

CONTRIBUIÇÕES DA
POESIA INTERSEMIÓTICA
DA REVISTA
ARTÉRIA
PARA UM PROJETO
EM DESIGN GRÁFICO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA, URBANISMO E DESIGN

**Contribuições da poesia intersemiótica da revista Artéria
para um projeto em design gráfico**

Luisa Vasconcellos Rodrigues nº USP 9316864

Prof. Dr. Marcos da Costa Braga

São Paulo, SP

2022

LUISA VASCONCELLOS RODRIGUES

CONTRIBUIÇÕES DA POESIA INTERSEMIÓTICA DA REVISTA ARTÉRIA
PARA UM PROJETO EM DESIGN GRÁFICO

Monografia apresentada à Graduação em Design da Faculdade de
Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Bacharel em Design

Área de concentração: Design

Orientador: Prof. Dr. Marcos da Costa Braga

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Rodrigues, Luisa Vasconcellos
Contribuições da poesia intersemiótica da revista Artéria
para um projeto em design gráfico / Luisa Vasconcellos
Rodrigues; orientador Marcos da Costa Braga. - São Paulo,
2022.
227.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design) -
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de
São Paulo.

1. Poesia Intersemiótica. 2. Experimentação Gráfica. 3.
Design Gráfico. 4. Memória Gráfica. I. Braga, Marcos da
Costa, orient. II. Título.

Nome: Luisa Vasconcellos Rodrigues

Título: Contribuições da poesia intersemiótica da revista Artéria para um projeto em design gráfico

Monografia apresentada à Graduação em Design da Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Design

Aprovada em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Mestre _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À Maria Helena e Vitor

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que lutaram para que eu tivesse acesso a um ensino de qualidade, pelo amor incondicional e pelo cuidado com que me ensinaram a ver o mundo.

Ao meu irmão, pelas incontáveis conversas e conselhos em caminhadas pela cidade, quem possibilitou que esse e tantos outros desafios fossem mais leves do que poderiam ser.

Ao Professor Marcos da Costa Braga, cujas aulas desde meu primeiro ano de faculdade foram motivação para exercitar um olhar crítico sobre a prática e a história do design. Pela orientação estimulante e pelo olhar meticoloso sobre o trabalho.

À Irene de Araújo Machado e Omar Khouri, além das entrevistas brilhantes, pela generosidade com que abriram suas portas e possibilitaram o acesso físico a exemplares da Artéria que são verdadeiras raridades.

Aos entrevistados durante a pesquisa, especialmente à Lenora de Barros, pelas contribuições valiosas e abertura com que abordaram suas perspectivas sobre o tema, ampliando horizontes de compreensão sobre a Artéria e seus trabalhos pessoais.

Aos técnicos da Seção Técnica de Produção Editorial da FAUD e da Folhetaria Ateliê Públco do Centro Cultural São Paulo, pelo aprendizado e ajuda na execução do projeto gráfico dos poemas, sem os quais este trabalho sequer seria possível.

Ao meu companheiro e amigos de estrada, pelas contribuições e por todo o incentivo.

*Charles Morris faz uma esclarecedora distinção entre os signos. Diz ele que há **signos-para** e **signos-de**. Um **signo-para** conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extraverbal, que está fora dele. É o signo da prosa, moeda corrente que usamos automaticamente todos os dias. Mas quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pesar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em **signos-de**. Fazendo um trocadilho, o **signo-de** pára em si mesmo, é signo de alguma coisa — quer ser essa coisa sem poder sé-lo. Ele tende a ser um ícone, uma figura. É o signo da poesia.*

(PIGNATARI, 2005, p.11, grifo nosso)

Rodrigues LV. Contribuições da poesia intersemiótica da Revista Artéria para um projeto em design gráfico. São Paulo: Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design, Universidade de São Paulo; 2022.

RESUMO

Introdução: Parte do contexto das revistas experimentais que deram continuidade às explorações *verbivocovisuais* inauguradas pela poesia concreta, a revista Artéria corresponde à única revista de poesia intersemiótica entre as que circularam pelo Brasil nos anos 1970 e 1980 que ainda está em atividade. Editada por Omar Khouri e Paulo Miranda desde 1974, a publicação se transmutou ao longo dos anos, passando por diversos formatos e meios, em uma rica experimentação gráfica desenvolvida por poetas, designers e artistas. **Objetivo:** Tendo como principal referência e objeto de pesquisa as edições da revista Artéria (incluindo a *Balalaica* e a *Zero à Esquerda*), o presente trabalho teve como objetivos a pesquisa sobre o contexto histórico e as discussões teóricas que fazem parte desta publicação e o desenvolvimento de um projeto gráfico de poemas referenciado na produção da Artéria, em um trabalho híbrido que comprehende a indivisibilidade entre as dimensões teóricas e práticas que estruturam o trajeto da revista.

Método: A pesquisa de caráter qualitativo e exploratório se iniciou com a revisão bibliográfica sobre as revistas de experimentação poética nos anos 1970 e 1980, sobre a história e a teoria da poesia concreta, sobre a aproximação entre a poesia, o design e as artes no campo editorial, sobre a relação entre a poesia e a semiótica e sobre análise gráfica. Após esta etapa, foram realizadas entrevistas com pessoas envolvidas na publicação e especialistas sobre os campos tensionados pela Artéria, que apresentaram seus pontos de vista sobre o cenário em que a revista se insere, sua trajetória e relações com o design. Seguindo um modelo analítico proposto a partir das bibliografias de análise gráfica, foram realizadas análises de diferentes poemas da revista. Por fim, a aplicação gráfica foi projetada em serigrafia, tipografia e risografia, utilizando o repertório teórico e analítico adquirido durante a pesquisa. **Resultados:** Como resultados obtidos, estão reunidos neste relatório a pesquisa empreendida, a conexão entre os principais tópicos discutidos nas entrevistas, a relação de poemas que foram graficamente analisados, a descrição do desenvolvimento do projeto gráfico e o registro fotográfico deste. **Conclusões:** Conclui-se que, para além do campo do design, Artéria se mostra como uma referência essencial a todas as áreas que buscam trabalhar a criação no sentido da produção inventiva e da experimentação gráfica.

PALAVRAS-CHAVE: poesia intersemiótica, experimentação gráfica, design gráfico.

Rodrigues LV. Contributions of the intersemiotic poetry of Arteria magazine to a graphic design project. São Paulo: Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design, Universidade de São Paulo; 2022.

ABSTRACT

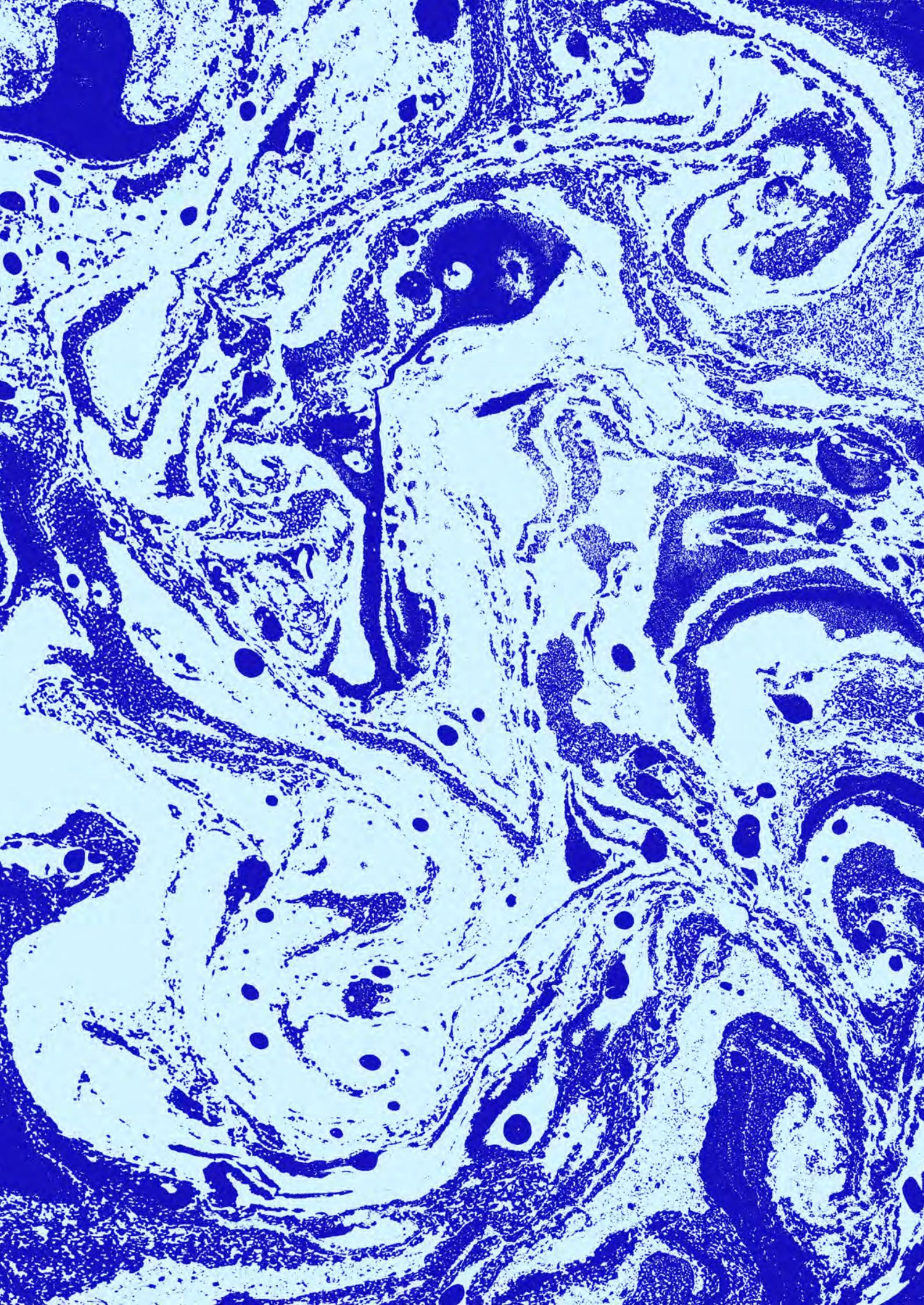
Introduction: In the context of the experimental magazines that continued the *verbivocovisual* explorations initiated by concrete poetry, Artéria corresponds to the only intersemiotic poetry magazine among those that circulated in Brazil in the 1970s and 1980s that is still active. Edited by Omar Khouri and Paulo Miranda since 1974, the publication has transmuted itself over the years, going through different formats and media, in a rich graphic experimentation developed by poets, designers and artists. **Objective:** Considering as a main reference and object of research the editions of Artéria magazine (including *Balalaica* and *Zero à Esquerda*), this work aimed to research the historical context and the conceptual discussions that are part of this publication, and also the development of graphic works referenced in the production of Artéria, in a hybrid project that understands the indivisibility between the theory and practice dimensions that structure the magazine. **Methodology:** The qualitative and exploratory research began with a bibliographic review on the journals about poetic experimentation in the 1970s and 1980s, on the history and theory of concrete poetry, on the intersections between poetry, design and art in the publishing field, on the relations between poetry and semiotics and on graphic analysis. After this step, six interviews were done with people involved in this publication and with specialists on the fields approached by Artéria, who presented their points of view on the scenario in which the magazine developed itself, its trajectory and relations with design. Following the study about graphic analysis, different poems from the magazine were analyzed. Finally, the graphic application was designed in serigraphy, typography and risography, using the theoretical and analytical repertoire acquired during the research. **Results:** The research, the main topics discussed in the interviews and their connections, the list of poems that were graphically analyzed, the process description of the graphic project and its photographs. **Conclusões:** Beyond the design field, Artéria appears to be an essential reference to all areas that seek to work on creation in the sense of inventive production and graphic experimentation.

KEYWORDS: intersemiotic poetry, graphic experimentation, graphic design.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	14
2. APRESENTAÇÃO DO TEMA.....	17
3. OBJETIVOS E MÉTODOS.....	19
4. CONTEXTO HISTÓRICO.....	21
5. REFERÊNCIAS TEÓRICAS.....	37
5.1 Teoria da poesia concreta.....	37
5.2 Relações entre design, poesia e arte.....	42
5.3 Semiose na poesia	66
5.4 Análise gráfica.....	84
6. ENTREVISTAS.....	98
6.1 Apresentação.....	98
6.2 Em diálogo.....	99
7. ANÁLISE DAS OBRAS.....	125
7.1 Preparação.....	125
7.2 Proposta de modelo analítico.....	125
7.3 Análises.....	127
7.3.1 Luciano Figueiredo: <i>Bye bye baby... (roda de stills favoritos)</i>	128
7.3.2 Regina de Barros Carvalho (Gô): <i>O que digo</i>	132
7.3.3 Julio Mendonça: <i>DNA</i>	135
7.3.4 Regina Vater: <i>Projeto para performance de sombras</i>	138
7.3.5 Gastão Debreix: <i>Poesia</i>	141
7.3.6 Lenora de Barros: <i>Eu não disse nada</i>	144
7.3.7 Sonia Fontanezi: <i>Pós-imagem para Julia Fontanezi</i>	147

7.3.8 Julio Plaza: <i>Braque Quebra</i>	151
7.3.9 Lúcio Cume: <i>Alvo</i>	154
7.3.10 Regina Silveira: <i>Azzurro</i>	157
7.3.11 Edgar Braga: <i>Linotipoema</i>	160
7.3.12 Régis Bonvicino: <i>Gole de água</i>	163
7.3.13 Omar Khouri: <i>Kitschick!</i>	166
7.3.14 Inês Raphaelian: <i>Roseta Byte</i>	169
7.3.15 Décio Pignatari e Fernando Lemos: <i>Logotipo rejeitado</i>	172
7.3.16 Julio Mendonça: <i>Sem título</i>	175
7.3.17 Omar Khouri: <i>Traduttore Traditore</i>	178
8. DESENVOLVIMENTO	182
8.1 Propostas.....	182
8.2 Processos.....	187
9. RESULTADOS	209
10. CONSIDERAÇÕES FINAIS	219
11. BIBLIOGRAFIA	223



1. INTRODUÇÃO

Entre os meses de Janeiro e Julho de 2021, refletindo sobre possíveis temas para o trabalho de conclusão de curso na FAUD¹, comecei uma pesquisa preliminar sobre bibliografias e temas que tinha interesse em estudar no segundo semestre deste ano e que, de algum modo, se fazem vivamente presentes nesta pesquisa.

Apesar de alguns temas terem sido cogitados, antes de definir propriamente um ponto de partida, decidi procurar por revistas brasileiras em *blogs* e acervos virtuais, em busca de objetos de análise que despertassem, em um primeiro contato, uma faísca de curiosidade para se estudar mais sobre. Percebo agora que os principais aspectos que buscava se referem a uma intersecção entre os campos do design, das artes e de seu potencial de gerar significações na cultura. Mas minha procura não demorou muito tempo: tive a sorte de encontrar um exemplar incendiário.

A metamorfose gráfica que atravessa as edições da Revista Artéria reunidas no catálogo da exposição *Artéria 40 Anos: revista de poesia* (ESPAÇO LÍQUIDO, 2016), não só surpreendeu como suscitou, de início, uma série de interrogações. Nesse primeiro momento, a falta de um repertório específico parecia conflitar com a compreensão de que tal publicação se tratava também (e principalmente) de poesia — ou melhor, de uma poesia *intersemiótica*.

Juntamente com a Artéria, me deparei com uma série de outras revistas que tiveram início no mesmo período e mantiveram grande interlocução com seus editores, de modo que parecia estar diante de um quadro de relações que se ampliava e reconfigurava a cada nova leitura. Nesse sentido, em Agosto, o primeiro mês do trabalho foi destinado a um “pré-estudo” onde foram feitas revisões bibliográficas com a finalidade de localizar tais produções dentro de uma mesma rede, em que um primeiro recorte definido (sobre a revista Artéria) se deu com maior conhecimento sobre sua atuação. Ainda assim, cada questão aparentemente esclarecida sobre o contexto em que a publicação se desenvolveu e seu processo de criação parecia se converter em uma outra dezena de dúvidas mais abrangentes.

Afinal, a despeito das rígidas definições que tornam por enevoar a transdisciplinaridade entre os campos, será que o design e a poesia poderiam mesmo estar próximos? Ou seria uma compreensão equivocada, uma vez que tais explorações poderiam se referir somente à arte?

¹Apesar de ainda não ser a nomenclatura oficial, FAUD é a expressão usada neste trabalho para fazer referência à Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade de São Paulo, em uma sigla reivindicada pelos estudantes sobre o reconhecimento do curso de Design no nome da instituição.

Mas o limite entre artes e design gráfico pode realmente ser tão definido? Em tempos de conectividade eletrônica pode passar despercebido, mas será que uma poética liberta do domínio verbal não poderia ampliar suas explorações rumo à multiplicidade de recursos do meio digital? De todo modo, por quê e como publicações como as revistas de poesia intersemiótica dos anos 1970 e 1980, que refletem o rigor e o pioneirismo do projeto gráfico em uma época onde a censura pairava sobre a produção artística nacional, são tão pouco conhecidas no campo do design? Tal poesia não poderia enriquecer as investigações e processos criativos que envolvem o design gráfico?

Aqui, apesar de compreender o risco em tentar esboçar possíveis caminhos de entendimento sobre essas e outras dúvidas que estão por vir — e assumir que outras tantas não poderão ser tratadas em um trabalho de tempo limitado como este —, reconheço antes a urgência de estudar este *corpus* sob a perspectiva de uma potencial contribuição para o design gráfico. Para isso, se faz essencial a necessidade de adquirir repertório necessário para compreender o amplo histórico de experimentação poética cujo legado influenciou seus trabalhos, ao passo das rupturas e inovações que empreendeu no horizonte da cultura pós-modernista no país — ou, como apresenta Haroldo de Campos, *pós-utópica*.

Para se referir ao trabalho da poesia que circulou na revista Artéria e em outras publicações dos anos 1970 e 1980 que fizeram parte dessa mesma rede de participantes, iremos usar a expressão *poesia intersemiótica*, já reconhecida e amplamente usada por seus autores. O conceito faz referência à teoria da *tradução intersemiótica* ou *transmutação* de Roman Jakobson, cuja pesquisa influenciou profundamente a tradição da poesia inventiva no Brasil, e que descreve um tipo de recodificação na criação poética em que um signo é transmutado em outro signo de código diferente. Ou seja, diferentemente da tradução entre idiomas que é feita entre signos de um mesmo código (verbal), a criação poética é intraduzível, e portanto sua intersemiose envolve uma recodificação que demanda a interpretação de um campo maior na significação da cultura, como veremos no tópico **5.3**.

Apesar de ser aplicada por alguns autores (MENEZES, DOMICIANO; REZENDE), a expressão *poesia visual* aparecerá nas referências bibliográficas mas não será propriamente usada neste trabalho, uma vez que sua definição engloba vertentes poéticas distintas (e muitas vezes opostas) além de ignorar a dimensão *verbivocovisual* explorada desde a poesia concreta, indispensável para a compreensão do *corpus*.

Busca-se, com o percurso proposto, uma aproximação em relação ao objeto de pesquisa compreendendo-o como parte de uma linha de investigação poética viva com raízes na linguística e na semiótica, sem perder de vista os tensionamentos que provoca nos campos da arte, do design e da poesia.

Antes de começar, devo atestar que o editor da revista Artéria, Omar Khouri, não podia estar mais certo ao afirmar que “as revistas [de poesia intersemiótica], de qualquer maneira, guardam, ou mais precisamente, preservam, toda uma produção que acabou por se restringir a elas e que, de qualquer maneira, estimulará assim como surpreenderá futuros pesquisadores” (KHOURI, 2003, p. 62). Espero que a semente de curiosidade que as revistas experimentais cultivaram neste trabalho possa estimular mais amplas investigações sobre as contribuições da poesia intersemiótica para o design gráfico.

2. APRESENTAÇÃO DO TEMA

No livro *O que é comunicação poética?*, Décio Pignatari apresenta a poesia como uma forma que se projeta em um espaço e tempo não-lineares, de modo diferente do discurso marcado pela linearidade. Isto é, como um poema escrito pode tanto ser lido quanto podemos *ver* suas palavras na folha, como se fossem propriamente objetos, a poesia estaria mais próxima da música e das artes visuais do que da própria literatura: ao invés de trabalhar o signo verbal somente pela chave da contiguidade e da causalidade, tratando a palavra como mero transmissor de significados estanques, a poesia estrutura suas relações também por meio da similaridade. É por isso que “uma simples análise gramatical de um poema não é suficiente”: “um poema cria sua própria gramática e seu próprio dicionário”. (PIGNATARI, 2005, p. 18).

Nesse sentido, a definição de KHOURI (2000) apresenta outro aspecto importante sobre a especificidade da linguagem poética, apontando que esta corresponde a “toda forma de organização sínica com certo grau de complexidade que, visando a um fim estético, traz consigo uma carga conceitual, própria do mundo das palavras”.

A incorporação do espaço não impresso da página como elemento gráfico da poesia é inaugurada por Stéphane Mallarmé em 1897 com a obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* ("Um lance de dados jamais abolirá o acaso"), na qual o poeta tira partido da tipografia e dos espaços “em branco” como partes integrantes de sua construção poética. Pouco mais de 50 anos depois, inspirada na teoria de Mallarmé e em outros pensadores críticos à tradição discursiva da poesia, uma nova forma (e teoria) poética é criada em terras brasileiras: a poesia concreta.

Formulada no Brasil pelos poetas do grupo Noigandres, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, a poesia concreta difundiu-se internacionalmente, tendo suas características reproduzidas no cinema, na música popular, no design e na publicidade da segunda metade do século XX. Apesar de sua densa carga conceitual, muitas vezes incompreendida pela crítica e academia da época, a produção do trio Noigandres não se encerrou na chamada fase ortodoxa da poesia concreta, mas se transformou e difundiu por meio de uma fértil interação entre diferentes gerações de poetas, músicos e criadores interessados na exploração que levou a cabo o desprendimento do verso proposto pelos concretistas. Essas novas poéticas se caracterizaram por uma profusão de formas e traduções no sentido amplo do sistema de signos (CAMARA, 2000), principalmente influenciadas pelas investigações de Augusto de Campos.

Evolutivamente, a poesia de Augusto de Campos atinge formas mais controversas, incisivas, indo ao encontro de uma posição política e social bem definida e uma nova exigência: a criação de sentido a partir da exploração material da linguagem (BIERMA, 1985, p. 13). Esse caminho chega com o final do período ortodoxo do grupo de Noigandres, estabelecendo-se entre 1960 e 1962. Inicia-se um *salto participante* com uma aparente mudança, a união com outros artistas e artes, como a música e o cinema. Abandonada a fase ortodoxa com as suas ‘fenomenologias e matemáticas da composição’, observa-se, no corpus editado, a introdução de novas tipografias, como em “Organismo”, de Décio Pignatari (1960), composto com uma letra clássica garalte, ou “Cubagrama”, de Augusto de Campos (1960-62), combinando a Univers, letra “moderna lineale grotesca” de Adrian Frutiger, à geometria da Metro, o que permite “ampliar as possibilidades de leitura sem reduzi-las à totalidade da estrutura” (AGUILAR, 2005, p. 223), atingindo-se composições mais expressivas visualmente. A proliferação de novas formas tipográficas nos anos 1960, devido à introdução do letaset e do fotolito, diluiu o “carácter programático” da tipografia, justificando-se as suas escolhas devido a “contextos particulares e pela imanência do texto” (AGUILAR apud SANTOS, 2018, p. 524)

Como apresenta Camara (2000), é importante notar que os anos 1960 também marcaram a emergência de novos sentidos estéticos que retrataram de diferentes formas “os conflitos do cotidiano e o exílio dos desgarrados do processo de modernização” sob a sombra do contexto ditatorial, o que inaugurou um período de investigações da linguagem que se distanciaram do modelo desenvolvimentista e acabaram ampliando o escopo das experimentações poéticas.

Assim, estabeleceu-se uma relação entre cultura nacional e cultura universal que retomava como agente a primeira delas. A obra de Oswald de Andrade, por exemplo, que havia sido redescoberta pelos concretistas como modelo de autor nacional cosmopolita, ganharia outras leituras de novos artistas, sendo também exploradas suas facetas nacionalista e carnavalesca. (CAMARA, 2000, p. 31)

É nesse contexto de ampliação das experimentações poéticas que surgem as revistas experimentais de poesia intersemiótica que marcaram uma geração no Brasil dos anos 1970 e 1980 — entre as quais a única que se encontra ativa até hoje é a revista Artéria.

Apesar das diferentes investigações que realizaram, se comparadas às experiências empreendidas no campo das artes plásticas, as publicações de poesia intersemiótica acabaram atingindo um público relativamente restrito em outras áreas de criação, o que aponta para a importância de iniciativas voltadas para o estudo e difusão destes projetos, assim como foi a exposição *Artéria 40 Anos: revista de poesia*, realizada em 2016 pela produtora Espaço Líquido na Caixa Cultural em São Paulo.

3. OBJETIVOS E MÉTODOS

Os diferentes métodos aplicados neste trabalho foram estabelecidos a partir da definição de que seria importante abordar diferentes esferas da revista Artéria, tendo como objetivo principal uma compreensão geral sobre seu processo de criação e contexto histórico junto ao posterior desenvolvimento de um projeto de design que pudesse dialogar graficamente com o universo desta publicação.

Nesse sentido, o trabalho foi dividido em etapas, começando por uma pesquisa sobre a história da Artéria e sobre as discussões teóricas que se relacionam com a sua poética. A pesquisa teve caráter qualitativo e exploratório, e se iniciou com uma breve revisão bibliográfica sobre a poesia concreta no Brasil de CAMPOS e PIGNATARI (2006), PERRONE (2017), KHOURI (2006) e CAMARA (2000), a fim de adquirir o conhecimento necessário para compreender os antecedentes diretos da Artéria e o contexto em que as publicações circularam, se complementando com um posterior estudo sobre o histórico e desenvolvimento da revista a partir desse repertório por meio de KHOURI (2003), FREITAS (2003) e do catálogo da exposição *Artéria 40 Anos: revista de poesia*, realizada na Caixa Cultural em São Paulo (ESPAÇO LÍQUIDO, 2016).

Como assinala FREITAS (2003):

Há outro aspecto a ser considerado quanto às poéticas intersemióticas: para sua compreensão, é necessário adquirir um repertório, como foi demonstrado, por exemplo, com o poema: *Alechinski + Lichtenstein*, de Júlio Plaza. Elas rompem fronteiras, usam diversos códigos, comunicam-se com vários ramos da arte; nelas, o aspecto conceitual é predominante. Os poemas são heterogêneos: além das serigrafias, há *ready-mades*, poemas-livro, poemas editados em pedaços de tecido, fotomontagem, serigrafias em cartões postais, *mail-art*, fotografias de arte corporal, adesivos, originais de poemas em aquarela ou técnica mista. São obras diferentes do livro ou do quadro convencionais. (FREITAS, 2003, p. 146)

Sobre essa perspectiva, também foi feita a revisão de bibliografias sobre a intersecção entre as artes, a poesia e o design no campo editorial (cujos limites são visivelmente tensionados na Artéria) por meio de ALCÂNTARA (2017), CONTREIRAS (2019), MARTINS (2010), MENEZES (1991), DOMICIANO e REZENDE (2014), PLAZA (1982) e STOLARSKI (2012).

Já com o objetivo de compreender as propostas da revista Artéria em relação aos estudos semióticos, a ideia foi estudar um referencial teórico básico sobre o tema que se relaciona com a tradição da poesia intersemiótica a partir de MACHADO (2007), MORRIS (1938) e

SANTAELLA (2005, 2011), destacando a formulação do conceito de *tradução intersemiótica* de Roman Jakobson e as dimensões *sintática, semântica e pragmática* definidas por William Morris a partir da teoria dos signos peirceana. Em seguida, foi realizada uma leitura sobre análises gráficas no campo do design em BRISOLARA (2021), CAMARA (2000), GOLDSMITH (1980), MATTAR (2020), FARIA (2004), SANTOS (2020) e VILLAS-BOAS (2009), levando em conta também as análises semióticas empreendidas em SANTAELLA (2005).

Após esta etapa, houve um período de realização e transcrição de entrevistas com quatro pessoas envolvidas na publicação e dois especialistas sobre os campos tensionados pela Artéria, que apresentaram seus pontos de vista sobre o contexto, a trajetória e os diálogos traçados pela revista, ampliando o quadro de relações da pesquisa inicial.

A fim de se aproximar da produção da revista enquanto um projeto gráfico, o trabalho se sucedeu em uma etapa de análise gráfica que buscou exercitar a percepção sobre o trabalho criativo operado em um recorte específico de páginas da revista. Para isso, a análise gráfica se apoiou em ferramentas de análise próprias aos campos do design e da semiótica apresentadas no tópico **5.4**, que ajudaram a tornar visíveis as intersecções entre a prática de projeto gráfico e a criação poética tensionadas pela revista Artéria.

Este trabalho, contudo, não teve como objetivo desenvolver uma análise propriamente aprofundada sobre a dimensão conceitual e semiótica que constituem essa modalidade de poesia, mas utilizar ferramentas destes campos para entender as dimensões sígnicas dos poemas (considerando que o aspecto semântico já foi apresentado em profundidade na dissertação de FREITAS), indissociáveis da análise gráfica. A etapa de análise serviu como importante referência para a aplicação gráfica realizada ao final do trabalho, partindo do princípio de *renovação* por meio da experimentação gráfica designado por CONTREIRAS (2019).

Por fim, o objetivo de criação da aplicação gráfica em diálogo com a produção da Artéria visou pôr em prática o repertório e os aportes adquiridos nas etapas anteriores da pesquisa, o que foi possível com o aprendizado técnico adquirido nos ateliês gráficos visitados. O método de criação partiu de obras poéticas já existentes e operou no sentido experimental da tradução intersemiótica, se utilizando de técnicas de impressão em serigrafia, tipografia e risografia.

4. CONTEXTO HISTÓRICO

Reunindo obras de mais de 100 artistas, a Revista Artéria foi criada em 1974 pelos poetas, artistas gráficos e editores Paulo Miranda e Omar Khouri em Pirajuí, no estado de São Paulo, e atualmente conta com um total de 11 edições — mais duas que foram lançadas com outros nomes: a *Balalaica*, de 1979, e a *Zero à Esquerda*, 1981. Entre as exposições realizadas sobre sua trajetória e prêmios acumulados, Artéria recebeu em 2017 o *Prêmio Governador do Estado de Artes Visuais* nas categorias de júri e voto popular, uma iniciativa de reconhecimento de artistas e entidades que têm desenvolvido trabalhos de relevância na área da cultura.

Artéria foi criada como uma publicação coletiva de poesia experimental e, apesar do título “revista”, é importante mencionar que ela não possui periodicidade regular ou tem seu formato definido por um material ou tamanho tradicional: já foi caderno, fita cassete, caixa de poemas, sacola, carteira de fósforos...



Figura 1: *Artéria 3* (1977) — Carteira de fósforos 4.5 x 5.5 cm

Para KHOURI (2003), a mais mutante das revistas da época era assim chamada por seus editores e leitores, assim como uma série de outras publicações de caráter efêmero que circularam a poesia experimental produzida desde os anos 1970. Segundo o poeta, diferentemente das publicações feitas por grupos de vanguarda onde uma proposta única do coletivo se sobreponha às poéticas individuais, tais revistas reuniam edições de poemas autônomos cujas afinidades se somavam em uma composição final desenvolvida por várias mãos.

Herdeiras do grupo Noigandres, que inaugurou na década de 1950 uma nova fase de experimentações com a revista *Invenção*, as revistas de poesia intersemiótica que surgiram

nos anos 1970 definitivamente ampliaram o horizonte da criação poética em direção a uma visualidade intermídia.

Formado inicialmente pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, Noigandres esteve a frente de uma tradição poética de vanguarda internacional que inaugurou um novo modo de fazer e pensar a poesia, se difundindo entre diferentes países já no final da década de 1960 (PERRONE, 2017).

Em uma breve descrição, reúnem-se a seguir algumas informações biográficas sobre os três fundadores do grupo (cuja aproximação se deu a propósito de um interesse em comum sobre poesia durante a graduação em Direito na Faculdade do Largo de São Francisco, em São Paulo).

Haroldo de Campos (São Paulo, SP, 1929-2003) foi poeta, ensaísta e tradutor. Tendo enorme papel na tradução literária de língua portuguesa, foi Professor Titular de Semiótica da Literatura na PUC entre 1979-1989 (onde lecionou na pós-graduação para inúmeros participantes das revistas intersemióticas), sendo intitulado Professor Emérito em 1990. Foi responsável pela transcrição das obras *Maiakóvski* (com A. de Campos e B. Schnaidermann), de 1967, *Mallarmé* (com A. de Campos e D. Pignatari), de 1968, *Ilíada* (com Trajano Vieira), em 2001/2002, entre tantas outras.

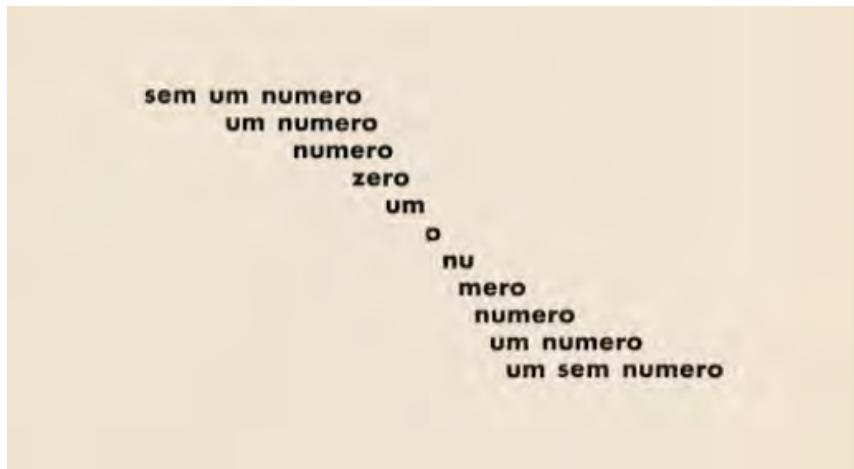


Figura 2: *Sem um numero* (1957), Haroldo de Campos

Décio Pignatari (Jundiaí/Osasco, SP, 1927-2012), foi poeta, tradutor, designer, ensaísta, semioticista e tradutor de poesia. Colaborou em inúmeros jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo e lecionou na Escola Superior de Desenho Industrial, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São

Paulo, onde se aposentou como professor titular em 1994. Entre seus livros estão *Informação Linguagem Comunicação*, de 1968/2002, *Semiótica da Arte e da Arquitetura*, de 1981/2004, e *Ezra Pound — Cantares*, junto com Augusto e Haroldo de Campos em 1960.

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

Figura 3: *terra* (1956), Décio Pignatari

Augusto de Campos (São Paulo, SP, 1931) é poeta, ensaísta e tradutor. Teve sua obra reconhecida, entre outros motivos, pela incorporação de novas mídias à poesia, com destaque para a sua colaboração com o artista Julio Plaza, que rendeu trabalhos como *Poemóbiles*, de 1974, *Caixa Preta*, de 1975, e *Reduchamp*, 1976. Suas obras incluem as traduções e ensaios: *E. E. Cummings: 10 poemas*, de 1960, *Paul Valéry — a Serpente e o Pensar*, de 1984, e *Arx: Invenção — de Arnaut e Rimbaud a Dante e Cavalcanti*, de 2003.



Figura 4: *Poemóbiles* (1968-1974), Augusto de Campos e Julio Plaza

A geração de poetas que absorveu a poesia concreta como uma vanguarda histórica — e mesmo aqueles que se opuseram ao concretismo, como foi o caso da revista *Muda*, orientada pela dimensão verbal dos poemas — fizeram parte de uma dinâmica rede de interlocução entre *makers* de diferentes áreas principalmente nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia (KHOURI, 2003), onde a pesquisa sobre as novas mídias e possibilidades de traduções entre elas evidenciava o caráter semiótico do fazer artístico. Como contavam com edições independentes, em sua maioria sem financiamento ou infraestrutura de produção e distribuição formais, foram muitas as revistas que não passaram do primeiro número. Por outro lado, justamente por estarem à margem do sistema de editoração tradicional, elas se tornaram um espaço seguro para a produção crítica e a liberdade criativa mesmo sob a censura vigente na ditadura civil-militar.

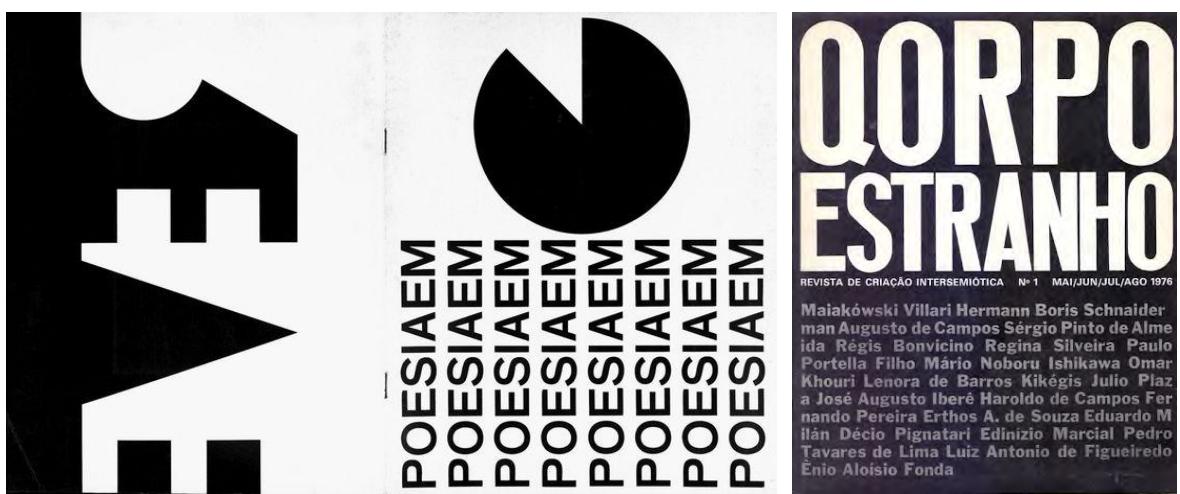
Khouri (2003) explica que a força da organização coletiva foi um importante motor de veiculação das obras, de modo que o surgimento de uma revista como a *Navilouca*, que começou a ser feita no Rio de Janeiro em 1971 (e foi lançada em 1974) por um grupo de poetas e músicos jovens, tornava por estimular a criação de outras tantas revistas. A estética irreverente de *Navilouca*, que transitava entre o modernismo e o *trash* proposital, influenciou a criação de *Polem*, que teve somente um número e incluía, além dos participantes da *Navilouca*, o grupo Noigandres, Erthos Albino de Souza e Antonio Risério Filho como poetas-colaboradores. Além de *Polem*, esse foi o caso de revistas como *Código* e *Artéria*:

Navilouca foi uma espécie de matriz. Alguns dos colaboradores compareceram muitas vezes em muitas publicações coletivas posteriores, que tiveram também como figuras admiradas os poetas concretos. Além de *Navilouca*, no Rio de Janeiro, idealizada por não-cariocas, saiu, em 1974, *Polem*, uma publicação importante e bem apresentada por aquela. Desse mesmo ano é a *Código* nº 1, editada em Salvador, Bahia, revista que realizou a proeza de chegar ao número 12; ambas foram distribuídas já desde antes de a *Navilouca* ser liberada. No ano seguinte saem em São Paulo, *Artéria* e *Poesia em Greve*. [...] *Código*, revista editada na Bahia, pode ser considerada, das que surgiram nos anos 70 com o propósito de veicular principalmente uma poesia mais empenhada com a experimentação, o maior prodígio, pois, estendendo-se de 1974 a 1989-1990, conseguiu a intervalos não regulares, chegar ao nº 12: *Código* 12 Arte-Ciência. [...] *Código* influenciou o aparecimento de outras publicações, tendo influenciado bastante o nº 1 de *Artéria*. (KHOURI, 2003, p. 24)



Figuras 5 a 7: Capas das revistas *Navilouca* (1974), *Polem* (1974) e *Código 3* (1978)

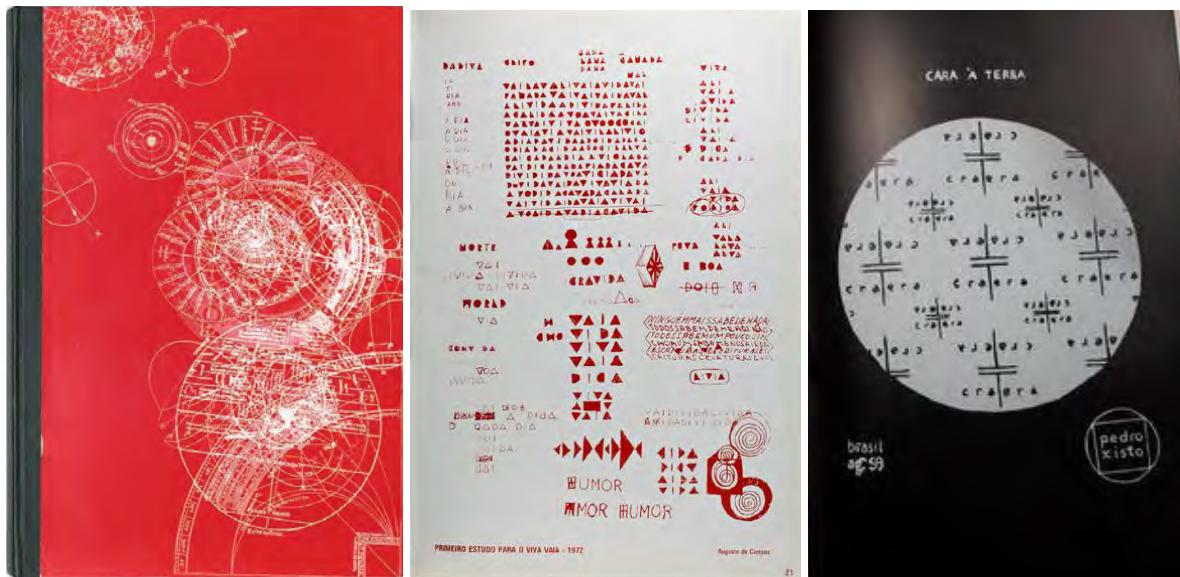
Uma publicação de grande importância nesse contexto, *Poesia em Greve* (ou *Poesia em G*, como mostra a capa que se camuflou no contexto da censura vigente) foi lançada em 1975 em edição única com grande presença de artistas plásticos como Regina Silveira, Geraldo de Barros e Júlio Plaza. Por se tratar da mesma equipe de realização, é considerada a número 0 de *Qorpo Estranho*, que teve três números entre os anos de 1976 e 1982, e também ficou marcada por um projeto gráfico mais sintético.



Figuras 8 e 9: Capa e contracapa da revista *Poesia em Greve* (1976) e capa de *Qorpo Estranho* (1976)

Outra revista de destaque foi a *Atlas* (ou *Almanak 88*), lançada em 1988 no Museu de Arte de São Paulo, reunindo a maior parte dos poetas e artistas que participaram das revistas de poesia intersemiótica desde os anos 1970. Segundo Khouri (2003), *Atlas* teve o maior formato entre as revistas de invenção, contando com um patrocínio que viabilizou o projeto.

Supera suas antecessoras *Almanak 80* e *Kataloki* [que também tiveram Arnaldo Antunes e Sergio Papi como editores], dada a excelência gráfica: das revistas em offset foi a que acabou alcançando um nível mais alto de sofisticação, o que foi favorecido pela utilização de um papel de qualidade - um cuchê fosco - pelas dimensões - 30,5 x 44,5cm e pelo número de páginas: 144, somando-se o fato de não sonegar cor ao que possuía cor e ter capa dura. Mesmo sendo uma “revista-de-virar-a-página”, cada poema apresentava a feição de um cartaz, dadas as referidas dimensões. (KHOURI, 2003, p. 43)

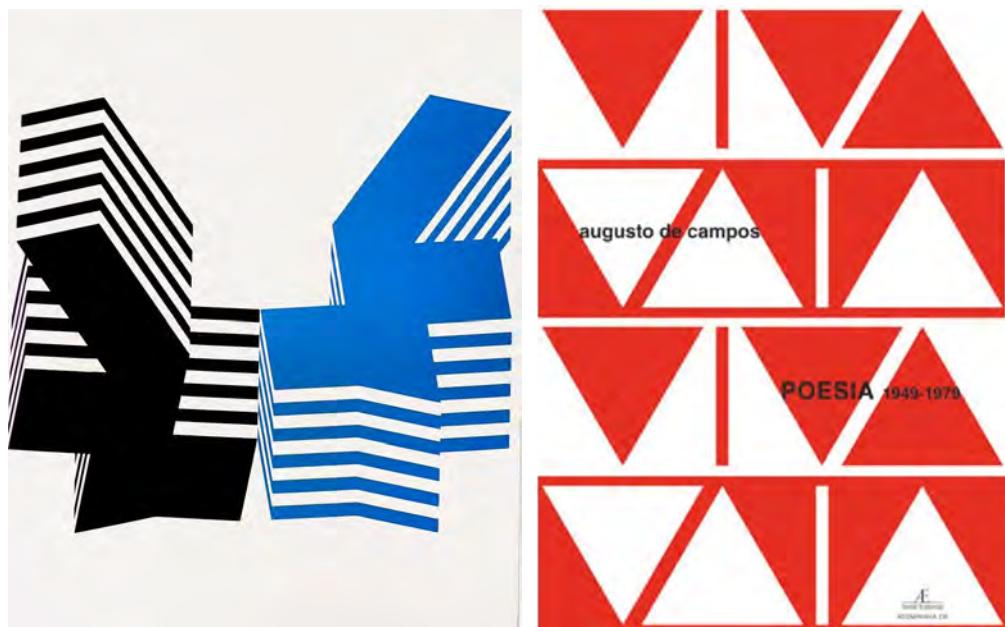


Figuras 10 a 12: Capa e páginas 21 e 85 da revista *Atlas* (1988)

Em meio a esta rede de viva interlocução e criações coletivas, Omar Khouri propõe que as revistas sejam compreendidas em bloco: “não seria Navilouca, Código, Artéria, Qorpo Estranho, mas simplesmente *As Revistas!*! No mais, aquela sintaxe interna ditada pelos trabalhos lhes dá um toque singular”. (KHOURI, 2003, p. 62) O que não dispensa, por outro lado, a investigação sobre o projeto gráfico de cada uma destas revistas em suas particularidades como meio para uma compreensão maior sobre suas criações.

Parte integrante da exploração gráfica empreendida, tais sintaxes contaram com o trabalho de editores e colaboradores que se aventuraram pela programação visual, serigrafia e técnicas compositivas em um momento que as inovações tecnológicas nas artes gráficas possibilitaram a multiplicação de publicações paralelas ao sistema editorial brasileiro, alternando entre projetos mais “limpos” (como foi a revista *Poesia em Greve*) e outros mais ousados e visualmente contrastantes (como a *Navilouca*), com destaque para a atuação de Julio Plaza, cuja presença foi determinante nas incursões experimentais de diferentes revistas na época.

Julio Plaza González (1937-2003) foi um artista intermídia, designer, escritor e professor nascido em Madri, na Espanha, que veio ao Brasil pela primeira vez no fim da década de 1960 por ocasião da representação espanhola da 9ª Bienal Internacional de São Paulo, ingressando logo em seguida na Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro, com bolsa de estudos do Itamaraty. Teve experiência como professor de linguagem visual e artes plásticas na Universidade de Porto Rico, entre 1969 e 1973, ano em que se muda para São Paulo e se torna professor da Escola de Comunicação e Artes da USP e da Fundação Armando Álvares Penteado. Além de realizar trabalhos de grande repercussão como o projeto gráfico de *Viva Vaia*, obra de Augusto de Campos inspirada nas vaias que Caetano Veloso recebeu no Teatro da PUC-SP em 1968 (e que foi veiculada pela primeira vez na *Navilouca*), atuou como editor de revistas de poesia intersemiótica como a *Qorpo Estranho* e a *Poesia em Greve*, experiências que compõem o vasto repertório mobilizado nas publicações em que se dedica à investigação sobre a recodificação realizada entre as mídias, apresentada nas obras *O livro como forma de arte* e *Tradução Intersemiótica*.

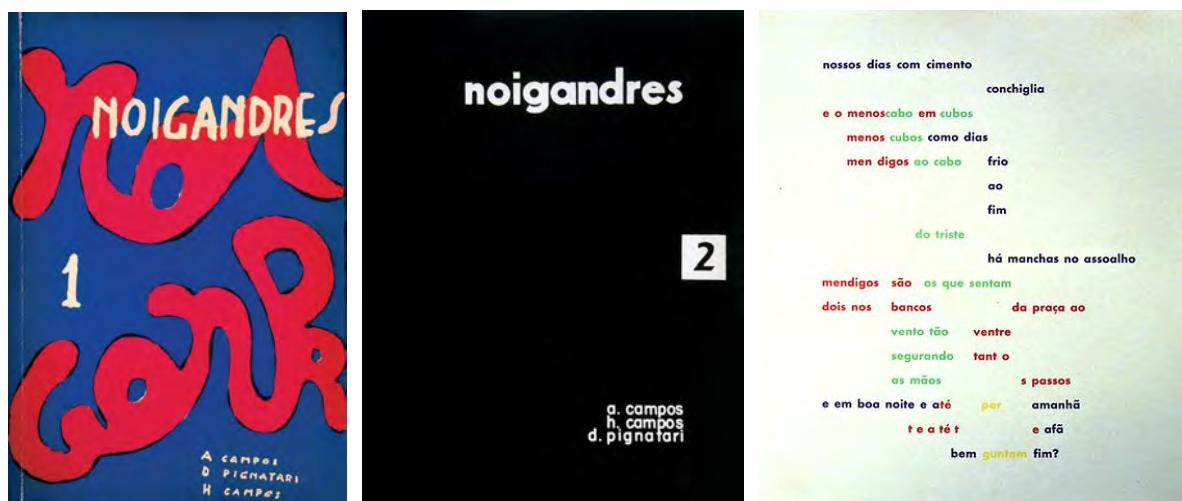


Figuras 13 e 14: *Anarquiteturas* (1969), de Julio Plaza, e capa do livro *Viva Vaia*, de Augusto de Campos e projeto gráfico de Julio Plaza

Assim, tendo em vista a rica interlocução entre os participantes das revistas e seus antecedentes diretos (os idealizadores da poesia concreta), se mostra importante apresentar uma linha do tempo resumida sobre a trajetória das revistas Noigandres e Invenção, além das edições da Artéria, que correspondem ao objeto de pesquisa que será analisado propriamente.

O primeiro número da revista Noigandres (1952-1962), segundo Khouri (2006), foi projetado para ser porta-voz do grupo, abarcando a chamada produção pré-concreta e posteriormente as obras que vieram a marcar o início da poesia concreta. Inicialmente o grupo era composto por Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, incluindo, a partir do nº 3, Ronaldo Azeredo, e a partir do nº 5, José Lino Grünewald, “que já fazia parte da equipe da página ‘Invenção’ no CORREIO PAULISTANO, desde janeiro de 1960” (Khouri, 2006, p. 24).

No mesmo ano de 1952, o grupo Ruptura (do qual participavam Waldemar Cordeiro e Geraldo de Barros), realizou uma exposição que representou o estabelecimento definitivo da arte concreta no Brasil. Três anos depois, o número 2 da revista Noigandres é lançado em São Paulo já apresentando os poemas da série *Poetamenos* de Augusto de Campos, em que o uso das cores na poesia abriu caminhos para os trabalhos da geração de poetas que estava por vir.



Figuras 15 a 17: Capas de *Noigandres* 1 (1952) e *Noigandres* 2 (1955), e poema da série *Poetamenos*

Em 1956, a revista Noigandres nº 3 marca a radicalização da poesia e sua autodefinição como poesia concreta, proposta por Augusto de Campos em texto de 1955 no qual menciona a existência de uma arte e música concretas. Nesta edição, Khouri destaca os poemas da série *O âmago do ômega* de Haroldo de Campos, escritos em branco no fundo preto.

Em dezembro do mesmo ano, o grupo Noigandres participou, juntamente com os artistas concretistas, da Exposição Nacional de Arte Concreta realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1956, e no Ministério de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, em 1957. Participaram também o poeta e artista gráfico Wlademir Dias-Pino e o poeta-escritor Ferreira Gullar — período em que ambos estavam vinculados ao concretismo, antes de direcionarem suas investigações poéticas para outros caminhos.



Figuras 18 e 19: Capa de *Noigandres 3* (1956) e *Silencio* (1956) de Haroldo de Campos

A edição da *Noigandres* que se seguiu foi realizada como uma exposição portátil, com uma capa-invólucro impressa em serigrafia por Hermelindo Fiaminghi. Neste número, contendo o poema *LIFE*, de Décio Pignatari, e o internacionalmente conhecido *Plano-Piloto para a Poesia Concreta*, o grupo declara a liberação do verso da rima e “coloca o branco da página como elemento de ordem estrutural na poesia”, se manifestando contra a linearidade discursiva e a favor de uma sintaxe espacial (Khouri, 2006, p. 26).

O “plano piloto para poesia concreta” (1956) atestava a intencionalidade em controlar cada um dos aspectos materiais da poética presente nos poemas concretos que o antecedem, entendendo-se, como a sua execução prática, a série *poetamenos*, composta em 1953 e publicada no segundo número da revista *Noigandres*. A revolução que *poetamentos* trouxe fez-se pela transposição, para o campo da visualidade, da melodia de timbres, “criando palavras, aglutinando e decompondo-as” (KHOURI, 2015) e, também, associando-as à semiótica da expressividade de cor. Vermelho, verde, amarelo, roxo e azul medeiam o perigo, a paixão, a tranquilidade, a doença, a segurança, a advertência ou, ainda, “a união do vermelho e do azul, do masculino e do feminino, da sensualidade e da espiritualidade” e do poder. (HELLER, apud SANTOS, 2018, p. 516)



Figuras 20 e 21: Capa de *Noigandres* 4 (1958) e *Noigandres* 5 (1962)

O 5º e último número da revista saiu em 1962, depois do lançamento das duas primeiras publicações de INVENÇÃO.

De 17 de janeiro de 1960 a 26 de fevereiro de 1961 foi editada no jornal da capital paulista - CORREIO PAULISTANO - a página “Invenção” (o formato, então, era 40 x 60 cm), aos domingos, página 5 do órgão de imprensa. A equipe, que permaneceu até à última edição, era formada por Augusto de Campos, Cassiano Ricardo, Décio Pignatari, Edgard Braga, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald, Mário Chamie e Pedro Xisto. A organização gráfica esteve sempre a cargo de Alexandre Wollner. [...] As matérias versaram quase sempre sobre Poesia, mas incluindo Artes Plásticas e Música. Muita metalinguagem, poemas e reproduções de obras de Artes Plásticas. (KHOURI, 2006, p. 28).

Devido a desacordos, a página *Invenção*, que teve grande público no Correio Paulistano (junto a certa restrição de liberdade), anunciou seu encerramento em uma nota na edição do jornal do dia 26 de fevereiro de 1961, junto com a divulgação de uma revista que seria lançada com o mesmo nome.

Para Santos (2020), “além de ser a revista oficial do movimento (pós) concreto”, a Revista Invenção caracterizou-se pela intersemiose com as demais artes, introduzida pelo chamado *salto participante* da poesia concreta, o que abriu caminho para as publicações experimentais dos anos 1970 e 1980: “Esses passos, apesar da sua multiplicidade e de se continuar a publicação em suplementos e colunas de opinião, evidenciam uma consolidação da teoria e da

prática concreta, bem como do domínio sobre a expressividade dos meios de comunicação de massa". (SANTOS, 2018, p. 544)



Figuras 22 a 26: Capas da revista *Invenção* (1962-1967) em ordem de lançamento

INVENÇÃO: 1962-1967. Diferenças notórias entre NOIGANDRES e INVENÇÃO: na segunda, muita metalinguagem em meio a uma produção também considerável de poesia; abertura a outros colaboradores não-poetas e não-brasileiros, ou seja, o leque se abre. A revista veio continuar a publicação da poesia de vanguarda – e ela sempre trouxe o subtítulo: REVISTA DE ARTE DE VANGUARDA. INVENÇÃO durou cinco números – de 1962 (primeiro trimestre) a 1966-1967 (dez-jan), mantendo a forma-livro e praticamente as mesmas dimensões. Décio Pignatari consta como Diretor Responsável de INVENÇÃO, já que era o único dos principais integrantes da equipe que, à época, possuía carteira de jornalista, porém, as grandes decisões eram tomadas a três-cabeças-e-seis-mãos: Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. A estrutura da capa foi a mesma em todas as edições, mudando apenas a cor do fundo: de 1 a 5: amarelo, vermelho, azul-celeste, laranja, vinho, com impressão sempre em preto. A capa retangular (sentido vertical), sempre com a mesma marca, em preto sobre fundo colorido, de poema-carimbo (autoria de Décio Pignatari) com o nome INVENÇÃO, que aparece claramente ao alto e repetido em superposições, muitas vezes (com os ruídos inerentes ao processo), configura-se uma espécie de caos, porém permitindo a identificação de partes da palavra-nome-emblema da publicação: isto reforça a idéia de que do caos nasce a ordem: de um mar de redundância, brota o signo-novo. (KHOURI, 2006, p. 29).

Um interessante ponto sobre ambas as revistas é a influência da obra de Ezra Pound na escolha dos títulos: *Noigandres* é uma palavra que aparece no “poema do trovador provençal Arnaut Daniel e citada em ‘Canto’ de Pound” e *Invenção* corresponde a “categoria máxima da criação e os inventores os mais importantes dentre os criadores” na teoria *poundiana* (KHOURI, 2006, p. 29).

No artigo *Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da poesia concreta*, Khouri explica que conheceu a poesia concreta em ordem cronológica inversa, primeiramente pelo nº 5 de Invenção, até chegar no nº 1 da Noigandres, de modo que elas representaram uma grande descoberta que o motivou a colecionar livros e edições autônomas, já que havia uma enorme dificuldade de acesso a essas edições em livrarias até o ano de 1975. Segundo o autor, “a

Poesia Concreta obrigou os apreciadores das Letras a repensar a tradição” (KHOURI, 2006~, p. 32).

O Concretismo brasileiro chegou a ter duas revistas, cada uma marcando uma fase diferente de produção: NOIGANDRES e INVENÇÃO (e outros projetos: um número de NOIGANDRES, que seria o 5, dedicado inteiramente à Música, mas que acabou por abrigar a antologia: do verso à poesia concreta e a revista LYNX, dedicada inteiramente às Artes Plásticas, cujo nome foi até registrado, porém, nem chegou a ser organizada). Nas tais revistas, as tiragens variaram: de 100 a 1000 exemplares, o que torna essas publicações, somando-se o fato à distância no tempo, raridades adentrando o universo da lenda. As técnicas de impressão utilizadas foram: Tipografia-Clicheria, Serigrafia e o Offset. Quanto à distribuição, tanto de NOIGANDRES como de INVENÇÃO, era bastante precária: acabaram sendo mais doadas a amigos e aficionados do que vendidas e isto pode ser compreendido pelo fato de linguagem inovadora apanhar público e crítica sem repertório adequado para uma aproximação. Às vezes se observava uma não-aceitação por puro conservadorismo e/ou má-vontade (em muitos momentos, os poetas concretos justificaram a sua larga produção metalingüística escrita pelo fato de a crítica brasileira, quase sempre, estar despreparada para abordar a sua produção poética). (KHOURI, 2006, p. 24)

Influenciada por essa tradição e pelo surgimento de outras revistas de poesia intersemiótica, a primeira edição da revista Artéria começou a ser pensada por Omar Khouri e Paulo Miranda no ano de 1974 na cidade de Pirajuí, quando eles fundaram a Nomuque Edições, editora e gráfica independente onde os poetas tiveram a oportunidade de trabalhar com técnicas de serigrafia e programação visual com que viriam a imprimir materialmente as ideias da futura revista. “Nomuque = no muque (no braço) existe à medida que existam trabalhos que ela venha a editar e com os recursos provindos dos próprios editores e colaboradores, já que nunca contou com nenhuma forma de patrocínio”. (KHOURI, 2003)

Simultaneamente, a canibalização da linguagem dos meios de massa para as criações desses poetas motivou um diálogo intertextual e intermedial, deslocando a literatura para fora dos contextos tradicionais. Nesse movimento, a poesia concreta expressa igualmente, e de forma crítica, os valores simbólicos e culturais associados a determinados tipos de letra. Essa semântica é absorvida na poesia a partir do design gráfico, da cultura de massas (publicidade, imprensa e cinema) e dos meios técnicos de reprodução e difusão. Tal trabalho crítico veio “desautomatizar” a linguagem construída pela iconicidade das imagens *ready-made* e despertar a consciência crítica das leituras naquela “sociedade do espetáculo”. (SHELLHORSE apud SANTOS, 2018, p. 542)

A primeira edição de Artéria foi elaborada junto com os irmãos Luiz Antônio Carlos e José Luiz de Figueiredo e contou com a presença de um conjunto de poetas, incluindo os concretistas do grupo Noigandres, tendo seu lançamento em 15 de julho de 1975. A revista,

de 16 centímetros por 23, contou com 1.232 exemplares distribuídos individualmente e por meio de consignação com algumas livrarias e feiras de publicações marginais.

A edição de número 2, visando ser “algo que estourasse os limites daquele veículo acadêmico”, se materializou com o invólucro de uma sacola, encontrando alguns contratemplos: “desde dificuldades financeiras, passando por censura de gráficas que se recusaram a imprimir o trabalho de Julio Plaza, [...] até a refeitura do caderno que acompanhava os trabalhos soltos, mais a questão da embalagem” (KHOURI, 2003, p. 31). Apesar de constar a data de 1976, foi lançada somente em 1977, com 1.000 exemplares.



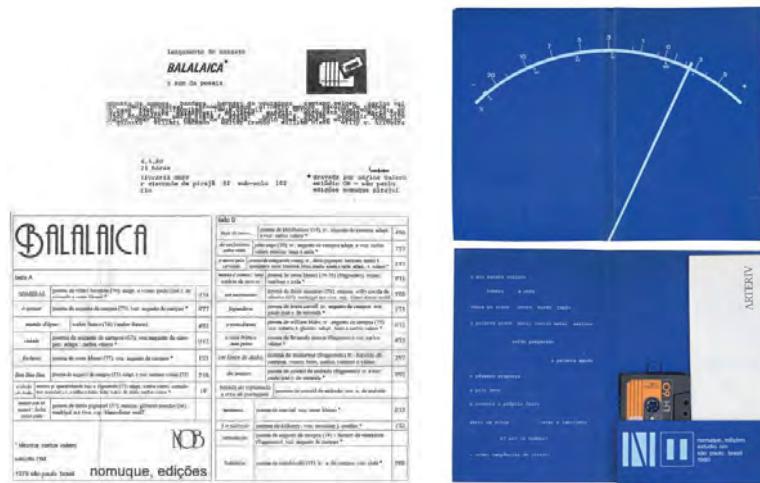
Figuras 26 e 27: Capas da revista *Artéria 1* (1974) e *Artéria 2* (1976)

Artéria 3, já apresentando a vocação metamorfoseante da revista, foi planejada como uma série de aproximadamente 100 caixas de fósforos com a impressão do logotipo em dourado, usando o número “3” no lugar do “e”.

Em outra direção, a edição que se seguiu, chamada *Balalaica*, corresponde a uma fita cassete que reuniu obras gravadas por diferentes poetas, apresentando a dimensão sonora da poesia em áudio em uma época que essa prática ainda não tinha sido difundida. Engendrada pelo interesse em equipamentos audiovisuais de Carlos Valero de Figueiredo, *Balalaica* foi lançada oficialmente em maio de 1980 no Rio de Janeiro.

No final do mesmo ano, foi lançada *Arteriv*, a Artéria 4, composta por uma fita cassete gravada, por um estojo de papel impresso em serigrafia e um índice em xerox (ao todo, a tiragem foi de 100 peças). Ainda mais irreverente que a *Balalaica*, a fita de *Arteriv*

“redimensionava até poemas não-verbais, numa verdadeira façanha de transmutação intersemiótica, como colocou Roman Jakobson” (KHOURI, 2003, p. 40).



