

A Poesia Visual de



Miguel de Frias

O Universo da Visualidade na Poesia

Mônica Cristina de Paula Freitas

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação
em Artes • Mestrado

A Poesia Visual de Miguel de Frias

O Universo da Visualidade na Poesia

Aluna • Mônica Cristina de Paula Freitas

Orientador • Omar Khouri

Dissertação apresentada à UNESP
como requisito parcial exigido pelo
Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais, na linha de pesquisa Proces-
sos e Procedimentos Artísticos, para
a obtenção do título de Mestre em
Artes.

S ã o P a u l o • 2 0 1 0

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de
Artes da UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

Freitas, Mônica Cristina de Paula
F866p A poesia visual de Miguel de Frias: o universo da
visualidade na poesia / Mônica Cristina de Paula Freitas.-
São Paulo : [s.n.], 2010.
117 f.

Bibliografia
Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes.

1. Poesia visual. 2. Poesia concreta. 3. Design gráfico. I.
Frias, Miguel. II. Khouri, Omar. III. Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes. III. Título

CDD – 869.9105

Dedico este trabalho ao meu marido por seu amor e paciência;

Ao meu amado pai pelo esforço em dar condições na trajetória da minha formação e por seu carinho;

E especialmente a minha querida mãe, de quem tenho o privilégio de ser filha, por todo incentivo e dedicação sempre.

Agradecimentos

- Ao meu orientador Prof. Dr. Omar Khouri pelo tempo dedicado e por compartilhar atenciosamente comigo o seu conhecimento.
- Ao Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe pelas preciosas sugestões apresentadas durante o exame de qualificação.
- À Prof^a Dra. Lóris Graldi Rampazzo por me incentivar na escolha do tema da dissertação e pelas observações precisas e delicadas durante o exame de qualificação.
- Ao corpo docente da Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp por todas lições e aprendizado.
- Ao poeta Jorge Luiz Antônio pela pronta disposição em discorrer sua opinião atenciosamente sobre as poesias de Miguel de Frias para enriquecer esta pesquisa.
- Ao professor mestre Everaldo José de Campos Pinheiro pela disposição e ajuda na revisão e correção do texto.
- Ao artista e amigo Miguel de Frias, por permitir que eu invadissem sua história, compartilhando informações de sua vida e de suas obras e principalmente por ter sido tão gentil e prestativo durante todo o percurso deste projeto.
- À amiga inspiradora Sandra Vita, por todo auxílio na minha trajetória profissional e principalmente por ter acreditado que eu podia, mesmo quando eu não tinha dado conta disso. Eu não chegaria aqui sem você.
- À amiga Betina Goetjen com quem compartilhei todo este processo de mestrado, pelos desabafos e valorosas sugestões.
- E, por fim, agradeço a todos meus amigos e familiares pelo apoio e compreensão neste período extenuante, mas compensador.

Resumo

FREITAS, Mônica Cristina de Paula. A Poesia Visual de Miguel de Frias: O Universo da Visualidade na Poesia. Dissertação. Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, Mestrado em Artes Visuais. São Paulo, 117p., 2010. Orientador Omar Khouri.

Esta pesquisa discute a trajetória da visualidade na poesia, tendo como foco principal as obras do artista Miguel de Frias. O trabalho buscou fontes de visualidade poética desde a Grécia Antiga, passando pelo movimento da Poesia Concreta, até a poesia visual da atualidade. Aborda com brevidade a história do design e como trabalha o profissional designer. Relaciona a construção do projeto de design gráfico e da poesia visual, mostrando até que ponto eles se aproximam e o que os distancia. Traz o conhecimento de um pouco da vida e trajetória profissional do artista Miguel de Frias, para chegar a suas poesias. Foram analisados seis poemas visuais do artista, com o olhar particular da autora. Justifica-se, assim, uma ampla pesquisa bibliográfica para a fundamentação teórica e uma entrevista realizada com Frias.

Palavras-chave: Poesia Visual; Poesia Concreta; Design Gráfico; Miguel de Frias.

Abstract

FREITAS, Mônica Cristina de Paula. The Visual Poetry of Miguel de Frias: The Universe of Visuality in Poetry. Dissertation. Stricto Sensu Post Graduation Program of The Art Institute of The Universidade Estadual Paulista – UNESP, Masters Degree in Visual Arts. São Paulo, 119p, 2010. Supervisor Omar Khouri.

This research discusses the history of visual poetry, focusing mainly on the works of artist Miguel de Frias. This work sought sources of visual poetry from Ancient Greece, throughout the movement of concrete poetry, until today's visual poetry. Discusses briefly the design history and how the professional designer works. Relates the graphic design project construction and the visual poetry, showing how far they approach and what distances them. Brings the knowledge of the life and career of artist Miguel de Frias and arriving in his poetry. Six visual poems from the artist were analyzed with a particular look of the author. Justified, therefore, an ample literature search for the theoretical foundation and an interview with Frias.

Keywords: Visual Poetry; Concrete poetry; Graphic Design; Miguel de Frias.

Índice de Figuras

Figura 1: Ren. Ideograma chinês.....	21
Figura 2: Evolução do ideograma homem.....	21
Figura 3: Poema <i>Chuva</i>	22
Figura 4: <i>O ovo</i>	23
Figura 5: Página do poema <i>Un coup de Dés</i>	25
Figura 6: <i>BIF & ZF+18</i>	26
Figura 7: Capa de <i>Parole in libertà</i>	26
Figura 8: Caligrama de Guillaume Apollinaire.....	27
Figura 9: Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos.....	28
Figura 10: Capa da revista <i>Noigandres</i>	29
Figura 11: Ezra Pound.....	29
Figura 12: Poema de Eugen Gomringer.....	30
Figura 13: Poema <i>Eis os Amantes</i>	31
Figura 14: Poema <i>Terra</i>	31
Figura 15: Poema de José Lino Grünwald.....	32
Figura 16: <i>Velocidade</i>	32

Figura 17: <i>Abelhas</i>	33
Figura 18: <i>Humanos</i>	33
Figura 19: Pôster de exposição da Bauhaus.....	36
Figura 20: Escola Bauhaus.....	37
Figura 21: Logotipo da Escola Bauhaus.....	37
Figura 22: Logotipo do metrô de São Paulo.....	42
Figura 23: Poema visual <i>Código</i>	42
Figura 24: Esquema ilustrativo do processo de impressão em offset.....	46
Figura 25: Sequência de impressão da obra <i>Mãe</i> em offset.....	47
Figura 26: Sequência de impressão da obra <i>Colheita</i> em serigrafia.....	49
Figura 27: Miguel de Frias.....	52
Figura 28: Miguel de Frias no ensino fundamental.....	54
Figura 29: Miguel de Frias no ensino fundamental.....	54
Figura 30: Carteirinha de Miguel no Liceu de Artes e Ofícios.....	55
Figura 31: Capa da revista <i>Step by Step Grafics</i>	57
Figura 32: Catálogo.....	58
Figura 33: Sequência do projeto <i>Nuança</i>	60
Figura 34: Projeto finalizado no computador.....	61
Figura 35: Projeto final.....	61

Figura 36: <i>Mala Gráfica</i>	62
Figura 37: <i>Olhar BMW</i>	62
Figura 38: Exposição na PUC	63
Figura 39: Processo de construção dos módulos para o projeto do outdoor Casas.....	65
Figura 40: <i>Essências</i>	67
Figura 41: <i>Violão</i>	68
Figura 42: <i>Eleela</i>	68
Figura 43: <i>X do Abacaxi</i>	68
Figura 44: <i>Progresso</i>	68
Figura 45: <i>Liberdade</i>	68
Figura 46: <i>Ruptura</i>	68
Figura 47: <i>Altereço</i>	69
Figura 48: <i>Vida Íntima</i>	69
Figura 49: <i>Equação</i>	69
Figura 50: <i>Papo @</i>	69
Figura 51: <i>Mais 1</i>	69
Figura 52: <i>Pipas</i>	70
Figura 53: <i>Bala Cega</i>	71

Figura 54: Série completa. “Série poésis abelhas”.....	73
Figura 55: <i>Abelhas</i>	74
Figura 56: Alguns calendários com a Série poésis.....	75
Figura 57: <i>Vaso de Flores</i>	77
Figura 58: Poema de Guillaume Apollinaire.....	80
Figura 59: <i>Colheita</i>	82
Figura 60: <i>Consumir é destruir</i>	85
Figura 61: <i>Chuva Digital</i>	87
Figura 62: <i>Chove</i>	90
Figura 63: <i>Chuva</i>	91
Figura 64: <i>Luz</i>	93
Figura 65: <i>Onoff</i>	94
Figura 66: Ícone de liga/desliga.....	97
Figura 67: <i>Mãe</i>	99
Figura 68: <i>Mãe</i> . Tiragem especial.....	100

Sumário

Introdução.....	16
Capítulo 01: Visualidade na poesia: um percurso da poesia visual à poesia concreta.....	19
1.2. Poesia Concreta.....	28
Capítulo 02: A Relação Estrutural e Mercadológica: Poesia Visual e Design.....	35
2.1 Reprodução Gráfica.....	43
2.1.1 Offset.....	44
2.1.2 Serigrafia.....	48
2.1.3 Processo Digital.....	50
Capítulo 03: Miguel de Frias: História e ensaio crítico de sua poesia	52
3.1 História.....	53
3.2 Análises: Poemas Visuais de Miguel de Frias	76
3.2.1. Análise do poema <i>Vaso de Flores</i>	76
3.2.2. Análise do poema <i>Colheita</i>	81
3.2.3. Análise do poema <i>Chuva Digital</i>	86
3.2.4. Análise dos poemas <i>OnOff</i> e <i>Luz</i>	92
3.2.5. Análise do poema <i>Mãe</i>	98
Considerações Finais.....	102
Referências Bibliográficas.....	104
Anexo.....	109

Introdução

No último século, o ser humano passou a reconhecer o mundo muito mais pela visualidade. Analisando os rumos da vivência do ser humano, percebemos que essa disposição ao visual só tende a crescer.

O presente trabalho faz uma reflexão a respeito da poesia visual do artista e designer Miguel de Frias e Vasconcellos Filho, um artista carioca com formação em Artes Plásticas e pós-graduação em Artes Gráficas e Ciência (arte e ciência), que consegue atuar nas duas áreas e uni-las com a mesma desenvoltura.

A proposta da elaboração deste projeto se justifica por não haver livros ou quaisquer outros meios que contenham informações sobre o artista Miguel de Frias.

A escolha do tema desta pesquisa foi influenciada pela admiração que particularmente a autora tem pelos poemas de Miguel de Frias e pela busca da visualidade presente neles, o que lhe enriquece o conhecimento na linguagem visual, pela sua formação em design gráfico.

A metodologia de pesquisa utilizada no presente trabalho é composta por pesquisa bibliográfica, entrevistas e conversas informais com Miguel de Frias e análises de seis obras suas. Alguns teóricos da linguagem (videbibliografia) foram consultados, sem, no entanto, prender-se a uma única teoria.

No capítulo 1, a pesquisa percorre, em rápidas linhas de tempo, a fonte grega e os ideogramas chineses; Mallarmé, o futurismo italiano, Apollinaire com os caligramas, para uma introdução do estudo poético, simbólico e, por fim, a poesia concreta, que fez que olhássemos de forma diferente para a poesia. Dentro dessa linha histórica, surge a poesia visual, que se vale da dimensão plástica da linguagem, que não só se lê, mas também se vê. Veremos também as diferenças estruturais entre a poesia concreta e a poesia visual.

No capítulo 2, é abordado o design, com uma breve introdução histórica, e principalmente discutido o fazer design.

Será apresentada a relação entre design e poesia visual, já que suas proximidades e fazeres são tão próximos e, no entanto, têm propósitos tão diferentes. No mesmo capítulo, tratamos, de forma rápida, dos processos de reprodução gráfica e dos tipos de impressão mais utilizados pelo artista. Nos poemas de Miguel de Frias, esses processos são sempre mencionados e talvez o leitor não os conheça.

Finalizando com o capítulo 3, onde há um breve histórico do artista Miguel de Frias, não sua biografia completa. Traçamos sua trajetória profissional e acadêmica, determinante para que o leitor saiba sobre quem estamos percorrendo nesta pesquisa. Para finalizar esse capítulo e a pesquisa, foram analisados seis poemas visuais do artista, considerando seus aspectos formais e suas possíveis interpretações. Miguel une em suas obras as artes plásticas e gráficas, tendo como resultado seus poemas, em que brinca com formas, cores, textos e papéis.

Visualidade na poesia

Um percurso da poesia visual à poesia concreta

CAPÍTULO 01

Existe uma busca do homem pela representação visual para comunicar-se desde a pré-história, quando foram encontrados os primeiros registros de desenhos simbólicos em rochas de cavernas.

Este capítulo trata da visualidade e, principalmente, das diferenças existentes entre a poesia concreta e a poesia visual. É importante abordar essas diferenças, para que o leitor entenda primeiramente o objeto que estamos estudando; neste caso, os poemas visuais de Miguel de Frias, não confundindo seus poemas com poesia concreta, o que é muito comum quando não sabemos distingui-los.

A principal diferença entre a poesia visual e a concreta é, na verdade, o momento na história em que cada uma surge. A poesia visual é toda poesia com predomínio da

imagem, que nasce em qualquer época da história e em qualquer lugar. Podemos considerar como poesia concreta, somente aquelas que foram desenvolvidas no período do movimento de vanguarda do Concretismo. Devido a isso, nos dias de hoje não se pode mais produzir poesia concreta. Embora no Brasil, costumamos dizer que a poesia visual é uma vertente da poesia concreta, pois só com o movimento da poesia concreta, que começou na década de 50, é que essa poesia com visualidade estrutural ficou aqui conhecida. Como corrobora Philadelpho Menezes¹:

No Brasil a poesia visual se confunde com a poesia concreta porque, a rigor, foi o Concretismo o primeiro movimento literário brasileiro a usar recursos visuais e fazer deles a pedra de toque de sua poética. Com isso, trouxe uma nova concepção de poesia, uma visão de cultura integrada aos meios de comunicação, de artes relacionadas entre si, que mexeram com os padrões artísticos brasileiros. (1998:15)

Os estudos e as nomeações para a poesia visual são muitos, mas, nesta pesquisa, vamos trabalhar de uma forma mais ampla, não subdividindo a poesia visual em poema-processo, poesia-figurativa, poema-objeto, poema-embalagem, poema-colagem, poema-montagem, poesia semiótica, poesia intersignos e poesia intersemiótica. Isso abriria um leque de pesquisa fora do foco deste trabalho, que são os poemas visuais de Miguel de Frias. Então, adotaremos nesta dissertação o termo poesia visual,

¹ PHILADELPHO MENEZES - Poeta, ensaísta, tradutor, teórico, professor. Esteve na vanguarda do movimento poético experimental no País em uma de suas vertentes, a poesia visual e sonora.

embora se entenda que os poemas de Frias são intersemióticos (“poesia que funde códigos de naturezas diversas”²)

Falar de todas as diferenças entre a poesia visual e concreta não se torna tão simples assim, pois essas nem sempre são tão claras, porém elas existem e, no decorrer do capítulo, ficará mais fácil identificá-las.

Traçamos uma rápida linha histórica de fenômenos visuais que aconteceram e são predecessores da efetiva poesia visual. Começando pela escrita ideográfica chinesa, que traz uma beleza visual nos seus caracteres e, na sua essência, representações figurativas. O ideograma chinês é uma das formas mais antigas de representação, e seus desenhos surgem a partir dos pictogramas encontrados há aproximadamente seis mil anos. Essa escrita se comunica por meio da ligação entre imagens de objetos, ações, pessoas ou idéias.



Figura 1: Ren. Ideograma chinês que significa homem, pessoa e humanidade.

Fonte: <http://www.hottopos.com.br/videtur10/luizjean.htm> (29/04/2010)

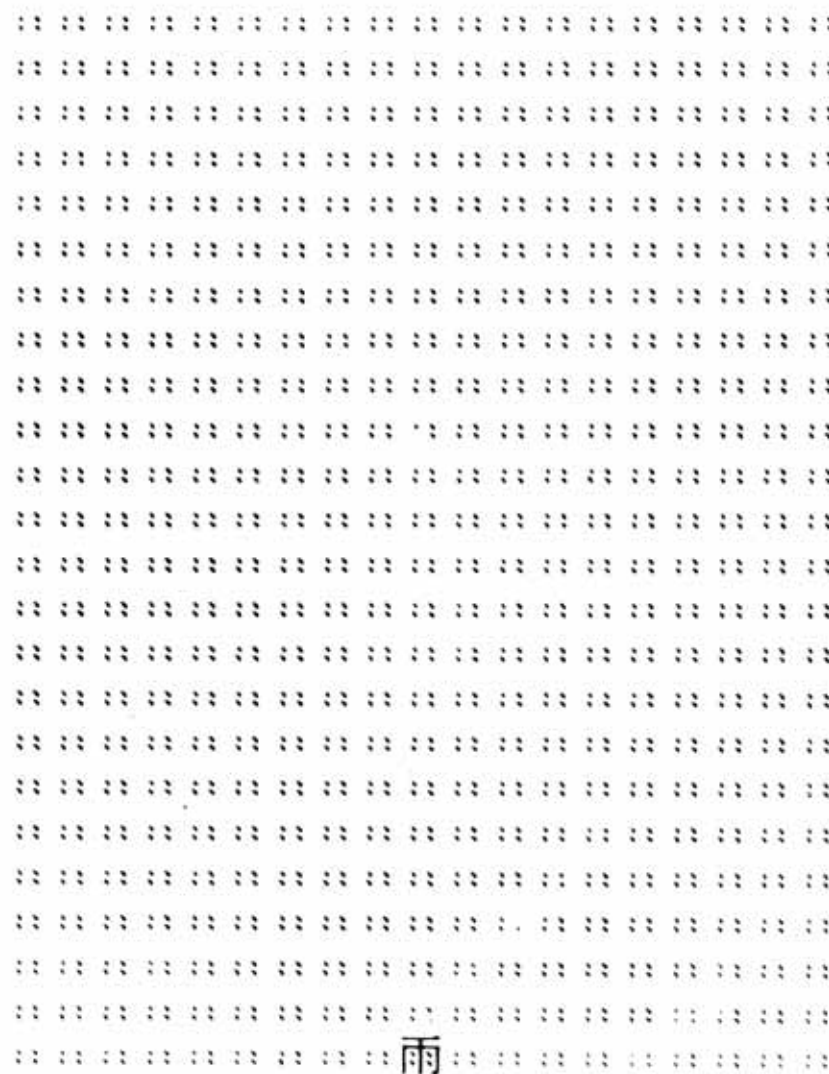
Figura 2: Evolução do ideograma homem.

Fonte: Fazzioli, Edoardo. Chinese Calligraphy, Nova York, 1987, p. 24.

² KHOURI, 2007, p. 351

A poesia chinesa, além de expressar-se de forma poética através da fonética, tem também a forma imagética do ideograma que auxilia a criação de poesias visuais. Segundo Eugene Eoyang³ (1971 apud CAMPOS, 1977, p.98), [...] “O chinês é, de todas as línguas modernas, a mais concreta. O que o “poeta concreto” contemporâneo empenha-se em realizar, é precisamente o que muitos poetas

Figura 3: Poema Chuva. Assinado pelo poeta Seiichi Niikuni, 1966
Fonte: Campos (1977:101)



雨: CHUVA SEIICHI NIIKUNI 1966

³ Eugene Eoyang: Professor de Literatura Chinesa da Universidade de Indiana, Bloomington.

chineses tradicionais efetuaram naturalmente por séculos”. O primeiro poema visual, até onde se sabe, surgiu aproximadamente no ano de 300 a.C. Construído pelo poeta grego Símiias de Rodes, esse poema conhecido como *O Ovo*, foi graficamente disposto em forma de um ovo, fazendo que a forma remeta ao significado. Esse poema deve ser lido na seguinte ordem: a primeira linha, depois a última linha, a segunda linha, a antepenúltima, e assim por diante até o fim do poema que é na décima linha.

