

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E
COMUNICAÇÃO
CAMPUS DE BAURU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO E POLÍTICAS VISUAIS

Jose Luiz Valero Figueiredo

TIPOGRAFIA & POESIA:
A Tipografia na Sintaxe
da Poesia Visual Impressa
no Brasil

BAURU
2003



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA,
ARTES E COMUNICAÇÃO
CAMPUS DE BAURU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO E POÉTICAS VISUAIS

José Luiz Valero Figueiredo

TIPOGRAFIA & POESIA:
A Tipografia na Sintaxe da Poesia Visual
Impressa no Brasil

BAURU
2003

Valero

(P)

Número de Chamada

Clas. TI UNESP

PHA F495

Tombo n° 1902

José Luiz Valero Figueiredo

TIPOGRAFIA & POESIA:

**A Tipografia na Sintaxe da Poesia Visual
Impressa no Brasil**



Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Poéticas Visuais, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP / Campus de Bauru, como requisito à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Poéticas Visuais, sob a orientação da Profa. Dra. Nelyse Aparecida Melro Salzedas.

**BAURU
2003**

José Luiz Valero Figueiredo

**TIPOGRAFIA & POESIA:
A Tipografia na Sintaxe da Poesia Visual
Impressa no Brasil**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Comunicação e Poéticas Visuais, da Faculdade de Arquitetura,
Artes e Comunicação da UNESP / Campus de Bauru, para a
obtenção do título de Doutor em Comunicação e Poéticas
Visuais.**

Banca Examinadora
Presidente: Profa. Dra. Nelyse Aparecida Melro Salzedas
Instituição: UNESP - FAAC - Bauru

Titular: _____
Instituição: _____

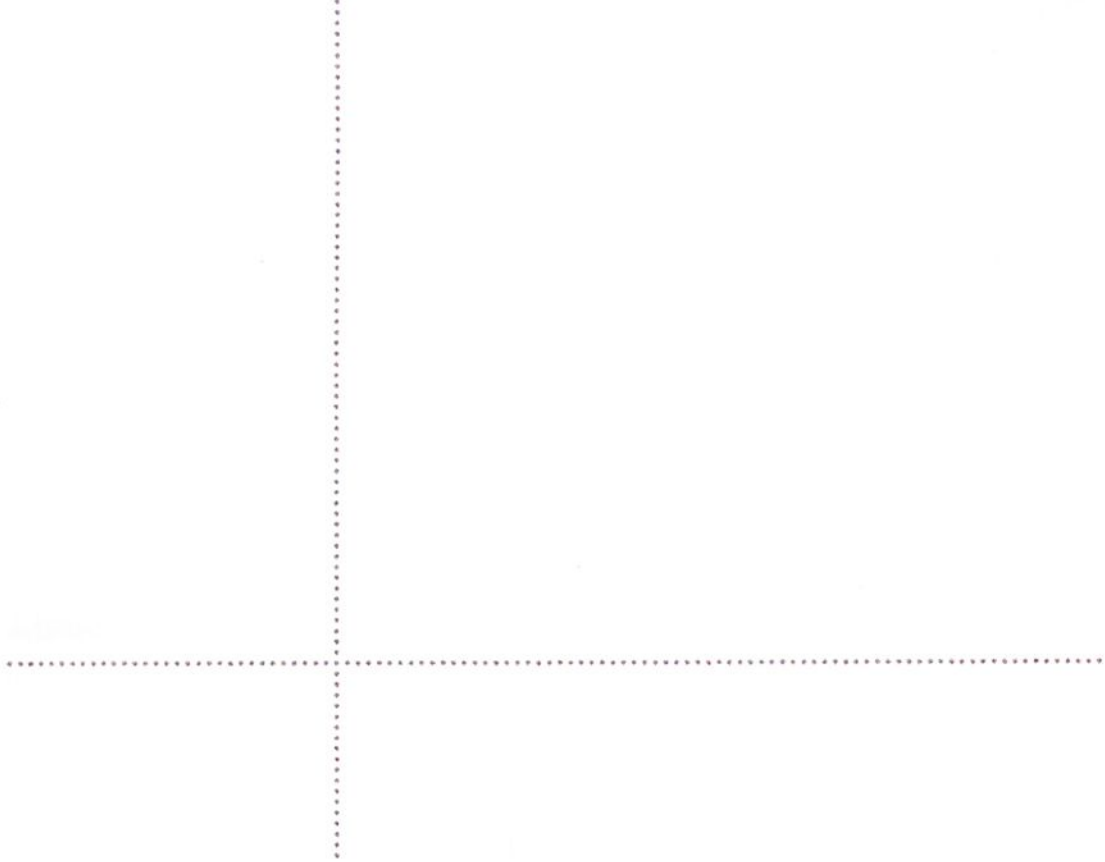
Titular: _____
Instituição: _____

Titular: _____
Instituição: _____

Titular: _____
Instituição: _____

Bauru, _____ de _____ de 2003.





Ao meu pai e à minha mãe, que infelizmente não estão
mais aqui para compartilharem comigo esta etapa.

AGRADECIMENTOS

Maria Lúcia de Camargo, Milton Koji Nakata, Cleide Santos Costa Biancardi, Maria Inez Dota, Besma Massad, Fábio Simões Grossi, João Marcelo Soares, Silvio Carlos Decimone, Antonio Carlos dos Santos, , Valberto Mastrelli e Ignácio Assis Silva (in memorian).

À Elaine Caramella, pelos precisos indicativos, na ocasião do Exame de Qualificação. Em especial: à minha orientadora Nelyse Aparecida Melro Salzedas e ao meu co-orientador e amigo Omar Khouri.

Aos fenícios.

RESUMO

FIGUEIREDO, J.L.V. **Tipografia e Poesia: A Tipografia na Sintaxe da Poesia Visual Brasileira**. 2003. 227f. Tese (Doutorado em Comunicação e Poéticas Visuais). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru, 2003.

Apresentam-se os diversos movimentos históricos que compuseram o panorama de ruptura da poesia tradicional, em verso, para uma outra, a visual, inaugurada pela Poesia Concreta. Resgatam-se os aspectos visuais na história da escrita com ênfase na evolução da Tipografia e seus desdobramentos estéticos e técnicos. Destacam-se as produções do design e da arte que operam com a tipografia de maneira vigorosa, principalmente na primeira metade do século XX. Seleccionam-se 19 poemas cujas construções são fortemente tipográficas que, além de analisados, configuram uma antologia. Traçam-se relações entre poesia e design, no que se refere às semelhanças operacionais na construção da sintaxe de suas feições. Apontam-se novas possibilidades de investigação da temática no campo da intersemiose.

Palavras-chave: Poesia Visual; Tipografia; Design Gráfico.

ABSTRACT

Typography and Poetry: The Typography in the Syntax of the Brazilian Visual Poetry

This work presents the several historical movements that constituted the scenery of the traditional poetry rupture in verse to the visual one, inaugurated by the Concrete Poetry. It recovers the visual aspects in the history of writing, emphasizing the evolution of Typography and its aesthetic and technical unfoldings. This dissertation highlights the design and art productions which operate with typography in a vigorous way, mainly in the first half of the twentieth century. This work selects 19 poems whose constructions are strongly typographical and, besides being analyzed, are configured as an anthology. It establishes the relations between poetry and design as to the operational similarities in the syntactical construction of their making. New possibilities for the investigation in the intersemiosis field are indicated.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	5
RESUMO	6
ABSTRACT	7

INTRODUÇÃO	11
Minha Trajetória	16
O Conteúdo dos Capítulos da Tese	18

Capítulo I

GRAFANDO	20
Antecedentes	21
A Escrita	22
Manuscritura	23
Tipografia	25
Do Linotipo à Fotocomposição	29
Novas Tecnologias: o Computador	32

Capítulo II

DIMENSÃO GRÁFICA DAS PALAVRAS	35
A Escrita como Tecnologia	36
Dos Pictogramas ao Alfabeto	39
Alfabeto	40
Alfabeto e Preocupação Estética	42
A Escrita e a Dimensão Gráfica/Visual da Poesia	44

SUMÁRIO

Capítulo III

POESIA E VISUALIDADE 47

Poemas Fixados em Escrita e o Século XX	48
Mallarmé	52
Caligramas	54
Futurismo/Dadaísmo/De Stijl/Buhaus	64
Cummings	69
Grafismo/Letrismo	69
Poesia Concreta	70
Manifesto e Plano Piloto da Poesia Concreta	70
Poesia Intersemiótica	75
Poesia e Novas Tecnologias	76

Capítulo IV

ANÁLISES 77

Poemas	91
RUASOL	92
LIFE	95
ORGANISMO	104
INDIVIDUALISTA	115
LUXO	118
CHUVA	121
SHE	124
K8	128
UIVÔO	130
VIVAVAIA	133

SUMÁRIO

O PULSAR	136
O QUASAR	139
BAIT'IN BLUE	142
O LANCE DO GAGO	145
GALÁXIAS	148
HUMANOS	151
VOLAT IRREVOCABILE TEMPUS	154
POESIA	164
Uma Releitura Operativa de O PULSAR	167

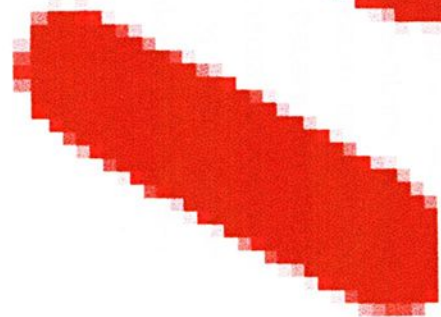
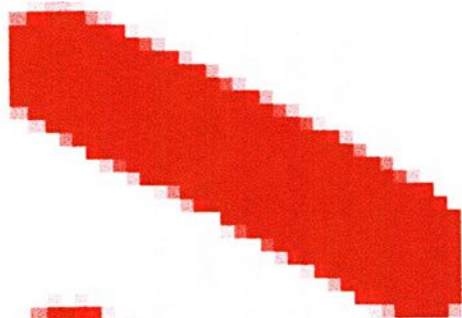
Capítulo V

CONCLUSÕES	197
-------------------------	------------

REFERÊNCIAS	208
--------------------------	------------

Gerais	209
Revistas de Poesia	216
Ilustrações	218

INTRODUÇÃO



INTRODUÇÃO

//
12

Dentre as mais variadas manifestações de poesia, existem algumas que recentemente entraram para a história e, talvez, por isso mesmo, pela entrada recente na história, ainda não se tornaram conhecidas pela maioria das pessoas. Todos têm conhecimento de alguma manifestação poética na forma de verso: das obras dos poetas mais consagrados aos exercícios de rima estudados nas escolas; das letras das canções mais sofisticadas aos versos cantados pelos repentistas. Todos, de alguma forma, “consomem” poesia. Já as manifestações poéticas vanguardistas brasileiras da segunda metade do século XX não são tão conhecidas e estudadas, muito embora a poesia concreta já comece a entrar em alguns livros didáticos, principalmente do ensino médio.

As conformações poéticas anteriores ao movimento da poesia concreta – final dos anos 40’, início dos 50’ – quase que invariavelmente se pautam pela estrutura convencionalmente linear, plana, previsível, onde a fruição do poema se faz de maneira idêntica, independente do conteúdo das peças em questão. A forma é a mesma para produzir sentidos poéticos diferentes. Pela linearidade convencionada do *verso embaixo de verso* se aprendia a ler todos os poemas. É neste panorama que este trabalho recorta seu objeto de estudo: a **poesia visual**¹: aquela em que a estrutura do poema se apresenta de maneira a romper com os cânones poéticos então vigentes, propondo novos e instigantes modos de manipulação da elaboração e expressão gráfica da poesia.

¹Conforme aponta Philadelfo Menezes em *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*, pág. 13, não existe uma distinção clara entre poesia visual e poesia concreta. Utilizaremos o termo **poesia visual** por ser mais abrangente e por evitarmos adotar postura classificatória.

INTRODUÇÃO

TIPOGRAFIA

Arte e processo de criação e/ou utilização de símbolos relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (algarismos, sinais de pontuação, etc.) para fins de reprodução, independente do modo como foram criados (à mão livre, por meios mecânicos) ou reproduzidos (impressos em papel ou gravados em um documento digital). A origem etimológica deste termo encontra-se na implantação da impressão por tipos móveis na Europa, a partir do século XV.

ADG. ABC da ADG. Glossário de Termos e Verbetes Utilizados em Design Gráfico. São Paulo: Associação dos Designers Gráficos, 2000. pág. 102

//
13

O espaço da página, anteriormente, era estático, absoluto e imutável, ^{que} servia apenas de suporte para a configuração dos versos agrupados, respeitando, em alto grau, a linearidade da leitura proposta pela gramática da língua, muito embora houvesse um ritmo que se impunha no ato da leitura. Não importava a proporção do suporte, a cor, a linha, a relação figura/fundo, a tipografia. O suporte plano procurava abrigar de modo neutro a sintaxe do verbal, tornando-a absoluta e irretocável. O melhor dos poemas podia ser fruído em tamanho pequeno ou grande. O suporte poderia ser colorido ou branco, a tipografia poderia ser clássica ou contemporânea: não fazia muita diferença. Pois, como já afirmamos, a sintaxe estava no verbal e a expressão gráfica deveria garantir ao máximo sua legibilidade sem produzir qualquer sentido que viesse a competir com aquela. Pelo menos era essa a proposição.

Da mesma maneira que existe uma **sintaxe** conhecida e reconhecida baseada no **código verbal**, existe uma outra, não tão conhecida e nem tão reconhecida, baseada no **código visual**. E é na poesia visual que encontraremos novas possibilidades na geração de sentido através da manipulação desses dois códigos. Dessa forma, adotamos a definição primeira de **poesia visual** como sendo aquela produção onde a **geração de sentido** é obtida através da **manipulação** de dois ou mais **códigos**. E no nosso caso, em especial, aquela produção onde a manipulação dos códigos é potencializadamente operada pela **tipografia**.

INTRODUÇÃO

//
14

Conforme o apresentado, este trabalho parte do pressuposto de que o leitor concorde com a idéia de que em poesia existe, necessariamente, a sintaxe e que esta não seja operada exclusivamente pelo verbal. Nesse contexto podemos apresentar algumas constatações iniciais para melhor situarmos este trabalho. Não existiria tipografia sem escrita e nem a escrita sem o código verbal. Operar tipografia significa, a priori, operar informação verbal. Todo o poema que é concebido, executado e – fundamentalmente – fruído pela tipografia será alvo de nosso interesse, independentemente da possibilidade de enquadramento nos sistemas classificatórios.

A enorme variedade de poesia produzida no século XX não pode ser precisamente classificada e, se considerarmos aquela poesia pós-concreta, pela sua diversidade, apresentando nuances operativas em tal quantidade, seria infrutífero criar mais uma – classificação tipográfica – para se encaixar em sistemas dessa natureza. Em termos de classificação – e muito mais do que isso – o trabalho de Philadelpho Menezes, *Poética e Visualidade – Uma Trajetória da Poesia Brasileira Contemporânea*³, provavelmente seja o que existe de mais didático e preciso nesse campo. E, por essa razão, não vamos repeti-lo aqui. A intenção desta pesquisa é conformar e agrupar pelo prisma tipográfico, resultando numa pequena antologia, poemas que, ao serem fruídos também em conjunto, explicitem suas potencialidades pelas especialidades operativas da sua construção tipográfica.

³ Philadelpho Menezes. *Poética e Visualidade: Uma Trajetória da Poesia Brasileira Contemporânea*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1991, 198p.

INTRODUÇÃO

//
15

Dessa maneira, **nossa proposta é defender a importância da tipografia como produtora de sentido na poesia visual**. Para tal, selecionamos um *corpus* de poemas que, analisados, poderão apontar os elementos tipográficos produtores de sentido.

Voltando aos problemas de classificação, acreditamos que enfrentaríamos um panorama complexo se viéssemos a decidir pelo estabelecimento de sistemas classificatórios da poesia visual. Este trabalho tentará evitar tal caminho por – pelo menos – dois motivos: Não é possível fazê-lo com precisão e abrangência necessárias; em segundo lugar, nosso objetivo é levantar aquela produção poética – independente da possibilidade de classificação num, noutro ou simultaneamente em vários modelos – que opera a tipografia de um modo especial, fundamental, basilar, para a fruição do poema.

Dessa maneira, todo um universo da produção poética pode – e provavelmente deva – ser descartado do objeto da pesquisa. Quando colocamos a tipografia como recurso primordial no recorte, automaticamente assumimos, também, a posição de designer gráfico, pois acreditamos que muitas produções dessas formas de poesia apresentam, em especial, um planejamento muito semelhante ao utilizado pelo designer. E é a área do design que mais tem estudado a sintaxe da linguagem visual. Dessa forma, acreditamos não estarmos desprezando as pesquisas que operam as distinções entre as diversas formas de poesia e, cremos, têm sido muito úteis para os interessados nas particularidades operatórias que esse universo possibilita.

INTRODUÇÃO

//
16

Outro ponto fundamental diz respeito à Semiótica. Provavelmente, grande parte das pessoas que vierem a ter contato com o título e/ou o tema deste trabalho, dirá imediatamente: Deve trabalhar com a Semiótica! A eles pedimos desculpas. Embora a aproximação entre a poesia aqui operada e a semiótica seja esperada, procuramos evitar tal abordagem por alguns motivos. O primeiro deles é que este pesquisador, embora tenha tido contato com a Semiótica durante sua graduação, seu mestrado e também, recentemente, em duas disciplinas do doutorado, não domina suficientemente o assunto. O segundo é que resolvemos desde o princípio adotar uma abordagem mais ampla e menos especializada como seria a da Semiótica. Cremos que o tema permite uma abordagem Semiótica – especialmente a peirciana – e outros pesquisadores podem vir a fazê-lo (como já vêm fazendo). Como designers acreditamos que a Semiótica seja uma poderosa ferramenta no uso e no estudo da comunicação. Porém, temos a certeza de que em determinadas situações ela é dispensável cedendo lugar a abordagens mais abertas.

Minha Trajetória

Meu contato (assumo temporariamente a primeira pessoa) com o universo da visualidade e da poesia começou bem cedo. Aos treze anos fui fisgado pela fotografia e aos quinze já atuava como fotógrafo comercial na minha cidade natal. Aos dezesseis, com um modesto laboratório para preto e branco, pude iniciar minhas incursões pela fotomontagem e a manipulação de filmes de alto contraste – aqueles utilizados nas artes gráficas.

INTRODUÇÃO

//
17

Utilizando letreset, kodolith, abdeck, fotografia, reproduções de pinturas, projetor de slides e toda a sorte de recursos improvisados comecei a produzir minhas primeiras peças que, algum tempo depois, ao serem mostradas aos editores do primeiro número da revista Artéria, duas acabaram sendo aproveitadas na publicação. Em ambiente muito propício à experimentação tive oportunidade de colaborar na operação, na arte final e na fotolitagem de trabalhos de vários colaboradores de outros números da citada revista. Também compareci com poemas em algumas outras publicações.

Em 1978, a coincidência do início da graduação em design gráfico (comunicação visual, à época) com o trabalho de arte final, fotógrafo de fotolito e gravador de chapas para offset em uma gráfica, foi oportuna e fortalecida pela convivência com os poetas que circulavam em São Paulo, discutindo, produzindo e publicando com frequência suas feitura, especialmente na área da poesia visual.

Outro momento muito marcante para mim, no campo das artes gráficas e na poesia visual, foi o contato com a serigrafia através, mais uma vez, dos principais editores da revista Artéria: Omar Khouri e Paulo José Ramos Miranda, quando, além de colaborar na execução e na impressão de trabalhos meus e de outros poetas, tive a oportunidade de desenvolver, com o último, uma série de camisetas com feitura poéticas de nossa autoria e de outros amigos. Havíamos, então, criado a grife **aoba**.

INTRODUÇÃO

//
18

Terminada a graduação, fui para a capital em busca de novas experiências profissionais. Simultaneamente consegui dois trabalhos: Centro Cultural São Paulo – em montagem de exposições – e na Folha de S. Paulo – como arte-finalista na editoria de arte do jornal. Em 1987 voltei para o interior, São José do Rio Preto e Ribeirão Preto, onde trabalhei por quatro anos como produtor gráfico em agência de publicidade supervisionando todas as fases de produção dos clientes da casa: desde a geração dos primeiros layouts, aos produtos finais, passando pela ilustração, fotografia, composição de textos, arte final, retoque eletrônico, fotolitos, rotofilmes, provas, impressão e acabamento.

Desde 1990, atuo principalmente como professor de Tipografia e Produção Gráfica no curso de Desenho Industrial da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp em Bauru. No mestrado, apresentado em 1996, a temática envolvia tipografia e design. A oportunidade de estar apresentando esta Tese de Doutorado com o título Tipografia & Poesia vem fechar um ciclo iniciado há cerca de trinta anos, onde a poesia visual, a fotografia, as artes gráficas, o design e a tipografia se entremeiam.

O Conteúdo dos Capítulos da Tese

No intuito de orientar o leitor para a compreensão da pesquisa, apresentamos, a seguir, breves descrições dos conteúdos de cada capítulo.

INTRODUÇÃO

//
19

No capítulo I – **GRAFANDO** – trataremos dos antecedentes que pretendem fundamentar esta pesquisa. Um olhar histórico – mesmo que rápido, porém balizado pelo recorte da nossa temática – será trabalhado das origens da escrita ocidental, posicionando as eras anteriores e posteriores à invenção de Gutenberg, até as tecnologias do século XX.

A abordagem do capítulo II – **DIMENSÃO GRÁFICA DAS PALAVRAS** – retoma o capítulo anterior com ênfase na escrita como tecnologia enfatizando as relações entre o alfabeto e a preocupação estética, e a dimensão gráfica da poesia.

Em **POESIA E VISUALIDADE** (capítulo III), são apresentadas, cronologicamente, aquelas produções que pretendem sustentar o objetivo desta pesquisa: a trajetória do tratamento tipográfico na poesia, preparando e contextualizando o capítulo seguinte – **ANÁLISES** – onde, de fato, são apresentados os poemas e suas análises, conformando uma pequena antologia do tema desta tese.

Em **CONCLUSÕES**, além do fechamento da defesa da tese, buscar-se-a apontar novos horizontes para a ampliação da temática.

GRAFANDO



GRAFANDO



21

Fig.1
Os **desenhos pré-históricos** originaram os signos e as letras.

Antecedentes

O nascimento de alguma forma de escrita foi sempre associado à necessidade humana relativa à oralidade e memória. Ou, mais precisamente, à preservação da memória. A tradição/transmissão oral constitui uma das mais belas formas de preservação e comunicação do homem. Porém, por conter em sua estrutura aspectos temporais de difícil padronização, nem sempre pode ser considerada uma tecnologia precisa.

Cada tecnologia de comunicação tem suas propriedades especiais. Suas diferenças produzem e ampliam o presente e o futuro da humanidade pela multiplicidade, pela diversidade. Mesmo no passado milenar e, com certeza no futuro, a oralidade continuará a exercer papéis fundamentais na comunicação humana.

Pierre Lévy, em *As Tecnologias da Inteligência*, confere com precisão as características que envolvem a oralidade: “*Nas sociedades sem escrita, a produção de espaço-tempo está quase totalmente baseada na memória humana associada ao manejo da linguagem.*”¹ E a oralidade pode apresentar, de uma maneira geral, fragilidades e distorções: “*A transmissão oral era sempre, simultaneamente, uma tradução, uma adaptação e uma traição.*”²

¹ Pierre Lévy. *As Tecnologias da Inteligência. O Futuro do Pensamento na Era da Informática*. São Paulo: Editora 34, 1993, pág. 78.

² IDEM, pág. 89.



Fig.2

Wampum de Penn simbolizando o tratado entre William Penn (o fundador da Pensilvânia) e o norte-americano iroquês

Muito provavelmente, foram tais fragilidades que induziram o homem a buscar mecanismos mais precisos para, principalmente, preservar a memória: a escrita.

A Escrita

A escrita tem sido e, provavelmente, sempre será objeto de estudo do homem. Curiosamente, pela sua própria necessidade de instauração como tecnologia de preservação da memória, historicamente apresenta lacunas até hoje indecifráveis nas suas mais diversas vertentes. O exemplo mais conhecido é do hieróglifo: satisfatoriamente decodificado pelo egiptólogo francês Jean-François Champollion na primeira metade do século XIX. Inúmeras tentativas de escrita foram trabalhadas em diversas partes do mundo e muitas delas deixaram de ser pesquisadas e a atenção dos pesquisadores tem se concentrado na história das línguas e escritas mais consagradas. Mesmo antes do hieróglifo, a visualidade comparece como elemento importante na escrita, como aponta Eunice Ribeiro:

A escrita humana, desde suas manifestações ancestrais em que não era ainda fonetizada, sempre pressupôs, portanto, a imagem: ora uma imagem mais 'realística', como nos casos dos desenhos pictogramáticos das cavernas que não obedeciam ainda a nenhum modelo fixo e consensual de representação gráfica; ora uma imagem mais simbólica, como acontece com os ideogramas egípcios e chineses em que a escrita se afasta

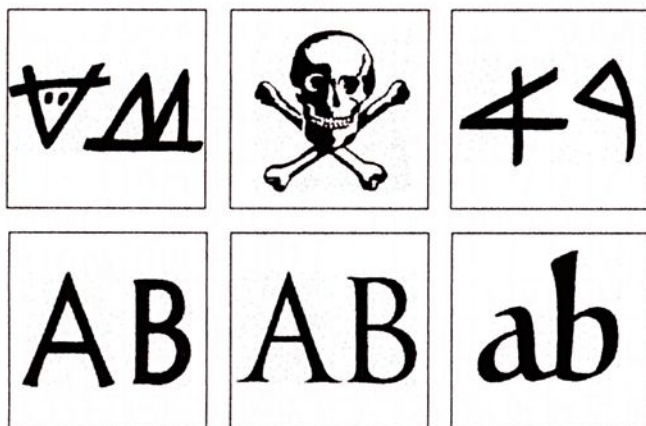


Fig.3

Origens do Alfabeto

Pictografia (boi e casa), Ideografia, Alfabeto Fenício, Alfabeto Grego, Alfabeto Romano e Minúsculas Carolíngias

progressivamente do figurativo e os signos se linearizam e adquirem cada vez mais um carácter simplificado e abstracto. Finalmente, a escrita fonética, manuscrita ou impressa, não deixa de corresponder a um gesto plástico, capaz de, em certos casos, suscitar fascínio visual. (RIBEIRO, 2000, p. 20).³

O processo mais conhecido e mais reconhecido na escrita ocidental está baseado na evolução do pictograma ao alfabeto onde se observa a transição do figurativo para o abstrato. A evolução é visualizada na forma gráfica dos sinais primitivos, passando pela escrita hierática, fenícia e grega, chegando ao alfabeto latino (romano): os vinte e poucos caracteres que constituem nosso atual alfabeto (veja fig. 4, pág. 24).

Manuscritura

Com a expansão do alfabeto, cerca de 1000 a. C., tem-se a difusão da escrita em muitas variações: cuneiforme, egípcia, chinesa, cipriota, aramaico, grego, etrusco e latino. Há muitas imprecisões nos trabalhos históricos e não é nossa tarefa aqui (por falta de especialidade), adentrar esse universo. Mesmo assim é relevante ressaltar a importância de alguns povos nesse processo, como afirma Diringer em *A Escrita*:

³ Eunice Ribeiro. Ver. *Escrever. José Régio, o texto iluminado*. Braga: Universidade do Minho, 2000, pág. 20.

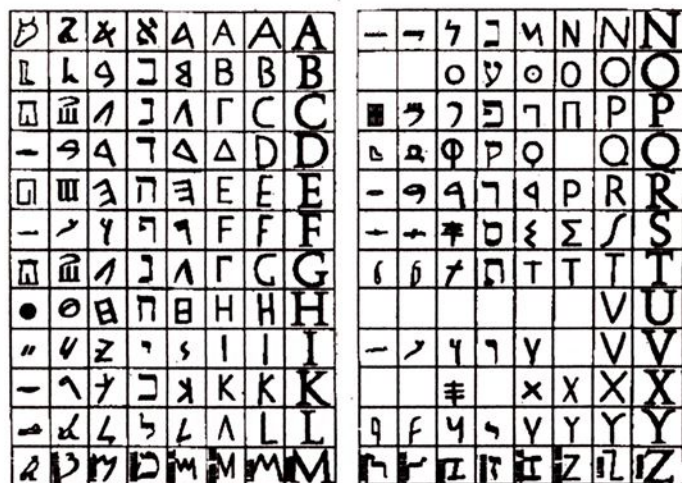


Fig.4
Do Hieroglifo ao Alfabeto Romano

Os Egípcios foram o primeiro povo a representar graficamente os pensamentos com suas figuras de animais. Estes primitivos testemunhos do homem podem ser apreciados até hoje, gravados em pedra. Atribui-se-lhes também a invenção das letras do alfabeto e o ensino delas aos Fenícios, que, dominando os mares, as introduziram na Grécia e foram tidos como inventores do que na realidade tinham importado. (DIRINGER, 1968, p. 112).⁴

A manuscritura foi praticamente a única técnica de operação da escrita até Gutenberg. Durante a Idade Média esboçou-se uma produção semi-seriada nos monastérios, através da divisão de tarefas, o que começava pelos preparadores dos pergaminhos, pelos copistas (responsáveis pelos textos) e culminava com os pelos crisógrafos (que aplicavam o ouro) e os iluminadores que, coloriam e acabavam. Porém, toda a produção se resumia a poucas cópias e como cada fase era estritamente artesanal demandava um tempo considerável. Do ponto de vista da produção seriada, o que ocorria era muito incipiente e extremamente especializado: da preparação do suporte – o pergaminho – à iluminação: preparação e finalização das ilustrações e adornos. Por tais razões, toda uma concepção e controle do que se *publicaria* estava detido na mão de minoria ligada ao poder, razão pela qual, durante a Idade Média, a produção editorial, se podemos assim chamá-la, se concentrava em religião. Prova disso é o fato de ter sido a Bíblia o primeiro livro publicado por Gutenberg.

