, o movimento preconizava a exclusividade de uma família tipográfica: o tipo *futura*. Os poemas permaneciam no âmbito tipográfico e nenhum artifício era usado de modo a sugerir qualquer tipo de imagem icônica. A consideração da palavra como imagem *não violentava nem a forma das letras nem a completude das palavras*<sup>98</sup>.

Posteriormente, incorpora-se mais plenamente a visualidade tipográfica, escapando-se da exclusividade do tipo *futura*, como em “Pós-tudo” de Augusto de Campos (fig. 3/5). A migração para mídias que exploram o movimento

(poemas cinéticos e vídeo poemas) parece ter sido um dos fatores determinantes para essa abertura a novos tipos.

Também começa a haver *contaminações entre imagem e signo lingüístico*<sup>99</sup>; como no caso dos poemas semióticos. O poema semiótico adota uma chave léxica que substitui palavras por ícones (fig. 3/6); e também foi explorado dentro do movimento Poema-processo (🌀 cap. 4 e 5).

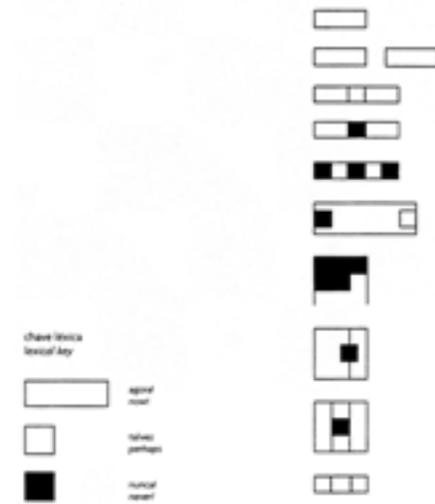


Fig. 3/6: Poema semiótico.  
Décio Pignatari

### A MONTAGEM E A QUADRÍCULA

O procedimento montagístico no design gráfico não se restringe ao caso específico da pictografia: por ter como objetivo a criação de um produto baseado na combinação de texto e imagem (conjuntamente ou não), todo projeto gráfico é uma montagem.

E. M. de Melo e Castro é um poeta português ligado ao concretismo, mas o primeiro livro dele, “Sismo” (1952), nada anunciava desse movimento. O livro compunha-se de seis textos em prosa. O próprio poeta elaborou a capa desse livro: (...) *recordo-me muito bem dos cuidados que mereceram de mim as sucessivas maquetas da capa, por mim realizadas, até chegar a um arranjo*

*satisfatório e equilibrado em relação ao espírito geométrico que informava o livro e à sintaxe dura em que os textos estavam escritos*<sup>100</sup>.

Como no concretismo as relações óticas prevaleciam sobre as discursivas, Melo e Castro associou a concepção da capa do livro à realização de um poema concreto: (...) *ao procurar o equilíbrio de tensões entre as coordenadas visuais da capa, o título, o espírito e a sintaxe dos textos que compunham o livro, eu estava intuitivamente (inocentemente) a realizar o meu primeiro poema concreto*<sup>101</sup>.

Embora nem todos os projetos gráficos sejam baseados na geometria e na clareza da forma (características do concretismo), o paralelo traçado por Melo e Castro deixa claro que este procedimento próprio da prática do design gráfico – a montagem – também está presente no procedimento criativo de um poema concreto.

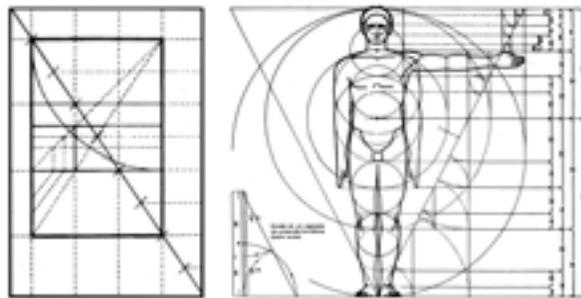


Fig. 3/7: Esq.: Proporções para layout de página;  
Dir.: Cãnone de proporções humanas de Zeising

Tal como num projeto gráfico, o poema concreto convive com uma série de relações estruturais no espaço gráfico da página. O próprio plano-piloto para a poesia concreta brasileira (publicado primeiramente em 1958) faz referência ao espaço gráfico como o espaço qualificado para a composição baseada na justaposição direta,

analógica de elementos, ou seja, na lógica da montagem ideogrâmica (cap. 2).

V V V V V V V V V V  
 V V V V V V V V V E  
 V V V V V V V V E L  
 V V V V V V V E L O  
 V V V V V V E L O C  
 V V V V V E L O C I  
 V V V V E L O C I D  
 V V E L O C I D A  
 V E L O C I D A D  
 V E L O C I D A D E

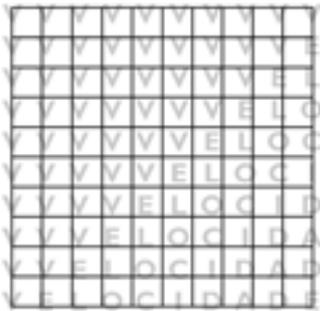


Fig. 3/8: **Velocidade.**  
 Ronaldo Azeredo

Outro procedimento pertencente ao campo do design gráfico também serviu de norma para a poesia concreta: o uso da grade (malha, ou quadrícula). Preconizado pela *Neue graphik* suíça, a grade reflete os ideais racionais dos movimentos construtivistas europeus da época, dos quais a poesia concreta é devedora. Implementada no design gráfico suíço em meados do século XX, a grade é um artifício controlador do layout de página: uma guia virtual que controla, ou regula, o posicionamento do texto e da imagem na página. A grade é um quadriculado

criado a partir de uma unidade básica de medida tipográfica. O artifício controlador do layout de página usado até então, era baseado em cânones ligados às proporções humanas (fig. 3/7).

