
POÉTICAS VISUAIS E A CONSTRUÇÃO DE LIVROS: WLADEMIR DIAS PINO, O CONSTRUTOR DE LIVROS BRASILEIRO

Ângelo Mazzuchelli Garcia

Doutorando em Literatura

Uma das maiores dificuldades práticas no estudo da pictografia, segundo Andrew Robinson, em *The story of writing*, é determinar em que ponto de uma escala um símbolo torna-se um pictograma; ou, definir como uma abstração torna-se um pictograma antes de deixar de ser uma abstração. Através de uma obra de M. C. Escher – *Methamorphosis III* (1967-68) – Robinson expõe visualmente aos leitores essa dificuldade. Na adaptação dessa obra (fig. 1), observa-se triângulos (abstrações), à esquerda; e figuras de pássaros (pictogramas), à direita: Robinson acrescenta: E o que são as formas entre os triângulos e os pássaros?

Se, hipoteticamente, atribuíssemos às formas negras de *Methamorphosis III* valores de marca – o triângulo representando o universo da Literatura e a figura do pássaro, o das Artes Plásticas – poderíamos propor perguntas análogas às formuladas por Robinson: Em que ponto dessa gradação uma obra literária tornar-se-ia uma obra de arte plástica (e vice e versa)? E, como definir, quanto a um possível valor de marca, as formas entre os triângulos e as figuras de pássaros?

Muito provavelmente, essas perguntas nunca encontrarão respostas (tal como as formuladas por Robinson). As obras de arte, no sentido lato do termo, que transitam por esse território limítrofe (e, de certa forma, *obscura* para o meio acadêmico) entre a Literatura e as Artes Plásticas não comportam sedimentação. E o fato de pertencerem a essa região movediça, parece ressaltar o valor intrínseco delas. O que caracteriza as obras de arte pertencentes a esse território provém de uma estreita relação entre a

substância da literatura – o texto (aqui na acepção convencional) e a substância das artes plásticas – a imagem.

No âmbito da Literatura, o texto convive com a imagem há séculos. Um ponto de encontro: o livro. Um dos termos usados para designar essa convivência é *iconografia*, que vem do grego: *eikón*, *eikónos*, imagem; e *grapho*, gravar, escrever, desenhar; daí *eikonographéo*, representar, descrever. Outro termo é *ilustração*, que, com o sentido de *traduzir* um texto em imagens, data do século XIXⁱ. Já o termo *iluminar* tem sentido semelhante ao de ilustrar; *illuminare* vem do latim e significa, além de adornar, esclarecer ou revelarⁱⁱ. Embora não se tratassem de obras propriamente literárias, os *Livros dos Mortos* (fig. 2) do antigo Egito e os manuscritos iluminados medievais são exemplos do convívio do texto com a imagem, anteriores ao livro impresso. Com o advento da tipografia, esse convívio não cessou – aproximadamente um terço das cerca de trinta e cinco mil obras publicadas no século XV continha ilustrações.

Atualmente, o termo *ilustração* possui um conceito mais amplo do que o de simples *tradução*, e incorpora a idéia de diálogo, de interação. Nesse sentido, é visionário o procedimento do poeta inglês William Blake que buscava uma completa, absoluta interação entre texto e imagem. Para isso, o próprio Blake ilustrava, escrevia – à mão – e diagramava as páginas dos livros dele, como "*Songs of Experience*" (fig. 3). "*Songs of Experience*" é a segunda parte de "*Songs of Innocence and of Experience: She wing the Two Contrary States of the Human Soul*" (publicado pela primeira vez em 1794). As páginas de "*Songs of Experience*" foram reproduzidas através da técnica da gravura em metal e coloridas, uma a uma, com aquarela.