⁴David Diringer. *A Escrita*. Lisboa: Editorial Verbo, 1968, pág. 112.

Além da arte iluminística, a miniaturística foi muito disseminada durante a Idade Média e representa importante baliza na fronteira verbal/visual:

A arte iluminística e miniaturística, tão frequentemente aplicada à sacra página, e o hábito complementar da inscrição na tela religiosa, de frases 'pronunciadas' pelas figuras santas, cumpriam, antes de tudo, um essencial imperativo de comunicação sem ambiguidades, sem flutuações interpretativas, uma comunicação devidamente controlada na sua 'autenticidade' e na sua conformidade a uma hermenêutica sagrada.⁵

Tipografia

Com Gutenberg uma verdadeira revolução é provocada. O processo gutenberguiano, que até hoje se conserva baseado nos mesmos princípios, explodiu em velocidade, em seriação, em diminuição de distâncias, em padronização da informação, em inauguração da forma livro, em sistematização da produção, em evolução do suporte. O invento provoca transformações nas outras formas de escritura, de registro, de artesanato e de ilustração.

A reprodutibilidade possibilitada pela imprensa apresenta um outro aspecto fundamental, como observa Lévy:

⁵ Eunice Ribeiro, *op. cit.* pág. 29.

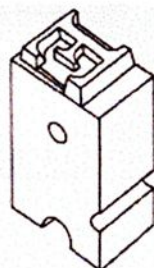


Fig.5
Estrutura do tipo móvel

A impressão permitiu que as diferentes variantes de um texto fossem facilmente comparadas. Colocou à disposição do erudito traduções e dicionários. As cronologias começaram a unificar-se." ... "Com a impressão, o tema do progresso adquiriu uma nova importância. O passado, nós já vimos, refluí rumo a sua antiguidade, aliviando assim o peso do presente, diminuindo a carga da memória.(LÉVY, 1993, p. 98).⁶

A importância da tipografia foi tamanha, que dividiu a história em duas partes: antes e depois da imprensa. Da sua invenção na Alemanha para, praticamente, toda a Europa, a tipografia expandiu-se de maneira extremamente rápida (para os moldes de tempo da época), tendo chegado em 10 países europeus em cerca de trinta anos. No Brasil, diferentemente de vários outros países da América, veio a instalar-se tardiamente. Vejamos a constatação de Rizzini:

[...] Só em 1808, no quarto século do Descobrimento e às portas da Independência, viríamos a conhecê-la. Fomos dos últimos americanos a usá-la. E, se exceptuarmos os cabindas e assemelhados da África e da Ásia, que teriam pendurado à orelha as letras de imprimir, fomos mesmo dos derradeiros povos do universo a fruir o prodigioso invento. (RIZZINI, 1988, p. 309).⁷

Embora a estrutura do tipo em relevo ter sido experimentada em várias partes do mundo, em diversos materiais e em diversas

⁶ Pierre Lévy, *op. cit.* pág. 98.

⁷ Carlos Rizzini. *O Livro, O Jornal e a Tipografia no Brasil, 1500-1822: com um Breve Estudo Geral sobre a Informação* - Edição Fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1988. 357p.

culturas, a tipografia de Gutenberg foi incomparável. Isso pode ser comprovado de maneira muito simples. Primeiro: nenhum processo similar conviveu com a tipografia na época em que foi inventada e nenhum invento concorrente apareceu nos séculos seguintes. Segundo: a manuscritura caiu em desuso com a mesma rapidez com que a tipografia se firmou em muitos lugares do planeta. E terceiro: o invento foi de uma simplicidade admirável que fez com que a tipografia sobrevivesse até os dias de hoje.

Embora a tipografia de Gutenberg não tenha trazido, diretamente, avanços na reprodução de ilustrações, a semelhança e a convivência com a xilogravura fez com que novos parâmetros na manutenção de formas originais fossem agregados:

Na época do manuscrito, era no mínimo arriscado transmitir graficamente a estrutura de uma flor, a curva de uma costa ou qualquer elemento da anatomia humana. Mesmo supondo que o autor tivesse sido um desenhista excepcional, era pouco provável que o próximo copista também o fosse. O mais comum era que, após duas ou três gerações de cópias, a imagem obtida não se parecesse nem um pouco com a do original. A impressão transforma essa situação. (LÉVY, 1993, p. 99).⁸

Da maneira como foi, parece que o invento fazia parte do destino do homem: tal como a fotografia, o telefone e a televisão. Nenhum outro processo gráfico, depois de sua invenção, mudou tão pouco como a

⁸ Pierre Lévy, *op. cit.* pág. 99.

tipografia. O grau de obsolescência do invento, do ponto de vista histórico, se aproxima de zero! Hoje vivemos um alto grau de obsolescência. Em artes gráficas, para continuarmos no mesmo ramo tecnológico, durante os últimos vinte anos, inúmeros produtos não sobreviveram nem sequer meia década: por exemplo, a mídia de armazenamento chamada Syquest: logo, a mídia Zip e, em seguida, o CD regravável sepultaram aquele produto de maneira irreversível. A tipografia, embora tenha sido lentamente substituída por novos processos, resistiu e ainda resiste na sua concepção original e é largamente utilizada nos processos de relêvo seco e americano, em hot stamping e outros.

Mais do que aspectos abrangentes da história, o que mais nos interessa aqui é mensurar – mesmo que de modo rápido – o quanto o entendimento da tipografia é fundamental para a compreensão da poesia visual/tipográfica que iremos enfocar. Muito mais do que possa parecer, os processos gráficos não são meros meios de reprodução. Qualquer que seja ele, é quase inevitável que o mesmo imprima, contamine, formatize, enquadre, revele algumas das suas características no objeto processado. Por exemplo, sobre certa resistência das pessoas em relação aos meios digitais, vejamos o que diz Homem de Melo:

[...] Mas a resistência continua. A sentença condenatória preferida é a já clássica “mas isto tem cara de computador”. A pergunta que podemos



Fig.6
Linhas de texto compostas por linotipia

contrapor a ela é simples: alguém já reclamou de uma aquarela por ela parecer uma aquarela? ... É saudável que as coisas tenham a cara do que são! [...] (MELO, 1999).⁹

Completando o raciocínio, em termos de comparação, uma obra musical executada por um quarteto de cordas, por exemplo, se conformará dentro da estrutura e dos limites da abrangência de cada um dos instrumentos ali operados. São os limites de cada instrumento em timbre, em escala, em tonalidade que determinam as configurações sonoras possíveis do conjunto. O resultado será determinado, também, pelas particularidades e possibilidades permitidas pela estrutura. Assim, a tipografia como processo gráfico também determina parâmetros estéticos que são incorporados ao produto por ela trabalhado.

Do Linotipo à Fotocomposição

A Linotipia é conhecida em artes gráficas como uma das melhores tecnologias para a produção de textos. Baseada nos mesmos princípios da tipografia – matriz em relevo – o processo se caracteriza pela produção/fundição de linhas inteiras de composição de texto através da digitação em um teclado. Particularmente, nos interessa aqui não só pela pontuação histórica, mas principalmente pela enorme influência que teve na perpetuação da ortogonalidade das conformações gráficas, rompida, muito provavelmente, pelo avanço da fotocomposição e dos processos de pré-

⁹ Francisco Homem de Melo. no artigo *Impressões Digitais*. Boletim da ADG 50 Anos de Design Brasileiro, nº 17, Ed. Especial. ADG, 1999.

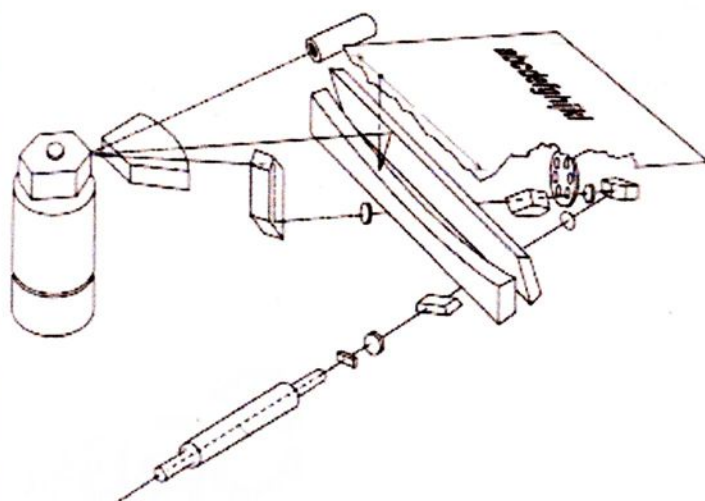


Fig.7
Diagrama de uma **fotocompositora**

impressão ligado ao offset – mais recentemente, principalmente pelos softwares de editoração eletrônica.

Enquanto que na tipografia as linhas de composição são formadas letra por letra, espaço por espaço, palavra por palavra, na invenção do Linotipo, uma linha inteira de texto é fundida simultaneamente. O equipamento foi concebido exclusivamente para a produção linear de texto numa velocidade muito superior à da tipografia, onde cada caractere – espaços, inclusive – era manualmente organizado um-a-um num aparato denominado componedor, para depois se organizarem os blocos de textos, linha por linha. Importante ressaltar também que a digitação no linotipo, importada da máquina de escrever, entra definitivamente no processo gráfico inaugurando fundamental interface que provavelmente só será superada com o avanço das tecnologias de comando de voz ou coisa parecida.

Como foi exposto, o Linotipo compõe linha por linha de texto e essa configuração, herdada da tipografia, reforça a estrutura rígida da ortogonalidade uma vez que inibe – igualmente ou até muito mais – as possibilidades de conformações inclinadas, verticais, ou circulares. Assim, o processo contamina e de certa forma determina a maneira mais lógica, mais econômica, mais viável de se estruturar a produção afastando para o universo da manuscritura inúmeras outras possibilidades de conformações gráficas opostas ao cânone ortogonal.



Fig.8
Estrutura dos pixels em tela de computador

É claro que estamos potencializando com vigor as configurações expostas, elas pretendem ser balizas tecnológicas para uma melhor compreensão dos objetos poéticos da poesia visual que recortaremos mais adiante. Pois nesse mesmo contexto que inicia com a tipografia de Gutenberg quando se passa do tipo móvel de madeira – inspirado na xilogravura – para os tipos móveis de metal até a invenção da fotogravura, viabilizada pela fotografia, embora muito caro e complicado, era possível a reprodução de desenhos ou estruturas não ortogonais.

Com a fotocomposição o tipo deixa de ser físico, material: passa a ser fotográfico indiciando o digital. Não existe mais a materialidade do chumbo ou do zinco (linotipo e fotogravura). O texto passa a ser obtido por processo ótico-químico, semelhante ao que ocorre na gravação das matrizes de offset (este, só possível pela invenção da litografia). A fisicalidade tridimensional do tipo é rompida pela bidimensionalidade permitida pela ótica na fotocomposição. Através de matrizes transparentes, os tipos podem ser ajustados através de conjuntos de prismas e lentes permitindo variações complicadas e, muitas vezes, inviáveis pelos processos anteriores: condensações, expansões, distorções e superposições a partir de uma única fonte. Além disso, o resultado se materializava em papel fotográfico permitindo, mais uma vez, através do past-up, novas reconfigurações do objeto gráfico para posterior fotomecânica (produção de fotolito) e impressão.

A fotocomposição, como muitos processos das artes gráficas, também operou em parceria com outras técnicas. Pois em diversas situações gráficas o resultado de um processo pode servir de original para um outro. Porém, a sequência conhecida de pré-impressão que começa com a produção dos textos (tipografia, linotipo ou fotocomposição) e a elaboração das ilustrações (desenho, fotografia, etc.); passando pela arte final que é a preparação e configuração dos originais (texto e ilustração) e culminando com a fotomecânica (finalização dos filmes ou fotolitos), termina radicalmente com a tecnologia do computador: o desktop publishing.

Novas Tecnologias: o Computador

O designer gráfico, ou qualquer pessoa com potencial para isso, dispõe sobre uma mesa em qualquer lugar do mundo onde haja rede elétrica e um telefone, alguns equipamentos e softwares que lhe permitem finalizar quase todo o processo que antes dependia de, pelo menos, algumas etapas e especialidades: preparação dos textos (tipografia, linotipia ou fotocomposição), manipulação da imagens (fotogravura ou fotomecânica), arte final, fotolito, provas e impressão. Com o computador, boa parte do processo se faz simultaneamente em uma única fase, possibilitando, através da internet, o envio do arquivo finalizado para a gráfica ou para outro usuário da rede. Tudo isso num tempo infinitamente menor se comparado aos processos pré-computador e com o envolvimento de uma equipe cada vez mais reduzida.

Como muito bem disse Omar Khouri (em conversa informal comigo), o computador popularizou o acabamento nas artes gráficas. Por um lado, todo um conhecimento que era reservado a especialistas, com o computador, foi substancialmente dispensado ao usuário comum em suas feituas domésticas. Por outro lado, aos profissionais das artes gráficas o computador veio a oferecer uma enorme gama de recursos e facilidades antes muito caras e complicadas pelos processos tradicionais. Os tradicionais recursos e planejamento das etapas de caligrafia, máquina de escrever, letreset, fotocomposição, fotolito, impressão e acabamento foram rapidamente comprimidas fazendo com que o desenho, a cor, o tamanho e a posição de cada informação verbal ou visual pudessem ser simultaneamente experimentadas pelo poeta ou pelo designer gráfico: hoje, com um *print* ou um *send now* a feitura se materializa e se publica (mesmo que eletronicamente).

Importante lembrar que a superação de uma tecnologia por outra não implica uma perda de *know how* anterior. Na maioria das vezes, o domínio de tecnologias não informatizadas possibilita, aos designers informatas, uma seleção mais consciente frente a imensidão de recursos possibilitados pelos softwares de editoração eletrônica. De qualquer maneira, vale ressaltar a necessidade sempre presente de algum domínio e/ou conhecimento dos modos de fazer anteriores. As tecnologias dependem e são, de certa forma, fruto umas das outras. Quem não detêm razoável domínio de tipografia, por exemplo, além de estar impossibilitado de produzir algo com algum

GRAFANDO



34

profissionalismo, mesmo operando o melhor software na melhor máquina, não sabe, muitas vezes, de onde vem e o que significa, de fato, as unidades de medida e os ajustes finos que estão disponíveis nos programas. Vale ressaltar, também, que o domínio de várias tecnologias (no que tange aos seus recursos e limitações, pelo menos) possibilita a assimilação mais natural e rápida de novas maneiras de fazer.

DIMENSÃO

GRÁFICA DAS PALAVRAS



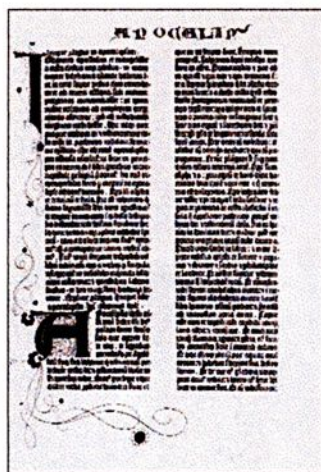


Fig.9
Johann Gutenberg
1394 – 1468
Fig.10
Página da **Bíblia de 42 linhas**

A Escrita como Tecnologia

A origem da palavra **texto** (do latim, *textu*, tecido), especialmente no nosso caso, ajuda a compreender melhor o conceito de escrita como tecnologia. Pierre Lévy é de extrema precisão ao comparar escrita e tecelagem:

O vocábulo 'texto', etimologicamente, contém a antiga técnica feminina de tecer. E talvez o fato deste tricô de verbos e nomes, através do qual tentamos reter o sentido, ser designado por um termo quase textil não seja uma mera coincidência. A humanidade, espécie falante, é também a raça que se veste. A roupa pacientemente tecida nos contém, nos delimita, forma uma interface colorida entre o calor de nossas peles e a rigidez do mundo. Os coletivos também cosem, através da linguagem e de todos os sistemas simbólicos que dispõem, uma tela de sentidos destinada a reuni-los e talvez protegê-los dos estilhaços dispersos, insensatos do futuro; uma capa de palavras capaz de abrigá-los da contingência radical que perfura a camada protetora dos sentidos e mistura-se à sua revelia. (LÉVY, 1993, p. 73)¹

Antes da própria escrita, já tínhamos o gestual, a oralidade, e, levando ao extremo, os sentidos natos do homem: o tato, o olfato, o paladar, a audição e a visão. E a articulação, organização, manipulação e

¹ Pierre Lévy. *As Tecnologias da Inteligência. O Futuro do Pensamento na Era da Informática*. Editora 34, 1993, pág. 73.



Fig.11
William Caxton
1421 – 1491
Fig.12
O Livro do Xadres, 1480

percepção dos sentidos podem ser consideradas como tecnologias. Nessa amplificação de abrangência de significado, também entram os outros animais que detêm tecnologia para uma infinidade de fazeres necessários para sua sobrevivência e evolução. Assim, a escrita como tecnologia estabeleceu seu espaço de maneira importante, como observa Lévy:

A escrita em geral, os diversos sistemas de representação e notação inventados pelo homem ao longo dos séculos têm por função semiotizar, reduzir a uns poucos símbolos ou a alguns poucos traços os grandes novelos confusos de linguagem, sensação e memória que forma o nosso real. (LÉVY, 1993, p. 70).²

A oralidade e a escrita são tecnologias que servem a alguns propósitos comuns, mesmo que de maneira diferentes. As características das sociedades com e sem escrita são igualmente importantes e uma não deve ser superior a outra, como aponta Lévy:

Os membros das sociedades sem escrita (e portanto sem escola) não são, portanto, 'irracionais' porque crêem em mitos. Simplesmente utilizam as melhores estratégias de codificação que estão à sua disposição, exatamente como nós fazemos. [...] Nestas culturas, qualquer proposição que não seja periodicamente retomada e repetida em voz alta está condenada a desaparecer. Não existe nenhum modo de

² Op. Cit., pág. 70.



Aldus Manutius

Fig.13
Aldus Manutius
1450 – 1515

Fig.14
Fonte: **Benbo**, inspirada na produção de Manutius

armazenar as representações verbais para futura reutilização. A transmissão, a passagem do tempo supõem portanto um incessante movimento de recomeço, de reiteração. Ritos e mitos são retidos, quase intocados, pela roda das gerações. (LÉVY, 1993, p. 83)³.

Com esse diferencial a escrita se apropria da visualidade e se caracteriza, se expressa por ela, permitindo, através da leitura em voz alta dos textos, a oralidade. Ou seja: é uma tecnologia **além** da oralidade porém sem descartá-la. De certa forma, historicamente, a oralidade se reverencia à escrita pois esta opera melhor e com mais precisão a maioria das informações. Mas, ao mesmo tempo, a oralidade se potencializa porque a escrita lhe permite algo novo: a leitura silenciosa dos textos.

A nova operação da informação necessita e sugere o suporte adequado ao novo código: a página. E é na idéia de página que se determina e se organiza, através do olho, o suporte e o código da nova tecnologia, como observa Lévy (1993, p. 71): *"As tecnologias intelectuais misturaram-se à inteligência dos homens por duas vias. A escrita, por exemplo, serviu por um lado para sistematizar, para gradear ou enquadrar a palavra efêmera. Por outro lado, ela inclinou os letrados a ler o mundo como se fosse uma página"*.⁴

³ Op. Cit., pág. 83.

⁴ IDEM, pág. 71.



Fig.15
Claude Garamond
d. 1567
Fig.16
Fonte: **AGaramond**

A partir dessas observações, é possível afirmar que a invenção da tipografia amplificou e instaurou a interface *página* através da ortogonalidade e da fisicalidade dos tipos gráficos e suas configurações. Mesmo hoje, em grande parte dos sites na internet, as informações são organizadas no formato página ou, curiosamente, no formato pergaminho, acessível através das barras de rolagem dos softwares de navegação. Porém, como bem observou Pierre Lévy, as semelhanças entre o livro e a informática, especialmente o hipertexto, terminam aí:

No território quadriculado do livro ou da biblioteca, precisamos de mediações e mapas como o índice, o sumário ou o fichário. Ao contrário, o leitor do jornal realiza diretamente uma navegação a olho nu." ... "A interface informática, por outro lado, nos coloca diante de um pacote terrivelmente dobrado, com pouquíssima superfície que seja diretamente acessível em um mesmo instante.(LÉVY, 1993, p. 35)⁵

Dos Pictogramas ao Alfabeto

Anteriormente abordamos o processo mais reconhecido de evolução da escrita ocidental: do pictograma ao alfabeto, e, principalmente do ponto de vista da visualidade, do figurativo ao abstrato. Assim, definir a dimensão gráfica das palavras passa, obrigatoriamente, por uma reflexão dessa evolução. Qualquer manifestação de escrita, recorre à

⁵ Op. Cit., pág. 35.



William
Caslon

Fig.17
William Caslon
1692 – 1760
Fig.18
Fonte: **Caslon 540 italic**

visualidade pois pressupõe-se que visualidade seja um fenômeno que inclui a visão, e conseqüentemente, a percepção de um objeto visível. Mesmo a oralidade pode ser completada por gestos que corroboram a comunicação de um texto, produzindo e/ou interferindo nas possibilidades interpretativas do mesmo.

A dimensão gráfica é inerente à escrita. Na gráfica dos pictogramas – forma evoluída de manipulação dos desenhos soltos – a visualidade é dimensionada ao extremo. Sua função, é mais do que dupla: fornece referencial ao objeto verdadeiro através da aparência e, ao mesmo tempo, fundamenta uma nova maneira de tecer a linguagem elaborando um novo código pela organização, em seqüência, dos desenhos. Conforme a evolução se processa, a carga de visualidade figurativa diminui na mesma proporção em que o alfabeto se instaura, até perder, na sua dimensão gráfica, qualquer referência ao objeto verdadeiro. Nisto, a invenção do silabismo, é o marco fundamental na evolução da escrita, quando se processou a verdadeira ruptura do figurativo e a instauração definitiva do abstrato no código, ou seja: a escrita passou a ser verdadeiramente fonética.

Alfabeto

A verdadeira potencialidade da instauração do alfabeto provavelmente esteja nos aspectos simples do código: a pequena quantidade de



Fig. 19
John Baskerville
1706 – 1775
Fig. 20
Página título da **Bíblia de 1763**

sinais, as divisões básicas entre as consoantes e as vogais, o número suficiente de sinais complementares, etc. A partir de uma mesma base, o alfabeto possibilitou a operação das particularidades de várias línguas, facilitando enormemente a comunicação entre diferentes povos. Aprender uma primeira língua escrita é aprender uma estrutura tão versátil que facilita muito o aprendizado de outras estruturas da mesma – e até de outras – categorias. Da mesma maneira, quem em tenra idade aprender um alfabeto, aprende, depois, qualquer outro em qualquer idade.

Retomando o aspecto figurativo/abstrato na evolução da escrita (fig. 1, pág. 21), com o alfabeto praticamente não existe mais a referência visual ao objeto do texto. Existe uma nova mecânica que rege a operação do código e, por essa mesma razão, o sinal gráfico solicita padronização e direciona sua evolução. Por não mais necessitar de referenciar via figurativa os elementos visuais do código, a organização se faz de modo novo, indiciando a configuração da página. Importante reafirmar que conforme a tecnologia da escrita se solidifica, a ilustração também marca sua função como linguagem: na imensa produção da Idade Média os textos e as ilustrações se apresentam numa mesma expressão gráfica com tratamentos e acabamentos muito semelhantes, que até hoje encontramos em vinhetas e capitulares de determinados livros e até em dicionários.



Giambattista Bodoni

Fig.21
Giambattista Bodoni
1740 – 1813
Fig.22
Fonte: **Bodoni Regular**

Alfabeto e Preocupação Estética

Na manuescritura, que conviveu durante muito tempo com as ilustrações, o caráter estético se aproximava do autoral, do caligráfico. Diversas variações dos alfabetos foram experimentadas no planeta até o culminar de algumas estruturas que entraram em definitivo para solidificar e padronizar o código de cada língua. Somente com Gutenberg e sua *mecanização* da produção de texto, principalmente, é que ocorre verdadeira ruptura na expressão gráfica dos textos verbais e visuais. Se, por um lado, durante a Idade Média, temos uma produção riquíssima do ponto de vista de texto e ilustração, possibilitada pelo processo sofisticadamente artesanal das iluminuras, por exemplo, por outro lado, o invento de Gutenberg instaura uma nova estética ditada, especialmente, pelas características e possibilidades técnicas de sua prensa e tipos móveis. Há, agora, impossibilidade técnica de se trabalhar sofisticadamente texto e ilustração como antes pois o invento não deu conta da reprodução em série das ilustrações que eram, com os tipos móveis, operados por xilogravura. Se antes da invenção da tipografia havia riqueza e sofisticação em tiragens lentas e em quantidades mínimas, com Gutenberg a situação literalmente se inverte: embora com enormes limitações, se produz muito mais rápido e muito mais texto.

Nessa conjuntura, a tipografia reforça a forma livro, que até hoje sobrevive e, com algumas adequações, sobreviverá. As



Fig. 23/24
Detalhes de página da *Bíblia de 42 linhas* (Gutenberg, 1452-55) e da primeira página do prefácio do *Ortus Medicinæ* (L. Elzevir, 1570). Os exemplos mostram a tipografia oriunda das iluminuras, à esquerda, e a tipografia inspirada no romano, à direita, na época, mais adequada à invenção de Gutenberg.

características do processo e do produto fazem com que estes necessitem de outros especialistas diferentes daqueles monges copistas, crisógrafos e iluminadores dos monastérios da Idade Média. Um novo especialista, o tipógrafo, entra rapidamente em cena, em várias partes do mundo, aprendendo e instalando novas oficinas e criando novos desenhos de tipos para satisfazer às necessidades técnicas e estéticas do novo invento, do novo produto. A transformação da produção artesanal para a produção mecânica impõe novos parâmetros estéticos e uma grande variedade de tipos começa a ser criada. Dada a qualidade técnica e estética de algumas fontes, várias foram rapidamente consagradas fazendo com que alguns tipos atravessassem séculos, com poucas adaptações, até os dias de hoje.

Nesse contexto, importantes pontos históricos podem ser detectados. A ausência da ilustração medieval com sua rica e variada expressão colorida e a presença, quase onipotente, dos textos monocromáticos e frios, conformam o surgimento de uma nova maneira técnica e estética de operar o produto via tipografia. Esse profissional denominado tipógrafo foi o precursor do que hoje chamamos designer gráfico. A imposição limitadora da tipografia, por um lado, e a vigorosa possibilidade técnica-produtiva por outro, apresentaram ao homem produtor, ao técnico, ao tipógrafo, uma problemática que requeria novos modos de operação estética ajustados e mesmo impostos pela nova tecnologia. Até pelo fato do produto atingir um número cada vez maior de indivíduos era necessário padronizações na percepção e na leitura



Eric Gill

A
A
A

44

Fig.25
Eric Gill
1882 – 1947
Fig.26
Fonte: **Gill Sans Regular**

daquela configuração livro. Assim, na conjuntura apontada, podemos afirmar que o design gráfico (e a ergonomia visual) se apresenta historicamente, pela primeira vez, esboçado.

A Escrita e a Dimensão Gráfica/Visual da Poesia

A maneira de organizar o espaço é o principal diferenciador entre a poesia e os outros textos. O livro apresenta, na sua forma tradicional, uma sequencialidade de textos distribuído em páginas. Na sintaxe verbal, a palavra é a unidade mínima que ao conformar um grupo determina uma outra unidade que é a frase e o conjunto desta última configura a unidade parágrafo. Assim, o agrupamento de letras produz uma entidade/palavra que é percebida, lida, por sua especial conformação. Uma palavra é rapidamente identificada pela especialidade de seu desenho. A razão disso é porque, depois de alfabetizados, não lemos letras e sílabas, e sim, identificamos desenhos, figuras.

A conformação especial de cada palavra nos é identificada porque conhecemos seu desenho. Prova disso é a constatação da melhor legibilidade dos textos apresentados em caixa baixa (minúsculas) do que em CAIXA ALTA (maiúsculas): ao contrário das caixas altas onde todas as palavras conformam um retângulo, nas caixas baixas, cada palavra produz um desenho menos ortogonal e muito diferente um do outro. Por essa razão, textos



Stanley Morison

Fig.27
Stanley Morison
1889 – 1967
Fig.28
Fonte: **Times**

em caixa alta são mais difíceis de serem lidos pois os desenhos das palavras são muito semelhantes. Em caixa baixa, a variedade de desenhos serve para modular e diferenciar a percepção produzindo um conforto maior na leitura. Outra prova muito curiosa dessa afirmação é que quando nos deparamos, no meio de um texto, com uma palavra que desconhecemos, voltamos ao modo silábico, *primitivo*, para tentar via prefixo, radical, sufixo, etc. identificar o significado daquela nova configuração, daquele novo desenho, daquela nova figura que, a partir desse momento, será incorporada à nossa memória de leitura visual.

Em poesia, a idéia de desenho, de figura, torna-se ampliada e amplificada. Não é mais a linearidade da linha, do parágrafo, do bloco de texto, da página que interessa. Nos textos corridos, como os da maioria dos livros, a solução gráfica é pura ergonomia. A tipografia, os ajustes de espaçamento entre letras, entre palavras, entre linhas, a largura da coluna, o alinhamento e a mancha do texto na página são definidos para produzir conforto na leitura. E a responsabilidade do designer vai mais além: o papel, a encadernação, o sistema de impressão e materiais de capa determinam dimensões e peso para a manipulação do objeto tridimensional livro.

