

Amir Brito Cadôr

imagens escritas

Dissertação de Mestrado

Instituto de Artes

UNICAMP

10 de maio de 2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Amir Brito Cadôr

imagens escritas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf.

Campinas

10 de maio de 2007

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

| | |
|-------|--|
| C115i | Cadôr, Amir Brito. Imagens escritas. / Amir Brito Cadôr. – Campinas, SP: [s.n.], 2007. Orientador: Lygia Arcuri Eluf. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Artes gráficas. 2. Livro de artista. 3. Arte contemporânea. 4. Poesia visual. 5. Tipografia. 6. Caligrafia. I. Eluf, Lygia Arcuri. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (lf/ia) |
|-------|--|

Título em inglês: "Written images"

Palavras-chave em inglês (Keywords): Graphic arts. Artists' book. Contemporary Art.
Visual poetry. Typography. Calligraphy.

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Prof^a Dr^a Lygia Arcuri Eluf

Prof. Dr. Hélio Custodio Ferverza

Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Prof^a Dr^a Luise Weiss

Prof^a Dr^a Priscila Lena Farias

Data da defesa: 10-05-2007

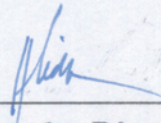
Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

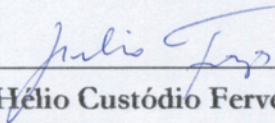
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo
Mestrando **Amir Brito Cadôr** - RA 8000, como parte dos requisitos para a obtenção do título
de **MESTRE EM ARTES**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Lygia Arcury Eluf - IA/UNICAMP
Presidente/Orientadora



Prof. Dr. Antonio Alcir Bernardes Pécora - IEL/UNICAMP
Membro Titular



Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverza - IA/UFGRS
Membro Titular

dani, por tudo

Agradecimentos

Aos meus pais, que me deram o A e o Z

&

Ademir Demarchi
Alcir Pécora
Danilo Perillo
Daniela Maura
Eduardo Agena
Hélio Ferverza
Luise Weiss
Lygia Eluf
Madalena Hashimoto
Marcelo Chagas
Marcos Roberto Pereira
Miguel Santana
Pagé
Paulo Bruscky
Paulo Silveira
Priscila Farias
Regina Leopassi
Tuneu

De todas as formas de obter livros,
escrevê-los é considerada a mais louvável.

Walter Benjamin

Resumo

A pesquisa mostra a convergência de práticas e estudos a respeito do livro. Abrange a produção em poesia visual, design gráfico, tipografia, caligrafia e livro de artista.

A organização desse texto, em sete capítulos, obedece a um critério pessoal: mostra o percurso de um pensamento que se constrói pela visualidade e estabelece um diálogo com a produção de outros artistas e poetas.

A palavra assume diferentes papéis ao longo do texto: ora funciona como um discurso, ora ilustra, comenta ou explica as imagens que se relacionam com tais palavras.

Os livros de artista aqui apresentados foram produzidos em anos recentes. Foi escolhido um conjunto de trabalhos que pudesse revelar um procedimento de composição, uma maneira de articular imagem e texto para construir livros.

O desdobramento de uma idéia, uma imagem ou um detalhe vislumbrado em um livro dá origem a outros livros.

Palavras-chave: artes gráficas, livro de artista, arte contemporânea, tipografia, caligrafia, poesia visual.

Abstract

This research work proposes a convergence of practices and studies about books. It includes my production in visual poetry, graphic design, typography, calligraphy and artist's books.

The text organization, in seven chapters, follows a personal rule: it was established by a reasoning constructed by visual parameters, and also a relation with other artists and poets production.

The word plays different roles in the text: sometimes it is an illustration, sometimes a commentary or explanation for an image and the way this image relates to the word.

The group of selected artist's books were produced in the last years. This group of works reveals a construction process, a route to relate image and text to make a book.

The development of an idea, an image, a detail... a glimpse in a book that originates other books.

Key words: graphic arts, artists' books, contemporary art, typography, calligraphy, visual poetry

Sumário

| | |
|--|-----|
| Como fiz este livro | 1 |
| 1. introdução | 5 |
| 2. escritas desenhadas | 7 |
| 3. caligrafia | 13 |
| 3.1. o espírito e a letra | 15 |
| 3.2. a geometria do verso | 17 |
| 3.3. uma arte do gesto | 23 |
| 3.3.1. o campo dos signos | 27 |
| 3.4. imitação da escrita | 31 |
| 3.5. escritas inventadas | 35 |
| 4. ut pictura poesis | 39 |
| 4.1. as palavras na pintura | 41 |
| 5. a palavra como imagem | 55 |
| 5.1. versos figurados | 57 |
| 5.2. a composição tipográfica | 59 |
| 6. poesia visual | 67 |
| 7.1. um livro-poema | 77 |
| 7.2. a composição tipográfica | 83 |
| 7.3. letra e imagem | 127 |
| 7.4. a caligrafia como meio para chegar ao livro | 139 |
| Lista de Imagens | 161 |
| Ficha técnica dos livros e poemas | 163 |
| Bibliografia | 165 |

Como fiz este livro

Esta dissertação de mestrado foi formatada considerando o livro como um objeto gráfico, definido como o suporte mais adequado para expor o procedimento de materialização dos livros de artista que produzo.

Um livro de artista por vezes situa-se na fronteira entre literatura e artes visuais, pois utiliza em sua composição elementos verbais e visuais.

Procurei trazer para o corpo da monografia a coexistência de imagens e textos em uma mesma página, de modo que a imagem condiciona o texto e vice-versa. Este procedimento de composição tem o objetivo de evitar que as imagens sirvam apenas para ilustrar o texto, como ocorre quando texto e imagem estão em páginas separadas, ou quando as imagens aparecem como anexos no final da dissertação. Assim, as figuras se tornam parte indispensável da monografia.

O discurso foi organizado e construído a partir das imagens. Considerando sua importância dentro desta dissertação, o projeto gráfico foi definido de acordo com a necessidade de apresentação visual do trabalho.

O formato retrato, comumente adotado em monografias, privilegia a linearidade do texto, visto como um bloco único que se mantém do início ao fim, e por isso foi evitado. O formato paisagem possibilita a visualização simultânea de texto e imagem e a comparação de duas imagens lado a lado em uma página, ou um grupo de imagens consecutivas em duas páginas, o que considero como um espaço mais adequado para a apresentação das imagens, com um melhor aproveitamento do suporte.

Quando necessário, as imagens ocupam a página inteira, o que permite discernir todos os detalhes do original ou para apresentar as imagens no tamanho natural.

O tamanho da página permite segurar confortavelmente o livro aberto para uma leitura geral, ao mesmo tempo em que aponta para a necessidade de que o livro seja apoiado na mesa para uma leitura mais atenta e demorada.

Uma grade de seis colunas auxilia a posicionar as imagens e organizar o conteúdo de modo a tornar a apresentação mais clara.

A largura das colunas indica uma hierarquia dentro do discurso. O corpo do trabalho, formado por texto e imagens, ocupa a largura de três colunas; um texto paralelo, que explica ou comenta o texto que aparece no eixo principal, pode ser lido de maneira independente e ocupa uma coluna; as referências e notas do texto aparecem sempre na margem interna e ocupam uma coluna.

Procurei disseminar o texto, fazer com que a palavra assumia papéis diversos. Existe uma diferenciação gráfica para evidenciar os diferentes tipos de discurso, destacados pelo uso de itálicos ou pela variação tipográfica (letras condensadas).

As legendas formam um texto complementar ao corpo da dissertação. Elas servem para evidenciar as relações estabelecidas entre um grupo de imagens na mesma página e também para comentar os trabalhos com os quais procuro dialogar. Aqui a situação se inverte: não é a imagem que ilustra o texto, mas o texto que ilustra a imagem.

As imagens, dependendo da posição que ocupam na página, fazem parte do discurso textual ou ilustram o que o texto indica, sem que exista necessariamente uma hierarquia entre os discursos verbal e visual. Elas podem substituir uma descrição verbal, e aparecem no corpo do texto, ou então aparecem na margem, na forma de um comentário.

Para garantir maior fluência de leitura, as imagens são numeradas de modo a fornecer uma lista de ilustrações no final do livro. Sempre que possível, é fornecida a informação completa, com dados sobre o autor, técnica, medidas, ano de execução.

Este livro poderia ser um extenso painel, como os de Aby Warburg (1866 – 1929), ou um conjunto de fichas intercambiáveis, como os de Walter Benjamin (1892 – 1940). A opção pelo formato códice obriga a definir uma linearidade e adotar um critério para a apresentação das imagens, que não precisa ser necessariamente cronológico.

O percurso das imagens apresentadas é o meu percurso intelectual, que aconteceu de uma maneira não-linear. Foram escolhidas obras de artistas em que a reflexão a respeito do tema imagem e escrita foi constante, desconsiderando os casos em que as palavras aparecem esporadicamente ao longo da produção do artista.

1. introdução

Tudo que diz respeito ao livro e sua produção desperta o meu interesse, desde a história do livro e da escrita, a caligrafia, a tipografia, o projeto gráfico, a ilustração. Esse interesse permeia minha produção em artes visuais e aparece de modos diversos em meus trabalhos.

O trabalho inicia com uma investigação a respeito da linguagem verbal em seu aspecto visual, a escrita, aqui entendida como o conjunto de sinais que registram a linguagem. As formas que a escrita pode assumir e os significados a ela associados, dependendo do contexto em que aparecem, também são investigadas. A partir de seus elementos mínimos constituintes, como o ponto, a linha e a cor no plano, a escrita se torna imagem.

A organização dos elementos na página constitui o que chamamos de diagramação. Procuro desenvolver uma sintaxe visual dos elementos constitutivos da linguagem gráfica, utilizando para isso a geometria, forma, cor, textura, direção, ritmo, espaço.

A aplicação de conhecimentos de tipografia é utilizada para fazer livros de artista, considerando como elementos de composição os contrastes de cor, tamanho, peso e estrutura da letra.

Estes mesmos elementos de composição ganham uma nova dimensão quando são inseridos em um livro. Esta dimensão, percebida pela sucessão das páginas e pelo movimento dos olhos ao manusear este objeto, é o tempo. A leitura é um aspecto fundamental do trabalho, pois desencadeia os processos associativos, de percepção e entendimento do livro. A leitura é o que dá sentido ao texto e às imagens, e deste modo, considero a imagem um texto que pede para ser lido.

As relações entre palavra e imagem e os aspectos gráficos da escrita constituem a matéria dos meus livros. Fazem parte da pesquisa as inúmeras formas de associação entre imagem e escrita, da ilustração à legenda, do caligrama ao logotipo, da pintura escrita à poesia visual, do cartaz às histórias em quadrinhos. Por isso considero necessário um percurso por alguns dos meus temas prediletos.

2. escritas desenhadas

O desenho e a escrita têm uma origem comum, ambos surgiram da necessidade de registrar a linguagem por meio de signos, e assim transmitir uma mensagem. Nos primórdios da civilização, os logogramas eram desenhos esquemáticos utilizados para representar as palavras. Formam a base de sistemas de escrita como o hieróglifo, o cuneiforme e os glifos maias.

A semelhança do desenho com o objeto a que se refere, tão evidente nos pictogramas, mostra uma proximidade entre as palavras e as coisas representadas. O pictograma é uma linguagem de símbolos independente dos sons, o que garante sua eficiência na comunicação visual.

Sumérios e egípcios utilizaram pictogramas para designar outro objeto cujo nome era foneticamente semelhante, daí sua escrita ser chamada de escrita figurativa. Quando um desenho é utilizado para representar um som, uma sílaba ou um fonograma, dizemos que a palavra é formada por um rébus. Essa escrita feita por desenhos mostra uma ambivalência do signo gráfico, imagem e texto são lidos ao mesmo tempo. A montagem de palavras formadas pela combinação de letras e imagens, tão comum nos rébus, pode produzir imagens de grande impacto na comunicação visual.

A associação de dois ou mais pictogramas para representar um conceito, um substantivo abstrato, foi o primeiro passo em direção a um sistema de escrita conhecido como ideograma, utilizado na China e também no Egito.

Nos desenhos de objetos, pessoas, plantas e animais, a concretude da palavra era percebida como algo inteiro, total, uno, antes do aparecimento das sílabas e letras que possibilitaram a divisão da palavra em partes que independentes são providas de sentido. A escrita alfabética representa o desenvolvimento da capacidade de organizar e representar idéias

No Egito pré-histórico e na antiga Grécia havia uma só palavra para “escrever” e “desenhar”.

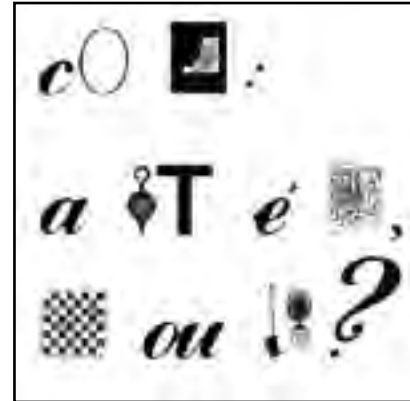
A paronomásia e o trocadilho são recursos baseados na homofonia, princípio que rege a lógica do rébus.



A figura de uma cabeça de boi formada pela inversão da primeira letra do nosso alfabeto remonta à história da escrita. A maiúscula latina vem do alfabeto grego, através do etrusco. A letra grega deriva de uma forma semítica, da estilização de uma cabeça de boi (alef em hebreu) dos hieróglifos hieráticos.



Esta imagem representa toda a história dos fonogramas na história da humanidade. Alpha é a primeira letra do alfabeto grego, o mais antigo fonograma; hieut é a última letra de hangul (alfabeto coreano), o mais jovem fonograma.



$$\frac{3 \quad | \quad 4}{5}$$



Exemplos de trabalhos formados por um rébus, em que imagem e som estão associados para compor uma palavra ou frase, mesmo procedimento adotado na escrita hieroglífica.



através de signos, uma conquista da capacidade de abstração que resumiu o mundo e a existência das coisas em pouco mais de 20 letras, em oposição à grande quantidade de desenhos que eram necessários para se escrever. Mas também colocou o homem diante de um problema: a necessidade de decifrar o código, a tradução de uma escrita a outra, de um idioma para outro.

Segundo Pierre Lévy (1956), os ideogramas oferecem algumas vantagens em relação ao nosso alfabeto, porque a imagem é percebida mais rapidamente que o texto; as representações icônicas são independentes das línguas, portanto sem problemas de tradução; sua capacidade de representar entidades abstratas (argumentos, entidades mentais, morais, sociais) é maior que as palavras. O ideograma nos faz ver na página algo a mais do que os signos.

Pierre Lévy
A ideografia dinâmica
(São Paulo, 1998)

Pictogramas utilizados para representar as modalidades esportivas nas Olimpíadas de Beijing em 2008. A organização dos elementos dentro de um círculo remete a antigas moedas e selos com inscrições, usados como talismãs. As linhas finas, com curvas alongadas, remetem ao estilo de escrita utilizado nestes selos, ao mesmo tempo em que conferem movimento suave e elegante.

Todas as coisas têm sua origem na

caligrafia

só que a devem superar...

3.caligrafia

O que pode haver em comum entre uma página com caracteres latinos, uma inscrição monumental árabe e um rolo com poemas chineses? Em todos os casos, a presença da palavra escrita é chamada de caligrafia, independente da aparência da escrita, de sua função, do tipo de suporte e do instrumento utilizado para escrever. De acordo com Oleg Grabar, o uso de uma única palavra para todas as manifestações da escrita esconde muitas distinções possíveis¹.

Caligrafia é um termo usado para qualquer tipo de escrita à mão, e aqui ela é adotada neste sentido, em oposição à tipografia como processo de criação na composição de um texto.

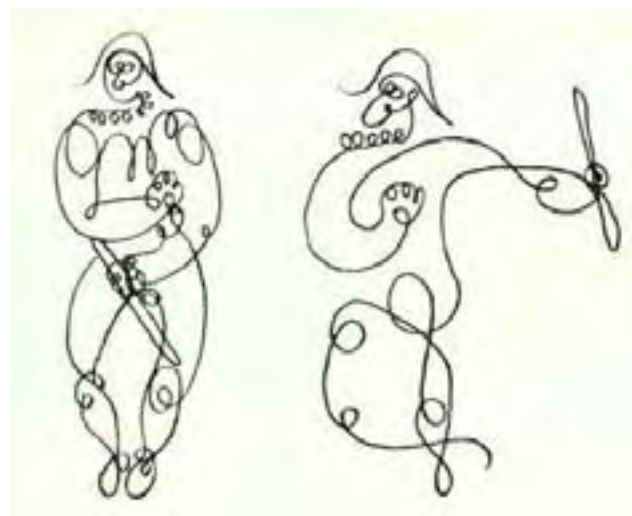
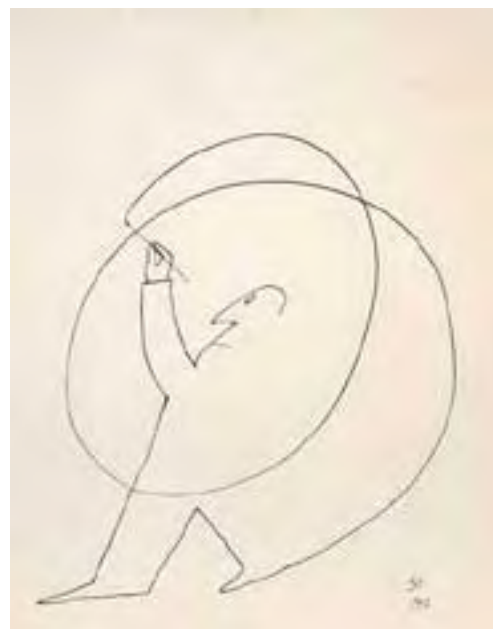
Em qualquer tipo de escrita, a linha é o elemento dominante, que conduz o olhar a percorrer o espaço e acompanhar o desenvolvimento do texto. A caligrafia, assim como o desenho, é uma arte da linha. As características do desenho das letras são determinadas pela ferramenta utilizada - uma linha de bico-de-pena tem mais precisão, a linha do pincel tem variações de espessura, irregularidades no traço. O suporte adotado modifica a aparência da escrita, seja pedra, osso, argila, seda, gesso, bambu, casca de árvore, pergaminho ou um dos diversos tipos de papel.

Contrariando a idéia de bela escrita ou escrita elegante, no grego medieval ao invés de *kalligraphia* aparece a palavra *kalligraphos* sempre no sentido de "escriba".

¹ Oleg Grabar
The Mediation of Ornament.
(Princeton, 1989), 61



Yves Klein profere a conferência "A evolução da Arte em Direção ao Imaterial" na Sorbonne.



$$\frac{8 \quad | \quad 9}{10}$$

Na península ibérica principalmente, nos séculos XVIII e XIX, a caligrafia destacou-se pelo uso de volteios e ornamentos nas letras, em movimentos rápidos e firmes, que tomavam conta de toda a superfície.

É o movimento da linha e a continuidade do traço, como no desenho de Picasso e Saul Steinberg, que o torna próximo da escrita.

3.1 – o espírito e a letra

No Ocidente, de modo geral, a caligrafia esteve ligada às artes do livro, com a função específica de tornar o texto atraente e a leitura agradável. O aspecto visual da escrita manteve-se mais próximo da literatura do que das artes visuais, ao contrário do que ocorreu no Oriente em que a forma das palavras era tão apreciada quanto o texto que apresentava.

A decoração de uma página manuscrita tinha a função de facilitar a localização de um trecho do texto em um livro. Neste contexto, surgem as letras capitulares, marcas de leitura que indicam o início de um capítulo. Podemos distinguir dois tipos de capitulares, as de desenho abstrato, ornamental, e as figurativas.

O monograma em grego do nome de Cristo que inicia o Evangelho de São Mateus no Livro de Kells ocupa toda a altura da página.

Nos manuscritos medievais, capitulares ou iniciais das iluminuras aumentam consideravelmente de tamanho em relação ao tamanho das letras do texto. As letras passam por um processo de transformação, suas extremidades se alongam em floreios, fazem volteios, quase deixam de fazer parte do texto escrito para se converter em um desenho ornamental, como o que emoldura a página. A transformação das letras em desenhos nunca chega a atingir uma palavra inteira, pois a decoração das páginas sempre esteve vinculada com a idéia de que o texto precisa ser lido. Seqüências ilegíveis de letras latinas, gregas ou cirílicas não existiram antes do século XX.

A capitular figurativa é um desenho adaptado para se adequar ao formato de uma letra maiúscula, como no exemplo ao lado, em que a letra S é formada por um homem curvado segurando uma foice. O desenho pode contribuir para a compreensão ou identificação visual do texto. Mas em alguns casos, o desenho das capitulares não tem nenhuma relação com o assunto tratado – são imagens de animais, bestas e monstros que aparecem em textos sagrados. Na verdade estas letras podem estar a serviço de uma figura de retórica muito em voga na Idade Média, a antítese.

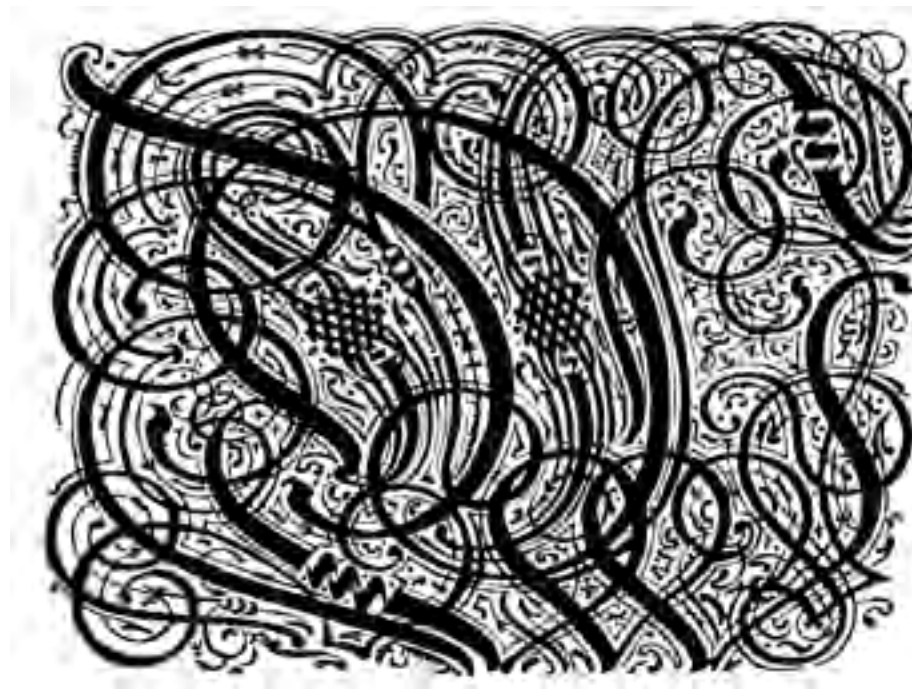




Em outros casos temos uma simples combinação de uma letra com um desenho de um personagem ou uma cena inserido em seu espaço interno, mais comumente nas letras fechadas que possuem um espaço interno amplo. O corpo da letra propriamente recebe motivos decorativos variados, de acordo com a época ou o gosto do artista.

O desenho da letra inicial ganha tamanha importância que, mesmo após o início da impressão com tipos móveis, havia um espaço deixado em branco para que as letras capitulares fossem desenhadas e coloridas manualmente.

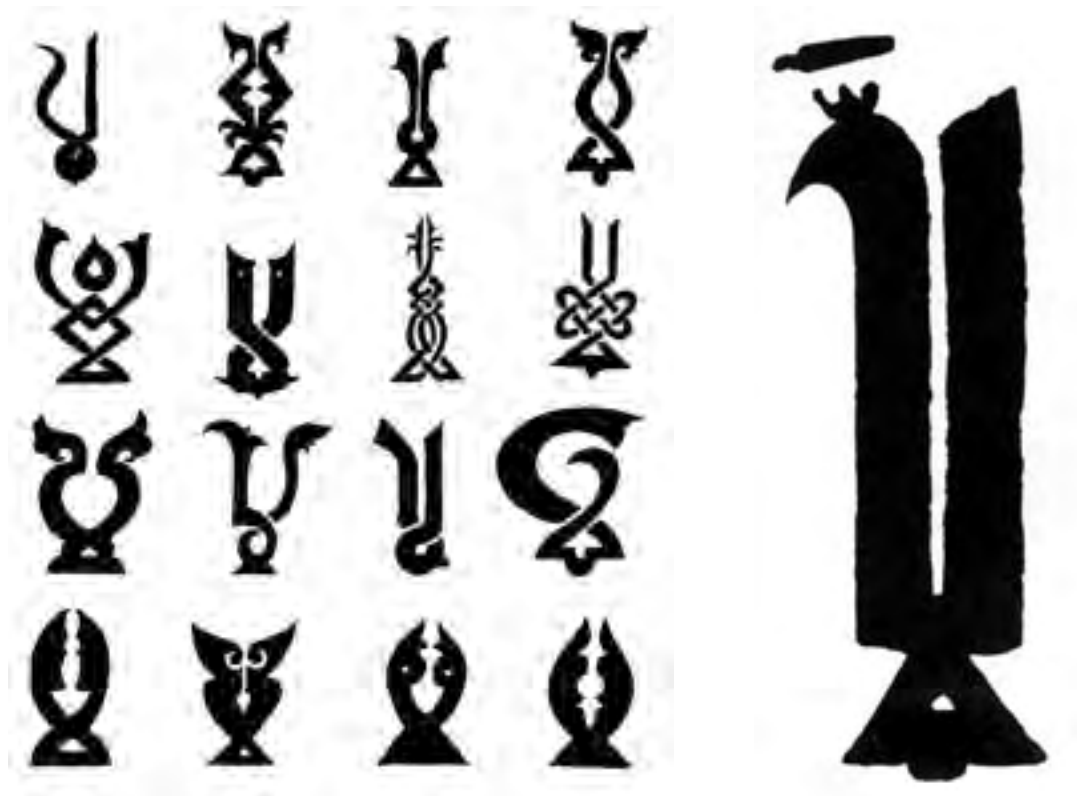
Na caligrafia barroca da Alemanha nos séculos XVII e XVIII, as letras assumiram uma forma surpreendente, uma trama complicada como um arabesco, composta pelo traço principal que é o corpo da letra e traços secundários que fazem curvas em todas as direções.



3.2 – a geometria do verso

As letras do alfabeto árabe são desenhadas em um sistema de pontos-medida, definido pelo tamanho da ponta do cálamo. A primeira letra, alif, define o diâmetro de um círculo que serve de base para o desenho de todas as outras letras.





16 variações das letras lam alif na caligrafia árabe. as letras se transformaram em um motivo decorativo, um ornamento. ao lado, as mesmas letras assumem a forma de um pássaro.



| | | |
|----|----|----|
| | 18 | 19 |
| 17 | 20 | 21 |
| | 22 | |

Os pássaros aparecem com freqüência nos exemplos de caligrafia zoomórfica. A maioria apresenta a fórmula "bismillah" que abre os sutras do Corão.



Poema de Hafiz em forma de uma revoada de pássaros. Um dos poucos exemplos conhecidos em que a caligrafia se preocupa com a disposição das figuras na página para formar um desenho.

² Depoimento de H. Massoudy, *Folha de São Paulo*, caderno mais! 10 de março de 1996.

O alfabeto árabe tem características que o tornam apropriado para a caligrafia. Possui letras curvas e angulares que podem ser alongadas e podem se desenvolver em qualquer direção; de acordo com sua posição na palavra, uma única letra pode ser escrita de 4 modos diferentes, o que confere maior variedade ao texto; o uso abundante de ligaduras garante a continuidade da linha escrita; a unidade visual é dada pela ausência de diferenciação entre maiúsculas e minúsculas.

O desenho formado pelas palavras aponta para a capacidade que a caligrafia tem de sugerir algo além do seu sentido verbal. Para o artista iraquiano Hassan Massoudy (1944), a arte caligráfica é uma arte abstrata em que a letra, a palavra, faz-se imagem. É uma arte do signo².

Um dos aspectos mais importantes a se considerar na caligrafia árabe é o ritmo. As letras são desenhadas de modo a aproveitar melhor sua forma plástica como elemento espacial, pelo seu movimento. O movimento é indicado pelo ritmo, marcado pelo contraste de linhas verticais e horizontais.

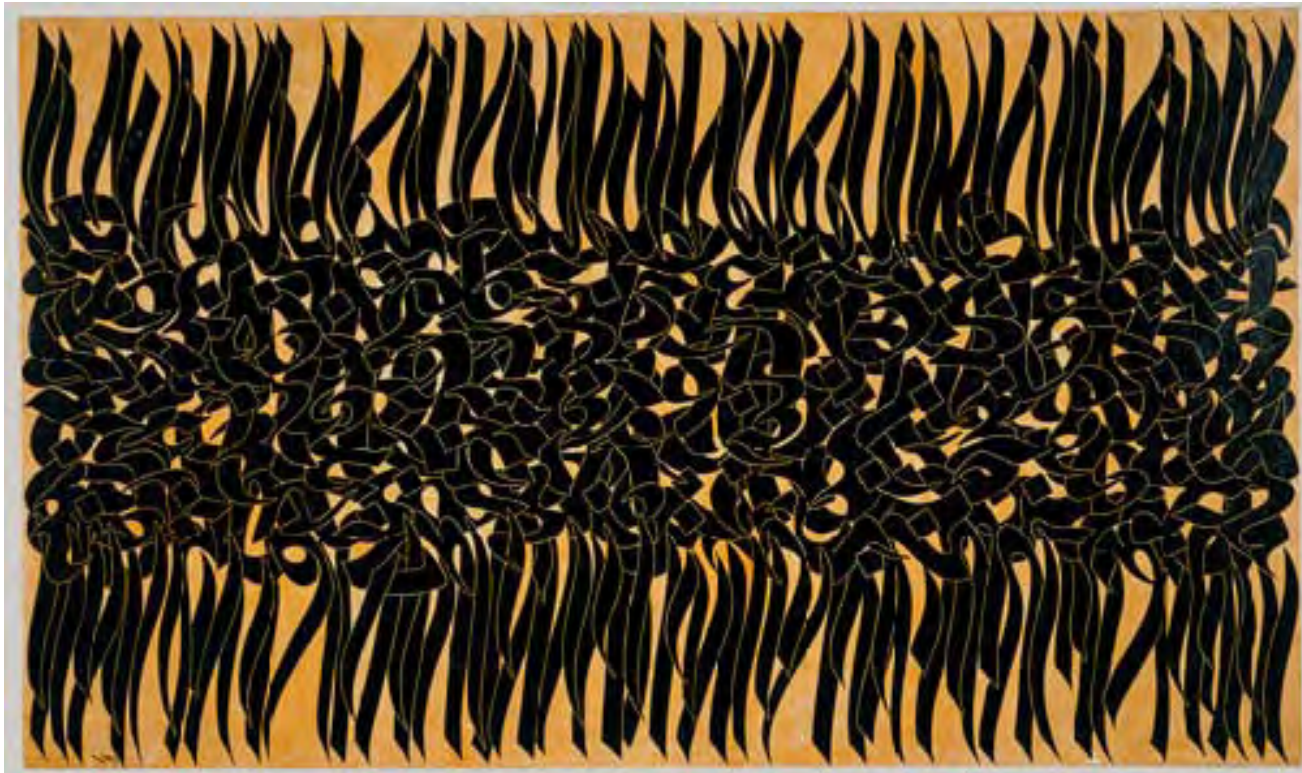
A caligrafia árabe aproveita a semelhança de algumas letras para criar um ritmo visual, obtido pela repetição dos elementos e sua disposição no espaço.

O que define o ritmo da linha é a velocidade do traço, a intensidade da tinta, o comprimento ou a espessura das linhas, efeitos obtidos pela diferença na pressão do cálamo. Quanto maior a variação, maior o interesse que provoca em nosso olhar.

Para os calígrafos do Oriente Médio, a escrita possui uma função estética definida: poemas, máximas, provérbios e aforismos são escolhidos pelo seu valor poético. Tão importante quanto a mensagem é a sua apresentação, e a escrita será mais persuasiva se possuir a mais bela forma.

Com a expansão do Islã, a caligrafia abandona o âmbito exclusivo do livro e se torna onipresente. Aplicada em superfícies diversas, a caligrafia árabe é feita para a contemplação, e com isso a escrita se aproxima das artes visuais.