A iconografia em textos literários encontrou opositores. Gustave Flaubert sustentava que em uma obra de ficção bastava, tanto ao leitor quanto ao escritor, o poder do texto sugerir ou aludir. Contemporaneamente à produção literária de Flaubert, os avanços tecnológicos contribuíram para uma massificação da iconografia. Partindo desse ponto de vista, Emanuel Araújo detecta em *Un coup de dés*, poema de 20 páginas, publicado em 1897, de autoria de Stéphane Mallarmé, uma reação inusitada a essa massificação. Segundo Araújo, Mallarmé, sem o auxílio da imagem *externa*, demonstrava que o texto "*bastava-se em seu próprio universo visual*"ⁱⁱⁱ. Paradoxalmente, o objetivo de Mallarmé estava ligado à sonoridade, não à visualidade das palavras: a estratégia dele para determinar a importância de cada palavra na declamação do poema foi criar uma hierarquia utilizando diferentes tipos de impressão. Os espaços em branco correspondiam ao silêncio. A inspiração de Mallarmé para a diagramação (que se assemelha a uma partitura) de *Un coup de dés* vem da música, dos concertos.

Publicado de acordo com os parâmetros tradicionais de leitura, *Un coup de dés* foi inicialmente pensado de modo inovador: o objetivo de Mallarmé era o de criar um espaço único correspondente a duas páginas abertas de um livro, conferindo, assim, uma fluência musical à leitura. Com *Un coup de dés*, Mallarmé inaugura não só novas maneiras de usar as palavras e o alfabeto no campo literário, mas também uma nova fórmula de leitura que, até então, só era concebida página por página.

O poema de Mallarmé tornou-se ícone de um processo de emancipação da linguagem poética que, no final do século XIX e início do século XX, iniciava um afastamento do discurso de idéias. E a literatura nutriu-se intensamente dos experimentalismos detonados por essa obra emblemática. De modo geral, conforme salienta E. M. de Melo e Castro, num ensaio escrito em 1965, o "*sentimento espacial*" de

Un cup de dés "manifesta-se como denominador comum de todas as formas atuais de experimentalismo poético"^{IV}.

Nas trilhas desse experimentalismo alicerçado pelo espírito renovador da Arte Moderna, o livro (o *objeto* livro) passa a ocupar um espaço de destaque na produção artística. Seja conservando o tradicional papel de suporte de textos, seja desempenhando novos papéis, o livro é convertido em objeto artístico, integrando as artes da palavra e da imagem.

El Lissitsky, arquiteto de formação e artista típico do Construtivismo^V russo, afirmava, no alvorecer do século XX, que o livro deveria possuir uma eficácia de obra de arte. Em consonância com o desejo de El Lissitsky, e sob a égide da *simultaneidade*, Sonia Delaunay-Terk publica, em 1913, em Paris, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Nesse livro, em formato inusitado (fig. 4 e 4a), um conjunto de manchas coloridas forma uma espécie de cascata que percorre os cerca de dois metros de altura do livro. À direita dessa *cascata*, e em sincronia com ela, um texto de Blaise Cendrars (Frédéric Sauser) reconta a viagem dele, de trem, de Moscou ao Mar do Japão, em 1904. Denominado o *primeiro livro simultâneo*, a criação de Sonia e Cendrars se assemelha a *Songs of Experience*, de Blake. Entretanto, o diálogo entre texto e imagem em *Songs of Experience* ainda é calcado pelo fator *representação*. O ingrediente *abstração* faz com que o conceito de ilustração seja extrapolado em *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*: a simultaneidade com formas abstratas enfatizam o caráter visual, pictórico do texto (da escrita).

Mas foi na Rússia de El Lissitsky, durante as décadas de 1910 e 1920, que artistas plásticos e poetas passaram a trabalhar efetivamente em conjunto na produção de livros. Os ideais revolucionários e a rejeição às convenções acadêmicas, tanto as relativas às artes plásticas, quanto as relativas à literatura, ditavam as novas regras. Explorando a tipografia, a caligrafia, a colagem (incluindo papéis rasgados), a litografia, tamanhos de páginas diferenciados e até carimbos (inclusive os feitos com batatas cortadas), a produção de livros na Rússia do início do século passado foi intensa. Tal produção buscava subverter ou renovar a estética do livro. Em 1914, Vasillii Kamenskii e Andrei Kravtsov lançam *Nu entre os vestidos*, livro em formato pentagonal que combina texto (privilegiando a aspecto visual desse) e imagem. Artes plásticas e poesia se mesclam e se corporificam em forma de livro, cujas páginas são em papel de parede (fig. 5).