Figuras 28 a 30: Folha-índice da *Balalaica* (1980), encarte e fita da *Arteriv* (1980) e *Zero à Esquerda* (1981)

Zero à Esquerda, cujas 500 peças saíram em 1981, representa uma das edições mais marcantes da revista: os trabalhos tiveram liberdade quase total, o que significou que cada poeta escolheu o formato de sua obra, e uma caixa foi projetada para guardar todas essas diferentes peças, como uma grande exposição portátil (tendo como uma das referências a *Caixa Preta* de Augusto de Campos e Julio Plaza, de 1975).

Segundo Khouri, durante o lançamento de *Zero à Esquerda*, ao mesmo tempo que o grupo refletia se deveria seguir criando a revista dentro do modelo convencional (de virar-a-página), também consideravam outros projetos a longo prazo. Duas das ideias foram realizadas posteriormente:

Uma revista que teria o formato de 31x31cm, toda em serigrafia, em cores, encadernada em espiral, podendo funcionar como objeto porta-poemas. Esta demorou quase dez anos para ser impressa (mais de dez, do projeto ao lançamento) e acabou sendo Artéria 6, lançada em 1993. [de 180 exemplares] [...] Uma revista que compreenderia trabalhos dos mais diferentes formatos, bem como papéis em serigrafia, abrigando trabalhos que não coubessem no “quadradão” (Artéria 6) e com aproveitamento das sobras de papel. Esse projeto foi concluído em 1991. Deu em Artéria 5 (*fantasma*) lançada no MASP, com grande exposição dos trabalhos editados ao longo de dezessete anos pela Nomuque edições, numa verdadeira exposição portátil como pretendeu ser Noigandres 4 [de 160 exemplares]. (KHOURI, 2003, p. 45)

Ambas as edições foram impressas totalmente em serigrafia, em condições improvisadas, sendo a Artéria 6 — uma das revistas nacionais de mais longa gestação — o número em que a visualidade é predominante.



Figuras 31 e 32: Artéria 5 (1990) e Artéria 6 (1991)

Depois de um hiato nas atividades da Nomuque, a Artéria 7 é lançada no ano de 2004 em São Paulo, com uma tiragem de 1.000 exemplares e com impressão em offset.

Em um salto da mídia física para o virtual, Artéria 8 foi lançada em 2003 (antes mesmo da edição anterior) como uma revista eletrônica na internet com obras de 40 participantes.

Em seguida, a revista retornou para o meio impresso em 2007 com a edição de Artéria 9, lançada na Casa das Rosas, em São Paulo, que contou com uma tiragem de 1.000 exemplares impressos em offset em uma encadernação de maior espessura.

Por fim, a edição 10 da Artéria foi lançada em maio de 2011, na Galeria Vermelho e Livraria Tijuana, e a edição 11 saiu em 2016, na Caixa Cultural São Paulo, ambas impressas em offset.



Figuras 33 a 36: *Artéria 7* (2004), *Artéria 8* (2003), *Artéria 9* (2007) e *Artéria 10* (2011)

Reconhecendo a originalidade de seu processo criativo, a tradução inventiva entre técnicas e meios e a transdisciplinaridade da Artéria como potenciais vetores na geração de novos sentidos e efeitos gráficos, com o estudo das referências a seguir busca-se ampliar o entendimento sobre o desenvolvimento histórico dessa tradição poética em vista das teorias que a fundamentaram e de possíveis intersecções com a prática e reflexão da produção gráfica contemporânea.

5. REFERÊNCIAS TEÓRICAS

5.1 Teoria da Poesia Concreta

A tipografia na poesia concreta é um instrumento essencial para definir a espacialização visual da escrita, a expressão da linguagem, pelo espírito, ritmo, entoação e silêncio, que se transformará na expressão sonora do poema. Assim, se o “domínio do poema concreto”, constituído pelos domínios verbal, vocal e visual, é atingido de forma consciente, ao se rejeitar as tradições e hábitos enraizados na “literatura literária” em prol da exploração do espaço da página, da inovação tipográfica de Mallarmé, da liberdade de sintaxe de Holz e da “purificação da linguagem” que a arte Concreta de Van Doesburg trouxe (BIERM, 1985, p. 5), o que resulta desse domínio é a transformação do poema, da página, das letras, das palavras ou partes destas em instrumentos ou materiais úteis para a construção de um objecto artístico, e que, por ser artístico, é capaz de se expressar universalmente para além do nível estrita ou predominantemente verbal. (SANTOS, 2018, p. 521)

No livro *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*, Rogério Camara tece um paralelo entre a expressão visual e a escrita poética da poesia concreta, onde a apresenta como um movimento filiado à linhagem construtiva que “sintetizou em seu quadro teórico questões fundamentais para a arte moderna e para a comunicação” (CAMARA, 2000, p. 9), em uma visualidade funcional que buscava projetar industrialmente o espaço da sociedade urbana.

A seu tempo, anos 1950-60, [a poesia concreta] levou a cabo o desenvolvimento de uma metodologia vinculada ao design — profissão de síntese que integra, como a poesia concreta, arte e ciência — totalizando uma série de operações a gerar, na expressão de Max Bense, “estados estéticos”. (CAMARA, 2000, p. 9)

Segundo Camara, apesar da possibilidade de ser entendida somente como um “sinal gráfico”, essa informação estética também leva a um processo de interpretação e reflexão. A articulação gráfica da palavra por meio de recursos gráficos sintéticos geometricamente diagramados, portanto, corresponderia a chave da sintaxe relacional da poesia concreta, apreendida por meio dos estudos sobre a operação ideogramática.

Como apresenta Tiago Santos no artigo *Design e tipografia como elementos da expressividade da poesia de Augusto de Campos*, a utilização da tipografia *Futura* nos poemas concretos (e da *Kabel*², nas três primeiras edições da revista *Noigandres* e

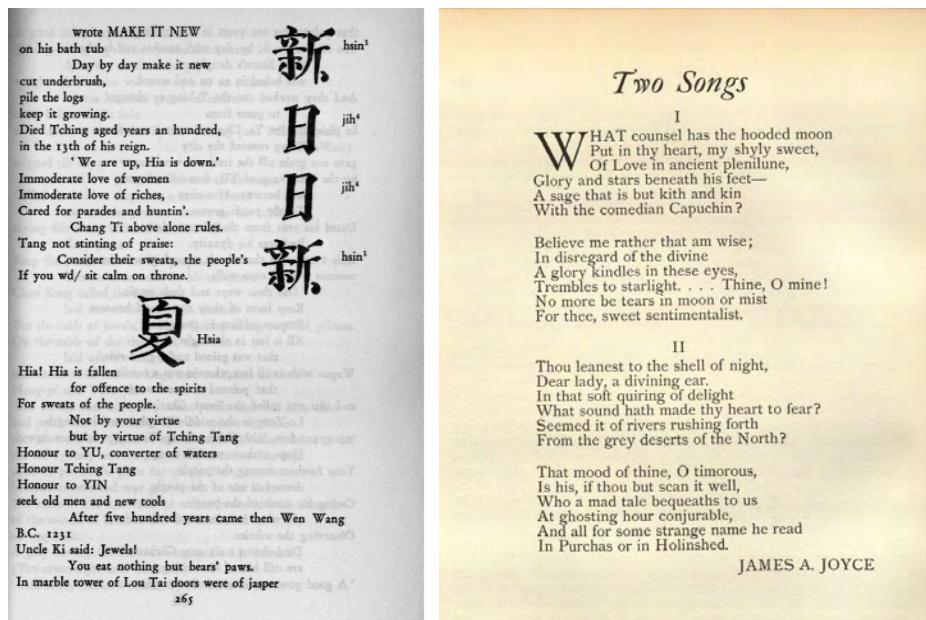
² Segundo Santos (2020), a falta de oferta da *Futura* na América Latina até o fim da Segunda Guerra e o custo elevado da importação de bens eram os principais motivos para o uso de tipos fundidos localmente: “As alternativas surgiram pelo uso da *Kabel*, criada por Rudolf Koch em 1927, e da *Metro*, desenvolvida por William Addison Dwiggins em 1929. O seu uso verifica-se de forma intercalada ao longo das primeiras três edições da revista *Noigandres* e, posteriormente, na revista *Invenção*. A *Kabel* acabou por ser a única fonte geométrica a que os poetas tinham acesso quando da primeira impressão de *poetamenos* e que lhes satisfazia a necessidade da expressão bauhausiana (REIFSCHEIDER, 2011, p. 248), sendo o instrumento possível para reflectir a modernidade e funcionalidade (BRINGHURST, 2004, p. 212) que eles ambicionavam expressar nos poemas concretos. A *Kabel* é uma letra adornada por traços expressionistas e terminações angulares, distinguindo-se da *Futura* pela irregularidade com que assenta na baseline e, assim, tem uma expressão menos estática. A *Metro* apresenta um pouco do espírito art deco, expressando ritmo e estilo mais extravagantes distintivos no universo sem serifa. (HALEY, 2012, p. 520)

posteriormente na revista Invenção) integra a forma gráfica ao texto poético, favorecendo, inclusive, um dos recursos mais usados pelo grupo Noigandres: as construções paronomásicas. Por ser uma tipografia sem adornos, inserida no contexto maior da influência funcionalista e da Nova Tipografia de Tschichold, a Futura vai de encontro aos princípios da poesia concreta, "tornando a materialidade literária o ponto de encontro entre a palavra, a voz e o visual" (SOLT apud SANTOS, 2018, p. 514).

Análoga à poética concreta, a geometria da Futura permite explorar outros espaçojamentos e disposições, como o quadricular, e construir outras formas de ler e de olhar para o texto em busca do sentido de leitura, da significação poética e de sentidos secundários. A Futura é o reflexo da modernidade e da funcionalidade que era fundamental comunicar esteticamente na década de 20 do século XX, sendo uma das fontes geométricas sem serifa com mais ritmo e graciosidade, graças às formas humanizadas (BRINGHURST, 2004, p. 212, 257) construídas pelos ajustes ópticos introduzidos por Paul Renner. Como instrumento poético, a Futura cumpre a sua função de catalisador da significação desses poemas, permitindo que se formem, do ponto de vista macroscópico, autênticas constelações tipográficas constituídas pelo espaço e contra-espacôo dos caracteres. A geometria "perfeita" da tipografia não indica, nem pode especificar, o início da leitura, restando ao leitor a tarefa de instintivamente seguir o sentido lógico da conjugação de letras e palavras. (SANTOS, 2018, p. 515).

Dentro do campo da literatura, os trabalhos do poeta, músico e crítico literário Ezra Pound adquirem grande destaque na investigação sobre as relações entre poesia e diferentes linguagens. Após uma investigação sobre o método ideogramático chinês, Pound fundou em 1914 uma escola estética chamada de "*imagismo*", em que fez parte o poeta americano e. e. cummings (grafia indicada pelo próprio autor), na qual se defendia "o uso da linguagem coloquial, a criação de novos ritmos sonoros ultrapassando a métrica, liberdade na escolha do assunto, verso livre, poesia clara e apresentação de imagens" (DOMICIANO; REZENDE, 2014, p. 5).

Num segundo momento, fundou uma teoria denominada "*vorticismo*" que, com base no futurismo, defendia uma simultaneidade de perspectivas, acrescentando às características do movimento anterior uma estilização gráfica que serviu de referência para a poesia concreta. As criações do irlandês James Joyce, contemporâneas a esse movimento, também tensionaram os limites da poesia verbal ao aproxima-la da música e de uma visualidade articulada pela palavra, sobre a qual cunhou o conceito "*verbivocovisual*".



Figuras 37 e 38: Página do livro *Cantos* de Ezra Pound e poema *Duas Canções* de James Joyce

Seguindo a proposta de Ezra Pound para os estudantes de literatura, os irmãos Campos e Décio Pignatari selecionaram na metade do século XX um elenco de autores referenciais na elaboração de uma nova teoria e prática poética, um *paideuma* segundo Pound: “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos”. (POUND, 1976)



Figuras 39 e 40: Fachada da 1ª Bienal de São Paulo em 1951 e escultura *Unidade Tripartida* de Max Bill

Segundo FREITAS (2003), aspirando uma renovação da linguagem poética, os três saíram do Clube de Poesia que participavam em 1950 e, ao entrarem em contato com o manifesto do grupo de arte *Ruptura* após a inauguração da Bienal de São Paulo em 1951, inspirados pelo Concretismo de Max Bill na escultura *Unidade Tripartida*, entraram em um período de

construção do que viria a ser a poesia concreta. Essa convivência entre artes e poesia ampliou o escopo poético para uma aproximação maior ainda dos aspectos materiais da visualidade, ou seja, dos vazios, da tipografia, das cores e da preocupação com a gestalt.

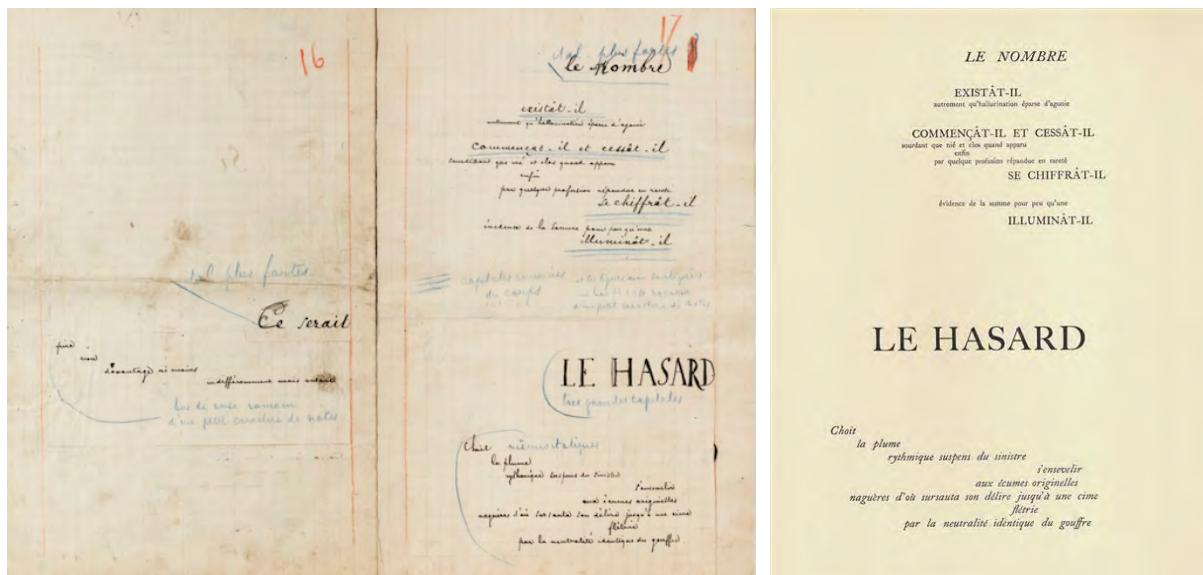
CAMPOS, A. (1975) descreveu o elenco de autores inventores, a partir do qual se constituíram os eixos radiais para a evolução do Movimento da Poesia Concreta: "mallarmé (*un coup de dés* 1897) joyce (*finnegans wake*), pound (cantos- ideograma), cummings e num segundo plano, apollinaire (*calligrammes*) e as tentativas experimentais futuristas-dadaístas estão na raiz do novo procedimento poético, que tende a impor-se à organização convencional cuja unidade formal é o verso (livre inclusive). (FREITAS, 2003, p. 24)

Entre as referências, do ponto de vista gráfico, a noção de tipografia funcional apropriada de Mallarmé acabou por aproximar a atuação do poeta concreto à do artista gráfico. Conforme apresenta CAMPOS (1956):

O que em *Un Coup de Dés* se consubstancia nos seguintes efeitos, que preferimos expor através das palavras do poeta:

- a) EMPREGO DE TIPOS DIVERSOS: "A diferença dos caracteres de impressão entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes dita sua importância à emissão oral...";
- b) POSIÇÃO DAS LINHAS TIPOGRÁFICAS: "E a situação, ao meio, no alto, embaixo da página, indicará que sobe ou desce a entonação";
- c) ESPAÇO GRÁFICO: "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 transgrediria essa medida, apenas a disperso. O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou reaparece, aceitando a sucessão de outras" etc.;
- d) USO ESPECIAL DA FOLHA, que passa a compor-se propriamente de duas páginas desdobradas, em que as palavras formam um conjunto e ao mesmo tempo se separam em dois grupos, à direita e à esquerda da prega central, "como componentes de um mesmo ideograma", segundo observa Robert Greer Cohn, ou, em outros termos, como se a prega central fosse uma espécie de ponto de apoio para o equilíbrio de dois ramos de palavras-pesos.

(CAMPOS, 1956, p. 32)



Figuras 41 e 42: Layout do poema *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* (1891) e versão de 1914

A pontuação, nesse caso, se torna desnecessária: o próprio espaço gráfico passa a figurar as noções de silêncio e ritmo presentes na poesia. Esse uso diferenciado da tipografia parte também de uma consideração sobre a multiplicidade informacional do contexto contemporâneo que demanda uma comunicação rápida de objetos culturais:

“Cumpre assinalar que o concretismo não pretende alijar da circulação aquelas tendências que, por sua simples existência, provam sua necessidade na dialética da formação da cultura. Ao contrário, a atitude crítica do concretismo leva a absorver as preocupações das demais correntes artísticas, buscando superá-las pela empostação coerente, objetiva, dos problemas. Todas as manifestações visuais o interessam: desde as inconscientes descobertas na fachada de uma tinturaria popular, ou desde um anúncio luminoso, até a extraordinária sabedoria pictórica de um Volpi, ao poema máximo de Mallarmé ou às maçanetas desenhadas por Max Bill”.

(PIGNATARI, 1956, p. 63)

A configuração de um poema concreto parte de sua própria materialidade, por isso se afirma que ele não segue a tradição poética de instrumentalizar a linguagem, mas “se acrescenta ao mundo dos objetos como uma entidade nova” (CAMPOS, 1957, p. 149). Conforme apresenta Haroldo de Campos, a palavra tem uma dimensão gráfico-espacial, acústico-oral e conteudística. No poema concreto estas dimensões seriam equivalentes, sem o predomínio semântico característico da tradição poética ocidental. No plano-piloto feito pelo grupo, a poesia concreta é definida como “a tensão de palavras-coisa no espaço-tempo”. (CAMPOS, 1956, p. 71)

Nesse sentido, a expressão *verbivocovisual* do poema, referenciada em James Joyce, se manifesta nas relações gráfico-fonéticas (de proximidade e semelhança), aliando voz e visão de modo a criar uma experiência “fenomenológica”, semelhante à síntese de um ideograma, o

que possibilita uma nova percepção sobre as palavras: “Jarro é a palavra jarro e também jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado. A palavra *jarro* é a coisa da coisa, o *jarro do jarro*”.

Os poemas concretos são um exercício exímio da operação tipográfica, indicando e deixando em aberto os sentidos de leitura. O lugar e a escolha de cada caractere são pensados em função do tempo e ritmo de leitura que cada poema exige. Isso proporcionou a abertura da interpretação literária além do texto, olhando de igual forma à materialidade da linguagem, na qual se incluem, entre outras, as opções tipográficas, em específico a macro e a microtipografia. [...] Além da carga cultural e linguística associada a cada palavra, é possível olhar a tipografia e a composição ideogramática como agentes de internacionalização, uma vez que levam o texto do domínio verbal para o domínio visual. Como os efeitos visuais funcionam em retroação com a camada semântica da palavra, o domínio verbal puxa de novo o macrossigno visual para o seu contexto discursivo e social particular. (SANTOS, 2018, p. 519)

Conforme apresenta Camara, a apreensão do poema concreto em sua totalidade, como uma imagem, é resultado de um método de procedimentos combinatórios na medida em que as palavras organizadas no espaço estabelecem entre si “relações de proximidade e semelhança não lineares”, o que evidencia “o uso da ‘estética informacional’, que vinha sendo desenvolvida por Max Bense e operada ‘com meios semióticos e matemáticos’”. (CAMARA, 2000, p. 120)

A economia de elementos e a condensação da informação estética características da poesia concreta permitem que ela seja analisada, segundo Bense, em três fases: “ao lado das observações de ordem *topológica* (propriedades dimensionais e de proximidade), entram as de natureza *semiótica* (relativas aos signos) e estatística (relativas à frequência)”. (BENSE, p. 194 apud CAMARA, 2000, p. 120-121)

5.2 Relações entre design, poesia e arte

Tendo influência direta na formação da arte concreta no Brasil, a escultura *Unidade Tripartida* de Max Bill premiada na I Bienal de São Paulo em 1951 configura um marco na história da arte e do design no país. Segundo MARTINS (2010) em um artigo que trata das interações entre a poesia concreta e o design gráfico, a aproximação do trio Noigandres, de Geraldo de Barros e Alexandre Wollner (que vieram a fundar posteriormente o escritório de design FormInform) aos postulados da arte concreta definidos pelo grupo *Ruptura*, de Waldemar Cordeiro, aponta para a efervescência cultural do período em que a

“institucionalização do design como profissão no Brasil acontece simultaneamente à difusão dos postulados da arte concreta”. (MARTINS, 2010, p. 42) Foram anos de crescente desenvolvimento tecnológico e urbano, impulsionados pela política desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubistchek que marcou uma geração de artistas e movimentos que viriam a desenvolver seu trabalho na segunda metade do século a partir de uma perspectiva positiva sobre a produção industrial.

Levando a fundo a liberação da poesia em relação ao verso inaugurada por Mallarmé no fim do século XIX, a poesia concreta formulada pelo grupo Noigandres inseriu no corpo poético elementos gráficos que passaram a comunicar os poemas para além do código verbal, por meio do uso de recursos tipográficos, da *gestalt*, da simetria e da visualidade presente na paronomásia³, de cores (como na série *Poetamenos* de Augusto de Campos) e dos suportes de veiculação dos poemas, que não necessariamente se restringiam mais ao formato da página de livro. Nas palavras de Haroldo de Campos:

O poema passa a ser um objeto útil, consumível, como um objeto plástico. A poesia concreta responde a um certo tipo de “*forma mentis*” contemporânea: aquele que impõe os cartazes, os “slogans”, as manchetes, as dicções contidas no anedotário popular, etc. O que faz urgente uma comunicação rápida de objetos culturais. A figura romântica, persistente no sectarismo surrealista, do poeta “inspirado”, é substituída pela do poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra, como um operário em um muro. (CAMPOS, 1957, p. 81)

A configuração visual que resultou dessa explosão poética e estética também influenciou o campo do design em inúmeros sistemas de identidade visual, slogans, cartazes e títulos editoriais da época (MARTINS, 2010), explorações que ainda reverberam nas produções gráficas da atualidade.



Figuras 43 e 44: Logotipo da Prefasa Engenharia (1976), de Alexandre Wöllner, e logotipo da Biblioteca Mário de Andrade (2012), de Celso Longo e Daniel Trench

³ “A característica fundamental da paronomásia é o jogo com palavras, trocadilho como se diz em português (“*pun*”, em inglês). Porque a sonoridade é o que aproxima as palavras, há o rebatimento de sentido entre elas que, pelo som, são traduzidas, umas pelas outras. Daí o caráter humorístico do trocadilho. Porque operamos a relação de troca entre som e sentido das palavras, a significação jamais poderia apartar as instâncias com as quais opera. Paronomásia integra o amplo campo de paramorfismos e isomorfismos que os gregos descobriram como armadilha sonora da linguagem que cria os vínculos entre o som e o sentido”. (MACHADO, 2007, p. 48)

No artigo de DOMICIANO e REZENDE (2014), os autores também traçam relações entre o design e a poesia que servem à reflexão sobre a relação entre os campos aqui mencionados:

Omar Khouri considera que a relação poesia/olho pode dar-se de três modos:

- 1) provocar no leitor a formação de uma imagem mental;
- 2) o poema adquirir dimensão visual através da própria materialidade da escrita;
- e 3) a visualidade a partir do emprego de recursos visuais.

Quanto ao primeiro item, a formação de uma imagem mental, é um fenômeno que se dá principalmente a partir da linguagem oral ou escrita, onde a imaginação e interpretação do texto possibilitam ao leitor a criação de um cenário mental. Ou seja, tem caráter especialmente verbal e se dá a partir da decodificação semântica do conteúdo textual. [...] Já o uso da materialidade da escrita [...] é um dos modos preferidos (ou mais “tradicionalis”) de se fazer poesia visual pelos artistas acostumados ao verso. A materialidade da escrita pode ser explorada de diversas maneiras, como a forma tipográfica, cor, alinhamentos, espaçamentos, a escrita caligráfica e até mesmo o registro do gesto da escrita. [...]

A visualidade a partir de recursos visuais, refere-se, por exemplo, aos desenhos, texturas, elementos gráficos, projeções luminosas, etc. Aqui tais elementos não fazem parte do texto propriamente dito, mas podem ser agregados a ele a fim de lhe aumentar as possibilidades de interpretação. Algumas poesias visuais até mesmo aboliram o uso verbal [...] – e é devido a isso que às vezes nos deparamos com uma fotografia ou ilustração rotulados como poesia visual. (DOMICIANO; REZENDE, 2014, p. 15).

Segundo as autoras, no cenário contemporâneo da poesia intersemiótica o uso da internet tem benefícios tanto no alcance quanto nas possibilidades de criação das obras, abrangendo meios sonoros e interativos, hipertextuais e hipermediáticos (DOMICIANO, REZENDE, 2014). Por outro lado, a caligrafia, recurso que antigamente era inerente ao fazer poético, tem sido retomada na poesia contemporânea como um aspecto de resgate e atualização das possibilidades expressivas, na qual o trabalho artesanal apresenta importante papel.

Nesse sentido, citam poemas voltados para o público infantil que exploraram a caligrafia, onde essa expressão poética reforça seu papel lúdico na comunicação. Um exemplo interessante pode ser encontrado no livro *Alice no País das Maravilhas* (1866), de Lewis Carrol, em que há um trecho onde o texto escrito compõe o desenho da cauda de um rato.

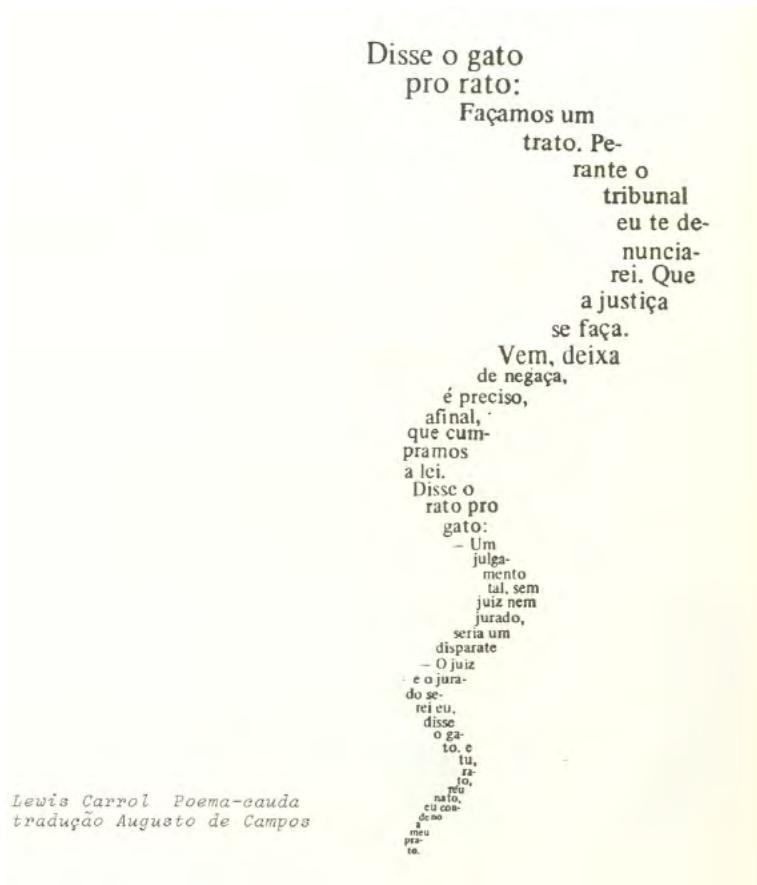


Figura 45: Reprodução do poema de Lewis Carroll em PLAZA (1982), tradução de Augusto de Campos

No entanto, vale assinalar que a relação da poesia com a visualidade não é tão recente: o poema *O Ovo*⁴, feito no século III a.C pelo grego Símias de Rodes, é o primeiro que se conhece onde há a exploração da diagramação em um formato geométrico. Na dissertação de mestrado intitulada *Poética e Visualidade*, onde traça uma proposta de entendimento sobre a trajetória da poesia inventiva no Brasil até o advento do poema-processo, Philadelpho Menezes explica que as experiências anteriores de poemas não-versificados e que exploraram a forma da poesia não configuraram um ponto programático de uma poética delineada, mas experiências esparsas.

O cenário parece começar a mudar paulatinamente a partir do início do século XX, quando correntes do movimento moderno irrompem contra a normatividade da poesia tradicional:

O primeiro [movimento] deles a apresentar essa manifestação foi o Futurismo, inaugurado por texto publicado pelo poeta italiano Filippo Marinetti em 1909 no jornal parisiense *Le Figaro*. Surgiu como um movimento revolucionário em que todas as artes testariam suas ideias e formas contra as novas realidades da sociedade científica e cultural: o barulho e velocidade, duas condições dominantes da vida no

⁴ Este poema recebeu uma releitura de Augusto de Campos com a versão Ovonovelo, de 1956.

século XX (MEGGS, 2009). A popularização do automóvel, a industrialização crescente, os aviões, as novas armas de guerra e a violência eram considerados a sinfonia da nova realidade humana. A partir disso, no campo da poesia, Marinetti e seus seguidores produziam um bombardeio visual que desafiava a sintaxe e a gramática corretas. A harmonia era rejeitada como qualidade do design porque era indiferente aos “saltos e explosões” de estilos que passavam a página. Na visão futurista, a vida urbana era muito melhor representada pelo caos, pelo dinamismo e pela não-linearidade. (DOMICIANO; REZENDE, 2014, p. 4)



Figuras 46 a 48: Poema *O Ovo* (III a.C.), de Símias de Rodes, *Zang Tumb Tumb* (1915) de Marinetti e poema da série *Para a Voz* (1923), de Vladimir Maiakóvski e El Lissitzky

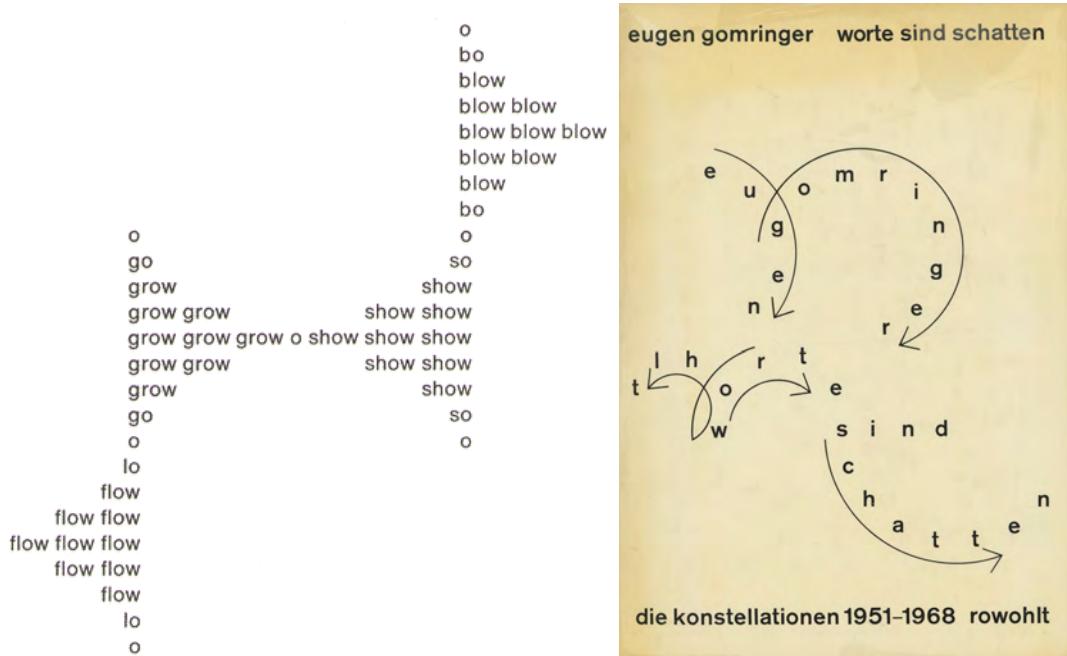
No artigo de Rezende e Domiciano é citada a importância dos trabalhos gráficos de Johannes Itten inspirados nas técnicas futuristas e do design funcionalista da Bauhaus. Cita-se, também, o Construtivismo Russo, cuja vasta extensão das pesquisas e proposições artísticas influenciaram profundamente o campo das artes, do design e do cinema no continente europeu. Desde a poesia de Maiakóvski, passando pela prática e teoria da montagem de Eisenstein, até a renúncia da “arte pela arte” em prol de um design e uma arte revolucionários a serviço da nova sociedade que se formava, o vanguardismo russo levou a iconicidade para dialogar com a população.

El Lissitzky foi um dos designers mais influentes do Construtivismo Russo e da tipografia moderna. Em seus ensaios destacava a importância da relação palavra-imagem para uma comunicação eficiente. Considerava em seus projetos a totalidade arquitetural do livro, criando sistemas de conexão visual entre as páginas que serviriam de base teórica para a posterior criação de diagramas. Combinando fotografia e tipografia, e explora a dinâmica da forma. (CAMARA, 2000, p. 65)

Em contrapartida, o papel das revistas em difundir os ideais modernistas e fomentar o debate entre diferentes agentes culturais também marcou este período, o que Khouri (2006, p. 22) assinala como a função específica desse veículo no “registro de obras e idéias no espaço-tempo”. No contexto nacional, a revista de arte moderna *Klaxon* representou um importante meio de divulgação do modernismo, onde colaboraram escritores e artistas como

Mário de Andrade, Anita Malfatti e Oswald de Andrade — a quem o grupo Noigandres e os artistas tropicalistas se referenciavam como um defensor irreverente da natureza inventiva na arte brasileira (FREITAS, 2003).

Em uma interlocução de grande afinidade teórica, o trio Noigandres estabeleceu, na década de 1950, diálogo com o poeta (e secretário de Max Bill na Escola de Ulm) Eugen Gomringer, que contemporaneamente vinha investigando a evolução formal da poesia em um trajeto parecido com o que o grupo traçava em São Paulo, por meio de um conjunto intitulado de *Constelações*. Na ocasião da revista *Noigandres 2*, de 1955, a ausência de poemas de Décio Pignatari indica parte dessa incursão: em viagem pela Europa, Pignatari travou importantes contatos para a poesia que estava sendo desenvolvida e para sua pesquisa em semiótica, especialmente na Escola de Ulm, ocasião em que se encontrou com Gomringer (que viria a fazer parte posteriormente do movimento da poesia concreta).



Figuras 49 e 50: Poema *O* (1953.), de Eugen Gomringer e capa do seu livro sobre as *Constelações*

Nesse sentido, MENEZES (1993) destaca, entre as correntes fundamentais para se entender a evolução da forma poética e a criação da poesia concreta, o concretismo nas artes plásticas. O manifesto que deu origem ao movimento, escrito em 1930 por Theo Van Doesburg e filiado às correntes do abstracionismo geométrico, embasou a prática que Max Bill desenvolveu na

década seguinte em relação aos postulados da arte concreta, introduzidos nos círculos de arte nacional por Waldemar Cordeiro ainda no final dos anos 1940.

Segundo Menezes, o concretismo trabalha a peça plástica com o objetivo de evidenciar a “concreção do signo visual”, abstraindo-se de informações semânticas ou externas à sua fisicalidade (linhas, cores e formas geométricas). Contudo, tal afirmação pode ser reavaliada se considerarmos que, na poesia, a abstração de informação semântica é impossível: ainda que não expressos verbalmente, os conceitos são parte integrante da razão que orienta o poema, e por isso não podem se eximir de sua natureza semântica.

Em *poetamenos*, por exemplo, uma das referências reconhecidas é a série de quadros pintados por Piet Mondrian em 1940, conhecida *boogie-woogie*, que imprimiu movimento e ritmo “com linhas fragmentadas, pelas cores, sugerindo a liberdade da música, da dança boogie-woogie e da rede estrutural dinâmica da grande cidade” (CAMARA, 2000, p. 80), que segundo o autor representa “uma das principais referências pictóricas do grupo Noigandres”. Sob esta perspectiva, o poema de Augusto de Campos opera suas relações semânticas não somente pelas cores e pela escrita verbal que imprimem sonoridade à leitura, mas pela própria fragmentação sintática das palavras que definem intervalos e geram sentidos concomitantes em sua estrutura ideogramática.

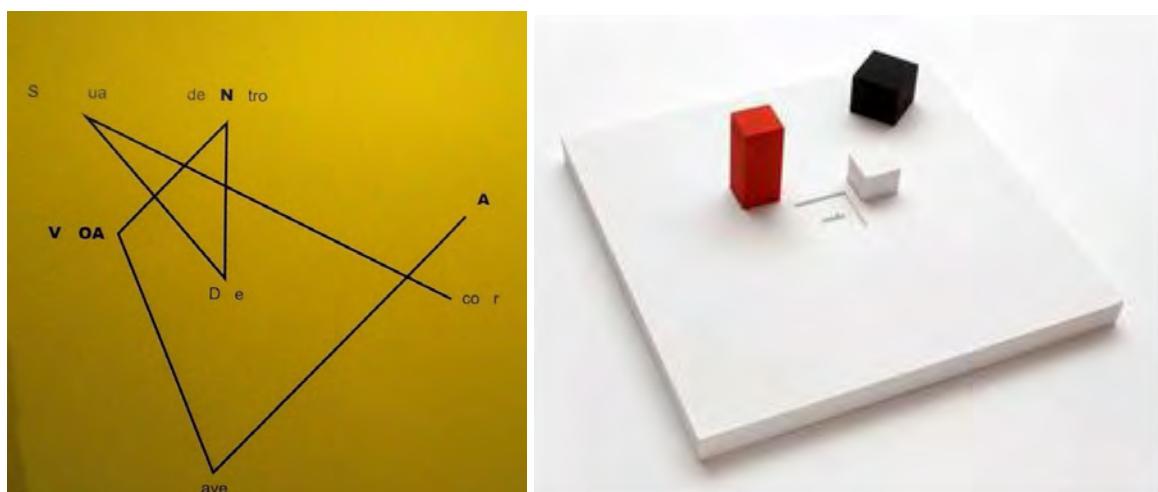


Figuras 43 e 44: Pintura *Broadway Boogie Woogie* (1942), de Piet Mondrian, e poema *Dias dias dias* (1953), de Augusto de Campos

Por outro lado, as premissas da arte concreta assumiram entendimentos diferentes na primeira manifestação oficial da poesia concreta, parte da *Exposição Nacional de Arte Concreta* no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1956, e no Ministério da Educação e Cultura do

Rio de Janeiro no ano seguinte: de um lado, os poemas *A Ave* e *Solida* de Wlademir Dias-Pino denotam sua aderência aos postulados da arte concreta, “pelo uso das combinações estatísticas, de gráficos matemáticos e estruturas plásticas cambiáveis em substituição ao jogo de palavras”, e de outro, o poema concreto do grupo Noigandres, cuja natureza visual é determinada pela “comunicação das formas” das palavras, criando “uma totalidade sensível ‘verbivocovisual’, de modo a justapor palavras e experiências no estreito colamento fenomenológico, antes impossível”.” (MENEZES, 1993).

Ainda que siga uma lógica diferente de ambas as compreensões sobre a poesia concreta, vale mencionar o neoconcretismo de Ferreira Gullar (do grupo *Frente*), que a partir de certo momento passou a explorar o espaço poético como um dado empírico e simbólico, e não mais estruturado/funcionalizado. Seguindo a teoria do não-objeto de Gullar, a poesia passa ao espectador o fenômeno da poeticidade, cuja interpretação semântica sobre os signos aponta para sua natureza conceitual.



Figuras 51 e 52: Poemas *A ave* (1956), de Wlademir Dias-Pino, e *poema-objeto* (1959), de Ferreira Gullar

Em uma análise mais ampla, Menezes defende a explicitação do dilema da função social da arte presente na diferença de concepção entre as poéticas concretistas:

Partindo da ideia da poesia concreta como algo funcional, empregável na concepção de "objeto de uso diário" e, ligando-se, portanto, à tecnologia, à arquitetura, ao design, o concretismo seria político e social por buscar uma função utilitária, patente na necessidade de manuseio da obra pelo leitor. Em vez de causas estéticas usadas pelo grupo Noigandres para defender a nova organização estrutural do poema concreto (que em parte mudaria na “fase participativa” a partir de 1962), Wlademir Dias-Pino vê causas éticas na eliminação do “conteudismo” e da sintaxe tradicional: “A poesia concreta tem a finalidade de liquidar uma literatura discursiva, essa tremenda força que a burguesia capitalista usou para liquidar a fidalguia [...]”.

Aparece aqui o dilema das concepções da esquerda no enfrentamento da questão relativa à função social da arte: o produto socialmente útil (a arte enquanto produção estética) contra o produto politicamente útil (a obra de arte com explicitação de mensagem ideológica). A distância que, teoricamente, é ínfima entre uma e outra postura, mostra-se abismal no desenrolar da Arte Moderna de Vanguarda, contemporânea ao aumento da consciência política de esquerda. A questão às vezes parece se reduzir automaticamente à clássica dissociação entre a forma, apreensível pelos sentidos, e o fundo, compreensível pela razão. (MENEZES, 1993, p. 54)

Em todo caso, para o autor, a poesia concreta seria uma *poesia das palavras*. Isso porque não haveria, segundo Menezes, quaisquer índices de produção conceitual pelos elementos gráficos: mesmo nos poemas diagramáticos o significado da visualidade decorre de uma “pré-decodificação semântica dos signos verbais que o poema contém”. Essa poética diagramática (representada por Dias-Pino) possibilitou o ingresso das formas não-verbais na poesia, sendo reconhecida por Pignatari como precursora da poesia semiótica ao radicalizar “tanto a espacialização tipográfica como a sintaxe visual”, propondo uma leitura eletrônica e não mecânica do poema (CAMARA, 2000, p. 26).

Os poemas concretos diagramáticos, além de realizarem perfeitamente a substituição do pensamento analítico-discursivo por um raciocínio sintético-analógico, prenunciam a transformação desse esquema mental, ainda verbal, em um pensamento não-verbal (portanto, por natureza, não submetido às leis do discurso linear), manifestado por imagens visuais, que será o traço distintivo do percurso poético da Vanguarda brasileira dos anos 70. (MENEZES, 1993, p. 44).

Para Menezes, novas questões surgem nesse contexto, derivadas da própria natureza dos signos verbais e visuais: se na palavra “significante” e “significado” são relações convencionalizadas, ele defende que não é possível dizer que uma forma geométrica, cor ou sinal não-figurativo tenham um “significado” a princípio. Essa noção, que aparece como premissa dos postulados do Concretismo sobre os aspectos da obra de arte, visa explorar a materialidade da arte em si e não a “representação de algo”, (predominante na história da arte até então), mas, considerando a presente proposta, não parece se aplicar no caso da poesia. Como mencionado anteriormente, toda forma poética carrega consigo uma carga semântica e, assim como não se pode afirmar que os elementos gráficos de um cartaz não possuem significações possíveis, não seria coerente dizer que, por sua exploração visual, determinadas vertentes de poesia estariam desconectadas do universo das palavras — sendo que este, na verdade, é seu ponto de partida.

No manifesto *Nova linguagem. Nova poesia*, Décio Pignatari e Luis Angelo Pinto defendem que quaisquer “objetos” (incluindo as linguagens poéticas) deveriam ser projetados conforme

as necessidades e funções a que servem em cada situação. Para eles, “é nesse sentido que o poeta é um designer, ou seja, um projetista da linguagem”:

Quanto aos textos visuais, as ligações com o ideograma chinês são evidentes: sintaxe analógica, signos gráficos que representam diretamente o objeto independentemente do estágio fonético – linguagem não-verbal. Numa nova linguagem, porém, o ideograma deve ser projetado e construído racionalmente. Isso não quer dizer, contudo, que uma nova linguagem precise necessariamente ser visual, ou só visual. Pode, dependendo da situação, ser auditiva, audiovisual etc. (PIGNATARI e PINTO, 1964, p. 223)

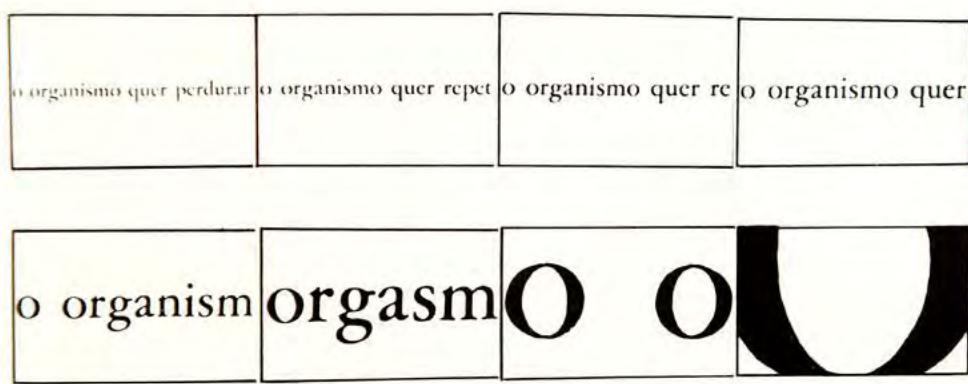


Figura 53: Poema *Organismo* (1960), de Décio Pignatari

Os poemas “LIFE” e “Organismo” são citados no manifesto como uma solução rigorosa dessa problemática. Em LIFE o poema se desenvolve em uma sequência de páginas em que os traços são sucessivamente adicionados à letra I, formando L, F e E, e chegando ao final à “estrutura nuclear totalizante, ideograma de sol, sinal de infinito, diagrama (o digital de base oito) de todos os caracteres e números. [...] A totalidade da linguagem a expandir-se em vida”. (CAMARA, 2000, p. 127)

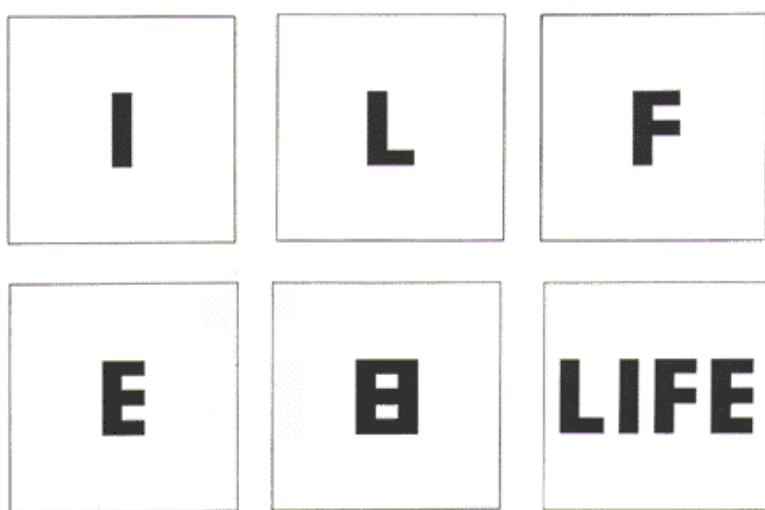
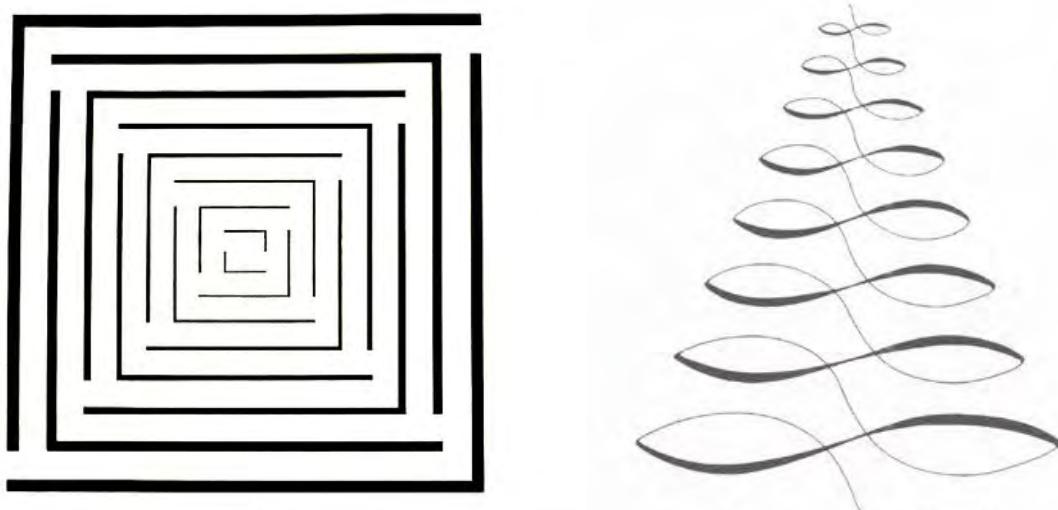


Figura 55: Elementos do poema *Life* (1957), de Décio Pignatari

Partindo da conformação do signo verbal como elemento estruturante da sintaxe das obras, os *Logogramas* de Pedro Xisto também são considerados importantes expoentes da poesia semiótica, uma vez que sua chave léxica é derivada de sua natureza indicial. (MENEZES, 1993)

Dois aspectos há que se notar nos “*Logogramas*” que os diferenciam dos outros poemas semióticos. Primeiramente, a chave léxica não tem natureza simbólica, arbitrária, mas indicial, onde o grau de gratuidade se reduz sensivelmente, a ponto de ser, como em “*Longing*”, apenas necessário o título, não nomeando a forma, mas decifrando-a como se ela possuísse, naturalmente, um sentido latente.

Assim, a letra L é a inicial da palavra “*Labirinto*”, e a partir da forma da letra o poema se constrói numa representação do tema-título. Apesar da aparente conformação caligrâmica, há que se fazer uma sensível diferença entre eles: enquanto no calígrafo a frase se molda e se condiciona fisicamente à figura, em *Labirinto*, a forma da letra automaticamente serve para figuração do tema. Ambos utilizam a figuratividade, ao contrário dos outros poemas semióticos, que parecem repudiar a forma figurativa no poema, quando a questão se colocava para a pintura, que usara por séculos, e não para a poesia, que engatinhava no uso de signos visuais. Ademais, a questão da pintura é a plasticidade, e a poesia visual não poderia se servir automaticamente das experiências plásticas, sob pena de trair aspectos de sua natureza que se distinguem da natureza de um quadro. (MENEZES, 1993, p. 76)



Figuras 54 e 55: Poemas *Labirinto* (1966) e *Longing* (1966), de Pedro Xisto

Outro exemplo em que essa questão se evidencia seria o poema “*ZEN*”, também da série *Logogramas*, no qual

A leitura linear da palavra “zen” é substituída pela visão de conjunto geométrico da forma plástica, nos remetendo à imagem de um templo oriental visto de frente, ou sugerindo, pela conformação rigorosamente simétrica, a estrutura do pensamento oriental desenvolvido sobre a composição dos opostos complementares, a

simplicidade na formulação e a própria escrita chinesa, ainda haja parcialmente pictográfica. (MENEZES, 1993, p. 80)



Figura 56: Poema *ZEN* (1966), de Pedro Xisto

Pouco antes da poesia prenunciada por Décio Pignatari e Luis Angelo Pinto, se inaugura o chamado *salto participante* da poesia concreta com a criação do poema *Greve*, de Augusto de Campos. Segundo SANTOS (2020), este período se caracterizou pelo tensionamento da relação entre literatura, os suportes de mediação e o processo criativo, provocando o leitor a refletir sobre diferentes caminhos de compreensão do poema e “abandonando-se o ready-made em prol de uma leitura interpelada e possibilitada pela radicalização da condição do meio de inscrição e das formas de identificação, interpretação e percepção do que é compreendido como literatura” (SHELLHORSE apud SANTOS, 2020, p. 530).

Augusto de Campos mudou as possibilidades tradicionais da combinatória material literária ao introduzir e explorar a semitransparência da página. Dividindo-se em duas folhas ou planos, a primeira translúcida e a segunda opaca, o poema opera pelo seu conjunto, que ora é grifado pelas onze linhas de GREVE, ora se expressa individualmente, usando elementos da poesia de verso, como a redondilha. Segundo Augusto de Campos, o poema “Greve” é sobre “o poeta em greve de Mallarmé e é (sobre) a própria greve” (CAMPOS apud. TEIXEIRA, 2006, p. 39) de 1961, entre outras. Nos cinco versos, o poeta debate-se com a finitude do tempo e com a importância dos actos que nos permitem viver além-vida (“arte longa vida breve”), marcando o nosso lugar na história (“escravo não se escreve”) através de atos singulares (“escreve não descreve”). A singularidade atinge-se pela greve mallarmaica, isto é, ao se rejeitar as convenções e ir ao encontro do novo (CAMPOS, 1991, p. 20), por isso se “grita grifa grava grava”, se experimenta a experimentação. A experimentação que se faz pelo ato e a que se atinge pela reflexão. É uma Greve do poeta que recusa toda a tradição e, por isso, pode propor um novo modelo, um modelo mais próximo do “isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento” (CAMPOS et al., 1956, p. 2), operando tanto na linguagem popular e de massas como atraindo os círculos burgueses num “vernissage representativo do exotismo tropical” (DUPRAT, 1963, p. 8). Um exotismo que tira partido da greve como um ruído de fundo para explorar os “limites de sua própria anulação, flertando com o silêncio” (TEIXEIRA, 2006). (SANTOS, 2020, p. 528).

Segundo Santos (2020, p. 544), “esse ‘salto participativo’ é também formativo do papel que as artes têm de se renovar e se questionar”. Já na série de poemas *Popcretos* realizada entre os anos 1964 e 1965, Augusto de Campos explora na poesia a colagem de imagens que ressaltam a ambiguidade das mensagens dos meios de comunicação de massa.

Construídos por recortes de imprensa, conduzem o leitor a uma posição crítica, induzida pelo poeta, sobre o quotidiano brasileiro, resultando num poema sem palavras. A ambiguidade das imagens como sintaxe poética é o culminar da “pancada ditatorial de 64”, que abalou a utopia concretista e propiciou o início do processo de devoração da expressão regida pelo funcionalismo bauhausiano e pelo racionalismo de Ulm para assaltar todos os meios (AGRA, 2004, p. 186). Esse processo de devoração apropria-se do maior parque tipográfico do mundo, a imprensa, e do seu conteúdo para dar-lhe um direcionamento crítico, transformando a “arte [...] em pura informação programada” (CAMPOS, 2015b, p. 532), intervindo próximo das questões político-sociais, num ritmo frenético que se ressignifica intertextualmente ao longo do diálogo entre o conteúdo das palavras no texto e a imagem de cada recorte (CORREA apud SANTOS, 2018, p. 535).

GREVE GREVE GREVE GREVE
GREVE longo Vida breve
GREVE GREVE GREVE GREVE
escreve GREVE não escreve
GREVE GREVE GREVE GREVE
escrever só/ não escrever
GREVE GREVE GREVE GREVE
grito grifo grifo grifo
GREVE GREVE GREVE GREVE
um GREVE é GREVE para mim
GREVE GREVE GREVE



Figuras 57, 58 e 59: Poema *Greve* (1962), e os Popcretos *Olho por olho* (1964) e *Psíu!* (1965), de Augusto de Campos

O poema-processo surge em 1967 como reação ao que foi entendido como uma apropriação centralizadora do movimento de São Paulo, em exposições que reuniram poetas de diferentes estados brasileiros. Com referência à crítica realizada por Ferreira Gullar à poesia concreta paulista, o movimento entende o concretismo como uma poesia de tempo mecânico, enquanto uma “poesia do espaço” e mesmo um “objeto consumível”, buscando se contrapor a essa ideia em defesa de uma poesia do “tempo verbal, da duração”, na qual a noção de um processo contínuo se mostraria fundamental.

A concepção de “processo” no poema se desenvolve pela dinâmica de movimentos estruturais que se dão em um desenrolar temporal, cujo objetivo e significação não se encerram no

espectador, mas se propagam por meio dele com a geração de novos processos: “um elemento é afetado pelo anterior que lhe antecedeu e afetará o posterior que lhe sucede”. Nesse sentido, não há uma “poesia de processo”, somente “poemas-processo”. (MENEZES, 1993, p. 89)

Por mais que os poemas-processo estivessem alinhados com a não-figuratividade da arte concreta, que recusava a adoção de significados contidos no esquema de representação tradicional, essa corrente ficou marcada pela ampliação do escopo da palavra em direção à sua dimensão tátil e visual.

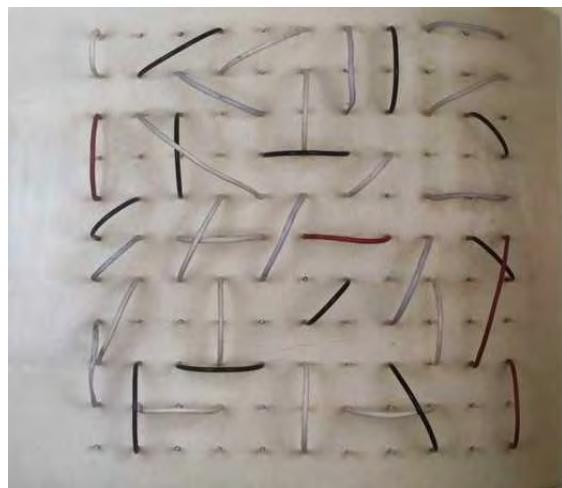


Figura 57: Poema *Estruturas* (1966), de Wlademir Dias-Pino

Para Philadelpho Menezes, considerando que esta formulação se dá exclusivamente por uma sintaxe visual cujo significado reside na leitura de construções gráficas, caberia refletir se este poema não poderia ser entendido como “arte gráfica”, ao invés de poesia.

Chegando neste ponto, a despeito de compreender os debates teóricos dentro da poesia como questões determinantes do contexto em que foram criadas as obras do *corpus* desta pesquisa, entende-se que, para o presente trabalho, essa (in)definição se mostra interessante ao tensionar o limite entre práticas e procedimentos projetuais de áreas distintas. Fica claro que tal configuração aparece como um profícuo objeto de estudo não só para a poesia, como também para as artes e o design, não cabendo a este trabalho hierarquizar ou entrar na discussão sobre o que pode ou não ser considerado poesia. O propósito aqui se limita, portanto, ao entendimento desses embates e atravessamentos, e não à proposição de como deveria se articular a relação entre tais práticas.

Sob este aspecto, o design é, por definição, um campo de tensões que se estende muito além de sua problemática terminológica e profissional, cuja dificuldade de delimitação esbarra na

interdisciplinaridade inerente ao conceito e prática de “projeto”, historicamente compartilhado com o campo da arquitetura, da engenharia e das artes. Sobre este tema, a dissertação de mestrado *Design e arte: campo minado*, de André Stolarski, apresenta uma extensa antologia comentada sobre os embates discursivos que marcaram (e continuam a marcar) a história das áreas, e serviu para situar no presente trabalho algumas questões sobre essa inter-relação com a finalidade de investigar as contribuições da poesia intersemiótica ao campo do design gráfico — considerando, de todo modo, uma certa indefinição incontornável em relação às artes.

Os fenômenos de aproximação e mescla entre o design, a arte e outras atividades, como aponta Jean-Pierre Greff em sua fala de abertura do simpósio *AC/DC*, estão inseridos num movimento bem mais amplo, que ele qualifica como “(...) o processo de desdiferenciação das práticas de trabalho que tomou lugar desde os anos 1960”. (GREFF, 2009, p.13)⁵ Esse processo, como vimos, não é nem tão novo, nem exclusivo desses campos. Declarações como a de Rick Poynor sobre as eternas nuances entre o design gráfico e as artes visuais, ou a de Gui Bonsiepe, sobre o “lusco-fusco” que caracterizava a Escola de Ulm, sem falar em todo o debate sobre a “nova arte”, dão conta de que o tema é bem mais amplo e longevo. (STOLARSKI, 2012, p. 186)

O contexto da década de 1960 que menciona se refere às profundas transformações vivenciadas no período, cujo processo de “desdiferenciação” assinalado pelos autores se aproxima do contexto do pós-estruturalismo, novo humanismo, holismo de mercado, etc., em um movimento irreversível que se intensificou por meio da difusão das comunicações em rede. (STOLARSKI, 2012)

A convergência entre arte e design, por muito tempo separados tanto pela idealização da obra como ‘objeto específico’, negando seu status de mercadoria, quanto pela noção privilegiada do funcionalismo, obscurecendo as dimensões discursivas e imaginativas do design, está se espalhando e aprofundando, colocando as divisões anteriores novamente em questão”. (Greff, 2009, p. 14 apud Stolarski, 2012, p. 187)

Nesse sentido, um termo apresentado por Stolarski que pode ajudar a entender essas conexões, se tratando da poesia, é o conceito de *hibridização*, que pode se referir tanto à natureza dos processos quanto aos resultados produzidos pelas relações entre arte e design. Esses procedimentos, também conhecidos como processos de intersemiose, tiveram seu início nas vanguardas artísticas do início do século XX, e se misturaram em uma crescente que culminou na pulverização do próprio conceito de artes plásticas. (Gomes, 2011, p.66 apud Stolarski, 2012, p. 192)

⁵ GREFF, J.-P. (2009). Introduction. In AC/DC: *Contemporary Art/Contemporary Design* (pp. 10-17). Genebra: Geneva University of Art and Design

Sob esta perspectiva, pode-se lembrar que um dos mais conhecidos artistas que estiveram à frente da poesia intersemiótica, Julio Plaza, desenvolveu uma extensa investigação sobre a tradução de sentidos entre diferentes meios, em projetos que não raro podem ser entendidos como design e arte.

É provável que em meio à relação entre artistas, artistas gráficos e as origens do design, o livro tenha sido um dos espaços que mais se expuseram a dubiedade entre obra de arte e a função de objeto. Diante disso, certamente o livro-objeto, o livro ilustrado ou o poema-livro tenham surgido e se fortalecido mais à frente, como possibilidade do artista em explorar aquele suporte com maior liberdade, inclusive autoral. (ALCÂNTARA, 2017, p. 65)

Sua contribuição para a exploração gráfica destes limites no suporte “livro” aponta para uma série de reflexões que estiveram no horizonte da arte da segunda metade do século XX. Em *O livro como forma de arte I*, de 1982, Plaza aponta para a multiplicidade funcional do livro, que é tanto um objeto de linguagem quanto uma matriz de sensibilidade. Se por um lado o livro é volume, sequência de espaços e de momentos, de signos que — como se viu na poesia de vanguarda dos anos 1960 — passam a se desvincular da lógica linear de sua configuração por meio de uma analogia da montagem, por outro lado:

O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e sobretudo apela para uma leitura cinestésica com o leitor: desta forma, livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos. O peso, o tamanho, seu desdobramento espacial-escultural são levados em conta: o livro dialoga com outros códigos. (PLAZA, 1982)

Plaza afirma que o livro de artista (especialmente o de modelo analógico-sintético-ideográfico) é realizado como um objeto de design, “visto que o autor se preocupa tanto com o ‘conteúdo’ quanto com a forma e faz desta uma forma-significante”, não correspondendo à dicotomia continente-conteúdo ao ser responsável pelo processo total de produção. Portanto, pode-se entender o livro de artista como um objeto híbrido entre arte e design.

