

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

*Tipografia expressiva:
Augusto de Campos e os desenhos da poesia*

Marcelo Ferreira Marques

Maceió, novembro de 2008

Marcelo Ferreira Marques

***Tipografia expressiva:
Augusto de Campos e os desenhos da poesia***

Texto apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas como requisito para a obtenção do título de Mestre na área de concentração em Estudos Literários, realizado sob orientação da Prof^a Dr^a Gláucia Vieira Machado

2

Maceió, novembro de 2008

**Catlogação na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

M357t Marques, Marcelo Ferreira.
Tipografia expressiva : Augusto de Campos e os desenhos da poesia / Marcelo
Ferreira Marques, 2008.
85. f. : il.

Orientadora: Gláucia Vieira Machado.
Dissertação (mestrado em Letras e Lingüística: Estudos Literários) ó Universi-
dade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em
Letras e Lingüística. Maceió, 2008.

Bibliografia: f. 80-85.

1. Campos, Augusto de, 1931- ó Crítica e interpretação. 2. Crítica literária.
3. Poesia brasileira. 4. Tipografia. I. Título.

CDU: 869.0(81).09

 UFAL	UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS FACULDADE DE LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA	 PPGL
---	--	---

TERMO DE APROVAÇÃO

Marcelo Ferreira Marques

Título do trabalho: *Tipografia expressiva: Augusto de Campos e os desenhos da poesia*

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

Gláucia Vieira Machado

Profa. Dra. Gláucia Vieira Machado/ UFAL

2

Examinadores:

Prof. Dra. Ermelinda Ferreira/ UFPE

Ildney Cavalcante

Profa. Dra. Ildney Cavalcante/ UFAL

Maceió, novembro de 2008

As minhas casas –
Os meus amores

*José, Maria e Mariana
Gil, Giulya*

RESUMO

Esta pesquisa se destina a mapear alguns modos como, por meio de um uso expressivo das configurações tipográficas, isto é, através de um inventivo arranjo dos elementos tipográficos, os desenhos das letras transformam-se em constituintes estruturais e, por vezes, determinantes da expressividade dos poemas de Augusto de Campos. Para tanto, precede as análises um percurso de contextualização histórico-conceitual da tipografia bem como de suas implicações com o conceito de ideograma, como entendido por Ernest Fenollosa, via Ezra Pound. Essa diretriz tipográfica se faz presente, na obra de Augusto, desde seus primeiros livros (quando então podemos chamar sua produção de pré-concreta) até seus poemas efetivamente concretos, alcançando sua produção mais recente, o que nos deixa entrever uma coerência e, ao mesmo tempo, uma mobilidade raras na literatura brasileira.

Palavras-chave: tipografia – poesia concreta – poesia visual – Augusto de Campos

ABSTRACT

This research aims to map some of the ways letters design become structural constituent, by means of an expressive use of printing configuration, that is, through a skillful arrangement of printing elements, and, sometimes, by the determiners from Augusto de Campos's expressiveness of poems. To accomplish this study, it is relevant to do, before the analysis, a historical-conceptual contextualized path of printing as well as its implications with the ideogram conception, understood according to Ernest Fenollosa, via Ezra Pound. This printing route is found in Augusto's work from his first books (we can call this production as pre-concrete) to his definitely concrete poems, reaching his most recent production, which allows us a coherent glimpse and, at the same time, a rare mobility on Brazilian literature.

Keywords: printing – concrete poetry – visual poetry – Augusto de Campos

AGRADECIMENTO

Talvez, caso quisesse cair na armadilha de querer lembrar-me de tudo e todos, eu devesse começar agradecendo aos gibis e filmes que li e assisti quando criança, aos primeiros deslumbramentos que me entraram pelos olhos. Deveria agradecer à sala em que me lembro de meus pais apontando uma ou outra palavra num livro que eu, praticamente analfabeto, não sabia ler. Mas então deveria falar das escolas, prédios e ensinos acidentados, revistas proibidas, canções, conversas, ruas, cores das quais só vim saber o nome há pouco tempo. Coisas e pessoas que, de um modo ou de outro, também estão aqui, nesse texto. Assim, ciente de que as omissões não significam mais que esquecimento ou a tentativa de uma mancha tipográfica menos exagerada (e, quem sabe, menos maçante), agradeço aos amigos, os que, sempre, me acrescentaram e acrescentam.

aRI dENISSON – aRETHA IUDMILLA – bERILO gAMA –dANIEL, yURI, vITOR,
bRUNO bR. E bRUNO rIBEIRO – eDNELSON sANTOS – fÁTIMA fARIAS –
hUDSON cANUTO – jORGE aNTUNES –jORGE IUÍS bORGES – jORGE
sCHULTZ – mCdOWELL.S E rENATA mELLO – mILTON rOSENDO – nILTON
rESENDE – pAOLA aRCE – ppgll – rENISE mELLO – rICARDO aRAÚJO –
sUSANA sOUTO – tAZIO zAMBI –vINÍCIUS mEIRA – dANIELLA IOPES –
IUCIANA IIRA – tALMA rÉGIA – tIO José

gLÁUCIA mACHADO – sabedoria e sutileza da condução,

obrigado

Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O que é preciso é saber discerni-lo no meio das velhacarias que nos impingiram durante tanto tempo. A poesia é uma família dispersa de náufragos bracejando no tempo e no espaço.¹

¹ Entrevista à Bia Correa do Lago, no programa *Algumas Palavras*. CÔRREA DO LAGO, Bia. *Umas palavras* - DVD 2- Poetas. Canal Futura: Som Livre, 2006.

APRESENTAÇÃO 12

1 TIPOGRAFIA EM DOIS TEMPOS

- a. Breve panorâmica 16
- b. Indústria e serifas 21
- c. Alguma nomenclatura/ Literatura e tipografia 23

2 TIPOGRAFIA E PRINCÍPIO IDEOGRÂMICO

- a. Convergências 31
- b. O ideograma 32
- c. Mallarmé e os abismos do branco 38

3 TIPOGRAFIA APLICADA

- a. O racionalismo geometrizante 44
- b. Além do verbo 50
- c. Legibilidade e poesia 55
- d. O espaço negro da página 60
- e. Datilografia digital 68
 - i. Procura da poesia 72
 - ii. Não 74

4 CONCLUSÃO 79

5 REFERÊNCIAS 82

新
日
日
新

R E N O V A R

D I A S O L

A

S O L D I A

R E N O V A R

APRESENTAÇÃO

Muito se escreveu e escreve sobre a visualidade na poesia contemporânea brasileira. No vasto campo que a problemática visual oferece, são numerosas as possibilidades de estudo. O recorte desta pesquisa de mestrado, entretanto, antes de ser motivado por uma idéia geral de visualidade, acabou sendo sugerido pela própria dinâmica da poesia do autor de *Viva Vaia*. Ainda assim, a leitura continuada da obra de Augusto de Campos acabou por suscitar indagações e interesses consideravelmente múltiplos.

Na busca de um fio condutor para o entendimento dessa obra – dos poemas concretos até as experiências com esculturas de papel e, mais recentemente, com o monitor dos computadores –, minha atenção voltou-se, gradativamente, para o modo como os procedimentos tipográficos influenciam e, muitas vezes, determinam a estrutura dos poemas de Augusto de Campos. Importante observar que, não obstante sua obra já perfaça mais de meio século e seu nome tenha lugar de destaque entre os mais inventivos poetas brasileiros, a fortuna crítica sobre Augusto de Campos não é extensa. Uma das mais recentes – e importantes – contribuições ao estudo de sua obra é o volume *Sobre Augusto de Campos* (2004), organizado por Flora Süssekind e Julio Castañon. Nesse livro, autores como Paulo Henriques Britto, Lucia Santaella, Luiz Costa Lima, entre outros, lançam olhares diversos acerca do trabalho teórico-poético e tradutório do poeta. Embora alguns dos artigos contidos nesse livro (bem como em outros textos que se dedicaram à análise da poesia augustiana) façam referência ao aspecto tipográfico dos poemas, nenhum toma a organização tipográfica como eixo de sua leitura. Dessa forma, o presente trabalho objetiva contribuir para a ampliação do estudo desse aspecto na obra de Augusto.

Organizei, então, meu texto em três capítulos.

No primeiro deles, que se subdivide em quatro partes, busquei delinear uma breve contextualização histórica para a tipografia. As implicações sociais e estéticas decorrentes e/ou definidoras das mudanças nas concepções tipográficas

merecem atenção pelo muito que dizem de uma prática que, não poucas vezes, torna indiferenciável *arte* e *técnica*, fazendo nada mais que acentuar a etimologia desses termos. De seus princípios ocidentais, com Gutenberg e a invenção da imprensa, até algumas influências da industrialização, nos séculos XVIII e XIX, a história da tipografia acompanha de perto as transformações do livro, a difusão do protestantismo, a invenção de máquinas a vapor. Após algumas considerações acerca da terminologia e morfologia dos tipos, finalizo o capítulo apontando dois encontros inventivos entre a tipografia e a literatura. Machado de Assis e Maiakóvski exemplificam-nos. Tendo em vista que a tipografia do século XX viu-se, muitas vezes, imbricada com os movimentos artísticos (desde as vanguardas históricas até a colorida tipografia psicodélica da década de 1960), o percurso histórico interrompe-se, nesse ponto, para retornar, associado às análises dos poemas de Augusto de Campos, no terceiro capítulo.

No segundo capítulo, menos histórico e mais teorizante que o primeiro, procedi a um estreitamento entre a tipografia e o ideograma. Mais especificamente, entre a idéia de exploração expressiva dos recursos tipográficos (tendo no “Lance de Dados” de Stéphane Mallarmé seu início mais consciente) e a utilização do princípio ideogrâmico (derivado dos preceitos de Ernest Fenollosa e Ezra Pound) como instrumento para a poesia. Tais noções norteiam a obra de Augusto de Campos desde a década de 1950, início de sua trajetória poética. O que, então, pretendi explicitar nesse capítulo é o quanto a conjunção tipográfico-ideogrâmica converge para uma noção fundamental à poesia contemporânea: a visualidade. Conceito que, na poética de Augusto, reveste-se de um caráter prismático, dinâmico. É nesse ponto que o posicionamento de Lucia Santaella sobre uma visualidade diagrâmica, não apenas ótica, torna-se extremamente oportuno a esta pesquisa. Como forma de ampliação da noção de “diagramas internos à linguagem”, apresento uma breve reflexão com base na idéia de fuga musical, tendo na obra de Bach o exemplo mais acabado.

Por fim, no terceiro capítulo, onde concentrei a análise propriamente dita, a idéia do poema enquanto um diagrama de linguagem é o que informa as primeiras apreciações da obra augustiana. Numa espécie de desdobramento

prático das questões mencionadas no capítulo anterior, discuto, nos dois momentos iniciais (*O Racionalismo Geometrizar e Além do Verbo*), algumas relações da poética de Augusto com as linguagens plásticas, tendo por base principalmente os poemas “Quadrado”, “Caracol” e “Olho por Olho”. O planejamento tipográfico desses textos (o equilíbrio entre a escolha tipológica e a disposição gráfica das palavras, o tratamento quase verbal dado a algumas imagens – possível leitura em “Olho por Olho” –, a exploração do negrito enquanto acentuador dos diagramas pretendidos – caso de “Caracol” e “Quadrado”), deixa claro o quanto os mecanismos visuais, quando manipulados pela sensibilidade poética, podem explicitar a materialidade lingüística. No desenrolar subsequente (*Legibilidade e Poesia*), tenciono observar algumas relativizações a que o discurso poético pode obrigar um princípio tipográfico como a legibilidade. Se, como diz Decio Pignatari, “A questão da poesia é esta: dizer coisas imprecisas de modo preciso” (PIGNATARI, 1997), talvez pudéssemos dizer que nem sempre, para a poesia, o mais legível é o mais expressivo. A parte seguinte do capítulo destina-se à análise de “O pulsar” e “bio”, dois poemas em fundo negro (traço recorrente na obra de Augusto), em que o poeta utilizou a mesma fonte (Baby Teeth) em conformações diferentes. Finalmente, encerro o capítulo concentrando minha leitura no uso de fontes datiloscritas, tendo o poema “Não” como principal objetivo.

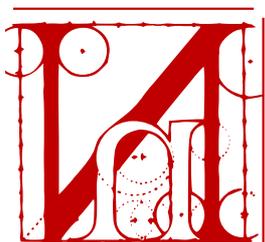
A cada grupo de poemas analisado, um grupo diverso de procedimentos precisou ser mobilizado. Não somente o fato de, normalmente, um objeto suscitar inquietações determinadas no pesquisador; mas o fato de a obra em questão se constituir numa das maiores orientadoras metodológicas de meu trabalho. Busquei perceber os traçados feitos por essa obra ao longo de suas mudanças; os desenhos das letras serviram de guia. Estar aberto às suas indicações levou-me, por vezes, à áreas como o *desing* e a Física Moderna. No caso da tipologia usada em “O Pulsar” e “bio”, por exemplo, foi-me necessário mesmo obter a família tipográfica original para, posteriormente, alterar-lhe alguns detalhes num editor de fontes. Poesia e suas relações com outros espaços.

Assim, as análises vêm-se entremeadas a considerações sobre o design e a tipografia do século XX. Alguns paralelos são possíveis, como o que diz respeito às interferências operadas por Augusto na fonte referida acima: o redesenho e a manipulação de fontes são procedimentos freqüentes no universo tipográfico. No entanto, a referência a práticas, digamos, extra-poéticas faz-se importante também pelo que podem sugerir de divergências com o fazer artístico. Muitas experiências tipográficas atuais ainda se ressentem da mais tímida invenção. Não obstante possamos chamar, com alguns teóricos, a tipografia digital, por suas condições de produção e pelo fato de se inscrever no momento presente, de pós-moderna, suas práticas, não raro, parecem resultar em obras que pouco fazem frente às experimentações do começo do século passado (não que seja essa a sua função). Embora às voltas com softwares cada vez mais poderosos, algumas fundições tipográficas se comprazem em verter para a linguagem digital experiências que só acrescentam aos tipos de chumbo o fato de poderem ser manipuladas por um computador particular. Esse é um bom ensejo para se pensar que *técnica*, de um ponto de vista amplo, é bem mais que treinamento físico. Em música, desde a possibilidade de tocar, como um heavy-metaleiro-melódico-fritador, 19 notas por segundo, até a coerência de saber que, naquele trecho, é preciso quase emudecer o instrumento. É nesse sentido que, quase como um modo de reler esse qualificativo, *expressiva*, aqui, se contrapõe aos modos não poéticos de uso da tipografia. Isto é, mesmo sendo possível dizer que toda tipografia é, de algum modo, expressiva (Cf cap. 3), a *tipografia expressiva* a que o título desta dissertação faz referência diz respeito a uma manipulação inventiva das formas e estilos das letras e organizações de páginas etc.

A obra de Augusto de Campos é bem o exemplo dessa inventividade que transmuta, seja por meio das hoje arcaicas letras-set ou por meio de *clipoemas* em cd-room, a palavra em arte.

♣ TIPOGRAFIA EM DOIS TEMPOS

BREVE PANORÂMICA



ão demorou muito para que a invenção do ourives Johann Gutenberg, levada a termo na década de 1440, se prestasse aos usos mais diversos. Embora inicialmente vista como “instrumento do diabo” por muitos dos copistas e pelos que se dedicavam a técnicas de reprodução menos mecanizadas², não deixa de impressionar a rapidez com que a imprensa se propagou pela Europa nas décadas seguintes à sua invenção, servindo a interesses tão diferentes quanto os de eruditos, clérigos, comerciantes e aristocratas.

A imprensa e, conseqüentemente, a tipografia surgem, assim, como os elementos desestabilizadores de um panorama social em que a escrita e a leitura eram privilégio de reduzidos grupos. Sua difusão significava não só a popularização de uma nova tecnologia mas, também e principalmente, a possibilidade da expansão da informação. Nesse sentido, é significativo (numa Europa que viveria, décadas mais tarde, os conflitos religiosos da Reforma e da Contra-Reforma) que o primeiro livro impresso tenha sido uma versão da Bíblia.

Quando da morte de Gutenberg, em 1470, muitos países europeus já dispunham de oficinas tipográficas (Cf. MANGUEL, 1997, p. 158-160); por outro lado, muitos daqueles que antes, recorriam apenas aos copistas para a produção de livros, eram agora clientes dos proprietários dessas oficinas. A possibilidade de um número maior de exemplares (numa dramática redução de tempo e custos, em comparação com a composição manual), de uma maior uniformidade na reprodução dos textos, entre outros fatores, ajuda-nos a entender a enorme aceleração por que passou a nova tecnologia. Paralelas às questões que mais se costumam associar à invenção da imprensa (possibilidade de democratização da informação, reforço do código escrito etc) correm outras, um pouco menos evidenciadas, que é oportuno citar.

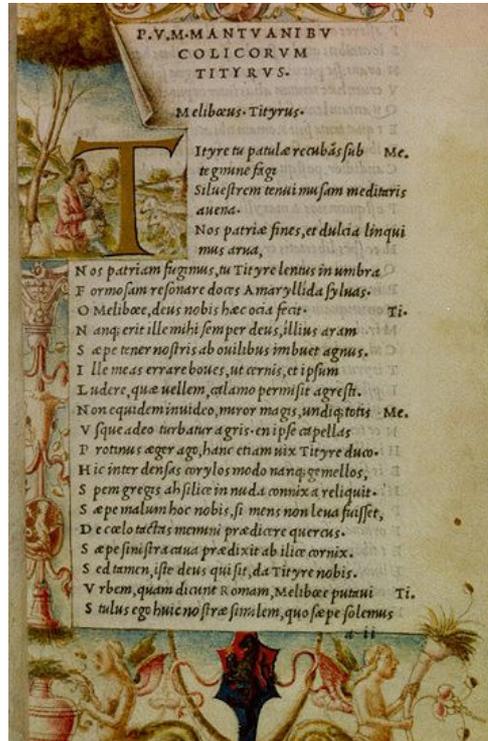
² Caso da xilogravura e da impressão em chapas de metal, técnicas comuns no período medieval.

Incunábulo (ou *incunabula*, no plural em latim) era como se chamavam as primeiras obras impressas que, embora se servindo dos novos meios técnicos, não diferiam muito do modo como se estruturavam os livros até então. Isso significa, entre outras coisas, que a maneira de diagramar as páginas, o estilo das letras, a forma do livro, enfim, constituíam um paralelo dos textos manuscritos medievais.³ Entre outras razões, o interesse crescente pelas obras da antiguidade clássica, traço marcante do Renascimento, orientou os tipógrafos na busca por outras saídas formais. As letras **Carolíngias** carolíngias (minúsculas), em conjunção com as letras romanas (maiúsculas), compõem o mais significativo contraponto a **ROMANAS** pouca leveza dos tipos góticos. Assim, quase concomitante à impressão e publicação de obras de Cícero e Aristóteles, ocorriam o desenho e o entalhe das matrizes e tipos que seriam utilizadas nessas obras. Um trabalho que começava com formas no papel, avançava para a ourivesaria, passando para as famílias de pequenos paralelepípedos de chumbo, os tipos.