Em 1923, El Lissitsky publica *Para a voz*, livro em que formas geométricas e algumas poucas figurativas dialogam com poemas de teor revolucionário de Vladimir Maiakovsky. Para que os diferentes poemas fossem rapidamente localizados, El Lissitsky adotou uma solução semelhante à de uma agenda telefônica: a página inicial de cada poema é acessada por um ícone (fig 6). Ocupando um papel proeminente no desenvolvimento do design gráfico moderno, El Lissitsky faz jus à designação *construtor do livro*, estampado na página de rosto de *Para a voz*: ele integra a materialidade do livro, principalmente no que se refere ao valor intrínseco de objeto manuseável que o mesmo possui, à poesia.

Paralelamente às criações russas, experiências similares eclodiam na Itália, berço do Futurismo, movimento lançado em 1909, por Filippo Tommaso Marinetti. O movimento russo – o Cubo-futurismo – inclusive, foi moldado, em parte, pelo movimento italiano^{vi}. Glorificando as inovações tecnológicas do mundo moderno, ideal maior do Futurismo, Fortunato Depero lança, em 1927, *Depero futurista* (fig. 7), um livro cujo

propósito era tornar-se um signo da *Idade da Máquina*. Reverberando esse ideal futurista, o livro foi encadernado com dois grandes parafusos e duas grandes porcas. Na década seguinte, os futuristas chegam aos signos definitivos da *Idade da Máquina*: dois livros impressos em folhas de metal. Em 1932, Filippo Tommaso Marinetti lança "*Parole in libertà: olfattive, tattili, termiche*", livro cujas folhas de metal propunham uma interação física entre palavras e sensações olfativas, térmicas e táteis. Em 1934, Tullio d'Albisola lança o segundo: "*L'anguria lírica*" (fig. 8).

* * *

No Brasil, o experimentalismo poético aliado à estética do livro encontrou no Concretismo o ponto de partida. O problema do livro foi abordado sob óticas distintas, dentro da linhagem concretista. Um exemplo clássico da exploração do livro pelo concretismo é o poema "*Life*", de Décio Pignatari, publicado pela primeira vez em 1958, em forma de livreto (fig. 9). Entretanto, o veículo *livro* foi questionado dentro do movimento: cogitava-se outros meios para a veiculação dos poemas concretistas. *Life*, por exemplo, teve tantas versões – página única (cartaz), diapositivos, vídeo, computação gráfica – que o próprio Pignatari desconhece quantas foram. Evidentemente, o impacto de *Life* é diferente de acordo com o veículo utilizado, mas a estrutura permanece inalterada. Os poemas criados pelo grupo *Noigandres* (Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari) se subordinavam ao veículo, daí a possibilidade de uso de outras mídias, além do livro.

Posicionando-se no extremo oposto desse questionamento, surge a figura do poeta Wladimir Dias Pino, que elege o livro como instrumento crítico, exaltando-o, não como veículo, mas como um corpo. Dono de uma obra pouco conhecida, o carioca Wladimir engajou-se no movimento da poesia concreta e, mais tarde, foi o principal

teórico e articulador do Poema-processo. Fundado em 1967, e buscando atingir uma linguagem universal de comunicação, o Poema-processo deu prerrogativa à leitura do *processo* do poema. A poesia concreta comunica a própria estrutura do poema; o poema-processo privilegia um processo subjetivo de significação. A proposta se fundamenta num desencadeamento crítico a partir de uma matriz: o poema permanece em estado de projeto, a partir do qual o consumidor cria a própria versão do poema, que está sempre sujeito a novas releituras. Dois livros de Wladimir originaram o arcabouço teórico do Poema-processo: *A ave* e *Solida*. A questão central desses livros baseia-se na didática da leitura; numa leitura gráfica, não linear. Wladimir define assim a diferença entre uma leitura gráfica e uma leitura semântica:

"(...) percebi (...) que a leitura gráfica é uma coisa específica e independente da leitura semântica. A leitura semântica tem uma continuidade, ela é linear, ela é ordinal, ao passo que a leitura gráfica é vertical, ela é emblemática num todo."^{vii}

A leitura gráfica aliada à teoria do poema-processo torna livro e poema entidades indistintas e inseparáveis – o poema só existe porque existe o livro – o livro é o próprio poema: *livro-poema*. Isso inviabiliza (diferentemente de *Life*) qualquer outra forma de concretização do poema, que não o livro.

Solida (1956-62) traz, contidas numa caixa, páginas soltas e desdobráveis, nas quais as seis letras da palavra *solida* são capazes de formar outros novos vocábulos e dialogar com formas geométricas (fig. 10). Mas é *A ave* (fig. 11), elaborado a partir de 1954 e lançado em 1956, que pode ser considerado o primeiro livro-poema brasileiro. *A ave* compõe-se de páginas cujos formatos, cores e texturas diferem entre si. Foram

lançados trezentos exemplares, combinando trabalho artesanal e reprodução mecânica. Há páginas brancas, coloridas, opacas, semitransparentes, foscas e brilhantes. A semitransparência das páginas brancas e os furos circulares de algumas páginas coloridas (opacas) permitem a visão parcial da página seguinte.

O texto em “*A ave*” possui variações tipográficas, alternando minúsculas e maiúsculas:

A AVE VOA DEnTRO de sua COR;
polir O VOo Mais que A UM ovo;
que taTEar é SEU ContORno?
SUA agUda cRistA compLeTA a solidão;
assim é que ela é teto DE SEU olfato;
a curva amarGa SEU Voo e fecha Um TempO com Sua fOrma.

Além da impressão tipográfica de caracteres, há desenhos geométricos feitos à nanquim – os gráficos – artifícios que indicam direções de leitura. Graças à semitransparência e aos furos, um caractere de uma página pode surgir num outro contexto, formando outra(s) palavra(s). Essa possibilidade converte os gráficos em espécies de trilhas, verticalizando o texto, conduzindo à página seguinte e/ou reconduzindo à página anterior, através de um raciocínio matemático. A encadernação, inclusive, permite que as páginas possam ser soltas. Paulo Silveira, em *A página violada*, salienta que a lógica de *A ave* solicita ao leitor a memorização e a antevisão de páginas. Segundo Wladimir, *A ave* é um livro que se explica ao longo do uso: “*é a expressão do próprio material usado no livro: a paginação, a página em branco, as permutações de folhas, o ato de virar as páginas, a transparência do papel, o corte, os cantos etc.*”^{viii}

A *ave* desencadeia-se como um caleidoscópio: os minúsculos objetos coloridos no interior desse instrumento ótico formam diferentes figuras a cada giro – mas sempre a partir dos mesmos objetos coloridos. O caleidoscópio pode produzir tantas formas quantos sejam os manipuladores e quantos sejam os giros; *A ave* pode produzir tantos textos quantos sejam os leitores. Um giro do caleidoscópio poderia corresponder à virada de páginas de *A ave*. A magia de *A ave* está na manipulação do livro, assim como a magia do caleidoscópio está no giro do instrumento.

