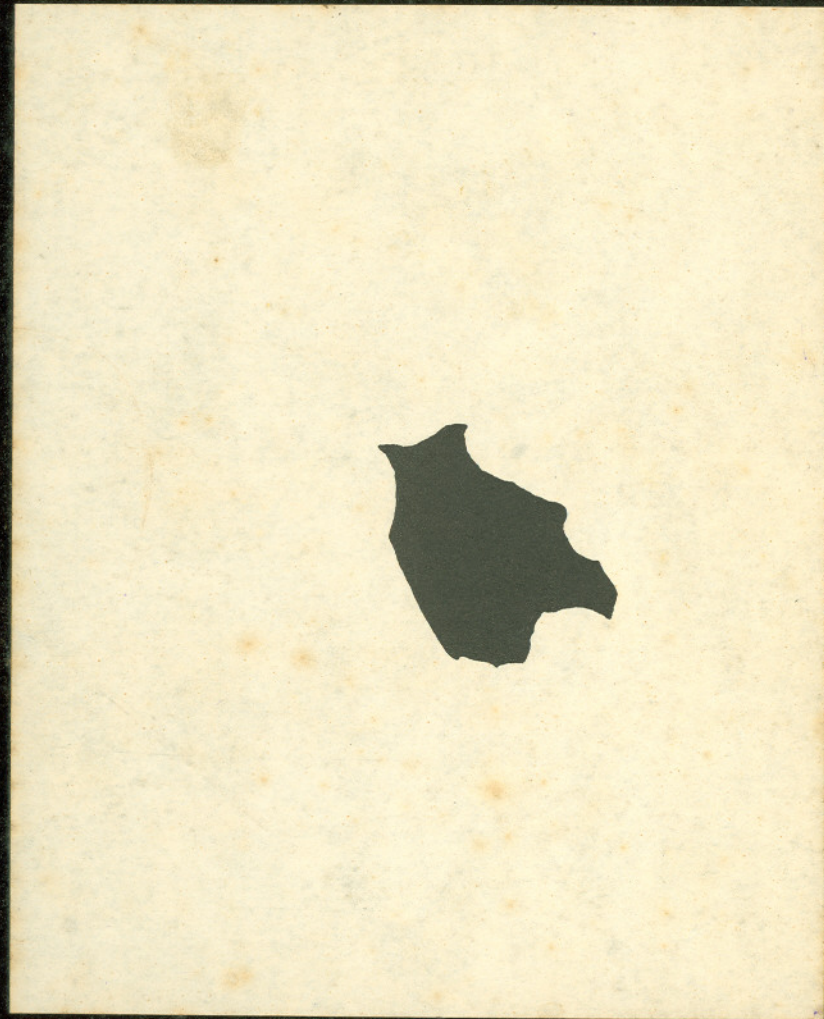


Arte em São Paulo



nº 6 abril 1982



# Arte em São Paulo

Revista de artes plásticas produzida e editada por  
Luiz Paulo Baravelli.

Publicada nove vezes por ano: março, abril, maio, junho,  
agosto, setembro, outubro, novembro e dezembro.

Os artigos são de responsabilidade de seus  
autores. Todos os direitos reservados.

Rua João Cachoeira, 267a - Itaim Bibi - São Paulo SP CEP 04535  
Para assinaturas: fone: 852.5205 das 13 às 19 horas

Nº 6 abril de 1982 Cr\$ 250,00. Tiragem deste nº: 700 exemplares

## Matérias deste número

- Contribuições e doações  
*Flávio M. Lott*
- Miró, Mondrian, Gris, Dubuffet  
*João Cabral de Melo Neto*
- Plan K  
*Lisette Lagnado*
- Vídeo hoje em São Paulo  
*Cacilda Teixeira da Costa*
- A arte de Teresa D'Amico  
*Mário Schenberg*
- As plantas na primavera  
*Alberto M. Guedes*
- O livro como forma de arte (Parte I: O Livro Artístico)  
*Julio Plaza*
- Fazer Arte  
*Maria Cristina Costa Salles*
- Manga Rosa Ao Ar Livre  
*Carlos Dias, Chico Zorzete, Joca*
- Fê, esperança e impossibilidade  
*Philip Guston*



## Matérias nos próximos números

- O livro como forma de arte (Parte II:  
O Livro Anartístico)  
*Julio Plaza*
- 14 gestos  
*Vilém Flusser*
- Alexander Calder  
*Marco Antônio de Menezes*
- O trabalho de Paulo Laender
- Definição de uma gravura original  
*Resolução do 3º Congresso Internacional  
de Artistas*
- Nascimento e morte da vanguarda  
*Luiz Carlos Daher*
- O CORPO sempre como princípio  
*Hudinilson Jr.*
- A metade não definida  
*Annateresa Fabris*
- Volpi: A construção da catedral  
(em três partes)  
*Olívio Tavares de Araújo*
- Tomie Ohtake: À procura da essência da  
arte  
*Miguel Chaia*
- Acabo de chegar de Paris  
*Alice Prado*
- Bernardo Krasniansk: Desenho e  
xerografia como processo  
*Myriam Barcellos*
- Muros de São Paulo - graffiti  
*Alex Vallauri*

Capa: Mapa da Bolívia do livro POÉTICA, Julio Plaza



# O livro como forma de arte (I)

Julio Plaza



## O LIVRO ARTÍSTICO

O livro é um volume no espaço. Livro é uma sequência de espaços (planos) em que cada um é percebido como um momento diferente. O livro é, portanto, uma sequência de momentos.

O livro é signo, é linguagem espaço-temporal.

O texto verbal contido num livro ignora o fato que o livro é uma estrutura autônoma espaço-temporal em sequência. Uma série de textos, poemas ou outros signos, distribuídos através do livro, seguindo uma ordem particular e sequencial, revela a natureza do livro como estrutura espaço-temporal. Esta disposição revela a sequência, mas não a incorpora, não a assimila.

O livro é um sintagma sobre o qual se projeta o paradigma página.

Contudo, à linearidade imposta pelo livro (pelo sistema de leitura) pode ser superposta a similaridade. Se o livro impõe limites físicos, formais e técnicos fixados pela tradição, também impõe uma leitura e uma lógica do discurso em linguagem escrita e discreta que pode, no entanto, ser substituída pela analogia da montagem. Como já o viu Apollinaire: "É preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideogramaticamente ao invés de analítico-discursivamente". Esta substituição que Apollinaire defende, codifica precisamente o processo acelerado das mutações de linguagem na nossa época. A leitura do mundo cotidiano já há tempo afastou-se da reduzida gama de métodos tradicionais fixados há séculos pelo livro: a influência dos grandes cartazes da imagem e textos espalhados pela cidade e, sobretudo, os meios massivos de comunicação fornecem-nos dados culturais que correspondem aos módulos de nossa época, criando, por outro lado, inter-relações não somente intermedia como interlínguas.

Se livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade. O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e sobretudo apelas para uma leitura cinestésica com o leitor: desta forma, livros não são mais lidos, mas cheirados,

tocados, vistos, jogados e também destruídos. O peso, o tamanho seu desdobramento espacial-escultural são levados em conta: o livro dialoga com outros códigos.

