

so
itos
S obreSCR

SOBRESCR

T rabalho
uma extensão visual da palavra
uma extensão visual da palavra
do livro

sobrescrito

uma extensão visual da palavra
do livro

SIGADEVIS

Pedro Henrique

Gardoura, Simplício

uma extensão visual da palavra
do livro

Trabalho Final d

sobrescritos

uma exploração visual da palavra e do livro

Pedro Henrique de Moura Simplício

professora orientadora **Clice de Toledo Sanjar Mazzilli**

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Trabalho de final de graduação

agosto de 2021

resumo

A partir de experimentações gráficas que começaram como anotações de aula e exploram a tipografia e a palavra como elementos compositivos, utilizando diferentes técnicas de desenho, colagem e pintura, o trabalho desenvolveu-se como uma sistematização e depuração dessa linguagem, empregada em seguida na elaboração de um projeto gráfico. O produto final foi uma série de três composições visuais em forma de livros de artista, que tematizam tanto por meio de sua forma quanto de seu conteúdo as relações entre as linguagens verbal e não-verbal. As reflexões presentes no trabalho perpassam as diferentes instâncias em que esses tipos de linguagem se entrecruzam, tanto no âmbito das artes quanto no cotidiano, e como esse cruzamento gera possibilidades expandidas de leitura e relações diferentes com a língua, com a escrita e com o livro.

palavras chave: linguagem, livro de artista, desenho, caligrafia

abstract

Beginning as graphic experiments born out of class notes that explored typography and the word as compositional elements, using different techniques of drawing, collage and painting, the present study consisted of the systematization and perfectioning of this visual language, then used in the elaboration of a graphic design project. The final product was a series of three visual compositions in the form of artist's books, which thematize both through their form and their content the relations between verbal and non-verbal language. The thoughts present in the work go through different instances in which these types of language intersect, both in the arts and in everyday life, and how this intersection generates expanded possibilities of reading and different relationships with language, with writing and with the book.

keywords: language, artist's book, drawing, calligraphy

índice

apresentação **11**

experimentação **13**

linguagem **47**

suporte **53**

produto **59**

conclusão **77**

referências **79**

apresentação

Sobrescritos é um conjunto de desenhos, pinturas e colagens baseados na palavra, resumido em uma tríade de livros de artista. O fundamento dessas composições é o uso da linguagem verbal de forma não convencional, que se manifesta no embaralhamento visual das palavras. Os elementos são escritos uns sobre os outros, em diferentes texturas, intensidades, escalas, idiomas e técnicas, resultando em peças que transmitem excesso, peso e materialidade ou a falta dela, confusão e incompreensão.

Dentro dessa forma ambígua de expressão, que escapa à linguagem verbal e igualmente foge à significação simplesmente visual, o trabalho encontra os meios para abordar uma série de questões, pertinentes ao nosso cotidiano e à atualidade, em que a comunicação tem um papel central, mas também relativos à própria natureza da linguagem, construindo uma exploração metalinguística sobre a escrita que, simultaneamente, a utiliza como veículo para a reflexão. Por meio da sobreposição

da palavra subverte-se a lógica de leitura, que na sua acepção comum pressupõe linearidade, percurso constante e unidirecional ao longo do tempo, e coloca-se a informação verbal num outro contexto, que demanda a apreensão simultânea e espacial própria do campo pictórico.

O mesmo caráter aparece no formato livro de artista, que é em si uma reflexão sobre a construção e o funcionamento do livro. Esse suporte, que neste trabalho figura como um grupo de páginas articuladas em diferentes direções, possibilitando o folheio infinito do conjunto, serve para reiterar a leitura tanto temporal quanto espacial, a percepção intermediária entre algo escrito e algo desenhado, e a confusão de informações que as palavras sobrepostas criam. Além disso, os três volumes finais remetem, cada um, a referências literárias ou gráficas que preenchem essa forma de linguagem com um sentido, servindo de fio condutor da narrativa que se desdobra entre as páginas.

Ao todo, portanto, o projeto

leva a uma análise de como conduzimos nossa leitura e de como nos relacionamos com a linguagem. Na sua apreensão, incita a restituição de uma temporalidade no deciframento desses textos que fogem à linearidade, e instiga nossa curiosidade a respeito do que compreendemos ou não.

Mais que uma descrição da série de três livros de artista produzidos ao final, o trabalho trata do registro do processo de experimentações e decisões que guiaram o projeto até esse fim. Por isso, a sequência de capítulos segue um caminho que reflete aquele percorrido durante a produção, e esse processo não começa por uma elaboração teórica mas sim pela prática. De certa forma, ele é uma consequência tanto de minha trajetória na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, quanto de minha trajetória com o desenho.

Embora o desenhar sempre tenha sido parte da minha vida, o ingresso na FAUUSP e os anos seguintes representaram uma grande mudança na minha relação com essa atividade. Foi aqui que fui introduzido ao desenho de observação, e considero que com isso pude desenvolver muito mais minha linguagem. Também dessa forma passei a desenhar muito mais, o que se manifestou frequente-

mente, em virtude das circunstâncias, numa profusão de rabiscos nas margens (e eventualmente folhas inteiras) de cadernos de anotações.

Parte daí o que culminaria na elaboração do projeto. Além dos esboços de observação da própria sala de aula ou dos desenhos simples de imaginação, a informação auditiva constante da aula e o ato de anotar o que estava sendo dito propiciaram o protagonismo da palavra nas experimentações que nasciam nesses cadernos. A exploração da tipografia e o acúmulo das informações espremidas nessas margens ou entre os parágrafos de anotações foram aspectos que continuaram presentes ao longo do trabalho, e permitiram a investigação de uma série de questões que se tornaram temas do projeto.

Nos próximos capítulos, descreverei como a fase inicial de **experimentação**, uma vez livre do contexto do caderno de anotações, dedicou-se à depuração de uma linguagem e à busca por novas técnicas; esses estudos, agora tomados como objeto de pesquisa, suscitarão reflexões sobre a **linguagem**, com a identificação de referências que subsidiassem o projeto e de temas a serem abordados nessa produção; essas ponderações demandaram a procura de um

suporte que permitisse sintetizar essa linguagem e as discussões sobre ela, que acabou por ser o livro de artista; a decisão sobre um formato de livro e o emprego da linguagem desenvolvida consumaram-se no **produto**, três livros que evocam determinados

temas tanto como veículos para as questões já abordadas quanto como pontos de partida para novas interpretações; e, por fim, o que essa série de experimentações, reflexões e escolhas gerou como **conclusão**.

experimentação

Assim como os rabiscos que lhes deram origem, os primeiros experimentos que compõem este trabalho não foram produzidos tendo em mente um objetivo claro. Constituíram, na verdade, um grande conjunto de estudos espontâneos, cuja análise revelou tendências que nortearam os passos seguintes. Não há como apresentá-los todos, mas neste capítulo discorrerei e ilustrarei, em ordem quase cronológica, os principais pontos desse percurso.

Antes de partir para a produção feita durante o desenvolvimento do trabalho final de graduação, começemos pela observação de algumas páginas de cadernos, pois ainda que banais, são registros das primeiras ideias que viriam a ganhar força no decorrer do projeto.

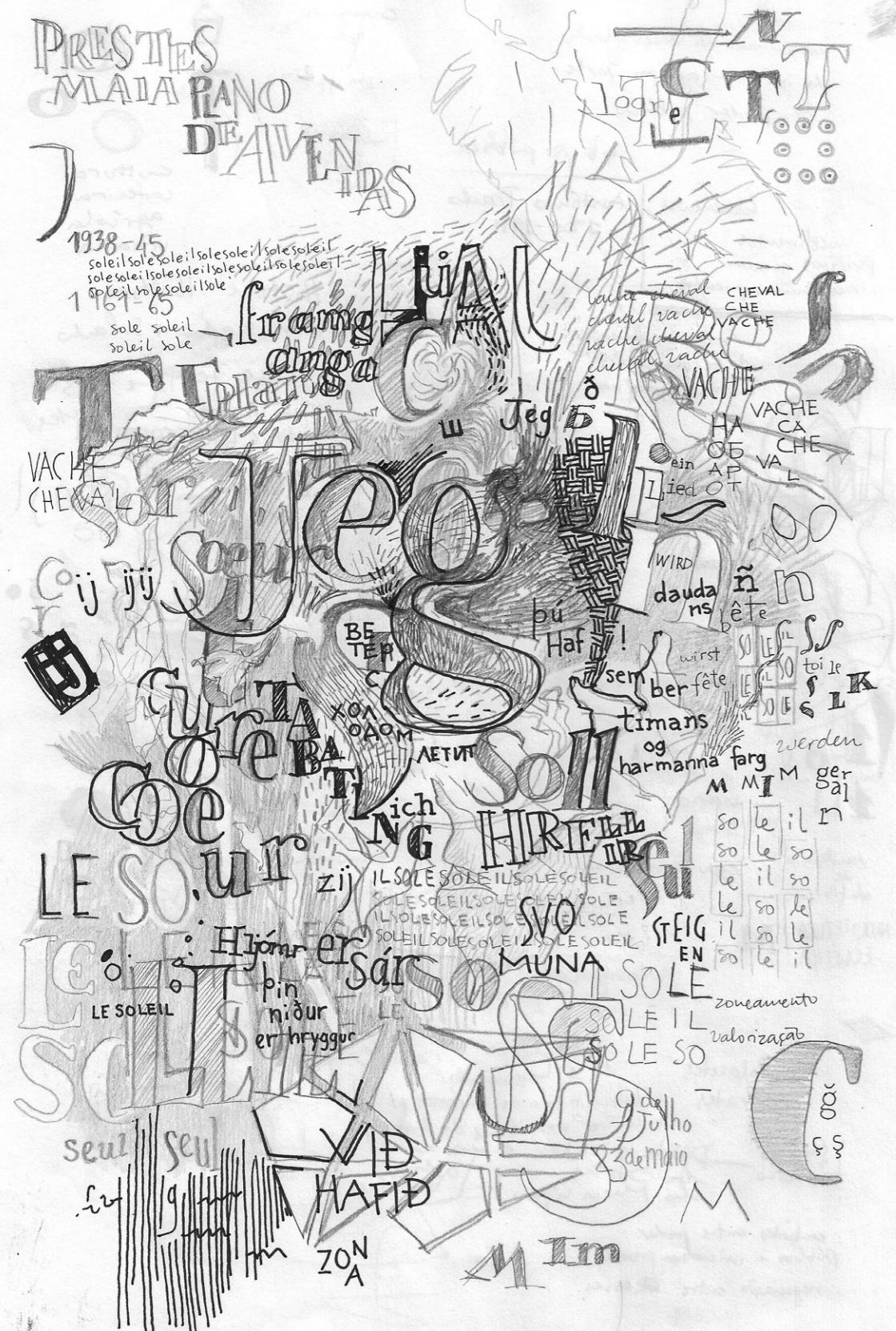
A figura 1, povoada por poucos desenhos de objetos ao alcance da vista — estojo, borracha e cadeira —,

bem como alguns rabiscos de escalas humanas, traz as letras habitando os espaços entre eles. Nesse caso, muito mais como uma textura pela repetição do que formando palavras, que também aparecem, mas de maneira solta e isolada.

Apesar de a palavra ter sido eventualmente escolhida como principal estruturante das composições no trabalho, o caráter de textura permaneceu, com o resultado visual de acúmulo e excesso sobrepujando a leitura mais clara e individualizada dos componentes desses textos. Caráter este que também se manifesta nas manchas de grafite que sujam a folha, um efeito da manipulação do papel e da fricção entre as páginas, mas que se incorpora ao processo por manifestar-se precisamente como uma névoa que turva a leitura dos elementos verbais.

A atenção à tipografia não se





f.3

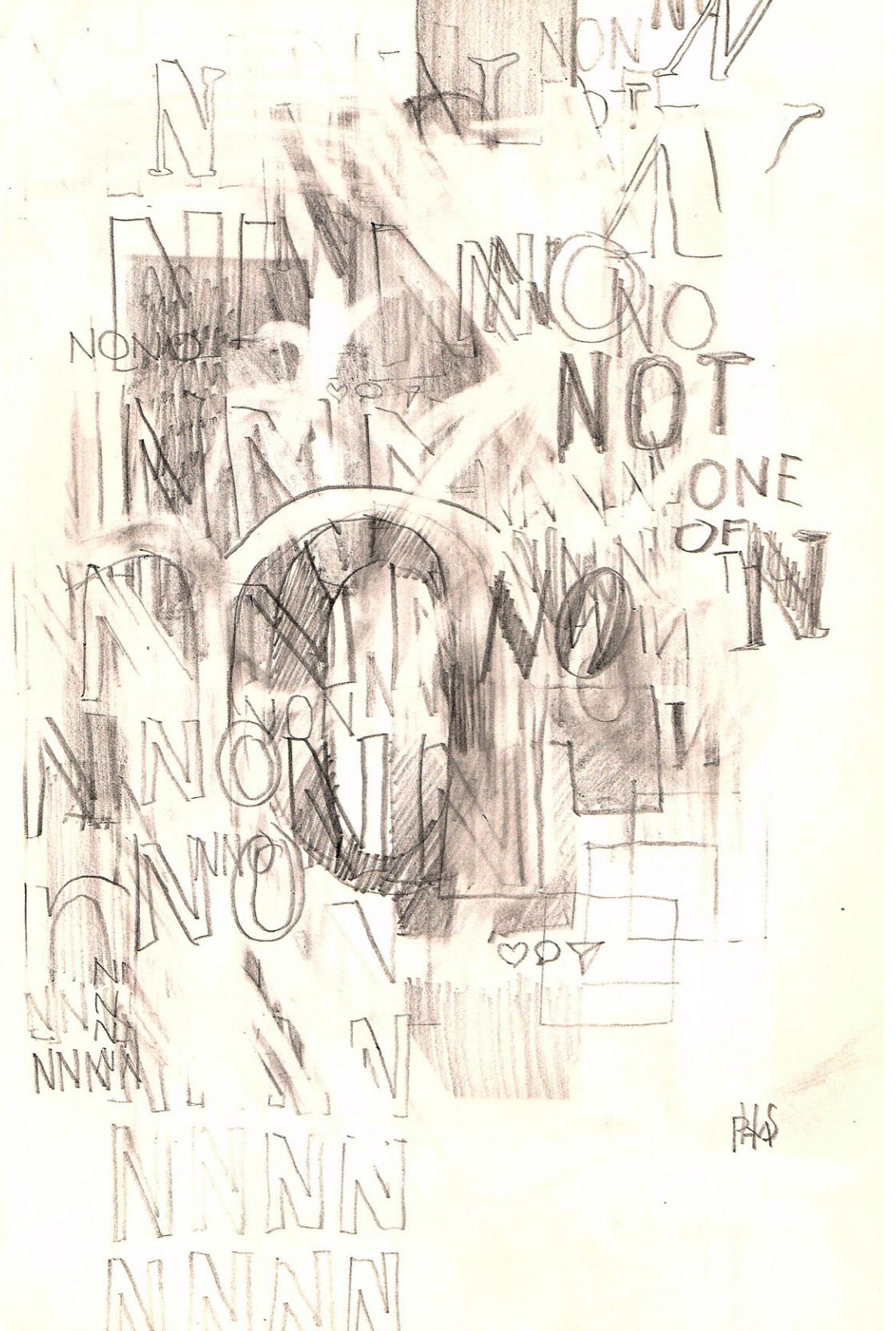
destaca, sendo as palavras em geral simplesmente escritas, não desenhadas, à exceção de alguns caracteres serifados. Na figura 2, por outro lado, esse tipo de desenho aparece com claro protagonismo. A sensação de confusão apresenta-se não tanto pelo aspecto apagado e nebuloso do grafite, mas pela configuração embarralhada e fragmentada das palavras, além da combinação de línguas, que também prosseguirá ao longo do trabalho.