A caligrafia árabe contemporânea incorpora elementos da pintura abstrata ocidental.
Mohammad Ehsai. Zenderoudi. Hassan Massoudy.

3.3 – uma arte do gesto

Nos países do extremo oriente, um poema é admirado pela sua caligrafia, pois não se pode dissociar o valor de um poema de sua caligrafia. Podemos considerar esta ênfase em valores plásticos da escrita como o início da arte abstrata.

Na pintura, o mesmo instrumento é utilizado para escrever e pintar, o que contribui para a integração entre a imagem e o aspecto visual da palavra. Existe um tipo de pincel que, por ser muito macio, registra a mínima variação do traço, conseguida alterando a pressão exercida e a velocidade da escrita. Os pêlos compridos e o formato da ponta seguram uma quantidade de tinta suficiente para fazer uma linha contínua com um único gesto.

O pincel deve ser segurado na posição vertical, para que o pulso fique solto e a linha tenha mais fluidez. O movimento do calígrafo transmite vitalidade para o desenho, por isso a maneira de segurar o pincel é importante, para que a linha siga o seu caminho sem interrupção. É por isso que T'ai Yung (378-441) diz:

as formas da tua escrita deverão expressar o estar sentado e o estar de pé, o vôo e o bramido, o ir e vir, o amor e o erguer, não esquecendo a tristeza e a alegria. Vestígios de lagartas, espadas e lanças afiadas, arcos fortes e flechas duras, água e fogo, nevoeiro e nuvem, sol e lua – tudo isto deverá expressar-se na escrita. Só então lhe poderemos chamar caligrafia³.

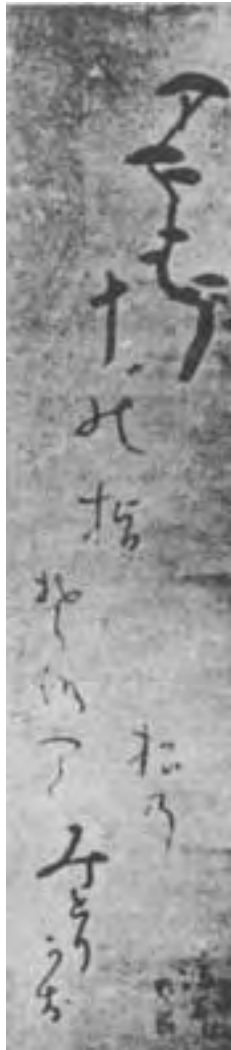
Pelo grosso e fino do seu traço, o concentrado e o diluído, a pressão e a pausa, a pincelada é ao mesmo tempo forma e matiz, volume e ritmo. A pincelada, por sua unidade, resolve o conflito que todo pintor experimenta entre desenho e cor, entre representação do volume e representação do movimento.

François Cheng.
Vazio y Plenitud.
(Madri, 1993), 64



³ Paul Parthes
Humboldt
(Bonn, 1971), 31

Zenga, um tipo de poema-pintura japonês; o primeiro caractere do poema se confunde com o desenho de uma árvore, no topo da pintura. À direita um outro exemplo de integração entre palavra e imagem, em que a ausência de um dos elementos arruinaria o equilíbrio da composição.

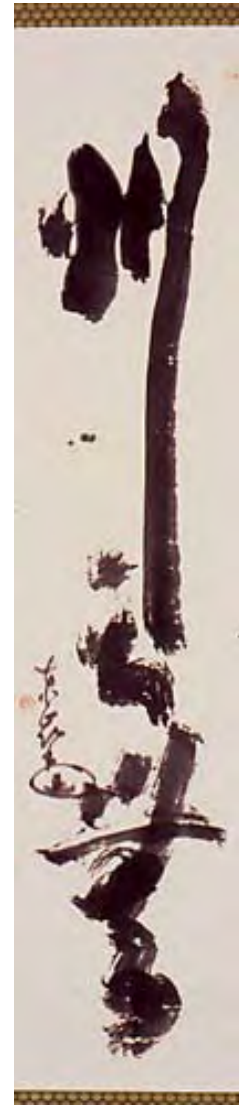


As linhas moduladas são análogas às variações na música. A modulação é conseguida com o uso de uma tinta específica à base de água, aplicada com graduações que conferem atmosfera, tonalidade, modelado das formas, impressão de distância. A tinta é capaz de expressar os infinitos matizes da natureza.

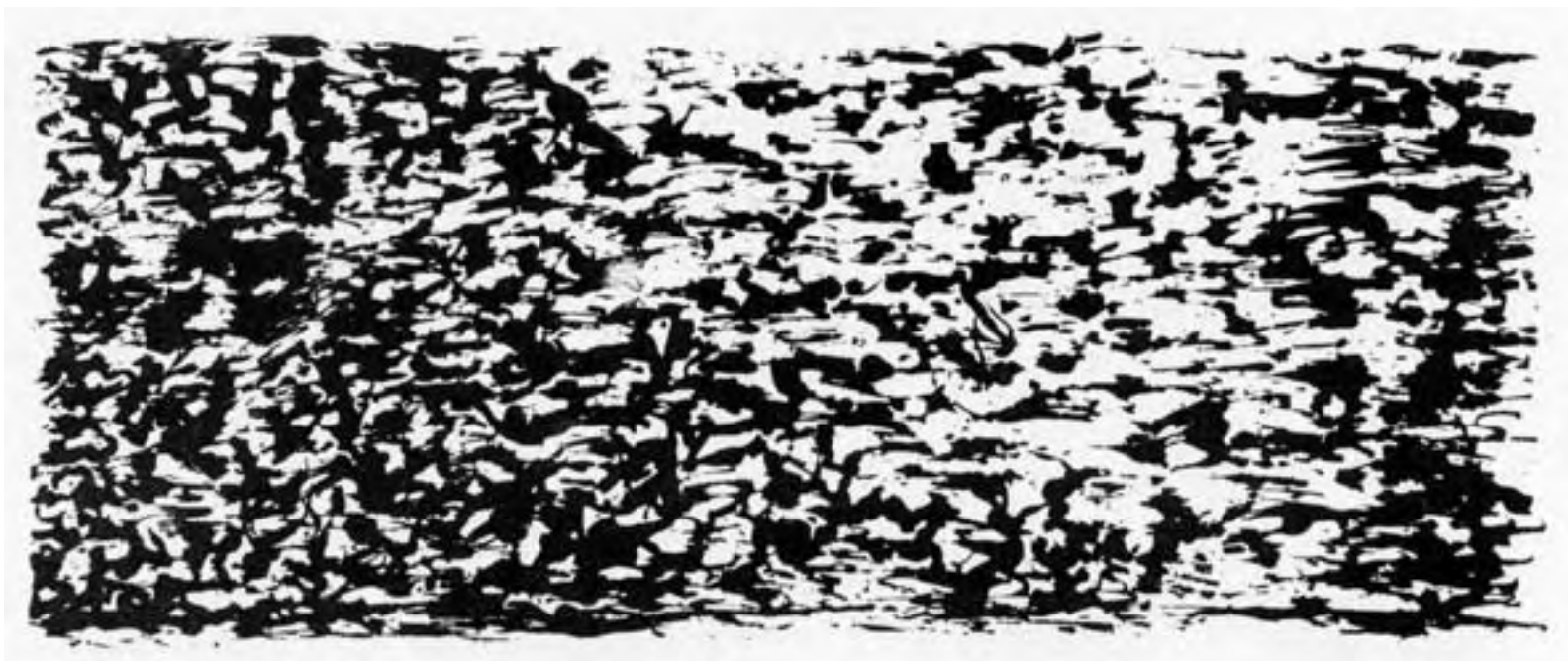
A opção pelo papel como suporte garante maior agilidade na realização da caligrafia. O papel absorvente é o mais adequado, pois registra o instante que não se repete, o gesto do calígrafo, sua decisão e sua hesitação. Até mesmo as falhas do pincel, quando este tem pouca tinta, ficam registradas. Conhecidas como vazios internos, estas falhas mostram o equilíbrio entre presença e ausência, o espaço branco que invade a linha em preto.

⁴ Henri Michaux
Inimigo Rumor
(Rio de Janeiro, 1998),
43

Nessa caligrafia — arte do tempo, expressão do trajeto, do curso —, o que suscita a admiração (independente da harmonia, da vivacidade, e dominando-as) é a espontaneidade, que pode chegar quase até a explosão. Não mais imitar a natureza. Significá-la. Por meio de traços, impulsos⁴.



O rolo é o formato predominante dos livros e das pinturas. A verticalidade do suporte determina o sentido de leitura, de cima para baixo. A escrita ganha uma nova dimensão - desvinculada do aspecto intimista do livro, a leitura de poemas pede a contemplação.



A arte de Michaux, mesmo quando ele pinta,
é uma arte da escrita. De onde vem esta
fascinação pela tinta que simboliza por si
mesma o ponto de encontro entre a escritura e
a pintura. De onde seu interesse pela caligrafia
chinesa onde um caractere é ao mesmo tempo
poema e desenho.

Eu admiro muito, de minha parte, o grafismo
de Michaux, a liberdade de seu traço, a
originalidade de seus ideogramas ocidentais,
livres de toda significação semântica. Sua arte
é ligada a uma certa maneira de escrever, à
invenção de um vocabulário de signos que não
pertencem a mais ninguém a não ser a ele.

Zao Wou-Ki
(pintor chinês amigo de Michaux)

3.3.1 - o campo dos signos

Para muitos artistas, a caligrafia é um meio de expressão pessoal em que as particularidades individuais, observadas na escrita, são ressaltadas.

Artistas dos Estados Unidos e da Europa voltaram sua atenção para a caligrafia do extremo oriente em busca de um gesto expressivo. Mark Tobey (1890-1976) visitou a China e o Japão em 1934, estudou pintura e caligrafia em Kyoto. Jackson Pollock (1912-1956) aprendeu caligrafia em um mosteiro Zen nos Estados Unidos⁵.

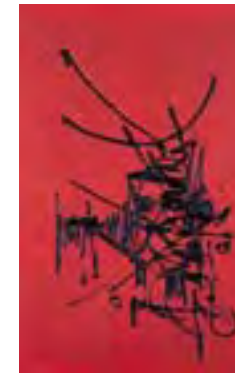
Hans Hartung (1904-1989) e Georges Mathieu (1921) utilizaram em seus trabalhos referências a uma escrita gestual. Os trabalhos deste último, em que as linhas formam uma espécie de monograma, se aproximam de um estilo de caligrafia árabe utilizado como assinatura oficial em documentos, a thugra, um desenho de difícil execução, mas que é facilmente identificável, em que as linhas se cruzam, se sobrepõem, desafiando a leitura e a imitação.

Podemos entender que a atração exercida pela caligrafia da China e do Japão deve-se ao fato de que a presença do instrumento não é tão óbvia em outras escritas. As marcas do pincel e as possibilidades de variação do traço obtidas desta maneira contribuem para aproximar a caligrafia da pintura.

A pintura gestual apresenta semelhanças com a escrita: a continuidade do traço, rapidez de execução, o registro do movimento do pincel. São formas análogas, mas desprovidas de sentido. Podemos dizer que, em termos de escrita, trata-se de uma linguagem de sinais, vestígios do contato do pincel com a tela, que não chegam a constituir signos.

Uma boa parte da pintura gestual, da action painting, pode ser interpretada como um desenvolvimento da assinatura; o artista de fato pretende que nos interessemos por seus grafismos, quer dizer a maneira como ele maneja seu pincel ou sua pluma, o que o identifica verdadeiramente é sua grafia, o que a torna indubitavelmente sua.

Michel Butor
Repertoire IV
(Paris, 1974), 68



⁵ Paul Parthes
Humboldt
(Bonn, 1971), 31

Para os chineses, o caractere é um gesto que se converte em uma forma. Em telas grandes, o corpo inteiro participa do gesto que define a imagem. A execução, neste sentido, é caligráfica.



33 | 34
| 35



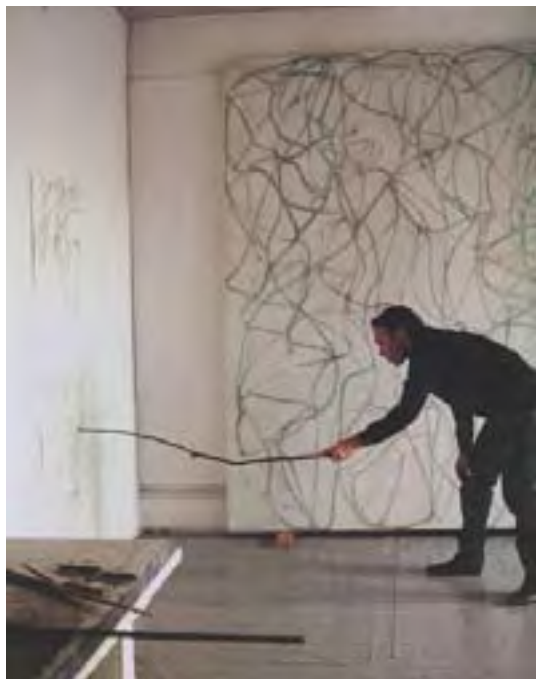
| | |
|----|----|
| 36 | 37 |
| 38 | 39 |



O movimento do pincel ficou registrado neste conjunto de trabalhos em que predomina o contraste forte de branco e preto, em uma alusão à escrita.

Os pincéis utilizados por Soulages são muito semelhantes às canetas de feltro, uma invenção dos calígrafos japoneses.

O pintor norte-americano Brice Marden (1938) utilizou um galho para desenhar em uma série de pinturas. Em uma entrevista, ele declara que teve a idéia ao ver uma fotografia em que Matisse trabalhava na capela de Vence com um pincel preso na ponta de um cabo de madeira comprido.



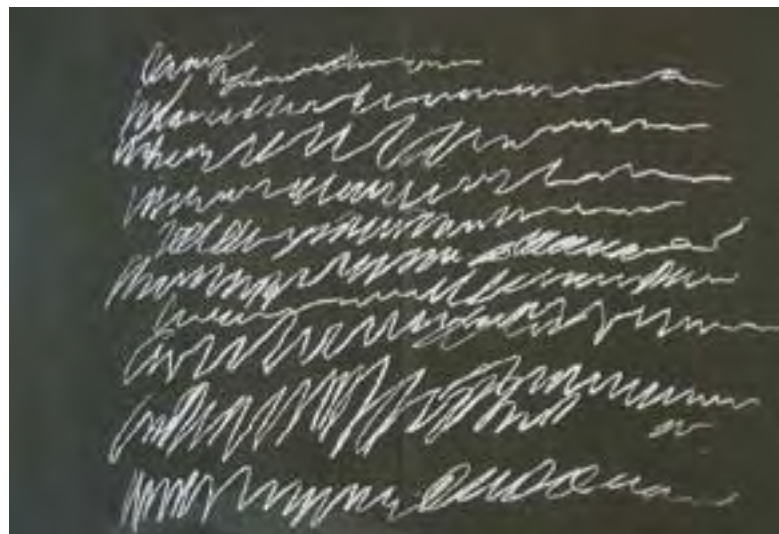
40 | $\frac{41}{42}$

3.4 – imitação da escrita

A continuidade das linhas remete à escrita cursiva, um tipo de anotação rápida, com letras indefinidas. Um conjunto de traços formando uma seqüência de linhas dispostas em uma só coluna apresenta uma organização do espaço semelhante a uma página manuscrita.

Somos desafiados pelas imagens que remetem à escrita. Diante delas, procuramos ler os fragmentos de texto em busca de algo reconhecível, uma palavra ou frase que permita identificar o texto e assim guiar a nossa leitura da imagem. Mas a mensagem não é reconhecida imediatamente, e somos forçados a nos deter no desenho formado pelo conjunto de traços, observar o contraste de figura e fundo, a distribuição dos cheios e vazios e o seu desenvolvimento no espaço da tela ou do papel. Assim, descobrimos que as escritas são atraentes mesmo quando são incompreensíveis. Quando o conteúdo específico do texto é difícil de ler, ele pode ser apreciado pela beleza de suas linhas, independente do sentido.

Desconhecer o significado do que está escrito não impede a forma de provocar uma reação estética. Neste caso, é o movimento da escrita que suscita interesse, como nos desenhos de André Masson (1896–1987), impregnados da escrita automática surrealista, que por sua vez influenciou boa parte da pintura gestual das décadas de 50 e 60.



43 | 44

O movimento da escrita está impregnado nas telas de Cy Twombly (1928). A autonomia do gesto o leva a imitar as garatujas infantis.



45 | 46

Textos escritos em francês, com um pincel grosso e macio. O movimento da escrita produz grande variação no traço e as palavras se tornam irreconhecíveis. Aqui a caligrafia abandona definitivamente seu aspecto funcional de comunicação para assumir um valor estético.



O ritmo visual dado pelo movimento das linhas, a continuidade do traço e o conjunto de sinais que formam as linhas na página formam um desenho que remete ao texto manuscrito. Journal perpétuel de Arturo Carmassi (1925), espécie de diário em forma de imagens, um álbum de gravuras em metal.

3.5 - escritas inventadas

A partir da imitação da escrita foi possível chegar a uma espécie de escrita inventada, com alfabetos imaginários e a possibilidade de se criar uma nova língua, como as poéticas experimentais do início do século XX vislumbraram.

A repetição do que parece ser um grafema pode ser o suficiente para que uma seqüência de desenhos, dispostos em linhas horizontais, possam ser olhados como se fossem uma página escrita em um alfabeto desconhecido. A posição dos elementos determina o sentido de leitura, como nos hieróglifos, em que é preciso identificar em que direção os homens e animais olham para saber em que direção devemos seguir. Quando não é possível determinar o sentido de leitura, o olhar é obrigado a percorrer toda a superfície, em todas as direções. A linearidade da escrita cede lugar à simultaneidade da imagem. Escribas como Paul Klee (1879-1940) e Max Ernst (1891-1976) deixaram trabalhos que ainda não foram decifrados.

A sensação provocada por estas falsas escritas é a mesma que um leitor não familiarizado com escritas orientais tem ao se deparar com um texto estrangeiro. Sendo impossível decifrar o sentido da escrita, deve contentar-se em admirar a forma.

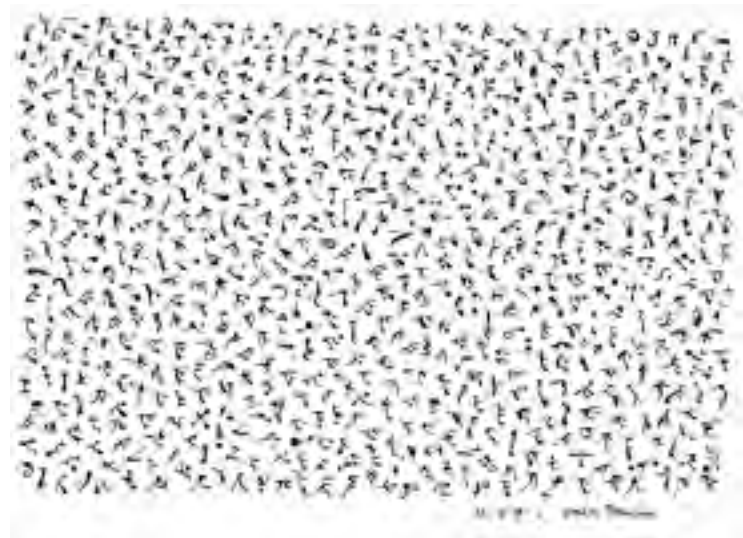
Em seu diário, o pintor Julius Bissier (1893-1965) anota:

Se considerares um signo de uma escritura estrangeira sem conhecer o sentido, não guardarás mais do que a impressão artística pura. O caráter de um povo, de uma época, a personalidade de quem escreve e seu conteúdo sob uma forma absoluta. (27.10.1942)⁶

⁶ Werner Schmalenbach
Julius Bissier.
(Genebra, 1974), 76

O pintor Adolph Gottlieb (1903 - 1974) explorou pictogramas em uma série de pinturas.





Formas simples, surgidas da combinação de pequena linhas retas e curvas, remetem a signos primitivos. A disposição repetitiva dos elementos, ou sua organização em fileiras e colunas, contribuem para o aspecto de mensagem em código.

50

51

52

imagem

é a palavra

além da linguagem formulada

Ezra Pound

4 – ut pictura poesis

As palavras aparecem cada vez com maior frequência na produção de artistas visuais durante o século XX. Não deixa de ser irônico o fato de que a pintura, no final do século XIX, tenha deixado de ser narrativa e abandonado o vínculo com a literatura para depois incorporar elementos da linguagem verbal, sob a forma de palavras pintadas ou impressas.

Por outro lado, os poetas perceberam que a descrição de um quadro nunca substitui o quadro. A distância que existe entre a palavra e o que ela designa é um campo de ação explorado pela poesia e a pintura.

Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963), em suas colagens, introduzem palavras como uma forma de comentário a respeito da pintura, da situação dos artistas durante a 1ª Guerra, como se pode ler nos títulos das notícias dos jornais recortados, cuidadosamente selecionados. Porque estes recortes respeitam a estrutura da página do jornal, as colunas, manchetes, permitem a leitura dos textos. São dispostos de modo que possam alternadamente ser figura ou fundo, imagem ou texto.

Ao invés de pintar o texto, estes artistas colaram na tela um texto impresso, uma página de um livro, uma partitura musical. Com isso, alargaram o campo de possibilidades, ao mesmo tempo em que acabaram com as fronteiras entre representação e apresentação. As pesquisas com a linguagem verbal nas artes visuais do século XX iniciam aqui.

As palavras não evocam mais seu conteúdo, mas aparecem como elementos gráficos expressivos nas colagens de Kurt Schwitters (1887-1948). Os bilhetes de trem, pedaços de cartazes, qualquer tipo de fragmentos de papel impresso encontrado era incorporado em suas composições.

A colagem sugere um novo procedimento de composição, adotado por Max Ernst para construir narrativas visuais em que o texto funciona como legenda das imagens.

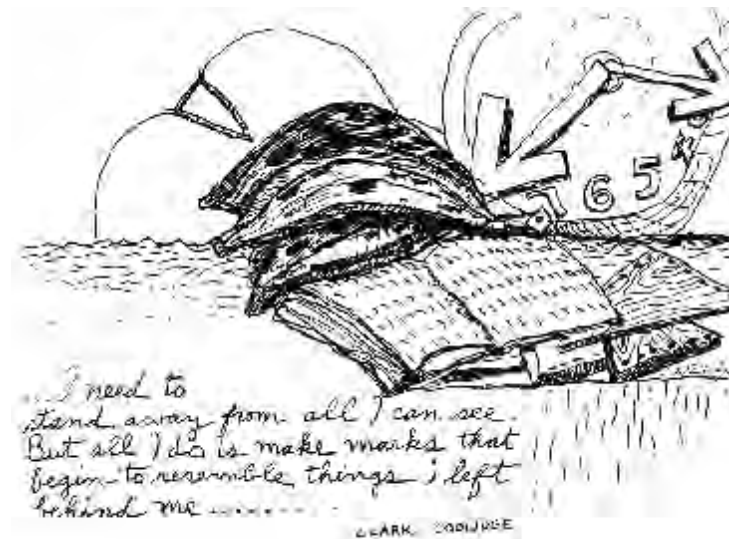
A palavra Merz, que designa a maior parte de sua produção, é oriunda de um impresso rasgado onde havia a palavra *kommerz*.

O velho adágio de Horácio (65-8 aC) ganha um novo sentido na prática de artistas e poetas que trabalham com a materialidade da linguagem verbal, ou seja, a palavra em sua forma escrita. Campos e práticas artísticas se interpenetram em trabalhos em que as distinções entre verbal e visual são difíceis de manter.



53

54



Philip Guston realizou trabalhos chamados de poem-pictures, fruto de seu convívio com poetas mais jovens. O artista norte-americano introduziu poemas nos desenhos e desenhou a partir dos poemas, de modo que a relação entre palavra e imagem se realiza como uma colaboração ou parceria.

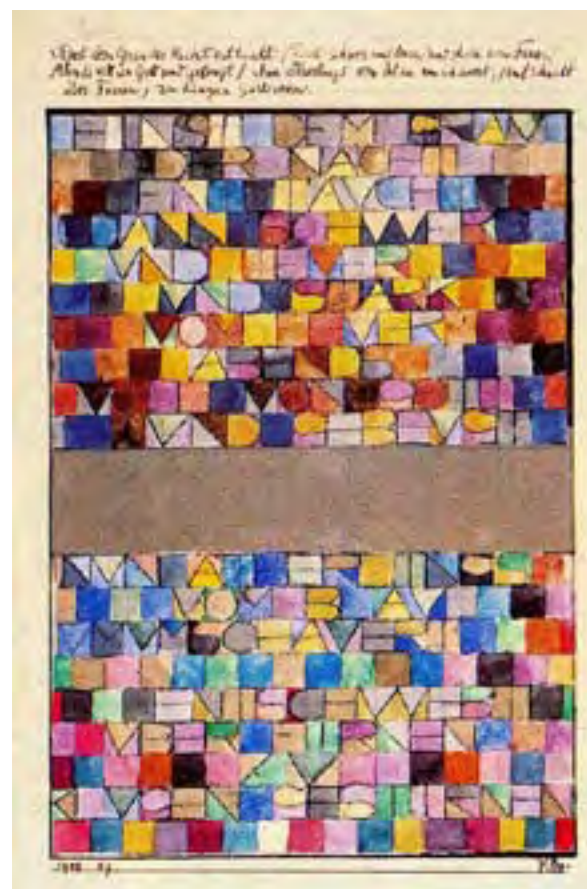
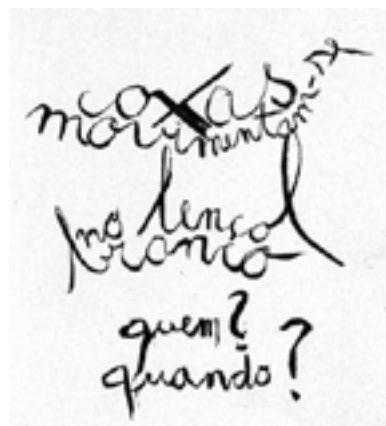
4.1 – as palavras na pintura

Quando dispostas de uma maneira não-convencional – como é o caso da tela *escargot femme fleur étoile*, de Joan Miró (1893-1983) – as palavras tornam-se figuras. O importante em uma pintura não é o que se diz, mas o modo de dizer: as propriedades plásticas das letras, as linhas, a forma e a cor contribuem para o sentido do texto.

Em uma pintura, as letras não são apenas veículos para a informação verbal, mas também formas abstratas com qualidades emocionais poderosas⁷. O texto literário aparece deslocado de seu contexto original, que é a regularidade da página impressa, de modo que a leitura de uma seqüência de letras agrupa as unidades para formar uma figura. Este processo de aglutinação, comum na leitura de qualquer texto, torna-se parte da composição da obra pictórica.

As palavras são como objetos abstratos que podem ser vistos como configurações de linhas retas e curvas que se unem para formar um padrão visual. Pois a palavra pintada, além de todas as associações verbais que é capaz de evocar, também tem uma forma individual, recebe um tratamento gráfico que a torna única.

⁷ Brody Neuschwander
Letterwork
(Londres, 1993), 21



No quadro de Joan Miró, o texto é escrito de maneira que descreve o movimento que a palavra designa. Um poema pintado por Paul Klee é visto como um padrão de formas e cores. Nas caligrafias de Leon Ferrari, as palavras se mexem, se convulsionam, ganham vida. A escrita não é um complemento para o desenho, mas constitui a própria matéria dos trabalhos aqui apresentados.

| | | |
|----|--|----|
| 55 | | 57 |
| 56 | | |

As palavras e frases ganham estatuto de imagem na obra de artistas conceituais, em que a linguagem é o elemento principal da obra. A definição de conceitos fornecida pelo dicionário foi o suficiente para criar obras nas séries *Nove Pinturas com Palavras como Arte* (1966) e *Arte como idéia como idéia* (1967), de Joseph Kosuth (1945).

O mesmo Kosuth fez uma obra chamada *Uma e Três Cadeiras* (1965), em que apresenta um objeto e as formas de representação visual (fotografia) e verbal (definições de dicionário) desse objeto. O próprio nome do objeto é usado para representá-lo, podendo substituir qualquer uma das outras formas de representação.

A repetição da definição do dicionário utiliza a tipologia e a diagramação tal como aparece publicada no livro. A apresentação do texto é uma referência visual tão forte quanto a fotografia. Deste modo, o texto ampliado colocado ao lado da fotografia altera a percepção que temos do espaço expositivo, que se torna um grande livro. A importância da apresentação das palavras não pode ser desconsiderada, pois não existe pensamento sem forma.

Nestas obras, as frases e os textos longos predominam, a pintura é um veículo para as idéias. Lawrence Weiner (1942) chega a afirmar que os títulos são a sua obra⁸.

Yoko Ono (1933) considera suas peças como uma pintura para ser construída na cabeça. São livros formados apenas por textos com instruções para a realização de uma performance, uma ação. Muitas vezes, o texto se parece com um poema.

Quando Joseph Kosuth faz *Cinco palavras escritas em néon* (1965), a realização da obra obedece rigorosamente ao título. Não é a obra que recebe um título, mas é o título que origina a obra.

O intercâmbio entre a imagem e o nome já aparecia no trabalho de Magritte.

O museu como um livro, uma inversão do conceito de "museu imaginário" de André Malraux (1901 - 1976).

As palavras, mesmo quando são apenas pronunciadas, também constroem imagens mentais. O texto passa a ser encarado como uma forma de notação gráfica para a realização de uma performance, e assim são produzidos livros em que o texto exige a participação efetiva do leitor.

⁸ Simon Morley
Writing on the Wall
(Berkeley, 2005), 143



art est
un mot
écrit

SEPT.10.1967

*I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.*

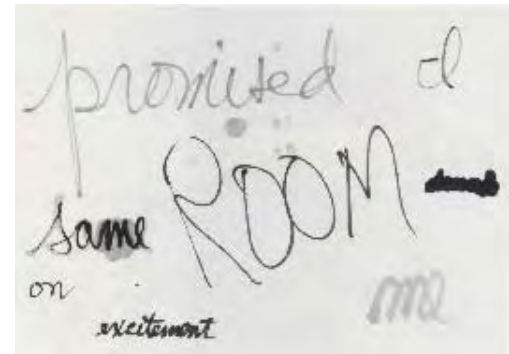
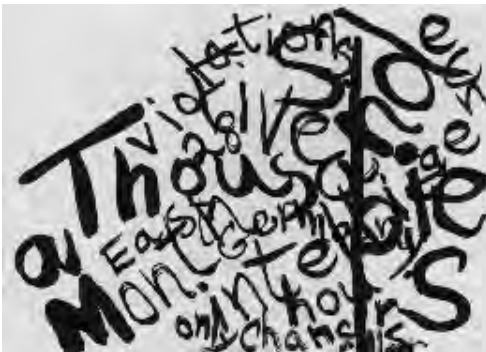
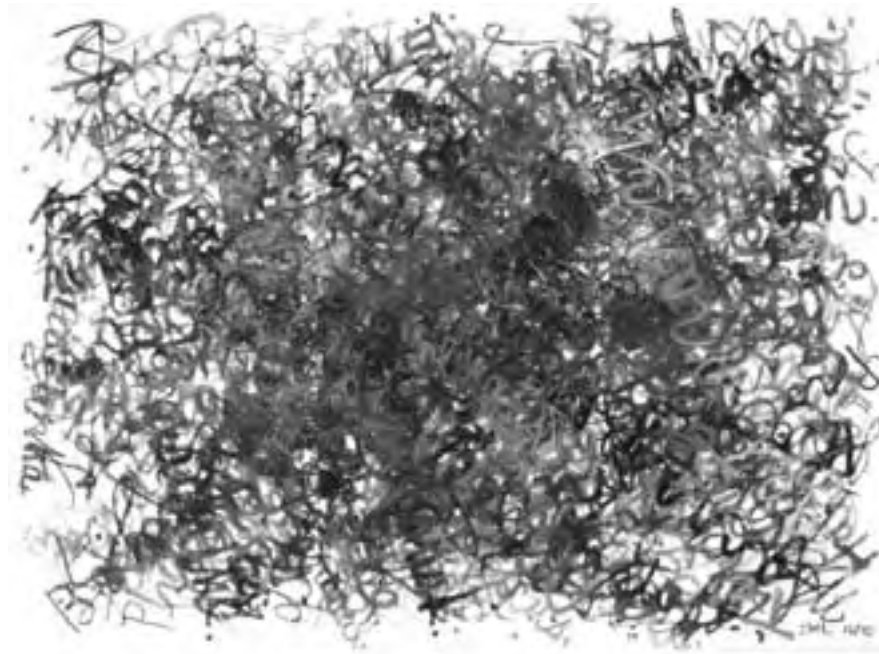
| | |
|----|----|
| 58 | 59 |
| 60 | 61 |

A letra de forma, se comparada com o manuscrito, transmite a idéia de despersonalização.