Segundo o autor, o problema do livro de artista se situa entre as relações do livro com o sistema industrial integrante da sociedade de massas, onde a crise da obra única se estabelece, segundo explica a formulação benjaminiana, “pela contemplação simultânea por um grande público e pela pretensão da obra de arte de chegar às massas”, e a posição semiótica do livro, que diz respeito “à percepção dos diferentes tipos de linguagem que os diferentes meios veiculam [como a fotográfica, a audiovisual, a literária], percepção esta que inclui todas as

operações de inter-influências que uma linguagem pode exercer sobre as outras”, denominada processo de intersemiotização (PLAZA, 1982):

A industrialização e produção mecanizada colocaram em crise não só o artesanato, mas ainda a arte de gérmen artesanal até então cultuada e aureolada pelo seu caráter de objeto único e autêntico. Aqui começa a história da arte moderna — uma história de crises. A multiplicação dos códigos gerou e continua gerando profundas mutações no mundo da linguagem, contínuas trocas de funções entre os sistemas de signos, e a linguagem artística vem se transformando, revolvendo-se nos seus impactos e gerando a cada instante uma nova fase de si mesma. Daí a necessidade de se desenvolver uma percepção que seja capaz de sentir e intelijir as operações de inter-influências que uma linguagem pode exercer sobre outra. [...] Em conseqüência, o objeto artístico apresenta-se hoje transformado, tornando difícil a delimitação de sua artisticidade pelas rupturas nas coordenadas usuais de identificação da arte; criando novas molduras e confundindo com seu meio, chega a ser definido por sua forma de apresentação: vídeo-arte, mail-art, holograma, computer-art. A perda da tradicional “especificidade” dos meios artísticos ainda é causadora de situações-limite, nas quais um objeto é considerado arte apenas por sua inclusão num contexto de arte. É nesta perspectiva que se insere o livro de artista. (PLAZA, 1982, p. 4)

Assim, o trabalho artístico nos novos meios da época passa a não ser mais engendrado como uma operação de síntese, mas como um “argumento sobre a natureza da arte e a possibilidade funcional da arte e de sua pergunta em termos de comunicação, de discurso: o que interessa ao artista não é fazer arte, mas discursar sobre a arte”. (PLAZA, 1982, p. 3)

Para Plaza, como parte desse ecossistema comunicacional, o espaço do livro nos anos 1960 passou a evidenciar seu papel intermidiático em relação ao *fazer* artístico como produção de significações, em um período onde parte da arte buscava intervir no campo mais amplo da comunicação, justamente fora dos modelos e códigos que até então ditaram a história da arte. Essa iniciativa tornou por otimizar o alcance da comunicação artística e determinar novas formas de produção e ampliação do repertório semiótico, além de permitir a manipulação e participação ativa do espectador sobre os signos.

Surge aqui o conceito de *multimídia* (Dick Higgins), determinando a destruição das hierarquias entre as várias formas de produção cultural. A ideia de categoria artística é substituída pela ideia de contiguidade e fluxo. Há a eliminação da distinção entre ver e fazer, de modo que os sentidos instituem precisamente pelo caráter de interpenetração das linguagens. Multimídia e intermídia definem assim as novas poéticas. (PLAZA, 1982, p. 2)

Do ponto de vista do design especificamente, além dos processos de tradução intersemiótica, CONTREIRAS (2019) aponta para a importância do domínio das técnicas artesanais que compõem o projeto de um livro experimental (como os tipos móveis e os diferentes tipos de gravura) como ferramentas de compreensão sobre os sistemas de impressão e produção,

substratos e materiais que podem contribuir para uma “consciência material engajada” (SENNET, 2009 apud CONTREIRAS, 2019), como o “nível mais elevado que pode assumir o trabalho artesanal”, enriquecendo o processo criativo e promovendo um maior autoconhecimento por parte do designer, ao passo que este se torna tanto projetista quanto autor propriamente.

Por mais que o trabalho artesanal, tenha origem no período pré-industrial, para BOMFIM (1998) essa definição surge após se evidenciar uma oposição entre a produção industrial e a manual, como denunciou o movimento Arts and Crafts que, frente à padronização de produtos e precariedade do trabalho na indústria, teve como objetivo a retomada da qualidade artística na produção dos objetos, perdida na separação entre trabalho intelectual e manual.

Partindo de Plaza (1982), Contreiras entende o livro como “um ‘ambiente’ de projeto multidisciplinar complexo”, uma vez que pode reunir “a literatura, a arte, o artesanato, a comunicação e o design no projeto e concepção de um único objeto” e exige um “planejamento detalhado de todas as etapas de seu fazer, onde a sequência das tomadas de decisão é definitiva para o desenrolar do projeto e produção” (CONTREIRAS, 2019, p.19).

Quanto a sobreposição das definições de “livro de artista”, “livro experimental” e “livro convencional”, Contreiras parte da diferenciação por meio do campo dos autores:

Podemos considerar o livro de artista como fruto da obra de um artista propriamente dito (SILVEIRA, 2008)⁶. Logo, se o autor não se identifica como tal, sua obra não se adequa a esta categoria. Dessa forma, o livro experimental produzido por um designer poderia ser entendido como “livro de designer”, ainda que o termo não seja adotado pelos teóricos do campo do livro. Considerando isso, é possível identificar diversos designers que transitaram neste campo, como Aloísio Magalhães e Lygia Pape. Assim, o que se observa na prática é que as relações entre arte e design podem ser complexas e muito próximas quando se analisa objetos livros oriundos de uma prática expressiva, de um exercício experimental e criativo. (CONTREIRAS, 2019, p.30).

Sobre o livro de designer, considerando que no cenário editorial independente as questões relacionadas à autoria são mais fluidas, a autora nota que se mostra evidente o espaço encontrado por designers para realizar projetos autorais, com liberdade para assumir funções poéticas associadas geralmente ao campo das artes, sem se restringir às funções projetivas. Nesse sentido, conclui que tanto um livro de artista quanto um livro de designer podem ser fruto do trabalho de um profissional de outra área, desde que tenha exercido funções específicas que o aproximem dessa prática.

⁶ Silveira, Paulo. A página violada. 2^a Ed, Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.



Figura 58: *Livro da Criação* (1959), de Lygia Pape

Conforme Contreiras apresenta, a classificação que se costuma atribuir à obra única, comum ao universo das artes, e ao objeto reproduzido em série, característico do campo do design, não se aplica quando se trata de livros artesanais: a experimentação não define, necessariamente, os parâmetros e critérios de produção, de modo que, em diferentes condições de produção, tais livros podem chegar desde a “uma solução única”, até pequenas tiragens (se comparadas ao modelo de impressão industrial), com variações entre si.

A pesquisa da autora se delimita, portanto, no aspecto artesanal como “meio de criação no processo experimental, não como meio de produção destinado à comercialização” (CONTREIRAS, 2019, p. 32), cujo cuidado necessário com cada peça envolve um tempo

maior em relação à produção comercial. As relações tratadas nesse ponto delineiam outras questões que dizem respeito a aproximação entre a arte e o design, para além da sua possível atuação intersemiótica, em que Contreiras aponta o não-espelhamento dos termos “design” e “designer”:

O fato da atividade “design” significar, em linhas gerais, projeto, não implica que o profissional “designer” seja apenas um projetista. Designers são, muitas vezes, multifacetados e suas formações são distintas, o que acarreta uma diversidade no que se entende como a atividade do designer. [...] Sennett (2009)⁷ define o fazer artesanal como aquele bem feito, executado com atenção, cuidado, em que é dado o tempo ao desenvolvimento particular de cada artefato. Desse ponto de vista, os aspectos subjetivos de cada profissional estariam impregnados naquilo que faz, bem como as características materiais e físicas. Logo, o fazer artesanal do artefato livro apresenta particularidade que estão diretamente relacionados ao autor de seu projeto, às suas intenções e referências e às técnicas de impressão utilizadas (como a gravura, os tipos móveis e a encadernação, processos ligados ao fazer manual e às pequenas e média tiragens). Podemos entender o trabalho artesanal como um meio de acesso a todas as etapas de um projeto desde sua concepção e primeiras ideias no experimentar com as mãos, até a produção com o uso de matrizes e máquinas. (CONTREIRAS, 2019, p. 33)

A apresentação da autora sobre a definição de *linguagem gráfica* por Michael Twyman aponta, também, para um entendimento importante no presente trabalho. Segundo Twyman, a linguagem gráfica seria um meio de comunicação, pertencente ao campo maior da linguagem visual, que se concretiza bidimensionalmente de três modos: verbal, pictórico e esquemático, aos quais Contreiras soma a tridimensionalidade da dimensão tátil que a linguagem gráfica adquire sobre o livro e os próprios materiais e técnicas de feitura do livro.

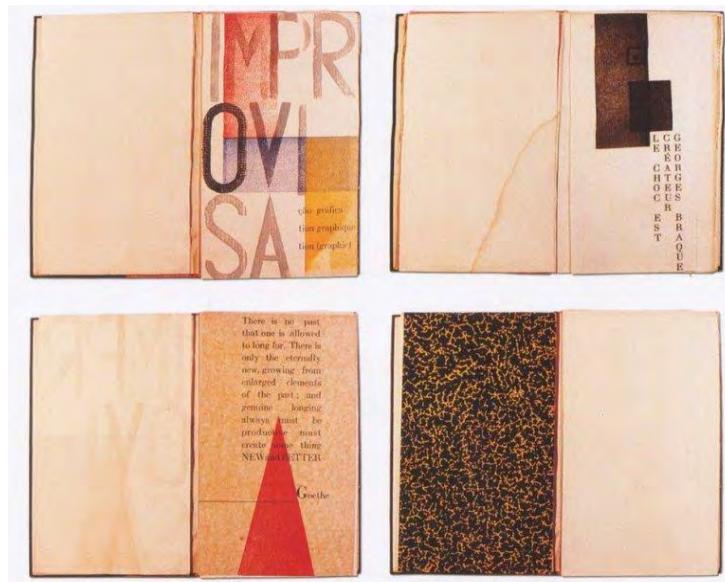


Figura 59: *Improvisação Gráfica* (1958), de Aloisio Magalhães

⁷ Sennet, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Se essa experimentação é comumente associada ao campo das artes plásticas, o exame feito sobre o uso deste meio por designers de reconhecida experiência levanta outros pontos de vista. No final dos anos 1950 no Ateliê Gráfico Amador, em Recife, Aloísio Magalhães produziu uma edição do livro *Improvisação Gráfica*, em que explorou os aspectos técnicos, compositivos e expressivos da produção artesanal (ALCÂNTARA, 2017, p. 119).

Também na década de 1950, Lygia Pape, artista já conhecida no meio do abstracionismo geométrico, fez sua primeira incursão em um livro de artista construindo narrativas plásticas e não verbais (VENEROSO, p. 90)⁸, criando na década seguinte um sistema de identidade visual para as embalagens da marca Piraquê onde se nota “uma relação próxima com as experimentações anteriores e o pensamento de projeto” (CONTREIRAS, 2019, p. 38).

A conclusão de Contreiras identifica, ao fim da pesquisa, dois eixos intencionais na prática de experimentação gráfica nas aplicações técnicas, de linguagem e de projeto: o eixo da *investigação* e o da *renovação*.

Do ponto de vista da experimentação gráfica com o intuito de investigação, o indivíduo não tem conhecimento das técnicas e processos gráficos e, ao entrar em contato com elas, por meio de uma experimentação livre e sem um objetivo de projeto definido, descobre-as e vai se aperfeiçoando, testando maneiras de fazer até que encontre uma forma adequada a si. Neste sentido, a experimentação se compara mais a um processo de aprendizagem do que a um processo criativo complexo. A curiosidade pelos processos é o que impulsiona as ações e pode ou não resultar num futuro aprofundamento da experimentação. [...] Do ponto de vista da experimentação voltada para a renovação, observamos aquela realizada por um indivíduo que já conhece as técnicas e já tem certo domínio dos processos gráficos. Por meio da prática, busca uma alternativa genuína de renovação criativa de si e da sua própria forma de manipular a linguagem. Nesse caso, o desafio experimental é complexo, pois o indivíduo deve fazer um exercício plenamente consciente de abandono de conceitos pré-estabelecidos e se lançar no desconhecido, no inesperado.

(CONTREIRAS, 2019, p. 33)

Sobre a natureza dos processos de experimentação gráfica, explica ainda que é possível concentrar esforços na esfera técnica (dos materiais e meios de impressão), na linguagem (como modo de expressão visual), na articulação sínica ou no projeto (que envolve a concepção do projeto em si).

Pode-se situar dentro do eixo de *renovação gráfica* identificado por Contreiras os projetos gráficos analisados por Luciana Mattar na dissertação de mestrado *O design de livro de*

⁸ Veneroso, Maria do Carmo de Freitas. Palavras e imagens em livros de artista. 84 Pós: Belo Horizonte, v.2, n. 3, p. 82-103, mai. 2012.

editoras independentes paulistanas. Com o objetivo de investigar as características destes livros e seu contexto de produção por editoras independentes fundadas na década de 2010 na cidade de São Paulo, o trabalho de Mattar resultou em um panorama tipológico editorial para projetos gráficos contemporâneos que em muito pode contribuir para a fase analítica deste trabalho.

Como a autora apresenta, muito mudou no mercado editorial nos últimos 20 anos: desde a democratização de ferramentas de produção de conteúdo e criação no meio digital (transformando a audiência que antes era entendida como consumidora de mídias em também produtora e abrindo espaço para iniciativas desprovidas de grande capital), até a crise econômica que tem se refletido em uma grande retração no mercado brasileiro de livros impressos desde 2006. Apesar das dívidas e fechamentos de grande livrarias, a crescente quantidade de “pequenos produtores interessados em investir nas virtudes do suporte impresso” tem mostrado a vitalidade de uma produção gráfica que se manifesta pela “alta concentração de eventos organizados pela categoria em São Paulo na década de 2010: as feiras de publicações independentes”. (MATTAR, 2020, p. 14)

Em configurações que exploram as qualidades materiais dos livros — e suas potencialidades sinestésicas —, os livros das editoras independentes produzem em outro ritmo, e se sobressaem em relação aos modelos tradicionais do mercado editorial, mostrando que o livro impresso está longe de ser “extinto”.

A materialidade, as cores, o relevo e o caráter tátil dos livros artesanais/experimentais reconectam o leitor com a experiência profunda, lenta e prazerosa da feitura, das escolhas pessoais, da leitura de qualidade, da leitura não utilitária, da leitura desinteressada e inspirada. O digital não deixa marcas na memória do corpo e dos sentidos; já o livro artesanal não se interessa no imediato e no pragmatismo, mas em prazer, invenção e arte. O público de poesia é um público ávido por leitura, fiel, qualificado, é um público que gosta desse livro caprichado, feito com atenção para a materialidade do livro. (...) Então, a reinvenção do objeto que as editoras independentes estão fazendo promove uma ruptura e uma renovação de você olhar para o livro de uma maneira mais afetuosa, mais íntima. Para a literatura tem feito muito bem, um reencontro do público com a literatura, com livros menores, poéticos, com textos mais delicados. Quer dizer, esses formatos novos permitem isso, as grandes editoras estão presas naqueles formatos convencionais, romance, livro que pára em pé. E as editoras pequenas querem revolucionar isso, de uma maneira diferente, e o público também quer isso. (ZENI apud MATTAR, 2020, p. 17)

Frente às distintas definições do que seria um “livro” nesse sentido, a autora comprehende o conceito de livro segundo Ribeiro (2018) como uma “tecnologia sócio-historicamente situada”, isto é, definida também por seu meio social.

Livros manuscritos, livros impressos, livros de imagens, livros de artista, livros eletrônicos são “livros”, de papiro, pergaminho, papel, tecido ou pixel. Considerando o paradigma evolutivo do objeto, as convergências das referências vistas e os critérios de investigação, entendemos que uma publicação não-periódica, que transmita e preserve uma criação humana, por técnicas de impressão analógicas ou digitais, em um suporte material, provavelmente será um livro impresso. Intencional é o emprego do termo “provavelmente” na delimitação do objeto à medida que o método de pesquisa considera o ponto de vista dos atores sociais. (MATTAR, 2020, p. 43)

A despeito das diferenças entre as feiras e editoras, compreendendo o ecossistema dessa produção identificada como independente, Mattar adota a definição desenvolvida por Muniz Jr (2016) na tese *Girafas e bonsais: editores independentes na Argentina e no Brasil (1991-2015)*, em que Muniz define “independente” por:

[...] aquela que está fora - ora por escolha, ora por condição - dos circuitos e dos mercados massivos; que não adota as lógicas dos grandes conglomerados de cultura e mídia; que se identifica com métodos artesanais de produção, com o experimentalismo estético e/ou com discursividades dissonantes, alternativas, contra-hegemônicas (MUNIZ apud MATTAR, 2020, p. 61)

Sob esta perspectiva é interessante observar que os trabalhos da revista Artéria, de Aloísio Magalhães, de Lygia Pape e de tantos outros artistas citados aqui, poderiam se encaixar nessa definição. No entanto, como Mattar ressalta, não é que os formatos de produção independente tenham surgido na década de 2010, mas sim que neste período se encontra um pico de referências mapeadas sobre o crescimento do universo editorial independente em um contexto específico. A autora distingue estes fenômenos atentando para o fato de que a manipulação do projeto gráfico pelas editoras independentes têm reposicionado a tradicional preponderância do texto escrito em relação ao projeto gráfico dentro de um mercado conservador, em uma “vanguarda do ‘livro comercial’” com “intenções e contextos distintos” dos livros de artista, ao atrair um público não-especializado que se interessa em novos formatos de informação da linguagem editorial. (MATTAR, 2010)

Levando em conta a amplitude dos debates que envolvem os livros e revistas de artes, design e poesia mencionados neste trabalho, fica evidente a importância do estudo sobre tais intersecções que as leituras bibliográficas mencionadas aqui proporcionaram, como ferramenta de aproximação efetiva do contexto histórico e do universo sínico que envolve uma produção como a Artéria, conferindo um repertório necessário sobre as diferentes esferas que estão relacionadas ao tema.

Nesse sentido, as questões relativas à produção do livro de artista estão intimamente ligadas às publicações de poesia intersemiótica que começaram a circular nos anos 1970. No entanto,

reconhecendo a natureza coletiva da revista e a intensa interlocução entre seus participantes, fica evidente que o panorama teórico que envolve os livros de artista não é suficiente para abranger as principais especificidades dessa publicação de poesia que, além de fazer parte de uma tradição (de ruptura) e contexto específicos, apresenta uma aproximação entre diferentes códigos e linguagens que é comum ao universo das publicações efêmeras — o que pode ser visto na Navilouca, em que o projeto gráfico se assemelhava à revistas de grande circulação na época de sua produção, como foi a Manchete.

A seguir busca-se aprofundar o entendimento sobre a dimensão semiótica dessa poesia, a partir de referências que apresentam sua localização na prática artística e seu desenvolvimento pelos principais teóricos e poetas que a fundamentaram.

5.3 Semiose na poesia

No artigo *A poesia e as outras artes*, Lúcia Santaella e Winfried Nöth defendem uma abordagem semiótica da literatura como forma de alargar “o horizonte da sintaxe e da semântica literárias para incluir a pragmática literária como o estudo dos processos sígnicos estéticos (semioses) nas artes verbais”:

Subjacentes à multiplicidade de signos e processos sígnicos de que as linguagens estéticas e outras linguagens são compostas, existem três matrizes semióticas: a matriz acústica, a visual e a verbal (SANTAELLA, 2001)⁹. Apesar da grande variedade de meios e canais e das diferenças consideráveis entre as mídias como fotografia, cinema, televisão, vídeo, jornal, ou rádio, todos os processos sígnicos e todas as formas estéticas e gêneros, quer seja a música, a literatura, o teatro, o desenho, a pintura, a escultura, a gravura, a arquitetura, o vídeo etc., todos eles podem ser subsumidos por uma dessas três matrizes, resultando na maioria das vezes de misturas e combinações entre as matrizes. No domínio da literatura, essa teoria das três matrizes da linguagem e do pensamento encontra respaldo em Ezra Pound que, no seu *ABC da literatura* (1970), postula três categorias fundamentais para explicar todos os processos poéticos: a melopeia, a fanopeia e a logopeia. Melopeia, de acordo com esta poética, refere-se à dimensão acústica das artes verbais, a sua dimensão auditiva, sua musicalidade e ritmo. A fanopeia responde pela dimensão visual e imagética, pela miríade de imagens que a literatura pode evocar, enquanto a logopeia dá conta do impacto verbal, lógico e linguístico da literatura. De acordo com esses três processos da poiesis literária, Pound também distingue três maneiras de alcançar a perfeição literária: (a) por saturação acústica das palavras na sua fusão com os sons, (b) pela projeção de uma imagem na retina mental e (c) por meio “da dança do intelecto entre as palavras”. (SANTAELLA; NÖTH, 2011, p. 3).

Tal compreensão sobre as matrizes semióticas pode ajudar a pensar as relações sígnicas nas obras estudadas. Ainda que na prática essas esferas sejam indissociáveis — como menciona MACHADO, por exemplo, a palavra não está fora do som e nem da imagem —, o trabalho focado nessas categorias especificamente gerou trabalhos importantes para a poesia concreta sob influência poundiana.

Conforme os autores apresentam, a fundação das três esferas fundamentais das artes também são encontradas nas categorias universais de *primeiridade, secundidade e terceiridade* da Teoria Geral dos Signos de Charles S. Peirce; sendo a primeiridade a categoria dos fenômenos em si mesmos, antes de qualquer relação (o que se assemelha ao espaço acústico da melopeia de Pound), a secundidade, a categoria que diz respeito às relações de ação e reação, ou polaridade (predominantes na fanopeia, universo das imagens que “retratam o mundo sob efeito de uma insistência perceptiva”) e a terceiridade, a categoria dos signos

⁹ Santaella, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo:Fapesp/Illuminuras, 2001.

convencionalizados e do pensamento lógico (sendo a classe que mais se aproxima da logopeia, relacionada às operações intelectuais). Às categorias literárias de Pound soma-se a conclusão de que “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”, o que corresponde ao “menor grau de definição e maior potencial de significado”. (SANTAELLA; NÖTH, 2011, p. 3)

No mesmo artigo, os autores ressaltam que, diferentemente da música e das artes visuais, a literatura comprehende um sistema de signos estéticos em que seus constituintes não são exclusivos à sua atividade, mas que é compartilhado do sistema da língua.

A música, pelo contrário, cria obras de arte cujos elementos têm apenas uma função semiótica bastante fraca fora do sistema de música: os sons de um clarinete ou de um piano pouco ou nada significam fora de seus contextos musicais, visto que o substrato semiótico da música não é nem o ruído, nem outros sons da natureza e da cultura. Artistas visuais também criam obras de arte em um sistema semiótico cujos elementos não são emprestados de outro sistema de signos culturais. Um pintor, que pinta em tinta a óleo sobre tela, cria signos estéticos a partir de materiais que dificilmente podem ser encontrados fora do repertório sínico dos pintores: a cor da tinta a óleo, o cavalete, o pincel, a tela etc. A sintaxe e a semântica da "linguagem" da pintura não têm circulação fora dos estúdios dos pintores e da moldura de suas pinturas. Embora existam relações naturais, especialmente icônicas, entre as figuras, formas e cores de uma pintura e as figuras e formas que ela representa, o repertório sínico de um pintor não pode ser considerado independentemente do sistema da pintura. [...] Por ser procedente de um outro sistema semiótico, o sistema da língua, só a literatura é um sistema semiótico secundário, enquanto a música e as artes visuais são essencialmente sistemas semióticos primários, no sentido de que seus materiais e componentes não servem a nenhum outro propósito semiótico além de serem partes de uma obra de arte. No entanto, por diferentes razões, as artes aplicadas também podem se aproximar da noção de um sistema semiótico secundário, uma vez que dão forma a elementos e materiais que têm funções práticas em uma determinada cultura e, portanto, têm significados culturais independentes das artes que os moldam. Arquitetura e design de produtos, por exemplo, são sistemas que transformam objetos não estéticos em signos estéticos, mas esses objetos, por exemplo, portas, tetos, paredes, quartos, coberturas, copos ou vasos, são signos no sistema da cultura cotidiana, antes de serem transformados em signos estéticos. (SANTAELLA; NÖTH, 2011)

Por outro lado, por mais que a poesia tenha grande afinidade com a música enquanto construção de uma forma, na qual jogos de estruturas, ecos, reverberações, progressão, sobreposição e inversão formam diagramas de linguagem (SANTAELLA; NÖTH, 2011), ela não se estabelece somente pelo ritmo e parâmetros acústicos, mas com aspectos que vão aquém e além do som. A poesia é feita de palavras.

E é justamente na dimensão plástica das palavras que grande parte da pesquisa artística se concentra.

Foi preciso que o Ocidente chegassem à revolução industrial e, de lá para cá, à sofisticação crescente dos meios de impressão e reprodução da escritura para que a veia de libertação da linguagem escrita se fizesse sentir. Libertação da escrita em relação à sua submissão ao som. É assim que, de um mero epifenômeno da fala, a escritura passou a assumir o risco e desafio de sua própria materialidade. Sem se desprender do som porque ela já nasce habitada pelo som, a realidade plástica da escritura se tornou força visível complementar do audível. Com a variação dos tipos gráficos – gesticulação da escrita – com a distribuição diversificada da linguagem impressa na diagramação jornalística, abriram-se, para a página branca da escritura, novos umbrais até então insuspeitados. (SANTAELLA; NÖTH, 2011, p. 9)

Nesse sentido, o exemplo mais ilustrativo é o poema *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* do simbolista Stéphane Mallarmé. Ao abandonar a diagramação tradicional do texto escrito, o poeta rompe com as normas da sintaxe e da tipografia e inaugura um novo capítulo na história da poesia ocidental ao “emancipar-se de sua vocação tradicional de representar a linguagem falada”, assemelhando-se a uma partitura musical que o poeta mencionou ter se referenciado (SANTAELLA; NÖTH, 2011, p.10). Segundo Santaella e Nöth, o potencial estético comum ao verbal e às artes visuais, bem como o desenvolvimento da tipografia e das técnicas de impressão gráfica, foram explorados por diferentes autores na tradição da poesia inventiva desde então.

Como sabemos, a experiência mallarmeana e as incursões futuristas no campo da poesia fazem parte do arcabouço teórico da poética concreta formulada entre as décadas de 1950 e 1960. Seguindo este percurso, a poesia digital tem apresentado desde os anos 1990 sua vocação para combinar “o potencial estático, que o visual compartilha com a pintura ou a gravura, com o potencial dinâmico das artes do tempo, como cinema e vídeo arte” (SANTAELLA; NÖTH, 2011, p. 10).

No defrontamento com a visualidade sensível e qualitativa das formas gráficas e com as possibilidades abertas pelo espaço para a configuração das formas, a poesia começou a trazer para a superfície da página, tornando visível aquilo que a poesia ainda colada aos engendramentos da fala deixava subjacente, a saber, seus diagramas associativos internos. Com isso, foi o caráter diagramático da linguagem poética que aflorou na nudez de sua interação com a superfície de seu suporte: o espaço em branco. Condensada na criação de diagramas multiplamente direcionados de palavras, em formas que desenham sentidos, a poesia ocidental reencontrou a brevidade e contenção de meios – síntese radiosa e irradiante – que é própria da poesia oriental: a música das formas. É certo que essa poesia feita de ritmos visíveis fica muito perto da linguagem plástica, mas dela se diferencia porque, em maior ou menor grau, sempre traz, no seu cerne, uma memória de palavras. Mesmo quando se reduz à mais pura contenção plástica, trata-se ainda de poesia, caso nela brilhem, pelo menos, faíscas ou uma faísca de palavra. É certo também que, quando se diz poesia visível, não se quer compreender simplesmente o visual ótico, mas também e principalmente o visual ideogramático. (SANTAELLA; NÖTH, 2011, p. 10)

De todo modo, há propriedades específicas dos signos verbais e icônicos que traçam limites entre essas potencialidades. Segundo os autores, as pinturas, por exemplo, seriam capazes de representar qualitativamente o universo das formas, cores e espacialidades, mas não dão conta de expressões que excedem a visualidade como a experiência acústica, olfativa e tátil da experiência humana. Além disso, as imagens não teriam condições de representar “noções abstratas, temporais e relações causais. Elas não têm a faculdade de negar aquilo que elas representam, e não podem expressar a ideia alternativa entre dois objetos de representação”. (SANTAELLA; NÖTH, 2011, p. 12)

Já as artes verbais poderiam se reportar tanto ao mundo visível quanto ao invisível, mas o fato de a estrutura literária se construir linearmente em uma contiguidade espacial a coloca em prejuízo na representação de elementos distribuídos no espaço, de modo que privilegia a representação de sequências de ações. Tais divisões, contudo, não representam hierarquias, nem se aplicam ao teatro, à dança e ao cinema, que fazem uso da dimensão temporal e espacial para sua construção artística. Além dessas áreas, essas divisões começam a se enevoar com o advento das relações transmídia, que “constituem um terreno comum entre o verbal e as artes visuais, cuja importância tem aumentado com o crescimento e disseminação dos meios de comunicação na cultura contemporânea” (SANTAELLA; NÖTH, 2011, p. 14).

As relações intermídia da literatura e das artes visuais dizem respeito às influências mútuas das artes irmãs e às possibilidades e limitações da tradução intersemiótica de uma arte para a outra (Plaza, 1987). O estudo da intermidialidade lida com a transformação dos mitos, poemas, novelas nas suas diversas adaptações para as artes visuais, bem como as formas de representação e processos de transformação de obras de arte visuais para a literatura. Obras da literatura tornaram-se os chamados pré-textos, a fonte para adaptações em pinturas, filmes, quadrinhos, vídeo, games e arte digital. Ao mesmo tempo, a literatura tem absorvido e adaptado motivos, enredos, e até mesmo modos de escrever (por exemplo, “a escrita filmica”) das artes visuais e assumiu um diálogo intermidiático com as artes visuais nas suas reflexões literárias sobre as artes irmãs. (SANTAELLA & NÖTH, 2011)

As relações intermídia mencionadas se referem às características que as diferentes artes têm em comum, independentemente de seu gênero e mídia. A *e-poiesia*, que usa meios digitais e tecnológicos como uma extensão da linguagem, pode ser tomada como exemplo da influência da mídia na literatura, de modo que sua recodificação entre meios exemplifica um tipo de entendimento sobre o processo tradutório que foi decisivo para os estudos poéticos e literários que se desenvolveram no último século.

O signo que desafiou os teóricos e poetas à reflexão sobre as imagens da linguagem é dotado de visualidade na sonoridade. Esta é uma descoberta que marcará a tradição

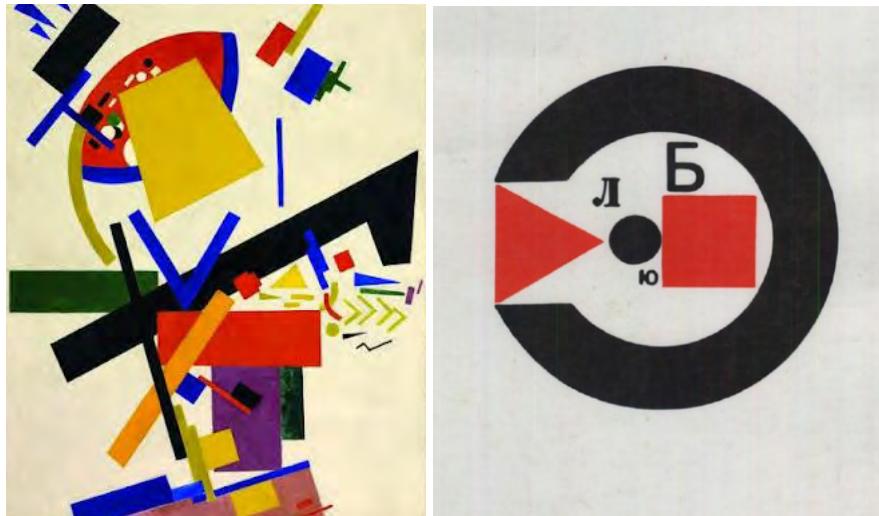
poética, crítica e criativa, à qual pertenceu Jakobson. Este é o ponto que unificará os estudos poéticos com os estudos linguísticos para a formulação da ciência da linguagem. Como ponto de partida desta unificação está a noção de imagem poética como semiose de suas classes de signo: a palavra poética como som é signo discreto [decomponível] que se realiza no tempo; a palavra poética como grafismo é imagem que se realiza no espaço. Signo discreto e signo não-discreto: esta é a conjugação que surge como desafio ao pensamento semiótico não apenas de Jakobson mas das gerações de semioticistas que, até hoje, estão a caminho do conhecimento. (MACHADO, 2007).

Linguista e semioticista russo cuja obra influenciou diretamente o trabalho de inúmeros artistas e poetas no Brasil — entre eles, o grupo Noigandres —, Roman Jakobson fundou as bases de investigações que seguem até hoje abrindo caminhos e estabelecendo pontos de contato entre os campos da linguagem, poesia, semiótica e fonologia. Considerando a profundidade com que sua obra foi revisitada por Haroldo de Campos e Décio Pignatari, poetas essenciais para a compreensão do objeto de estudo do presente trabalho, busca-se neste tópico descrever os pontos-chave do pensamento teórico de Jakobson que motivaram as experimentações poéticas elaboradas desde a criação da Poesia Concreta no país durante a segunda metade do século XX.

Em *O filme que Saussure não viu: o pensamento semiótico de Roman Jakobson*, Irene Machado apresenta um detalhado percurso das investigações semióticas de Jakobson e sua repercussão no Brasil. O estudo do autor sobre a língua entre diferentes linguagens parte do conceito de *signo* do linguista suíço Ferdinand Saussure e, posteriormente, da Teoria Geral dos Signos formulada por Charles S. Peirce, para compreender a linguagem como manifestação de semiose — fenômeno no qual um signo é sempre representação de um objeto em que gera uma atualização de diferentes significados (ou, como elaborou posteriormente, sua tradução em outros signos) dentro da cultura. Tal investigação pode ser melhor compreendida ao considerar que a semiótica peirceana não é uma ciência especializada, que têm um objeto de estudo delimitado, mas uma ciência com caráter geral e abstrato. (SANTAELLA, 2005)

Nesse sentido, Jakobson descobriu a semiose da linguagem como dinâmica do signo, sem nenhum vestígio de arbitrariedade, mas como ação de interpretantes. Dinâmica possível de ser encontrada onde houvesse linguagem: nas artes, na ciência, nos processos comunicativos em seu sentido mais amplo. O pensamento semiótico ganha a projeção devida nos anos futuristas [na Rússia], quando Jakobson ainda era estudante da Universidade de Moscou. Amadurece quando se transfere de Moscou para Praga, seguindo a orientação estético-semiótica que posteriormente será definida como Poética em todos os seus trabalhos. (MACHADO, 2007, p.16)

O rico intercâmbio que estabeleceu nas duas primeiras décadas do século XX com artistas como Kazimir Malevich e poetas como Vladimir Maiakóvski e Velimir Khliébnikov (além dos simbolistas Aleksandr Blok e Andrei Biéli) deram origem a suas primeiras publicações, ensaios que se voltaram à inventividade construtiva nas relações entre som e sentido na poesia de vanguarda.



Figuras 60 e 61: *Suprematismo* (1915), de Kazimir Malevich, e *Amo* (1923), de El Lissitzky e Maiakóvski

Já nesse período Jakobson teve papel fundante na formação do Círculo Linguístico de Moscou em 1915 e nos rumos da Sociedade de Estudos da Linguagem Poética (Opoiaz) da Universidade de São Petersburgo, onde investigações no campo da linguística, da poética, da métrica e do folclore tinham como objetivo “sistematizar uma teoria da linguagem poética” por meio do material verbal [estruturas linguísticas] como objeto principal, diferentemente da abordagem à “psicologia do autor” muitas vezes empreendida pelos estudos literários da época (MACHADO, 2007 p. 30).

Outro problema central no estudo da língua apontado por Jakobson se refere ao enfoque meramente descritivo sobre as invariantes do sistema linguístico, em que se desconsidera o discurso e o próprio contexto cultural em que dialogam tais relações.

Sem sombra de dúvidas, o contato com o construtivismo russo (ou cubo-futurismo como a tendência artística que se consagrou na poesia) foi igualmente determinante na constituição do pensamento semiótico de Jakobson. Que outro movimento colocaria como prioridade a percepção do mundo como linguagem? Do sentido como dimensionamento sensorial? Como linguista comprometido com a linguagem, uma reivindicação como esta era uma causa a ser defendida sem questionamentos. [...] O ambiente criado pelo construtivismo, no sentido de tornar a arte como experimentação de linguagem, foi abertamente favorável à descoberta de novos materiais, novos procedimentos, novos olhares para a própria tradição. O

compromisso para com a construção da linguagem, seja no campo específico da produção artística - poesia, pintura, cenário, escultura, projeto arquitetônico, cartaz publicitário, design gráfico - seja na produção sociomaterial, distingue o construtivismo russo do futurismo italiano. Ainda que os russos considerassem a incorporação do movimento à composição artística como a grande celebração do ambiente urbano-industrial do mundo moderno, não imperava o uso da "técnica pela técnica", tão cultivada pelos italianos. A técnica era antes uma arma estratégica na organização estrutural da sociedade industrial e socialista. (MACHADO, 2007, p. 141)

Tratava-se, portanto, de libertar a linguagem poética de um referencial e destacar o processo construtivo em suas próprias possibilidades funcionais. "A ênfase na materialidade da forma poética conduziu às últimas consequências do trabalho criativo e construtivo". (MACHADO, 2007)

A linguagem poética para os formalistas seria uma construção feita a partir de procedimentos específicos que deveria ser capaz de manifestar um determinado conteúdo também pela forma, revelando o próprio mecanismo de sua linguagem. Segundo Machado, a formulação de V. Chklovski (1976) em *A arte como procedimento* complementou essa concepção ao defender o procedimento como articulação por meio da qual a arte poderia gerar estranhamento, criando uma percepção nova sobre os objetos, na qual surge uma percepção artística da forma. Sob este aspecto, a linguagem da comunicação também poderia ser elaborada poeticamente, o que se evidencia na apresentação de inúmeros exemplos de produção de linguagem junto às agências de propaganda do período revolucionário da União Soviética, exercida com pioneirismo por poetas e artistas como Maiakóvski e Rodchenko.

Atividade por excelência da comunicação com amplas esferas da população, é nela que o princípio da linguagem poética na vida diária se desenvolve com explosividade. Trabalhos fotográficos, design gráfico, arranjo arquitetônico das formas compostionais foram alguns procedimentos explorados pelo poeta na criação de anúncios de divulgação pública. Neles, o procedimento é, de fato, o grande herói não apenas da literatura como também da semiose da composição gráfico-visual. Aliás, a descoberta do procedimento está nitidamente vinculada às inovações tecnológicas que invadiram a vida cotidiana após a introdução da eletricidade. Graças a esse contexto, Maiakóvski, muito antes de Marshall McLuhan, passa a explorar o princípio da economia de meios que o cenário da linguagem elétrica passa a exigir. Sabemos o quanto o campo de possibilidades expressivas aberto pela tecnologia foi importante para o construtivismo russo. (MACHADO, 2007, p. 143).



Figuras 62 e 63: Anúncio (1923) e cartaz para sindicato (1925), artes de Rodchenko e textos de Maiakóvski

Com o endurecimento do contexto político na União Soviética, os estudos comparativos de Jakobson sobre a linguagem poética se sucederam em Praga, no final dos anos 1920, quando aprofundou sua investigação sobre a dimensão sonora da linguagem. O Círculo Linguístico de Praga, do qual fez parte, criou a base para o movimento estruturalista da linguística moderna (MACHADO, 2007), exercendo influência em diferentes correntes científicas que se desenvolveram ao longo do século. Em 1949 Jakobson foi nomeado professor de língua e literatura eslava na Universidade de Harvard, onde tornou-se presidente da Sociedade Americana de Linguistas em 1956 e, em 1957, professor do Massachusetts Institute of Technology (MIT), cargos que permitiram uma investigação mais próxima de outras áreas do conhecimento.

Ao ter acesso às ideias de Peirce sobre os elementos icônicos da linguagem, já nos anos 1950, seus estudos se encaminharam em uma metodologia científica de observação dos processos semióticos de modo interdisciplinar, abrindo as portas dos estudos linguísticos para uma nova linha de investigação que ampliaria a compreensão do sentido na linguagem em proximidade com outras ciências, como a teoria da comunicação e a lógica matemática. Contudo, vale ressaltar que o repertório adquirido nos círculos de arte e poesia de vanguarda na Rússia foram os verdadeiros responsáveis por introduzir Jakobson em reflexões que posteriormente iria desenvolver em sua trajetória. “O conceito de linguagem como signo”, “a tradução como operação básica do processo de decodificação e significação”, e “a própria essência da linguagem” são algumas das questões com que já tivera contato prévio no período revolucionário. (MACHADO, 2007)

Nos Estados Unidos, em uma perspectiva semiótica que serviu de base para a compreensão da semiose sonora, o linguista se voltou para um objeto de pesquisa que também lhe despertava grande interesse desde sua formação na Rússia: a fonologia.

Os estudos fônicos colocam em primeiro plano a audição, não a articulação.

Juntamente com seu aluno Morris Halle (1923), desenvolveu uma pesquisa em que os meios acústicos são usados para a análise da percepção e diferenciação das palavras. Após descrever o sistema de percepção acústica em termos de variantes e invariantes, Jakobson afirma a multifuncionalidade do som da fala na língua. Afinal, falamos para sermos ouvidos, compreendidos, contestados, enfim, para criar o diálogo. Esse foi o caminho que o levou à função primordial da linguagem: a função dialógica. Todas as demais são decorrências naturais desta. Até mesmo o som, tomado como um todo, é um evento imerso nesse contexto cultural dialógico. (MACHADO, 2007, p. 38).

Nesse sentido, do ponto de vista semiótico, Jakobson estudou o ícone, índice e símbolo peirceanos dentro de suas operações de metalinguagem e nas manifestações dos traços fônicos distintivos. Segundo MACHADO (2007), seguir este percurso é o primeiro passo para se entender sua concepção da “semiose que constrói o sentido como metalinguagem e como tradução de um conhecimento sobre o mundo da cultura”. As categorias da Teoria dos Signos partem de uma fenomenologia e visam, portanto, delimitar as categorias formais dos modos como os fenômenos são apreendidos pela mente (SANTAELLA, 2005).

A classe dos signos icônicos deriva do processo de significação que se dá por uma relação de semelhança, abarcando três níveis que funcionam como “analogias” de seus objetos: a imagem (cuja relação de semelhança se dá no nível da aparência), o diagrama (em que há similaridade entre as relações internas do signo e do objeto) e a metáfora (na qual a relação de similaridade se estabelece entre o significado do representante e do representado, sendo estes elementos distintos). Por exemplo, a ilustração tipográfica presente em Alice no País das Maravilhas, mencionada no tópico 3.2, representa um ícone.

Já os índices correspondem à classe de signos cujo processo de significação resulta de aproximações sugestivas entre si, atuando como indícios de seu objeto (segundo Jakobson, por uma relação de contiguidade). Pode-se citar a fumaça como índice de fogo: ela é um signo que sugere a existência de seu objeto, mas não o reproduz diretamente — por isso é um sinal deste.

Resultantes de uma convencionalidade, os processos de significação dos símbolos se constituem a partir de uma criação que determina o que eles devem representar. Por isso possuem a natureza de uma “lei” ou generalidade que, a partir do momento em que tem seu

uso reconhecido, é legitimada como um repertório comum. Sinais de trânsito, bandeiras e (principalmente) a própria palavra, correspondem a signos da classe simbólica.

Essas propriedades habilitam que determinadas coisas funcionem como signos. É importante notar, porém, que elas não são excludentes entre si, mas costumam operar juntas. Isto é, dependendo do fundamento do signo que estiver sendo considerado, será diferente o modo de relação com seu objeto, como podemos verificar nos poemas que apresentam ênfase na sua dimensão formal.

Tendo esses conceitos em mente, podemos nos aproximar dos fenômenos interpretativos analisados por Jakobson como integrantes do dinamismo da cultura.

Os estudos linguísticos de Jakobson fundados na poética, ou melhor, na *poiesis* e, portanto, na ação da linguagem em funcionamento, orienta-se pela análise comparativa das invariantes no contexto das variações. A língua jamais pode ser dimensionada fora das enunciações discursivas e dos contextos culturais. Por conseguinte, o conhecimento linguístico tem por tarefa acompanhar o movimento da ação, mesmo quando se volta para o exame das invariantes do sistema. Os estudos sobre a arbitrariedade do signo linguístico, sobre sincronia e diacronia na língua, sobre a importância do código, sobre a estrutura e o funcionamento da linguagem, não apenas na articulação como também no dimensionamento acústico da mensagem, sobre metalinguagem em seus desdobramentos contribuíram para construir um tipo de conhecimento linguístico que será aqui denominado como ato semiótico. Trata-se de um conhecimento que se pauta não somente pela centralidade do signo, mas sobretudo pela compreensão da semiose, da ação da linguagem em funcionamento discursivo. Um conhecimento linguístico que é sempre exercício de metalinguagem, reflexão sobre a própria linguagem. (MACHADO, 2007 p.40)

Entendida por Jakobson como principal procedimento da poesia, a paronomásia, figura de linguagem que explora as relações entre som e sentido, foi “laboratório das experimentações de ideias semióticas que Jakobson abriu para o pensamento teórico e criativo como aquele seguido pelo poeta brasileiro Décio Pignatari” (MACHADO, 2007, p. 48). Isso porque a paronomásia se configura como um processo de composição fundado na “similaridade, do ponto de vista fônico, entre palavras em confronto” (MACHADO, 2007, p. 57), evidenciando a natureza icônica da relação entre som e significação — além de criar o efeito de espelhamento gráfico dos jogos de palavras característicos da poesia concreta.

Por outro lado, se o símbolo tem seu sentido atualizado com o uso, e portanto só pode funcionar sob a incompletude de uma condição futura, Jakobson comprehende uma relação íntima entre a semiótica e a poesia: o que define a essência da palavra, o sentido, é indissociável de um dinamismo próprio da produção de interpretante. Sua linguagem é,

portanto, diálogo: “interpretação entre interpretantes diversificados”, que se engendram em um fluxo contínuo de tempo.

Por mais que tenha se voltado ao estudo pormenorizado da linguagem verbal, Jakobson buscou entender também as funções que apontam para outros domínios sígnicos, como a poética e a metalinguagem, presentes na linguagem da arte e da ciência.

Saussure compreendeu, igualmente, o mecanismo de seleção e combinação como dois eixos da organização da linguagem, que ele denominou paradigma e sintagma. O paradigma corresponde ao eixo das formas-padrão, por exemplo, em uma conjugação dos verbos regulares em português o paradigma é a forma invariável, comum, portanto, a várias formas verbais. O sintagma corresponde ao eixo das combinações, das relações entre elementos. Dentro dessa concepção, o conjunto de palavras de uma língua, o seu léxico, constitui o paradigma; ao selecionar as palavras e combiná-las formando sentenças, construímos sintagmas. O Sintagma envolve, portanto, combinação de elementos em uma unidade maior. Na verdade, essa não é uma operação que existe apenas na linguagem. Na vida comum, muitas de nossas ações resultam de atuação do paradigma e no sintagma. [...] Embora combinação e seleção sejam realidade da linguagem, é preciso entender que estas não são atividades que possam ser exercidas segundo o livre arbítrio de cada um. Todo falante comporta-se, linguisticamente, sob a determinação do código; graças a ele a comunicação fica assegurada. (MACHADO, 2007, p. 69)

Sendo uma unidade convencional, o código tem como manifestação primeira a invenção do alfabeto enquanto dimensão de organização da informação. Segundo Jakobson, a definição do conceito semiótico é a definição de código como elemento comum entre interlocutores que trocam mensagens. No entanto, conforme apresenta Machado, o código de emissão é sempre diferente do código de recepção. Tal alternância é o que alimenta a dialogia da linguagem.

Ao compreender a semiose em operação tradutória, no *code-switching*, na transcodagem (recodificação ou transdução), na metalinguagem e, sobretudo, na função poética da linguagem, Jakobson nos faz ver a amplitude da noção de código como probabilidade fora de qualquer controle ou variação.

A mudança de código é o que permite a dinâmica de troca não apenas no âmbito alargado do espaço como também em sua diferenciação temporal. Ainda que reconheça que “os códigos são cada vez mais diferentes” (idem, *ibidem*), Jakobson credita à condição mediadora do signo a possibilidade de estabelecer complementariedade. Esta é a tarefa da recodificação que toda mudança de código mobiliza (MACHADO, 2007, p. 74).

Para Jakobson a função poética, encontrada não somente na poesia mas também no cotidiano, contém a própria “essência da linguagem”: o exercício de semiose em que interagem livremente os diferentes elementos que formam o signo.

Aquilo que se verifica como variação do código pode ocorrer em diferentes instâncias de sua constituição. Observa-se, com mais frequência, as variações linguísticas na

mobilidade combinatória das palavras do ponto de vista do arranjo gramatical. Contudo, é preciso considerar igualmente a mutação no plano da expressão escrita não diretamente vinculado à esfera lexical ou morfossintática. Trata-se das mudanças que aconteceram no código alfabetico quando da transposição do espaço deitado da página bidimensional para os espaços gráficos criados pelos meios de comunicação nos ambientes urbanos (jornais, sinalização, anúncios, telas videográficas e os mais variados meios impressos para circulação de mensagens).

A hipótese de Jakobson pode ser atestada nas palavras de Walter Benjamin (1992, p. 57 e segs.)¹⁰, quem nos alertou para a mudança do código escrito quando a palavra abandonou a posição deitada e ficou em pé. Jornais expostos em bancas, anúncios, inscrições urbanas - eis as possibilidades que motivaram a mudança no código em sua condição de registro bidimensional para projeção na tridimensionalidade do espaço urbano.

Evidentemente esta profecia de Benjamin trouxe implicações bem maiores do que o que se pode dizer neste momento. Por ora queremos dizer que surge uma interferência na própria condição sínica da palavra, quer dizer, o seu estatuto de signo discreto ficou ameaçado. A exploração gráfica da palavra revela a visualidade do signo contínuo que constitui a palavra escrita. (MACHADO, 2007, p. 80).

Em síntese, por meio de uma sistematização dos estudos de Jakobson sobre a significação como problema semiótico, a autora apresenta as principais formulações do linguista:

No ensaio de Jakobson, publicado como artigo de um livro sobre tradução em 1959, a significação é examinada como resultado da própria dinâmica dos signos em sua passagem de um nível a outro de representação. Isto é, a vida da palavra depende das interpretações que ela possibilita. Ao tomar a linguagem como um sistema de signos e ao conceber o signo como representação, Jakobson valoriza o significado como aquilo que se manifesta na dinâmica interpretativa do signo, em sua passagem de um plano a outro da linguagem. Traduzir é desenvolver a capacidade de jogar com significados em vários contextos. Desse modo, o significado é sempre uma tradução e esta é sempre interpretação. Logo é propriedade do signo e não da coisa. (MACHADO, 2007, p. 92).

Nessa concepção, há três tipos de traduções possíveis no universo dos signos. A tradução intralingual (reformulação ou *rewording*), que define as operações de sentido linguístico transferidas entre termos ou textos dentro de uma mesma língua, buscando sinônimos, combinações e outras correspondências que acontecem no nível do código. A tradução interlingual, por sua vez, envolve a transposição de signos de uma língua para outra, ou seja, a recodificação de uma estrutura linguística para outra, na qual são realizadas adaptações na construção de sentido.

Quanto a tradução intersemiótica, tal transmutação compreende um tipo de recodificação que não ocorre no nível de um ou mais idiomas, mas na dimensão dos próprios signos da linguagem. No ensaio de Jakobson, essa modalidade se insere no contexto da produção linguística, cuja intersemiose envolve a interpretação de um campo maior na significação da

¹⁰ Benjamin, Walter. Rua de sentido único e infância em Berlim por volta de 1900. Lisboa, Relógio D'Água, 1992.

cultura. A criação poética pode ser entendida, dentro de seu próprio código, como um domínio intraduzível. A longa história da tradução de textos literários em aplicações visuais, como vemos nas paredes e vitrais das igrejas, denota, para Jakobson, a tradução intersemiótica com base sempre na linguagem verbal (uma vez que seriam dos sentidos das palavras que outros elementos viriam a ser traduzidos).

Quando se fala em tradução intersemiótica é comum situar a reflexão no campo das realizações poéticas em suportes diferenciados da cultura contemporânea, como aquelas realizadas pelos artistas do construtivismo, para limitar a referência ao contexto russo. Contudo, existe um movimento entre os sistemas semióticos que se perdem no grande tempo da cultura, mas deixam visíveis que a necessidade de traduzir a cultura em linguagem faz com que a tradução de um sistema por outro seja um dos mecanismos semióticos primordiais da cultura. O universo mitológico guarda exemplares fabulosos de processos de significação que foram sendo traduzidos por diferentes semioses, como se pode ler em lendas e mitos de diversos povos. Jakobson, que foi dedicado estudioso do folclore e da cultura popular, não excluiria de seu horizonte teórico esta esfera de produção de sentido na cultura (MACHADO, 2007, p. 102)

Tais ideias se mostram presentes nas formulações de teóricos, críticos e poetas brasileiros como detalha o quarto capítulo do livro de MACHADO (2007), *In praesentia — Roman Jakobson no Brasil*.

Mestre do linguista brasileiro Joaquim Mattoso Câmara Jr., Jakobson teve importante papel nas ideias de Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Boris Schnaiderman e João Alexandre Barbosa. A influência do linguista russo pode ser vista muito antes de ter visitado o Brasil, em 1968, para participar de uma série de conferências na Universidade de São Paulo.

O princípio da linguagem poética em suas articulações de som e sentido com todas as suas implicações, seja no contexto da análise poética estrutural, do ponto de vista dos constituintes sígnicos do domínio verbal, seja nas implicações culturais mais amplas, foi o elo que aproximou não apenas poetas de linguistas mas também Jakobson de teóricos brasileiros como Haroldo de Campos, cujas formulações se aproximam do pensamento semiótico de Jakobson já no início da segunda metade do século XX. (MACHADO, 2007, p. 190).

A proximidade teórica entre Haroldo de Campos e Roman Jakobson pode ser sublinhada no texto *A arte no horizonte do provável*, de 1969, no qual Campos reflete sobre o problema do acaso e das invariantes nas variações da linguagem. Ao traduzir a obra *Odes de Píndaro*, escolhe pela “aproximação fonológica no parentesco semântico, tal como concebera Jakobson em seus estudos sobre paronomásia”. Antes mesmo de Campos formular sua teoria da tradução, já havia experimentado com procedimentos da chamada transcrição, onde a noção

de estranhamento era princípio constitutivo da desautomatização da linguagem, desorganizando articulações estabelecidas e trazendo luz à relações imprevisíveis.

[...] De nossa parte, porém, temos insistido no conceito de texto em sua etimologia, texto como tecido, que não permite ignorar a diversidade dos signos inter-relacionados nem as formas discursivas que estão pressupostas na enunciação verbal. Embora Jakobson nem tenha teorizado diretamente sobre os problemas da textualidade, para esse tema contribui sua concepção de poética sincrônica que, no Brasil, foi estudada por Haroldo de Campos. Sua obra marca uma das mais radicais formas da presença de Jakobson uma vez que o exercício da metalinguagem e de sua função poética foi levado às últimas consequências na obra de Campos.

Operando a noção de texto na fronteira entre oralidade e escritura, vocalidade e grafismo similitudes e contiguidades em uma intervenção radical sobre o código em suas produções poéticas, Haroldo de Campos (1969, p. 205-212)¹¹ reivindica a dimensão sincrônica para rever a história da literatura brasileira, em que os critérios de focalização fosse o diálogo dos procedimentos estéticos. (MACHADO, 2007, p. 194)

Tal proposta se mostra intimamente ligada com a teoria da tradução e os estudos metalingüísticos de Campos em que a criação, a crítica e a formulação teórica são partes indissociáveis de um mesmo processo. Seguindo a definição de Jakobson sobre a impossibilidade de tradução da informação estética, a não ser como transmutação, o poeta e tradutor brasileiro investigou possíveis meios de reconstituir o sistema de signos repositionando “conceitos semióticos fundamentais da função poética, formulada por Jakobson, e de texto, formulada por Iúri Lotman. [...] É em nome da comunicação que a transcrição é apresentada como forma de transgredir métodos obsoletos”.

Um dos aspectos centrais da definição de cultura como texto (Lotman, 1996)¹² é a noção de sistema e a valorização da linguagem como forma de conhecimento das possibilidades expressivas dos códigos culturais. Nesse sentido, o texto não é uma língua, mas um conjunto de linguagens no contexto cultural mais amplo. Ao situar o conceito de texto da cultura no horizonte da atividade tradutória, Campos reconhece a importância da diversidade semiótica em que uma determinada língua ou linguagem se insere. Se na cultura nenhum sistema está isolado, o diálogo entre eles tampouco pode ser considerado isoladamente. Com isso, a transcrição não considera apenas a tradução no âmbito do sistema específico; inclui, igualmente, o contexto cultural. É nele que se encontra a ambicência da linguagem poética. Para que esta prática seja possível, porém, não há outra saída senão a intervenção no código elementar da linguagem. Neste aspecto, o trabalho de tradução avança e realiza aquilo que fora organizado teoricamente por Jakobson no âmbito da tradução intersemiótica. Para Campos, a transcrição é exercício que ocorre indistintamente no interior de uma mesma língua, entre línguas e entre sistemas diferenciados de signos. Em suma, a transcrição opera com signos discretos e não-discretos. (MACHADO, 2007, p. 198)

A transcrição atua, de modo mais incisivo, na dimensão do signo verbal, abarcando operações de conversão entre sistemas de signos e explorando as potencialidades expressivas

¹¹ Campos, Haroldo de. *Comunicação na poesia de vanguarda. A arte no horizonte do provável*. São Paulo, Perspectiva, 1969.

¹² Lotman, Iuri M. *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto* (trad. Desiderio Navarro). Valência, Cátedra, 1996.

dos signos em seus aspectos fônicos, gráficos ou plásticos, explorando a sensorialidade que o signo verbal (a palavra) evoca. Corresponde a uma “tradução estrutural que opera com o interpretante intersemiótico” e cuja semiose conduziu a experiência da poesia concreta do grupo Noigandres não somente em direção a uma construção gráfica, mas na criação de “partituras de leitura” do verso espacializado que operaram sobre a projeção acústica dos poemas.

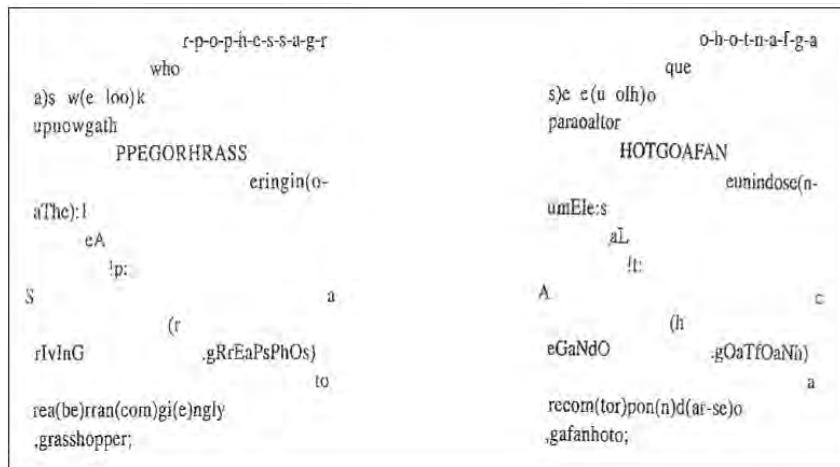


Figura 64: Transcrição de Haroldo de Campos sobre a obra de e.e. cummings

Quanto à influência do linguista na obra de Décio Pignatari, apesar dos estudos de Jakobson figurarem entre uma importante referência para seu pensamento, a analógica da linguagem corresponde a um foco de divergências na sua obra. Pignatari, que em 1970 foi vice-presidente da recém-formada Associação Internacional de Estudos Semióticos junto com Iúri Lótman e o próprio Roman Jakobson, questionou em suas investigações a formulação sobre o “domínio dos signos discretos na semiose da linguagem de sistemas culturais”, refletindo sobre a “ilusão da contiguidade” e levando a última instância a afirmação de Peirce sobre ser “impossível pensar sem signos”, na qual emerge a importância de uma analógica da linguagem.

Poeta-designer-semioticista, habituado a interferir nos códigos e a recodificá-los, Pignatari não apenas acreditou que “os códigos estão ficando cada vez mais diferentes”, como afirmara Jakobson; ele viveu a experiência de sua saturação de uns em outros, levando às últimas consequências a semiose da linguagem. Com isso, alcança um outro viés de configuração da linguagem poética, da palavra na interação com os demais sistemas de signos da cultura, da mediação entre signos discretos e signos não-discretos, enfim, do próprio pensamento semiótico. A riqueza do diálogo entre Pignatari e Jakobson acontece por aproximações e distanciamentos, típicos da relação de oposição complementar tão comum na semiose.

(MACHADO, 2007, p. 203).

Diferentemente de Santaella e Nöth, para Pignatari a escrita é ambivalente e não pode ser restringida a um único sistema de interpretação: por mais que possa ser decomposta (por ser signo discreto) em unidades menores — como a letra e o fonema — a palavra não é igual a escrita. A escrita comporta “dois diferentes sistemas de signo: um, vocal, contínuo, analógico e icônico, que é traduzido para outro: visual, discreto, digital e arbitrário” (PIGNATARI, 1976, p. 33). Tais sistemas podem se misturar na escrita, operação amplamente usada por Pignatari em sua analógica da poesia.

Observando o fenômeno de similaridade que envolve significante e significado, o poeta aponta para o “processo de iconização do verbal” que mostra a “passagem da associação por contiguidade para a associação por similaridade”. “Esta passagem revela um outro procedimento que não revela a mesma natureza da metáfora, mas constitui um ‘paramorfismo’, qualidade que define a paronomásia” (MACHADO, 2007, p. 208). Seria a dominante semiótica do código que obriga a linguagem a voltar-se sobre si mesma. Nesse sentido, Machado aponta que as investigações e experimentos de Pignatari sobre a compreensão poética elaborada por Jakobson constituem um avanço no seu aprofundamento.

Queiramos ou não, os meios de comunicação problematizaram não apenas a produção e a recepção de mensagens, mas, sobretudo, a ambiente sensorial das trocas e das interações. Por serem constructos em suportes específicos - a fita magnética é o suporte da gravação audiovisual, não serve para campos não magnéticos - os meios chamam atenção para a construção de linguagens a partir de códigos específicos. O que um sistema de codificação não pode dizer, outro certamente o fará. A cultura de meios acabou se transformando em um lugar por excelência da semiose, ou seja, da tradução de um signo por outros que sejam capazes de lhe explicitar de modo mais desenvolvido. Ainda que Jakobson não tenha estudado os meios de comunicação propriamente ditos como o fez, por exemplo, Marshall McLuhan, impossível enveredar por esse cenário tradutorio sem sentir sua presença. (MACHADO, 2007, p. 210).

Em outro enfoque, o artista multimídia Julio Plaza empreendeu diferentes investigações nos campos da arte e do design relacionadas ao processo de transposição de linguagens e códigos, atualizando a concepção jakobsoniana de tradução. Diferentes suportes tecnológicos foram usados pelo artista em intervenções práticas e analíticas, de modo que ele formulou uma teoria da tradução de linguagem em diferentes meios, somando-se a tradição crítica-criativa no fértil terreno da poética sincrônica de Haroldo de Campos.

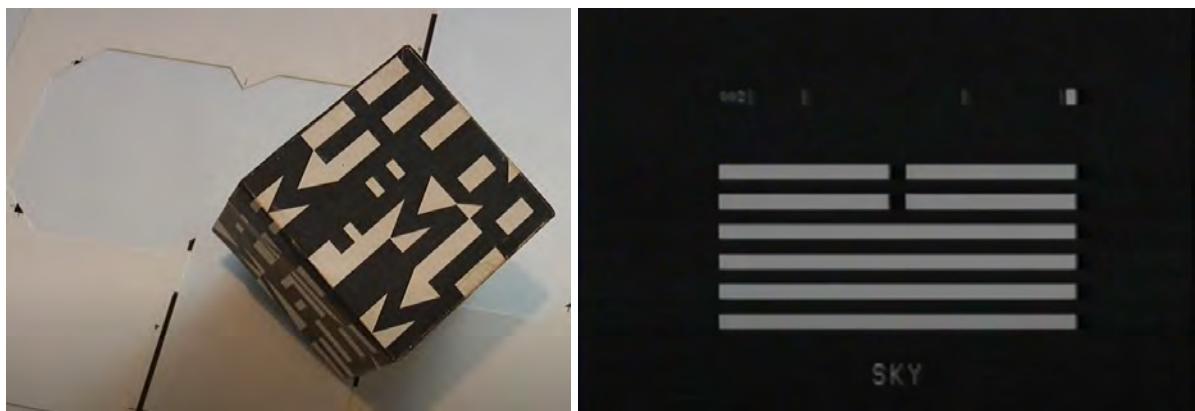


Figura 65 e 66: Obra interativa da *Qorpo Estranho* e videoarte *Sky*, de Julio Plaza

Segundo Machado, o canal de maior proximidade entre Jakobson e Plaza é a investigação sobre a semiose do sentido. Na formulação de Plaza, a revolução eletroeletrônica assistida no fim do século XX está implicada no desenvolvimento de “tecnologias que operam de modo análogo ao cérebro humano em altas velocidades” (Plaza, 2003, p. 12).