Essa desordem surge não como efeito pretendido mas, pelo contrário, como resultado natural do processo espontâneo de produção desses rabiscos e dos desenhos seguintes. Tanto no caso das anotações, em que as palavras provêm da escuta, quanto nesse exemplo mais livre, em que são escolhidas ao acaso, de memória, não há uma intencionalidade na seleção desse texto, o que, de um lado, coloca em segundo plano a leitura do significado do que está escrito, sendo o aspecto visual o objeto de maior atenção — o desenho da tipografia, a sobreposição e

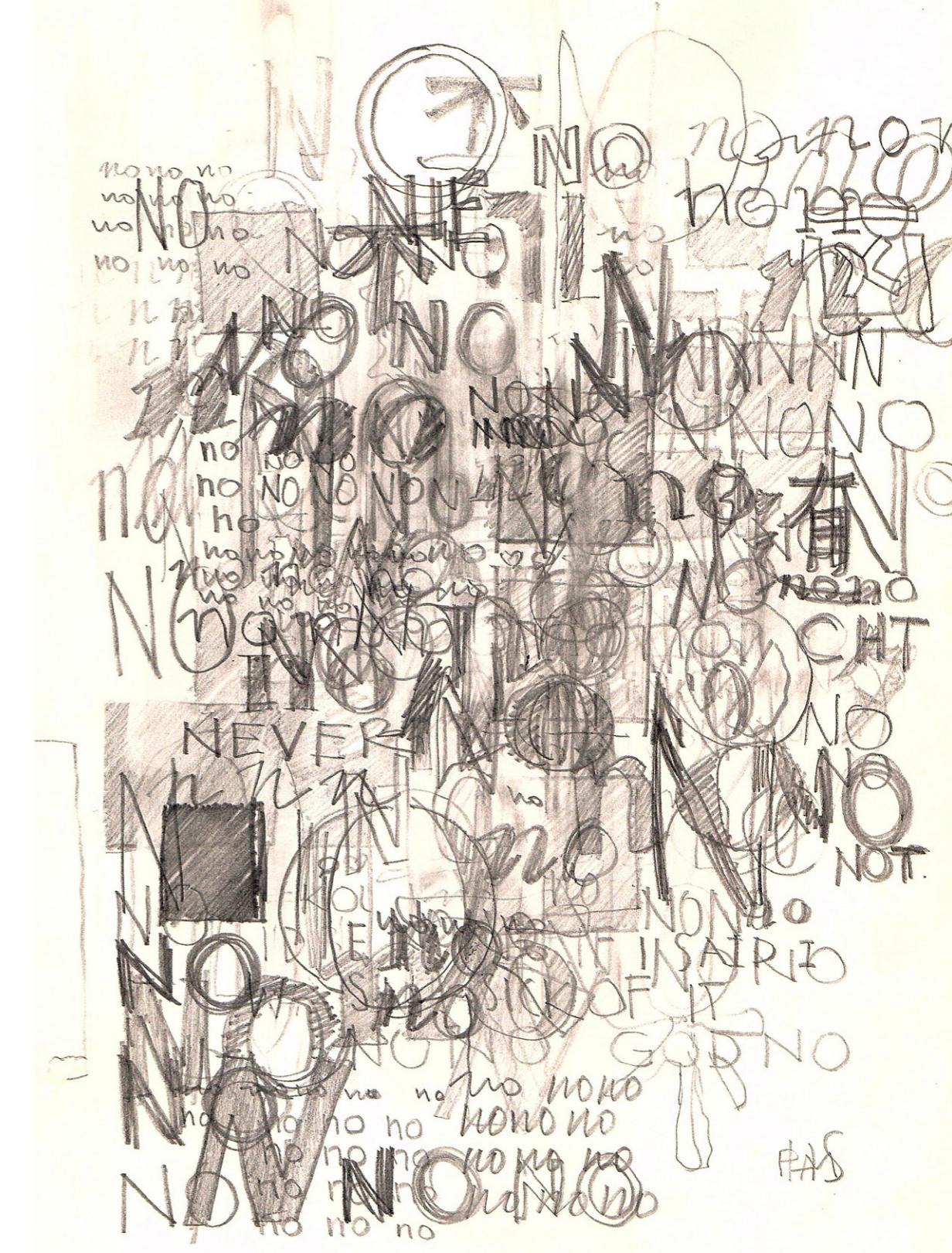
o encaixe dos elementos. Em contrapartida, possibilita que justamente o texto desconexo instigue a tentativa de leitura, que pode não resultar em significado algum, ou numa conexão vaga, sugerida, entre as palavras, quase como uma investigação arqueológica.

A figura 3 já se mostra na direção dos experimentos futuros. Ainda mantendo a textura dos borões de grafite e as palavras fragmentadas e embaralhadas, essa composição já se pretende mais que os rabiscos despretensiosos anteriores, ocupando quase todo o espaço da página. O contraste entre a caneta e o grafite, bem como a variação de intensidades do último, conferem um efeito de camadas a esse acúmulo, evidenciando ainda mais as sobreposições.

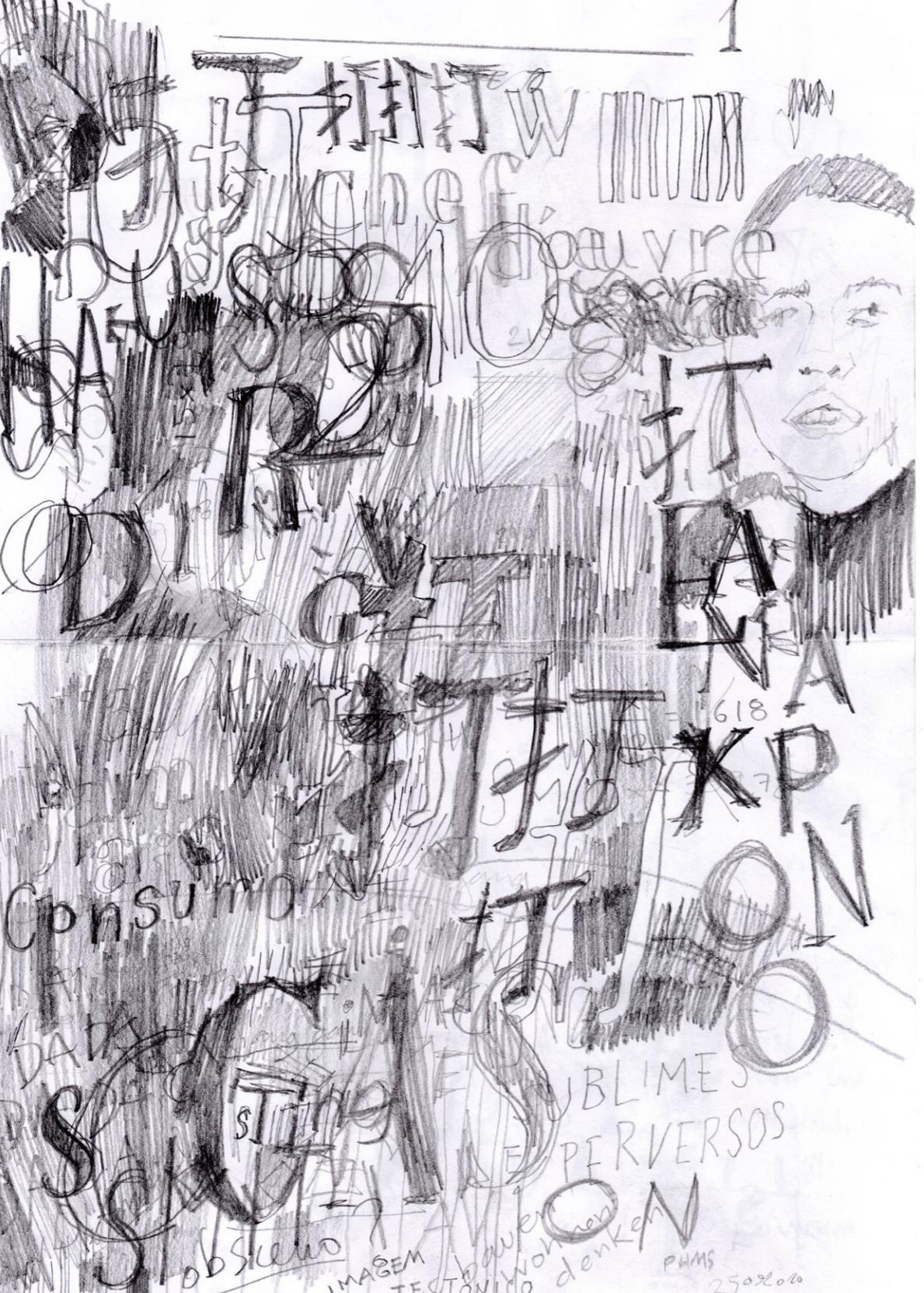
É mais ou menos esse o ponto de partida, depois do qual as experimentações, agora encaradas mais a sério, exploram diferentes aspectos dessa linguagem. Os próximos estudos, ainda baseados no grafite, aprofundaram algumas das possibilidades manifestadas acima.



f.4



f.5



f.6

As figuras 4 e 5, pautadas de maneira ainda mais evidente na sobreposição e no excesso, demonstram o início de uma percepção do efeito de incompreensão absoluta que esses experimentos suscitam. Não como as páginas anteriores, em que uma palavra se sobreponha à outra por um certo acaso, uma decorrência do preenchimento desatento do espaço da folha, aqui essa ação torna-se intencional: as camadas de texto são reiteradas ao máximo para enterrar o que está abaixo.

A mancha de grafite também deixa de ser mera imprevisibilidade e passa a ser manipulada, com o uso da borracha. O procedimento de apagamento, ao interferir nas camadas de grafite abaixo, acaba por evidenciá-las, contribuindo para o aspecto de retrabalho excessivo.

Junto à intensificação da impressão de acúmulo, esboça-se um primeiro intuito de intervir na dimensão semântica das palavras empregadas. Ambos os experimentos concentram-se em variações da palavra “no” ou da letra “n”, não por acidente. A ideia do advérbio de negação ecoa, verbalmente, o que as operações tanto de sobrepor quanto de apagar fazem visualmente. Assim como a eliminação com a borracha, naturalmen-

te, implica a negação do que estava escrito, o escrever por cima nega, pela via contrária, a camada anterior.

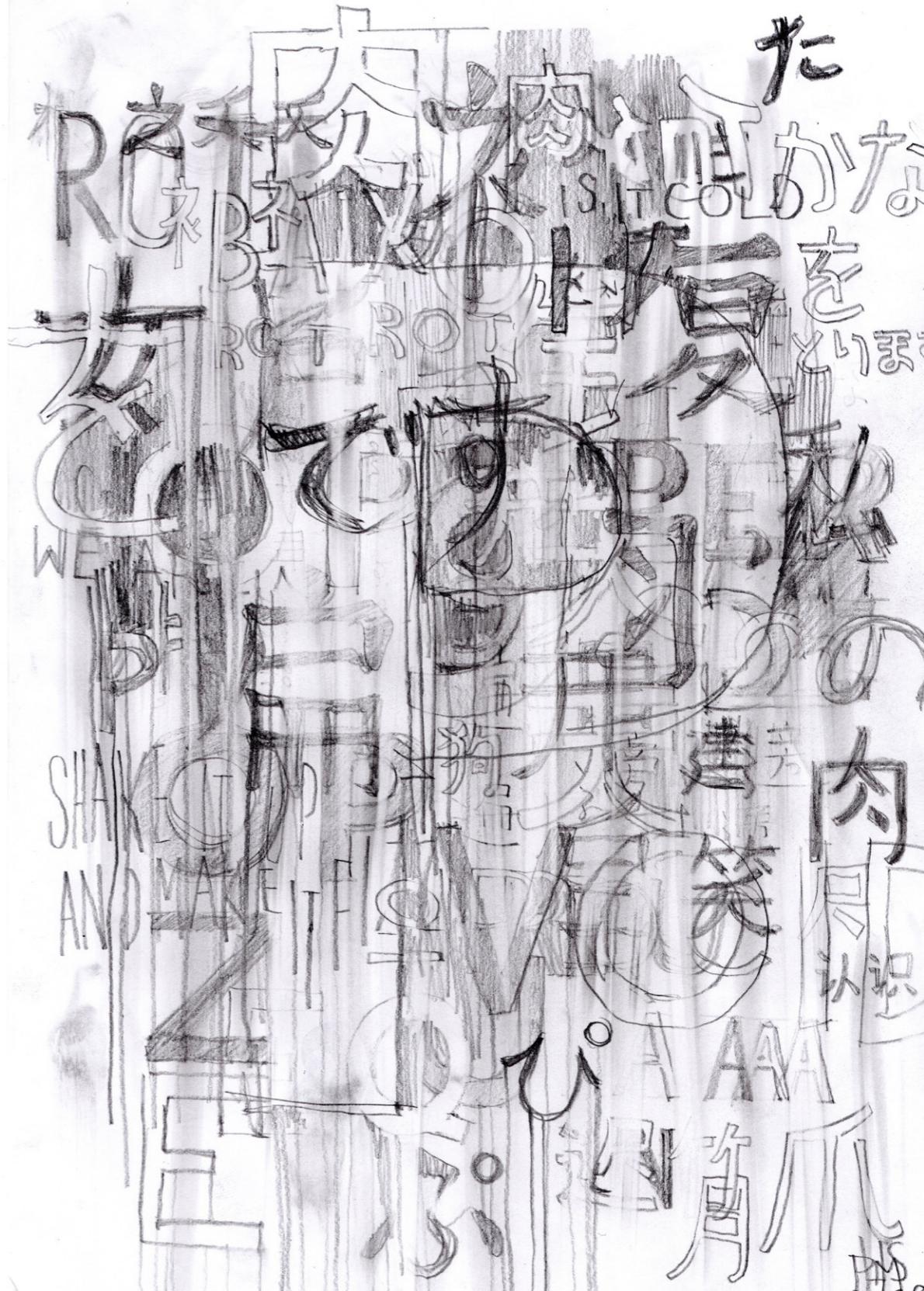
Ao duplo efeito de negação, tanto *negativamente* quanto *positivamente*, soma-se uma aparente contradição pois, se a cada iteração a palavra “no” é negada apenas para a inscrição de mais um “no”, não estariam essas negações na verdade todas em concordância, e portanto *afirmando* a mesma ideia?