O uso da grade está implícito, por exemplo, em “Velocidade”, de Ronaldo Azeredo, poema estruturado por uma grade quadrada (fig. 3/8). O artifício da grade baseia-se no princípio da boa legibilidade, derivado da rigorosa disciplina e da ordem impostas pela arte de vanguarda construtivista e pelo design da época. A organização visual proporcionada pelo uso da grade era

uma garantia de boa legibilidade, seja de uma peça gráfica, seja de um poema concreto.

### POR UMA LINGUAGEM UNIVERSAL

A comunicação através de uma linguagem visual e universal, como a pictogramática, pertence a um sub campo do design gráfico: o design de informação (🌀 cap. 2). Na década de 1920, com o intuito de sistematizar o design de informação, Otto Neurath introduzia, em Viena, um sistema de convenção e uso de sinais chamado *Isotype* (*International System of Typographic Pictorial Education* – Sistema Internacional de Educação Pictórica Tipográfica).

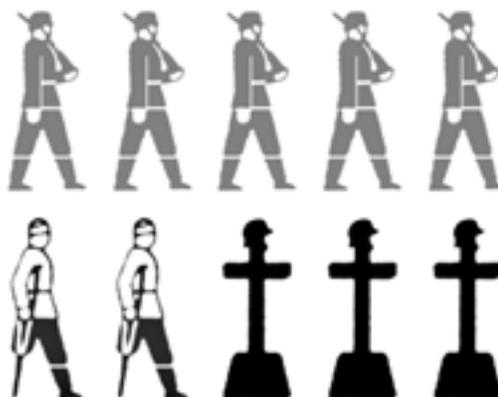


Fig. 3/9: Diagrama baseado no **Isotype**.

Em 1933, Neurath e a equipe dele desenvolveram um projeto capaz de informar graficamente a situação dos soldados que lutaram na I Guerra Mundial. Foram criados três signos: um representando os sobreviventes; outro, os feridos; e o terceiro, os mortos. O diagrama (fig. 3/9) mostra uma hipotética situação em termos de porcentagem: cada figura representa 10% do número de soldados. Portanto, lê-se que 50% dos soldados retornaram; 20% retornaram feridos e 30% morreram. Conhecendo-se os valores e os significados atribuídos a cada signo, essa informação torna-se acessível qualquer que seja a

língua falada pelo *leitor*. Muito embora, a figurabilidade dos signos torne quase inequívoco o significado de cada um.

Atingir uma linguagem universal de comunicação também foi um dos objetivos do concretismo. O poema semiótico é a variação da poética concreta que mais

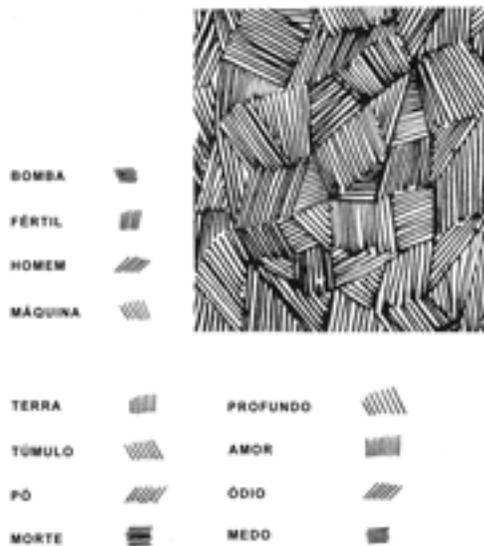


Fig. 3/10: Poema semiótico. Neide Sá.

se aproxima de tal objetivo. Uma situação semelhante ao sistema desenvolvido por Neurath ocorre nos poemas semióticos. Wladimir Dias Pino, analisando um poema semiótico de Neide Sá (fig. 3/10), sugere uma leitura gráfica similar à leitura do diagrama dos soldados. Segundo Wladimir, se num determinado ponto do poema, uma seqüência de linha verticais é

interrompida em 10% de sua área por linhas inclinadas para a esquerda, seria como *se o poeta, sem usar de recursos discursivos, dissesse que uma máquina está à frente da terra 10% de sua área*<sup>102</sup>.

É evidente que o poema de Neide proporciona múltiplas leituras, que dependem unicamente da subjetividade do leitor. O mesmo não ocorre com o diagrama dos soldados, cuja informação é objetiva e insofismável (a partir da configuração gráfica); não há outra leitura que não aquela que os signos inscrevem. Mas a estrutura de ambos, cada qual vinculada a uma chave léxica

que atribui significado(s) a cada signo, efetua a comunicação de modo estritamente gráfico, sem recorrer a nenhum recurso discursivo.