Κωτίλας
τῇ τόδ' ἄτριον νέον
πρόφρων δὲ θυμῷ δέξο· δὴ γὰρ ἀγνᾶς
τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμᾶς ἔκιξε κάρυξ
ἄνωγε δ' ἐκ μέτρον μονοβάμονος μέγαν πάροιθ' ἀέξειν
θοῶς δ' ὑπερθεν ὤκα λέχιον φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων πίφαισκεν
θοαῖς ἴσ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάσσων ὀρσιπόδων ἐλάφων τέκεσσιν
πᾶσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεναι ποσὶ λόφων κετ' ἀρθμίας ἴχνος τιθήνας
καί τις ὠμόθυμος ἀμφίπαλτον αἶψ' αὐδᾶν θῆρ' ἐν κόλπῳ δεξάμενος θαλαμᾶν μυχοιτάτῳ
καίτ' ὤκα βοᾶς ἀκοᾶν μεθέπων. ὅγ' ἄφαρ λάσιον νιφοβόλων ἀν' ὀρέων ἔσσυται ἄγκος
ταῖσι δὴ δαίμων κλυτὰς Ἴσα θοοῖς δονέων ποσὶ πολὺπλοκα μετίει μέτρα μολπᾶς
ρίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπῶν ὕρουσ' εὐνάν, ματρός πλαγκτὸν μαιόμενος βαλίας ἐλεῖντέκος
βλαχαὶ δ' οἷων πολυβότων ἀν' ὀρέων νομὸν ἔβαν τανυπύρων ἐς ἀν' ἄντρα Νυμφῶν
ταὶ δ' ἀμβρότῳ πόθῳ φίλας ματρός ῥώνοντ' αἶψα μεθ' ἱμερόεντα μαζὸν
ἴχναι θένωι . . ταν παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδᾶν
ἀριθμὸν εἰς ἄκραν δεκάδ' ἰχνίων κόσμον νέμοντα ῥυθμῶν
φῦλ' ἐς βροτῶν, ὑπὸ φίλας ἐλὼν πτεροῖσι ματρός
λίγειά μιν κάμ' ἴφι ματρός ὠδὶς
Δωρίας ἀηδόνος
ματέρος.

Figura 4: Transposição tipográfica do poema *O ovo*, de Símiias de Rodes.
Fonte: Campos, Pignatari,
Campos (2006:184)

Outras formas visuais de poemas surgem desde então, mas sem muita originalidade, até que, em 1897, o poeta francês Stéphane Mallarmé apresenta um novo estilo de fazer poesia, com o poema *Un coup de Dés*. “A página onde se espalha o poema deixa de ser apenas uma face, um mero suporte, e passa a comportar-se como interface da escrita poética”⁴. Esse poema, que mais tarde foi traduzido por Haroldo de Campos, como *Um Lance de Dados*, valoriza os espaços em branco da página e faz o uso de tipografias diversas, explorando o espaço gráfico de maneira mais ampla, como acrescenta Philadelpho Menezes:

[...] o poema se desenvolve em cinco ou seis textos que se entrecruzam e se misturam, espalhados pelo espaço das folhas abertas, em blocos de frases como se as palavras fossem constelações no céu branco da página. O uso de diferentes tipos de letras aproveita as novidades técnicas da imprensa da época. Por outro lado, o poema foi pensado pelo escritor como uma partitura em que vozes variadas se sobrepõem numa polifonia feita de palavras. (1998:28)

O poema de Mallarmé influenciou a poesia do século XX, inclusive a poesia concreta, fato assumido pelos próprios criadores no “Plano Piloto para a Poesia Concreta”, publicado em 1958. Desde muito antes, porém, já apontavam como fundante o poema de Mallarmé. O Brasil se destaca como um dos países que mais estudaram Mallarmé.

⁴ CAETANO, 2008, p. 45.

C'ÉTAIT
casu stellaire

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL
autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL
*sourdant que nié et clos quand apparu
enfin
par quelque profusion répandue en rareté*
SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une
ILLUMINÂT-IL

CE SERAIT
gise

mut

dontantage ni moins

indifféremment mais guéant

LE HASARD

Choit

la plume

rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

aux écumes originelles

naguères d'où versauta son délire jusqu'à une cime

flétrie

par la neutralité identique du gouffre

Figura 5: Página do poema *Un coup de Dés*. Stéphane Mallarmé.



Figura 6: Poema futurista *BIF & ZF+18*, Ardengo Soffici, 1915.
Fonte: <http://depontoaconto.ilikesushi.org/?p=87> (15/04/2010)



Figura 7: Capa de *Parole in libertà* (1914), livro de Filippo Tomaso Marinetti.
Fonte: http://www.mart.trento.it/gallery.jsp?ID_LINK=96&area=42&id_context=2053 (16/04/2010)

Foi com o futurismo italiano, iniciado oficialmente em 1909 (primeiro movimento artístico organizado desse período), que a exploração da visualidade realmente aconteceu. Passou-se a empregar “uma formatação de texto completamente heterogênea, com diferentes cores de impressão, tipografias diversificadas, tamanhos e espaçamentos entre letras e palavras variados”. (CAETANO, 2008, p. 48)

O futurismo teve como mentor Filippo Tommaso Marinetti, um poeta e escritor, que publica no ano de 1909, no jornal *Le Figaro*, o manifesto futurista, estabelecendo novas regras para as artes. O visual explorava todo o cotidiano que, há algum tempo, vinha se transformando em razão da revolução industrial, como afirma Philadelpho Menezes:

A furiosa busca pelo novo a qualquer custo fez os futuristas se lançarem sobre todos os âmbitos da vida social, procurando nas manifestações radicais do cotidiano um sinal dos novos tempos que o movimento indicava. Encontraram sinais de guerra, [...] na violência, na velocidade dos carros, trens e aviões e, na Itália, nos espetáculos de massa promovidos pelo fascismo [...]. (1998:18)

A poesia futurista rompe com a rima dos versos e passa a assumir o verso livre, que seria adotado por alguns modernistas brasileiros nos anos 20.

Com a explosão da visualidade na poesia, causada pelo futurismo, surgiu uma nova forma poética: a dos caligramas, que mistura escrita e imagem, de modo a que as palavras sempre sigam a forma do objeto a que a poesia se refere. Assim, num

1.2. Poesia Concreta

Nasce em 1952 o grupo Noigandres, formado inicialmente por Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, e depois incorporado a esse grupo, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald. Esse grupo lança a revista Noigandres em 1953, onde publicavam seus poemas (a revista teve cinco números, e sua publicação durou até 1962). Nessa primeira

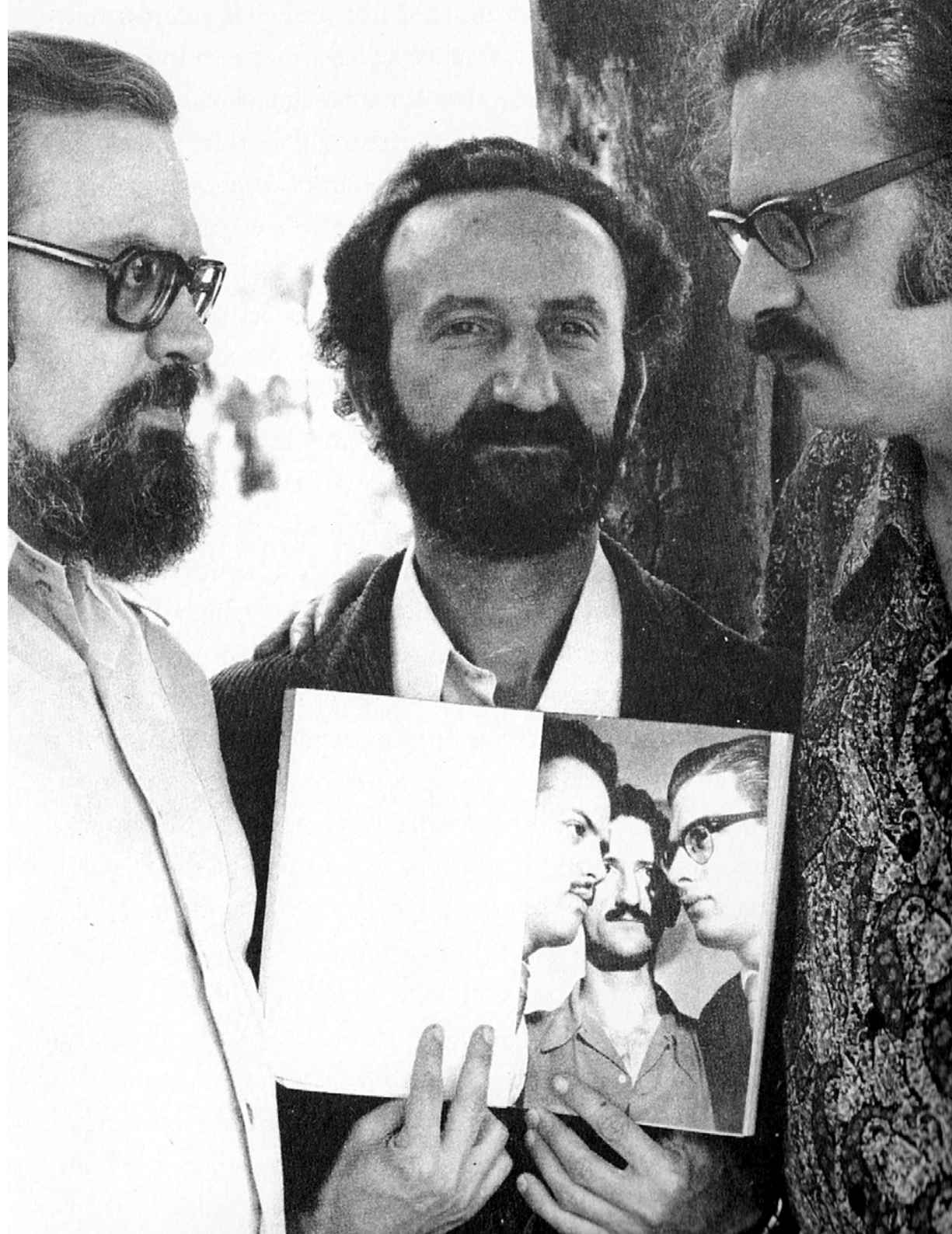


Figura 9: Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos, respectivamente.

Fonte: Campos, Pignatari, Campos (2006:236)

edição da revista, são criados os poemas coloridos de Augusto de Campos, da série Poetamenos. Surge a poesia concreta.

A poesia concreta se inspirou nas idéias de Ezra Pound (1885-1972), um poeta, músico e crítico, nascido nos Estados Unidos, mas que passara grande parte de sua vida na Europa. Em 1953, o grupo Noigandres inicia correspondência com o poeta que trabalhava em seus poemas o método ideográfico (que resultou do estudo que Ernest Fenollosa fez sobre o ideograma chinês). Sua principal obra que partiu do método ideográfico, começou a ser produzida em 1915 e só foi concluída em 1960: *Os Cantos*, que teve alguns volumes, sendo o primeiro publicado em 1925, na Itália.

Em 1955, o grupo Noigandres entra em contato com o poeta Eugen Gomringer, então secretário do artista plástico suíço Max Bill, em Ulm (Escola Superior da Forma), Alemanha. Esse poeta publicou, em 1953, o livro *Constelações*, considerado por alguns o marco inicial da poesia concreta.

Na verdade, antes de terem contato, era muito parecido o que o grupo paulista Noigandres e o alemão Gomringer estavam fazendo com a poesia, uma criação quase simultânea. Gomringer, depois de entrar em comum acordo com Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, passa a nomear sua poesia como concreta. O grupo Noigandres, na verdade, sugeriu a Gomringer esse nome devido ao fato de já haver arte concreta e

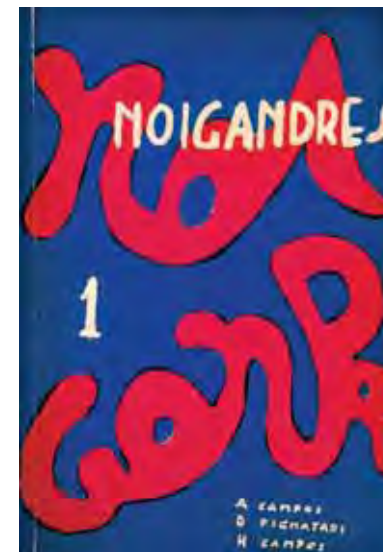


Figura 10: Capa da revista *Noigandres*.

Fonte: <http://www.poesiaconcreta.com.br/texto.php#> (17/04/2010)

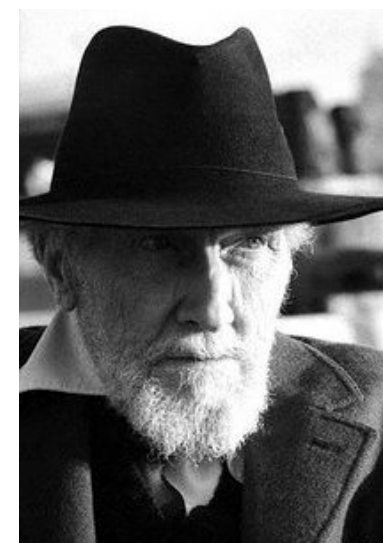


Figura 11: Ezra Pound.

Fonte: <http://panorama-direitoliteratura.blogspot.com/2007/09/ezra-pound-arte-da-poesia.html> (09/03/2010)

avenidas
avenidas y flores

flores
flores y mujeres

avenidas
avenidas y mujeres

avenidas y flores y mujeres y
un admirador

Figura 12: “sem título”.
Poema de Eugen Gomringer, 1949.
Fonte: Menezes (2001:33)

música concreta – “por que não uma poesia concreta?” (Augusto de Campos). Em agosto de 1956, Gomringer escreve para Décio Pignatari: “Votre titre poésie concrète me plait très bien. Avant de nommer mêm ‘poèmes’ constellations, j’avais vraiment pense de lês nommer ‘concrets’. On pourrait bien nommer toute l’anthologie ‘poésie concrète’, quant à moi”⁶

Em dezembro de 1956, aconteceu o lançamento oficial da poesia concreta na “Exposição Nacional da Arte Concreta”, do Museu de Arte Moderna de São Paulo. O Concretismo foi um movimento muito enriquecedor, que trouxe seguidores, mas também se tornou alvo de muitas críticas e questionamentos que vêm até os dias de hoje. Segundo Philadelpho Menezes (1998, p.40), “A intensa atividade teórico-crítica do grupo paulista Noigandres [...] serviu para colocar em circulação ideias originais sobre poesia que se debatiam contemporaneamente em todo o mundo e atualizar o quadro literário brasileiro”

Em sua estrutura, a poesia concreta aboliu o verso, os poemas não são lineares e fazem uso construtivo dos espaços em branco. As palavras não são colocadas em frases, mas ligam-se entre si visualmente. Omar Khouri afirma que “A palavra é encarada como uma entidade sonora, semântica e visual (gráfica), sendo a matéria prima do poema” (2007, p. 29). Os concretistas tinham uma economia na escolha tipográfica, tendo preferência pela fonte *Futura bold*, por sua simplicidade e facilidade de leitura.

⁶ CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS (2006:261)



Figura 13: Poema *Eis os Amantes* da série “poetamenos”, Augusto de Campos, 1953
 Fonte: Campos, Pignatari, Campos (2006:30)

ra terra ter
 rat erra ter
 rate rra ter
 rater ra ter
 raterr a ter
 raterra terr
 araterra ter
 raraterra te
 rraterra t
 erraraterra
 terraraterra

Figura 14: Poema *Terra*, Décio Pignatari, 1956.
 Fonte: Aguilar (2005:220)

f o r m a
r e f o r m a
d i s f o r m a
t r a n s f o r m a
c o n f o r m a
i n f o r m a
f o r m a

Figura 15: “sem nome”. José Lino
Grünwald (1959).

Fonte: Campos, Pignatari, Campos
(2006:178)

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

Figura 16: poema *Velocidade*.

Ronaldo Azeredo (1957).

Fonte: Campos, Pignatari, Campos
(2006:132)

Os poemas têm uma imposição de estrutura geométrica, fazendo que a configuração na página, via de regra, seja simétrica, como nos exemplos ao lado.

A poesia concreta tem presença visual, sonora e semântica, com poucas palavras. Rudolf Arnheim⁷, em seu livro *Intuição e Intellecto na Arte*, afirma que

Em suma, tanto a linguagem quanto a imagem pictórica necessitavam de uma renovação como meios de expressão formal. Pode-se dizer que os desenvolvimentos estilísticos da arte moderna e da poesia moderna objetivaram exatamente tal renovação [...]. Talvez, de uma certa forma, a poesia concreta cumpra estes objetivos. Ela renova a consciência da língua como veículo de expressão visual, e insere padrões visuais no pensamento expresso por palavras significativas. (1989:96)

Não se tem uma data efetiva para o encerramento da poesia concreta, mas ainda nos anos 70 acreditava-se que ela existia. A poesia produzida de 1970 até os dias de hoje é considerada poesia visual. Hoje, acontecem diversas exposições, e a produção dessa poesia é cada vez mais numerosa. Não existe interesse de poetas para organizar movimentos nem teorizar a poesia por escrito, o que não quer dizer que os poetas não teorizem. Na verdade, a liberdade de criar sem regras ou estruturas rígidas permite à poesia visual passar por novos espaços e novas mídias.

⁷ RUDOLF ARNHEIM - Filósofo, psicólogo e teórico da Arte, nasceu em Berlim em 1904, onde estudou Psicologia durante os anos vinte.

Philadelpho Menezes, ao comparar a poesia concreta com a poesia visual, diz que

[...] de um lado, a exatidão do construtivismo, geométrico e medido, interessado na análise e no uso rigoroso e preciso de novas técnicas; de outro, a iconoclastia e o desmanche da linguagem, a destruição dos parâmetros da ordem e a estática do caos, a fusão e confusão de diversos elementos visuais e verbais. (1998:66)

A poesia visual não tem regras estruturais explícitas por escrito, como a poesia concreta, e dispensa formas rígidas. Sua leitura é não-linear. Tem a imagem como principal elemento, e o texto quase sempre subordinado a ela. É uma arte que infringe regras e acaba por incomodar os formalistas.



Figura 17: obra da "Série poésis abelhas". *Abelhas*. Miguel de Frias. Ano 1997-1998
Fonte: Acervo pessoal do artista.