Na **poesia visual**, dois desses componentes tornam-se vigorosos na **produção de sentido**: o **espaço** e a **palavra**. O **espaço**, no que

Introdução

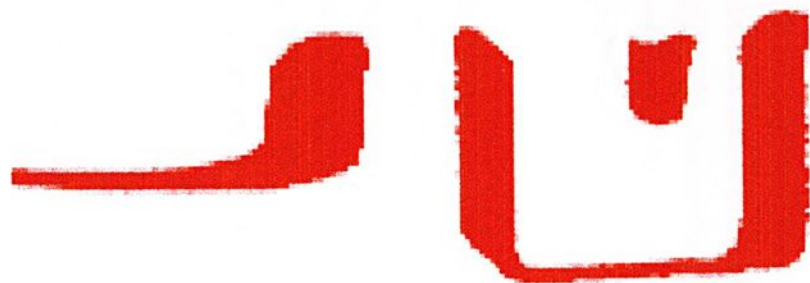


Jan
Tschichold

Fig.29
Jan Tschichold
1902 – 1974
Fig.30
Fonte: **Sabon**

tange sua organização como elemento sintático e a palavra como potencialização de seu aspecto visual.

POESIA E VISUALIDADE



Poemas Fixados em Escrita e o Século XX

Existe toda uma produção poética – a fixada em escrita – que difere de uma outra: aquela que tira proveito da visualidade na sua configuração e na sua fruição. Aquela primeira, a fixada em escrita, reforça o aspecto da tradução oral da poesia. A questão da oralidade, do ritmo emprestado ao discurso, é presente em todas as sociedades ágrafas e mesmo em sociedades letradas. Quando se adota a escrita, e o poema passa para a forma escrita, acontece um processo curioso: há a destruição da memorização oral (quase sempre), mas, simultaneamente, acontece a preservação da memória pela fixação num suporte fora do corpo, adotando uma forma gráfica. Vejamos o que diz Décio Pignatari:

Quando surge a poesia escrita, as malhas sociais já começaram a emaranhar-se, e o poeta vê reduzindo-se seu auditório, até que suas excogitações poéticas se transformem no monólogo dos dias atuais. [...] Sinto-me aventurado a acreditar que o poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a transposição do poema oral para o escrito, em todos os seus matizes. (PIGNATARI, 1975, p. 11).¹

Assim, parece-nos que a crise do verso, cujo início pode ser detectado no século XIX, com o advento do verso livre e o poema em prosa,

¹ Décio Pignatari in *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, pág. 11.

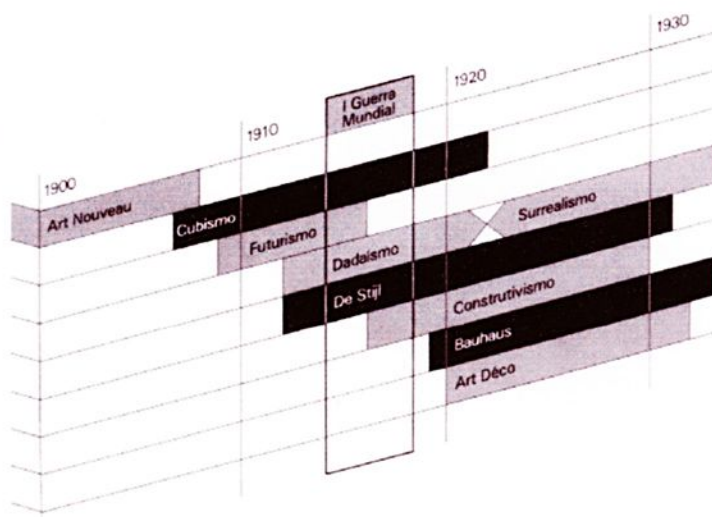


Fig.31
Os movimentos formadores do design moderno, apresentado por Alan Hurburt.

também se fez, por processo semelhante: o desgaste natural de uma mídia, por apresentar certas deficiências em relação a outras existentes, força a inauguração de uma nova.

É difícil, e até mesmo arriscado, afirmar com precisão histórica onde e quando o recurso da tipografia como elemento importante na sintaxe do poema foi utilizado pela primeira vez. Desde as manifestações primitivas de escrita até algumas iluminuras da Idade Média, a visualidade é considerada como elemento expressivo importante e há ocasiões em que a mesma é obtida, também, via tipografia. A própria hierografia explicita-se com a ilustração. Portanto, seria equívoco aqui, estabelecer marcos históricos precisos para a abordagem histórica do problema. Talvez, menos contundente, seja o apontamento das questões que contribuíram para a formação de ambiente propício para o desenvolvimento da Poesia Visual no Brasil.

No nosso entendimento, o período histórico que mais interessa ao design gráfico, no Brasil, é aquele que também mais interessa à Poesia Visual: a primeira metade do século XX; o designer e o poeta visual acontecem, ganham espaço, efetivamente, nesse período. Eis algumas razões que podem sustentar a afirmação.

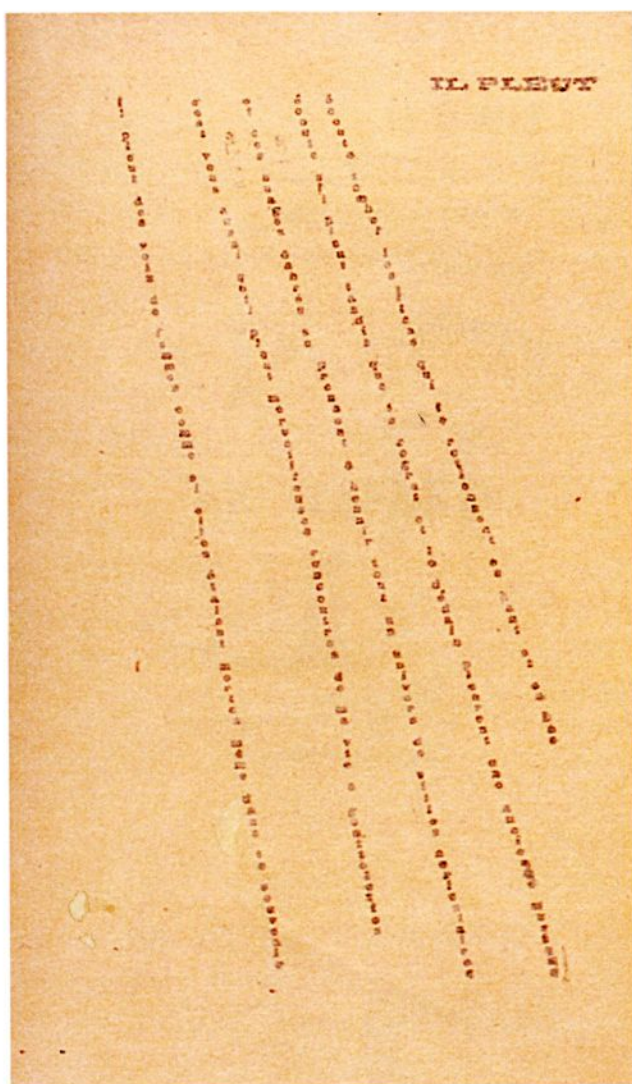
Convém explicar que ninguém está desconsiderando qualquer época da história. Estamos tentando produzir relações entre poesia e design e, para tal, necessitamos de recortes, o que, às vezes, pode ser arriscado.

POESIA E VISUALIDADE



50

Fig.32
Il Pleut
1918
Poema de
Guillaume Apollinaire,
extraído de Calligrammes.



POESIA E VISUALIDADE

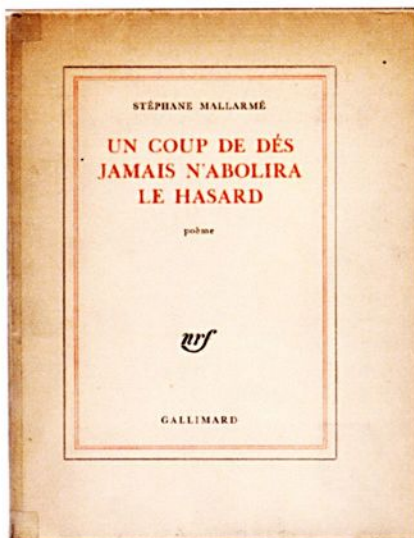
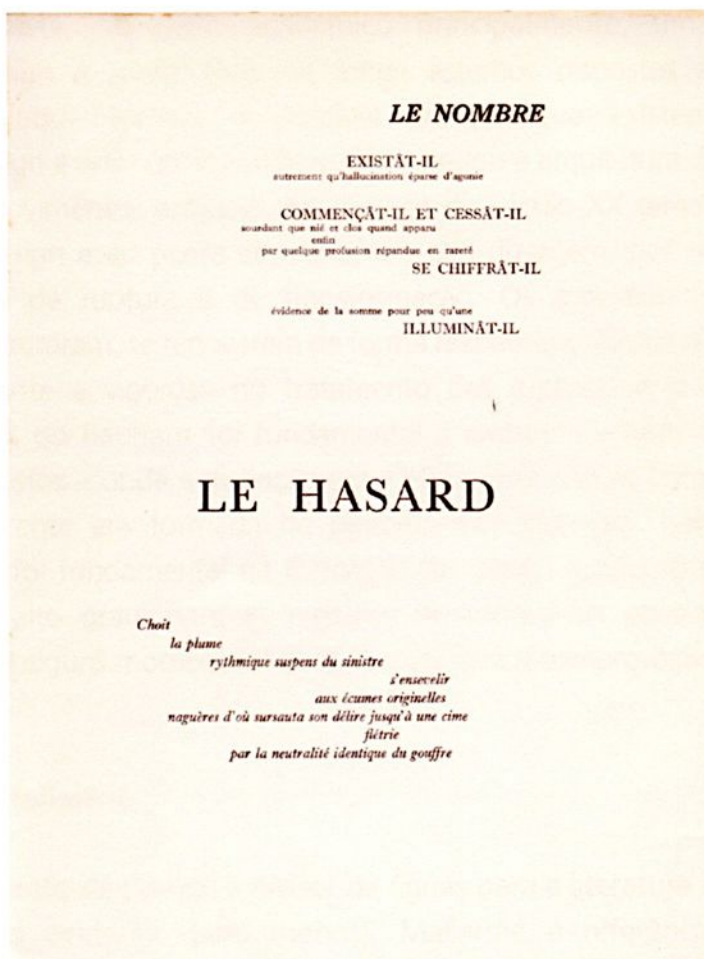


Fig.33
Capa de **Um Lance de Dados** de Stéphane Mallarmé.
1914

Fig.34
Um Lance de Dados
Uma das páginas do poema de
Stéphane Mallarmé.
1914



Existe, no meio acadêmico principalmente, uma discussão recorrente: design é arte?² Nem de longe estamos dispostos a fomentar a discussão aqui. Porém, é possível afirmar que existem sombreamentos entre design e arte, como também entre design e arquitetura. É relevante o fato de os movimentos artísticos do começo do século XX terem fornecido subsídios ao design e ao poeta concreto, em alta dosagem, por se tratarem de movimentos de ruptura e de transformação. Os movimentos artísticos anteriores se instauraram, se renovaram de forma razoavelmente suave. O século XX foi abundante e vigoroso no tratamento das rupturas e dos manifestos. A importância do Bauhaus foi fundamental a ambos – artistas e designers, além dos arquitetos – onde a distinção entre eles quase não se fazia: boa parte do corpo docente era formada de pintores, por exemplo. Esse ambiente especial, novo, foi fundamental na formação do design moderno e também contribuiu, em alto grau, para as rupturas no campo da poesia. Passemos à abordagem de alguns momentos fundamentais para a comprovação da nossa tese.

Mallarmé

Ponto de partida e divisor de águas para a literatura e a poesia (francesa e do ocidente, pelo menos), Mallarmé é referência obrigatória, sobretudo para aquela que rompeu com o verso tradicional, usando recursos outros, que formaram as bases possíveis para o surgimento da Poesia Concreta. Vejamos o que diz Augusto de Campos:

² Não para Bruno Munari, que coloca o designer como artista da nossa época. Veja-se *A Arte Como Ofício*.

Mallarmé, entretanto, continua a ser mal conhecido e mal consumido. Se assim não fosse, não ocorreria o que ocorre com a poesia brasileira, quase toda ela, ainda, num estado simultaneamente "pós-modernista" e pré-mallarmaico. Ora, Mallarmé é, precisamente, o ponto extremo da consciencialização da crise do verso e da linguagem. Não é possível chegar ao novo sem passar por esse cabo das tormentas e/ou da esperança da poesia. (CAMPOS, 1974, p. 25).³

Mallarmé buscou, também, na estrutura da música a estrutura da sua poesia. Vejamos algumas explicações do próprio poeta, da estratégia no poema *Un Coup de Dés*, que são puro linguajar dos designers:

[...] A diferença dos caracteres de impressão entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à sua emissão oral [...] e a situação, ao meio, no alto, em baixo da página, indicará que sobe ou desce a entonação [...] Os "brancos", com efeito, assumem importância, agridem à primeira vista; a versificação o exigiu como silêncio em torno, ordinariamente, no ponto em que um trecho, lírico ou de poucos pés, ocupa, no meio, cerca de um terço da página: eu não transgriro essa medida, apenas a disperso. (in CAMPOS, 1974, p. 18).⁴

Não há dúvida de que Mallarmé adquiria um *know how* inovador para a viabilidade da sua fundamental poética, como mostra Augusto de Campos:



³ CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H, *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁴ IDEM

Trata-se, pois, de uma utilização dinâmica dos recursos tipográficos, já impotentes em seu arranjo de rotina para servir a toda gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-silogístico. (in CAMPOS, 1974, p. 18) ⁵.

Caligramas

Outro bom ponto de partida para as articulações deste capítulo são os *Calligrammes* (1913-1916) de Guillaume Apollinaire. *Il Pleut* (fig. 32, pág. 50) é, provavelmente, o representante mais conhecido entre seus caligramas e corresponde— de maneira substancial — ao tema desta tese. No poema, a organização dos versos apresenta parentescos com o Cubismo pelas múltiplas leituras não lineares e fragmentadas. Também apresenta afinidades com o Futurismo pelas experimentações tipográficas típicas do movimento. A especial conformação dos versos em *Il Pleut*, por um lado, rompe a tradicional leitura horizontal ocidental da esquerda para a direita, através das linhas verticais; mas, por outro lado, possibilita a leitura das palavras também nesse sentido (horizontal) produzindo múltiplos significados. A ruptura do tradicional se faz também na flexibilidade e irregularidade das linhas formadas pelos versos. E é reforçada pelo não convencional alinhamento do título do poema pela direita. O trato de Apollinaire com a tipografia, nesse poema, é meticulosa e curiosa: apresenta um resultado misto entre o manual / caligráfico e o tipográfico / mecânico (tensão entre figurativo e abstrato). Provavelmente, por tal precisão, o

⁵ IBIDEM



resultado obtido é muito duradouro fazendo com que a beleza do poema sobreviva, com plena intensidade, até os dias de hoje.

Assim, Mallarmé e Apollinaire – como poetas e até como designers, – conformam uma base mínima para que outras feitura poéticas viessem – como vieram – a ser feitas, culminando com a Poesia Concreta e seus desdobramentos.

No intuito de estabelecer relações entre poesia, literatura e design, em sala de aula, costumamos dizer: o designer gráfico para ser, de fato, um **designer**, deve ser um **maestro**. A ele cabe, muitas vezes, em projetos de maior complexidade, reger uma orquestra sinfônica gráfica. Deve ser capaz de verificar a coerência entre o que está escrito na peça e as características de cada instrumento. Além disso, precisa controlar todas as partituras e todos os movimentos. Enquanto os músicos executam uma partitura de leitura linear, da esquerda para a direita, bloco por bloco de pentagrama, o maestro opera, simultaneamente todas as partituras, apresentadas página à página, numa leitura dinâmica no sentido vertical.

No design e na poesia dá-se o mesmo: a peça só se completa, com eficiência, se houver suficiente conhecimento e domínio técnico de todos os músicos, de todos os instrumentos, de todos os ritmos, de todos os timbres, de todos os tons, de todas as linhas e de todas as formas.

POESIA E VISUALIDADE



56

Ao poeta da poesia não-verso cabe essa nova tarefa, esse novo domínio. E, como toda nova tecnologia, há possibilidade de nova linguagem.

פי

Fig.35

Fig.36 e 37
Capa e página interna da novela
Zang Tumb Tumb
F. T. Marinetti,
1914



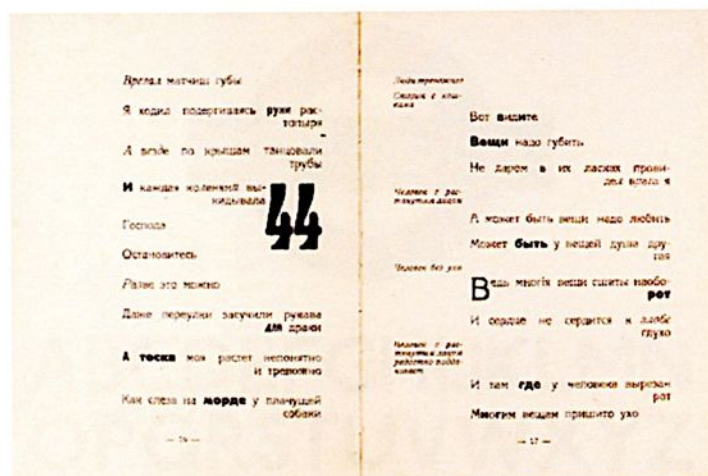
POESIA E VISUALIDADE



Fig.38

Página de **BIF & ZF + 18**, de **Ardengo Soffici**
Um livro de experimentos tipográficos e montagens
construídos usando imaginação própria com o
objetivo de inventar uma nova forma de
comunicação literária. Um tipo de Letrismo.
1915

Fig.39
Página dupla extraída do livro
Uma Tragédia
de
Vladimir Maikovsky
projetado por
David e Vladimir Burluk
1914



POESIA E VISUALIDADE

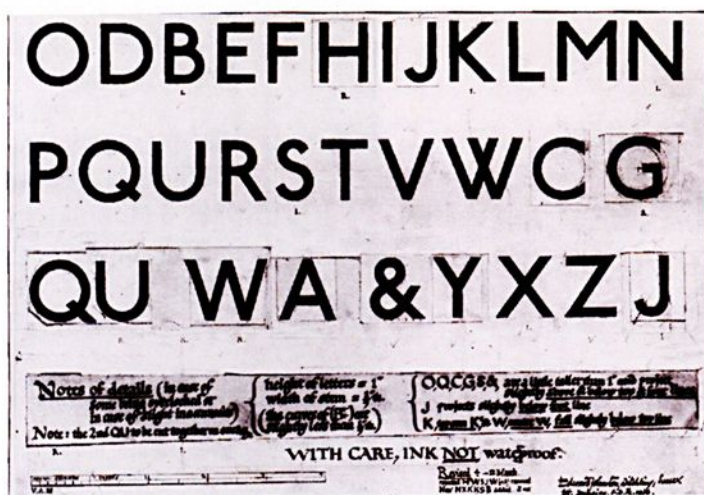
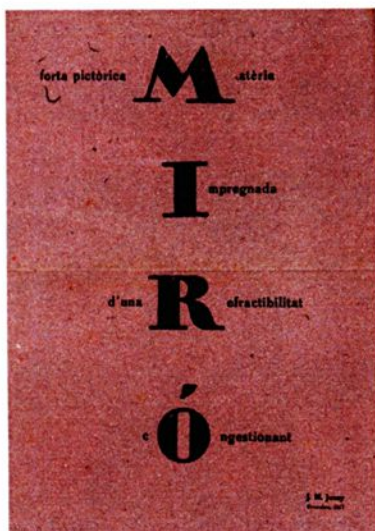


Fig.40
Fonte **Underground**
A primeira fonte autenticamente sem serifa do século XX.
Edward Johnston, 1916.

Fig.41
Aplicação da fonte
Underground
no metrô de Londres, em 1915
e o alfabeto completo.



POESIA E VISUALIDADE



60

Fig. 42
Caligrama de **J. M. Junoy**
para a capa de um catálogo de exposição do pintor
Joan Miró
1917

Fig. 43
Alfabeto experimental de
Theo van Doesburg
onde há a abolição de todas as
linhas curvas ou diagonais.
1919

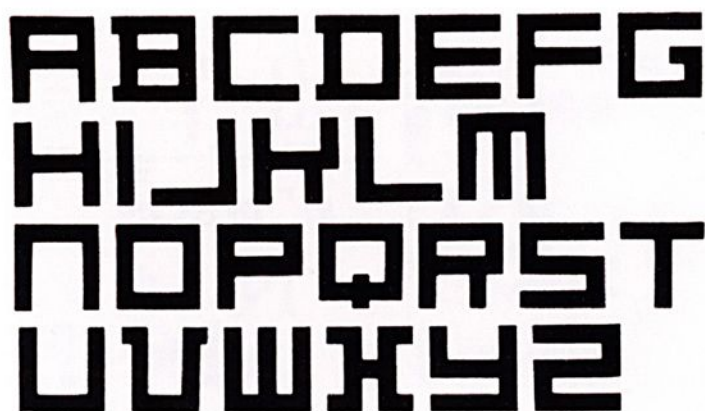
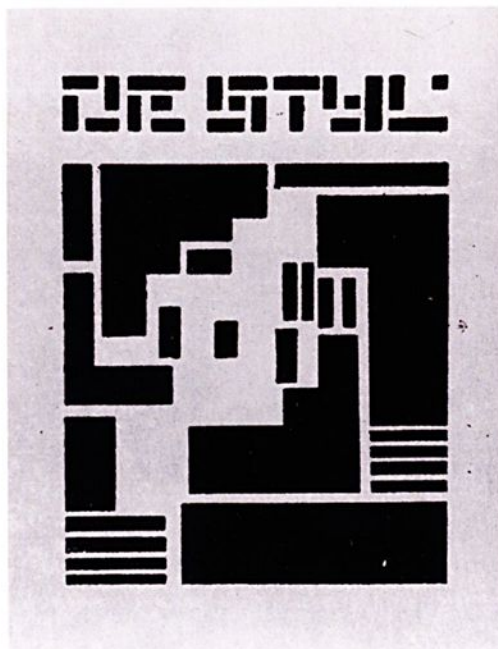


Fig. 44
Capa do primeiro número da
revista de
Theo van Doesburg
De Stijl, com seu famoso
cabeçalho geométrico
desenhado por ele,
e uma ilustração de
Vilmos Huszár
onde o retângulo é a base
de toda a composição
1917

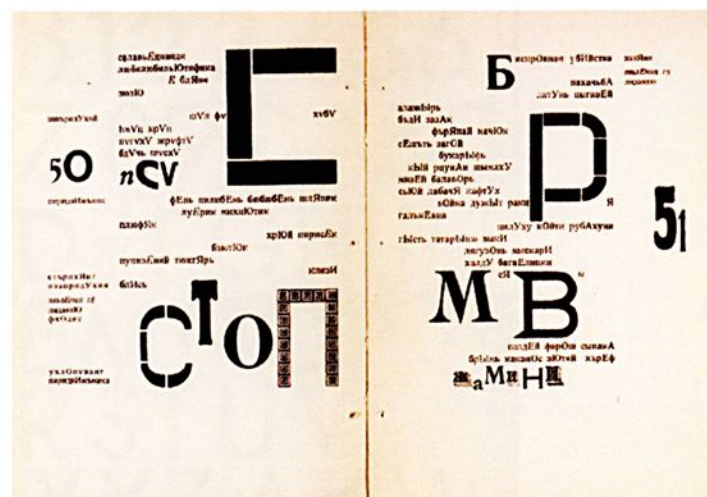
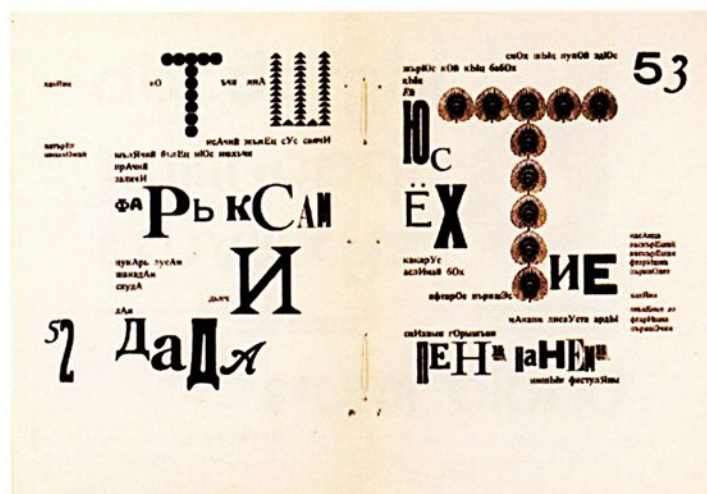


POESIA E VISUALIDADE



Fig.45
Anúncio para GUM, os grandes armazens
estatais de Moscou. Projeto de
Aleksandr Rodchenko e Vladimir Maiakovsky
1923

Fig.46/47
Duas páginas duplas consecutivas
de *Le-Dantyu as a Beacon* de
Ilya Zdanevich
1923



POESIA E VISUALIDADE



Fig. 48
Cartaz de **El Lissitzky**
onde empregou a técnica do fotograma.
1924

Fig. 49
Projeto de um alfabeto simples (sem
distinção entre maiúsculas e minúsculas) de
Herbert Bayer
na busca de figuras geométricas puras.
1925



Fig. 50
Esboço da tipografia
Futura de
Paul Renner
1925 – 1927



POESIA E VISUALIDADE



Fig.51
Poster de
Jan Tschichold
1927

Fig.52
Desenho de letras
realizado por
Josef Albers
na Bauhaus,
1925



Fig.53
Três fontes criadas por
Cassandre
Bifur, 1929,
Acier, 1930 e
Peignot, 1936





Fig.54/55

De **Oskar Schlemmer**, símbolo da **Bauhaus** a partir de 1922.
Logotipo de **Joost Schmidt**, adotado pela escola em 1925.

Futurismo / Dadaísmo / De Stijl / Bauhaus

Retomando as colocações iniciais deste capítulo, foram os movimentos artísticos do começo do século XX que balizaram, de fato, toda uma produção não só artística na pintura e na escultura como no design e na poesia. O Art Nouveau, sob o nosso prisma, pouco contribuiu para a operação do novo: sob certos aspectos, o movimento se voltava para trás na história, buscando, na produção medieval, os elementos para suas feitura. A escola alemã, Bauhaus, com o conceito de que a forma deveria seguir a função, quase nada aproveitou do Art Nouveau, que, ao contrário, primava pela decoração (revisada, mais tarde, pelo Art Déco). (Veja o diagrama à página 49, que apresenta um resumo temporal do panorama da arte e do design do começo do século XX).

No nosso entendimento, o Futurismo e o Dadaísmo foram os movimentos que mais impregnaram as novas feitura nas artes, no design e na poesia. O Dadaísmo, muito além do Cubismo, golpeou a estrutura da representação racional, como afirma Hurlburt (1980, p.20)⁶: *"Muito mais do que criar um novo estilo, os objetivos dos dadaístas era reduzir a cacos todos os conceitos tradicionais. Com isso pretendia revitalizar as artes visuais, quebrando todas as regras."*

Para o design gráfico, especialmente, o Dadaísmo contribuiu no sentido de explorar o desenho, a arquitetura da letra como

⁶ HURLBURT, A. *Layout: O Design da Página Impressa*. São Paulo: Mosaico, 1980, 160p.



Fig.56

De **Marcel Duchamp, Nú Descendo uma Escada, 1922.**

Embora não apresente uso da tipografia como componente importante, a pintura têm sido considerada como um dos melhores representantes do movimento Futurista.

experiência visual e a fugir das estruturas ortogonais vigentes. Se por um lado o movimento promovia o caos, por outro, possibilitava ao De Stijl e ao Construtivismo uma reorganização das expressões do Dada e, mais adiante, do Bauhaus que organizou todo um pensamento nesse ebulir de vigorosos movimentos artísticos.

O Futurismo, criado por volta de 1909 na Itália, era composto de jovens escritores e artistas. Como o nome indica, visava à expressão do futuro. O movimento foi impulsionado pela obra de Marcel Duchamp e as idéias antiarte. Tinha, como diferença importante do Cubismo, que expressava vários pontos de vista na obra, o uso da linguagem seqüencial, oriunda do avanço do cinema e do conceito de fragmentação provocado pela importância adquirida na noção de velocidade e de tempo. As principais obras dos representantes que, pela ótica desta tese, são os mais expressivos de cada um dos movimentos, estão reproduzidas ao longo deste capítulo.