O "livro de artista" é criado como um objeto de design, visto que o autor se preocupa tanto com o "conteúdo" quanto com a forma e faz desta uma *forma-siginificante*. Enquanto o autor de textos tem uma atitude passiva em relação ao livro, o artista de livros tem uma atitude ativa, já que ele é responsável pelo processo total de produção, porque não cria na dicotomia "contínente-conteúdo", "significante-significado". Esta atitude, se reflete principalmente nos livros analógico-sintético-ideogramáticos, enquanto que os livros de arte conceitual, documentária, seguem o modelo da língua verbal, adquirindo um caráter analítico-discursivo.

## O livro como síntese de linguagens

Colocar o problema do livro de artista é colocar automaticamente dois outros aspectos que lhes são inerentes e que delimitam a produção do livro como trabalho artístico: primeiro, as relações entre o livro e seu sistema de produção industrial e segundo, as relações das artes entre si, sobretudo entre a literatura e as demais linguagens tais como: o jornal, a fotografia, o telégrafo, o cinema, a propaganda e ainda tipos de reprodução tradicional como técnicas reprodutoras das linguagens artístico-visuais.

Em primeiro lugar, numa perspectiva já histórica, o advento da sociedade de massas, na qual a obra única entra em crise não pelo conhecido argumento da introdução da fotografia, mas, como assinala Walter Benjamin, pela contemplação simultânea por um grande público e pela pretensão da obra de arte de chegar às massas. Na época de sua reprodutibilidade técnica, a quantidade torna-se qualidade e, o que é importante para este estudo, "o crescimento massivo do número de participantes modificou a índole das participações", ou seja: a massa situa-se como matriz de comportamento frente à obra de arte. 1

De outro lado, a arte, devido a ação dos meios de reprodução gráfica, transformou-se no "Museu Imaginário" (Malraux) pela reprodução quadricrômica. O artista, tradicionalmente considerado um produtor artesanal, é obrigado



a industrializar-se pela pressão do sistema industrial de emissão e comunicação de arte.

Mesmo sobreviventes, as artes plásticas tradicionais já não se constituem, como no passado, em meios privilegiados da visualidade, frente à enorme produção e difusão de imagens feitas pelos meios massivos de comunicação. A obra de arte única, sem características de reprodutibilidade, difundida apenas pela reprodução quadricrômica, não tem condições de competir, sob um ângulo quantitativo, com os meios visuais atuais, produzidos industrialmente.

Num enquadramento deste tipo, é natural que o artista das novas tendências procure, pelo uso de meios com maior capacidade de difusão por canais de massa (ainda que na prática esta difusão lhe seja vedada), aumentar sua audiência.

Em segundo lugar, o que apontamos também como fator inerente à produção do livro, como trabalho artístico, remete à necessidade de uma visão semiótica. Esta diz respeito à percepção dos diferentes tipos de linguagem que os diferentes meios veiculam, percepção esta que inclui todas as operações de inter-influências que uma linguagem pode exercer sobre as outras, o que se denomina processo de intersemiotização. Trata-se, portanto, da captação das ligações (semelhanças e diferenças) existentes entre os diferentes tipos de linguagem. Não resta a menor dúvida de que a linguagem artística também tem sofrido os efeitos e pressões destes diferentes códigos, assim como tem agido sobre eles, o que aliás poderia explicar, sob certos aspectos, o processo de transformação ininterrupta das artes, tentando continuamente se rearticular na realidade mutável da linguagem. Este processo de ruptura nas artes começou a germinar há menos de 200 anos. Falar em 200 anos atrás, é falar no advento da revolução industrial que, em termos de imprensa, já começou a se desenvolver por volta do século XV, concretamente com Gutenberg. A industrialização e produção mecanizada colocaram em crise não só o artesanato, mas ainda a arte de germen artesanal até então cultuada e aureolada pelo seu caráter de objeto único e autêntico.

Aqui começa a história da arte moderna — uma história

de crises. A multiplicação dos códigos gerou e continua gerando profundas mutações no mundo da linguagem, contínuas trocas de funções entre os sistemas de signos, e a linguagem artística vem se transformando, revolvendo-se nos seus impactos e gerando a cada instante uma nova fase de si mesma. Daí a necessidade de se desenvolver uma percepção que seja capaz de sentir e inteligir as operações de inter-influências que uma linguagem pode exercer sobre outra. (conferir 2)

Porém, cumpre ainda ressaltar, a par dos fatores incidentes já mencionados, um outro fator de transformação das técnicas artísticas sob as atuais condições de produção. Esta transformação apenas reafirma a constante relação histórica entre arte e técnicas de comunicação visual sincronicamente em uso. Apenas, agora, esta relação apresenta-se mais consistente. Enquanto os meios tradicionais se prendem a modos de produção individual e artesanal, os novos meios acolhem as condições mais avançadas da produção social. Em consequência, o objeto artístico apresenta-se hoje transformado, tornando difícil a delimitação de sua artisticidade pelas rupturas nas coordenadas usuais de identificação da arte; criando novas molduras e confundindo com seu meio, chega a ser definido por sua forma de apresentação: video-arte, *mail-art*, holograma, *computer-art*. A perda da tradicional "especificidade" dos meios artísticos ainda é causadora de situações-limite, nas quais um objeto é considerado arte apenas por sua inclusão num contexto de arte. É nesta perspectiva que se insere o livro de artista.

#### O livro é espaço, montagem de espaços

A criação do livro como forma de arte comporta um distanciamento crítico em relação ao livro tradicional; contestando-o recria-se a tradição em tradução criativa, fazendo surgir novas configurações e formas de leitura. Com a mudança do sistema linear para o simultâneo, mudamos também a sistemática de leitura, não mais lidamos com símbolos abstratos, mas com figuras, desenhos, diagramas e imagens. Livro é montagem de signos, de espaços, onde convém diferenciar os diferentes tipos de montagem já que este procedimento "é o processo fundamental da organização dos



signos icônicos". Distingue-se basicamente três tipos de montagem, extensivos a toda arte contemporânea.

1. Montagem sintática: onde a mensagem estética é fortemente autoreferente, voltada para si mesma, daí seu caráter de ambiguidade, pois ela está basicamente organizada pela similaridade. Encontra-se no cubismo e sobretudo em Mondrian como também na plástica minimalista. No cinema a montagem sintática encontra-se também em Eisenstein com o filme "O encouraçado Potiomkin" e em "Limite" de Mário Peixoto, com claro domínio da similaridade e do trocadilho visual. Em termos de livro de artista a montagem sintática está nos livros que tem seu suporte como forma-significante, onde existe interpenetração entre a informação e o suporte como é o caso do livro-objeto, livro-poema, ou ainda livro-obra, isto é, que a estrutura espaço-temporal do livro é tida em conta; nestas condições o livro é intraduzível para outro sistema, ou meio.

O livro, neste caso permite o intercâmbio-montagem das suas folhas criando e recriando estruturas poéticas (Colidouescapo). Permite estabelecer uma sequência espaço-temporal recuperando a informação anterior como memória (Poética-Política) ou ainda explodir no espaço à procura de significados (Poemobiles) ou ainda pode ser destruído no ato de folhar (Aumente sua renda) ou mesmo permitir a circularidade através de duas possíveis leituras: começo por qualquer uma das capas.