Seguindo esse raciocínio,

A necessidade de situar em um lugar privilegiado o “pensamento dos signos”, como o cérebro, faz com que Plaza tome a tarefa de traduzir, mediante diferentes recursos tecnológicos (da película à holografia, ao videotexto, às produções informáticas), esse universo cognitivo. Com base nestes experimentos, constrói sua teoria da tradução intersemiótica considerando as classes de signos formuladas por Peirce. Seus projetos de transcrição procuram explorar como as diferentes classes se conectam na ação de diferentes suportes. (MACHADO, 2007, p. 211).

Segundo Santaella e Nöth (2011), tal convergência das artes em modelos híbridos tornou por reduzir mais ainda as questões relativas à especificidade das artes individuais, que agora se encontram simultaneamente atravessadas tanto pelas condições e códigos impostos pelo meio em que se encontram quanto pelas outras artes e ciências que compartilham de tais mídias.

Nesse contexto, considerando a fusão de propriedades e o relativo nivelamento de classificações passíveis de ampliar o entendimento sobre as obras intermídia, a terminologia sobre as dimensões sígnicas estabelecida por MORRIS (1938), que tem sido amplamente utilizada como ferramenta de análise semiótica na pesquisa em design (GOLDSMITH, FARÍAS, BRISOLARA), também se mostra como interessante para a etapa analítica do presente trabalho.

De modo geral, a formulação de Morris parte da distinção entre o nível sintático, enquanto estudo das relações dos signos entre si (no qual não há reconhecimento ou identificação de

imagem), e os níveis semântico e pragmático, que se reportam à carga de significação, sendo o pragmático aquele que designa a ciência da relação dos signos aos seus intérpretes, por meio de relações culturais, psicológicas, estéticas ou morais — o que implica uma compreensão que depende de fatores pessoais de desenvolvimento e repertório do interlocutor. O interpretante do signo, nesse caso, corresponde ao próprio “hábito do organismo em responder, devido ao veículo sínico, a objetos ausentes, que são relevantes para a situação problemática presente, como se fossem presentes” (MORRIS, 1938).

Partindo dessas três dimensões em relação ao entendimento de Plaza, considera-se o próprio processo criativo em design como uma prática de tradução entre meios (que é, no mais simples dos casos, a tradução de uma ideia para um suporte material ou virtual) que objetiva se comunicar com um *outro*, ou seja, que tem como uma das finalidades sua relação com um interpretante em potencial.

Pensando nesta relação onde a dimensão pragmática exerce importante papel na definição da sintaxe e semântica, articula-se a seguir um conjunto de referências que exploram diferentes enfoques de análise sobre o resultado gráfico destes processos de criação e sobre os meios de interlocução por eles estabelecidos com um público ou leitor.

5.4 Análise Gráfica

Resumindo os principais conceitos mencionados até agora que poderão ser aplicados no desenvolvimento da solução gráfica descrita no tópico 8, encontram-se: a relação entre semântica, sintática e pragmática que estrutura a construção verbal e icônica dos poemas, a tradução intersemiótica presente na prática do design, a concepção das publicações impressas como objeto de linguagem e matriz de sensibilidade, o trabalho artesanal como forma de estabelecer consciência material engajada e, principalmente, a experimentação gráfica com o intuito de renovação, voltada para uma experimentação consciente da técnica, da linguagem e do projeto gráfico.

Tendo em vista os conceitos já assimilados, o objetivo deste tópico é levantar diferentes referências e metodologias analíticas que possam servir como uma ferramenta híbrida de classificação e análise, capaz de comportar a complexidade dos poemas que circularam na Artéria, considerando a multiplicidade de seus projetos gráficos e a profundidade das do repertório e das explorações a que se dedicaram os editores e participantes de tal publicação.

Vale ressaltar que o presente trabalho está ciente quanto ao alerta de Santaella sobre as potenciais lacunas das análises semióticas (e neste caso gráficas também). Isso pois, por mais rigorosas que sejam, não há garantia de “nenhum critério apriorístico que possa infalivelmente decidir como uma dada semiose funciona, pois tudo depende do contexto de sua atualização e do aspecto pelo qual é observada e analisada”. (SANTAELLA, 2005, p. 43)

O objetivo da apresentação teórica aqui apresentada é, portanto, delinejar um mapa de referências que possam servir de instrumento para a compreensão das dimensões gráficas exploradas pela Artéria, sem perder de vista as relações semióticas que possuem um papel fundamental na trajetória desta poesia que poderão auxiliar, também, no recorte do *corpus* que será realizado em uma próxima etapa.

Por essa razão, pretende-se considerar a contribuição de percursos analíticos já formulados por pesquisadores e especialistas de diferentes áreas, assumindo, contudo, o ponto de vista potencialmente subjetivo inerente ao ato interpretativo das análises que serão aqui desenvolvidas. Compreendendo a extensão e complexidade dos temas abordados, este trabalho não pretende esgotá-los ou chegar a uma análise final, mas compartilhar um trajeto de leitura sobre o objeto escolhido, entre os inúmeros caminhos possíveis.

Deve-se mencionar, sobre este aspecto, que as classificações analíticas apresentadas nos livros *Poética e Visualidade*, de Philadelpho Menezes, e *Tradução Intersemiótica*, de Julio Plaza, não serão consideradas neste tópico. Reconhecendo a profundidade da investigação empreendida por ambos autores e a importância de tais bibliografias para o contexto da poesia estudada, comprehende-se duas questões principais sobre elas que ultrapassam o presente escopo: em relação a obra de Menezes, a definição de *semântica* abordada pelo autor, que comprehende este termo em um sentido próximo da *pragmática*, torna por desconsiderar o potencial de significação de determinadas formas gráficas e de poesia, em uma distinção que não cabe nesta análise; sobre a obra de Plaza, o uso de conceitos voltados especificamente para o método de criação do próprio autor, de modo que seria incoerente adaptá-los para fora deste recorte.

Busca-se aqui, obter insumos críticos e analíticos para um exercício de percepção básico e geral do *corpus*, que possa se desdobrar na fase prática onde estes conceitos serão aplicados em um projeto de tradução gráfica.

Especificamente no campo da tipografia, tendo em vista as diferentes definições nas bibliografias sobre o tema em português, Priscila Farias propõe em *Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica* um conjunto de terminologias mais adequados para os estudos na área — os quais serão usados como referência para observar os elementos escritos nos poemas.

Em uma observação inicial, a autora aponta a importância da diferenciação entre os conceitos de *tipografia* (como o “processo manual para a obtenção de caracteres regulares e repetíveis”), de *caligrafia* e de *letereiramento*, que respectivamente correspondem ao “processo manual para a obtenção de letras únicas, a partir de traçados contínuos a mão livre”, e ao “processo manual para a obtenção de letras únicas, a partir de desenhos”. (FARIAS, 2004)

Cada uma das letras, números e sinais, denominados *caracteres*, quando reunidos dentro do conjunto para o qual foram projetados (contando com os espaçamentos e relações métricas pré-definidas), são chamados de *fontes*.

O termo *família* refere-se ao conjunto formado por uma fonte (em estilo normal ou regular) e suas variações (bold ou negrito, light, itálico, versalete, etc.). Em aplicações digitais, através de softwares de manipulação de texto, é possível obter, algorítmicamente, algumas destas variações a partir do mesmo arquivo de fonte. Isso, porém, não caracteriza a existência de uma

família, uma vez que a matriz (neste caso, o arquivo de fonte) é a mesma. O termo ‘família’ deve ser reservado para o caso de fontes para as quais foi desenvolvida e gerada ao menos uma variação. (FARIAS, 2004).

Quanto aos elementos que conferem parâmetros aos caracteres, são utilizados: *corpo*, que “corresponde à altura máxima do conjunto dos caracteres de uma fonte, incluindo as áreas reservadas para os caracteres mais altos e mais baixos”; a *linha de base*, “onde são apoiadas as maiúsculas, as minúsculas sem descendentes (como a letra ‘a’) e a maior parte dos números e sinais”; a *linha dos descendentes*, “que marca a profundidade das letras minúsculas com descendentes”; a *altura-x*, que determina a *linha média* e corresponde à “distância entre a linha de base e o topo das letras minúsculas sem ascendentes (como a letra ‘x’)”; a *linha dos ascendentes*, “que marca a altura das letras minúsculas com ascendentes (como a letra ‘b’), e, em alguns casos, das letras maiúsculas”.

Para a largura das fontes, o espaçamento em branco também é considerado:

Na tipografia digital, é possível determinar espaçamentos negativos ou ajustes de espaçamento especiais para pares de caracteres. Este ajuste especial é chamado de *kern* ou *kerning*, ou *compensação*, e os pares resultantes são chamados *pares de kern*. O termo kern têm origem na tipografia de metal, onde designa partes de caracteres que avançam além do limite do bloco do tipo para permitir uma maior aproximação com o caractere do bloco seguinte. Em tipografia digital, o kern pode determinar tanto a aproximação quanto o afastamento de um par específico de caracteres em uma fonte. (FARIAS, 2004)

Considerando a forma e o “fundo” dos caracteres, Farias propõe o uso do termo *face* (do inglês *typeface*) para designar os elementos visíveis da tipografia, e o termo *olho* para as partes internas das faces. Às diferenças de espessura nos traços (quaisquer linhas, retas ou curvas, que compõem uma face) dos caracteres, nomeia-se *contraste*. Para traços com aspectos específicos, são recomendáveis os usos de:

- Haste para traços verticais (como ‘l’);
- Barra para traços horizontais que unem dois pontos de um caractere (como em ‘H’, ‘A’ e ‘e’) ou cruzam uma haste (como em ‘T’, ‘t’ e ‘f’);
- Bojo (e não barriga) para traços curvos que fecham uma área de um caractere (como nas letras ‘O’, ‘D’, ‘b’ e ‘d’);
- Braço para traços horizontais, ou inclinados em direção à linha das capitulares, em caracteres como as letras ‘K’ (parte superior direita), ‘X’ (parte superior) e ‘L’ (parte inferior);
- Cauda para traços, geralmente curvos, que avançam abaixo da linha de base em caracteres como ‘g’ e ‘Q’.
- Ganco para traços curvos partindo do bojo ou da haste de letras, e terminando no ar como em ‘a’, ‘f’ e ‘r’;

- Ligação para traços que unem duas partes de uma letra, como o bojo e a cauda do ‘g’ e do ‘Q’ em algumas fontes;
- Ombro para traços curvos que partem da haste de algumas letras, e que se juntam a outro traço, reto, seguindo em direção à linha de base como em ‘h’, ‘m’ e ‘n’;
- Orelha para traços curtos, como a pequena projeção no lado direito do bojo do ‘g’ em algumas fontes; e
- Perna para traços horizontais ou inclinados em direção à linha de base em caracteres como ‘K’ (parte inferior direita), o ‘X’ (parte inferior) e o ‘R’ (parte inferior direita) (FARIAS, 2004)

Já o ponto de conexão entre extremidades de duas hastes é chamado *vértice* e, no caso de este se tratar do ponto mais alto do caractere (como no topo das letras A, N e M) pode ser usado o termo *ápice* (FARIAS, 2004).

As serifas, pequenas projeções para um lado ou ambos das extremidades dos caracteres, podem ser divididas entre as categorias: *triangulares*, “quando são espessas na proximidade das hastes, e se afinam ao se afastar”; em *filete*, “quando sua espessura é contínua, e muito mais fina do que a das hastes”; *quadradas*, “quando sua espessura é igual à das hastes”; e *exageradas*, “quando possuem formas extravagantes, ou sua espessura é bem maior do que a das hastes”.

Por fim, quanto às caudas, ganchos e traços curvos, a autora aponta que estes raramente terminam com serifas, tendo suas extremidades chamadas de *terminais*.

Os tipos de terminais mais recorrentes são chamados de

- abruptos quando terminam de forma repentina, como uma pena levantada do papel, formando pontas em suas extremidades;
- lacrimais quando descrevem uma curva alongada, na forma de gota; ou
- circulares quando descrevem uma forma próxima à de um círculo. (FARIAS, 2004)

Quanto à construção tipográfica enquanto texto, o presente trabalho se referencia nas categorias propostas no artigo *Proposição de um modelo analítico da tipografia com abordagem semiótica*, de Daniella Brisolara, em que a autora enfoca o “caráter fundamentalmente visual do texto (iconicidade da tipografia), passível de ‘leitura’ antes mesmo do conteúdo verbal” (BRISOLARA, 2019).

Para relacionar o design gráfico com o campo da poesia, adotaremos a definição apresentada por Brisolara ao correlacionar alguns autores que entendem o design como um produtor de interfaces significantes:

O design gráfico, em termos gerais, pode ser entendido como uma prática comunicativa, intencional e planejada, que articula signos visuais e verbais, tendo

como tarefa transmitir uma mensagem, de um emissor para um receptor, visando obter uma determinada produção de sentido (Cauduro, 1998)¹³. Essa mensagem é transmitida através de elementos (signos) que representam conceitos, idéias e valores, estabelecidos e interpretados socialmente, ou seja, através de uma determinada linguagem (Santaella, 1999)¹⁴. O design da informação, por sua vez, como uma área do design gráfico, tem por princípio básico promover melhorias em sistemas de comunicação e informação analógicos e digitais, equacionando os aspectos sintáticos, semânticos e pragmáticos destes sistemas, visando otimizar o processo de aquisição da informação pelo usuário. Para que tal objetivo seja atingido, é necessário que o designer entenda como essa informação será absorvida, que tipo de experiência irá gerar nos usuários e quais os sentidos serão envolvidos na percepção e cognição da informação (Knemeyer, 2003)¹⁵. [...] Pode-se, assim, pensar o design – enquanto atividade projetual responsável pela configuração de objetos (artefatos) e transmissão da informação – como uma das fontes mais importantes da cultura material de uma sociedade (Denis, 1998)¹⁶, conformando um universo de ‘interfaces significantes’. (BRISOLARA, 2019)

Nesse sentido, Brisolara propõe uma abordagem que cruza a literatura sobre a “tipografia do cotidiano” com a Teoria dos Signos peirceana, em uma análise semiótica do signo tipográfico considerando o potencial interpretativo de sua dimensão pragmática, onde aparecem aspectos relacionados à cultura, a usabilidade, ao grau de repertório visual e características do usuário/interlocutor relacionadas à percepção objeto.

Os aspectos tipográficos presentes no modelo analítico se referenciam em Walker (2001) e Stöckl (2005) e são: a microtipografia (estudo do design de signos gráficos individuais), comportando características específicas como tamanho do tipo, cor, caixa alta/caixa baixa, ênfase tipográfica (sublinhado, negrito, itálico); a mesotipografia (que configura os signos gráficos em linhas e blocos de texto), envolvendo características como o alinhamento de parágrafo e o espaçamento entre letras, palavras e linhas; a macrotipografia, que envolve a estrutura gráfica de todo um documento, como a mancha tipográfica (quantidade de impressão em relação ao espaço em branco) e a mistura de fontes; e a paratipografia, que estuda os materiais, instrumentos e técnicas de impressão (levando em conta as especificidades do substrato e tecnologias usadas, se são manuais, digitais, mecânicas ou híbridas).

¹³ Cauduro, Flávio Vinícius. 1998. *A prática semiótica do design gráfico*. Verso & Reverso, n. 27, pp.63-84.

¹⁴ Santaella, Lúcia. 1999. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense.

¹⁵ Knemeyer, N. 2003. *Information Design: The Understanding Discipline*.

¹⁶ Denis, Rafael Cardoso. 1998. *Design, cultura material e o fetichismo dos objetos*. Revista Arcos. Design, cultura material e visualidade, v.1, número único, Rio de Janeiro, pp.14-39.

Do ponto de vista semiótico, considerando a natureza da interação entre o uso de determinada tipografia e sua estrutura tipográfica, a autora define que as relações podem ser predominantemente:

- (a) *Icônicas* – (1) associação imagética; (2) conteúdo do texto (retórica tipográfica); (3) abordagem estética;
 - (b) *Indiciais* – (4) aparato tecnológico (defaults / experimentações); (5) expressão lingüística (forma oral / forma escrita);
 - ou (c) *Simbólicas* – (6) noção de autoridade / formalidade / convenções.
- (BRISOLARA, 2019)

Como instrumento de análise, essas classificações são descritas como:

1. Associação imagética: quando a escolha por uma determinada tipografia baseia-se na sua semelhança com a aparência de alguma outra coisa.
2. Conteúdo do texto (retórica tipográfica): quando uma determinada estrutura diagramática é utilizada por já ser conhecida e recorrente (“sempre fiz assim”; “aprendi a fazer assim”) ou quando é referência para um gênero/estilo específico (como a estruturação em colunas e chamadas para um jornal).
3. Expressão estética e/ou idiossincrática: quando a escolha por uma determinada tipografia se dá por suas características formais em conotação a determinados sentidos (indicando um estilo), ou ainda por questões idiossincráticas (gosto pessoal, humor, estado de espírito).
4. Aparato tecnológico: quando as escolhas por determinada tipografia e/ou estrutura tipográfica é feita, evidentemente, a partir dos meios utilizados (ou pelas limitações deste), como o default do computador, ou experimentações sugeridas/promovidas pelo meio.
5. Expressão lingüística: quando a escolha acompanha unicamente o sentido lingüístico do escrito, reforçando ou acentuando as estruturas sintática, semântica, prosódica e oral do texto verbal (como quando há a repetição de letras para enfatizar a pronúncia ou vários pontos de exclamação para acentuar a expressão).
6. Autoridade/formalidade/convenções: escolhas baseadas no grau de autoridade e/ou formalidade atribuídas ao documento, determinando o uso de certas convenções e estruturas compositivas. (BRISOLARA, 2019)

Sob outro recorte, Brisolara estabelece categorias contextuais para compreender a dimensão funcional das tipografias, que são os tipos de documento (gênero), objetivos do trabalho, audiência (ou interlocutor), circunstâncias de uso, época e localização geográfica ou ambiental.

O modelo se estrutura por fim em um agrupamento das dimensões de análise da tipografia, definidas como dimensão formal, dimensão sínica e dimensão contextual.

1. Dimensão formal: dimensão do signo tipográfico em si mesmo, tal como se apresenta em suas características formais e em suas relações estruturais (sintáticas). Compreende os campos da micro, meso, macro e paratipografia.
2. Dimensão sínica: dimensão que diz respeito ao potencial do signo tipográfico de fazer referência a alguma outra coisa, à qualidades extrínsecas. Estas referências

podem ser baseadas em relações icônicas, indiciais e/ou simbólicas. O signo tipográfico é prioritariamente um símbolo e, por isso mesmo, detém características icônicas e indiciais. As categorias discriminadas no modelo pretendem auxiliar na identificação do tipo de relação proeminente, no qual foram baseadas as escolhas por uma determinada tipografia ou estrutura tipográfica.

3. Dimensão contextual: dimensão que situa o signo tipográfico num determinado contexto, discriminando as variáveis que influenciam diretamente sua estruturação. (BRISOLARA, 2019)

Conforme apresenta Lucia Santaella no livro *Semiótica aplicada*, por ser uma teoria geral, abstrata e não especializada, a aplicação da semiótica só pode acontecer quando em contato com teorias específicas dos processos sígnicos que estão sendo analisados. Ou seja, para analisar semioticamente um trabalho de design ou de poesia, por exemplo, os estudos sobre estes campos são essenciais para o exame de suas propriedades.

Em suma, a semiótica não é uma chave que abre para nós milagrosamente as portas de processos de signos cuja teoria e prática desconhecemos. Ela funciona como um mapa lógico que traça as diferentes linhas dos aspectos através dos quais uma análise deve ser conduzida, mas não nos traz conhecimento específico da história, teoria e prática de um determinado processo de signos. Sem conhecer a história de um sistema de signos e do contexto sociocultural em que ele se situa não se pode detectar as marcas que o contexto deixa na mensagem. Se o repertório do receptor é muito baixo, a semiótica não pode realizar para este receptor o milagre de fazê-lo produzir interpretantes que vão além do senso comum. (SANTAELLA, 2011, p. 6)

É compreendendo essa natureza que alguns conceitos semióticos mais básicos abordados por Santaella serão mobilizados juntamente com os outros estudos empreendidos neste relatório, estes últimos que serviram para nos munir de ferramentas conceituais sobre a ampla rede de significações possíveis das obras — assumindo, de partida, este esforço como uma tentativa de aproximação concreta frente o complexo e profundo repertório dos criadores e do público a que se destinava a Artéria.

A Teoria dos Signos peirceana fornece uma relação de classificações sobre os diferentes tipos de códigos, linguagens, representações, significações e interpretações, que pode ser usada para analisar em profundidade as mensagens de peças gráficas, audiovisuais, culturais etc.

A seguir, estão descritos os principais conceitos apresentados por Santaella, começando pelos três elementos formais e universais que fazem parte dos fenômenos sígnicos segundo Peirce: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade.

A primeiridade aparece em tudo que estiver relacionado com acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mònada. A secundidade está ligada às ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa, dúvida. A terceiridade diz respeito à generalidade, continuidade,

crescimento, inteligência. A forma mais simples da terceiridade, segundo Peirce, manifesta-se no signo, visto que o signo é um primeiro (algo que se apresenta à mente), ligado a um segundo (aquilo que o signo indica, se refere ou representa) a um terceiro (o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete).

Em uma definição mais detalhada, o signo é qualquer coisa de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu, uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo etc.) que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo. (SANTAELLA, 2011, p. 7-8)

Segundo a autora, assim como o próprio signo, o objeto de um signo também pode ser qualquer coisa que esteja sendo “representada” por um signo, de modo que “o que define signo, objeto e interpretante, portanto, é a posição lógica que cada um desses três elementos ocupa no processo representativo”. (SANTAELLA, 2011, p. 8)

Apesar de poderem ser quaisquer coisas, os signos possuem diferentes propriedades formais que fazem com que eles funcionem como signos: suas qualidades, sua mera existência e seu caráter de lei. Quando uma *qualidade* é o que fundamenta um signo, ela se chama *qualissigno* — um exemplo citado pela autora é a cor *azul-celeste* que, por evocar uma qualidade do céu, tal cor passa a funcionar quase como um signo deste. No caso em que o signo se faz pelo simples fato de existir, nomeado *sinsigno*, este se refere ao fato de que o “todo” existente possui múltiplas determinações no tempo e espaço, cuja singularidade aponta para uma série de direções. Já a propriedade da lei fundamenta o *legissigno* que, por meio de uma abstração operativa conforma o singular à uma generalidade, como acontece com as convenções sócio-culturais. Apesar de serem analisadas separadamente (pela sua predominância dentro de um mesmo signo), tais propriedades são comuns a todas as coisas, geralmente operando de modo conjunto.

Estes modos dos signos de representar, indicar, sugerir, relacionar, evocar a que se referem correspondem a seu *objeto imediato*, uma vez que “na sua função mediadora, é sempre o signo que nos coloca em contato com tudo aquilo que costumamos chamar de realidade”. (SANTAELLA, 2011, p. 15) Já seu objeto dinâmico se refere a aquilo que o signo sugere, indica ou se “representa”, e cuja relação com o signo é o que determina se este opera como um ícone, um índice ou um símbolo.

Assim, o objeto imediato de um ícone só pode sugerir ou evocar seu objeto dinâmico. O objeto imediato de um índice indica seu objeto dinâmico e o objeto imediato de um símbolo representa seu objeto dinâmico. Vem desta distinção tripartite a divisão dos objetos imediatos em três tipos: descritivos, designativos e copulantes. No caso do qualissigno icônico, seu objeto imediato tem sempre um caráter descritivo, pois estes

determinam seus objetos dinâmicos, declarando seus caracteres. No caso do sinsigno indicial, seu objeto imediato é um designativo, pois dirige a retina mental do intérprete para o objeto dinâmico em questão. No caso do legissigno simbólico, seu objeto imediato tem a natureza de um copulante, pois meramente expressa as relações lógicas destes objetos com seu objeto dinâmico. (SANTAELLA, 2011, p. 16)

O terceiro elemento da tríade, o *interpretante*, é o efeito que o signo engendra em uma mente real ou potencial, se diferenciando da ideia de “intérprete” ao abarcar um nível mais amplo do processo interpretativo. O interpretante é constituído de três níveis de realização: o interpretante imediato (primeiridade), que corresponde ao “potencial interpretativo do signo” e de “sua interpretabilidade, antes que o signo encontre um intérprete em que esse potencial se efetive” (SANTAELLA, 2011, p. 155). O interpretante dinâmico (secundidade), que “se refere ao efeito efetivamente produzido em um intérprete pelo signo” e é dividido nos subníveis pelos tipos de efeito emocional, energético (que mobiliza uma ação ou pensamento na mente do interpretante) e lógico (interpretado por meio de uma regra internalizada pelo receptor). E o interpretante final (terceiridade), que faz referência ao “resultado interpretativo a que todo intérprete estaria destinado a chegar se os interpretantes dinâmicos do signo fossem levados até o seu limite último. Como isso não é jamais possível, o interpretante final é um limite pensável, mas nunca inteiramente atingível” (SANTAELLA, 2011, p. 26)

Mobilizando estes conceitos, Santaella apresenta um percurso para a aplicação semiótica, começando pela contemplação e desautomatização dos sentidos perceptivos (qualissignos), pela observação sobre os fenômenos em sua singularidade (sinsignos) e pela análise de suas regularidades, os aspectos mais abstratos dos signos (legissignos), “responsáveis por sua localização numa classe de fenômenos”. (SANTAELLA, 2011, p. 32)

Como a semiose (ou processo de significação dos signos) é um sistema ininterrupto, para analisarmos um signo é preciso estabelecer um recorte em seu objeto imediato, com objetivos previamente definidos que possam guiar o processo analítico a uma compreensão estruturada do fenômeno.

Sob outro caminho analítico a partir da teoria peirceana (via Morris) o artigo *Comprehensibility of illustration — an analytical model*, Evelyn Goldsmith propõe uma metodologia de compreensão das imagens a partir dos níveis sintático, semântico e pragmático elencados por MORRIS (1938), relacionados a quatro fatores. O primeiro é a *unidade*, que se refere a uma área da imagem que pode ser reconhecida dentro dos limites de uma identidade própria (como um fonema na língua falada), e o segundo é a *localização*, que

trata da relação espacial entre as imagens, abrangendo particularmente os dispositivos que permitem a representação da profundidade pictórica, como a sobreposição e os gradientes. Já o terceiro fator, a *ênfase*, se relaciona com a hierarquia dos elementos:

Este fator também se refere à relação entre imagens, mas é hierárquico ao invés de espacial. Muitos dos experimentos relacionados aos efeitos de aprendizado de imagens são realizados para testar a simplicidade *versus* complexidade do material visual (por exemplo, Holmes, 1963; Dwyer, 1972¹⁷). Mas, como Fuglesang (1973)¹⁸ aponta, muitas vezes não é a simplicidade ou a complexidade em si o que são importantes, mas a quantidade de detalhes. Assim como uma exposição verbal às vezes precisa considerar uma série de questões a fim de apresentar um argumento em sua perspectiva, um desenho pode perder muito de seu valor comunicativo se em uma tentativa de simplicidade lhe é negado uma contextualização apropriada. Mas em nenhuma das situações a necessidade de aumento de complexidade implica em um movimento em direção à confusão ou desdiferenciação. Um bom comunicador visual deixará claro os níveis sucessivos de importância mesmo na representação pictórica mais complexa; e tal controle é certamente preferível ao que Arnheim (1954) chama “pobreza de abstinência”. (GOLDSMITH, 1980)

Diferentemente da pictorialidade que faz parte dos três primeiros fatores, o último trata do *paralelismo da imagem em relação ao texto escrito*, considerando se ela é empregada como uma representação que visa trazer o “mesmo sentido” deste, retratando diretamente o assunto abordado, se faz um recorte específico (escolhendo, portanto, o que entra ou não na imagem) ou ainda se explora elementos que estão fora do próprio texto verbal.

Com essas definições, o modelo analítico desenvolvido por Goldsmith cruza os níveis sígnicos com os fatores descritos, possibilitando uma leitura que se aproxima da estrutura funcional das imagens e da interação que elas estabelecem com seu contexto interpretativo.

Outra proposta analítica de principal importância para este estudo é o artigo *Sobre Análise gráfica, ou Algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico*, de André Villas-Boas. Compreendendo a análise gráfica como uma atividade que enriquece a cultura projetual do design e rompe com as divisões entre conhecimento teórico e prático, o autor define essa disciplina como “a prática da análise crítica dos elementos técnico-formais (os princípios projetuais e os dispositivos de composição) e dos elementos estético-formais

¹⁷ Holmes, Alan. *A Study of Understanding of Visual Symbols in Kenya*. OVAC, London, 1963

Dwyer, Francis M Jr. *A Guide for Improving Visualised Instruction Learning Services*. State College, Pennsylvania 1972

¹⁸ Fuglesang, A. *Applied Communication in Developing Countries. Ideas and Observations*. Uppsala Sweden: The Dag Hammarskjold Foundation, 1973

(componentes textuais, não textuais e mistos) que integram um projeto preciso – seja ele de autoria do próprio sujeito da análise ou de autoria de terceiros”. (VILLAS-BOAS, 2009)

Nesse sentido, por mais que os elementos formais possam ser analisados sob diferentes perspectivas metodológicas, um aspecto subjetivo subsiste no processo de compreensão dos projetos de design, e deve ser compreendido dentro da dimensão pragmática da análise:

O gosto, porém, é efetivamente uma variável relevante nos procedimentos de análise – mas quando (e só se o for) convertido na sua compreensão como código simbólico do público-alvo (e defrontado ao código simbólico do próprio sujeito da análise). Seja na concepção clássica do gosto como estratégia de distinção social (Bourdieu, 1992 e 2007) ou na sua revisão como ferramenta de identidade social do indivíduo moderno (Lipovetsky) , ele muitas vezes é essencial para localizar as soluções adotadas como pertinentes (ou não) ao público-alvo do projeto. A ideia de que o gosto não se discute é inaplicável aos processos de análise gráfica, pois significaria ignorar, na adoção desta ou daquela solução, o papel do público ao qual o projeto se dirige.

(VILLAS-BOAS, 2009)

Segundo o autor, a sistematização da análise em segmentos que pudesse abarcar soluções visuais tão heterogêneas como as citadas na virada do século XX para o XXI parte, a princípio, de duas amplas categorias elencadas por Jorge Caê Rodrigues em sua dissertação de mestrado (publicada posteriormente como *Anos Fatais*), que são pormenorizadas por Villas-Boas como apresenta a tabela a seguir:

Layout	Elementos técnico-formais	Princípios projetuais	Unidade Harmonia Síntese Balanceamento Movimento Hierarquia
		Dispositivos de composição	Mancha gráfica Estrutura Centramento Eixo
	Elementos estético-formais	Componentes textuais	Antetítulos Títulos Subtítulos Entretítulos Massas de texto Capitulares Legendas Olhos Unidades recorrentes (etc.)
		Componentes não textuais	Grafismos Fotografias Ilustrações Tipos ilustrativos
		Componentes mistos	Gráficos Tabelas ilustradas Infográficos (etc.)

Figura 67: Reprodução de modelo de análise gráfica proposto por VILLAS-BOAS (2009)

- Elementos técnico-formais (ou, simplesmente, elementos técnicos) – Como comentado anteriormente, são aqueles elementos que o observador comum não vê. Ou seja, aqueles que ele tende a não identificar objetivamente, pois se referem à organização geral dos elementos estético-formais na superfície do projeto, mas não a estes elementos em si mesmos. Tal organização, quando realizada a partir de uma metodologia mais sistematizada e quando regida por uma cultura projetual mais complexa – ingredientes que tendemos a associar à prática profissional, própria de designers gráficos –, é definida por dois tipos diferentes de condicionantes: 1) pela posição assumida frente a determinados princípios projetuais determinados historicamente e com pretensões consensuais entre os agentes do campo, e 2) por dispositivos de ordem técnica, em geral obtidos via educação formal.
 - Elementos estético-formais (ou simplesmente, elementos estéticos) - São aqueles que chamamos, de maneira sintética, de elementos visuais. Ou seja: os conjuntos dos caracteres tipográficos, as fotografias, os grafismos, as massas de cores etc.
- (VILLAS-BOAS, 2009)

A partir dessa divisão, os elementos técnico-formais, menos difundidos que os elementos estéticos-formais, podem ser entendidos dentro de dois grupos: como princípios projetuais ou dispositivos de composição, sendo que que o “termo dispositivo procura realçar o caráter prescritivo destes elementos, pois se tratam de técnicas instrumentais de projetação para localizar os elementos estético-formais na superfície de projeto, determinando as coordenadas de cada um deles”. (VILLAS-BOAS, 2009)

Entre os dispositivos de composição estão: a mancha gráfica, área onde se acomoda o conteúdo de uma diagramação (desconsiderando as margens e sangramentos visíveis); a estrutura, formada por meio de um diagrama de linha horizontais e verticais em que se organizam (e dimensionam) os elementos estético-formais do projeto gráfico; o eixo, que funciona como um marco “de referência para a adoção de soluções visando a relação entre os elementos”; e o centramento, um dispositivo nem sempre usado, mas que visa “orientar o layout quanto a dois referenciais compostivos caros à cultura ocidental: o centro geométrico euclidiano e o centro ótico”.

Já os princípios projetuais representam referências, historicamente determinadas, sobre as quais o designer se posiciona ao desenvolver um projeto gráfico.

O fato de que tais princípios se consolidaram historicamente como guias mais ou menos consensuais entre os agentes do campo para a consecução de sua atividade em grande parte – ou mesmo a maioria – das situações de projeto não implica em considerá-los absolutos. Eles não são “naturais”, mas frutos de determinadas coordenadas de espaço e tempo – coordenadas nas quais também estão inscritas as situações de projeto que são tomadas como modelares para indicar sua aplicação.

É importante evitar uma possível confusão entre princípios projetuais e a noção de cânones. Ao proceder a análise em Utopia e Disciplina, ela se circunscrevia ao fio condutor do trabalho – que era uma crítica à construção historiográfica dos cânones funcionalistas como sinônimos do próprio design. Assim, os princípios projetuais que abordei naquele momento eram os princípios próprios daquela escola, e não princípios projetuais do próprio design. Esta observação é importante porque ela sinaliza o fato de que os princípios projetuais não são universais. Seu estabelecimento está condicionado às concepções de quem projeta, de quem leciona, de quem analisa. [...] O princípio da síntese, por exemplo, é uma forte característica do funcionalismo, mas não é restrito a ele – inclusive historicamente, visto que surge bem antes de esta escola se consolidar. (VILLAS-BOAS, 2009)

Assim, entre os princípios projetuais estão: a unidade, sendo “obtida pela repetição de determinados elementos estético-formais, fazendo com que o layout seja identificado como um conjunto unitário e com identidade própria”; a harmonia, que trata da organização dos elementos em “uma lógica coerente, com opções que se repetem na escolha e na organização de todos os elementos estético-formais ou em grupos deles”; a síntese, evidenciada pela transmissão de determinada informação “com um mínimo de elementos visuais, tornando a comunicação mais imediata”; o balanceamento, em que se compensam “massas visuais”, “visando a uma unidade visual, de modo que os grupos de elementos não pareçam estar “soltos” no plano bidimensional”; o movimento, que pode tanto estar ligado ao eixo compositivo quanto pelo uso de variedades tipográficas e contrastes de cor; e a hierarquia, na qual os “elementos estético-formais são organizados de modo a guiar a leitura do observador conforme a importância atribuída a cada um deles. O objetivo é dar maior pregnância àqueles elementos considerados mais importantes na comunicação, facilitando o processo de agrupamento pelo observador”. (VILLAS-BOAS, 2009)

Compreendendo o projeto gráfico de um livro como “resultado da articulação entre os elementos *visuais* e *materiais* constituintes do suporte” (MATTAR, 2020, p. 49), Mattar parte da sistematização de Villas-Boas (2009) e das classificações de Horn (2016) e Twyman (1979) para analisar tipologicamente os livros de editoras independentes, e da pesquisa de Eunice Liu (2003) em *Design gráfico: processo como forma* para investigar os elementos materiais das publicações. Segundo Liu, “os processos não são apenas meios, senão definidores da forma, como um desenho é caracterizado pela ferramenta que o traça, se lápis, giz ou aquarela, com resultados formais diferentes” (Liu, 2013: 179), evidenciado a materialidade do livro como portadora de significados (MATTAR, 2020, p. 52).

Dentro da dimensão tipológica, Mattar analisou os livros por oito elementos: formato, encadernação, papel, capa, invólucro, impressão, acabamento e layout. No formato, além da

classificação possível entre “retrato”, “paisagem” e “quadrado” na criação de uma atmosfera de apreciação do conteúdo (LUPTON apud MATTAR, 2020), a autora aponta que “a escolha é influenciada pelos materiais e métodos de produção, bem como pelo conteúdo do livro”. Por outro lado, a encadernação se trata da forma de “unir as folhas em um único volume e dar unidade material” (Faria e Pericão apud MATTAR), determinada geralmente pelo custo, durabilidade e conteúdo, implicando diretamente na forma de manuseio e leitura da publicação.

O papel, composto por elementos vegetais fibrosos, apresenta características de vital importância no projeto gráfico como formato, gramatura, corpo, cor, textura, opacidade e acabamento, podendo atribuir valores simbólicos e de uso ao projeto. Parte exterior que envolve o miolo, a capa possui “a função de identificar a publicação”, podendo ser uma capa dura, capa brochura ou capa flexível (VILLAS-BOAS, 2010) e, segundo Haslam (2007), abordar a obra enquanto uma documentação, conceito ou expressão da mesma.

O invólucro (reunindo elementos como a sobrecapa, a cinta, a luva e a caixa), ainda que às vezes tenha como objetivo proteger/transportar a publicação, também é entendido como uma “oportunidade a mais para que designers de livros expressem sua criatividade”, ao passo que a impressão se dá pelo “efeito de imprimir através de gravação ou reprodução mediante pressão do papel ou qualquer outro suporte” (FARIA e PERICÃO apud MATTAR, 2020), sendo encontrada em diferentes variedades possíveis no mercado independente.

Conforme apresenta Mattar, o acabamento se sucede aos estágios de projetação, pré-imprensa e impressão do livro, podendo ganhar a forma de “dobra, alceamento, costura, refile e colagem” além dos “vernizes, laminações e revestimentos”. Já o layout trata de decisões compositivas “que concernem ao posicionamento de todos os elementos das páginas”, com preocupação especial pela recepção do texto pelo leitor.

Após a análise empreendida, Mattar chega à conclusão de que “as editoras independentes estariam redefinindo o livro impresso como objeto” (MATTAR, 2020). Por mais que se insiram em um circuito diferente das revistas de poesia aqui mencionadas, sua metodologia tem muito a acrescentar à fase analítica que se seguirá neste trabalho.

6. ENTREVISTAS

6.1 Apresentação

Antes de adentrar nas análises gráficas, foi realizada uma etapa de entrevistas que trouxeram entre si aproximações e reflexões fundamentais para o entendimento construído neste trabalho. Guiadas por roteiros semi-estruturados, as entrevistas foram realizadas entre os meses de Fevereiro e Junho de 2022, e serão descritas no tópico seguinte por meio das citações dos entrevistados que são brevemente apresentados a seguir.

André Vallias nasceu em São Paulo em 1963, onde se formou em Direito pela Universidade de São Paulo. É designer gráfico, poeta e produtor de mídia interativa. Na década de 1980 dedicou-se principalmente ao estudo das proporções na arte e à poesia visual. Viveu de 1987 a 1994 na Alemanha, onde, movido pelas idéias do filósofo Vilém Flusser, orientou suas atividades para a mídia digital e foi co-curador da exposição *"Transfutur – poesia visual da União Soviética, Brasil e Países de língua alemã"* (Kassel e Berlin).

Francisco Inácio Scaramelli Homem de Melo é designer, professor e pesquisador. Em 1979, graduou-se pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo (FAU/USP) e concluiu o mestrado em 1986, sob a orientação de Décio Pignatari (1927-2012). Obtém o título de doutor em 1994, na mesma instituição, com a tese *Cidade, Fotografia, Tipografia*, e é atualmente professor no departamento de projeto na FAU/USP.

Irene de Araújo Machado é doutora em Letras pela USP e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É professora no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da USP, ex-presidente da Associação Brasileira de Estudos Semióticos e pesquisadora do CNPq (PQ-1C a partir de 2021). Já publicou vários livros e atualmente trabalha em uma pesquisa no campo da Semiótica da Cultura com o projeto *"Tradução Intercultural: Imprevisibilidades do Cinema Negro"* (2021-2024).

Lenora de Barros (1953) é artista plástica e poeta formada em linguística pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Une em seus trabalhos vídeo-arte, design e poesia. Marcada por influência concretista, é uma artista que ressignificou paradigmas do movimento e tem um trabalho expressivo entre linguagens. Participou de importantes exposições e bienais de arte em diferentes países, sendo a mais recente a Bienal de Veneza de 2022.

Omar Khouri é professor, poeta, artista plástico e editor. Nasceu em 1948 em Pirajuí, São Paulo. É mestre e doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, e livre-docente em Teoria e Crítica da Arte pelo Instituto de Artes da UNESP. Poeta, editor da Nomuque Edições, promotor de eventos, impressor e crítico ocasional de linguagens. Um dos fundadores da Artéria, tem participado de inúmeras exposições de poesia visual no Brasil e em outros países. Atualmente trabalha em um projeto experimental de prosa e na pós-graduação da UNESP.

6.2 Em diálogo

Começando por uma questão que apareceu durante a pesquisa sobre a história da Artéria, uma das perguntas feitas para o Omar Khouri se voltou à edição digital da revista e seu posterior retorno ao impresso. Segundo Khouri, feita inteiramente na rede, o número 8 da Artéria foi lançado em 2003 como uma revista que dispensaria a criação de próximos números online, partindo da ideia de ser realimentado no mesmo endereço ao longo do tempo.

Esse é o meu pensamento de 20 anos para cá: se você tem uma revista na rede, você tem algo que é crescente e mutante. Você não precisaria fazer números 1, 2, 3, 4... Era só ir acrescentando, não é mesmo? Até o final dos tempos. [...] Então, a Artéria teria que parar no número 8, e por sinal quase que ela morre recentemente porque o flash está saindo. Acho que ela tem que ser readaptada. Ela está no ar de novo, mas voltou sem pressa porque a gente não realimentou. A gente ia realimentar a oito, mesmo. Mas sempre há problemas, da gente carecer de um web designer, que nem sempre está à disposição. Então, a revista poderá ainda ser reformulada, mas não sei o que vai acontecer com a Artéria 8. (KHOURI, 2022)

Nesse sentido, sobre a entrada de revistas de poesia no meio digital, Khouri comenta que o uso de computadores e a internet não garantem necessariamente uma comunicação efetiva, o que pode ser visto muitas vezes pelo baixo alcance que esse tipo de produção atinge. Ainda que tenha possibilitado maior facilidade no trabalho gráfico, com o avanço da imagem em movimento e das inúmeras possibilidades de tipografias e cores, Khouri alerta que nenhum computador cria um poema sozinho: "Você tem que pensar os recursos digitais para poder elaborar uma obra própria dos meios digitais". Para o editor da Artéria, todavia, este não significa o fim do impresso:

Deve haver estratégias eficazes para que as pessoas acessem e cliquem, mas essa coisa dos computadores Macintosh, a questão da internet com um avanço fantástico fez mudar muita coisa, muito embora exista ainda o fetiche da coisa impressa. As pessoas gostam muito do livro impresso, da revista impressa, do cartaz impresso. E o livro é uma forma muito sábia, não é? Ele não precisa de eletricidade etc., e vai ter uma vida ainda longa. (KHOURI, 2022)

Comentando sobre as feiras de publicações independentes que têm crescido nos últimos anos, Khouri acredita que elas representam um incentivo importante para produções que estão à margem do sistema editorial comercial (até porque atualmente é possível fazer pequenas tiragens de livros em casa), uma vez que nelas muitas pessoas do ramo se encontram e têm a chance de ver o que está sendo produzido.

E o poeta pode fazer seu livrinho, não é? Em outro momento, os poetas se autofinanciavam também, até que houvesse uma editora, mas a poesia sempre foi problemática. Porque a poesia sempre tem um público relativamente pequeno. E poesia não dá dinheiro, a não ser que você seja poeta da corte. E nós não temos nem rei mais. Então pode ser que o poeta da corte ganhe dinheiro, mas poesia não dá dinheiro, e essa é uma das questões que obriga o poeta a ser, no mínimo, experimental, se realmente ele for digno do nome. Mas os poetas sempre se autofinanciaram. Veja os grandes, o Manuel Bandeira, por exemplo, até uma certa idade, e tal. Os poetas geralmente faziam suas próprias edições até que surgiam as editoras. Porque a poesia pode não dar dinheiro, mas ela pode até conseguir um certo prestígio para o seu praticante - se ele for bom, é claro. (KHOURI, 2022)

Porém, essas feiras ainda não aconteciam nos anos 1970. Khouri comenta que na época havia apenas feiras maiores e institucionalizadas, como a Feira da Bahia, que aconteceu no Anhembi, de modo que o alcance que essas publicações teriam era imprevisível.

Quando menos você espera, alguém viu sua revista não sei onde. Primeiro porque o grande problema dessas edições marginais e independentes é a distribuição: você não consegue uma distribuidora que faça o trabalho, porque geralmente é um objeto precário, e com uma edição pouco numerosa. São poucos exemplares, geralmente. O que mais acontecia era você deixar nas livrarias em São Paulo ou no Rio de Janeiro e aí se tentava a consignação. A consignação consiste no seguinte: você vai, trata com o gerente ou o dono da livraria, ele fica com alguns exemplares da sua publicação e caso venda, ele presta contas - é claro que descontando a porcentagem que lhe couber (era de 30%, hoje eles estão cobrando até 50% de comissão). Mas você nunca sabe quem você vai atingir. De repente alguém lhe escreve da Holanda, ou dos Estados Unidos, porque a coisa chegou. Porque chega, não é? Agora, é claro que a minha geração, a partir de um certo momento, pôde contar com a internet. E o que acontece é que Artéria tem sido requisitada - até a Documenta de Kassel solicitou algumas das edições de Artéria. Nós mandamos sem cobrar absolutamente nada, mas de quando em quando alguém se interessa. Tem várias coleções nos Estados Unidos (em algumas bibliotecas estão abertas ao público, outras não). [...] Mas mesmo assim, o pessoal desconhece o percurso que uma edição independente faz. Quem leu a Klaxon, em 1922 e 1923? Quase ninguém, de fato. [...] Porque esse tipo de publicação às vezes você não consegue nem distribuir de graça, quanto menos cobrando. Então, as publicações independentes têm esse problema. Aí, quando elas se tornam raridade, você não tem mais exemplares disponíveis. Como por exemplo, Artéria 6: foram feitos 180 exemplares. Talvez 182. O lançamento foi um transtorno para poder vender aquilo, porque precisava vender já que tinha algumas dívidas ainda para nós pagarmos. E não vendeu, mesmo tendo um preço irrisório. Hoje se você achar a revista vai estar a um preço absurdo - se achar. (KHOURI, 2022)

Uma característica importante das revistas de poesia dos anos 1970 e 1980 era a intensa rede de interlocução entre poetas jovens e os concretistas históricos, que colaboraram com quase todas as revistas, muitas vezes enviando materiais inéditos. Segundo ele, Leminski as chamou de “revistas de invenção”, mas podemos chamar também de “revistas experimentais”. Khouri comenta que a Artéria se baseou principalmente na edição 1 da Revista Código e, das revistas que circularam nessa época, a única que ainda está na ativa é a Artéria.

Faz mais de 40 e tantos anos, 47 anos que saiu o primeiro número. Então muita coisa de lá para cá mudou. Quer dizer, como é que se tem uma paciência de estar fazendo uma revista depois de 40 anos, sendo que não chegou ao número 12? A pandemia atrasou todo o nosso processo, mas já era para ter saído, talvez saia esse ano. Mas são 200 colaboradores [na edição 12], então é um absurdo, né? Não tem revista que tenha 200 colaboradores. A gente foi solicitando material e o pessoal foi mandando.

(KHOURI, 2022)

Atravessando décadas, a revista nunca teve patrocínio: o dinheiro para publicá-la sempre saiu do salário de seus membros (por isso o nome “Nomuque Edições”). Khouri comenta que projetos mais arrojados às vezes eram abortados por falta de verba, como por exemplo, trabalhos projetados em quatro cores. Sobre o processo de criação no início, ele explica:

Nós nos reuníamos muito em bares ou em algumas casas, como a dos Figueiredo, os Valero de Figueiredo, em Presidente Alves, que é uma cidade próxima a Pirajuí, na minha casa (na casa da minha mãe), em Pirajuí, no jardim da cidade, em alguns bares na cidade, cá em São Paulo em um ou dois bares que o pessoal frequentava. As coisas eram conversadas e sabíamos que publicaríamos a nossa produção - se bem que, às vezes, alguns poemas não passavam pelo crivo dos colegas... E os poetas que compareciam geralmente eram o Paulo Miranda, eu, o Luiz Antônio de Figueiredo, Carlos Alberto Valero de Figueiredo, José Luiz Valero Figueiredo, apresentando poetas e, na verdade, poemas, propriamente. Geralmente, quando eram apresentados, porque as pessoas tinham muito senso crítico, as coisas boas eram aceitas. Uma das questões é que deveriam ser trabalhos que tivessem algum arrojo formal, que fossem, em algum nível, arte experimental. E, geralmente, prezando a questão da visualidade. A Artéria 1 eu fiz todinha, eu não tinha tido aula de artes gráficas, mas eu tinha um bom olho e conhecia muita coisa bacana, mas eu nem conhecia as convenções gráficas para corte etc. Ia ser tudo feito em offset. Mas aí eu estudei o formato, perguntei para a gráfica o que seria o formato econômico e fiz. Ficou legal, o Décio, o Augusto e o Haroldo compareceram no lançamento, e o Décio até elogiou a revista. Mas, para você ter uma ideia, naquela época não havia essa facilidade que você tem de ligar seu computador e compor o poema rapidamente, começando a experimentar uma tipomorfia, até chegar no tipo que você realmente vai adotar... Não tinha isso, não havia. Ou você mandava compor com tipografia ou, se você tivesse muito dinheiro, você mandava compor em linotipo. (KHOURI, 2022)

Neste momento, ele e Paulo Miranda descobriram a serigrafia, técnica relativamente mais barata na época:

Você podia fazer trabalhos a cores, chapados obviamente (não meios-tons), mas a um preço bastante razoável. E aí nós não só começamos a imprimir a Artéria 2 usando vários processos - offset, tipografia, carimbos e serigrafia - como nós fomos aprender, eu, o Paulo Miranda e depois o José Luiz Valero. Fomos aprender serigrafia para poder viabilizar uns projetos como foi o projeto da revista Zero à Esquerda. (KHOURI, 2022)

Khouri comenta que a produção gráfica em si ficava a cargo de poucas pessoas geralmente. No caso da Artéria 2, como ela era um caderno com trabalhos soltos, os participantes já trouxeram seus trabalhos no formato em que seriam impressos. Segundo a poeta e artista Lenora de Barros, as reuniões também eram um momento de encontro entre os poetas.

Bom, obviamente, tinha os convites. E funcionava, assim, a gente acabava se envolvendo ali. Porque tinha essa coisa das edições, essa coisa do “no muque”, algumas edições, mais outras menos - ainda mais depois quando começou a surgir a coisa do digital, impressão em offset e tal. Mas eu acho que era sempre também uma boa desculpa para a gente estar junto e se divertir, conversar e trocar ideias. É uma coisa subjetiva, mas eu acho que também envolvia muito afeto. Amizade, afeto, descobertas, trocas... Acho que a participação, assim, se eu tiver aqui que fazer um perfil, seria muito nesse sentido. Tanto o Paulo como o Omar. (BARROS, 2022)

Apesar de serem anos de ditadura militar, Khouri menciona que a Artéria nunca teve problemas com a censura propriamente. Ainda que tivesse alguns poemas mais engajados, os trabalhos eram considerados difíceis ou mesmo “impenetráveis” por boa parte das pessoas (o que ele reitera não ser verdade), de modo que a dificuldade maior que eles tiveram nesse sentido ocorreu com a capa da Artéria 2 de 1976, feita por Julio Plaza, que teve sua impressão recusada por gráficos: “Eles acharam que o trabalho tinha uma conotação pornográfica. Quando não era nada disso. Mas dois ou três gráficos se recusaram a imprimir, e aí eu tive que mudar a capa de Artéria 2 para que fosse impressa e a revista saísse”. Nesse sentido, um maior controle da impressão pelos editores foi possibilitado pelo uso da serigrafia em ateliês de artes gráficas.

Cheguei a fazer mais tarde um curso de artes gráficas com o Julio Plaza na FAAP. Eu não sei se foi 1976, talvez. O Plaza estava na FAAP e estava na ECA também. Depois a turma toda saiu da FAAP e ficou só na ECA. Mas o Plaza dava um curso de planejamento gráfico para os jornalistas. Naquela época ainda havia o curso de jornalismo, que deixou de existir na FAAP e voltou a existir agora. Eu fiz o curso de planejamento gráfico do Plaza, mas alguém que se tornou um gráfico de primeira ordem foi José Luiz Valero Figueiredo, que acabou sabendo tudo sobre artes gráficas e também ligado às novas tecnologias que foram surgindo, e a partir de Balalaica, que foi uma fita cassete gravada, Sonia Fontanezi também, que é um artista, entre outras coisas, gráfica, e bastante competente. [...] A Zero à Esquerda nós imprimimos, serigraficamente, grande parte, no Aster, que era uma espécie de escola que havia nas Perdizes, comandada pelo Julio Plaza, Donato Ferrari, Regina Silveira e Walter Zanini. Ela funcionava na Rua Cardoso de Almeida. Havia o chamado Ateliê Livre -

além dos cursos de serigrafia, litografia - em que você podia alugar o espaço para imprimir. (KHOURI, 2022)

Os ateliês livres e compartilhados foram espaço de encontro e produção entre designers e artistas no período, como comenta André Vallias:

O meu encontro com o Omar [Khouri] foi através do Omar Guedes que foi um grande serígrafo. Na verdade, em 1985, eu resolvi fazer um curso de serigrafia numa instituição que havia ali pela Vila Mariana, chamada Arte Risco, que se não me engano tinha sido criada pelo Ubirajara Ribeiro, um artista plástico. Eu fiquei curioso sobre serigrafia, e fui fazer o curso sem saber exatamente o que ia encontrar. E o Omar, por acaso naquela época tinha acabado de terminar a impressão do álbum *Ex-poemas* do Augusto de Campos. E ele mostrou para os alunos aqueles exemplos, e a partir daí eu já me interessava por poesia concreta e por a arte concreta de uma maneira geral, e eu comecei então a fazer meus primeiros poemas visuais usando a técnica da serigrafia. Os primeiros foram em formato cartão postal. E eu tenho impressão que eu conheci o Omar na oficina do Omar Guedes, porque o Omar tinha vários outros projetos paralelos, que ele chamava muitas pessoas e tal. Aí eu conheci o Omar e conheci também a produção dele. O visitei, ele foi muito generoso, me deu vários exemplares da Revista Artéria, mas também foi um período não muito não duradouro porque logo eu estava de partida para a Alemanha. Então foi de 1985 a 1987. Foi nesse período que eu o conheci e que eu comecei a criar. (VALLIAS, 2022)

Além das oficinas e reuniões para discussão dos trabalhos, Khouri comenta que os contatos com os irmãos Campos e Décio Pignatari por telefone e pessoalmente eram frequentes: “A casa do Augusto teve uma importância fundamental para a poesia do Brasil nos anos 1960, 1970 e 1980. E eu, desde o final de 1974, frequentava a casa do Augusto” (KHOURI, 2022).

Lenora de Barros comenta que nessa época conheceu o poeta Régis Bonvicino, que também desenvolvia um trabalho influenciado pela poesia concreta, de modo que posteriormente começaram a visitar a casa do Augusto de Campos.

Começamos a frequentar a casa do Augusto, e do próprio Haroldo. E o Augusto naquela época... Nossa, a casa dele era assim um momento de encontro, era um lugar super estimulante. Porque daí estava vindo para São Paulo o Antônio Risério, daí conheço o Omar Khouri, o Paulo Miranda, o Walter Silveira. Na época, também através do Augusto, eu conheci o Julio Plaza, a Regina Silveira, enfim. Era um ambiente ali muito bacana. Tinha o Pedro Tavares de Lima também, a gente fez a revista Poesia em Greve, que eu participei da edição - e ali na Poesia em Greve é a primeira publicação que eu faço na vida. [...] Era um momento importante pois era a ditadura e ao mesmo tempo tinha esse início das publicações, dessas revistas de modo geral, que eram um espaço fundamental para publicar e para circular trabalhos. Ao mesmo tempo tinha a arte postal, que eu não cheguei a participar, mas tinham várias alternativas experimentais e de diálogo, que eu acho que essas revistas trouxeram entre a própria poesia com as artes plásticas, alguma coisa que de algum modo também já estava quando você pensa na Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956 em São Paulo e

no Rio depois em 1957, que num certo sentido, para o Brasil, foi muito importante no sentido de inusitada, porque você tinha a presença de poetas e de artistas plásticos ali convivendo no mesmo espaço, em diálogo. (BARROS, 2022)

Francisco Homem de Melo também ressaltou a importância da Exposição de 1956 no cenário das artes visuais no país na segunda metade do século XX. Segundo o pesquisador, a Artéria pode ser compreendida em um movimento mais amplo que teria nascido nos anos 1950 (década que abre com a Bienal de 1951) e frutificado nas décadas seguintes.

Quando surge a poesia concreta no movimento da Concreta 56, dessa exposição que teve em 1956 em São Paulo e depois foi no Rio, e em que vemos nesse período dos anos 1950 essa história que você está mencionando, em que o design faz parte das revistas, como é o caso da Artéria (em que você não pode exatamente separar o que é texto do que é design, do que é a imagem)... Essa observação busca mais ou menos o caminho desse encontro, dessa interação de onde já não dá para dizer o que é texto e o que é imagem. É nos anos 1950 o encontro em que entra o design nessa vanguarda construtiva e abstrata-geométrica. São eles que propuseram isso, enquanto que a outra produção literária [...] não tem essa ambiguidade, não tem essa mistura, não tem essa esse tipo de diálogo entre o que é design do que é texto, o que é visual do que é verbal. (MELO, 2022)

Ampliando o quadro histórico dos projetos editoriais nessa época, a outra produção mencionada por Homem de Melo são as publicações literárias mais figurativas, dentro de uma linhagem da literatura convencional que contou com ilustradores como Poty, na literatura de Guimarães Rosa, e Carybé, nos livros de Jorge Amado. Diferentemente das vanguardas ligadas à cena internacional, ao abstracionismo geométrico e ao construtivismo, ele descreve essa outra vertente como “uma arte figurativa que se alimentava da própria produção brasileira do passado e que era igualmente maravilhosa”, de modo que a considera a “época de ouro da ilustração literária brasileira entendida no seu sentido convencional (uma palavra que às vezes é mal vista). Ou seja: ‘belos desenhos’ caminhando paralelamente a um texto” (MELO, 2022).

Conforme apresenta, na linha de uma literatura de ruptura (que em vários momentos gravitou em torno da poesia concreta), o que acaba acontecendo nos anos 1960 é o boom da chamada música popular brasileira, bastante representada no design também pela obra de Rogério Duarte¹⁹, que foi capista de importantes discos do tropicalismo e de cartazes do cinema novo.

O tropicalismo tem um papel importante nessa história. Então, Caetano e Gil à frente, e o tropicalismo coloca na pauta o que na época foi chamado de contracultura. E o tropicalismo bebia de múltiplas fontes: bebia do rock internacional, e aí havia quem dizia: “Nossa, vendidos para o imperialismo”, essas coisas. Bebia da poesia concreta,

¹⁹ Homem de Melo comenta que Rogério Duarte também desenvolveu uma revista experimental que foi menos conhecida, nomeada *Flores do Mal*.

citava a poesia concreta: “a dura poesia concreta de suas esquinas”, do samba. Os poetas do trio concreto tinham relação direta com o Caetano e com o Gil, eles eram interlocutores. (MELO, 2022)

Além de Lenora de Barros, que mencionou ter conhecido Caetano Veloso e Gilberto Gil na casa de Augusto de Campos, André Vallias comenta que a poesia concreta também cumpriu um papel de importante monitoria e informação para a geração tropicalista que, por exemplo, passa a tomar contato com a obra de Oswald de Andrade (poeta que dez anos antes sequer tinha seus livros publicados).

E aí também há uma aproximação da poesia concreta com o tropicalismo, quer dizer, grandes obras que vão ser inspiradas - o “Viva vaia” do Augusto é um diálogo inspirado no episódio com Caetano. Eu acho então que especialmente a poesia concreta feita no Brasil tem um vínculo muito grande com as outras artes, com a música popular brasileira, com o cinema... Júlio Bressane vai fazer muita coisa com Haroldo de Campos, Décio Pignatari vai ter uma atuação no cinema, Augusto vai escrever sobre música - não só música popular, mas música erudita contemporânea. A poesia concreta tem uma importância civilizacional muito forte para as próximas gerações. E a poesia deles também começa a ser publicada tarde. As primeiras antologias são do final dos anos 1970. Quer dizer, o período que eu estava me interessando, enquanto jovem, era o período em que eles estavam publicando as primeiras coletâneas e reuniões de sua trajetória (embora atuantes já há mais de 20 anos). Então isso foi muito importante para o pessoal que começou a trabalhar culturalmente nos anos 1980. (VALLIAS, 2022)

Para Homem de Melo, ainda, o diálogo do tropicalismo com várias frentes abriu caminho para a emergência de um tipo de poesia com uma dicção mais informal: a poesia do mimeógrafo, único movimento poético em que “o modo de produzir a poesia graficamente é o que identifica a poesia” (MELO, 2022). Conhecida também como poesia marginal, a poesia do mimeógrafo se popularizou no Rio de Janeiro na época. Segundo ele, “quase que com uma vontade de ‘chutar o pau da barraca’ da poesia concreta, no sentido desse rigor de ter que tudo ser muito bem estruturado”, a poesia marginal tinha uma expressão mais imediata, o que posteriormente também pode ser encontrado nos fanzines.

Os fanzines são revistas de fãs de rock em geral que são produzidos não no mimeógrafo, mas no xerox. É o começo, quando o xerox toma e ocupa o papel do mimeógrafo. E aí tem muito a ver com o punk, os discos do punk inglês. Nos anos 1970 você vai ter umas vertentes que são o início do que a gente poderia chamar de “desconstrução” [no design] e convivendo com as tendências construtivas que vinham lá dos anos 1950. Então a contracultura cumpre um pouco o papel dessa desconstrução, um pouco nessa linha do punk. E a expressão nacional é a poesia marginal em geral e a poesia do mimeógrafo em particular, que às vezes são sinônimos. (MELO, 2022)

Para Homem de Melo, a dicção mais informal da poesia do mimeógrafo desembocou ainda em diferentes expressões culturais.