### A TIPOGRAFIA CONCRETISTA

No âmbito da tipografia, a disciplina da fase ortodoxa da poesia concreta (anos 1950) refletiu-se na escolha do tipo oficial do movimento: o *futura*. A serifa<sup>103</sup>, que caracterizou a tipografia pré-moderna, foi abolida, corroborando as diretrizes do modernismo: *menos é mais e forma é a função*. O desejo geral da modernidade era o de permanecer apenas com o essencial, abolindo qualquer tipo de ornamento. Daí a escolha do *futura*: um tipo de design simples, *seco*, sem serifa. No campo do design gráfico, a *Bauhaus* (© cap. 1), além de rejeitar a serifa, chegou



Fig. 3/11: Acima: Edifício projetado por Walter Gropius e Adolf Meyer. Abaixo: Tipologia **Futura**.



Fig. 3/12: Arcos ogivais. Tipologia **Gótica**.

a abolir as letras maiúsculas, acreditando não serem necessários dois signos para a mesma letra. A limpeza de formas ecoou por todas as manifestações artísticas do período, como na arquitetura moderna: a tipografia eleita pelos concretistas harmonizava-se com o espírito da época

(fig. 3/11). Tal associação que já ocorrera em períodos anteriores, como no renascentista; ou no gótico (fig. 3/12): os arcos ogivais, característicos da arquitetura gótica, seriam um reflexo da escrita que leva o mesmo nome.

A partir da década de 1960, período caracterizado pela pluralidade, rejeita-se os ideais de rigidez e de *limpeza* de formas artísticas. Concomitantemente, a publicidade e o design gráfico apresentam um grande crescimento. Como consequência, houve uma proliferação de novos tipos, mais ornamentais, chamados *fantasia*. As palavras explodiam em novas e múltiplas



Fig. 3/13: **Memos** (1976). Augusto de Campos

grafias; multiplicavam-se, assim, as possibilidades das poéticas visuais na literatura. O tipo *futura* perde o status de fonte *oficial* do concretismo, que cede espaço à experimentação tipográfica, bem como aos avanços tecnológicos. Nesse contexto, em consonância com a pluralidade do período pós-moderno, Augusto de Campos explora diversos tipos no poema “Memos” (fig. 3/13), de 1976. O espírito plural de uma época ecoando na pluraridade de tipos.

Com a proliferação de fontes tipográficas, a funcionalidade concretista já não estava mais ligada a um ideal, mas à especificidade: Augusto de Campos, de forma irônica, repete a palavra *luxo* – com um tipo fantasia adequado ao que o



Fig. 3/14: Acima: **Luxo** (1965).  
Augusto de campos  
Abaixo: detalhe da tipologia usada.

significado dela sugere – para formar a palavra *lixo* (fig. 3/14). Assim como o tipo fantasia escolhido harmoniza-se com o requinte do luxo, o luxo (ênfatisado pela tipografia) harmoniza-se com o *lixo*, aos

olhos de Campos. A ironia de Campos poderia ser interpretada como que dirigida à própria idéia de funcionalidade tipográfica específica, que também caracteriza o design gráfico: determinado tipo seria mais adequado à grafia de determinada palavra.

O concretismo também promoveu uma espécie de reciclagem dos *refugos* do design tipográfico e gráfico. Adotando uma postura similar àquela de Duchamp frente aos objetos cotidianos – que deu origem ao conceito de *ready-made* (☉ cap. 1) – o material encontrado em jornais e revistas também deveria ser devolvido ao mundo em



Fig. 3/15: **Psiu** (1966).  
Augusto de Campos

forma de poema. Esse tipo de experimentação recebeu o nome de *popcreto*. Os *popcretos* são combinações de recortes tipográficos e imagens. A denominação é originária do trabalho do artista plástico Waldemar Cordeiro, quando esse passou a produzir uma *arte concreta semântica*<sup>104</sup>, cujos produtos Augusto de Campos batizou de *popcretos*.



Fig. 3/16: Marca da revista  
Mirante das  
artes & etc (1966)

Os popcretos se assemelham às colagens dadaístas, à *receita* de poemas com recortes de jornais, preconizada por Tristan Tzara (1919<sup>cap. 2</sup>). No entanto, ao contrário das caóticas colagens dadaístas, os popcretos ainda mantiveram características construtivas: permaneciam inseridos em formas regulares, como no caso de “Psiu” (fig. 3/15), de Augusto de Campos, poema geometricamente delimitado por um círculo. Estrutura semelhante à de “Psiu”, no universo do design gráfico (sintomaticamente datada do mesmo ano, 1966), é marca da revista “Mirante das Artes & etc.” (fig. 3/16).

### LEGIBILIDADE E GEOMETRISMO DE FORMAS TIPOGRÁFICAS

Relembrando Barthes, as letras nada mais são do que combinações de retas e curvas. Determinadas formas só se convertem em formas tipográficas quando inseridas num contexto. É o caso de “Viva vaia” (fig. 3/17), de Augusto de Campos, datado de 1972.