2. Montagem semântica: ou colagem que é o "normal médio" do universo icônico (ficando entendido que esta classificação não representa uma escala de valores nem um estudo diacrônico). A montagem semântica (colagem) ainda que privilegiando a semelhança, tem tendência para a diferença, a contiguidade, como acontece no jornal, no cubismo de Picasso e Braque, na pintura de Klee e Kandinsky. Como exemplo de livros poderia-se colocar "Alice no país das maravilhas" de Lewis Carrol ilustrado por John Tenniel, onde o artista busca uma similaridade de significado, mas não de forma. Em William Blake ilustrando um poema de Edward Young ou mesmo Eugène Delacroix com as litografias que ilustram "O Corvo" de Edgard Allan Poe, em tradução de Mallarmé (Paris, 1885).

3. Montagem pragmática ou bricolagem, onde a tendência é para a mistura e junção de elementos provenientes de outras estruturas estéticas. Rauschenberg vai para a bricolagem na mesma medida que o happening e a performance. É o que Marcel Duchamp propõe no seu livro "Boite en Valise", ao fazer um pequeno museu portátil com as reproduções em miniatura de seus "Ready mades". Bricolagem existe na Praça da Sé de São Paulo, kitschizada pelas elites culturais com um amontoado de esculturas, assim como a estação Rodoviária da mesma cidade. A chamada "Mail Art" e seus suportes de repro e produção tendem à bricolagem, marcando uma forte tendência para a estética da recepção. As publicações coletivas de trabalhos criativos, os livros "intermedia" e "documento" inserem-se neste tipo de montagem.

#### Tipologia de livros de artistas nos séculos XIX e XX

Numa primeira aproximação ao quadro esboçado em seguida, que pretende reunir todas as categorias de livros encontradas, vemos dois grandes grupos: o livro sintético-ideogrâmico e o livro analítico-discursivo, privilegiando respectivamente a similaridade-simultaneidade e a linearidade-contiguidade. O quadro, na leitura horizontal, nos dá os paradigmas característicos do livro: autor, tipo de linguagem, intenção na criação, etc. Já na leitura vertical, nos dá o sintagma livro. No primeiro grupo aparecem:

Livro ilustrado  
Poema-livro  
Livro-poema, livro objeto ou livro-obra e no grupo imediatamente próximo, vemos:  
Livro conceitual  
Livro-documento, de características analítico-discursivas.

Já na coluna nº 3, vemos o livro intermedia, como sendo aquele que possui um caráter de atrito e polifonia intersemiótica.

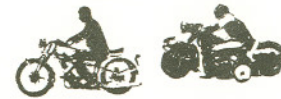
Na última coluna e já fora dos livros de artista, vemos o *Antilivro*, como uma categoria onde a idéia do livro se esvai e extrapola para outra linguagem. O Antilivro não é considerado, portanto, como livro de artista, embora seja, isto sim, obra de arte.







LIVRO COMO SUPORTE DA ARTE paradigma dos elementos		QUADRO SINOPTICO	
EIXO DE SIMILARIDADE: ANALÓGICO-SINTÉTICO-IDEOGRÂMICO			
	livro ilustrado	poema-livro	livro-poema      livro-objeto
livro: volume no espaço ESTRUTURA espaço-temporal	suporte passivo	a informação pode ser disposta em outros meios ou suportes. Espaço temporalizado poesia espacial.	suporte significativo como objeto espacial. isomorfia espaço-tempo
LINGUAGENS verbais e não verbais	tradução de um discurso para outro. Paralelismo, ilustração e complementação de significado: arbitrário	publicação em forma de livro como forma mais adequada	isomorfia suporte informação
CRITÉRIO	<i>montagem semântica</i> : escrita-visual em relação de tradução de sentido e significado. <i>montagem pragmática</i> ou bricolagem	<i>montagem semântica/montagem sintética</i> escrita visual tendência à simultaneidade.	<i>montagem sintática</i> escrita visual analógico-sintético-ideogrâmico espaço-tempo
ARTES tipografia/gráfica desenho/pintura/foto literatura/escultura objeto/poesia/interdisc	discurso verbal ilustrado com códigos artísticos: desenho, pintura, colagem, tipografia, etc.	tendência ao desenho espacial-plástico	ideogrâmico e pictográfico
EXEMPLOS	"Alice no país das maravilhas" "A divina comédia" "Don Quixote" "The Raven"	"Um lance de dados" / "LIFE" "Organismo-Orgasmo" "Poetamemos" - "Origênesis" "História de dois quadrados"	"Colidouescapo" / "A ave" "Poética-Política"/ "Poemobiles" / "JP Objetos" "Aumente sua renda"
AUTORES	John Tenniel Gustave Doré Edouard Manet William Blake Eugène Delacroix William Morris Burne-Jones Pablo Picasso      Fernand Léger	Mallarmé Augusto de Campos Décio Pignatari El Lissitzky Ronaldo Azeredo Maiakowsky	Augusto de Campos Wladimir Dias Pino Augusto de Campos M.A. Amaral Resende Noigandres Julio Plaza Villari Herrman Ronaldo Azeredo
O LIVRO COMO CATEGORIA ARTÍSTICA ANEXA ÀS CATEGORIAS			



D O S L I V R O S D E A R T I S T A

Julio Plaza - 1981

EIXO CONTIGUIDADE: ANALÍTICO-DISCURSIVO-LÓGICO

livro conceitual	livro-documento	livro intermedia	antilivro
suporte passivo discurso temporal	suporte passivo discurso temporal	intersuportes discurso espacial	o livro como sub-objeto: abstraido de sua função
registro de pensamentos e idéias pesquisa sobre a linguagem pesquisa sobre objetos do pensamento	registro de eventos, happenings e/ou acontecimentos de existência temporal precária. o livro como memória	atrído intersemiótico intermeios multimedia	paródia-ironia / o livro como material artístico / subversão do livro como objeto de registro do conhecimento
<i>montagem pragmática</i> escrita visual ilustração	<i>montagem pragmática:</i> narrativa visual ilustração	intertextual/todos os tipos de intercódigos polifônico / montagem	<i>montagem pragmática</i> como bricolagem /transformação do livro em objetos e outras linguagens artísticas
interdisciplinarietàde antropologia linguística filosofia / ciências	fotografia /desenhos documentação informação diagramas	todas as possíveis	artes tridimensionais, esculturas, objetos, happenings, eventos performances, acontecimentos
"Território de um pássaro" "Piero Manzoni: sua vida e obra" "Art Language"	"Happenings-Assemblages" "Ten Days Off" livro-catálogo sobre os grafitis	"Boite en valise" "Caixa Preta" "Artéria" "Armar"	esculturas objetos
Jan Dibbets/ Michel Baldwin Piero Manzoni /Grupo Fluxus Art Language Group Terry Atkinsons Michel Baldwin Grupo Fluxus	Allan Kaprow Grupo Fluxus Joseph Beuys	Marcel Duchamp Octavio Paz Ronaldo Azeredo  <i>vários</i>	Lucas Samaras dadaistas surrealistas Jasper Johns

TRADICIONAIS DA ARTE : PINTURA, GRAVURA, ESCULTURA





Da mesma forma, foram excluídos também desta relação sinóptica, o livro-texto, o livro sobre arte e toda publicação que não reflita um trabalho artístico sobre o livro.