O De Stijl, entre os demais movimentos, foi fundamental ao design e, simultaneamente, ao Bauhaus. Com farta produção e rigoroso controle conceitual, o movimento produziu preciosidades tanto na arquitetura e no mobiliário quanto no design gráfico e na pintura. Teve, na figura de Theo van Doesburg, seu maior representante, principalmente pela sua polivalente atuação: profeta, pintor, poeta, crítico, arquiteto, tipógrafo e

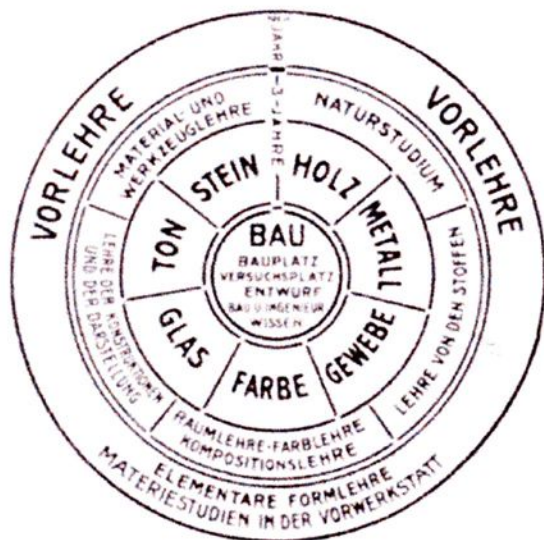


Fig.57
Esquema de estudos da Bauhaus.

designer gráfico. Vale a pena registrar aqui um pequeno trecho, de um de seus textos, onde admite a influência da quarta dimensão como elemento de design:

Não há dúvida de que a crescente necessidade de uma realidade visual é a causa da enorme popularidade do cinema, dos jornais ilustrados, das revistas e da fotografia. A necessidade de uma realidade visual faz parte do estilo do nosso tempo. [...] Já temos o prazer da técnica plástica do cinema com um domínio sobre o espaço e o tempo, e não estamos longe de alcançar, através do rádio, a eliminação das nossas últimas dependências em relação à natureza. (in Hulburt, 1980, p.36)⁷.

O movimento e a escola Bauhaus foram fundamentais ao design. A profissão, de certa forma, ganha esse *status* pela primeira vez, e, a partir daí, os cursos de Desenho Industrial e de Comunicação Visual (de design) começam a brotar em muitos países, tendo chegado ao Brasil em 1962 com a inauguração da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, no Rio de Janeiro.

A escola alemã ficou famosa, principalmente, pela sua concepção inovadora, agregando todas as expressões artísticas numa estrutura curricular inusitada, disposta a revolucionar. Da tapeçaria ao balé, do mobiliário à escultura, a escola instaurou uma nova realidade de experimentação e ensino. A Bauhaus em Weimar e a Escola de Ulm têm sido objetos constantes de

⁷ op. cit. p. 36.

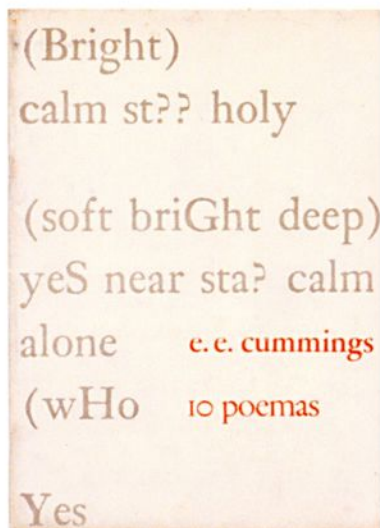
POESIA E VISUALIDADE



67

investigação pela enorme influência que tiveram na prática e no ensino de design em todo o mundo (embora o objetivo original da Bauhaus era a formação de arquitetos). Importante frisar, mesmo que de passagem, que foi a primeira escola a oferecer um curso de graduação em tipografia, em 1925. Esse fato, impulsionou a experimentação e a produção de novos tipos. Os nomes que mais contribuíram, nesse sentido, foram: Moholy-Nagy, Josef Albers, Paul Klee, Wassily Kandinsky e Herbert Bayer.

POESIA E VISUALIDADE



68

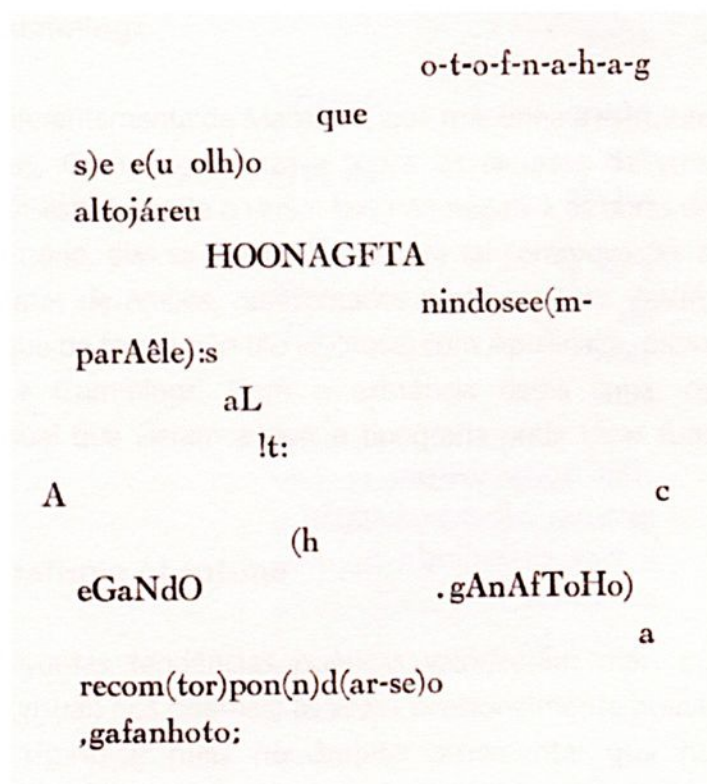
Fig.58

Capa de **10 Poemas** de **E. E. Cummings**

Publicado no Brasil em 1960, a brochura apresenta bellissima capa assinada por dois designers:
Alexandre Wolnner e Geraldo de Barros

Fig.59

Recorte do poema de **E. E. Cummings**
o-t-o-f-n-a-h-a-g
na tradução de **Augusto de Campos**.
in **10 Poemas**
1960



Cummings

Diferentemente de Mallarmé, que mantinha a estrutura de verso em seus poemas, Cummings utilizava todos os recursos de uma tipografia clássica porém desestruturando o verso. Isso não negativa as obras de um ou de outro, pelo contrário, elas se ligam. Basta, para tal comprovação, a comparação entre os poemas de ambos, apresentados neste capítulo. Assim, uma linha iniciada (ainda que de forma não tão vigorosa) com Apollinaire, passa por Mallarmé e chega a Cummings. Com a existência dessa linha, os movimentos de Poesia Visual que vieram a usar a tipografia pode tecer suas feitura.

Grafismo / Letrismo

Algumas tendências poéticas valorizaram mais ou menos o aspecto gráfico (visual) nos poemas; às vezes ocasionalmente houve tal valorização, a qual situou-se mais no âmbito ornamental que no casamento com o semântico. Nesses casos encaixam-se, de certa forma, o Grafismo e o Letrismo que, para a nossa abordagem, contribuiu de maneira menor que outros movimentos já abordados.

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

Fig.60

Poema **Terra**, de **Décio Pignatari**. 1956
O tipo Futura foi, praticamente eleito, o mais neutro, mais geométrico, e o que melhor representava, em termos de funcionalidade, os pensamentos do movimento da Poesia Concreta. É, até hoje, considerado uma obra prima da tipografia de Paul Renner.

Poesia Concreta

Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos. Na amizade entre esses três homens, iniciada em 1948 em São Paulo, está a base do que viria a ser a Poesia Concreta no Brasil. Fundada em interesses comuns na música erudita, no cinema, nas artes plásticas e na poesia moderna, a amizade, em pouco tempo, forneceu os subsídios suficientes para que eles rompessem com a poesia tradicional vigente, mesmo que reconhecendo suas contribuições. Todo um passado poético, que começa com Mallarmé, principalmente, passando por Ezra Pound, Cummings e a retomada com o mais radical do Modernismo de 22, somado ao contexto das artes e do design, que apontamos neste capítulo, forneceu, aos idealizadores do Grupo e Revista Noigandres (fundados pelos três, em 1952), toda a munção necessária à instauração da nova poesia, rompendo vigorosamente com aquela tradicional do verso embaixo de verso. Os nomes mais importantes desse momento, além dos três fundadores do Noigandres ("antídoto do tédio"), foram: Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald, Wladimir Dias Pino, Oliveira Bastos, Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar. Posteriormente, alguns desses nomes romperam com o Grupo e outros se incorporaram: Pedro Xisto, Edgard Braga, José Paulo Paes, entre outros.

Manifesto e Plano-Piloto da Poesia Concreta

Publicado originalmente na revista *AD - Arquitetura e Decoração*, nº 20, no final de 1956, sob o título *Poesia Concreta*, o Manifesto,

assinado por Augusto de Campos (CAMPOS, p. 44 3 45)*, confirma uma série de características, agora comuns, ao poeta concreto e ao designer. Vejamos algumas (os negritos são nossos):

... – o poeta concreto não volta a face às palavras, não lhes lança olhares oblíquos: **vai direto ao seu centro**, para viver e **vivificar a sua factilidade**.

... – o poeta concreto **vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico**, uma célula viva, um organismo completo...

... – o **núcleo poético** é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear dos versos, mas por um **sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes** do poema.

... – funções-relações gráfico-fonéticas ("fatores de proximidade e semelhança") e o **uso substantivo do espaço como elemento de composição** entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à **síntese ideogrâmica do significado**, cria uma totalidade sensível "**verbivocovisual**", de modo a justapor palavras e experiência num **estreito colamento fenomenológico**, antes impossível.

* in CAMPOS, A., PIGNATARI, D, e CAMPOS, H. *Teoria da Poesia Concreta; textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. 208p.

... – POESIA CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO.

Fica clara, através desses recortes, a importância das ferramentas compositivas e das potencialidades dos elementos gráficos na construção da sintaxe da Poesia Concreta. Há uma intencionalidade cirúrgica na manipulação do gráfico, como elemento indissociável e componente sintático no poema.

Em 1958, na edição nº 4 da revista *Noigandres*, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos assinam o *Plano-Piloto da poesia Concreta*⁹, onde, mais uma vez, é possível comprovar a intensa preocupação em elevar os aspectos gráficos a dimensões outras (negritos, nossos):

... a poesia concreta começa por tomar conhecimento do **espaço gráfico como agente estrutural**...

... atomização de palavras, **tipografia fisiognômica**; valorização expressionista do espaço.

... apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto **comunica a sua própria estrutura**: estrutura-conteúdo... seu material: **a palavra** (som,

⁹ in CAMPOS, A., PIGNATARI, D. e CAMPOS, H. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. 208p.

forma visual, carga semântica)... fatores de proximidade e semelhança, **psicologia da gestalt**.

... com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da **comunicação verbal e não-verbal**, com a nota de que se trata de uma **comunicação de formas**, de uma **estrutura-conteúdo**...

... ao **conflito de fundo-e-forma** em busca de identificação, chamamos de **isomorfismo**.

... criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o **poema-produto: objeto útil**.

Novamente, os conceitos e as definições ressaltadas mostram a cumplicidade conceptiva e operativa entre o design e a poesia. Considerar o **poema como um produto** é, de igual e equilibrada maneira, considerar **poesia como design**. Sob esse aspecto, o **produto** é o **mesmo objeto** para o poeta e para o designer. Décio Pignatari, em diversas ocasiões, chegou a afirmar: "*O poeta é o designer da linguagem.*"

Em termos de recursos específicos, a Poesia Concreta também foi econômica: elegeu a tipografia Futura como a ferramenta mais

adequada aos seus propósitos e, no início, aboliu o recurso da cor¹⁰, como observa Camara:

Em sua busca dos termos mínimos e da visualidade estrutural, a poesia concreta descarta o uso da cor, tomando em síntese a luz e a sombra – o branco e o preto. Esta síntese, as características de composição do poema, “a regularidade dos tipos” e o absoluto controle da disposição dos elementos na página conferem à visualidade da poesia concreta um caráter tipográfico. (CAMARA, 2000, p. 89)¹¹.

Novamente, há uma decisiva intencionalidade no rigor com o trato dos elementos gráficos:

Utilizando recursos tipográficos com rigor geométrico e refutando o expressionismo-abstrato da caligrafia manual, a poesia concreta buscou enfatizar a racionalização da forma, objetivando tanto sua reprodução, como a materialidade da palavra. A partir da articulação gráfica, a linguagem foi alçada à dimensão da visualidade. (*op cit*, p. 11)¹².

¹⁰Porém em 1953, Augusto de Campos concebeu a série de poemas coloridos *Poetamenos*, cuja publicação é de 1955.

¹¹CÂMARA, R. *Grafo-Sintaxe Concreta: O Projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rio Ambiciosos, 2000. 144p.

¹²IDEM, pág. 11.

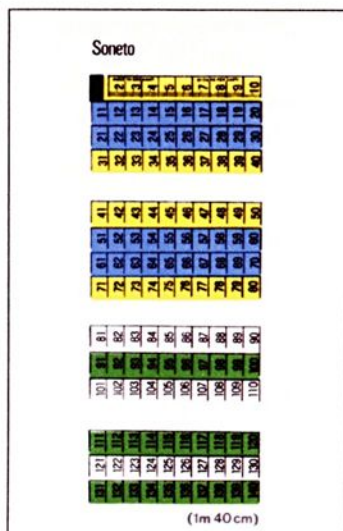


Fig. 61

Soneto, de **Paulo Miranda**.
in *Artéria II*, 1976.

Neste poema, que consideramos autêntico representante da Poesia Intersemiótica – pela definição de Omar Khouri – a tipografia, numeral da fita métrica, é puro verso; e a cor, da mesma fita, é pura rima.

Poesia Intersemiótica

Se considerarmos que a poesia em escrita e a poesia oralizada possuem códigos diferentes, poderíamos, por dedução, afirmar que a poesia produzida por Mallarmé e por Cummings é poesia intercódigos. É na inovadora maneira de considerar e operar as sintaxes do oral, do verbal, do tipográfico, que está a base do que poderíamos chamar de Poesia Intersemiótica.

Omar Khouri, em sua tese de doutorado (infelizmente, ainda não publicada) após apontar, com muita propriedade, as fragilidades das terminologias que vêm sendo utilizadas nesse campo, defende a terminologia “Poesia Intersemiótica” (denominação que chegou a ser muito utilizada e, depois, foi abandonada):

Poesia que pretende fundir códigos, mas tendo por base os diversos códigos da visualidade (onde se inclui o verbal, nas mais variadas formas de escrituração). Fusão de códigos, não simples junção, superposição; daí poderemos chamá-la **intersemiótica**. (KHOURI, 1996, p. 134)¹³.

Apesar de termos adotado o termo Poesia Visual, concordamos com o exposto, e acreditamos que o tempo se encarregará de fixar na história as terminologias mais adequadas para os fenômenos poéticos.

¹³KHOURI, O. *Poesia Visual Brasileira: Uma Poesia na Era Pós-Verso*. São Paulo, 1996 (Tese de Doutorado: COS-PUCSP. Trabalho ainda inédito).

Poesia e Novas Tecnologias

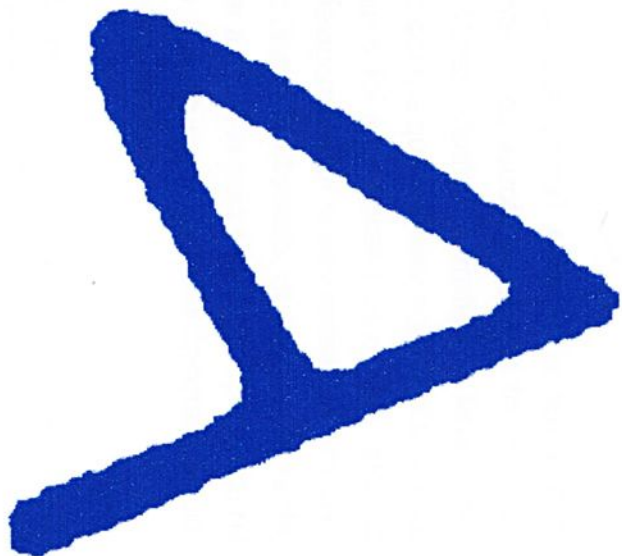
Nossa abordagem deve apresentar um limite, senão, jamais o trabalho seria concluído. Tal limite está esboçado. A antologia que será apresentada e analisada no próximo capítulo, abraça, do primeiro ao último poema, produções publicadas no período entre 1957 e 1992: ou seja: trinta e cinco anos. Muito provavelmente, os primeiros poemas foram executados em tipografia (tipos móveis, mesmo!) e, o penúltimo, com o computador (não o coputador pessoal, ainda). Entre eles: linotipia, fotocomposição, caligrafia, serigrafia, manuscritura, letraset, etc. Ou seja: várias tecnologias; diversidade de recursos. E uma tecnologia, quando deixa de ser nova, sempre sobrevive e é aprimorada e/ou substituída por outras. Ao poeta e ao designer cabe observar e tirar maior proveito das possibilidades sintáticas e técnicas que as novas tecnologias podem viabilizar no campo das idéias, principalmente naquele terreno em que as tecnologias existentes não dão conta.

Como já dissemos, o aprendizado de uma tecnologia amplia o domínio de uma nova. Tendo idéias, o domínio tecnológico – pelo menos em termos de novas possibilidades operativas – ajuda muito. Tecnologias novas podem oferecer mecanismos inspiradores aos operadores poetas; partindo da observação do funcionamento dos tais mecanismos e mesmo de outras tecnologias.

Os poemas constantes do próximo capítulo pretendem colaborar na comprovação do até agora apresentado.



ANÁLISES



ANÁLISES

Amor é um fogo que arde sem se ver,
é ferida que dói, e não se sente;
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer.

A
78

Quando escolhemos esta temática – Tipografia e Poesia – tínhamos entre outros objetivos uma questão muito clara. Como a aplicação da tipografia produziu verdadeiras amalgamações na poesia? De que maneira os poemas poderiam ser integralmente fruídos se configurados com tipos diferentes do original?

Convidamos o ilustre leitor a participar de uma rápida experiência: interrompa a leitura deste texto e leia o soneto de Camões¹ que começa no campo direito superior desta página e continua nas três seguintes. Aceitando, leia o soneto antes de voltar para cá.

Dependendo da sua (leitor) experiência visual com tipografia poderemos verificar o seguinte. Cada estrofe do soneto foi impressa com tipografia diferente: Garamond, Weiss, Optima e Frutiger. Talvez você tenha se concentrado tanto no texto do poema que não tenha percebido a troca dos tipos. É claro que a escolha dos tipos foi intencional e os ajustes finos da tipografia foram necessários para a passagem quase imperceptível de um tipo, inicialmente serifado, super clássico, ao último, bastonado, desprovido de serifa, contemporâneo. Tudo isso, para chamar a atenção para a questão tipográfica na poesia tradicionalmente feita em verso. Em resumo: a troca da tipografia pouco – ou quase nada – alterou a percepção do poema.

Tal indagação nos remete diretamente a outras que permeiam as origens do problema. Perguntado por um aluno orientando de

¹ Luís de Camões, século XVI. José Lino Grünewald (org.) *Grandes Sonetos da Nossa Língua*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987, pág. 32.

ANÁLISES

É um não querer mais que bem querer;
é um andar solitário entre a gente;
é nunca contentar-se de contente;
é um cuidar que ganha em se perder.

Projeto de Conclusão de Curso do porquê da recusa, pelos poetas tradicionais, na primeira metade do século XX, por tipos não serifados respondi, intuitivamente, o seguinte: "muito provavelmente, os tipos não serifados, geométricos, não traduziam com a mesma eficácia as modulações da língua, tanto escrita quanto falada. Os tipos serifados apresentam nuances, movimentos, sutilezas, variações que, de alguma forma, contribuem para a compreensão e amplificação das possibilidades sonoras do poema falado".

Somente depois de consagrados os movimentos artísticos e estéticos do começo do século XX e os movimentos literários e poéticos, que se percebe a importância das novas possibilidades operativas de tipografia e poesia que, com o uso dos caracteres transferíveis (Letraset, por exemplo) e depois, com o computador e o vídeo, produziram um determinado tipo de poesia onde os elementos verbais e visuais – tipográficos – não podem ser fruídos de maneira independente.

Um mesmo poema escrito à mão ou impresso em Garamond apresentava as mesmas possibilidades operativas pelo leitor. Embora, às vezes, houvesse conformações de versos de tamanhos diferentes, o desenho do tipo – mecânico ou manuscrito – não era considerado como componente criativo ou perceptivo. Mantidas as configurações originais da forma poética, o poema estava pronto.

ANÁLISES

É querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence o vencedor;
é ter, com quem nos mata, lealdade.

A

80

Quando Gutenberg imprimiu a Bíblia, usou tipografia diretamente oriunda do manuscrito celebrizado pelas iluminuras da Idade Média. Os gigantes tipógrafos que o sucederam – Aldus Manutius, Claude Garamond, William Caslon, John Baskerville e Giambattista Bodoni – aprimoraram o processo e produziram toda a base que forma, até hoje, a tipografia de desenho clássico: tipos de refinadíssimo desenho serifado, quase todos inspirados no romano, extremamente adequados para a reprodução de textos, inclusive. Não é preciso ir muito longe para reafirmar o exposto acima. A Apple, com seus maravilhosos Macintoshs, utiliza em toda sua identidade visual nada mais, nada menos, que uma fonte Garamond.

Somente durante e depois do século XIX, através dos tipógrafos pioneiros modernos, é que encontramos a segunda parte da base tipográfica que sustentaria toda uma produção de novos tipos com características serifadas e principalmente com os tipos "geométricos" – sem serifa – adentrando no século XX. Esses tipógrafos – melhor seria chamá-los de type designers – produziram verdadeira evolução e revolução na tipografia até meados do século XX, possibilitando aos designers contemporâneos uma sólida base para a experimentação tipográfica, numa velocidade antes inimaginável, permitida pelo computador pessoal.

Indicaremos, em seguida, alguns type designers – poucos, de uma enorme lista – que ajudaram a construir a história da tipografia

ANÁLISES

Mas como causar pode o seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor?

A

81

antes do computador pessoal, além daqueles já apresentados no capítulo II. Seus nomes estão impressos com uma das fontes por eles concebidas².

Adrian Frutiger

Herman Zapf

Frederic W. Goudy

Max Miedinger

Morris Fuller Benton

Oswald Cooper

Paul Renner

Rudolf Koch

² Na ordem apresentada: Frutiger Roman, Optima Medium, Goudy Bold, Helvética Regular, Franklin Gothic Demi, Cooper Medium, Futura Regular, Kabel Demi.

Com o objetivo de introduzir o leitor ao universo tipográfico, apresentaremos, a seguir, uma mínima tabela classificatória de tipos. Na verdade, um pálido resumo do trabalho de Lewis Blackwell³. Importante lembrar de que não existe sistema classificatório perfeito, principalmente de°pois da explosão do computador pessoal e dos softwares Fontographer, por exemplo) dedicados à criação de tipos. Somente em 1995, por exemplo, estima-se que foram criados mais de dez mil novos tipos, no planeta.

Classificação	Tipo
Humanista	Jenson
Garalde	Bembo
De Transição	Caslon
Didot	Bodoni
Neotransição Serifado	Bookman
Bloco Serifado	Clarendon
Sem Serifa	
<i>Grotesco</i>	Franklin Gothic
<i>Neogrotesco</i>	Univers
<i>Geométrico</i>	Avant Gard
<i>Humanista</i>	Optima
Glífico	Latin
Caligráfico	<i>Zapf Chancery</i>
Decorativo	Broadway

³ in Noigandres nº 4, Edição dos Autores, São Pulo, 1958.



VVVVVVVVVVV
VVVVVVVVVVE
VVVVVVVVVEL
VVVVVVVVELO
VVVVVVVELOC
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCIDA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

Retomando a experiência inicial, convidamos, mais uma vez, o leitor a verificar as conformações apresentadas nas páginas seguintes do poema de Ronaldo Azeredo: **VELOCIDADE**³ (1957), que se mostra na sua versão original nesta página. Veja, nas versões por nós manipuladas na seqüência que, quanto mais o desenho do tipo se afasta do original (Futura), a degeneração do poema ocorre na mesma proporção.

Voltando ao assunto interrompido: enfim, a questão histórica principal é que somente no século XX houve ambiente tecnológico na arte e no design para o desenvolvimento de inúmeras variações tipográficas, que não comportam uma classificação simplificada da questão serifa/não serifa. Tem sido impossível utilizar-se de qualquer sistema de classificação existente. Nenhum deles dá conta da imensa variedade de desenhos de tipos produzidos, principalmente nos últimos 25 anos.

Não pretendemos, aqui, trabalhar essa questão, mas sim, radiografar o uso do tipo no poema, de maneira menos ortodoxa, sem citar origem e história da tipografia utilizada. Apresentando análises e comentários breves, às vezes telegráficos, numa metonímia que pretende ser o mínimo pessoal possível e ao mesmo tempo ampla: não pretendemos esgotar o poema. 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. Aprisionar um poema como VIVA VAIA numa

³ in Noigandres nº 4, Edição dos Autores, São Pulo, 1958.



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 V E L
V 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

encadernação como esta, por exemplo, é quase um crime. Um poema é um ser vivo e independente.

Sobre as análises curtas que o leitor encontrará aqui: Como em projetos editoriais, os textos foram escritos para se encaixar em determinados espaços gráficos. Quase os mesmos espaços destinados aos poemas. Nossos comentários se conformarão nessa arriscada direção: Trata-se de uma tese; tese é tentativa de esgotamento (por parte deste candidato, não) de um assunto.

Apostamos na relevância da coleção de poemas apresentada, nos apontamentos mínimos necessários para a justificativa da tese e no aprimoramento – ao leitor / fruidor – do tema Tipo & Poema. Assim, a antologia foi norteadada sobretudo pela potência do tipo no poema. Há casos em que mais de um poema de um mesmo poeta foi selecionado, em função do grau de rigor e inovação. Em outros, apesar da expressão do conjunto da obra, apenas um poema foi apresentado por acreditarmos que se trata de representante possível da produção do artista, pela ótica da pesquisa.

Ao final das dezenove análises apresentaremos mais uma, porém com características diferentes das anteriores. A partir do poema O PULSAR, de Augusto de Campos, operamos algumas releituras que resultaram em um trabalho independente.

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

Apresentaremos, a seguir, uma lista das publicações consultadas (muitos trabalhos publicados autonomamente também foram pesquisados), o que pode fornecer o panorama do universo pesquisado. Ressaltamos a dificuldade em encontrar esse tipo de produção organizada em bibliotecas e, por esse motivo, temos consciência do risco de termos deixado alguns poemas/poetas de fora.

Publicações Consultadas

AGRRAFIKA

Entretempo Edições Serigráficas

São Paulo SP

1987

ALMANAK 80

São Paulo SP

1980

ALMANAK 81

Kataloki

São Paulo SP

1981

ANÁLISES

VVVVVVVVVVV
VVVVVVVVVVE
VVVVVVVVVEL
VVVVVVVVELO
VVVVVVVELOC
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCIDA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

A

86

ALMANAK 88

Atlas

São Paulo SP

1988

ARTÉRIA - números 1 a 6

Nomuque Edições

Pirajuí e São Paulo SP

1975 – 1992

CAIXA PRETA

Augusto de Campos e Julio Plaza

Edições Invenção

São Paulo SP

1975

CANTARES

Ezra Pound

MEC

Rio de Janeiro RJ

1960

ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ
 ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ɛ
 ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ɛ ɛ
 ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ɛ ɛ ɔ
 ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ɛ ɛ ɔ ɛ
 ʋ ʋ ʋ ʋ ʋ ɛ ɛ ɔ ɛ ɟ
 ʋ ʋ ʋ ʋ ɛ ɛ ɔ ɛ ɟ ɟ
 ʋ ʋ ʋ ɛ ɛ ɔ ɛ ɟ ɟ ɟ
 ʋ ʋ ɛ ɛ ɔ ɛ ɟ ɟ ɟ ɟ
 ʋ ɛ ɛ ɔ ɛ ɟ ɟ ɟ ɟ ɛ

1974 a 1990

1960

1968

1985

ANÁLISES

V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V V

A

88

INVENÇÃO

Revista de Arte de Vanguarda

Massao Ono

São Paulo SP

1961

INVENÇÃO 2

Revista de Arte de Vanguarda

Edição Invenção

São Paulo SP

1962

INVENÇÃO 3

Revista de Arte de Vanguarda

Edição Invenção

São Paulo SP

1963

INVENÇÃO 4

Revista de Arte de Vanguarda

Edição Invenção

São Paulo SP

1964



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

INVENÇÃO 5

Revista de Arte de Vanguarda

Edição Invenção

São Paulo SP

1966/67

NÃO MUITO MAS MUITO DA POESIA SEGUNDO O SÉCULO XX

Omar Khouri (org.)

Nomuque Edições

São Paulo SP

Edições de 1982, 1983 e 1984

80 POEMAS

Paulo Leminski

Edições Zap

Curitiba PR

1980

PEQUENA ANTOLOGIA DA POESIA OCIDENTAL SÉC. XVI - XX

Omar Khouri (org.) Nomuque Edições

São Paulo SP

Edições de 1980 e 1981



ANÁLISES

o o o o o o o o o o
o o o o o o o o o o
o o o o o o o o o o
o o o o o o o o o o
o o o o o o o o o o
o o o o o o o o o o
o o o o o o o o o o
o o o o o o o o o o
o o o o o o o o o o
o o o o o o o o o o
o o o o o o o o o o
o o o o o o o o o o
o o o o o o o o o o
o o o o o o o o o o
o o o o o o o o o o

A

90

POESIA EM GREVE

Edições Greve

Por Lenora de Barros, Pedro Tavares de Lima

e Régis Bonvicino

São Paulo SP

1975

POESIA PLANETÁRIA. A REVOLUÇÃO CONCRETA.

AMOSTRAGEM

Omar Khouri (org.)

Nomuque Edições

São Paulo SP

1985/6

POLEM

Número único

Ed. Lidador

Rio de Janeiro RJ

1974

QORPO ESTRANHO

Número 01

São Paulo SP

1976

ANÁLISES

A

91

POEMAS

Nas páginas que antecedem os poemas, indicamos dados básicos da obra e também algumas informações biográficas dos poetas.