Aldus Manutius (1449-1515), tipógrafo e editor renascentista, definiu muitos dos parâmetros tipográficos que orientariam, durante séculos, a forma dos livros. Deve-se a ele as mais significativas distinções em relação aos modelos medievais. Utilizando novos estilos de letras (a cursiva grega, por exemplo) e com base em conselhos editoriais constituídos por escritores, tipógrafos e outros artífices, Aldus publicou Aristófanes, Heródoto, Dante, Petrarca, Erasmo de Roterdã, entre outros. Importante notar que, dessa forma, a noção de um mercado editorial, crescente desde a prensagem dos primeiros livros ainda no final do século 15, toma vulto de forma mais sólida. Note-se também que a idéia de que, para cada tema abordado, um tipo distinto de tratamento tipográfico seria requerido estimulava esse mercado a buscar assuntos, materiais e métodos de feitura cada vez mais plurais. Estabelecendo suas ferramentas próprias, a tipografia da época afastava-se paulatinamente (mas sem negar-lhe todos os princípios) da estrutura dos livros manuscritos. Isso se evidencia no aspecto dos

³ A Bíblia de Gutenberg, por exemplo, utilizou-se de tipos góticos, inspirados na escrita manuscrita dos copistas medievais.

volumes editados por Aldus, cujo cuidado com o tipo de papel, o estilo das letras e a diagramação transformavam os livros em pequenos artefatos tipográficos⁴.



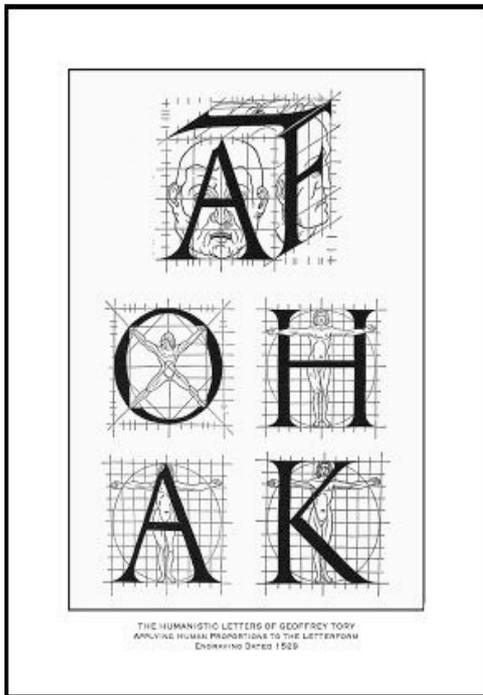
Uma página de Virgílio, impressa por Manutius

Numa perspectiva diferente, um outro exemplo de como a tipografia pode encarnar os ideais de um período histórico é a obra *Champlefleury* (1529), de Joffroy Tory. O livro é um tratado eclético em que se vêem discutidas questões que vão desde o humanismo florentino até proposições favoráveis à reforma ortográfica da língua francesa. Contudo, o ponto que aqui mais nos interessa diz respeito ao método utilizado pelo tipógrafo na diagramação de suas letras. Inspirado no antropocentrismo renascentista⁵, Tory confere ao desenho dos tipos um traçado antropométrico; tendo as proporções da figura humana como

⁴ Segundo Ana Currálo, em seu artigo *Aldus Manutius e a imprensa Aldina* (In HEITLINGER, 2008, *Cadernos de tipografia* N°9, pág.13), “A sua grandeza manifesta-se principalmente nas suas funções de tipógrafo e editor. A actividade editorial, ao contrário da grande maioria das impressões de incunábulos, foi inspirada por metas claras culturais e intelectuais – para além das de natureza económica. O objectivo foi de proporcionar textos impressos de boa qualidade e precisão. Para este efeito utilizou o layout de manuscritos, cuja finalidade era garantir uma correcta leitura. Contribuiu de forma decisiva para o estudo e cultivo das letras gregas.”

⁵ Cf. <http://tipografos.net/historia/tory>.

medida, ele busca estabelecer paralelos e correspondências tipográficas. Abaixo, duas páginas do *Champlefleury*:



É importante ressaltar que as imagens das letras inseridas nas grades não diferem tanto do desenho de outras letras conhecidas na época. O que as torna distintas é o trabalho menos evidente de medida dos traços: Tory localiza o traço horizontal do A e do H à altura do sexo da figura humana. Daí porque, hoje, as referências ao tipógrafo dificilmente prescindem dessas imagens compostas de letra e grade. Elas permanecem como símbolos de seu conceito humanista e, em vista disso, estão menos imbuídas da idéia de ensaio e estrutura subjacente do que estariam uma Garamond em sua grade.

Fazer artístico e investigação científica.

Dois séculos após, John Baskerville (1705-1775) desloca o centro da tipografia, até então principalmente alemã e francesa, para a Inglaterra. O poeta e teórico da tipografia Robert Bringhurst assim se pronuncia acerca de seu trabalho: “Elas (as letras de Baskerville) são tão pura e imperturbavelmente neoclássicas quanto o Capitólio, a casa Branca e muitos outros edifícios estatais e

federais (...)” (BRINGHURST, 2005: 143-144). Até esse momento, embora o objeto *livro impresso* já apresente significativas diferenças em relação aos volumes manuscritos medievais, são ainda muito claras as influências da manuscritura na forma dos tipos. O elemento mais marcante dessa influência está no tratamento dado às serifas, os breves traços que rematam as terminações das letras. As serifas dos tipos inspiram-se no gesto da mão que, ao retirar a pena do papel, produz pequenos traços, muitas vezes de espessura e inclinação diferentes do traço principal a que se ligam.



Observe-se que há uma ocorrência significativa de linhas diagonais, tanto nos traços principais das letras quanto em suas serifas.

Com os desenhos de Giambatista Bodoni (1740-1813) a tipografia entra em seu período moderno. A classificação não é arbitrária. Grande parte das letras anteriores às de Bodoni apresentavam alguma sutileza na modulação dos traços grossos e finos; suas serifas, muitas vezes inclinadas, inspiravam-se nos gestos da mão, vestígios das mudanças de direção do pincel ou da pena longa. Em contraste, os tipos de Bodoni apresentam forte modulação, tornando as serifas mais finas, horizontais e uniformes. Resultado de uma teorização consistente, maturada; ápice de quatro séculos de história tipográfica. Embora os tipos de Bodoni, por suas diretrizes racionais e pela busca de clareza e equilíbrio, possam ser vistos como perfeitos representantes do neo-classicismo, Bringhurst associa-os ao Romantismo.⁶ De toda forma, nenhuma tipologia havia, até então, se

⁶ Acerca da letra romântica, Bringhurst escreve: “O neoclassicismo e o romantismo não são movimentos sequenciais na história europeia. Eles marcharam lado a lado durante o século 18 e boa parte do século 19, vigorosamente opostos em alguns aspectos, intimamente unidos em outros. Tanto as letras neoclássicas quanto as românticas aderem a um eixo racionalista, e ambas parecem mais desenhadas que escritas. (...) Essa notável alteração no projeto de tipos – assim como todas as alterações nesse campo – é o registro de uma mudança de fundo na escrita manual.” (BRINGHURST, 2005: 144-145)

afastado tanto das características da manuscrita. Esse dado é importante porque inscreve a tipografia na era industrial.

INDÚSTRIA E SERIFAS

Os primeiros jornais e periódicos da era moderna existiam desde pelo menos o século XVII. Mas é somente no século XIX que a difusão da informação sistematiza-se de modo a ter a feição próxima da que hoje conhecemos. Até aquele momento, contudo, tal como a maioria das outras atividades artísticas, a arte tipográfica, com os caixistas compondo as páginas tipo a tipo, era uma atividade essencialmente manual. Esse estado de coisas sofre profunda transformação com o desenvolvimento e a consolidação da Revolução Industrial: se a tipografia nascente causara conflitos com a maioria daqueles que praticavam outras técnicas de impressão, o advento de uma máquina como a Linotype⁷, inventada na década de 1880 por Ottmar Mergenthaler, trouxe consigo determinantes reorganizações para o universo tipográfico. M. M. Malaquias⁸, tipógrafo português, escreve:

Da invenção da Tipografia até à chamada **Revolução Industrial**, os métodos de trabalho pouco evoluíram. Ao contrário da sua componente artística e arquitectónica, que acompanhou toda uma evolução estética, quer no desenho dos caracteres e ornatos, quer no aspecto construtivo da página, através dos seus frontispícios, completando os volumes dos livros com luxuosas e artísticas encadernações, muito ao gosto de cada época. Foram cerca de quatrocentos anos de esplendor, desde os meados do século xv (1445, ano da invenção da Tipografia) até aos inícios do século xix (1814, ano em que é inventada a primeira máquina de impressão cilíndrica), pois até aí todo o trabalho tipográfico tinha sido manual, quer na composição, quer na impressão.

⁷ A Linotype otimizou o tempo de produção das páginas impressas em relação à composição manual. “Ela consiste numa série de rampas, cintas, rodas, elevadores, garras, desentupidores e parafusos controlados por um grande teclado mecânico. Seu complexo mecanismo compõe uma linha de matrizes, justifica a linha fazendo deslizar cunhas pontiagudas nos espaços entre as palavras e então funde toda linha na forma de uma única barra metálica pronta para a impressão tipográfica.” (BRINGHURST, 2005: 152)

⁸ In HEITLINGER, Paulo (org.). Cadernos de Tipografia Nº 2, *O conflito social na tipografia*. 3-9/Julho de 1997. Distribuição gratuita em PDF em www.tipografos.net/cadernos.

Observe-se a distinção que Malaquias estabelece entre “os métodos de trabalho” e a “componente artística” do fazer tipográfico. Embora seja possível pensar que tais métodos também pudessem ser encarados como atividades artísticas, o caráter artesanal, da tipografia pré-industrial, fica assinalado. Desde o talhamento das patrizes e matrizes ao planejamento e composição dos tipos individuais; da mobília necessária para a diagramação dos textos à fabricação do papel.

Quando Walter Benjamin, na década de 1930, escreve: “(...) as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (BENJAMIN, 1994: 198), está apontando para uma crise que mantém estreita relação com as questões indicadas nos parágrafos anteriores, tendo sua gênese mais explícita a partir da segunda metade do século XVIII. Benjamin nota que, em conjunção com o gradual desaparecimento da experiência e das formas narrativas está a gradual ascensão da individualidade do sujeito e da forma romance. Evidenciam-se, assim, duas conseqüências fundamentais da Revolução Industrial. A arte da narração estaria ligada intimamente ao universo do artesanato, a um fazer baseado na transmissão e no compartilhamento da experiência humana, uma vez que a narração pressupõe, essencialmente, uma mínima coletividade: “Quem escuta uma história está em companhia do narrador” (idem, p. 213). À medida que as fábricas e as máquinas se multiplicavam, o espaço do artesão se reduzia, a leitura tornava-se um ato cada vez mais individualizado, solitário.

A tipografia oferece alguns paralelos a esse panorama.

Da mudança brusca de peso nos traços de uma Bodoni, a tipografia do século XIX, espreado-se para o século XX, oferece uma série de tipos com pouca ou nenhuma modulação entre traços principais e serifas (quando as tem). Menos ornamentação, mais objetividade. Os tipos realistas podem ser apontados como os principais antecedentes dos tipos que, no modernismo, fariam da simplicidade geométrica sua marca. No terceiro capítulo isso será visto mais detidamente. Antes de prosseguirmos, porém, é interessante traçar, ainda que breves, algumas

considerações sobre a terminologia e morfologia dos tipos bem como acerca de alguns exemplos pontuais de inter-relacionamento da tipografia com a literatura.

ALGUMA NOMENCLATURA/ LITERATURA E TIPOGRAFIA

Uma família tipográfica é formada por um conjunto de tipos que guardam determinadas características em comum. Um tipo base pode servir a várias alterações, decorrentes, muitas vezes, da necessidade de uso e aplicação desses tipos. As diferenças entre uma versão e outra resultam, por exemplo, no “enchimento” das letras (regular ou **bold**), na inclinação etc:

Walbaum ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890 (corpo 13)

WALBAUM OLD STYLE SSI ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ 1234567890 (CORPO 13)

Por outro lado, duas diferentes famílias tipográficas podem oferecer a) aspecto consideravelmente diverso (caso da Garamond e da Orator Std) ou b) podem se distinguir de maneiras mais sutis (caso da Arial Unicode e da Tahoma).

23

a)
Garamond ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890 (corpo 16)

ORATOR STD ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ 1234567890 (CORPO 14)

b)
Arial Unicode Ms ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890 (corpo 13)

Tahoma ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890 (corpo 13)

No primeiro caso, temos um exemplo significativo da diagramação de uma coerência plástica, visual: as fontes são diferentes mas mantêm ligações evidentes; a inclinação da serifa, o tipo de corte interno, entre outros aspectos, são traços constantes em cada versão. No segundo caso, as distinções são mais evidentes: a relação altura-largura, a transição grosso-fino dos traços, o enchimento, o tipo de não-uso da serifa e outras características convergem para que identifiquemos não apenas versões diferentes de uma fonte mas, efetivamente, *famílias* de fontes distintas

Essa constatação básica pode indicar bem mais que uma diferença tipográfica. Pode significar toda uma série de divergências estéticas.

É possível mesmo que a preferência por fontes não-serifadas aponte, como veremos no terceiro capítulo, para perspectivas artísticas que buscam a economia, a simplicidade funcional. Essa recusa do excesso pode resultar em posicionamentos como o de Ruari McLean, citado por Flavio Vinicius Cauduro:

‘Embora as técnicas sejam agora diferentes, o propósito do design tipográfico não tem mudado. É o de comunicar palavras: sem palavras, em primeiro lugar, a tipografia não existe [!]. A tipografia é o meio pelo qual palavras, concebidas na mente de alguém e então postas no papel com uma pena ou lápis, são postas à disposição de todo o mundo.’ (McLean, 1980: 9) *Ênfases de Cauduro*.

Sobre a postura de McLean, Cauduro escreve:

Para McLean, os suportes não interessam ao tipógrafo. Cores por si só não contam. Formatos de embalagens não contam. Displays eletrônicos não contam. Imagens não contam. Mais ainda, para ele parece que os signos alfanuméricos (os símbolos legítimos da ‘sua’ escrita tipográfica), não comunicam nada iconicamente, como se fossem despidos de qualquer valor imagético. (CAUDURO, s/d: 12. In: http://www.comunica.unisinos.br/tics/textos/1998/1998_fvc.pdf)

Importante observar que, para Cauduro, a ênfase funcionalista de algumas correntes do *design* do século passado tendeu a embotar os vãos da criatividade tipográfica.

Antenadíssimos ou alheios a essas discussões, alguns artistas – designers, tipógrafos – e poetas seguem, no que a tipografia contemporânea tem de mais inventivo, construindo tipologias que se aliam ao (quando não são feitas de) ruído, sujeiras e toda espécie de “impertinências” tipográficas:

TIPOGRAFIA IMPERTINENTE!

Cold Nigth Alligators, autoria desconhecida

T I P O G R A F I A

I M P E R T I N E N T E

C39HrP24DITt, autoria desconhecida

Ou, num jogo que põe em xeque a funcionalidade e a pertinência do sistema alfabético,



Devil Inside, autoria desconhecida



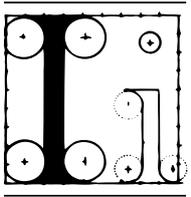
I Ching, autoria desconhecida



That Luvin' Feeling, autoria desconhecida

A pluralidade de posicionamentos que essas tipologias compõem junto a outras, mais revivalistas (a Palatino, de Hermann Zapf, desenhada em 1948, tem inspiração neo-humanista), ao tempo em que enriquece as linguagens gráficas, põe em problema o escopo da tipografia. Ambas as conseqüências são bem vindas à poesia.

⁹ Todas as fontes apresentadas nesta página foram baixadas do site WWW.netfonts.com



Italo Calvino, num romance problematizador da própria representação na literatura contemporânea, inicia o capítulo 1 com a seguinte passagem:

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo à sua volta se dissolva no indefinido. É melhor fechar a porta; do outro lado há sempre um televisor ligado. Diga logo aos outros: “Não, não quero ver televisão!”. Se não ouvirem, levante a voz: “Estou lendo! Não quero ser perturbado!”. Com todo aquele barulho, talvez ainda não tenham ouvido; fale mais alto, grite: “Estou começando a ler o novo livro de Italo Calvino!”. Se preferir, não diga nada; tomara que o deixem em paz.¹⁰

Nas páginas seguintes, o leitor se descobre cada vez mais imerso no romance, a ponto de transformar-se em sua personagem principal. Estabelecem-se, então, duas perspectivas mais imediatas de leitura: a daquele que está explicitamente referido na narrativa e - o que nos permitiria falar de dois leitores - a daquele que lê, numa camada mais externa, tais referências.

A essa obra, já tão rica em camadas, poderíamos acrescentar mais algumas possibilidades de leitura. Em primeiro lugar, o elemento deflagrador do contratempo inicial é um problema tipográfico. O leitor do romance percebe que, por um erro de encadernação, o livro, da página 32, retorna à página 17. Segue novamente a 32; volta novamente a 17. O resto do volume é, assim, a repetição desse intervalo de páginas. O leitor, contrariado, decide ir à livraria, trocar o livro defeituoso por um exemplar em perfeita ordem. Fica sabendo, pelo livreiro, que o problema ocorrera com outras pessoas e, como informado pela editora, a obra em questão nem se tratava de *Se um viajante numa noite de inverno* nem tampouco era um romance de Italo Calvino: as páginas que começara a ler, absorvido, eram parte de *Fora do Caminho de Malbork*, romance do polonês Tatus Bazakbal. É essa a obra que, esquecendo-se de Calvino, o leitor leva para casa. Se observarmos

¹⁰ CALVINO: 2003, p. 11.

bem, é possível mesmo dizer que quando a tipografia faz-se mais evidente, a narrativa toma outro curso.

Por outro lado, algumas das questões suscitadas pela escrita de Calvino podem ser surpreendidas no que alguns especialistas têm chamado de tipografia pós-moderna¹¹. A noção de autoria e desnudamento narrativo, por exemplo, são algumas dessas questões. No livro, dez histórias diferentes se enredam (tendo como um dos denominadores comuns, entretanto, a presença do leitor), e conseqüentemente dez autores distintos se “revezam” na elaboração de um único, embora múltiplo, livro. Tal multiplicidade e fragmentação se constituem como elemento crucial da narrativa. À medida que, ficcionalmente, os livros se sucedem e o leitor do romance se vê envolvido em ações que vão desde ir a livrarias até planejar o casamento com uma possível leitora, o leitor que está fora do romance tanto perde seu posto de observador passivo quanto vê frustrados seus possíveis desejos de evasão (coisa comum em muitas narrativas tradicionais) proporcionados pela leitura: o romance, pondo à mostra seus meandros, se auto-referencia o tempo todo.

De forma um tanto diversa (mas não a ponto de invalidar a analogia), algumas experiências tipográficas geram tipologias que também congregam procedimentos típicos da pós-modernidade.