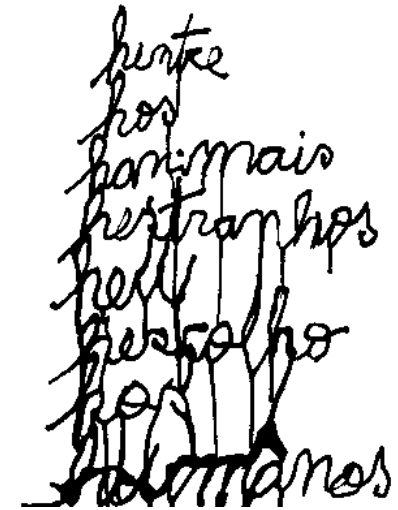


Figura 18: *Humanos*. Poesia visual de Arnaldo Antunes, 1988.
Fonte: http://www.arnaldotunes.com.br/sec_artes_obras.php?page=7&id_type=4 (25/05/2009)

Então, fica claro que hoje, mesmo que um poeta trabalhe em sua poesia uma estrutura geométrica, valorize os espaços em branco e com a tipografia *Futura bold*, por exemplo, ele não estará fazendo poesia concreta e sim poesia visual, devido ao período em que esse poema está sendo produzido, período este aberto à pluralidade de possibilidades, de mídias e linguagens.

O artista Miguel de Frias, enfoque dessa pesquisa, é um artista e poeta visual. Jorge Luiz Antônio⁸, poeta e doutor no assunto, em entrevista, afirma:

A poesia visual continua sendo produzida nos meios anteriormente existentes, nos formatos bidimensional (papel e outros suportes) e tridimensional (instalações, performances, em forma de poemas-objetos, etc.). Também há muita poesia visual feita com recursos computacionais, principalmente com editores de imagens. É um movimento com início nos anos de 1970 no Brasil e que existe até hoje e cresce significativamente. A poesia gráfica do Miguel é parte integrante desse tipo de poesia.

⁸ JORGE LUIZ ANTÔNIO - Doutor em Comunicação e Semiótica, especialista em Literatura pela PUC de São Paulo. Entrevista realizada em 16 de maio de 2010 via e-mail.

A Relação Estrutural e Mercadológica

Poesia Visual e Design

CAPÍTULO 02

No capítulo anterior, estudamos a poesia visual, seu percurso histórico e sua estrutura. Agora, neste capítulo, vamos entender como a poesia visual e o design se aproximam, traçando uma rápida trajetória do surgimento do design, começando por sua etimologia. Conforme afirma Rafael Cardoso Denis⁹,

[...] A origem imediata da palavra está na língua inglesa, na qual o substantivo design se refere tanto à idéia de plano, desígnio, intenção, quanto a de configuração, arranjo, estrutura [...]. A origem mais remota da palavra está no latim designare, verbo que abrange ambos os sentidos, o de designar e o de desenhar. Percebe-se que, do ponto de vista etimológico, o termo já contém nas suas origens uma ambigüidade, uma tensão dinâmica entre um aspecto abstrato de conceber/projetar/atribuir e outro concreto de registrar/configurar/formar. (2000:16)

⁹ RAFAEL CARDOSO DENIS: Phd em História da Arte pela University of London, leciona Artes e Design na PUC-Rio.



Figura 19: Pôster de exposição da Bauhaus. Fritz Schleifer, 1923.
Fonte: <http://bombattack.wordpress.com/2008/10/> (29/04/2010)

O processo de construção dessa profissão começa no século XVIII, com a Revolução Industrial. Era a busca pela industrialização de produtos, pois, quando determinado objeto era produzido em larga escala, saíria mais barato e consequentemente o preço final para o consumidor seria menor, o que faria vender mais.

Como profissão, o design passou a existir em meados do século XX. Até então, quem fazia trabalhos gráficos era conhecido como “artista comercial”, passando mais tarde a ser função do designer. A excelência das ilustrações e a originalidade na criação passaram a ser mais valorizada do que a qualidade da impressão gráfica.

No decorrer dos anos, com o aumento da população mundial, ou seja, de consumidores, a diferenciação passou a ser necessária tanto nos produtos como em seus anúncios, pois cada vez mais existiam empresas produtoras, e a concorrência aumentava para atingir esses consumidores.

Na área do design de produto, as vanguardas do começo do século XX não chegaram a ter grande influência; a motivação deu-se com a industrialização e a maquinaria. Entretanto, na área do design gráfico essas vanguardas - o Futurismo, o Cubismo, o Construtivismo e o Neoplasticismo - tiveram uma participação bem mais efetiva. O desenvolvimento foi maior com idéias do Construtivismo Russo e da Bauhaus, que ocorreram principalmente com a produção de cartazes que usavam em sua construção *grids* e formas claras e simples.

O estudo do design aconteceu efetivamente em 1919, com a criação da escola Bauhaus, na cidade de Weimar, Alemanha. Essa escola tornou-se a maior escola de design do século XX. Foi criada a partir da união de duas outras já existentes na cidade de Weimar: a Academia de Belas Artes e a Escola de Artes e Ofícios. Em 1925, ameaçada pela oposição de conservadores, transferiu-se para Dessau que, em 1932, foi dominada pelos nazistas, o que fez que a escola mudasse novamente, agora para Berlim. Em 1933, considerada anti-germânica pelo Nazismo, a Bauhaus é fechada novamente.



Figura 20: Escola Bauhaus em Dessau.
Fonte: <http://blog.lib.umn.edu/whee0113/architecture/clickitecture/> (29/04/2010)



Figura 21: Logotipo da Escola Bauhaus.
Criado por Oskar Schlemmer.
Fonte: http://antoniotsj.blog.uol.com.br/arch2005-03-01_2005-03-31.html (29/04/2010)

Em 1950, foi fundada em Ulm, na Alemanha, a Hochschule für Gestaltung (Escola Superior da Forma), dirigida e organizada por Max Bill (designer, pintor, arquiteto e escultor suíço), ex-aluno da Bauhaus. Também conhecida como Escola de Ulm, permaneceu aberta até o ano de 1968. Deu continuidade ao trabalho da Bauhaus, construindo a base do ensino e a prática do design no modelo padrão de arte-função, exercendo o pensamento projetual em seus trabalhos. Processo esse que perdura até os

dias de hoje na atuação de muitos designers.

Nesta pesquisa, aplicaremos a palavra design, referindo-nos ao design gráfico, que mais se aproxima da poesia visual, deixando de lado nesse momento o design de objeto.

Não gostaríamos de limitar o termo design com uma ou duas palavras e nem mesmo com uma frase. Isso engessaria tema tão abrangente e divergente, além de que esse não é o propósito desta pesquisa. Falaremos, aqui, de algumas possibilidades e atuações do design gráfico, para podermos identificar onde e como ele se relaciona com a poesia visual.

O designer atua em várias funções e para isto precisa ter um repertório visual elevado e vasto. É necessário que ele conheça o movimento urbano, as pessoas e seus comportamentos, para que possa criar comunicações que atinjam esse público. Quentin Newark¹⁰ observa:

O designer gráfico realiza diversas funções. Ele classifica e diferencia – faz uma empresa, organização ou mesmo nação se sobressair em relação à outra. Ele informa [...]. Atua em nossas emoções e ajuda a dar forma aos nossos sentimentos em relação ao mundo que nos cerca. (2009:06)

Não seria fácil citar, aqui, todos os trabalhos que um designer pode realizar, pois o leque é grande e seria necessário limitar a atuação do designer gráfico, que pode criar

¹⁰ QUENTIN NEWARK: Designer e escritor. Em 1990 fundou a agência Atelier Works, em Londres.

desde logotipos e identidades visuais, até revistas e livros. Na verdade, as mídias onde esse profissional atua podem ir da impressa até a digital.

Há estudiosos que afirmam ser todo poeta visual um designer; Décio Pignatari diz que o poeta é o designer da linguagem. Da linguagem, em certos aspectos formais, até faz sentido, mas não como um todo. O designer, além de dar beleza as suas formas, aplica função aos seus projetos. Não é o belo pelo belo, ou apenas a satisfação de expressar um sentimento, ele estuda o seu público-alvo e sabe exatamente como atingi-lo. O designer cria para o mercado, o poeta não. Richard Hollis¹¹, designer gráfico, sustenta que

O significado transmitido pelas imagens e pelos sinais alfabéticos tem pouco a ver com a pessoa que os criou ou escolheu: não expressam as idéias de seus designers. A mensagem do designer atende às necessidades do cliente que está pagando por ela. Embora sua forma possa ser determinada ou modificada pelas preferências estéticas do designer, a mensagem precisa ser colocada numa linguagem que o público-alvo reconheça e entenda (2001:02)

O design gráfico se apropria da linguagem verbal e da visual, através de palavras e imagens. A poesia visual também se utiliza desses mesmos instrumentos para gerar sua construção, o que os aproxima. Temos poemas visuais que circulam nos canais de comunicação, gerando mensagens que atingem o público, assim como o design.

Assim, podemos dizer que a poesia visual e o design estão muito próximos, mas

também arriscamo-nos a dizer que, separados, cumprindo cada um sua função, funcionam muito bem.

Existem poemas visuais que, assim como o design, têm a preocupação com a forma, outros não.

O poeta não faz sua poesia para um mercado (a não ser que seja letra de música). Para um cliente, ele pode sim, vez ou outra, fazê-lo, mas, a verdade é que sua obra é endereçada para apreciação de um público específico ou ainda apenas satisfazer seu ego. Nessa comparação de arte/

¹¹ HOLLIS, Richard - Design Gráfico: uma história concisa. Richard Hollis. Martins Fontes, São Paulo, 2001

design, Bruno Munari¹², designer, escritor e ilustrador italiano, destaca que,

Quando um artista trabalha no seu mundo de arte pura, não se preocupa com o público que apreciará sua obra. [...] a sua única preocupação (pictórica ou escultórica) é sua ideia artística [...]. O designer, pelo contrário, deve preocupar-se com ser imediatamente compreendido pelo público, a sua mensagem visual deve ser recebida e entendida inteiramente e sem possibilidade de falsas interpretações. As ciências das comunicações visuais ajuda-o na escolha das formas, das cores e dos movimentos que, objetivamente, transmitem certas mensagens e não outras. (1990:106)

O poema visual em geral contém uma mensagem, para decifrá-la é preciso ter um repertório elevado específico. O poeta visual não sabe ao certo se a mensagem contida em seus poemas vai ser percebida pelo espectador.

O poeta pode comunicar e raramente vender, mas desde que trabalhe nesse propósito, como o designer. Existem designers que fazem poesia visual, e poetas visuais que fazem design, desde que cada um conheça e domine a linguagem do outro. E existem, ainda, os que trabalham as duas práticas num só projeto e, “quando somado, o potencial criador e materializador incubado nas duas práticas - na poesia e no design - ganha força para emergir em projetos de alto teor de significado e de grande qualidade visual”¹³.

¹² MUNARI, Bruno. *Artista e Designer*. Lisboa. Editorial Presença, 1990.

¹³ CAETANO, 2008, p. 113

O artista Miguel de Frias faz essa comparação entre o fazer do design e da poesia visual, esclarecendo:

A poesia visual me dá uma liberdade total; nesse momento sou um artista, sem compromisso com ninguém. Valho-me de minhas habilidades técnicas em artes gráficas para um melhor efeito de minha poética que, ao final das contas, é gráfica, reproduzida através de processos industriais, e eu gosto disso, pois tiro proveito deles. [...]. Já, como designer, tenho que dar respostas a problemas específicos, através de um projeto, pensando de forma racional e técnica de como fazer isso, buscando estratégias de industrialização dessa solução. p115 (entrevista em anexo)

Um elemento, que nos faz perceber como diversas vezes é próximo o que faz um poeta visual e um designer, é o logotipo. Como afirma Chico Homem de Melo¹⁴, “marca é identidade visual concentrada: alta densidade de informação no mínimo de espaço”. Um logotipo tem que ser claro e direto; deve trazer todas as informações da empresa em poucos elementos. Isso porque sua forma tem que ser memorizada e reconhecida. Ele pode trazer as informações apenas com “um tipo, um símbolo, uma imagem ou uma combinação de alguns ou de todos esses”¹⁵. A poesia visual, assim como o logotipo, trabalha com esses elementos ou combinações e, muitas vezes, de forma tão simples e conceitual, que chegam a ser confundidas com logotipos. Miguel de Frias, quando questionado sobre a proximidade na criação de logotipos e poesias visuais, responde:

¹⁴ MELO, 2005, p. 11

¹⁵ NEWARK, 2009, p. 120



Figura 22: Logotipo do metrô de São Paulo. Cauduro/Martino, 1967.
Fonte: Melo (2005:14)



Figura 23: poema visual *Código* de Augusto de Campos, 1973.
Fonte: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>.
(13/09/2009)

“Se pensarmos que tanto a poesia visual quanto os logotipos são sínteses de uma ideia, resultando em formas, podemos dizer que sim”.

Nesses dois exemplos ao lado, o logotipo do metrô de São Paulo trabalha, em síntese, a relação de ir e vir do metrô. O poema *Código* foi criado e, nesse caso específico, deu posteriormente nome à revista CÓDIGO e acabou funcionando como seu logo.

Nessas proximidades entre poesia e design, encontramos um artista plástico, de profissão designer, que também produz poemas visuais. Os poemas de Miguel de Frias sempre têm a preocupação de projeto, do ponto de vista da pré-concepção - de como será a impressão, o acabamento e o papel que irá utilizar, ou seja, antes de ele conceber a ideia do poema como elemento visual, já sabe que papel e que tipo de impressão irá utilizar, fazendo que esse aspecto faça parte de sua poética. Assim projeta um designer: ele precisa saber qual é o fim para ter um começo. Miguel trabalha geralmente com temas do cotidiano, do mínimo para o máximo, ou seja, pega um ponto simples e amplia a visão sobre esse objeto, e nunca o contrário.

Na realidade, nem todo designer é poeta e nem todo poeta é designer, mas existem, e muitos, os que conseguem transitar nesses dois caminhos, de forma extraordinária.

2.1. Reprodução Gráfica

O designer gráfico, para pôr em prática seus projetos, trabalha com diferentes suportes, como papel, tinta, televisão, computador... Quando um designer pensa em seu projeto gráfico, já deve ter em mente qual será a saída para a impressão, o tipo e a quantidade de papel que precisará imprimir, pois cada processo tem suas indicações e limitações, para que possa tirar o melhor de cada tipo de impressão, e o projeto tenha um resultado satisfatório tanto na qualidade, como na questão econômica. Nesta pesquisa, veremos um pouco sobre impressão, uma vez que o artista em foco se utiliza desse processo.

O universo da impressão gráfica tem muitas formas de representação, e poderíamos ficar aqui explicando todas detalhadamente, mas acabariamos fugindo da proposta desta pesquisa que é situar o leitor nos processos de impressão que são utilizados pelo artista Miguel de Frias. O que nos interessa é apresentar os processos de impressão gráfica que o artista utiliza em suas obras: os sistemas convencionais, com matrizes para impressão, como a serigrafia e o off-set; e também o sistema digital, que dispensa matrizes para impressão.

A seguir, veremos os tipos de impressão utilizados para os poemas de Miguel de Frias:

2.1.1. Offset

Originária da litografia, o offset foi inventado no início do século XX pelo americano Ira W. Rubel. É um sistema de impressão denominado planográfico e indireto, sua matriz é plana, sem relevos, e não entra em contato com os substratos, no caso, papel ou cartão.

A litografia (lito=pedra) é uma impressão feita a partir de uma pedra (pedra de calcário muito polida e granulada) que recebe a imagem feita com crayon especial, extremamente gorduroso, e depois aplica-se uma mistura feita de água, goma arábica e ácido, que é absorvida pela pedra e rejeitada pela gordura do crayon (água e gordura não se misturam). Quando a tinta é aplicada, acontece o contrário, onde há a imagem, a tinta que é gordurosa é absorvida, e a pedra a expelle, e na hora de imprimir, o papel é pressionado contra a pedra e a figura passa para o papel.

O offset é uma forma mais nova de litografia, a pedra é substituída por chapa. A chapa é montada em positivo e produzida fotograficamente. Sua matriz é plana e metálica (pode ser de alumínio, aço inoxidável, tri-metálicas ou um papel especialmente

processado e recebe uma cobertura química sensível à luz), o grafismo é plano e sem relevo. A imagem a ser impressa é colocada sobre a chapa e exposta a uma luz de alta intensidade que transfere a imagem para a chapa. Na hora da impressão, acontece como na litografia, onde há a imagem, a tinta é aceita, e a solução com água é rejeitada.

A impressão, independentemente do modelo da impressora offset, que são muitos, pode ser plana, impressão por folha (máquina de $\frac{1}{4}$ de folha gráfica, $\frac{1}{2}$ folha gráfica ou de folha inteira, que geralmente utiliza o formato de folha 96x66 cm), ou pode ser rotativa, para altas tiragens de impressão, utilizado na área editorial, como jornais diários e revistas. Como características, utilizam tinta pastosa e apresentam três cilindros: o da chapa em que está a matriz da imagem; o de borracha (também conhecido como “blanqueta” ou “cauchu”) para o qual a imagem é transferida, e o de pressão, que força o papel contra o cilindro de borracha, o que caracteriza o seu processo indireto de impressão, primeiro a matriz imprime sobre o caucho e depois o caucho imprime o substrato (papel). Na impressão, a chapa recebe a solução com água que é rejeitada pela área que contém a imagem, área de grafismo, e absorvida pela área sem imagem, de contragrafismo através dos rolos molhadores. Logo após, ao contrário do que acontece com a solução aquosa, recebe a tinta pelos rolos entintadores, que é aceita pela área da imagem e repelida pela área sem imagem. A chapa entintada transfere para o cilindro de borracha a imagem que depois vai para o papel.

O processo em offset é utilizado em papéis e derivados substratos absorventes. A secagem é lenta, e a tiragem varia de 200 a 500 mil cópias por matriz. A retícula contém pontos uniformes e as áreas de mínima e meio tom são bem definidas. É utilizada para imprimir livros, jornais, revistas, entre outros.