Enquanto você vai ter na música popular brasileira uma linhagem que a gente poderia chamar de engajada, que estava mais preocupada com a dimensão política da música, e que daí brigava com a censura - e que a figura maior disso talvez seja o Chico Buarque, o cara que foi perseguido pela censura que driblou a censura e que fez uma obra extraordinária, mas uma obra de contestação política, vamos chamar assim. Por outro lado, esse pessoal da poesia do mimeógrafo e da espontaneidade, da dicção fluente, da dicção espontânea, e tudo mais, era o pessoal que estava distante desse engajamento político. [...] E começa a surgir essa geração, que se manifesta no próprio Asdrúbal Trouxe o Trombone [grupo de teatro], na própria poesia do mimeógrafo, na poesia marginal, que começa a falar assim: "eu quero prazer, eu quero pegar uma onda". A própria vivência com drogas, e tudo mais. Isso aí fazia parte de um outro modo de viver. Por isso até digo que tem uma expressão carioca muito forte nessa história. Então, não por acaso, a grande explosão do rock dos anos 1980 se dá no Rio, e é uma geração cansada da política - mas ela já vinha sendo preparada. Os letristas do rock dos anos 1980 são poetas do mimeógrafo, os atores do Asdrúbal Trouxe o Trombone são cantores e cantoras das bandas de rock dos anos 1980, é o mesmo pessoal. Nos anos 1970, eles estavam fazendo poesia e teatro e nos anos 1980 eles fazem rock, e um rock que toma o país. Vira um fenômeno popular assim, toma a juventude, ele faz um sucesso extraordinário. [...] Então essa inconsequência do rock dos anos 1980, gerou uma produção incrível dessa geração. E eram uma molecada, todos jovens: "A gente é uma geração que não serve para nada porque a gente não quer mudar o mundo, transformar a política, derrubar a ditadura e tal" e ao mesmo tempo eles surgem quando a ditadura já está caindo, né? No final da ditadura. Então também têm a possibilidade de começar a perguntar "E agora? Que a ditadura vai cair? Nós temos que procurar fôlego em outras coisas. E o que a gente vai falar? A gente vai falar da gente, do nosso prazer".

Uma década antes, o pesquisador afirma que a Navilouca, uma das primeiras revistas experimentais, teve grande importância nesse cenário.

A Navilouca une todo mundo: é espetacular porque os concretos estão na Navilouca, o design arrojado (já que a Navilouca foi feita em quadricromia, colorida, não teve nada de precariedade, em um design absolutamente arrojado e contemporâneo) e tem também o pessoal da poesia marginal do espontaneísmo. [...] Então ela já nasce como uma revista que não vai ter número 2, ela já anuncia. Então, não é revista, é livro, né? Quer dizer, revista é periódico, é o que tem vários. Ela já vem dizendo "eu sou revista e não vou ter mais nenhum outro número". Não é que não deu para ter o segundo, ela já nasceu sabendo que ela era o número único e está na capa isso. (MELO, 2022)

Segundo Lenora de Barros, tanto a Navilouca como as revistas de poesia que se seguiram foram fundamentais para a interlocução no período.

As revistas de um modo geral, além de ser um espaço onde de fato as coisas estavam acontecendo (como a Navilouca, Poesia em Greve, Qorpo Estranho, Artéria, Zero à Esquerda) eram um espaço fundamental nesse sentido. No Rio você tem ali o movimento da poesia marginal, da poesia do mimeógrafo. Embora tivesse um pouco de fla-flu ali de Rio e São Paulo, que já era uma coisa que a gente meio que tinha herdado dos anos 1950. O próprio pessoal, como o Hélio Oiticica (que já estava em Nova York), era muito amigo do Haroldo e do Augusto, e o Rogério Duarte, enfim. Então as revistas foram um veículo fundamental. (BARROS, 2022)

A poeta apresenta que nos anos 1970 “o que se colocava para um jovem que quisesse fazer poesia, poesia visual ou ser artista de algum modo” configurava um cenário diferente das décadas anteriores (BARROS, 2022).

Embora apaixonada pela poesia concreta e tudo mais, eu nunca poderia ser uma poeta concreta. Nem mesmo os próprios, Augusto, Haroldo, Décio, Ronaldo, nem eles estavam mais fazendo poesia concreta. Porque a gente já estava em 1975/1976. Você pega ali, historicamente, era impossível. Só se eu tivesse nascido e crescido, sendo jovem ali nos anos 1950, porque historicamente as questões eram diferentes. Aquela fase mais ortodoxa, mais radical, era inclusive uma estratégia que eles mesmos se colocaram ali e colocaram para abrir o universo da poesia. Tem uma frase do Décio que sempre me acompanhou um pouco como um norte, em que ele fala: "Antes da poesia concreta: versos são versos. Com a poesia concreta: versos não são versos. Depois da poesia concreta: versos são versos. Só que a dois dedos da página, do olho e do ouvido. E da história". Essa frase foi uma declaração dele uma vez numa entrevista. Então, quer dizer, a questão ali que se colocava e que eu fui percebendo (embora, como eu te falei, hoje que eu vejo mais clareza) era como avançar, andar para frente ali, seguir, a partir das conquistas de linguagem dessa abertura que a própria poesia concreta conseguiu, quer dizer, conquistou. (BARROS, 2022)

Nesse sentido, Homem de Melo afirma que, por mais que a poesia concreta configurasse um projeto, na linha de uma programação e de um certo controle, nenhum movimento teria sido mais aberto a mudanças e transgressões de diferentes natureza do que os concretos.

O compromisso deles é com a invenção. Não com a defesa das suas ideias, mas com a invenção, a defesa da postura de invenção. Então eles foram super abertos a mudar, a você trazer uma coisa que não era o que estava sendo esperado e ele [o Décio] falar “É isso? É isso então, vamos embora”. (BARROS, 2022)

Fazendo um contraponto, ele aponta a normatividade da cena acadêmica contemporânea, em que entende o excesso de regras como inimigo “da invenção, da surpresa e ao mesmo tempo da liberdade de pensamento”.

Sobre o trabalho dos poetas concretos, Irene de Araújo Machado descreve: “Eles são artistas que se juntaram mas não ficaram fazendo a mesma coisa”. Ou seja, não se tratava de “fazer uma religião, de seguir um dogma. Não: cada um fazia a sua exploração” (MACHADO, 2022). Conforme explica, a pesquisadora e outros participantes das revistas experimentais cursaram a pós-graduação em Semiótica pela PUC, onde Décio Pignatari e Haroldo de Campos lecionavam.

Eu fazia mestrado em Semiótica, e lá na Semiótica já tinha sobretudo os poetas, o Haroldo de Campos e o Décio Pignatari (o Augusto de Campos nunca foi da academia). Então os dois ensinavam na pós-graduação da Semiótica da PUC. E eu entrei na segunda turma, porque o curso começou em 1978, quer dizer, não que ele

tenha começado, mas antes era Teoria Literária, e depois a partir de 1979 ele começou a ser Comunicação e Semiótica. Então eu fui da primeira turma de Comunicação e Semiótica, mas já no segundo ou terceiro ano da pós-graduação. E pelo fato de ser Teoria Literária antes ela agrupou muitos poetas. E o fato de terem os dois poetas [Haroldo e Décio] no curso sempre concentrou muitos poetas - mas os poetas, vamos dizer assim, daquilo que a gente chamava de vanguarda na época. Eu não sei exatamente quando, que ano que foi, mas foi durante o meu mestrado. Eu comecei meu mestrado em 1979 e terminei em 1985. E o Carlos Valero [que participou da Artéria] fez uma disciplina comigo, ele entrou junto comigo na pós-graduação, mas depois ele não continuou. E depois eu fui conhecendo os poetas, né? O Omar, o Paulo Miranda, a Sonia Fontanezi, que também foi minha colega do primeiro ano de PUC, e ela já tinha um trabalho consistente. E então, naqueles anos, nos anos 1970, ditadura... Essas coisas aconteciam, assim, nos grupos. E de repente surgia uma revista. [...] E o meu trabalho específico, meu interesse de pesquisa na época, era o construtivismo russo. Então talvez eu tenha sido levada por isso, para compreender um pouco mais ou para ficar junto das pessoas que de uma certa forma continuavam produzindo dentro do campo de ideias, não necessariamente de reproduzir. (MACHADO, 2022)

Khouri comenta ainda que chegou a começar a pós-graduação antes de Julio Plaza, mas acabou abandonando e Plaza se doutorou antes que ele voltasse: "eu fiz parte do pessoal que formou a Associação Brasileira de Semiótica, da Regional São Paulo, na abertura eu estava presente" (KHOURI, 2022).

Apesar das críticas feitas pela poesia marginal e pelo neoconcretismo sobre a poesia concreta ser excessivamente "racional" e "dura", Barros e Khouri trazem uma perspectiva semelhante sobre o trabalho inventivo dos concretos.

Eu acho até engraçado. Uma vez o Haroldo deu uma entrevista no Roda Viva, que tem no YouTube, e então ele fala (e ele sempre falava) que tinha um pouco essa coisa de que a poesia concreta seria "fria", "cerebral", "cerebrina", que é "muito formal", e não sei o que. Que aquilo era uma prisão. E eu sempre desconfiei dessa afirmação, dessa postulação. Eu vejo - e o Haroldo fala no Roda Viva - que a poesia concreta, ao contrário, foi um movimento que para mim expandiu, abriu portas, essa Ideia que falei da descoberta, do entendimento de trabalhar o verbivocovisual, de trabalhar a linguagem em vários aspectos, em todos os aspectos, a possibilidade de voz, de você traduzir com o som da tua voz aquilo que está sendo dito, a ideia de você trazer o sentido que você está querendo obter ali, está conquistando, materializar isso através da linguagem: eu acho que é, por exemplo, um dos aspectos de contribuição maior. (BARROS, 2022)

Diferentemente do que muitos andaram dizendo desde a época em que a poesia concreta foi lançada, a poesia concreta deu uma abertura enorme para a experimentação, porque ela, por natureza, era experimental. Não se esqueça de que a palavra "invenção", que eles pinçaram no Ezra Pound é uma palavra chave. Tanto é que a segunda revista que os concretistas tiveram e que terminou em Janeiro de 1967, chamou-se Invenção. E parou no quinto número. Então, a poesia concreta deu muita abertura, abrindo a poesia para novos códigos: esse eu acho que é o principal legado. E a busca pela experimentação, não é? Nem toda arte é experimental. Essa coisa de

falar que toda arte é experimental não é verdade. O próprio Ezra Pound dizia que existem os inventores e os mestres, e tem os caras que simplesmente fazem uma coisa dentro de uma medianidade. (KHOURI, 2022)

Já sobre o papel central da poesia concreta no desenvolvimento das poéticas que se multiplicaram a partir dos anos 1970, Khouri detalha ainda importantes legados do movimento.

Mas é claro que, dos maiores legados da poesia concreta, seria a abertura para vários códigos. Porque você pode ler no “Plano-piloto para poesia concreta” que a poesia concreta já nasce com uma vocação intersemiótica, porque entre os precursores, eles, os signatários, colocam poetas, músicos e artistas plásticos. Então, essa já é uma abertura. Uma outra coisa é a questão do rigor. O rigor legado pela poesia concreta foi uma coisa preciosa para todos nós. Aprendemos o rigor com os concretistas. E a coisa de você fazer uma seleção drástica das coisas. Eles continuaram rigorosos a vida inteira. Um pouquinho mais tolerantes a partir dos anos 1960, mas sempre com muito rigor. Outra coisa também: dado o grande leque de interesse dos concretistas nessa busca dos criadores-inventores, eles legaram um repertório grandioso para todo mundo que os lê. [...] Então: a abertura para outros códigos, o rigor na abordagem da arte, e a elevação e ampliação do repertório, são os grandes legados da poesia concreta para o que veio depois. Sem subserviência, sem querer imitar e tal. E há outra questão paralela que é a questão das traduções. Eles mostraram que, de fato, a tradução de poesia só é possível a partir da recriação. E tornaram possível a leitura, em português, de muitos poetas importantes, por exemplo, de Maiakóvski, entre muitos outros. (KHOURI, 2022)

Homem de Melo afirma ainda que a relação entre a música, a poesia e o design foi “particularmente fértil nos anos 1960 e 1970”, se estabelecendo também com o teatro.

Quando questionado sobre o legado da poesia concreta mais especificamente para o campo do design, ele responde:

Não, isso aí está na veia da nossa formação. Isso aí está na história nossa, mesmo que as pessoas não saibam. As pessoas podem não saber, mas o que elas estão aprendendo, quem está ensinando aprendeu sobre. E aí quem tá ensinando pode até não saber mas, na verdade, essa postura de investigação permanente, de abertura permanente para o imprevisto, para a busca da linguagem, para invenção: isso é o legado deles. E olha, o Décio teve uma agência de propaganda. Imagine, ele entendia a propaganda como um campo de especulação e de invenção. E ele fez propaganda de invenção. Para anúncio na revista de xarope, por exemplo. Então, a abertura é total. Eu sinto que, o que é feito com sustância, bebeu dessas fontes, se alimentou dessa herança. E eu vejo hoje, ao contrário, assim, às vezes prevalecendo atitudes de cartilhas e de regramentos que eu acho inacreditável. Como que depois da gente ter passado por todo esse pessoal, e ter esse legado todo... E quem está fazendo coisa para valer, inventando, bebeu dessas fontes. (MELO, 2022)

Sobre esta perspectiva, Machado também destaca a profundidade de relações da poesia concreta entre diversos campos.

Agora, a herança da poesia concreta: a herança foi sendo geminada, assim como eles foram atraindo gerações que tinham outra expertise que eles não tinham - e eles precisavam porque, afinal de contas, a ideia de uma “artéria” é fundamental, e foram essas gerações novas que foram trazendo outras possibilidades. E aí chega o Rogério Duprat, por exemplo, da música e vai se associando ao José Celso do Teatro [Oficina] e vai fazendo associações com todo mundo e o legado vai sendo transmitido e ao mesmo tempo modificado - é isso que eu vejo. Aquilo que Caetano Veloso fez quando ele se vinculou aos concretos foi um aprendizado mas ao mesmo tempo foi uma transformação, né? Vou falar da música porque a música parece que foi o campo que me parece que foi o mais próximo. Aquilo que Arnaldo foi fazer, aquilo que aquele grupo de Brasília que era da música experimental, do Conrado Silva, se não me engano, eles faziam coisas eletrônicas, inclusive estiveram na construção do laboratório de eletrônica na PUC. Eles faziam o trabalho com música eletrônica e aí eles introduziram a eletrônica. Você percebe, uma coisa sempre puxava a outra. Então eu penso que o legado está nessas produções, às vezes de uma forma direta e às vezes de uma forma indireta. Porque você nem desconfia que aquilo que a pessoa está fazendo tem uma ligação lá naquele lugar, no entanto, ela está fazendo. E isso que eu acho que é o legado mais legal e mais significativo. (MACHADO, 2022)

Para André Vallias, o movimento da poesia concreta resgata nos anos 1950 uma natureza vanguardista do início do século que tinha sido solapada nas décadas seguintes pelas grandes guerras.

De certa forma as vanguardas que foram muito ativas nos anos no começo do século, nos anos 1910 e na década de 1920, foram de certa forma esmagadas por um processo de politização e de ideologização, né? Que fez esse período dos anos 1930, 1940. O mundo pós a crise econômica, a queda da bolsa de 1929... Tudo isso vai processando um outro clima que vai, de certa forma, afugentando essas questões. Então as vanguardas dos anos 1950, e eu acho que a poesia concreta foi uma das mais importantes - porque também foi um diálogo internacional, um movimento internacional que é muito pouco lembrado no Brasil, pois sempre se fala na poesia concreta brasileira, mas não foi poesia concreta brasileira foi um movimento internacional deflagrado por poetas brasileiros junto com o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, poetas alemães e o pessoal do Max Bense. Foi um diálogo bastante intenso de um país periférico, com um país que estava se recuperando de uma grande tragédia (a Segunda Guerra Mundial), e uma Alemanha que estava voltando à tona, depois da destruição. Então é um período muito interessante. De certa forma a poesia concreta não é só uma vanguarda, porque normalmente as vanguardas estão interessadas somente no futuro, em jogar luz em alguma direção, né? E a poesia concreta (especialmente os poetas brasileiros), procurou também criar um passado, resgatar precursores, né? Teve o trabalho de tradução dos três principais, na verdade dos quatro (o José Lino Grunewald também foi um grande tradutor), de jogar no idioma português textos importantes de todas as épocas, que vão desde a poesia ancestral védica, como fez o Décio, até Homero. E também o resgate de poetas brasileiros ousados que tinham sido apagados da história como o Sousândrade. (VALLIAS, 2022)

Quanto à questão da tradução, quase todos os entrevistados comentam sobre a importância do trabalho tradutório desenvolvido pelos irmãos Campos e por Pignatari na disponibilização de importantes leituras na língua portuguesa, e mencionam já ter trabalhado também com diferentes tipos de tradução em outros projetos.

O Julio [Plaza] era de uma geração bem mais jovem, ele era um joventinho quando se uniu aos poetas, já com uma produção consagrada, porque ele já veio para o Brasil com, vamos dizer assim, uma bagagem de um artista. E com aquele encontro com esses poetas, ele foi se consagrando. E é curioso, porque aquilo que um não dominava o outro ia fazendo. Então, por exemplo, acho que foi daí o encontro dos três com o Boris [Schnaiderman]. Eles não sabiam Russo, mas eles foram se complementando, eles foram estudando com o Boris. Eles tinham aula de russo com o Boris, eles não fizeram o curso formal. Eles tinham aula e o Boris sempre foi, assim, uma coordenada para eles. E eles trabalhavam numa boa, aquilo que um não sabia o outro ia ajudando e eles iam fazendo as coisas juntas. Foi aí que nasceu a Poesia Russa Moderna, a tradução, que é dos três. Então eu penso que era essa parceria de criação coletiva e cada um na sua, percebe? Era uma coisa muito curiosa, cada um na sua, mas ao mesmo tempo uma mente coletiva, de criação coletiva. E isso foi muito bonito. (MACHADO, 2022)

Bom, de fato é inegável, eu só pude ler Maiakovski, os russos, alemães, etc. através de todo o trabalho de tradução e transcrição feito pelos irmãos Campos, pelo Boris Schneiderman, e por aí vai. Eu até já trabalhei especificamente num livro do Otávio Passos, que foi um trabalho de dois anos de tradução propriamente dita, onde eu tive que passar por essas questões de transcrição. [...] Hoje em dia, há trabalhos que eu já fiz que envolvem a linguagem, como por exemplo esse texto ou alguns outros que também já estiveram na minha coluna, textos às vezes mais longos. Eu fiz essa edição que saiu, do livro que se chama *Umas*, já trabalhando com a colaboração de tradutores, e no caso tradutores do universo da poesia. Por exemplo, a Noemi Jaffe foi uma que fez a supervisão das traduções. Porque também tem muitos jogos poéticos, jogos de linguagem, que muitas vezes é um perde-ganha mesmo, né? Quer dizer, às vezes ganha na tradução outros aspectos. Acaba até, nesse sentido, uma tradução mais trans-semiótica, mais transcrição. É até interessante, porque às vezes neste perde-ganha você acaba na outra língua até ganhando sentidos ali que não estavam tão explícitos na língua que você fez, e outras vezes você acaba perdendo, porque é impossível traduzir. Quem vai ter a fruição daquilo é quem fala a língua portuguesa, a partir da qual foi escrito aquele texto. (BARROS, 2022)

Esse é um campo que os concretos deram muito valor, e no meu trabalho também é muito importante. Vários dos meus poemas iniciais são traduções intersemióticas de poemas traduzidos pelo Haroldo, por exemplo. E eu me tornei um tradutor também, eu abracei esse campo da tradução, de traduzir poetas alemães, franceses, que fiz a recriação. Mas é uma coisa que vários poetas da tradição já dizem, né? Que poeta é traduzir. Novalis falou isso, Marina Tsvetaeva também falava isso. De certa forma, tudo é tradução. É você fazer a movimentação, tirar uma coisa daqui e levar para lá. Eu acho que esse é o processo diagramático por natureza, fazer esses translados de área, jogar de um ponto para outro. A única diferença é que você está partindo de um referencial que não foi você quem fez, mas na verdade você também está partindo da linguagem que você não fez, né? Do repertório criado pela humanidade. Nesse sentido, a gente pode dizer que tudo é tradução. Tudo que a gente faz é tradução. (VALLIAS, 2022)

Para além da tradução interlingüística, a tradução na poesia concreta assume uma outra dimensão: a da tradução intersemiótica. Segundo Irene Machado, Roman Jakobson, que formulou este conceito, fazia parte inicialmente do grupo dos formalistas russos, tendo uma presença marcante no panorama geral da poesia construtivista. Nesse sentido, podemos entender a tradução de modo mais amplo sempre como uma “passagem de um para o outro”.

Quando ele [Jakobson] faz todo esse estudo e acaba chegando naquela tríade, da tradução linguística, da tradução interlingüística e da tradução intersemiótica, onde é aí que a gente tem a possibilidade de compreender o quanto as linguagens, os textos da vida (que depois semioticamente seria considerado e conceituado como “textos de cultura”), ou seja, como essa diversidade de possibilidades que nós temos do ponto de vista comunicacional, como é que tudo isso é cultural, porque são formas desenvolvidas culturalmente em códigos. E evidentemente o aprimoramento de códigos a partir desse trabalho mesmo da cultura de exploração de códigos em diferentes campos, seja nas artes, nas ciências, na política, na economia, na própria religião, tudo isso na verdade é um desdobramento desse processo tradutório que a gente tem na vida, na infância, como procedimento cognitivo. [...] E o Haroldo no trabalho dele, exatamente por ser um poeta e um poeta que surge nesse contexto da tríade do Ezra Pound (da melopeia, da logopeia e da fanopeia), ele e os concretos de uma forma geral, todos os poetas que foram do grupo, eles exploraram a tradução, mesmo sem conhecer o conceito (já que isso do Jakobson acaba gerando uma conceituação teórica), existe uma prática, então as coisas vão se casando. Isso também foi um motivo para aproximar esses autores, esses poetas, esses criadores, inclusive na música, porque quantos músicos que não se juntaram a essa linha de pensamento, né? Então acaba sendo uma orquestração de um grande processo coletivo nos mais variados países do mundo. Eu penso que a tradução, o conceito de tradução do Jakobson ele diz respeito a tudo isso, embora teoricamente ele só tem aquele texto, vamos dizer assim, de organização. Se você quer uma referência precisa, você vai lá. Mas isso daí gerou tanta coisa, mas tanta produção, que as produções teóricas acabaram ficando irrisórias, elas quase não fazem sentido. Embora o Júlio Plaza tenha proposto a tese de doutorado dele como a espécie de uma continuação - mas aí já trazendo a abordagem do Peirce, todas as categorias peirceanas já como um trabalho de sistematização e sobretudo levando em consideração a obra artística e as criações que o próprio Júlio fazia nessa linha. Então, vamos dizer assim, é um casamento de um teórico e de um artista, um artista que se interessou pela semiótica e foi atrás do Peirce, inclusive foi para a pós-graduação e ofereceu esse trabalho como um trabalho de doutorado já com uma obra poética extremamente consolidada no Brasil e fora do Brasil. Então foi um trabalho insuperado, ele não tem equivalente. (MACHADO, 2022)

Acho que a semiótica é uma belíssima teoria. E o Plaza se apaixonou pela semiótica. No livro “Tradução intersemiótica”, o Plaza pinça o conceito de um texto do Roman Jakobson, mas o Plaza desenvolve o conceito de tradução intersemiótica aplicando a semiótica peirceana. Porque o Jakobson chegou a conhecer a teoria do Peirce - não sei se tão profundamente mas chegou a conhecer -, tanto é que ele cita. Se você pegar um texto do Jakobson chamado “Em busca da essência da linguagem”, o Peirce é elogiadíssimo ali. E ele [Jakobson] fala em incursões pan-semióticas, e em tradução intersemiótica. Então, seria mais lícito falar não em adaptação de um romance para o cinema mas numa tradução intersemiótica. Como a que o Fellini fez no “Satiricon”, de Petrônio, cujo filme é uma tradução intersemiótica da narrativa do Petrônio, que se não me engano é do século I. (KHOURI, 2022)

Julio Plaza, que participou de várias edições da Artéria, é citado por todos os entrevistados como uma figura fundamental nesse contexto. Homem de Melo comenta que ele foi um precursor da arte eletrônica, trabalhando com tecnologia além de ter uma vivência como designer e artista gráfico.

O videotexto também é outro capítulo que foi importante: o videotexto era um sistema da Telesp que ia ser lançado em São Paulo, que é um pouco precursor do e-mail naquela época, você ainda não tinha exatamente computador. E o Julio Plaza, que era muito curioso e tal, fez o contato com a Telesp e resolveu convidar poetas e artistas para fazerem experiências ali, que acabou culminando numa exposição no MIS, que chamava Arte pelo Telefone. E era um sistema que você tinha recursos para criar mensagens, tinha cores, tinha movimento, enfim. E daí depois esse projeto cresceu, foi para Bienal de São Paulo e até que o próprio Julio fez uma parte de curadoria, na Bienal que o curador geral era o Walter Zanini. (BARROS, 2022)

Segundo Omar Khouri, Julio Plaza se maravilhou pela reflexão e escritas mais teóricas, de modo que diversos temas eram discutidos por eles na época. Ele cita também outros poetas que não chegaram a publicar livros e textos mas que provocavam discussões importantes para a revista, como o Villari Herrmann. Para Khouri, o que se pretendia na Artéria era a questão de uma “fusão de códigos” (não a superposição ou justaposição deles), conceito que foi trabalhado posteriormente por Philadelpho Menezes dentro de uma categorização maior do que ele chamou de poesia visual — nomenclatura que, conforme aponta Irene Machado, visava fazer oposição à poesia concreta.

O que o Philadelpho Menezes faz posteriormente quando ele fala em “poesia de montagem intersígnica” é a primeira tentativa de classificação dessa poesia. O Philadelpho que era poeta, também. E o Philadelpho é bem mais novo que eu, eu sou de 1948, ele é de 1960. Essas questões relacionadas com a fusão de códigos estavam na ordem do dia para nós, nos anos 1970. Nós discutíamos imensamente isso. E ele entra no final da discussão, mas ele consegue sistematizar e elaborar uma classificação - que é bem discutível, mas tem o mérito de ter sido a primeira tentativa de classificação da poesia visual. [...] Então, o termo “poesia visual” é um termo insuficiente mas é o termo que se consagrou. Provavelmente vem daí que os italianos chamavam de “poesia visiva”. O que hoje predomina é o termo poesia visual, mesmo a que faz uso do movimento e é veiculada pela internet, o pessoal chama de poesia visual, de poetas visuais. Não dá para você lutar contra o termo “poesia visual” porque ele acabou por se consagrar. Ninguém fala de “poesia intersemiótica”, que é um termo preciso, porque as pessoas acham que é um termo pedante, mas seria o termo mais correto. Mas, tudo bem, não tem como fugir disso hoje. (KHOURI, 2022)

Ainda sobre a aproximação entre códigos, Lenora de Barros chegou a comentar sobre a influência que as artes e a literatura sempre tiveram em sua experiência: “Eu tinha, em um certo sentido, um pé em duas canoas: na palavra e na imagem. Até penso assim, que acabei passando pelo viés da poesia visual, que é quase uma forma de conciliar as duas linguagens

de algum modo” (BARROS, 2022). Nesse sentido, a poesia concreta se configurou como uma referência importante para a artista.

Essa ideia de tentar ir conciliando e circulando, trabalhando fora das fronteiras entre as linguagens, quer dizer, tudo isso eu devo realmente a essa descoberta da poesia concreta e mesmo até pelo arcabouço de nomes, artistas e poetas que eu fui descobrindo ali. Bom pela própria coisa do início do século, as vanguardas, através do Augusto também. Tudo bem, meu pai sabia quem era Marcel Duchamp, mas eu acabei mergulhando mais no universo do Duchamp, que eu considero também um dos artistas que para mim mais me inspiraram na vida. E de algum modo isso acaba passando pela coisa da arte conceitual, que de algum modo ele foi precursor, e que eu acho que é um aspecto também do meu trabalho. (BARROS, 2022)

Tanto Duchamp quanto Oswald de Andrade são citados como uma referência de grande importância em relação a presença do humor na revista Artéria, de modo que essa vocação pode ser encontrada em diferentes movimentos de poesia a partir dos anos 1970.

Já que nós estamos no Centenário da Semana de 1922, podemos dizer que ele [Oswald de Andrade] foi uma figura chave nessa história toda. Porque a revista de poesia com design nasce em 1922, entre o grupo de 1922. E eu acho que do ponto de vista de design para valer, a Klaxon é a única revista que é forte nessa linha. E o Oswald, se a gente pegar a oposição Mário e Oswald, o Mário é um pouco dessa linhagem da literatura séria, dessas revistas sérias, que eu falei dos anos 1950 de umas revistas que tinham “lindas ilustrações com lindos textos”, do tipo Guimarães Rosa. Que tal, né? Não é fraco. E mais: que eram relativamente convencionais na forma editorial, na forma de apropriação da página. E o Oswald foi muito mais irreverente. O Mário dominou a cena cultural brasileira durante décadas como referência modernista. E quem vai resgatar o Oswald são os concretos, porque o Oswald foi o grande inventor, no olhar dos concretos. Eles defendem que o grande Inventor dos anos 1920 foi o Oswald, que era deixado de lado pela irreverência e pelo humor. Então, os concretos vão valorizar e retomar a herança de invenção do Oswald, ainda que não pela forma poética dele. Daí, os poetas do mimeógrafo vão retomar o Oswald. Aonde? Na coloquialidade e no humor. [...] Cada um [os concretos e os marginais] pegou para um lado, totalmente. E ambos dizendo: Oswald é o cara. Ao mesmo tempo, eu acho que é exatamente por isso até que tinha uma convivência entre esses grupos. Porque tinha uma vontade de invenção dos dois lados. Pois a convivência com o pessoal de uma dicção mais tradicional era mais difícil, esses odiavam. (MELO, 2022)

O amor, ele... Olha o ato falho. Falei “amor”. O amor está sempre presente, senão a revista não existiria, não é mesmo? (risos) Mas o humor já tinha uma tradição. Como principal figura para nós, o Oswald de Andrade, que é um modernista do primeiro momento e produziu uma obra importante nos anos 1920. Mas se você pegar a Artéria 1, o próprio título está separado por “Arte” e “ria”. O humor comparece muito sutilmente nas coisas todas, mas comparece em vários trabalhos. No próprio trabalho do Oswald de Andrade, “Amor, humor”, que está na Artéria 1, com uma releitura que eu fiz mas nem coloquei meu nome - e isso tem causado até problemas fora do Brasil porque a releitura que eu fiz do Oswald, que abre o texto do Gabriel Emídio Silva

(que é um texto de crítica), foi publicada fora do Brasil nos catálogos como sendo de autoria do Gabriel quando o autor sou eu. Mas eu não estou nem aí para isso. A gente nunca ligou muito para essa questão da autoria. Tanto é que às vezes nem constava o nome no projeto gráfico. [...] Esse humor perpassa vários números de Artéria. E é claro que há um espírito duchampiano, e não é daquela linha construtiva primeira. Se bem que o Duchamp tem alguns trabalhos de linha construtiva, aqueles trabalhos de efeitos ópticos e tal, aquela ótica de precisão. Todo mundo ali amava o Duchamp, e os sobreviventes ainda amam o Duchamp. Então, a partir de um certo momento, os concretistas (e não a poesia concreta, que já não era mais aquela poesia de linha ortodoxa, já havia uma abertura) valorizaram muito isso. (KHOURI, 2022)

Nem toda arte de vanguarda tem humor, mas grandes vanguardistas foram também grandes humoristas. Oswald Andrade no Brasil é um deles, James Joyce trabalha muito com humor, o próprio Marcel Duchamp tem um humor muito sofisticado. Eu acho que o humor faz muito parte da invenção, de você surpreender o leitor, o espectador, de alguma maneira, de subverter aquilo que a pessoa espera. E isso tem muito a ver com o riso. Então o humor é uma categoria que está sempre muito presente nas artes de vanguarda, nas pessoas que experimentam. Embora não necessariamente precise ter humor, né? Mas quase todos os grandes vanguardistas do século XX operaram um pouco nesse sentido. É difícil encontrar um que não tivesse um lado humorístico. (VALLIAS, 2022)

Sobre a surpresa e o deslocamento operados pelo humor, Barros e Machado trazem uma perspectiva mais ampla sobre o uso deste recurso na poesia.

Acho que ele [o humor] estava lá desde o Oswald Andrade, que é revitalizado e trazido à tona pelos próprios concretos. O “amor humor”, aquele poema que é um dos poemas mais curtos da história. Eu acho a ideia da palavra Artéria maravilhosa, porque vem de arte e tem essa coisa irônica e tal, e ao mesmo tempo a coisa da artéria, das veias. Por exemplo, no meu próprio trabalho, eu acho que tem humor em alguns momentos, um pouco desenvolvido às vezes por expressões, essa cara de espanto, a própria situação meio surreal (até pensando, eu já falei de surrealismo). Isso de você escovar o dente e a espuma crescer, e de repente cobrir a casa - quer dizer, eu acho que aqui e ali na minha própria coluna [no Jornal da Tarde] também. Eu sempre gostei também de fazer coisa engraçada, de fazer careta, assim, isso é coisa até mais pessoal. E o humor, a sátira, a ironia, a paródia, eu acho que são aspectos que, na verdade, acompanham a história da humanidade e do processo criativo. Que são vias, são artérias, né? O humor é uma artéria também que de algum modo provoca, tem uma função no sentido de te deslocar. Às vezes, até o tragicômico, uma coisa de revelar sentidos às vezes opostos através do próprio humor. [...] E ao mesmo tempo é um recurso, né? Até de linguagem, de comunicação, que permite que você se surpreenda, desloque quem está recebendo aquilo, a fruição. (BARROS, 2022)

O que eu penso é que o humor é sempre esse descompasso, se você for pensar bem. Não é à toa que volta e meia existe a necessidade de controlar o humor, de censurar o humor. Porque o humor não tem muito limite, se faz humor com tudo. E dependendo do humor que se faz com alguma coisa, ele pode levar a consequências drásticas, como foi o caso da invasão daquele jornal francês, o Charlie Hebdo, em 2014. O humor realmente não tem fronteira. Desde Aristófanes, com as peças satíricas, ele dizia que o riso tem que ser esse riso consciente. Então o que é o riso consciente? É aquele que te provoca a você levar o pensamento para uma outra direção, a coisa do

duplo sentido, aquele lusco-fusco. Aquilo que o Jakobson falava que quem não consegue entender o duplo sentido de uma piada tem algum problema de cognição. Então o humor, para mim, é isso: ele é desviante, ele nunca é convergente. Ele é sempre desviante, ele é sempre transgressão. Ele transgride porque ele rompe o tempo todo com normas. Então isso daí está em tudo que você pode pensar, desde algo como uma piada, por exemplo, que leva o riso fácil. Mas o riso fácil pode ter lá uma profundidade muito grande, como me parece que seja o caso daquilo que o Aristófanes fazia no mundo grego. Como ele também pode ser transgressor do ponto de vista de mudar padrões. De alterar padrões de comportamento, alterar padrões de realizações. E eu acho que o design joga com esse lado desviante e transgressivo, porque quando você usa um código para fazer uma outra coisa, você está desviando. [...] O designer trabalha com códigos, tudo que tem a ver com códigos interessa para a poesia. Tem a ver com poesia, não tenha a menor dúvida. (MACHADO, 2022)

Por outro lado, a relação entre a poesia e o design, uma das primeiras questões que surgiram neste trabalho, também foi explorada nas entrevistas, de modo que Barros e Vallias comentam sua percepção sobre o tema²⁰.

Primeiro, eu tinha uma afinidade com as artes gráficas. Até mesmo porque meu pai também praticou artes gráficas e teve um escritório com Alexandre Wollner, fizeram cartazes e até o livro do Cummings, que é tradução do Augusto, a primeira edição teve a capa do meu pai e do Wollner, enfim. Então ali eu já tinha um interesse. Até mesmo por isso que também acabaram me convidando para trabalhar na Folha nessa área, embora não tivesse a formação. Eu sempre fui muito apaixonada pelo design gráfico, pelo design em geral, e especialmente pelo design gráfico. E a convivência com o Julio Plaza também, né? Que era um grande artista gráfico. E o meu próprio trabalho, de fato, eu acho que ele é um trabalho num certo sentido muito gráfico. Por exemplo, o Procuro-me que eu criei como um cartaz lambe-lambe, e eu acho que ter passado também por esse período de trabalhar com design editorial na Editora Abril, esse próprio contato com o Roger Black, no projeto da [Revista] Placar quando foi feito por eles, que estava surgindo o Photoshop, a descoberta das possibilidades que o instrumental desse programa dava, os próprios títulos das matérias. A gente brincava que tinha a ver com poesia visual, porque eram títulos elaborados, a ideia de você traduzir visualmente aquilo que está sendo dito, que era uma pesquisa também da poesia concreta. Então acho que o design de modo geral, e particularmente o gráfico, atravessa meu trabalho de fato. É uma dimensão importante, quer dizer, que faz parte da estruturação. (LENORA, 2022)

Então, o design para mim surge, na verdade, da própria poesia, da definição do Décio Pignatari: “O poeta é o designer da linguagem”. Foi, na verdade, usando a forma para fazer poemas que eu fui pouco a pouco - e também, depois com o computador - reunindo, aprendendo o recurso que depois foi me profissionalizando, tanto no campo do design gráfico propriamente dito, como no campo da produção de mídia interativa para internet. Eu me tornei um pioneiro da internet no Brasil quando voltei para cá, tanto da multimídia como da web. Então, boa parte dos trabalhos que eu faço são de poesia aplicada, às vezes são coisas onde eu sou chamado a usar da minha criatividade e das minhas concepções poéticas para desenvolver um trabalho para terceiros. Então, eu não costumo separar muito, quer dizer, não é que eu sou um designer gráfico. Eu não tenho formação nenhuma de design gráfico. Todo o meu

²⁰ Devo adiantar que, diferentemente do que parecia no início da pesquisa, esta não parece ser mais uma pergunta sobre dois campos inteiramente separados.

interesse, na verdade, é voltado à poesia. À poesia visual e concreta. A partir de onde também houve uma interação muito grande de designers e artistas plásticos, né? [...] Se você ver, alguns poemas do Augusto [de Campos] são logotipos. Quer dizer, o mesmo conceito que ele usa para criar aquilo é o que um bom designer usa para fazer uma identidade visual para uma empresa. Ele está usando os mesmos processos, só que para finalidades diversas. Então eu acho que, quando você opera hoje, mesmo a partir da Pop Art, você não tem muito mais como definir as coisas por elas mesmas, mas muito mais pelas intenções dos seus criadores ou do círculo e da rede de relacionamentos e de diálogo que o criador busca. Então é um pouco inútil hoje você tentar pegar um trabalho e dizer por si só, se ele é um trabalho de design, de poesia ou de artes plásticas. Pode ser na verdade as três coisas, dependendo da ótica ou da perspectiva que você decide abordar para examinar o trabalho, mas por ele só não existe algo essencialmente do trabalho dizendo “eu sou uma peça de design gráfico”, “eu sou uma peça de arte”, “eu sou uma peça de poesia visual”. (VALLIAS, 2022)

Para além da concepção conjunta do design e da poesia na contemporaneidade, Machado e Khouri apresentam como essa relação remonta a um contexto histórico muito anterior.

Eu acho que a poesia e o design retomam uma tradição que é anterior a toda uma tradição que se formou depois que se concebeu “ocidente”. Porque “ocidente”, na verdade, eu aprendi que é uma invenção. Porque os gregos (que não sabiam que eles eram “ocidentais”), entendiam “arte” e “técnica” como sendo a mesma coisa. Então se a gente for pensar bem, design tem desde os gregos, quando eles falam de *ars techné*. Por que *ars techné* é o que? O fazer. E o fazer do ponto de vista de *poiésis*, ora, *poiésis* é essa possibilidade de construção do ponto de vista de um projeto. E o design o que é? O design é isso, só que os projetos do design que a gente conhece a partir da Revolução Industrial são de, vamos dizer assim, jogar, combinar, arranjar e processar códigos. E então ele tem uma arcabouço restrito, mas ao mesmo tempo ele tem válvulas de escape que vão para a *ars techné*, onde se processa a criação. Então, ele tem ao mesmo tempo um fechamento e uma abertura. Ora, isso daí tem a ver com a *poiésis*. Então, o design e a poesia, sobretudo pensando a poesia no sentido amplo, não só do ponto de vista da palavra, seja ela dita ou escrita - mas também de todas essas performances que a gente fala hoje, né? Performances, de tudo, de um conjunto, que está na página, que está na sonorização, como está nos mais variados lugares, né? Num cartaz de publicidade... Ou seja, não tem um lugar definitivo para o design acontecer. O design acontece nos mais variados lugares, que é exatamente essa a função dele. É realização dessa *ars téchné* onde quer que ela aconteça. Porque a *poiésis* não está presa a poesia como o ocidente acabou desenvolvendo essa noção, não, a poesia está em todo lugar. Não é à toa que esses poetas todos estendiam a poesia para tudo quanto é lugar. [...] Então, quer dizer, para entender a *poiésis* a gente tem que colocar no nosso horizonte que isso daí é uma concepção do fazer artístico, da *ars techné*. Mas isso é anterior a esse fazer dirigido que foi sendo moldado na perspectiva de um “ocidente”. [...] A criação não é aquela coisa imaginosa. É aquilo também, mas é também você fazer coisas, como o designer faz. Forma. O que é forma? Forma é isso, a forma diz o fazer de uma substância, por isso que a discussão mais estúpida é a discussão de separar a “forma” e “conteúdo”, isso daí é outra imposição. Na verdade, as coisas acontecem juntas. (MACHADO, 2022)

Existia toda uma tradição oral até que os poemas puderam ser grafados. No caso do Ocidente, os gregos estão na nossa origem primeira. É claro que há civilizações anteriores, que inclusive influenciaram os gregos, mas os gregos adotam e adaptam o alfabeto dos fenícios. Então, a partir de um certo momento, os poemas passam a ser

escritos. E eles já ganham visualidade. E uma certa valorização da visualidade você já pode perceber na poesia grega nos chamados poemas figurativos que surgiram na época da civilização helenística, no século terceiro antes de Cristo, por exemplo. O pessoal geralmente usa o termo Latino “Carmen figuratum”, plural “carmina figurata”. O que o Apollinaire vai chamar depois de caligrama. Caligrama é uma referência à letra bonita, uma palavra totalmente grega. Então, é o seguinte: se você valoriza a parte gráfica, a parte visual do poema, se você valoriza a colocação do poema no branco da página, ou na pedra, você só faz isso bem se você for um designer de fato. Mas não é só nesse sentido que o Décio se refere ao “poeta como designer da linguagem”. Mesmo quando você faz um poema que não seja escrito, você está desenhando mentalmente o ritmo, que pode ser tanto auditivo, como pode ser visual. [...] Porque o domínio do verso, por exemplo, é o domínio de uma tecnologia. Agora, você pode pegar nesse duplo aspecto: tanto você pode trabalhar em termos de idioma ou da mescla do idioma, quanto com elementos de códigos da visualidade. O poeta é considerado um designer porque ele cria esses desenhos tanto mentais como perceptíveis pela visão, de uma maneira incomum, porque a poesia é algo incomum. Ninguém sai dizendo “no meio do caminho desta vida me vi perdido em uma selva escura”, do inferno do Dante. Ou qualquer coisa do tipo: “Por mais que eu tente, por menos de mim há demais nesse talvez”, isso é Antônio Risério. Então, a poesia é algo incomum de fato, tanto a poesia chamada “visual” ou “intersemiótica” como a poesia tradicionalmente verbal, feita em versos. É importante saber a coisa do verso mesmo que você não os faça, para você entender toda a poesia que foi feita nos últimos 2700 anos. [...] E quando o Décio fala “O poeta é um designer da linguagem” ele não se refere só aos concretistas dos anos 1950, por exemplo, de alguém que tenha feito “Coca-cola” ou de alguém que tenha feito esse “Eis os amantes”, que é do Augusto de Campos. Mas você pode falar que Camões é um designer da linguagem. [...] É um trabalho especial com a linguagem. Sempre ministrava um curso com meus alunos sobre poéticas, que chegava até à poesia visual, mas começava com poesia verbal, e eu falava: “o artesão tem consciência do ofício. O artista tem consciência além do ofício, tem consciência de linguagem”. [...] Quando o Jakobson fala que a função poética não é exclusividade do poema é claro que a função poética no mais alto grau você vai encontrar nos poemas. Mas até na publicidade você pode encontrar a função poética, certo? Isso não quer dizer que aquele texto seja um poema. (KHOURI, 2022)

Esse trabalho especial com a linguagem que a poesia opera também foi investigado por Jakobson.

A poesia tem esse campo de dificuldade, porque as palavras nunca significam um significado preciso, né? “As palavras flutuam” como o poeta Khlebnikov dizia e o Jakobson acabou incorporando como conceito. Os significados, eles flutuam numa zona de variações, assim como os sons. Então por isso que nesse campo está tudo muito junto, né? É o linguista, que se aproximando do campo da medicina descobre coisas que, de repente, ele acha que está na poesia - e realmente os poetas confirmam. Então são pensamentos, não vou nem dizer que seja pesquisa, porque afinal de contas os poetas não tinham essa intenção no sentido de fazer alguma coisa com essa perspectiva, não: eles simplesmente criavam. O Jakobson que ia fazendo as junções. Claro que não era só ele, mas ele foi uma das pessoas de maior destaque. E ele conseguia fazer articulações não somente nesse campo da “ciência dura”, vamos dizer assim, na ciência biológica, e também com a poesia, mas ele também conseguia fazer associações com as obras pictóricas, as artes visuais. Então, ele foi um grande parceiro do Malevich, por exemplo. (MACHADO, 2022)

No caso da poesia intersemiótica, contudo, por mais que a fusão entre códigos possibilite trabalhos de maior exploração no sentido da invenção, Vallias alerta que essa transdisciplinaridade gera também desafios no reconhecimento dessa poesia.

Acho que é um problema dos curadores ou organizadores de livros. Tem esse problema: até onde vai uma coisa e até onde vai outra. E, para mim, realmente não tem como definir pelo objeto, tem que definir pela rede de articulações que o criador buscou com aquilo. [...] É mais interessante, mas às vezes você fica meio à deriva no meio das instituições, né? O meio cultural de certa forma é regido pelas instituições, e quando você fica numa posição muito vaga circulando no meio dos meios você acaba tendo pouca repercussão nessas instituições. Mas é o risco que se corre. (VALLIAS, 2022)

Entre os poetas concretos, aquele que trabalhou mais especificamente no design enquanto um campo foi Décio Pignatari.

O Décio também se encaminhou para a arquitetura, ele foi criador do primeiro curso de design industrial, ele e evidentemente todas as pessoas envolvidas que tinha esse interesse não exatamente na comunicação, mas na comunicação do ponto de vista de uma produção que depende de um contexto industrial, ou seja, que depende de um contexto de linguagem, de códigos, que eu diria culturais, que têm esse vínculo com uma atividade industrial. Então ele achava isso extremamente significativo e importantíssimo para o mundo naquela época, no pós-guerra, tudo é uma questão de pós-guerra. Isso daí era uma demanda do pós-guerra, e realmente o curso [de design] surgiu logo em seguida, por volta de 1960, e marcou esse momento da entrada do Design, do desenho industrial como eles chamavam, que depois foi se encaminhando para a produção de objetos, etc. (MACHADO, 2022)

Sobre a prática do design enquanto uma atividade mais ampla, André Vallias apresenta o conceito de “diagrama” como central à ideia de projeto — perspectiva que presente já em seu segundo poema publicado na Artéria, “Nous n'avons pas compris Descartes” (“nós não entendemos Descartes”), um trabalho tridimensional feito em AutoCAD que foi impresso em serigrafia pelo Omar Khouri.

É porque o designer dá forma. A palavra “design” na verdade é uma palavra estranha, porque é uma palavra de origem Latina que a gente usa em inglês - até em Portugal, que tem uma certa birra em usar termos estrangeiros, eles traduzem tudo numa outra palavra. Mas, na verdade, é uma palavra que vem do latim de “designare” e que deu na palavra “desenho”, mas ninguém usa desenhar como o verbo do designer. Porque o design é uma coisa mais ampla, de projeto. Pode ser também de produto... É uma palavra muito ampla, usada em vários campos do conhecimento, não só propriamente do design, né? É interessante que quando a gente usa o verbo para descrever uma atividade, que muitas vezes me perguntam “como você escreve?”, eu custumo dizer que eu não escrevo. Eu não gosto de escrever. Na verdade, a minha atividade não é linear como uma escritura. Na escritura é muito se ir botando os pensamentos em linha. A questão é que o designer não trabalha linearmente, não é um encadeamento linear. O verbo que a gente usa, muito sugestivo, é o verbo “diagramar”. E “diagramar” do grego é “escrever entre”. Então a escritura que é feita no design é

escrita entre os elementos heterogêneos, em que você vai arrumar uma forma, dar o design dessa forma, fazer a disposição ideal para que cada um desses elementos atuem sobre os outros de uma maneira enriquecedora. Que todos esses elementos estejam interagindo entre si, a formar um conjunto rico. Uma boa peça de design é quando você fala “se tem o texto, se tem uma imagem, se tem uma forma geométrica, todos eles têm que estar colaborando para um efeito total”. Isso é um bom design, né? O efeito do verbo diagramar. Por isso que eu costumo dizer que o poema na minha concepção é um diagrama. Todo poema é um diagrama porque ele está colocando de uma maneira espaço-temporal objetos e elementos que podem ser os mais híbridos, os mais diversos possíveis. Não se trata mais de questionar se é palavra, se é linguagem verbal, linguagem sonora, até porque essas mesmas linguagens são híbridas também. (VALLIAS, 2022)

Além da poesia concreta, os entrevistados mencionam também outras referências de grande importância que fazem parte de seu trabalho e interesse de investigação.

Olha, eu acho que a grande influência que a minha geração sofreu foi da poesia concreta, mas, por exemplo, quando eu vim a conhecer a poesia concreta, eu praticamente conhecia toda a história das artes plásticas. Eu me lembro que, em 1967 (que eu nem sonhava com a poesia concreta), eu visitei o MASP na Rua 7 de Abril, e aquilo para mim foi uma revelação: você ver quadros de Cézanne, Monet, Manet, Renoir, Picasso, quadros renascentistas como de Giovanni Bellini. E eu já era um estudioso de história da arte há muito tempo. Eu tinha uma paixão pela pop art, também. Teve uma bienal de São Paulo onde houve uma verdadeira invasão da Pop Art americana. Então eu já tinha muito conhecimento de pop art, e tal. A poesia concreta entrou aos poucos na minha vida mas entrou com uma firmeza incrível. Então, influências que nós tínhamos: da poesia concreta, da pop art americana e inglesa, de dadá, da arte construtiva dentro do ramo das artes plásticas, como Mondrian e Josef Albers, artistas que estavam ali vivos na nossa cabeça. E alguns artistas brasileiros, além dos de linha construtiva, como Fiaminghi, Geraldo de Barros (que é pai da Lenora, por sinal), Waldemar Cordeiro. Havia alguns outros artistas por quem a gente tinha grande admiração como Antônio Dias, como Regina Silveira, Julio Plaza... (KHOURI, 2022)

A poesia concreta, o grupo dos concretos foram fundamentais na minha formação. Por outro lado, ao mesmo tempo, tem todo um contexto da arte conceitual, da descoberta do grupo Fluxus, de performance ali em um momento em que estava intenso, da própria pop art, e fora que eu era beatlemaníaca, ainda sou. [...] Enfim, então quer dizer, tinha todas essas influências, e dali a pouquinho foi entrando no contexto dos anos 1980. Eu tive um primeiro casamento de 1979 com o poeta Duda Machado, que participou da Navilouca, e tinha todo esse grupo também que frequentava a casa do Augusto, e do próprio Haroldo muitas vezes. Tinha a coisa da tropicália, eu conheci o Caetano, Gil, e todo pessoal, né? Enfim, era aquele momento ali de sentar e estar cercada de estímulos daquele período. [...] Eu brinco que é uma palavrinha mágica, é a própria expressão do James Joyce (que está no Plano Piloto da poesia concreta), que é a expressão verbivocovisual: essa ideia de trabalhar com a linguagem em todos os aspectos. Daí eu fui percebendo, e foi meio um movimento que foi natural, aos pouquinhos, que eu fui me arriscando e tal, na ideia de sair (embora Mallarmé já tivesse saído há muito tempo), mas a ideia de sair do “bidimensional” da página e ir para o espaço, quer dizer, como levar a palavra, o som, o verbivocovisual, trabalhar com o que, justamente, os próprios concretos tem muitas gravações, isso já estava ali também na pesquisa deles, a ideia de oralizar os poemas e trabalhar vocalmente, né? Então esses aspectos eu fui levando aos

pouquinhos para o espaço. Até que eu morei em Milão, quando meu marido foi correspondente entre 1990 e 1991, e foi quando eu fiz minha primeira exposição individual. (BARROS, 2022)

Em uma pergunta sobre a quantidade relativamente menos expressiva de mulheres na poesia da época, Barros explica que tinham presenças como a de Alice Ruiz e a de Ana Cristina César no Rio de Janeiro, mas que entende que o fato de esse não ser um número tão representativo quanto o de presenças masculinas é resultado das circunstâncias do período, e não de qualquer tipo de restrição com a participação poetas mulheres, que também se faziam presentes nas publicações.

Se você passa pelo viés histórico, das conquistas femininas... Bom, aquele período ali dos anos 1960 e 1970, a partir da pílula, daquelas conquistas, da liberdade, do corpo e tudo mais, é um momento que realmente a mulher também começa reivindicar, de fato, oficialmente, um lugar na sociedade em geral. Por exemplo, quando teve a exposição das mulheres radicais em 2016, a primeira exposição que eu participei, fui convidada, e tal, que pegava o período de 1960 a 1985, foi um trabalho de anos das curadoras a Cecilia Fajardo e Andrea Giunta, de pesquisa de artistas na América Latina, e grande parte desconhecida, que estavam fazendo trabalhos potentes, intensos, fortes, muito tendo o viés do corpo, trabalhando com a ideia de corpo e tal, o corpo da ideia. E quando eu vi a exposição, na abertura, eram 120 artistas e muitas trabalhando naquela época. Tinha uma sintonia geral, sem ninguém se conhecer. No Brasil, a própria Lygia Clark, que também está dentro do universo das minhas influências. E eu acho que a Lygia também, principalmente nessa área da pesquisa que ela fez no final da vida, da coisa do corpo. Então foi surpreendente você ver que você tinha um monte de irmãs que você não tinha ideia, e no mesmo período desenvolvendo trabalhos que tinham afinidade. E muitas delas também, por questões da vida, de circunstância da vida, de sobrevivência, a própria coisa de ter que cuidar de filho e ao mesmo tempo sobreviver, e por aí vai, que fizeram trabalhos e depois tiveram hiatos na vida, de parar de trabalhar, de fazer trabalhos para se dedicar a vida, aos filhos e tal. Então, acho que no contexto geral, de fato, não é o que interfere diretamente na questão de não ter tantas presenças femininas nas revistas, nas publicações, mas na verdade existe um contexto histórico aí, né? Que a gente foi conquistando e que hoje em dia inclusive estão muito vivas essas questões, a participação da mulher. Isso está sendo reivindicado diariamente. (BARROS, 2022)

Sobre a relação de sua poesia com a questão do corpo, ela comenta:

Mas essa ideia que entra e que eu acho que está ligada diretamente à questão do corpo é a ideia da performance. Quer dizer, [Homenagem a] George Segal, a coisa da língua... E assim ali começou a apontar um caminho que eu comecei a me interessar e a curtir. Talvez até esbarre um pouco nessa questão da performance. Teve um momento também na minha adolescência de 15, 16 anos, nesse período que eu estava também querendo fazer teatro. Eu acho que passa também um pouco por essa vontade de representar, assim, o aspecto dramático no sentido do próprio teatro e tal. E ao mesmo tempo naquela época, você tinha já muitas experiências incríveis de experimentação no próprio teatro, Zé Celso e por aí vai. (BARROS, 2022)

Falando sobre a criação de um de seus trabalhos mais conhecidos, Lenora de Barros conta como a obra *Poema* foi feita em 1979.

Eu estava tentando escrever um poema com máquina de escrever, com palavras, que falasse sobre o nascimento de um poema. Então eu também estava ali impregnada de Mallarmé, da página em branco, e eu ficava olhando a máquina de escrever, ficava imaginando quantos poemas nasceram ali com esse alfabeto ocidental. Mas eu não conseguia, eu levei meses e meses tentando, e daí aquela história: faz, faz, arranca a página e joga fora. Bom, um belo dia, depois de muito tempo nessas tentativas, eu fui deitar (e nem estava pensando no assunto), era tarde da noite, e daí sabe quando você está entre o sono e a vigília, meio dormitando... E de repente começaram a aparecer, a pular na minha cabeça a imagem da minha língua na máquina, os ganchos puxando e eu acordei com aquilo, excitada, e então levantei (e era tarde, eu não podia fazer nada). E daí, enfim, no dia seguinte conversei com a minha irmã que é artista também (e na época até estava muito voltada para fotografia), contei a experiência para ela e a gente fez juntas a sequência. Ela registrou as imagens, editamos e tal, e dali um tempo surgiu a oportunidade do convite do Omar e do Paulo para publicação. Então fiz questão de manter o nome “Poema” considerando que é, pelo menos para mim, essa ideia da concepção da língua fecunda. Porque você tem em português: língua-linguagem, língua-órgão, língua-idioma, né? Então, essa ideia da língua fecundando a linguagem da língua, que seria o poema. Então é um poema sem palavras, é o nascimento de um poema sem palavras. (BARROS, 2022)

Entre os anos 1986 e 1990, a artista foi convidada para ser editora de arte do jornal Folha de São Paulo, período em que mencionada ter tido uma experiência intensa com o design.

É um período também que começa a surgir o computador, Macintosh e daí me envolvi lá com um projeto gráfico da Folha, participei de toda a cadernização do jornal, fiz logotipo novo, enfim. [...] Vou para Milão, retomo com meu trabalho mais pessoal, e daí quando eu volto de Milão eu voltei como editora de fotografia da Folha, daí tenho toda uma experiência na área de fotografia, que foi maravilhosa também. E tudo de algum modo, de uma forma, sobrevivência (ter que trabalhar e tudo mais), mas ao mesmo tempo dentro de um trabalho de áreas de muito interesse para mim. Daí eu saio da Folha em 1993 para tentar retomar meu trabalho e, porque estava também com a sensação de que o que eu tinha que dedicar à Folha já estava feito, enfim, resolvi sair da Folha e dali um pouco eu recebi um convite de um amigo, que era diretor de redação do Jornal da Tarde, o Fernão Mesquita, pois estavam fazendo uma reforma gráfica no Jornal da Tarde e estavam chamando novos colunistas: ele me chamou se eu queria ter uma coluna semanal no Jornal da Tarde. Bom, aceitei o convite, era uma coluna também (acabou de sair um livro onde eu reúno algumas dessas colunas) que chamava Umas, e que foi assim um capítulo fundamental na minha trajetória, porque foram três anos de fazer uma coluna todo sábado - uma coluna de fato, de jornal, até tenho aqui posso depois te mostrar um pouco só para você ter uma ideia. Mas nessa coluna eu tinha plena liberdade, e eu mesma diagramava ela, fazia o layout com a experiência que eu tinha, eu criei o logotipo, tudo isso com a experiência que eu já vinha trazendo de design da Folha. Editava as imagens e naquela época não tinha Google, né? [...] Ficava criando relações e daí fui desenvolvendo também um texto mais poético, onde eu entre aspas também conversava com outros artistas e muitas artistas mulheres, que também eu curta e que também estavam ali dentro do meu universo de interesse, como a Cindy Sherman, a própria Lygia Clark (tem várias colunas conversando com trabalhos dela). Então esse período da coluna foi assim um laboratório, era o meu ateliê. Fui criando também sistemas ali, de fazer várias ao mesmo tempo, e muito trabalhando com a associação de imagens. (BARROS, 2022)

Já em Milão no início dos anos 1990, ela menciona ter conhecido André Vallias, período em que publicou trabalhos que estavam em sua exposição na revista Tranfutur, que ele fez em Kassel (Alemanha).

Contando sobre o início de sua carreira, Vallias menciona ser de uma geração posterior à das revistas experimentais, tendo iniciado seu trabalho com poesia impressa em serigrafia em 1985. No ano de 1986, pouco antes de ir para a Alemanha, ele ganhou um importante edital da galeria Macunaíma da Funarte.

Eu me inscrevi e fui a única pessoa no Brasil naquela época a inscrever um projeto de poesia visual. Então com isso eu ganhei uma primeira exposição individual minha. Eu tinha imaginado que várias pessoas iriam mandar coisas, né? A Funarte então era dirigida pelo Luciano Figueiredo que é um artista plástico também ligado à poesia visual, e ele gostou do meu trabalho e tal. Mas aí eu já estava de partida para a Alemanha. Então eu nem pude ver eu mesmo a exposição feita. Enviei o material e fui então para a Alemanha. Aí na Alemanha eu continuei o contato com o Omar. Ele me pedia alguns trabalhos para a Artéria, e eu tenho impressão que o primeiro que eu publiquei era um trabalho feito em letraset, porque na Alemanha eu já não tinha condições e espaço para fazer serigrafia. Então, eu comecei a usar letraset até em 1989 comprar meu computador, e aí enveredei pela mídia eletrônica. (VALLIAS, 2022)

Segundo Vallias, seu trabalho começou bastante inspirado pela poesia concreta e posteriormente passou a se orientar pelos recursos propiciados pelo computador:

Então eu comecei também a explorar recursos de animação, recursos de interatividade... Comecei também a mexer com edição digital de filmes, de fazer produção a partir de film footage, quer dizer, assim como pego imagens estáticas para fazer algum trabalho, pegar a sequências de filmes, processá-los e fazer poesia a partir disso. Então acho que a minha preocupação principal é estar experimentando. [...] Então eu acho que, digamos, trabalhando nesse lado digital, a gente também começa a se descolar um pouco dessa ideia de um formato fechado por uma obra, né? Você já não sabe exatamente que formato a obra vai demandar, pode ser que funcione de um jeito agora mas passa a funcionar de outro jeito depois né? Então fica tudo como um certo campo experimentação aberto. (VALLIAS, 2022)

Essa concepção experimental de criação, central para o projeto pioneiro de revistas experimentais, pode ser analisada desde o nome da Artéria. Relacionando o conceito de “artéria” com a criação das vanguardas russas que se difundiram e multiplicaram no início do século XX, Machado traz uma perspectiva importante sobre a forma que estas produções se articulavam, em uma reflexão que pode nos ajudar a pensar o contexto e a atuação da publicação pesquisada.

Uma artéria é um sistema que permite uma circulação do ponto de vista orgânico, e imagina, as nossas artérias são responsáveis por todo o movimento da circulação de sangue que nos mantém vivos, que garantem a vida de todos os órgãos. A gente não fala sobre as “artérias” de uma cidade? Quais são as artérias da cidade? Aquilo que permite a circulação de todo mundo em todos os lugares. Então, quando a gente

pensa nas artérias, a gente entende a atividade desses artistas da vanguarda russa. Porque artéria significa o que? Que todos trabalhavam conjuntamente, que era um trabalho daquilo que eu falei que, do ponto de vista teórico, nem os próprios teóricos da semiótica peirceana conseguem alcançar, que tem uma base prática que é a semiose, a intersemiose. Como aquilo que um órgão não faz e o outro faz. Mas por que ele faz? Porque a artéria vai levando as condições, vai irradiando o sangue para que um possa colaborar com o outro e vá garantindo a manutenção da vida.

(MACHADO, 2022)

Abrigando o trabalho inventivo e as investigações de diferentes poetas, designers e artistas, a revista Artéria não só levou adiante as conquistas da poesia concreta como criou seu próprio legado. Quase 50 anos depois de sua criação, a publicação originalmente mutante ainda se transforma dentro de sua profunda rede de interlocução e exploração gráfica, estimulando o diálogo e o pensamento crítico nos caminhos mais diversos e imprevisíveis.

7. ANÁLISE GRÁFICA DAS OBRAS

7.1 Preparação

A etapa de análise gráfica foi precedida pela visitação de acervos públicos e privados em que se encontram exemplares da revista Artéria, pelo registro das obras e pela obtenção de alguns exemplares mais recentes da publicação por meio de endereços eletrônicos, como foi o caso das edições 9 e 10.