62 | 63

Barbara Kruger incorpora a apresentação visual dos anúncios, meio privilegiado para explorar a relação palavra e imagem. Nas obras de Jenny Holzer, a frase transmite uma mensagem que a imagem é incapaz de exprimir. Os letreiros luminosos de publicidade são usados pela artista, de modo que suas frases não podem ser lidas sem um pouco de ironia.



64

65 | 66 | 67

Palavras escritas umas sobre as outras, quase desaparecem em uma textura na obra de Jackson Mac Low, acima. Outros tres exemplos da verve do poeta.

As palavras recebem um tratamento pictórico diferenciado com a Pop Art. O uso de cores saturadas, as formas simples, o contorno nítido e a supressão do espaço profundo são características destas pinturas.

O uso de uma única palavra em uma pintura ao invés de uma frase chama a atenção para a escolha desta palavra em particular. Se a palavra é utilizada para substituir um produto ou um objeto ausente, o que dizer quando a palavra tem muitos sinônimos ou quando a mesma palavra tem uma pluralidade de sentidos?

Os artistas pop incorporaram em seus trabalhos a HQ, os cartazes, anúncios e letreiros, temas derivados da cultura visual dos meios de comunicação. Os rótulos e embalagens ampliadas são adotados em algumas pinturas porque apresentam cores chapadas e letras elaboradas, bem desenhadas para criar uma presença emblemática do produto.⁹

O cartaz é uma maneira direta de transmitir a mensagem associando texto e imagem. As grandes áreas de cor e pouco texto faz do cartaz uma referência visual para muitos artistas.

O processo de transferência direta de imagens, através da colagem e da serigrafia, é amplamente empregado. A incorporação de meios mecânicos de reprodução de imagens abre o caminho para o uso de offset e cópias xerox na produção de livros de artista.

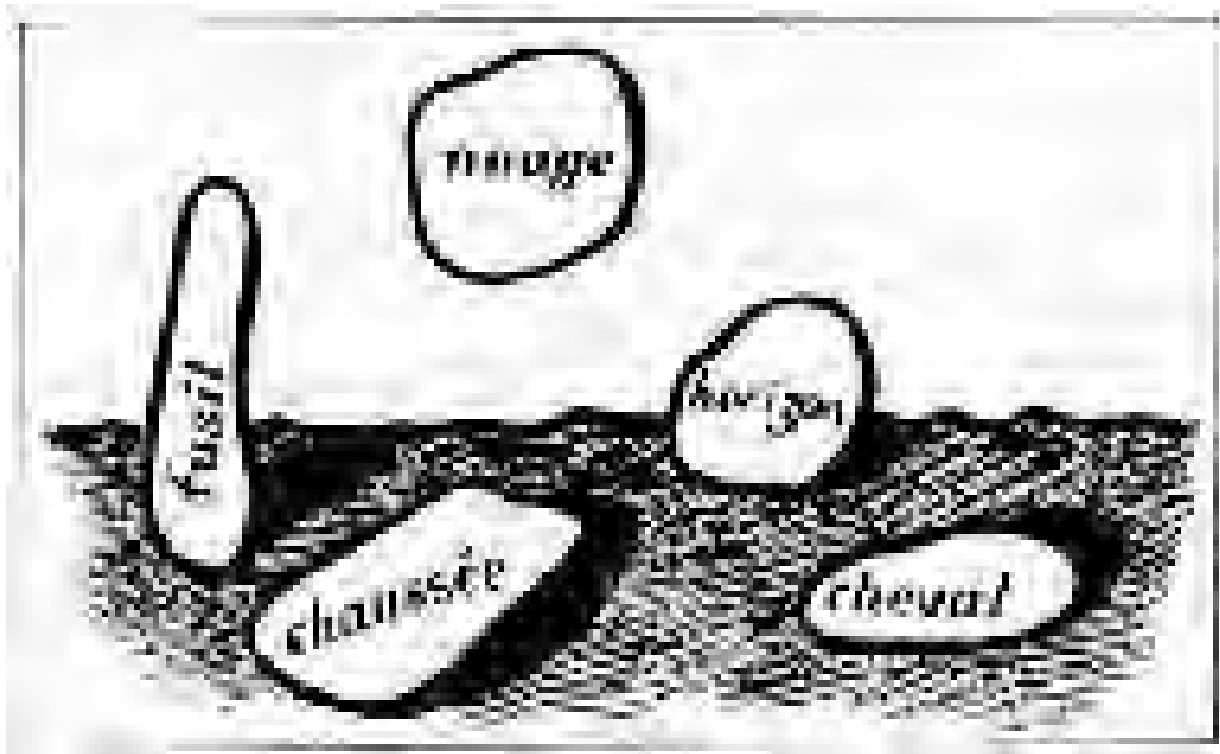
Nesse contexto é que surge o *Twentysix Gasoline Stations*, um livro de Edward Ruscha (1937) com fotografias de postos de gasolina ao longo da rodovia que atravessa os Estados Unidos de costa a costa. Impresso em offset como um livro comercial de baixo custo, demonstra que o artista não precisa ter perícia em técnicas de gravura, nem tampouco necessita de um texto para ilustrar.

⁹ Philip B. Meggs' *Meggs' history of graphic design*. (Londres, 2005), 158

O que vemos não será determinado nem pela realidade sobre a tela nem por nossa inteligência e por nossas emoções como espectadores, mas sim pelas distinções fornecidas pela própria língua, em toda sua majestade arbitrária.

Alberto Manguel
Lendo imagens.
(São Paulo, 2001), 49

Algumas pinturas são muito semelhantes aos cartazes de Lucian Bernhard produzidos no início do século, com apenas um objeto em destaque sobre um fundo neutro e o título ampliado.

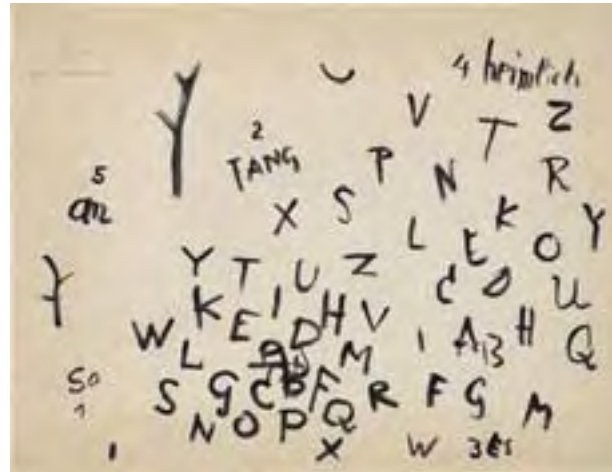


O pintor belga René Magritte (1898-1967) fez desenhos e pinturas em que as palavras escritas substituem os objetos por elas designados.



| | | |
|----|----|----|
| 69 | 70 | 71 |
| 72 | | 73 |

Os objetos e as figuras foram completamente substituídos por palavras nestas pinturas. A palavra IDEAL, trocadilho com "I deal" é apresentada dentro de uma elipse, como se fosse um logotipo. A palavra "amor" nesta composição de Robert Indiana tornou-se tão popular que virou até selo.



| | |
|----|----|
| 74 | 76 |
| 75 | 77 |



A presença das letras nestas imagens é o suficiente para evocar um conteúdo verbal. A acumulação de vogais sugere onomatopéias.

Alguns artistas abandonam o uso das palavras, portadoras de um sentido, para empregar apenas letras isoladas em suas composições. Assim, desprovidas de seu conteúdo verbal, as letras são elementos de composição, figuras simples como as formas geométricas básicas, que fornecem um repertório variado de combinações à disposição do artista.

Jasper Johns (1930) e Robert Indiana (1928) usam o recurso das letras de estêncil, de fácil aplicação, comuns em placas e letreiros. Segundo Johns, números e letras são elementos comuns, coisas conhecidas por todos que não necessitam de uma formação específica para ser apreciados, como acontecia com a pintura de Mark Rothko (1903 – 1970) ou Barnett Newman (1905-1970).

Assim como os mapas, bandeiras e alvos que Jasper Johns utiliza em suas pinturas, números e letras são figuras bidimensionais que afirmam a ausência de profundidade do espaço pictórico. Não existe volume ou sombra projetada, nem mesmo um espaço representado onde as figuras se organizam, apenas o objeto que é a pintura em si. Além disso, são símbolos que, pintados, perdem sua função, pois não remetem a nenhuma outra realidade que não seja a pintura.

As letras aparecem como elementos plásticos, signos privilegiados que provocam associações com a linguagem verbal, sem necessariamente formar palavras. Mesmo uma única letra, quando pintada, torna-se uma imagem poderosa, que chama a atenção para suas qualidades intrínsecas e por isso é capaz de criar uma sugestão.



¹⁰ Yukei Tejima
"A caligrafia de poucos caracteres".
Exposição da Arte da Caligrafia Moderna do Japão.
(São Paulo, 1975)

A caligrafia de muitas letras procura compor uma obra buscando uma relação entre cada letra e o conjunto delas. Por outro lado, a de poucas letras pode tomar uma só, que será, ao mesmo tempo, a unidade e o conjunto. (...) Isto me faz lembrar sempre a arte do teatro kabuki, em que a dança é executada por uma só pessoa. É necessária a concentração de todas as forças do espírito¹⁰.



| | |
|----|----|
| 79 | 80 |
| 81 | |

Na série "Objetos gráficos" de Mira Schendel, a transparência nega a possibilidade de leitura, pois permite ler nos dois sentidos, não há direito ou avesso.

**a palavra
é uma visão
liberta das
limitações
da visão**

5. a palavra como imagem



¹² Constance Naubert-Riser.
Klee.
(Lisboa, 1993), 116

É possível desenhar com as palavras, pois desenhar e escrever são fundamentalmente idênticos¹¹. O uso de um mesmo instrumento e do mesmo suporte torna a escrita e o desenho mais próximos.

Os poetas foram os primeiros a perceber as possibilidades de uso das palavras com a configuração de imagens. O texto pode assumir a forma de um objeto descrito em um poema, como o fez o geômetro Símiades de Rodas (cerca de 325 aC).

*La colombe poignardée
et le jet d'eau*

Douce figure poignardée
MIA MAREYE
YETTE ANNIE et toi MARIE
où vous êtes
jeunes filles
MAIS
peux d'un
jet d'eau qui
pluie et qui gèle
cette colombe s'extasie

Tous les amoureux s'extasient
O mes amis partie en France
Jaillissent vers le firmament
Es vos regards en face
Mieux maladroites
Où sont les Beaux et Més
Dernis ses yeux gris comblés
Le soir tombe
Jardins où seigneur abondamment le levrier rose four guerrière

Guillemet Apollinaire (1880-1918), *La colombe poignardée et le jet d'eau*, extrait de *Calligrammes*, 1918, éd. Gallimard.

This cross-tree here
Dish Jesus here,
Who need not first
The death answer!

Hear all things ready are, make hast, make hast away;
For, long this work will be, & very short this day;
Why then, go on to act: here's wonder to be done;
Before the last least sand of Thy sixth hour be run;
Or e're dark clouds do dull, or dead the mid-days sun.

Act when Thou wilt,
Blood will be spilt;
Pure balm, that shall
Bring health to all.
Why then, begin
To pour first in
Some drops of wine,
In stead of brine,
To search the wound,
So long unsoand;
And, when that's done,
Let oyle, next, run,
To cure the sore
Sense made before.
And O! deare Christ,
E'ven as Thou di'st,
Look down, and see
Us weep for Thee,
And tho, Love knows,
Thy desadfall woe
Wee cannot ease;
Yet doe Thou please,
Who merrie art,
To accept each heart,
That gladly would
Helpe, if it could,
Meane while, let mee,
Beneath this tree,
This honour have,
To make my grave.

poander
open poander
open poem and her
open poem and his
open poem and hymn
hymn and hymen leander
high san pen nsander
o pan poem me and her
pen ne poem ne and him
on sans padma hun
pad ne hose panda hand
open up o holy penhandier
ample panda pen or bamboo pond
pander a honny poem ponander opener
open banned peno perman hun and heater
open hymn and pompon band and panda hamper
o i an a pen open san ot happener
i an open carner happener
happy are we open
poem and a poe
poem and a panda
poem and aplomb

| | |
|----|----|
| 83 | 84 |
| | 85 |

Quando o texto assume uma forma diferente do retângulo em que tradicionalmente é composto, as relações espaciais na página mudam, como se as margens invadissem o espaço do texto.

5.1 – versos figurados

Os versos figurados são poemas em que sabemos do assunto antes mesmo de ler o texto, pois existe uma espécie de acordo entre o aspecto e o conteúdo. A imagem manifesta a conotação fornecida pelo texto. Pela primeira vez depois da invenção do alfabeto, a forma do texto, sua configuração e o seu desenho ganha destaque porque contribui para a construção do sentido.

No conjunto de poemas *De Laudibus Sanctae Crucis*, composto no ano 810 por Rábano Mauro, temos um desenho que delimita um conjunto de letras e este conjunto constitui palavras que reforçam, retoricamente e iconicamente, o louvor da cruz.

Apollinaire (1880-1918) cunhou o termo caligrama para designar seus próprios poemas, publicados em 1914. O texto recebe uma configuração, de modo que a leitura vai do sentido próprio ao figurado, do geral ao particular.

O caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear, figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler.¹²

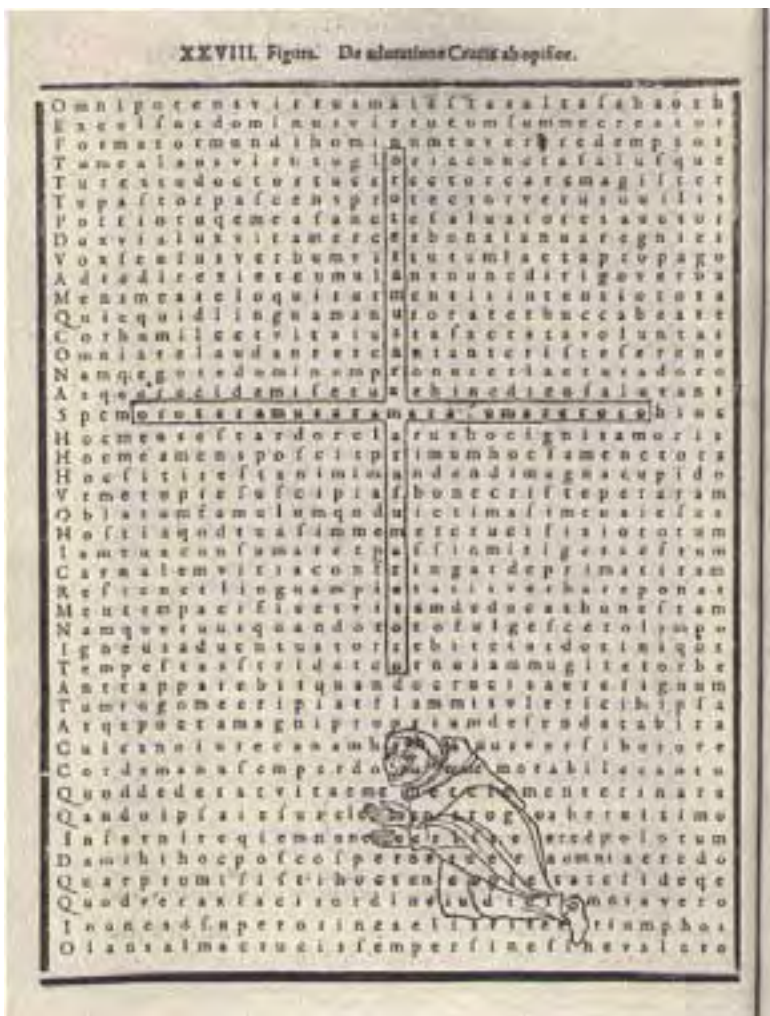
Outra maneira de se articular a imagem e o texto poético é organizar os elementos textuais espacialmente, com a composição tipográfica adequada para que o sentido seja evidenciado, sem desprezar a inteligência do leitor.

Ao invés de imitar a forma, o poeta deve fornecer meios para que a forma se manifeste. É o que fez o poeta e.e. cummings (1894 – 1962) em alguns de seus poemas, como por exemplo, no famoso “*r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r*”, em que as letras que formam a palavra gafanhoto em inglês não imitam a forma do inseto, mas sua disposição imita um salto na página.

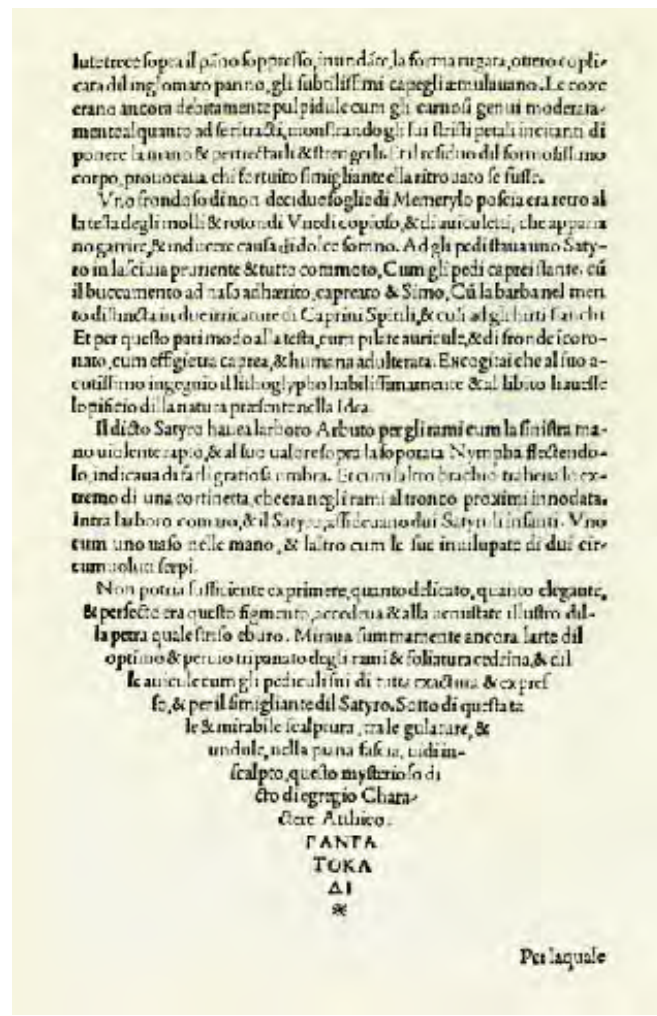


Alice ouve a estória do camundongo olhando-lhe a cauda, e a estória assume a configuração iconográfica de cauda.

¹² Michel Foucault
Isto não é um cachimbo.
(São Paulo, 1989), 23



Poema de Rábano Mauro (c. 780-856), em que as letras são espalhadas como um padrão de pontos indistintos repetidos. No meio do poema aparece escrita uma frase, que lida nos quatro sentidos forma uma cruz.



Neste exemplo, o tipógrafo italiano Aldo Manuzio (1449-1515) utiliza a distribuição do texto na página para delimitar o contorno do desenho, em sua edição de O sonho de Poliphilo.

5.2 – a composição tipográfica

Com a revolução industrial, surge a necessidade de chamar a atenção da sociedade para os novos produtos em anúncios, cartazes, folhetos, prospectos. O material impresso se espalha por toda a cidade. Um dos recursos utilizados pelos tipógrafos para destacar um texto dos demais é a justaposição de tipologias diferentes, para criar contrastes de tamanho, peso ou de estrutura dos tipos – serifados e sem serifa.

Em uma página de jornal, por exemplo, o contraste de tamanho das letras serve para mostrar os diferentes níveis de leitura. O corpo da letra determina o ritmo da leitura – quanto menor, mais lento.

Para dar destaque em uma palavra ou um pequeno trecho de um texto, cada elemento recebe um tratamento tipográfico diferenciado – negrito, itálico, letras capitais, também conhecidas como maiúsculas. O emprego de tipos de tamanhos diversos na composição da página é um recurso que foi utilizado por Stéphane Mallarmé (1842-1898), inspirado pela tipografia de uma página de jornal, com seus títulos, subtítulos e legendas.

A forma de apresentação do texto influi em sua leitura, ou seja, o tipo escolhido para compor o texto faz parte da maneira como percebemos um livro. Se o poema usa letras maiúsculas ou apenas minúsculas, os itálicos, tudo contribui para criar uma imagem. É o que leva Francis Ponge (1899 - 1988) a afirmar que o poeta jamais deve propor um pensamento, mas um objeto, vale dizer, mesmo ao pensamento ele deve fazer assumir uma posição de objeto¹³.

Em seu poema-livro emblemático, cada palavra corresponde a uma imagem. É preciso evitar que um sentido único se imponha: o espaço branco em torno da palavra, o jogo tipográfico, a composição espacial do texto poético contribuem para envolver o termo num halo de indefinição, para impregná-lo de mil sugestões diversas¹⁴.

A diferença de tamanho entre as letras para mostrar a importância de cada elemento na hierarquia do texto remete às cenas de pinturas medievais em que os reis eram retratados maiores do que as outras pessoas. A hierarquia de tamanho (escala espacial) corresponde à importância (escala de valores).

Aldemar Pereira
Tipos: desenho e utilização de letras no projeto gráfico.
(Rio de Janeiro, 2004), 135

¹³ Haroldo de Campos
Arco-Íris Branco
(São Paulo, 1997), 211

¹⁴ Umberto Eco
Obra Aberta
(São Paulo, 1976), 46

Existem grandes áreas de branco. O espaço em branco substitui a pontuação e faz a transição de uma imagem à outra. O espaço serve também para marcar a posição das linhas na página - ora o texto aparece apenas no topo, ora no centro, ora embaixo. O branco é significativo.

Do ponto de vista da estrutura da página e da palavra impressa, este parece ser o primeiro poema a tomar consciência das diferenças entre prosa e poesia em sua construção: mudança de ritmo, marcada pelo tamanho das linhas, que não precisa necessariamente ser uniforme, acompanhando a margem do livro; a disposição das palavras na página e a distribuição dos espaços em branco são os elementos que formam o poema, a tipografia é sua matéria. O poema como estrutura, em contraste com a linearidade do texto em prosa.

Cada estágio do poema é implicado pelo seu predecessor, mostrando a idéia do livro como uma estrutura coerente. A página dupla permite uma leitura cruzada.

Com a figura de um pensamento colocado pela primeira vez no espaço, Mallarmé parece antecipar a pesquisa de Yves Klein (1928-1962). Isso leva outro artista, Marcel Broodthaers (1924-1976), a afirmar que Mallarmé inventa o espaço moderno, ele é a fonte da arte contemporânea.¹⁵

15 Marcel Broodthaers
Marcel Broodthaers
(Paris, 1992), 139



Para evidenciar a utilização do espaço das páginas, Broodthaers faz uma nova edição do poema de Mallarmé, substituindo as estrofes da edição original por blocos tipográficos negros equivalentes em altura e comprimento ao texto ausente, tudo impresso em papel vegetal, transparente, o que permite olhar todas as páginas de uma vez.



90 | 91

El Lissitzky e Alexander Rodchenko levaram as experiências com tipografia dos cartazes para o interior do livro. As letras maiores são tipos de madeira que funcionam como elementos de composição

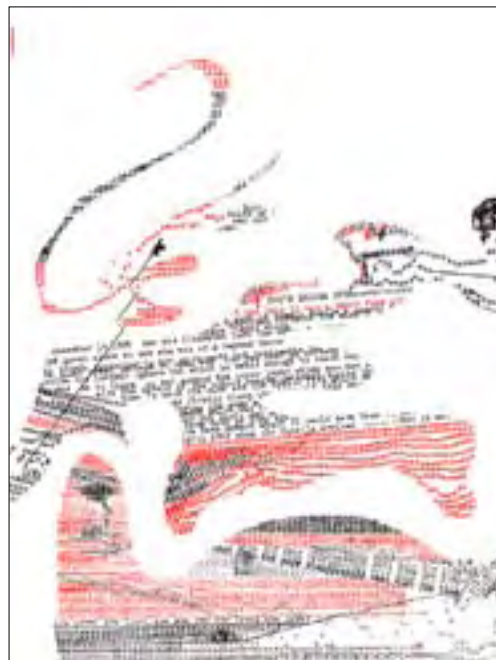


| | |
|----|----|
| | 93 |
| 92 | 94 |
| | 95 |

O tipógrafo francês Massin utilizou técnicas do cinema e das histórias em quadrinhos para compor a peça "A cantora careca" de Eugène Ionesco. Com a contribuição de fotografias em alto contraste, ele apresenta visualmente o movimento, os diálogos e silêncios, de modo que a peça é encenada tipograficamente e o livro se transforma em espaço cênico.



O livro alterado é um tipo de livro de artista cujo exemplo mais conhecido é *The Humument*, de Tom Phillips. O artista faz intervenções gráficas em páginas de uma novela do séc. XIX. Os desenhos servem para decorar a página, assim como para eliminar palavras desnecessárias enquanto o autor busca palavras que possam formar o texto de sua própria novela.



Carnival, de Steve McCaffery, é um antilivro. As páginas destacadas formam um painel, portanto o livro deve ser destruído para efetivar a leitura.

**eu procuro
um determinado
tipo de**

letra

**que comunique a idéia
a quem veja o poema.**

6. poesia visual

Os poetas futuristas, em seus livros e cartazes, utilizaram caracteres distintos na mesma palavra. Este tratamento tipográfico inusitado acaba com a idéia de unidade verbal, destacando a palavra como uma imagem composta por unidades menores que possuem formas variadas. A livre direção das linhas de texto, composto em linhas oblíquas e verticais que fogem ao padrão horizontal imposto pelo tradicional retângulo da mancha, permitiu tratar a página com a mesma liberdade de um cartaz. A substituição da pontuação por sinais matemáticos e símbolos musicais muda a relação que se estabelece entre os elementos textuais.

A tipografia dadaísta e as experiências da vanguarda russa, notadamente os trabalhos de El Lissitzky (1890–1941), considerado o pioneiro da moderna tipografia, prenunciam a poesia concreta e visual da década de 50, em que a composição tipográfica ganha destaque.

A palavra como forma de expressão visual parte da premissa de que as palavras têm uma forma, além de sua função de informação e significado. Fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone (figura)¹⁶.

A poesia concreta aponta para a unidade do aspecto verbal e visual do poema, destacando a estrutura das palavras e da composição na organização espacial destas palavras. Na poesia concreta, forma e conteúdo são inseparáveis.

Os poemas concretos, de modo geral, consideram a página como parte da estrutura do poema. Os livros-poemas de Wladimir Dias-Pino (1927) e os de Augusto de Campos (1931) em colaboração com Julio Plaza (1938-2003), para citar dois exemplos, com recursos simples dão uma nova dimensão ao poema. Os recortes no papel, vincos e dobras exigem a manipulação atenta de suas páginas, a participação do leitor é efetiva.



¹⁶ Décio Pignatari
O que é comunicação poética.
(São Paulo, 1987), 17



| | |
|-----|-----|
| 103 | 104 |
| | 105 |

O movimento da fala é imitado pelo movimento de figuração da escrita. São representados o grito (letras demasiadamente grandes) e o murmúrio (letras minúsculas, quase ilegíveis).



| | | |
|-----|-----|-----|
| 106 | 107 | 108 |
| | 109 | |

Os tipos de madeira, como os apresentados nesta página, eram utilizados para compor o texto de cartazes. A técnica de impressão manual dos tipos permite o uso de efeitos de transparência e sobreposição de letras, variações de intensidade obtidas com diferenças na pressão. Composições em que as letras são o tema.



Um poema visual é algo que foi feito para ser visto e lido simultaneamente. A linguagem verbal e a linguagem icônica formam uma única entidade visual, em que a dimensão gráfica das palavras é colocada em evidência. O sentido é dado pela leitura da imagem, que perde uma parte do seu significado se apresentado de outra forma.

Existem muitas maneiras de se combinar os códigos verbal e visual para formar um poema. O que diferencia um poema visual das artes gráficas pode ser definido como montagem, o modo de articulação dos conteúdos verbais e visuais. A apresentação das palavras, a sintaxe do poema é o que permite a criação de sentido. O arranjo formal, a composição é o que importa.

Nestes poemas em que a forma é destacada, o tipo de letra é escolhido de modo a contribuir para comunicar o conteúdo. No poema de Pedro Xisto [fig. 112], uma letra com serifa destruiria a analogia com a arquitetura de um templo.

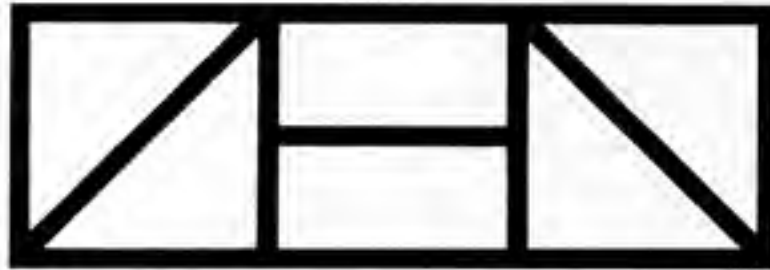
Para Hansjörg Mayer (1943), o poema é formado por uma única letra, que se repete para criar uma imagem ou um padrão.

O poeta é visto como um designer da linguagem¹⁷, em que a manipulação de recursos tipográficos é fundamental para a composição. Em nenhum outro lugar fica tão evidente o modo como a forma e o tipo contribuem para o sentido do texto.

A poesia zen aparece nos jardins e na arquitetura de Katsura.

Paul Rand
From Lascaux to Brooklyn
(New Haven, 1996), 19

¹⁷ Cf. definição de Décio Pignatari



112

113



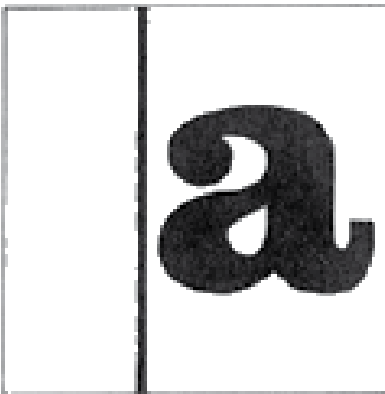
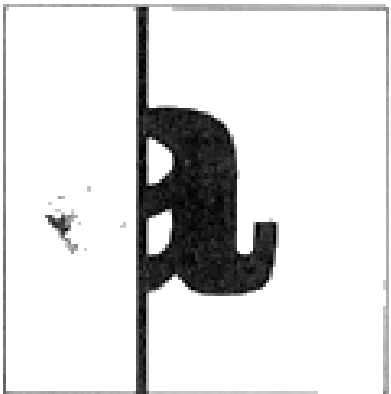
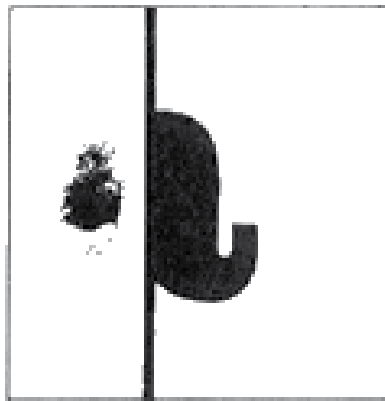
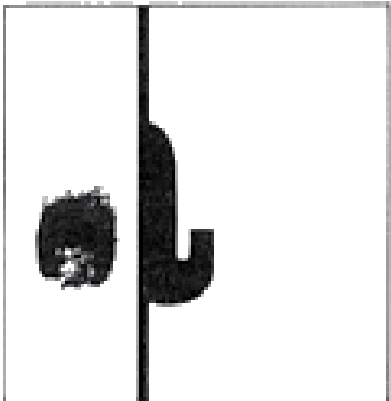
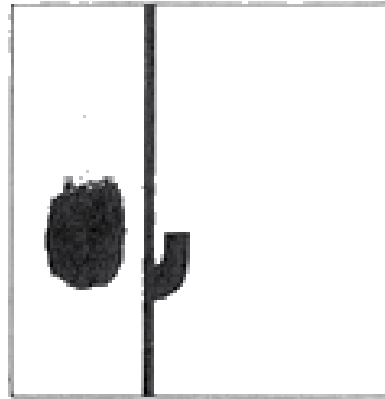
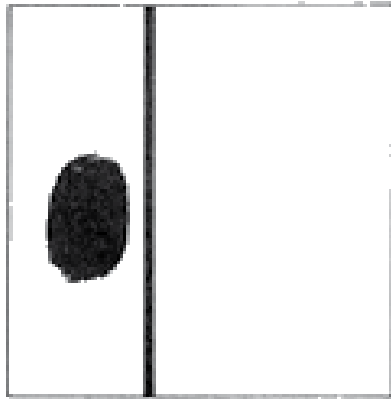
A escrita é imagem neste poema em que a palavra é composta por formas geométricas contíguas e letras ao mesmo tempo. A palavra está inserida em um desenho esquemático da fachada de uma construção japonesa. Zen, poema de Pedro Xisto.