Outro ponto digno de nota começa a aparecer nesses estudos — enquanto os rabiscos mais casuais eram mais leves, nas duas últimas figuras a ideia de intensidade se manifesta também na força do grafite, nos traços mais pesados e escuros. Além de aprofundar a variação de tons de cinza que é responsável pela impressão de camadas sobrepostas, essa intervenção mais carregada reforça a ideia de negação, uma resposta que precisa se fazer cada vez mais exagerada para sobrepujar todas as anteriores.

Seguindo esse caminho, a figura 6 se apoia plenamente na agressividade dos traços, resultando numa mancha que, além de confusa, é violenta. Embora menos rigorosamente que os dois últimos exemplos, aqui também há uma convergência en-

tre a composição no âmbito visual e a sugestão semântica das palavras. O estudo é povoado pelo caractere chinês 打 (lê-se “dá”), que possui uma ampla gama de significados — jogar, telefonar, lutar — mas cujo significado primário de “bater” ecoa os gestos repetitivos e violentos, como também os próprios traços que compõem o ideograma, retilíneos e ortogonais. E por fim, sua pronúncia de certo modo onomatopeica acaba por dar uma dimensão sonora para o conjunto.

A figura 7, por sua vez, mantendo os traços agressivos, traz a intervenção da borracha de outro modo, em gestos longos e verticais, que sugerem o aspecto de um líquido que escorre. A “nuvem”, com isso, ganha certa ilusão de materialidade, um aspecto mais concreto de sujeira, além de mais uma insinuação de peso. A ideia de ininteligibilidade permanece e se reforça, ao menos para o leitor ocidental, pela predominância do texto em japonês e chinês.



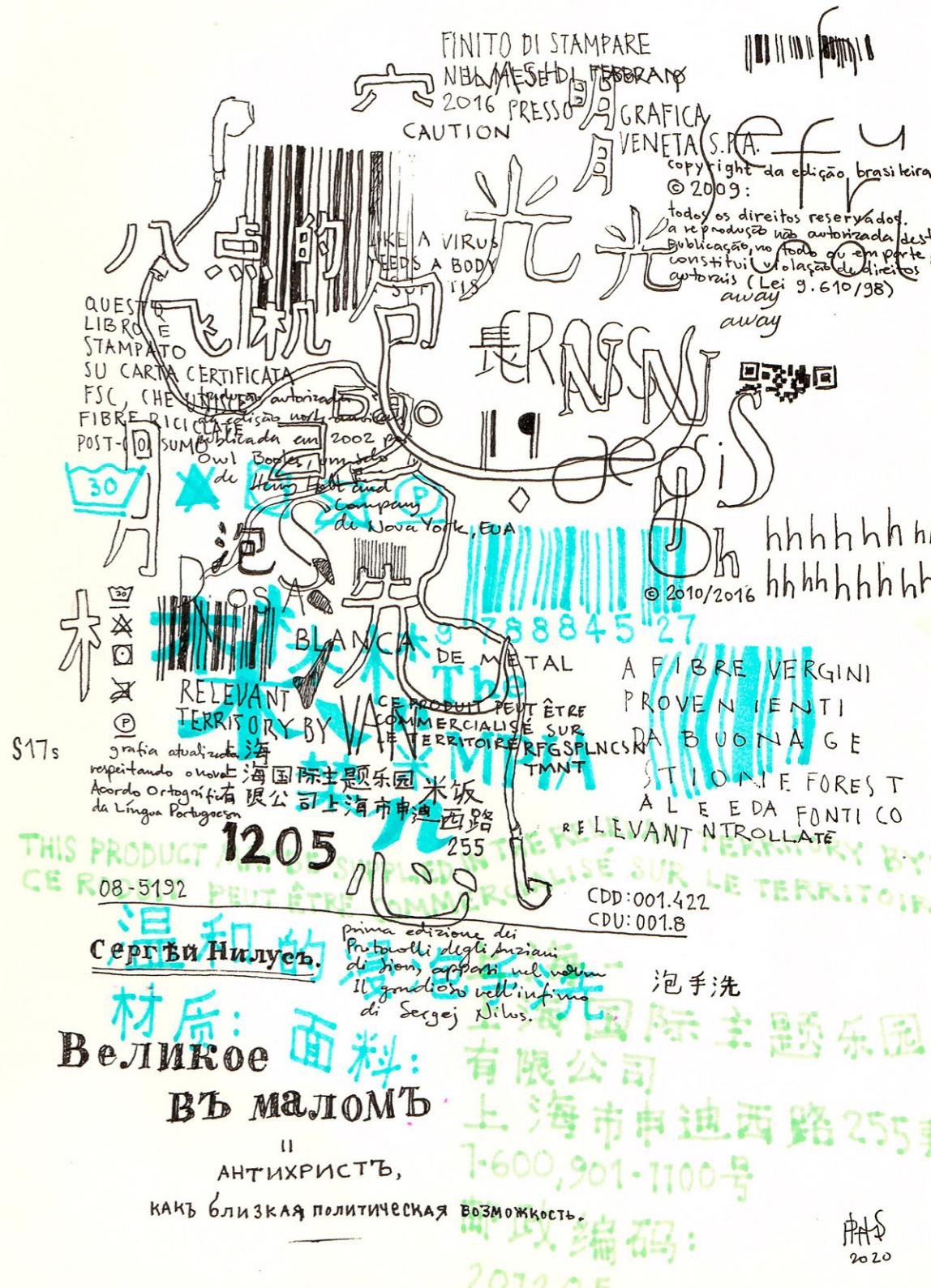


A gestualidade mais violenta mostrou uma possibilidade interessante de expressar o excesso de intensidade, mas as variações de pressão no grafite também podem ser investigadas sob outro olhar, mais sutil. A figura 8 é o exemplo de uma outra direção, em que as camadas de texto exploram mais a transparência. Diferente dos dois últimos exemplos, o aspecto não é de materialidade, nem de peso mas de névoa. Espalhando-se pelo espaço da folha, esse texto remonta a ideia da textura, criando uma superfície mais homogênea. Com isso, atinge uma certa indistinção que também recai sobre o efeito de confusão e ilegibilidade.

Vale reparar na ocupação página, ainda não mencionada, que aqui se diferencia um pouco de estudos já apresentados. A mancha sangrando nas bordas da folha, pr

sente também na figura 6, mas quase total na figura 8, evoca outro sentido na composição, o de uma infinitude ou de uma incapacidade de apreender o texto por completo. Assim, essa nuvem, que se esvai com o próprio traço mais claro do grafite, escapa igualmente a compreensão por fugir do campo de visão.

O lápis por si só tem sua conexão com o elemento principal dessas composições, as palavras, pois é um dos materiais mais básicos usados no cotidiano para a escrita. Ao mesmo tempo, como vimos, comporta uma gama de possibilidades na expressão das ideias de acúmulo, sobreposição, intensidade e textura. No entanto, à medida que a experimentação com grafite avançava, foi natural a direção de testar igualmente o colorido nesses estudos.





f.11

Nas figuras 9 e 10, a cor entra nas composições ao lado do preto, ambos contrastando com os traços do grafite dos testes anteriores pela maior nitidez, que rompe, por um lado, a sensação de mancha, nuvem ou sujeira. Essa quebra é acompanhada por uma mudança de tema, relacionada à seleção do conteúdo verbal nos estudos. Todos os exibidos até agora respondem muito mais a um estímulo auditivo — palavras escutadas durante a produção, provenientes de música ou vídeo — ou são fruto do fluxo espontâneo de imaginação e memória. Nestes dois experimentos, a proveniência dos textos é sobretudo visual, pela cópia das mais diversas fontes escritas não muito dignas: etiquetas, fichas catalográficas, instruções e rótulos.

A escolha se justifica por esta mesma banalidade, sendo o ato de transcrever essas fontes de algum modo próximo ao registro desinteressado da palavra ouvida ou da emissão espontânea da informação que vem à mente. Além disso, essas fontes já contêm, ao nosso redor, características que estes experimentos buscam: o texto excessivo, que se torna uma textura, a confusão de significados, a mistura de várias línguas, resultando num aglomerado incom-

preensível de informações. Os traços mais nítidos a caneta condizem com essa emulação da informação agora impressa, e não mais ouvida ou pensada.

Essa nuvem, que não tem mais o aspecto de borrão e sujeira, apela então a uma ideia diferente, de imaterialidade, sugerindo um excesso de informações que se manifesta não no plano físico, mas sim mental ou temporal. Os signos não estão se sobrepondo e pesando sobre o papel, mas flutuando no campo abstrato da apreensão.

Retirando o preto da composição, as figuras 11 e 12 acentuam essa ideia. As cores vibrantes insinuam uma escrita que tem não existência concreta, mas sim uma aparição como luz. É fácil a associação com os letreiros luminosos e as luzes da cidade, uma imagem que nos remete a aceleração e modernidade e, aliada ao ar de imaterialidade, pode aludir à era das comunicações, da rápida sucessão de informações a que estamos submetidos.

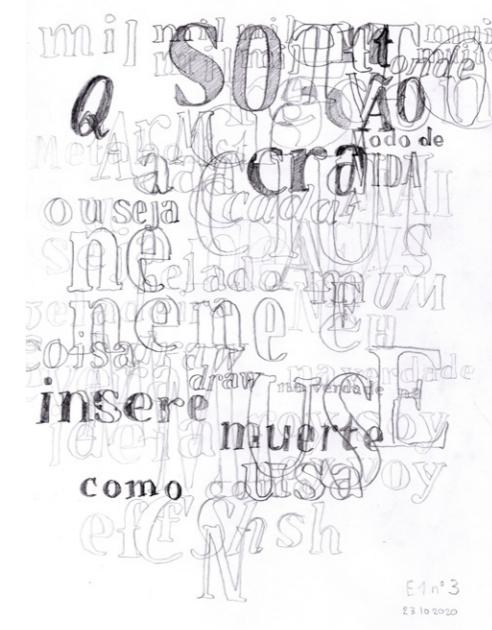
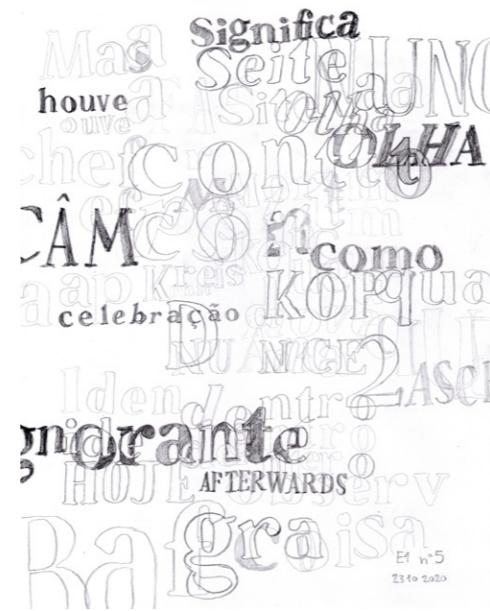
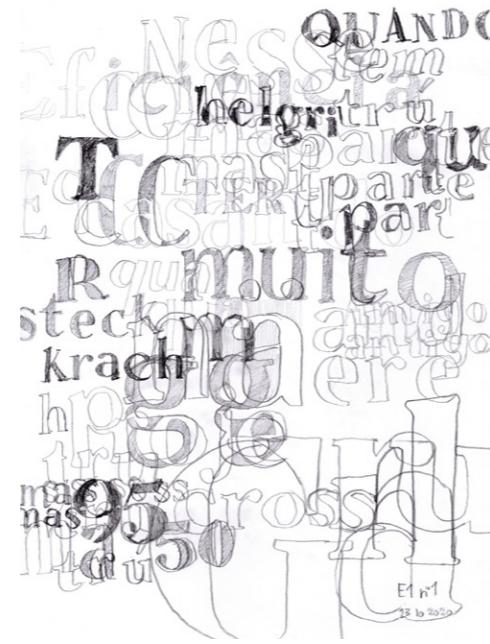
Analizando as possibilidades já expostas, tanto com cor quanto a grafite, e sendo todos esses experimentos muito livres e espontâneos, apesar de já conterem uma certa ideia de intencionalidade, surgiu como uma questão a necessidade de precisar melhor as variáveis em jogo nessa linguagem e ter uma imagem mais clara de aonde esses exercícios poderiam levar. Para tanto, um

caminho encontrado foi o de impor algumas limitações a uma série de estudos, de modo a entender como as variáveis selecionadas impactariam no resultado. Foi sobretudo uma tentativa de avançar no trabalho não apenas pela experimentação livre, mas pela melhor delimitação de um problema, que também é parte importante do processo de criação!



O modo com que isso foi executado foi o estabelecimento de parâmetros como a técnica empregada, o estilo da tipografia e os alfabetos em uso na composição. Os exercícios da figura 13, por exemplo, fazem uso apenas de caracteres latinos, serifados, e exclusivamente a grafite. O resultado não é muito distante do exposto na figura 8, com a diferença de que a fonte serifada parece dar ao conjunto uma textura mais “arredondada”, em contraposição aos traços mais retos e longilíneos daquele estudo.

f.13 (1 a 7)





f.14 (1 a 6)

Os estudos deste segundo exercício, na figura 14, adotam caracteres latinos e chineses, sem serifas, e traços tanto em grafite quanto caneta nanquim e um marcador de texto colorido. Agregam à textura mais etérea das transparências da figura 8 a ideia de imaterialidade e cores vibrantes das figuras 11 e 12.