O quadro sinóptico pretende registrar aqui as características dominantes dos livros de artistas. Para melhor compreensão de cada tipo de livro, escolheremos um modelo exemplar, como sendo aquele que melhor codifica as características da categoria. Nesta análise focalizaremos principalmente as relações dominantes dos sistemas semióticos empregados; não nos deteremos, portanto, na análise da obra como um todo, pois isto levaria à produção de mais um livro sobre cada livro.

#### Livro ilustrado

##### Alice no país das maravilhas

Autor: Lewis Carrol

Ilustrador: John Tenniel

Ao nível macroestético, encontramos dois sistemas semióticos: o sistema de texto e o sistema de imagem, em disposição paralela. No primeiro, a utilização do espaço-tempo é decorrente da disposição da linguagem verbal no seu código escrito, espaço-tempo linear como dimensão da escrita. O suporte livro é passivo enquanto livro e o critério dos autores é o da tradução do sistema verbal para o visual, comentando-se e ilustrando-se: a imagem como que procura complementar o significado e sentido do texto. Assim, na passagem em que Alice encontra uma garrafa com o rótulo "BEBA-ME" brilhantemente impresso em letras grandes:

" - Que sensação mais curiosa — exclamou Alice, — devo estar encolhendo como um telescópio".

e na passagem imediata, quando Alice encontra o bolo com a inscrição "COMA-ME", o ilustrador mostra as duas fases pelas quais passa Alice; o encontro da garrafa, na sua literalidade com o rótulo "BEBA-ME" e posteriormente o efeito da operação de beber e comer o bolo, mostrando Alice com o pescoço esticado: "Estou me esticando agora como o maior telescópio jamais visto! Adeus, pés! - (pois os seus pés pareciam se perder de vista, de tão longe que estavam)".







É nestes casos que a ilustração, a imagem, amplia, traduz e organiza visualmente o significado do texto criando, ao mesmo tempo, uma narrativa visual entrecortada, pois é evidente que nem todas as passagens estão ilustradas da mesma forma. Temos aí uma narrativa verbal sendo atravessada por uma outra narrativa visual, que completa e amplia a primeira. Há, contudo, casos no livro em que esta imbricação se dá de uma forma mais sintética e sobretudo isomórfica, quando da passagem em que Alice pede ao rato para contar uma história:

" - Você prometeu contar sua história, está lembrado?..."

Aqui é o próprio Lewis Carrol e não o ilustrador quem resolve o problema de forma mais adequada, econômica e isomórfica possível, usando unicamente o texto. Resolução analógica, sem dúvida baseada no emprego da similaridade e não mais da contiguidade texto/imagem separados.

Mas vai ser em outra passagem que iremos encontrar uma extrapolação do livro para um outro objeto: o espelho:

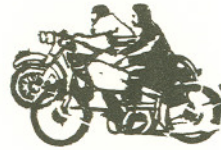
"Havia um livro em cima da mesa perto de Alice..." onde o poema "Jaguadarte" deve ser lido com a ajuda do espelho, incorporando assim, na sua tradução, as possíveis simetrias, dissimetrias de quem a ilustração só daria um pálido reflexo. No próprio livro, o texto de "Jaguadarte" encontra-se impresso ao contrário. Temos aqui, então (somente para mencionar estes três casos): a primeira solução de ilustração por contiguidade apenas nos dá um pálido reflexo dos significados propostos no texto, ao mesmo tempo em que a narrativa visual é entrecortada precisamente pelo emprego dominante do texto. Já no segundo caso, o isomorfismo texto-significado grafado e concretizado é uma solução gráfica autônoma onde o visual e o verbal se sincronizam em simultaneidade.

A forma de operar do ilustrador é a de dar ênfase a algumas passagens do texto, precisamente aquelas que ele acha mais significativas para o conjunto da obra, visto que a ilustração de caráter figurativo fica presa a esse momento do texto que pretende ilustrar. Ela codifica somente aquele instante textual, entrecortando assim o espaço e os tempos

Lewis Carrol Poema-cauda  
tradução Augusto de Campos

Disse o gato  
pro rato:  
Façamos um  
trato. Pe-  
rante o  
tribunal  
eu te de-  
nuncia-  
rei. Que  
a justiça  
se faça.  
Vem, deixa  
de negaça,  
é preciso,  
afinal,  
que cum-  
pramos  
a lei.  
Disse o  
rato pro  
gato:  
- Um  
julgamento  
tal, sem  
juiz nem  
jurado,  
seria um  
disparate  
- O juiz  
e o jura-  
do se-  
rei eu,  
disse  
o ga-  
to, e  
tu,  
ra-  
to,  
meu  
nato,  
eu con-  
de no  
a meu  
pra-  
to.





representados no texto. Daí seu caráter de descontinuidade. O ilustrador precisa reforçar sua imagem com a legenda do texto para acentuar o paralelismo existente entre o texto e uma imagem.

Casos há, no livro ilustrado, em que o discurso paralelo se acentua ou diminui, onde o jogo das similaridades e diferenças se acentua e onde a personalidade do ilustrador também influi. Por exemplo, no caso de artistas como Braque, Léger ou Picasso, com uma obra pictórica dominante, veremos o seguinte: o artista-ilustrador procura manter a todo custo seu estilo, procurando ao mesmo tempo fazer a ligação com o texto através dos temas propostos pelo escritor ou poeta. Nestes casos, é o referencial que vem fazer a ponte de ligação entre texto e imagem. Seja como for, a prática de colaboração entre autor (texto) e ilustrador (imagem) se faz por um critério de escolha em que predomine certa similaridade de pensamento nos paradigmas do estilo nas diferentes linguagens.

#### Poema-livro

O poema-livro se caracteriza pelo emprego não dominante de sua estrutura espaço-temporal. A informação gráfica contida pode permanecer, sem perda de informação, num outro meio: filme, cartaz, diapositivo, etc. É claro que esta relação é feita com referência ao seu oposto: o *livro-poema*, no qual existe interpenetração da informação estética e do veículo,

não havendo separação possível sem prejuízo do conjunto.

"Um lance de dados" (Mallarmé) é um poema-livro, como também o é o poema LIFE de Décio Pignatari (1957). Neste, o poeta aproveita o homeomorfismo e a modulação das letras para criar uma sequência progressiva dada pela quantidade de informação gráfica de cada sinal.

assim: I L F E

sendo que a primeira letra apresenta um traço, a segunda dois traços, a terceira três traços e a quarta quatro traços. Este movimento ascendente, em ritmo de crescimento, codifica a vida (do signo). Finalmente, pela montagem de todas as letras, temos a síntese-analógica-ideogrâmicamente na forma do ideograma "NIPON" ou Sol Nascente.