Fig. 3/17: **Viva vaia** (1972).  
Augusto de Campos

Campos baseou-se na semelhança tipográfica entre o A e o V maiúsculos e encontrou no triângulo isósceles a correspondência ideal para o poema. Um

triângulo isolado não se apresenta como letra, mas inserido nesse contexto (complementado pelos retângulos das letras I) permite a leitura das palavras *viva vaia*.



Fig. 3/18: Acima: **Zen**.  
Pedro Xisto. Abaixo:  
Contra-forma  
do poema

Dentro dessa linha de raciocínio, proponho uma leitura da contra-forma do poema “Zen” (fig. 3/18), de Pedro Xisto. No meu primeiro contato com esse poema, minha leitura da palavra *zen* deu-se exatamente pela contra-forma; só depois percebi as três letras *camufladas* pelos quadrados. Embora tal

leitura possa ser contestada sob a alegação de ilegibilidade, as contra-formas de “Zen” poderiam perfeitamente se configurar como tipográficas. Ou, pelo menos, serem um ponto de partida para o design de um alfabeto. É uma imagem gráfica que certamente cumpriria um papel de marca de algum produto, ou organização com o nome *Zen*, cujas características se adequassem à força gráfica da imagem.



Fig. 3/19: Acima:  
Marca do escritório  
de engenharia e  
arquitetura: Area.  
Angelo Mazzuchelli  
Abaixo: Letra A  
minúscula.

Casos similares aos dos poemas “Viva vaia” e “Zen” podem ser encontrados no design gráfico. O design inicial do logotipo (  introdução) do escritório *Area: Arquitetura e engenharia associados* (fig. 3/19) baseia-se na similaridade das formas das letras *A* e *E* minúsculas<sup>105</sup>. Tal como nos casos dos dois poemas

anteriores, a forma da letra A, de *area*, isolada, dificilmente seria lida como tal (o mesmo pode-se afirmar quanto ao *E* e ao *R*). Também é o contexto que surge como uma espécie de aglutinante, permitindo essa leitura alfabética.



Fig. 3/20: Marca dos elevadores Atlas. Alexandre Volner

Outro exemplo semelhante é o da marca dos “Elevadores Atlas” (fig. 3/20), do designer gráfico Alexandre Volner, contemporâneo do concretismo. Embora o signo gráfico que sugere a letra A não possua um alto grau de ilegibilidade, o contexto que o converte em letra, nesse caso, é a conjunção com o texto *Elevadores Atlas*. Mas, mais significativo para

o conceito da marca, é o fato dessa letra inicial do nome da empresa ser projetada de modo a sugerir a idéia de movimento ascendente e descendente dos elevadores. Tal procedimento se baseia num dos princípios básicos explorados pela poética concretista: o isomorfismo

### O PRINCÍPIO DO ISOMORFISMO

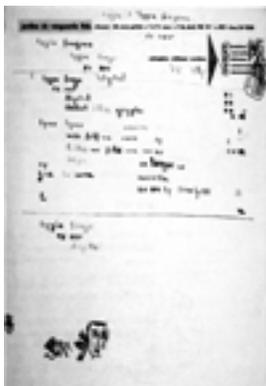


Fig. 3/21: Esboço manual de Lygia fingers

A poética concreta parece alcançar o que de mais próximo pode haver, em termos literários, do conceito de logotipo. Essa aproximação nasce do vínculo estabelecido entre a teoria da poesia concreta e a *Gestaltpsychologie*, mais especificamente com o princípio do *isomorfismo* – do grego *isòs*, igual e *morphè*, forma<sup>106</sup>. A Noção de *Gestalt*

apareceu em psicologia no final do século XIX. *Gestalt* vem do alemão e significa *organização, forma, estrutura*. Designa um conjunto de princípios, métodos, experimentos e teorias psicológicas. A psicologia clássica partia de sensações elementares, a *Gestaltpsychologie* parte das formas ou estruturas, consideradas como dados primeiros: para a *Gestalt*, os fatos psíquicos são formas. O princípio do isomorfismo foi elaborado no início do século XX, por Max Wertheimer, na Universidade de Berlim. Segundo esse princípio, há um paralelismo entre as formas fisiológicas e as psíquicas: não apenas o fenômeno psicológico seria estrutural, mas também o correlato fisiológico. Portanto, haveria *gestalt* tanto no nível psicológico quanto no nível fisiológico<sup>107</sup>.

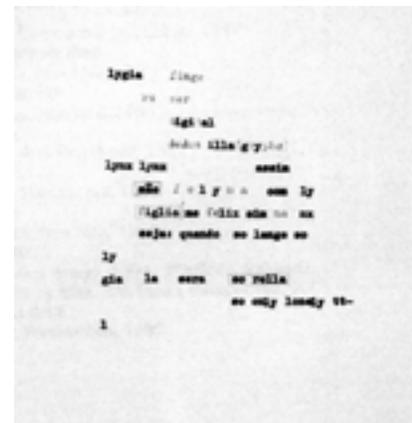


Fig. 3/22: Esboço datilografado de **Lygia fingers**

Em termos práticos, a presença do



Fig. 3/23: **Lygia fingers** (1953). Augusto de Campos

isomorfismo na poética concretista pode ser demonstrada através do procedimento de Augusto de Campos para a composição do poema “Lygia fingers”. O processo de consolidação do poema incluiu fases distintas: começando por um esboço manual (fig. 3/21), passando pela datilografia (fig. 3/22), até chegar à impressão definitiva (fig. 3/23). Há uma simultaneidade entre o desenvolvimento da

carga semântica e a configuração gráfica do poema: na versão manuscrita, por exemplo, o poeta não usa a palavra *quando* (presente nas outras versões); e, na mesma versão inicial, em vez de usar a palavra *figlia*, usa *filha*.