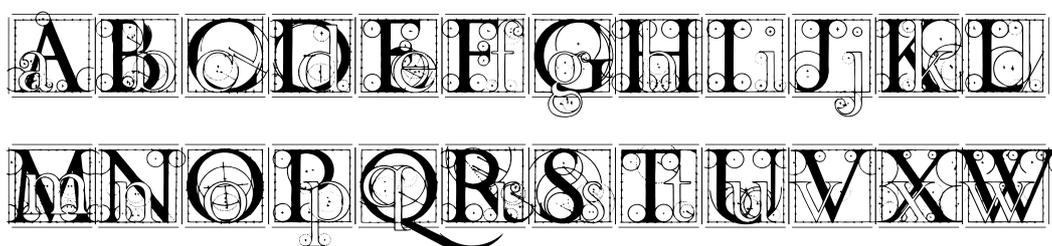
Independentemente da modalidade, o designer pós-moderno encara a tipografia como um campo para experimentação e transgressão de cânones puristas. Pois a pósmodernidade é basicamente a reintrodução da subjetividade, do imaginário idiosincrático do designer, que havia sido completamente reprimido na alta modernidade, nos projetos comerciais

¹¹ Importante que se diga: quase por brotação espontânea, muitas das obras contemporâneas trazem a marca da fragmentação do sujeito, do deslocamento e não linearidade narrativa, da quebra das estruturas sintáticas etc. São marcas de um estado de coisas, de uma determinada interseção de espaço e tempo. O interessante a notar é que a qualidade literária dessas obras não é medida, como se pode supor, pela maior ou menor inclusão de elementos modernos, pós-modernos ou meta-modernos. *Se um viajante numa noite de inverno*, entretanto, é obra que congrega a aguda consciência das problemáticas literárias de seu tempo a uma feitura artística impressionante. De forma análoga, muitas das tipologias que hoje encontramos, principalmente as disponibilizadas pela internet, podem ser classificadas como pós-modernas pelo muito que trazem do ruído, da experimentação e da transgressão a normas tradicionais de feitura tipográfica. Entretanto, a transgressão pura e simples nem sempre é indício de invenção.

contemporâneos. Nesse movimento de regresso às raízes artísticas do design, de desmistificação do seu caráter pseudo-científico, de revalorização da retórica e da emotividade sobre a lógica fria, observamos que a intuição e a imperfeição são muito valorizadas, porque tendem a ser *marcas únicas* de cada sujeito e de cada contexto social no momento histórico específico de resolução de problemas comunicacionais.

(In <http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/16/ao8v1n16.pdf>)

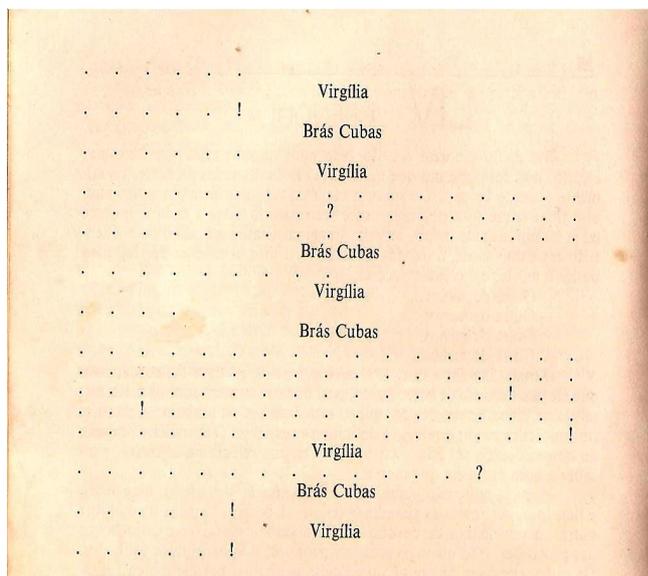
Capitulares como a que inicia este período, um *i* romano circunscrito à sua grade, podem nos levar a considerações tão distintas quanto complementares. Diante de uma capitular, os olhos têm a oportunidade de se deterem com mais vagar no desenho de uma letra. Sejam as ricamente ornamentadas capitulares medievais, seja a sobriedade geométrica de uma futura. Para além das gravuras, da aparente igualdade das serifas ou dos traços, localiza-se um vasto universo em que os detalhes mínimos têm uma funcionalidade extrema. Entretanto, o que a imagem do referido *i* indica é o planejamento, a arquitetura subjacente, não evidente no desenho final da letra. A imagem isolada, por si, não nos permite atribuir-lhe características metalingüísticas. Porém, a partir do momento em que a tipografia digital possibilita o uso dessas imagens de modo a formar uma tipologia, utilizável em qualquer editor de texto, uma outra possibilidade se apresenta: ainda que o composto letra-grade possa ser visto como exemplo de um ensaio, a permanência dessas mesmas grades, pondo à mostra o rastro das esferas geradoras das curvas das letras, aproxima, na tela do computador, tecnologias distintas e, como no romance de Calvino, tempos diversos.



A analogia traçada não pretende paralelos absolutos - apenas estabelecer alguns pontos de contato a partir das motivações que uma obra como *Se um viajante...* sugere. Contudo, o uso da tipografia como elemento direcionador do

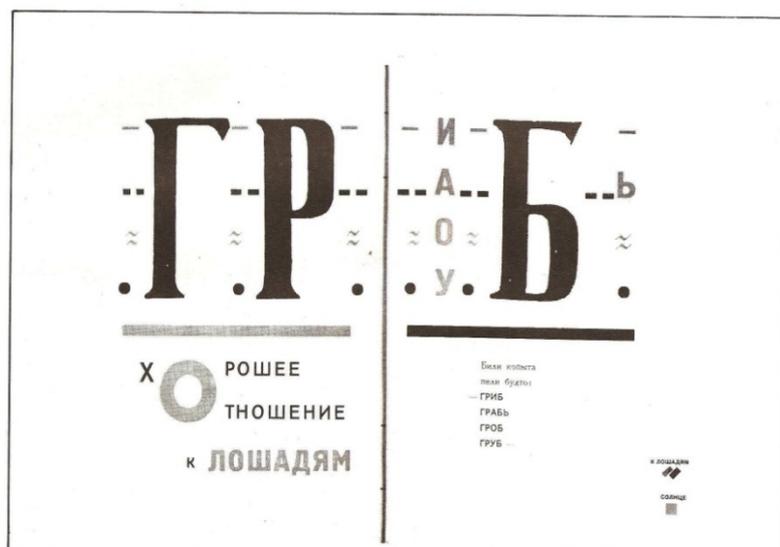
fazer literário pode ser identificado, ora mais ora menos explicitamente, em vários momentos da literatura ocidental. Dois breves exemplos.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, os procedimentos tipográficos têm, por vezes, papel preponderante na caracterização do quebradiço da narrativa: o célebre capítulo LV, intitulado “O velho diálogo de Adão e Eva”, compõe-se de marcações indicando a mudança de entrada das personagens (no caso, Brás Cubas e Virgília), seguidas das suas falas que, entretanto, não se apresentam em palavras mas em linhas pontilhadas ao fim das quais temos sinais de exclamação e interrogação. Numa espécie de condensação da estrutura maior do livro, Machado parece apontar, por meio da indicação de um diálogo arquetípico entre amantes, que as maneiras de dizer são mais relevantes que as coisas ditas¹².



Um outro exemplo pode ser identificado nas experiências do construtivismo russo, no começo do século xx. Em especial, nas traduções tipográficas de El Lissitzki (um dos primeiros artistas a se utilizar da fotografia em peças de design gráfico) para poemas de Maikovski.

¹² Poderíamos pensar esse diálogo também como metáfora de uma necessidade fática, isto é, do estabelecimento de um laço comunicativo que não tem por objetivo principal a informação.



Lissitzki busca ressaltar visualmente elementos que, no nível semântico, têm significação especial. Sobre o poema acima reproduzido, Haroldo de Campos nos informa:

Assim, no poema Khorócheie Otnochénie K Lochadián” (“boa disposição para com os cavalos”) em que o poeta descreve seus sentimentos para com um cavalo que tomba em plena rua, é logo projetado em corpo destacado, na metade superior da página (dupla), o jogo paronomástico GRIB GRAB GROB GRUB, isolando-se as vogais que se permutam dentro do esquema fixo das consoantes. Estas palavras, além de reproduzirem onomatopaicamente o rascar das patas do cavalo que cai, convocam um âmbito semântico, fragmentário: GRIB, cogumelo, tortulho; GRAB, imperativo, segunda pessoa singular, de “grabit”, pilhar, GROB, caixão ataúde; GRUB, grosseiro. (In MAIKÓVSKI: 1996, p. 146)

Em Augusto de Campos, antes de ser um exemplo pontual, a visualidade das letras como diretriz de trabalho é uma constante.



Resultado da fusão de dois textos anteriores (“Poesia, estrutura” e “Poema, ideograma”, ambos publicados em 1955), o artigo “Pontos-periferia-poesia concreta” (In CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975: 17-25) marca uma das primeiras aparições de Augusto de Campos no cenário da literatura brasileira. Nesse texto, um panorama-roteiro da poesia moderna, ocorre não só a inclusão do grupo Noigandres no curso da história literária ocidental mas, dado importante, a noção de que o paideuma por ele elaborado é prenunciador da poesia concreta. Seus antecessores mais imediatos nessa constelação, segundo Augusto: Mallarmé, Pound, Joyce, e.e.cummings. Para este momento, interessamos especialmente os dois primeiros nomes.

Stephanne Mallarmé surge como o desbravador de novos espaços poéticos. Palavra cara ao fazer artístico do poeta francês, o espaço perde sua conotação simplista de fundo, o branco da página adquire a dimensão de elemento estrutural no poema, as palavras valem pelo que pesam e por como se deixam ver. “Un Coup de Dés” (Um lance de Dados) é o poema-estopim dessa revolução. A expressão “tipografia funcional”¹³, recorrente no artigo de Augusto, inspira-se em Mallarmé.

Ezra Pound, embora percorra caminhos diversos e, por vezes, contrastantes a Mallarmé, é visto como o principal continuador/redimensionador da revolução poética iniciada com o projeto mallarmaico: seu peculiar e incisivo modo de crítica literária, sua poesia, visando a “ossos e medulas” da linguagem poética. Sua contribuição acerca de um conceito fundamental para a poesia do século XX: o método ideogrâmico.

¹³ Importante observar que, aqui, “funcional” não deve se confundido com o funcionalismo a que nos referiremos mais adiante, no próximo capítulo. Aquele diz respeito a uma diretriz racional de busca de simplicidade no design do século XX, espalhando-se por tendências diversas. Aqui, com “tipografia funcional”, embora não defina explicitamente a expressão ao longo de seu ensaio, Augusto aponta para o grau de potencialidade expressiva/ poética que Mallarmé confere aos procedimentos tipográficos.

O IDEOGRAMA

Ezra Pound escreveu que “A grande literatura é simplesmente linguagem carregada de sentido, no mais alto grau possível” (POUND, 1976: 35). Partindo desse pressuposto, aponta:

A linguagem da prosa é muito menos carregada; talvez seja esta a única distinção eficaz entre poesia e prosa. A prosa permite maior apresentação factual, maior precisão, exigindo porém um número muito maior de palavras. (idem, 38)

Pound afirma ainda, num artigo sobre Camões, que a poesia não pertencia à literatura, mais próxima que está da música e das artes plásticas. Embora pudéssemos objetar, afinal, acerca da concepção de sentido que está sendo empregada nessas frases, está claro que elas apontam para a idéia de poesia como uma espécie de condensação lingüística ou semântica. Uma poética de *ossos e medulas* – é a expressão presente numa anedota escrita por Pound em seu *ABC da Literatura* (idem, 1977, p.113). É, inclusive, dessa idéia e de suas possíveis variações/derivações que alguns teóricos se valem ao traçar a cada vez menos fácil distinção poesia/prosa¹⁴.

No caso de Pound, o *condensar* está intimamente ligado às reflexões advindas de sua relação com o sistema de escrita chinesa, com o entendimento – via Ernest Fenollosa – de ideograma. No poema abaixo, talvez o mais conhecido haikai de Matsuo Basho, esse princípio da condensação faz-se presente:

O VELHO TANQUE
RÃ SAL'
TOMBA
RUMOR DE ÁGUA

Tradução de Haroldo de Campos
(1997, p. 49)

¹⁴ Ou contraponham *signos-para* e *signos-de* (como Décio Pignatari, aludindo à distinção feita por Charles Moris. Cf. nota nº) ou distingam *hipotaxe* (subordinação) de *parataxe* (coordenação), o que transparece da posição de alguns desses teóricos é que a especificidade das relações que a poesia estabelece com a linguagem a coloca, como queria Pound, em um lugar diferenciado nas artes da palavra. Não me cabe, aqui, coincidir essa especificidade/limite com a condensação de que estamos falando. A linguagem de romancistas como James Joyce ou Guimarães Rosa alertam-nos sobre o perigo de uma absolutização, ainda que, nesses casos, o qualificativo poético seja muitas vezes chamado a compor a análise literária.

Miniatura traçada a breves pinceladas, sua leitura não nos toma mais de meio minuto. Embora possamos pensar no último verso como uma possível conclusão da seqüência de cenas, é possível pensar também que esse haikai não se estrutura num esquema lógico de sujeito-predicado, com algumas partes do discurso poético necessariamente complementando outras¹⁵. Percebemos breves cenas, postas uma após outra, em uma ligação evidente mas não óbvia.

Fenollosa, um estudioso norte-americano que viveu e ensinou no Japão durante anos, tem seu nome associado, entre muitos outros eventos, a uma perspectiva inovadora na filosofia e ensino da arte. Sua observação da cultura oriental (japonesa e chinesa, especialmente) levou-o a realizar atividades e a compor obras que enriquecem o intercâmbio entre ocidente e oriente. De especial interesse para a literatura é seu artigo “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, a cujos originais Ezra Pound teve acesso, ainda jovem, por meio da viúva de Fenollosa. Pound, depois, o editou e publicou.

O ensaio se inicia com considerações gerais acerca dos modos como, rotineiramente, a cultura oriental é vista pelos ocidentais. Seu foco recai mais explicitamente sobre China e Japão:

“Tanto na Inglaterra quanto na América difundiu-se a infeliz convicção de que a poesia chinesa e japonesa é pouco mais que um divertimento, trivial e infantil, que não merece ser levada em conta entre as realizações da literatura séria universal.” (In CAMPOS, Haroldo.: 2000, p. 111)

Pouco mais à frente, após apontar seu lugar de oposição a essas posturas mais corriqueiras, Fenollosa indica uma das primeiras chaves de entendimento de sua perspectiva de investigação: “Meu assunto é a poesia, não a linguagem; entretanto, as raízes da poesia se encontram na linguagem.” (idem, pág. 112) Fica evidente, ao longo do texto, que não era seu objetivo a identificação ou

¹⁵ Em termos de expressividade poética, obviamente é possível pensar na *necessidade* de um termo antecessor ou subsequente para determinado verso, um ou outro caso determinados pela pelo fato de, num poema, nada ser arbitrário; entretanto, essa necessidade não deve ser entendida como sinônimo de subordinação ou coordenação, no sentido gramatical que, em geral, conferimos a esses termos.

estabelecimento de regras gerais para a língua chinesa. O orientalista propõe, a princípio, uma interpretação particular dos ideogramas, tendo-os como um horizonte de leitura em que a poesia é vista como “uma arte do tempo”, de sucessão de imagens e quadros. Para Fenollosa, a poesia chinesa é rica não só dessa temporalidade (presente mesmo na poesia verbal de um língua ocidental) mas é rica, especialmente, de uma visualidade. O que nos leva a outro ponto importante e não menos polêmico desse ensaio: a atribuição (excessiva, segundo alguns sinólogos¹⁶) de uma picturalidade aos ideogramas chineses. A certa altura de seu texto, o estudioso, depois de apresentar a seguinte seqüência de ideogramas,



aponta:

34

(...) a notação chinesa é muito mais que símbolos arbitrários. Baseia-se numa pintura vívida e sucinta das operações da Natureza. Nas figuras algébricas e na palavra falada, não existe nenhuma conexão natural entre a coisa e o signo: tudo depende de simples convenção. Mas o método chinês obedece à sugestão natural. Temos, primeiro, o homem de pé sobre as duas pernas. Depois, o olho a mover-se pelo espaço: uma figura nítida, representada por pernas a correr embaixo de um olho – o desenho estilizado de um olho e de pernas a correr –, figurações inesquecíveis uma vez que as tenhamos visto. Finalmente, o cavalo sobre suas quatro patas. (idem, pág. 114)

Parece ecoar nas palavras de Fenollosa a milenar discussão motivação/arbitrariedade, identificável desde o Crátilo, de Platão, até as proposições de

¹⁶ Não são poucos os especialistas que apontam para “incorreções” na perspectiva de Fenollosa e Pound. Ver, por exemplo, uma crítica de George Kennedy em www.pinyin.info/readings/texts/ezra_pound_chineze.html.

Ferdinand de Saussure em seu *Curso de Lingüística Geral*. Sem necessariamente negar a convenção, Fenollosa, observando na escrita chinesa uma motivação extremada (a ocorrência, muitas vezes, da etimologia evidente), pensa nas possibilidades lingüísticas que uma tal abordagem abriria às línguas ocidentais. O título do ensaio o sugere: a poesia para a qual os caracteres chineses seriam instrumento é, em última instância, a poesia ocidental.

Seus argumentos o levam a propor que no próprio corpo dos caracteres teríamos a insinuação da relação entre as coisas referidas. Note-se bem: relação entre coisas, e não as coisas mesmas. Isto é, mais do que representar retratos dos objetos, a escrita chinesa teria a virtude de apreender e sugerir uma “analogia estrutural”, a vividez e o movimento da natureza. De fato, o caráter pictural do chinês (bem como sua possível transposição para línguas ocidentais), longe de constituir apenas um aspecto decorativo, chama a atenção do olho para a materialidade da linguagem. Certamente, a já referida afirmação de Pound, acerca de a poesia estar mais próxima de outras artes que da literatura, tem no texto de Fenollosa uma de suas fontes.

Vejamos mais um exemplo.

O ideograma 地 (*di*₄)¹⁷, sozinho, pode significar *terra*, *campo*. Anteposto ao ideograma 心 (*xin*₁), que significa *coração*, *interior*, compõe a idéia não só de algo subterrâneo, mas a noção mais precisa de centro, de núcleo da terra. O procedimento de derivação relacional fica aí explicitado: não traduzimos os dois ideogramas por *terra do coração*, como talvez faríamos, usando uma lógica aglutinadora e pensando nos ideogramas como compostos semânticos estanques. A partir de suas posições na frase, da *relação* entre seus referentes é que montamos sua significação. No entanto, seguindo os critérios de Fenollosa, não é possível deixar de mencionar também que, no centro dos caracteres, em seus núcleos, há uma similaridade de traços: como na frase *homem vê cavalo*,

¹⁷ A sílaba entre parênteses indica a realização fonética do ideograma; o número que lhe segue indica o tom, isto é, a diferença de entonação/altura ou prosódia, em que a sílaba deve ser falada. No chinês clássico, são quatro os tons. Para o caso do ideograma em questão, deve-se realizar a pronúncia no quarto tom, que se aproxima, para termos de comparação, da entonação que empregamos em uma frase conclusiva.

percebemos a migração de formas, os harmônicos¹⁸, como diria o sinólogo norte-americano.



Não se pretende, aqui, problematizar o quanto esse entendimento acerca do ideograma chinês – apontando primacialmente para a *intersecção*¹⁹ dos sentidos individuais de cada elemento do composto ideogrâmico e para sua noção “harmônica” – aproxima-se ou se distancia de outros possíveis entendimentos. Interessa, por hora, assinalar que esse entendimento é caro aos pressupostos do Concretismo e, no caso de Augusto, presente mesmo em sua produção não estritamente concreta²⁰.

Dada a necessidade de apresentar os caracteres chineses, de oferecê-los ao olhar sobre o papel; dada a anterior ou posterior necessidade de comentários a esses mesmos caracteres, as páginas do ensaio de Fenollosa exigem um tratamento tipográfico diferenciado, forçando o alfabeto latino a habitar os mesmos espaços que os ideogramas chineses. Nesse ponto, além daquelas já apontadas por Fenollosa, podemos acrescentar mais uma vantagem da escrita chinesa sobre a ocidental: independente de aquela deixar ou não deixar à mostra a etimologia das palavras, para nós, acostumados às letras latinas, os ideogramas chineses se apresentam efetivamente como *desenhos*. Obviamente, essa oposição

¹⁸ O termo tem origem no universo da música. Designa as outras freqüências que um som, ao ser emitido, gera. Por derivação, é aqui entendido com em termos de reverberação, de “eco” de formas.