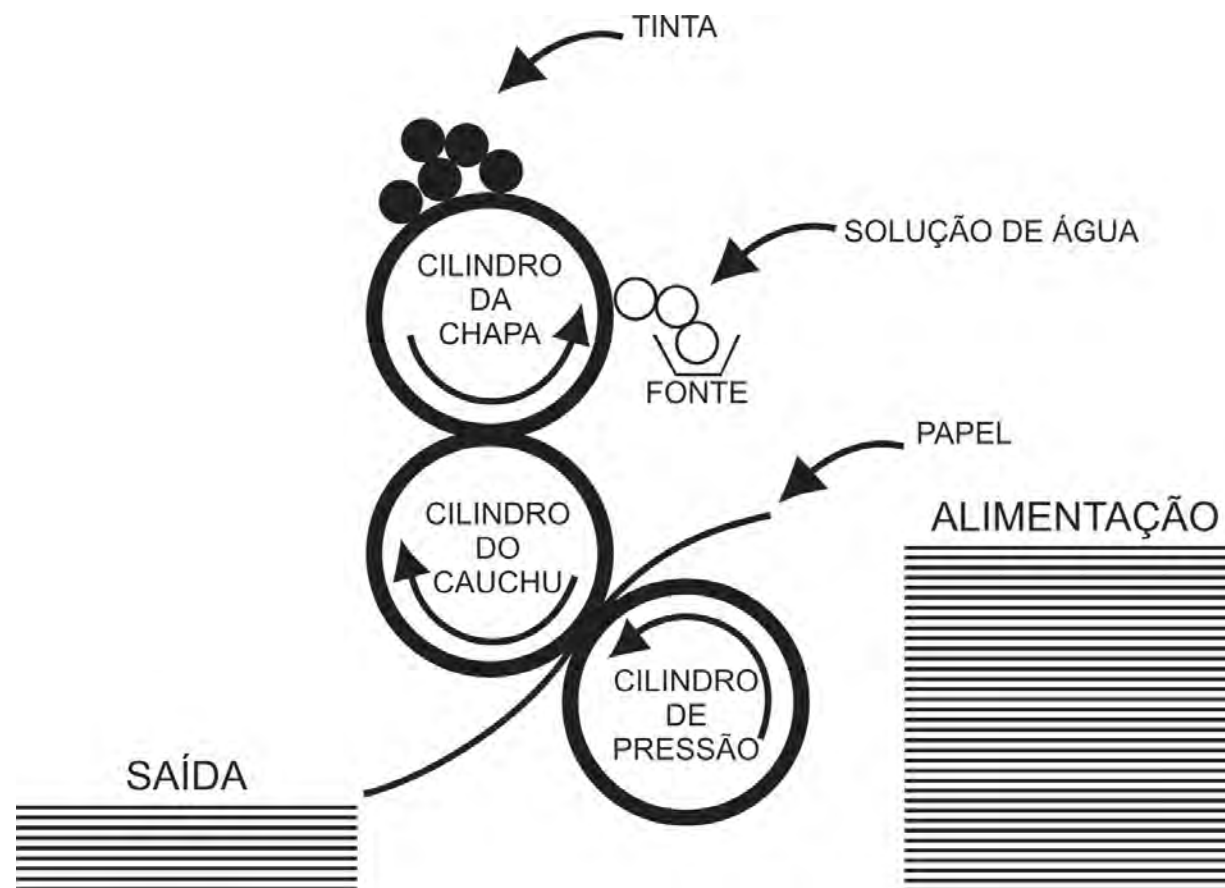


Figura 24: Esquema ilustrativo do processo de impressão em offset com alimentação folha-a-folha.
Fonte: produção da autora



1. Chapa com a imagem transferida.



2. Cilindro da chapa onde está a matriz da imagem e o de borracha (cauchu) ainda sem a transferência da imagem.



3. Entrada da máquina Offset, onde acontece a alimentação das folhas.



4. Aplicação da tinta pastosa na máquina Offset.



5. Cilindro da chapa já com a tinta aplicada e cilindro de borracha agora a imagem transferida.



6. Poesia impressa na saída da máquina.

Figura 25: Sequência de impressão da obra *Mãe* em offset
Fonte: Fotos do acervo pessoal de Miguel de Frias. Montagem da autora.

2.1.2. Serigrafia

A serigrafia, mais conhecida como *silk screen*, muito utilizada pelo artista Miguel de Frias, tem como matriz uma tela de náilon, dacron, malha metálica fina ou seda que serve como um estêncil, sobre uma moldura de madeira ou metal. Essa tela é cortada à mão ou preparada fotograficamente. As áreas em que não há imagem, área de contragrafismo, são impermeabilizadas, e nas áreas que contêm imagem, área de grafismo, a tinta atravessa a malha com o auxílio de uma racle, conhecido como “rodo” de borracha, para que saia a impressão no papel ou em qualquer outro suporte escolhido. É considerado o sistema de impressão mais versátil por imprimir sobre diferentes superfícies e formas. A serigrafia é utilizada em tecidos, couro, vidro, cerâmica, madeira e papel.

A tinta empregada nesse processo é também pastosa, podendo variar em função do suporte (vinílica para plásticos, base d'água para tecidos, epóxi etc) . A secagem é rápida e o processo serve para tiragens pequenas, médias ou altas, no entanto, muito utilizada em reproduções de pequena quantidade, pois trata-se de um processo mais econômico, sem abrir mão da qualidade estética.



1. Matriz; tela de poliéster.



2. Matriz com o papel ao fundo com a tinta epóxi preta já aplicada.



3. Detalhe da impressão em 3 cores.



4. Impressão com a tinta epóxi amarela, sendo aplicada com o esfregador de borracha.



5. Detalhe da impressão em amarelo.



6. Poesias em processo final de secagem.

Figura 26: Sequência de impressão da obra *Colheita* em serigrafia
Fonte: Fotos do acervo pessoal de Miguel de Frias. Montagem da autora.

2.1.3. Processo Digital

A principal diferença da impressão digital é que, ao contrário dos tipos de impressão convencionais, a digital não precisa de matriz. Nesse sistema, a imagem é gerada a partir da entrada de dados digitais direto do computador para a impressora de produção, em papel ou qualquer outro produto a ser impresso, sem precisar de qualquer matriz, ou seja, é uma impressão eletrônica. Muitas pessoas hoje já utilizam esse processo notadamente em suas casas, não precisando muitas vezes recorrer a uma gráfica.

É complexo falar sobre impressão digital, pois pesquisas e novas tecnologias nesse ramo mudam a todo instante. São novas máquinas impressoras que cada vez imprimem mais rápido e com melhor qualidade.

Ainda é considerado um processo caro, usado somente para pequenas tiragens. A impressão digital pode ser feita em diversos formatos; desde um A6 (105x148mm) até formatos maiores, dependendo do tamanho da impressora.

O resultado final depende do tipo de impressora que está sendo utilizado, que vai desde as impressoras de jato de tinta (como exemplo) para uso “domésticas” ou pequenos escritórios até as máquinas profissionais.

Essas impressoras podem ser alimentadas com sistemas de cartuchos de tintas, com tonner ou ainda com cera.

Como exemplo de impressoras do sistema digital, de jato de tinta, de uso doméstico ou em escritórios, existem modelos que trabalham com todas as cores juntas (cian, magenta e amarelo), num cartucho colorido e mais um outro cartucho preto em separado. Também podemos encontrar impressoras que utilizam todos os cartuchos separados (cian, magenta, amarelo e preto).

Quando são impressoras a laser, que usam tonners, essas cores vêm todas separadas, e a qualidade de impressão é superior às das impressoras de cartuchos. Na impressão a cera, como o próprio nome já diz, a carga de tinta é feita com quatro pastilhas de cera, uma para cada cor: cian, magenta, amarelo e preto. Na cabeça da impressão, ficam elementos quentes que derretem cada uma das cores em separado, conforme a imagem a ser impressa.

Uma vantagem desse sistema de impressão, é a possibilidade de imprimir em baixas tiragens, sobre diversos suportes, sob demanda e aplicação de dados variáveis.



“A poética está em cada olhar,
basta olhar”.

Miguel de Frias

Nos capítulos anteriores, conhecemos as diferenças entre a poesia concreta e a poesia visual, e as proximidades entre a poesia visual e o design gráfico.

Neste capítulo, conheceremos um pouco do artista Miguel de Frias, começando por sua história, para entendê-lo no contexto de homem comum, e sua trajetória profissional. Mostraremos seus trabalhos como poeta e como designer. Para finalizar, analisaremos alguns de seus poemas visuais.

Figura 27: Miguel de Frias.
Foto de Juca Rodrigues.
Fonte: Acervo pessoal do artista

Miguel de Frias História e ensaio crítico de sua poesia

CAPÍTULO 03

3.1. História

O artista Miguel de Frias e Vasconcellos Filho, foco da nossa pesquisa, nasceu em 26 de abril de 1962 em Niterói, mas foi criado no bairro de Vista Alegre, no Rio de Janeiro. Filho de Miguel de Frias e Vasconcellos, nascido em 1935 em Niterói, quinto de uma família de oito filhos no início vendedor e, posteriormente, técnico de máquinas agrícolas, e Heloísa Fernandes e Vasconcellos, nascida em Niterói, em 1935, prematura de 7 meses, gêmea, numa família de cinco filhas, cujo o pai, Luís Fernandes, no mesmo dia morre de um colapso, em seguida morrem sua mãe e sua gêmea, fazendo que Heloísa seja levada para uma casa maternal no bairro do Barreto, em Niterói, um tipo de orfanato. Diante de um quadro desses, sua irmã mais velha, ainda jovem,



Figura 28: Miguel de Frias no ensino fundamental (antigo primário).
Fonte: Acervo pessoal do artista

Maria Fernandes Vaz (1918 -1974) adianta o seu casamento com Lucídio da Silva Vaz (1913-1982) para que possam criar as irmãs menores. Esses são, para Miguel de Frias, seus legítimos avós. Heloisa morreu no Rio de Janeiro em 28 de novembro de 1998.

Miguel foi incentivado à arte desde pequeno pela mãe que, mesmo com pouco estudo e tendo uma origem muito humilde, percebendo o talento do filho, ajudou-o na busca e na sua formação como artista. Na escola, Miguel era sempre requisitado pelos professores e diretores para desenhar os cartazes, pois era criativo, e seus desenhos se destacavam.

Desde muito novo, percebeu o gosto de trabalhar com arte e nutria simpatia muito grande pela reprodução gráfica; observava detalhadamente as revistas, admirava essas imagens e apreciava até os pontos de retícula, tentando reproduzi-los, mesmo sem conhecimento do que se tratava.



Figura 29: Miguel de Frias no ensino fundamental (antigo primário).
Fonte: Acervo pessoal do artista

Com o passar dos anos, Miguel de Frias pôde perceber que aquelas experiências, realizadas com as artes, ainda na infância, poderiam transformar-se em sua profissão. Aos 14 anos queria desenhar e fazer artes plásticas, mas, como era a época de cursos técnicos, procurou algo que o aproximasse das artes. Começou a cursar o técnico em desenho de arquitetura na Sociedade Propagadora das Belas Artes - Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

O curso foi interrompido quando, a partir de um teste que havia prestado, ingressou na Editora Bloch (Manchete), onde obteve sua primeira capacitação técnica e experiência profissional no ramo das artes gráficas, e se apaixonou. Durante um ano, fez um curso preparatório, sendo escalado para o departamento chamado “Gibi”, o antigo “Bloquinho”, onde era realizada a produção dos quadrinhos, seguindo carreira até 1983.

Trabalhando período integral na Manchete, teria de transferir-se, no Liceu de Artes e Ofícios, para o período noturno, o que não foi possível, por ser menor de idade. Teve, então, de parar o curso técnico, porém, pôde frequentar um curso livre de desenho artístico, ainda no Liceu. Paralelo a isso, completou seus estudos em colégio regular.

A partir daí, inicia seu caminho profissional, que transita pelas artes gráficas, artes plásticas, design gráfico, todos marcados por premiações nacionais e internacionais.

Ao longo de sua vida, vem desenvolvendo e pesquisando formas de pensamento, de



Figura 30: Carteirinha de Miguel no Liceu de Artes e Ofícios do RJ.
Fonte: Acervo pessoal do artista

como projetar, bem como técnicas que possibilitem uma maior expressão de seu trabalho.

Miguel de Frias teve uma vida de busca por ideais: começou a trabalhar muito cedo, aos 14 anos de idade, sempre bem decidido no seu percurso profissional. Hoje, são 33 anos de ex-

periência na área gráfica e diversos trabalhos realizados como designer e artista plástico.

Aos 19 anos, foi escolhido pela revista Manchete, e seguiu para São Paulo para formar-se em Artes Gráficas num curso técnico especial profissionalizante, de período integral, na Escola SENAI (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial) “Theobaldo de Nigris” e “Felício Lanza” Artes Gráficas, Celulose e Papel (hoje Faculdade de Tecnologia Gráfica “Theobaldo de Nigris”) localizada no bairro da Mooca, ainda

considerada uma das mais importantes escolas do mundo em Artes Gráficas. Tratava-se de um curso especial somente para o aprendizado de artes gráficas. Frias dedicava ali nove horas diárias.

Terminado o curso, Miguel de Frias, então com 21 anos, foi convidado a lecionar no mesmo SENAI, pois conhecia bem os dois sistemas gráficos mais fortes da época: a rotogravura e o offset. Miguel aceitou o convite. Deixou seu estado, sua família, seu emprego na Manchete e veio para São Paulo.

Seu grande sonho era o de estudar na Universidade Federal do Rio de Janeiro, para a qual havia sido aprovado no vestibular. Entretanto, morando em São Paulo, cursou a Faculdade Belas Artes, formando-se em Artes Plásticas, em 1987.

Miguel passou a trabalhar as artes plásticas associadas ao design, sempre com a essência das artes gráficas muito forte em seus trabalhos.

Em 1990 ganhou seu primeiro prêmio internacional, como finalista para capa do Anuário da Revista Step by Step Graphics, considerada uma das mais importantes publicações do segmento em todo o mundo, pertencente à Dynamic Graphics International Foundation, no estado de Illinois EUA, com o tema “Designer’s Guide to Using Color”, publicado em 88 países.

Em 1991, através de convênio da ONU (Organização das Nações Unidas) com o SENAI, foi para Assunção, Paraguai, ministrar aulas de desenho gráfico para a

STEP-BY-STEP *graphics*



Figura 31: Trabalho finalista para capa da revista Step by Step Grafics.
Fonte: Acervo pessoal do artista

Asociación de Industriales Gráficos.

Em 1997, foi contemplado com o Prêmio “Fernando Pini” de Excelência Gráfica, na categoria criação de mídia impressa. O projeto foi um catálogo para exposição do artista plástico Fernando Durão.

Entre 1991 e 1994, foi Diretor de Arte e Coordenador do Departamento de Design da Moore Brasil, multinacional canadense, onde reformulou o projeto visual da maioria dos bilhetes de loterias do país, e desenvolveu sistemas para impressos de segurança, como vale transporte, vale refeição, cheques, raspadinhas e outros.

Em 1992, ingressa como docente em cursos do 3º grau.

Em 1996, desenvolve, com a designer gráfica Emilie Chamie, o projeto gráfico da Exposição do 4º Studio UNESP, SESC, SENAI de Tecnologias da Imagem, ocorrido no SESC Pompeia-SP.

Hoje, ministra aulas na Universidade São Judas Tadeu (USJT) e na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), nos cursos de Artes Plásticas e Desenho Industrial, lecionando disciplinas nas áreas de projeto gráfico e artes gráficas. Paralelamente, trabalha em seu estúdio de design.

Em 1997, realizou um grande sonho: estudar na Alemanha, berço das artes gráficas, onde fez o Curso de pós-graduação na área de Artes Gráficas em design de embalagem e transformação de papéis, no Centro de Artes Gráficas de Chemnitz e



Figura 32: Catálogo com o qual Frias recebeu o prêmio “Fernando Pini”.
Fonte: Acervo pessoal do artista

Leipzig, em cooperação com a Technical University of Chemnitz - Institute of Graphic Arts Technology, entre outros Institutos. Fez também o curso de Prepress e Color Management, estágio, na Heidelberg Prepress, hoje, PMA Heidelberg Print Media Academy, na cidade de Heidelberg. Para ele, foi uma experiência enriquecedora, mas pôde perceber que o Brasil já tinha uma estrutura muito forte na área gráfica.

Em 1999, foi a Montreal, Canadá, como avaliador expert no 35º Torneio Internacional de Formação Profissional na categoria Graphic Design (IVTO- International Vocational Training Organization Expert).

Em 2000, em conjunto com alunos do curso de Programação Visual Gráfica da Escola SENAI Theobaldo De Nigris, recebe o 1º lugar na categoria Projetos Estudantis, na premiação internacional, Prêmio “Theobaldo De Nigris” - COLATINGRAF (Confederação Latino Americana da Indústria Gráfica), com o livro lúdico-didático *Quebra-cabeça Bichos Brasileiros em Extinção*, na categoria Projetos Estudantis.

Permaneceu no SENAI até início de 2000. Em 2007, a convite do diretor, Manoel Manteigas de Oliveira, retornou como professor na pós-graduação em artes gráficas.

Em 2000, concluiu especialização em Artes Plásticas, na Universidade São Judas Tadeu, onde já ministrava aulas.

Em 2003, projetou o catálogo de papéis especiais, denominado *Nuança*, para a empresa Fine Papers¹⁶. Em 2007, esse catálogo foi apresentado na exposição “Design Brasileiro, Uma Mudança do Olhar”, no Palácio do Itamaraty, em Brasília, organizada pelo MAB - Museu de Arte Brasileira, e fez parte do livro de mesmo nome, que registrou a exposição.

A próxima figura mostra Miguel de Frias elaborando um projeto de design para a Fine Papers, passo a passo, desde o início no papel até a finalização no computador.

¹⁶ FINE PAPERS – Empresa com maior estoque em papéis finos importados, mais de 500 itens exclusivos. Acesso em: <http://www.finepapers.com.br>. 12/10/2009



Figura 33: Sequência do projeto *Nuança* desde o trabalho nos papéis até chegar ao computador.
Fonte: Acervo pessoal do artista



Figura 34: Projeto finalizado no computador.
Fonte: Acervo pessoal do artista



Figura 35: Projeto final. Impresso.
Fonte: Acervo pessoal do artista



Figura 36: *Mala Gráfica*. Obra para a exposição "Uma viagem de 450 anos"

Fonte: Acervo pessoal do artista



Figura 37: Obra *Olhar BMW*. Exposição "Heart Cars – BMW".
Fonte: Acervo pessoal do artista.

Em 2008, no Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Ciência, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC- SP), conclui mestrado com a dissertação que aborda pontos de convergência entre arte e ciência, com o título "Efeito Cézanne: uma abordagem epistemológica à experiência da percepção e do pensamento na arte e na ciência". Para Miguel, estudar arte/ciência foi enriquecedor.

Ao longo desses anos de atuação como artista, Miguel de Frias participou de algumas exposições, como "Uma viagem de 450 anos" - no SESC Pompéia - uma mostra de comemoração aos 450 anos da cidade de São Paulo - sob a curadoria de Radha Abramo, para a qual foram escolhidos 450 artistas e entregue a cada um uma mala para que manifestasse seu olhar sobre a cidade.

Ainda nesse ano, participa de outras exposições relacionadas aos 450 anos de São Paulo, como "O Olhar fotográfico do artista sobre a cidade de São Paulo", com fotos sobre a cidade; "Homenagem a São Paulo nos seus 450 anos", no espaço Hebraica; na Nova Galeria André "Heart Cars – BMW" e a mostra "Pequenas Grandes Obras", itinerante, com início na Pinacoteca de Atibaia-SP, incluindo exposições na Europa.

Em 2005, participa da "Mostra Internacional de Poesia Visual e eletrônica" em Itu, interior de São Paulo, com obras como *OnOff* e *Colheita*.

Miguel de Frias é membro da APAP - (Associação dos Profissionais em Artes Plásticas de São Paulo) e consultor da ABTG (Associação Brasileira de Tecnologia Gráfica).



Figura 38: Exposição realizada na PUC – SP. 2010.
Fonte: Acervo pessoal do artista

Em 2006, participa de uma mostra na Casa das Rosas, e “Alma de Artista”, realizada no SESC Pompéia ambas em São Paulo.

Em 2008, participou da mostra “A cultura do cartaz”, meio século de cartazes brasileiros de propaganda cultural, no Instituto Tomie Ohtake.

Em 2010, realiza exposição individual, com a retrospectiva de suas obras, no Espaço Cultural da Pontifícia Universidade Católica - PUC-SP.

A arte de Miguel de Frias é algo natural. Brota da sua alma como nasce a água num ponto qualquer da natureza. E corre suave, cresce e vira um fluxo caudaloso até se encontrar com o oceano de corações e mentes.

Eles, os corações e as mentes, recebem a poesia gráfica de Miguel de Frias como um convite à reflexão. E dela, mais uma vez, brotam emoções renovadas em cada entendimento de cada provocação.

Miguel de Frias aprendeu a olhar a vida sem medo, com interesse e, acima de tudo, com a certeza de que viver é possível.

Mais do que aparentes “sacadas” inteligentes, o que se observa na obra gráfica de Miguel de Frias é a terna certeza de que nem tudo está perdido.