Fig. 3/24: **A rosa doente** (1975).  
Augusto de Campos

As *intraduções*, de Augusto de Campos, também oferecem bons exemplos da prática do isomorfismo. Uma *intradução*, além de ser uma tradução propriamente dita (lingüística), busca uma correspondência gráfica isomórfica. Em “A rosa doente” (fig. 3/24), intradução de *The sick rose*, poema de William Blake, contido em *Songs of experience* (cap.<sup>1</sup>), o texto assume uma forma espiralada em sintonia com o texto: *Ó Rosa, estás doente! Um verme pela treva Voa invisivelmente O vento que uiva o leva Ao velado veludo Do fundo do teu centro: Seu escuso amor mudo Te rói desde dentro*. A forma espiralada carrega as idéias-chave do poema: *centro, dentro, fundo*; e pode ainda sugerir o *vento*, a *corrosão*; ou a própria forma da *rosa*, enfatizando a *invisibilidade* do verme.

Portanto, em termos conceituais, o isomorfismo concretista implica numa organização visual do texto que tende a criar uma estrutura que contém uma similaridade entre a materialidade do signo e a carga semântica. Algo similar à

picturalidade do chinês, para Fenollosa (☉ cap. 2): o poder sígnico de reverberar o próprio halo.

Mas, tal como a picturalidade para Fenollosa, o isomorfismo concretista não se vincula à idéia de mimese, não é similar ao que ocorre nos caligramas (☉ cap. 1). Nos caligramas, as palavras formam a figura à qual o poeta se refere – a forma dessa figura *exerce uma ação* sobre os signos. Os concretistas rejeitavam essa idéia. No plano-piloto, afirmava-se que os caligramas de Apollinaire eram um dos precursores dos ideais concretistas, mas como *visão*, mais do que *realização*. O isomorfismo do grupo, portanto, é entendido como o da teoria Gestáltica, focado na *correspondência estrutural* entre realidades que são diferentes na natureza.

O poema “Velocidade” (fig. 3/8) é outro exemplo de uma composição baseada no isomorfismo. O poema não mimetiza a idéia de velocidade; é o próprio grafismo da palavra no espaço que carrega essa idéia. Ou seja, a sugestão visual de fluxo do tempo, ou de deslocamento, idéias análogas ao conceito de velocidade, ocorrem na forma gráfica da palavra. Em “Velocidade”, a materialidade do signo é decomposta e rearranjada para que a idéia se configure por isomorfismo. Outro exemplo é o poema “Fluvial/pluvial” (fig. 3/25), de Augusto de Campos. A palavra *fluvial*

p  
pl  
plu  
pluv  
pluvi  
pluvia  
fluvial  
fluvial  
fluvial  
fluvial  
fluvial  
fluvial

Fig. 3/25: **Fluvial/pluvial**  
(1959) Augusto de Campos

está na horizontal, isomórfica à direção dos cursos dos rios; a palavra *pluvial* está na vertical, isomórfica à direção das chuvas.



Fig. 3/26: **Código** (1973).  
Augusto de Campos

Um exemplo de cunho mais subjetivo vem de uma leitura do poema “Código” (fig. 3/26), de Augusto de Campos. Numa leitura inicial, Claus Clüver considera que a configuração gráfica das letras faz alusão a uma representação esquemática de um globo terrestre<sup>108</sup>. Realmente, o poema sugere uma típica silhueta de um globo terrestre de mesa (sendo a letra *C* o elemento correspondente ao suporte

semicircular desse objeto). Segundo a leitura de Clüver, o poema de Campos identificaria o mundo como um grande código.

O que se espera de um logotipo é que ele esteja ligado intrinsecamente ao que identifica. Em outras palavras, espera-se que, de alguma forma, ocorra o princípio do isomorfismo. Pode-se verificar o princípio do isomorfismo, por exemplo, no logotipo da *Prefasa* (fig. 3/27), que identifica uma empresa que lida com materiais de construção pré-fabricados. Esse logotipo é, inclusive, contemporâneo ao concretismo. A tipologia aplicada ao logotipo já carrega a idéia de pré-fabricação: elementos menores que, combinados, formam as



Fig. 3/27:  
Logotipo da Prefasa

letras. Além disso, a repetição de alguns desses elementos no corpo do logotipo também sugere a idéia de construção modular.

Outro logotipo, mais recente, que carrega a similaridade entre a materialidade do signo e a carga semântica é “Eclipse” (fig. 3/28)<sup>109</sup>. Em “Eclipse”, há um



Fig.3/28: Logotipo Eclipse

certo hibridismo entre a tautologia caligrâmica e o isomorfismo gestáltico. Por um lado, há a sugestão figurativa (uma ação sobre o signo verbal) de um eclipse; por outro, essa sugestão/ação

ocorre diretamente sobre a letra C, ou seja, utiliza-se a própria forma gráfica da letra para que ocorra a sugestão.