¹⁹ Fenollosa sustenta que é na intersecção entre os elementos ideogrâmicos que se dá a significação; daí que duas imagens não produzirão uma terceira, uma vez que o interesse deve repousar na *relação* entre elas.

²⁰ Um dos Perfilogramas, de 1972, traz as imagens do perfil de John Cage e de Anton Webern superpostas, num jogo que se estrutura por meio da montagem. Uma leitura desse poema deverá considerar a relação resultante dessa sobreposição de imagens, buscar seu ponto de intersecção expressiva. Dessa forma, podemos falar de uma leitura ideogrâmica para elementos que não são caracteres chineses.

pode ser relativizada. Apenas se pensarmos nas letras ocidentais como formas ideais, arquetípicas, é que não perceberemos sua picturalidade. A história da tipografia ocidental, dos tipógrafos e desenhistas de letras atesta isso de maneira inequívoca. De toda forma, as trilhas abertas por Fenollosa possibilitam o intercâmbio de procedimentos poéticos entre línguas distantes. Num processo diagramático, uma possível correspondência, nas línguas ocidentais, para os harmônicos que Fenollosa identifica nos caracteres chineses seriam os jogos aliterativos e paronomásticos²¹. Uma língua como o inglês (língua de que se serve para exemplificar as comparações com o chinês), mesmo não tendo a virtude de, por meio da visualidade de suas letras, sugerir as coisas de que fala, pode fazê-lo por meio das motivações sonoras de seus fonemas. Fenollosa dá o seguinte exemplo, extraído de Gray (p. 112):

The curfew tolls the knell of parting Day
[os sinos dobram anunciando a morte do dia]

Depois, nota que a seqüência fonética desse verso ocorre numa espécie de ordem necessária, numa adequação fundamental com aquilo que anuncia.

Toda essa discussão acerca da materialidade da linguagem chinesa, da sua plasticidade, implica não vermos aqueles caracteres como meros signos referenciais, portadores de mensagens para além de si mesmos. Tais observações podem ser associadas à teoria das funções da linguagem, de Roman Jakobson. A seqüência de ideogramas das páginas anteriores, ou mesmo o exemplo comentado por Fenollosa, dão conta de uma expressividade que se manifesta *materialmente*. “O pendor (*Einstellung*) para a MENSAGEM como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função poética da linguagem.” (JAKOBSON, 1985: 127-128) diz o lingüista russo em *Lingüística e poética*. Por essa razão, a depender do estrato (visual, sonoro, semântico) ou da relação entre tais estratos que esteja sendo evidenciado no poema, tenderemos a olhar, ouvir e pensar cada um dos elementos poéticos de forma diversa da que empregamos na

²¹Importante notar, também, que o Concretismo elevará os jogos aliterativos e paronomásticos à condição de condutores da estrutura poemática.

comunicação corriqueira; uma espécie de ajuste de foco que nos faz perceber mais a lente da lupa do que aquilo que ela nos permite ver. Quando isso ocorre, temos a predominância da função poética da linguagem que, entretanto, não está restrita à linguagem poética.

Folheando um manual de design, voltado ou não para a propaganda, não será difícil encontrar indicações de como organizar uma página, dimensionar suas proporções, distribuir seus brancos; explanações acerca de categorias de formas, cores e tipos etc. Ora, tais diretrizes apontam para um planejamento visual, para a elaboração de estratégias comunicativas que manipulam e evidenciam a materialidade dos signos. Uma mesma mensagem publicitária, como de resto qualquer mensagem, pode ter sua eficácia potencializada - ou reduzida - conforme se faça ou não um bom arranjo dos elementos. Esses procedimentos, guardadas algumas proporções, não estão muito distantes das escolhas e objetivos que alguns poetas têm diante de si. Daí porque se justifique dizer, como Décio Pignatari, que poeta é um *designer* da linguagem. O que não significa dizer que todo *designer* seja também um poeta.

Essa aproximação entre a poesia e o universo dos outdoors destoa significativamente, como se pode supor, das visões mais convencionais de poesia. Não é, contudo, recente. Para ficarmos num exemplo mais próximo: é comum vermos, em algumas referências à obra de Oswald de Andrade, o uso do qualificativo “telegráfico”, indicação de um estilo sucinto, bem exemplificado por seus poemas “pílula”, em que rapidez comunicativa e inteligência se combinam de modo raro. Apontar na obra de Oswald um caráter telegráfico é também associá-la ao universo da imprensa, da propaganda, da comunicação rápida.

No caso do paideuma concretista (o repertório de seus antecessores e interlocutores), a força desse tipo de comunicação está, também, associada a Mallarmé.

MALLARMÉ E OS ABISMOS DO BRANCO

Poeta e jornalista, Stephane Mallarmé é o autor daquele que viria a ser, na visão de Augusto e de seus companheiros de movimento, o poema deflagrador

da revolução visual na poesia ocidental. De fato – e este não é um dado qualquer-, Mallarmé concebeu o seu “Un Coup de Dés”, desde o princípio, para ser impresso (Cf. GUIMARÃES, 2004). Diríamos mais: para tirar proveito dos recursos da impressão. Duas importantes implicações decorrem disso.

Em primeiro lugar, é possível associar à determinação de o poema ser impresso o fato de que se torna imperioso²² *ver* o poema escrito. Essa leitura, afora poucas exceções, é uma leitura individual, os olhos do leitor percorrendo as páginas/cenas do poema. Ora, vemos já aqui, nesse texto, publicado em 1897, um forte contraponto à narrativa artesanal, descrita por Walter Benjamin em 1936, em *O narrador*²³. Mesmo não possuindo as características formais apontadas por Benjamin como típicas do romance, “Un Coup de Dés” se afasta da narrativa de um modo, diríamos, mais intenso que aquele operado pelo romance, pois, se este, mesmo tradicionalmente ligado à leitura solitária e silenciosa, pode ser lido em voz alta, o poema de Mallarmé exige não apenas o ouvido mas também – ou principalmente – a visão do leitor para que sua expressividade seja apreciada de forma mais completa. Um termo de Augusto de Campos vem bem a propósito: no caso do poema mallarmaico, é preciso *ouvir*.

Em segundo lugar, a diagramação do poema (localização das palavras na página, alternância do tamanho e inclinação das fontes) exigirá do tipógrafo um cuidado inusual na maioria dos outros textos. Segundo José Lino Grünewald (In MALLARMÉ: 1990, p. 127),

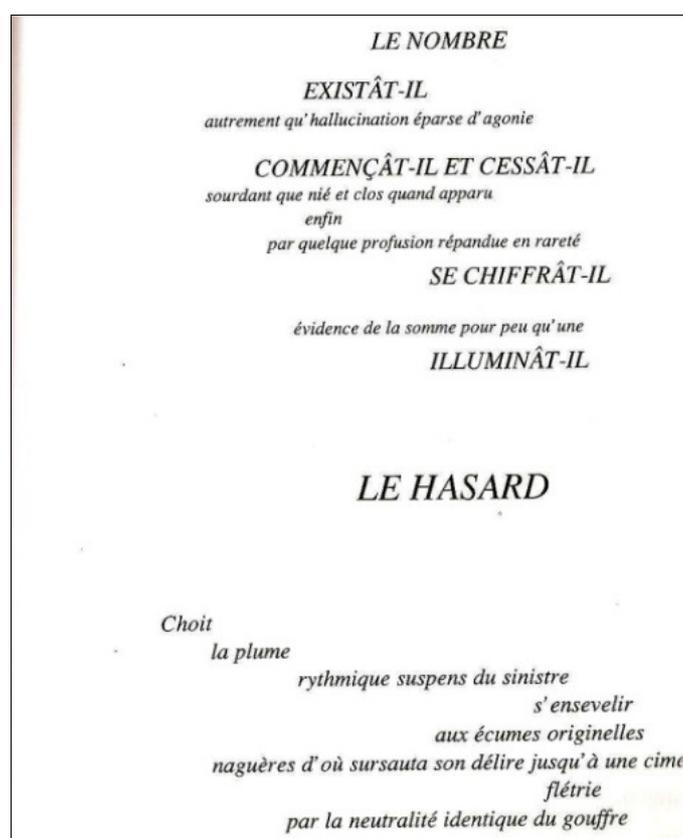
Se formos tomar em conta o que se entende por “poesia” não apenas em termos de conteúdo ou modelos fixos de versificação, mas também – e principalmente – em função de estrutura e invenção de novos elementos para o processo estético, então *Um Lance de Dados*, de fato, representa o início da verdadeira poesia

²² Não desconsideramos, aqui, as traduções e apropriações desse poema feitas por músicos como Pierre Boulez e John Cage, acrescentando-lhes outras leituras e recepções. Cabe também notar o que escreve Haroldo de Campos, referindo-se mais diretamente à poesia concreta: “Só aqueles que não estão afeitos às técnicas ativantes do uso da voz na música moderna (o ‘Sprechgesang’, por exemplo, usado por Schönberg no ‘Pierrot Lunaire’ e na ‘Ode a Napoleão’), poderão duvidar do efeito aural de um poema concreto. A simples leitura mental será tanto mais rica quanto mais próxima se colocar da previsão dos efeitos de uma tal vocalização” (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975: 80)

²³ Cf. Capítulo 1, subtópico *Indústria e serifas*, desta dissertação.

moderna. E se formos levar em consideração as limitações de informação tecnológica da época em que Mallarmé o realizou, estaríamos quase diante de um fenômeno, talvez um milagre.

Em relação ao tecido lingüístico-semântico, “Un Coup de Dés” ainda guarda algumas proximidades com o discurso poético mais linear. Porém, há diversos momentos em que o tecido poético é fraturado; as frases ou palavras se seguem às outras de um modo não previsto pela sintaxe tradicional. Daí porque o espaço, nessa obra, se revista de uma funcionalidade tão intensa: a disposição espacial dos caracteres orienta a teia de sentidos do poema, provocando, tal como nos ideogramas, uma leitura paratática²⁴.



Uma das páginas do “Un Coup de Dés”

²⁴ Por parataxe entende-se o modo de organização sintática em que prevalece a coordenação. Os elementos individuais do conjunto (sejam ideogramas ou palavras) adquirem autonomias não possíveis no discurso estruturado por subordinação, sem que as relações entre eles sejam invalidadas.

Os harmônicos de que fala Fenollosa, as ressonâncias de formas e traços percebidas pelo olho numa seqüência de ideogramas, orientam-se e nos remetem para as conformações visuais; a metáfora, a geração de abstrações surgidas da montagem, dos parentescos materiais entre ideogramas, ultrapassa a visualidade destinada ao olho. É possível surpreender o método ideogrâmico numa seqüência simples de duas estrofes, sem grandes mostras de virtuosismo tipográfico (um jogo fanopaico); mas a educação espacial, tangível ou apenas do pensamento, que o ideograma oferece pode refinar a prática tipográfica de forma significativa, trazendo-lhe uma lógica diversa dos procedimentos que lhe são característicos desde Gutenberg. “Un Coup de Dés” parece realizar esse ideal.

Lucia Santaella, em artigo sobre a poesia de Augusto de Campos, assim se pronuncia acerca da visualidade no poema mallarmaico:

(...) nesse poema, a visualidade funciona como a ponta de um *iceberg*. Na parte que é inacessível ao olhar, o *iceberg* mallarmaico diz respeito a um outro tipo de visualidade, que tenho chamado de visualidade diagramática, seguindo a tese desenvolvida por Haroldo de Campos (1977) na sua leitura de Fenollosa, à luz da idéia peirceana de que quanto mais o pensamento for complexamente organizado tanto mais ele será pensamento diagramático.

Toda grande poesia, mesmo oral, e principalmente a música, é portadora dessa visualidade invisível aos olhos, mas fortemente perceptível na sincronicidade dos sentidos. Trata-se de diagramas internos à linguagem, forças de atração e repulsão das semelhanças e diferenças, temporalidade do espaço ou espacialidade do tempo configurados nas malhas da linguagem. Isso tem muito pouco a ver com o visual ótico, indo mais fundo pelos meandros de uma visualidade eidética. (SANTAELLA, 2008: 1)

Busquemos um exemplo na música.

Antes um método ou procedimento composicional que uma forma musical fixa, a fuga está inseparavelmente ligada à linguagem do contraponto. Diferentemente do que se passava com o canto gregoriano - em que muitas vezes podiam entoar uma mesma melodia-, na polifonia, surgida após o fim da Idade Média, as vozes perfaziam melodias distintas, em geral em alturas e, muitas

vezes, em divisões rítmicas diferentes. Se o contraponto (o princípio de *punto contra punto*, nota contra nota) é, de forma geral, o estabelecimento de regras de combinação dessas melodias, a fuga é, possivelmente, sua expressão mais complexa. Em geral constituída por um sujeito (melodia ou motivo principal) e por respostas e contra-sujeitos que lhes sucedem, à fuga não raramente é associada a idéia de espelho. Ou melhor, à idéia de jogo de espelhamento: os sujeitos enunciam suas vozes e as respostas acontecem em momentos e em intervalos musicais específicos.

Fugueta

resposta marcelo marques

The image shows a musical score for a fugue in G major, featuring four staves: Cl in B, Oboe, Flute, and Bassoon. The Oboe part is highlighted with a red box and labeled 'sujeito' (subject). The Cl in B part is highlighted with a blue box and labeled 'resposta' (response). The score shows the subject and response in the first two measures, with the subject starting on G4 and the response on B4.

Observe-se: o sujeito é enunciado pelo oboé; dois compassos depois a clarineta responde ao sujeito. A divisão rítmica é a mesma; as notas, entretanto, estão em outra altura na escala. É como se tivéssemos uma mesma melodia espalhada e espelhada pelos instrumentos, cada um deles lhe imprimindo conformações diversas, em movimentos cíclicos.

Em meio ao emaranhado que pode nos parecer a visão de uma fuga de Bach, as linhas melódicas desenham bem mais que somente seqüências de intervalos. O diálogo (ou o embate) que se estabelece entre sujeitos e suas respostas, pode nos levar a perceber um jogo labiríntico em que forças opostas se enfrentam. São comuns análises que apontam nos mecanismos contrapontísticos de Bach as marcas de sua religiosidade²⁵. As inumeráveis diagramações acerca dos conflitos humanos, a quase tradução musical, sem palavras, de trechos da Paixão. A busca da transcendência por meio das estruturas musicais. Talvez, aqui, uma

²⁵ Cf. SMITH, Timothy A. In <http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/wtc/i24.html>.

vez que se pretende falar da poesia de Augusto de Campos, Anton Webern fosse o exemplo musical mais indicado. Afinal, a brevidade e a concisão de sua obra o aproximam, mais claramente, do ideal ideogrâmico. Porém, se seguimos uma via fértil do diálogo artístico com o passado, prática constante em Augusto de Campos, Bach se mostra rico dessa visualidade não figurativa. Um confronto dessa perspectiva com a música programática de Vivaldi em *As quatro estações* pode ser esclarecedor. No “Inverno”, quarta parte da obra acima citada, Vivaldi, por meio dos *pizzicati* das cordas, sugere o cair dos pingos da chuva. Esse tipo de procedimento, comum a compositores de diversas épocas e estilos, parece querer atribuir à música um caráter descritivo: os timbres e ritmos tornam-se, imitativamente, reflexos de elementos externos. Em Bach, contudo, essa prática tem pouco lugar: em “diagramas internos à linguagem” musical, sem fazer da música espelhamento das coisas do mundo, é como se sugerisse tempestades maiores através de desenhos menos evidentes. Rimas que se destinam a um outro tipo, amplo, de audição.²⁶

J.S. Bach
The Art of the Fugue
BWV 1080
Contrapunctus I



²⁶ Não pretendo, com a comparação Bach/ Vivaldi, estabelecer nenhum tipo de hierarquia ou grade de valores; meu objetivo justifica-se pela conveniência da prática bachiana ser mais adequada à discussão que este capítulo envolve.

♣ TIPOGRAFIA APLICADA
O GEOMETRISMO RACIONALIZANTE



Philadelpho Menezes, escrevendo sobre as vanguardas tardias e sua transição para o pós-modernismo, indica alguns pontos de contato e afastamento entre a poética do letrismo de Isidore Isou e o concretismo brasileiro.

Segundo Menezes, essas tendências se aproximariam pela ênfase dada ao “aspecto icônico do signo verbal”, à concretude da letra. Os direcionamentos racionais (no letrismo, voltado principalmente para a sonoridade e, no concretismo, para a visualidade) diferem, contudo, e levam as propostas a concepções e métodos composicionais mesmo contrastantes²⁷:

(...) por trabalhar a sonoridade da letra, o letrismo adentra imediatamente o anti-semanticismo e a gratuidade colagística (...), ao passo que o trabalho da visualidade no concretismo se dá como uma racionalização medida da forma. A concreção formal, na poesia concreta, então, se afasta radicalmente do princípio da colagem e dos demais métodos irracionalizantes característicos das vanguardas sensorialistas, às quais o letrismo deve, por fim, ser filiado. (MENEZES, 2001: 163)

Tomando-se a produção de Augusto de Campos como referência, a distinção acima se faz pertinente apenas quando relacionada ao que podemos chamar de fase ortodoxa do concretismo em sua poesia (como, de resto, na obra dos outros poetas ligados ao movimento). Se partimos de definições como a de Haroldo de Campos, para quem um poema concreto realiza uma comunicação “de formas, de estruturas, não de conteúdos verbais” (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975:81), podemos deduzir, num primeiro momento, que tal comunicação aproxima o poema das características das artes visuais e -tendo em

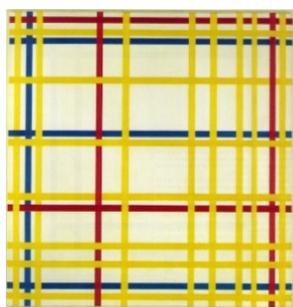
²⁷ Note-se, no trecho de *Por Uma Nova Poesia Oral*, texto de Isidore Isou, o quanto a noção de letra enquanto unidade significativa, no letrismo, difere da proposta racionalista-geometrante do concretismo brasileiro: “(...) A palavra tornou-se noção. Já não se pronunciavam mais as palavras por seus elementos, mas por seu sentido. Pela evolução, a poesia letrista muda de aspecto. O conceito tornou-se letras, fragmentado em seus componentes. A poesia deverá tirar deles o máximo rendimento possível. (...) No letrismo, o poder sonoro formará o fundamento. (...)” (MENEZES, 1992: 51-52)

vista o projeto *verbivocovisual*-, posterior e conseqüentemente, que essa aproximação se dá em termos de palavra, de letra.

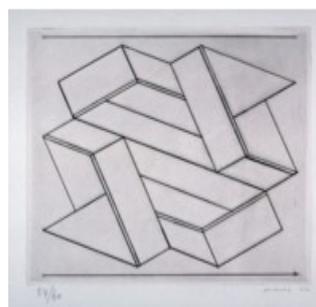
De uma ou outra forma, agrega-se à feitura do poema a manipulação espacial, gráfica: estipulação do número de palavras ou letras por linhas/versos, planos de exploração do espaço da página; procedimentos (que não deixam de ser) tipográficos. No que se refere à relação com as linguagens plásticas, temos, já no *Plano piloto para poesia concreta*, explícita referência ao trabalho de pintores:

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. Estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. Também na música – por definição, uma arte do tempo – intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais – espaciais, por definição – intervém o tempo (*mondrian e a série boogie-woogie*; Max Bill; *albers e a ambivalência perspectiva*; arte concreta, em geral). (PIGNATARI, CAMPOS, HAROLDO, AUGUSTO, TPC, 1975: 156) *Os grifos são meus*.