Um palíndromo visual formado por figuras geométricas simples. Viva vaia, poema de Augusto de Campos



114 | 115

Um poema visual formado apenas pela associação de uma imagem e uma letra, e outro formado pela repetição de uma única letra apontam para a forma da letra como um elemento plásticamente expressivo.



José de Arimatéia, utilizando o código das HQs, introduz o movimento nesta seqüência, pelo deslocamento da letra a. Um poema visual que narra um acontecimento.



117 | 118

Poemas visuais em que o movimento é sugerido pela ampliação gradativa das letras, cada quadro corresponde a um fotograma, como um zoom no cinema. A figura se torna cada vez mais abstrata.

**PARA QUE SERVE
UM LIVRO
SEM IMAGENS?**

7.1 um livro-poema

Um poema visual, inicialmente concebido como uma página de HQ, com seis quadros dispostos em duas fileiras, desdobrou-se em uma imagem em movimento e depois em um livro, em que cada quadro ocupa uma página.

O livro-poema é um tipo de livro de artista em que o poema incorpora a estrutura do livro, de modo que o suporte passa a fazer parte integrante do poema, apresentando-se como um corpo físico, de tal maneira que o poema só existe porque existe o objeto (livro)¹⁸. O que caracteriza um livro-poema é a impossibilidade de redução gráfica, o fato de não poder se apresentar de outra maneira sem perder parte da informação estética.

O livro modifica o tempo de leitura do poema, não é apenas um movimento do olhar que percorre o espaço de um quadro a outro, e que pode abarcar o poema inteiro de uma vez. As páginas são viradas em um ritmo determinado pelo leitor para, terminada a leitura, formar uma imagem mental do poema como um todo.

O poema também ganha um novo sentido neste formato, pois abrir o livro e seguir a seqüência de páginas é um gesto que corresponde a entrar no poema para encontrar um verbo (entro) e um substantivo (dentro).

Para fazer a transposição de um formato a outro, considerei o tipo de informação que o suporte acrescenta ao objeto. Assim, a imagem em movimento tem um ciclo infinito, quando chega ao fim retorna ao começo.


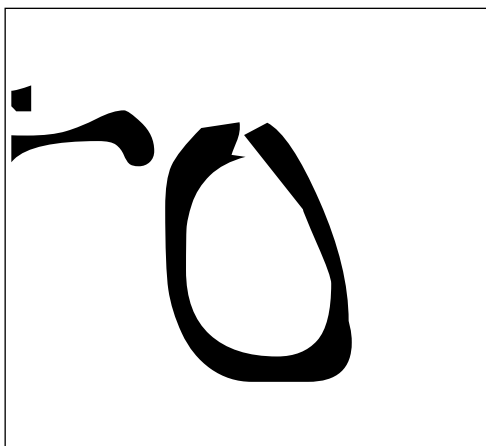
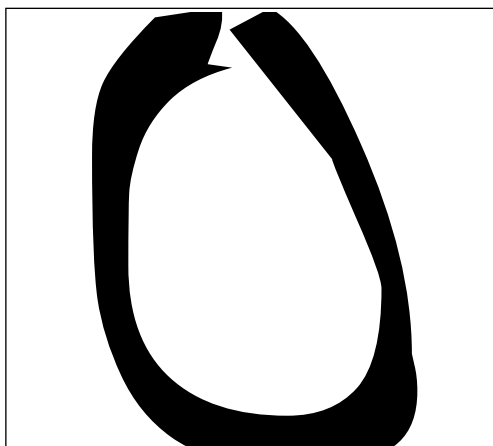
A letra “o” ampliada tem um desenho que remete a um antigo símbolo de alquimia, a cobra que morde o próprio rabo, conhecida como *ouroboros*. As formas circulares aparecem com regularidade em meus trabalhos.

¹⁸ Álvaro de Sá
Vanguarda – produto de comunicação.
(Petrópolis, 1977), 93

A leitura de um livro se desenvolve em três direções: o fluxo lateral da linha, a construção vertical da página e um movimento linear em profundidade (o arranjo seqüencial de página sobre página) .

b. p. nichols/McCaffery
“the book as a machine”
in Jerome Rothenberg
A book of the book
(New York, 2000), p. 18

Ouroboros é uma representação primitiva da via-láctea, cujo registro mais antigo data de 1600 aC.

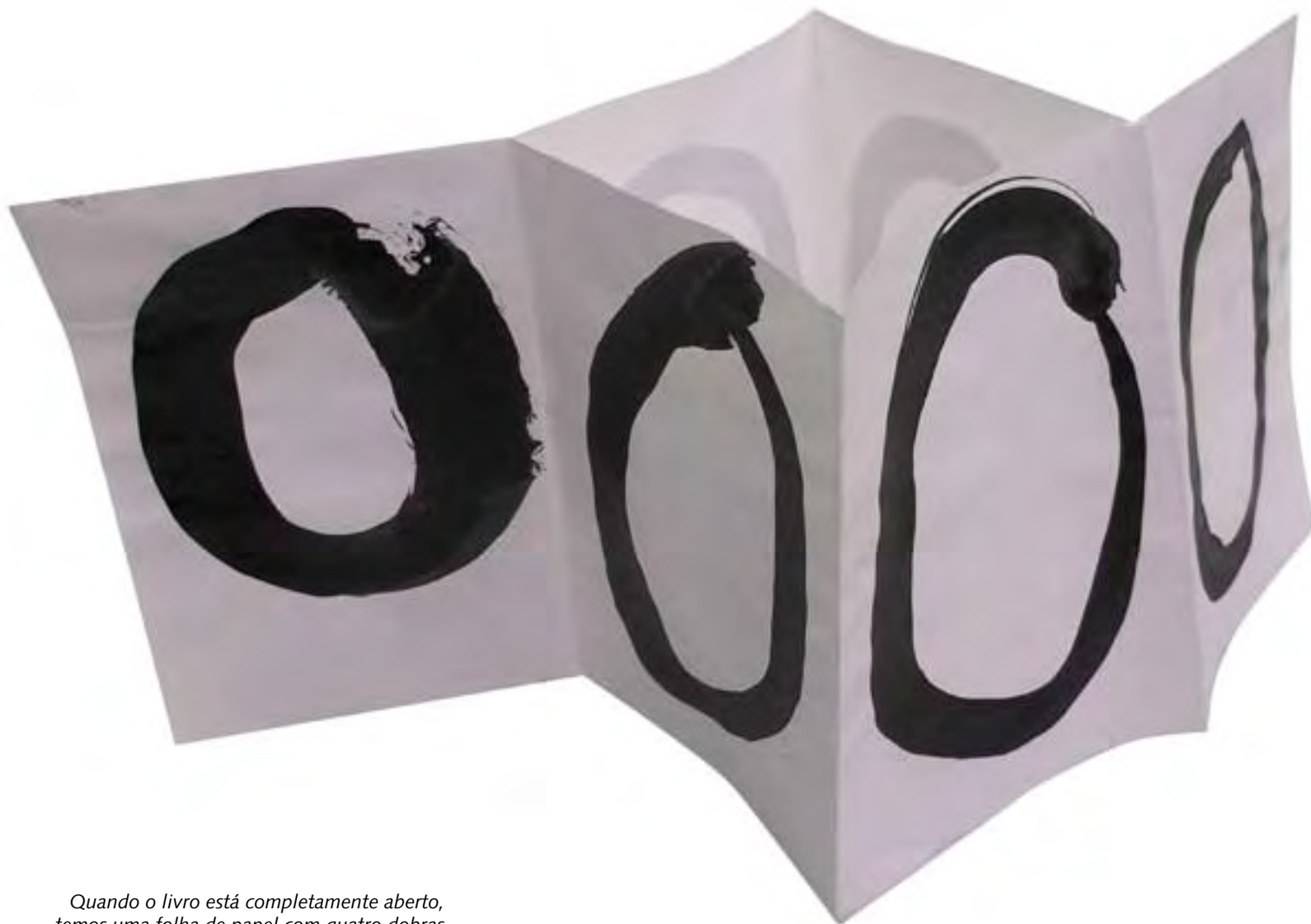


Livro-poema, publicado como poema visual em 1998. O movimento de afastamento, provocado pela diminuição do tamanho das letras, contradiz o texto que sugere aproximação.



Objeto quase é o nome de um livro em que o formato reforça o sentido das imagens nele contidas. Formado por uma única folha de papel dobrada três vezes, o mesmo desenho é repetido em cada uma das 8 páginas, cada vez realizado com um pincel diferente. A mão acompanha o formato da página para desenhar um círculo (ou quase um círculo, o que justifica o título). A repetição neste caso funciona como uma série de aproximações para atingir o círculo perfeito.

O círculo é uma das figuras geométricas que fazem parte do vocabulário de formas básicas utilizadas para o desenho de letras.



Quando o livro está completamente aberto, temos uma folha de papel com quatro dobras e um corte no meio, que permite dobrar com mais facilidade o papel. Este corte é uma referência ao vazio, o espaço interno do círculo.

¹⁹ Octavio Paz
O Arco e a Lira
(Rio de Janeiro, 1982), 69

Para Octavio Paz, a prosa, o relato, o discurso e a demonstração são lineares, têm um começo e um fim. A poesia, assim como a canção, o mito e outras expressões poéticas, sempre é auto-suficiente, o que corresponde à figura de um círculo, um desenho que remete a si mesmo e nunca termina¹⁹.

Este tipo de desenho remete aos círculos desenhados pelos monges budistas Zen com um único traço. É realizado como um exercício de concentração, em que a unidade do pincel e da tinta se realiza de uma forma absoluta. A linha feita com o pincel ganha espessura, é figura e contorno ao mesmo tempo. O gesto do calígrafo estabelece o limite entre o dentro e o fora. O espaço branco que fica no interior do círculo faz parte do desenho, tanto quanto a tinta preta. Entre os orientais, a perfeição do círculo branco merece a admiração por colocar em evidência o vazio.

Para os calígrafos do Japão, o desenho de um círculo feito à mão sem o auxílio de nenhum instrumento é um exemplo de destreza e precisão – nada falta e nada excede.

A estrutura do livro repete o desenho de um círculo. Qualquer uma das páginas pode ser o começo ou o fim, dependendo da maneira como o livro é dobrado. Não existe diferenciação entre a capa e as páginas internas, a forma é o conteúdo.

A quantidade de dobras de uma folha de papel é o que determina o formato dos livros.



I was walking on your lips when you asked me where

O modo como a tipografia contribui para o sentido do texto fica evidente neste poema visual com a palavra "amor" formando um alvo. O poema foi composto a partir da observação do desenho geométrico das letras na tipologia AvantGarde. Só foi possível compor o poema porque as letras "a" e "o" têm um desenho formado por círculos concêntricos.

Um poema com a forma circular, moto perpetuo, um movimento que não sai do lugar. O eterno retorno é tema de um poema de José Lino Grünwald.

7.2 - a composição tipográfica

O mundo mudo é um caderno composto inteiramente por letraset. Cada página tem um desenho feito de agrupamentos de letras, números e sinais que formam monogramas, emblemas, logotipos.

Algumas páginas foram pensadas individualmente, como um pequeno cartaz tipográfico ou um catálogo que anuncia letras em decalque usadas para composição manual. Em todo o livro, as letras não formaram uma única palavra.

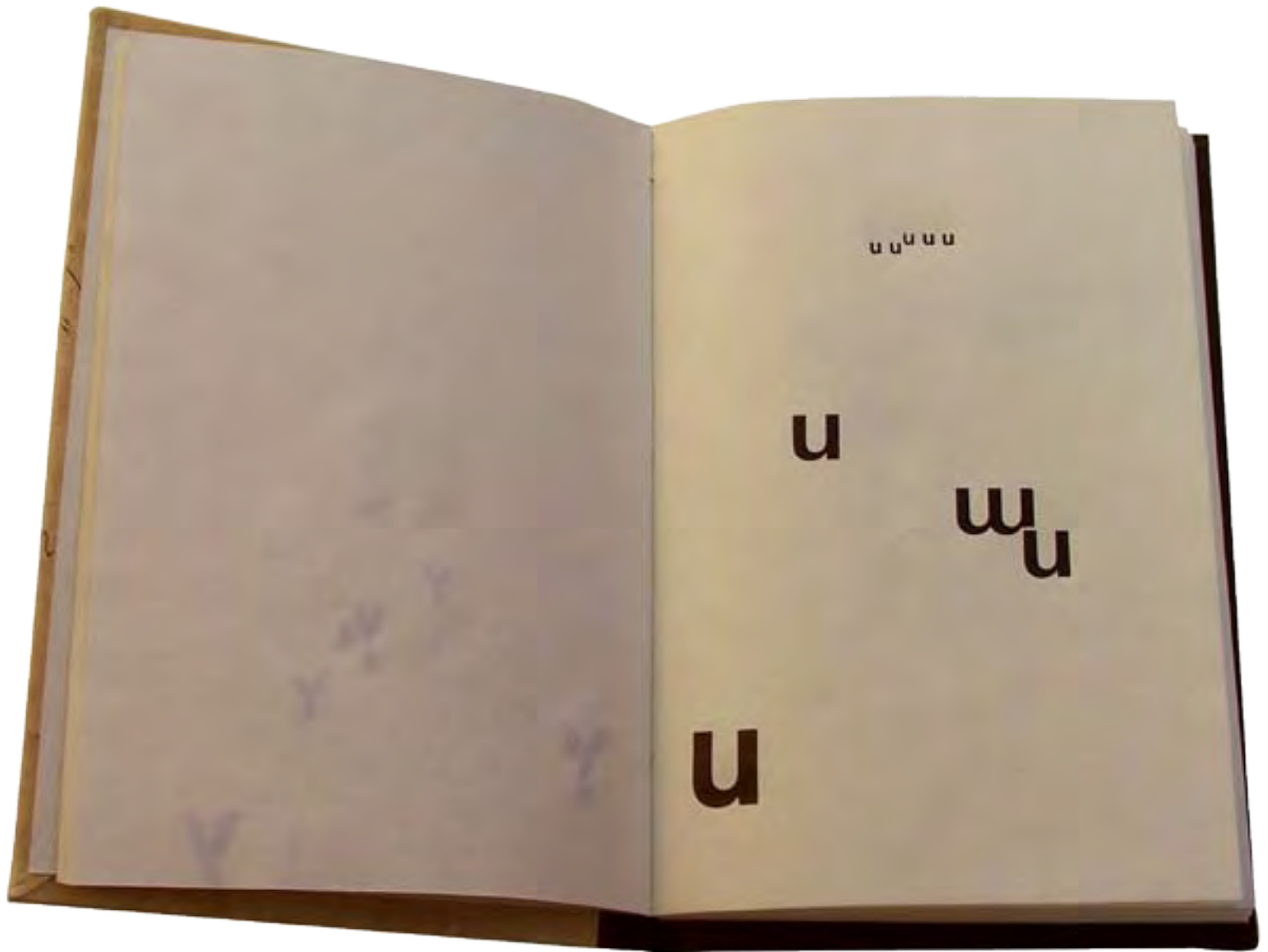
Uma figura em uma página é definida pela posição da figura na página precedente. Deste modo foram criadas várias pequenas narrativas, pelo deslocamento ou pela repetição de elementos em uma seqüência de páginas. Uma das narrativas desdobrou-se em outro livro, chamado História Natural.

Os exercícios de composição tipográfica realizados neste caderno se aproximam de poemas concretos em que a ausência de palavras e a repetição de uma única letra aponta para um procedimento de criação de imagens que é similar ao da poesia verbal. A associação de idéias, feita por similaridade de formas, corresponde à assonância, a aliteração e a concordância fonética, recursos poéticos baseados na repetição de fonemas.









db

ö

š

eə

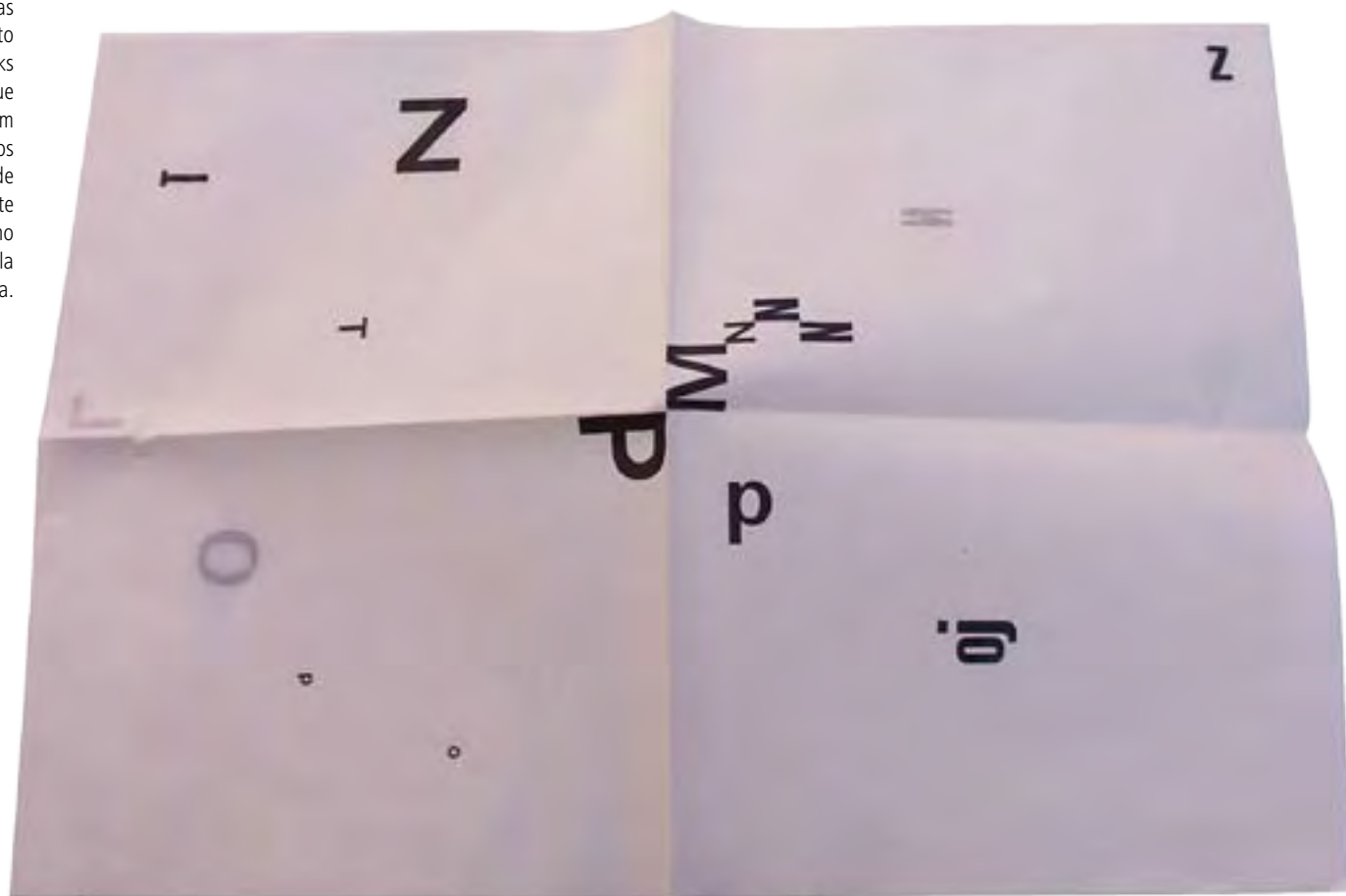
pit

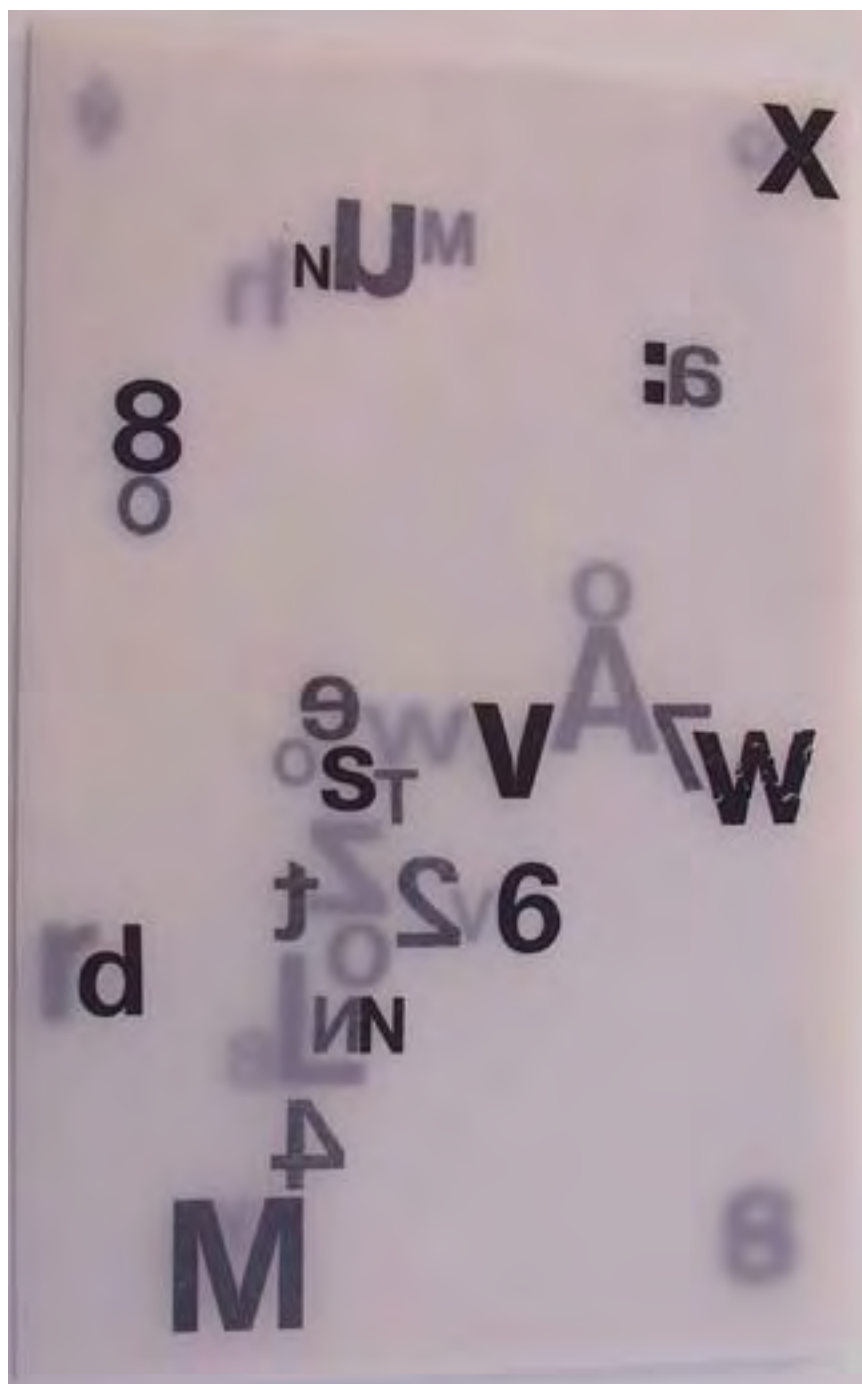
lv



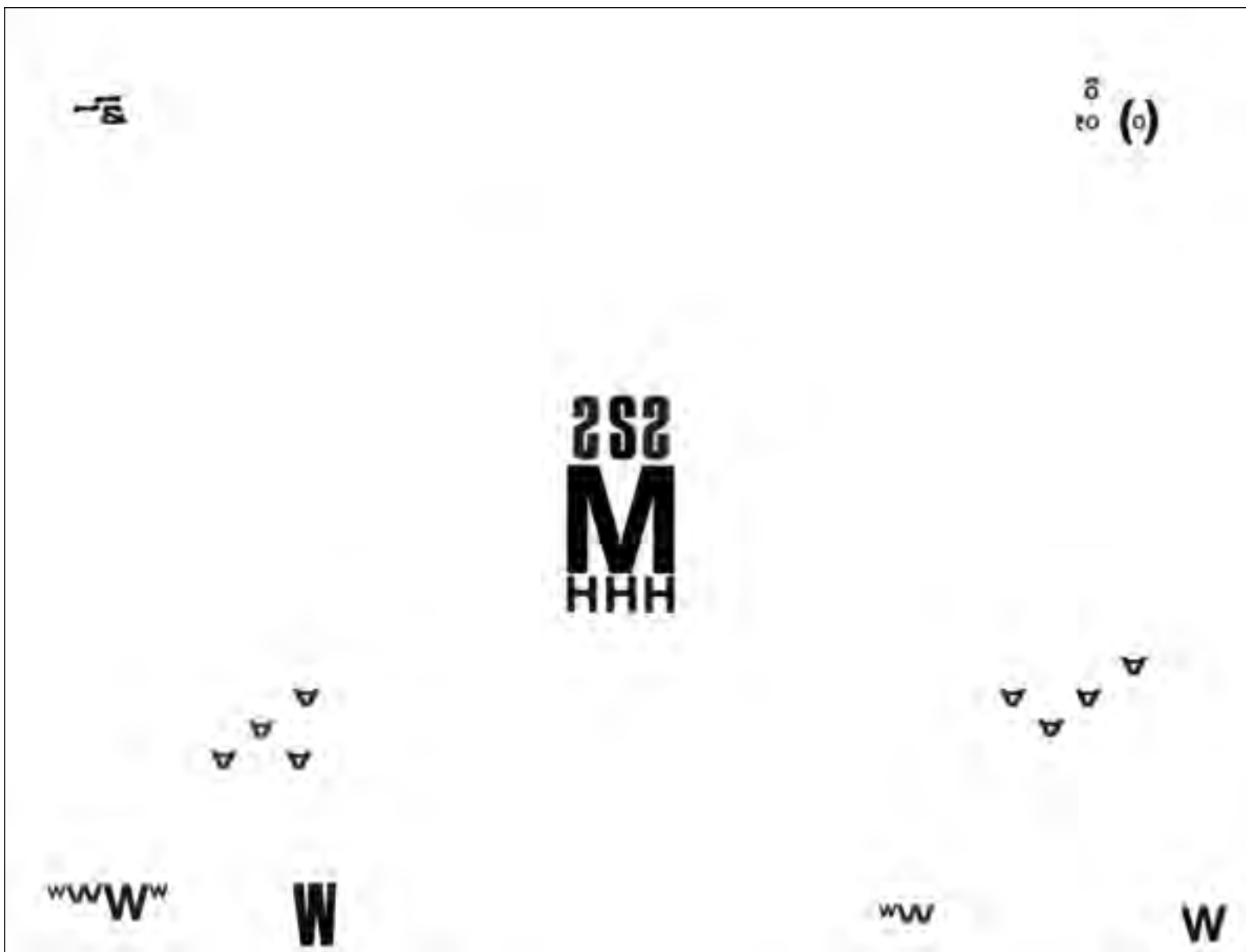
A percepção da transparência do papel e do modo como se relacionam as figuras de uma página a outra deu ensejo a uma nova série de trabalhos em papel vegetal, onde as relações entre os elementos de páginas consecutivas poderia se desenvolver de um modo integral.

Folhas simples dobradas duas vezes é um formato comum nos chapbooks ingleses, folhetos que depois de abertos eram afixados na parede e lidos como um cartaz. Desde o final do século XV este formato é conhecido como pliego suelto na Península Ibérica.





Em alguns trabalhos onde não há nenhuma referência figurativa, o signo permanece como signo, não aponta para nenhuma realidade além dele. São trabalhos em que procuro evidenciar as relações formais, por contigüidade e similaridade, por associação e justaposição dos elementos.



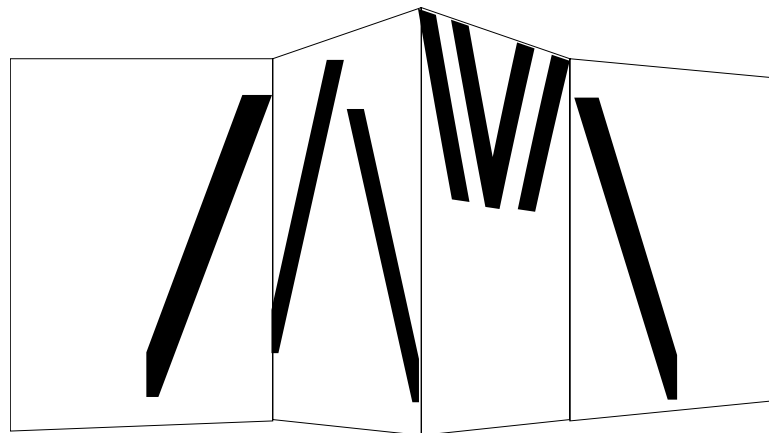
A transparência do papel vegetal permite ver dos dois lados do papel. As letras agora têm frente e verso e por isso são vistas como um objeto de espessura mínima. Porque não chega a formar um texto, a linearidade de leitura é substituída pela simultaneidade da imagem.

A geometria foi importante para o desenvolvimento de um conjunto de nove livros, em que cada um deles é formado por apenas uma das letras maiúsculas do alfabeto latino cujo desenho é simétrico.

A idéia de utilizar letras simétricas surgiu do estudo da história do alfabeto e do seu desenvolvimento como escrita bústrofédon, em que as palavras seguem o caminho do boi arando, uma linha deve ser lida da direita para a esquerda, e a seguinte da esquerda para a direita. Para facilitar a continuidade da leitura, houve a necessidade de letras que pudessem ser lidas nos dois sentidos.

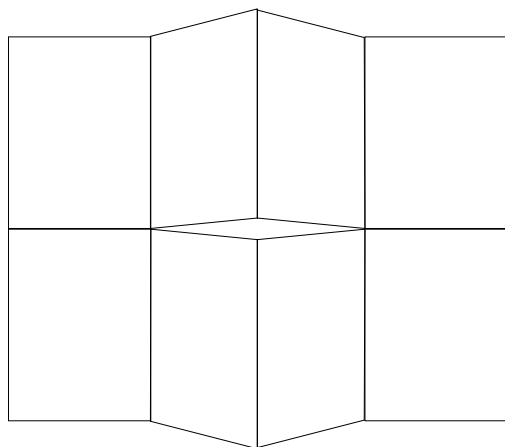
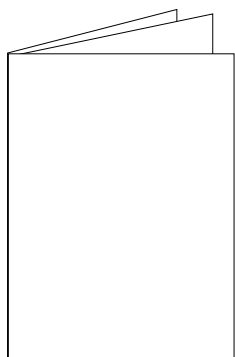
As letras foram seccionadas nos eixos vertical e horizontal. O livro foi organizado pelo arranjo das letras, pela combinação de seus fragmentos utilizando figuras de retórica como a inversão, a reversão de caracteres e sua reorganização. Em cada página uma das metades da letra é impressa, em um jogo com o espaço do papel. Colocar uma metade da letra no limite da página faz pensar que a outra metade está na página seguinte, mas quando aparece em outra posição, a superfície se torna ativa.

As letras, quando são cortadas, podem ser mais facilmente percebidas como figuras geométricas simples. Desvinculadas do seu dever de significar, as letras aparecem em situações formais que lembram uma pintura concreta.