Assim como foi sugerido aqui, que a imagem da capa de *Unknown pleasures* (cap.2; fig. 2/4) poderia ser confundida com uma versão visual de vocalizações de um poeta, o que pensar se a marca “Eclipse” fosse publicada num livro de poesias? “Disenfórmio” (fig. 3/29), de Décio Pignatari, foi publicado no número 5 da revista “Invenção” (1967) como anúncio publicitário. O mesmo foi publicado no livro de poesias “Poesia, pois é, poesia” (1950-1975). “Disenfórmio” é, declarada e simultaneamente, literatura e design gráfico.



Fig. 3/29: Disenfórmio (1967).  
Décio Pignatari

Definir o que é e o que não é um poema pode depender de questões alheias ao próprio poema – o contexto e a postura do leitor é que surgem como premissas.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> BUENO. 1968.

<sup>2</sup> Na década de 1970, o filólogo Antônio Houaiss, a pedido de profissionais da área, criou e sugeriu o termo *projética* para denominar a profissão, evitando-se, assim, o termo inglês *design*. Mas a expressão *designer gráfico* permaneceu.

<sup>3</sup> AGUILAR. 2005. p.74

<sup>4</sup> BUENO. Op. Cit.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Para Michel Butor, “Sem título” é um título; embora considere uma maneira de o artista não assumir a *progenitura* da obra, de tentar mostrá-la e, ao mesmo tempo, escondê-la. Dando títulos *tímidos*, o artista demonstraria *medo do que se vai ver na pintura. Isso é respeitável, mas é uma pena porque é melhor que os artistas tenham um pouco mais de coragem (...)*. (Em entrevista concedida à revista *Guia das Artes*, em 1992)

<sup>7</sup> A Pintura Metafísica foi criada por De Chirico e Carlo Carrà. Caracterizou-se pelo uso da perspectiva distorcida, da iluminação sobrenatural e de imagens bizarras e objetos em contextos inusitados. Diferia do Surrealismo por haver uma preocupação com a rigidez da composição.

<sup>8</sup> Cf. COMPAGNON. 1996. p. 75.

<sup>9</sup> Cf. HARRISON. 1998.

<sup>10</sup> BARTHES. 1990. p. 93.

<sup>11</sup> Ibidem. p. 200

<sup>12</sup> Edward Lucie-Smith, In: STANGOS. 1991. p. 161

<sup>13</sup> Segundo ARAÚJO. 1986. p. 477

<sup>14</sup> Ibidem

<sup>15</sup> Ibidem. p. 483

<sup>16</sup> Na maioria dos “Livros dos Mortos”, a imagem era mais bem executada do que o texto. Isso devido ao caráter religioso dos livros, pois havia uma eficácia *prática* maior da imagem na orientação do morto no percurso rumo à *vida eterna*. ARAUJO, Op. Cit. p. 480

<sup>17</sup> O Movimento Armorial tem por fim revelar o erudito na arte regional.

<sup>18</sup> *Songs of Experience* é a segunda parte de *Songs of Innocence and of Experience: She wing the Two Contrary States of the Human Soul* (publicado pela primeira vez em 1794), e é uma expansão do primeiro livro iluminado de Blake, *Songs of Innocence*.

<sup>19</sup> Citado por BASÍLIO.

<sup>20</sup> A versão de 1897 foi publicada, em Paris, dentro da revista “Cosmopolis”. Em 1914, o poema foi republicado em formato livro.

<sup>21</sup> ARAÚJO. Op. Cit. p. 525

<sup>22</sup> CASTRO. 1993, p. 36

<sup>23</sup> BARTHES. 1996. p. 31.

<sup>24</sup> Raoul Hausmann in *Dadá 1916 – 1966: documentos do movimento Dada*. 1984. p. 58.

---

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Publicado em *Introduction à une Nouvelle Poésie et une Nouvelle Musique* (Paris: Gallimard, 1947) e reproduzido no endereço <[http://www.boek861.com/padin2/obra\\_poetica\\_cp.htm](http://www.boek861.com/padin2/obra_poetica_cp.htm)>.

<sup>27</sup> BARTHES. 1996. p. 15.

<sup>28</sup> In: <[http://www.boek861.com/padin2/obra\\_poetica\\_cp.htm](http://www.boek861.com/padin2/obra_poetica_cp.htm)>

<sup>29</sup> JEAN. 2002. p. 162.

<sup>30</sup> Revista criada por Le Corbusier e Amédée Ozenfant que divulgava os ideais do Purismo, movimento que pretendia levar o Cubismo *às suas devidas conclusões* (Christopher Green in: STANGOS. 1991, p. 58). O Purismo baseava-se em relações proporcionais, numéricas e geométricas, e pregava o máximo rigor e precisão; em suma, a pureza.

<sup>31</sup> No texto intitulado *Calligrammes*, reproduzido em JEAN. Op. Cit. p. 162-164

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> COZÁR. Tese de doutorado *Poesía e imagen: Formas difíciles de ingenio literário* publicada no endereço <[http://boek861.com/lib\\_cozar/introduccion.htm](http://boek861.com/lib_cozar/introduccion.htm)>. A informação em questão encontra-se na Segunda parte, Capítulo I, Item 1.3.2.