*PS.: Você é um “grafeta”
(poeta gráfico)*

Na exposição de poemas visuais de Miguel de Frias, em 2010, na PUC São Paulo, no dia 27 de fevereiro de 2010, Ricardo Viveiros¹⁷ deixa relatada (no livro da exposição) sua opinião, ao lado transcrita, acerca das obras de Miguel de Frias.

Miguel, aos 22 anos, fez o que considera sua primeira poética visual, apesar de seu lado pictórico (lógico que só reconhece isso nos dias de hoje): foi convidado a participar junto a outros artistas do projeto “Arte ao ar livre”. A proposta era expor pela cidade, usando outdoors como suporte. Miguel fez um outdoor multicolorido de 27 m², *Casas e seu significado Psico-Social*, que ficou por 15 dias na Rua da Consolação, em frente à igreja que leva o mesmo nome. Foi o início do processo de como “pensar uma obra”. Primeiro foram tiradas fotos das fachadas de várias casas; essas fotos eram desenhadas, mantendo-os elementos significativos, que eram então redesenhados até que se chegasse a um momento de síntese. Nessa obra, Miguel desenvolveu a preocupação com o suporte, no caso um painel de 27 m², onde teve que modular todo o trabalho em 32 retângulos que se encaixassem perfeitamente na base, comprovando o ecletismo de Miguel de Frias: artista e designer.

¹⁷ RICARDO VIVEIROS - é jornalista e escritor com passagem por importantes diários, revistas, emissoras de rádio e de televisão, atuando no Brasil e no Exterior. Autor de 15 livros, poeta em cinco deles, Ricardo Viveiros tem, ultimamente, se dedicado ao ofício de historiador e biógrafo. Crítico da ABCA (Associação Brasileira dos Críticos de Arte)

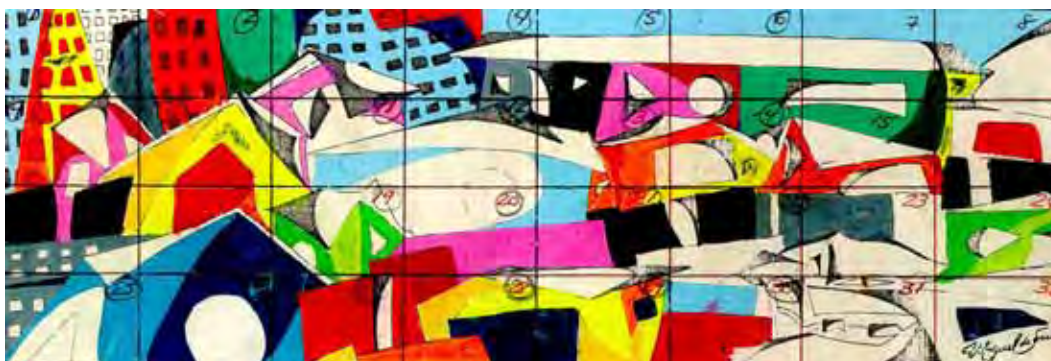
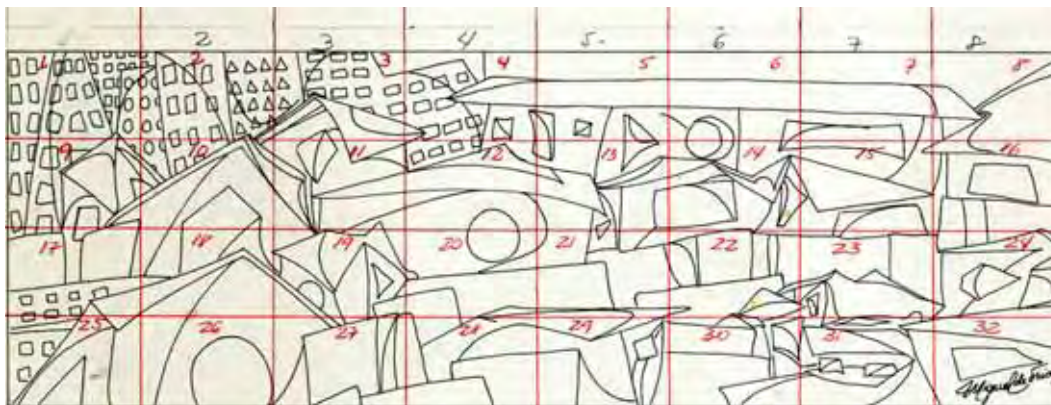


Figura 39: Partes do processo de construção dos módulos para o projeto do outdoor Casas (1985).
Fonte: Acervo pessoal do artista

Miguel de Frias não se lembra precisamente de quando viu a necessidade de criar seus poemas, mas sabe que foi por volta dos anos 80. Diz que não teve influência de qualquer artista, particularmente no aspecto formal e na necessidade de fazer algo que já estava sendo feito. Para Miguel, “obra de um artista é o produto de seu repertório vivencial, intelectual e emotivo”.

Sempre associando o design à poesia, Frias trabalha em seus poemas o que parece ser o diferencial de sua obra, a questão de projeto, o modo como o designer trabalha o suporte junto ao conceito. Para fazer seus poemas, ele racionaliza a questão poética já definindo o tipo de papel, de impressão e a tinta que vai utilizar. Suas idéias são sempre elaboradas sobre o suporte e nunca ao contrário, ou seja, ele cria para o papel e nunca escolhe o papel depois da criação. Jorge Luiz Antônio acrescenta, dizendo que

Miguel é um designer gráfico de nível excelente, um artista visual de muita criatividade e suas experimentações poéticas, que ele denomina de poesia gráfica, são um dos desdobramentos da poesia visual: o uso de palavras e imagens com os recursos do design gráfico, que ele domina bastante. Sua comunicação poética é de bom nível.

Hoje, seus poemas são, na grande maioria, impressos em processo digital; outros, em serigrafia e offset. Dependendo do sistema de reprodução utilizado, Miguel acompanha as impressões. Algumas obras têm apenas uma cópia, outras dez, outras cem, ou mais. Ele assina uma a uma com lápis e coloca o número na tiragem, assim como se usa no sistema de gravuras em geral. A relação da poesia visual, para Miguel de Frias, está entre a representação e a reprodução do papel, associado ao sistema de impressão. Isso é a poesia visual de Frias: relação poética entre o suporte, a tinta, a impressão e a representação.



Figura 41:
Violão.
Miguel de Frias, 1998.
Fonte: Acervo pessoal
do artista



Figura 42:
Eleela.
Miguel de Frias, 1998.
Fonte: Acervo pessoal
do artista



Figura 43:
X do Abacaxi.
Miguel de Frias, 2000.
Fonte: Acervo pessoal
do artista

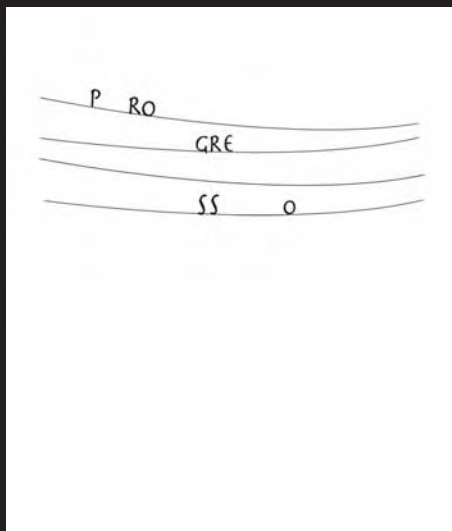


Figura 44:
Progresso
Miguel de Frias, 2007.
Fonte: Acervo pessoal
do artista



Figura 45:
Liberdade
Miguel de Frias, 2008.
Fonte: Acervo pessoal
do artista

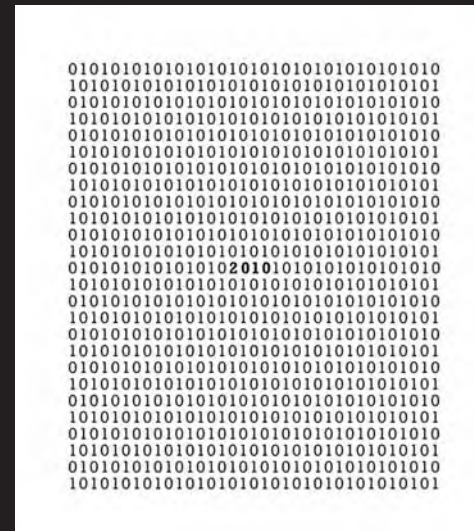


Figura 46:
Ruptura.
Miguel de Frias, 2009.
Fonte: Acervo pessoal
do artista



Figura 47:
Alterego
Miguel de Frias, 2009.
Fonte: Acervo pessoal
do artista



Figura 48:
Vida Íntima
Miguel de Frias, 2008
Fonte: Acervo pessoal
do artista

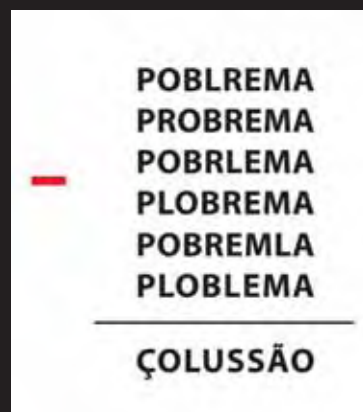


Figura 49:
Equação
Miguel de Frias, 2009.
Fonte: Acervo pessoal
do artista



Figura 50:
Papo @
Miguel de Frias, 2000.
Fonte: Acervo pessoal
do artista

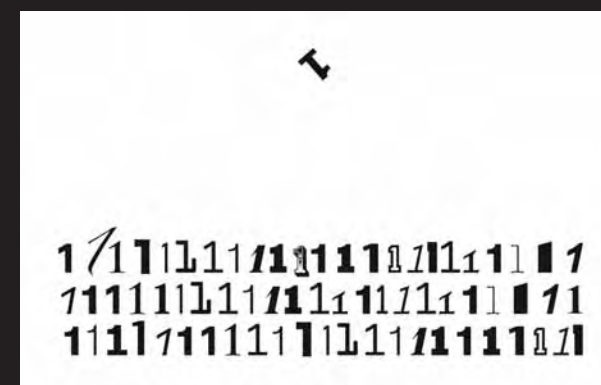


Figura 51:
Mais 1
Miguel de Frias, 2009.
Fonte: Acervo pessoal
do artista

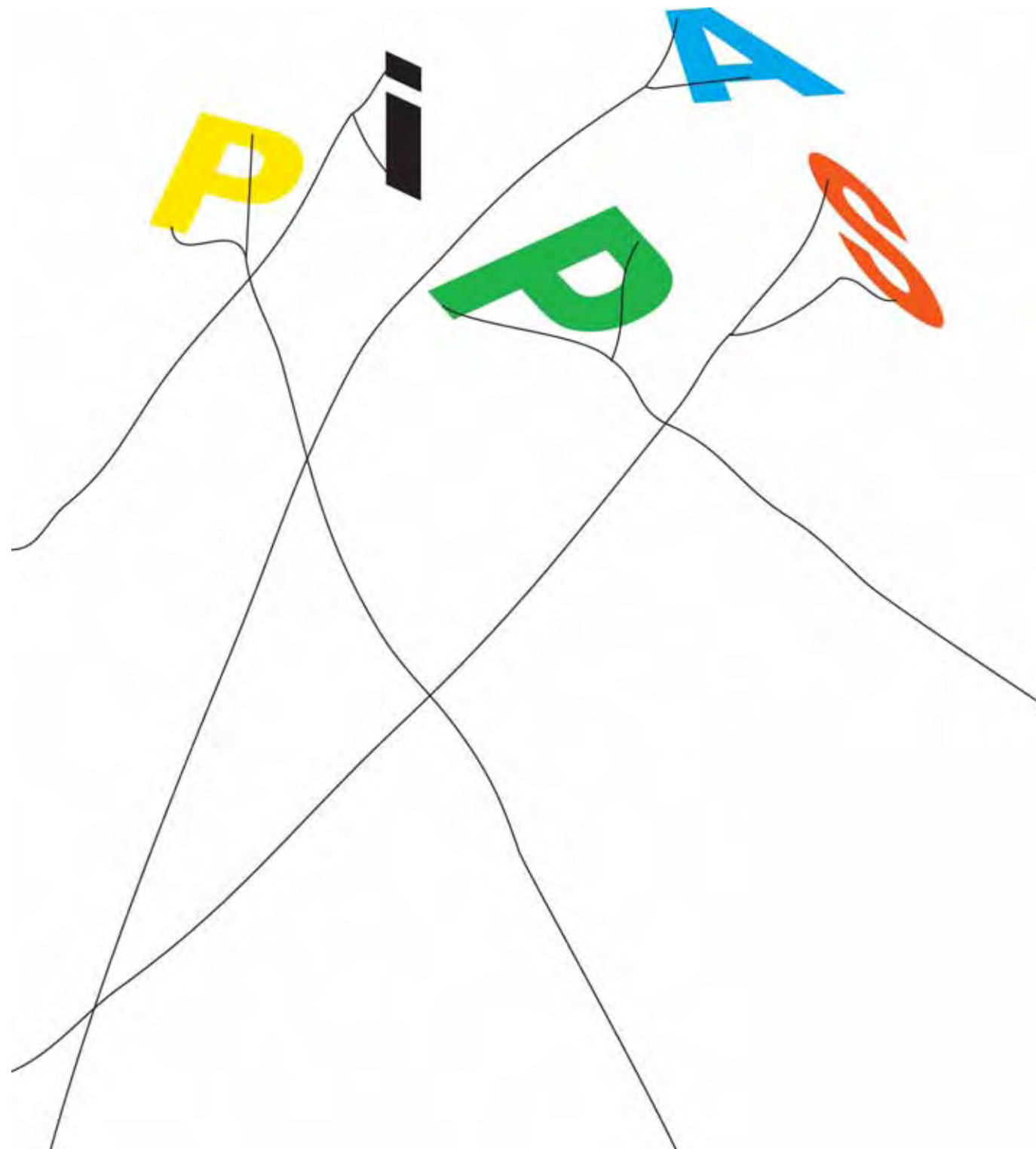


Figura 52: *Pipas*
Miguel de Frias, 2009.
Fonte: Acervo pessoal
do artista



eu tu ele nós vós eles

Figura 53:
Bala Cega.
Miguel de Frias, 2009.
Fonte: Acervo pessoal do artista

A ideia de trabalhar nesta dissertação de mestrado com os poemas visuais de Miguel de Frias começou principalmente por reconhecer em seus poemas uma estrutura visual muito bem elaborada, por não haver estudos (textos) críticos que falem do artista e por reconhecer em seus poemas uma estrutura visual muito bem elaborada.

Em alguns de seus poemas, encontramos palavras, noutros, não, mas mesmo quando há, são sempre o mínimo possível, deixando clara sua intenção primordial com a visualidade. Miguel une em seus poemas visuais a sensibilidade de artista e poeta e o aspecto projetual do design. As informações pessoais, aqui contidas, são fruto de entrevista e conversas.

Miguel reconhece suas obras como poemas visuais e trabalha geralmente em séries que são nomeadas de *série poésis*. Ele esmiúça, por exemplo, o tema “abelhas” com estudos, descobrindo todas as possibilidades que este objeto pode gerar através de formas, até chegar a uma poética final. Ou seja, são estudos que ele faz em busca de uma poética que sintetize tudo, como afirma em entrevista:

Peguei uma abelha, fiz vários estudos sobre ela. A abelha deixa de ser abelha e começa a ser representada com linhas paralelas, que traduzem uma relação visual e gráfica da abelha. Em outro momento, peguei a figura da abelha e do favo, coloquei no “scanner”, digitalizei, procurando a geometria. Explorei todas as possibilidades de formas e significados. Então, ela deixou de ser abelha, até chegar, por exemplo, ao ponto em que ela se transformou num código de barras que voa. O resultado de cada passo de exploração do motivo “abelha e favo”, por exemplo, virou uma poética visual, e o conjunto de todas elas, uma série, denominada “Série Poésis – Abelhas. p.116 (entrevista em anexo)



A figura 54 exemplifica uma das séries, completa, em que o artista trabalha a abelha e a obra que ele considera como a final, na página a seguir, que é a *Abelhas*.

Figura 54: Série completa. "Série poésis abelhas". Série com 7 obras.
Fonte: Acervo pessoal do artista



Figura 55: Obra final da “Série poésis abelhas”. *Abelhas*.
Fonte: Acervo pessoal do artista

No acervo do artista, são oito séries, cada uma com um número diferente de obras e mais alguns poemas individuais. Nesta pesquisa, a escolha foi trabalhar com seis poemas, alguns únicos, outros de séries.

Nas análises que virão a seguir há um modo de ver e compreender a sua obra dentro da sintaxe da linguagem visual e de interpretações de sentidos.

Como acrescenta Décio Pignatari¹⁸, “O criador está por dentro da linguagem; o crítico por fora. O criador se alimenta das raízes da linguagem; o crítico, de suas folhas, flores e frutos”. (2003:48)

Não pretendemos, aqui, exaurir as possibilidades de leitura dos poemas de Frias. “Não imaginamos nada pior - para um poema - do que um longo texto verbal tentando esgotá-lo. É chato. É anti-poesia, principalmente quando se trata de poesia visual explicada pelo verbal”¹⁹.

As três primeiras análises são comparativas, por ter encontrado em outras obras a possibilidade para tal. Em seguida, virão as análises das obras que não tiveram a possibilidade tão estreita de comparação.

Essas séries completas foram diversas vezes reproduzidas em calendários para a FinePapers, ilustrando cada mês com obra de uma mesma série. Cada ano, uma série, desde 1998.



Figura 56: Alguns calendários com a série_póesis.
Fonte: Acervo pessoal do artista.