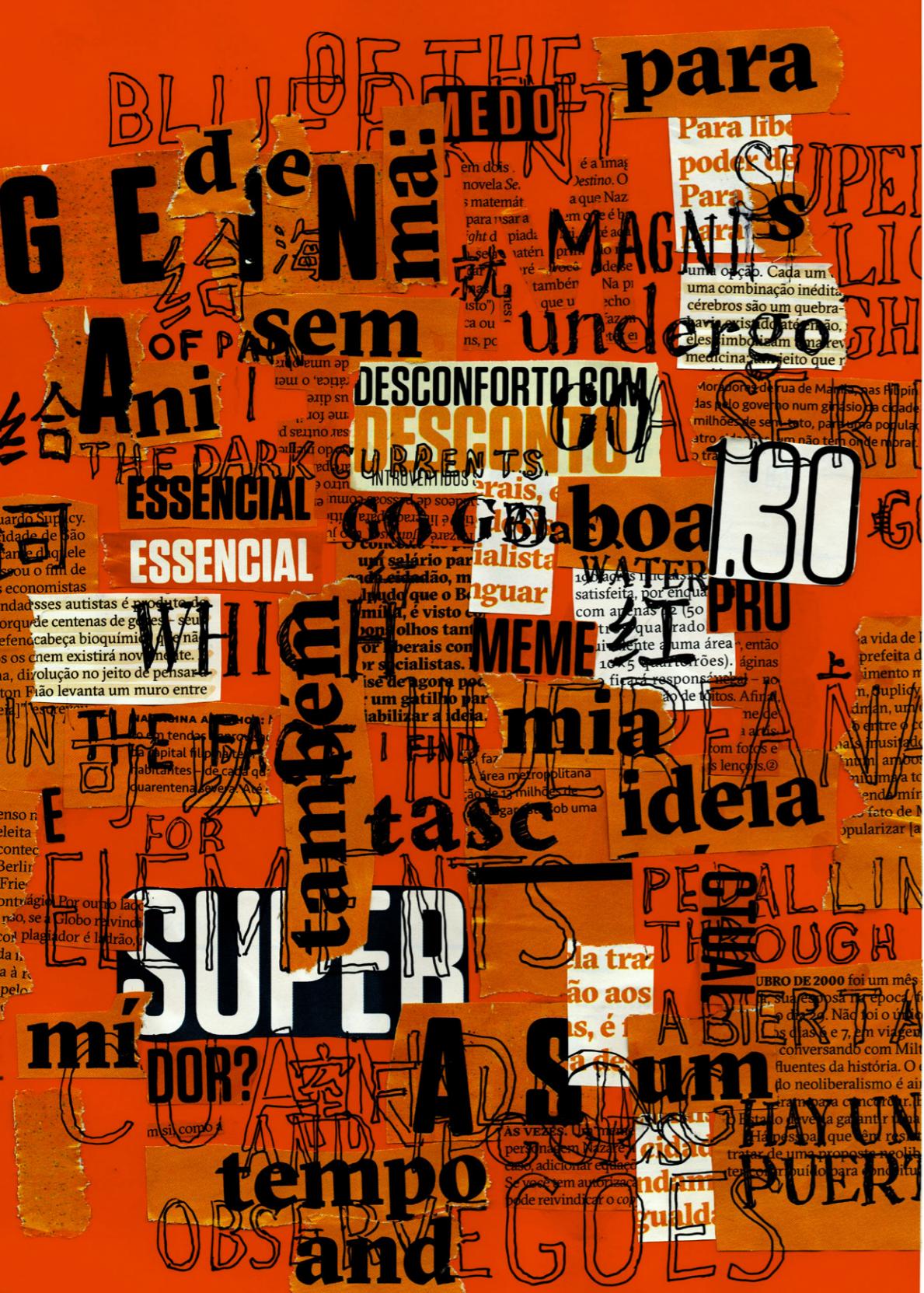
No contexto deste relato, em que já passamos pelos estudos em grafite e em cores com um olhar atento, esses testes controlados não parecem avançar muito no desenvol-

vimento da linguagem. Mas durante o decorrer do projeto, essas foram tentativas importantes para o processo, pois constituíram um primeiro momento de autoanálise, uma possibilidade de reflexão sobre o que até então era feito de maneira bastante espontânea e pouco premeditada. Com eles, foi possível investigar a possibilidade de exercer mais controle sobre a produção, o que seria necessário na utilização final dessa linguagem para a construção de uma mensagem.

No entanto, as possibilidades certamente não se esgotam aqui, e foi natural buscar diversificar ainda mais as técnicas utilizadas. O texto como elemento básico das composições, a sobreposição de camadas e a referência a elementos textuais banais do cotidiano apontaram para uma relação clara entre esses trabalhos e a colagem, que reproduz muitos desses efeitos. Os próximos estudos, portanto, se apropriaram de materiais impressos para enriquecer a experimentação.

A figura 15 ainda não é propriamente uma colagem, mas uma intervenção sobre uma página já preenchida. Essa textura preexistente favorece a construção das camadas de texto, e cria uma nova possibilidade de contraste, entre a caligrafia à mão e a tipografia impressa, uma variação de textura que os estudos apenas a lápis ou cores não atingiram. Na composição aparece ainda a tinta branca, outra maneira de, assim como a borracha, apagar parcialmente uma camada para a sobreposição de novos elementos.





Na figura 16, por outro lado, o elemento impresso é recortado e colado em meio a outros caracteres escritos à mão. O plano de fundo é o papel laranja, que também é a cor predominante nos recortes. A textura da tipografia digitada novamente aparece, na forma de blocos de texto que é uma possibilidade muito facilitada pela técnica da colagem. Os pedaços de informação literalmente transportados de fontes do cotidiano para a composição dão força à ideia de um mundo acelerado, em que a comunicação bombardeia mensagens.

gens fragmentadas, que se atropelam, e cujo excesso impede a leitura. Os códigos de barras, já apresentados nas figuras 9 e 10, ganham outro aspecto no contexto da colagem, inseridos diretamente. Além de sempre acompanharem os textos que povoam os rótulos de tudo que consumimos, esses padrões não deixam de ser em si mesmos uma escrita, projetada de maneira humanamente indecifrável. Num certo sentido, são a consumação final da conversão de um texto em um padrão gráfico que este trabalho investiga.



17



18

Nas figuras 17 e 18, comparem na forma de etiquetas, junto com outros pequenos recortes, que aqui não predominam na composição, mas associam-se à escrita a lápis, caneta e tinta acrílica na criação de uma textura ainda mais variada. Ainda na figura 18, o jogo de cores entre o amarelo mais claro, que parece um tom des-

ootado do alaranjado mais intenso, presente nas letras adesivadas, cria uma espécie de ilusão nas camadas de elementos, uma certa diversificação no efeito de transparência já explorado.

Afora a colagem, a experimentação com novas técnicas encontrou qualmente espaço em usos mais va-



f.19



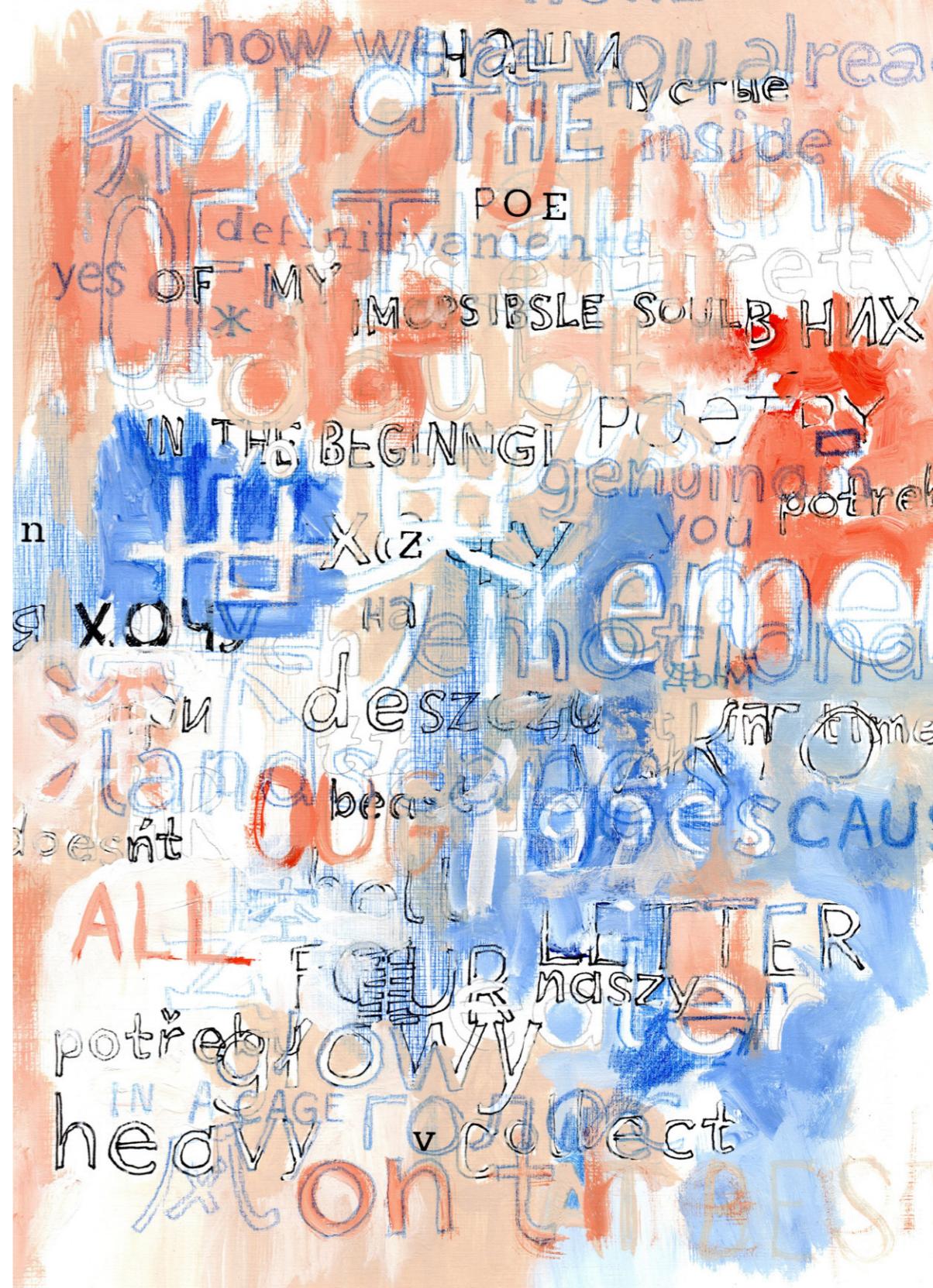
f.20

riados da cor. Na figura 19, por meio do lápis de cor, a composição ganha certo movimento, aprofundando o efeito já conferido pela diferença de tamanhos e sobreposição dos caracteres. Na figura 20, em tinta acrílica, o aspecto de mancha ganha uma textura diferente dos estudos em grafite, com as oscilações na intensidade da cor contribuindo para a profundidade, o movimento e a aparência de materialidade do conjunto.

O mesmo nas figuras 21 e 22, em que, além disso, a imprecisão das pineladas dificulta a leitura, colaborando para a construção de um texto enigmático que instiga uma espécie

de investigação para sua leitura. Na figura 22, o contraste entre as manchas mais escuras e o espaço em branco parece sugerir uma luminosidade que atravessa a composição, o que cria uma atmosfera etérea nesse espaço em que flutuam as palavras.

A produção ao longo do trabalho foi ainda mais numerosa, e as possibilidades não necessariamente se esgotam nas técnicas, escolhas e questões levantadas até aqui, mas essa seleção de estudos consegue abranger os pontos principais do projeto, e permite compreender os próximos passos no seu desenvolvimento.





linguagem

Assim como os experimentos práticos serviram de embasamento para a elaboração de uma reflexão teórica durante o desenvolvimento deste trabalho, uma vez exposta essa produção emergirão, neste capítulo, as questões que essa linguagem salienta, responsáveis por guiar a continuidade do projeto.

Uma das primeiras tensões que se fazem presentes numa análise dos estudos é a entre desenho e escrita. As duas operações, até certo ponto idênticas, envolvem a codificação de um significado por meio de uma informação visual, geralmente bidimensional. O que os separa é a dependência ou não do código da língua, uma abstração elevada e sistematizada que permite simplificar os signos e representar o significado pretendido com mais “precisão”, ou supostamente, menos subjetividade que a expressão pelo desenho. Mas as barreiras entre uma codificação totalmente ancorada na língua e outra livre dessa forma de abstração não são necessariamente tão rígidas. É possível incidir entre esses dois

pontos, ou seja, inserir uma sistematização no desenho que tenda ao código escrito, ou desprender a escrita parcialmente de seu código e sujeitá-la a outras formas de codificação.

Essa correspondência entre significante grafado e significado verbal já é variável dentro do próprio campo da escrita. Enquanto nós estamos habituados a um intermediário fonético entre os nossos desenhos de letras e o verdadeiro significado — as letras do alfabeto representam os sons, e juntos os sons representam ideias —, outras formas de transformar ideia em imagem existem. Os ideogramas, utilizados em vários locais ao longo da história e, atualmente, nas línguas chinesa e japonesa, também incluem a informação sonora, mas têm como pressuposto fundamental a associação direta de um caractere a uma ideia.

Mas mesmo no âmbito de escritas alfábéticas é possível incorrer nesse espaço ambíguo. Quando nos deparamos com um texto cujo idioma não conhecemos, somos incapazes de decodificar o significado que a

escrita pressupõe, embora saibamos que a imagem à nossa frente não apela somente ao dado visual. Os rótulos e etiquetas, mencionados anteriormente, também criam um texto pouco aberto à leitura, pela frequente repetição de códigos numéricos, endereços ou nomenclatura química de difícil compreensão, de modo que acabam apreendidos como uma textura visual, como um painel hieroglífico.

No campo das artes, a poesia concreta deliberadamente coloca essa temática, encarando o texto tanto no seu aspecto verbal quanto visual. Nas artes visuais essa mistura também se faz presente, no trabalho de artistas como Mira Schendel, Jean-Michel Basquiat, Kurt Schwitters, entre muitos outros. No limite, o próprio campo do design gráfico explora as possibilidades do texto para além da simples transmissão da mensagem verbal, e o desenho arquitetônico se vale de uma abstração elevada e convencionada que aparenta quase uma intenção no caminho da escrita.