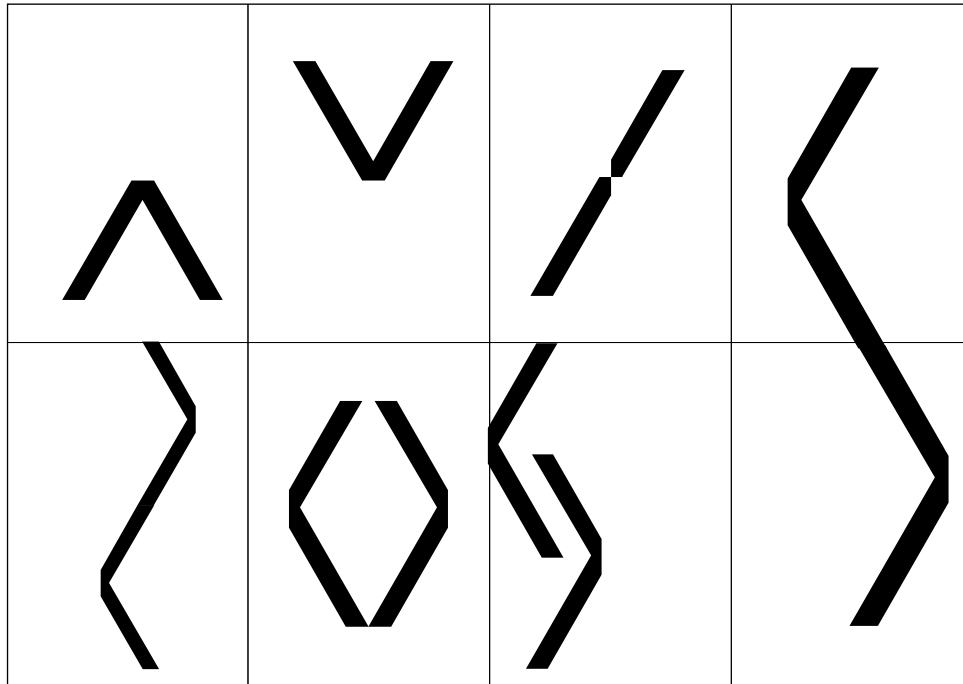
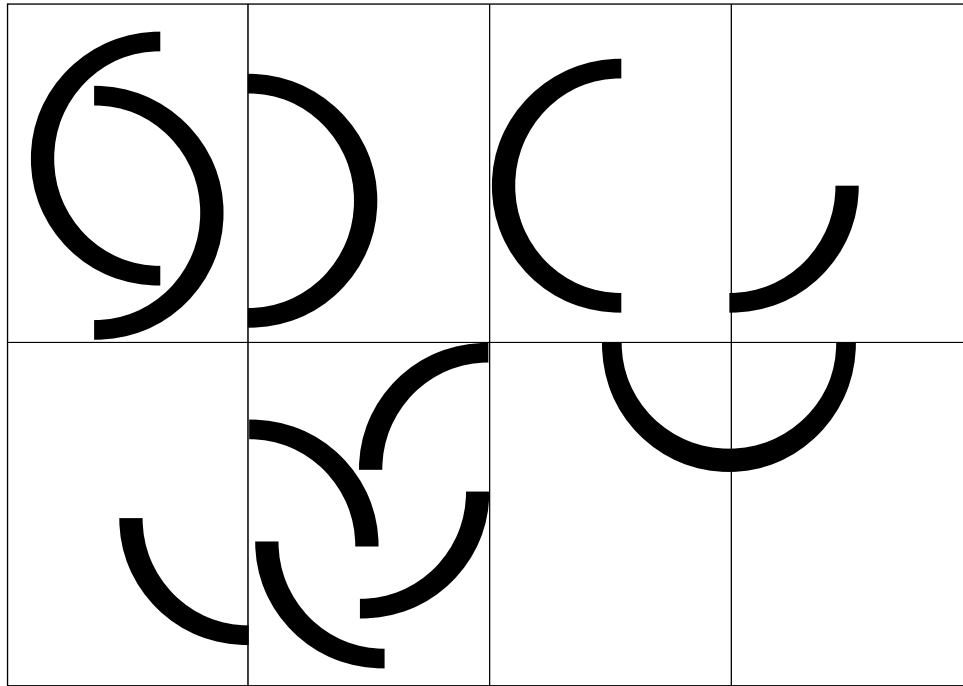


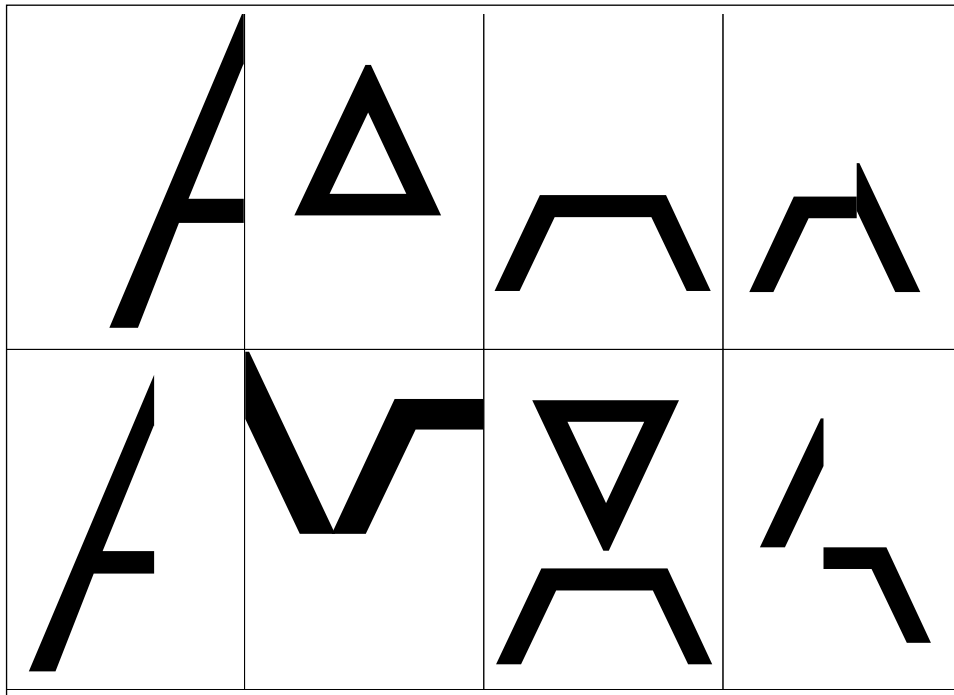
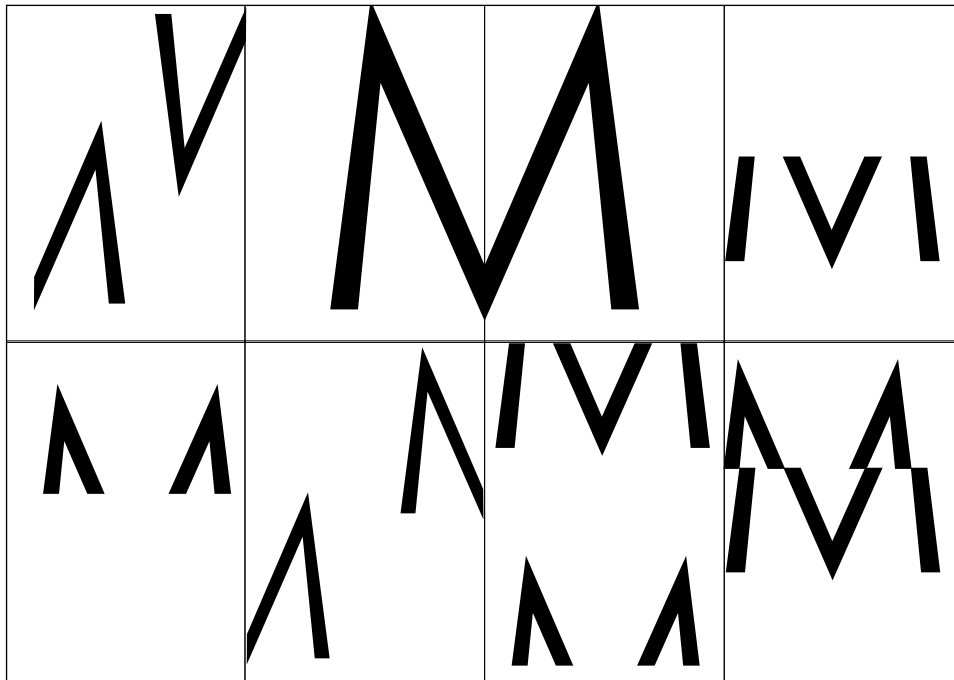
A simetria tem sua origem na proporção (analogia, em grego) e pode ser definida como a conveniência de medidas a partir de um módulo constante e calculado e a correspondência dos membros ou partes de uma obra e de toda a obra e seu conjunto, de acordo com Vitruvius.

O procedimento adotado é o mesmo da composição de arabescos, em que os padrões geométricos são criados por procedimentos simples de repetição, rotação e reflexão. Variações sobre um tema. Para os árabes, a caligrafia é a geometria do verso.



Esquema de montagem dos "desdobraíveis" e 3 vistas diferentes de um dos exemplares.





²⁰ Marco Lucio Vitruvio
*Los diez libros de
 Architectura.*
 (Madrid, 2000)

No Renascimento, com o desenvolvimento da tipografia, surge a necessidade de aperfeiçoamento do desenho individual das letras, utilizando regras matemáticas que possibilitassem o uso de um mesmo desenho em tamanhos diferentes. Os antigos tratados de Vitruvius (ca. 70 aC – 25 dC) sobre a proporção na arquitetura dos templos gregos, baseados nas medidas do corpo humano²⁰, serviram de inspiração para os desenhos de letras de Leonardo DaVinci (1452–1519), Luca Pacioli (1445–1514) e Albrecht Dürer (1471–1528). Assim, as palavras que designam as partes que compõem as letras na tipografia vieram do vocabulário da arquitetura e da anatomia.

Com esta anatomia das letras, comecei a procurar letras que lembrassem partes do corpo humano. Procurei desenvolver um trabalho que recuperasse a identidade das letras com a figura humana.

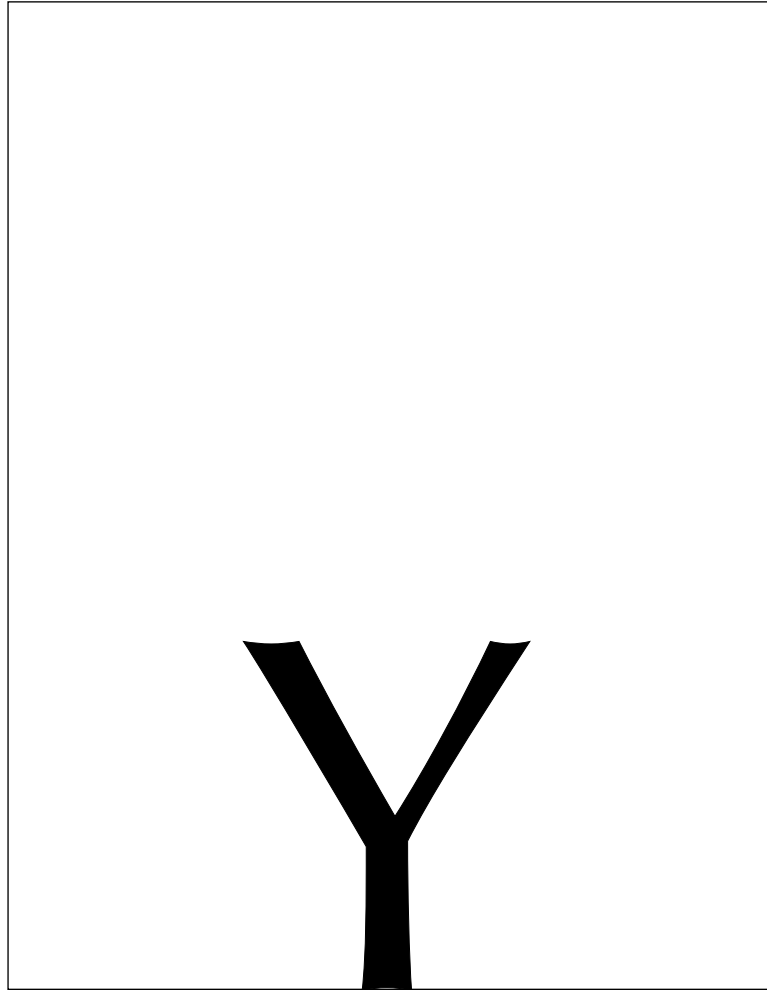
Dizemos a orelha da letra g minúscula, o olho do “e”, a barriga do “b”, o ombro do “n”, o braço do “f”, a perna do “k” e o pé do “y”.

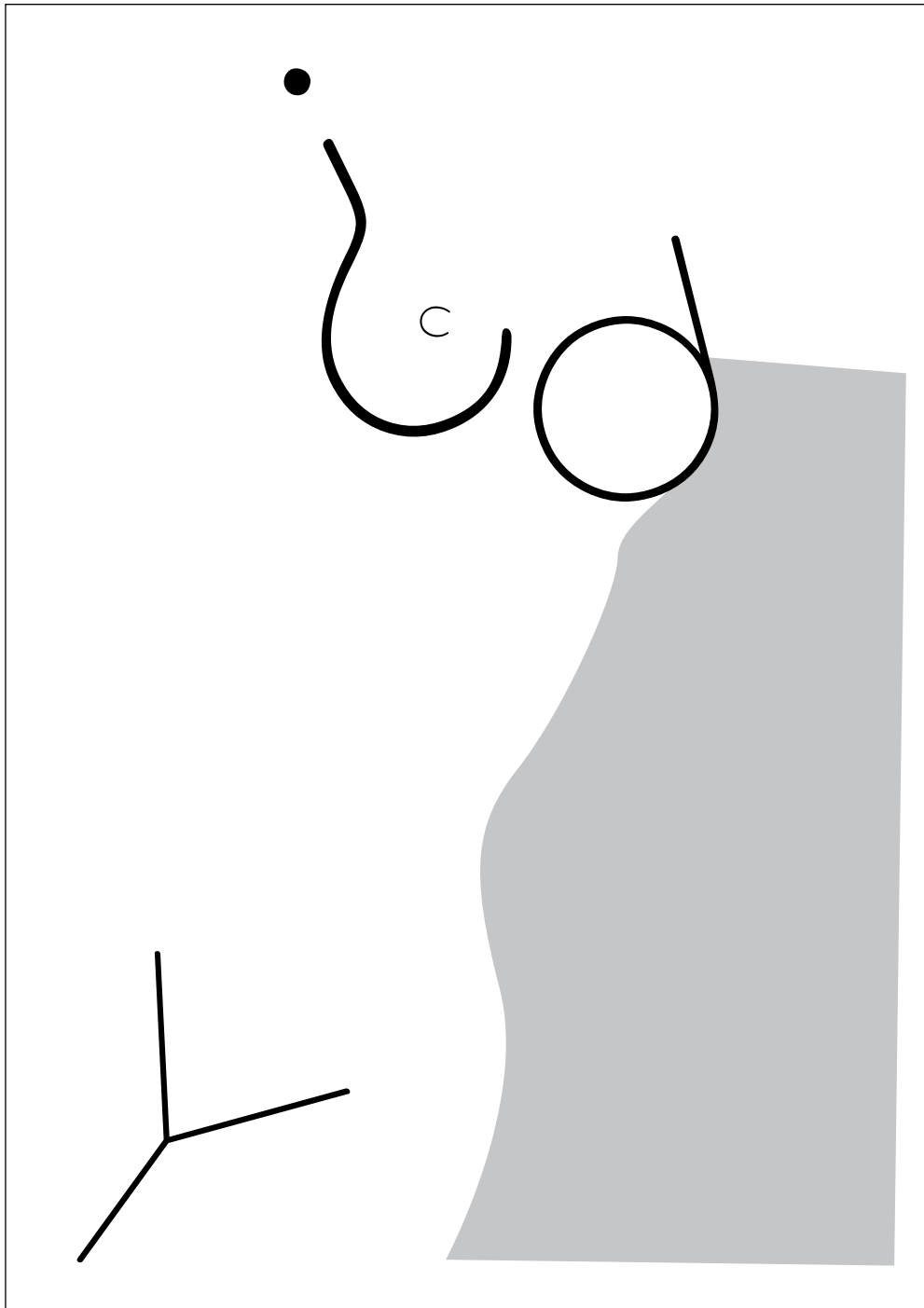
| Egípcio | Proto-italiano | Fenício | Grego antigo | Grego | Latim |
|---------|----------------|---------|--------------|-------|-------|
| | | | | E | E |
| | | | | K | K |
| | | | | O | O |
| | | | | P | R |

As letras do nosso alfabeto cuja origem remonta a um desenho esquemático de uma parte do corpo humano. Tabela adaptada de Hooker (1996).

As partes que constituem o livro também receberam denominação de partes do corpo humano: a orelha do livro, a cabeça e o pé da página, o dorso da encadernação, o olho da página. O próprio texto é chamado de corpo do livro. Como não pensar na famosa elegia de John Donne?

Comecei observando a semelhança da letra Y maiúscula com o pictograma sumério que representa a mulher, um triângulo invertido com um risco no meio, indicando o púbis e a vagina. Depois, procurei letras cujo desenho formasse um seio, e surgiram séries inteiras de trabalhos, mulheres feitas de caracteres.







Pinturas de nus de Amadeo Modigliani, Tom Wesselman e fotografias de Edward Weston, Man Ray e Helmut Newton serviram de base para os primeiros desenhos.

نی

۲

u ü

y

As façanhas de um jovem Dom Juan é o nome de um livro que, como o famoso amante que colecionava mulheres, apresenta 120 desenhos de seios formados por letras, números e sinais de pontuação, desde os caracteres mais óbvios, cuja forma arredondada contribui para sugerir detalhes da anatomia, até alguns caracteres inusitados.

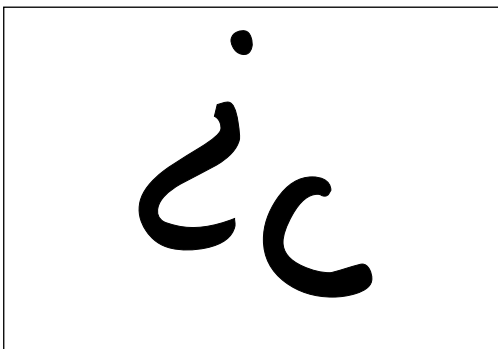


O desenvolvimento da série de desenhos é mostrado em uma sucessão de páginas, de modo que o conjunto de imagens ganha outro sentido apresentado desta maneira. É a organização destas imagens que torna o trabalho um livro de artista e não um grupo de imagens de um catálogo.



A seqüência das páginas organiza os seios de acordo com a posição em que são observados, de perfil no lado esquerdo, de frente, de cima, de perfil no lado direito. O ato de manusear o livro e virar suas páginas imita o movimento ao redor de um corpo para mostrá-lo em ângulos diversos.

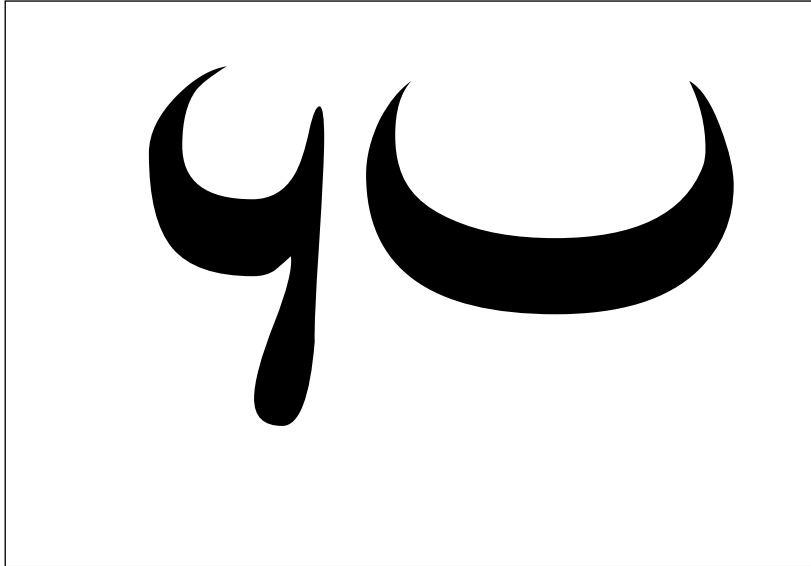
A repetição das imagens ocorre no mesmo registro, sempre a página ímpar. Ao virar as páginas, a figura que aparece na mesma posição reforça o sentido de acumulação, e o livro forma assim uma imagem única, composta pela soma de todas as páginas.

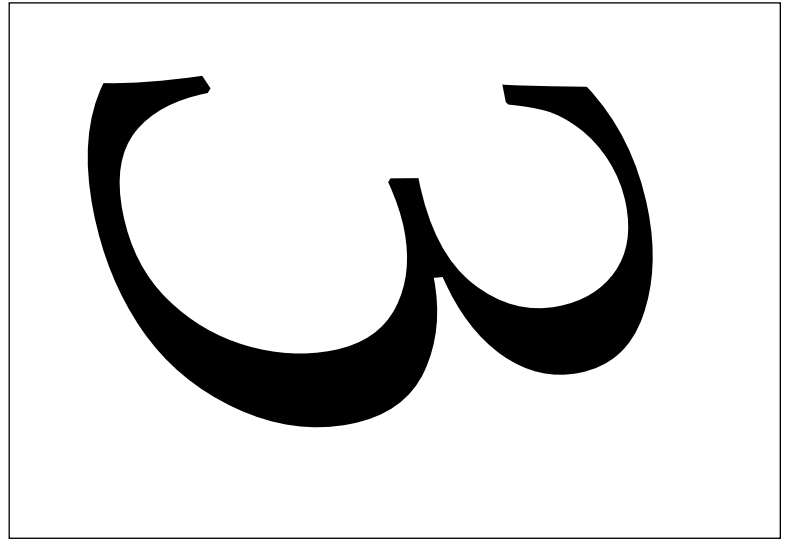
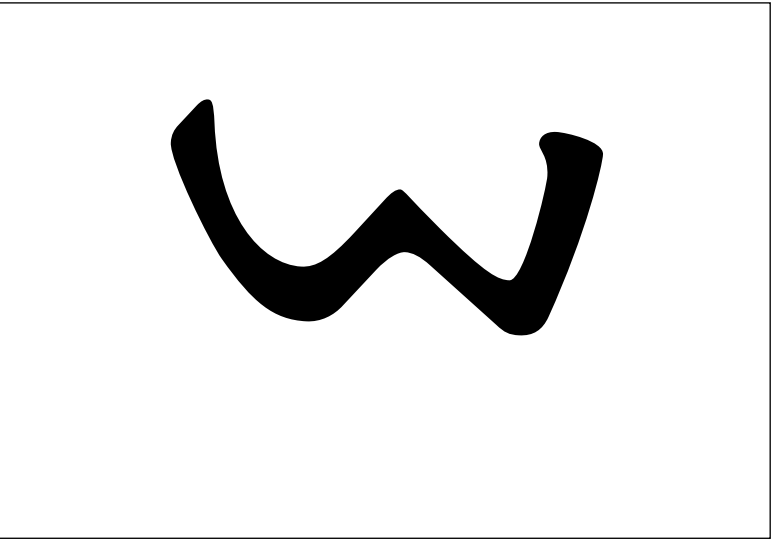
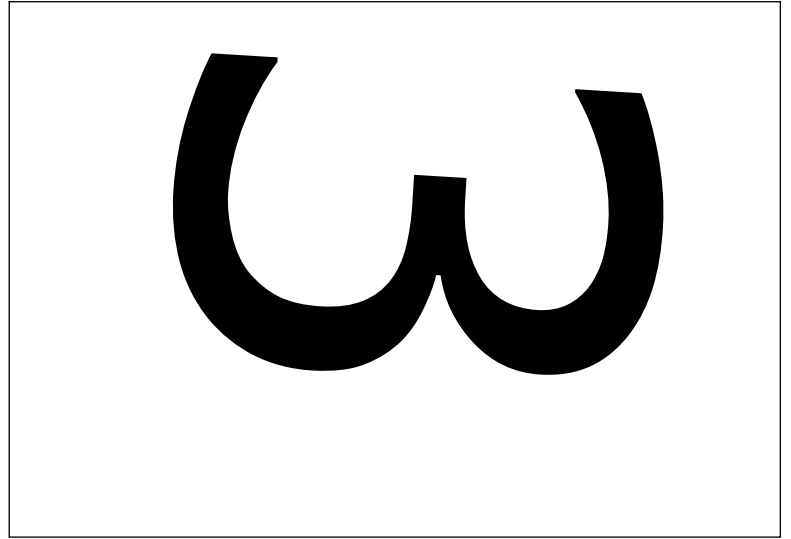
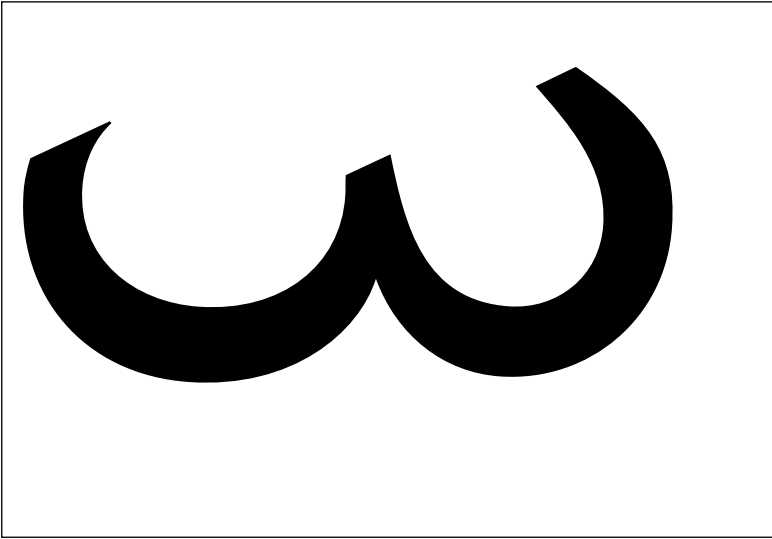


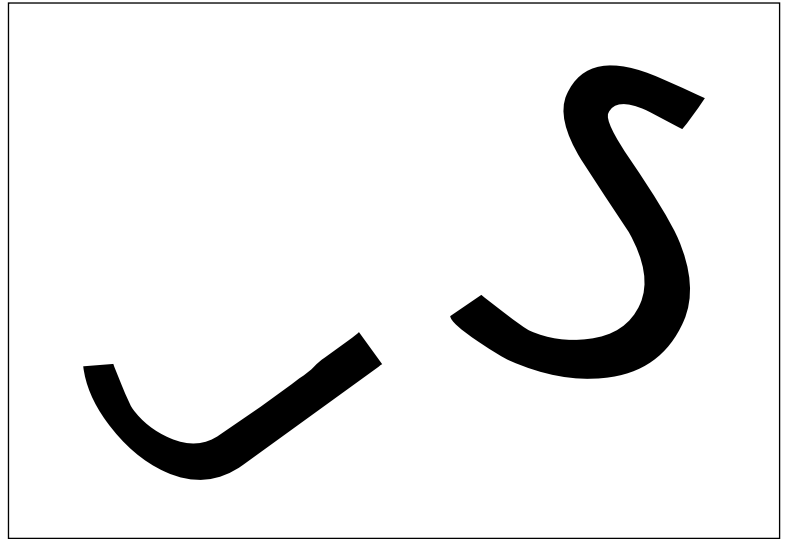
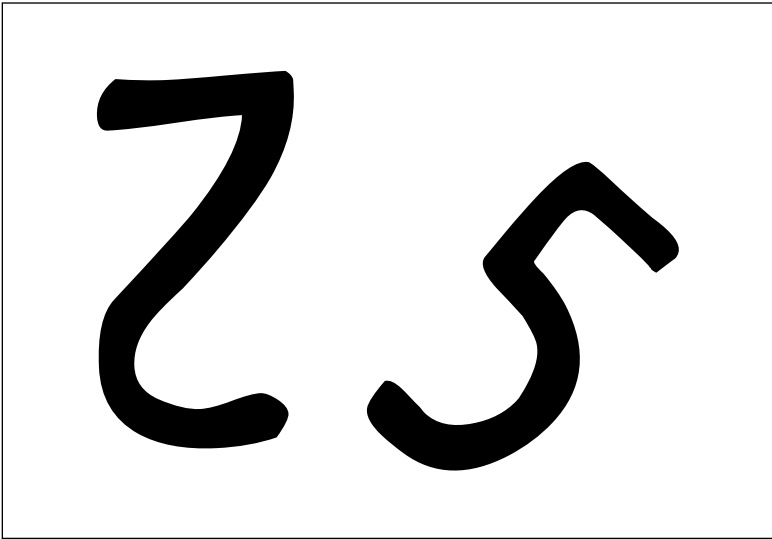
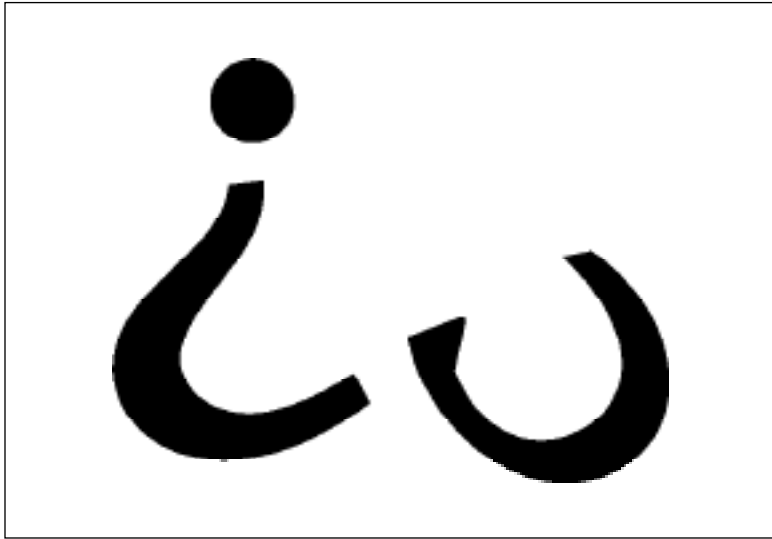
A associação entre corpo e escrita é uma alusão ao erotismo que aparece em muitas obras de artistas surrealistas, como as fotografias de Man Ray (1890–1976). Utilizei como modelo as pin ups, que serviram de inspiração para os pintores do pós-guerra, notadamente artistas da pop art. O detalhe anatômico ampliado é comum nas pinturas que fazem parte da série “o grande nu americano”, de Tom Wesselman (1931-2004).