Tal como Blake, Wladimir uniu o trabalho artesanal à reprodução mecânica; tal como Mallarmé, inaugurou uma nova fórmula de leitura. Os futuristas criaram os signos da *Idade da máquina*: os livros de metal; Wladimir criou o livro signo de si próprio. Errante naquele território limítrofe entre a literatura e as artes plásticas, Wladimir também faz jus à designação dada a El Lissitsky: *construtor de livros*. *A ave* e *Solida* são livros em conformidade com o paradigma apregoado por El Lissitsky: o livro deve ser semelhante a "*um corpo movendo-se em espaço e tempo*"^{ix}.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMARAL, Aracy. (coord.). *Projeto contrutivo brasileiro na arte*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1997.

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ARRUDA, Marta de. (org). *Wladimir Dias Pino e a crítica nacional*. Cuiabá: Edições do Meio, 1998.

CASTRO, E. M. de Melo. *O fim visual do século XX*. São Paulo: Edusp, 1993.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro; do leitor ao navegador*. São Paulo: Unesp, 1997.

EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia*. São Paulo: Quiron, 1978.

- HOLLIS, Richard. *Design gráfico: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MARTINS, Wilson. *A palavra escrita; história do livro, da imprensa e da biblioteca*. São Paulo: Ática, 1996.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 2001.
- PINO, Wladimir Dias. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- ROBINSON, Andrew. *The story of writing; alphabets, hieroglyphs and pictograms*. London: Thames and Hudson, 1995.
- SÁ, Alvaro de. *Vanguarda: produto de comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- _____; CIRNE, Moacy. Do modernismo ao Poema/processo e ao poema experimental: teoria e prática. *Vozes*, Petrópolis: Vozes, v.72, n.1, jan./fev. 1978. p.49.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada; da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: UFRS, 2001.

Documentos eletrônicos:

- FUTURISM. Disponível em <<http://colophon.com/gallery/futurism/index.html>> Data de acesso: ago. 2005.
- POESIA visual brasileira. Disponível em <<http://www.imediata.com/BVP>> Data de acesso: out. 2002.
- MoMA. Disponível em <<http://www.moma.org>> Data de acesso: ago. 2005.
- TULLIO D'ALBISOLA. Disponível em <<http://www.tulliodalbisola.it>> Data de acesso: out. 2005.
- WILLIAM BLAKE. Disponível em <<http://www.gailgastfield.com/experience/soe.html>> Data de acesso: ago. 2005.

Figuras:

- Fig. 1 – Adaptação da obra, por Angelo Mazzuchelli
- Fig. 2 – The story of Writing – Andrew Robinson
- Fig 3 – <http://www.gailgastfield.com/experience/soe.html> (27/08/05)
- Fig. 4, 5 e 6 – MoMA (Museum of Modern Art)
- Fig. 7 – <http://colophon.com/gallery/futurism/index.html>
- Fig. 8 – http://www.tulliodalbisola.it/tullio_futurista
- Fig 9. Catálogo da exposição: Arte concreta paulista: Grupo Noigandres (USP/Cosac & Naify)
- Fig. 10 – Angelo Mazzuchelli
- Fig. 11 – Michel Mingote

ⁱ Segundo ARAÚJO, 1986, p. 477

ⁱⁱ Idem, p. 483

ⁱⁱⁱ Idem, p. 525

^{iv} CASTRO. 1993, p. 36

^v Movimento da Arte Moderna que defendia a abstração geométrica aliada à racionalidade.

^{vi} A Rússia possuía uma grande tradição visual – através dos *lubki* (singular, *lubok*), toscos cartazes xilografados contendo textos e ilustrações, e de revistas políticas ilustradas. O Futurismo na Rússia aliou-se ao chamado Neoprimitivismo, que explorava a tradição dos *lubki* e a do folclore, e inspirando-se, também, na arte infantil, dando origem ao Cubo-futurismo. Assim, o Futurismo na Rússia teve um caráter mais vernacular.

^{vii} Em entrevista gravada na residência do artista, feita por Paulo Silveira em 17 de março de 1999, publicada no site www.imediata.com/BVP.

^{viii} PINO, 1973. s.p.

^{ix} citado por SILVEIRA, 2001, p. 194