¹⁸ Décio Pignatari, poeta, tradutor e professor (um dos criadores da poesia concreta)

¹⁹ FIGUEIREDO, 2003, p. 84

3.2. Análises

Poemas Visuais de Miguel de Frias

3.2.1. Análise do poema

Vaso de Flores

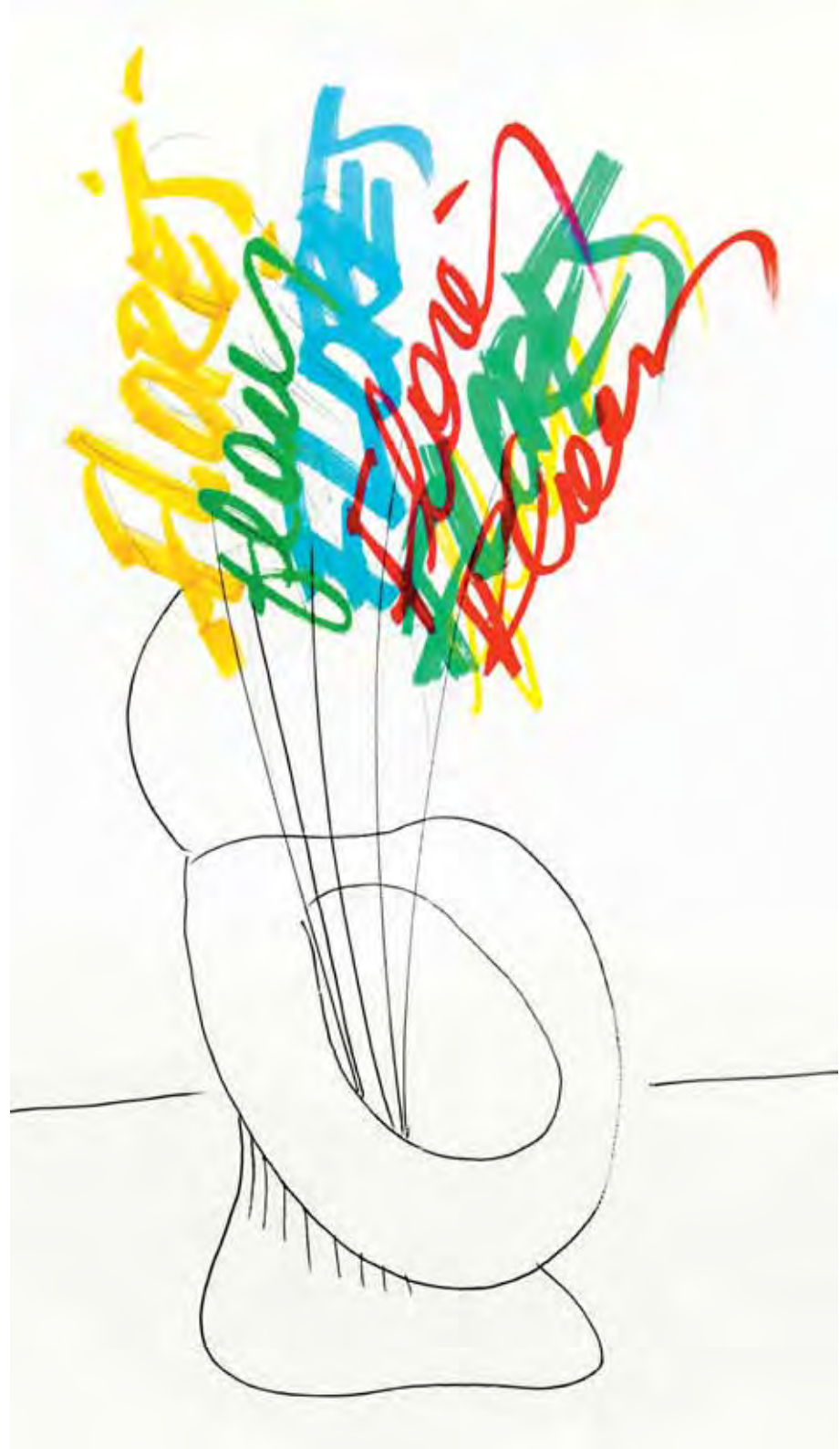


Figura 57 *Vaso de Flores*.
Miguel de Frias. Ano 1998.
Fonte: Acervo pessoal
do artista

O original do poema *Vaso de flores* foi feito no formato 21X30cm, com nanquim e caneta marcadora. Sua reprodução, em off set, com uma tiragem de mil cópias, para a FIEPAG - Feira Internacional de Papel e Indústria Gráfica, realizada em 2001.

Esse poema talvez seja o mais despreocupado na questão da estética e qualidade gráfica do que aqueles que fazem parte do acervo de Frias. Foi totalmente concebido através da escrita à mão. Não que isto tire seu valor, pois a caligrafia é rica de entonação gráfica.

A irregularidade do traço denuncia o tremor da mão. O arco de abertura do braço fica subentendido na curva da linha. O escorrimento da tinta e a forma de sua absorção pelo papel indicam velocidade. A variação da espessura do traço marca a pressão imprimida contra o papel. As gotas de tinta assinalam a indecisão ou precipitação do pincel no ar. (Arnaldo Antunes²⁰)

As linhas nesse poema são totalmente informais e indisciplinadas, transmitindo uma espontaneidade expressiva. Percebemos uma preocupação do artista em deixar a obra visualmente equilibrada e harmoniosa entre o desenho e a escrita, embora conduza a atenção para a parte superior do poema, em razão de o peso visual estar acima. Frias utiliza repetidamente a palavra flores na forma manuscrita, composta de cores quentes e frias, entre primárias e secundárias. Através da transparência, podemos arriscar-nos a apontar um pseudoefeito de estereotipia. Mais abaixo, há uma linha horizontal que trans-

²⁰ ARNALDO ANTUNES – Poeta e músico, considerado por muitos um artista multimídia.
http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=73

mite um ar de repouso ao poema. Podemos ainda observar resquícios do lápis que fora usado em seu esboço.

Esse poema nos faz olhar algo simples de modo diferente, pois quem imagina sair de uma latrina um ramalhete de flores? Na verdade, o que o torna interessante é o duplo sentido da palavra “vaso”, que nesse caso tanto é um vaso de flores como um vaso sanitário. Mas que flores são essas que brotam de um lugar tão sujo? As flores não são flores, são palavras-flores. Como citou Décio Pignatari em seu livro *Comunicação Poética*: “[...] Mallarmé falava de uma flor que está “ausente em todos os buquês”. Que flor é essa? A flor que está ausente de todos os buquês é a palavra flor[...].” (1983:05-06). No buquê de Miguel, ou melhor, no vaso, temos essa flor ausente nos outros ramalhetes, mas nos falta a imagem do signo visual flor, embora possamos visualizar claramente esse signo brotando de seus caules.

Guillaume Apollinaire trabalha em uma de suas obras outro vaso de flores. Também utiliza a caligrafia (como em todos seus caligramas) que discorre num texto sobre flores, fazendo que a forma do vaso e das flores apareça. Nesse caso, diferentemente do vaso de Frias, Apollinaire trabalha somente duas pequenas linhas, deixando de ser um poema apenas com palavras. É um traço tão sutil que passa despercebido. Ele não faz a comparação com uma latrina, mas cuida de maneira discreta ao falar de flores venenosas que se abrem, apodrecem e germinam o grão.

Uma outra forma de ver as flores. Uma outra forma de ver objetos do nosso cotidiano, pois o que aproxima Miguel de Frias de Apollinaire é o modo como eles trabalham o que é comum à vida deles, com temas que não fogem ao inesperado.

Se ficássemos aqui estudando poemas visuais que trabalham as flores, ficaríamos somente nessa análise. Vários poetas podem trabalhar um mesmo tema, mas cada um com seu olhar, trazendo para um mesmo objeto formas e interpreta-

Miguel trabalha, em seus poemas, temas quase sempre cotidianos, embora surpreenda o espectador pela irreverência e reflexão a que uma forma tão simples pode remeter.

Figura 58: Poema sem título. Guillaume Apollinaire. 1914-1918. Fonte: Faleiros, (2008:163).

3.2.2. Análise do poema Colheita



Figura 59: "Série poésis flores e cores", *Colheita*
Miguel de Frias. Ano 2001-2002.
Fonte: Acervo pessoal do artista

Este poema foi impresso em serigrafia, sobre papel especial, com o uso da tinta epóxi. A dimensão da obra é de 35x50 cm, e teve uma tiragem de 100 cópias.

O artista Miguel de Frias trabalha em toda a Série poésis flores e cores, da qual esse poema faz parte, a cor como usada no processo de impressão.

O sistema universal de impressão é o CMYK (ciano, magenta, amarelo e preto) e, como se trata de cor pigmento, utilizar-se-iam apenas as cores primárias (ciano, magenta e amarelo). Mas, como as tintas não são puras, foi necessário colocar o preto como auxiliar, conforme explica Luciano Guimarães²¹, em seu livro *A cor como informação*:

[...] Nos anos 50, a Deutsches Institut für Normung (DIN) define as cores magenta, amarelo e cyan como as cores básicas da impressão, as quais, como são pigmentos, seguem a estrutura da síntese subtrativa das cores. Considerando que os pigmentos têm certo grau de impureza, o que impossibilita a mistura perfeita das três cores, foi acrescentado o reforço do preto como a quarta cor de impressão[...] (2000:65)

O mais curioso nesse poema é que trabalha com o processo digital de impressão, quando se refere ao CMYK (ciano, magenta, amarelo e preto), e utiliza a serigrafia, que é um sistema convencional de reprodução.

Na parte inferior do poema, o artista trabalha com o código de barras, um ícone

conhecido por todos e que remete à reprodução e ao consumismo. Exatamente a reprodução com que o artista trabalha em todas suas obras. Essas barras na vertical trazem sustentabilidade para toda a composição, e suas diversas espessuras inconstantes criam um contraste de linhas. Seus intervalos deixam clara a intenção de ritmo. Das mesmas barras, saem os “cabos” das flores, que têm uma altura irregular e sempre a mesma espessura.

As flores são constituídas apenas de números, o que reforça a idéia de reprodução e consumo. Elas são cuida-

²¹ GUIMARÃES, Luciano. É doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo. Jornalista e designer, é professor da Pós-Graduação em Comunicação Mediática da Universidade Estadual Paulista (Unesp).

dosamente construídas, cada uma, com simetria e harmonia, fazendo, individualmente e no todo, uma composição muito equilibrada. Os números utilizados para compor as flores vão de 0 a 6, mas curiosamente não faz parte dessa composição os números 1 e o 4. Algumas flores são mais genuínas, utilizando apenas uma cor (da esquerda para direita), como a segunda  que é somente ciano, a quinta  que se utiliza do magenta e a sexta  que é amarela; a quarta flor  utiliza duas

cores, o ciano e o magenta, e a primeira  e a terceira  utilizam-se de toda a quadricromia.

Nesse poema, o artista, que trabalha com a reprodução gráfica, realizou uma homenagem a esse processo. Aqui, Miguel nos mostra como é bela, além de útil, a reprodução. Mas devemos ser cautelosos, pois dessa mesma utilidade vem o excesso de consumismo.

Avelino de Araújo, poeta visual do Rio Grande do Norte, que produz poemas visuais desde 1979, também trabalha a questão do consumismo em uma de suas obras, graficamente muito parecida com a de Frias, chamada *Consumir é destruir*. Neste caso, Araújo é bem mais explícito quando, além do código de barras, trabalha as palavras “consumir-é-destruir”. Na verdade, ele reforça com palavras o que a imagem já diz. Nesse poema, diferentemente do de Miguel, ele trabalha somente o consumo geral, relacionado à destruição da natureza. No poema *Colheita*, de Frias, ele resolve muito bem a poética, sem precisar fazer uso das palavras. Ele trabalha a ideia de consumo gerado a partir do uso da impressão do CMYK e também do papel, que vem da madeira, que vem das árvores, que tem raízes e, sintetizando, voltamos ao código de barras.

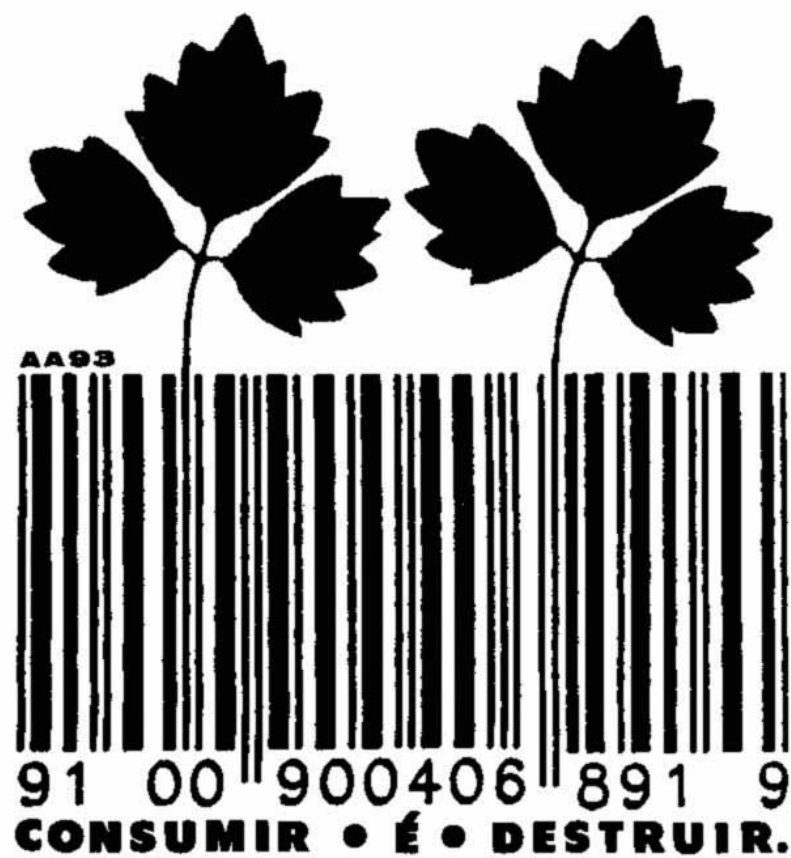


Figura 60: *Consumir é destruir.*
Avelino de Araújo. 1993.
Fonte: <http://www.avelinodearaujo.hpg.ig.com.br/PAGE02/page02.htm>

3.2.3. Análise do poema

Chuva Digital

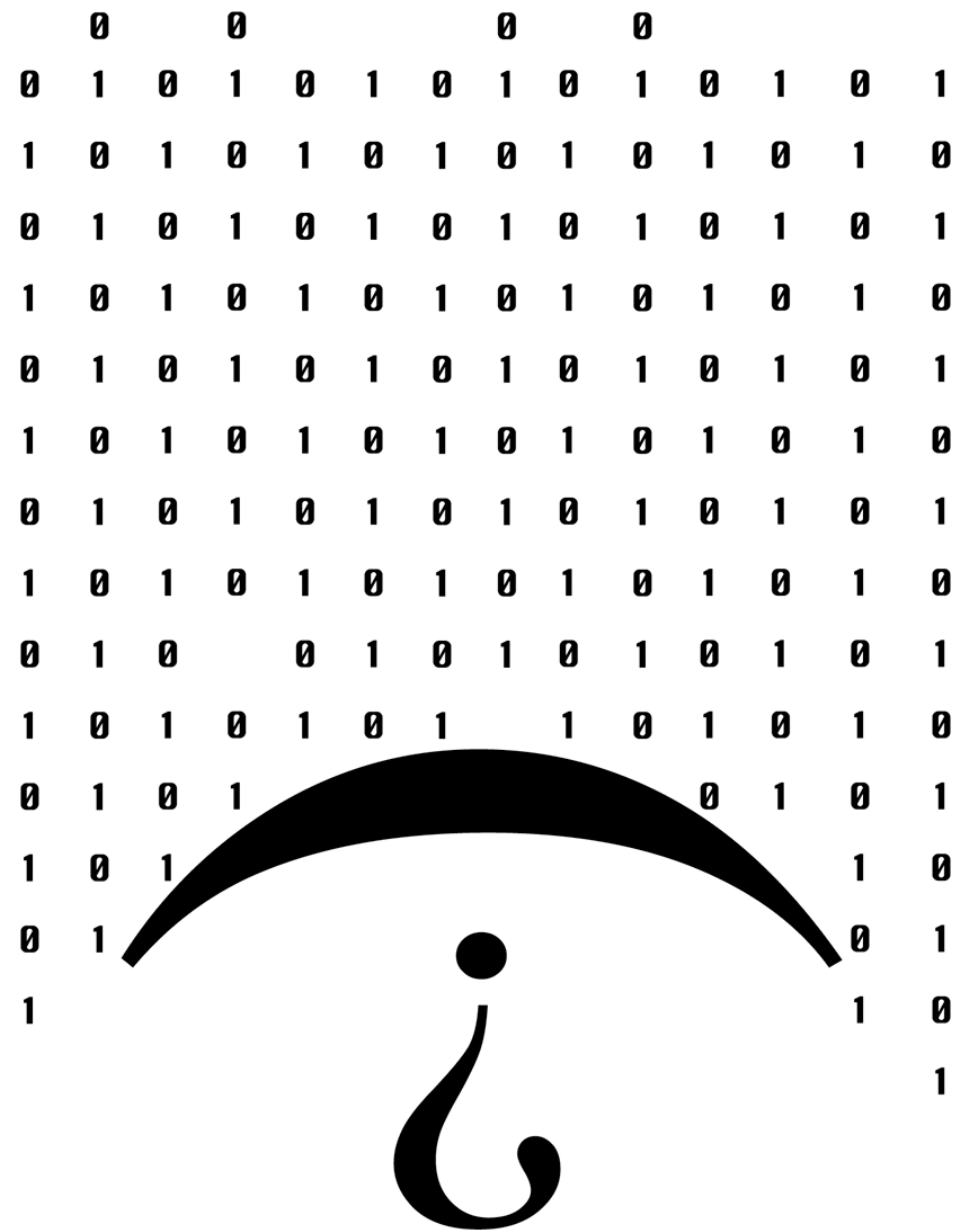


Figura 61: *Chuva Digital*
Miguel de Frias. 2004.
Fonte: Acervo pessoal
do artista

Este poema foi criado para a Mostra: “Pequenas Grandes Obras”, realizada na Pinacoteca de Atibaia, com curadoria de Vitor Carvalho e realização da Secretaria de Educação e Cultura de Atibaia. Sua primeira versão é também monocromática, mas negativa (fundo preto e composição branca). Esse poema tem dimensões 8x11cm, pois, para essa exposição, os artistas receberam um chassi Polaroid em que a obra deveria encaixar-se. Ela foi impressa digitalmente em papel especial de fibra de algodão.

Neste poema, Frias utilizou apenas os números 1 (um) e 0 (zero), mais conhecido como bit bite do computador que, na verdade, são números binários que constroem todo o sistema do computador. Para entendermos melhor essa questão, Emerson Alecrim²², bacharel em ciências da computação, esclarece:

Os computadores “entendem” impulsos elétricos, positivos ou negativos, que são representados por 1 e 0, respectivamente. A cada impulso elétrico, damos o nome de Bit (binary digit). Um conjunto de 8 bits reunidos como uma única unidade forma um Byte. Para os computadores, representar 256 números binários é suficiente. Por isso, os bytes possuem 8 bits. Basta fazer os cálculos. Como um bit representa dois valores (1 ou 0) e um byte representa 8 bits, basta fazer 2 (do bit) elevado a 8 (do byte) que é igual a 256.²²

Este poema visual utiliza-se apenas de signos gráficos (sem exceção). A chuva é totalmente regular e simétrica, criando um ritmo visual marcado no mesmo compasso.

Para construir visualmente o “guarda-chuva”, o artista utilizou apenas o símbolo

²² Escrito por Emerson Alecrim - Publicado em 30/06/2003 - Atualizado em 17/02/2007.
Acesso em <http://www.infowester.com/bit.php>. 29/09/2009

do parêntese em um tamanho bem maior do que o resto do poema, numa posição realmente de proteção contra essa chuva digital. Usou também nessa construção uma interrogação de cabeça para baixo que remete exatamente à forma do cabo do guarda-chuva e ainda levanta uma porção de dúvidas sobre essa “proteção”. Protegendo o quê do quê? Por que nenhuma “gota” ou número pode cair debaixo dessa proteção? O que poderia ser esse vazio embaixo desse guarda-chuva que interrompe o ritmo visual em que estávamos até o fim da leitura da chuva?

Estamos vivendo a era da tecnologia, e todos os dias informações invadem nossas vidas como furacões. Nem paramos para pensar nessa questão e o quanto ela nos é positiva ou negativa, assim como o cuidado que temos de ter com essa tecnologia. Que o mundo ficou mais prático, não podemos negar. Escrevendo essa dissertação, por exemplo, qualquer dúvida que surgia, a internet estava aqui, em minhas mãos, e não precisei muitas vezes, nem de levantar-me da cadeira. Mas, como escolher a informação certa? Quem me garante que estou num site seguro? Vivemos essa chuva digital, que é fato, não há mais volta. A tecnologia não vai retroceder. Temos de ter muito bom senso e sabedoria para discernir informações, pois no momento em que todos têm blogs e postam o que bem entendem na internet, cabe a nós a escolha.