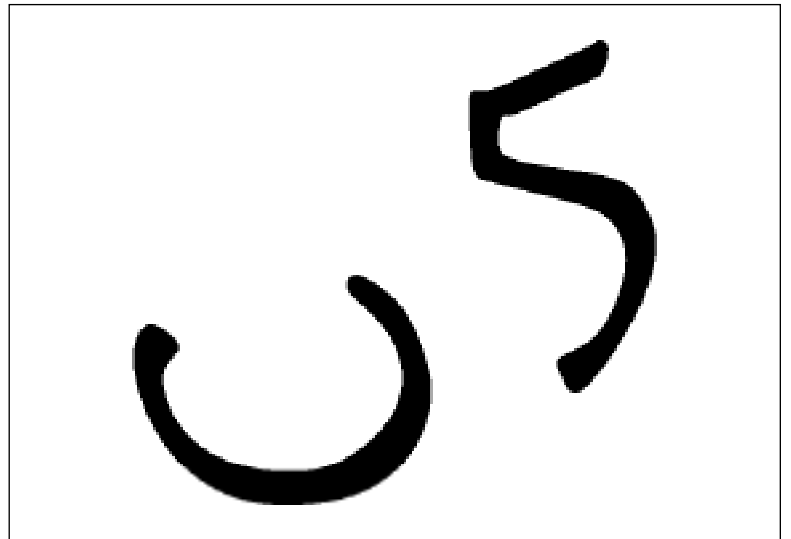
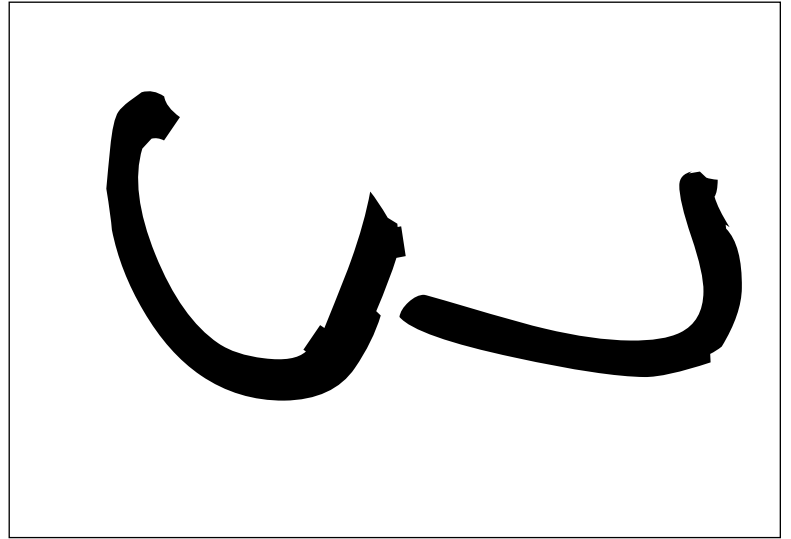
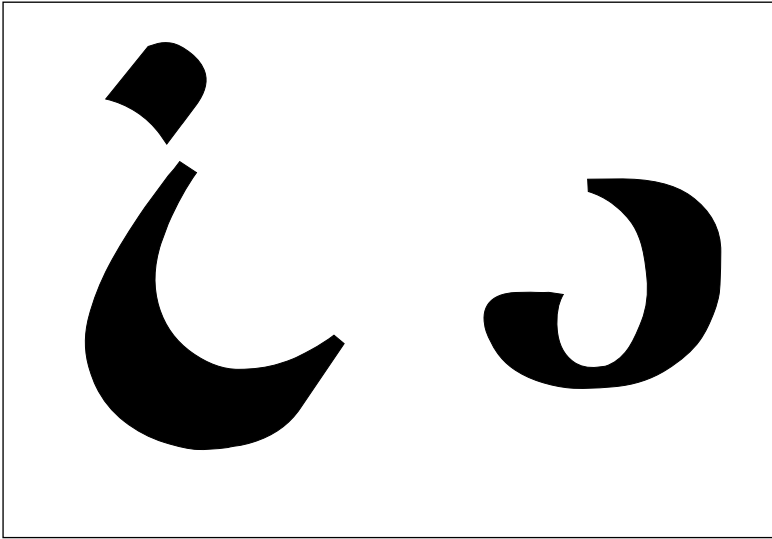
Alguns dos desenhos desta série são parecidos com algumas pinturas em preto e branco recentes de Julian Opie (1958), em que a simplificação da figura humana o leva a desenhar com um contorno grosso.

Esta variação de desenhos só foi possível pela diversidade de tipologias digitais disponíveis. Cada tipologia transmite ao desenho uma sensação, um tom severo ou nobre, solene ou jocoso, suave ou ruidoso, antigo ou moderno.









Um livro de artista também pode ser uma imagem formada pela soma das partes que o compõe. Assim, é preciso ler o livro inteiro, do início ao fim, para formar a figura completa.

Exemplo disso é o livro sanfonado formado por seis impressões de uma gravura em linóleo, mostrando estágios diferentes da matriz.

O formato permite ser lido de duas maneiras, como um livro comum, e também como um painel, uma única imagem, quando o livro está completamente aberto.

A proximidade física de imagens induz a leitura como se cada imagem fosse uma letra que forma uma palavra, que é o livro. O desenho de uma mulher nua de pernas cruzadas aparece em todas as páginas. A sanfona permite mostrar uma continuidade de cenas em que a relação de contigüidade de imagens não é indicada, como no livro com o formato códex, mas é real.

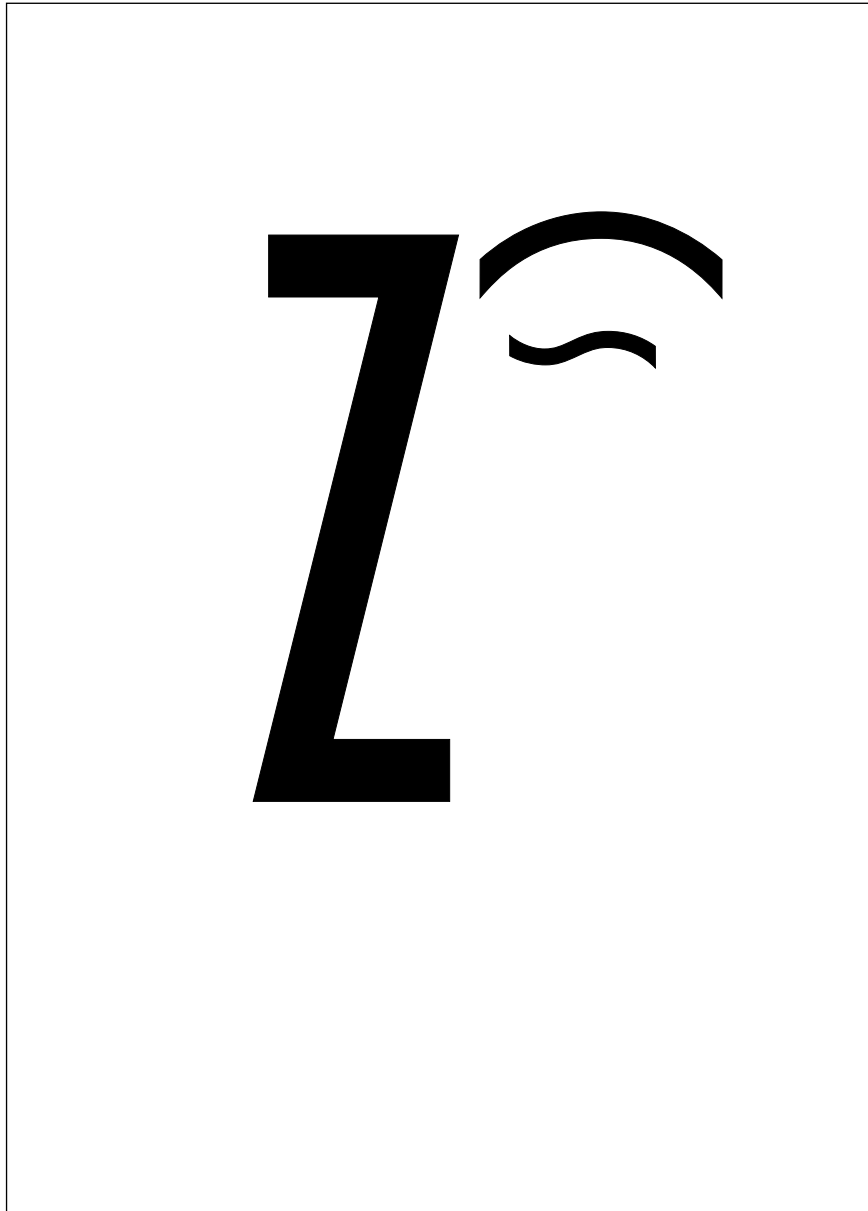
A seqüência de apresentação das imagens foi invertida, de maneira que uma frase aparece escrita aos poucos, quando na verdade o texto foi apagado durante o processo de gravação da matriz.

O nu perdido é o nome de um poema de René Char (1907-1988). A imagem que inicia com apenas algumas linhas vermelhas em um fundo branco ganha outras linhas complementares que tornam o fundo vermelho. A cor funciona como se fosse uma roupa que cobrisse o personagem, e no final a figura é desnudada novamente pelo movimento de leitura do título escrito na própria imagem.









Outra referência aos tipos humanos é um livro sanfonado com caracteres tipográficos que formam uma série de rostos. Utilizei letras, números e sinais de pontuação existentes, sem distorcer ou deformar nenhum, procurando compor com o mínimo de elementos necessários para sugerir o rosto de um homem de letras.

O formato do livro permite estabelecer uma sintaxe visual, pela comparação de uma página com a outra, pelo ritmo criado com estruturas repetitivas, como, por exemplo, a linha vertical usada para formar um nariz. A repetição dos elementos determina uma ordem e um ritmo de leitura, que reforça e contribui para a construção do sentido no trabalho.

Cada página tem apenas uma figura posicionada de modo a fazer que o papel pareça ter um rosto, um trocadilho com a expressão “folha de rosto”, nome dado à página inicial dos livros, onde consta o título e o autor. Estas informações foram omitidas, de modo a não haver diferenciação entre as páginas. O livro inteiro é formado por folhas de rosto.

A encadernação do tipo sanfona coloca todos os personagens lado a lado, o que permite comparar os desenhos e perceber melhor as semelhanças e diferenças. Em alguns casos, as relações estabelecidas de proximidade e similaridade induzem a enxergar um rosto em uma única letra. A parte pelo todo, uma das minhas figuras de linguagem preferidas, a sinédoque.

O título deste trabalho é auto-referente: são “cinquenta caracteres” em 48 páginas, um rosto em cada página, um na capa e outro na contracapa. O material foi impresso nas duas faces do papel, para fazer um livro sem verso, sem início ou fim. Mesmo mantendo o formato retangular das páginas, o livro, que também pode ser lido como o tradicional códex, tem uma forma circular em sua estrutura, a última página está ao lado da primeira, que é a capa.

O trocadilho e a paronomásia são figuras de retórica que, por dar margem a mais de uma interpretação, oferecem a possibilidade de tratar as imagens da mesma maneira que as palavras.

B_A

2⁹_p

(₁)

^₀S

E_D

(₉)_L

2[!]

4⁰₃

S

^₀J

2^a

(_L)

f

f

f

f

f

f

f

f

G

G

G

G

2

2

2

2

2

2,

?

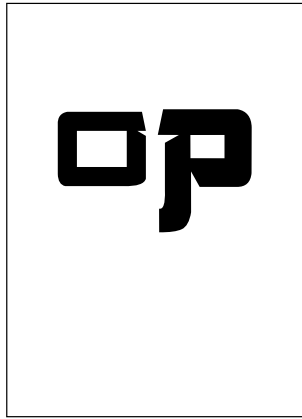
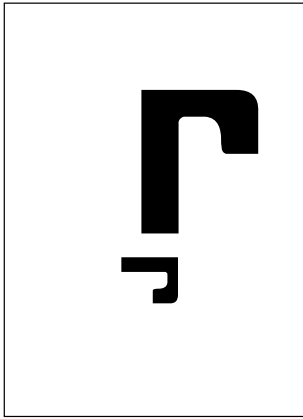
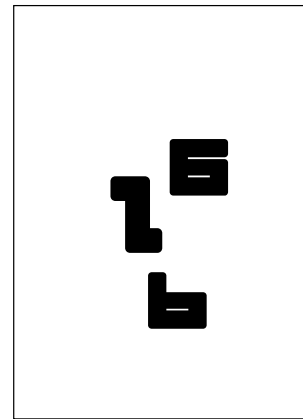
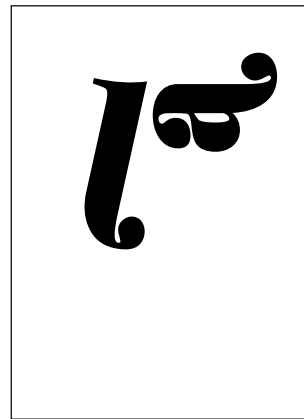
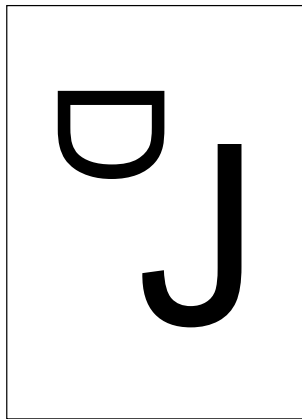
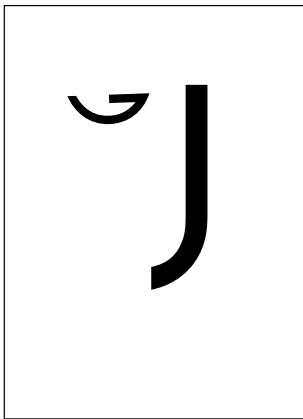
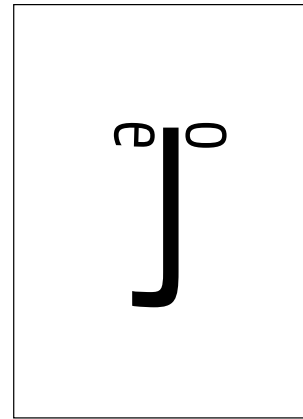
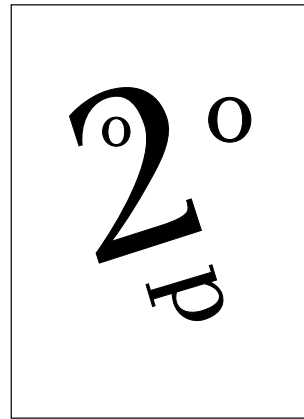
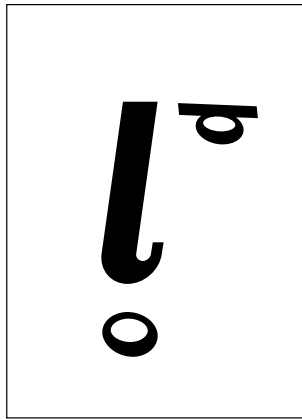
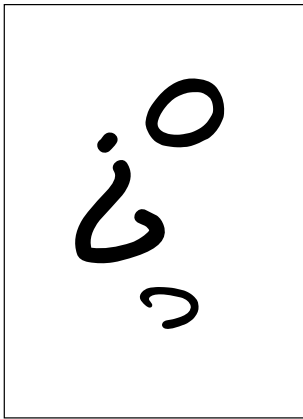
2

2

2,

2

2



As cartas de baralho são os mais antigos exemplos de uso profano de imagens reproduzidas com a técnica de xilogravura. O desenvolvimento da técnica está vinculado à história do livro.

Na capa e na contracapa, a letra Z maiúscula serve para indicar um nariz e uma sobrancelha de um rosto que, como em uma carta de baralho, pode ser lido do mesmo modo quando o livro está invertido. O tamanho do livro também permite esta associação com um jogo de cartas. A linguagem é vista como um jogo, como já percebeu Rabelais (c. 1494-1553).



Segundo Charles Le Brun, a expressão da alma é mais clara nos movimentos faciais, e mais dispersa nos gestos. Na fisionomia, estavam os aspectos permanentes, que formam o caráter das pessoas.

Com Le Brun, surge um vocabulário de fisionomias para auxiliar os pintores a transmitir emoções.

Para fazer seu tratado, ele utiliza critérios lógicos dedutivos que substituem a observação direta. Com a sistematização dos seus elementos constituintes, a pintura é tratada como linguagem: a convenção permite a utilização de signos que podem ser adequadamente lidos e interpretados.

Podemos pensar neste trabalho como uma referência indireta aos estudos de fisionomia e ao vocabulário de expressões faciais de Charles Le Brun (1619-1690), espécie de código a ser utilizado na pintura para descrever as emoções humanas.

O *Livro dos Seres Imaginários* é o nome de um álbum de serigrafias constituído por letras ampliadas que remetem aos alfabetos ilustrados. O trabalho pode ser interpretado como se fossem letras capitulares desenhadas especificamente para um livro que ainda não foi escrito. Não foram desenhadas todas as letras do alfabeto, mas apenas quinze delas, de modo que o trabalho deve ser visto como uma narrativa fabulosa, um texto contado por meio dessas figuras fantásticas.

Os desenhos formam um conjunto de seres mitológicos, um tipo de bestiário, publicação comum na Idade Média.

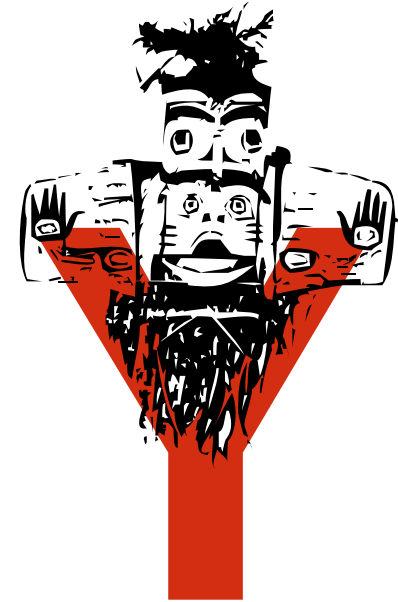
Cada figura foi construída pelo isomorfismo das letras e das máscaras. A forma de cada letra determinou a associação com uma máscara que possa reforçar seu desenho, por contraste ou por semelhança. Foram usadas maiúsculas e minúsculas de uma mesma família tipográfica.

O desenho exato e preciso das letras tem seu contraponto nas máscaras, de contorno irregular. O preto, cor padrão de impressão de textos, foi aplicado em todas as máscaras, que são tradicionalmente coloridas. O contraste criado pela associação de elementos díspares é destacado pelo uso de cor nas letras.

Uma parte das máscaras aqui apresentadas são usadas em rituais. Um ritual é um conjunto de práticas que se definem pelo uso. Deste modo, este trabalho trata das relações entre som e sentido, a arbitrariedade dos signos, as convenções sociais e o embate entre a tradição oral e a cultura erudita, representada pelo impresso.

A associação de letras e máscaras surgiu da reflexão de que cada tipo tem sua forma particular, seus atributos próprios. A personalidade de um rosto, que procurei demonstrar nos “cinquenta caracteres”, é comparada com a individualidade das letras, o que chamou a atenção para a criação de personagens diversos.

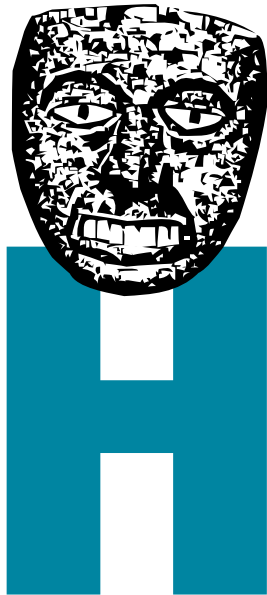
As imagens que crio são o equivalente visual de expressões verbais como as comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos e fábulas.



Uma boa metáfora implica a percepção intuitiva da similitude nas coisas dessemelhantes.

Aristóteles, citado em Massin *Letre et image* (Paris, 1993), 19

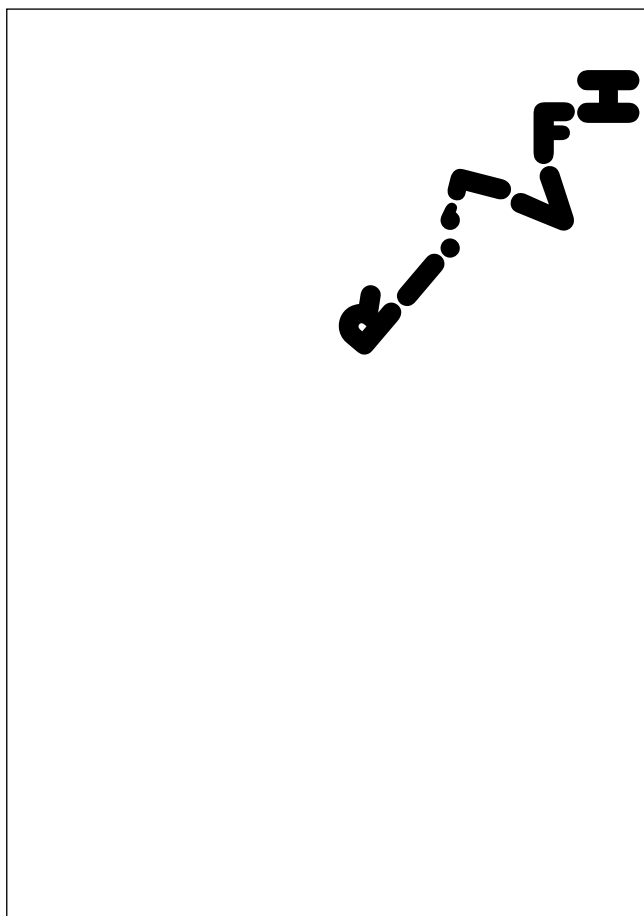






*Alguns exemplos de trabalhos em que a
forma das letras concorda com o formato das
máscaras.*

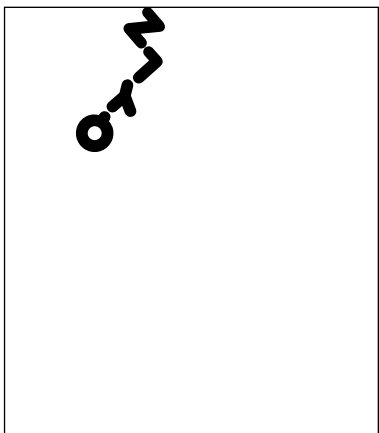
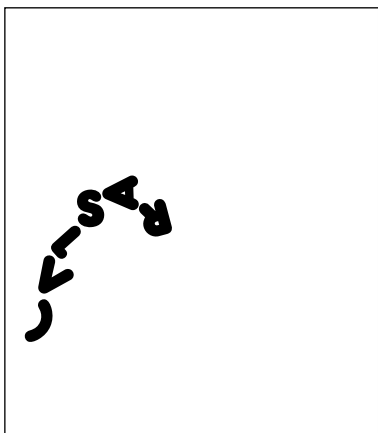
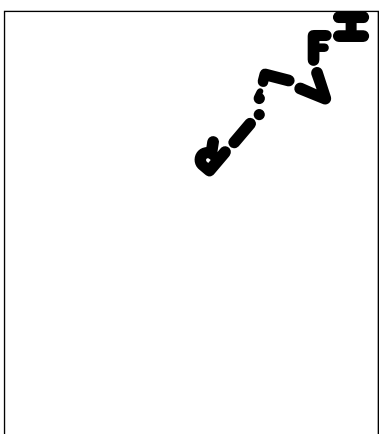
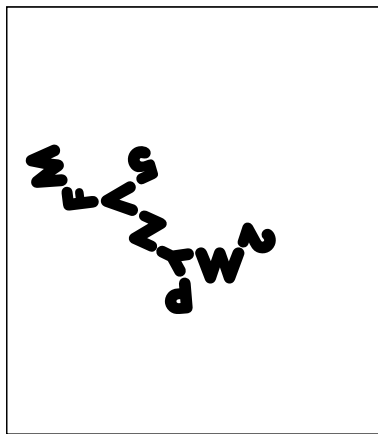
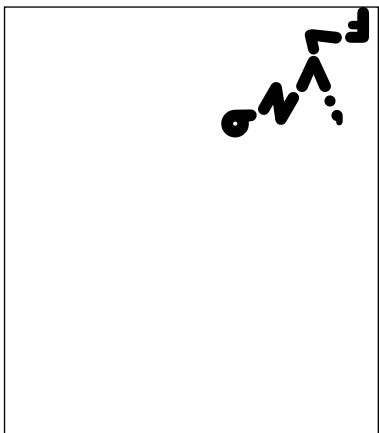
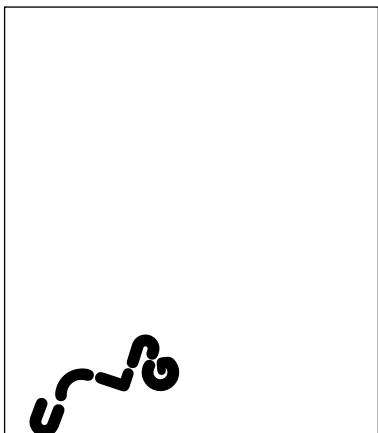
Uma seqüência de letras que não chega a formar palavras surge nos limites da página. São sinais, algarismos e letras encaidadas, em linhas que se ramificam, as letras brotam umas das outras.



Na caligrafia árabe em estilo Kûfi, utilizada inicialmente na decoração de edifícios, brotam do topo das letras folhas, palmeiras, flores. A palavra, sem abandonar sua função comunicativa, assume uma função poética.

O mesmo acontece nas Iluminuras medievais, com a vegetação ornamental que emoldura as páginas dos manuscritos.

Os desenhos de vinhas geralmente usados no fim do texto deram origem às vinhetas, pequeno ornamento tipográfico.



Ao lado, a seqüência completa das páginas que compõem o livro.

2-5-2
E-8

U
C
M
R
4
D

2
L
P
S
3

9
L
L
T
L
K

6
T
S
K
9

9
L
T
L
K
T
9

6
Z
N
3
L
O
O

D
3
B

W
K
M
2
W
A
M
C

As letras são dispostas em seqüência, mas não seguem a linha horizontal do bloco de texto, mas se espalham em todas as direções. O conjunto de letras forma um desenho que muitas vezes atravessa a página de um lado a outro, indicando o sentido de leitura que conduz o olhar a acompanhar o desenvolvimento de um ramo.

Em algumas páginas, a combinação das letras segue um procedimento de composição comum na pintura japonesa: não se desenha a planta inteira, centralizada na folha, como os botânicos ocidentais costumam representar em seus herbários, mas apenas o detalhe de um galho, disposto assimetricamente, de modo a equilibrar o espaço branco com uma massa de preto.

As figuras foram compostas de modo a fazer um contraponto visual de uma página a outra. Se um elemento aparece na parte de cima da página, deverá aparecer outro elemento no lado oposto na página seguinte. A idéia de oposição complementar perpassa todo o livro.

O papel fino tem uma transparência mínima, suficiente para revelar a próxima imagem antes de virar a página, indicando que os trabalhos foram organizados em uma seqüência, formando uma narrativa. Utilizei apenas as páginas ímpares, para permitir que o efeito de sobreposição não seja comprometido.

Os poucos elementos funcionam como um poema curto, cuja distribuição espacial é apreendida pelo olhar antes da leitura do texto. A página, percebida como elemento, deixa de ser um receptáculo arbitrário ou superfície que abriga o máximo de letras em um retângulo cinza para se tornar a paisagem em que o poema atua²¹.

²¹ Jerome Rothenberg
A book of the book
(New York, 2000), p. 18

As analogias entre o livro e a natureza tornaram-se um tema comum no século XVI. Natureza e representação se confundem nesta escrita, que imita não a forma da árvore, mas o seu processo de crescimento.

Leonardo Da Vinci considerava os meios da pintura mais naturais, e por isso superiores às palavras do poeta. Neste trabalho, os termos da comparação se confundem. Não é poesia nem pintura, mas algo entre os dois.

7.3 - letra e imagem

Em um livro japonês do final século XIX, parcialmente destruído pelas traças, fiz experiências com a linguagem, utilizando signos verbais combinados com desenhos para formar uma entidade visual.

Paisagens verbais é um livro com ilustrações feitas com xilografuras. Algumas vezes ocupam uma página dupla, em outras, apenas uma página. A letra aplicada nas gravuras existentes se torna uma figura no meio da cena.

Caracteres orientais, letras do alfabeto latino, algarismos e sinais de pontuação recebem o mesmo tratamento, em uma espécie de diálogo entre culturas.

A letraset aplicada sobre livros usados é uma maneira de individualizar um objeto múltiplo, invertendo o processo de produção em série do livro que se torna um exemplar único.

O procedimento adotado em cada página é o mesmo usado na composição do ideograma, em que a figura é formada por parataxe, ou seja, a justaposição de dois elementos distintos forma um outro elemento.

As associações de imagem e letras às vezes remetem à história da escrita, como a letra "O" no lugar do sol. O círculo, desenho esquemático que deu origem à letra, volta a ser desenho no espaço da página.

Um asterisco na parte superior de uma imagem tem a dupla função de sinal gráfico que remete o texto em japonês a outro texto explicativo ou um comentário, e também assume o papel de pequeno astro no céu de signos, como sugere seu nome grego.



As letras e sinais aparecem integrados, como parte de um desenho, ou substituindo uma linha, como o ponto de interrogação no lugar do rabo de um macaco, o número nove no lugar da orelha, o til como sobancelha ou a letra "H" formando uma pequena cerca. O critério adotado foi o de semelhança formal ou similaridade de aparência.

Em outra página, as letras caem como gotas de chuva, em uma alusão ao célebre poema de Apollinaire. Nem sempre é tão óbvia a maneira de compor, mas o processo basicamente é o de iconização das letras por similaridade na aparência (no meio de uma multidão, a letra "R" maiúscula, que se parece com o ideograma "homem") e nas relações (em uma cena que parece um desfile militar, a presença da letra X, que também pode ser vista como duas linhas cruzadas, as espadas em posição de combate, pictograma utilizado para "guerra").



大神社
川曲神社
...

大神社
川曲神社
...

神田

眞清田神社



物類馬門高松今高松東物類馬
神壇社屬人林地此足張州第一宮
賀田号在

一、名の神
二、名の神
三、名の神
四、名の神
五、名の神
六、名の神
七、名の神
八、名の神
九、名の神
十、名の神

了
了
了
了
了
了
了
了
了
了

了
了
了
了
了
了
了
了
了
了



聖武天皇宸翰古額

神寶



木目の假面



（本）とつて、此邊一、とて本程
あり、く、此の、面、種、と、い、ふ、は、
顔、一、年、二、十、一、と、い、ふ、



（象）
額上、一、官、保、人、藤、原、朝、臣、
一、即、山、門、神、清、明、
作、者、神、宮、坂、上、宮、町、
山、國、之、神、傳、朝、臣、長、人、
十、時、五、時、二、時、也、
十、時、五、時、二、時、也、



陵王

（象）
本、元、七、年、御、上、皇、御、孫、
神、皇、之、子、也、也、也、



貴徳

（象）
本、元、七、年、御、上、皇、御、孫、
神、皇、之、子、也、也、也、



童舟

（象）
本、元、七、年、御、上、皇、御、孫、
神、皇、之、子、也、也、也、



散子



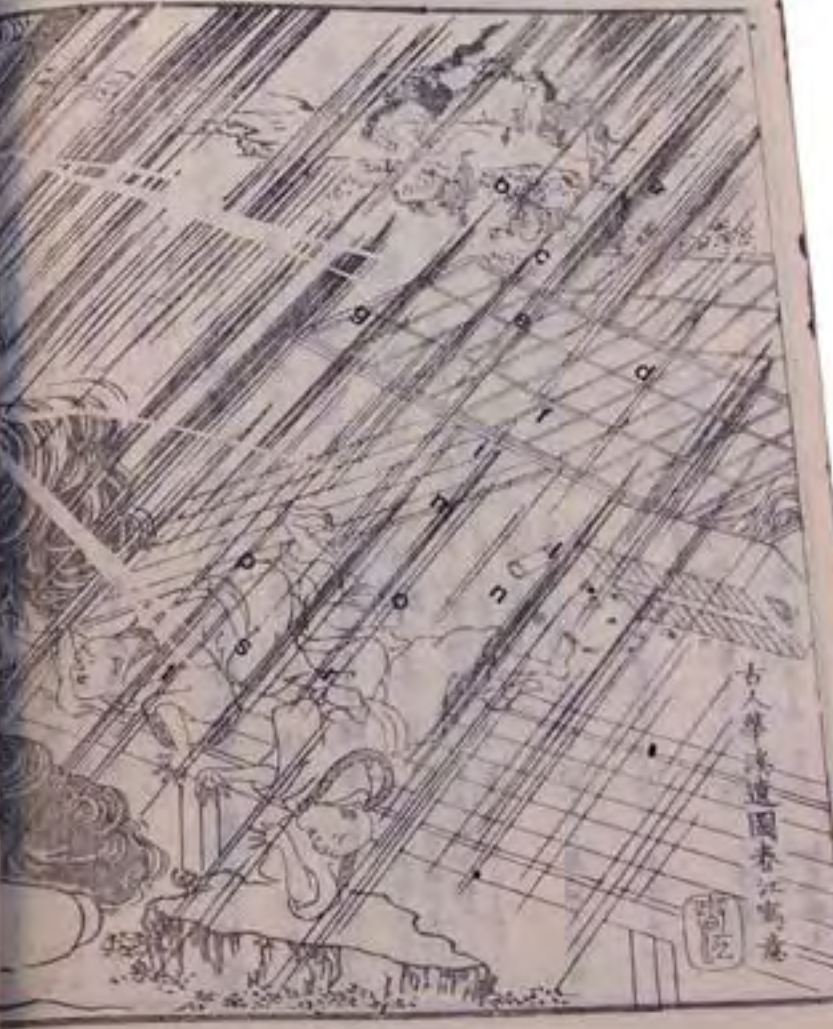
（本）
本、元、七、年、御、上、皇、御、孫、
神、皇、之、子、也、也、也、

（本）
本、元、七、年、御、上、皇、御、孫、
神、皇、之、子、也、也、也、



のあはれにはあらざるものなり
 は因らば丹を製するものなるを
 といふこと一もさすて一候を
 事なり也

時百集の
 文永七年七月
 十七日見張り
 下流の若小宮
 爲て見たり馬三足
 此は一て小宮に
 こと定て種子小
 宮に於て候なり也
 て見たり法師の若
 りとあり候なり也
 此は一に候なり也
 候なりと一候なり也
 候なりと一候なり也
 候なりと一候なり也



古人筆津邊國春江高意
 時百集



Merece destaque as relações criadas entre as figuras, pela diferença de tamanho entre os elementos do desenho e um caractere que aparece próximo a ele. A desproporção faz de uma letra um personagem, quando é maior ou tem o mesmo tamanho de uma figura, ou um objeto da cena, quando a letra é pequena e se confunde com outros elementos. Uma letra deitada no meio de um pátio, ou próxima de uma árvore, situações inusitadas criadas pela justaposição de signos em uma paisagem, como fez Paul Klee em *Vila R*.