A primeira visita realizada foi ao apartamento e acervo pessoal de Irene de Araújo Machado, onde pude acessar as edições 5 e 6 da revista, além do encarte da Artéria 4. A segunda visita, ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, se destinou ao acesso das edições 1 e 2 da publicação, e contou com o auxílio da documentalista Michelle Alencar. Já a última visita, ao apartamento e acervo pessoal do generoso Omar Khouri, tinha como objetivo o acesso às edições 7 e 11 da Artéria — mas resultou no ganho destes exemplares pelo editor da revista.

Quanto às características técnicas de cada edição, o catálogo digital da exposição *Artéria 40 Anos: revista de poesia* (ESPAÇO LÍQUIDO, 2016) possibilitou o acesso a informações mais específicas das peças, que foram incluídas na análise.

Seguindo o referencial teórico estudado no tópico 5.4, a análise gráfica se desenvolveu em uma primeira tentativa de conexão e síntese das categorias e propostas estudadas, a fim de criar um modelo analítico que pudesse guiar o exercício de percepção sobre as obras.

7.2 Proposta de modelo analítico

O desenvolvimento do modelo analítico buscou um percurso de percepção direcionada partindo dos elementos formais mais facilmente reconhecíveis até chegar às relações sígnicas que dependem de um maior trabalho de análise. Essa graduação (do geral para o particular) foi antecedida por uma demorada observação sobre as obras conforme apresenta SANTAELLA (2007), buscando a desautomatização dos sentidos perceptivos, e começou com as classificações tipológicas apresentadas por MATTAR (2020), desconsiderando a categoria

“layout” — compreendida como integrante dos elementos técnico-formais propostos por VILLAS-BOAS (2009).

Em seguida, o modelo propõe a análise da dimensão formal da composição segundo VILLAS-BOAS (2009) (entendendo que os “componentes textuais” dos “elementos estético-formais” do autor são abarcados por Brisolara), e a análise e da dimensão formal da tipografia dentro das categorias de microtipografia, mesotipografia e macrotipografia segundo BRISOLARA (2010), observando que a dimensão da paratipografia apresentada pela autora (referente a materiais, instrumentos e técnicas de reprodução tipográfica) também já estaria abarcada nas definições tipológicas de MATTAR (2020).

Após esse primeiro trajeto de análise em um nível técnico, a proposta se desenvolve com a análise tipográfica em sua dimensão semiótica (BRISOLARA, 2010), compreendida entre as relações icônicas, indiciais e simbólicas da tipografia aplicada na composição. Ao final, a análise se encerra com uma leitura das relações semióticas presentes nas obras a partir do conceito de interpretante dinâmico energético peirceano, seguindo sua definição por SANTAELLA (2005).

Neste trajeto, apesar de fazer parte do referencial teórico de análise gráfica, compreendeu-se que não seria possível enquadrar as classificações mais detalhadas de GOLDSMITH (1980) dentro deste modelo. Isso ocorreu por razão da graduação entre a análise técnica e a análise semiótica aqui descritas enquanto um método de facilitar a análise, que permitiu uma maior flexibilidade no uso desta proposta entre trabalhos distintos, e pela observação nos primeiros exercícios de análise sobre uma sobreposição entre as categorizações propostas por GOLDSMITH (1980) e as categorias analíticas de VILLAS-BOAS (2009), que já as havia considerado para sua formulação.

As dimensões sintática e semântica de MORRIS (1938) foram compreendidas, respectivamente, como parte da dimensão formal da composição (VILLAS-BOAS, 2009) e da tipografia (BRISOLARA, 2010). Já a dimensão pragmática, relativa ao interpretante que efetua a leitura sínica em si, foi assimilada como parte da análise do interpretante dinâmico energético segundo SANTAELLA (2005), tendo em vista que esse tipo de percepção corresponde a um trabalho analítico inherentemente subjetivo.

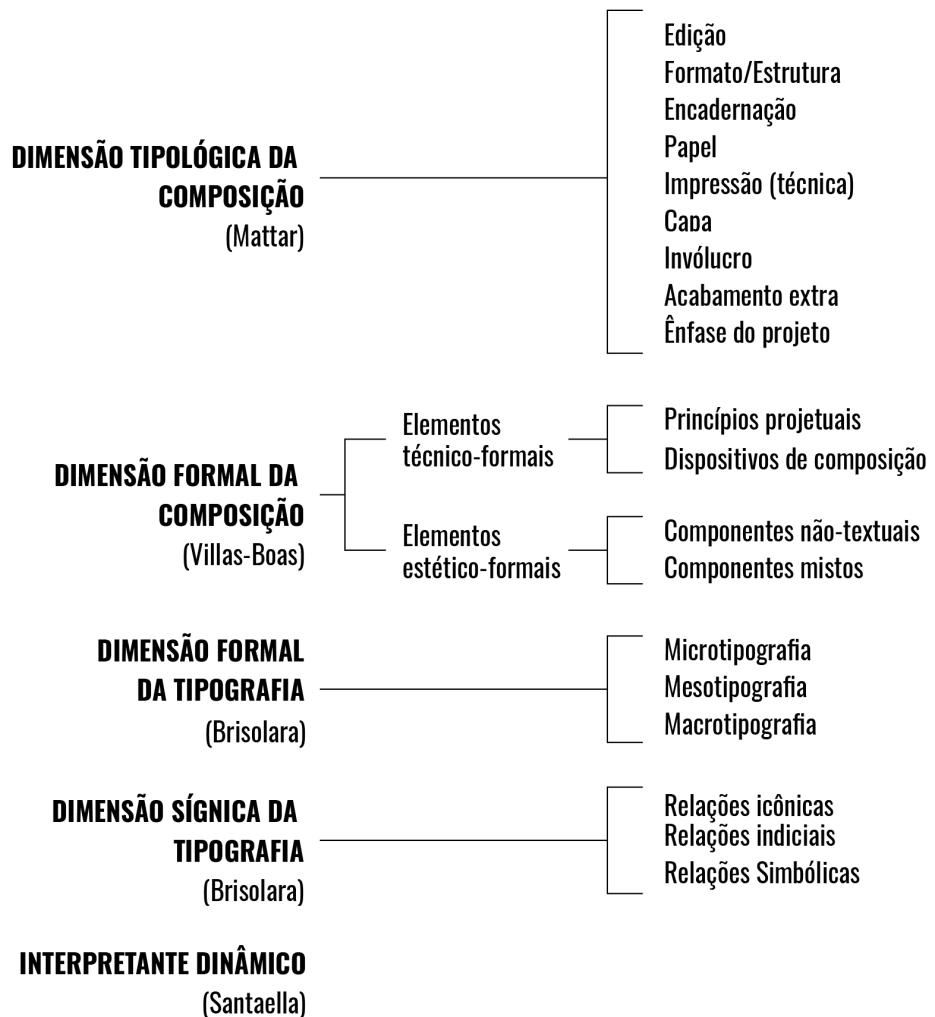


Figura 68: Proposta de modelo analítico

O modelo analítico proposto foi adaptado a cada caso, considerando a variedade das composições e das relações traçadas, como pode ser visto na análise de obras que não possuem representação tipográfica.

7.3 Análises

Nessa etapa, considerando o objetivo final de desenvolvimento de um projeto gráfico, tomou-se como requisito um recorte baseado somente nas edições impressas da Artéria. Para a definição do recorte, considerando as revisões bibliográficas realizadas até o momento, foram procuradas obras que tivessem um trabalho mais focado em tipografia, na reprodução de composições fotográficas ou gravuras, no destaque à natureza técnica do poema em si, na apropriação de figuras ou temas próximos ao campo do design e na exploração simbólica de relações entre texto verbal, cor e imagens.

7.3.1 Luciano Figueiredo: *Bye bye baby... (roda de stills favoritos)*

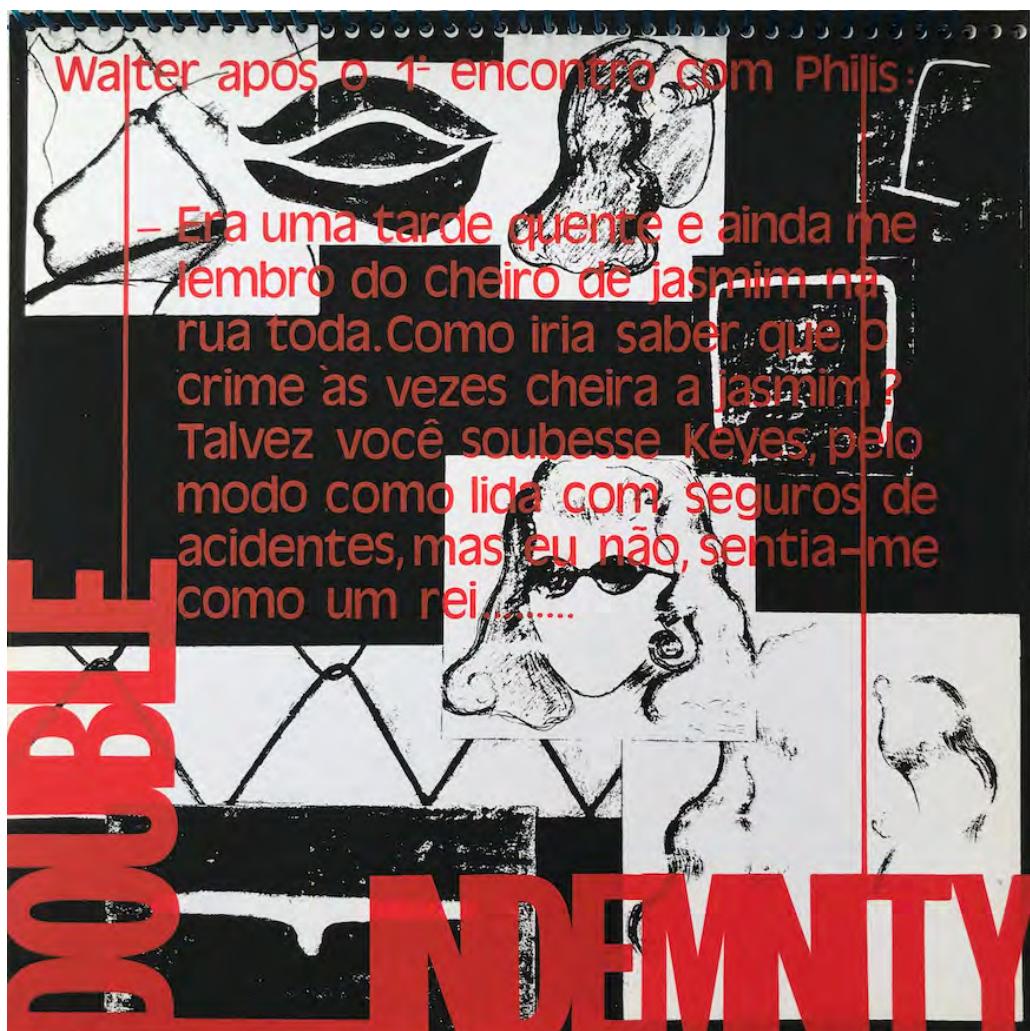


Figura 69: *Bye bye baby... (roda de stills favoritos)*, de Luciano Figueiredo / Acervo pessoal de Irene Machado

DIMENSÃO TIPOLÓGICA (Mattar)

Edição: Artéria 6 (1992)

Formato/Estrutura: Quadrado

Encadernação: Espiral

Papel: Sulfite 180g

Impressão (técnica): Serigrafia

Capa: Papel cartão com impressão serigráfica

Invólucro: -

Acabamento extra: -

Ênfase do projeto: Layout

DIMENSÃO FORMAL DA COMPOSIÇÃO (Villas-Boas)

Elementos técnico-formais (Villas-Boas)	Princípios projetuais <ul style="list-style-type: none"> • Unidade sintática no alto contraste entre cores e formas, na linguagem dos desenhos (traços esboçados) e retângulos brancos em que eles se inserem; • Desarmonia entre os elementos distribuídos nas partes superior e inferior da página, que se sobrepõem em relação ao texto em uma profundidade indefinida, resultando em uma composição dissonante; • Balanceamento das informações visuais com a centralização da mancha de texto e distribuição das figuras ao fundo; • Efeito de movimento: deslocamento entre figuras, hastes prolongadas, uso de fontes com diferentes tamanhos dispostas horizontal e verticalmente; • Hierarquia difusa: por meio das sobreposições e deslocamentos, as imagens e textos são vistos simultaneamente, sem uma ordem de leitura principal.
	Dispositivos de composição <ul style="list-style-type: none"> • Mancha gráfica sangrada pelo título, com margem pequena ao redor dos quatro lados da página; • Diagrama estrutural multi modular; • Centramento aproximado do bloco de texto (entre o centro euclidiano e o centro óptico); • Há diferentes eixos compostivos; entre eles, o que parece ter maior destaque parece é o eixo formado pelo cruzamento das diagonais, onde se localiza a figura de óculos escuros.

Elementos estético-formais (Villas-Boas)	Componentes não-textuais <ul style="list-style-type: none"> • Ilustrações e fotografias recortadas em alto contraste; • intervenção sobre os tipos (prolongamento das hastes e sobreposição das formas)
	Componentes mistos <ul style="list-style-type: none"> -

DIMENSÃO FORMAL DA TIPOGRAFIA (Brisolara)		
Microtipografia	Mesotipografia	Macrotipografia
<ul style="list-style-type: none"> • Tipografia sem serifa; • Impressão positiva; • Blocos em caixa alta. 	<ul style="list-style-type: none"> • Blocos de texto de dois tamanhos diferentes; • Espaçamento padrão entre linhas; • Espaçamento negativo entre palavras do bloco inferior da página; • Alinhamento do bloco central à esquerda. 	<ul style="list-style-type: none"> • Mancha tipográfica densa localizada no centro da página; • Sobreposição texto-imagem; Método de configuração da linguagem gráfica verbal: linear interrompido.

DIMENSÃO SÍGNICA DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Relações icônicas:

Alto contraste entre o fundo preto e os tipos vermelhos destacados em caixa alta.

Relações indiciais:

Prolongamento das hastes vermelhas da tipografia parecem indicar a representação de sangue escorrendo, o que se relaciona com os "acidentes" mencionados pela personagem.

Relações simbólicas:

Em conjunto com as imagens, a composição tipográfica parece se apropriar de convenções comuns aos cartazes de filmes de suspense no cinema e aos quadrinhos sobre crimes.

INTERPRETANTE DINÂMICO (Santaella)

Pode-se dizer que esta composição é atravessada pela ambiguidade em diferentes níveis.

As ilustrações (que se revezam entre formas discerníveis e esboços meramente sugestivos), apresentam ênfase na representação de uma figura feminina de óculos escuros sobreposta ao que parece ser uma grade, destacando a aura de mistério no cenário

construído. Do ponto de vista icônico, estas figuras recortadas em preto e branco se assemelham a fragmentos de uma história em quadrinhos.

O conteúdo do texto, por outro lado, reforça a ambiguidade de sentidos com uma narrativa indireta que menciona traços distintos de um acontecimento, sem descrevê-lo propriamente: "cheiro de jasmim", "crime", "seguros de acidentes", "sentir-se como um rei", etc, figuras de linguagem que dialogam com as imagens em um paralelismo semântico que representa (ainda que de forma oculta) um crime.

A sobreposição entre essas diferentes camadas une a visão dos personagens aos elementos do acidente, sugerindo uma simultaneidade entre narração e memória que provoca diferentes associações. O resultado é uma composição sinestésica, que alude ao universo em movimento dos cortes de cena misteriosos que vemos em filmes em preto e branco e nos quadrinhos sobre crimes, o que é reforçado pelo escrito "Double Indemnity" (em tradução livre, indenização dobrada), pelo título *bye bye baby... (roda de stills favoritos)* e pelos nomes estrangeiros (Philis, Walter e Keyes), que parecem se referir aos clichês de suspense convencionados pelo cinema hollywoodiano e reproduzido nas fotonovelas. A composição provoca, portanto, um certo humor sobre o clichê — como uma pop art adaptada ao contexto de um mundo subdesenvolvido —, mas sem perder o mistério e a tensão que se constroem por meio das cores, das sobreposições de imagens e textos, da narrativa e das ilustrações ambíguas.

7.3.2 Regina de Barros Carvalho (Gô): *O que digo*

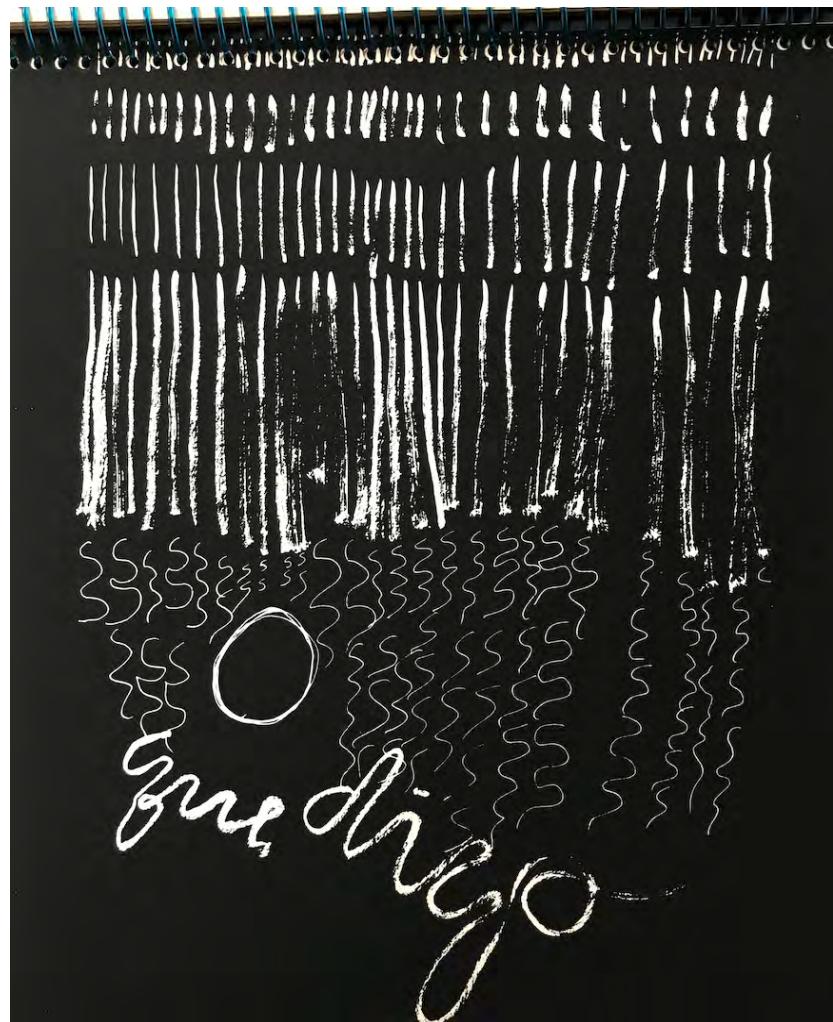


Figura 70: *O que digo*, de Gô / Acervo pessoal de Irene Machado

DIMENSÃO TIPOLÓGICA (Mattar)

Edição: Artéria 6 (1992)

Formato/Estrutura: Quadrado

Encadernação: Espiral

Papel: Sulfite 180g

Impressão (técnica): Serigrafia

Capa: Papel cartão com impressão serigráfica

Invólucro: -

Acabamento extra: -

Ênfase do projeto: “O”

DIMENSÃO FORMAL DA COMPOSIÇÃO (Villas-Boas)

Elementos técnico-formais (Villas-Boas)	Princípios projetuais	<ul style="list-style-type: none"> • Unidade sintática no alto contraste em preto e branco, na linguagem dos desenhos (traços esboçados) e escrita cursiva; • Nessa obra, há uma ruptura na harmonia percebida quando o círculo irregular presente na ilustração funciona como a letra "O"; • Unidade visual dos elementos; • Efeito de movimento dado pela fonte cursiva e eixo de leitura (do canto superior esquerdo para o canto inferior direito); • Hierarquia: destaque maior no "O".
	Dispositivos de composição	<ul style="list-style-type: none"> • Mancha gráfica sangrada pela parte superior da ilustração; • Não parece haver diagrama estrutural, mas uma distribuição orgânica dos elementos, seguindo a convenção do "objeto" que ela representa; • Descentralização: seguindo a ênfase sintática e semântica, o centro da peça seria a letra "o".

Elementos estético-formais (Villas-Boas)	Componentes não-textuais	<ul style="list-style-type: none"> • Grafismos em diferentes formas, espessuras e comprimentos; • Tipo ilustrativo.
	Componentes mistos	-

DIMENSÃO FORMAL DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Microtipografia	Mesotipografia	Macrotipografia
<ul style="list-style-type: none"> • Letra feita à mão (desenhada); • Traçado amplo; • Cor negativa; • "O" em aparente caixa alta. 	<ul style="list-style-type: none"> • Espaçamento reduzido entre palavras; • Espaçamento irregular entre linhas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Mancha tipográfica inclinada; • Agrupamento de texto e imagem.

DIMENSÃO SÍGNICA DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Relações icônicas:

Tipografia cursiva em negativo parece se misturar com as camadas representadas.

Relações indiciais:

"O" parece ter sido escrito com caneta ou tinta e "que digo" com giz.

Relações simbólicas:

A caligrafia, demonstrando o traço da autora, remete a dimensão pessoal e autoral do que é dito, estando de tal modo integrado à composição que a escrita se mistura aos elementos desenhados.

INTERPRETANTE DINÂMICO (Santaella)

Em uma composição em que os elementos gráficos se encontram imbricados uns nos outros, os grafismos ilustrados por Gô parecem remeter às camadas da epiderme, debaixo das quais se encontra o texto "O que digo", em uma alusão à profundidade subjetiva do que é dito pelo eu-lírico. O "O" da frase, além de ser o pronome (aíllo) do que é dito (o objeto), toma outro sentido quando observado como uma célula interna a essas camadas, se tornando também ícone de outras relações: o que é enunciado é profundo, se encontra muito abaixo da superfície, é inerente à sua existência e, por isso, orgânico.

O alto contraste das cores preto e branco, como um raio-x desse recorte semântico e biológico, se assemelha à obra "O âmago do ômega", de Haroldo de Campos (A coisa/ da coisa/ da coisa / Um duro/ tão oco / Um osso/ tão centro).

7.3.3 Julio Mendonça: *DNA*

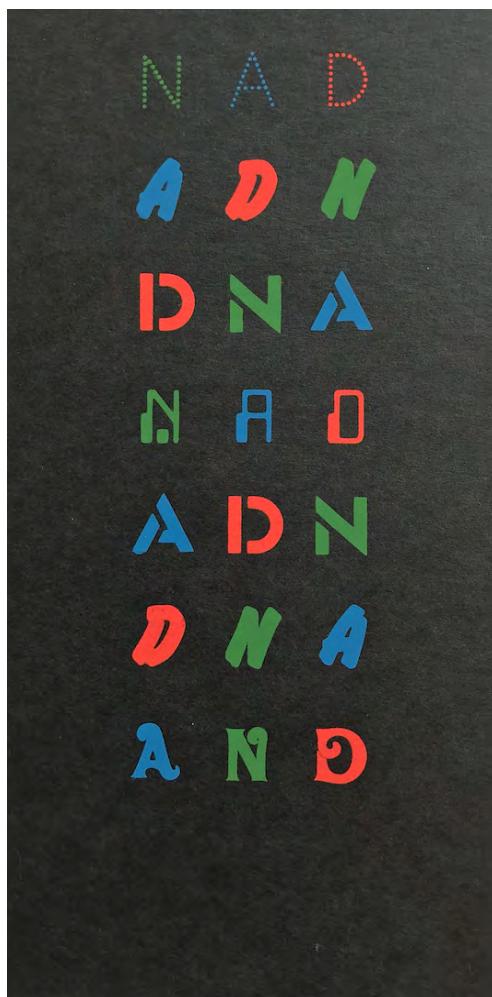


Figura 71: *DNA*, de Julio Mendonça / Acervo pessoal de Irene Machado

DIMENSÃO TIPOLÓGICA (Mattar)

Edição: Artéria 5 (1991)

Formato/Estrutura: Página solta

Encadernação: -

Papel: Color Plus

Impressão (técnica): Serigrafia

Capa: Duplex com impressão em branco sobre branco

Invólucro: Sobrecapa em kraft com impressão serigráfica em vermelho

Acabamento extra: -

Ênfase do projeto: Variabilidade de cor e tipos

DIMENSÃO FORMAL DA COMPOSIÇÃO (Villas-Boas)

Elementos técnico-formais (Villas-Boas)	Princípios projetuais	<ul style="list-style-type: none"> • Unidade sintática com a repetição das três cores; • Desarmonia entre tipos dissonantes; • Balanceamento das informações visuais com rigoroso alinhamento entre os tipos; • Efeito de movimento gerado pela alternância entre cores, fontes tipográficas e localização das letras "D", "N" e "A"; • A hierarquia se dá pelo vermelho que se sobressai em contraste com o fundo preto.
	Dispositivos de composição	<ul style="list-style-type: none"> • Mancha gráfica centralizada, com margem ao redor dos quatro lados da peça; • Diagrama estrutural pela divisão geométrica da mancha gráfica; • Centramento do bloco de texto entre o centro euclidiano e o centro óptico; • Eixo de leitura do canto superior esquerdo para o canto inferior direito.

Elementos estético-formais (Villas-Boas)	Componentes não-textuais	<ul style="list-style-type: none"> • Cores; • Tipos ilustrativos.
	Componentes mistos	-

DIMENSÃO FORMAL DA TIPOGRAFIA (Brisolara)		
Microtipografia	Mesotipografia	Macrotipografia
<ul style="list-style-type: none"> • Caixa alta; • Tipos no estilo fantasia, manuscrito, techno e stêncil; • Tipos coloridos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Espaçamento entre letras e linhas maior do que o padrão dos tipos; • Alinhamento justificado; • Posição horizontal das linhas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Misturas de fontes; • Linguagem gráfica verbal no método de configuração linear interrompido.

DIMENSÃO SÍGNICA DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Relações icônicas:

Cores vermelho, verde e azul como ícones do espectro RGB.

Relações indiciais:

-

Relações simbólicas:

O efeito dissonante provocado pela alternância entre tipos, espessuras das letras e cores forma uma composição tipográfica dinâmica que se assemelha ao movimento de sequenciamento genético feito em computadores e representado por uma sequência de letras.

INTERPRETANTE DINÂMICO (Santaella)

A variabilidade de fontes, cores e a alternância entre a ordem das letras parece se referir às combinações possíveis pelo DNA, ácido que armazena informação genética. Observando a alternância das letras e cores, vemos a formação de eixos diagonais que remetem bidimensionalmente à torção da dupla hélice do DNA e à sequência de códigos em sistemas que fazem o mapeamento de genes.

Já na leitura horizontal, são formadas as palavras "nada", "DNA", "NDA" e "and", que podem ser entendidas como representativas do processo de transmissão de DNA que envolve perda, transmissão e combinação de informações, em um processo contínuo ao longo das gerações.

Entre as diferentes fontes nas cores do espectro RGB, é interessante notar que as diferenças entre os tipos mais geométricos e técnicos (semelhantes àqueles usados em computadores ou em um contexto tecnológico), e os cursivos e de famílias de fontes-fantasia (mais subjetivos), criam uma tensão e um dinamismo entre as formas que contrastam com a rigidez da mancha gráfica. Essa aparência ortogonal pode ser associada ao cientificismo relacionado à tecnologia informática, de modo que o fundo preto destaca as cores como se essas fossem luzes emitidas por uma tela de computador.

7.3.4 Regina Vater: *Projeto para performance de sombras*

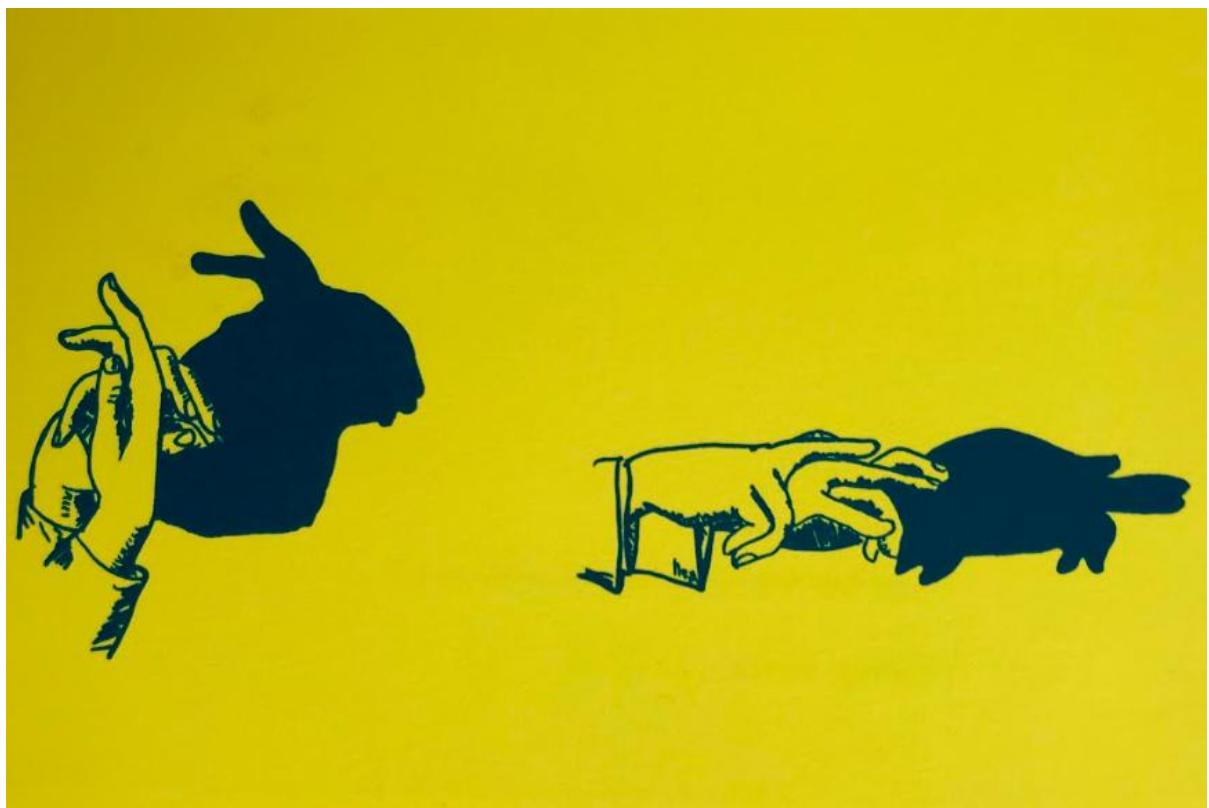


Figura 72: *Projeto para performance de sombras*, de Regina Vater / Acervo pessoal de Irene Machado

DIMENSÃO TIPOLÓGICA (Mattar)

Edição: Artéria 5 (1991)

Formato/Estrutura: Página solta

Encadernação: -

Papel: Color Plus

Impressão (técnica): Serigrafia

Capa: Duplex com impressão em branco sobre branco

Invólucro: Sobrecapa em kraft com impressão serigráfica em vermelho

Acabamento extra: -

Ênfase do projeto: Sombras representadas na ilustração

DIMENSÃO FORMAL DA COMPOSIÇÃO (Villas-Boas)

Elementos técnico-formais (Villas-Boas)	Princípios projetuais	<ul style="list-style-type: none"> • Unidade decorrente do traço da ilustração e uso de cor única; • Síntese formal; • Balanceamento horizontal das figuras; • Efeito de movimento dado pela sequência de gestos da mão; • Hierarquia: ênfase na silhueta da primeira sombra, cujo contraste é maior devido a área da mancha em relação ao fundo amarelo.
	Dispositivos de composição	-

Elementos estético-formais (Villas-Boas)	Componentes não-textuais	<ul style="list-style-type: none"> • Ilustração semelhante a uma gravura; • Localização vertical da forma das sombras pressupõe uma parede ou superfície onde elas são projetadas; • Fundo amarelo.
	Componentes mistos	-

INTERPRETANTE DINÂMICO (Santaella)

Este trabalho de Regina Vater apresenta uma sequência sintética de gestos, mas de interessantes desdobramentos quando analisada semioticamente. Se o leitor tem familiaridade com a brincadeira de formar sombras na parede usando as mãos à frente de uma fonte de luz, é muito provável que ele reconheça na primeira sombra a forma de um coelho. Na segunda sombra, contudo, a figura não se mostra tão claramente, de modo que ela poderia ser associada tanto a uma tartaruga quanto a um coelho deitado com as orelhas abaixadas. Simbolicamente, essa sequência de gestos parece fazer uma analogia com o conto da lebre e da tartaruga, em uma representação em que a tartaruga já se encontra à frente da lebre.

Entendendo a sombra como índice de um corpo real sobre a luz (no caso, a mão), é possível notar que este índice se torna um ícone quando enxergamos em sua silhueta abstrata a semelhança com outros signos e objetos. Do índice ao ícone, o que vemos nesta obra sequer é um coelho, ou ainda um desenho de um coelho: é a sombra de uma mão desenhada no papel, cuja forma se assemelha ao formato da cabeça e das orelhas de um coelho real (que seria o objeto do signo que o "representa").

O fundo amarelo do papel amplifica esse efeito ao indicar a luz que se projeta sobre a mão, gerando um efeito de tridimensionalidade que parece apontar também para a própria natureza "representacional" da imagem.

7.3.5 Gastão Debreix: *Poesia*

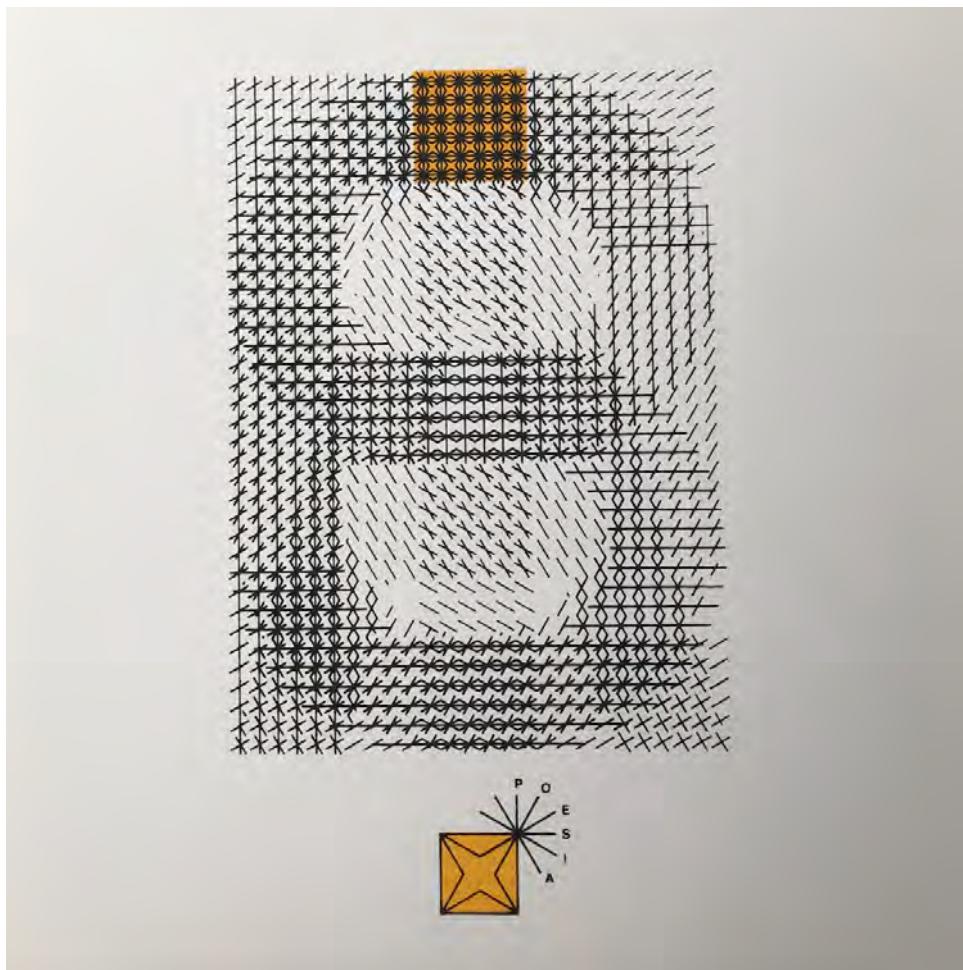


Figura 73: *Poesia*, de Gastão Debreix / Acervo pessoal de Irene Machado

DIMENSÃO TIPOLÓGICA (Mattar)

Edição: Artéria 6 (1992)

Formato/Estrutura: Quadrado

Encadernação: Espiral

Papel: Sulfite 180g

Impressão (técnica): Serigrafia

Capa: Papel cartão com impressão serigráfica

Invólucro: -

Acabamento extra: -

Ênfase do projeto: Mancha gráfica

DIMENSÃO FORMAL DA COMPOSIÇÃO (Villas-Boas)

Elementos técnico-formais (Villas-Boas)	Princípios projetuais <ul style="list-style-type: none"> • Unidade na mancha gráfica formada pelos traços de diferentes inclinações; • Harmonia dada pela coerência formal do conjunto; • Balanceamento das informações visuais com a centralização da mancha gráfica e simetria dos elementos do canto inferior; • Apesar das linhas inclinadas, como elas compõem letras que demandam uma certa atenção para serem vistas, o efeito geral é de uma composição estática, formada principalmente pelo "S" insinuado; • Hierarquia bem definida pelos quadrados amarelos em oposição simétrica.
	Dispositivos de composição <ul style="list-style-type: none"> • Diagrama estrutural formado por módulos quadrados; • Centramento do bloco no centro euclidiano da composição; • Eixo de orientação vertical.

Elementos estético-formais (Villas-Boas)	Componentes não-textuais <ul style="list-style-type: none"> • Traços em diferentes inclinações; • "Estampas" formadas pela sobreposição dos traços; • Representação ampliada do "pingo do I" (o padrão quadrado que resulta da intersecção máxima entre os traços) no centro inferior da página.
	Componentes mistos <ul style="list-style-type: none"> • Elemento representado na parte inferior da composição funciona como um diagrama que revela a estrutura do poema, como uma legenda visual.

DIMENSÃO FORMAL DA TIPOGRAFIA (Brisolara)		
Microtipografia	Mesotipografia	Macrotipografia
<ul style="list-style-type: none"> • Tipografia sem serifa; • Impressão positiva; • Tipos em caixa alta. 	<ul style="list-style-type: none"> • Alinhamento dos tipos aos traços do diagrama. 	<ul style="list-style-type: none"> • Mistura tipográfica: letras formadas por meio da sobreposição de traços e, na legenda, uso de fontes regulares); • Diagrama como dispositivo de organização da informação.

DIMENSÃO SÍGNICA DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Relações icônicas:

Com certo esforço, os pequenos traços da mancha gráfica, quando lidos com maior distanciamento, formam ícones das letras da palavra "POESIA" sobrepostas.

Relações indiciais:

As letras do diagrama da parte inferior indicam como o poema pode ser lido.

Relações simbólicas:

De modo semelhante (e ao mesmo tempo diferente) à poesia tradicional, este poema é feito de traços que formam letras. Essa insinuação das letras por meio dos traços, parece revelar o esforço necessário para a compreensão da poesia.

INTERPRETANTE DINÂMICO (Santaella)

A formação da palavra "POESIA" pela mancha de traços sobrepostos pode ser lida mais facilmente se observarmos o diagrama da composição, onde o padrão formado pela intersecção máxima entre traços (presente no pingo do I) indica qual inclinação dos traços se refere a cada letra na mancha gráfica. Esse padrão, que se assemelha a um X ou uma rosa dos ventos rotacionada, é destacado em amarelo, dando ênfase ao eixo vertical formado pela letra "I". Em uma simetria rigorosa, essa composição apresenta a palavra "poesia" como resultado de uma série de sobreposições entre camadas: seriam esses os cruzamentos entre os diferentes códigos que compõem as camadas de significação da poesia? Essa complexidade, ainda que não pareça ser de leitura tão acessível, se mostra como um processo didático de decodificação, tal como um enigma a ser desvendado.

7.3.6 Lenora de Barros: *Eu não disse nada*



Figura 74: *Eu não disse nada*, de Lenora de Barros / Acervo pessoal de Irene Machado

DIMENSÃO TIPOLÓGICA (Mattar)

Edição: Artéria 6 (1992)

Formato/Estrutura: Quadrado

Encadernação: Espiral

Papel: Sulfite 180g

Impressão (técnica): Serigrafia

Capa: Papel cartão com impressão serigráfica

Invólucro: -

Acabamento extra: -

Ênfase do projeto: Sequência fotográfica

DIMENSÃO FORMAL DA COMPOSIÇÃO (Villas-Boas)

Elementos técnico-formais (Villas-Boas)	Princípios projetuais	<ul style="list-style-type: none"> • Unidade sintática no alto contraste entre cores e fotografias; • Harmonia entre os elementos como resultado da disposição simétrica e sequencial das imagens; • Balanceamento das informações visuais; • Efeito de movimento pelo deslocamento da figura humana na sequência de imagens; • Hierarquia (ênfase sintática) no negativo das fotografias.
	Dispositivos de composição	<ul style="list-style-type: none"> • Mancha gráfica centralizada, com grande margem ao redor dos quatro lados da página e entre as formas; • Diagrama estrutural modular; • Centramento no centro euclidiano; • Eixo de orientação do canto superior esquerdo ao canto inferior direito.

Elementos estético-formais (Villas-Boas)	Componentes não-textuais	<ul style="list-style-type: none"> • Fotografias posterizadas;
	Componentes mistos	-

DIMENSÃO FORMAL DA TIPOGRAFIA (Brisolara)		
Microtipografia	Mesotipografia	Macrotipografia
<ul style="list-style-type: none"> • Letra "de fôrma" escrita à mão; • Caixa alta; • Texto em positivo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Espaçamento irregular entre palavras; 	<ul style="list-style-type: none"> • Repetição de palavras em um mesmo "frame"

DIMENSÃO SÍGNICA DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Relações icônicas:

Expressão estética impressa nos tipos: a letra escrita à mão como reflexo autoral e subjetivo da figura humana representada.

Relações indiciais:

Palavras parecem ter sido feitas à mão muito rapidamente com caneta.

Relações simbólicas:

Dado o tamanho e localização das palavras sobre o rosto encoberto da figura, podemos entender o texto escrito nesse caso como substituto da pessoa que se esconde.

INTERPRETANTE DINÂMICO (Santaella)

Em uma composição de alta tensão, essa obra de Lenora de Barros parece fazer alusão à violência da censura. A personagem, com uma sacola cobrindo o rosto, afirma não dizer nada, em uma posição que pressupõe uma autoridade que a interroga. O enquadramento com zoom no rosto ocultado chama atenção para a mão segurando a sacola na cabeça em um movimento sequencial que indica a assimetria da relação de poder entre quem vê/fotografa e a pessoa retratada.

Com a repetição das palavras escritas em cada frame, elas soam quase que repetidamente, como em uma tentativa de reafirmar a veracidade dessa afirmação. Na sacola, uma forma pintada como ícone de uma boca indica esse silenciamento, como se o rosto e a identidade da personagem pudessem ser substituídos por um objeto desprovido de voz. A tensão entre as cores amarelo e vermelho podem ainda ser associadas respectivamente à luz intrusiva de um interrogatório e a violência que faz parte desse contexto repressivo.

Outra leitura possível pode se dar no sentido das fotos serem feitas pela própria personagem, enquanto comprovação de uma evidência diante de algum acontecimento acusatório.

A sequência de quadros, por outro lado, parece se assemelhar por gestalt tanto a uma cruz quanto a uma janela.

7.3.7 Sonia Fontanezi: *Pós-imagem para Julia Fontanezi*

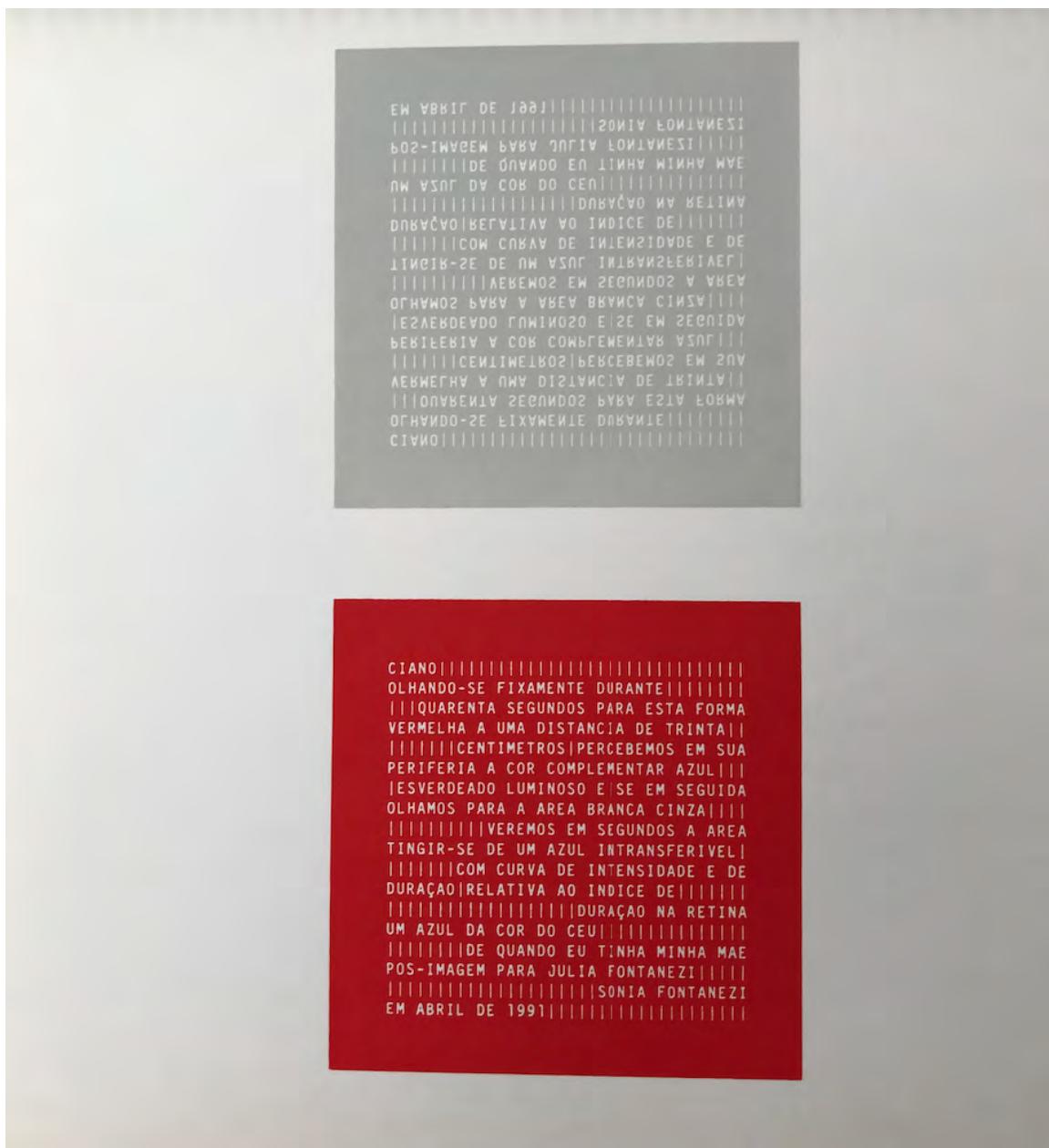


Figura 75: *Pós-imagem para Julia Fontanezi*, de Julia Fontanezi / Acervo pessoal de Irene Machado

DIMENSÃO TIPOLÓGICA (Mattar)

Edição: Artéria 6 (1992)

Formato/Estrutura: Quadrado

Encadernação: Espiral

Papel: Sulfite 180g

Impressão (técnica): Serigrafia

Capa: Papel cartão com impressão serigráfica

Invólucro: -

Acabamento extra: -

Ênfase do projeto: Operação visual

DIMENSÃO FORMAL DA COMPOSIÇÃO (Villas-Boas)

Elementos técnico-formais (Villas-Boas)	Princípios projetuais	<ul style="list-style-type: none">• Unidade entre tipografia de estilo computadorizado e formas quadradas;• Harmonia e coerência entre os elementos distribuídos em parágrafo justificado na composição;• Balanceamento das informações visuais simetricamente dispostas;• Ausência de movimento: composição estática;• Hierarquia marcada pelo quadrado vermelho.
	Dispositivos de composição	<ul style="list-style-type: none">• Mancha gráfica formada pelos dois quadrados;• Diagrama estrutural modular, com espaçamento entre quadrados e margem entre os textos;• Composição alinhada pelo centro geométrico euclidiano;• Pela disposição rebatida dos textos e pela hierarquia proporcionada pela cor vermelha, o eixo de orientação da leitura começa na metade da página no canto superior esquerdo do quadrado vermelho.• Os blocos de texto, distribuídos com espaços entre eles de modo equitativo, também formam um quadrado visual.

Elementos estético-formais (Villas-Boas)	Componentes não-textuais	<ul style="list-style-type: none">• Quadrados e barras verticais do texto.
	Componentes mistos	-

DIMENSÃO FORMAL DA TIPOGRAFIA (Brisolara)		
Microtipografia	Mesotipografia	Macrotipografia
<ul style="list-style-type: none"> • Tipografia grotesca sem serifa; • Impressão negativa; • Blocos em caixa alta. 	<ul style="list-style-type: none"> • Espaçamento padrão entre linhas; • Espaçamento mais largo entre palavras; • Alinhamento justificado com uso das barras verticais. 	<ul style="list-style-type: none"> • Mancha tipográfica densa nos quadrados; • Método de configuração da linguagem gráfica verbal: linear puro.

DIMENSÃO SÍGNICA DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Relações icônicas:

Tipografia sem serifa alongada semelhante às usadas em sistemas computadorizados.

Relações indiciais:

Apesar de ser uma serigrafia, esta obra parece ter sido feita já em um computador (ex. alinhamento justificado). Nesse caso, a fonte pode ser resultado de uma configuração padrão.

Relações simbólicas:

Barras verticais funcionam como marcação de versos.

INTERPRETANTE DINÂMICO (Santaella)

Nesta composição, a figura resultante possui um papel operacional: criar uma pós-imagem, efeito de visão que ocorre quando uma imagem observada por uma pessoa continua a aparecer em seu campo de visão mesmo depois de parar de olhá-la (também conhecida como "imagem fantasma").

A observação de algo que não está mais ali mas que ainda é visto pode ser entendida como índice de um objeto/imagem original. Esse índice, ainda que ilusório, pode se associar à própria homenagem de Fontanezi na obra: ainda que não esteja mais presente, é como se a

pessoa homenageada continuasse aparecendo na memória de quem a conheceu, assim como uma imagem fantasma.

O "azul" e o "ciano", nesse caso, podem ser analisados como ícones do céu: um "céu azul" enquanto símbolo de tranquilidade e alegria, como nos tempos que a autora rememora na obra. Em algumas simbologias, o céu atua ainda como representação do além-vida ou da vida após a morte.

A obra se relaciona com outro trabalho de Sonia Fontanezi, que saiu na Artéria 5, chamado *Azul era o céu....* Nesta versão, desconsiderando a função operacional da cor vermelha na visualização do azul, o vermelho vibrante e a rigidez tipográfica podem ser compreendidos como parte de um cenário no presente um tanto diferente do céu azul comentado pela autora.

O estilo da fonte e o uso de barras verticais indicam a digitação em sistemas computacionais, e a área branca/cinza (que deve ser olhada para o efeito se concretizar), rebate em sentido e direção opostos o texto do quadrado vermelho, em uma mensagem visual que se utiliza de formas científicas e calculadas para expressar um conteúdo emocional, em visível contraste.

7.3.8 Julio Plaza: *Braque Quebra*



Figura 76: *Braque Quebra*, de Julio Plaza

DIMENSÃO TIPOLÓGICA (Mattar)

Edição: Artéria 9 (2007)

Formato/Estrutura: A4

Encadernação: Lombada quadrada

Papel: Sulfite

Impressão (técnica): Offset

Capa: Cartão

Invólucro: -

Acabamento extra: -

Ênfase do projeto: Reprodução da pintura

DIMENSÃO FORMAL DA COMPOSIÇÃO (Villas-Boas)

Elementos técnico-formais (Villas-Boas)	Princípios projetuais	<ul style="list-style-type: none"> • Síntese semântica: com a repetição de um mínimo de letras em conjunto com a imagem, a composição condensa diferentes significações e efeitos; • Contraste de pesos entre pintura e tipografia; • Harmonia entre os elementos distribuídos na página; • Balanceamento das informações visuais simetricamente dispostas, com maior densidade no centro da pintura; • Movimento presente na pintura e na cauda do Q; • Hierarquia central a partir da pintura representada.
	Dispositivos de composição	<ul style="list-style-type: none"> • Diagrama estrutural modular; • Composição alinhada pelo centro geométrico euclidiano; • Eixo de orientação da leitura começa no canto superior esquerdo da composição, com a primeira palavra.

Elementos estético-formais (Villas-Boas)	Componentes não-textuais	<ul style="list-style-type: none"> • Recorte da pintura de Georges Braque.
	Componentes mistos	-

DIMENSÃO FORMAL DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Microtipografia	Mesotipografia	Macrotipografia
<ul style="list-style-type: none"> • Tipografia grotesca e sem serifa; • Impressão positiva (somente o contorno); • Blocos em caixa alta. 	<ul style="list-style-type: none"> • Espaçamento padrão entre letras; • Alinhamento justificado com a imagem. 	<ul style="list-style-type: none"> • Mancha tipográfica leve; • Método de configuração da linguagem gráfica verbal: linear interrompido.

DIMENSÃO SÍGNICA DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Relações icônicas:

Expressão estética da tipografia reforça o dinamismo da composição com a cauda do "Q".

Relações indiciais:

Expressão linguística: repetição de letras para enfatizar a pronúncia (paronomásia).

Relações simbólicas:

O tamanho da fonte ampliada representa a importância do texto para o sentido da obra.

INTERPRETANTE DINÂMICO (Santaella)

Nesta obra Plaza cria uma relação paronomásica entre o nome do pintor cubista Georges Braque e a expressão "quebra-quebra", sinônimo de "tumulto" e "agitação popular".

A repetição quebrada da palavra imita o mecanismo de reprodução simultânea de diferentes ângulos da pintura cubista — entre os poucos objetos que se pode ver neste caso, um instrumento musical é apresentado de modo fragmentado.

Como uma espécie de colagem da obra de Braque, a composição pode ser entendida também como um pastiche que alude à ruptura representada pelo cubismo em relação à tradição de arte figurativista, como se ao romper com o cânone das belas artes o pintor estivesse metaforicamente iniciando um tumulto.

7.3.9 Lúcio Cúme: *Alvo*



Figura 77: *Alvo*, de Lucio Cúme / Acervo pessoal de Irene Machado

DIMENSÃO TIPOLÓGICA (Mattar)

Edição: Artéria 6 (1992)

Formato/Estrutura: Quadrado

Encadernação: Espiral

Papel: Sulfite 180g

Impressão (técnica): Serigrafia

Capa: Papel cartão com impressão serigráfica

Invólucro: -

Acabamento extra: -

Ênfase do projeto: Ilustração no círculo vermelho

DIMENSÃO FORMAL DA COMPOSIÇÃO (Villas-Boas)

Elementos técnico-formais (Villas-Boas)	Princípios projetuais <ul style="list-style-type: none"> • Unidade entre grafismos do fundo; • Harmonia rompida pelo preenchimento de uma seção do círculo; • Balanceamento das informações visuais simetricamente dispostas, com maior densidade no centro da pintura; • Efeito de movimento gerado pelo contraste entre a seção preenchida e os grafismos do círculo; • Hierarquia radial, com destaque para a ilustração presente no círculo centralizado.
	Dispositivos de composição <ul style="list-style-type: none"> • Diagrama estrutural modular e radial; • Composição alinhada pelo centro geométrico euclidiano; • Eixo de orientação da leitura do centro para o limite da circunferência maior.

Elementos estético-formais (Villas-Boas)	Componentes não-textuais <ul style="list-style-type: none"> • Grafismos; • Ilustração central; • Gestalt que forma o círculo maior.
	Componentes mistos <ul style="list-style-type: none"> • Forma preenchida funciona como a seção de um gráfico circular.

DIMENSÃO FORMAL DA TIPOGRAFIA (Brisolara)		
Microtipografia	Mesotipografia	Macrotipografia
<ul style="list-style-type: none"> • Tipografia caligráfica (se considerar os grafismos do fundo) e tipografia grotesca sem serifa ("ALVO"); • Impressão positiva. 	<ul style="list-style-type: none"> • Espaçamento reduzido entre os grafismos gestuais e espaçamento padrão entre as letras de "ALVO"; • Sem alinhamento. 	<ul style="list-style-type: none"> • Apesar da densidade de informações gráficas, a mancha tipográfica da composição apresenta leveza com o uso da impressão em tinta branca sobre o fundo branco.

DIMENSÃO SÍGNICA DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Relações icônicas:

Nesta análise, considerando os aspectos gestuais dos grafismos do fundo, eles podem ser entendidos como uma escrita caligráfica.

Relações indiciais:

Por serem gestuais, os traçados refletem a escrita à mão, com caneta ou nanquim.

Relações simbólicas:

Já os traços amplos e rebuscados, podem associar uma certa formalidade nesta parte da composição, uma vez que se assemelham a caligrafias mais comumente encontradas em assinaturas ou convites formais.

INTERPRETANTE DINÂMICO (Santaella)

Em uma composição conceitual, a obra apresenta uma ilustração que se assemelha a uma boca com batom enquanto "alvo". Cercada de ruídos gráficos traçados rapidamente em branco sobre fundo branco, como letras caligráficas, a figura parece representar um trajeto de conquista onde se evidenciam ações indiretas, não verbalizadas, o que é reforçado pelo $\frac{1}{4}$ do círculo preenchido, o que faz pensar se a composição poderia representar o gráfico de um processo em andamento ou mesmo um radar.

De todo modo, a boca e o nariz que aparecem em vermelho podem ser entendidos como a metonímia de uma mulher representada por uma parte de seu corpo, de modo que a ausência do rosto da personagem denota uma falta de identidade que, somada à aparente composição de um gráfico circular (e portanto, matemático e percentual), reflete a objetificação desse "alvo". Ou seja, parece sugerir o entendimento da figura feminina (enquanto categoria social) como objeto a ser conquistado no contexto das relações sociais típicas da sociedade de consumo.

7.3.10 Regina Silveira: *Azzurro*

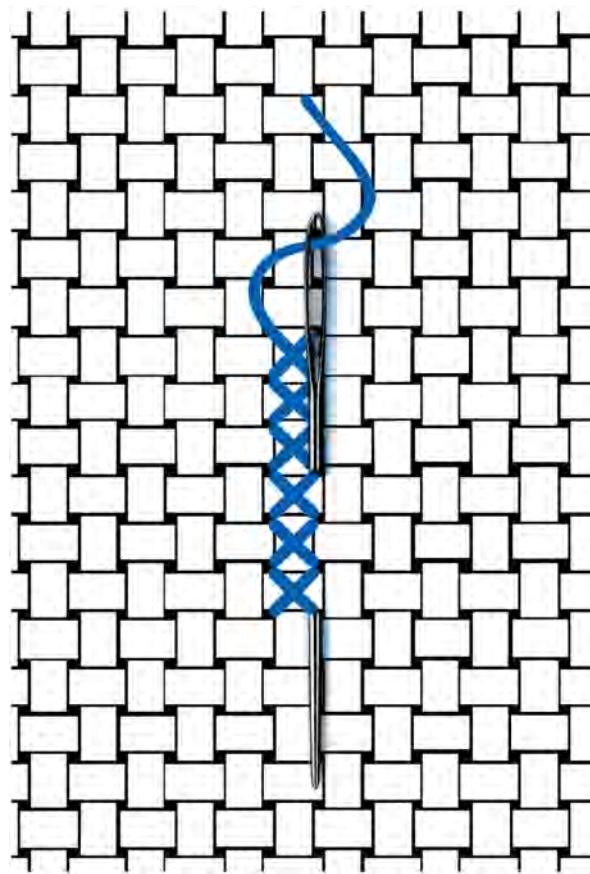


Figura 78: *Azzurro*, de Regina Silveira

DIMENSÃO TIPOLÓGICA (Mattar)

Edição: Artéria 10 (2011)

Formato/Estrutura: A4

Encadernação: Canoa (grampeada)

Papel: Couchê fosco (capa da edição)

Impressão (técnica): Offset

Capa: Couchê fosco

Invólucro: -

Acabamento extra: -

Ênfase do projeto: Traçado azul

DIMENSÃO FORMAL DA COMPOSIÇÃO (Villas-Boas)

Elementos técnico-formais (Villas-Boas)	Princípios projetuais <ul style="list-style-type: none"> • Unidade semântica entre os elementos; • Harmonia e coerência; • Balanceamento das informações visuais simetricamente dispostas, com maior densidade no eixo vertical central da composição. • Efeito de movimento gerado pelo fio em curva e pela ênfase semântica no processo de costura. • Hierarquia partindo do traçado em azul para a agulha e o restante da trama;
	Dispositivos de composição <ul style="list-style-type: none"> • Diagrama estrutural modular; • Composição alinhada pelo centro geométrico euclidiano; • Eixo de orientação da ponta superior do fio em direção a ponta inferior da agulha.

Elementos estético-formais (Villas-Boas)	Componentes não-textuais <ul style="list-style-type: none"> • Ilustração da agulha; • Linha azul; • Ilustração da trama do tecido ao fundo.
	Componentes mistos <ul style="list-style-type: none"> -

DIMENSÃO FORMAL DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Microtipografia	Mesotipografia	Macrotipografia
<ul style="list-style-type: none"> • Tipografia sem serifa (considerando o “X”); • Impressão positiva. 	<ul style="list-style-type: none"> - 	<ul style="list-style-type: none"> -

DIMENSÃO SÍGNICA DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Relações icônicas:

Segundo Omar Khouri em uma das conversas realizadas, o "X" da linha azul nessa obra se refere também ao "10" em números romanos.

Relações indiciais:

-

Relações simbólicas:

-

INTERPRETANTE DINÂMICO (Santaella)

Definição de "azzurro" em italiano: "Cor intermediária entre celeste e azul, que é a do céu claro e luminoso e do mar profundo". Esta obra, capa da edição número 10 da Artéria, se relaciona com a série Tramazul feita pela artista, em que ela adesiva a fachada do MASP com uma trama que simula um céu azul em meio a paisagem coberta da cidade de São Paulo, em uma aproximação com a arte urbana.

No caso da revista, podemos observar que a imagem está no início da trama: seria este o índice de um projeto começando no papel? Já as palavras "texto" e "tecido" possuem a mesma origem no latim *textus*, de modo que a construção de um texto pode ser entendida como um processo de articulação do autor, por meio de linhas, em uma costura com quem o lê. Dessa forma o "X" da trama se refere não só ao tecido literal, mas principalmente à edição da Artéria nesse contexto, conforme mencionado por Omar Khouri.

Outro ponto importante a ser notado é a proporção da agulha em relação ao enquadramento. Este destaque na ferramenta que faz a trama parece apontar tanto para o processo de produção da obra quanto para indicar a presença de quem a tece. Em uma leitura mais subjetiva, considerando o sentido popular da costura como uma "arte aplicada" (parte do estereótipo sobre as "atividades femininas"), essa obra parece afirmar metaforicamente a importância e centralidade da ação de "tecer". O tecer como articular fios, como construir o céu que se deseja em um cenário indefinido. O tecer como pensar e escrever.

7.3.11 Edgar Braga: *Linotipoema*



Figura 79: *Linotipoema*, de Edgar Braga / Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

DIMENSÃO TIPOLÓGICA (Mattar)

Edição: Artéria 2 (1976)

Formato/Estrutura: A5

Encadernação: Canoa (grampeada)

Papel: Sulfite

Impressão (técnica): Offset

Capa: Sulfite

Invólucro: Envelope e sacola de plástico transparente

Acabamento extra: -

Ênfase do projeto: Silhueta da mão impressa

DIMENSÃO FORMAL DA COMPOSIÇÃO (Villas-Boas)

Elementos técnico-formais (Villas-Boas)	Princípios projetuais	<ul style="list-style-type: none"> • Unidade por meio do ruído tipográfico e da expressão manual e gestual do poema; • Desarmonia com o contraste entre formas impressas; • Desbalanceamento das informações visuais, com maior peso na impressão da mão em uma forma orgânica na metade inferior da composição; • Efeito de movimento gerado pela repetição das palavras escritas manualmente e pelas linhas que atravessam a página; • Hierarquia partindo da forma da mão.
	Dispositivos de composição	<ul style="list-style-type: none"> • Diagrama multimodular; • Alinhamento descentralizado; • Eixo de orientação radial partindo do centro da mão e de orientação diagonal partindo da linha à esquerda.