O poema realiza-se assim na discriminação analítica de cada sinal e na montagem sintética de todos eles, correspondendo também ao espaço temporalizado do cinema. LIFE, como poema, usa o espaço-temporalizado do livro ao mesmo tempo que projeta os paradigmas dos traços sobre os sinais seguintes, gerando assim uma sequência em função poética (Jakobson). LIFE é também um trabalho radical, no limite do simbólico com o icônico, num isomorfismo tal que é impossível separar o que pertence à forma do que pertence ao significado. Seria próprio falar aqui de forma-significante.

o organismo quer perdurar

o organismo quer repet

o organismo quer re

o organismo quer





A série "Poetamenos" (1953) de Augusto de Campos é um outro exemplo de poema-livro, visto que os poemas poderiam também existir em filme, diapositivo ou cartaz sem perda estético-informacional. LUXO-LIXO, do mesmo autor, livro-sanfona-cartaz exige o olho atento na e para a leitura.

Outro exemplo característico do poema-livro é "Organismo" de Décio Pignatari (1960). O poema se organiza em oito páginas-planos, evidenciando um processo sequencial de justaposição de planos tipicamente cinematográficos. Cada folha (enunciado do poema) equivale a um plano fílmico. O primeiro enunciado (o organismo quer perdurar) apresenta-se como um grande plano que vai sendo gradativamente cortado, num processo de aproximação-dilatação crescente, isomórfico ao referente, até atingir um primeiríssimo plano (a parte superior do grafema O) na última página. *(Reprodução abaixo)*

Em termos de sequencialidade, portanto, esse processo de aproximação acaba por apresentar, numa síntese redutora de apenas oito páginas-planos, a passagem radical do verbal ao não-verbal. O poema se inicia com um sintagma verbal que vai sendo crescentemente enxugado até chegar à pura visualidade dos grafemas dilatados (climax) nas duas últimas páginas.

Por outro lado, por estar grafado numa forma-estrutura mondrianesca, com planos verticais, frontalidade, movimento

zoom, o poema já indicia o modo industrial de produção: a máquina do cinema e a fotografia. O processamento radical da passagem do verbal ao não verbal dá-se, assim, em sequência fragmentada de tomadas curtas, a modo de planos cinematográficos que imprimem movimento ao poema.

Poema-livro ou pintura-livro ou desenho-livro

História de dois quadrados

Autor: El Lissitzky  
Vitebsk, Russia, 1920

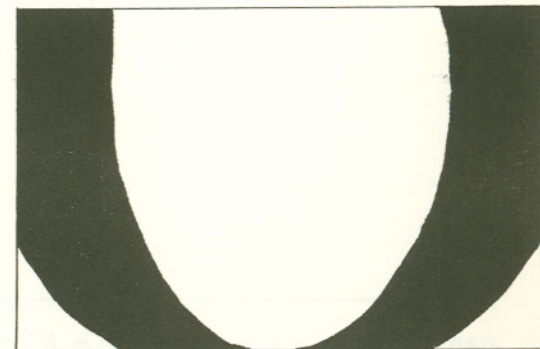
O livro, ao contrário do anterior (Alice no País das Maravilhas), é um "poema" visual. Aqui a linguagem icônica é dominante em relação à linguagem verbal, que ilustra a visual, mas com uma particularidade: imagem e texto estão dispostos no campo gráfico de uma forma mais isomórfica e onde o jogo de correspondências e similaridades é sobreposto ao mero paralelismo de "Alice".

Numa visão do todo, percebe-se a clareza gestáltica da linguagem e sua narrativa visual. O texto aqui acrescenta pouco ou nada ao visual, e talvez ele se justifique pelo caráter didático do livro, na sua direção para uma recepção infantil. *(A seguir a reprodução de algumas páginas, com sua tradução)*