Piet Mondrian e Josef Albers²⁸, ligados intimamente ao abstracionismo-geométrico, são aqui lembrados como referência de artistas que estabeleceram cortes profundos com a representação pictórica; em suas obras, questões relativas ao volume, por exemplo, ou à sua problematização, diferem dramaticamente dos procedimentos da pintura figurativa tradicional.



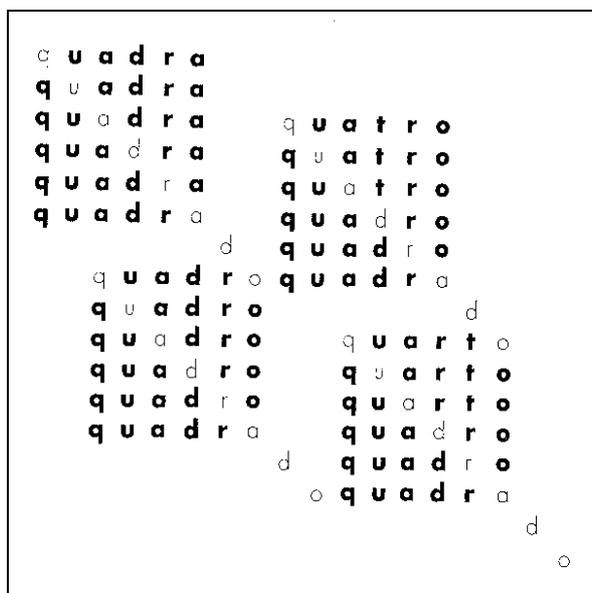
Exemplo da série *boogie-woogie*, Mondrian



Composição de Albers

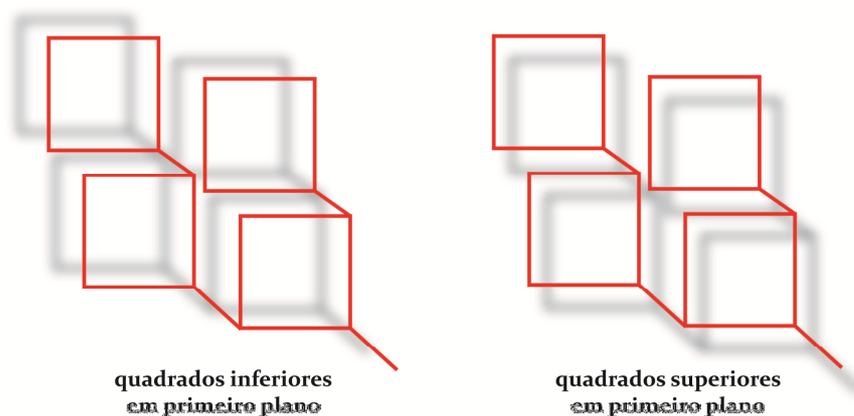
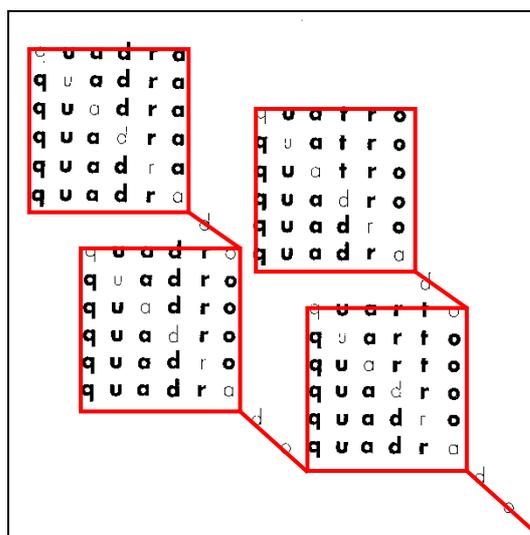
²⁸ Interessante notar que Albers, que foi também tipógrafo, desenvolveu alguns alfabetos experimentais, inspirados, como muitos outros funcionalistas, em formas geométricas básicas. Ao lado, exemplo de uma de suas experiências no campo tipográfico.

Reverberações dessas referências são identificáveis em muitos dos poemas concretos de Augusto de Campos. A busca por fazer do poema um objeto que “vige por si”, estatuto a que um quadro abstrato parece, a princípio, alcançar sem grandes objeções, informa em, *Ovonovelo*, livro que reúne poemas de 1954 a 1960, o “Quadrado” abaixo:



A “comunicação de formas” nos oferece aqui a imagem inicial de quatro quadrados. Já a sua disposição na página insinua, sutilmente, a idéia de movimento: embora percebamos uma ordem/ proporção nesse arranjo, essas estrofes-quadrados não estão emparelhadas; ocupam, cada um, um ponto específico do espaço. Tal ambivalência de planos agrega ao poema a necessidade da movimentação do olhar. De deslocamentos. Contudo, isomorficamente, temos também a presença das profundidades. Se houvesse apenas os quadrados, separados unicamente pelo branco da página, poderíamos pensar esse poema num plano bidimensional, de superfície somente. No entanto, furtando-se do predominante uso do negrito, a palavra *quadrado* desenha, a partir do vértice superior esquerdo das “estrofes”, quatro linhas diagonais. É o suficiente para percebermos no poema de Augusto de Campos a idéia de volume. Segundo Fayga Ostrower, “(...) quando vistas *em conjunto* com horizontais e verticais, as diagonais introduzem a dimensão da *profundidade*” (OSTROWER, 1996: 81)

(grifos da autora). Entretanto, o isomorfismo aqui não visa ao puro figurativismo: as linhas diagonais, antes de constituírem os traços ou faces do quadrado/ cubo, propõem um não-fechamento, uma dinâmica espacial de tal forma flexível que a noção de figura/ fundo, tal como no quadro de Mondrian, perde a estabilidade; por meio dessa mesma dinâmica, percebemos uma problematização do espaço, tal como na obra de Albers, em que os planos e as direções das figuras ganham conformações diversas à medida que elegemos um ou outro plano como principal.



Uma vez que a estrutura desse poema não se resume a seus aspectos semânticos (como, de resto, num poema em geral), podemos dizer, com Haroldo

de Campos (CAMPOS, PIGNATARI e CAMPOS, 1975: 73) que “sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo”. Entretanto, há um processo de radicalização aqui, não encontrável em poemas que se apóiam em uma discursividade mais tradicional. Se observarmos bem, não há, no poema acima, o que narrar. Esta, entre outras, a razão porque as relações que o poema possa criar com realidades exteriores serão relações entre estruturas, e não de transposição de conteúdos ou de imitação servil das coisas. A idéia de diagramação apontada ao final do capítulo anterior exemplifica bem esse entendimento mais amplo de conteúdo e, decorrente deste, de comunicação poética. Augusto, no artigo “A moeda concreta da fala”, pergunta-se:

o que comunica um poema concreto? Num sentido amplo, poder-se-ia responder desde logo que comunica o mesmo que um poema não-concreto, um poema qualquer. Isto é: que não comunica o mesmo que o discurso, entendida esta palavra na conceituação de Susanne K. Langer como “a linguagem em seu uso literal (...)”. (idem, III)

Nesse trabalho de distanciamento do discurso (como acima caracterizado), a forma das letras tem, tanto quanto sua disposição geométrica pela página, papel preponderante.

Até “Luxo” (poema de 1965), a tipologia usada por Augusto tende a não fugir às diretivas e traçados da Futura, da Univers e da Helvetica. Desses tipos é que procede boa parte da clareza geometrizar de muitos poemas concretos.

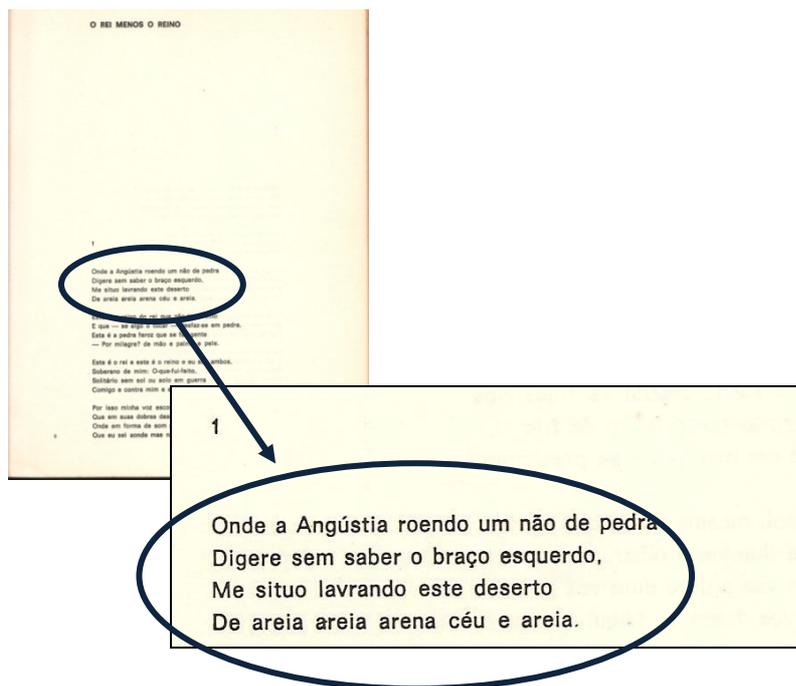
**Futura Md BT ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890**

Univers ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

**Helvetica ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890**

A edição de *Viva Vaia* que tomamos como referência para este trabalho data de 1979. É interessante perceber que, mesmo que não tenhamos acesso às tipologias usadas originalmente em seus primeiros livros, Augusto determina, em fins de 1970, escrever os poemas com essas fontes; mais um modo de reforçar o planejamento racional e geométrico, característico do concretismo²⁹.

Já em “O rei menos o reino” (1949-1951), a Univers marca presença:



É importante observar que esse poema faz parte do que podemos chamar de poesia pré-concreta na obra de Augusto de Campos. Mas é, curiosamente, onde a proximidade com a poética de João Cabral (único poeta brasileiro a figurar no primeiro paideuma concreto) se faz mais explícita: a presença de vocábulos como *pedra*, *rocha* (entre várias outras recorrências minerais e calcárias), ou versos como os da estrofe destacada acima - “(...) este deserto/ de areia areia arena céu e areia” -, são desenvolvidos em poemas que percorrem, com ritmo

²⁹ Note-se, a título de curiosidade nada insignificante, que a letra ‘o’, na Futura, é um círculo perfeito. Por outro lado, o título da fonte de *O rei menos o reino* diz bem das pretensões universalizantes do design funcionalista.

pouco adocicado, paisagens desérticas, geografias áridas. É já, em muitos aspectos, uma poesia da recusa.

ALÉM DO VERBO

Sem abandonar o cálculo, a diretriz racional que lhe caracteriza a poesia desde os primeiros livros, Augusto de Campos, a partir da década de 1960, expande seus horizontes composicionais e constrói obras em que percebemos nítidas ligações com os procedimentos da colagem e da montagem³⁰. Nesses poemas, a participação da letra (compondo, junto a outras imagens o seu repertório de elementos) é pouca e, por vezes, nenhuma³¹. Podemos mesmo dizer que, a partir de então, se a rigidez dos pressupostos concretistas vai-se atenuando, a poesia de Augusto de Campos se enriquece consideravelmente. Riqueza feita, inclusive, de reformulações e contradições. Poemas como “Olho por olho” e “profilograma 1 – pound/ maikóvski”³² afastam-se de maneira acentuada daqueles poemas mais propriamente concretistas, nos quais o signo verbal se vê manipulado por um geometrismo racionalizante. O projeto concretista sofre, assim, uma reconfiguração. Esse “abandono” da rigidez geométrica dá margem a considerações que extrapolam o âmbito da poesia³³.

Até a década de 1960, influenciada por tendências como o De Stijl e o International Style, a tipografia (e, grosso modo, o *design*) pautava-se por ideais geométricos e racionalistas. Essa postura ecoava, em grande parte, os pressupostos da Bauhaus, escola alemã que congregava artistas plásticos, tipógrafos e arquitetos em torno da idéia de um *design* funcionalista, decorrendo daí produtos e obras que se adequassem às necessidades do mundo e do homem modernos. Segundo Walter Gropius, idealizador e primeiro diretor da Bauhaus,

³⁰ É importante observar que, mesmo nos poemas mais estritamente verbais, torna-se possível perceber a idéia de montagem. O que esse procedimento apresenta de novo, nesta fase da poesia de Augusto, é a inclusão da imagem não-verbal, como se verá mais adiante.

³¹ Em muitos desses poemas, a marca de verbalidade mostra-se presente apenas nos títulos.

³² Poemas constantes, respectivamente, dos livros *Popcretos* (1964-1966) e *Profilogramas* (1966-1974), obras emblemáticas dessa expansão da poesia augustiana.

³³ Observe-se que o uso da colagem, constituindo apenas um elemento pontual na obra de Augusto de Campos, difere do método colagístico do letrismo, apontado no início deste capítulo. Em Augusto a colagem parece, por vezes, informada pelas disposições geométricas da verbalidade dos poemas concretos. O resultado, diferentemente do que se dá no letrismo em relação à *letra*, não visa a tomar um só elemento como motor da proposta poética.

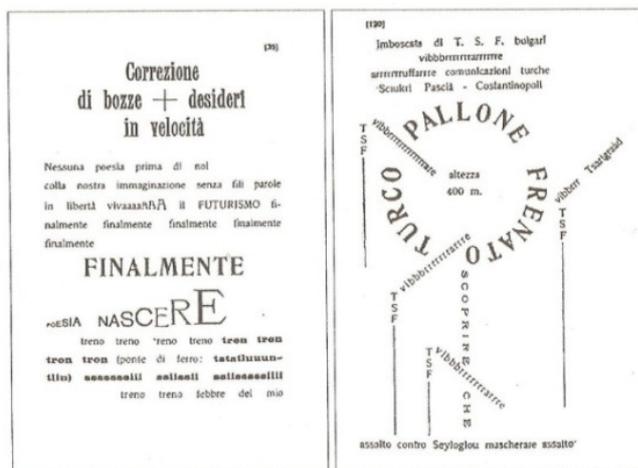
“Nosso alvo era o de eliminar as desvantagens da máquina sem sacrificar nenhuma de suas vantagens reais”. (GROPIUS, 1997: 30)

Em termos tipográficos, tais proposições davam corpo a letras como as já citadas Futura (1925-1927), desenhada por Paul Renner; a Helvetica (1957), desenhada por M. Miedinger e Haas; e a Univers (1954-1957), desenhada por Adrian Frutier. Somam-se, a favor desse funcionalismo, o desaparecimento das serifas, a igualdade de espessura dos traços, as letras reduzidas a linhas simples e formas geométricas básicas.

Em virtude de tais características, essas tipologias podem também ser vistas como contrapontos à profusão, ornamentação e anarquia tipográfico-plástica de movimentos como o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo. É oportuno atentar as palavras de Priscila L. Farias:

Por acreditar na existência de formas arquetípicas, a tipografia funcionalista do século xx buscou determinar formas definitivas, as mais legíveis e universais. O paradigma funcionalista do design modernista levou muitos a crer que, uma vez que um certo cânone da tipografia – o mais lógico e legível – fosse estabelecido, não haveria mais a necessidade para posteriores voltas ao território incerto da experimentação. (FARIAS, 2000: 84)

As *paroli in libertà* de Marinetti, por exemplo, encontravam paralelo na disposição inusual dos vocábulos e letras pela página, no uso de diferentes tipos, em tamanhos e, por vezes, cores diversas.



Duas das páginas de *Zang Tumb Tumb*, de Marinetti
In FARIAS: 2000, p. 19

Negada pelos funcionalistas durante décadas, essa concepção tipográfica mais “ruidosa” é retomada, com outras configurações, a partir dos anos 60-70 do século XX. Flavio Vinicius Cauduro, lançando um olhar que diz bem de sua posição acerca desse funcionalismo tipográfico, escreve:

Essa monótona uniformização do design ocidental só vai começar a ser contestada a partir da segunda metade dos anos 60, quando alguns jovens designers suíços (Odermatt & Tissi em Zurique e Wolfgang Weingart, em Basle, entre outros) começam a propor alternativas não-dogmáticas, mais descontraídas (retorno à ornamentação, ao simbolismo, ao humor e à improvisação), para fugir da esterilidade das formas modernistas. (CAUDURO, 2001: 102)

Ao confrontarmos um poema como o “Quadrado”, visto há pouco, com o “Caracol” abaixo:

c o l o c a r a m a s
c a r a c o l o c a r
a m a s c a r a c o l
o c a r a m a s c a r
a c o l o c a r a m a
s c a r a c o l o c a
r a m a s c a r a c o
l o c a r a m a s c a
r a c o l o c a r a m
a s c a r a c o l o c
a r a m a s c a r a c
o l o c a r a m a s c
a r a c o l o c a r a
m a s c a r a c o l o
c a r a m a s c a r a

percebemos nítidos parentescos tipográficos e/ou espaciais: o uso da Futura, compondo o bloco de imagem do poema; a disposição das palavras, diagramando os possíveis objetos a que se referem, sem cair, contudo, no figurativismo dos

caligramas de Apollinaire³⁴. Note-se, mais uma vez, o uso expressivo dos negritos; através deles a palavra *caracol* desenvolve um sinuoso movimento zigueagueante, fazendo as vezes de uma espiral.

Se confrontarmos qualquer um dos dois poemas vistos acima com *Olho por olho*, o poema abaixo, os parentescos se tornam mais escassos.



³⁴ Embora, no já referido artigo “Pontos-periferia-poesia concreta”, Augusto reconheça a contribuição de Apollinaire à problemática da visualidade na poesia do século XX, faz-lhe também algumas ressalvas: “se o poema é sobre a chuva (‘Il Pleut’), as palavras se dispõem em 5 linhas oblíquas. Composições em forma de coração, relógio, gravata, coroa se sucedem em *Calligrammes*. É certo que se pode indagar aqui do valor sugestivo de uma relação fisiognômica entre as palavras e o objeto por elas representado, à qual o próprio Mallarmé não teria sido indiferente. Mas ainda assim, cumpre fazer uma distinção qualitativa. No poema de Mallarmé as miragens gráficas do naufrágio e da constelação se insinuam tênue, naturalmente. Com a mesma naturalidade e discrição com que apenas dois traços podem configurar o ideograma chinês para a palavra *homem*. (...) em Apollinaire a estrutura é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras, que tomam a forma do recipiente mas não são alteradas por ele.” (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975: 21-22)



Calligrama de Apollinaire

Famílias tipográficas em estilo antigo, como a Garamond, a Baskerville e a Goudy, por sua leveza e moderada modulação de traços, são em geral utilizadas em textos longos. Diz-se, então, que esses tipos possuem um alto grau de legibilidade. É importante, nesse caso, que a letra, favorecendo a leitura, não chame muito a atenção do leitor para si. Observemos, como experiência, um trecho do Antigo Testamento escrito com a **Rosewood Std Regular**, uma fonte decorativa:

**1 ENTÃO JÓ ABRIU A BOCA E
ANALDIÇOU O DIA DO SEU
NASCIMENTO, 2 DIZENDO: 3
“MORRA O DIA EM QUE NASCI E A
NOITE EM QUE SE DISSE: ‘UM
MENINO FOI CONCEBIDO!’ 4 QUE
ESSE DIA SE TRANSFORME EM
TREVAS; QUE DEUS, DO ALTO, NÃO
CUIDE DELE E SOBRE ELE NÃO
BRILHE A LUZ. (JÓ, 8, 1-4)³⁶**

A princípio, só admitiríamos essa grafia se tivéssemos em vista algum objetivo expressivo além da simples leitura. Somam-se, aqui, o possível descompasso *forma da letra/tema tratado* bem como a dificuldade da leitura, advinda do grande peso e dos detalhes da fonte, mais indicada para tamanhos grandes e textos menos extensos. A idéia de ler todo o Livro de Jó nessa fonte pode não ser muito estimulante. Em contrapartida, a quase “invisibilidade” daquelas fontes antigas, direcionadas em geral para objetivos que lhes ultrapassam, pode ser associada à quase opacidade do próprio signo verbal quando se faz apenas referente de mensagens comunicativas.