O emprego dessa ambiguidade entre escrita e desenho nas artes, quando explorado, gera uma varie-

dade de resultados. Tomando como exemplo a poesia concreta, fica nítida a possibilidade de novos sentidos que o uso da dimensão gráfica proporciona, e que as palavras sozinhas não seriam capazes de atingir. Desvinculadas da sintaxe que o texto cotidiano exige, elas constroem novas formas de associações semânticas entre si². Assim como a construção de significados não segue a sintaxe tradicional, a leitura desses textos ocorre de uma forma não convencional, e muitas vezes exige curiosidade e imaginação do leitor para sua decodificação. Observe-se por exemplo *Lygia fingers*, de Augusto de Campos. Não ordenados numa frase, os termos convidam o leitor a testar relações entre eles pelas cores, por semelhança fonética ou por relações espaciais, todas formas não usuais de construção sintática e que deixam bastante aberto o sentido do poema.

De forma semelhante, as composições deste trabalho suscitam uma leitura que evoca sons mas não os ordena para a construção de um texto único, e que estimula conexões entre os significados de palavras na busca por uma ideia completa. Com

2. PONDIAN, Juliana Di Fiori. *Relações entre expressão e conteúdo na poesia concreta*. Estudos Semióticos, Número 1, São Paulo, 2005.

lygia **fin**ge

rs **ser**

digital

dedat illa(grypho)

lynx lynx

assim

mãe **f**ely **n**a **com** **ly**

figlia **me** **felix** **sim** **na** **nx**

seja: **quando** **so** **lange** **so**

ly

gia **la** **sera** **sorella**

so **only** **lonely** **tt-**

I

f.23

Augusto de Campos, *Lygia fingers* (1953)

fonte: Augusto de Campos <http://www.augustodecampos.com.br/01_01.htm>

isso, não se colocam propriamente no campo da poesia, pois muitas vezes não são realmente legíveis no sentido verbal, mas também têm sua significação bastante dependente da palavra, o que as impede de serem lidas puramente como composições gráficas.

Mais que isso, a união de elementos verbais e não verbais mescla

a dimensão temporal, agregada à palavra, e a dimensão espacial que o desenho ocupa. A esse respeito, Ellen Lupton destaca que “enquanto a fala flui numa única direção, a escrita ocupa o espaço, além do tempo. Tocar nessa dimensão espacial — e assim liberar os leitores das amarras da linearidade — é uma das tarefas mais urgentes da tipografia”³. O uso

da palavra conduz um andamento temporal na leitura das imagens neste trabalho, ao mesmo tempo em que o espaço bidimensional da folha dissolve essa linearidade verbal.

Em suma, os atributos gráficos do desenho expandem a leitura do texto, inserindo-a no espaço, enquanto o uso do atributo sonoro da palavra, e sua codificação de um significado convencionado, embora sempre maleável, permitem uma expansão das dimensões do desenho para além do meramente visual, e oferecem múltiplas entradas lineares para uma apreensão que se desenrola no tempo.

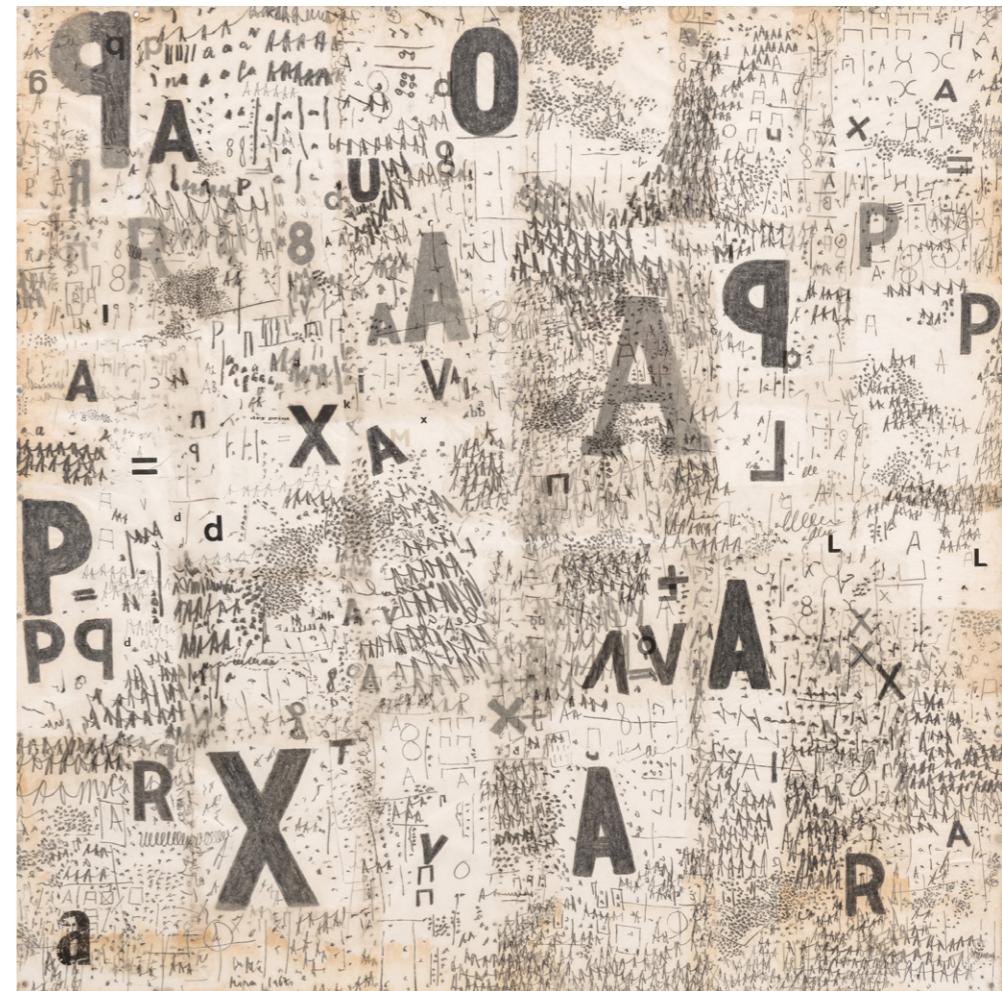
Essa multiplicidade contribui para a alusão, já mencionada, à informação em nossa era marcada pela comunicação acima da capacidade de processamento, que de alguma forma aparece nas experimentações. A sobreposição das palavras, que só é possível pela utilização da informação verbal no campo espacial fora de seu contexto rigorosamente linear, sugere uma simultaneidade de apreensão, que é impossível ao ser humano.

O efeito se aproxima da série

3. LUPTON, Ellen. *Thinking with Type: a critical guide for designers, writers, editors & students*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2004, p.68

Objetos gráficos, de Mira Schendel, que tira as letras de seu contexto verbal e as transforma em amontoados. O papel translúcido contribui para o efeito de múltiplas camadas e possibilita a leitura de ambos os lados — uma contraposição à leitura da palavra, que exige apenas uma direção e um sentido. Trabalhando com a letra, essas obras questionam (ou destroem) justamente a veiculação de ideias pela linguagem. Fora das palavras, as letras são incapazes de constituir sentido, ficando restritas à sua existência como desenho, lido como imagem, ou à codificação apenas do som, o que dá à composição um potencial sonoro. A leitura embarralhada pelas transparências, sobreposições e excessos leva a questionar sobre o papel da linguagem, e se essa análise já era possível na data de sua produção, por volta de 1970, é mais ainda agora.

As experimentações aqui contidas não destroem a escrita, reduzindo-a à letra. De modo geral mantêm a palavra como detentora de conteúdo, mas ainda assim permitem essa interpretação até mesmo pessimista sobre a linguagem. Sobretudo nos



f.24

Mira Schendel, sem título da série *Objetos Gráficos* (1967)

fonte: MoMA <<https://www.moma.org/collection/works/108826>>

estudos que fazem uso da borracha ou de camadas de tinta, ressaltando a relação conflituosa, de negação, entre uma camada e a que está abaixo, a sobreposição por si só cumpre o

papel que, em *Objetos gráficos*, era o da destruição da palavra. Uma sobre a outra, as palavras perdem seu sentido não por uma negatividade — um apagamento, uma eliminação — mas

pela positividade, pelo seu excesso, nos termos de Byung-Chul Han em *Sociedade do Cansaço*⁴. A adição de mais e mais informação consegue ser tão destrutiva quanto sua extinção, na medida em que dificulta ou mesmo impede a compreensão.

É o que se manifesta nos textos do cotidiano, já mencionados no capítulo anterior. Os bens que consumimos vêm revestidos de uma quantidade abundante de conteúdo textual, que se revela muito mais ininteligível que informativo: as letras são reduzidas ao máximo, sucedem-se diversos idiomas, termos técnicos e informa-

ções numéricas, e o próprio código de barras como escrita indecifrável. Assim postos, e em quantidade tão elevada, esses textos perdem-se em nossa visão, caindo justamente nesse espaço entre imagem e palavra.

São essas as reflexões que surgem da análise do que foi produzido, que certamente não se esgotam aqui, mas direcionam o desenvolvimento do projeto para uma tentativa de tratá-las com mais intencionalidade, de modo a levar adiante uma prática que, ainda que mais aprofundada, não se diferenciava muito dos primeiros rabiscos em seu método.

4. HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

suporte

Tendo em mãos essa produção, e vendo nela o potencial de explorar as temáticas descritas no capítulo anterior, o próximo passo foi a busca por uma forma final que sintetizasse esses experimentos e que empregasse essa linguagem, já bastante trabalhada, para a construção de uma mensagem.

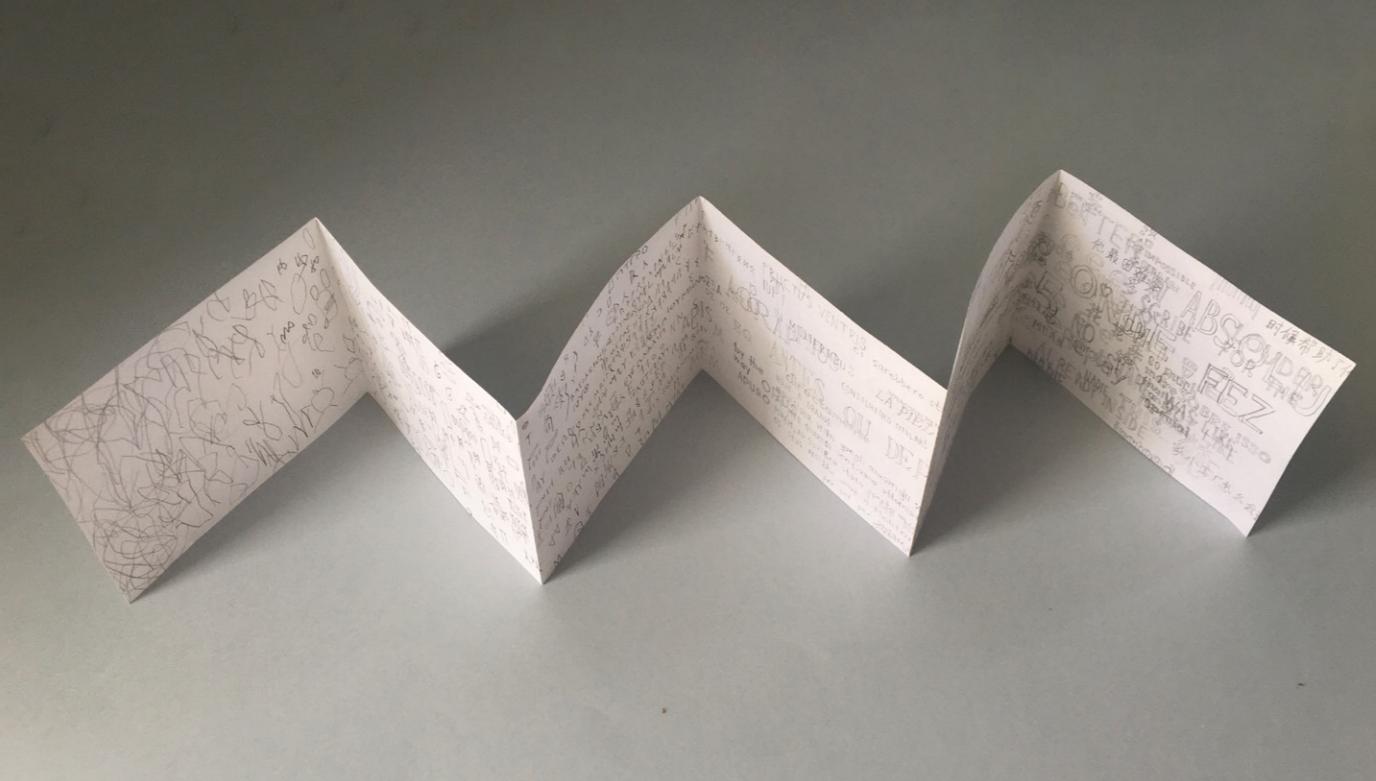
Até então, quase todos os estudos foram feitos em papel sulfite e tamanho A4, não por acaso, já que são o material e o formato mais imediatamente acessíveis no contexto da produção — o rabisco espontâneo num momento de distração. Ainda que alguns desses estudos tenham certa força de forma independente, agregar as questões discutidas anteriormente demandaria ou uma coleção de vários experimentos (que este registro acaba por fazer), ou a confecção de um produto mais completo, que permitisse às composições uma maior extensão.

O livro imediatamente surgiu como possibilidade por ser fortemente associado à leitura verbal, e sua utilização para veicular um texto

embaralhado, desconexo, e incompreensível encaixava-se com o conceito dessas experimentações de interpor-se entre a palavra e a imagem, propondo diferentes possibilidades de decodificação.

A forma com que essa ideia primeiro se materializou foi a de um livro em sanfona. Assim, em cada página a composição teria a possibilidade de se desenvolver independentemente, mas o encadeamento das páginas geraria uma continuidade, para a construção de uma narrativa.