O corpo da letra pode criar a ilusão de profundidade no plano e de distância entre os elementos, uma vez que a perspectiva adotada nestas paisagens tem mais de um ponto de fuga e a distribuição dos elementos no espaço é o que determina os planos.

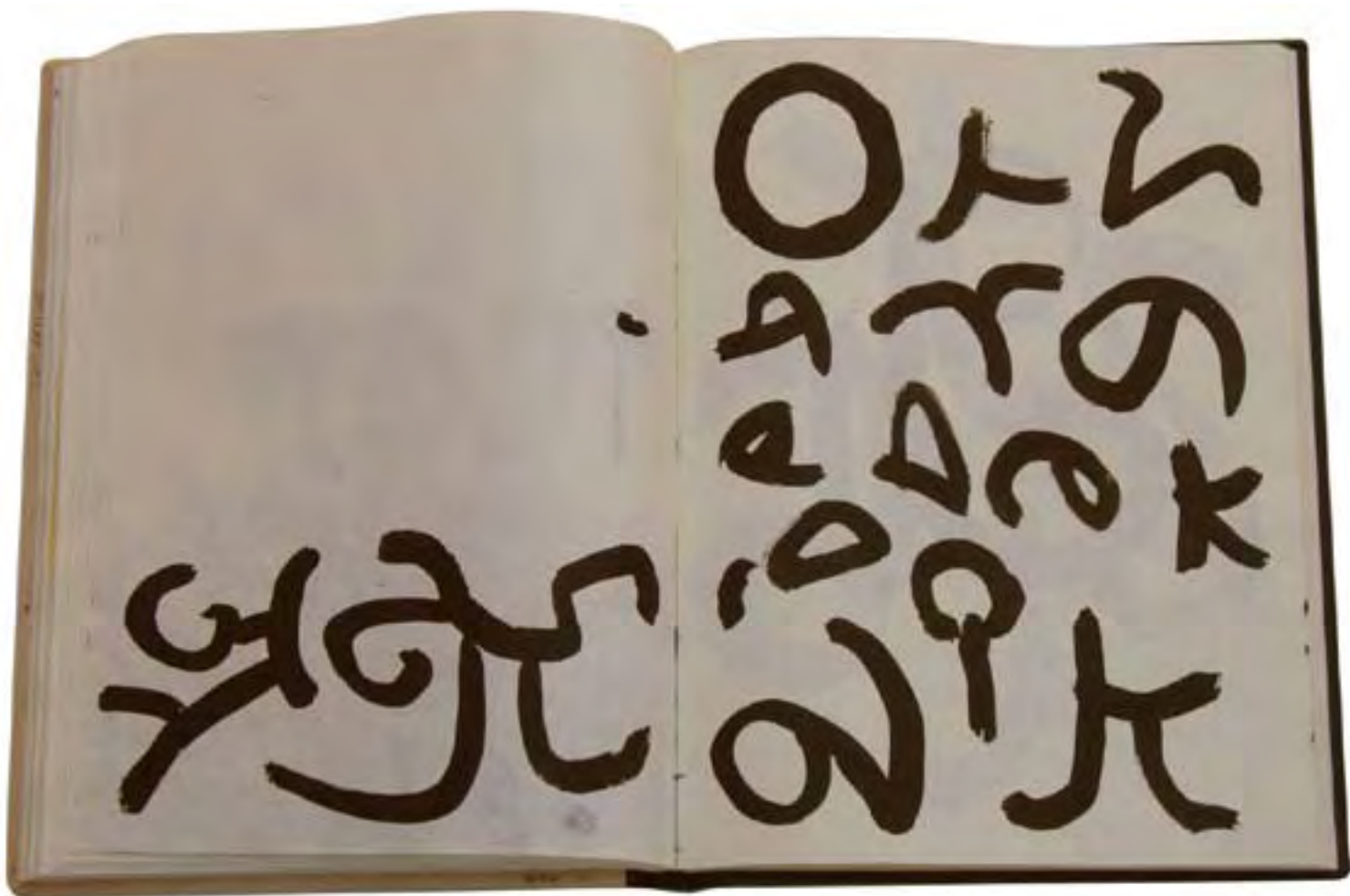
Modificar uma figura pelo contexto em que ela aparece, objetivo perseguido em alguns dos livros que produzi, é o que constitui a maioria das páginas deste livro. O contexto define a figura por comparação, por contraste ou similaridade.

Algumas combinações ou agrupamentos de letras, quando estão giradas em ângulos de 90 ou 180 graus, se parecem com um ideograma do tipo utilizado em carimbos, com desenho mais geométrico.

Nas páginas em que só existe texto em japonês, coloquei algumas letras aleatoriamente, dispostas verticalmente, sem jamais formar uma palavra, como uma tentativa de fazer que a forma e a estrutura dos caracteres ocidentais e orientais possa ser vista e admirada pelo que são: belos desenhos.

Ao colocar num espaço incerto, reversível, flutuante, a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos, abole a hierarquia da forma ao discurso ou do discurso à forma.

Michel Foucault
Isto não é um cachimbo.
(São Paulo, 1989)



7.4 - a caligrafia como meio para chegar ao livro

Na caligrafia da China e do Japão, temos evidente a materialidade do signo, vemos a presença, quase palpável, do pincel em textos pintados.

Por isso utilizo instrumentos de escrita para desenhar: diversos tipos de penas e canetas de caligrafia, pincéis de cartazista, adequados para o desenho de letras latinas, pincel japonês, do tipo utilizado para os ideogramas, caneta de bambu, ou cálamo, usado na caligrafia árabe.

Procuro devolver à escrita o seu caráter visual, valorizando as propriedades gráficas da palavra escrita. A caligrafia não é um modo de escrever elegante apenas, é desenho e escrita ao mesmo tempo.

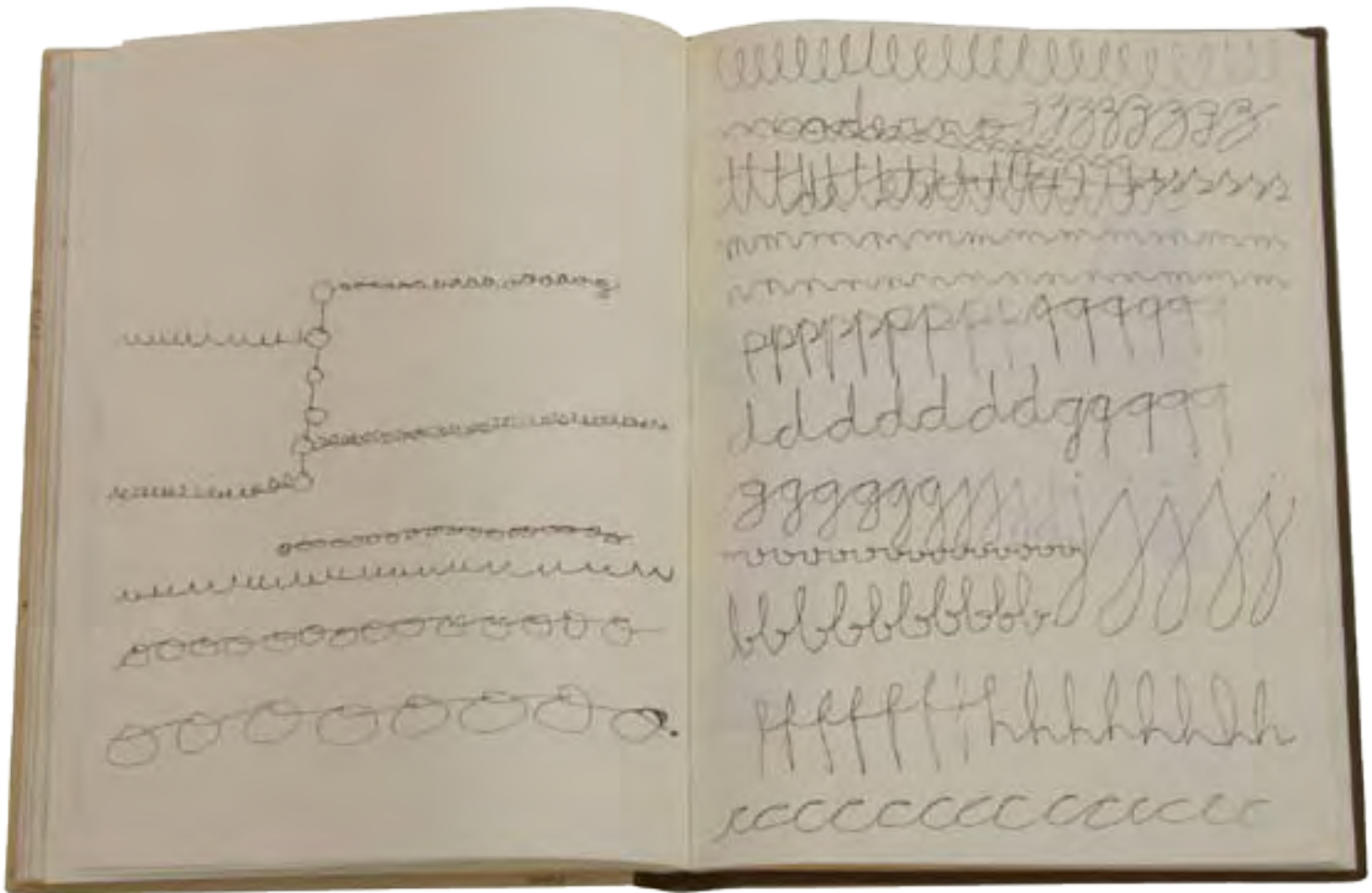
Os exercícios de estilo são páginas em que apresento visualmente estas reflexões a respeito da caligrafia. São exercícios no sentido de um aprendiz que se dedica ao ofício, e também como uma criança que ainda não tem domínio da escrita e faz movimentos tateantes, que desenha cada letra individualmente, repetidas vezes, enfileiradas na página.

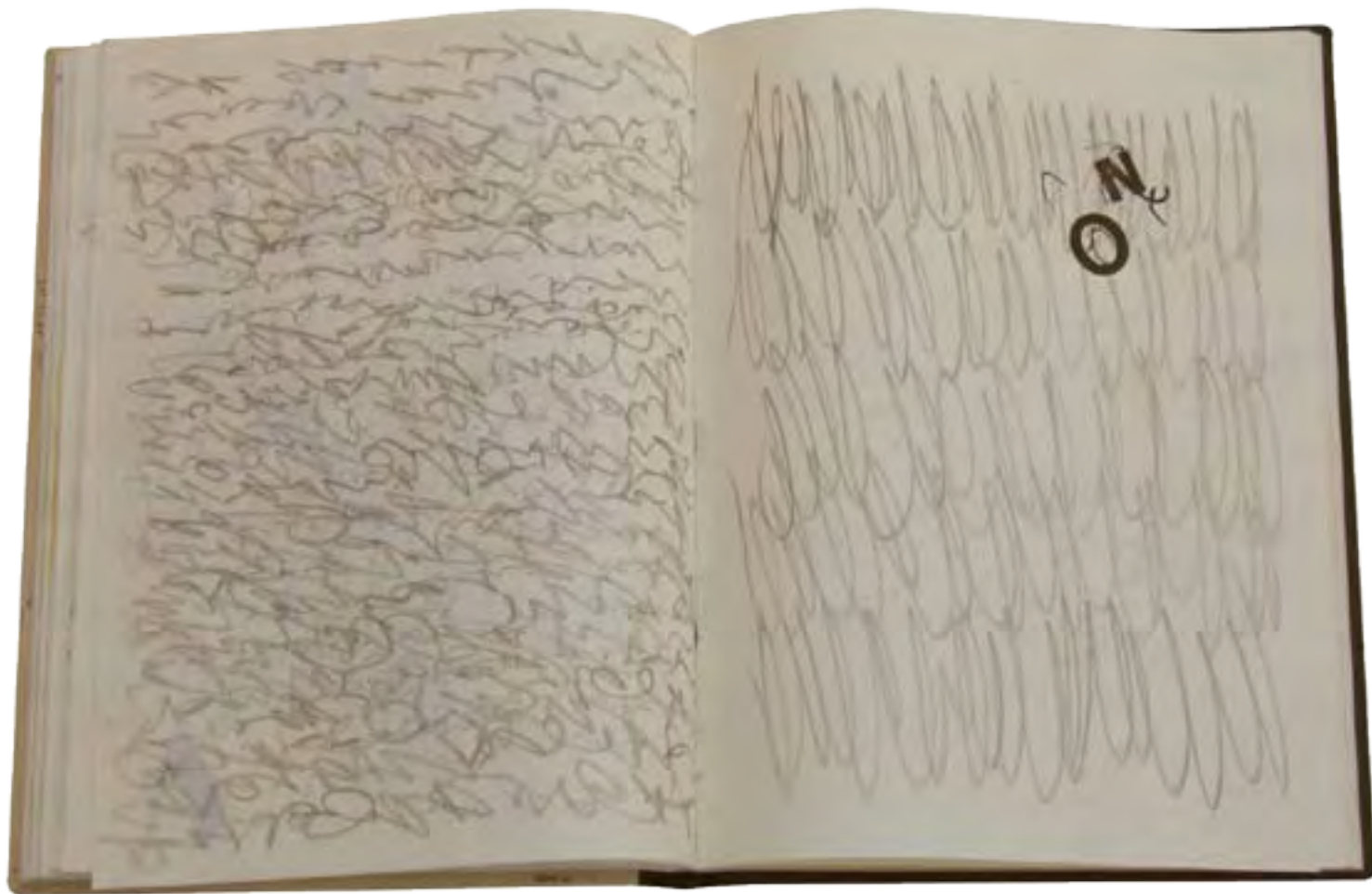
Variações de uma mesma letra, desenhada com estêncil, impressão xilográfica e traço de pincel auxilia a mostrar que a maneira de fazer o desenho pode determinar o aspecto e a forma da letra, que assim transmite informações diferentes, além do seu conteúdo verbal.

A sobreposição de escritas é uma alusão aos palimpsestos, o ato de apagar e reescrever, deixando vestígios de escrita que se acumulam, como marcas da passagem do tempo. Também é uma referência aos procedimentos de construção da imagem na pintura, realizado por camadas sucessivas de tinta que permitem que a luz de uma camada de base apareça em camadas superiores.

Desde o início, para desenhar e escrever o homem utilizou o mesmo instrumento. Estudo a maneira que estes instrumentos definem o aspecto e o caráter das letras, pois a forma de registrar muda o entendimento que se tem do texto.

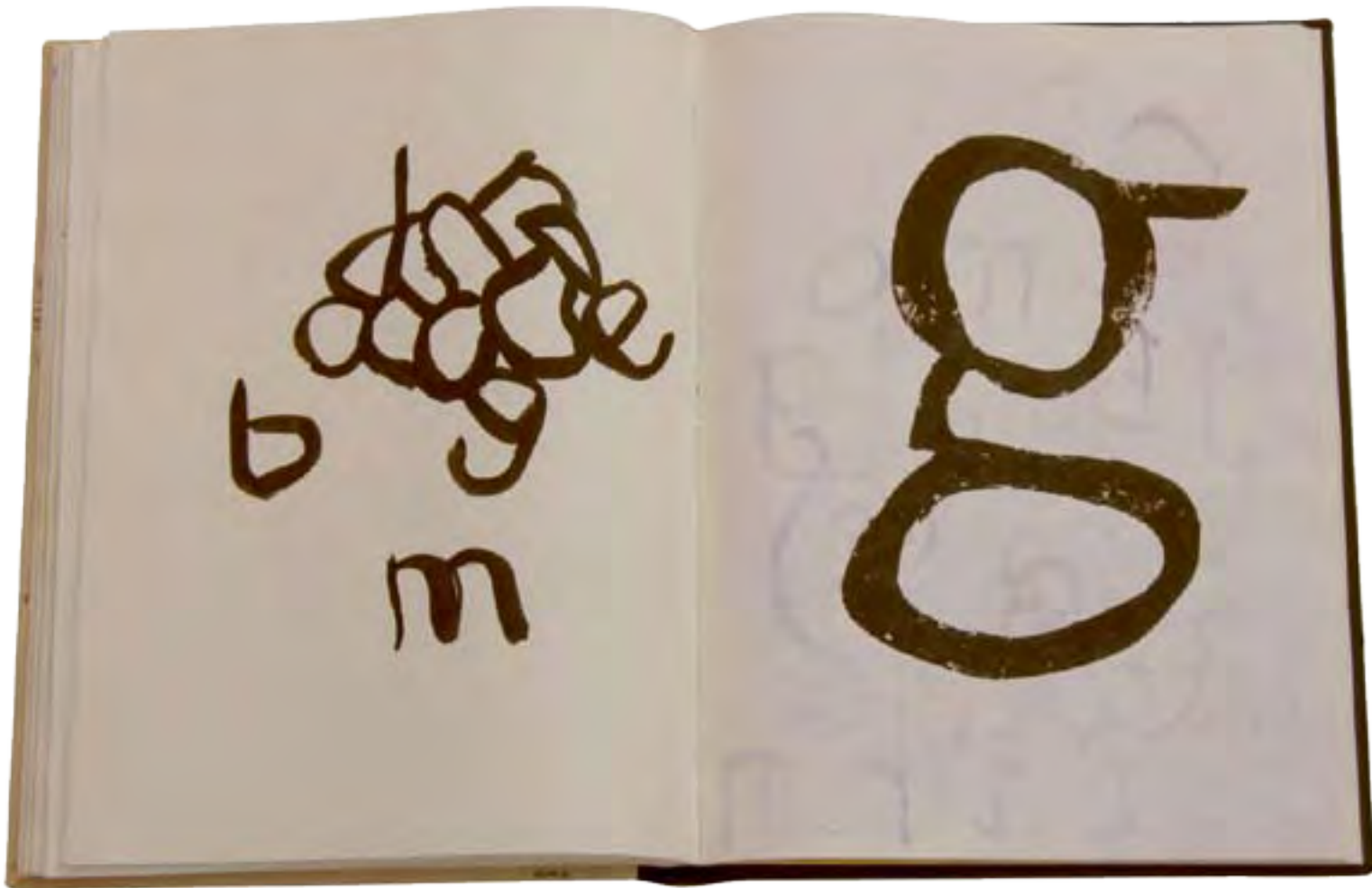
A escrita cuneiforme e o gótico alemão são os exemplos mais conhecidos de forma determinada pela ferramenta.











A B C D E F G H I
J K L N O P
S T U V W X Y Z I
23 5 7 90







e assim caminha a
humanidade... e assim
caminha a humanidade
assim caminha a huma-
nidade e assim caminha
a humanidade e assim
caminha a humanidade caminha
a humanidade e assim caminha
a humanidade caminha
a humanidade e assim caminha
a humanidade caminha
a humanidade caminha
a humanidade caminha







²² Roland Barthes
O óbvio e o obtuso.
(Lisboa, 1984), 133

²³ Umberto Eco
Obra aberta
(São Paulo, 1976), 174

Em alguns dos trabalhos, o que mais me interessa na escritura é exatamente o gesto, o ato de deixar em uma superfície uma marca, onde os signos asiáticos não são modelos inspiradores, não são 'fontes', mas sim condutores de energia, citações deformadas, referenciáveis pelo traço e não pela letra.²²

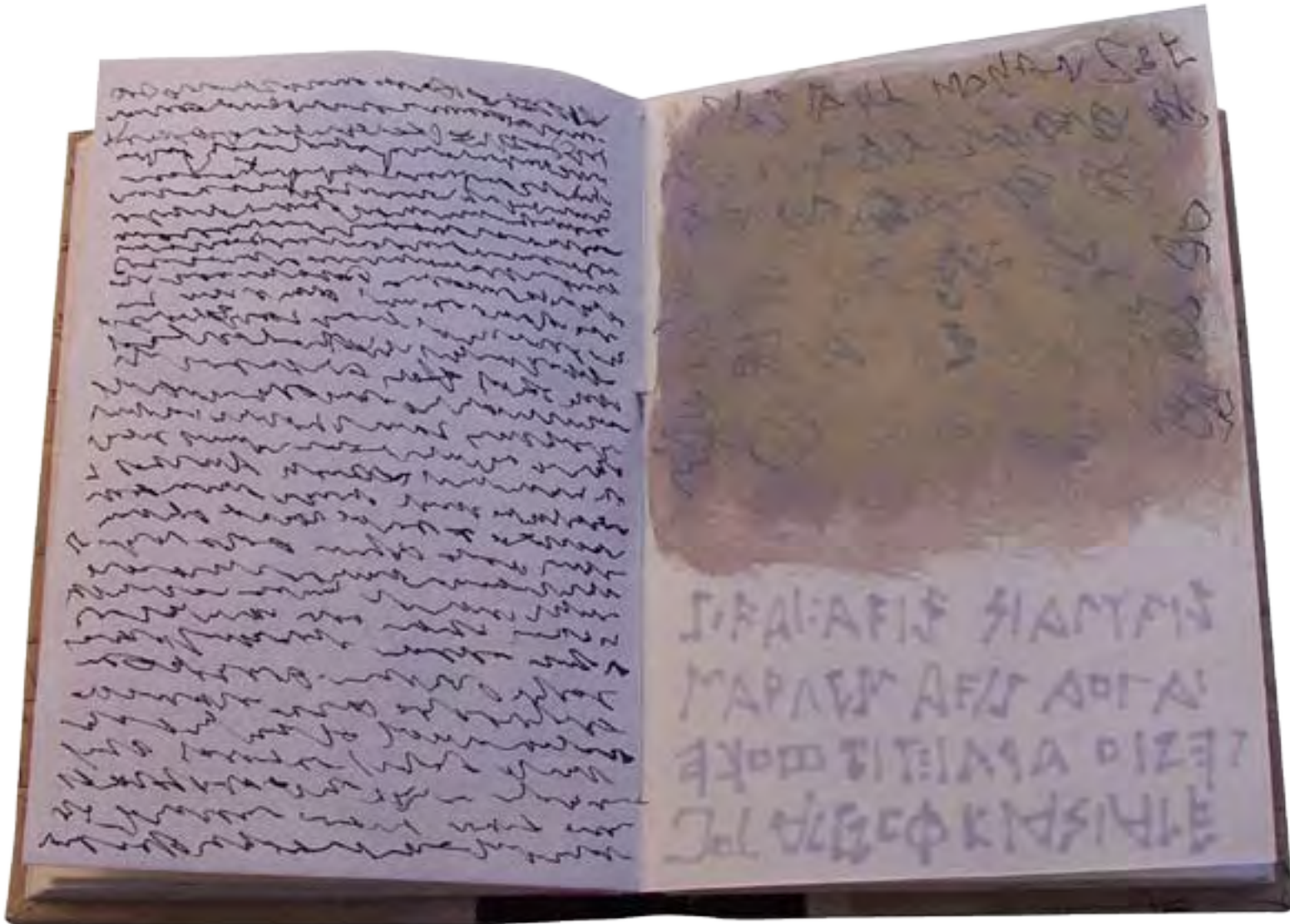
Desenhando descobri que é possível olhar uma linha e acompanhar o movimento da mão que a realizou, demonstrando que um gesto é um plano com direção espacial e temporal, de que o signo pictórico é o relatório.²³

A caligrafia é, portanto, o registro de um percurso. O resultado deste percurso é um *Caderno de Viagem*. Os desenhos caligráficos preenchem um caderno de páginas sem pautas, em que as linhas imitam o movimento da escrita, como se o texto fosse escrito em uma língua estrangeira.

Os desenhos de cenas, pessoas e lugares visitados, assim como as descrições verbais de situações, usos e costumes, tão comuns em relatos de viagem, são substituídos por diversos tipos de escrita.

O tema da viagem, mítica ou real, está presente em obras tão distintas como a série de xilogravuras *36 vistas do Monte Fuji*, de Hokusai, ou o relato permeado de poemas da peregrinação pelos templos, *a Trilha Estreita ao Confim* de Matsuo Bashô.

A visita ao Marrocos foi registrada em aquarelas nos cadernos de artistas como Eugéne Delacroix, Henri Matisse, Paul Klee e Miquel Barceló.







Alguns belos exemplos de escrita vieram de lições, exercícios caligráficos realizados na Pérsia ou na Turquia. São imagens que chamam a atenção porque não respeitam as convenções da escrita, as palavras muitas vezes se sobrepõem, dificultando a leitura, para aproveitar ao máximo a área do papel ou do pergaminho.

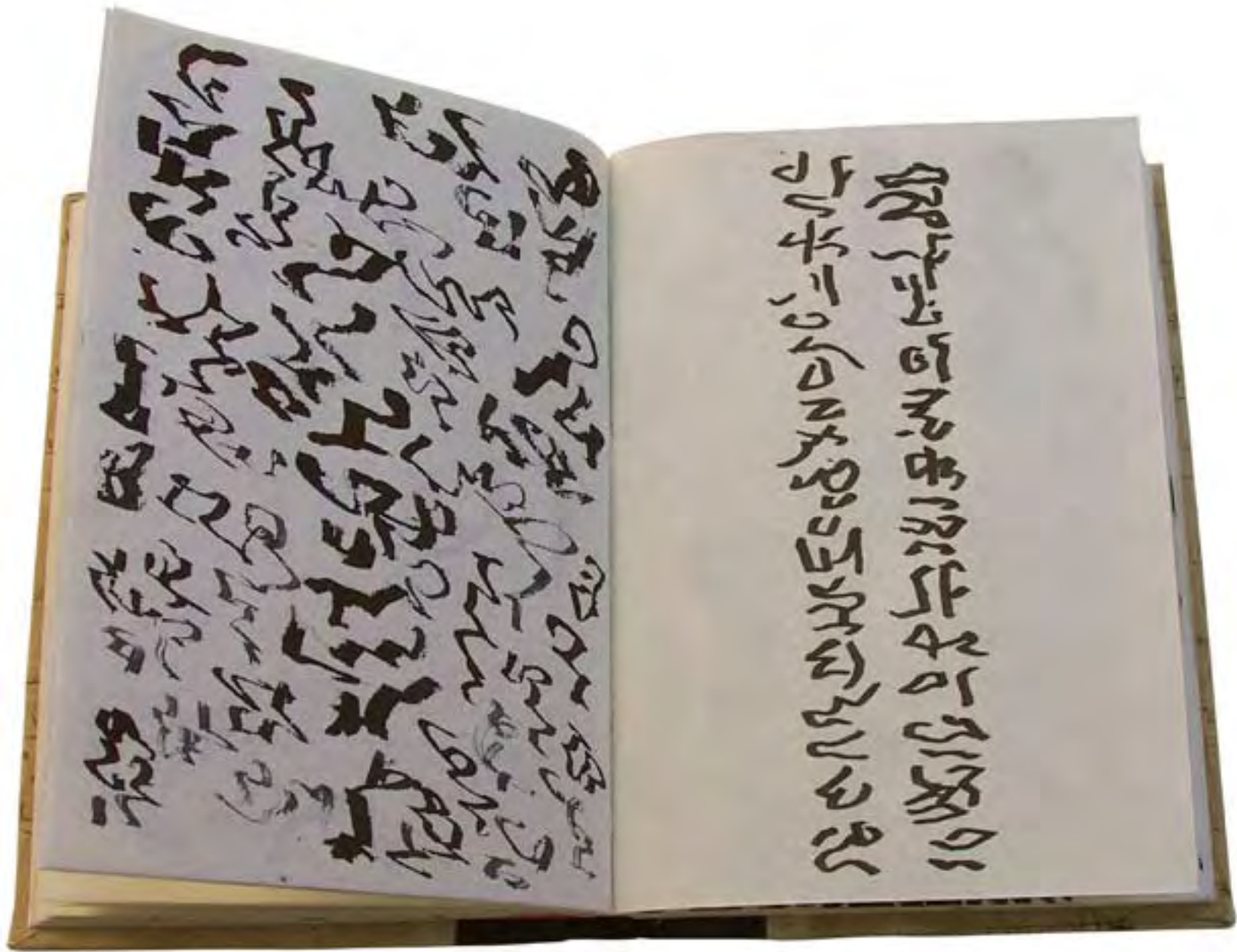
No mesmo volume, convivem a escrita árabe, hebraica, chinesa, japonesa, coreana, devanagari - utilizada em textos sagrados escritos em sânscrito - e uma escrita tuaregue do norte da África, além de páginas copiadas de manuscritos medievais com o alfabeto latino no estilo carolíngio e o alfabeto che-rokee dos índios norte-americanos.

Em páginas alternadas, escritas inventadas e outras existentes, algumas extintas ou desconhecidas pela maioria das pessoas, de modo a dificultar a distinção entre um e outro tipo. Por comparação, a imitação da escrita foi o suficiente para sugerir a existência de um texto escrito onde havia apenas desenhos.

As linhas contínuas, sinuosas, são distribuídas pela página de modo que o conjunto de sinais, em fileiras ou colunas, também forme um desenho. O livro remete às miniaturas medievais, onde a cor serve para integrar imagem e texto, bem como os elementos decorativos, no espaço da página. A caligrafia é um meio para chegar ao livro.







Handwritten Arabic text in cursive script, covering the left page of the book. The text is dense and appears to be a continuous passage.

Handwritten Arabic text in cursive script, covering the right page of the book. The text is organized into two separate lines.