Os poemas são apresentados em ordem cronológica, da data de sua concepção, ou da sua primeira publicação.



ANÁLISES

A

92

RUASOL

Ronaldo Azeredo

1957

Nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1937. Integrrou-se cedo ao Grupo Noigandres, criador da Poesia Concreta, radicando-se em São Paulo. É autor de alguns dos mais conhecidos poemas concretos da dita fase ortodoxa (anos 50).

**ruaruaruasol
ruaruasolrua
ruasolruarua
solruaruarua
ruaruaruas**

ANÁLISES

ruaruaruasol
ruaruasolrua
ruasolruarua
solruaruarua
ruaruaruas

A

94

A consagrada tipografia Futura (Paul Renner) com sua geometria impecável e implacável fornece a base tipográfica para a expressão desse poema (e à muitos outros da Poesia Concreta).

O movimento e o ritmo cinematográfico – linha-fotograma – é obtido pelo deslocamento de uma possível linha contínua (a linha do tempo) e pela única letra que apresenta ascendente: o **l**. Conforme a letra **l** vai se movimentando da direita para a esquerda (no sentido inverso de leitura) – o sol se pondo – a mesma letra faz o papel de número de um mostrador: uma linha vertical marcando o tempo numa infinita linha horizontal.

O preciso tratamento tipográfico reforça a idéia de movimento pelos alinhamentos das letras e entrelinhamento do bloco. As palavras **ruas**, por não apresentarem ascendentes nem descendentes, conformam retângulos de base extremamente mais larga do que a altura, possibilitando a visão das ruas / linhas de um pedaço de uma cidade / texto. Cidade que, após o sol sair do poema, mostra-se ainda mais estática: é noite. O último **s**, em linha a completar-se, indicia a continuidade de uma semelhante conformação: um novo dia.

A percepção visual da totalidade do poema permite a visão de uma página que se vai, reforçada pela área branca da última linha, como se algo estivesse sendo encoberto pelo virar da mesma página à espera da seguinte.

ANÁLISES

A

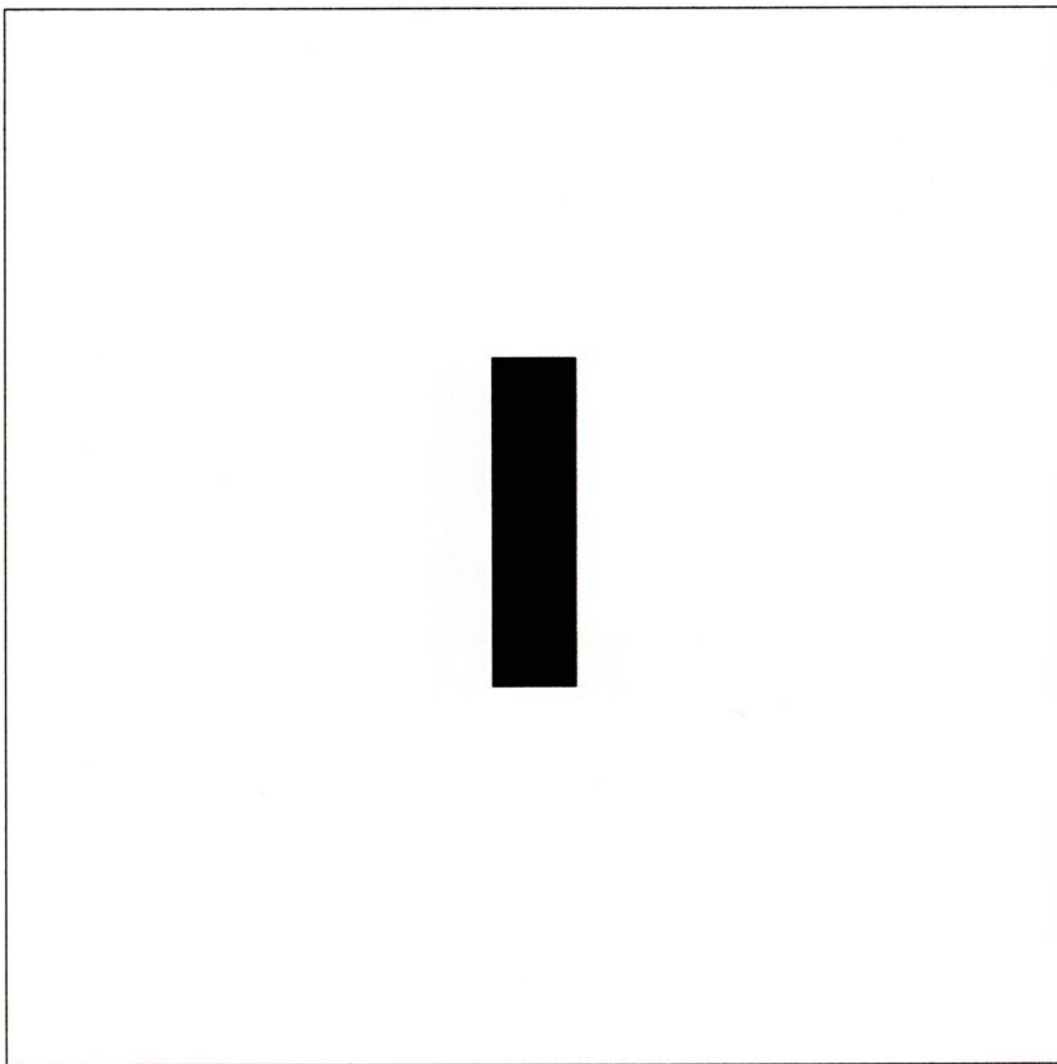
95

LIFE

Décio Pignatari

1958

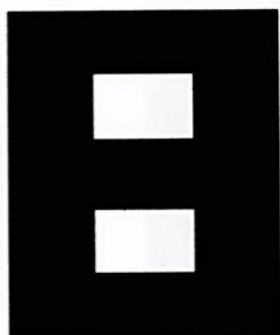
Nasceu em Jundiaí, São Paulo, em 1927.
Criador, juntamente com os irmãos Augusto e
Haroldo de Campos, da Poesia Concreta.
Poeta, teórico das comunicações e crítico,
foi o introdutor dos estudos da Semiótica
peirceana no Brasil.



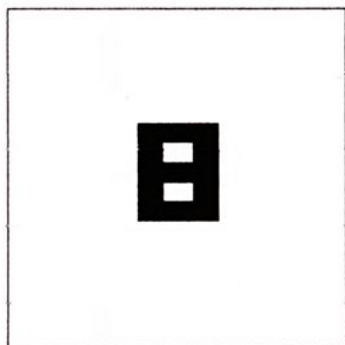
L

F

E



LIFE



Poema configurado por seqüencialidade, modulação, mosaico e superposição de retângulos, onde o resultado permite a experiência da fruição do conjunto das páginas/pranchas/lâminas.

A unidade mínima verbal é idêntica à visual. Operada em todas as páginas – melhor lâminas – a letra é figura geométrica bruta. Ortogonal. Preto no Branco. Processada em compodecomposição até virar palavra. Depois de operado, o poema permite ser fruído via geometria também de trás para a frente.

Unidade mínima elevada ao extremo onde letra e figura não podem ser separadas. A geometria de cada expressão gráfica – centralizada – concentra o olho do fruidor nas possíveis configurações. Impossível (?) por uma tipografia outra.

Na próxima página, uma visão de todas as lâminas do poema, que, quando agrupadas mais parecem fotogramas de uma animação.

I

L

F

E

B

LIFE

ANÁLISES

A

104

ORGANISMO

Décio Pignatari

1960



o organismo quer perdurar

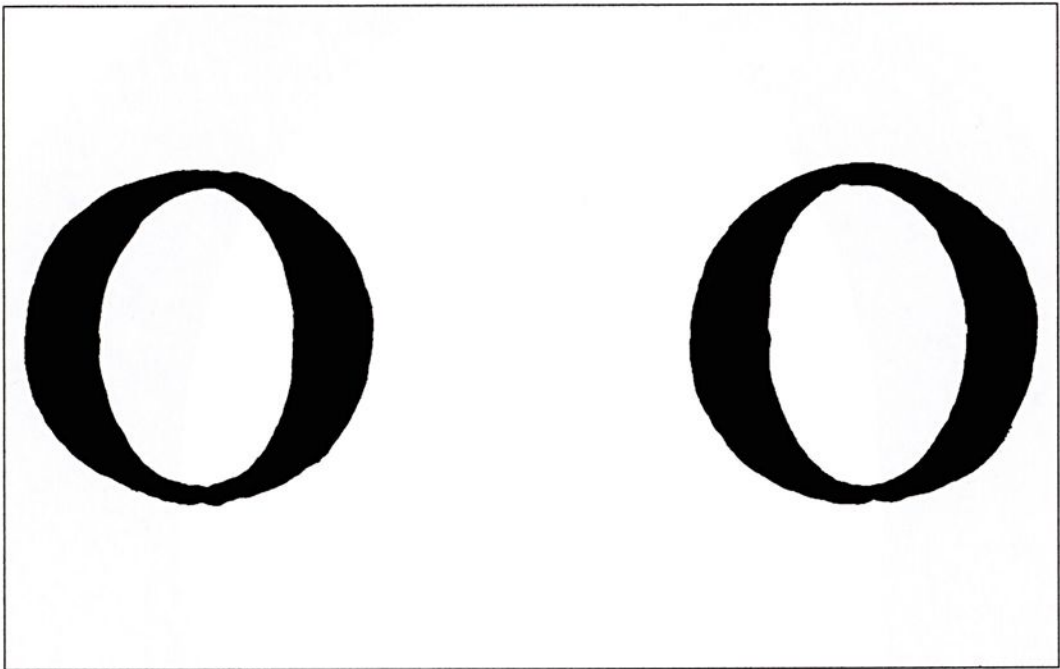
o organismo quer repet

o organismo quer re

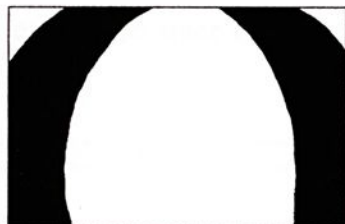
o organismo quer

o organism

orgasm







Composto por oito lâminas-sequenciais em páginas ímpares, o poema, de início, induz o seu principal mecanismo criativo e operativo: ampliação e recorte de um poema aparentemente de dois versos.

Porém, sua construção não é tão simples assim. Na medida em que a ampliação ocorre, a tipografia ampliada (de material impresso) mostra suas irregularidades, tornando-se cada vez menos verbal. Por um tratamento também de escala, a quantidade cada vez menor de palavras rompe a noção de verso e migra para a ilustração pura, através das configurações promovidas pelas características específicas da tipografia superampliada em tensão figura-fundo.

O movimento produzido pela evolução da estrutura de linha para a estrutura de quase-tela é enriquecida pela tipografia serifada, típica dos livros de poesia em verso, a qual ganha dimensão de observação microscópica e macroscópica simultaneamente. Visual dentro e fora do verbal, também pela tinta e pelo papel.

Na próxima página, uma visão de todas as lâminas do poema.

o organismo quer perdurar

o organismo quer repet

o organismo quer re

o organismo quer

o organism

orgasm

O O



INDIVIDUALISTA

Ladislav Novák

1964

(composto entre 1959 e 1963)

Poeta e pintor nascido na Tchecoslováquia, em 1925. Seus poemas podem ser encontrados em várias publicações internacionais, como revistas e antologias de Poesia Concreta.

individualista

pg. 10 formal?
pg. 10 deen
Alfonso

André dualist &
possible to interpret, etc.

ANÁLISES IIII1IIIIIIIIIIIIII



117

Poema de altíssimo grau de explicitação e, portanto, de difíceis ou desnecessários comentários. De qualquer maneira, vale ressaltar a invenção na configuração do poema, pela estrutura e pela tipografia.

O enorme “i” formado por 154 números “um”, em 11 (proposital?) linhas, posicionado de forma a conduzir o olho do fruidor de volta ao título, causa, ao mesmo tempo, estranheza e surpresa, levando ao rápido entendimento.

A tipografia serifada clássica com estilo condensado tem papel fundamental, porque a estrutura título/versos é mantida e subvertida – também simultaneamente. Embora o título alinhado à esquerda contribua para a estrutura citada, reforça a significação pelo deslocamento e ajuste apertado no tracking, enquanto o contrário ocorre no ajuste das letras dos “versos”.

Quase imperceptível, na quarta linha comparece um único “1” na posição normal, reforçando novamente a compreensão do poema.

ANÁLISES

A

118

LUXO

Augusto de Campos

1965

Augusto Luiz Browne de Campos

Nasceu em São Paulo, em 1931.

Foi um dos criadores da Poesia Concreta. Além de poeta é ensaísta e tradutor-recriador de poemas.

Em sua poesia sempre utilizou das mais avançadas tecnologias.

LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO LUXO		LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXOXO		LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO		LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXOXO		LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO		LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO		LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO		LUXO LUXO LUXO

LUXOXO
LUXO
LUXOXO

O poema, provavelmente composto pelo próprio autor através de caracteres transferíveis (ou por fotoletra), é também um clássico no que se refere à poesia concreta. O conceito do kitsch foi operado com precisão absoluta, tanto na idealização quanto na finalização gráfica.

A tipografia utilizada – duas, na verdade – são vigorosamente opostas. A palavra “lixo” é bastonada ao extremo enquanto a configuração das letras é feita por mais de 58 palavras “luxo” em tipografia descaradamente decorativa/fantasia.

A precisão das proporções está nítida na finalização, de modo que as duas distâncias de leitura do poema são extremamente confortáveis. O desenho decorativo da tipografia modulada – com peso na metade superior da letra – tem um efeito muito curioso: o poema completo sofre um movimento de elevação (quando pensamos em lixo existe um efeito de depositar objetos em direção ao chão!).

Curiosa solução no centro do “X” onde novos significados podem ser agregados ao poema.

ANÁLISES



121

CHUVA (AMÊ)

Seiichi Niikuni

1966

Poeta japonês nascido em 1925 (já falecido).
Comparece em várias antologias internacionais da
Poesia Concreta.



雨

ANÁLISES



A
123

Pela simplicidade explícita na configuração do poema, pouco há que se comentar além da brilhante e resistente concepção gráfica materializada por Seiichi Niikuni.

O resultado é vibrante, harmônico, econômico, simétrico e instigante. A construção/solução é simples: da palavra “ame” – canji – que comparece no centro da base do poema, foram retirados os elementos que interessavam ao poeta que – pela modulação e repetição – construiu a massa retangular que deságua na página de modo puramente visual, amplificando o sentido e a fruição da obra.

A harmonia obtida pela meticulosa proporção do retângulo é extremamente agradável fazendo com que o olhar do fruidor não se canse de observar a beleza e a importância da chuva. Como se estivesse frente à uma janela envidraçada dentro de uma casa: o fenômeno ocorre enquadrado e silencioso do lado de fora. A conformação já apontada na base do poema pode ser lida – pela sua posição frente aos elementos múltiplos – como uma semente e/ou uma raiz: o poema é, também, árvore. O ir e vir da água na chuva e na evaporação. E ainda mais: espermatozóides rumo à fecundação.

Único representante oriental que comparece nesta antologia, principalmente para reforçar o grau de iconicidade do canji e das escritas orientais.

ANÁLISES



124

SHE

Pedro Xisto

1966

Pedro Xisto de Carvalho

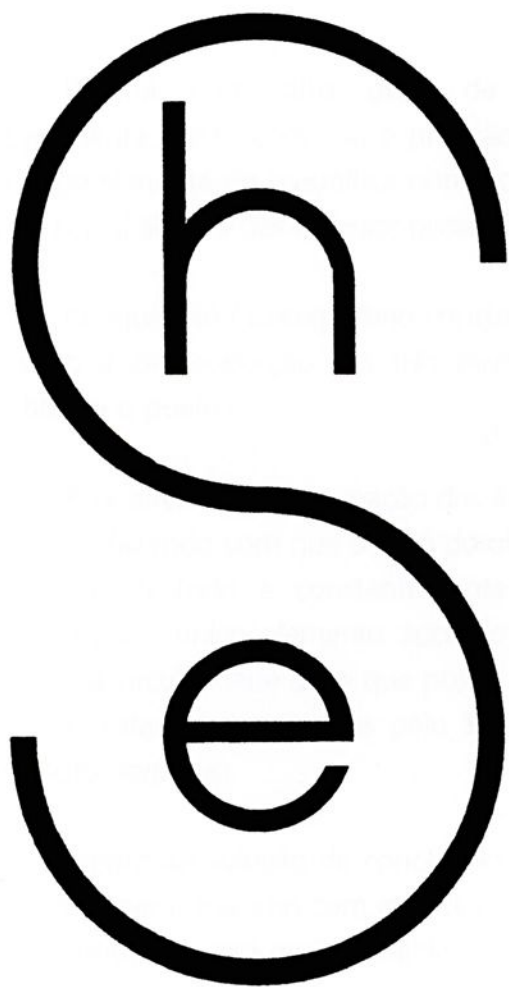
Nasceu em Limoeiro, Pernambuco, em 1901.

Fascinado pela concisão do haikai, produziu muitas peças dentro dessa forma originária do Japão.

Do seu contato com a poesia concreta, nasceram peças originais e de admirável dimensão gráfica.

Veio a falecer no ano de 1987.

Epithalamium II



he = ele
& = e
She = ela

S = serpens
h = homo
e = eva

Epithalâmio: canto ou poema nupcial

h
,
e

Poema com alto grau de expressão gráfica proporcionada, principalmente, pela economia e precisão na concepção e na finalização. Excelente representante da magnífica obra poética de Pedro Xisto, marcada pela busca do haikai através dos recursos possíveis da escrita ocidental.

O equilíbrio / desequilíbrio constante da peça é obtido pela precisão de posição e de proporção nos três elementos (apenas três!) tipográficos que constituem o poema.

Pela diferença de ocupação das áreas do **h** e do **e**, o **S** produz intenso movimento fazendo com que o olho do observador-fruidor não se fixe em alguma parte: o todo é constantemente organismo vivo. A estabilidade do **h** minúsculo – único elemento apoiado numa linha invisível horizontal – contrapõe-se à circularidade do **e** que possui uma linha horizontal interna, o que reforça as rotações provocadas pelo **S**: o conjunto nunca se estabiliza, como num moto-perpétuo.

Espantosa solução de concepção e finalização no que tange aos objetivos de informar o máximo com recursos mínimos. Para aqueles que primam pela pouca produção com muita qualidade, o poema proporciona muito tempo para reflexão sem publicação (reveja a data da obra: 1966).

K8

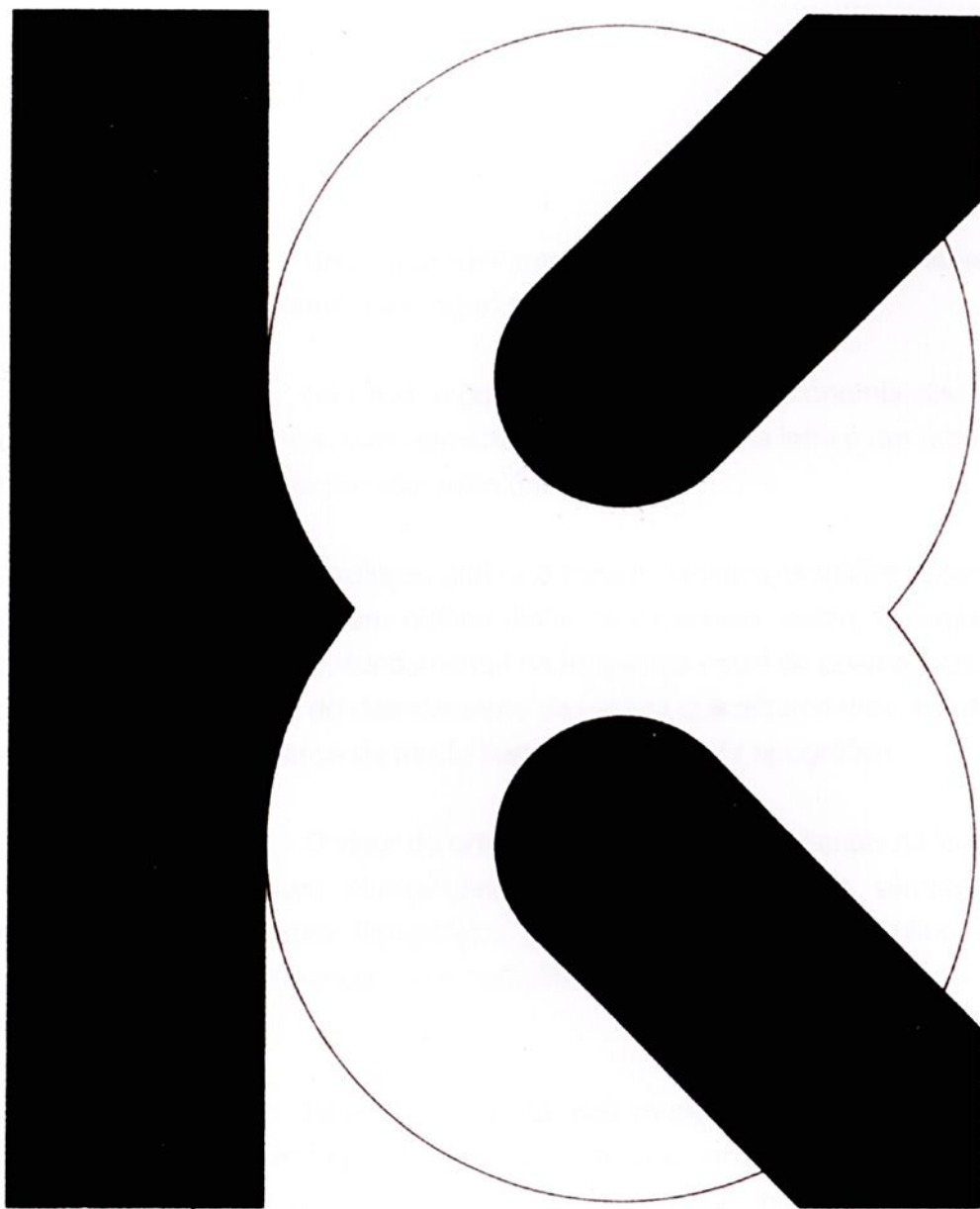
Villari Herrmann

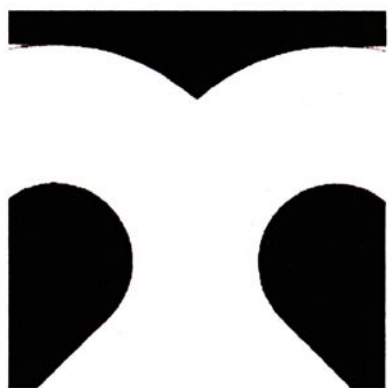
1969 - 1971

José Lázaro Geraldo Villari Herrmann

Nasceu em São Carlos, São Paulo, em 1943.

Poeta intersemiótico desde fins dos anos 60,
sua produção tem-se caracterizado pela raridade
e alta qualidade.





Único representante que aqui comparece da (pequena – em número, mas enorme – em rigor) obra de Villare Herrmann.

De início, o poema já apresenta sua economia absoluta no trato da sintaxe: apenas dois elementos tipográficos: uma letra e um número entrelaçados – resultando em elemento único.

A solução gráfica é espantosamente simplificada com a letra chapada e o número em outline (linha de contorno). Assim, o conjunto ganha tridimensionalidade, fundamental na fruição via visual do poema, pois via sonora, o título dá conta do desvelamento da palavra que assume uma estrutura de ação ao re-apresentar-se de modo ilustrativo no visual / tipográfico.

O vigor do ortogonal e da diagonal presentes na letra **K** é subvertido pela pura circularidade do número 8. Nesse sentido, o entrelaçamento de corpos tipográficos do poema revigora o masculino e o feminino com suas diferenças, suas semelhanças e sua unicidade quando em coito.

Para integrar ainda mais os elementos, as *pernas* do **K** aparentam sangrar o retângulo formado pelas figuras, amplificando, ainda mais a unicidade do ato sexual entre os tipos como se fosse um instantâneo flagrado da cópula.

ANÁLISES

A
130

UIVÔO

Edgard Braga

1969

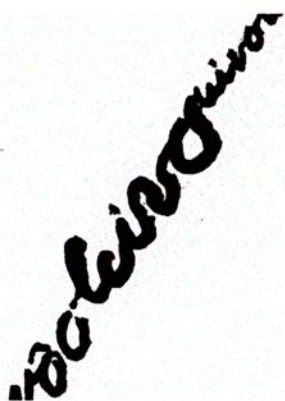
Edgard Pimentel Braga

Nasceu em Maceió, Alagoas, em 1897.

Médico obstetra, fixou residência em São Paulo, onde permaneceu até à sua morte, em 1985. Poeta desde a juventude, começou a produzir obra importante a partir do seu contato com a Poesia Concreta nos anos 60, tendo chegado a um modo próprio, onde o elemento gráfico era fundamental.

Yirouinching

ANÁLISES



A

132

Um representante – entre muitos – da fabulosa obra gestual / caligráfica de Edgard Braga. O poema apresenta, de início, seu enorme vigor: um elemento longo, sinuoso, irregular, indecifrável, contínuo, orgânico atravessando a diagonal do campo – de baixo para cima – rompendo sua ortogonalidade estática: a base sintática do poema já está apresentada.

O retângulo / suporte desempenha vários papéis: a página em branco, o silêncio, a noite (mesmo sem o uso do preto), o ortogonal, o mecânico, o preciso, o geométrico, o previsível, o estático, o equilíbrio e, até mesmo, o som noturno indecifrável, composto de infinidade de ruídos que, no conjunto, se mostra uniforme (o vazio da noite é cheio de sons).

O caligráfico se apresenta radicalmente em oposição: o rompimento do branco, o ruído, a lua (o dia, a luz), o sinuoso, o manual, o impreciso, o gestual, o imprevisível, o dinâmico, o desequilíbrio e o sonoro, num grito que arrasa o silêncio da página e conseqüentemente da noite.

A divisão radical do campo em duas partes quase triangulares não produz um efeito harmônico, como seria esperado se fosse obtida por linha reta. Pelo contrário, a imprecisão exacerbada pelo claro esforço da linha verbal / visual faz com que o grito quase não aconteça. O vigor do trabalho se dá pelo controle / descontrole – a modulação entre ambos – do manual, do caligráfico, na sofrida tentativa de se completar o poema. De se chegar ao dia.

ANÁLISES

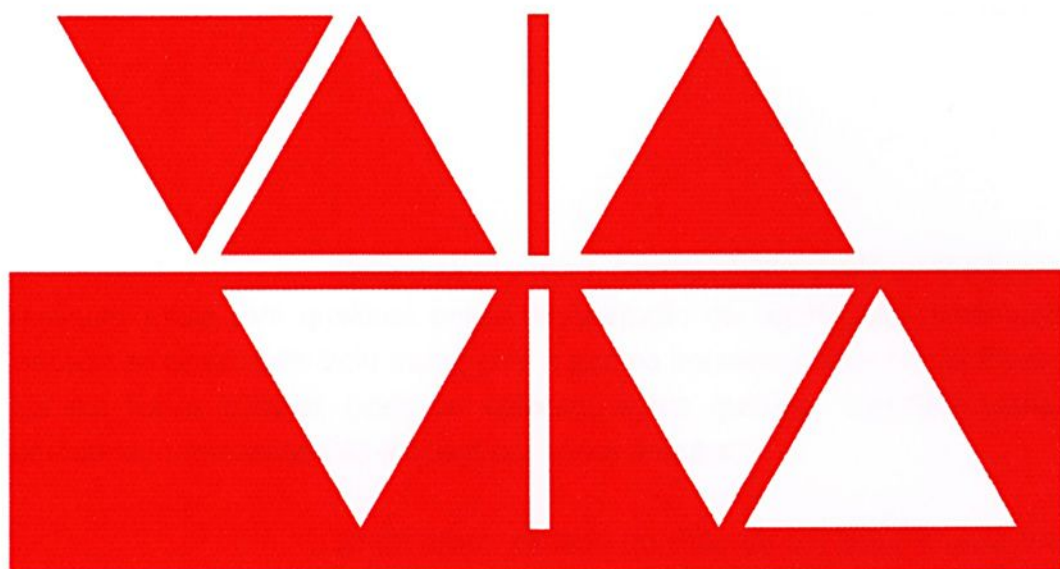
A

133

VIVA VAIA

Augusto de Campos

1972





Poema além página, poema-objeto, pode ser fruído em qualquer mídia sem qualquer perda de operação ou significação. Retângulo vincado ao centro pelo lado maior, com o poema impresso a uma cor na frente. Na sua forma original, pode ser colocado sobre qualquer superfície plana, permitindo uma apreensão da peça por vários ângulos.

Já foi usado pintado no chão de um palco e, pela sua estrutura sofisticadamente elaborada, produz uma leitura simples, não exigindo do fruidor grandes habilidades de investigação.

Dois campos com espelhamento de apenas duas figuras geométricas: retângulo e triângulo. O alinhamento entre os agrupamentos das duas configurações – positivo e negativo – reforçam a dinâmica do poema, convidando o fruidor a fazer a rotação da peça. Importante – no poema-objeto – que, quando em pé, a base inexistente completa a percepção do poema, pelo formato de prisma reforçando as letras A e V vazias.

Tipografia amplisimplificada ao máximo com o vigor do vermelho, de significado verbal-visual puro.