A busca por essa narrativa aconteceu, consequentemente, de forma paralela à exploração do suporte, e seu esboço inicial, na figura 25, foi uma linha histórica da escrita, que começa com sua descoberta tanto pela humanidade, há milênios, quanto dentro de cada um de nós, nos rabiscos infantis, duas instâncias interessantes de cruzamento entre a palavra e o desenho. Passando pela escrita sistemática, que almeja a maior objetividade possível, essa linha caminha por fim em direção à era da informação, com a confusão cada



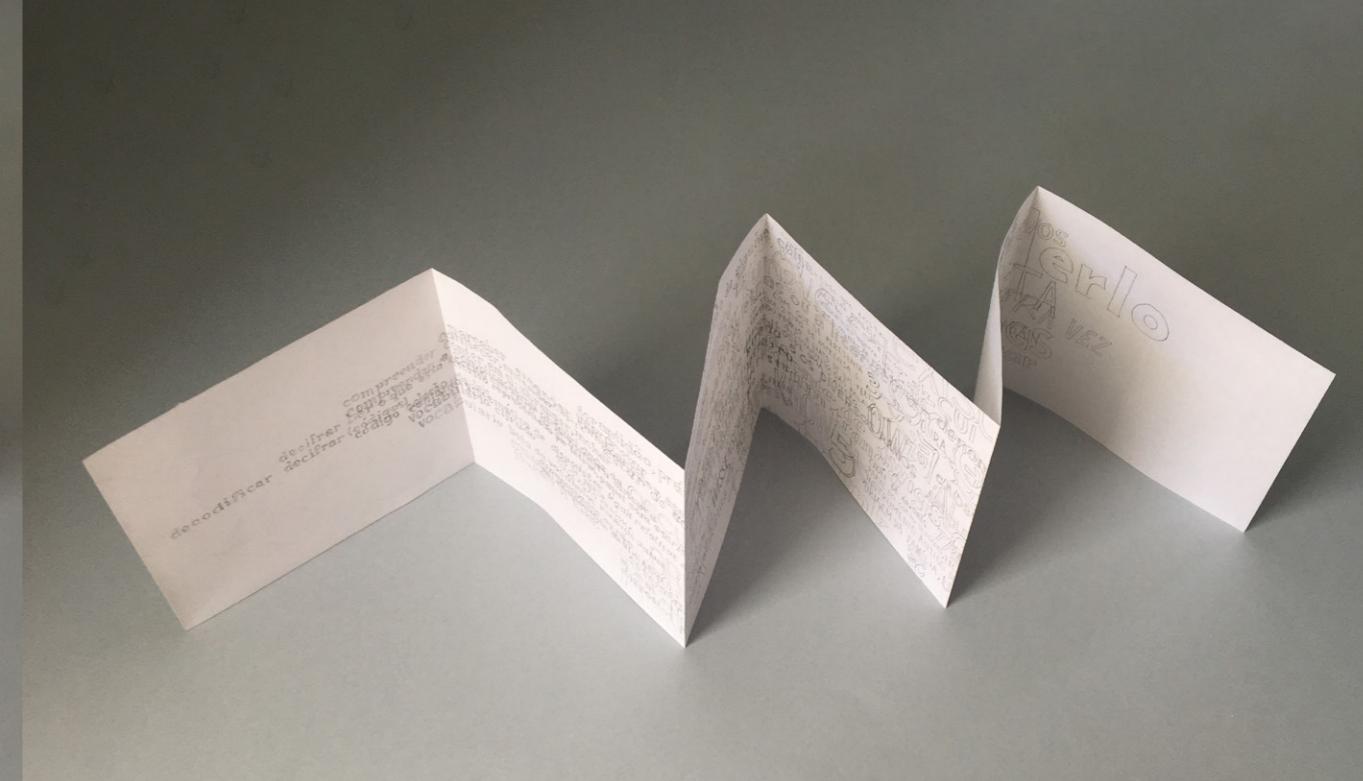
f.25

vez maior entre as palavras e seu amontoado formando uma nuvem, uma mancha.

Uma segunda entrada no mesmo formato, que aparece na figura 26, encarou a narrativa de outra maneira. O ponto de partida foi a palavra “decodificar”, que aparece na primeira página. A ela segue sua definição no dicionário: “decifrar (códigos)”. O texto então se ramifica pela definição dessas novas palavras, ou seja, “decifrar” e “códigos”. Com a adição de cada vez mais verbetes, a composição acaba se complexifican-

do e se diversificando a termos cada vez mais distantes do original “decodificar”, e desaguando novamente na nuvem de confusão, sobreposições e múltiplas leituras.

No entanto, assim como a linguagem verbal tem seu desenrolar linear no tempo, esse formato de livro configura uma leitura praticamente unidirecional, e a junção entre o conteúdo, que pretendia fugir da linearidade, e um formato em sanfona, que estabelecia uma clara sequencialidade na narrativa, não estava satisfatória.



f.26

A resposta foi encontrar, no universo do livro, uma alternativa que espelhasse em sua estrutura as mesmas ideias que o conteúdo suscitava, que questionasse a temporalidade da leitura mas também a utilizasse nas diferentes configurações do espaço da página. E esse jogo entre tempo e espaço se faz presente na discussão dos livros de artista. Em *A página violada*, pesquisa de Paulo Silveira sobre o tema que é, inclusive,

estruturada em partes sobre temporalidade e espacialidade, o autor se aprofunda sobre como essa modalidade artística joga com ambas as dimensões⁵. Também Edith Derdyk, sobre a narrativa nos livros de artista, descreve:

“O livro-objeto temporaliza o espaço e espacializa o tempo, ao mesmo tempo, no mesmo espaço físico: o objeto livro. A narrativa é o próprio significante,

5. SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista* [online]. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008

os índices do onde e do quando desarmados ou desarmados pelas ações que se realizam, dados os enunciados que cada livro-objeto nos oferece. Pois será a partir dessas operações gestuais que o livro libera suas temporalidades e espacialidades [...]⁶

Portanto, justamente pelo rompimento com o formato mais tradicional de livro, o projeto poderia encarar tanto pela forma quanto pelo conteúdo a ideia de uma leitura não convencional da palavra. As tentativas seguintes de construção de um suporte se concentraram no encadeamento de páginas em múltiplas direções, de modo a não oferecer apenas um caminho ao leitor. O resultado disso, apresentado mais detalhadamente no próximo capítulo, foi um formato de livro de artista com “sanfonas múltiplas”, em que as páginas são articuladas tanto numa linha lado a lado, como os exemplos anteriores, quanto conectadas com outras linhas, acima ou abaixo.

O que é interessante notar é como, com a escolha desse forma-

to, a narrativa também se modificou, incorporando a possibilidade de manipulação em mais de uma direção. Como no trecho de Derdyk acima, o próprio livro assumiu o papel de condutor da narrativa, dispensando uma história linear página a página. A relação com a temporalidade muda radicalmente, pois uma página não está mais necessariamente antes ou depois de outra. O tempo aqui, segundo Paulo Silveira, “é o tempo presente do manuseio, muitas vezes mais eloquente que o tempo passado ilustrado visualmente”⁷. E por isso, o leitor ganha um papel central, pois a completude da obra só é atingida no instante da fruição, e é diferente a cada nova leitura. Essa atitude repete a atividade do olhar que busca, entre as palavras desconexas, um caminho de leitura, em que alguma forma de conexão semântica possa encadear os significados na composição, reforçando assim o laço entre conteúdo e forma.

A reorganização do tempo não como uma linha unidirecional, mas como um campo suspenso em que

cada um constrói seu percurso, abre outro campo de interpretação, que orientou os livros produzidos ao final do trabalho: a infinitude. A relação também é feita por Edith Derdyk, que relaciona o livro-objeto a *O livro de areia*, de Jorge Luis Borges. Chamado assim por não ter, como a areia, nem princípio nem fim, o livro que dá nome ao conto caracteriza-se por não ter nenhuma página como primeira e nenhuma como última.⁸

Sob a luz do conto de Borges, o trabalho revela como a singularidade de cada manuseio recontextualiza, inesgotavelmente, cada página, seu conteúdo, e o próprio livro. Essa infinitude é a consequência final da exploração da linguagem, da multiplicidade de sentidos que a palavra assume em cada espaço, cada momento e cada leitor, muito além da forma linear de leitura.

6. DERDYK, Edith. *A narrativa nos livros de artista*: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 164 - 173, mai. 2012, p. 172

7. SILVEIRA, Paulo. *A página violada*: da ternura à injúria na construção do livro de artista [online]. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, p.84

8. BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.



f.27

A manipulação dos livros pode ser assistida em vídeo clicando [aqui](#).

produto

Analisemos, portanto, os livros que concluem o projeto, aqui chamados de Livro I, Livro II e Livro III. Todos possuem formato A5 quando fechados, em orientação paisagem. Cada um incorpora essa linguagem de uma maneira particular, e traz referências próprias que enquadram diferentemente as questões abordadas.

No caso do primeiro, o objeto para investigação da infinitude e da leitura não convencional é a Bíblia, no seu caráter totalizante não só de escritura sagrada mas de obra escrita mais influente nas culturas ocidentais até o presente. Sendo, na realidade, um conjunto de diversos livros transformados em obra única, a Bíblia demonstra seu potencial de evocação das reflexões deste trabalho também pela questão de sua autoria. Fora os autores mencionados pelo texto em si — cuja existência histórica é sempre objeto de pesquisa — mui-

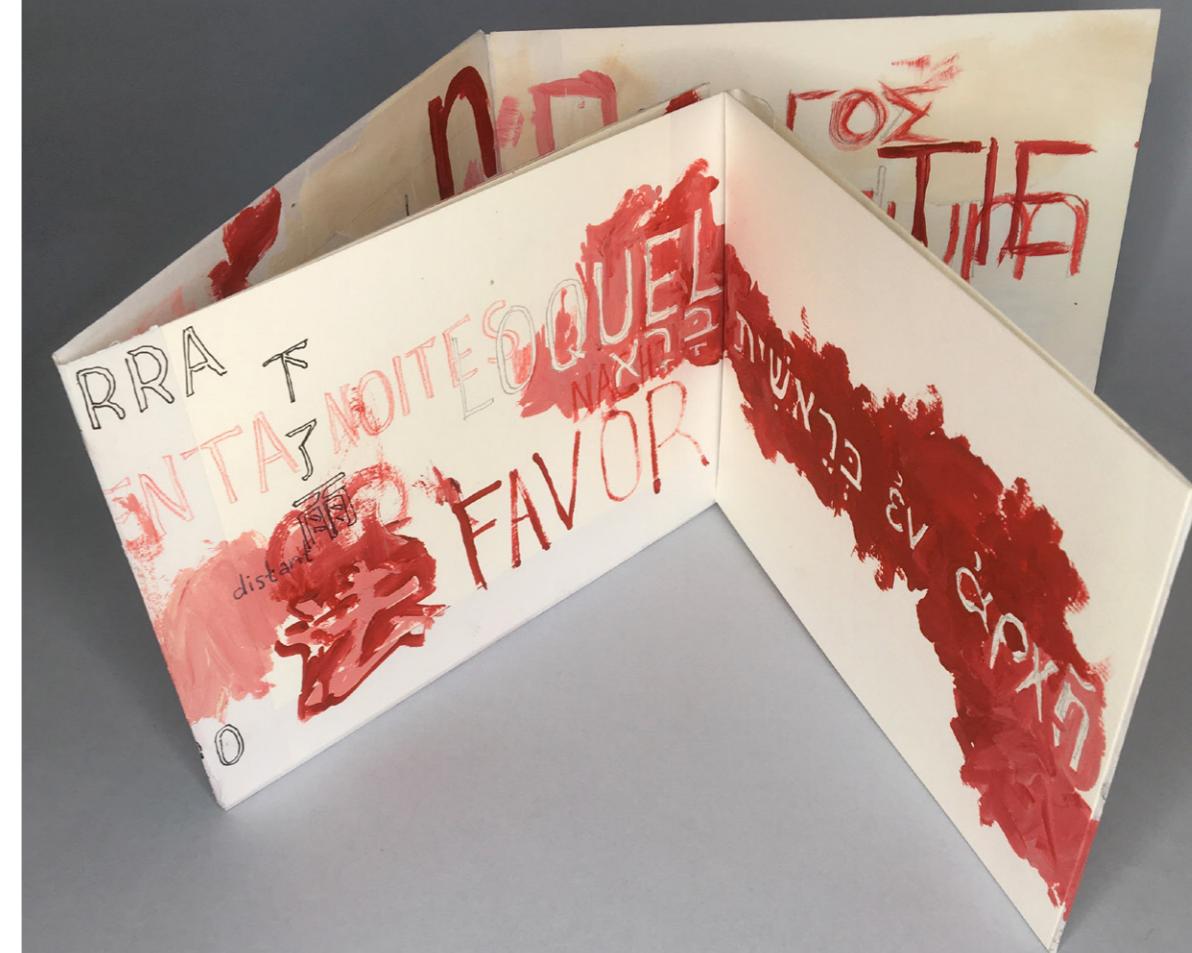
to se especula a respeito de seções como o Pentateuco, primeiros cinco livros do antigo testamento, cujo texto deixa transparecer, por questões estilísticas e vocabulares no hebraico original, uma variedade de vozes distintas⁹. Escrito, conservado, editado, alterado e traduzido repetidamente ao longo de milênios, esse material sobrevive como uma sobreposição infindável de camadas, ponto de cruzamento entre ele e a expressão plástica elaborada no projeto.

Adicionalmente, essas camadas não se somam uma à outra de forma neutra, mas tecem uma rede de interconexões e referências internas. Tomando como exemplo a página inicial do Livro I (figura 27), que não deixa de ser apenas uma das entradas possíveis no livro de artista, os dois trechos referenciados são Gênesis 1:1, “No princípio [Deus criou os céus e a Terra]”, escrito em hebraico **תִּשְׁאֵלֶךָ**, e João 1:1, “No princípio [era o Ver-

9. HAYES, Christine. *Introduction to the Old Testament with Christine Hayes*. Vídeos no YouTube, por Yale Courses, dezembro de 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLh9mgdi4rNeyuvTEbD-Ei0JdMUujXfyWi>> Acesso em junho de 2021



f.28



f.29

bo, e o Verbo estava junto de Deus, e o Verbo era Deus]", em grego Ἐν ἀρχῇ. A escolha de palavras, mesmo estando os livros separados por séculos e por seus idiomas, não é fruto do acaso, mas evidência clara de que o autor do novo testamento estava em contato com o texto antigo e adicionava sua marca a ele, sinalizando o paralelo entre a história do povo hebreu e aquela de Cristo, e pondo lado a lado o nascimento deste com a criação do mundo.