Essa proteção com o guarda-chuva, a que o poema se refere, é em relação a essa informação, embora a tecnologia tenha surgido para nossa evolução, devemos prote-

ger-nos das informações errôneas e indesejáveis, e desenvolvermos em nós a tecnologia própria de filtragem, para que o excesso de informação não nos faça esquecer de um ótimo modo de viver: a simplicidade.

Em 1918, Guillaume Apollinaire fez um caligrama que aborda também o tema chuva, mas a chuva como ela é. Na verdade, um poema bem escrito reverenciando-a. Chuva de verdade que cai nem sempre simetricamente, que dança com seus movimentos conforme o vento.

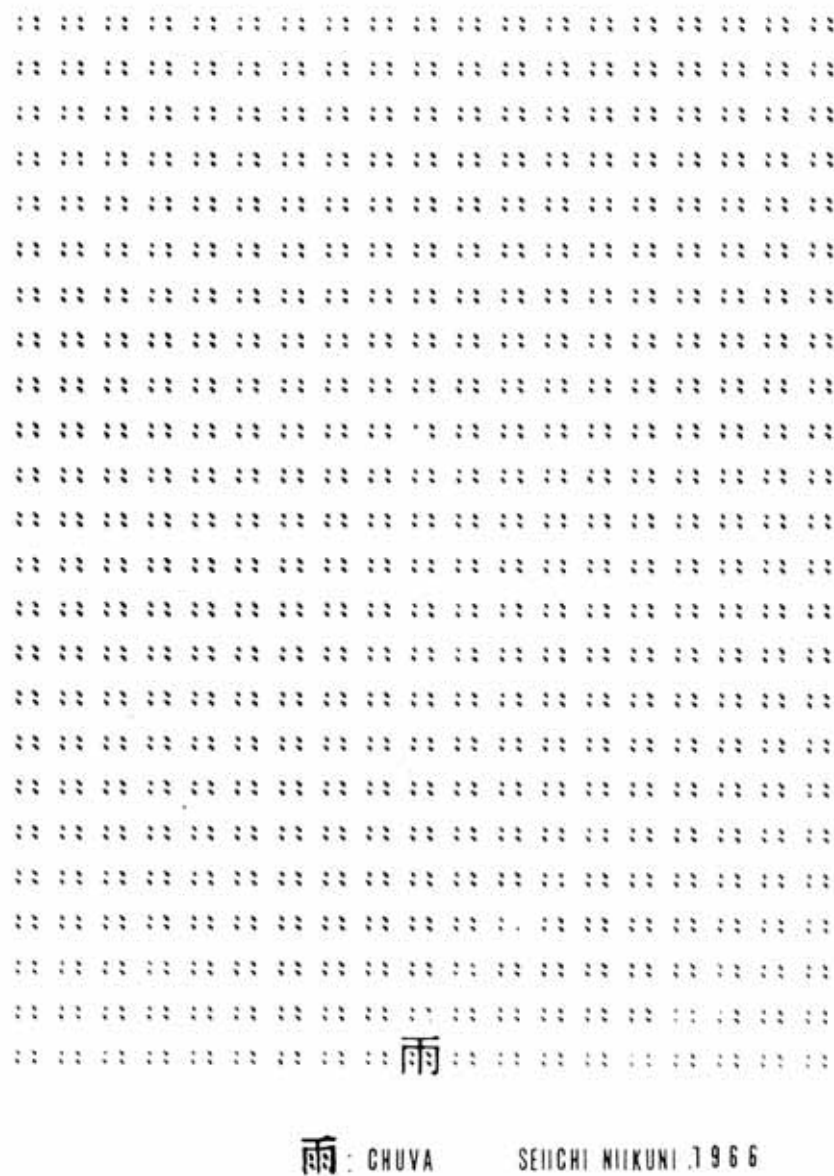
Álvaro Faleiros²³, autor da tradução do livro *Caligramas*, de Apollinaire, diz que “[...] o tom melancólico do poema é acentuado pelos “tremores tipográficos” das linhas, não dispostas linearmente.” (2008:174)

Na chuva de Apollinaire, não existem medidas nem regularidade, só a chuva, como ela é. Já o poema *Chuva*, do japonês Seiichi Niikuni, de 1966, trabalha a simetria, o ritmo e a regularidade, assim como Frias, mas também mostrando a chuva como ela é, assim como Apollinaire. Na verdade, esse poema foi construído com o ideogra-



Figura 62: *Chove* poema traduzido de Guillaume Apollinaire. Fonte: Faleiros (2008:63).

²³ Álvaro Faleiros é doutor em Língua e Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo – USP e responsável pela introdução, organização, tradução e notas do livro *Caligramas* de Apollinaire.



ma chinês 雨 (chuva),
que tem estes 丶丶 (4 pontos)
como o significado da
chuva e com a forma 雨
que parece proteger a chuva,
o significado de céu e
nuvem. O poeta desconstrói
o próprio ideograma para
construir o grafismo da
chuva e termina exatamente
na última linha e no
centro com o ideograma
completo 雨, como uma
assinatura do nome do
poema.

Figura 63: *Chuva*. Poema de Seiichi Niikuni. 1966
Fonte: Campos (1977:101).

3.2.4. Análise dos poemas Luz e OnOff

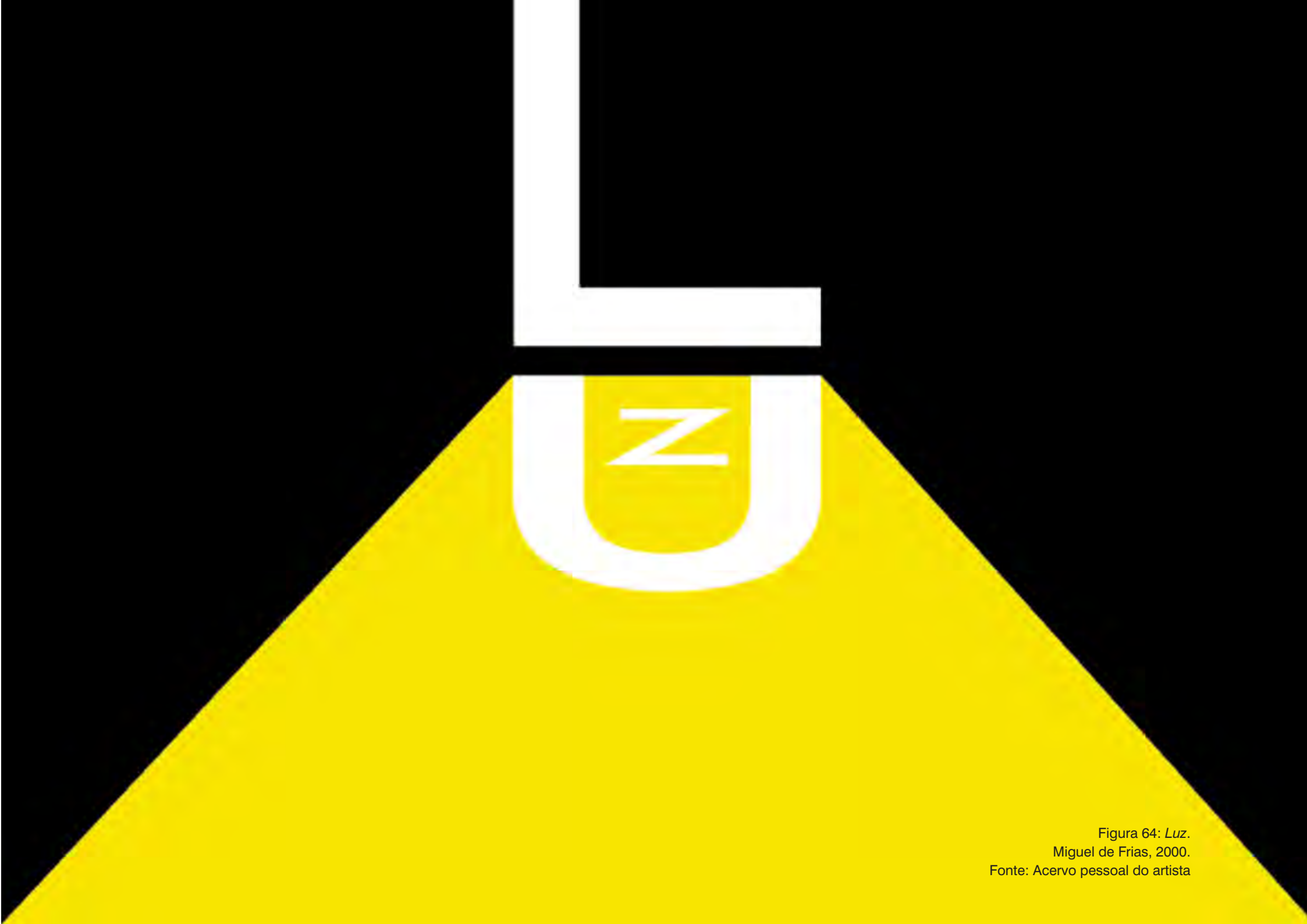


Figura 64: *Luz*.
Miguel de Frias, 2000.
Fonte: Acervo pessoal do artista

noff

Estas duas obras perdem sua qualidade quando as olhamos digitalmente, pois sua riqueza está nos detalhes do papel e da impressão.

No poema *Onoff*, Miguel utilizou tinta epóxi branca sobre papel fosco preto. A impressão em tinta branca não é nada comum, pois a cobertura completa da imagem é complexa e para que tivesse essa cobertura, foram necessárias quatro demãos no processo de serigrafia, ou seja, a tinta foi aplicada quatro vezes sobre a tela de náilon, utilizando o esfregador de borracha.

Para o artista, se a impressão fosse feita em papel branco com tinta preta perderia todo o sentido da obra, uma vez que a tinta tem o brilho que representa a luz branca, e o escuro é fosco com uma textura áspera. O papel preto já é off, o que liga é colocar a tinta branca no on.

Já no poema *Luz*, Miguel de Frias utilizou tinta preta fosca, para transmitir a escuridão, e tinta amarela brilhante para refletir a luz e seu efeito de brilho.

Essa preocupação com o suporte e a técnica antecedendo o poema, faz esses poemas se aproximem muito do design.

O artista consegue o equilíbrio nas duas obras, utilizando a maior parte delas em preto, que tem o peso visual muito maior, mas compensando nas outras cores, como veremos a seguir:

No poema *Onoff*, a impressão branca vai até os vértices laterais esquerdos, o que causa a percepção de equilíbrio, sendo fechada essa sensação, quando ele coloca os dois F em branco centralizados na parte preta.

Já no poema *Luz*, Miguel conseguiu um equilíbrio de forças visuais com compensações, o que faz que ele seja preciso. Além da grande área preta, que já vimos, coloca a cor amarela, expandindo até os dois vértices inferiores, fazendo que a composição

quase entre em total equilíbrio. Mas para que este seja perfeito, coloca a letra L centralizada em branco, trazendo o equilíbrio para o centro. Traz a sensação de que realmente tudo é suspenso por algo que não podemos ver, mas, com certeza, se liga ao lustre, ou seja, à letra L.

A qualidade gráfica fica nos pormenores: não percebemos qualquer deslize em pontos mal marcados.

No *Onoff*, os dois efes estão na posição de ligar algo, como um interruptor acionando o (ON), onde o O está perfeitamente marcado com a luz branca, e que, na verdade, não existe, é apenas o seu interior preto, o “miolo” da letra. Sua visualização fica por conta da percepção do observador em realizar a leitura visual.

A letra N está de trás para frente, alterando a sequência de leitura que ocidentalmente estamos acostumados a fazer, ou seja, da esquerda para a direita. É como se, ao ligar o interruptor (FF), a luz (O) acendesse, e seu reflexo surgisse revelando o N que, uma vez sem ser ligado, não apareceria. Sua leitura é dinâmica e não linear, começamos do meio do poema e voltamos para ler o (ON), retornamos para o O, encerrando a leitura no (OFF).

A escolha de trabalhar o título ON OFF, volta à questão de abordar temas do nosso cotidiano que, embora seja escrito na língua inglesa, é mundialmente conhecido. Podemos observar em muitos aparelhos eletrônicos importados de outros países, as identifi-

cações de manuseio ON OFF padronizadas. Essa instrução conhecida mundialmente, que significa liga/desliga, é também representada com um símbolo que facilita a fabricação de botões que precisam, muitas vezes, ser produzidos numa escala menor e também universalizar sua visualidade para fixar sua função.

No poema *Luz*, a construção é bem simples, com apenas duas formas geométricas: uma representando a escuridão e outra, o raio da luz. Temos o “L” na parte escura, representando uma espécie de luminária que vem realmente do alto, de onde o branco dessa letra se expande para fora da obra. Na parte amarela, o “U”, fazendo a vez da lâmpada, e o “Z”, como se fosse o liga e desliga, são responsáveis por essa ação. Podemos também visualizá-lo como o filamento que fica dentro da lâmpada para gerar a energia. Nesse poema, o artista usou a técnica visual de planura, que elimina a presença de perspectivas relativas ao claro/escuro.

O que chama a atenção nesses poemas é a simplicidade e, ao mesmo tempo, a precisão de sua construção. Mais uma vez, o artista pega um tema do cotidiano e trabalha de forma simples, mas graficamente impecável.



Figura 66: Ícone de liga/desliga.
Fonte: Produção da autora

3.2.5. Análise do poema Mãe

mã

Figura 67: Mãe
Miguel de Frias. 2009
Fonte: Acervo pessoal do artista

Essa obra foi impressa em offset, com a tiragem principal em preto e branco e uma série especial em azul. O formato é de 53x33cm, sob papel especial.

Realizar essa análise talvez seja o momento mais difícil do processo; primeiramente por não ter sido encontrado nenhum poema, para realizar uma análise comparativa, e, depois, pela simplicidade que ela impõe.

Essa obra é tão singela que talvez dispense qualquer análise, mas, como aqui está registrado o olhar para outras obras, não poderia deixar de falar dessa que, é o auge da síntese com que o artista costuma trabalhar seus poemas.

Esse poema é um dos mais atuais do artista, que chega a essa nova fase de seus poemas, mais poeticamente conscientes. Para Jorge Luiz Antônio,

Este poema está muito bem elaborado, como comunicação poética visual e pelo conteúdo. Notei um desenvolvimento maior do poeta Miguel, reinventando os seus recursos gráficos, que são muitos, no sentido de aumentar o grau poético (plurissignificação com o uso da palavra poética) de suas obras criativas.

Figura 68: *Mãe*. Tiragem especial
Miguel de Frias. 2010
Fonte: Acervo pessoal do artista

O artista consegue definir esse poema com apenas três letras e um til. A própria sonoridade do “Mã”, que está num corpo maior, já revela que estamos falando da genitora. Geralmente, a criança quando começa a falar, antes de conseguir pronunciar as palavras “mãe” ou “mamãe”, balbucia o “mã” ou “mamã”, fazendo que esse som já esteja enraizado no nosso inconsciente, facilitando a rapidez na leitura visual da obra. Antes mesmo de terminar a leitura visual, já sabemos que a obra trata do tema “mãe”.

Uma letra que se movimenta, o  muda a palavra que seria a princípio apenas a escrita “mãe”, para criar a visualidade no  que passa a portar o  em sua “barriga”. Na realidade o  passa a ser a mãe, a que leva em seu ventre a sua cria, a que protege e acolhe seus filhos, mesmo quando não estão mais sendo carregados pelo seu corpo. O  passa para o miolo do  e assume o papel do bebê, que está sendo protegido. Esse deslocamento da letra  é extremamente simples e bem resolvido, estando aconchegado dentro do  como se permanecesse mesmo em um útero - um bom lugar de estar.

Desde o início da história da humanidade, um dos papéis da mulher é o de procriar, dando continuidade a sua família. No poema, acontece exatamente esse prolongamento; a letra  vem depois do , gerando sequência.

Com fonte simples e sem o uso de cores, o artista consegue trabalhar de maneira grandiosa essa obra, que faz parte da última série de poemas produzida neste ano. Essa transformação paulatina, com o passar dos anos, em suas poesias, levou esta pesquisa a analisar essa obra, considerada o ponto máximo de um ciclo.

Considerações Finais

Ao longo desta pesquisa, estudamos como surgiu a visualidade na poesia e toda sua trajetória, passando pela poesia concreta e mostrando que esta foi essencial para o conhecimento da poesia com visualidade gráfica estrutural aqui no Brasil. A poesia visual, no Brasil, esta tornando cada vez mais conhecida, provavelmente pela facilidade que o acesso à internet nos traz. Retomamos, também, o ofício do design, entendendo quando e como ele nasceu. Abordamos a prática do profissional em design, comparando-a com a do poeta visual. Passamos rapidamente pelos processos de impressão mais utilizados pelo artista, somente com o objetivo de situar o leitor nesse tema, já que abordamos esse assunto no momento em que realizamos as análises de suas obras. Conhecemos um pouco de Miguel de Frias e de suas obras e, finalmente, analisamos seis poemas visuais do artista.

A dificuldade para a realização da pesquisa foi a de não haver livros, pesquisas, nem qualquer tipo de abordagem teórica que fale sobre Miguel de Frias. Todo conteúdo de sua vida pessoal e profissional é fruto de entrevista (em anexo) realizada com o artista

e de diversas conversas que tivemos, nem sempre com um gravador por perto. Todo tempo, o artista foi muito solícito em responder às perguntas, mesmo em ocasiões informais.

Concluimos, em parte, que os elementos de criação do design e da poesia visual se aproximam muito, mas que mercadologicamente eles estão distantes. Cada um desempenhando seus papéis separadamente e, também, unidos para realizar “projetos de alto teor de significado e de grande qualidade visual”²⁴. Miguel de Frias transita por esses dois campos com a mesma facilidade que os conecta. Une esses dois fazeres, de maneira a mesclar seus poemas com design e o design com seus poemas.

Dos primeiros poemas visuais do artista até as obras realizadas recentemente, percebemos uma mudança muito grande, um amadurecimento de Miguel. O artista, hoje com 48 anos de idade, com uma ativa produção, ainda tem muito a elaborar, poetizar e nos apresentar.

O modo como ele trata a poética tem se intensificado, trazendo-nos a certeza de que este trabalho não acaba aqui. Ainda teremos muito que falar e pesquisar sobre os poemas visuais de Miguel de Frias.

²⁴ CAETANO, 2008, p. 113

Referências Bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- ARAÚJO, Ricardo. *Poesia Visual e Vídeo Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. Trad Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- _____. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad Ivonne T. de Faria. 2 ed. São Paulo: Pioneira, 1984.
- BAER, Lorenzo. *Produção Gráfica*. 6 ed. São Paulo: SENAC, 2005.
- CAETANO, Mariana Eller. *A escrita icônica: design gráfico, poesia visual e seus entrelaçamentos*. 120 p. Mestrado em Artes visuais. Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”. São Paulo: 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Trad Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1977.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- CHAMIE, Emilie. *Rigor e Paixão: Poética visual de uma arte gráfica*. 2 ed. São Paulo: SENAC, 2001.
- CRAIG, James. *Produção Gráfica. Para: planejador gráfico, editor, diretor de arte, produtor, estudante*. Trad Alfredo G. Galliano, João J. Novo e Edmilson O. Conceição. 3 ed. São Paulo: Mosaico, EDUSP, 1980.
- DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher Ltda, 2000.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. Trad Jefferson Luiz Camargo. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FALEIROS, Álvaro. *Caligramas - Guillaume Apollinaire: Introdução, organização, tradução e notas*. Brasília: Ateliê Editorial e UNB, 2008.