ANÁLISES

A

136

O PULSAR

Augusto de Campos

1975

•ND★	QU★R	QU★	V•C★	★ST★JA
★M	MART★		•U	★LD•RAD•
ABRA	▲	JAN★LA	★	V★JA
•	PULSAR		QUAS★	MUD•
ABRAÇ•	D★	AN•S		LUZ
QU•	N•NHUM	SOL		AQU•C•
•	OCO	SEURO		•SQU•C•



Como Viva Vaia, Pulsar é um dos mais conhecidos poemas que operam o visual e o tipográfico de forma muito vigorosa.

O uso dos elementos vazados sobre fundo preto potencializa a espacialidade do poema e as margens menores que os espaços internos produzem grande efeito de movimento das figuras para fora do campo visual.

A tipografia fantasia foi escolhida com muita precisão: formas puras e vigorosas: ou é círculo ou é reta. Uma breve linha insistindo em sugerir a transformação de uma forma ainda bruta em letra. Ortogonal em oposição ao circular.

Os círculos-planetas e as estrelas-sóis produzem um diálogo entre forma pura e forma lapidada. Num crescente-decrescente: enquanto os círculos aumentam de tamanho a cada linha do poema, as estrelas vão diminuindo na mesma proporção, o que revela um requinte no domínio da linguagem visual e tipográfica.

A convivência entre os elementos gráficos apresenta-se impecável do ponto de vista estético onde, apesar da bidimensionalidade da estrela, do círculo e das letras, o efeito tridimensional é rapidamente percebido. Vigor e rigor absolutos nesta outra pérola produzida por Augusto de Campos.

ANÁLISES

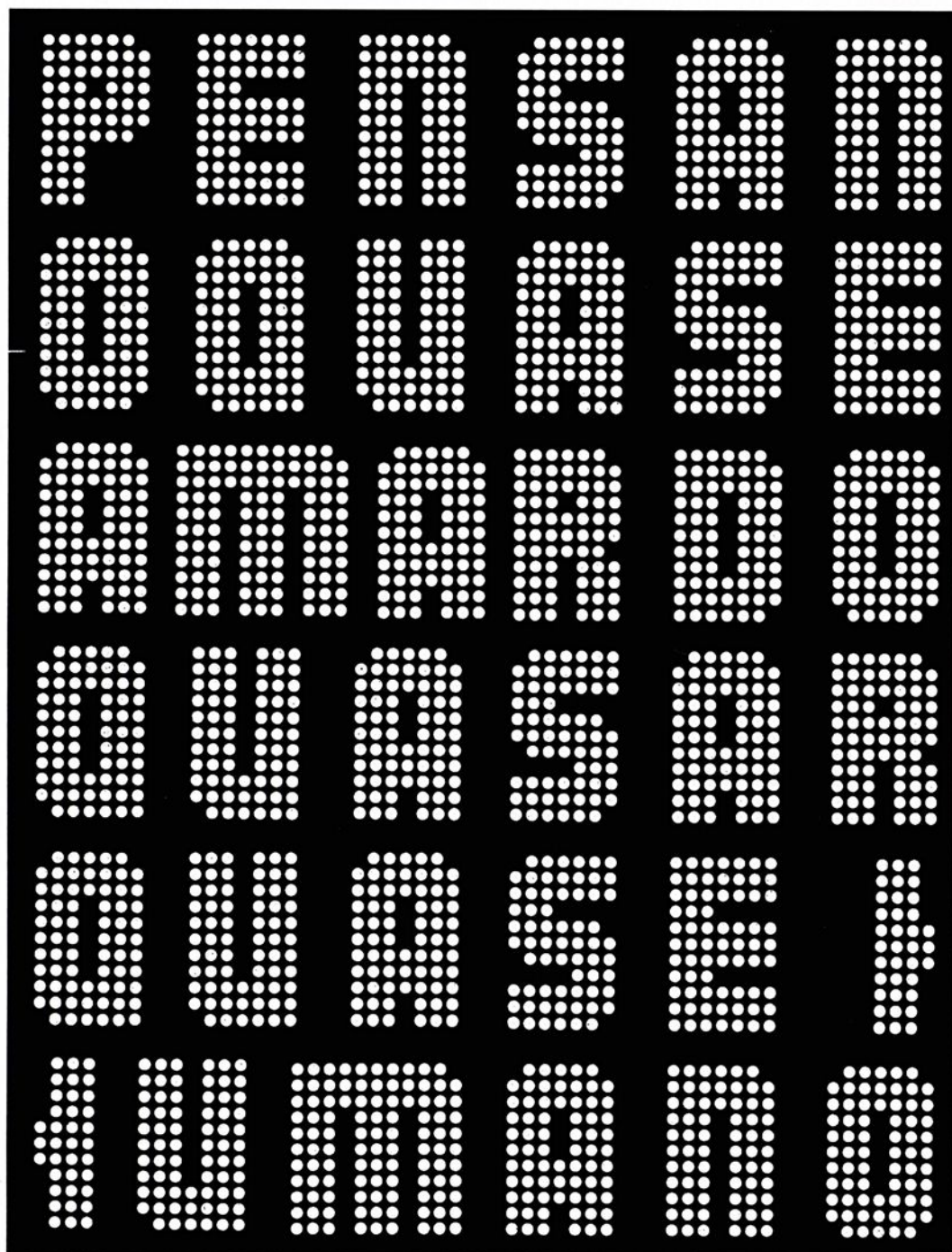
A
139

O QUASAR

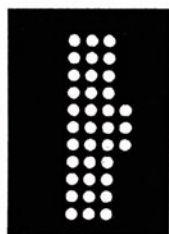
Augusto de Campos

1975





ANÁLISES



A
141

Mais um clássico de Augusto de Campos, o Quasar é um poema de rara beleza. Novamente a simplicidade de concepção e de operação gráfica comparece no trabalho, onde a tipografia tem papel fundamental.

Ela não só contribui no ilustrativo, como remete também ao fenômeno – quasar – que em astronomia significa fonte de rádio de origem ainda misteriosa, que emite maior quantidade de ondas do que grandes galáxias. Nesse sentido, a tipografia escolhida reforça e ilustra o significado, dialogando com as palavras do poema.

Operado através das técnicas de modulação e repetição, onde o resultado tipográfico é valorizado e contextualizado através do branco sobre fundo preto. Assim, o tratamento do micro e do macro se faz na globalidade do poema. A noção de unidade – bit – é reforçada pelas letras estarem conformadas em um grid. Assim, o poema pode ser um instantâneo de um luminoso, de um display: raro, acaso, quasar.

Embora publicado em 1975 – utilizando caractere transferível (letraset) na sua artefinalização – o poema apresenta enorme durabilidade estética por sua concepção simples e finalização gráfica precisa.

BAIT'N IN BLUE

Walter Silveira

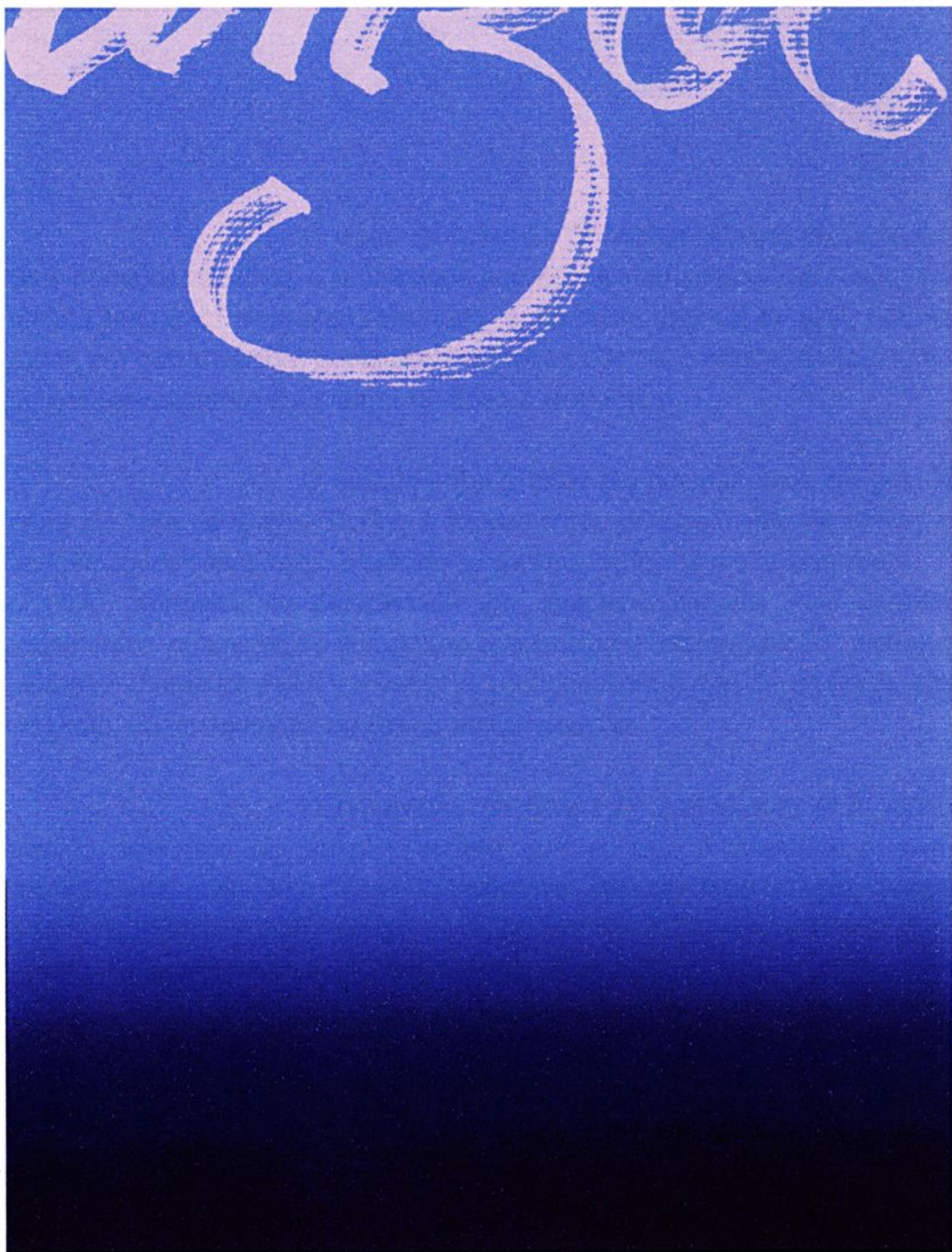
1976 - 1987

Walt B. Blackberry - Walter Silva Silveira

Nasceu em São Paulo, em 1955.

Poeta, artista gráfico, homem de televisão
e vídeo-maker, promotor de eventos culturais.

Vive e trabalha em São Paulo.



ANÁLISES



A
144

O vigor da caligrafia de Walter Silveira, presente em seus inúmeros trabalhos, é apresentada aqui com extrema beleza, ampliada pela técnica serigráfica altamente sofisticada: prata sobre degradê de azul. Mesmo assim, em outras versões publicadas do mesmo poema, a originalidade, o vigor do gestual-caligráfico e a plástica do poema se mantêm.

O diálogo entre o título e o poema, como em grande parte da obra de Walter Silveira, é fundamental, principalmente na operação texto-imagem. Nessa ótica, o sentido se constrói de forma muito importante: o título, normalmente apresentado em caracteres comuns, sem grandes tratamentos, potencializa o verbal puro enquanto que nos caligramas, – se é que podemos chamá-los assim – o verbal se configura com o máximo de visual, seja no gesto, no instrumento, na cor ou na composição.

O observador da obra está imerso num azul, sendo atraído pela isca do anzol prateado que conduz à superfície-palavra. Tecnicamente, existe uma subversão claramente intencional do conceito de que a zona fisionômica superior de um texto escrito é mais legível que a inferior, que, neste caso, apresenta-se ocultada pelo refile do suporte.

ANÁLISES

A

145

O LANCE DO GAGO

Tadeu Jungle

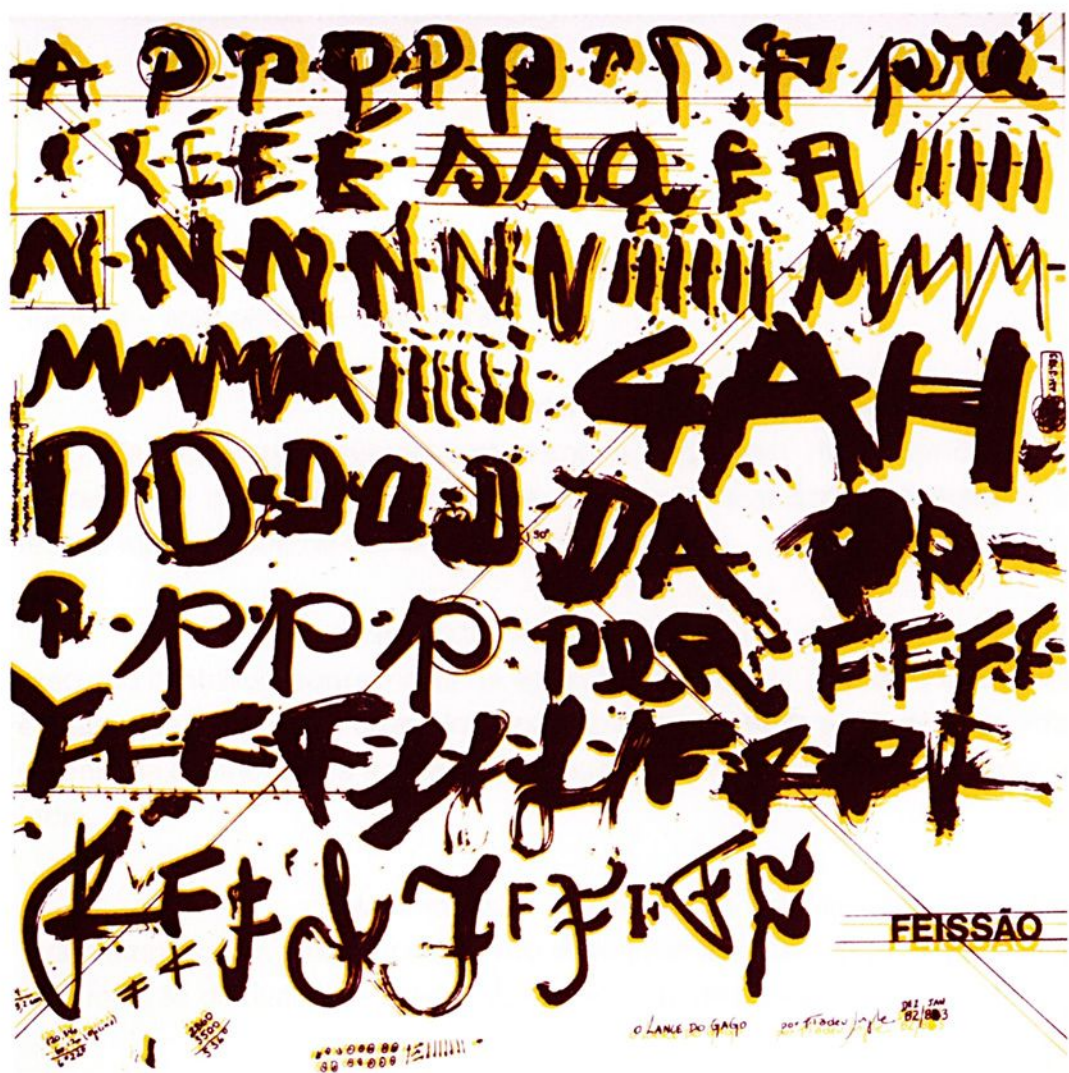
1982/83

Ted Jungle - Tadeu Junges

Nasceu em São Paulo, em 1956.

Poeta, artista gráfico, publicitário, homem de televisão, promotor de eventos e vídeo-maker.

Vive e trabalha em São Paulo.





Poema muito curioso pela sua plástica, descontração, humor e – com certeza – sofisticação.

Embora aparentemente descompromissada, a tipografia acaba por apresentar-se como a linguagem mais expressiva na concepção e configuração do poema. O manual/caligráfico exacerbado é a técnica mais potente na comunicação do trabalho.

Um misto de planejamento e (suposta) falha de execução contribui enormemente na apreensão do poema, quando o ortogonal é quase que literalmente arrasado pelo traço manual. A expressão de cada letra desenhada contribui para a apreensão da idéia que – num vai-e-vem – reforça o título.

Na impressão serigráfica do poema, esses aspectos foram amplificados pelo descarado erro de registro das duas cores, o que leva a uma reflexão da dualidade concepção-técnica (ou idéia-solução).

O erro – também tipográfico – é a tônica geral, porém mantendo um genial equilíbrio entre a concepção e expressão.

ANÁLISES



148

GALÁXIAS

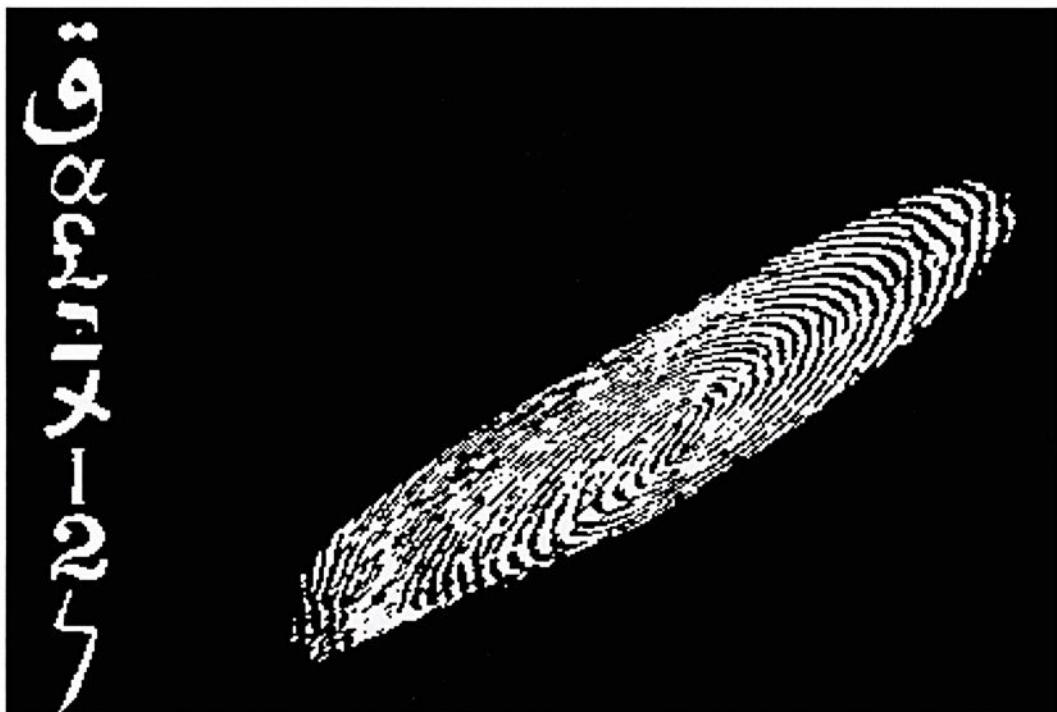
Júlio Mendonça

1987 (cartão)

Júlio César Mendonça

Nasceu em São José do Rio Preto, São Paulo, em 1958.

Poeta, artista gráfico, editor e promotor de eventos culturais. Vive e trabalha na região do ABC paulista.



Línguas, alfabetos com sinais ortográficos e paraortográficos incentivando a diversidade das linguagens.

ANÁLISES

A
151

HUMANOS

Arnaldo Antunes

1988 (in Atlas)

Arnaldo Antunes Filho

Nasceu em São Paulo, em 1960.

Poeta e músico, pode ser considerado um artista multimídia com intensa atuação no Brasil e no exterior.

hunte
hos
hominis
histranhos
hell
gesso
ho
ho
holomanos



A tipografia conforma uma rede que puxa para baixo – além página – numa degradação irreversível do texto. O código verbal / visual é dado na primeira palavra na parte superior que possibilita duplo sentido. Em seguida, é reforçada e subvertida com o “segundo” erro de português na última e derradeira linha.

A estrutura instável reforçada pela falta de precisão no eixo vertical, através da força da gravidade, faz com que a estrutura se apresente constantemente em demolição. A liquidez da tipografia reforça a força da gravidade fazendo com que a cor da tinta implore em ser vermelha – o que não ocorre.

A organização de teia, proporcionada pela tinta escorrida produz uma subordinação entre as palavras e, sobretudo entre as linhas. Dessa forma, o olho do fruidor é convidado, constantemente, a percorrer o poema em todas as direções: na horizontal entre as letras em cada linha e verticalmente entre as linhas, da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, de cima para baixo, de baixo para cima, ou até tudo simultaneamente.

Manual / caligráfico de energia constantemente perturbadora onde nada sobra na dupla malha sintática do poema.

VOLAT IRREVOCABILE TEMPUS

Erthos Albino de Souza

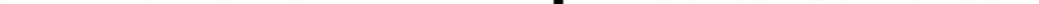
1988 - Primeira publicação *in* ATLAS

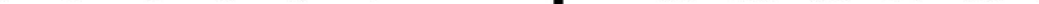
Nasceu em Ubá, Minas Gerais, em 1932.

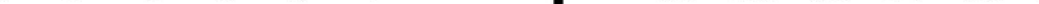
Radicou-se em Salvador, Bahia, onde viveu por muitos anos, tempo em que produziu uma poesia gráfica e os 12 números da revista CÓDIGO.

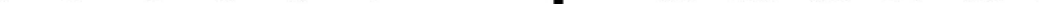
Foi dos primeiros criadores, no Brasil, a utilizar os recursos do computador para elaborar poemas.

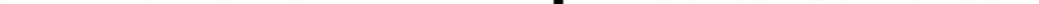
Faleceu no ano 2000.

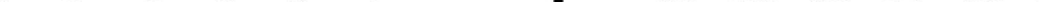


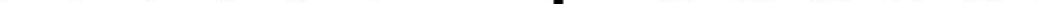












ANÁLISES

..11 /
.1 .-**.
./ 11.
..1..-.. 1.
H/*H6*. 1.
Y.1MHMS1 1
1.-.-111
- 1/

A

162

Pioneiro no uso do computador na feitura poética, no Brasil, Erthos produziu vasta poesia utilizando-se dessa tecnologia.

O poema é apresentado em sete quadros / fotogramas, um abaixo do outro, que vistos rapidamente em seqüência produzem uma curta animação. Através do uso da própria tipografia oferecida pelo computador as imagens são construídas possibilitando – numa observação à distância – a visão do rosto da atriz Brigitte Bardot (ícone de beleza dos anos 60/70). As letras e sinais utilizados para a obtenção das gradações de cinza são os seguintes: **M, H, Y, 9, 8, 6, 0, 1, -, *, .** . Nos esforçamos na direção de obter algum significado especial por tais escolhas, porém, em vão: aparentemente não há nada escondido por detrás da malha tipográfica.

Embora, como afirmamos acima, os fotogramas produzem animação, a sintaxe do poema está em, pelo menos, duas ações: a primeira é a tecitura do macro e do micro, onde a aproximação provoca a dissipação e a perda da foto e o afastamento permite a leitura quase fotográfica da atriz; a segunda, é obtida através do congelamento de cada fotograma onde a imagem é manipulada, num crescente, até a rarefação da percepção.

O tempo irrevogável voa. Como num destacar / descartar dos dias de um calendário / de uma vida.

Na página seguinte, o poema como foi publicado.

VOLAT IRREVOCABILE TEMPUS



POESIA

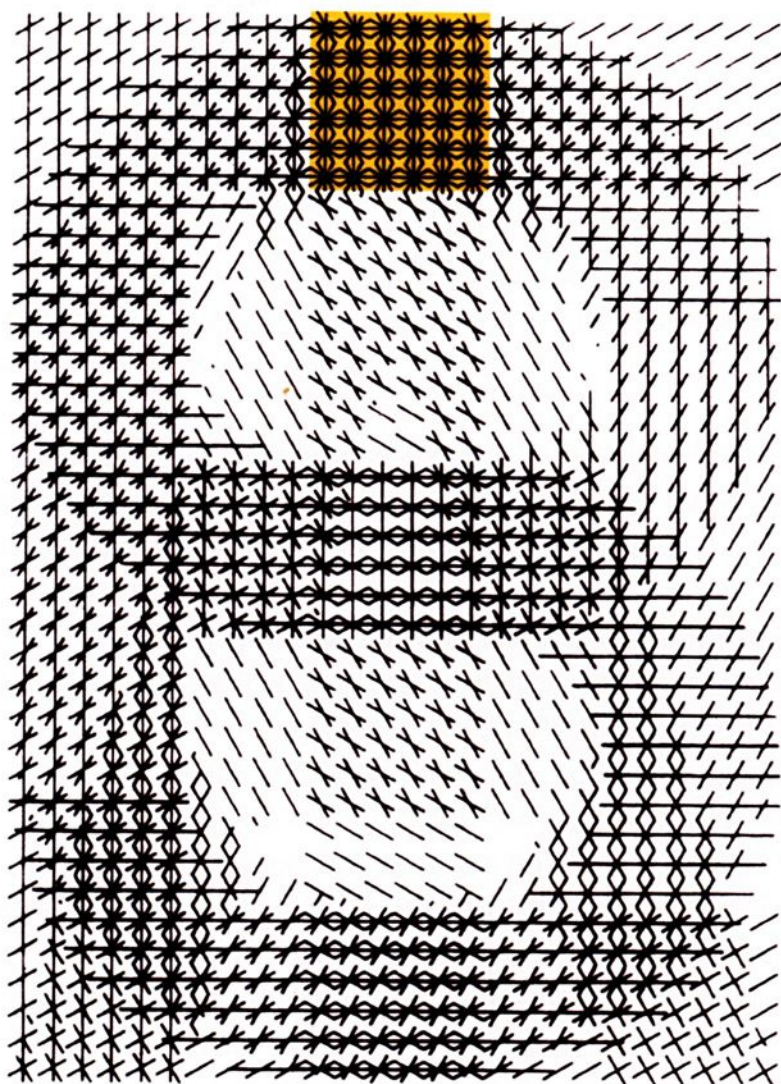
Gastão Debreix

1992

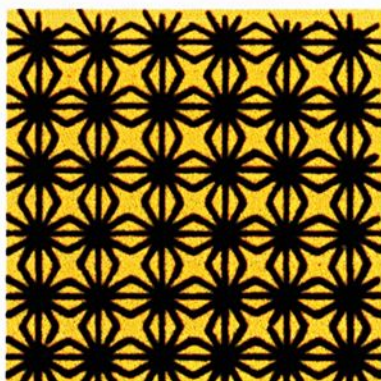
Gastão Carvalho Debreix Júnior

Nasceu em Guaiçara, São Paulo, 1960.

Marceneiro, serígrafo e poeta, tem sido um experimentador constante no que tange à utilização de novos materiais para sua poesia intersemiótica.



ANÁLISES



A

166

Curiosa sintaxe operada por Gastão Debreix, onde a tipografia é construída quase que no sentido de produzir uma imagem abstrata, de significados imprecisos.

O poema é de construção notadamente sofisticada e, embora aprese, na parte inferior, algo como uma chave léxica, não é muito simples o desvelamento da técnica na construção do poema.

A partir de um módulo, um chassi, as seis letras da palavra **POESIA** foram trabalhadas através de achuras paralelas de características diferentes: as ortogonais correspondentes às letras **P** e **S**, são apresentadas como linhas contínuas; as demais letras **O**, **E**, **I** e **A**, por serem anguladas com inclinação diferente de 0 ou de 90 graus, são apresentadas como linhas tracejadas paralelas. Como é possível observar na chave indicativa inferior, os ângulos de cada achura / letra são de 30° em 30°. Assim, o resultado obtido pela superposição – ou não – das linhas achuradas permite a identificação de dezenas de possibilidades combinatórias. Somente em uma única região – aquela com fundo retangular amarelo – a sobreposição de todas as letras, de todas as achuras, acontece, revelando a visão de 25 estrelas de quatro pontas.

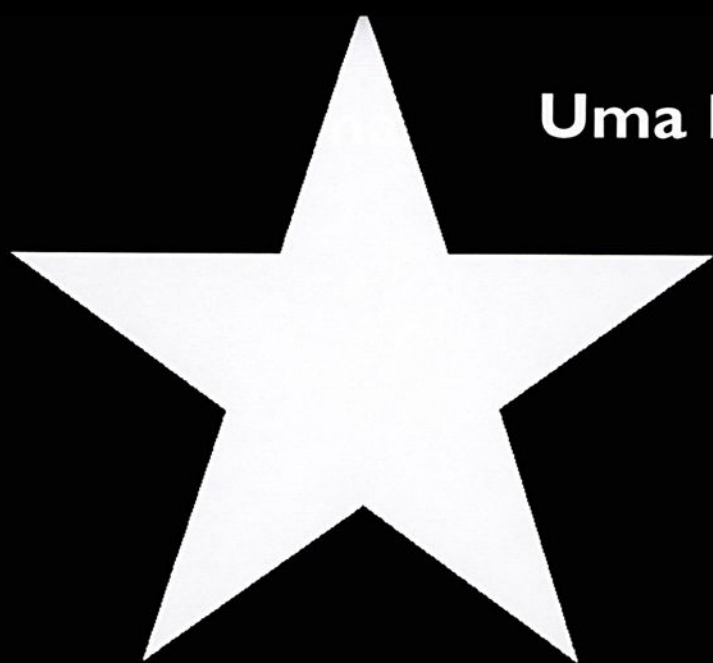
Figurativo e abstrato, o resultado é surpreendente e a tipografia modulada é fundamental no planejamento matematicamente meticuloso e na discussão poética do verbal / visual.



Este trabalho foi desenvolvido simultaneamente à disciplina "Palavra e Imagem em Textos Surrealistas" ministrada pelo Prof. Ignácio Assis Silva.