<sup>35</sup> Em inglês, os vocábulos *tale* (conto) e *tail* (rabo) têm pronúncia semelhante, são homófonos.

<sup>36</sup> Nota do editor de “Alice no país das maravilhas” publicado pela Martin Claret, São Paulo, 2005.

<sup>37</sup> FOUCAULT. 1988, p.22.

<sup>38</sup> Ibidem. p.21.

<sup>39</sup> MENEZES. 2001. p. 142

<sup>40</sup> Marinetti, citado por HOLLIS. 2001, p. 36.

<sup>41</sup> MENEZES. Op. Cit. p. 145.

<sup>42</sup> Prática artística predominante durante a Revolução, que mantinha mais que um vínculo com os ideais revolucionários, era a própria expressão da ideologia marxista. Caracterizou-se por um estilo geométrico, claro e ordenado, suprimindo a expressão individual. Buscava-se a simplicidade das formas e a supressão de todo e qualquer ornamento.

<sup>43</sup> Mais que uma prática artística, o Suprematismo, criado por Kazimir Malevich, foi uma filosofia baseada na pintura abstrata geométrica. *A geometria de Malevich fundamentava-se na linha reta, forma elementar suprema que simboliza a ascendência do homem sobre o caos da natureza* (Aaron Scharf in: STANGOS. 1991, p. 100). Malevich elegeu o quadrado como o elemento suprematista básico – considerava essa forma geométrica um repúdio ao mundo das aparências, pois não se encontra o quadrado na natureza.

<sup>44</sup> O título do livro foi traduzido pelo MoMA (*Museum of Modern Art*) do russo para o inglês como: *A selection of poems with an after-word by the wordsmith*.

---

<sup>45</sup> Trecho da definição de *Surrealismo* dada por Breton no “Manifesto Surrealista”. In: STANGOS. Op. Cit. p. 91.

<sup>46</sup> Segundo o próprio Brossa, ele busca afinidades, *analogias sensíveis* entre os objetos escolhidos. Os primeiros poemas-objetos de Brossa datam da década de 1940.

<sup>47</sup> Citado por Dawn Ades in: STANGOS. Op. Cit. p.92.

<sup>48</sup> Movimento que aboliu o uso do cavalete e concebeu uma pintura imediata e espontânea denominada *action painting*. O principal integrante do movimento, Jackson Pollock, pintava grandes telas colocadas no chão e, caminhando sobre elas, deixava respingar a tinta diluída (técnica conhecida como *dripping*) recobrando (ou respingando) totalmente a superfície da tela com *rastros* de cores.

<sup>49</sup> COMPAGNON. 1996. p. 81

<sup>50</sup> Ibidem. p. 91

<sup>51</sup> Conceito que diferente do de *monumento*, que se vincula mais à idéia de homenagem. A arte pública busca a interação entre a obra e o espaço urbano circundante.

<sup>52</sup> Grandes intervenções em paisagens, nas quais elementos da natureza são incorporados à obra

<sup>53</sup> A performance diferencia-se do *happening*, em que o acaso é um fator determinante. Uma performance raramente dá lugar ao acaso.

<sup>54</sup> AGUIAR, 2001. p. 5.

<sup>55</sup> Num texto de 1926, citado por SILVEIRA. 2001. p. 194.

<sup>56</sup> JEAN. 2002. p. 136.

<sup>57</sup> In: MORRIS, W. *News from Nowhere*. London, Kelmscott Press, 1892. Citado por SATUÉ. 2004. p. 102.

<sup>58</sup> Nessa época, não havia editoras em Pernambuco.

<sup>59</sup> Como a *Graphis*, de Zurique, a *Print*, de Nova Iorque, e a *Signature*, de Londres.

<sup>60</sup> LIMA. 1997. p. 85

<sup>61</sup> In: JUBERT (documento eletrônico). Citado também por LIMA. Op. Cit. p. 18, de outra fonte (também mencionada por JUBERT): MCLEAN, Ruari. *Jan Tschichold: Typographer*, Londres: Lund Humphries, 1975)

<sup>62</sup> Embora essa *revolução* tenha se dado no período moderno, um importante *foco revolucionário* já poderia ser detectado no século XV, quando Aldo Manuzio (1450-1515), editor, tipógrafo e livreiro italiano, usava inusitadas (para a época) manchas de texto não retangulares nos livros dele.

<sup>63</sup> Citado por SILVEIRA. Op. Cit. p. 159.

<sup>64</sup> O título do livro foi traduzido pelo MoMA (*Museum of Modern Art*) do russo para o inglês como: *Itchily: itchy, itchiness*. *Itch* significa *coceira* e também *desejar ardentemente*. *Itchy* significa *sarnento* (coloquial). Minha tradução/versão para o português vem da expressão *coçar-se de vontade*, ou seja, sentir *comichão*.

<sup>65</sup> ARAÚJO. 1986. p. 368.