Elementos estético-formais (Villas-Boas)	Componentes não-textuais	<ul style="list-style-type: none"> • Linhas; • Silhueta da mão impressa.
	Componentes mistos	-

DIMENSÃO FORMAL DA TIPOGRAFIA (Brisolara)		
Microtipografia	Mesotipografia	Macrotipografia
<ul style="list-style-type: none"> • Tipografia escrita manualmente; • Impressão positiva; • Caixa alta. 	<ul style="list-style-type: none"> • Espaçamento irregular entre letras, palavras e linhas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Mancha tipográfica densa; • Sobreposição imagem-texto.

DIMENSÃO SÍGNICA DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Relações icônicas:

Ainda que apresentem uma expressão gestual, as letras quadradas parecem se assemelhar à tipografia digital.

Relações indiciais:

Traço falhado e irregular denotando escrita manual.

Relações simbólicas:

Repetição mecânica da palavra "máquina" enfatiza o processo maquinico de reprodução de comandos e tarefas desse objeto, que corresponde a um extremo de funcionamento oposto ao "humano".

INTERPRETANTE DINÂMICO (Santaella)

Em referência ao linotipo (máquina que funde as linhas tipográficas em bloco), Edgar Braga faz uma impressão no papel usando uma mão sobre uma mancha gráfica formada pela escrita manual da palavra "máquina" repetidamente ao fundo.

Além de indicar uma identidade, a palma da mão impressa pode ser observada em relação aos primeiros registros de linguagem humana encontrados na história: a impressão de mãos com pigmentos nas paredes das cavernas. Sob esse ponto de vista, a inscrição manual da palavra "máquina" parece se referir também a visualização do processo mecânico (e, posteriormente, informático) que substituiu os processos manuais de inscrição da linguagem humana no campo maior da comunicação, gerando uma composição gráfica ruidosa que subverte o procedimento da escrita verbal tradicional. A forma resultante do contato direto da mão com o suporte, portanto, parece evidenciar o aspecto sensorial e corpóreo da linguagem, geralmente implícito no uso das tecnologias.

7.3.12 Régis Bonvicino: *Gole de água*

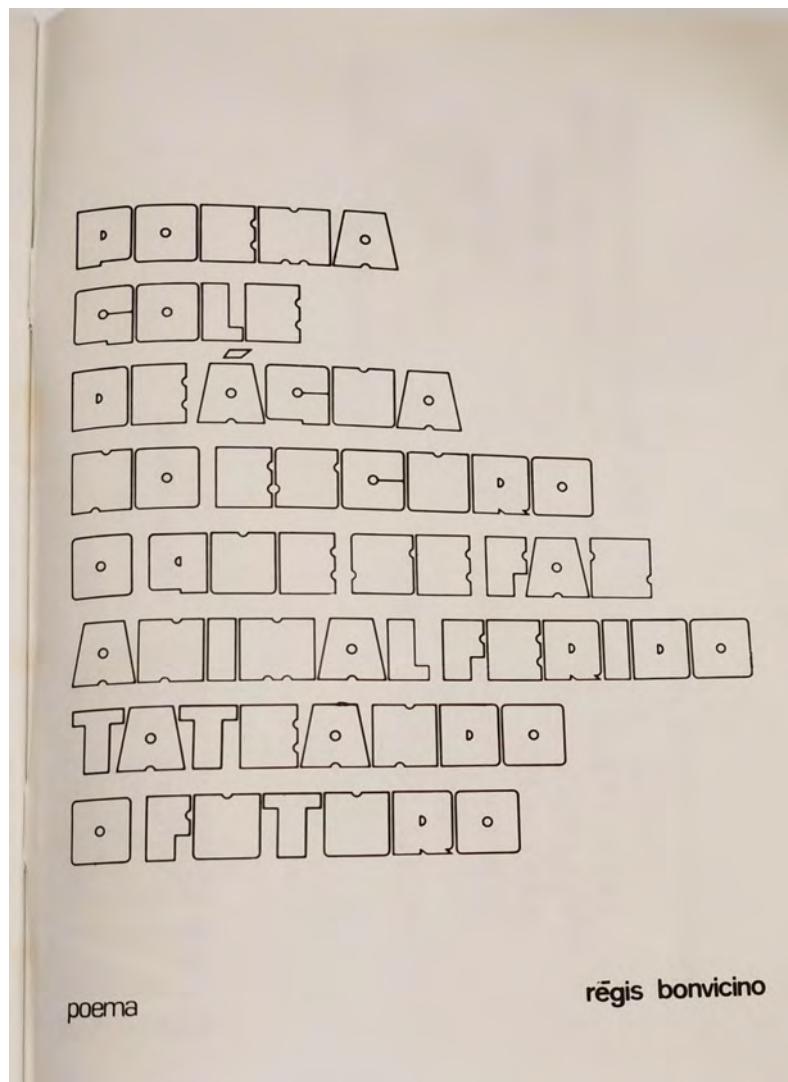


Figura 80: *Gole de água*, de Régis Bonvicino / Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

DIMENSÃO TIPOLÓGICA (Mattar)

Edição: Artéria 2 (1976)

Formato/Estrutura: A5

Encadernação: Canoa (grampeada)

Papel: Sulfite

Impressão (técnica): Offset

Capa: Sulfite

Invólucro: Envelope e sacola de plástico transparente

Acabamento extra: -

Ênfase do projeto: Contorno arredondado da tipografia

DIMENSÃO FORMAL DA COMPOSIÇÃO (Villas-Boas)

Elementos técnico-formais (Villas-Boas)	Princípios projetuais <ul style="list-style-type: none"> • Unidade por meio da regularidade tipográfica; • Harmonia gráfica por meio de formas inchadas que aludem ao conteúdo semântico do poema; • Balanceamento das informações visuais; • Composição de efeito estético.
	Dispositivos de composição <ul style="list-style-type: none"> • Diagrama modular; • Alinhamento à esquerda; • Eixo de orientação de leitura partindo do canto superior esquerdo do poema.

Elementos estético-formais (Villas-Boas)	Componentes não-textuais <ul style="list-style-type: none"> -
	Componentes mistos <ul style="list-style-type: none"> -

DIMENSÃO FORMAL DA TIPOGRAFIA (Brisolara)		
Microtipografia	Mesotipografia	Macrotipografia
<ul style="list-style-type: none"> • Tipografia construída manualmente com provável auxílio de instrumento de desenho manual (réguas); • Impressão positiva (somente o contorno); • Caixa alta. 	<ul style="list-style-type: none"> • Espaçamento negativo entre letras e reduzido entre palavras; • Espaçamento padrão entre linhas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Mancha tipográfica leve pelo uso dos tipos em contorno; • Método de configuração da linguagem gráfica verbal: linear puro.

DIMENSÃO SÍGNICA DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Relações icônicas:

Tipografia de estilo semelhante às fontes de histórias em quadrinhos, que exploram os aspectos icônicos das letras como as hastes exageradamente grossas, os cantos arredondados e os olhos dos tipos reduzidos.

Relações indiciais

Pequenas irregularidades no texto parecem indicar sua realização manual.

Relações simbólicas:

Letras quadradas com as bordas arredondadas parecem inchadas, aludindo a recipientes a serem preenchidos pela água (ou pelo futuro) do poema.

INTERPRETANTE DINÂMICO (Santaella)

Em "Gole de água", Régis Bonvicino intervém graficamente no texto engrossando suas hastes como se as letras estivessem "inchadas" — ou ainda, transparentes e vazias, a serem preenchidas. Nesse sentido, o "gole de água" a que se refere se infiltra na própria estrutura do poema, de modo que os tipos em contorno vazado parecem recipientes do líquido, e os pequenos círculos que representam os "olhos" de letras como o "p" e o "a" se parecem com bolhas.

O gole de água no escuro pode ser entendido também como uma "dose de vida" ao "animal ferido", em uma metáfora que atribui ao poema um sentido de esperança, atribuindo ao "futuro tateado" uma expectativa positiva.

A tipografia em formato quadrado com as pontas arredondadas impõe um caráter estático e de volume quase sensorial às letras, como se fossem objetos, o que contrasta com a leveza dos tipos em contorno. O resultado é uma composição tipográfica que se assemelha a uma ilustração, evidenciando a proposta lúdica do poema.

7.3.13 Omar Khouri: *Kitschick!*



Figura 81: *Kitschick!*, de Omar Khouri / Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

DIMENSÃO TIPOLÓGICA (Mattar)

Edição: Artéria 2 (1976)

Formato/Estrutura: Página solta

Encadernação: -

Papel: Sulfite

Impressão (técnica): Tipografia

Capa: -

Invólucro: Envelope e sacola de plástico transparente

Acabamento extra: -

Ênfase do projeto: Tipografia

DIMENSÃO FORMAL DA COMPOSIÇÃO (Villas-Boas)

Elementos técnico-formais (Villas-Boas)	Princípios projetuais	<ul style="list-style-type: none"> • Unidade por meio da tipografia e de sua relação com o fundo; • Harmonia gráfica com o conteúdo semântico do poema; • Balanceamento das informações visuais dado pelos elementos decorativos comuns ao chique e ao kitsch; • Composição de efeito estético; • Hierarquia central por meio da tipografia.
	Dispositivos de composição	<ul style="list-style-type: none"> • Diagrama modular; • Alinhamento centralizado; • Eixo de orientação: centro horizontal.

Elementos estético-formais (Villas-Boas)	Componentes não-textuais	<ul style="list-style-type: none"> • Padrão geométrico ao fundo.
	Componentes mistos	-

DIMENSÃO FORMAL DA TIPOGRAFIA (Brisolara)		
Microtipografia	Mesotipografia	Macrotipografia
<ul style="list-style-type: none"> • Tipografia serifada em filete. • Impressão positiva; • Caixa alta. 	<ul style="list-style-type: none"> • Espaçamento padrão entre letras. 	<ul style="list-style-type: none"> • Mancha tipográfica centralizada; • Método de configuração da linguagem gráfica verbal: linear puro.

DIMENSÃO SÍGNICA DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Relações icônicas:

-

Relações indiciais:

Relevo no papel devido a impressão tipográfica como índice da técnica mecânica aplicada.

Relações simbólicas:

Tipo serifado como símbolo de formalidade e elegância.

INTERPRETANTE DINÂMICO (Santaella)

Neste poema, a junção da palavra "kitsch" com a expressão "que chique" (chick) resulta em um neologismo graficamente ilustrado pelo padrão geométrico laranja ao fundo e pelo contraste entre a tipografia serifada em caixa alta e o ponto de exclamação arredondado. Essa composição, cujo exagero é reforçado pela pontuação, parece ironizar os elementos decorativos entendidos como simbolicamente valiosos que caracterizam o kitsch, podendo aludir ao limite tênue entre o que é considerado "chique" e o que é "kitsch".

7.3.14 Inês Raphaelian: *Roseta Byte*

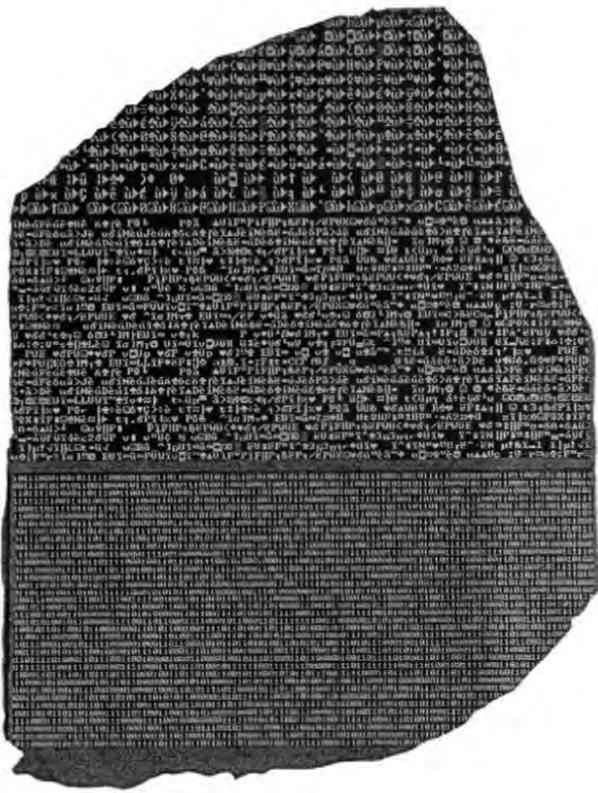


Figura 82: *Roseta Byte*, de Inês Raphaelian / Acervo pessoal de Omar Khouri

DIMENSÃO TIPOLOGICA (Mattar)

Edição: Artéria 7 (2004)

Formato/Estrutura: A4

Encadernação: Canoa (grampeada)

Papel: Sulfite

Impressão (técnica): Offset

Capa: Sulfite

Invólucro: -

Acabamento extra: -

Ênfase do projeto: Silhueta da pedra

DIMENSÃO FORMAL DA COMPOSIÇÃO (Villas-Boas)

Elementos técnico-formais (Villas-Boas)	Princípios projetuais	<ul style="list-style-type: none"> • Unidade sintática e semântica por meio das inscrições tipográficas em escala reduzida; • Harmonia gráfica com o título do poema; • Balanceamento das informações visuais inseridas na pedra; • Composição contrastante por seu efeito dinâmico gerado pela escala micro do texto que se reduz até virar sequências de pontos, e por seu efeito estático em relação à forma da pedra; • Hierarquia dada pelo contraste entre a silhueta da figura e o fundo.
	Dispositivos de composição	<ul style="list-style-type: none"> • Diagrama linear; • Alinhamento não pode ser inferido; • Eixo de orientação: vertical, do ponto superior ao inferior.

Elementos estético-formais (Villas-Boas)	Componentes não-textuais	<ul style="list-style-type: none"> • Recorte no formato da Pedra de Roseta.
	Componentes mistos	-

DIMENSÃO FORMAL DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Microtipografia	Mesotipografia	Macrotipografia
<ul style="list-style-type: none"> • Tipografias serifadas, não serifadas e símbolos gráficos; • Impressão negativa; • Caixa alta e baixa. 	<ul style="list-style-type: none"> • Espaçamento reduzido entre letras e linhas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Mancha tipográfica densa; • Método de configuração da linguagem gráfica verbal: linear puro.

DIMENSÃO SÍGNICA DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Relações icônicas:

Quando visto à distância, a proporção e sequência do texto faz com que ele (junto com o título) seja visto como as inscrições da Pedra de Roseta.

Relações indiciais:

Fonte padrão de sistemas digitais.

Relações simbólicas:

Pela quantidade e formato do texto, pode-se inferir que se trata de um código de programação de algum sistema ou programa computacional.

INTERPRETANTE DINÂMICO (Santaella)

A Pedra de Roseta é um fragmento cujo texto foi fundamental para os estudos sobre os hieróglifos egípcios, descrevendo o decreto relativo a um ritual em três línguas. Ao sobrepor uma tela de inscrições digitais no formato da Pedra de Roseta, a autora aponta para o índice documental e histórico que o código informático também representa, sendo uma escrita que, ainda que possa parecer banal, pode revelar muito sobre a cultura contemporânea.

A tensão existente na troca do suporte original deste código pode apontar também para um salto histórico sobre a evolução da linguagem, cujo desenvolvimento tecnológico chegou ao ponto de uma criação não-humana de códigos informáticos (como os que são contabilizados por *bytes*).

Nesse sentido, a obra parece se tratar principalmente sobre a operação de tradução, de decifrar estes códigos computacionais que são desconhecidos para muitos — mas que fazem parte do cotidiano (e dos rituais do) contemporâneo.

7.3.15 Décio Pignatari e Fernando Lemos: *Logotipo rejeitado*



Figura 83: *Logotipo rejeitado*, de Décio Pignatari e Fernando Lemos / Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

DIMENSÃO TIPOLÓGICA (Mattar)

Edição: Artéria 2 (1976)

Formato/Estrutura: A5

Encadernação: Canoa (grampeada)

Papel: Sulfite

Impressão (técnica): Offset

Capa: Sulfite

Invólucro: Envelope e sacola de plástico transparente

Acabamento extra: -

Ênfase do projeto: Tipografia

DIMENSÃO FORMAL DA COMPOSIÇÃO (Villas-Boas)

Elementos técnico-formais (Villas-Boas)	Princípios projetuais	<ul style="list-style-type: none"> • Unidade entre forma e contraforma da tipografia; • Harmonia entre os aspectos formais das letras; • Balanceamento das informações visuais; • Composição de efeito dinâmico em relação a operação de troca da letra e a gestalt; • Hierarquia dada pelo contraste entre a tipografia e o fundo.
	Dispositivos de composição	<ul style="list-style-type: none"> • Diagrama modular; • Alinhamento vertical; • Eixo de orientação: vertical, do ponto inferior ao superior.

Elementos estético-formais (Villas-Boas)	Componentes não-textuais	-
	Componentes mistos	-

DIMENSÃO FORMAL DA TIPOGRAFIA (Brisolara)		
Microtipografia	Mesotipografia	Macrotipografia
<ul style="list-style-type: none"> • Tipografia sem serifa; • Impressão negativa; • Caixa baixa. 	<ul style="list-style-type: none"> • Espaçamento reduzido entre letras. 	<ul style="list-style-type: none"> • Método de configuração da linguagem gráfica verbal: linear puro.

DIMENSÃO SÍGNICA DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Relações icônicas:

"S" cortado se assemelha a um "a" e ao número 2.

Relações indiciais:

-

Relações simbólicas:

Fonte com grande contraste entre linhas retas, curvas e alongadas transmite contemporaneidade característica dos logotipos de meios de comunicação.

INTERPRETANTE DINÂMICO (Santaella)

Nessa obra, que pelo título pode ser suposta como um logotipo rejeitado por uma empresa, Pignatari inverte o sentido da letra "S" e corta a curva de sua parte inferior, a aproximando tanto da leitura de um "A" em caixa baixa quanto de um "2". Em uma tipografia alongada, o efeito gerado pelo corte parece submergir parte da palavra em uma camada não vista pelo leitor. Com essa operação, o "olho" fechado da letra "a" é substituído pela contraforma do "s", em uma abertura contínua que denota a livre circulação do canal construído no poema.

Sob esta perspectiva aberta, é possível notar que há um conjunto de ambiguidades que fazem parte do poema: a que "canal" se refere? Seria um canal televisivo ou um canal no sentido mais amplo da palavra? E o logotipo, por que teria sido rejeitado? Será que por sua carga de ambiguidade, geralmente dispensada pelos meios de comunicação de massa? Mas afinal, foi realmente uma proposta de logotipo ou somente o título do poema induz essa leitura específica da composição?

Entre as questões que aparecem, pode-se notar mais um tensionamento provocado pelos autores: parte de um projeto de identidade visual de uma empresa e feito por um designer, pode um logotipo ser um poema?

7.3.16 Julio Mendonça: *Sem título*



Figura 84: *Sem título*, de Julio Mendonça

DIMENSÃO TIPOLÓGICA (Mattar)

Edição: Artéria 10 (2011)

Formato/Estrutura: A4

Encadernação: Canoa (grampeada)

Papel: Sulfite 180g

Impressão (técnica): Offset

Capa: -

Invólucro: -

Acabamento extra: -

Ênfase do projeto: Grafismo em onda

DIMENSÃO FORMAL DA COMPOSIÇÃO (Villas-Boas)

Elementos técnico-formais (Villas-Boas)	Princípios projetuais <ul style="list-style-type: none"> • Unidade por meio da distorção dos elementos e ruídos gráficos aplicados; • Desarmonia gráfica por meio da distorção e diluição dos elementos gráficos na obra; • Composição assimétrica pelo movimento da onda e números à direita. • Efeito dinâmico gerado pela distorção; • Hierarquia centralizada no ponto de inflexão da curva de distorção;
	Dispositivos de composição <ul style="list-style-type: none"> • Diagrama não modular; • Composição com alinhamento orgânico; • Eixo de orientação: vertical, do ponto inferior ao superior.

Elementos estético-formais (Villas-Boas)	Componentes não-textuais <ul style="list-style-type: none"> • Código de barras distorcido; • Ruído na imagem.
	Componentes mistos <ul style="list-style-type: none"> -

DIMENSÃO FORMAL DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Microtipografia	Mesotipografia	Macrotipografia
<ul style="list-style-type: none"> • Tipografia grotesca sem serifa; • Impressão positiva; • Tipos numéricos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Espaçamento irregular entre números. 	<ul style="list-style-type: none"> • Diagramação vertical e leitura de baixo para cima.

DIMENSÃO SÍGNICA DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Relações icônicas:

A quantidade de números e a disposição linear parecem se referir a um código de barras.

Relações indiciais:

Estilo numérico se assemelha aos tipos usados em sistemas computadorizados, de modo que a distorção dos grafismos reforça esse aspecto digital da composição.

Relações simbólicas:

O movimento ascendente dos números gera efeito de uma sequência a ser continuada.

INTERPRETANTE DINÂMICO (Santaella)

Nessa obra, o autor distorce um código de barras em uma configuração semelhante a uma impressão digital. Esta operação pode ser analisada como ícone de uma identidade comprável e consumível, em um contexto capitalista onde a subjetividade é atravessada pela cultura do consumo.

A distorção em onda, facilitada no contexto de edição de imagens digitais, parece indicar um movimento que cresce exponencialmente e é sucedido por uma queda, operação que, juntamente com o ruído da impressão, pode remeter ao efeito de um objeto perecível, que se desmancha e dilui. Dessa forma, é possível inferir que essa operação alude tanto à insuficiência da codificação comercial sobre a subjetividade (enquanto algo que não consegue abranger sua complexidade sem distorcê-la), quanto à tentativa de conformação das identidades ao modelo rígido (e fadado a se tornar resíduo) da cultura do consumo.

7.3.17 Omar Khouri: *Traduttore Traditore*



TRADUTTORE TRADITORE

Omar Khouri Lisboa 2015

Figura 85: *Traduttore Traditore*, de Omar Khouri / Acervo pessoal de Omar Khouri

DIMENSÃO TIPOLÓGICA (Mattar)

Edição: Artéria 11 (2016)

Formato/Estrutura: A4

Encadernação: Canoa (grampeada)

Papel: Sulfite

Impressão (técnica): Offset

Capa: Couchê fosco

Invólucro: -

Acabamento extra: -

Ênfase do projeto: Cédulas

DIMENSÃO FORMAL DA COMPOSIÇÃO (Villas-Boas)

Elementos técnico-formais (Villas-Boas)	Princípios projetuais <ul style="list-style-type: none"> • Unidade por meio da comparação de artefatos com linguagens gráficas semelhantes; • Harmonia entre tipografia serifada e cédulas; • Composição verticalmente balanceada; • Efeito estático; • Hierarquia distribuída pela composição.
	Dispositivos de composição <ul style="list-style-type: none"> • Diagrama modular; • Alinhamento centralizado; • Eixo de orientação: vertical, do ponto central superior ao inferior.

Elementos estético-formais (Villas-Boas)	Componentes não-textuais <ul style="list-style-type: none"> • Imagem das cédulas: ornamentos, fotografias e elementos geométricos.
	Componentes mistos <ul style="list-style-type: none"> -

DIMENSÃO FORMAL DA TIPOGRAFIA (Brisolara)		
Microtipografia	Mesotipografia	Macrotipografia
<ul style="list-style-type: none"> • Tipografia serifada triangular; • Impressão positiva; • Caixa alta. 	<ul style="list-style-type: none"> • Espaçamento padrão entre letras e palavras. 	<ul style="list-style-type: none"> • Método de configuração da linguagem gráfica verbal: linear puro.

DIMENSÃO SÍGNICA DA TIPOGRAFIA (Brisolara)

Relações icônicas:

Considerando o tipo de impressão especial feito na produção de cédulas, o uso da tipografia de estilo romano para o texto "Traduttore traditore" pode favorecer a associação desse título enquanto parte do universo dos artefatos apresentados, como se ele tivesse sido feito em uma impressão tipográfica tradicional. Os textos das cédulas, por sua vez, apresentam semelhanças no seu aspecto serifado e ornamentado.

Relações indiciais:

-

Relações simbólicas:

Por ser uma tipografia serifada, nesse contexto é possível observar a transmissão de ideias de autoridade, estabilidade e confiabilidade, valores simbólicos originalmente pretendidos pelas cédulas apresentadas na composição.

INTERPRETANTE DINÂMICO (Santaella)

"Traduttore traditore", aforismo italiano que significa "o tradutor é um traidor", se refere à transformação no sentido original de tudo aquilo que passa por uma tradução.

Nesse exemplo, a obra de Khouri pode ser entendida como um ready made, uma vez que é designada pela apropriação de artigos de uso cotidiano deslocados de seu contexto original — no caso, seria o contexto de circulação da "moeda" financeira de dois países: os Estados Unidos, conhecido por ser uma das maiores potências econômicas e militares do mundo, e o Brasil, um país entendido como economicamente "subdesenvolvido".

Ao aproximar as duas cédulas (com o dólar em cima) e aludir ao provérbio italiano, fica evidente na obra a ironia não só sobre essa medida representativa do sistema financeiro do Brasil quanto à própria noção de uma cultura gráfica importada dos Estados Unidos, em uma adaptação que parece querer se apropriar do valor simbólico da primeira, sem a condição material ou cultural para fazê-lo — em uma "tradução mal feita" que mostra a subserviência de um país a outro. Sobre a obra, Khouri explica em 2016:

Meus dois trabalhos constantes desta exposição, que versa sobre Dinheiro, foram concebidos na cidade de Lisboa, em 2015, e especialmente para a mostra.

Traduttore Traditore faz alusão ao fato de o Brasil–República ter adotado – e não foi o único país a fazê-lo - o nome traduzido literalmente daquele que as Treze Colônias haviam assumido, com a independência, no século XVIII, porém sem alcançar o mesmo destino de grandeza econômica e poder, no Planeta – daí, *Tradutor Traidor*. Em sua pose estampada na nota de 1 dólar, George Washington vira-se levemente para a direita de quem olha, sendo que na nota de 1 cruzeiro o Almirante Tamandaré se volta para a esquerda. A nota estadunidense traz a imagem da estabilidade das instituições, enquanto que o cruzeiro nem mais circula. Na arte brasileira, cédulas têm sido tema para muitos: Décio Pignatari, Cildo Meireles, Paulo Miranda, entre outros. (KHOURI, 2016, p. 23)

8. DESENVOLVIMENTO

Com referência no caráter inventivo e experimental da Artéria, o presente trabalho seguiu em uma etapa de criação gráfica com a finalidade de exercitar o processo crítico de criação que integra a prática da poesia intersemiótica dialogando com obras já existentes, tanto na Artéria quanto fora da revista, com o propósito de focar mais no aspecto de tradução visual das peças.

Nessa etapa foi possível trabalhar com diferentes meios de impressão e exercitar a tradução criativa a partir de textos de poetas e artistas que foram explorados em um projeto gráfico diverso e dissonante, cujo processo de ideação e experimentação será detalhado no tópico seguinte.

Porém, tendo em vista uma maior clareza sobre os diferentes testes e caminhos que foram percorridos concomitantemente, optou-se por descrevê-los a partir de uma ordem sequencial que orientou a produção de cada aplicação em específico, desconsiderando algumas etapas intermediárias e conjuntas que também fizeram parte do processo.

Por mais que esta etapa de descrição tenha sido compreendida como uma parte importante do projeto, devo dizer que me pareceu ao mesmo tempo estranha em relação ao trabalho manual e conceitual experimentado (ao meu ver, incontornavelmente subjetivo), mas que aqui foi fragmentado para tornar comprehensível seu processo em uma descrição que pode soar diferente em relação aos sentidos compreendidos em uma leitura espontânea por possíveis leitores. Sob este ponto, entendo como importantes as palavras de Omar Khouri em uma das conversas sobre não existir um “significado certo ou errado” na leitura de um poema, tampouco uma mensagem final e única. Por isso, a explicação do projeto aqui descrita é compreendida como um registro de seu desenvolvimento e dos conceitos que nortearam a criação, e não uma tentativa de suprimir outros sentidos possíveis e não programados.

8.1 Propostas

Primeiramente, considerando a diversidade de temas e linguagens da Revista Artéria e o seu projeto inherentemente coletivo, antes de começar a pensar nas traduções chegou-se à conclusão de que o formato de folhas soltas seria o mais adequado, tanto por sua praticidade em relação ao curto tempo de desenvolvimento do trabalho (aproximadamente um mês e meio) quanto pela versatilidade de combinações possíveis entre as peças. Sob este aspecto,

decidiu-se manter um mesmo formato, próximo do A5 (210 x 148 mm) a fim de direcionar a atenção ao aspecto gráfico e material das criações.

Entre as experimentações iniciais, dois poemas se mostraram como interessantes pontos de partida. Esta percepção se deu pelo fato de serem poemas que evocam diferentes camadas de significados que pareciam possíveis de serem investigadas graficamente. O primeiro chama-se *Y después*, de Federico García Lorca:

Los laberintos
que crea el tiempo
se desvanecen.
(Solo queda
el desierto.)
El corazón,
fuente del deseo,
se desvanece.
(Solo queda
el desierto.)
La ilusión de la aurora
y los besos
se desvanecen.
Solo queda
el desierto.
Un ondulado
desierto.
(LORCA, 2006, p. 56)

Para este poema, foi explorada a ideia de algo que se desvanece por uma gradação de cores capaz de representar essa transição sem perder a textura evocada pela imagem do deserto, que aparece tanto pelo sopro e ondulação no uso ritmado dos fonemas “s” e “l”, quanto pela ideia deste amplo espaço arenoso que resiste a tudo aquilo que termina. Um deserto onde os labirintos do tempo, a ilusão da aurora e o coração se esvaem. Nesse sentido, a ideia dessa peça em específico buscou trabalhar principalmente com a textura do papel e com elementos capazes de transmitir essa qualidade de algo que está se dissipando em meio a uma vazia imensidão.

O segundo poema foi o número *IX* da série *Guardador de Rebanhos* de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa:

IX
Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés

E com o nariz e a boca.
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.
Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto,
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.
(PESSOA, 2005, p. 34)

Nesse caso, a ideia para a tradução partiu de uma reflexão sobre o estilo bucólico, simples e profundo de Caeiro em contraste com a realidade urbana e de interface tecnológica presente na contemporaneidade. Refletiu-se sobre como seria um guardador de rebanhos no século XXI, contexto em que muitas vezes a palavra “guardar”, além de armazenar, se aproxima de práticas como a vigilância. Seguindo essa linha, surgiu a proposta de imaginar um guardador de rebanhos distópico, que guarda seus pensamentos e sensações os monitorando por meio de uma câmera de vídeo (talvez não tão distópico quanto parecia em um primeiro momento).

Por outro lado, compreendendo o amplo potencial intersemiótico presente também em produções musicais, as aplicações seguintes partiram de duas composições de renomados artistas brasileiros: Jorge Ben Jor e Lina Pereira, mais conhecida como Linn da Quebrada.

Na composição *Onde* do álbum Trava-Línguas, Pereira usa um jogo com as palavras para subverter a ideia de desolamento geralmente atribuída à expressão “fundo do poço”, associando paralelamente a esta imagem um sentido radical de potência: um profundo posso. Caracterizada por um trabalho com a linguagem verbal e simbólica que ressalta suas ambiguidades, a canção de Lina foi reinterpretada neste trabalho tendo como enfoque a representação do poder existente nessa ambivalência entre o “poço” e o “posso”.

Entre o fundo do poço
E a profundidade do posso
É no silêncio do passo
Que eu ouço [...]
O que diz a pegada quase apagada
Que eu deixei no chão
Enquanto eu dançava
Minha última canção
Fuja daqui
Me encontre lá
Onde a fonte se esconde
Na linha d'ôrizonte
(PEREIRA, 2021)

Décima segunda canção do álbum Tábua de Esmeralda, de Jorge Ben, *Cinco Minutos (5 minutos)* é uma música que transmite a urgência em um pedido de espera que se amplifica até redimensionar o significado do tempo mencionado pelo eu lírico: “quanto valem cinco minutos na vida”? Junto com o tema da alquimia presente no disco, que segundo SILVA (2014) representa uma metáfora para o “procedimento musical de mistura”, esta tradução teve como eixo central uma perspectiva relativa sobre o tempo, que pudesse passar a ideia desse desencontro.

Pedi você
Pra esperar 5 minutos só
Você foi embora sem me atender
Não sabe o que perdeu
Pois você não viu, você não viu
Como eu fiquei [...]
Pois você não sabe quanto vale 5 minutos, 5 minutos
Na vida
(JORGE, 1974)

Já em uma abordagem crítica e irônica, o poema *Escrevendo um Currículo* da poeta polonesa Wisława Szymborska chamou a atenção por provocar uma série de questões sobre a normatização da vida imposta pelo modelo de trabalho que trata humanos como máquinas. Em um contexto onde a complexidade e multiplicidade da vida é reduzida ao quase-numérico, a proposta de tradução deste poema partiu da associação desta atmosfera mecânica à reprodução de um desenho técnico na qual o humano é o “objeto” analisado.

O que é preciso?
É preciso fazer um requerimento
e ao requerimento anexar um currículo.

O currículo tem que ser curto
mesmo que a vida seja longa.

Obrigatória a concisão e seleção dos fatos.
Trocaram-se as paisagens pelos endereços
e a memória vacilante pelas datas imóveis.

De todos os amores basta o casamento,
e dos filhos só os nascidos.

Melhor quem te conhece do que o teu conhecido.
Viagens só se for para fora.
Associações a quê, mas sem por quê.
Distinções sem a razão.

Escreva como se nunca falasse consigo
e se mantivesse à distância. [...]
(SZYMBORSKA, 2011, p. 81)

Após as primeiras ideias sobre o poema de Szymborska, foram retomadas algumas leituras de poetas que foram feitas paralelamente ao desenvolvimento da pesquisa. Entre as muitas obras que não conhecia, é possível mencionar os trabalhos da escritora Julia Bac e de Ana Cristina César, um dos principais nomes da geração mimeógrafo (e poeta que influenciou muitas gerações de mulheres na poesia que vieram depois). Partindo de alguns poemas destas autoras, a tradução se seguiu em duas últimas peças,

Julia Bac apresenta em *Duas mortes* uma escrita sensível sobre a perda e as ausências da vida. Os poemas, divididos em duas partes no livro, orbitam em diferentes tipos de luto e suas reverberações no eu lírico, em um cenário por onde passam dias chuvosos, o interior doméstico, jardins mortos, caixas de mudança e animais selvagens.

Lendo a obra de Bac no mesmo período em que foi lida a edição *Poética*, que reúne os poemas e escritos de Ana Cristina César (que completaria 70 anos neste ano), ocorreu a impressão de estar acompanhando uma interlocução. Apesar de estilos de escrita e temas diferentes, lendo um de seus poemas parecia que eu podia entender um pouco mais sobre os recursos de linguagem utilizados em outras obras, e até sobre o caráter informal que predominou na poesia a partir dos anos 1970. Intitulado *Como rasurar uma paisagem*, o poema de Ana C. apresenta a seguinte reflexão:

a fotografia
é um tempo morto
fictício retorno à simetria

secreto desejo do poema
censura impossível
do poeta
(CÉSAR, 2013, p. 191)

Por falar dessa natureza da poesia em se recusar a um tratamento de “mero registro” da realidade, o poema apresenta o trabalho especial de linguagem nesse campo que opera na contramão de uma certa censura que faz parte de tudo o que é convencional. Pensando nesse recurso operado pelas poetas, pareceu que seria possível representá-lo graficamente o relacionando com um dos poemas de Julia Bac:

a roseira morreu
o jasmim morreu
o alecrim
a pimenta
o manjericão

a sálvia e o orégano
tudo morto
como um pedaço de dente quebrado
(BAC, 2021, p. 28)

Trazendo uma paisagem e riscando-a na mesma medida em que é pintada, Bac trabalha o recurso de repetição sobre a morte das plantas associando simbolicamente este cenário com a imagem áspera e aflitiva de um dente quebrado. Baseada nessa operação, a tradução destes poemas se iniciou como uma fotografia a ser rasurada.

Por fim, a última aplicação gráfica partiu de outro poema de Julia Bac:

Esse poema é sobre uma mala. na verdade, este poema é sobre uma mala que cansei de carregar. talvez este poema seja sobre o peso da mala talvez este poema seja sobre a falta de espaço pra guardar esta mala talvez este poema seja sobre o dono da mala talvez este poema seja sobre as coisas de dentro da mala talvez este poema seja sobre as lembranças que tenho ao ver os objetos de dentro da mala talvez este poema seja sobre as rodinhas da mala que não funcionam talvez este poema seja sobre a minha vontade de não ter mais esta mala. te entrego a mala agora. acabou o poema.
(BAC, 2021, p. 13)

Nesta obra, a autora desloca a apresentação do tema do poema em possibilidades de sentido que revelam somente sua opacidade, em uma operação que parece apontar para a dimensão não-referencial da linguagem. Seguindo uma sugestão do professor orientador deste trabalho, foi entendido que este poema poderia se materializar tridimensionalmente como uma mala, de modo que pareceu interessante o relacionar aos outros poemas enquanto possíveis conteúdos desse invólucro (segundo classificação de MATTAR, 2020).

O desenvolvimento e experimentação individual de cada aplicação é descrito no próximo tópico, com foco no processo técnico e nas referências mobilizadas.

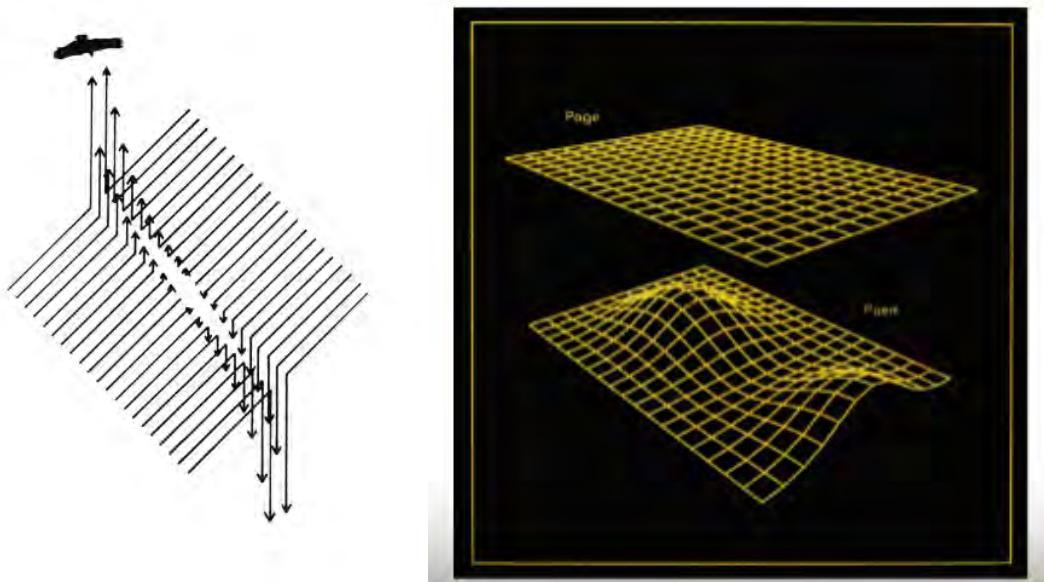
8.2 Processos

Aproximando as propostas por técnicas de produção, a fase de experimentação contou com o uso da impressão em serigrafia, realizada com o suporte da Seção Técnica de Produção Editorial da FAUD e do Ateliê Aberto de Folhetaria do Centro Cultural São Paulo, e em tipografia usando um prelo manual, realizada também no LPG da FAUD.

Além dessas técnicas, duas peças foram impressas em risografia²¹ no papel pólen, cujo serviço de produção foi feito pela gráfica Risotropical.

Começando pelos poemas de Caeiro e Szymborska, alguns primeiros esboços feitos já mostravam sua proximidade em uma mesma atmosfera maquinal e artificial, o que foi sintetizado escolhendo a técnica risográfica para impressão de ambos com o objetivo de adquirir cores mais vibrantes sem perder os detalhes das composições.

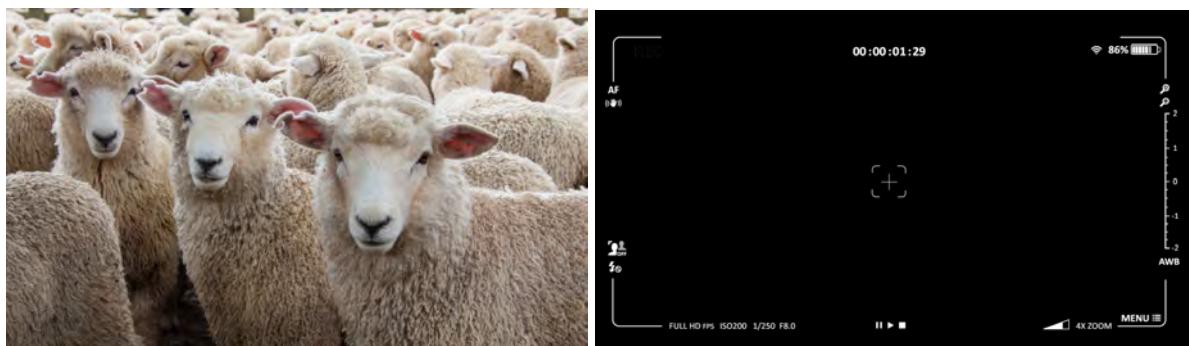
Nesse sentido, me referenciei indiretamente em trabalhos de diferentes poetas e artistas que passaram pela Artéria e já tinham de alguma forma explorado a relação entre ícones gráficos do contexto científico ou tecnológico e temas incomuns a essas representações, como é possível ver nos poemas *Corredores para abutres* de Regina Silveira e *Nous n'avons pas compris Descartes* (Nós não entendemos Descartes) de André Vallias.



Figuras 86 e 87: *Corredores para Abutres*, de Regina Silveira, e *Nous n'avons pas compris Descartes*, de André Vallias

No poema da série *Guardador de Rebanhos*, o processo de criação se iniciou com a escolha da imagem de um rebanho de ovelhas e de sua multiplicação sob os ícones de uma tela de gravação, adaptando a montagem para um tamanho próximo do A5.

²¹Técnica de impressão originada com os duplicadores digitais *Risograph* lançados no Japão na década de 1980, como uma alternativa para impressão em alta velocidade, a risografia tem sido amplamente usada por designers e artistas independentes por suas cores vibrantes e texturas obtidas que conferem aos trabalhos artísticos uma aparência mais artesanal.



Figuras 88 e 89: Imagem de ovelhas e ícones de gravação em vídeo

Usando a imagem do rebanho no sentido literal, a tradução buscou enfatizar esse elemento central do poema sem perder de vista o seu sentido metafórico para aqueles que possam se interessar pela obra de Caeiro. Por essa razão, o escrito “Caeiro full HD” verticalmente disposto na lateral esquerda funciona como um registro do gravador deste vídeo e uma dica do tema tratado. As ovelhas replicadas em fileira sob o efeito reticulado acrescentam um estranhamento à composição, cujo contraste e artificialidade assumem uma certa abertura de sentidos possíveis.

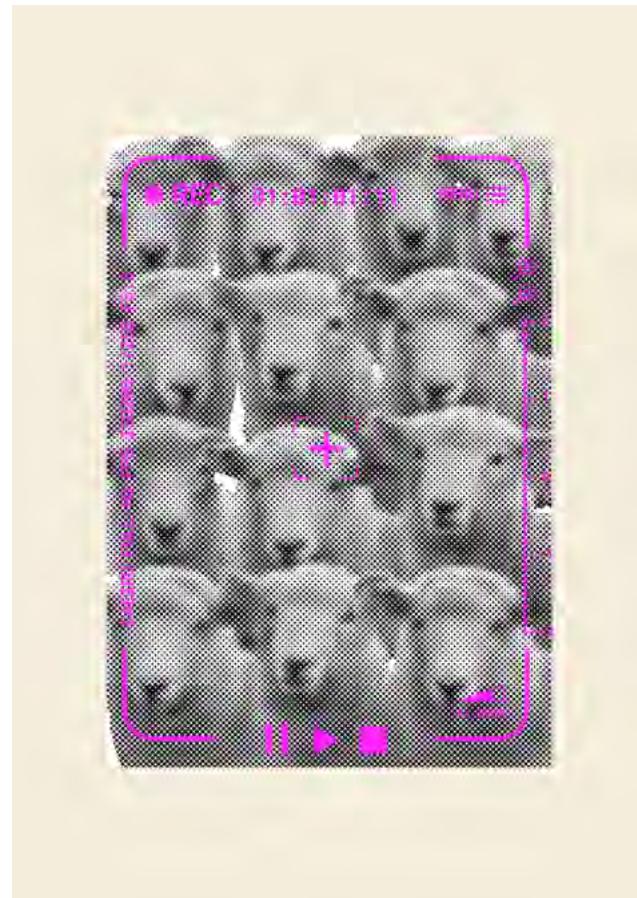
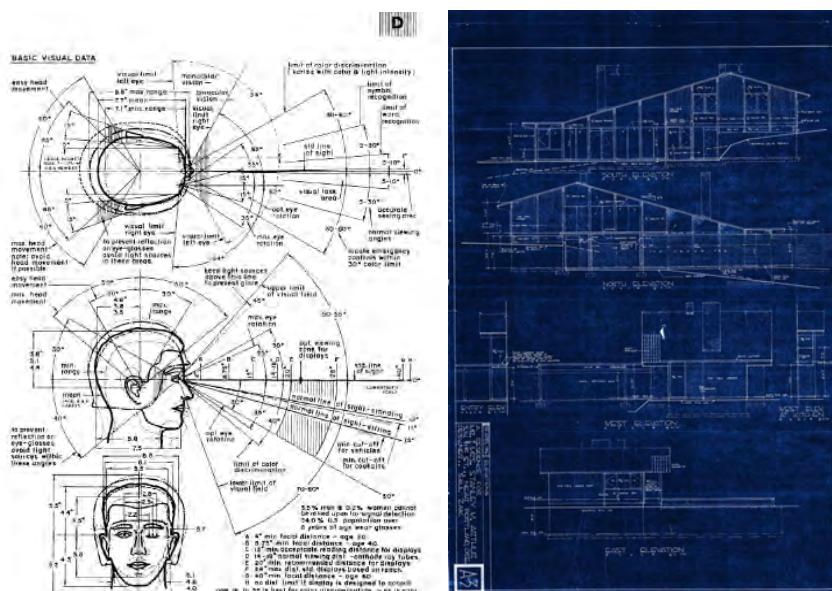


Figura 90: Primeiro experimento realizado digitalmente para esta tradução

Já em *Escrevendo um Currículo*, a ideia de fazer um desenho técnico “humano” se deparou com a constatação que, de certa forma, ele já existia:

Os desenhos à esquerda são de *The Measure of Man* de 1959, escrito pelo designer Henry Dreyfuss. Ele implementou medidas corporais no design de produtos em larga escala e, graças a ele, é menos provável que nos machuquemos com objetos projetados. Dreyfuss e sua equipe desenharam todos os tipos de medidas para sentar, ficar em pé e dirigir, que se tornaram padrões internacionais desde então. Seu livro foi reimpresso como *The Measure of Man and Woman* e ainda é usado como livro-texto em escolas de design e universidades. Os padrões são úteis para a produção em massa, mas também criam uma falsa sensação de verdade. A imagem à esquerda de seu livro é, em muitos aspectos, problemática. Ele projeta uma visão binária de gênero, ignorando a variedade de tipos de gênero que compõem nossa sociedade. [...] As medidas dos homens no livro de Dreyfuss são baseadas em dados dos militares dos EUA, o que significa que corpos que estão fora da norma militar simplesmente não são incluídos. Usando medidas de jovens militares, Dreyfuss afirma que o tipo de corpo ideal de um homem é um corpo jovem e fisicamente apto de descendência da Europa Ocidental. Nem todos no mundo compartilham essas medidas corporais, e os padrões de design da Dreyfuss baseados nesse tipo de corpo (idealizado) dificilmente são universais. Por exemplo, a média de altura feminina na Bolívia é de 142,2 cm e a média masculina nos Alpes Dináricos é de 185,6 cm. (PATER, 2019, p. 181, tradução nossa)

Nesse caso, se apropriando de uma página do livro de Dreyfuss²², foi feita uma montagem das figuras sobrepostas no texto do poema em um fundo azul quadriculado, remetendo à tradicional *blueprint*, suporte utilizado para desenhos técnicos de projetos de design, arquitetura e engenharia feitos antigamente em máquinas de cópia heliográfica (que com o tempo foram substituídas por copiadoras).



Figuras 91 e 92: Página de *The Measure Of Men*, de Dreyfuss, e referência de *blueprint*

²² Henry Dreyfuss (1904 -1972) foi um desenhista industrial estadunidense, principalmente conhecido por seus estudos antropométricos que exerceram grande influência nos projetos e normas de design em todo o mundo.

A primeira parte do poema foi então adicionada a essa página, de modo que a relação entre texto e a imagem em um rosa vibrante se estabeleceu por uma sobreposição ruidosa que, diferentemente da assepsia funcionalista pretendida pelos modelos estandardizados, transmite a ironia crítica do poema de Szymborska.



Figura 93: Primeiro experimento realizado digitalmente para esta tradução

Em alguns experimentos feitos no programa de edição, me pareceu que o formato horizontal permitia a distribuição de informações em um caminho mais interessante, e assim foram adicionadas mais ilustrações de um relatório antropométrico encontrado no banco de imagens do Rijksmuseum²³.

²³ Museu localizado na Holanda que disponibilizou digitalmente parte de seu acervo para uso público.

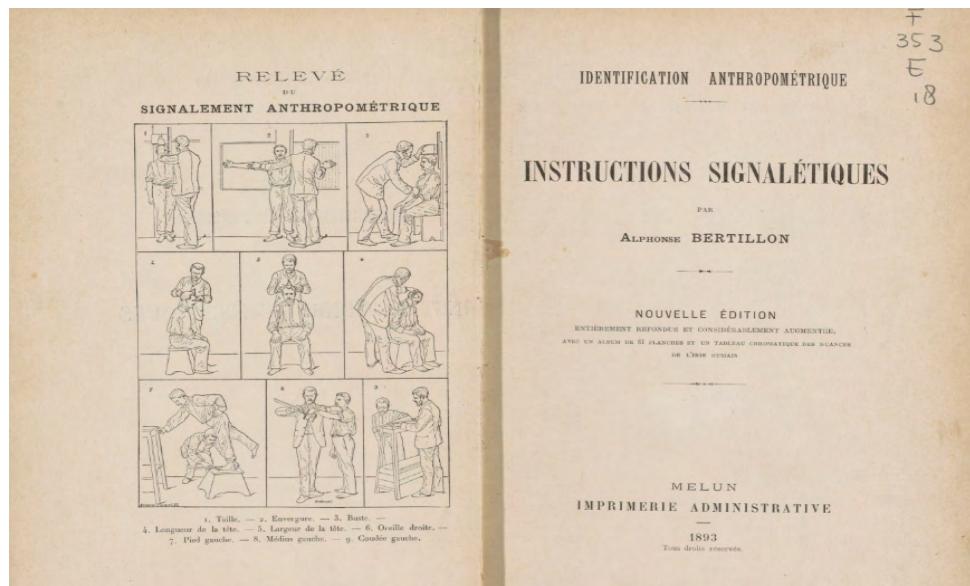


Figura 94: *Instructions Signalétiques* / Coleção Rijksmuseum

Preenchendo com a cor rosa os cabelos das figuras humanas e diagramando os versos centralmente e em parágrafo justificado, foi possível enfatizar o efeito maquinal e artificial transmitido, de modo que a cor azul foi aplicada também na tradução do poema de Caeiro a fim de aproximar ainda mais essa atmosfera das aplicações.



Figuras 95 e 96: Projeto gráfico em versão digital, antes da impressão

Um outro efeito que apareceu depois dos testes finais foi a ligação entre o último verso de Szymborska representado e o distanciamento entre palavras que resultou da diagramação em parágrafo justificado, em uma relação semântica e sintática que não foi inicialmente programada.

Trabalhando sobre a música de Jorge Ben, surgiu a ideia de usar uma lista telefônica antiga como suporte da impressão, traçando uma ponte com um passado recente — mas que parece distante agora com a popularização dos telefones celulares e do acesso à internet.

Aparecendo ainda como uma memória viva no imaginário de quem conheceu este objeto (e sendo um produto comum em sebos e plataformas que vendem raridades), a lista telefônica se articula com a música de Jorge Ben na perspectiva levantada pelo compositor sobre o valor que o tempo tem: se antes uma lista como essa tinha uma utilidade fundamental na vida de milhões de pessoas, hoje, não muitos anos depois, ela pode ser vista como um artefato superado, sem uso útil no cotidiano social. Os números nela registrados não existem mais, e muitos dos nomes que nela constam são registros de um tempo que já se passou — talvez o tempo de uma vida.

A apropriação de objetos, elementos gráficos e textos externos ao seu contexto original também é recorrente na Artéria, de modo que essa liberdade de escolha no suporte teve como referência trabalhos como *Already-made* de Paulo Miranda e *Hierográfico 2* de Carlos Clémen.



Figuras 97 e 98: *Already-made*, de Paulo Miranda, e *Hierográfico 2*, de Carlos Clémen.

Se associando também com a estrofe “você foi embora sem me atender”, o primeiro experimento dessa aplicação se dividiu entre reforçar a urgência do tempo na música e falar sobre esse desencontro atravessado pelo tempo, em testes que começaram a ser feitos digitalmente em um programa de edição.



Figuras 99 a 101: Primeiros experimentos realizados digitalmente para esta tradução.

A mensagem “deixe seu recado”, aludindo à caixa postal emitida quando uma ligação não é atendida, foi escolhida por remeter também a um recado que poderia ser passado entre diferentes épocas, quase como parte da alquimia atemporal de Jorge Ben.

Usando uma lista telefônica do ano 1996 comprada no Sebo do Messias, no centro de São Paulo, comecei os primeiros experimentos com a impressão tipográfica, técnica que pareceu mais adequada em uma conversa com técnicos dos ateliês. Utilizando uma família tipográfica antiga feita artesanalmente em madeira e que se encontra disponível no LPG, os primeiros testes foram feitos no prelo manual do laboratório, usando as cores preto, vermelho e azul, e os tipos em caixa alta e caixa baixa.



Figuras 102 a 105: Primeiros experimentos realizados tipograficamente para esta tradução.

Nesta etapa optou-se por seguir com os tipos em caixa baixa na cor azul, decisão que, com o desenvolvimento das outras peças, foi alterada para a cor vermelha por essa trazer mais força e contraste.



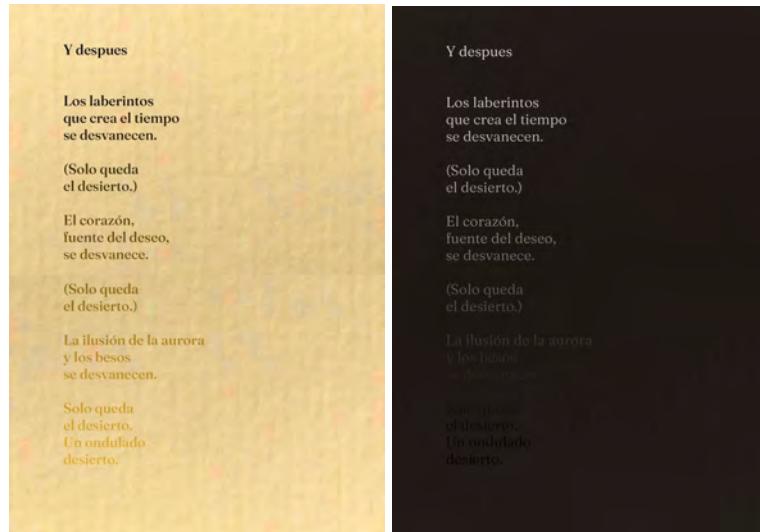
Figuras 106 e 107: Experimentos realizados posteriormente com maior controle da técnica e definições

Por fim, foi passado um verniz em toda a superfície da frente do impresso, gerando um brilho plastificado como uma cobertura contra a ação do tempo nesse frágil fragmento do passado.



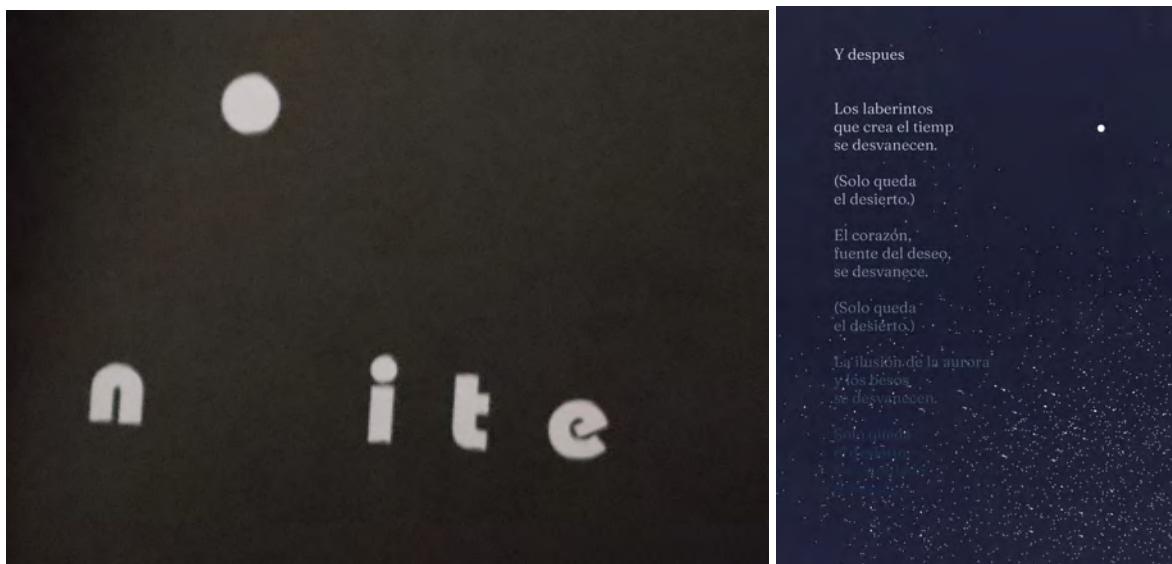
Figuras 108 e 109: Secagem das peças e poema finalizado.

Já o poema de García Lorca começou a ser explorado graficamente pelo uso de um papel color plus texturizado e da gradação em cores até o quase desaparecimento do texto em relação ao fundo. Para além da textura do papel, a aplicação das cores foi entendida em duas possibilidades: um tom mais amarelado, remetendo à areia de um deserto durante o dia, e um tom mais escuro, se associando de alguma modo à noite.



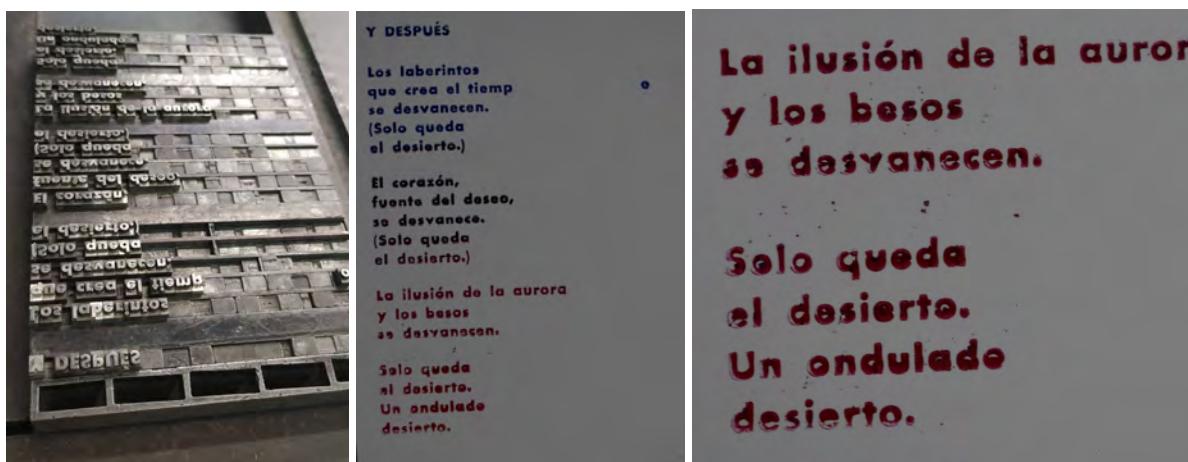
Figuras 110 e 111: Primeiros experimentos realizados digitalmente para esta tradução.

Levando em conta o desvanecimento central no poema, a versão noturna do deserto foi escolhida. Imaginando que o que se desvanece em cor poderia também se pulverizar, como a representação gráfica da areia sendo levada pelo vento do deserto, foi testada a sobreposição de pequenos pontos se elevando da parte inferior do poema. Por outro lado, seguindo a sugestão do professor orientador de colocar uma lua no céu escuro, usando como referência a obra de Thiago Rodrigues na Artéria nº 9, a letra “o” de “tiempo” foi subtraída para dar lugar a uma pequena lua cheia ao fundo do poema, aludindo indiretamente aos ciclos da natureza, à grande distância e imensidão em que se encontra (ou que observa) o eu lírico.



Figuras 112 e 113: *Noite*, de Thiago Rodrigues, e teste compositivo

Essa aplicação, contudo, ainda não tinha uma técnica de impressão definida, uma vez que o uso de papel texturizado, da cor branca e do gradiente entre cores representavam empecilhos para a maioria dos tipos de impressão. Nesse contexto, em um dos dias de oficina tipográfica, foi testada uma primeira versão do poema de Federico García Lorca impressa no prelo manual. Usando o tamanho 12pt da fonte Futura, foi possível confirmar que o uso dessa técnica dificultaria a legibilidade do poema, apesar de permitir um certo controle na gradação das cores.



Figuras 114 e 115: Montagem do poema em tipografia e primeiro teste de impressão

Com essa observação a ideia foi partir para o experimento em serigrafia, mantendo o uso da fonte Futura no lugar de uma serifada, considerando o risco de perda de legibilidade (além de essa ser uma tipografia amplamente usada pelos concretistas e poetas experimentais).