Uma Releitura Operativa do poema



O Pulsar

168



O poema

O Pulsar

169

Augusto de Campos trabalhou o poema em 1975. Nesse mesmo ano o publicou entre inúmeros outros dele e de Julio Plaza num objeto - adequadamente - denominado Caixa Preta.

• ND★

QU★R

QU★

V•C★

★ST★JA

★M

MART★

•U

★LD•RAD•

ABRA

A

JAN★LA

★

V★JA

•

PULSAR

QUAS★

MUD•

ABRAÇ•

D•

AN•S

LUZ

QU•

N•NHUM

SOL

AQU•C•

•

•C•

SCURO

SQU•C•

Operações

Intenções

171

Mais do que um simples componente, a tipografia faz parte da operação criativa e fruidora na linguagem visual dessa importante vertente - a poesia visual - que permeia o design e a poesia.

Poesia Visual não é simples exercício plástico associado à uma feitura poética verbal. As linguagens do design e da poesia, quando juntas, operam a intersemiose, guardando características de cada uma, apresentando um resultado impossível de ser completamente fruído sem considerá-lo como uma linguagem única.

A disciplina produziu a inquietude da apreensão pelo sensível.

No fazer e no fruir.

Ou no ato possível da feitura.

E, portanto, no fruir.

Com alguns medos - talvez todos - operaremos o poema.



O Ortogonal e

O Circular

Durante os anos sessenta, Milton Glaser criou o tipo *Baby Teeth*.

O que teria levado Augusto de Campos a escolher esse tipo na montagem do poema *O Pulsar*?

É curioso quanto o nome dado ao tipo permite especulações no poema.

O nome do tipo nos remete ao novo, ao provisório, à transformação, à pureza, à

A B C D E F G H
I J K L M N O P
Q R S T U V W X
Y Z 1 2 3 4 5 6 7 8
9 0 & ? E \$ % ' , : ;

naturalidade e, se formos mais longe, à redondeza das formas do bebê em contrapartida com a dureza ortogonal do dente, osso e carne, rompendo volumes esféricos.

Olhemos para a estrutura do tipo.

Plana, bidimensional clara. Formas puras e vigorosas.

Ou é círculo ou é reta.

Não há concordâncias.

A forma de cada letra está por nascer.

Uma breve linha insiste em sugerir a transformação de uma forma ainda bruta em letra.

O ortogonal em oposição ao circular.

174

A B C D E F G H
I J K L M N O P
Q R S T U V W X
Y Z 1 2 3 4 5 6 7 8
9 0 & ? E \$! : ; , . -

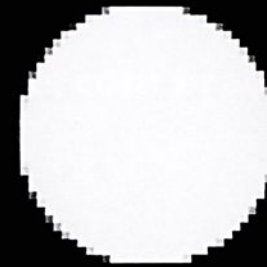
Vejamos a letra E.

Talvez represente, junto com o O, a síntese da concepção do alfabeto. No E temos a evolução ordenada e simétrica da forma original e da sua transformação. É quase um instantâneo microfotográfico do conceber.

No O, a forma circular apresenta-se em estado puro.

Esperando a ação do ortogonal.

Que não ocorre.



175

O que é Pulsar?

As mais de oito definições de dicionário:

fonte radiestelar emissora de impulsos, movimentar por meio de impulso, por em movimento desordenado, tocar, ferir, abalar, sentir, pressentir, sondar, repercutir, palpitar, ...

O tipo de Milton Glaser ganha tridimensionalidade quando Augusto usa-o em negativo. Branco sobre preto, numa atitude clara - escura - de reforço espacial. Tridimensional, apesar da planura do tipo original.

A forma pura da estrela utilizada pode ser circunscrita numa circunferência. (Inclusive, para desenhar um pentágono, figura que gera a estrela de cinco pontas, parte-se da circunferência.)

Ao tentar depurá-la é possível ver um indivíduo em pé, com braços e pernas abertas.

Os círculos-planetas e as estrelas-sóis produzem um diálogo entre forma pura e forma lapidada.

Entre bruto e esculpido.

Entre difusão e agudeza.

Através da planura e da profundidade.

Num processo possível de metamorfose que pode ser visualizado quando o alfabeto convive com os círculos-planetas e as estrelas-sóis.



As operações de leitura que seguem conformam uma possibilidade de experimento, de leitura operativa do poema. Não pretendem ser uma explicação visual.

Sete linhas do poema-veneziana.

○ A buraco de fechadura.

Balés de estrelas sem planetas. E de planetas sem estrelas.

Janela aberta dentro da janela.

Você ou eu como planeta e estrela.

○ maior vazio no céu do poema.

...

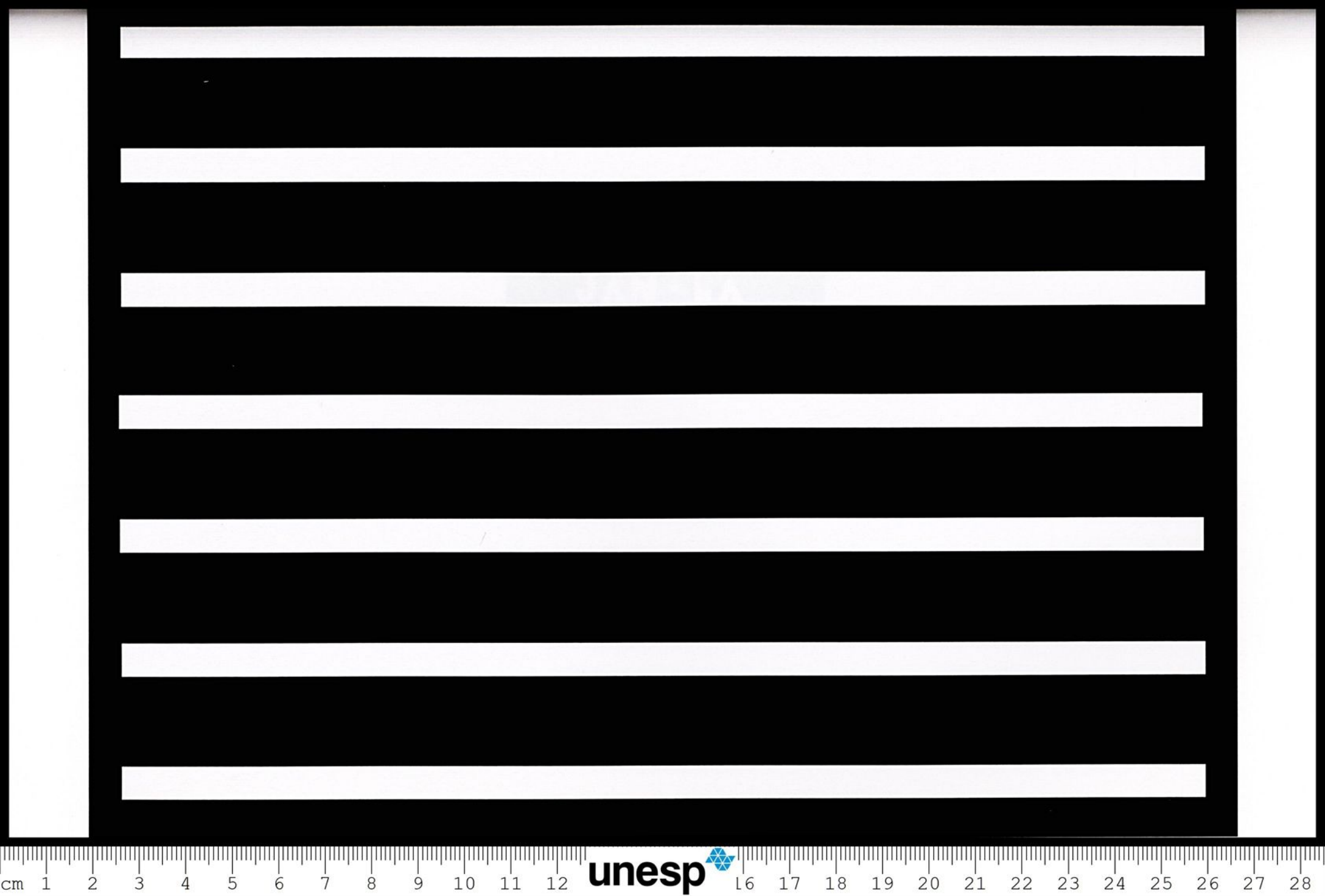
Ou o poema que teve seus planetas e estrelas roubados.

**Lâminas trabalhadas na busca do sensível, das unidades mínimas da forma e do significado, da manipulação e construção do poema.
Na busca de aguçamento da percepção da forma e da leiturabilidade de uma obra.**



**Num esforço de solução só possível depois da experiência vivida na disciplina
na qual este pequeno refletir se insere.**





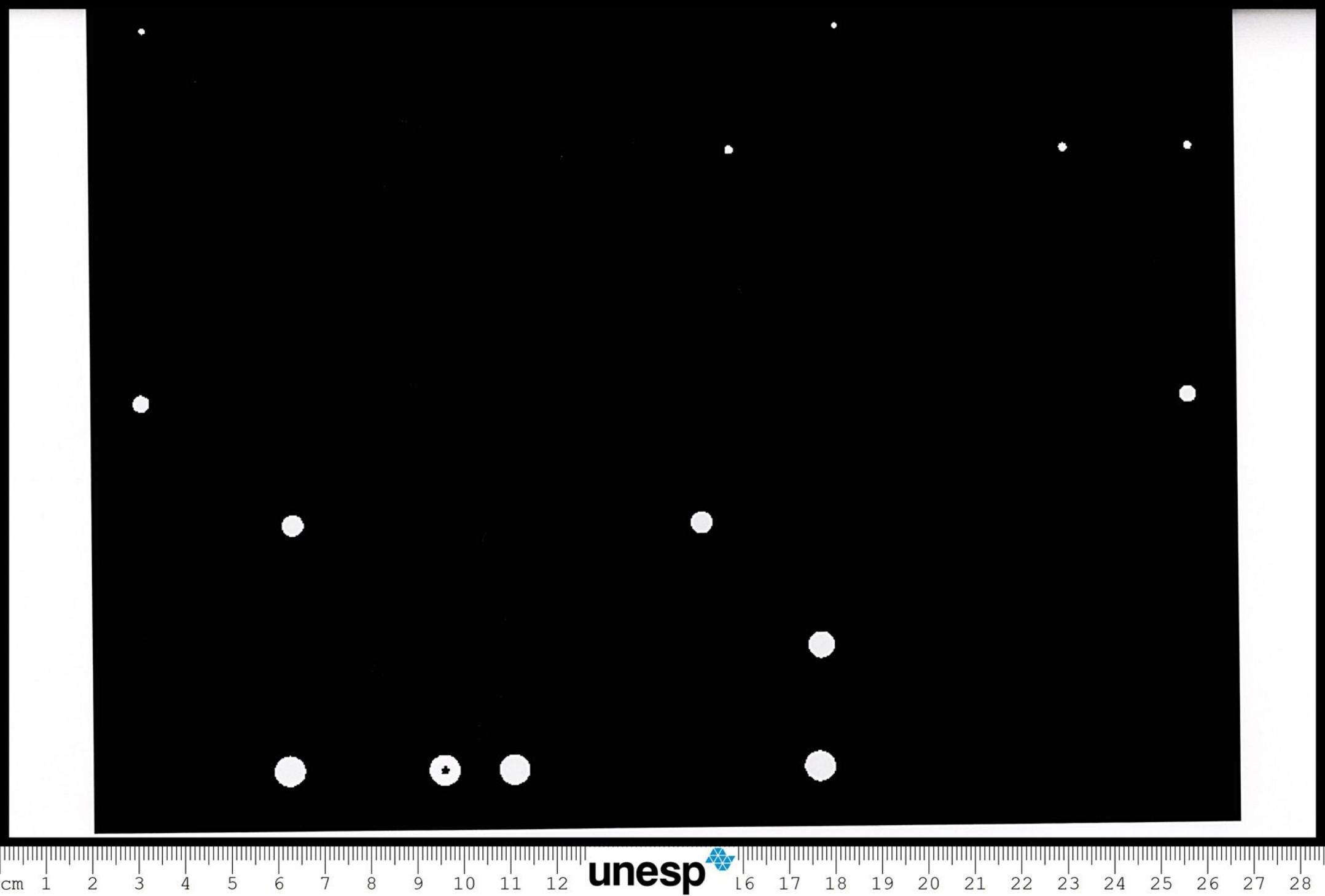
cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 unesp 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

JAN★LA

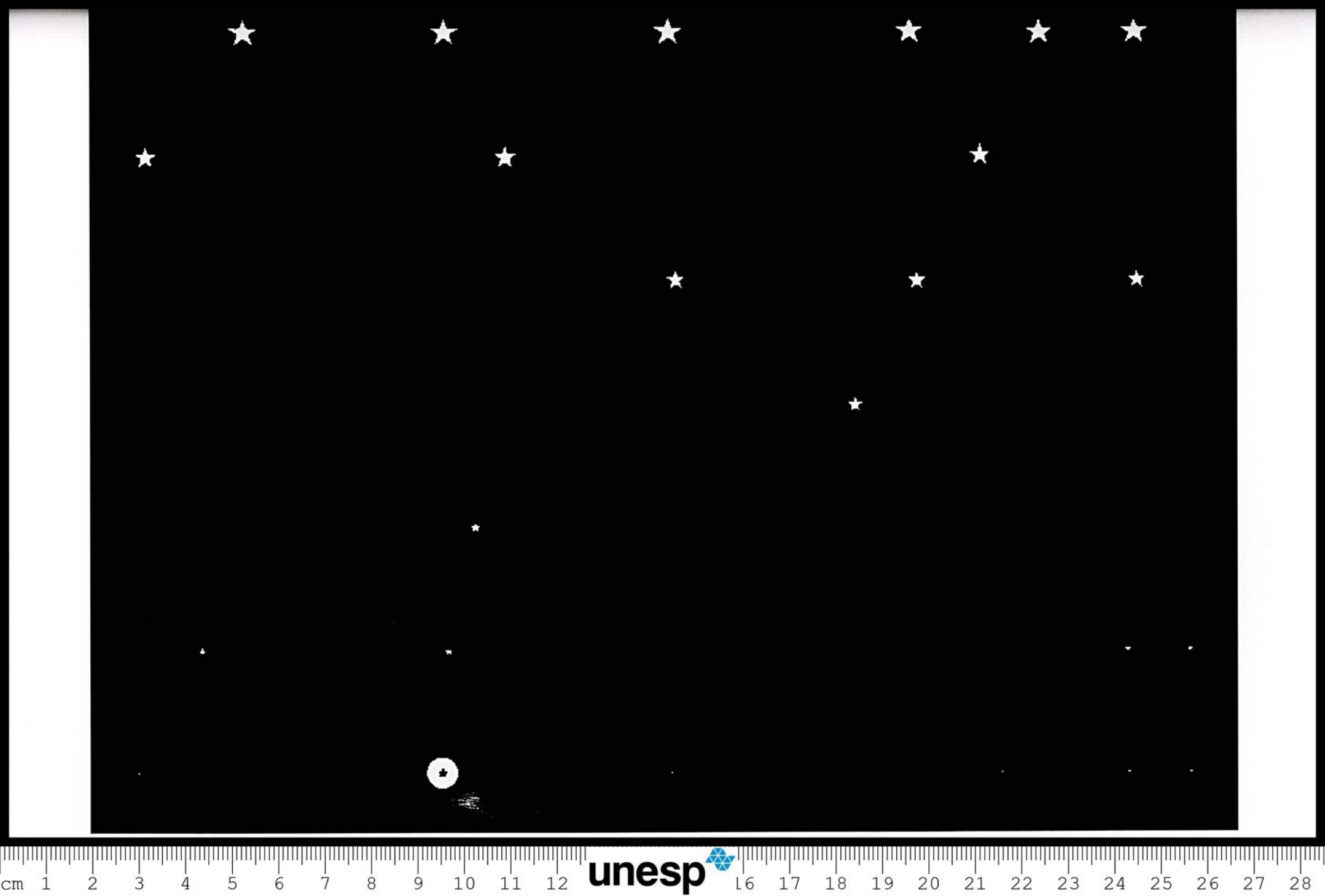


ABRA





unesp



JAN

LA



• ND ★

QU ★ R

QU ★

V • C ★

★ ST ★ JA

★ M

MART ★

• U

★ LB • RAD •

ABRA

A

JAN ★ LA

★

V ★ JA

•

PULSAR

QUAS ★

MUD •

ABRAC •

D •

AN • S

LUZ

QU •

N • NHUM

SOL

AQU • C •

•

OCO

SCURO

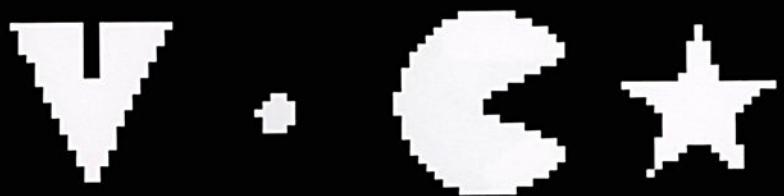
SQU • C •

ANOS

LUZ







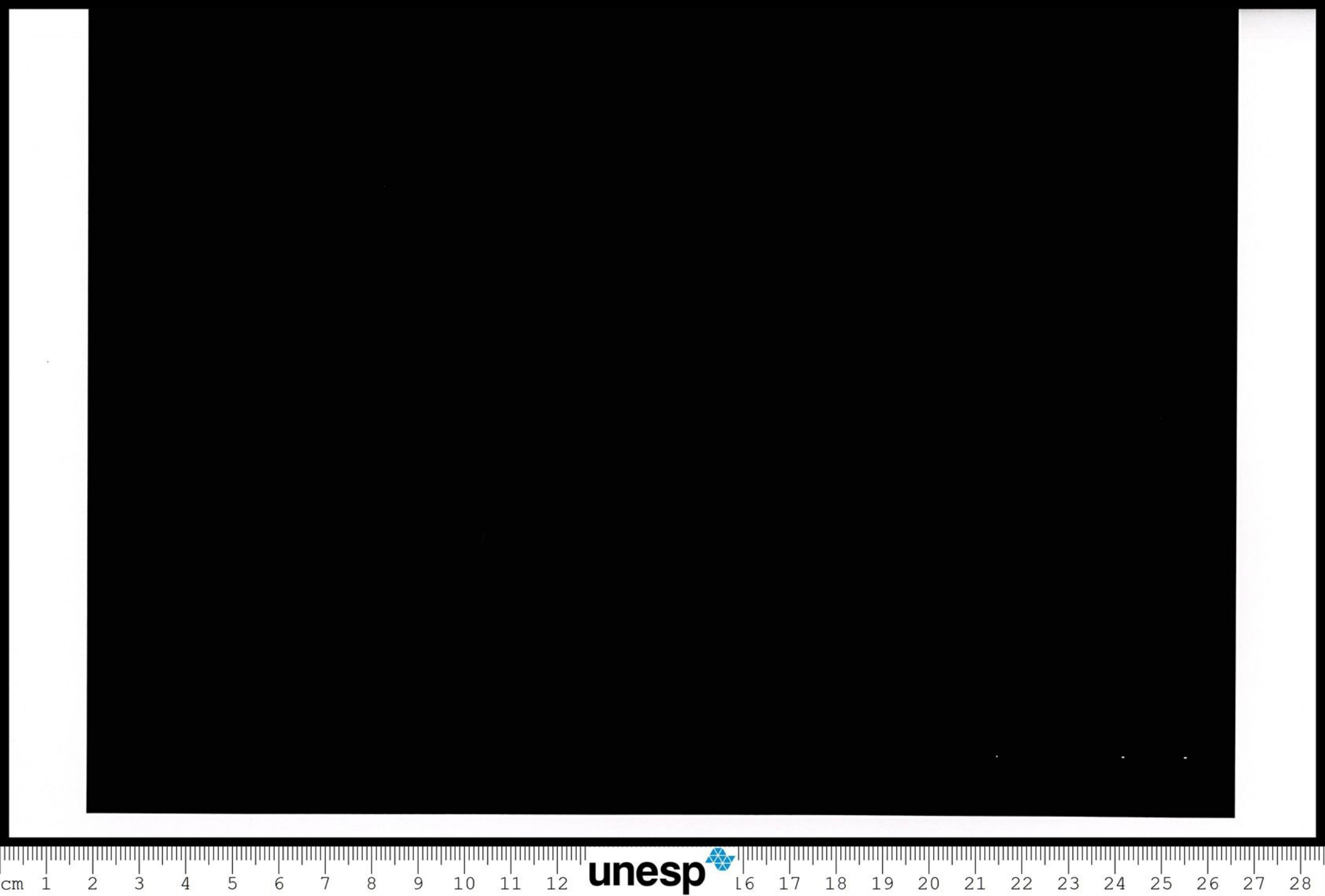


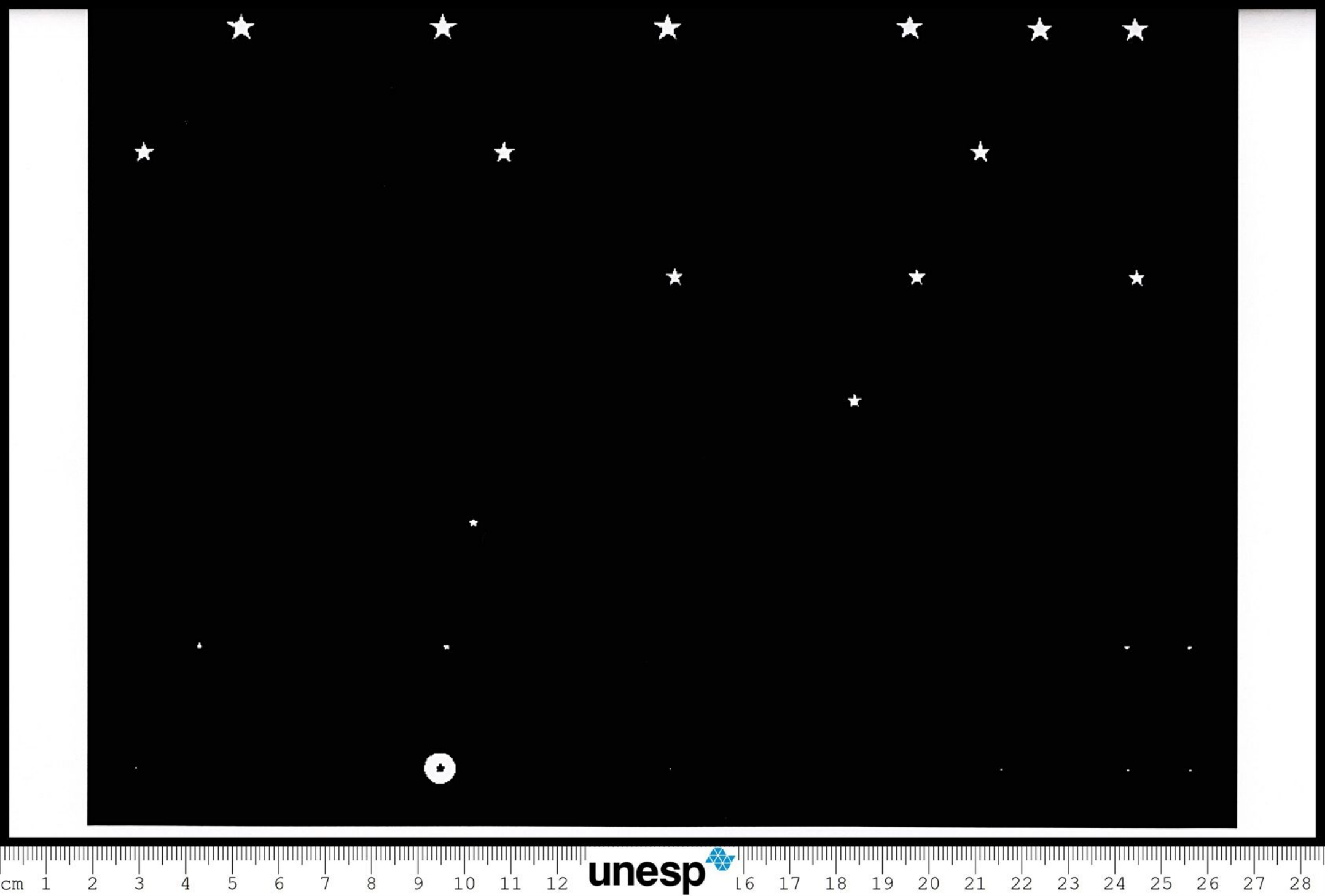


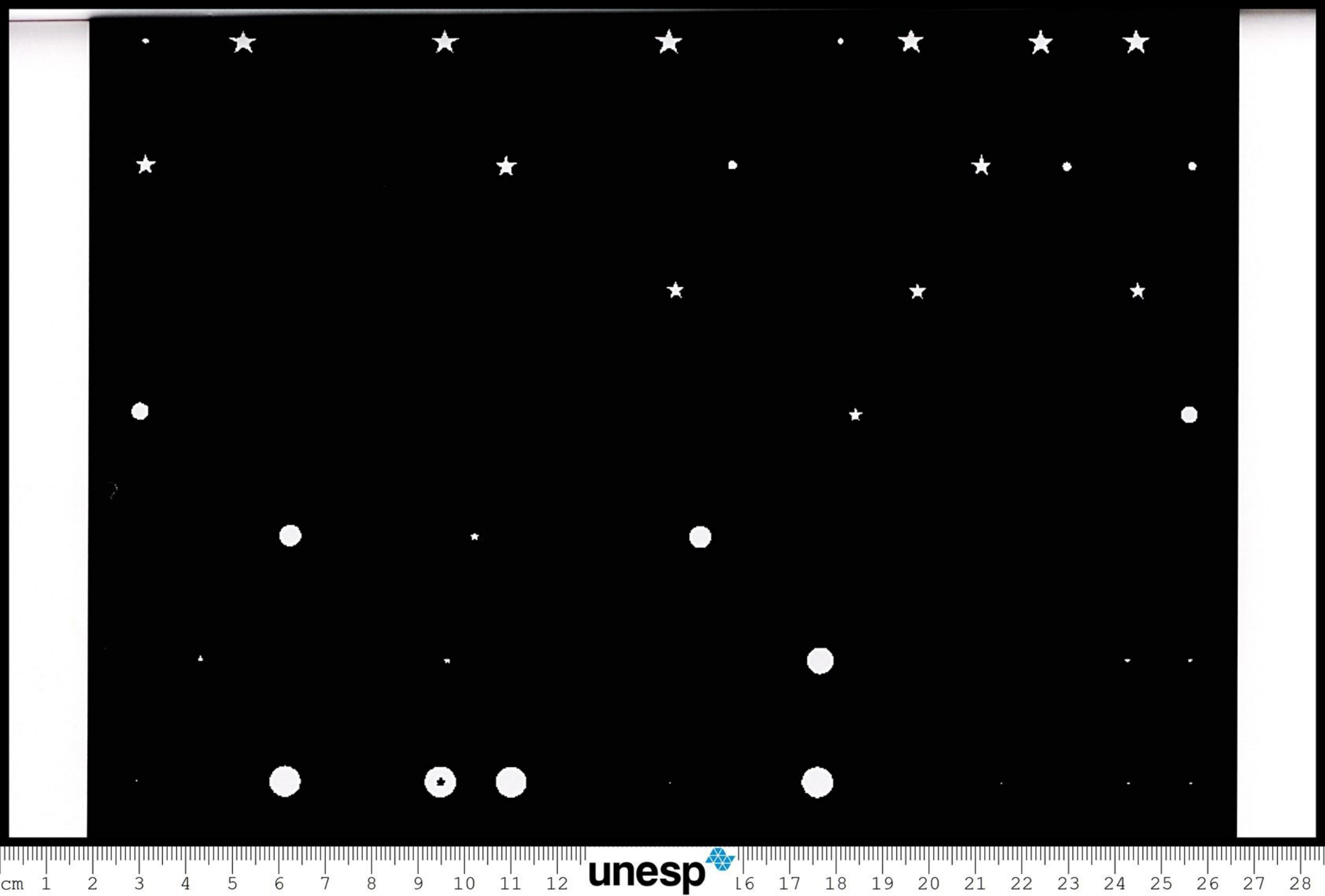
SQU · C ·



unesp







ND

QU R

QU

V C

ST JA

M

MART

U

LD RAD

ABRA

A

JAN LA

V JA

PULSAR

QUAS

MUD

ABRAC

D

AN S

LUZ

QU

N NHUM

S L

AQU C

C

SCUR

SQU C

José Luiz Valero Figueiredo
julho-agosto de 1999



CONCLUSÕES

EU

CONCLUSÕES

Este trabalho foi apresentado em cinco partes, sem considerar o que é chamado de pré e pós-textual pelos órgãos normativos. Em cinco capítulos, procuramos **apresentar, identificar, contextualizar, recortar e analisar** o tema **Tipografia & Poesia**.

Através da retomada dos aspectos mais importantes de cada um dos capítulos, **Introdução, Grafando, Dimensão Gráfica das Palavras, Poesia e Visualidade e Análises**, pretendemos demonstrar (se ainda não ficou demonstrado) o ponto central da nossa tese: a de que **existe, e pode ser reunida em antologia, uma poesia especial, feita no Brasil, na qual a tipografia é elemento estrutural. Se retirada ou alterada, compromete substancialmente – quando não destrói – a estrutura e, conseqüentemente, a fruição do poema.**

Na **Introdução**, esboçamos o quanto pode ser diverso o mundo da poesia e que a mesma assumiu conformações outras, visuais e espaciais, rompendo com estruturas clássicas, no decorrer do tempo. Apontamos que a Poesia Concreta, produzida no Brasil, é marco importante para o entendimento do assunto e que essa poética necessita, por parte do leitor, domínio e / ou sensibilidade para com as questões espaciais para fruí-la na sua completude.