o organism

orgasm

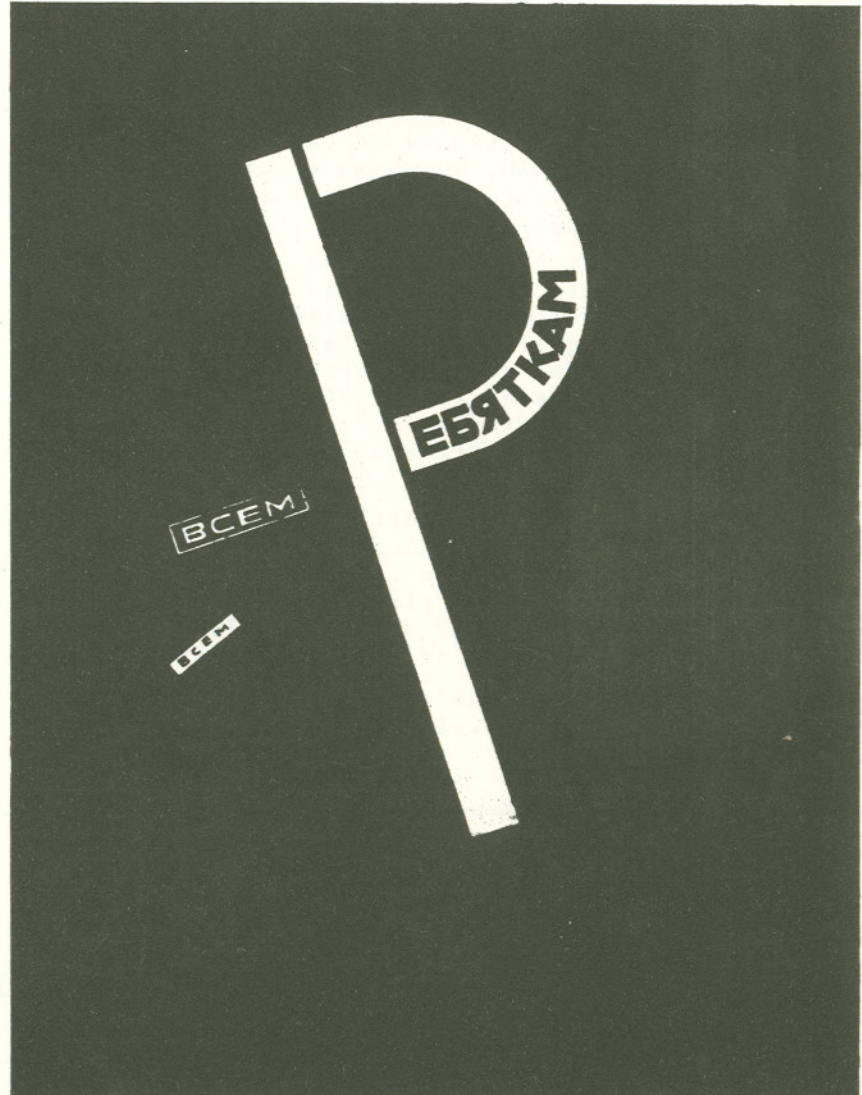
O O





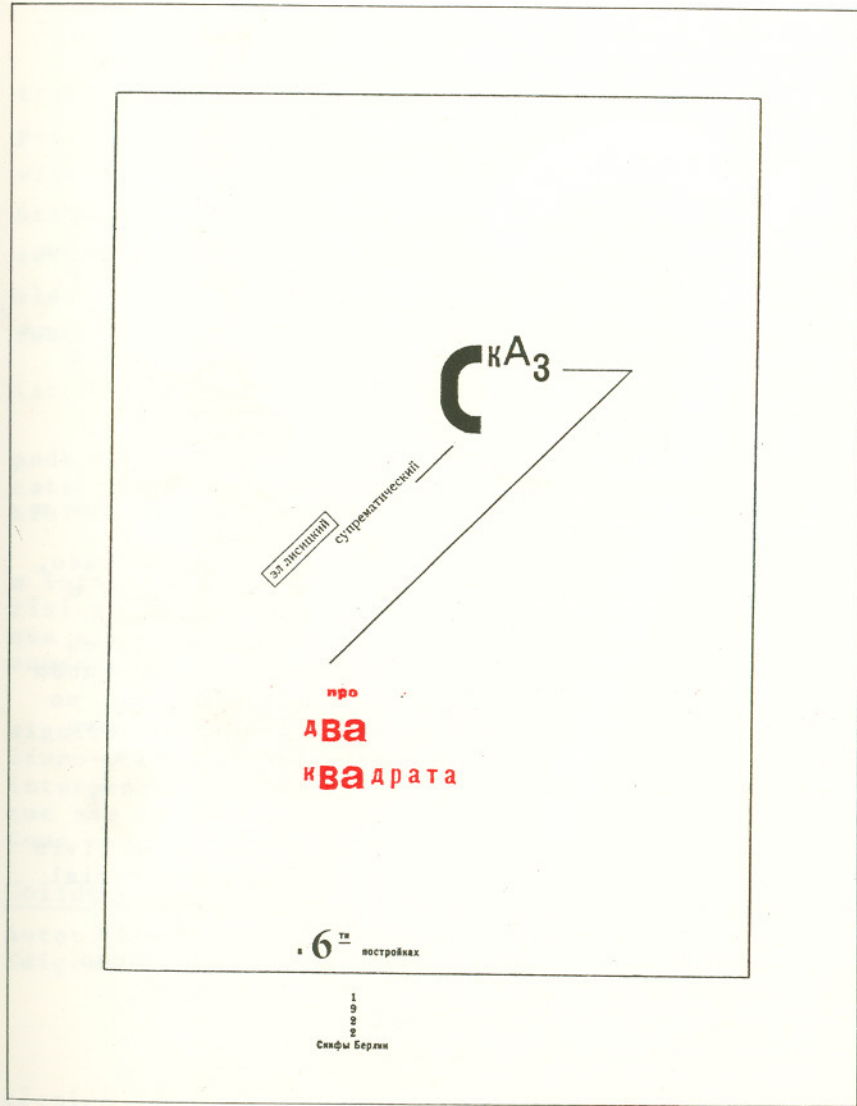


Capa: "De dois quadrados - El Lissitzky"

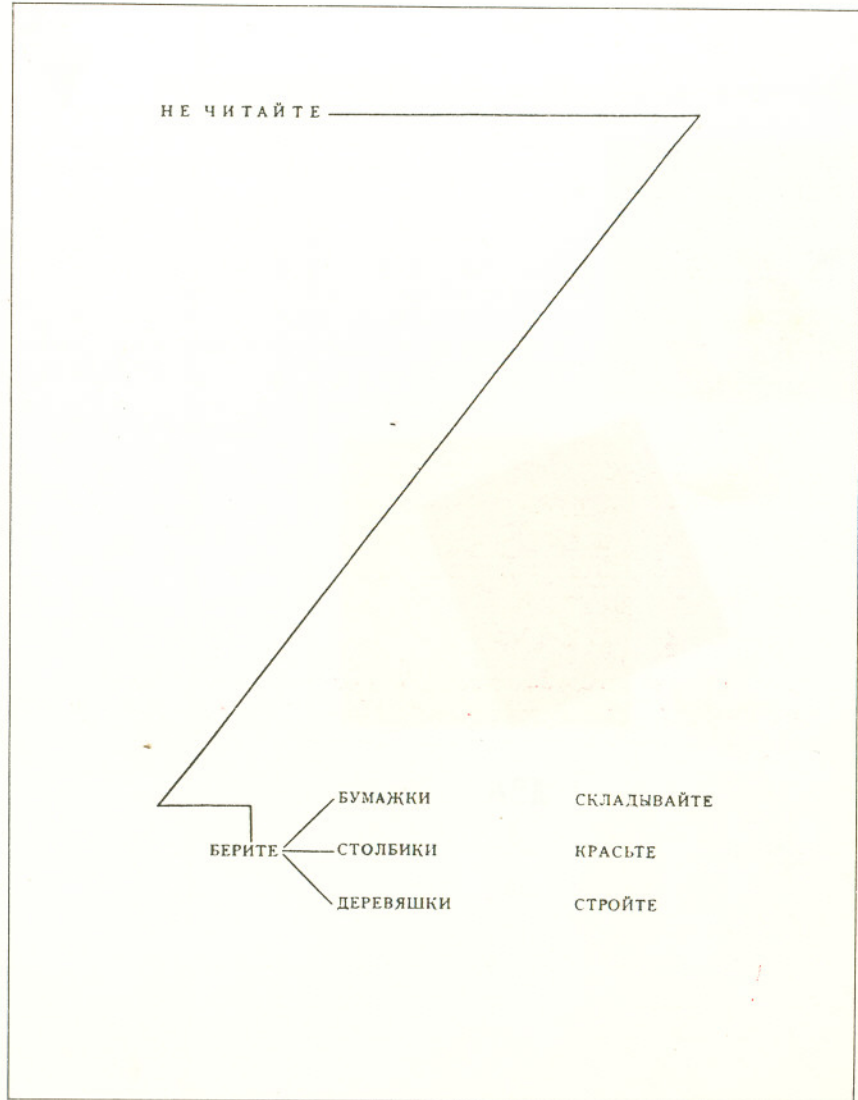


Dedicatória: "Para todas, todas as crianças"