Mas é preciso fazer uma importante ressalva.

³⁶ BÍBLIA SAGRADA, 1990: p. 641-642

Baseando-nos no raciocínio do parágrafo anterior, poderíamos pensar, precipitadamente, que os tipos mais decorativos seriam mais poéticos que os tipos antigos. A questão não pode ser colocada de forma tão simples. É preciso estabelecer um mínimo ponto de vista por onde abordar tais problemáticas.

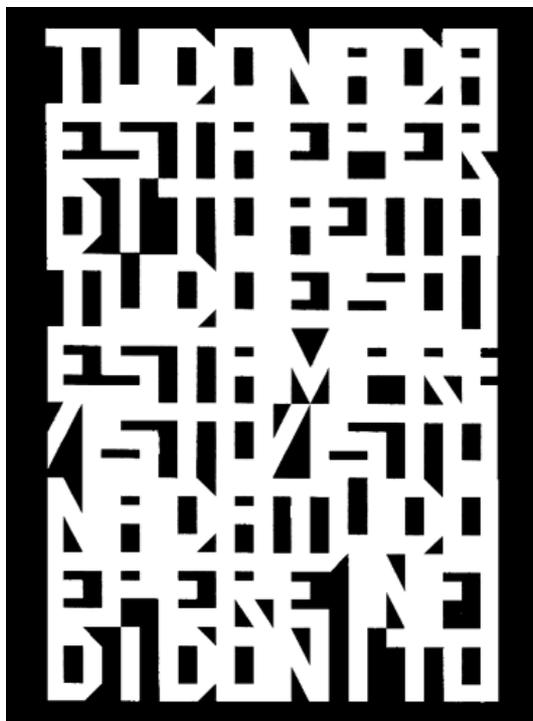
Mirando principalmente o universo do design, da tipografia enquanto atividade não necessariamente voltada para a produção poética (mas nem por isso atividade não-artística), Robert Bringhurst escreve:

Em um mundo repleto de mensagens que ninguém pediu para receber, a tipografia precisa freqüentemente chamar a atenção para si própria antes de ser lida. Para que ela seja lida, precisa contudo abdicar da mesma atenção que despertou. A tipografia que tem algo a dizer aspira, portanto, a ser uma espécie de estátua transparente. (BRINGHURST, 2005: 23)

Essa transparência é feita de material diverso do que compõe aquela opacidade apontada há pouco; ela decorre de uma série de procedimentos e cuidados do tipógrafo ao interpretar, tal como um músico escolhendo as melhores dinâmicas e articulações para a execução de uma partitura, o texto a ser diagramado. Por outro lado, na corriqueira fala cotidiana, a referencialidade faz-se predominante; os signos dessa fala, como diria Charles Morris via Decio Pignatari, são *signos-para*³⁷. Não é difícil perceber: a depreender das proposições de Bringhurst, uma diferença básica se estabelece entre a transparência tipográfica e a opacidade expressiva da linguagem referencial: naquela primeira, existe o planejamento, a busca por se fazer presente de maneira sutil; uma “trilha sonora” que, em diversos momentos, dá a medida do texto, concorre para sua melhor apresentação sem ocupar o centro do interesse.

³⁷ “Um signo-para conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extra-verbal, 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 nele mesmo, é signo de alguma coisa – quer ser essa coisa sem poder sê-lo.” (PIGNATARI, 1977: 5)

No poema abaixo, que encerra o volume *Poesia (1949-1979)*, a legibilidade desempenha papel importante.



Mas, antes, pelas dificuldades que oferece à leitura. Até que descobramos um sentido/ direção para a leitura das palavras, é possível que algum tempo se passe. É nesse tempo, de dificuldade interpretativa, que atua um dos traços expressivos mais importantes do poema: ainda que se afirme que “tudo está dito tudo está visto”, esse tudo não se entrega fácil. As letras soldam-se umas às outras, provocando o emaranhado, a confusão, a polissemia. As palavras perdem seus limites, podendo-se, quase, falar, de um único caractere complexo compondo o poema. Por outro lado, vencida a barreira inicial, da legibilidade, os versos, na leitura que fazemos ao traçar uma linha vertical dividindo o poema, revelam uma organização tímbrica e rítmica que se polariza aos percalços do primeiro contato: *tudo está dito/ tudo está visto/ nada é perdido// nada é perfeito/ eis o imprevisto/ tudo é infinito*. Observe-se que, à possível dureza da leitura inicial, contrapõe-se a fluidez de um ritmo ternário: **tu/does/ta/di/to/-/tu/does/ta/vis/to/-/**. É interessante perceber que esse fato, a presença de um compasso ímpar, ganha

Entretanto, em “Lixo”, não obstante o uso de uma fonte decorativa, percebemos, após um olhar mais cuidadoso, que a ornamentação das letras serve a um propósito diagramático.

Um engenhoso processo antitético, e ao mesmo tempo aproximativo, é delineado pelos pólos *lixo* e *luxo*. Essas palavras, que bem poderiam estar, como forma de acentuar sua oposição, uma ao lado da outra, encontram-se imbricadas, *luxo* dentro de *lixo*, numa intensificação/ condensação da ironia e dos contrários que, como se vê no poema, não são tão distintos assim. Dessa forma, a presença de *luxo* é a condição de existência de *lixo*, dado que o primeiro termo é o que constitui o corpo das letras do segundo. Por outro lado, sem a presença de *lixo*, *luxo* não teria a expressividade que tem, uma vez que é na *relação* entre vocábulos que grande parte da força do poema reside. O processo diagramático se resolve, então, a favor não de um objeto concreto mas de uma idéia, de um conceito: o diagrama, nesse poema, é a materialização de uma metáfora: *lixo*>*luxo*; *luxo*<*lixo*.

Se tomarmos em conta os posicionamentos de Philadelpho Menezes, transcritos acima, veremos o quanto “Lixo” não se enquadra na categoria poema-embalagem. Os detalhes e traços das letras que compõem a palavra *luxo* permitem-nos classificar essa fonte como um tipo ornamental, é fato. Porém, Augusto de Campos tira proveito expressivo dessa ornamentação, fazendo com que ela não se apresente meramente decorativa ou assessória. Assim, o contraste e a aproximação entre *lixo* e *luxo* acentua-se, não só pelo jogo quase anagramático entre duas palavras que diferem unicamente em uma letra (*i/u*, no caso), mas porque o desenho de cada letra traz um quê de, mais que luxuoso, extra-vagante.

Por meio de traços precisos - indicando ora um sem número de chaves de leitura ora um foco específico em determinado ponto -, temos percebido, no percurso deste trabalho, o corpo das palavras, bem como sua disposição no papel, informando os sentidos dos poemas.

Uma dança.

Pound (1976), na sua conhecida classificação³⁹, associa esse termo ao intelecto, à *logopéia*. Nada nos impede de associá-lo às imagens do poema. Não só à sua imagética mas também, e principalmente, à sua visualidade concreta. A noção de dança, por sua vez, de coreografia dos caracteres, conduz à noção mais elementar de *movimento*.

O ESPAÇO NEGRO DA PÁGINA

Um livro como *Stelegramas*, reunindo poemas de 1975 a 1978, oferece pequenas peças que, embora apresentem, aqui e ali, aquela proximidade de significados e de significantes característica do concretismo, constituem-se também em micro-discursos, pequenas anotações acerca de temas que vão da especulação cosmológica às considerações sobre o amor. Entre tais poemas consta o conhecido “O Pulsar”:



³⁹ Pound estabelece três parâmetros de apreciação poética ou, de forma mais sintética, três espécies de poesia: **Melopéia** – a sonoridade das palavras fazendo-se mais evidente, o jogo musical proporcionado pela linguagem deixando mais explícita (mas nem sempre óbvia) a sua força; **Fanopéia** – as imagens (não aquelas destinadas ao olhar apenas) sugeridas pela tessitura do poema. Vemos essas imagens como abstrações, com a imaginação; **Logopéia** – todo o mecanismo de conceitos e idéias mobilizados pelo poema, a “dança do intelecto”. As relações entre as categorias anteriores têm papel preponderante na construção da logopéia, confirmando ou desviando os sentidos das palavras.

Uma das graças desse poema, talvez a mais explícita, está em acharmos uma senha, uma chave alfabética que nos permita interpretar os dois caracteres que se apresentam, logo na primeira palavra, e se repetem em várias outras ao longo do texto. A comparação entre vocábulos que possuem um desses caracteres (como **JAN★LA**, **V★JA** e **QUAS★**) ajuda no trabalho de elucidação; após algumas leituras, a letra **o** se revela sob a esfera (●) e a letra **e** sob a estrela (★).

Partindo dessa resolução, observemos, a princípio, o verbo *ver*, ao final do terceiro verso, posto no imperativo. Numa outra situação, o pedido que esse verbo indica poderia ser tomado apenas como uma informação referencial, o que possivelmente resultaria numa ação extralingüística, para além da leitura do texto. Colocada dessa forma, a leitura de um poema não se diferenciaria tanto da leitura de um anúncio informativo ou mesmo de um panfleto publicitário.

Entretanto (e este é somente um dos motivos que atestam a poeticidade dessa peça), o pulsar a que o quarto verso faz referência, objeto daquele **VEJA**, desenvolve seu movimento na duração exata da leitura do poema. Mais precisamente: é *na* leitura, e em seu movimento, (**OND★ (...)★SQU★C★**), que se desenrola o pulsar. O *veja*, dessa forma, não sugere, a princípio e para além do poema, nenhum outro lugar para onde olharmos. Ou nenhum outro céu.

A conjunção do fundo negro – tomando toda a extensão da página – com os caracteres brancos insinua a imagem de um estrelado céu noturno. Astros que se deslocam na escuridão: a cada linha, o círculo(●), a princípio diminuto, tem seu corpo aumentado; a estrela, contrariamente, do primeiro ao último verso desenvolve uma trajetória de retração, de afastamento. Movimentos em direções opostas que, contudo, se encontram (esfera e estrela em tamanhos proporcionais) no quarto verso, ponto exato em que o poema atinge, verticalmente, o seu meio. Essa idéia de céu se potencializa ao atentarmos para a família de tipos empregada pelo poeta: letras de corpo cheio, algumas das quais cortadas por breves filetes que se comunicam diretamente com o negro da página. É oportuno observarmos mais de perto essa tipologia.

Construída pelo designer norte-americano Milton Glaser, a Baby Teeth não traz a distinção maiúscula/ minúscula, parecendo antes se estruturar num

esquema de caixa-alta/ versaletes. Embora robusta, seus traços, descontraídos, não permitem que a classifiquemos como uma fonte pesada.

**BAYBY TEETH ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ 1234567890**

Tendo à vista o poema de Augusto, percebemos que a), em termos de *letra*, a tipologia de Milton Glaser não prevê o caractere estrela * e b) o círculo que identificamos com a letra **o** parece proceder antes do número **0** (o que é, para efeitos práticos, plausível). Um olhar mais atento a essas formas e percebemos mais um “descompasso” entre as letras do poema e as de Glaser: a letra **q**, no poema, não possui o filete vasante, como a letra **o**. Esses dados nos levam a uma constatação básica: Augusto de Campos, visando à intensificação dos efeitos expressivos do poema, interfere na forma de algumas letras. No universo da tipografia, esse procedimento, mesmo mirando outros resultados, não é incomum.

Jan Tschichold (1902-1974), uma das figuras mais determinantes para a tipografia do século XX, esteve ligado a posicionamentos estéticos significativamente heterogêneos. Sua obra de 1928, *A nova tipografia*, estabelece relações entre os princípios do design tipográfico e as tendências artísticas então em voga, como o Construtivismo russo e o De Stijl, por exemplo⁴⁰. Tschichold propunha, nesse período, a assimetria, com bases racionais, para diagramação tipográfica. No começo da segunda metade do século, porém, protagonizou uma

⁴⁰ Conforme Paulo Heintlinger, em artigo sobre o tipógrafo suíço no site Tipógrafos, “Para Tschichold, o importante da **nova tipografia** era adaptar-se à necessidade principal dos leitores: menos tempo disponível para absorver as informações. Assim, professa a favor de uma tipografia em conformidade com o tempo em que vive, cujas características principais colocariam a mensagem numa situação de mínimo ruído, através da economia e precisão de elementos. A maior parte dos impressos anteriores à **nova tipografia** trazia uma paginação centralizada, bordas decorativas e uma eclética mistura de diversos tipos. A ausência de dinamismo do eixo central incomoda extremamente Tschichold, que o considera pretensioso e antiquado, por impor uma rigidez artificial aos layouts. Em oposição a esta estética, ele propõe que a forma derive sempre da função do texto. Para atingir a disposição ideal, seria imprescindível incorporar a assimetria, valorizar os espaços brancos, explorar os contrastes e fazer uma utilização inteligente da cor.” Colhido em <http://tipografos.net/designers/tschichold.html> a 23/ 06/ 2008.

mudança vigorosa em seus princípios e práticas: a *nova tipografia* cedeu lugar aos preceitos clássicos, presentes em períodos como o renascimento e o romantismo. Fruto dessa fase é o tipo Sabon, de inspiração renascentista, projetada em 1967 com referência nos desenhos de Claude Garamond no século XVI.

Retomando “O Pulsar”, é oportuno observar as considerações de Priscila L. Farias, na introdução de seu *Tipografia digital: o impacto das novas tecnologias*.

As novas tecnologias parecem ter enfatizado a relatividade dos limites entre os momentos da criação de uma nova fonte e seu uso: Como separar os processos de criação de novos caracteres de sua atualização em um layout? A partir de que ponto um usuário que manipula e distorce uma fonte já existente pode ser considerado o autor de uma nova fonte? (FARIAS, 2000: 13)

Observe-se que, por *manipulação* e *distorção*, podemos entender um número considerável de procedimentos. O simples uso de uma mesma fonte em layouts diversos já confere variações relevantes às letras. Contudo, essas intervenções podem chegar a um grau mais intenso: alterações na morfologia tipográfica, tais como a inclusão de outros traços, incorporação de ruídos diversos até modificações nos *kernings* (espaçamento) das fontes.

Assim, o layout que é a página negra de “O Pulsar” confere a Augusto de Campos participação na Baby Teeth de Milton Glaser ou indica apenas mais um uso possível para essa tipologia? Não me parece que alguma dessas alternativas possa ser refutada definitivamente. Porém, a segunda *parece* sustentar-se apenas se esse *uso possível* for entendido de forma análoga ao modo como Jakobson entendeu a linguagem poética, definindo-a como “um dos usos possíveis da linguagem”. Em outras palavras: esse uso possível, específico, não é um uso qualquer.

Quanto à primeira questão, é conveniente lembrar que, não de hoje, o termo tipografia, longe de referir-se apenas a uma prática de oficinas, abarca uma gama imensa de campos de atuação, um número imenso de procedimentos,

relativos não só ao universo e à problemática dos caracteres. No caso em questão isso fica patente em vários dos aspectos do poema: a cor da página e das letras; o fato de a página ser des/dobrável (o poema está duplamente fechado no livro, possibilitando um emergir, por etapas, da imagem do céu noturno); os símbolos não previstos pela tipologia. A maior distância entre duas palavras numa mesma linha dá-se no quinto verso:



ABRAÇO D* ANOS LUZ

Uma iconização do espaço (pensando o termo aqui de forma polissêmica). São todos, esses, movimentos desencadeados pelo poeta; movimentos, digamos, de sua autoria.

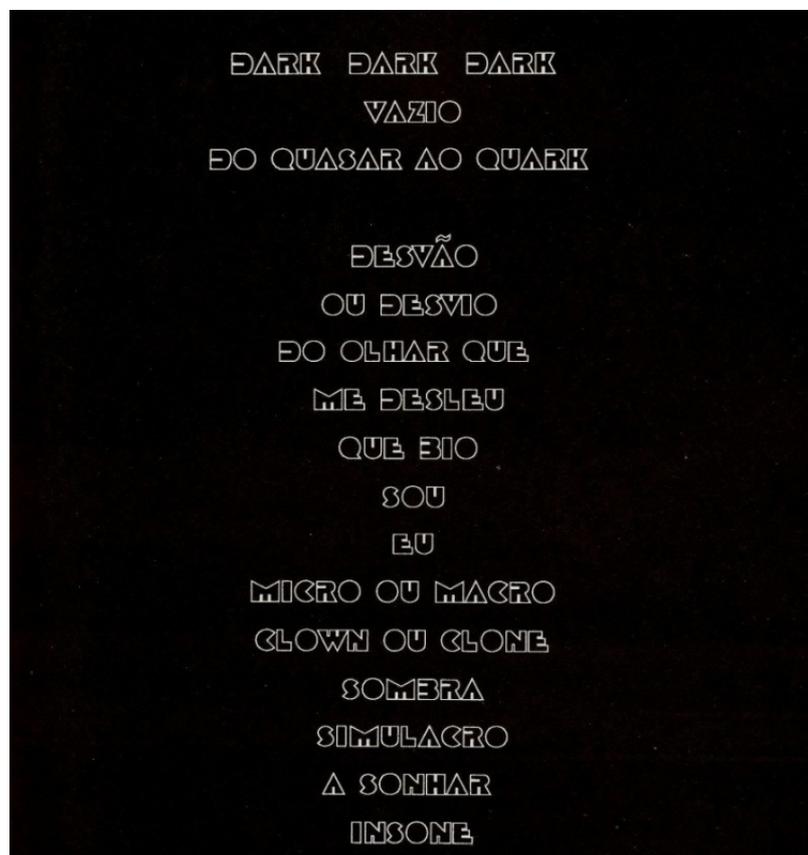
Em *Despoesia*, de 1994, a Baby Teeth comparece em quatro momentos. Primeiramente, na contracapa do livro; em cabeçalho - **▲ FLOR FLORE. ▲ ARANHA TECE. ● POETA POETA** - e em rodapé - **● QUER ● VEJAM QUER NÃO, ELE PULSA. ● PULSAR QUASE MUDO**. Este último verso é citação quase integral do quarto verso de *O pulsar*; embora os “os” permaneçam como círculos, os “es” não se apresentam como estrelas⁴¹.

Dentro do livro, encontramos a Baby Teeth nos poemas “nuvem-espelho para sinisgalli” (1981), “bio” (1993) e “minuto” (1994). Cada um deles imprime conformações diversas às letras. Como acontece em “O Pulsar”, as páginas, nesses três poemas (de forma particular em *minuto*) envolvem as letras num espaço escuro. Limitaremos nossa análise ao segundo dos poemas.