É fundamental, nesse panorama, que o interessado tenha algum domínio da noção de **código**, de **sintaxe** e de **espacialidade**, pelo

CONCLUSÕES

menos, para adentrar o corpo da tese. De certa forma, sugerimos, já nesse capítulo, a necessidade de um olhar mais atento ao desenho do tipo, à **Tipografia**, pois ela será (e foi), durante toda a tese, apresentada e reapresentada ao leitor.

A não adoção de sistemas classificatórios da Poesia Visual e da própria Semiótica, ocorreu de modo a dar maior **mobilidade de leitura** aos interessados. O próprio ineditismo da nossa abordagem inviabiliza e põe em cheque as classificações existentes e assume, desde logo, esses riscos. A possível dualidade **poeta-designer** é sugerida para que o leitor possa ir convivendo, durante a leitura da tese, com a necessária mobilidade de ponto de vista para enfrentar as abordagens e a antologia apresentadas nos capítulos seguintes.

A necessidade – assim como os riscos – de recorte para o objeto da pesquisa é ressaltada e as coincidências operativas entre **poesia** e **design** são esboçadas sugerindo um universo comum. Como **designer** (que somos) e **poeta visual** (que já fomos) apresentamos uma trajetória de vida, que nos autoriza (com alguma propriedade), a apresentar e defender esta tese.

Em **Grafando**, mostramos o quanto há de visualidade na origem e no desenvolvimento da escrita. Apresentamos o conceito de escrita como tecnologia e colocamos o leitor frente ao impacto tecnológico da invenção de Gutenberg. Apontamos, nesse contexto, a **importância da**

CONCLUSÕES



reprodutibilidade permitida pela imprensa gutenberguiana **e as consequências para a escrita e dos seus aspectos visuais**. Ressaltamos que uma determinada tecnologia sempre produz amalgamações nos aspectos dos seus produtos; informação vital para a visualização das estruturas sintáticas da Poesia Visual.

A partir da invenção de **Gutenberg**, contextualizamos os processos de composição – **linotipo / fotocomposição / letraset / computador** – que possibilitaram, do ponto de vista técnico e estético, as rupturas apresentadas pelos movimentos vanguardistas do início do século XX e, em seguida, pela Poesia Visual e pelo Design.

Preparamos o terreno para o capítulo seguinte, **Dimensão Gráfica das Palavras**, onde os aspectos visuais começam a potencializar-se, tanto no texto como nas ilustrações ao longo do capítulo.

Retomamos e relevamos, ainda mais, pontos trabalhados no capítulo anterior, com o objetivo de fixar, com maior potência, os **aspectos visuais da escrita**. Neles estão **a base de toda uma experimentação visual e tipográfica** que ocorre até os dias de hoje. Mesmo que nossas abordagens possam se apresentar – à primeira vista – um tanto superficiais, temos a certeza de que estão conformadas na exata medida que a proposta da tese requer: **recortes e apontamentos mínimos**, para que o



CONCLUSÕES

próprio leitor – também com repertório próprio – possa **pôr em movimento seu ponto de vista** ao investigar, conosco, o objeto da tese.

Contextualizamos a produção visual / gráfica medieval ocidental e a confrontamos com a produção pós-Gutenberg, ressaltando particularidades dos processos de produção que acabaram por formatizar uma visualidade outra, que, de certa forma, aprisionaria a composição de textos numa estética ortogonal, só rompida muitos séculos depois.

Fazemos uma homenagem a alguns dos mais importantes tipógrafos / designers (já mortos), apresentando, ao leitor, amostras das suas preciosas colaborações para a história da tipografia. Levantamos aspectos do objeto livro e sua importância para a poesia que viria depois, rompendo com o tratamento gráfico anteriormente dado a ela. Introduzimos discussões utilizando o conceito de **ergonomia – fundamental ao designer e ao poeta visual**. Valorizamos os **conceitos de espaço e de palavra na produção de sentido**, como elementos sintáticos na poesia e no design.

Poesia e Visualidade é um capítulo quase central. Dirige o foco para a **primeira metade do século XX**, de maneira vigorosa, pois é nesse período que tanto o **poeta visual** como o **designer** se potencializam e **demarcam** seus espaços – definitivamente – na História.

CONCLUSÕES

Através da recuperação, mais uma vez, da importância da escrita, demonstramos que a abordagem fundamental começa com **Apollinaire** e **Mallarmé**: na verdade, os primeiros poetas apresentados ao leitor. E não daria para ser diferente: a esta altura, basta observar as duas únicas produções apresentadas dos mesmos poetas: elas dizem, por si mesmas, a que vieram. Rompem com a estrutura tradicional da poesia, até então apresentada com verso embaixo de verso. Parece-nos indiscutível: boa parte da base da Poesia Concreta está aí. Mais tarde, completa-se o quadro formador da P.C. com **Cummings**, onde a conformação tipográfica alcança seu mais alto patamar na construção e na fruição da sintaxe.

Simultaneamente, os textos são apresentados mais agrupados para permitir que as ilustrações – a **visualidade** – **ganhe ainda mais espaço, assumindo, inclusive, áreas mais centrais da página**, as quais, nos capítulos anteriores, eram destinadas ao texto verbal. A visualização das ilustrações agrupadas permite ao leitor uma comprovação do **rigor / vigor tipográfico** produzido pelos movimentos estudados. Enquanto isso, o texto se encarrega de ajustar – mais ainda – as aproximações entre poesia e design. A estratégia do capítulo (e de toda a tese) é permitir e incentivar a possibilidade de, pelo menos, **três diferentes leituras** do trabalho: somente o texto (verbal); o texto e as imagens (tradicional); somente as imagens (ilustrações): a temática solicita algo nessa direção.

CONCLUSÕES

Ainda sobre as ilustrações: as mesmas dispensam maiores comentários. Elas são peças históricas que comprovam a nossa tese: o trato da tipografia tanto na publicidade, no design e na poesia são os mesmos. A simples observação das ilustrações – ignoradas as legendas – pode confundir o fruidor / leitor: **É poesia? É design? É obra de arte?** Se o leitor concorda com isso, boa parte da tese – senão toda ela – estará comprovada.

Depois de configuradas e apresentadas as bases formadoras do design e da Poesia Visual, detivemos o foco na teoria da **Poesia Concreta**: **Augusto** de Campos, **Décio** Pignatari e **Haroldo** de Campos. O conteúdo dos documentos apresentados dá conta de comprovar a importância da tipografia e do design na poesia e vice-versa:

Se
poema como um produto = poesia como design
Então
poesia = design

Logo no início do capítulo **Análises**, colocamos duas experiências ao leitor que, por vias completamente diferentes, comprovam vários aspectos da tese: no poema de **Camões**, a **tipografia** cumpre o papel de mero coadjuvante – talvez nem isso: **suporte para que o texto seja lido**. Ao contrário, no poema **Velocidade**, a **tipografia é o poema**.

CONCLUSÕES

Aproveitamos o capítulo para possibilitar a ampliação do repertório do leitor para a tipografia e seus type designers modernos. Assumimos a economia nas análises dos poemas por tratar-se de atributo comum tanto ao designer quanto ao poeta concreto e acreditamos nessa coerência. Deixamos, para outros, a operação de análises mais longas e completas, via verbal escrito. Não esgotamos os poemas (Poderiam ser esgotados, em análises verbais?). A comparação e a leitura total dos poemas constantes da antologia poderão trazer, aos leitores, novos flashes e novas relações entre a poesia, o design e a tipografia.

Apresentamos uma única análise mais longa. **Uma Releitura Operativa** do poema **O Pulsar**. Mesmo assim, coerentemente com a atitude geral na abordagem da tese, não nos colocamos no papel de crítico – pelo menos o daquele crítico que tem o domínio da crítica mas não opera a feitura do objeto criticado. Partimos para uma **manipulação crítica** outra, a partir dos próprios **elementos constitutivos do poema**, para **reapresentá-lo** através dele mesmo.

Chegamos lá ?

CONCLUSÕES

Considerações Finais

Costumamos, na docência da disciplina Tipografia, orientar aos alunos o seguinte: “Nos trabalhos por vocês apresentados, tentem imaginá-los como se tivessem sido construídos por tipografias de desenho diferente. Perguntem-se: – O trabalho sobreviveu? Se a resposta for sim, a operação não está na tipografia mas em outros recursos sintáticos operados.”

Isto não significa que a manipulação da tipografia seja um recurso absoluto e isolado. Em design, os elementos não devem ser tratados como seres onipotentes na configuração gráfica. É na sintaxe que se potencializa cada um deles, podendo-se, com certa facilidade, inverter papéis: texto como imagem e imagem como texto. Ou ainda: fundo como figura e figura como fundo. Na poesia selecionada aqui, o critério da **tipografia como componente fundamental na operação - fruição é o que diferencia esta abordagem das demais.**

É no **olhar-fruir** deste conjunto articulado pelo **olhar-repertório** do observador **que se pretende a originalidade.** Originalidade que se procurou alcançar **a partir de uma sintaxe especial,** específica, **articulada entre poeta e designer.**

O designer aprende muito com a poesia: na mesma medida que o poeta aprende com o design. Pois a **Poesia Visual,** como

CONCLUSÕES

podemos comprovar, **é puro design**. E o mesmo ocorre com objetos bi ou tridimensionais – inclusive – produzidos pelo designer: são verdadeiras obras com apurado controle poético nos ajustes de suas sintaxes. O designer, ao travar contatos com a Poesia Visual – sobretudo aquela em que opera o tipográfico – apreende tipografia num primeiro momento, para, logo em seguida, vivenciar a sintaxe poética intercódigos. A partir daí, pode alçar vãos mais altos no universo “**verbivocovisual**” instaurado por essas poesias especiais.

Nestes apontamentos, detectamos o quanto são importantes para o poeta e para o designer os conceitos **isomórficos** de **espaço-imagem** e de **imagem-palavra**. O **espaço** é o substrato utilizado por ambos: é o suporte, é a malha, é o **grid** onde, através da **sintaxe**, as imagens são operadas no melhor da sua **dimensão gráfica** e o conceito de **imagem-palavra** pode ser tanto confirmado como subvertido simultaneamente no mesmo espaço.

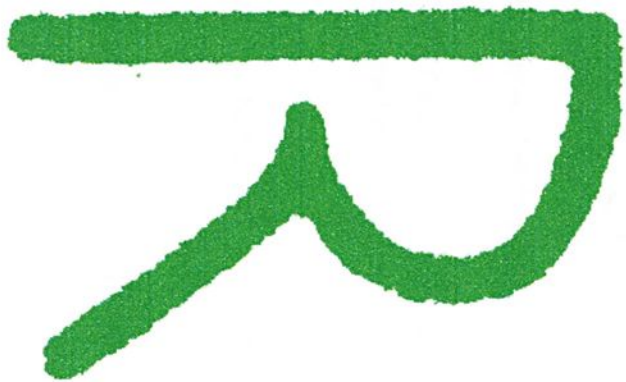
Importante ressaltar que também há diferenças importantes. Em poesia, muitas vezes ocorre a existência de uma teoria que pretende balizar um determinado movimento, possibilitando ao poeta o exercício dos modelos teóricos e, a partir deles, produzir um poema. No design – na sua concepção mais universal – ocorre o inverso: a partir de um problema dado, organiza-se uma estratégia de investigação e experimentação para operar uma solução, uma materialização. Ao mesmo tempo, acreditamos não importar

CONCLUSÕES

muito a demarcação exata desses limites. Porém, não devemos nos afastar completamente deles.

A **antologia** apresentada é – com certeza – **o melhor e o inédito do trabalho**. Temos a certeza de que, a partir dela e das articulações constantes da tese, **maior mobilidade de pontos de vista** dos interessados poderá ser provocada e **novas abordagens** nos campos da **Tipografia**, da **Poesia** e do **Design** poderão ser operadas.

REFERÊNCIAS



REFERÊNCIAS

Gerais

ADG. *ABC da ADG. Glossário de Termos e Verbetes Utilizados em Design Gráfico*. São Paulo: Associação dos Designers Gráficos, 2000. 118p.

ANTUNES, A. *Nome*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____. *40 Escritos*. João Bandeira (Org.). São Paulo: Iluminuras, 2000. 152p.

ASSADI, B. *QuarkXPress for Windows*. Manual do Programador Desktop. Rio de Janeiro: Berkeley, 1993. 578p.

BAER, L. *Produção Gráfica*. São Paulo: Senac, 1999. 288p.

BELLUZZO, Regina Célia Baptista; FERES, Glória Georges. *Recomendações para a Padronização na Apresentação das Dissertações e Teses*. (UNESP, Bauru, 2002, não publicada).

BLACKWELL, L. *La Tipografía del Siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. 256p.

BONSIEPE, G. *Design. Do Material ao Digital*. Florianópolis: FIESC/IEL, 1997. 192p



REFERÊNCIAS

_____. *The End of Print. The Graphic Design of David Carson*. San Francisco: Chronicle, 1995.

CAMPOS, A., PIGNATARI, D, e CAMPOS, H. *Teoria da Poesia Concreta; textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. 208p.

CAMPOS, A., PIGNATARI, D, e CAMPOS, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva,, 1974.

CÂMARA, R. *Grafo-Sintaxe Concreta: O Projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rio Ambiciosos, 2000. 144p.

CARAMELLA, E. *História da Arte: Fundamentos Semióticos: Teoria e Método em Debate*. Bauru: EDUSC, 1998. 218p.

COSTA, H. *Waldemar Cordeiro: a Ruptura como Metáfora*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 80p.

CRAIG, J. *Produção Gráfica*. Brasília: Mosaico/Edusp, 1974. 207p.

_____. *Designing with type*. New York: Watson-Guption, 1980. 176p.

CUMMINGS, E. E. *10 Poemas*. Rio de Janeiro: MEC, 1960. 38 p.

REFERÊNCIAS

R

211

DIRINGER, D. *A Escrita*. Lisboa: Editorial Verbo, 1968, 245p.

DONDIS, A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 236p.

EMERY, R. *The Creative Stroke 2*. Massachussts: Rockport, 1994. 191p.

FARIAS, P. L. *Tipografia Digital. O Impacto das Novas Tecnologias*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998. 112p.

FIGUEIREDO, J. L. V. *Combinando Tipos - Uma Aplicação da Matriz da Descoberta na Programação Visual*. Dissertação de Mestrado. Bauru: FAAC UNESP, 1996. 387p. (não publicada)

FERLAUTO, C. *O Tipo da Gráfica e Outros Escritos*. São Paulo: Cachorro Louco, 2000. 80p.

FONTOURA, I. *De-composição da Forma: Manipulação da Forma como Instrumento para a Criação*. Curitiba: Itaipu, 1982. 199p.

FRIEDL, F - Ott, N - Stein, B. *Typo. When, Who, How*. Köln: Könemann, 1998. 592p.



REFERÊNCIAS

R

212

FRUTIGER, A. *Sinais & Símbolos. Desenho, Projeto e Significado*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 334p.

FUENMAYOR, E. *Ratón, ratón... Introducción al Diseño Gráfico Asistido por Ordenador*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996. 155p.

GERMANI-FABRIS. *Fundamentos del Proyecto Gráfico*. Barcelona: Don Bosco, 1973. 228p.

GÖTZ, V. *Color & Type for the Screen*. Crans: Totovision, 1998. 160p.

GRÜNEWALD, J. L. (org.) *Grandes Sonetos da Nossa Língua*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

HALEY, A. *Typographic Milestones*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1992. 146p.

_____. *ABC's of Type. A Guide to Contemporary typefaces*. New York: Watson-Guptill, 1995.

HURLBURT, A. *Layout: O Design da Página Impressa*. São Paulo: Mosaico, 1980, 160p.



REFERÊNCIAS

R

213

KERCKHOVE, D. *A Pele da Cultura*. Lisboa: Relógio D'Água, 1995. 294p.

KHOURI, O. *Poesia Visual Brasileira: Uma Poesia na Era Pós-Verso*. São Paulo, 1996 (Tese de Doutorado: COS-PUCSP. Trabalho ainda inédito).

LÉVY, P. *As Tecnologias da Inteligência*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

MACHADO, A. *Máquina e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 1993.

MALLARMÉ, S. *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard*. Paris: Gallimard, 1969.

MARTÍN, E. *Artes Gráficas - Introducción General*. Barcelona: Don Bosco, 1975. 192p.

MELO e CASTRO, E. *O Fim Visual do Século XX & outros textos críticos*. São Paulo: Edusp, 1993.

MENEZES, P. *Poética e Visualidade. Uma Trajetória da Poesia Brasileira Contemporânea*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1991, 198p.

_____. *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ática, 1998, 144p.

REFERÊNCIAS

MINK, J. *Duchamp*. Köln: Taschen, 1996. 96 p.

MUNARI, B. *Das Coisas Nascem Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981. 388p.

_____. *Diseño y Comunicación Visual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. 357p.

PARKER, R. C. *Diagramando com Qualidade no Computador*. Rio de Janeiro: Campus, 1992. 339p.

PENDERSEN, B. M. *Graphis Digital Fonts 1*. Zurich: Graphis Press, 1996, 224p.

PIGNATARI D. *Poesia Pos É Poesia 1950-1975*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. 208p.

POYNOIR, R. *Typography Now. The Next Wave*. London: Kingdom, 1993. 224p.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. e Tavares, M (e outros) *Processos Criativos com om Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998. 248p.

REDIG, J. *Sobre Desenho Industrial*. Rio de Janeiro: ESDI, 35p.

REFERÊNCIAS

RIBEIRO, E. *Ver. Escrever. José Régio, o Texto Iluminado*. Braga: Universidade do Minho, 2000.

RIBEIRO, M. *Planejamento Visual Gráfico*. Brasília: Linha Gráfica, 1987. 461p.

RIBEIRO, H. P. *Artes Industriais – Do Decorativo Rococó ao Funcionalismo Industrial*. Bauru: Jalovi, 1985, 138p.

RIZZINI C. *O Livro, O Jornal e a Tipografia no Brasil, 1500-1822: com um Breve Estudo Geral sobre a Informação* - Edição Fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1988. 357p.

ROCHA, C. *Projeto Tipográfico – Análise e Produção de Fontes Digitais*. São Paulo: Rosari, 2002, 128p.

SIMON, I. (org.) *Poesia Concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982. 112p.

SATUÉ, E. *El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza, 1993. 500p.

SOUSA, J. M. *Pequeña Historia del Libro*. Barcelona: Labor, 1992. 203p.

SWANN, A. *Layout Source Book*. New Jersey: Quarto, 1989. 192p.

REFERÊNCIAS

R

216

TSCHICHOLD, J. *The New Typography*. Los Angeles: University of California Press, 1995. 236p.

VIEIRA, S. *Como Escrever uma Tese*. São Paulo: Pioneira, 1991, 102p.

WEINGART, W. *Typography. My Way to Typography. Retrospective in Ten Sections*. Basel: Lars Müller, 2000. 522p.

WILLIAMS, R. *Design para Quem Não é Designer*. São Paulo: Calis, 1995. 144p.

WOZENCROFT, J. *The graphic language of Neville Brody*. London: Thames and Hudson, 1995. 160p.



REFERÊNCIAS

R
217

Revistas de Poesia

AGRRAFIKA. São Paulo: Entretempo Edições Serigráficas, 1987.

ALMANAK 80. São Paulo, 1980.

ALMANAK 81: Kataloki. São Paulo, 1981.

ARTÉRIA. Pirajuí e São Paulo: Nomuque Edições, 1975–1992.

CAIXA PRETA. São Paulo: Edições Invenção. 1975.

CANTARES: Ezra Pound. Rio de Janeiro: MEC, 1960.

CÓDIGO. Salvador, 1974 a 1990. Números de 1 a 12.

10 POEMAS: E. E. Cummings. Rio de Janeiro: MEC, 1960.

EXERCÍCIO FINDO: Décio Pignatari. São Paulo: Ed. Invenção, 1968.

EXPOEMAS. São Paulo: Entretempo Edições Serigráficas, 1985.

INVENÇÃO: Revista de Arte de Vanguarda. São Paulo: Massao Ono, 1961 - 1967. Números de 1 a 5

REFERÊNCIAS

R

218

NÃO MUITO MAS MUITO DA POESIA SEGUNDO O SÉCULO XX. São Paulo: Nomuque Edições, 1982, 1983 e 1984.

80 POEMAS: Paulo Leminski. Curitiba: Edições Zap, 1980.

PEQUENA ANTOLOGIA DA POESIA OCIDENTAL - SÉC. XVI - XX. São Paulo: Nomuque Edições, 1980 e 1981.

POESIA EM GREVE. São Paulo: Edições Greve, 1975.

POESIA PLANETÁRIA. A REVOLUÇÃO CONCRETA. AMOSTRAGEM. São Paulo: Nomuque Edições, 1985/86.

POLEM. Rio de Janeiro: Ed. Lidador, 1974.

QORPO ESTRANHO. São Paulo, 1976.

REFERÊNCIAS

R

219

Ilustrações

Página	Figura	Fonte
11		Letra i , em sinal hieroglífico. GERMANI-FABRIS. <i>Fundamentos del Proyecto Gráfico</i> . Barcelona: Don Bosco, 1973. 228p. Pág. 17.
20		Letra g , em caractere fenício. GERMANI-FABRIS. <i>Fundamentos del Proyecto Gráfico</i> . Barcelona: Don Bosco, 1973. 228p. Pág. 17.
21	1	MARTÍN, E. <i>Artes Gráficas - Introducción General</i> . Barcelona: Don Bosco, 1975. 192p. Pág. 16.
22	2	MARTÍN, E. <i>Artes Gráficas - Introducción General</i> . Barcelona: Don Bosco, 1975. 192p. Pág. 14.
23	3	CRAIG, J. <i>Designing with type</i> . New York: Watson-Guptill, 1980. 176p. Pág. 11, 12 e 13.
24	4	GERMANI-FABRIS. <i>Fundamentos del Proyecto Gráfico</i> . Barcelona: Don Bosco, 1973. 228p. Pág. 17.

REFERÊNCIAS

Página	Figura	Fonte
26	5	BAER, L. <i>Produção Gráfica</i> . São Paulo: Senac, 1999. 288p. Pág. 43.
29	6	CRAIG, J. <i>Produção Gráfica</i> . Brasília: Mosaico/Edusp, 1974. 207p. Pág. 20.
30	7	BAER, L. <i>Produção Gráfica</i> . São Paulo: Senac, 1999. 288p. Pág. 54.
31	8	GÖTZ, V. <i>Color & Type for the Screen</i> . Crans: Rotovision, 1998. 160p.
35	417	Letras d , g e p , em caracteres fenícios. GERMANI-FABRIS. <i>Fundamentos del Proyecto Gráfico</i> . Barcelona: Don Bosco, 1973. 228p. Pág. 17.
36	9	HALEY, A. <i>Typographic Milestones</i> . New York: Van Nostrand Reinhold, 1992. 146p. Pág. 3.
	10	MARTÍN, E. <i>Artes Gráficas - Introducción General</i> . Barcelona: Don Bosco, 1975. 192p. Pág. 37.

REFERÊNCIAS

R

221

Página	Figura	Fonte
37	11 / 12	HALEY, A. <i>Typographic Milestones</i> . New York: Van Nostrand Reinhold, 1992. 146p. Pág. 11 e 13.
38	13	HALEY, A. <i>Typographic Milestones</i> . New York: Van Nostrand Reinhold, 1992. 146p. Pág. 11 e 13.
	14	Fonte digital.
39	15	HALEY, A. <i>Typographic Milestones</i> . New York: Van Nostrand Reinhold, 1992. 146p. Pág. 25.
	16	Fonte digital.
40	17	HALEY, A. <i>Typographic Milestones</i> . New York: Van Nostrand Reinhold, 1992. 146p. Pág. 31.
	18	Fonte digital.
41	19 / 20	HALEY, A. <i>Typographic Milestones</i> . New York: Van Nostrand Reinhold, 1992. 146p. Pág. 39 e 41.
42	21	HALEY, A. <i>Typographic Milestones</i> . New York: Van Nostrand Reinhold, 1992. 146p. Pág. 45.

REFERÊNCIAS

Página	Figura	Fonte
	22	Fonte digital.
43	23 / 24	MARTÍN, E. <i>Artes Gráficas - Introducción General</i> . Barcelona: Don Bosco, 1975. 192p. Pág. 37 e 45.
44	25	HALEY, A. <i>Typographic Milestones</i> . New York: Van Nostrand Reinhold, 1992. 146p. Pág. 91.
	26	Fonte digital.
45	27	HALEY, A. <i>Typographic Milestones</i> . New York: Van Nostrand Reinhold, 1992. 146p. Pág. 99.
	28	Fonte digital.
46	29	HALEY, A. <i>Typographic Milestones</i> . New York: Van Nostrand Reinhold, 1992. 146p. Pág. 131.
	30	Fonte digital.
47		Letras p , e v , em caracteres hebraicos. GERMANI-FABRIS. <i>Fundamentos del Proyecto Gráfico</i> . Barcelona: Don Bosco, 1973. 228p. Pág. 17.

REFERÊNCIAS

Página	Figura	Fonte
49	31	HURLBURT, A. <i>Layout: O Design da Página Impressa</i> . São Paulo: Mosaico, 1980, 160p. Pág. 45.
50	32	BLACKWELL, L. <i>La Tipografía del Siglo XX</i> . Barcelona: Gustavo Gili, 1993. 256p. Pág. 47.
51	33 / 34	MALLARMÉ, S. <i>Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard</i> . Paris: Gallimard, 1969. Capa e miolo.
57	35 / 36 / 37	BLACKWELL, L. <i>La Tipografía del Siglo XX</i> . Barcelona: Gustavo Gili, 1993. 256p. Pág. 48 e 44.
58	38 / 39	BLACKWELL, L. <i>La Tipografía del Siglo XX</i> . Barcelona: Gustavo Gili, 1993. 256p. Pág. 47 e 48.
59	40 / 41	BLACKWELL, L. <i>La Tipografía del Siglo XX</i> . Barcelona: Gustavo Gili, 1993. 256p. Pág. 60 e 61.
60	42 / 43 / 44	BLACKWELL, L. <i>La Tipografía del Siglo XX</i> . Barcelona: Gustavo Gili, 1993. 256p. Pág. 47 e 50.

REFERÊNCIAS

Página	Figura	Fonte
61	45 / 46 / 47	BLACKWELL, L. <i>La Tipografía del Siglo XX</i> . Barcelona: Gustavo Gili, 1993. 256p. Pág. 70 e 49.
62	48	SATUÉ, E. <i>El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días</i> . Madrid: Alianza, 1993. 500p. Pág. 193.
	49	BLACKWELL, L. <i>La Tipografía del Siglo XX</i> . Barcelona: Gustavo Gili, 1993. 256p. Pág. 66.
	50	SATUÉ, E. <i>El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días</i> . Madrid: Alianza, 1993. 500p. Pág. 153.
63	51	FRIEDL, F - Ott, N - Stein, B. <i>Typo. When, Who, How</i> . Köln: Könemann, 1998. 592p. Pág. 516.
	52	BLACKWELL, L. <i>La Tipografía del Siglo XX</i> . Barcelona: Gustavo Gili, 1993. 256p. Pág. 67.
	53	SATUÉ, E. <i>El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días</i> . Madrid: Alianza, 1993. 500p. Pág. 237.

REFERÊNCIAS

R

225

Página	Figura	Fonte
64	54 / 55	SATUÉ, E. <i>El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días</i> . Madrid: Alianza, 1993. 500p. Pág. 147 e 150.
65	56	MINK, J. <i>Duchamp</i> . Köln: Taschen, 1996. 96 p. Pág. 25.
66	57	SATUÉ, E. <i>El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días</i> . Madrid: Alianza, 1993. 500p. Pág. 148.
68	58 / 59	CUMMINGS, E. E. <i>10 Poemas</i> . Rio de Janeiro: MEC, 1960. 38 p. Capa e pág. 21.
70	60	CAMPOS, A., PIGNATARI, D, e CAMPOS, H. <i>Teoria da Poesia Concreta; textos críticos e manifestos 1950-1960</i> . São Paulo: Duas Cidades, 1975. 208p. Pág. 75.
75	61	ARTÉRIA II. Pirajuí: Nomuque Edições, 1976.

REFERÊNCIAS

Página	Figura	Fonte
77		Letra a , em caractere grego antigo. GERMANI-FABRIS. <i>Fundamentos del Proyeto Gráfico</i> . Barcelona: Don Bosco, 1973. 228p. Pág. 17.
197		Letra c , em sinal hierático. GERMANI-FABRIS. <i>Fundamentos del Proyeto Gráfico</i> . Barcelona: Don Bosco, 1973. 228p. Pág. 17.
208		Letra r , em caractere latino. GERMANI-FABRIS. <i>Fundamentos del Proyeto Gráfico</i> . Barcelona: Don Bosco, 1973. 228p. Pág. 17.

Projeto Gráfico e Editoração
José Luiz Valero Figueiredo

Sobrecapa e Guardas
João Marcelo Soares

Dados Técnicos

Formato
208 X 295 mm

Tipografia
Frutiger: Light e 65 Bold

Papel do Miolo
Report 90 g/m²

Papel das Guardas
Sulfite 120 g/m²

Papel da Sobrecapa
Glossy Paper

Impressão do Miolo
Epson Stylus Color 740i e HP Laserjet 5L

Impressão das Guardas e da Sobrecapa
CAD & Design

Encadernação
Manzano

Abril
2003



0810001902