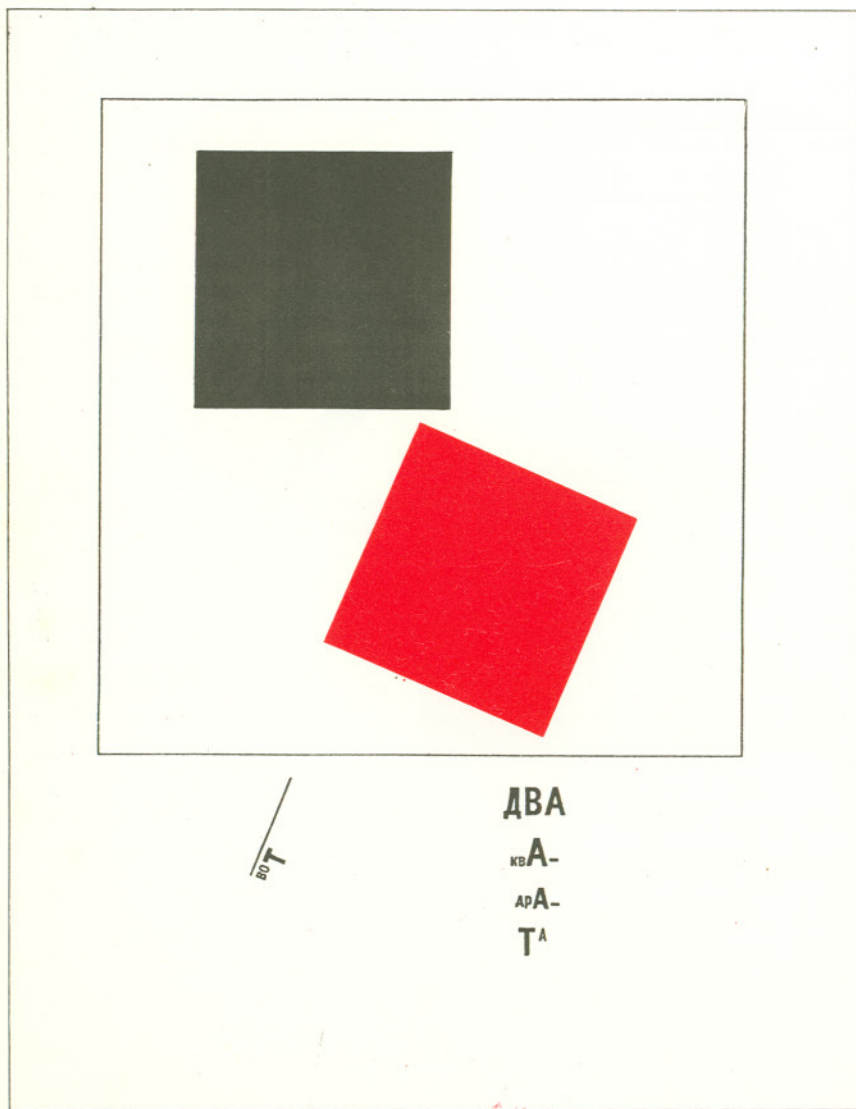


Página de título: "El Lissitzky / Fábula Suprematista de dois quadrados / em seis jogos / 1922 Skythem Berlim"



"Não leia, tome papel, pinos, blocos, arranje-os, pinte, construa"





### Livro-poema

### Livro-objeto

### Livro-obra ou livro-trabalho

A primeira distinção entre essas três classes seria a seguinte: no *livro-poema* há intersecção de vários códigos e ou sistemas de signos: visuais, escritos, desenhos, fotografias, organizados isomorficamente no suporte. Já no livro-objeto, pode predominar o uso de materiais outros que não o papel, como o metal ou mesmo uma problemática espacial que faz com que o livro se sature na escultura. No livro-objeto com materiais recupera-se a tradição antiga.

O que caracteriza o *livro-poema*, por outro lado, é exatamente a fisicalidade do suporte interpenetrada com o poema, apresentando-se como corpo físico, de tal maneira que o poema somente existe porque existe o livro como objeto. A intenção do *livro-poema* não é a produção de um objeto acabado, mas, através da sua lógica interna, formar o poema durante o uso do livro, que funciona como um canal, no seu manuseio, gerando informações em seu processo. Enquanto numa poesia ou texto convencional a leitura se satura no simbólico, esgotando assim a comunicação entre o escritor-poeta e o consumidor, no *livro-poema* a comunicação primeira e objetual inicia um novo universo para o consumidor, levando-o à captação de novos elementos de caráter essencialmente icônico, plástico e sensorial.

O *livro-poema* não pode perder a característica de livro para ser filme ou cartaz. As propriedades físicas do material impedem esta transposição. Nessa medida, o *livro-poema* é intraduzível porque as propriedades físicas de seu suporte impedem esta transposição. O *livro-poema* exige a exploração simultânea ou isolada de:

"Aqui estão os dois quadrados"





transparência - opacidade  
 perfuração - relêvo  
 vinco - dobra  
 brilho - côr  
 corte - desdobragem espacial  
 elasticidade - flexibilidade  
 textura - dureza

isto é, valores plásticos interpenetrados com o todo.

O livro como acumulador de informação tipográfica, pode ser substituído pelo filme, fita e outros meios e formas de catalogação da informação, como já vem ocorrendo em várias bibliotecas do mundo.

Já o *livro-poema* é o caso do livro na sua pureza, pois a informação que ele oferece está ligada às propriedades físicas do seu material: esta é a condição necessária para que ele seja *livro-poema* e é isto também que faz dele, e somente dele, o seu próprio canal.

Se o *poema-livro* pode ser transposto sem perda significativa da informação estética para outro meio, já o *livro-poema*, *livro-objeto* ou *livro-obra*, mostra uma tal interpenetração de informação estética e do veículo (o livro), que não há separação possível sem prejuízo para o conjunto. Como exemplo, tomemos a análise do livro:

### Colidouescapo

Autor: Augusto de Campos  
 Edições Invenção, São Paulo 1971

"Redobrar as folhas, e/ou misturar as páginas. À vontade."

O livro, na sua "introdução", já faz referência à técnica Joyciana da palavra-montagem.

"Resposta: UM COLIDOUESCAPO"

Usando principalmente a linguagem verbal imbricada com a linguagem espacial contida em potencial no livro, entre suas páginas, o poeta resolve e subverte a linguagem precisamente pela estrutura espacial do livro que permite e possibilita a confecção de palavras-montagem, ao remontar, redobrar e/ou misturar as páginas.

A linguagem verbal está distribuída tendo em conta o eixo do livro entre duas páginas. Desta forma o poeta distribui prefixos e sufixos ou sílabas e letras que propostas às raízes das palavras primitivas tornam-nas derivadas, criando uma desinência.

O livro propõe:

RESIS	TENTO
EXIS	PERO
EX	TO
RES	TINTO
DESEM	PREGO
ES	ISTO
DES	PIRO
SUS	CREVO
DESEN	TENDO
DIS	CANTO
DESES	PREZO
MENOS	PERTO
SUBS	CONTRO
DESAM	PARO

Por combinatória, portanto, pode-se obter *n* possibilidades de leitura: concretamente quatorze possibilidades para cada prefixo, ou seja, um total de 196 alternativas de palavras-montagem, assim:

RESISTENTO, RESISPERO, RESISTO, RESISTINTO, RESISPREGO, ...





DISCANTO, DISPREZO, DISPERTO, DISCONTRO, DISPARO, etc.

No entanto, esta montagem constante e em progresso não poderia ser realizada sem a participação e manuseio do leitor-formador das possíveis páginas dentro da estrutura-matriz dada pelo livro. Há portanto, digamos, um acoplamento de linguagens.

Análise do livro

### Poemobiles

Autor: Augusto de Campos - Julio Plaza  
São Paulo 1974

Como o título indica, em palavra-montagem, trata-se da intersecção e integração de poemas e móveis. O livro retoma o tema do livro "Julio Plaza-Objetos", editado em 1968, que procurou uma interrelação com o espaço circundante (interno-externo) pela construção de estruturas de pura sintaxe visual.

Em "Poemobiles" os autores trataram principalmente da adequação isomórfica entre o verbal e a estrutura espacial, aproveitando o espaço real entrefolhas, entrepáginas. Aqui o livro satura-se no código escultórico do jogo lúdico e interpenetração dos espaços, formando assim arquiteturas gráfico-espaciais.

Cada poemobile é solto podendo ser intercalado entre os outros. Rompe-se assim a linearidade sequencial da "leitura-manuseio".