- FIGUEIREDO, J.L.V. *Tipografia e Poesia: A Tipografia na Sintaxe da Poesia Visual Brasileira*. 227 p. Doutorado em Comunicação e Poéticas Visuais. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Unesp. Bauru: 2003.
- FILHO, Miguel de Frias e Vasconcellos. *Efeito Cézanne: uma abordagem epistemológica à experiência da percepção e do pensamento entre arte e ciência*. 82 p. Mestrado História da Ciência. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 2008.
- GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. 3 ed. São Paulo: AnnaBlume, 2000.
- HOLLIS, Richard. *Design Gráfico: Uma história concisa*. Trad Edson Furmankiewicz. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KHOURI, Omar. *Ver Ouvir Pensar a Poesia: Uma antologia comentada de faturas da Era Pós-verso*. 441 p. Livre Docência. Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”. São Paulo: 2007.
- _____, Omar. *Revistas na Era Pos-Verso*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. *Novos Fundamentos do Design*. Trad Cristian Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MATTOS, Cláudia Brandão. *Tipos de Impressão*. Centro Pro Bem – Pro Bem Design. 1999.
- MELO, Chico Homem de. *Os desafios do designer & outros textos sobre design gráfico*. São Paulo: Edições Rosari, 2005.
- MENEZES, Philadelpho. *A Crise do Passado: Modernidade, Vanguarda, Metamodernidade*. 2 ed. São Paulo: Experimento, 2001
- _____, Philadelpho. *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ática, 1998.
- MUNARI, Bruno. *Artista e Designer*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.
- NEWARK, Quentin. *O que é design gráfico?* Trad Edson Furmankiewicz. Porto Alegre: Brookman, 2009.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad Maria Helena Nery Garcez. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética*. 4 ed. São Paulo: Editora Moraes, 1983.

_____, Décio. *Informação, Linguagem, Comunicação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

RIBEIRO, Milton. *Planejamento Visual Gráfico*. 7 ed. Brasília: LGE (Linha Gráfica Editora), 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 18 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

TWEMLOW, Alice. *Para que serve o design gráfico?* Trad Maria da Graça Pinhão e Jorge Pinheiro. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

Outras referências:

Poesia concreta. Disponível em:

<http://www.poesiaconcreta.com.br/>

Acesso em 05 de janeiro de 2009

Offset - JM Gráfica e Editora. Disponível em:

http://www.jmgrafica.com.br/impressao/texto_procoffset.htm

Acesso em: 28 de setembro de 2009

Definição de Bit Bite – InfoWester. Disponível em:

<http://www.infowester.com/bit.php> - Escrito por Emerson Alecrim - Publicado em 30/06/2003 - Atualizado em 17/02/2007

Acesso em: 29 de setembro de 2009

Primeira poesia visual. Disponível em:

http://www.revistazunai.com/ensaios/sheila_maues_diacronia.htm

Acesso em: 05 de abril de 2010

Primeira poesia visual. Disponível em:

http://www.revistazunai.com/ensaios/sheila_maues_diacronia.htm

Acesso em: 05 de abril de 2010

Visualidade na poesia. Disponível em:

http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NP7LONGHI.pdf

Acesso em: 08 de abril de 2010

Poesia experimental. Disponível em:

http://poex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=65&Itemid=31&lang=

Acesso em 16 de abril de 2010

Artigo – Uma visão poética do design. Disponível em:

<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/1/revista-ba-visao-poetica-design.pdf>

Acesso em 28 de abril de 2010

Site oficial de Arnaldo Antunes. Disponível em:

http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=73

Acesso em: 04 de maio de 2010

Entrevistas realizadas com o artista Miguel de Frias nos dias 04 de setembro de 2008 e 05 de dezembro de 2009, reformatada com supervisão do entrevistado. Em anexo.

Entrevista realizada com Jorge Luiz Antônio em 16 de maio de 2010 via e-mail.

Anexo

Entrevista realizada com Miguel de Frias. Descrita abaixo principais abordagens, revistas pelo artista:

1. Onde você nasceu?

Eu nasci em Niterói, cidade natal de toda minha família, tanto por parte de mãe quanto de pai, mas com menos de um ano fui morar no Rio de Janeiro, no bairro de Vista Alegre. Aos 19 anos, vim sozinho para São Paulo para estudar.

2. Como se chamam seus pais e qual sua relação com eles?

Minha mãe, já falecida, se chamava Heloísa Fernandes e Vasconcellos e meu pai é Miguel de Frias e Vasconcellos, como eu.

3. Como foi viver esse tempo no Rio de Janeiro?

Viver no Rio era muito bom. Fui morar em um bairro planejado, onde todos os moradores entraram ao mesmo tempo. Isso criou um sentido de “quase família” entre todos. O ambiente era muito descontraído, todo mundo era muito próximo. Havia festas coletivas, onde cada família levava um prato e no fim virava uma coisa enorme. Para uma criança, isso era impressionante, além de muito divertido. Fui uma criança comum, brincava muito com meu irmão mais novo e os meninos do bairro. Jogava futebol, bolinha de gude, adorava soltar pipa, andar de carrinho de rolemã, bater figurinha, ia à praia. Em casa, adorava desenhar. Fazia isso o tempo todo. Quase não tive adolescência. Comecei a trabalhar muito cedo, aos 14 anos. Mesmo assim, quando podia, adorava viajar.

4. Quando e como surgiu a sua apreciação pela arte?

Não me lembro bem quando. Minha mãe dizia que desde pequeno eu falava que queria ser desenhista, artista, pintor, qualquer coisa como isso. No primário, quando perguntavam o que cada um queria ser, eu respondia que queria ser desenhista.

Acho que outra pessoa, além de minha mãe, que estimulou ainda mais meu gosto pelas artes, foi minha madrinha, uma pessoa muito culta, que conhecia vários artistas plásticos.

5. Seus pais o incentivaram quanto ao exercício artístico?

Sempre. Minha mãe foi meu maior incentivo; meu pai nem tanto porque ele não conhecia muito do assunto e trabalhava demais. Ele era técnico em máquinas agrícolas e vendedor. Minha mãe já tinha trabalhado em uma grande livraria e papelaria, gostava de ler. Ela conhecia um pouco das artes e literatura.

6. Sua mãe tinha bastante estudo?

Ela chegou até o chamado ginásio, o que já era considerado bastante para média da população da época. Durante toda sua vida reconheceu o valor da educação, ajudando sobrinhas a completarem os estudos e sempre que podia, iniciava a alfabetização de quem precisava.

7. Com quantos anos você começou a trabalhar e onde?

Comecei aos 14 anos, como ilustrador de apostilas para um curso de inglês, chamado Webster e também fazia desenhos para pequenas indústrias de estamparias. Eu queria trabalhar cedo, estudar cedo, acho que sempre fui um pouco precoce.

Uma vez, um vizinho bateu em casa e avisou que a Bloch Editores, que editava a Revista Manchete, estava selecionando pessoas que desenhasssem bem e gostassem de arte, para fazerem um curso de treinamento em artes gráficas, para trabalharem na produção das revistas, como montadores, retocadores e arte-finalistas. Não sabia bem o que era tudo aquilo, mas a oportunidade de trabalhar com revistas e desenho me encantou. Fui o mais novo, em um grupo de 30 selecionados, que acabou se resumindo a 5, isso em 1977, quando tive minha carteira profissional assinada pela primeira vez. Nesse curso aprendi a mexer com fotolitos, como funcionava a reprodução de uma imagem, como eram os processos gráficos de impressão. Eu me encantei com aquilo, pois quando era pequeno, olhava as revistas bem de pertinho e não entendia porque que as imagens apareciam cheias de pequenos pontos coloridos ou mesmo em tons de cinza e preto. A partir daquele momento comecei a entender.

Como ainda era um molecote, um chefe falou em tom de brincadeira, que comigo ali, o departamento estava parecendo uma creche e me escalou para trabalhar no gibi (histórias em quadrinhos), porque ele falava que isso sim, era coisa para criança. Eu aprendi muito. Fui colorista (aplicava cores nos quadrinhos) fiz pestape, nas revistas do Popeye, Gato Félix, Drácula, Múmia, Turma do Lambe-Lambe do Daniel Azulai. Trabalhei com todos os gibis da Bloch.

Fui retocador, que era uma profissão fundamental para a indústria gráfica e ao mesmo tempo difícilíssima, que requeria uma incrível habilidade com pincéis finíssimos, uma visão perfeita, conhecimento técnico no uso de equipamentos para colorimetria, densitometria, aerógrafo, era necessário ter um completo domínio sobre cores, fotografia e trucagem de imagem, técnicas de reprodução gráfica e conhecimento sobre a manipulação de produtos químicos de alto risco, usados em fotografia. As pessoas com quem eu tive a honra de trabalhar e que foram generosos em me ensinar, eram muito experientes. Meu colega de mesa, por exemplo, tinha quase 60 anos e uma experiência quase tão grande quanto sua idade; já tinha trabalhado na Revista “O Cruzeiro”, na Rio Gráfica Editora, e eu sequer tinha 16 anos. Era um contraste muito grande. Pessoas como ele, ninguém cita em livros, mas fizeram a nossa

história editorial; são anônimos. A Manchete foi uma escola; eu vi e aprendi muita coisa lá dentro.

8.Você estudava ao mesmo tempo em que trabalhava ?

Sim. Nessa época eu já estudava na Sociedade Propagadora das Belas Artes - Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, fazendo o curso Técnico de Desenho de Arquitetura. Acontece que a contratação na Manchete foi depois do início das aulas, e aí surgiu um grande problema, pois trabalhava durante o dia, e precisaria estudar à noite, mas o Liceu não permitiu a transferência porque eu era muito novo, então parei o curso de desenho de arquitetura, e só consegui me matricular em um curso livre de Desenho Clássico, à noite, com o Professor João Righetti, que era muito exigente, mas que ensinou tudo que sei de desenho hoje: questões de transparência, luz, sombra, proporções (técnica da vareta) .

Na época de entrar na faculdade, queria estudar artes gráficas e fui procurar na Universidade Federal do Rio de Janeiro, que oferecia cursos de pintura, desenho, escultura e gravura. Optei por desenho e gravura. Fiz vestibular e passei.

Na mesma época a Manchete resolveu me mandar para São Paulo para um curso especial em artes gráficas no SENAI Theobaldo De Nigris, no bairro da Moóca. Em princípio quis recusar, por ter passado no vestibular, e por ser um grande sonho estudar na Federal do Rio, mas aconselhado por meu pai, resolvi aceitar. Tinha então 19 anos. Vim para São Paulo e dividi república com outros estudantes, brasileiros e estrangeiros. Foi uma experiência muito marcante e importante.

Quando terminei o curso, voltei para a Manchete, no Rio e fui transferido para a produção das revistas Manchete, Fatos e Fotos, Amiga, Desfile, Pais e Filhos, Ele e Ela , Geográfica Universal e outros produtos da editora. Aos 21 anos, o SENAI Theobaldo De Nigris me convidou para dar aulas, devido à experiência que tive na área editorial, nos dois sistemas gráficos usados na Manchete, que eram o sistema de rotogravura e o sistema offset.

9. Você tinha gostado de São Paulo?

Tinha, eu achava São Paulo na época muito organizado, com muitas possibilidade de trabalho. Eu via coisas principalmente nas artes gráficas que eu não via no Rio de Janeiro. O Rio de Janeiro estava passando por um momento político difícil, estava entrando o Brizola e eu não gostei de como a cidade estava ficando. Eu gostava mais daqui, já estava habituado, mas não imaginava que fosse ficar até hoje.

10. Já morando em São Paulo continuou seus estudos ?

Além de inúmeros cursos técnicos nas artes gráficas, fiz o curso de Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes de São Paulo, depois realizei um grande sonho: estudar na Alemanha, berço das artes gráficas, onde fiz pós-graduação na área de Artes Gráficas em design de embalagem e transformação de papéis, no Centro de Artes Gráficas de Chemnitz e Leipzig, em cooperação com a Technical University of Chemnitz - Institute of Graphic Arts Technology entre outros Institutos. Fiz também o curso de Prepress e Color Management além de estágio, na Heidelberg Prepress, hoje, PMA Heidelberg Print Media Academy, na cidade de Heidelberg. Foi uma experiência enriquecedora, e pude perceber que o Brasil já tinha uma estrutura muito forte na área gráfica. Mais tarde fiz pós-graduação em Artes Plásticas e mestrado em História da Ciência (Arte e Ciência) na PUC-SP.

12. E o mestrado, como surgiu o desejo de estudar arte/ciência?

Trabalhando com design, surgiram questionamentos envolvendo, evolução da tecnologia como um todo, das artes gráficas, que acabaram me direcionando para a história da ciência, uma das raízes do conhecimento, e consequentemente me chamou a

atenção para a filosofia, muito tratada na história da ciência. Eu quis então, desenvolver um trabalho que levantasse as questões da percepção e da razão na arte/ciência, questionando até que ponto um artista não tem um pouco de cientista, usando a racionalidade e até que ponto um cientista não tem um pouco de artista, usando a intuição durante seus trabalhos.

Essa foi a discussão epistemológica, tratada na dissertação e fundamentada na “visão” de pensadores nas questões da percepção, intuição e pensamento, partindo, principalmente, das análises de Gaston Bachelard, envolvendo Arte e Ciência.

Tratei desse assunto pelo o olhar da arte e pela fundamentação da filosofia da ciência. Nessa abordagem epistemológica, com recorte no final do século XIX, período de grandes mudanças tanto na arte quanto na ciência, usei o pintor francês Paul Cézanne, que rompeu com paradigmas da estética, criando outros, que acabou sendo considerado por artistas como Braque, Derain, Picasso, como um dos grandes mestres na arte moderna. Me valí de cartas escritas ao seu filho e amigos, onde falava de sua experiência na pintura em relação à sua percepção diante da natureza. Nomeei então meu trabalho de “Efeito Cézanne: uma abordagem epistemológica à experiência da percepção e do pensamento entre Arte e Ciência”.

Trabalhei também com as idéias de alguns pensadores como Gaston Bachelard, Giles Deleuze, Rudolf Arheim, Umberto Galimbert, Gombrich e de cientistas, que de alguma maneira, trabalham com a relação da arte e ciência, como Allan Lightman, um físico romancista, e Mario Schenberg físico e crítico de arte.

13. Você é um estudioso da poesia visual?

Não, se você estiver se referindo a “estudo” como “pesquisa científica”. A poesia visual para mim é algo intuitivo, surge naturalmente. É o resultado do que eu misturo dentro de mim, da dualidade da percepção e da razão, não só para fazer as poesias, mas acho que já levava isso antes, para o design, aliado à uma metodologia de trabalho, amparada em minha formação técnica.

Vejo meu trabalho em poesia visual como uma linguagem própria, não baseada no trabalho de alguém. Quando eu trabalho a poética visual acabo me valendo um pouco dos conceitos do design.

A poesia visual me dá uma liberdade total; nesse momento sou um artista, sem compromisso com ninguém. Valho-me de minhas habilidades técnicas em artes gráficas para um melhor efeito de minha poética que, ao final das contas, é gráfica, reproduzida através de processos industriais e eu gosto disso, pois tiro proveito deles. Se penso, por exemplo, na serigrafia como sistema de impressão, penso qual tipo de tinta será usado, qual suporte, efeitos gráficos, tudo isso agregando um resultado poético à obra.

Já como designer tenho que dar respostas à problemas específicos através de um projeto, pensando de forma racional e técnica de como fazer isso, buscando estratégias de industrialização dessa solução.

14. Você vê uma proximidade em criar poesia visual e logotipos?

Se pensarmos que tanto a poesia visual quanto os logotipos são sínteses de uma idéia, resultando em formas, podemos dizer que sim. A minha poesia trabalha com a síntese. Por exemplo, se você pegar a obra “Mãe”, ela é formada por três signos, três letras, onde uma das letras teve sua posição usual alterada. Surgiu uma nova forma, mas que manteve a legibilidade original da palavra. Essa nova forma, suscita várias interpretações, que dizem respeito apenas a quem as faz.

15. E como acontece o processo de criação? Você divide algumas poesias em séries outras não, como isto funciona?

É difícil de explicar, mas acho que posso tentar, exemplificando através de um momento em minha vida, onde me interessei por casas. Saí pelas ruas fotografando casas isoladas, geminadas, só as fachadas, os detalhes. Analisando as fotos, percebi que

as casas geminadas, por exemplo, originalmente feitas para serem idênticas, ao longo dos tempos, passavam por várias modificações, alterando por vezes radicalmente a forma, por vezes as fachadas, pequenos detalhes de ornamentos ou mesmo só a cor, que refletiam a personalidade e os desejos dos moradores. A casa passa a ter nova identidade, apesar de ter sido originalmente “gêmea idêntica” das outras, o que acontece em geral com todas elas, criando por fim, um novo conjunto, completamente irreconhecível do original. De todas essas observações surgiram desenhos, inicialmente fiéis às formas originais, mas que foram sendo sintetizados, alterados, gerando formas próprias, interpretativas, mas ainda lidas como sendo “casas”. Surgiu então um painel, que tive a oportunidade de expor em frente a Igreja da Consolação, na rua de mesmo nome, em 1985, com 22 anos, em um projeto chamado de “Arte ao Ar Livre”, onde alguns artistas foram convidados a expor seus trabalhos em pontos estratégicos na cidade de São Paulo, patrocinados pela empresa responsável pelos outdoors na época, chamada Central de Outdoors. Esse foi um trabalho único que surgiu de uma longa pesquisa. Em um outro momento, me interessei por abelhas. Peguei uma abelha, fiz vários estudos sobre ela. A abelha deixa de ser abelha e começa a ser representada com linhas paralelas, que traduzem uma relação visual e gráfica da abelha. Em outro momento, peguei a figura da abelha e do favo, coloquei no scanner, digitalizei, procurando a geometria. Explorei todas as possibilidades de formas e significados. Então, ela deixou de ser abelha, até chegar, por exemplo, ao ponto em que ela se transformou num código de barras que voa. O resultado de cada passo de exploração do motivo “abelha e favo”, por exemplo, virou uma poética visual, e o conjunto de todas elas, uma série, denominada “Série Poésis – Abelhas”. Assim surgem as séries de poética visual.

Há ainda um terceiro momento, aonde ouvindo palavras ou mesmo escolhendo uma, elaboro uma poesia visual, transformando a materialidade da forma, brincando com seu significado, gerando outras interpretações. O agrupamento desses trabalhos feitos em um mesmo período de tempo também pode ser chamado de “Série-Poésis”, sem um motivo em específico.

16. Quando você está no processo de criação, você pensa num tema e desenvolve em cima dele?

Nem sempre. No caso das séries, muitas vezes, escolho um tema, estudo e desenvolvo sobre ele. Outras vezes, mais comumente com as poesias visuais envolvendo palavras, ouço alguém falando alguma coisa e na hora me vem a palavra traduzida em imagem. Costumo dizer que a poética está em cada olhar... basta olhar.

17. Você teve influência de algum poeta, ou da própria poesia concreta?

Não identifico a influência deste ou daquele autor em minha obra. Penso que é correto dizer, que a obra de um artista é o produto de seu repertório vivencial, intelectual e emotivo.

18. Como você vê a poesia visual hoje no Brasil?

O que eu percebo é que a poesia visual, hoje, está se popularizando, talvez por se valer da internet, pela facilidade e velocidade de sua difusão e acesso. As pessoas a reconhecem, aceitam e gostam.