Em “bio”, poema que podemos associar (junto a outros como *sos*, *pó do cosmo*, *quasar* e o próprio “O Pulsar”) a uma diretriz em que as inquietações científicas e cosmogônicas dão a tônica do discurso poético, as letras apresentam-se sem preenchimento; apenas um sucinto contorno branco dá-lhes forma. Por isso, o interior das letras e o espaço que as rodeia compõem-se da mesma matéria:

⁴¹ É bom notar: nessa transição/ migração tipográfica das páginas de *VIVA VAIA* à contracapa de *Despoesia*, um pequeno dado indica intransição: se flor transita a um flore e aranha resvala para um tece, o poeta, autotélico, poeta.

o escuro. Ou, para usarmos uma analogia que vem bem a propósito, essas letras, tal como se dá no universo da Física subatômica, são formadas principalmente de vazios.



O negror da página, aqui, parece corresponder a um processo de iconização mais complexo do que aquele que se passa em “O Pulsar”. Se, neste, a escuridão em que estavam imersas as letras aproximava-se da escuridão do céu à noite (embora, por meio de um espelhamento metafórico, tenhamos direcionado nosso olhar para o céu da leitura do poema), em “bio” ela é de tal forma múltipla que se estende do **QUASAR AO QUARK**. Polarização estabelecida entre duas instâncias físicas, materiais.

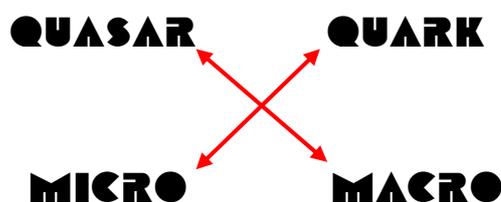
Tendo seu nome derivado da expressão *QUASi-stellar object* (dada a sua semelhança aparente com uma estrela), os quasares se inscrevem no espaço das investigações astronômicas. Embora manifestem grandes espectros radioativos, têm contrapartida visual quase nula, quando a têm. Captados inicialmente com rádio-telescópios, a sua detecção ótica, quando possível, revela um objeto

semelhante a uma estrela – daí a expressão que lhe dá nome. Detalhe importante, os quasares, mesmo emitindo mais energia que qualquer galáxia conhecida, são dos objetos astronômicos mais distantes de que se tem notícia.

Acerca dos quarks, Marcelo Gleiser (2006: 390), em glossário à sua *A dança do universo*, informa-nos:

Constituintes elementares dos prótons, nêutrons e todas as outras partículas que interagem através da força nuclear forte. Atualmente, existem seis tipos de quarks, todos observados indiretamente em aceleradores de partículas.

Dessa forma, com base nas próprias disposições do poema, podemos traçar um primeiro esquema entre os termos:

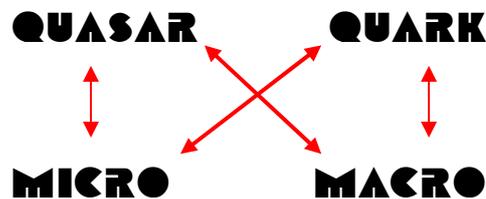


A escolha lingüística de Augusto mimetiza uma escala de fronteiras. Micro e macro. Mas, como sugerem as definições acima: *quasares*, a bilhões de anos-luz, estão distantes do nosso tato; *quarks*, invisíveis a olho nu, não se prestam a observações como partículas isoladas. Limites que não se inscrevem no campo das certezas absolutas⁴².

⁴² É oportuno atentar para o que escreve Marcelo Gleiser: “O estudo da Física moderna pode ser bem frustrante. Quando estudantes são introduzidos pela primeira vez às idéias da teoria da relatividade e da mecânica quântica, sua perplexidade é quase sempre acompanhada por um grande ceticismo. Essas teoria têm algo de absurdo, algo que parece contradizer nosso bom senso. (...) Infelizmente, bom senso não nos ajuda muito a lidar com esses fenômenos. (...) À primeira vista, fenômenos relativísticos ou quânticos parecem bizarros porque estão muito além de nossa realidade imediata, inacessíveis aos nossos sentidos; eles não fazem parte dos fenômenos abarcados pelo nosso “bom senso”. De fato, apenas a velocidades comparáveis com a velocidade da luz é que efeitos como o encolher de objetos em movimento ou alterações no fluxo do tempo são mensuráveis; a dualidade onda-partícula é apenas relevante para objetos na escala atômica; os efeitos da matéria sobre a geometria do espaço ou sobre o fluxo do tempo são desprezíveis para objetos mais leves que as estrelas. Já que ordinariamente lidamos com objetos lentos (se comparados à velocidade da luz), grandes (quando confrontados com as dimensões de um átomo) e leves (em comparação às estrelas), nossa percepção do mundo natural é bastante limitada. (...) Fenômenos relativísticos ou quânticos são bizarros apenas se vistos por nossa percepção limitada

Entretanto, até essa polarização pode perder a estabilidade.

Ainda que pertencendo à esfera sub-atômica (ou por isso mesmo), os quarks estão presentes em todo o universo, permitindo-nos situá-los numa macro-dimensão. Por outro lado, os quasares, mesmo de dimensões astronômicas, devido à sua distância se apresentam, no campo ótico de um observador na Terra, de modo pontual, confundindo-se a uma estrela. Reformulando o esquema apresentado há pouco, teríamos algo como:



Atente-se para a sutileza do mecanismo instaurado por essas imagens. Identificar o binômio micro/ macro, por meio dos sentidos de *quark* e *quasar*, é apenas uma parte, inicial, da elucidação expressiva do poema. *Micro* e *macro* estabeleceriam, assim, os pólos, os limites do espaço em que se desdobra a vida. Porém, *quark* e *quasar*, inscrevendo-se numa esfera de múltiplas possibilidades de leitura, sugerem que esses pólos, esses limites não são tão assim estáveis.

Dark dark dark, as três batidas iniciais do poema parecem reiterar essa amplitude: o escuro deixa indistinto o contorno das coisas. Limites de sombra; *bio*, termo que reduz a vida a um prefixo ao tempo em que lhe envolve em considerações existenciais. Limites precisos: nenhuma letra ou palavra foge à justificação centralizada do poema.

Se conseguíssemos reunir toda a massa de tinta branca contida nesse poema, talvez pudéssemos preencher cinco ou seis caracteres, tal como são

da realidade. Com mentes abertas, o que antes não parecia fazer sentido torna-se fascinante. (GLEISER, 2006: 242-243)

cheios em “O pulsar”. Mas já então o poema perderia seu sentido. Se não fosse tão contundente o escuro, tão filigrânicas as letras, aquele **EU** – para além de ser a única palavra do 10º verso - não seria também o signo maior da solidão que o poema aponta.

DATILOGRAFIA DIGITAL

Os incunábulos e os tipos modernos como os Bodoni e os Walbaum polarizam-se como símbolos dos gestos do corpo. Os primeiros pautando-se pela obediência à manuscritura medieval e pré-renascentista, os segundos pelo apagamento da artesanaria entre mão e pena.

Essa dança tecnológica, que se espraia por diversos tempos e campos, não pára de atualizar-se. Pedais de guitarra que se mostram mais avançados quanto mais reproduzam sons *vintage*; *plugins* de áudio que robotizam as vozes ou lhes acrescentam o chiado do vinil.

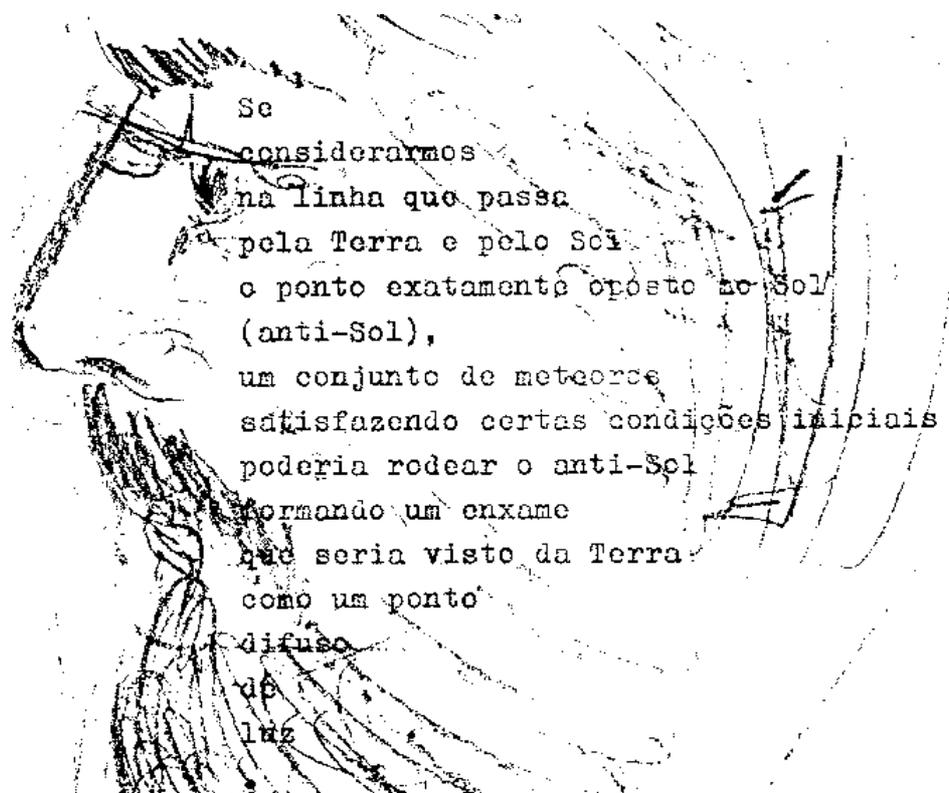
No campo da tipografia digital, se as fontes **bitmaps** ou **pixelizadas** (motivadas, a princípio, pelos limites de baixa resolução dos monitores⁴³) afastam-se da feitura caligráfica pelo muito que trazem da “impessoalidade” do computador, por outro lado nenhum bom pacote de fontes pode prescindir de uma fonte *manuscrita*. Entre um extremo e outro (nem tão extremos assim), podemos localizar as fontes **datiloscritas** ou **datilográficas**.

Na era digital, as fontes que se inspiram na escrita das máquinas de escrever parecem desempenhar um papel semelhante aos tipos que, desde a

⁴³ Conforme nos informa Flavio Vinicius Cauduro, as fontes bitmaps são “formas tipográficas inspiradas numa opção que anteriormente era uma limitação; resultam de tipos alfanuméricos gerados obedecendo a uma matriz retangular de pixels (*bitmap*) de baixa resolução, característica das primeiras fontes digitais produzidas para impressoras de agulha e para uso nas telas de videogames, de monitores de computadores, displays eletrônicos em geral e em displays de cristal líquido de relógios e calculadoras digitais.” (CAUDURO, 2002: 3)

renascença, se inspiraram na escrita manual⁴⁴. Fazer uso dessas fontes pode indicar, hoje, entre outras coisas, a busca de um revivalismo tecnológico.

Na obra de Augusto de Campos, o datiloscrito aparece pela primeira vez⁴⁵ no poema “Roland” (1980), de Despoesia, composto da sobreposição de um trecho da pesquisa de mestrado e de uma caricatura de Roland de Azeredo, filho do poeta.



⁴⁴ Lembremo-nos que identificamos as serifas como um dos elementos centrais na caracterização das fontes antigas e modernas.

⁴⁵ É importante ressaltar, entretanto, que a escrita datilográfica acompanha o trabalho de Augusto desde o começo de seu percurso, conforme podemos deduzir de nota de Haroldo de Campos referente ao poema concreto, mais à frente.

Ainda em Despoesia, encontramos “dp” (1987), poema para Decio Pignatari:

a geléia geral
que te deve até o nome
não engoliu o teu
decio pignatari
medula e osso
não emparedaram
teu coração carbonário
capaz de pedra
e pedrada
de avanço e de avesso
de pensar o impensável
ler o ilisível
signar o insignável
de quebrar a cera
e pedir perdão
oswald pound dante
vão compondo
um pouco
o teu perfil cortante
de mallarmé calabrês
que acaso osasco
lançou nos dados
para um lance de três
e no entanto
e no entanto
ninguém tanto
quis vida
como o teu
quimorte
LIFE organismo hombre
o bioamor de ser
humano
sem chorar ou vender
tô pra vocês
para per por
os teus 60
e com ternura
a minha mão
de irmão
mano

Motivado pelos sessenta anos do amigo, Augusto compõe-lhe um poema em que a permanência do trabalho poético/ teórico, as referências comuns (Oswald, Pound), o tempo e a amizade são celebrados. Em versos curtos, num jogo sutil e bem urdido de ritmo e rima, o perfil de Decio é desenhado. Curioso pensar que o arranjo visual desse poema o aproxima da figuratividade de um caligrama, forma poética a que Augusto faz ressalvas, como já indicado neste mesmo capítulo. Por outro lado, não é à simplicidade de traços da Futura ou da Helvetica que o poeta recorre (tipos que, de algum modo, marcam uma fase comum da trajetória dos dois poetas parceiros de movimento): Augusto apresenta o poema como se o tivesse escrito à máquina (o que não é uma possibilidade de todo descartável). É curioso perceber que o uso do datiloscrito,

em Despoesia, recai sobre poemas que, de um modo ou outro, mantêm ligação com a afetividade. No caso de “dp”, temos mesmo um tom mais próximo da conversa.

Entretanto, é em seu último volume de poemas que encontramos, a meu ver, o exemplo mais significativo do uso de uma fonte datiloscrita na poesia de Augusto de Campos.

Quando surgem, no Brasil da década de 1950, os primeiros artigos contendo referências à poesia concreta, prática artística muitas vezes apontada como hermética, outras vezes chamada de “fria e desumana”⁴⁶, a noção de *novo* e de *vanguarda* difere sobremaneira da idéia de um marco zero, característica encontrada, por exemplo, em uma vanguarda de começo de século como o Futurismo italiano.

Os já citados artigos *Poesia, estrutura* e *Poesia, ideograma* podem ser vistos como um dos primeiros esforços, no Brasil, de se traçar uma linha condutora e um repertório amplo para a poesia contemporânea; um panorama que se estenderia de Mallarmé até aquele momento. Figuram, nesses textos, nomes como os do já referido autor de *Un Coup De Dés*, além de Apollinaire, James Joyce, Ezra Pound, e.e. cummings. Nas décadas seguintes, o repertório dos concretos, já de início amplo, alarga-se de modo considerável. Não apenas por meio de referências e ensaios dedicados a poetas outros, mas também através de uma prática que viria a ser uma das mais inventivas formas de crítica literária⁴⁷ do grupo paulistano, particularmente de Augusto de Campos: a *transcrição*, ou *tradução criativa*, para usarmos termos de Haroldo de Campos.

Essas considerações apontam para um dado fundamental em Augusto: sua perspectiva poética e teórica contempla, freqüentemente, o diálogo com o trabalho de outros artistas, sejam eles poetas ou não. Essa a razão de

⁴⁶ CAMPOS, Augusto. “Soneterapia”. Navilouca. Rio de Janeiro: Edições Gernasa e artes gráficas Ltda, s/d, Edição única.

⁴⁷ Ainda que, para alguns, seja discutível a idéia de tradução como crítica literária, em Augusto de Campos, a escolha dos poetas a serem traduzidos, a proposta de *tradução criativa* ou *transcrição*, os prefácios e notas que acompanham as traduções, entre outros fatores, mantêm uma visível coerência com os pressupostos de seus textos mais propriamente teóricos.

encontrarmos, ao longo da obra augustiana, poemas referentes e/ou dedicados a Basho, Anton Webern, John Cage, Maiakovski, entre outros. No âmbito da literatura brasileira, podemos citar, a publicação (em parceria com Haroldo de Campos) da *ReVisão de Sousandrade* (1964), da *ReVisão de Kilkerry* (1970), artigos sobre Gregório de Matos e, de modo especial, menções à poética de João Cabral de Melo Neto.

Carlos Drummond de Andrade, até então, não havia figurado como referência de Augusto. No poema sobre o qual nos deteremos, a seguir, um verso de Drummond é o mote verbal para que Augusto desenvolva uma de suas mais engenhosas reflexões metalingüísticas. Sem que nenhum dos constituintes do poema seja necessariamente o mais importante (o que indica o raro equilíbrio entre os elementos mais estritamente verbais e visuais), buscaremos apontar os procedimentos de organização tipográfica, bem como suas conseqüências para a expressividade deste que é um dos mais representativos poemas de Augusto de Campos.

PROCURA DA POESIA

72

Em 1945, Drummond lança *A Rosa do Povo*, livro que tem como um dos panos de fundo os acontecimentos da Segunda Grande Guerra e que marca/reforça uma das facetas mais vigorosas de sua poesia – o comprometimento social. É interessante notar que esse tema ocupa um significativo espaço no temário drummondiano, em especial em obras compreendidas na década de 1940, como *Sentimento do Mundo* e a já referida *Rosa do Povo*.

Enfrentando a problemática entre comunicabilidade/qualidade artística⁴⁸, Drummond nos oferece poemas em que a preocupação com o fazer poético alia-se ao comprometimento social. É o que se dá em “Procura da Poesia”, texto que é,

⁴⁸ Segundo SECHIN (1999; 69), “A poesia explicitamente social costuma ser criticada por uma dupla ineficácia: por não atingir o grande público, fracassaria como instrumento efetivo das transformações que prega; e, por precisar atingi-lo, tampouco se realizaria como objeto estético, sujeita a um imperativo de comunicabilidade imediata simetricamente inverso a um patamar mais consistente de elaboração formal.”

significativamente, o segundo poema de *A Rosa do Povo*. Transcrevo alguns trechos:

Procura da Poesia

Não faças versos sobre acontecimentos.

Não há criação nem morte perante a poesia.

Diante dela, a vida é um sol estático,

não aquece nem ilumina.

As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.

Não faças poesia com o corpo, esse excelente,

completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica. (...)

O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia. (...)

O canto não é a natureza

nem os homens em sociedade.

Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.

A poesia (não tires poesia das coisas)

elide sujeito e objeto. (...)

Não recomponhas

tua sepultada e merencória infância. (...) ⁴⁹

Temos, com o poema acima, um dos mais lúcidos exemplos de perquirição metalingüística, num contraponto bem claro ao derramamento verbo-sentimental, a uma poesia discursiva, especialmente quando tratando de temas tão caros e recorrentes como o amor e a própria arte poética. É possível ler o poema de Drummond não só como um metapoema, mas também como um poema manifesto; pela via da negação, encontramos indicações possíveis de como conceber a poesia.

A negatividade ou, antes, a palavra *não* aparece ligada a uma série de imperativos que vão, aos poucos, em forma de conselhos, reduzindo as

⁴⁹ DRUMMOND: 1983, p. 15

possibilidades temáticas de um possível poema. É curioso atentar para o fato de *Claro Enigma*, livro da década de 1950, responsável por mais uma mudança de direção na poesia drummondiana, ter por epígrafe um verso de Paul Valéry - “les événements m’ennuient” - que parece guardar uma consonância nada ingênua com o primeiro verso de *Procura da Poesia* - “Não faça versos sobre acontecimentos”. Esse é, então, um poema que se pensa ou, antes, pensa a própria linguagem poética, suas especificidades e alcances⁵⁰.

NÃO

No primeiro poema do livro *NÃO* (2003), de Augusto de Campos, por meio da negação como mote, tal como no poema de Drummond, fica evidenciada uma discussão sobre a idéia, entre outras, de que a poesia não precisa restringir-se às dores e amores e afins; uma discussão, em suma, metalingüística. É curioso notar que este poema, além de constituir o segundo texto do livro, é também o poema que dá título ao volume.