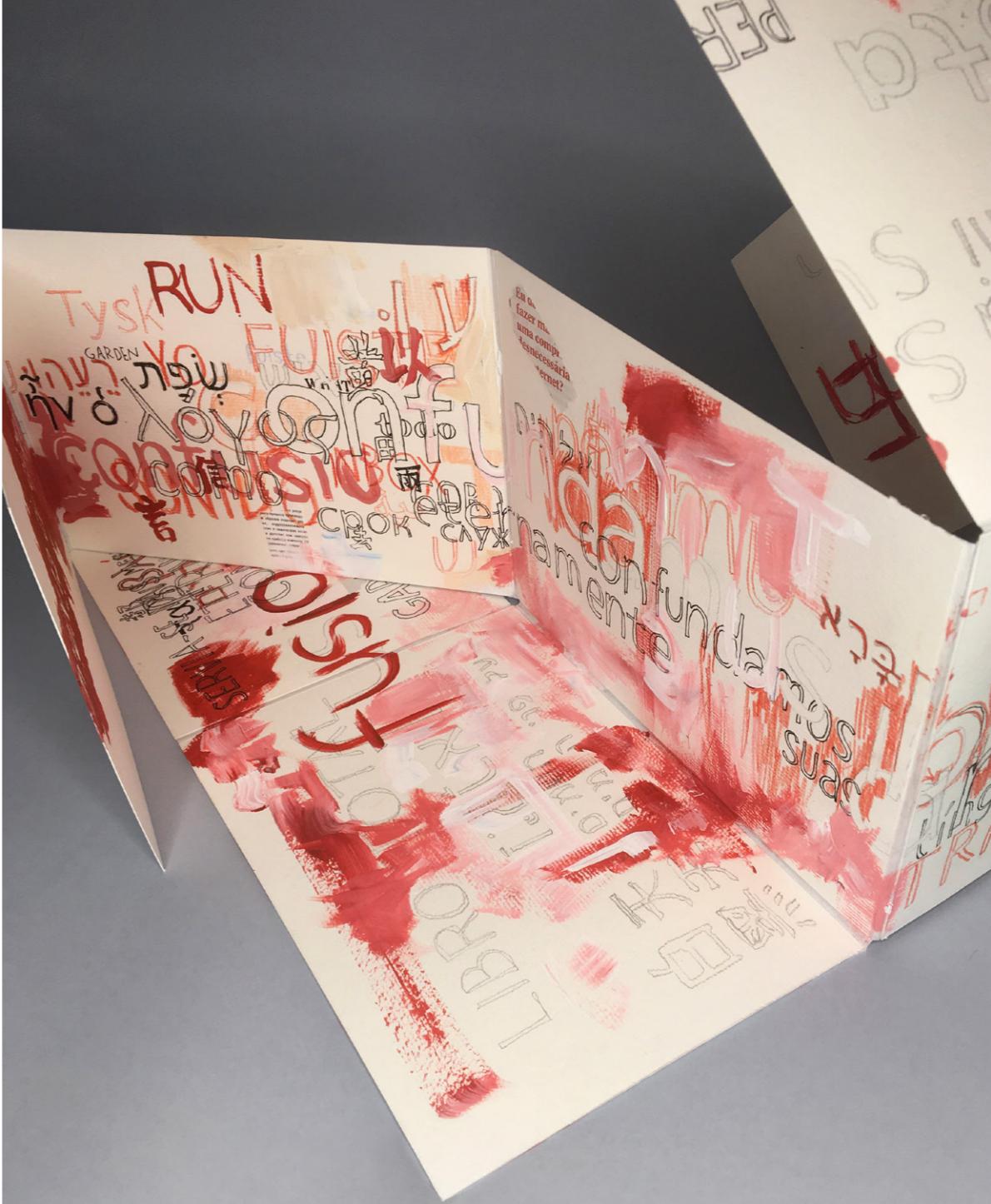
A obra, portanto, lê a si mesma e informa sua própria continuidade, o que afeta também sua apreensão. A forma com que as diferentes partes se interconectam faz com que a sequência de leitura seja, de certo modo, livre e inesgotável. O trajeto que o leitor percorre dentro da Bíblia, como neste livro de artista, é uma construção singular, que pode se prolongar ao infinito, gerando sempre novas configurações e interpretações. Na página mostrada na figura 27, os dois versículos têm início no centro mas partem em direções opostas, uma vez que o hebraico se escreve da direita para a esquerda e o grego em sentido contrário. É uma indicação de que

a obra pode se desdobrar tanto para um lado quanto para o outro, e que em ambos haverá um seguimento diferente para a narrativa, aberta para a construção do leitor.

A teia de referências se expande ao considerarmos a influência da narrativa bíblica nas mais diversas instâncias da cultura mundial, seja na literatura, nas artes e no cinema, ou mesmo na cultura popular. A presença recorrente de seus temas de certo modo costura a produção humana de modo a criar um grande livro de tudo que já foi escrito, em que as novas adições recaem sobre as antigas, reformulando-as mas inevitavelmente operando no mesmo campo. Assim, a Bíblia serve de metáfora para o infinito de tudo que já foi escrito, da gênese ao apocalipse, e a inescapabilidade do passado pois estamos sempre dizendo novamente o que já foi dito e retrabalhando os temas fundamentais da humanidade.

A ideia é mais uma vez encapsulada por Borges, no conto *A biblioteca de Babel*¹⁰, também usado como norte na produção do Livro I, cuja premissa é uma coleção de todos os livros possíveis pela combinação de

10. BORGES, Jorge Luis. *A biblioteca de Babel*. In: *Ficções*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.



25 caracteres (22 letras, ponto, vírgula e espaço). Esta outra manifestação do inesgotável, representando as infinitas reorganizações que englobam tudo que já foi escrito, é mais uma possibilidade de leitura do livro que se dobra infinitamente, cujas reconfigurações infinitas todas se encerram no mesmo objeto, tal qual o conjunto de sinais ortográficos da biblioteca de Borges, tal qual a Bíblia que abrange a totalidade da história humana.

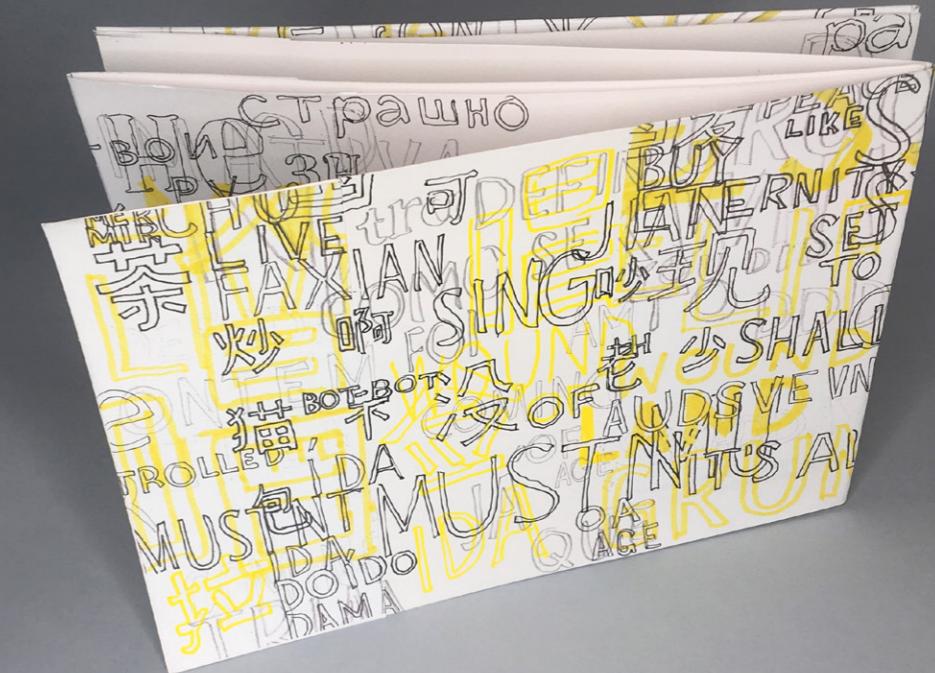
O nome do conto, reiterando o discurso, faz referência à narrativa bíblica de Babel (Gênesis 11:1-9), que é outra fonte para o conteúdo do Livro I. A divisão dos povos por suas múltiplas línguas inevitavelmente é mais uma entrada ao universo de palavras sobrepostas e conflitantes que o trabalho aborda, e o nome da torre, segundo a própria escritura, tem seu significado relacionado a “confusão”.

Portanto, as línguas presentes no livro, sobretudo o hebraico e o grego que remetem à escritura original, são parte da representação de um passado escrito tão vasto que se torna inapreensível, uma infinidade de possibilidades que sempre recadem nas reformulações e traduções do mesmo, e uma ideia de inesgotabilidade de interpretações e leituras

daquilo que já está escrito. O processo de preenchimento do livro, concomitante ao seu manuseio, propiciou que o texto tivesse continuidade não somente entre páginas fisicamente adjacentes, coladas, mas também se encaixasse em outras configurações que as articulações permitem, de modo que a leitura realmente se revela aos poucos no dobrar e desdobrar. Procedimento este que, inclusive, se repete nos outros dois volumes.

O vermelho, que predomina na composição, serve simultaneamente aos dois lados desse relato que trata tanto da criação quanto da destruição de tudo. A violência que marca o passado, tanto no conflito entre os povos e seus diferentes idiomas, quanto no choque entre as camadas do texto, suas ressignificações e às vezes rupturas, é encarnada nas manchas, já investigadas na etapa de experimentação. A referência ao sangue, que é frequente na Bíblia como símbolo de vida e do pacto entre Deus e seu povo, coloca-se como possibilidade para registrar no papel a vitalidade desse conjunto total do passado humano, do surgimento do mundo, do homem e de sua linguagem.

O segundo na trilogia, ou Livro II, se diferencia dos demais pelo





método de confecção. Seu conteúdo é proveniente das folhas de experimentações iniciais — exclusivamente aquelas em que predominava a cor amarela — que foram fotocopiadas, recortadas e coladas nas páginas. As intervenções acima disso foram apenas de reconstituição, com os mesmos materiais de grafite, caneta preta e marcador amarelo, da continuidade entre os fragmentos, costurando as palavras de folhas diferentes.

Este livro não conta, como o anterior, com fontes literárias ou artísticas para sua temática. O fato de ser um texto reaproveitado, recontextualizado, o coloca como representação mais uma vez do caráter autorreferente da linguagem, bem como do conflito entre as camadas justapostas. No entanto, se o Livro I traz o passado como universo da infinitude da linguagem, em que tudo já foi dito, o Livro II de alguma maneira explora o infinito contido no instante presente.

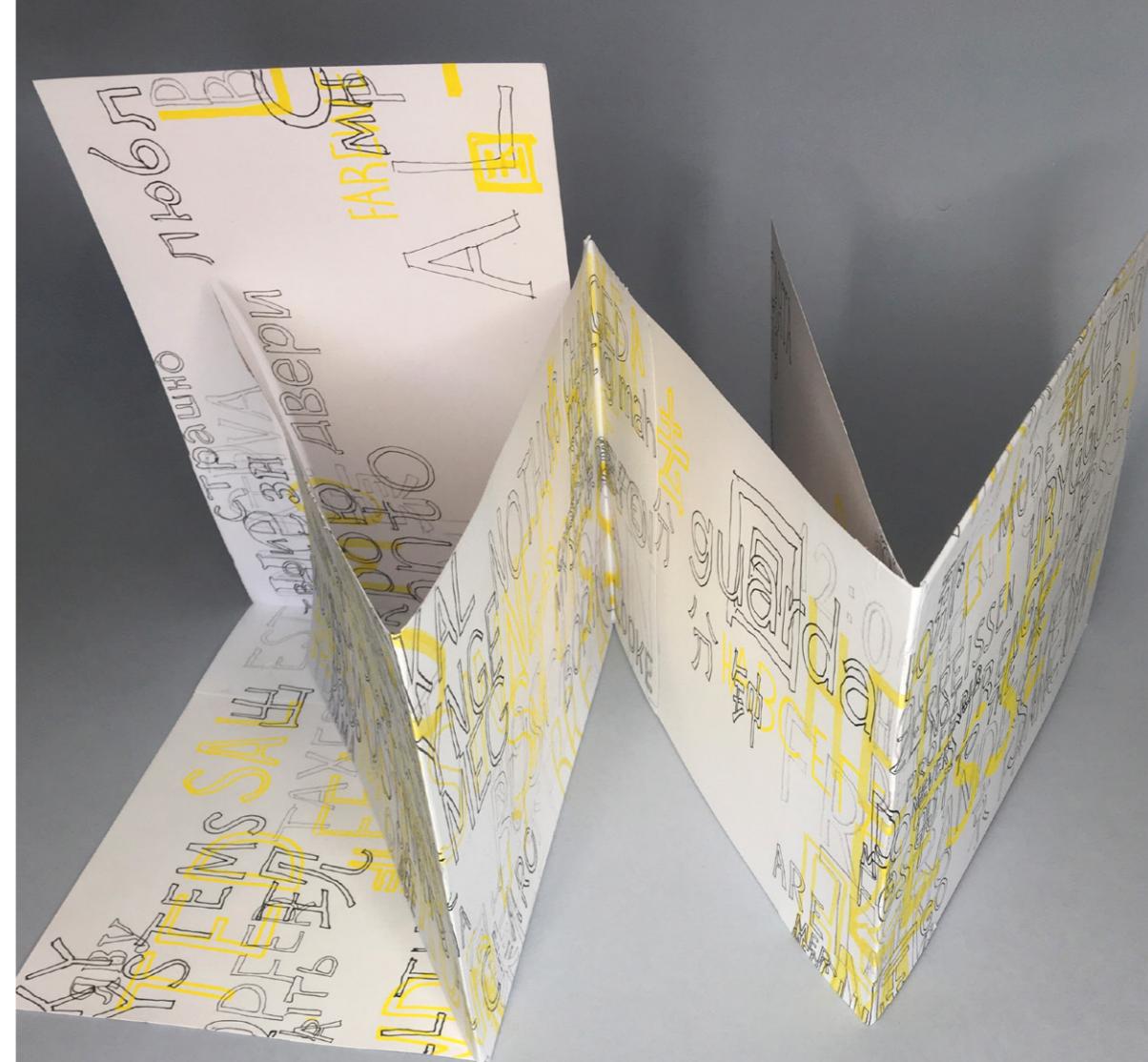
A cor vibrante e luminosa e a transparência entre camadas, como já analisado nos experimentos avulsos,

transpassa a ideia da imaterialidade. O texto é luminoso, é ideia e informação na sua forma abstrata e não física. O contraste entre amarelo e os tons de cinza implica em certas referências, como a sinalização urbana ou o traço fluorescente do marca texto que destaca algo em preto e branco. Em ambos os casos, a informação é destaque, a leitura é guiada, em meio ao excesso, pelo que mais chama a atenção e se diferencia.