Y DESPUÉS
F. García Lorca

**Los laberintos
que crea el tiemp
se desvanece.**

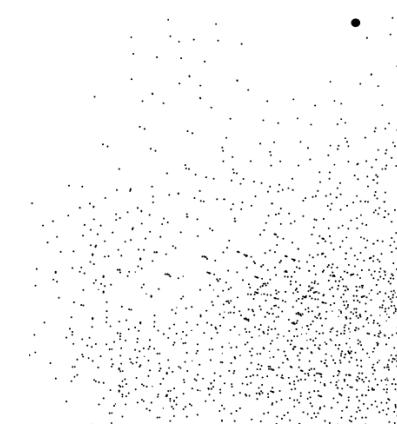
**(Solo queda
el desierto.)**

**El corazón,
fuente del deseo,
se desvanece.**

**(Solo queda
el desierto.)**

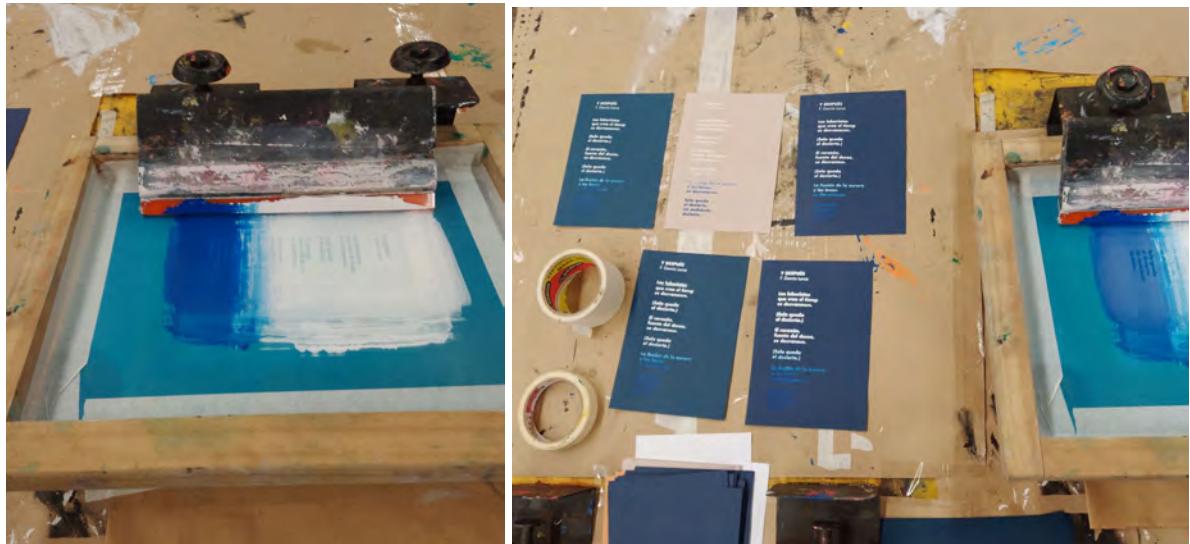
**La ilusión de la aurora
y los besos
se desvanece.**

**Solo queda
el desierto.
Un ondulado
desierto.**



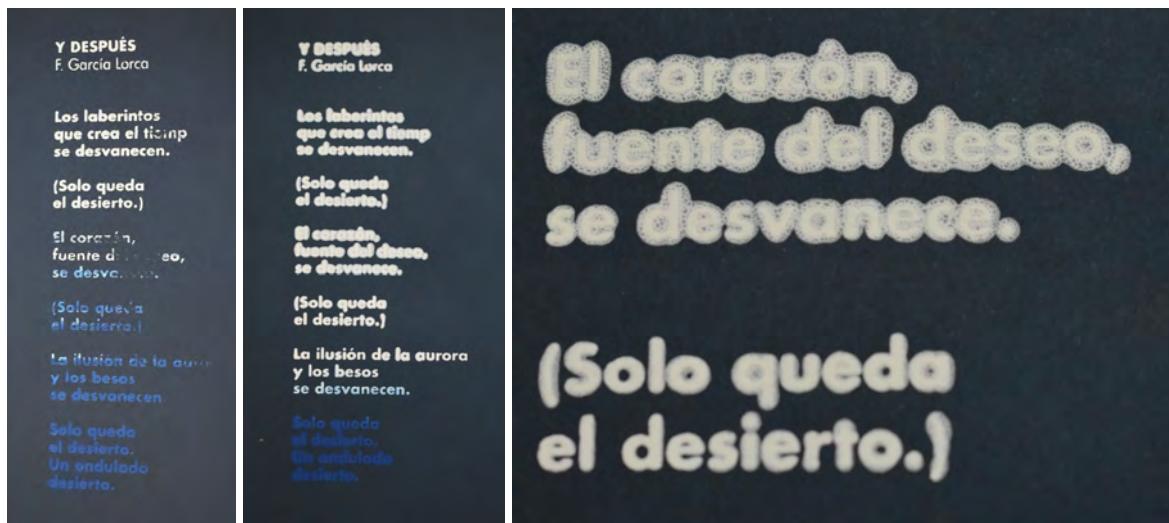
Figuras 116 e 117: Separação de arquivo em fotolitos diferentes para impressão em serigrafia

Para criar o efeito dos pontos sobrepostos ao poema, a impressão precisou ser feita em duas telas: uma primeira com o texto para o gradiente, e uma segunda com os pontos e a lua, para ser impressa somente em branco.



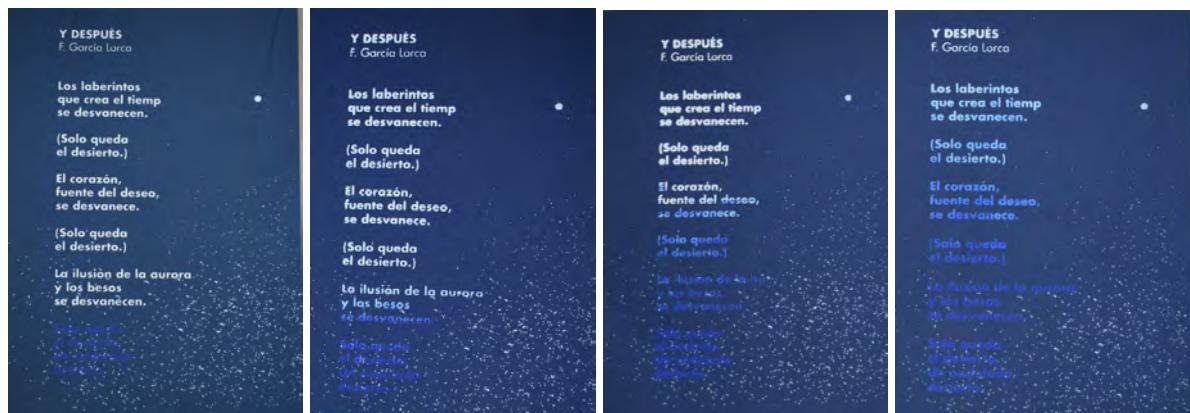
Figuras 118 e 119: Separação de arquivo em fotolitos diferentes para impressão em serigrafia

O resultado foi uma série de impressos com diferentes graduações e alinhamentos, em um exercício de aprendizado sobre a técnica de serigrafia.



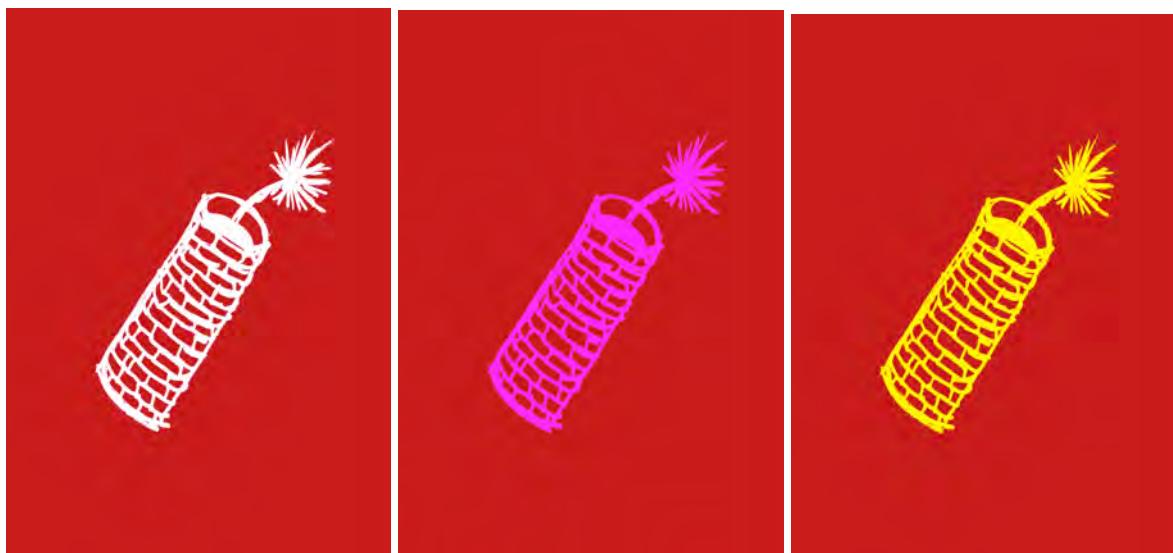
Figuras 120 a 123: Peças em que ocorreram falhas nos testes de impressão

Entre os muitos experimentos, algumas peças apresentaram uma graduação de cores mais interessante.



Figuras 124 a 127: Gradação de cores observada nas sequência de impressão

Projetada para ser impressa também em serigrafia, a tradução da música de Lina Pereira começou por uma ilustração vetorizada que visou associar o fundo do poço a uma dinamite sendo arremessada, em busca de transmitir a potência explosiva que existe na vulnerabilidade retratada. Nesse teste, contudo, ficou evidente um sentido pejorativo na união entre a figura do poço e a dinamite em um mesmo objeto.



Figuras 128 a 130: Primeiros experimentos em ilustração e edição digital desta tradução

Nesse sentido, uma tradução mais coerente com a proposta da música parecia ser a representação do texto propriamente escrito, de modo a trazer essa ambiguidade no próprio desenho das letras, assim como é feito no poema *Introdução: amorse*, de Augusto de Campos.

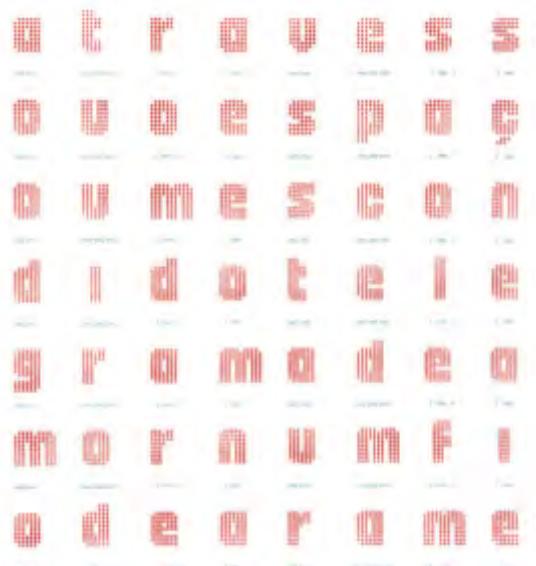


Figura 131: *Introdução: amorse*, de Augusto de Campos

Utilizando uma tipografia geométrica, os testes se seguiram com o uso do “o” da palavra “posso” preenchido por tijolos (como um poço visto de cima), replicando essa edição em todas as outras letras em uma configuração onde a ruptura da letra “s” também se aproximava de um “ç”.



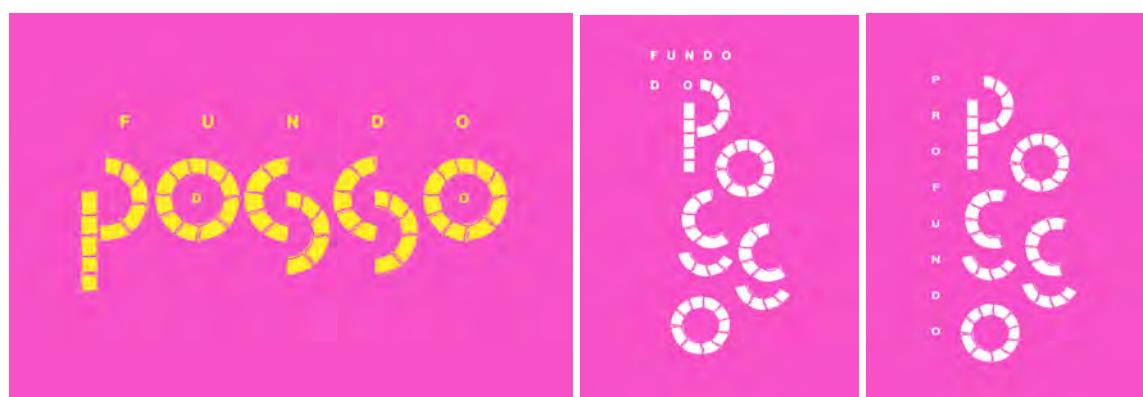
Figura 132: Segundo experimento em ilustração e edição digital realizado

Neste momento foram feitos primeiros testes em serigrafia priorizando o fundo rosa, tendo em vista que essa é uma cor frequentemente usada nas manifestações por direitos lgbtqia+.



Figuras 133 e 134: Aplicação de emulsão em tela de serigrafia e primeiros testes de impressão do poema

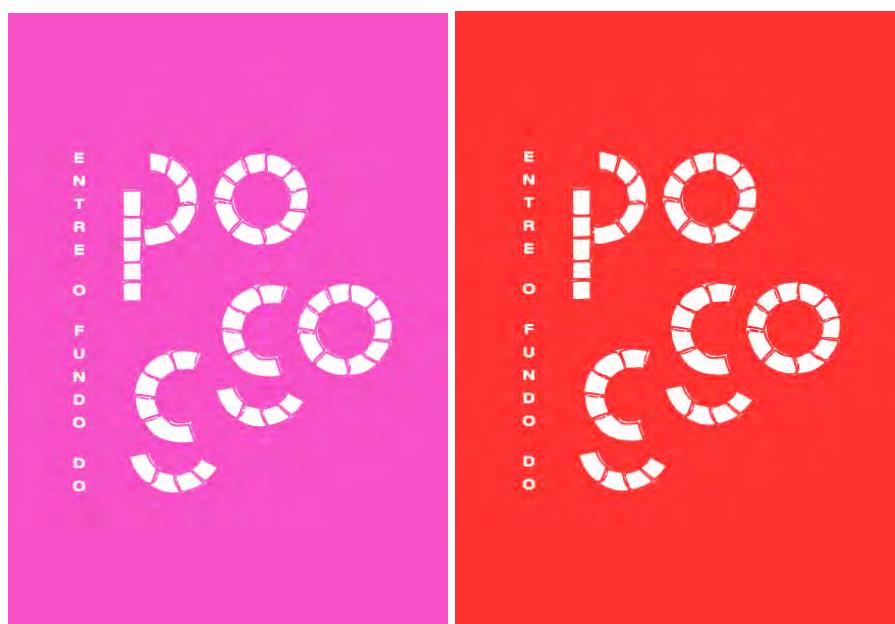
Porém, vendo que a leitura da palavra “poço” ainda não estava tão evidente e que parte da estrofe tinha se perdido, as experimentações na composição continuaram, mantendo o rosa ao fundo.



Figuras 135 e 136: Sequência de testes composticionais realizados em programa de edição

Foi possível chegar a um resultado mais legível na leitura do “posso” e do “poço” com a quebra em sílabas, junto a uma edição sobre a tipografia em que o “s” pode ser lido pela gestalt das formas arredondadas e o cedilha do “c” pela curva inferior do “s”. A adição da frase “entre o fundo do”, por sua vez, permanece incompleta até o momento em que o leitor percorre o caminho entre a leitura do poço e do posso, de modo que outro sentido não programado foi a percepção da palavra “entre” como possível imperativo do verbo “entrar”.

Por mais que o rosa tenha sido escolhido em um primeiro teste de impressão, o vermelho pareceu evocar mais força e ambiguidade, sendo usado na versão final.



Figuras 137 e 138: Ajustes na composição em rosa e versão final em vermelho

Já a tradução dos poemas de Julia Bac e Ana Cristina César partiu tanto da ideia de “rasura” de uma fotografia quanto do interesse em explorar a textura do suporte, criando uma aproximação tátil da paisagem retratada por Bac. Nesse sentido, o uso de fotografias pode ser encontrado na revista Artéria em diversos poemas, como *Eusencontros* de Célia Mello e a série *Poema* de Lenora de Barros.



Figuras 139 e 140: *Eusencontros*, de Célia Mello, e *Poema*, de Lenora de Barros.

O tema do luto abordado no livro Julia Bac é explorado na revista também em trabalhos como o de Sonia Fontanezi em *céuazul*.



Figura 141: *céuazul*, de Sonia Fontanezi.

Refletindo sobre estas propostas, decidi fazer uma fotografia de um conjunto de plantas secas encontradas, junto com objetos que remetem ao eixo presença-ausência abordado por Bac em seu livro (no caso um espelho e uma moldura de retrato). Nesse sentido, considerando a mínima tiragem deste trabalho e o uso da serigrafia, o suporte escolhido foi o tecido de algodão cru, pela qualidade tátil de sua textura e pela sua cor natural.

Além de dialogar com a obra de Fontanezi, o azul foi escolhido para impressão por ser uma cor fria e estranha à paisagem retratada.



Figura 142: Fotografia feita sobre plantas secas

No livro *Fotografia & Poesia: afinidades eletivas*, Adolfo Montejo Navas aponta que “Na poesia, o lugar é um não-espacó; na fotografia, é um não tempo, como se ambas pertencessem a um não-lugar pela estranheza conquistada”. (NAVAS, 2017, p. 18)

Pensando no não-lugar e não-tempo que se compõem nos poemas fotográficos, os primeiros experimentos foram feitos em uma programa de edição visando rasurar a fotografia pela inversão de cores e pelo uso de uma máscara de formas que simulava recortes.



Figuras 143 e 144: Primeiros experimentos de edição sobre fotografia realizados digitalmente para esta tradução

O efeito de rasura buscado, mais do que ilustrar o poema, teve como objetivo um duplo deslocamento: tanto pelo seu efeito contrastante com a impressão desse tipo de imagem em um suporte não convencional, quanto pela associação a uma “natureza morta”²⁴, usando a expressão de modo literal mas sem perder de vista a exploração técnica/simbólica que faz parte dessa categoria.

Porém, a rasura ainda não parecia trazer o efeito áspero do poema: um dente quebrado. Imaginei que seria possível, então, contrapor a fotografia reticulada a este último verso, com uma pequena alteração no espaçamento da palavra “quebrado” (o suficiente para gerar um leve estranhamento visual), cortando o tecido de forma irregular.



Figuras 145 e 146: Sequência de testes de edição sobre fotografia realizados digitalmente

Até o momento da impressão o resultado dessa aplicação era um tanto imprevisível. Não se mostrava possível visualizar o quanto a tela de serigrafia conseguiria pegar as retículas da fotografia, o quanto as serifas do texto ficariam visíveis e mesmo como se conformaria a

²⁴ Coincidentemente, no final do projeto, vi que existe um poema de uma linha intitulado *Natureza morta*, do poeta marginal Cacaso: “toda coisa que vive é um relâmpago [para Charles]”

relação entre superfície impressa e a tinta, de modo que a multiplicidade no resultado desses experimentos pode ser vista em diferentes preenchimentos e detalhes.



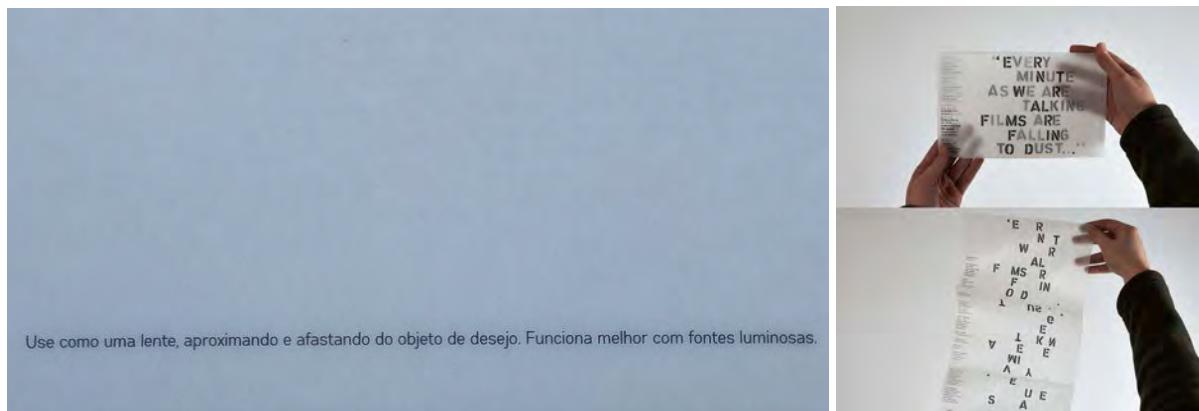
Figuras 147 e 148: Tela de serigrafia gravada e secagem dos tecidos impressos.

Última peça a ser trabalhada, o poema-invólucro de Julia Bac partiu da proposta de centralizar graficamente o texto escrito em um formato circular, levando em conta o aspecto orbital e cílico do poema em torno da mala. Foi usada como referência a obra *Ovonovelo* de Augusto de Campos.

ovo
n o v e l o
n o v o n o v e l h o
o f i l h o e m f o l h o s
n a j a u l a d o s j o e l h o s
i n f a n t e e m f o n t e
f e t o f e i t o
d e n t r o d o
c e n t r o

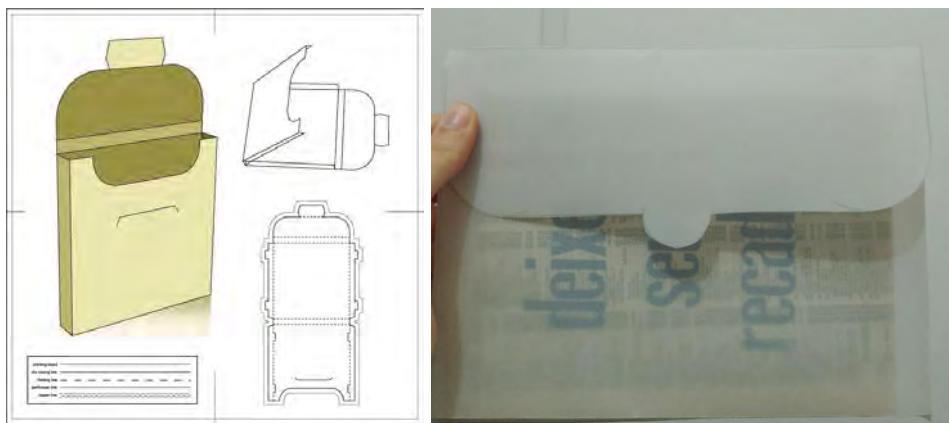
Figura 149: Trecho do poema *Ovonovelo*, de Augusto de Campos.

O material escolhido foi o papel vegetal, com base na obra *Embaço*, de Tadeu Jungle, e no convite de 25º aniversário do coletivo Anthology Film Archives. O uso do suporte translúcido, além de deixar ver o seu interior, visou reforçar a abstração da mala apresentada por Bac.



Figuras 150 e 151: Trecho de *Embaço*, de Tadeu Jungle, e convite de 25º aniversário do *Anthology Film Archives*.

Para a faca do invólucro, o ponto de partida foi uma embalagem planificada encontrada no site Cajas y Empaques, que foi adaptada para o tamanho dos poemas, passando por alguns experimentos até chegar a um formato mais adequado.



Figuras 152 e 153: Base usada para planificação da mala e primeiro teste realizado manualmente.

Com o detalhamento feito, o texto foi impresso em serigrafia com tinta branca no mesmo papel vegetal que foram feitos os vincos e cortes da faca.



Figuras 154, 155 e 156: Faca da mala com dimensões finais, tela de serigrafia gravada e detalhe do vinco manual

Por fim, a faca foi montada e nela foi aplicado o ilhós para o fechamento da mala.

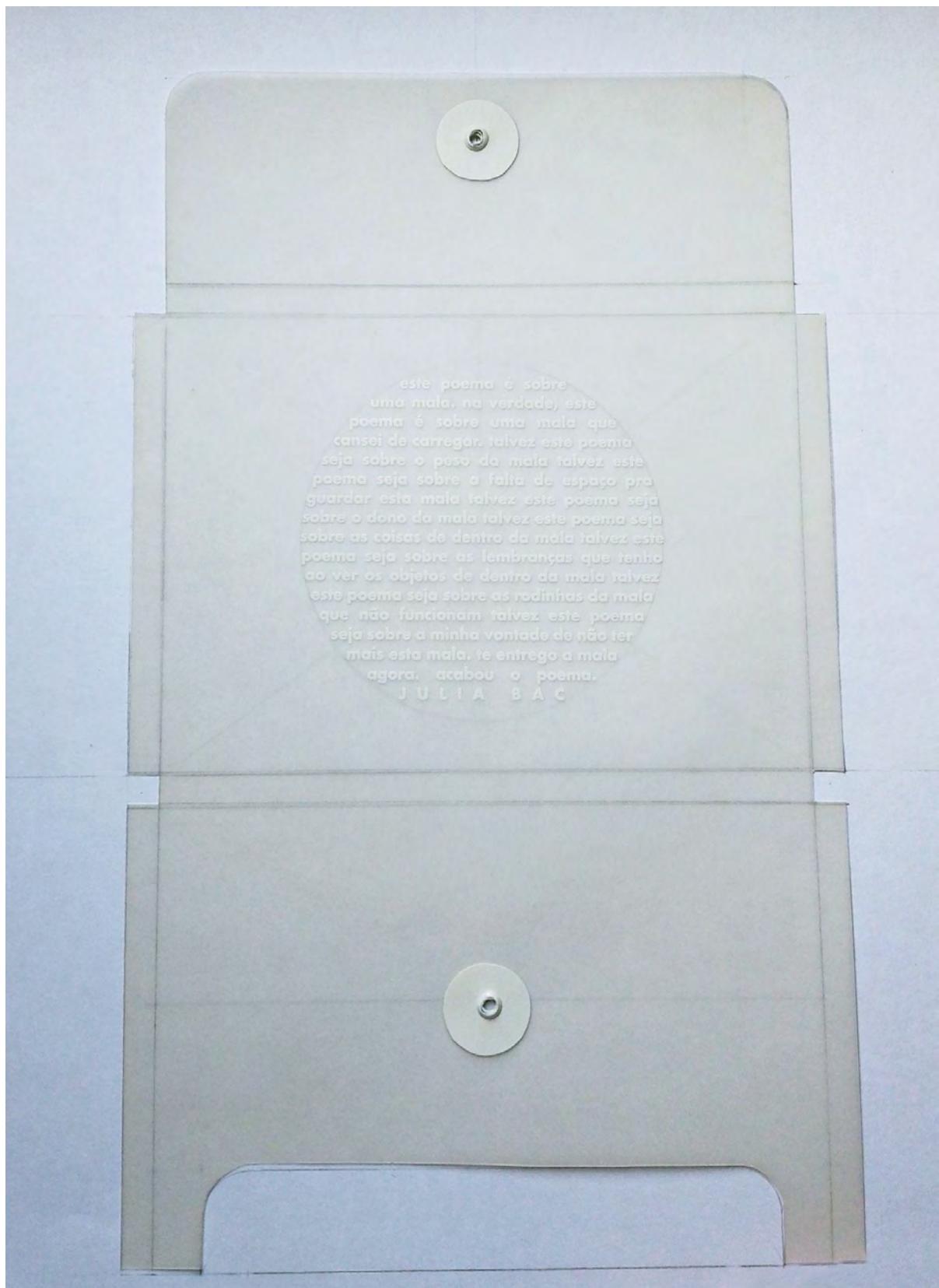
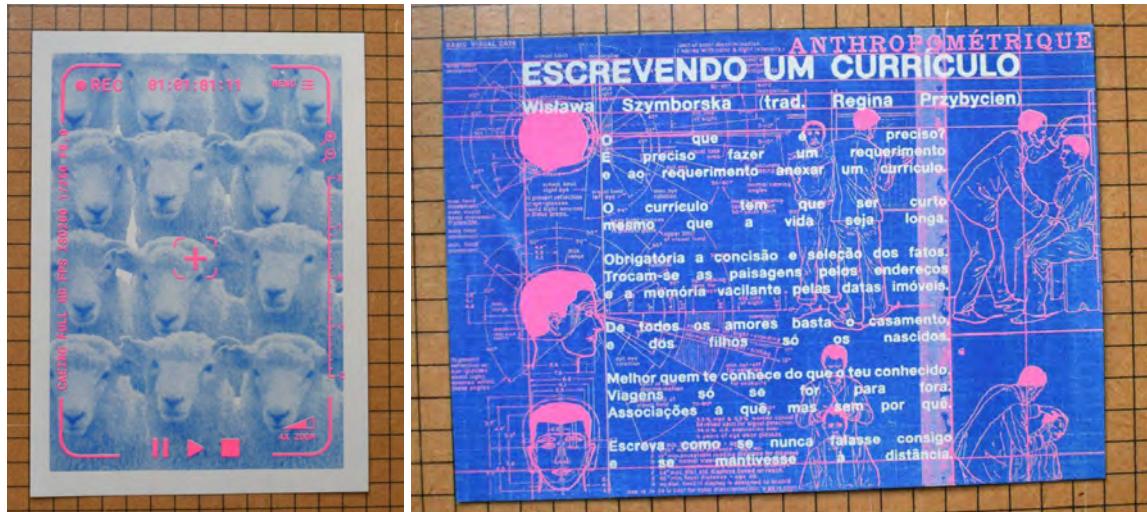


Figura 157: Faca da mala cortada com aplicação de ilhós

9. RESULTADOS

A seguir são apresentados os resultados dos projetos gráficos, que correspondem a seis poemas soltos, um poema-invólucro e a aplicação de um dos testes como cartaz (lambe) no espaço público, como uma proposta de interação social com outros interpretantes possíveis.



Figuras 158 e 159: Resultados da tradução dos poemas de Caeiro e Szymborska



Figuras 160 a 162: Resultados da tradução dos poemas de García Lorca e das músicas de Ben Jor e Lina Pereira



Figuras 163 e 164: Resultados da tradução dos poemas de Julia Bac e Ana Cristina César e mala montada



Figura 165: Colagem de experimentos da tradução de *Cinco Minutos* como cartazes (lambes) em espaço público



Figura 166: Detalhe da impressão serigráfica no algodão



Figura 167: Detalhe da impressão serigráfica no algodão



Figura 168: Detalhe da impressão risográfica em papel pólen

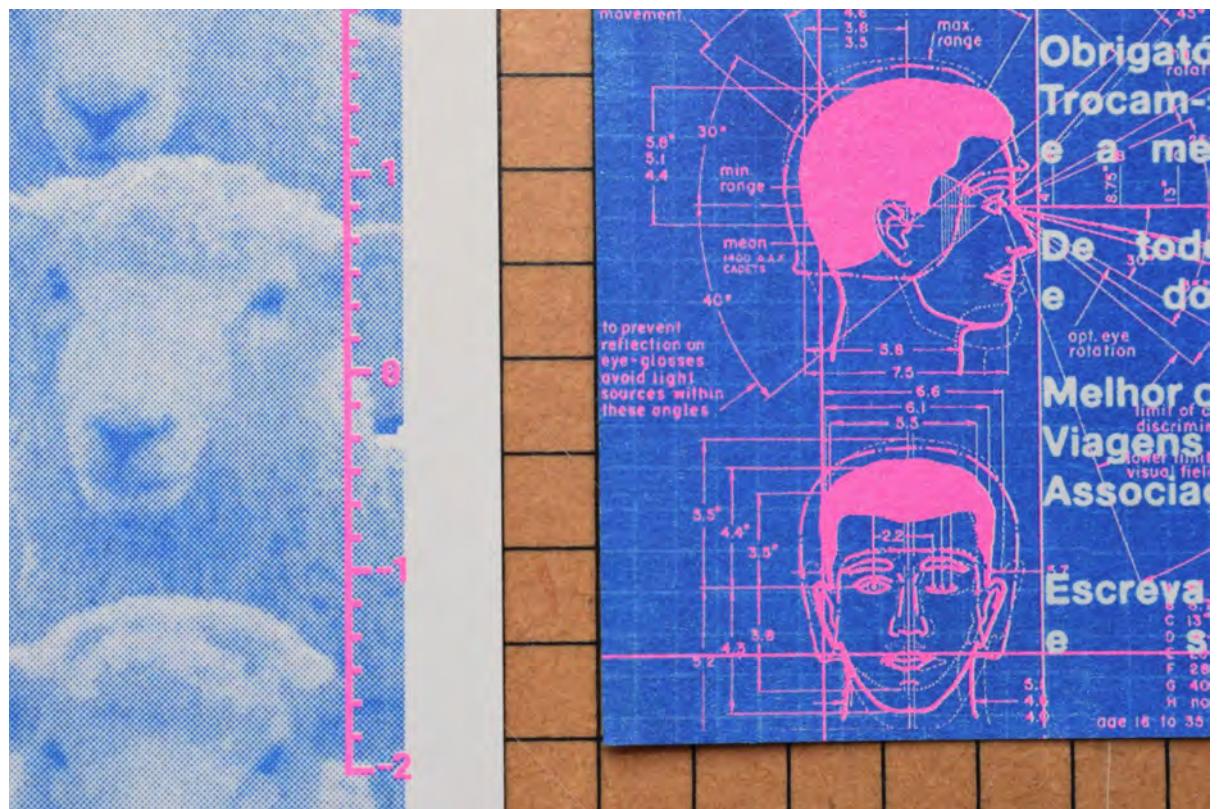


Figura 169: Detalhe da impressão risográfica em papel pólen

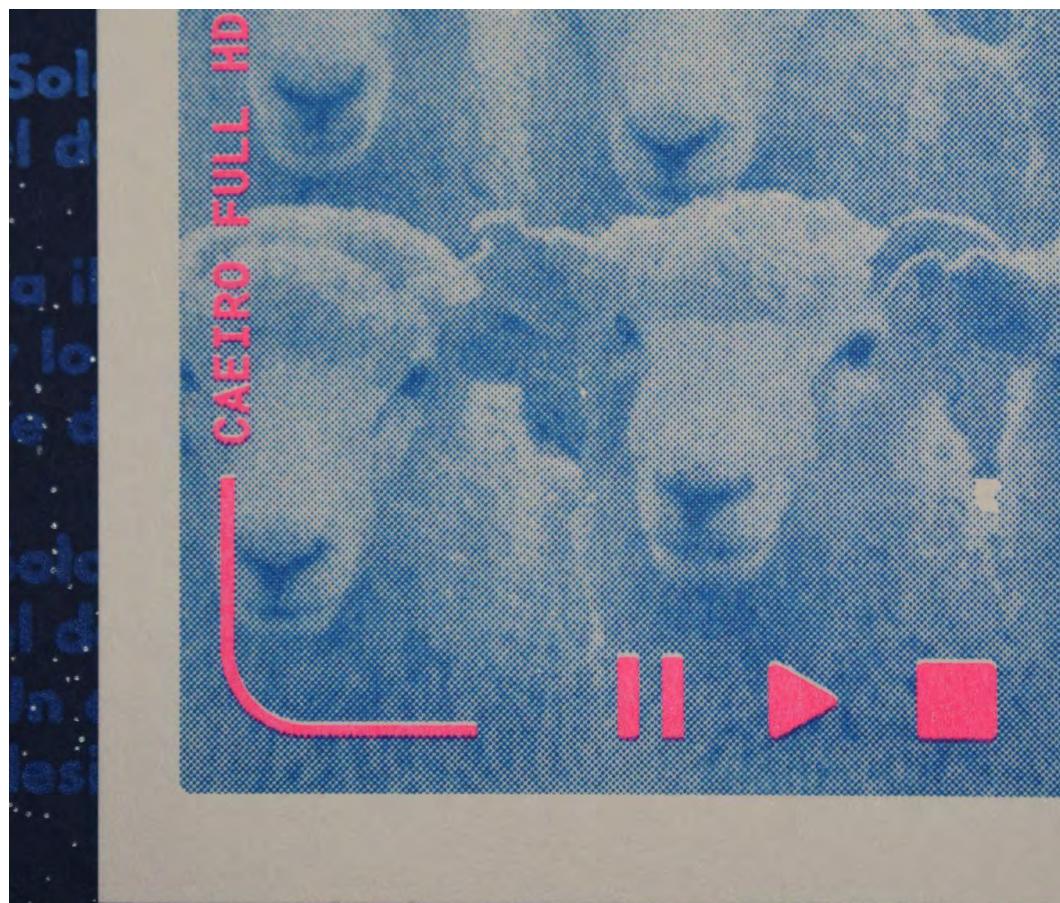


Figura 170: Detalhe da impressão risográfica em papel pólen



Figura 171: Detalhe da impressão risográfica em papel pólen e serigrafia

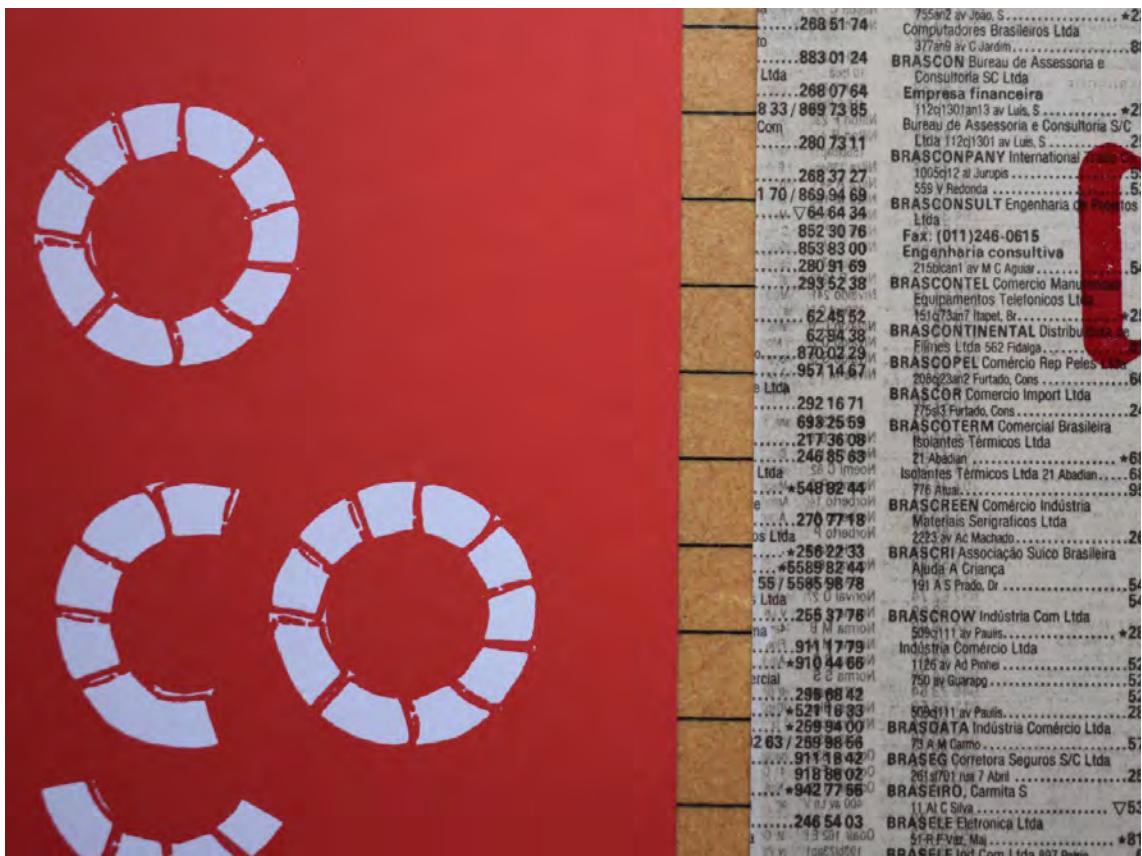


Figura 172: Detalhe da impressão serigráfica ao lado da página da lista telefônica



Figura 173: Detalhe de impressão serigráfica

São Paulo		BRA/BRA 327
BRASIL 9 065 MODIMOL 578		Covras Comercio Importação Exportação
BRASIL 9 065 MODIMOL 578	Lida 1201 Av R Pestana	229 19 38
	02 52 52	229 53 55
	Cultural Lida 1063 Av Iu	282 35 66
	282 85 57	282 85 57
	Dalva A.O. 2055ap401 Av Santos	764 50 64
	764 50 64	652 89 04
	Dana S 338 Bv Souza	549 67 47
	549 67 47	351 46 18
	271 02 02 Bv Bureu	272 74 18
	272 74 18	Despachante 291 291ap45 Hr Freitas
	Despachante 291 291ap45 Hr Freitas	207 39 03
	207 39 03	1150 51 Gabel
	1150 51 Gabel	207 05 05
	Desudeffin D 661ap182 Arapuá	533 22 04
	533 22 04	Direc C L 2303ap32 B de Leme
	299 09 39	299 09 39
	Direc S 98 Av Mota	247 78 61
	247 78 61	Dirceu P. 2391ap51 Cantag
	941 93 97	941 93 97
	941 93 97	utelv Telefones Lida 1653 A Gomes
	210 80 88	210 80 88
	210 80 88	12 A Gumar
	12 A Gumar	950 37 86
	950 37 86	2005ap1 A Paju
	950 37 86	959 40 83
	959 40 83	948 Arata
	948 Arata	222 32 61
	222 32 61	7001 Cachet
	7001 Cachet	819 29 13
	819 29 13	1890 av C A Marques
	1890 av C A Marques	212 85 56
	212 85 56	2 av Da Hist
	2 av Da Hist	812 03 24
	812 03 24	291 23 Av Japure
	291 23 Av Japure	810 76 42
	810 76 42	1205ap152 av R P Magalh
	1205ap152 av R P Magalh	835 92 11
	835 92 11	642 av R Pequeno
	642 av R Pequeno	869 15 64
	869 15 64	1743ap2 Souven
	1743ap2 Souven	277 00 70
	277 00 70	Divisão Telefone Lida
	Divisão Telefone Lida	819 06 21
	819 06 21	862 av R Pequeno
	862 av R Pequeno	Divisão Telefones Lida
	Divisão Telefones Lida	819 06 21
	819 06 21	297 A P Temudo
	297 A P Temudo	854 97 89
	854 97 89	320ap746dr B Consel N S
	320ap746dr B Consel N S	350 10 29
	350 10 29	364 A Alzendo
	364 A Alzendo	564 69 74
	564 69 74	50 An Gil
	50 An Gil	226 8 Venet
	226 8 Venet	1389ap153 C Weber
	1389ap153 C Weber	281 34 01
	281 34 01	553 Canad
	553 Canad	6208ap492 av C A Siva
	6208ap492 av C A Siva	500 48 98
	500 48 98	533 22 44
	533 22 44	2697 Av Cn Sousa
	2697 Av Cn Sousa	819 17 65
	819 17 65	215 10 07
	215 10 07	42 F Ferreira
	42 F Ferreira	850 43 32
	850 43 32	1541 Hmmp1913 av Lins Bo
	1541 Hmmp1913 av Lins Bo	210 32 39

Figura 174: Detalhe da impressão tipográfica em página da lista telefônica



Figura 175: Detalhe da impressão tipográfica na página da lista telefônica e revestimento em verniz



Figura 176: Conjunto de poemas e invólucro aberto

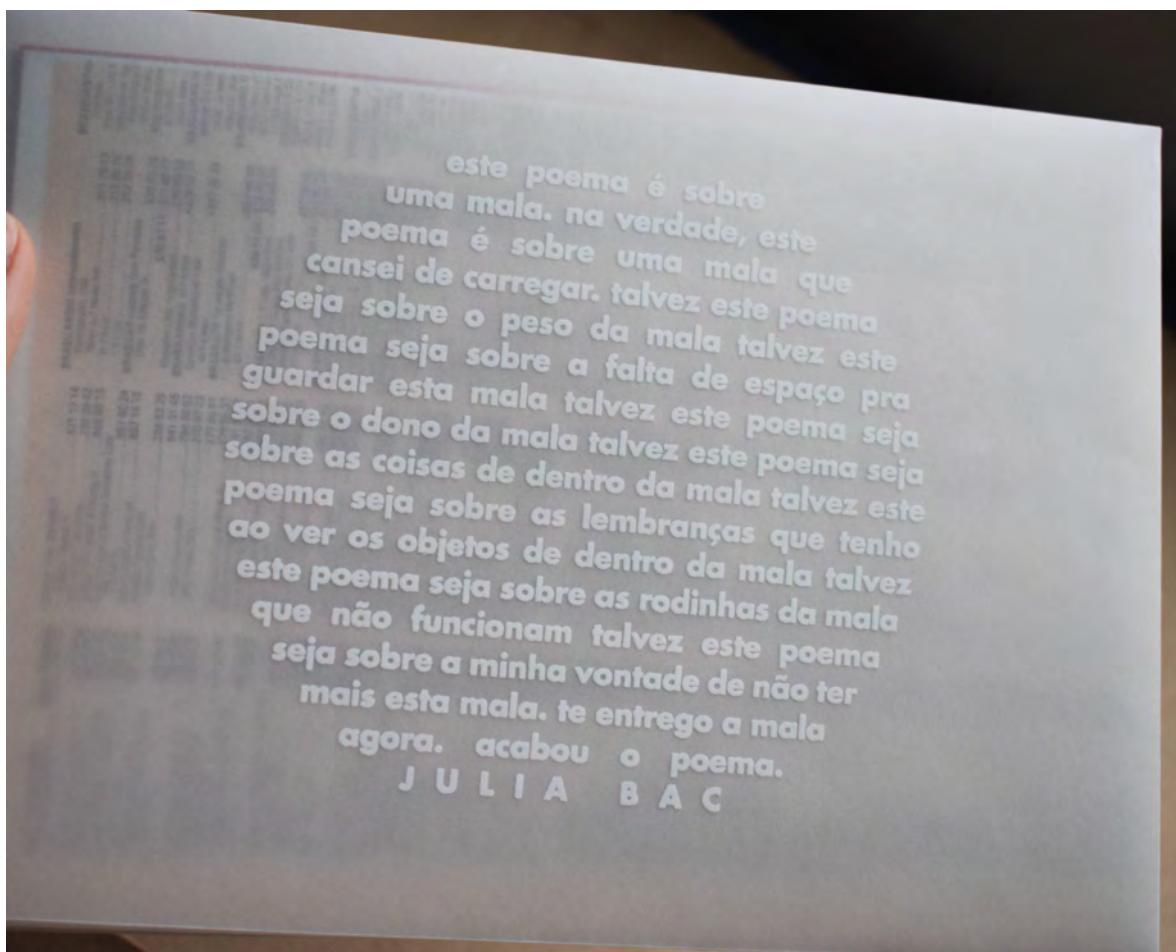


Figura 177: Impressão serigráfica em papel vegetal no verso do invólucro

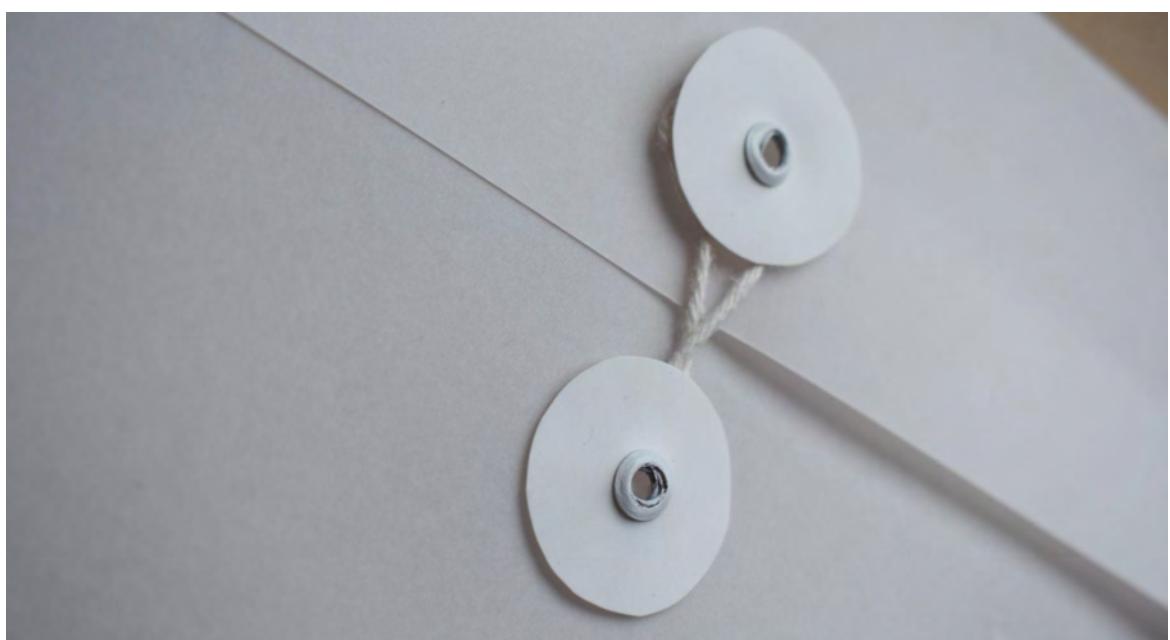


Figura 178: Detalhe de fechamento com ilhós e barbante



Figuras 179: Resultados obtidos com o desenvolvimento do projeto gráfico.



Figuras 180: Resultados obtidos com o desenvolvimento do projeto gráfico.

10. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final das diferentes fases deste trabalho, muitas questões das que foram colocadas inicialmente puderam ser reposicionadas. Sobre a relação do design gráfico com a poesia e as artes, por exemplo, ficou evidente que a abertura para novos códigos iniciada pelo movimento da poesia concreta tornou por desestabilizar tais fronteiras tradicionais entre os campos, abrindo caminho para um vasto horizonte de experimentação que continua a ser explorado e transformado por publicações como a Artéria e os livros de editoras independentes pesquisados por MATTAR (2020).

Desse modo, a pesquisa inicial, as entrevistas e a análise gráfica se mostraram fundamentais na criação de um repertório básico que permitiu a aproximação ao objeto estudado. Tal aproximação se deu pela pesquisa em um sentido um pouco mais panorâmico, que visou mapear os pontos de intersecção da revista com seu contexto, debates e temas relacionados sem um aprofundamento maior sobre a bibliografia de cada um destes tópicos — o que demandaria pesquisas mais extensas e direcionadas que sairiam do escopo híbrido deste trabalho de graduação.

No sentido de uma compreensão maior sobre o tema, as entrevistas realizadas se mostraram como um ponto-chave para seu desenvolvimento, de modo que o cruzamento realizado entre as perspectivas e experiências dos entrevistados preencheram em cores um quadro que ainda estava começando a ser pincelado pela revisão bibliográfica.

Já a análise gráfica especificamente representou um grande desafio. Por operar com algumas classificações voltadas ao campo do design editorial tradicional, algumas categorias soaram um pouco rígidas e de difícil enquadramento nos poemas intersemióticos. Contudo, apesar do risco em propor este tipo de categorização, entende-se que essa etapa foi de máxima importância para a percepção e análise do recorte escolhido, podendo ser entendida como um exercício de leitura subjetivo que ampliou a compreensão sobre os possíveis mecanismos e conceitos explorados nas obras.

A etapa de criação e execução do projeto gráfico, na sequência, buscou mobilizar os métodos e referências apreendidas diretamente na experimentação gráfica, de modo a buscar um diálogo com a produção da revista em si. Esse diálogo foi trabalhado por meio da concepção do projeto, de seus materiais e das articulações sígnicas das composições, em um exercício consciente de criação que buscou seguir o eixo de *renovação* em projetos de experimentação

gráfica proposto CONTREIRAS (2019). Nesse sentido, pode-se dizer que os objetivos pretendidos no início da proposta foram alcançados.

Compreendeu-se, ao longo deste trajeto, que a poesia intersemiótica apresenta a criação em sua natureza inherentemente transdisciplinar, trabalhando a *poiésis* (como mencionam nas entrevistas MACHADO e KHOURI, 2022) por meio do trânsito entre diferentes códigos e sistemas.

Considerando as contribuições da Artéria para a aplicação gráfica realizada, é possível afirmar que, entre as infinitas contribuições, pode-se citar como uma das principais o denso trabalho conceitual e de síntese operado pela poesia intersemiótica. Este tipo de trabalho, que é resultado da mobilização de um repertório crítico e de um conhecimento de linguagem para além do ofício (K HOURI, 2022), opera na contramão do que é convencional, se apropriando dos diferentes meios e representações em uma maior liberdade crítica que tensiona a criação para além dos padrões que são culturalmente e socialmente definidos.

Outra contribuição maior é o elevado repertório da criação. A despeito dos que dizem que a poesia intersemiótica é “incompreensível”, ficou claro que o alto investimento conceitual nessa produção funciona tanto como um incentivo ao estudo de referências ainda não conhecidas pelos leitores (como no caso desta pesquisa, que despertou um maior interesse sobre a obra de diferentes poetas) quanto um estímulo à percepção atenta e à interpretação dos signos, provocando a capacidade crítica de quem lê/vê os poemas²⁵.

Por outro lado, considerando também um design gráfico de circulação social voltado para seu uso pragmático (MORRIS, 1938), geralmente atrelado a instituições e ao meio corporativo, é importante pontuar que nem sempre será possível para o designer atuante exercitar essa liberdade crítica e criativa em seu meio profissional (até por comumente não deter a criação conceitual do que desenvolve), o que pode ser relativamente contornado dependendo das condições de cada pessoa e de seu contexto em específico. Sob esta perspectiva, entende-se que um dos principais aspectos que estruturam uma revista experimental como a Artéria é a sua autonomia, o que pode apontar para a importância de espaços de criação e investigação do design para além da sua esfera profissional propriamente dita. Por mais que esse aspecto resulte em um investimento nem sempre possível em cada edição, o fato de a revista ser feita “no muque” é o que garante sua liberdade. Relembrando KHOURI (2022):

²⁵ Estímulo que apresenta vital importância no contexto contemporâneo de supersaturação das imagens no meio digital, em que a análise crítica e a interpretação se mostram tarefas cada vez mais difíceis.

Em outro momento, os poetas se autofinanciavam também, até que houvesse uma editora, mas a poesia sempre foi problemática. Porque a poesia sempre tem um público relativamente pequeno. E poesia não dá dinheiro, a não ser que você seja poeta da corte. E nós não temos nem rei mais. Então pode ser que o poeta da corte ganhe dinheiro, mas poesia não dá dinheiro, e essa é uma das questões que obriga o poeta a ser, no mínimo, experimental, se realmente ele for digno do nome. Mas os poetas sempre se autofinanciaram. (KHOURI, 2022)

Na linha de espaços que favorecem e estimulam esse tipo de produção, as feiras editoriais independentes investigadas por MATTAR (2020) se mostram como uma alternativa relevante, promovendo a interlocução entre criadores/leitores e possibilitando a publicação de projetos experimentais de baixo custo. No entanto, parece importante retomar a fala de VALLIAS (2022) sobre como essa transdisciplinaridade também gera desafios no reconhecimento da poesia intersemiótica em outros espaços, como por exemplo, em instituições culturais que poderiam contribuir para sua difusão:

É mais interessante [trabalhar com a indefinição entre campos], mas às vezes você fica meio à deriva no meio das instituições, né? O meio cultural de certa forma é regido pelas instituições, e quando você fica numa posição muito vaga circulando no meio dos meios você acaba tendo pouca repercussão nessas instituições. Mas é o risco que se corre. (VALLIAS, 2022)

No que tange à produção gráfica, se em algum momento os 180 exemplares do número 6 da revista Artéria (produzidos inteiramente em serigrafia) pareceram uma pequena tiragem, após o projeto gráfico aqui realizado esta percepção definitivamente não se manteve. Como foi experienciado no caso da tradução visual do poema *Y después* em suas menos de dez cópias, ficou evidente neste trabalho que a impressão em serigrafia conta com inúmeras dificuldades, como o domínio das técnicas artesanais (CONTREIRAS, 2019), a qualidade do espaço para impressão e secagem, o tempo de secagem, o meticoloso controle das ferramentas em obras mais complexas, o dinheiro necessário para a compra dos materiais e as poucas lojas onde eles se encontram, o acabamento e o alinhamento entre as impressões de diferentes cores em um mesmo suporte, a quantidade de tempo necessário para sua realização e as inevitáveis perdas de materiais e impressões. Enfim, dificuldades que permitiram maior compreensão sobre o rigor técnico²⁶ empregado pelos editores da revista, Omar Khouri e Paulo Miranda, em exemplares que contaram com projetos gráficos complexos antes mesmo da possibilidade de uso de programas de edição gráfica no processo de criação. (KHOURI, 2022)

²⁶ Considerando que foi a partir da edição 7 da Artéria que essas ferramentas passaram a fazer parte da programação geral da revista assim como o uso da impressão em offset.

Diferentemente de um livro de artista, ficam evidentes também as razões pelas quais a Artéria se configura como uma revista em suas diferentes dimensões: pelo intenso diálogo promovido entre as páginas e fora delas, por sua feitura coletiva e autonomia de criação entre seus participantes, pelo alcance de suas ideias e discussões, pelo seu enfoque intersemiótico... Ao mesmo tempo que se diferencia de uma revista convencional ao romper com qualquer norma de diagramação, suporte e periodicidade, além de desestruturar a dicotomia escritor-leitor (ou transmissor-receptor), já que muitos dos seus leitores são participantes da revista e, ainda que alcance um público relativamente menor, esse diálogo é muito mais profundo e duradouro do que em um editorial tradicional. Nesse sentido, assim como Navilouca e as revistas experimentais que estimularam a criação umas das outras, Artéria nos apresenta um novo conceito de publicação: horizontal, coletiva, aberta, mutante e híbrida. Ao contrário de um objeto fechado, ela se apresenta de início (KHOURI, 2003) como parte de uma intensa rede de diálogo, crítica e experimentação: contexto que demanda mais e mais profundas pesquisas sobre tantos outros agentes e publicações que compõem este cenário.

Resistindo bravamente há quase cinquenta anos à margem do sistema editorial comercial brasileiro, é possível concluir, por fim, que Artéria pode ser entendida como uma referência fundamental não somente para trabalhos de design gráfico, mas à todas as áreas que buscam trabalhar a criação não no sentido de sua reprodução (MACHADO, 2022), mas no sentido da produção inventiva de ideias e de experimentação gráfica. Como afirma Lúcio Agra em texto²⁷ reproduzido no catálogo da exposição de 40 anos da revista: “Medula e osso, sem dúvida”.

²⁷ AGRA, Lúcio. *Mínimo divisor comum: Artéria*. In: Catálogo da exposição Artéria 40 anos: revista de poesia. São Paulo, SP: Caixa Cultural, 2016.

11. BIBLIOGRAFIA

AGRA, Lúcio. Mínimo divisor comum: Artéria. In: Catálogo da exposição **Artéria 40 anos: revista de poesia**. São Paulo, SP: Caixa Cultural, 2016. Disponível em: https://issuu.com/espacoliquido/docs/a40_catalogo-sp_web. Acesso em 01 ago. 2021.

ALCÂNTARA, Cristiane Pereira de. **O autor entre o sujeito: modos de subjetivação no fazer do livro de artista**. 2017. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-30052017-144619/pt-br.php>. Acesso em: 1 ago. 2021.

BARROS, Lenora de. **Entrevista sobre a revista Artéria** realizada no dia 17 de Junho de 2022, com gravação no Google Meets transcrita e concedida ao trabalho de conclusão de curso Contribuições da poesia intersemiótica da revista Artéria para um projeto em design gráfico. São Paulo, 2022.

BAC, Julia. **Duas mortes**. 1a ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

BRISOLARA, D. V. **Proposição de um modelo analítico da tipografia com abordagem semiótica**. InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 30–41, 2010. DOI: 10.51358/id.v6i2.77. Disponível em: <https://www.infodesign.org.br/infodesign/article/view/77>. Acesso em: 31 ago. 2021.

ESPAÇO LÍQUIDO. Catálogo da exposição **Artéria 40 anos: revista de poesia**. São Paulo, SP: Caixa Cultural, 2016. Disponível em: https://issuu.com/espacoliquido/docs/a40_catalogo-sp_web. Acesso em 01 ago. 2021.

CAMARA, Rogério. **Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres**. Rio de Janeiro, RJ: Rios Ambiciosos, 2000.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CÉSAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CONTREIRAS, Júlia. **Experimentação gráfica em projetos de livros artesanais**. 2019. Dissertação (Mestrado em Design) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

DOMICIANO, Cassia; REZENDE, Amanda. **Poesia visual e design gráfico: conexões**. P. 862-874 . In: Anais do 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design [Blucher Design Proceedings, v. 1, n. 4]. São Paulo: Blucher, 2014.

FARIAS, Priscila Lena. **Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica**. Anais do 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design – P&D Design 2004, São Paulo.

FREITAS, Eloah Franco de. **A revista Artéria: uma amostragem das poéticas intersemióticas dos anos 70 aos 90.** 2003. 2 v. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2003. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/87015>. Acesso em: 1 ago. 2021.

GOLDSMITH, Evelyn. **Comprehensibility of illustration – an analytical model.** Information Design Journal, vol. 1, pp. 204–213. 1980.

KHOURI, Omar. **Revistas na Era Pós-Verso: Revistas Experimentais e Edições Autônomas de Poemas no Brasil dos anos 70 aos 90.** Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

_____. **Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da Poesia Concreta.** in: FACOM - nº 16 - 2º semestre de 2006.

_____. in Catálogo da exposição **Dinheiro**. Lisboa: Instituto Superior de Economia e Gestão, 2016. Disponível em: https://issuu.com/i.salt/docs/dinheiro_iseg_2016 Acesso em: 08 jul. 2022.

_____. **Entrevista sobre a revista Artéria** realizada no dia 23 de Fevereiro de 2022, com gravação no Google Meets transcrita e concedida ao trabalho de conclusão de curso Contribuições da poesia intersemiótica da revista Artéria para um projeto em design gráfico. São Paulo, 2022.

JOR, Jorge Ben. Cinco minutos (5 minutos). In: JOR, Jorge Ben. **A Tábua de Esmeralda**. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda. 1974. Faixa 12.

LORCA, Federico García. **Antología poética** - Federico García Lorca. Porto Alegre: L&PM, 2006.

MACHADO, Irene. **O Filme que Saussure não viu. O Pensamento Semiótico de Roman Jakobson.** São Paulo: Horizonte, 2007

_____. **Entrevista sobre a revista Artéria** realizada no dia 26 de Março de 2022, com gravação no Google Meets transcrita e concedida ao trabalho de conclusão de curso Contribuições da poesia intersemiótica da revista Artéria para um projeto em design gráfico. São Paulo, 2022.

MARTINS, P. G. **O design gráfico na poesia concreta e a poesia concreta no design gráfico.** InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 42–49, 2010. DOI: 10.51358/id.v6i2.78. Disponível em: <https://www.infodesign.org.br/infodesign/article/view/78>. Acesso em: 2 set. 2021.

MATTAR, Luciana Lischewski. **O design de livro das editoras independentes paulistanas.** 2020. Dissertação (Mestrado em Design) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Université de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16140/tde-27032021-162103/fr.php>. Acesso em: 1 ago. 2021.

MELO, Francisco Homem de. **Entrevista sobre a revista Artéria** realizada no dia 17 de Março de 2022, com gravação no Google Meets transcrita e concedida ao trabalho de conclusão de curso Contribuições da poesia intersemiótica da revista Artéria para um projeto em design gráfico. São Paulo, 2022.

MENEZES, Philadelpho. **Poética e Visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea**. Campinas: Unicamp, 1991.

MORRIS, Charles W.. **Foundations of the theory of signs**. International encyclopedia of unified science, vol. 1, no. 2. The University of Chicago Press, Chicago, 1938.

NAVAS, Adolfo Montejo. **Fotografia e poesia** [afinidades eletivas]. São Paulo: UBU Editora, 2017.

PATER, Ruben. **Politics of Design**. 5^a ed. Amsterdam: Bis Publishers, 2019.

PEREIRA, Lina. Onde. In: QUEBRADA, Linn da. **Trava-Línguas**. São Paulo, 2021. Faixa 6.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PERRONE, Charles A. **O imperativo da invenção: poesia concreta brasileira e criação intersemiótica** (1992). In: Garrafa. Vo. 15. n. 43, julho-dezembro 2017.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética?**. 8^a ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **O livro como forma de arte** (Parte I: O livro artístico). In: Revista Arte em São Paulo, nº 6. São Paulo: edição de Luis Paulo Baravelli, abr. 1982.

_____. **O livro como forma de arte** (Parte II: O livro artístico). In: Revista Arte em São Paulo, nº 7. São Paulo: edição de Luis Paulo Baravelli, maio 1982.

POUND, E. **A Arte da Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1976.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. 2. reimpr. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

_____; NÖTH, W. **A poesia e as outras artes**. CASA. Cadernos de Semiótica Aplicada (Online), v. 9, p. 1-17, 2011.

SANTOS, Tiago. **Design e tipografia como elementos da expressividade da poesia de Augusto de Campos**. ARS (São Paulo) 18 (40), 509-584, 2020.

SILVA, Paulo da Costa e. **A Tábua de Esmeralda e a pequena renascença de Jorge Ben**. 1a ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

STOLARSKI, André. **Design e arte: campo minado uma antologia de discursos comentados e uma proposta disciplinar.** 2012. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SZYMBOCKA, Wisława. **Poemas.** Tradutora: Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VALLIAS, André. **Entrevista sobre a revista Artéria** realizada no dia 16 de Março de 2022, com gravação no Google Meets transcrita e concedida ao trabalho de conclusão de curso Contribuições da poesia intersemiótica da revista Artéria para um projeto em design gráfico. São Paulo, 2022.

VILLAS-BOAS, André. **Sobre Análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico.** Rio de Janeiro, ARCOS DESIGN 5 – Dezembro de 2009.