Se lhe retirarmos apenas as suas palavras,

*Não/meuamordor/nãóepoesia/amarviverm/orrera
nda/nãóepoesia//escreverp/oucooumui/tocalarfal
araindan/ãóepoesia//humanoau/tênticos/inserom
a/saindanã/oépoesia//transpi/ratodoo/diamasa/in
danão/époesia//aliond/ehápoe/siaain/danãoé/poes
ia//desaf/iamas/ainda/nãóép/oesia//rima/sain/da
nã/oépo/esia//équ/ase/poe/sia/mas//ai/nd/an/ã/
ép//oesia*

teremos um conjunto de frases que se concentra em torno do núcleo “ainda não é poesia”. Curiosamente, no poema de Drummond, há o verso “O que pensas e sentes, isso ***ainda não é poesia***”⁵¹.

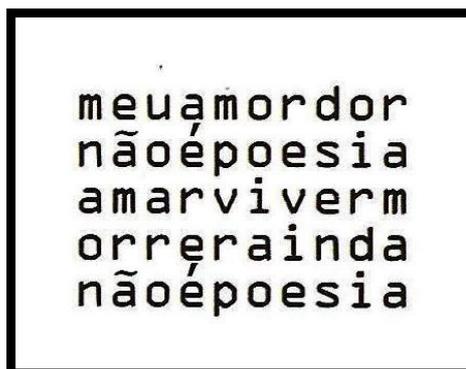
⁵⁰ Conforme Teixeira Coelho (1995: p. 44), Antes de falar de qualquer coisa, antes de apontar para qualquer realidade exterior, a obra da modernidade fala de si, isto é, fala de sua especificidade, a linguagem, para a qual aponta o tempo todo.

⁵¹ Grifo meu.

Considerando que “NÃO” estrutura-se em torno de um “ainda não”, é possível pensar que Augusto, leitor/crítico agudo da Literatura Brasileira, parece propor sua discussão sobre a poesia a partir de um diálogo com o texto drummondiano. Entretanto, em “Não”, o tema do poema é abordado tanto pelos *significados* (num entendimento mais corriqueiro de informação semântica) das palavras quanto pela *disposição* das mesmas no espaço do papel, esse também diagramado de forma a, a cada página (11, ao todo), suprimir as colunas verticais do poema, o que provoca uma conseqüente supressão de palavras. Ao fim do percurso, na última página, a fragmentação resulta numa única linha vertical - contraponto às 10 linhas do início do poema -, em que o signo lingüístico central, *poesia*, encontra-se transmutado numa *oesia*.



Esse processo é resultado de uma organização geométrica dos versos, de uma diretriz racional que beira o cálculo matemático. O número de linhas (6) não se altera ao longo de todo o poema; por seu turno, os traços verticais, como dito há pouco, são suprimidos, um por página, até a *oesia*. Exatamente por conta desse imperativo da gradativa supressão, algumas frases têm suas palavras interrompidas em lugares não previstos pela divisão silábica do português. Num movimento parecido ao que faz a enunciação do poema, listando negativamente a matéria da poesia, as palavras, aqui, são tomadas de modo a desautomatizar seus usos, as letras organizadas como dígitos (Cf. LIMA: 2004).



Os editores de texto são habilitados a calcular, conforme o tipo de justificação que se use, o espaçamento entre as letras e palavras. Em geral, quando se usa a justificação somente à esquerda o espaçamento não se altera, permanecendo uniforme ao longo de todo o texto; já quando se usa justificar também à direita, o espaçamento sofre variação, ocorrendo às vezes de termos acentuados espaços em braço entre as palavras. Uma consequência desse último tipo de justificação é que, de uma linha para outra, os espaços em que estão circunscritas as letras se tornam móveis, não sendo possível traçar, por sobre o texto, uma grade válida para todas as linhas. Numa página produzida por uma máquina datilográfica antiga, contudo, é possível pensar numa grade em que, por exemplo, a 7ª letra da primeira linha esteja alinhada, verticalmente, com a 7ª letra da última linha. Essa característica da datilografia foi, inclusive, ressaltada por Haroldo de Campos, ainda na década de 1960:

Para começar, o poema concreto – como o quadro concreto pintado a revólver – é composto diretamente à máquina: o espaçamento fixo e a regularidade dos tipos permitem, com esse instrumento de trabalho típico do homem moderno, um maior controle dos elementos em jogo do que, evidentemente, ocorreria na peça manuscrita. (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975: 96)

O recurso do alinhamento fixo foi explorado por Augusto em “Não”. Mas há outras significativas diferenças em relação às páginas daqueles poemas observados na seção anterior: naqueles, a escuridão da página era interrompida apenas pelo branco das letras; em “Não”, um quadrado branco, em que se situam as letras do poema, se inscreve num quadrado maior, negro, que é a própria

dimensão da página. Esse arranjo favorece e direciona a visualização do corpo do texto, principal elemento tipográfico do poema. E aqui, mais uma distinção: em vez da descontraída Baby Teeth, encontramos um tipo que guarda muita familiaridade com as letras de uma máquina de escrever. Porém, uma comparação mais atenta entre os tipos de “Nãõ” e de “dp”

```
      a geléiã geral
que te deve até o nome
      não engoliu o teu
          décio pignatari
              medula e osso
          não emparedaram
teu coração carbonário
```

e percebemos: neste último, pequenas inconsistências de cor no corpo da letra, vestígio da textura da fita datilográfica, fazem da página/ poema a reprodução de um autêntico datilioscrito. No caso de “Nãõ”, entretanto, a uniformidade da cor e o próprio formato das letras concorrem para que identifiquemos que se trata de uma estilização de uma fonte datilográfica. Em outras palavras: é muito provável que “dp” tenha sido escrito à máquina de escrever para posterior reprodução nas páginas de *Despoesia*; já a tipologia usada em “Nãõ”, embora guarde nítida ligação com a escrita datilográfica, apresenta-se mais como uma sua versão digital. No “Nãõfácio” de *Nãõ* (o livro), Augusto declara que “Nãõ” (o poema), escrito em 1991 em versão xerografada, é seu último datilioscrito. Se associarmos essa informação ao uso da estilização da fonte a que nos referimos acima, poderíamos supor que Augusto se “despede” um tipo de recurso tipográfico apontando se não para a sua superação, para a sua atualização. Mais uma negativa nesse poemas de negativas.

Note-se, também, que, ainda que trabalhe com o motivo da negação e da supressão, esse é o maior poema do livro; na busca de apontar o que ainda não é poesia, dá-se o contraditório movimento que alonga o poema à medida que subtrai seus versos. Significativamente, o último verso, além de apontar para uma *oesia*, para uma poesia fraturada, exige do olho, para ser lido, um movimento diverso daquele exigido pela costumeira leitura horizontal-da-direita-para-a-

esquerda: lemos de cima para baixo. Somem-se a estas considerações outras possíveis indicações de negação: o formato da obra, um quadrado que nega a rotineira retangularidade do objeto livro; a predominância de espaços negros em contraposição aos comuns espaços em branco da maioria dos outros poemas.

Negando, esse poema se coloca como uma das mais incisivas afirmações poéticas.

CONCLUSÃO

Nenhum mapeamento sério sobre a problemática visual na poesia contemporânea brasileira pode deixar de referir-se ao nome de Augusto de Campos. Sua obra poética, embora pouco volumosa em relação aos seus mais de 50 anos de poesia, é um imenso leque de experiências poemáticas, visuais sobretudo. Poemas em versificação tradicional, poemas com letras de cores diversas, poemas sem palavras. De um canto a outro, entretanto, o princípio *verbivocovisual* pendeu, o mais das vezes, para o *verbi*. Mesmo a visualidade geométrica dos poemas concretos de Augusto é uma visualidade informada pela palavra (Cf. MENEZES, 1991). Em outros termos, a “crise do verso” não aponta, em Augusto, para o fim da palavra poética. Essa é uma das razões de existência deste trabalho de dissertação.

Ao longo de meu texto, busquei mapear, nos livros de Augusto, momentos em que a tipografia se fez preponderante para a expressividade de seus poemas. Da adequação tipográfica mais simples de seu primeiro livro, até a aparente simplicidade na construção tipográfica de um poema como “bio”.

Embora derive de *tipos* – o que lhe vincula inicialmente ao âmbito verbal e à feitura manual desenvolvida em oficinas -, a tipografia continua emprestando seu nome a práticas e artistas que nunca viram uma caixa de composição manual. É o que nos permite falar, no fim das contas, de tipografia digital. Conservando-lhe o princípio de atividade artístico-tecnológico, Augusto de Campos imprime à tipografia, entendida num sentido amplo, um estatuto poético. Seja por meio de uma máquina de escrever ou através de poemas animados em versão digital.

A análise de alguns desses poemas, acredito, pôs à mostra o fato de ser a *relação* entre poeta e seus materiais o grande pivô da expressividade poética. Por outro lado, a noção de desenho, inicialmente ligada às letras, me instiga, neste momento em que termino uma etapa de minha pesquisa, a prever outros desdobramentos.

Esta pesquisa se voltou, até o momento, predominantemente para o âmbito da poesia em seu aspecto gráfico, seja nas páginas de livros, seja no monitor de um computador, seja ainda em outros suportes. Os poemas de Augusto de Campos, como vimos, foram os condutores principais desse percurso. Longe de considerar que a pesquisa tenha dado conta de toda a problemática envolvida na relação do poeta com a tipografia, disponho-me, entretanto, a reconfigurar o andamento da investigação, com vistas ao trabalho de doutoramento.

A mudança de direção visa antes a acrescentar mais um elemento à análise que dar a investigação tipográfica por terminada. O que pretendo, agora, é observar como o aspecto gráfico dos poemas pode constituir-se em elemento condutor de experiências no campo sonoro. Em outras palavras, como a tipografia faz-se partitura para possíveis peças oralizadas e mesmo para peças musicais. Diferentemente de uma leitura tradicional, em que a linearidade da voz é requerida (traga ou não mudanças de inflexão ou prosódia), nas experiências que pretendo estudar, uma paleta imensa de recursos e parâmetros sonoros podem ser mobilizados. De peças que se utilizam exclusivamente da voz a peças que unem à vocalidade o uso de sintetizadores e instrumentos variados.

Inevitavelmente, a referência a trabalhos ligados às poéticas da voz será uma constante. Prevejo um mapeamento histórico que contempla experiências que se deram desde o começo do século XX, com a poesia fonética e posteriormente com a poesia sonora. Mas é importante apontar que centrarei atenção principalmente naquelas propostas que fizeram da relação signo impresso/ palavra vocalizada a diretriz de seus trabalhos. Ora, muitas de tais tendências, circunscrevam-se às vanguardas históricas ou às vanguardas do pós-modernismo, tiveram como mote explícito o colocar-se na contramão da escrita ou, mais precisamente, em oposição à tradição verbal. De um ou outro modo, instiga-me a problematização que essas tendências operam na noção de notação, entendida aqui como um paralelo ou correspondente gráfico de elementos sonoros. Se tivermos em mente o que diz Haroldo de Campos acerca das

composições tipográficas de Lissitzki para poemas de Maikovski poderemos ter idéia do campo vasto que se descortina para a investigação.

Num viés um pouco diferente de procura, pretendo observar também experiências mais ligadas à música. A princípio, não tenciono as realizações mais costumeiras, em que um poema escrito resulta em uma canção. Salvo quando essa canção se estruturar de forma inusual, indo além da simples melodização dos versos. Talvez esclareça pensar no quanto fica evidente a diferença que se estabelece entre a canção do funeral de um lavrador (*Morte e vida severina*), música de Chico Buarque com base no poema de João Cabral de Melo Neto, e *O pulsar*, música de Caetano Veloso sobre poema de Augusto de Campos. No segundo caso, todo o arranjo da música tem como base as disposições gráficas do texto. Isto é, mais que oralizar os versos do poema, Caetano buscou, diagramicamente, correspondências sonoras para elementos visuais.

Esse percurso me levará, como se pode supor, a extrapolar os limites da poesia de Augusto de Campos, até então principal objeto de estudo.

AIPING, Yuan. *Chinês para brasileiros, volume 1*. 2 ed. Rio de Janeiro: Yuan A., 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa: poesia e prosa* (organizada pelo autor) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

ANTUNES, Arnaldo. *Sobre a Origem da Poesia*. Texto incluído no libreto do espetáculo “Doze Poema Para Dançarmos” dirigido por Gisela Moreau, São Paulo, s/d. In: http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=27

ANTUNES, Jorge. (org.) *Uma poética musical brasileira e revolucionária*. Brasília: Sistrum, 2002.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed; Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA SAGRADA. Edição pastoral. Trad., introdução e notas Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

BONFAND, Alain. *A arte abstrata*. Trad. Denise P. Lolito. – Campinas, SP: Papirus, 1996. (Série Ofício de Arte e Forma)

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Trad. Stella Mortinho, Caio Pagano e Lígia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico*. (versão 3.0) Trad. André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRITTO, Paulo Henrique. *Poesia e Memória*. In: PEDROSA, Célia. *Mais Poesia Hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1998.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução Nilson Moulin. – São Paulo: Planeta de Agostini, 2003.

CAMPOS, Augusto de., CAMPOS, Haroldo de., PIGNATARI, Decio. *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)* 2 ed; - São Paulo, Duas Cidades, 1975

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CAMPOS, Haroldo, (org) *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. 4 ed; Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CAUDURO, Flavio Vinicius. *Desconstrução e tipografia*. In: http://www.comunica.unisinos.br/tics/textos/1998/1998_fvc.pdf

CAUDURO, Flavio Vinicius. *Design e transgressão*. In: Revista FAMECOS, nº 16, dezembro 2001; Porto Alegre. No endereço: <http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/16/ao8v1n16.pdf> n

CAUDURO, Flavio Vinicius. *Tipografia Digital pós-moderna*. In: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP15cauduro.pdf

COELHO, Teixeira. *Moderno Pós Moderno*. 3 ed; São Paulo: Iluminuras, 1995.

DE ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Atica, 1996

FARIAS, Priscila L. *Tipografia digital. O impacto das novas tecnologias*. 2 ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2000. (Série Design)

FRANCHETI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. 3 ed. Campinas – São Paulo: Editora da Unicamp, 1993. (Série Teses)

GLEISER, Marcelo. *A Dança do universo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1985.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Trad. Alvaro Cabral. Rio Grande do Sul: Zahar Editores, 1985.

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: noarquitectura*. 5 ed; São Paulo: Perspectiva, 1997

GUIMARÃES, Julio Castañon. *Alguns lances de escrita*. In *Sobre Augusto de Campos*, Flora Sussekind e Julio Castañon Guimarães. (orgs). Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. 75-92

HEITLINGER, Paulo. *Cadernos de Tipografia Nr. 1-9*. Distribuição gratuita em PDF In: www.tipografos.net/cadernos

http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/wtc/i24s_Portuguese.pdf, **nesse artigo há uma análise da Fuga Nº 24 do livro 1 do Cravo Bem Temperado, de Bach, feita por Timothy A. Smith, traduzida por Luiz Henrique Xavier.**

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. 20 ed; Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.

- JAKOBSON, Roman. *Poética em ação*. Seleção, prefácio e organização de João Alexandre Barbosa. – São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- KUBRUSLY, Cláudio Araújo. *O que é Fotografia*. 4ª ed. - 2ª reimp - São Paulo: Brasiliense, 2003.
- LIMA, Luiz Costa. *Duas aproximações ao não como sim*. In: *Sobre Augusto de Campos/ Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães* (org.) Rio de Janeiro: 7 letras: Fundação casa de Rui Barbosa, 2004.
- LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos*. Trad. André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MAIKÓVSKI, Vladimir. *Poemas*. 7 ed; Trad. Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. – São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Trad. e notas José Lino Grünewald. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. 2 ed; Tradução Pedro Maia Soares. – São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia Crítica: antologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- MENEZES, Philadelpho. (org) *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século xx*. São Paulo: EDUC, 1992.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado*. 2 ed. São Paulo: Experimento, 2001.
- MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas – São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.
- MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- MORAES, J. Jota. *O que é música*. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0. Corresponde à 3ª edição, 1ª impressão da Editora Positivo, revista e atualizada do Aurélio Século XXI
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo; rev. téc. Vicente Chechelero – 3 ed. - São Paulo: Cortez, 2001.
- OSTROWER, Fayga Perla. *Universos da arte*. 9 ed; Rio de Janeiro: Campus, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PINGATARI, Décio. *Comunicação Poética*. São Paulo: Martins e Cortez, 1977.

POE, Edgar Allan. *Poesia e Prosa Obras escolhidas*. Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, sd,.

POUND, Ezra Loomis. *A Arte da Poesia: ensaios escolhidos*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. 3 ed; Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

SALGUEIRO, Wilberth Clayton Ferreira. *O verbo, e o voco, no visual: dois exemplos de poesia zen*. In: *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*. Vol. 13. Jul.-dez./2006 Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. 159-170

SANTAELLA, Lucia. *A invenção viva da poesia concreta*. In: www.cronopios.com.br/mnemozine. Fevereiro de 2008

SANTAELLA, Lucia. *A poética antecipatória de Augusto de Campos*. In: *Sobre Augusto de Campos/ Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães (org.)* Rio de Janeiro: 7 letras: Fundação casa de Rui Barbosa, 2004.

SCHURMANN, Ernest. F. *A música como linguagem*. Uma abordagem histórica. São Paulo: Brasiliense, 1989. Co-edição com o Cnpq.

SECHIN, Antônio Carlos. *Os perigos da poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

STEFANI, Gino. *Para entender a música*. Trad. Maria Betânia Amoroso. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

STEINER, George. *Linguagem e Silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rafabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TÁPIA, Marcelo. *Pulsações de sentido em "O Pulsar": uma leitura possível*. In: www.cronopios.com.br/mnemozine. Fevereiro de 2008

THOMAS, Henry e THOMAS, Dana Lee. *Vidas de Grandes Pintores*. Trad. Maria Eugênia Franco. Porto Alegre: Editora Globo, 1968.

VALERY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. - São Paulo: Iluminuras, 1991.

VALLE, Gérson. *Jorge Antunes, uma trajetória de arte e política*. Brasília: Sistrum Esdições Musicais, 2003.

WEEDWOOD, Barbara. *História concisa da lingüística*. Tradução Marcos Bagno. – São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

www.arnaldoantunes.com.br

www.jaguadarte.blogspot.com, espaço virtual do poeta Ricardo Aleixo

www.tipografos.net, site organizado por Paulo Heitlinger, tipógrafo e editor português.

www2.uol.com.br/augustodecampos

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2 ed. rev. e ampl. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. – São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DE AUGUSTO DE CAMPOS:

CAMPOS, Augusto de. *POESIA É RISCO* (CD-livro), antologia poeticomusical, de O Rei Menos o Reino a Despoemas, em colaboração com Cid Campos. Rio de Janeiro: Polygram, 1995.

_____ *DESPOESIA* (1979-1993), São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____ *NÃO*, com CD-Rom CLIP-POEMAS. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____ *VIVA VAIA* (Poesia 1949-1979), São Paulo: Duas Cidades, 1979; 3ª edição, revista e ampliada, Ateliê Editorial, 2001.

_____ *À MARGEM DA MARGEM*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

_____ *MÚSICA DE INVENÇÃO*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

As fontes básicas deste trabalho foram, para o corpo do texto, a **Constantia**, de inspiração renascentista e serifas triangulares, desenhada por John Hudson com referência na fonte Perpetua, de Eric Gill, e, para os títulos, a **TRAJAN PRO**, desenhada por Carol Twombly em 1988, inspirada nas inscrições da coluna de Trajano, datadas de 113 a.C.