O poema-prólogo do livro parece resumir e codificar a problemática toda num lance metalinguístico do poema ao referenciar precisamente todas as operações, possibilidades e paradigmas do livro: as cores primárias: vermelho, amarelo, azul, as operações de abrir e fechar e o ato de ver-ler.

ABRE  
AMAZUL  
VERMRELO  
FECHAENTRE  
AZULVERMELHO  
ENTREVETREABRE  
AZULFECHVERMELHO  
REENTREAZULAMARELO  
VERMELHOFECHAZUL  
ENTREABREFECHA  
VERMELREABRE  
ENTREFECHA  
AMARELHO  
AZULRE  
ABRE

Aí estão todos os elementos do poema contidos numa configuração simultânea, em forma de losango tridimensional que codifica isomorficamente os atos de abrir-fechar, reentrar, entrever o todo em simultaneidade de fragmentos articulados em montagem.

Ainda poderíamos citar tantos outros exemplos de livro-poema que não haveria espaço disponível. No entanto, os livros de Antonio Amaral Resende *Aumente sua Renda*, (S. Paulo, 1969), e *Oxigênese* (S. Paulo, 1977) de Villari Herrmann, propõem poéticas diferentes que dizem respeito à estrutura do livro. "Aumente sua Renda" propõe uma poética de destruição gradativa e pensada de "Aumente sua Renda", proposta verbal que registra um movimento do micro no macro ao longo das páginas do objeto-poema. As páginas estão coladas e tem de ser rasgadas no ato de folhear. O autor propõe, assim, uma destruição semântica da leitura e uma destruição concreta do próprio objeto-poema. Este rasgar-destruir possibilita a realização da visualização-leitura e o próprio poema vai gerando seu sentido no próprio ato do consumo-fruição.

Já o livro *Oxigênese*, pela proposta de imagens com valor diferente na inversão (criando paronomásias e ou trocadilhos paramórficos visuais) cria uma circularidade na leitura-visualização, que rompe com o princípio-meio-fim





tão característico do livro ocidental. Essa circularidade da narrativa visual é também isomórfica ao significado-resumo do livro: *orgasmo*. Oxigênese, em tradução verbal (literal), ficaria assim:



Com os valores trocadilhescos e metafórmicos:

TERRA = MULHER  
 ÁRVORE = PULMÃO - OXIGÊNIO - RESPIRAÇÃO  
 RAIO = RIO - ELETRIC. - ÁGUA  
 +ou-sopesados-ou+ = +no-sopesados-no+  
 K-OITO ou K-8 = COITO  
 VOA = VOA - ÊXTASE  
 eletrocardiograma equivalente metafórmico de CORAÇÃO

O livro poderia ser resumido assim: *orgasmo contínuo*

Análise do livro

Poética-Política

Autor: Julio Plaza  
 Edições STRIP, São Paulo 1977

O livro aproveita a estrutura espaço-temporal, em sequência, para distribuir ao largo das páginas uma série de ícones (países) em disposição espacial determinada pelo ícone final da série: o mapa da América Latina, espaço-temporalizado.

Desde o primeiro ícone (país) até o último, o leitor é obrigado a decodificar cada país que se apresenta de uma forma

abstrata e sem referencial produtor de sentido. É no ato de folhear o livro que o leitor e junto cada ícone, vão gerando e produzindo sentidos, até completar mnemotécnicamente (ato de memória) o mapa da América Latina.

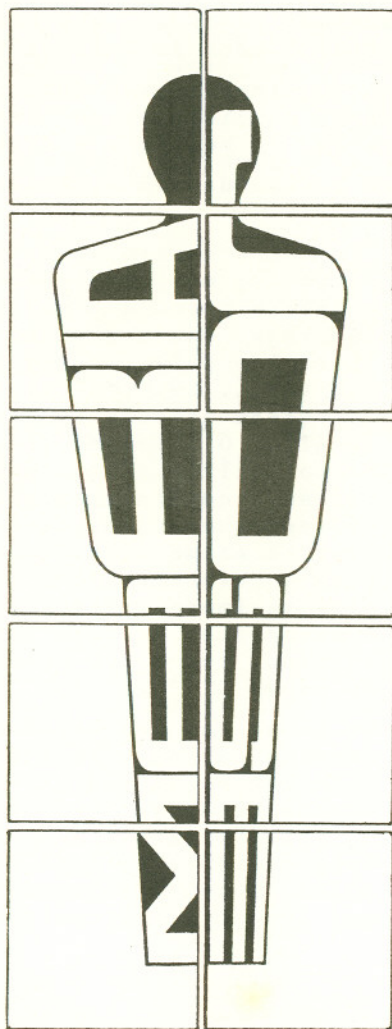
O livro contém duas séries dispostas segundo a abertura oriental e ocidental de livro, isto é, com a lombada para a esquerda, ou bem para a direita.

Sobre a segunda série, Paulo Leminski escreveu o que se segue:

"Primeira constatação: é um livro sem palavras. O próprio título é, mais que palavra, um ideograma-montagem das palavras *poética* e *política* com a letra "E" e a letra "L" fundidas, dando o signo chinês para "Sol". Como pode um livro sem palavras ser político? Em lugar de palavras, Plaza usa mapas. Conversa através de mapas, como os marinheiros conversam através de bandeiras. O livro de Plaza é um livro icônico. O primeiro livro político puramente icônico de que tenho notícia. Plaza utiliza apenas dois ícones: mapas de países e continentes e um ideograma ambivalente de um cadeado que, visto de ponta cabeça é um capacete. O livro inverte no meio, podendo portanto ser aberto com a lombada para a esquerda (modo ocidental) ou com a lombada para a direita (modo oriental: chinês, japonês, árabe, hebraico). O ideograma "cadeado-capacete" que começa o livro e o termina, cerca com sua sinistra ambiguidade e atrito entre os mapas.

Os mapas são dos Estados Unidos, do Oriente Médio, da América Latina, seus países, do Brasil, de Cuba, do Chile. E passam pelas páginas com o polimorfismo caprichosos de nuvens e a terrível precisão de conceitos. Da pura "apresentação" dos mapas, jogando com o significado internacional de cada país, na distribuição das relações de poder, hegemonia, submissão e exploração, Plaza diagrama uma denúncia, historizando a geografia". 4





#### Notas

- 1 Walter Benjamin, *Discursos Interrompidos I*, (Madrid, 1953) pp. 45-52
- 2 Maria Lucia Santaella Braga, *Entre-ver a literatura, interlendo um poema*, em Revista de Signos nº6 (São Paulo, 1981) pp. 51-52
- 3 Dêcio Pignatari, *Montagem, colagem, bricolagem ou: mistura é o espírito*, em Cadernos PUC:Arte e Linguagem nº8 (São Paulo, s/d) pp. 85-89
- 4 Paulo Leminski, *Um translivro*, no Diário do Paraná, Anexo Domingo, 31 de julho de 1977 ■

Ao lado: *ARMAR* Ronaldo Azeredo 1977  
No alto de todas as páginas do artigo: versão de *MOTOPOEM*  
Giuliano della Casa 1971

No próximo número: parte II (O livro anartístico)