A evocação da luminosidade e da informação, dos contextos cotidianos da cidade e da leitura, e também a transparência que sugere a simultaneidade de leitura entre as camadas de texto são todos traços que vinculam essa composição à atualidade, ao presente em que tudo acontece concomitantemente. Com isso, o livro oferece outro olhar sobre a ideia de infinito, não pela apreensão da totalidade, mas justamente pela impossibilidade de captar mais que um fragmento de segundo no tempo presente, dentro do mar de informação e possibilidade.



f.33



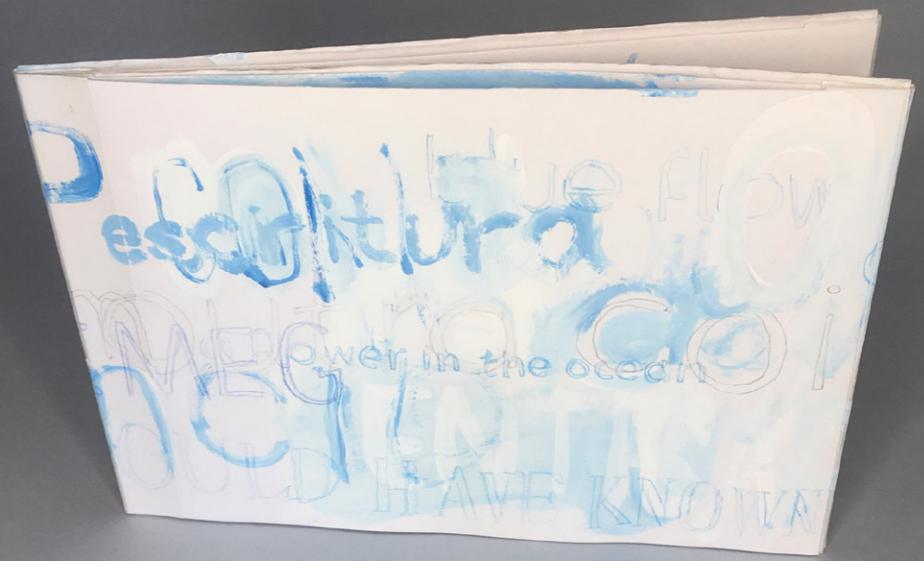
f.34

O Livro III, fechamento do ciclo de passado e presente que os dois primeiros traçaram, tem a missão de tratar do futuro, mas não o faz se colocando como especulação ou profecia. Considerando que o primeiro volume tematiza tudo o que já foi dito, enquanto o segundo se ocupa de tudo que é dito simultaneamente e agora, o terceiro olha para o infinito de tudo que não foi escrito, todas as possibilidades em aberto do que é inexpressável.

A referência que encontra para veicular essa mensagem é *Água viva*, de Clarice Lispector. Por um outro meio, a autora passa, na literatura, por algumas das questões que este trabalho aborda: um alargamento das possibilidades de leitura, um uso da linguagem diferente daquele usual. Nas palavras do próprio eu lírico,

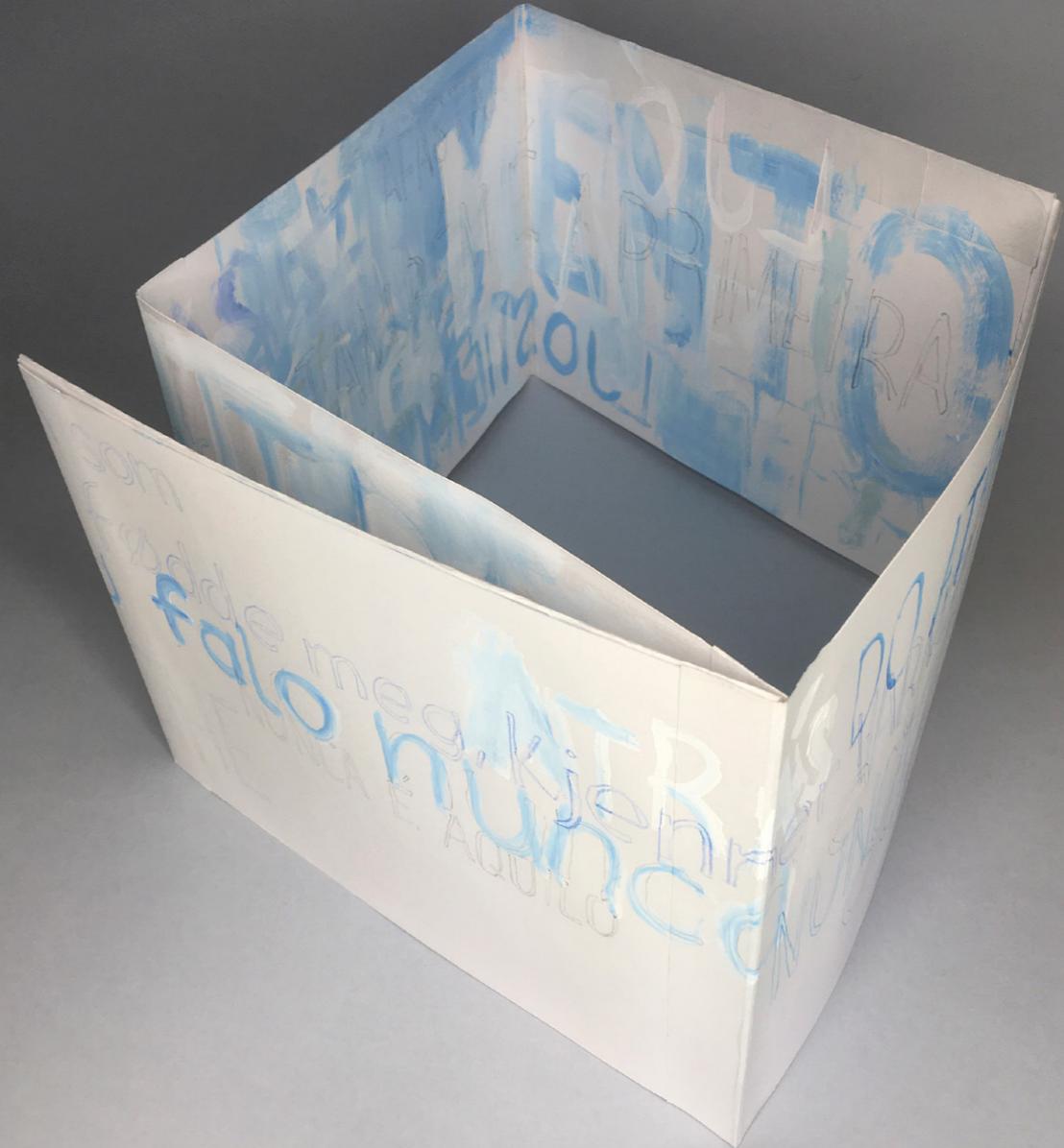
“O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso”. O objeto verdadeiro de que trata o livro é difícil de descrever, pois a narrativa nos conduz através de uma série de imagens e divagações que suscitam no leitor uma reflexão metalingüística, e uma tentativa de estabelecimento de novas conexões semânticas, algo que este trabalho busca fazer por meio do campo visual.

As palavras se inscrevem em cor azul e em manchas, mas sempre apagadas, nas ideias de nuvem etérea já comentada em alguns experimentos, e nunca em preto pois nada no livro pretende fixar uma mensagem clara, colocando-se sempre num limiar entre legível e fugaz.

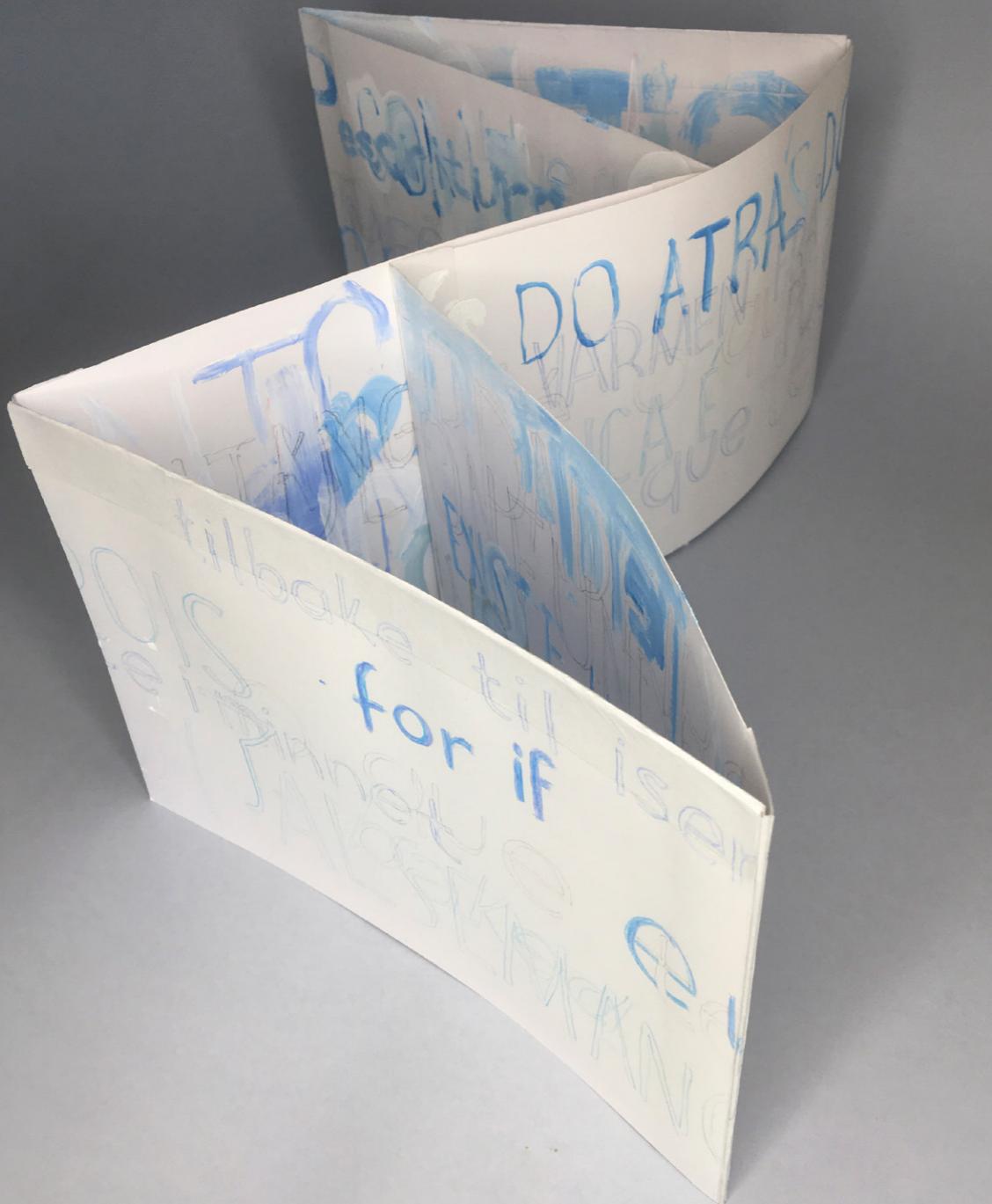




f.36



f.37



Mas a manifestação do caráter inefável nesta última peça também se deu por uma alteração na sua estrutura, diferente das anteriores. Mantendo a possibilidade de manuseio em várias direções sem sequência clara, no Livro III as páginas se conectam criando um círculo fechado, em que há uma face voltada para fora e outra para dentro, oculta. O simples folheio e desdobrar do livro, como nos outros dois volumes, não é capaz de acessar essa metade interna. No entanto, a articulação permite que essa

faixa circular seja virada parcialmente ao avesso, trazendo para fora páginas ocultas e voltando outras para o interior. Por esta razão, além do fato de parte das páginas ser necessariamente menos acessível, a própria apreensão do livro por completo passa a ser impossível só na bidimensionalidade, requerendo um movimento tridimensional. É uma forma de entender o trespasso dos limites da linguagem na busca pela expressão de algo inacessível, tema de Água viva que o livro pretende emular.

conclusão

É impossível atingir um ponto final na exploração de uma linguagem que busca justamente a abertura das formas de ler. A conclusão deste percurso é, na realidade, uma vírgula para lançar o olhar sobre o conjunto numa tentativa de defini-lo. Este trabalho não começou com um objetivo fechado, e assim como no manuseio dos livros síntese, traçou seu caminho por meio do próprio processo, reconfigurando seu foco a cada passo. Bem mais complexo que a transposição de uma ideia inicial a uma existência física, o projeto se mostrou uma retroalimentação constante entre o desenho e sua intenção, a forma guiou as narrativas que comporta, e toda decisão bifurcou-se em caminhos que levaram a objetivos fora do imaginado.

Ao fim dessa produção, que tanto se propôs a criar diferentes relações entre as palavras e com a linguagem, percebo que desenvolvi em mim outras formas de percepção sobre meu próprio trabalho, e sobre-tudo um amadurecimento no lidar com o desenho e com o processo criativo como um todo. Pela prática, pude aprimorar o que já sabia fazer e superá-lo, para dar consistência a uma produção autoral. Não só sobre o próprio projeto gráfico, esse percurso me permitiu também refletir sobre o que produzi durante a graduação na FAUUSP, e perceber como o acúmulo de todos esses conhecimentos e práticas é igualmente uma construção singular e imprevisível na infinitude da experiência humana.

referências

1. A BÍBLIA, Gênesis 1:1-31, *A criação*. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2007.
2. A BÍBLIA, Gênesis 11:1-9, *A torre de Babel*. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2007.
3. A BÍBLIA, *Evangelho segundo São João* 1:1-18, Prólogo. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2007.
4. BORGES, Jorge Luis. *A biblioteca de Babel*. In: *Ficções*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
5. BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
6. DERDYK, Edith. *A narrativa nos livros de artista*: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 164 - 173, mai. 2012.
7. HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.
8. HAYES, Christine. *Introduction to the Old Testament with Christine Hayes*. Vídeos no YouTube, por Yale Courses, dezembro de 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLh9mgdi4rNeyuvTEbD-Ei0Jd-MIUujXfyWi>> Acesso em junho de 2021
9. LEAL, Leopoldo Augusto. *Pandemonium*: processo criativo, experimentação e acaso. Tese de Doutorado – FAUUSP. São Paulo, 2019.
10. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
11. LUPTON, Ellen. *Thinking with Type*: a critical guide for designers, writers, editors & students. Nova York: Princeton Architectural Press, 2004.
12. PONDIAN, Juliana Di Fiori. *Relações entre expressão e conteúdo na poesia concreta*. Estudos Semióticos, Número 1, São Paulo, 2005.
13. REMELHE, Emílio. *Desenho e palavra*: notas sobre a sua relação. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Porto, 2007.
14. SILVEIRA, Paulo. *A página violada*: da ternura à injúria na construção do livro de artista [online]. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008