---

<sup>66</sup> São 4 folhas reunidas (respectivamente: 54,7 x 35,7; 51,5 x 35,7; 49,7 x 35,7; 51,5 x 35,7 cm), dobrado em dois pela largura e, variando de acordo com o exemplar, em 18, 20 ou 22 pela altura. Tiragem: 300 exemplares assinados.

<sup>67</sup> O texto reconta a viagem de Cendrars, de trem, de Moscou ao Mar do Japão, em 1904.

<sup>68</sup> Exceto uma silhueta representando a Torre Eiffel.

<sup>69</sup> Essa edição em inglês foi publicada pela *Something else press*, editora especializada em obras alternativas criada por Dick Higgins, co-fundador do grupo *Fluxus*, do qual Spoerri participava.

<sup>70</sup> A disposição dos objetos, segundo Spoerri, reproduz as posições casuais que os mesmos ocupavam na mesa da casa dele, no dia 17 de Outubro de 1961.

<sup>71</sup> Existem algumas diferenças entre as diversas edições. A edição inglesa, por exemplo, traz ilustrações a bico de pena dos objetos (feitas por Roland Topor). Já na edição alemã, os desenhos foram suprimidos.

<sup>72</sup> PAZ. 1994, p. 22

<sup>73</sup> NIEMEYER. 2000, p. 26.

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>75</sup> Citado por CAMPOS. 1987. p. 258-259

<sup>76</sup> CARDOSO. 2005. p. 7.

<sup>77</sup> Ibidem

<sup>78</sup> citado por CAMPOS. Op. Cit. p. 258-259.

<sup>79</sup> HOLLIS. 2001, p. 36

<sup>80</sup> No quarto número do jornal *Merz* (julho de 1923), de Kurt Schwitters. In: HOLLIS. Op. cit. p.55.

<sup>81</sup> BARTHES. 1990, p. 104

<sup>82</sup> HAVELOCK. 1996, p. 56

<sup>83</sup> Lapacherie. In: BOTTÉRO. 1995. p. 69

<sup>84</sup> citado por Lapacherie, Ibidem. p. 78

<sup>85</sup> CAMPOS. 1986.

<sup>86</sup> HOLLIS. Op .Cit. p. 1

<sup>87</sup> Citado por CAMPOS. Op .Cit. p. 45

<sup>88</sup> Ibidem. p. 47.

<sup>89</sup> MENDONÇA. 1983, p.21

<sup>90</sup> Ibidem. p.22

<sup>91</sup> Ibidem. p. 24-25

<sup>92</sup> Segundo Antônio Sérgio Mendonça e Álvaro de Sá, o que poderia parecer, num primeiro momento, *um princípio unificador* da vanguarda – a ruptura com uma poética submetida a um círculo fechado de temas – proposta pela geração de 22, é retomada pela geração de 45 (os concretistas). Segundo esses autores, a geração de 45 *é uma tentativa de fazer sucumbir*

---

*a literatura brasileira, face a esse círculo fechado que havia sido desconstituído e abandonado pelo modernismo. Ibidem. p.22*

<sup>93</sup> CAMPOS, 1975, p. 34

<sup>94</sup> Melo e Castro classifica a poesia de Joyce, de Pound e de Cummings como *poesia lingüística* ou *poesia poliglota*, pois há uma tentativa de criação de palavras e línguas novas. Já a poesia de Mallarmé é classificada por ele como poesia espacial. CASTRO. Op Cit. p. 35-36

<sup>95</sup> Segundo Haroldo de Campos (ver CAMPOS, 1992. p. 248), o contato entre os brasileiros e Gomringer se deu por acaso. Ocorreu em 1955, numa visita de Décio Pignatari à cidade de Ulm, Alemanha.

<sup>96</sup> MENEZES. 2001. p. 49.

<sup>97</sup> Segundo a Fenomenologia de Merleau-Ponty, a imagem do mundo existe antes de se tornar pensamento: nossa experiência no mundo não é proveniente do conhecimento lógico da ciência, é sim sensorial, corpórea.

<sup>98</sup> AGUILAR. 2005. p. 214

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> CASTRO. 1993, p. 42

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> PINO. 1973. s. p.

<sup>103</sup> Serifas são pequenos traços aplicados às extremidades das letras. É normalmente associada a letras de espessura não uniforme; característica herdada da escrita manual: quando se usa uma pena de ponta chata e se muda o ângulo da escrita, a espessura do traço também muda. Além do caráter ornamental, o uso da serifa é justificado por guiar os olhos do leitor de uma letra para outra, o que permite uma leitura mais fluente.

<sup>104</sup> AGUILLAR. 2005, p. 108.

<sup>105</sup> A marca é de minha autoria. A versão mostrada não é a definitiva, mas foi o ponto de partida. A marca foi criada em meados da década de 1980, quando eu ainda não estava *familiarizado* com a poesia concreta.

<sup>106</sup> BUENO. 1968.

<sup>107</sup> Sobre o princípio do isomorfismo gestáltico, cf. GUILLAUME. 1960. pp. 14-15

<sup>108</sup> CLÜVER. 2005. p. 279.

<sup>109</sup> O logotipo *Eclipse* reproduzido aqui pode não corresponder ao original, mas a idéia básica corresponde à imagem. Como não foi possível localizar a fonte desse logotipo (uma revista), ele foi redesenhado de memória.