Lista de Imagens

1. Joan Brossa (1919-1998). *Cabeça de Boi*. Poema visual, 1982
2. Ahn Sang-Soo (1952). *Alpha a hieut*, 515 x 481 cm, 2002.
3. Paul Rand (1914-1996). "Eye Bee Em", cartaz desenhado para a IBM em 1981.
4. Regina Silveira (1939), *Rébus para Duchamp*, da série Jogos de Arte, offset, 50x70 cm, 1977/1998.
5. Joan Brossa, *Ode a Marx*. Poema visual, 1983.
6. Pictogramas dos Jogos Olímpicos da China de 2008.
7. Yves Klein em palestra na Sorbonne.
8. Manuel de Andrade de Figueiredo (1670–1735). Caligrafia publicada na *Nova escola para aprender a ler, escrever, e contar* (Lisboa, 1722).
9. Saul Steinberg (1914–1999). Desenho publicado em *Dessins* (Paris, 1956).
10. Pablo Picasso (1881-1973). *Arlequim com um bastão, dançando*, 1918. Musée Picasso, Paris.
11. Letra "S" capitular medieval.
12. Página do livro de Kells (c. 800), exemplar pertencente ao British Museum.
13. Anton Neudörffer (1571-1628). Gravura em madeira, ampliada, a inicial "W" de um alfabeto segundo a "nova maneira". Nuremberg, 1601.
14. al-Qandusi, *bismillah* de um Corão em 12 volumes completado em 1849.
15. Exemplos de *lam* e *alif*, a partir de H. Massoudy, *Calligraphie arabe vivante* (Paris, 1981), citado em Grabar, p. 88.
16. As letras *lam* e *alif* na forma de uma poupa. Escrita no estilo kufi, Iraque.
17. Bismala em forma de poupa. Caligrafia zoomórfica, Turquia, séc. XIX.
18. Garça, caligrafia persa do séc. XVI.
19. Bismala em forma de pássaro.
20. Bismala em forma de pássaro.
21. Hassan Musa (Sudão, 1951). Ilustração para *Mon Premier Dictionnaire Francais-Anglais Tout En Árabe*, 1994.
22. Bismala em forma de pássaro, otomano, séc. XIX.
23. Mahmud Khan Saba (Pérsia, 1812-1893). Poema de Hafiz em forma de uma revoada de pássaros. Escrita no estilo shikesté.
24. Seyh Aziz Rifâi (1871-1934). Caligrafia árabe, sura *al-Fatihah* ao redor da bismala, 1915. ø 52,7 cm, citado em *The Art of the pen*, p. 174.
25. Mohammad Ehsai (1939). *The Echo of the Word*, óleo sobre tela, 160 x 310 cm, 1990. Tehran Museum of Contemporary Art.
26. Hakuin Ekaku (1685-1768). Shodô.
27. Zenga, poema-pintura japonês.
28. Pintura reproduzida em Carl Dair, p. 106.
29. Torei Enji (1721-1792). Shodô.
30. Henri Michaux (1899-1984). s/t. Pintura com tinta da china, 1961.
31. Georges Mathieu (1921).
32. *Tughra* (assinatura) do sultão otomano Mahmud Khan II (reinou em 1808-39).
33. Hans Namuth. *Jackson Pollock pintando "Autumn Rhythm"*, East Hampton, 1950.
34. Demonstração de shodô realizada por Kazuaki Tanahashi (1933).
35. Performance de Yves Klein realizada em 9 de março de 1960.
36. Pierre Soulages (1919). *Peinture, 4 janvier*.
37. Antoni Tápies (1923). *Signes negres sobre marró*. Água-forte, 77.5 x 120 cm, 1990.
38. Mark Tobey (1890-1976). Litogravura para a capa do nº 12 da revista *XX^e Siècle*, impresso no ateliê dos irmãos Moulrot.
39. Franz Kline (1910-1962). Sem título, nanquim s/ papel, 21,6 x 26,7 cm, 1960. Whitney Museum of American Art.
40. Brice Marden pintando tela da série *Cold Mountain* com um galho.
41. Henri Matisse (1869-1954) pintando a capela de Vence com um pincel improvisado.
42. Brice Marden (1938). *Cold Mountain 6*. Óleo sobre linho, 274 x 365 cm, 1991.
43. Cy Twombly (1928). *Untitled*, óleo e carvão sobre tela, St. Louis Art Museum, 1961.
44. Cy Twombly, *Untitled*. Óleo, esmalte e crayon sobre tela, 345.5 x 404.3 cm, 1970. Menil Collection, Houston.
45. Christian Dotremont (1922-1979). *Logograma*. Tinta de escrever sobre papel chinês, 150 x 91,5 cm, 1978. Col. Museu de Arte de Fort Lauderdale, Flórida.
46. Christian Dotremont. *Logograma - J'écris à Gloria*, 65.5 x 96.5 cm, 1965 (ca).
47. Arturo Carmassi (1925). *Journal perpétuel*, gravura em metal, 1977.
48. Arturo Carmassi. *Journal perpétuel*, gravura em metal, 1977.
49. Julius Bissier. *1935y*, nanquim sobre papel, 1935.
50. Max Ernst (1891-1976). Capa para o livro *Écritures*, Gallimard, 1970.
51. Paul Klee (1879-1940). *Escrita cifrada*. Kunstmuseum, Berna, 1934.
52. Anton Bruhin (1949). *Caligrafia II*. Tinta da china sobre papel de gravura. 70 x 50 cm, 1977.
53. Philip Guston (1913-1980). *Lines, Drops*. Tinta sobre papel, 48 x 60 cm, 1972-76. Coleção de Clark Coolidge.
54. Philip Guston, . . . *I Need to*. Tinta sobre papel, 48 x 60 cm, 1972-76. Coleção de Clark Coolidge.

55. Joan Miró (1893-1983). *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse*, óleo sobre tela, 1927.
56. León Ferrari (1920). Caligrafia de um poema de Régis Bonvicino (do livro 33 poemas, 1990).
57. Paul Klee. *Once emerged from the grey of the night*. Aquarela sobre papel montado sobre cartão, 1918. Kunstmuseum, Berna.
58. Joseph Kosuth (1945). *One and Three Chairs*. Instalação: cadeira de madeira, fotografia, definição de dicionário ampliada, 1965.
59. On Kawara (1933). *Sept.10,1967 (Today Series No. 133)*. Liquitex sobre tela (cinza), 33 x 43 cm, 1967.
60. Ben Vautier (1935). *Art est un mot écrit*, acrílica sobre tela, 1975.
61. John Baldessari. (1931). *I Will Not Make Any More Boring Art*. Litografia, 57 x 76.4 cm, 1971.
62. Barbara Kruger (1945). *Untitled (I shop, therefore I am)*. Silkscreen sobre vinyl, 282 x 287 cm, 1987. Cortesia Mary Boone Gallery, New York.
63. Jenny Holzer (1950). *Private Property Created Crime*. Times Square, New York, 1985.
64. Jackson Mac Low (1922-2004). *Wordpair Poem*. Bastão de óleo sobre linho, 90 x 120 cm, 1990.
65. Jackson Mac Low. *Ten drawing hyphen asymmetries*, 1961.
66. Jackson Mac Low. *Ten drawing...*
67. Jackson Mac Low. *Ten drawing...*
68. René Magritte (1898-1967). Desenho publicado em 1929 na revista *Varietés*. Tate Gallery Library.
69. Jean-Michel Basquiat (1960-1988). *Ideal*, óleo sobre tela, sd.
70. Robert Indiana (1928). *Love*. Óleo sobre tela, 85,5 x 85,5 cm, 1966.
71. Jiri Georg Dokoupil (1954). *Rolex*. Pigmento sobre juta, 230 x 390 cm, 1985. Galerie Paul Maenz, Köln.
72. Roland Sabatier (1942). *Erreur n° 11*. Pintura da série *Les Erreurs*, 1963.
73. Ed Ruscha (1937). *The End #16*. Acrílica sobre papel, 61x76,2 cm, 1993.
74. Paul Klee. *Início de um poema*. 48.3 x 62.8 cm, 1938.
75. Paul Klee. *Alphabet II*, papel montado em cartão, 49 x 33 cm, 1938.
76. Raoul Hausmann. *Fmsbw*, 1965.
77. Raoul Hausmann (1886-1971). *Oaoa*, 1965.
78. Hans Arp. *I-Bild*. Colagem, 21 x 16,5 cm, c. 1920.
79. Mira Schendel (1919-1988). Da série "*Objetos gráficos*". Letraset sobre papel artesanal prensado entre placas de acrílico.
80. Mira Schendel. *s/t*, da série "*Toquinhos*". C. 1972 letraset e papel artesanal sobre blocos de acrílico montados sobre placa de acrílico, 43 x 30,3 x 3,8 cm. Col. Ada Schendel Bento.
81. Mira Schendel. *69 69 69*. Caderno, papel manteiga, letraset, 27,3 x 19,3, s/d. Col. Ada Schendel Bento.
82. Símas de Rodes (cerca de 325 aC). Poema em forma de asa.
83. Guillaume Apollinaire (1880-1918). *La Colombe poignarde*, caligrama.
84. Robert Herrick (1591-1674). Poema em forma de cruz.
85. Edwin Morgan (1920). Poema em forma de sino.
86. Lewis Carroll (1832). *The tail tale*, publicado em *Alice no país das Maravilhas*, 1865.
87. Rábano Mauro (c. 780-856). Página do livro *De Laudibus Sanctae Crucis*, 810.
88. Aldo Manuzio (1449-1515). Página de *O sonho de Poliphilo* (Hypnerotomachia Poliphili) de Francesco Colonna.
89. Marcel Broodthaers (1924-1976). *Un Coup de Dés Jamais n'abolira le Hasard*. off-set, 32,4 x 24,7 cm. Galeria Wide White Space, Antuérpia, 1969.
90. El Lissitzky (1890-1941). Página de *Para ler em voz alta*, poema de Mayakovsky, publicado em Berlim, 1923.
91. El Lissitzky. *Para ler em voz alta*.
92. Robert Massin (1925) (tipógrafo) em colaboração com Henry Cohen (fotógrafo). Páginas do livro de Eugène Ionesco, *La cantatrice chauve*. Paris, Gallimard, 1964.
93. Robert Massin. *La cantatrice chauve*.
94. Robert Massin. *La cantatrice chauve*.
95. Robert Massin. *La cantatrice chauve*.
96. Tom Philips (1937). Página de *The Humument*. Londres, The Tetrad Press Edition, 1970.
97. Tom Philips. *The Humument*.
98. Steve McCaffery (1947). *CARNIVAL*, 1967-1970.
99. Steve McCaffery. *CARNIVAL*, 1967-1970.
100. Steve McCaffery. *CARNIVAL*, 1967-1970.
101. Steve McCaffery. *CARNIVAL*, 1967-1970.
102. Christian Morgenstern (1871-1914). *A canção noturna dos peixes*, poema de 1905.
103. Ardengo Soffici (1879-1964). Página de *BIF & ZF+18*, 1915.
104. Filippo Marinetti (1876-1944). Capa de *Zang Tumb Tumb*, 1914.
105. Filippo Marinetti. Página de *Parole in libertà*.
106. Paul-Armand Gette (1927). *Pluie de lettres*, 1964.
107. Jack Stauffacher (1920) *MM*. Letras de madeira, monoprint, do portfolio *300 Broadway*, 45.72 cm x 33.02 cm, 1998. Coleção Museu de Arte Moderna de San Francisco (SFMOMA).
108. Jack Stauffacher. *eM*. Letras de madeira, monoprint, do portfolio *300 Broadway*, 45.72 cm x 33.02 cm, 1998. Coleção SFMOMA.
109. Raoul Hausmann. *Off. Poème-affiche sur fond vert*, 32,5 x 47,5 cm, 1918. Coleção Centro Georges Pompidou.
110. Edgardo Antonio Vigo (1928-1997). *Ma pénétration, pénétration à la japonaise, ta pénétration*. Revista tsé-tsé, nº6, 1999, Buenos Aires, Argentina.
111. Clemente Padín. Poema visual, da série *signographics*, 1967.
112. Pedro Xisto (1901-1987). *Zen*, poema publicado em *Logogramas*, 1966.
113. Augusto de Campos (1931). *Viva vaia*, 1972.
114. Joan Brossa. Poema visual, 1978.
115. Hansjörg Mayer (1943). Poema publicado em *Konkrete poesie. Deutschsprachige Autoren*, Stuttgart, 1972.
116. José de Arimathéa. Poema reproduzido em Sá, Álvaro de (1977), p. 113.
117. Décio Pignatari (1927). *Organismo*, 1960.
118. Jean-François Bory (1938). Poema publicado na *Anthologie du Concretisme*, Chicago Review, n.4, 1967.

Ficha técnica dos livros e poemas

Página

- [92] **O.** Poema-livro, 1998-2007, litogravura, 19 x 21 cm, 6p.
- [93 e 94] **Objeto quase.** Livro de artista, 2006, serigrafia, 10 x 15 cm, 8p.
- [96] **Amor.** Poema-cartaz, 1997-2005. Serigrafia, 32 x 42 cm.
- [96] **Eu andava em seus lábios.** Poema visual, 1997
- [98 a 102] **O mundo mudo,** 2006. Caderno, letreset, 14 x 21 x 1,5 cm, 96 p.
- [103 e 104] **Serial.** Folheto, 2006. Letreset em papel vegetal, aberto 22 x 32, fechado 11 x 16, 4p.
- [105] Sem título. Letreset em papel vegetal, 21 x 29 cm
- [106] **s.m.** Desenho, 2006. Letreset em papel de caligrafia, 21 x 29 cm
- [107 a 110] **desdobráveis.** Livros de artista, 2006. 9 livros, xérox, 10,5 x 7,5 cm cada, 8p.
- [112] **Y.** desenho, 2006
- [113, 114] Desenhos da série **Vidas imaginárias.**
- [115, 116] **Escritos com o corpo.** Livro de artista, 2007. Impressão laser, 36 imagens, 11 x 20 cm, 72 pág.
- [117 a 122] **As façanhas de um jovem D. Juan.** Impressão laser, litogravura, pochoir, 120 imagens, 13 x 18 cm, 240p.
- [123 a 125] **O nu perdido.** Livro de artista, 2005-2007. Formato aberto: 78 cm
Fechado: 13 x 8,6 cm, 6 p.
- [126 a 132] **50 caracteres.** Livro de artista, 2006. Impressão laser, 50 imagens, 11,5 x 16 cm, aberto 92 x 16 cm. 48 pág.
- [133 a 136] **O livro dos seres imaginários.** Álbum de serigrafias, 2006. 15 folhas, 60 x 42 cm cada.
- [137 a 139] **História Natural.** Livro de artista, 2006. Impressão laser, 16 imagens, 210 x 240 mm, 32 pág.
- [142 a 150] **Paisagens verbais.** Livro japonês do séc. XIX. Letreset, 2004-2007. 18 x 25,5 x 1,8 cm (32 x 25,5 aberto) 112 pág.
- [152 a 164] **Exercícios de estilo.** Caderno de desenho, 2007. Aquarela, nanquim, tinta de escrever, guache, acrílica, lápis, hidrográfica, letreset, impressão com letras de madeira, estêncil. 24 x 32 cm, 48 x 32 aberto, 144 pág.
- [166 a 174] **Caderno de viagem.** Caderno de desenho, 2006. Aquarela, nanquim, tinta de escrever, guache, letreset, penas e pincéis variados. 15 x 21 x 2,5 cm, 144 pág.



Bibliografia

Geral

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte & Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 1989.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- AUBENQUE, Pierre. "Plotino e o Neoplatonismo" in CHATELET, François. *História da Filosofia / Idéias, Doutrinas*, vol. I, Rio de Janeiro, Zahar, 1973.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. Introdução de José Américo Mota Pessanha
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, prefácio e notas de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 1993.
- _____. *Oeuvres*, tome I. "Sur le langage en général et sur le langage humain", Gallimard.
- BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre Arte*. Ática, São Paulo: 1985.
- BRETON, Andre. *Je vois, j'imagine: poemes-objets*; prefácio de Octavio Paz. Paris: Gallimard, c1991.
- CALVINO, Ítalo. *O castelo dos destinos cruzados*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CAMPOS, Augusto de. *À margem da margem*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice*. tradução e organização de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Summus, 1977.
- CESAR, Ana Cristina. "O rosto, o corpo, a voz". In: *Crítica e Tradução*. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Ática, 1999.
- CUMMINGS, E.E. *poem(a)s*. trad. Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.
- DAIBERT, Arlindo. *Caderno de escritos*. Rio de Janeiro: 7 letras, 1995.
- DANTO, Arthur C. *Philosophizing Art: selected essays*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- DAVAL, Jean-Luc. *Journal des Avant-Gardes: les années vingt – les années trente*. Genebra: Skira, 1980.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ÉLUARD, Paul. *Anthologie des Ecrits sur l'Art*. Editions Cercle d'Art, Paris, 1952.
- ERNST, Max. *Écritures*. Paris: Gallimard, 1970.
- FINEBERG, Jonathan. *The Innocent Eye: Children's Art and the Modern Artist*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- FOCILLON, Henri. *A vida das formas*. Lisboa: edições 70, 1988.
- GREIMAS, Algirdas-Julien. *De la imperfección*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- GRUNEWALD, José Lino. *O grau zero do escrever*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HENDRICKS, Jon. *Fluxus codex*. New York: Abrams, c1988.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2001.
- _____. *Paul Klee notebooks: The thinking eye*. London, New York: Lund Humphries, George Wittenborn, 1969.
- _____. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível*. Edusp, 1998.
- KUH, Katharine. *Diálogo com a arte moderna*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: edições 70, 2000.
- MCCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

- MENEZES, Philadelpho (org.) *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. Coleção *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1984.
- MICHAUX, Henri. *Um bárbaro na Ásia*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- NORMAN, Charles. e.e. *cummings: the magik-maker*. Nova Iorque: Duell, Sloan and Pearce, 1964.
- NOVALIS. *Pólen - fragmentos, diálogos, monólogo*. trad. e apresentação de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- NUNES, Sebastião. *Antologia mamaluca e poesia inédita (2 vol.)*. Sabará: Edições Dubolso, 1988-89.
- PAES, José Paulo (seleção, tradução, introdução e notas). *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ONO, Yoko. *Árvores do Desejo para o Brasil*. (catálogo de exposição). Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1998.
- PAZ, Octavio. *Traducción, literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1980.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Brasiliense, 1991 (1987).
- _____. *Poesia Pois é Poesia*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- SCHWOB, Marcel. *Vidas Imaginárias*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. (org). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 1999.
- _____. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1999.
- STEVENS, Wallace. *Collected poetry and prose*. New York: The Library of America, 1997.
- STILES, Kristine e SELZ, Peter (org.). *Theories and Documents of Contemporary Art – a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- VALÉRY, Paul. *A alma e a dança e outros diálogos*. Trad. e introdução de Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Eupalinos, ou o arquiteto*. Tradução de Olga Reggiani. São Paulo: Editora 34, 1996.
- VITRUVIO Polion, Marco Lucio. *Los diez libros de Arquitectura*; versão espanhola de Jose Luis Oliver Domingo. Madrid: Alianza, c2000.
- WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. New York: New American Library, sd.
- WILLIAMS, William Carlos. *Poemas*. José Paulo Paes, trad. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- XAVIER, Valêncio. *Minha Mãe Morrendo e O Menino Mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *O Mez da Grippe e Outros Livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Palavra e imagem

- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução: Antonio da Silveira Mendonça. Campinas, SP, Unicamp, 1999.
- ASHTON, Dore. "Robert Motherwell: the Painter and His Poets" in Annason, H.H. Nova Iorque: R.M. Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1982.
- BALKEN, Debra Bricker (org.). *Philip Guston's Poem-pictures*. Boston: Addison Gallery of American Art, 1994
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BAVCAR, Evgen "A luz e o Cego" in NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.
- BRYSON, Norman. *Word and image: French painting of the ancien regime*. Cambridge: Cambridge Univ., 1983.
- BUTOR, Michel. "Les mots dans la peinture" in *Repertoire IV*. Paris: Éditions de Minuit, 1974.
- _____. Entrevista concedida a Marcos Sampaio e Len Berg. *Guia das Artes*, edição de agosto de 1992.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GIANNOTTI, Marco. "A imagem escrita". *Ars*, São Paulo: 2003, pp. 90-115.
- GOMBRICH, E. H. "Image and word in Twentieth-Century Art", in *Topics of our time: Twentieth-Century issues in learning and in art*. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California, c1991.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. "Ut pictura poesis: uma questão de limites" *Revista USP*, n.º 3, set. 1989, pp. 177-184.
- HEUSSER, Martin et al. *Text and visuality – word & image interactions*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

- KRAUSS, Rosalind E. *The Picasso papers*. Cambridge, Mass.: MIT, 1999.
- L'Écriture Griffée. Paris: Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, 1993.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, Escutar, Ler*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- LYOTARD, Jean-François. *Discurso, Figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORLEY, Simon. *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- OLIVEIRA, Valdevino S. *Poesia e pintura. Um Diálogo em Três Dimensões*. São Paulo: Unesp, 2001.
- PAZ, Octavio. *Conjunções e disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *Los privilegios de la vista I*, Obras completas, vol. 6. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.
- RUBINSTEIN, Raphael. "Ars Poetica" in *Art in America*, set. 1995, pp.100-103,121.
- SALGADO, Renata (org.). *Imagem escrita*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- SAMPAIO, Marcos. "Compêndio Filosófico" in revista Guia das Artes n.º 29, pp. 20-25.
- _____. "Parcerias Artísticas de Michel Butor" in *MAC Revista*, 1992, pp. 41-51.
- SANTAELLA, Lucia. *Palavra, imagem & enigmas*. Revista USP, n.º 16, dez. 1989.
- SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Cia das letras, 1999.
- SCHAPIRO, Meyer. *Les mots et les images: semiotique du langage visuel*. preface d'Hubert Damisch. Paris: Macula, 2000.
- SEIXO, Maria Alzira (coord.). *Poéticas do século XX*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1984.
- STAROBINSKI, Jean. Regards sur l'image. In: *Le Siecle de Kafka*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984.
- THÉVOZ, Michel. *L'Art brut*. Genebra: Albert Skira, 1981.
- História do Livro e editoração**
- ARAÚJO, Emanuel. *A Construção do Livro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/INL, 1986.
- Artes do Livro*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: CCB, 1995.
- AUDIN, Marius. *Histoire de l'imprimerie par l'image*. 4 vol. Paris: H. Jonquieres, 1929.
- BURY, Richard de. *Philobiblon*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- CARVALHO, José Jorge de (ensaio introdutório, comentários e notas). *Mutus Liber: o livro mudo da alquimia*. São Paulo: Attar, 1995.
- DIRINGER, David. *The hand-produced book*. New York: Philosophical Library, 1953.
- ESCOREL, Ana Luisa. *Brochura Brasileira: objeto sem projeto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- FERREIRA, Jerusa Pires. (et al.) *Livros, Editoras e Projetos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil (sua história)*. São Paulo: T.A. Queiroz e Edusp, 1985.
- HENDEL, Richard. *O design do livro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- HOCHULI, Jost. *Designing Books: Practice and Theory*. San Francisco: Chronicle Books, 2004.
- KATZENSTEIN, Ursula Ephraim. *A origem do livro: da Idade da Pedra ao advento da impressão tipográfica no Ocidente*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1986.
- LEVARIE, Norma. *The Art & History of books*. New Castle: Oak Knoll Press, 1995.
- MARTINS Filho, Plínio (org.). *A arte invisível ou A arte do livro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MARTINS, Wilson - *A palavra escrita - História do livro, da imprensa e da biblioteca*. São Paulo, Ática (2ª ed.), 1996.
- MASSIN. *L'ABC du métier*. Paris: Imprimerie National, 1988.
- MINDLIN, José. *Uma vida entre livros - reencontros com o tempo*. São Paulo: Edusp/Companhia das Letras, 1997.
- PAIXÃO, Fernando (coord). *Momentos do livro no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- PORTELLA, Eduardo (org.). *Reflexões sobre os caminhos do livro*. São Paulo: Moderna, 2003.
- RIBEIRO, Milton. *Planejamento visual gráfico*. Brasília: Linha, 1987.
- ROTH, Otavio. *O que é papel*. São Paulo: Brasiliense,
- ROUYEYRE, Edouard. *Dos Livros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.
- SATUÉ, Enric. *Aldo Manuzio. Editor, tipógrafo. Livreiro*. Traduzido do catalão por Cláudio Giordano. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Livros ilustrados e iluminuras

- ANTHONIOZ, Michel. *VERVE. The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*. New York, Abrams, 1988.
- BERTRAND, Gerard. *L'illustration de la poesie a l'époque du cubisme: 1909-1914*. Paris: Klincksieck, 1971.
- CASTLEMAN, Riva. *Artistas modernos enquanto ilustradores*. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, 1981.
- CHAPON, François. *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*. Paris: Flammarion, 1972.
- GOLDSCHMIDT, Ernest P. *The printed book of the Renaissance: three lectures on type, illustration, ornament*. Amsterdam: G. Heusden, 1974.
- GRAY, Camilla. *The Russian experiment in art: 1863-1922*. Londres: Thames & Hudson, 1986.
- HUBERT, Renée Riese. *Surrealism and the book*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- JOHNSON, Robert Flynn and STEIN, Donna. *Artists books in the modern era 1870-2000. The Reva and David Logan collection of illustrated books*. São Francisco, Londres: Fine Arts Museum of San Francisco, Thames & Hudson, 2002.
- LIMA, Yone Soares. *A ilustração na Produção Literária – São Paulo, década de 20*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1985
- MATISSE, Henri. "Como fiz meus livros". In: *Escritos e reflexões sobre Arte*. Póvoa de Varzim [Portugal]: Ulisséia, s.d. p. 203-227.
- MELOT, Michel. *The Art of illustration*. Nova Iorque: Skira/Rizzoli, 1984.
- PÄCHT, Otto. *Book Illumination in the Middle Ages*. Londres: Harvey Miller Publishers, 1986.
- ROWELL, Margit. *The Russian avant-garde book, 1910-1934*. New York: Museum of Modern Art, 2002.
- SKIRA, Albert. *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'école de Paris*, Genebra: Albert Skira, 1946
- _____. *Vingt ans d'activité*. Genebra e Paris: Editions Albert Skira, 1948.
- WALTHER, Ingo F. WOLF, Norbert. *Masterpieces of Illumination*. Taschen, 2005.
- WHEELER, Monroe. *Modern Painters and Sculptors as Illustrators*. Nova Iorque: Museum of Modern Art, sd.

Sobre livros e leitura

- BENJAMIN, Walter. "Desempacotando minha biblioteca" in *Rua de mão única. Obras escolhidas vol. II*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BORGES, Jorge Luís. *Borges Oral*. Lisboa: Vega, sd.

- _____. "Do culto aos livros" in *Remate de Males*, edição especial, 1999, Campinas, SP. pp. 70-73.
- BUTOR, Michel. "O Livro-objeto". In: *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CALVINO, Ítalo. A palavra escrita e a não-escrita. In: *Usos & abusos da história oral*. Amado, Janaína. Ferreira, Marieta de Moraes (org.). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998.
- CHARTIER, Roger [et al.]. *Práticas da leitura*; tradução de Cristiane Nascimento; introdução de Alcir Pécora. São Paulo: Estação Liberdade, c1996.
- DERRIDA, Jacques. "Edmond Jabès e a Questão do livro". in *A Escritura e a Diferença*, Perspectiva, 1973
- FLUSSER, Vilém. *Livros? Livros!* In Humboldt. Bonn: n.º 70, ano 37, 1995, p. 2.
- GENETTE, Gerard. *Seuils*. Paris: Editions du Seuil, 2002.
- GREENAWAY, Peter. "Os fantásticos livros de próspero". Babel – revista de poesia, tradução e crítica, n.º 5, 2002, pp. 57-63.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 19
- MALLARMÉ, Stéphane. *Écrits sur le livre*. Paris: Éditions de l'éclat, 1985.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998.
- PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Campinas, SP: Pontes, 1991.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre Livros e Leitura* (cap. 24 de *Parerga und Paralipomena*). Porto Alegre: Paraula, 1993.
- VALÉRY, Paul. "As duas virtudes de um livro". Belo Horizonte: Suplemento Literário de Minas Gerais, out/2002.

Livros de Artista

- AMARAL, Aracy. "Mira Schendel: os cadernos" in *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo, Nobel, 1983. pp. 183-185.
- BOLTANSKI, Christian. *La vie impossible*. Koln: Verlag der Buchhandlung Walther Konig, c2001.
- CALDAS, Waltercio. *Manual de Ciência Popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- _____. *Livros*. Textos de Fábio Borgatti Coutinho, Marcelo Mattos Araújo e Sônia Saltzen. Porto Alegre: MARGS, 2002.
- CAMPOS, Augusto e PLAZA, Julio. *Poemóviles*. São Paulo: Brasiliense, 1974.

- CASTLEMAN, Deke. *A century of artists books*. New York: Museum of Modern Art, 1996.
- CIRNE, Moacy. "A ave: o livro como objeto/poema" in *Vanguarda: um projeto semiológico*. Petrópolis: Vozes, 1975. pp. 29-38.
- DOCTORS, Marcio. *Livro-objeto: a fronteira dos vazios*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- Drucker, Johanna. *Figuring the Word: Essays on Books, Writing and Visual Poetics*. New York. Granary Books. 1998.
- DRUCKER, Johanna. *The century of artists' books*. New York: Granary Books, 1995
- DUCHAMP, Marcel. *Marcel Duchamp: the box in a valise / inventory of an edition*. by Ecke Bonk. New York: Rizzoli, 1989.
- FABRIS, Annateresa e COSTA, Cacilda Teixeira da. *Tendências do Livro de Artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.
- _____. "O livro de artista: da ilustração ao objeto". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1988. Caderno Cultura, p. 6-7.
- FRANCIS, Richard. "A private reading: the book as image and object" in *Artforum*, dec. 2001.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- HARTEN, Jürgen. *A Book by Anselm Kiefer: Erotik im Ferner Osten oder. Transition from cool to warm*. Boston: Museum of Fine Arts, 1988.
- HICKEY, David. "Edward Ruscha: Twentysix Gasoline Stations". *Artforum*, janeiro 1997, pp. 61-62.
- HORVITZ, Suzanne Reese; RAMAN, Anne Stengel. *Único em seu gênero: livros de artistas plásticos*. Filadélfia: Foundation for Today's Art/NEXUS, 1995. 64p.
- KLIMA, Stefan. *Artists Books: A Critical Survey of the Literature*. New York: Granary Books. 1998.
- LAUF, Cornelia and PHILLIPOT, Clive. *Artist/Author: Contemporary Artists' Books*. New York : D.A.P., 1998.
- MCLUHAN, Marshall. FIORE, Quentin. *O meio são as massa-gens. Um inventário de efeitos*. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- MOEGLIN-DELROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste (1960/1980)*. Paris: Jean-Michel Place / Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- PLAZA, Julio. "O livro como forma de arte (I)". *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.6, abr., 1982.
- POLKINHORN, Harry. "From book to anti-book". First published in *Visible Language*, 25:2/3 (spring 1991) (www.vortice.com)
- ROTHENBERG, Jerome and CLAY, Steven (ed.). *A book of the book: some works & projections about the book & writing*. New York: Granary, 2000.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.
- SMITH, Keith. *Structure of the Visual Book*. Rochester (NY): Keith Smith Books, 2003.

Artes Gráficas

- ADES, Dawn. *Posters: the 20th-century poster - design of the Avant-Garde*. Minneapolis: Walker Art Center; New York: Abbeville, 1984.
- AGUILERA, Yanet. *Preto no Branco: a arte gráfica de Amílcar de Castro*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- BARNICOAT, John. *Posters: a concise history*. Londres: Thames and Hudson, (1972) 1988.
- CAMARGO, Mario de. *Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de história*. São Paulo: Bandeirantes, 2003.
- CIRNE, Moacy. *A explosão criativa dos quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- DONDIS, D.A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução a bibliografia brasileira - a imagem gravada*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *L'image placardee: pragmatique et rhetorique de l'affiche*. Paris: Nathan, c1997.
- Gráfica utópica: arte gráfica russa, 1904-1942*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. *Design gráfico: do invisível ao ilegível*. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.
- HELLER, Steven. *Paul Rand*. London: Phaidon, 1999.
- HOCKNEY, David. *Off the Wall: Hockney's Posters*. Chrysalis Books, 1994.
- HOLLIS, Richard. *História concisa do design gráfico*. Martins Fontes, 2001.
- La Révolution Surréaliste - collection complete*. Paris: Jean-Michel Place, 1975.
- LUPTON, Ellen. MILLER, J. Abbott. *Design writing research: writing on graphic design*. Londres: Phaidon Press, 1996.
- MEGGS, Philip B. *Meggs' history of graphic design*. Hoboken: J. Wiley & Sons, 2005.
- MULLER-BROCKMANN, Josef & Shizuko. *History of the Poster*. Londres: Phaidon, 2004.
- MUNARI, Bruno. *A arte como ofício*. Lisboa: Presença, 1978.

- _____. *Artista e designer*. Lisboa: Presença, 1979.
- _____. *Das coisas nascem coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Design e comunicação visual: contribuição para uma metodologia didática*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RAND, Paul. *From Lascaux to Brooklyn*. New Haven: Yale Univ. Press, 1996.

Gravura

- BARBERO, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*. Mexico: Gustavo Gili, 1987.
- CARVALHO, Gilmar de. *Madeira Matriz: cultura e memória*. São Paulo: Annablume, 1999.
- CASTLEMAN, Riva. *Prints of the 20th Century: a History*. Londres: Thames & Hudson, 1988.
- COSTELLA, Antonio. *Introdução à gravura e História da xilografia*. Campos do Jordão: Ed. Mantiqueira, 1984.
- HUTTON, Warwick. *Making Woodcuts*. NY, St. Martin Press, 1974.
- IVINS, William Mills. *Imagen impresa y conocimiento: analisis de la imagen prefotografica*. Barcelona: G. Gili, 19-?.
- LAUDANNA, Mayra. KOSOVITCH, Leon. *Gravura: Arte Brasileira do Século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- MARANHÃO, Liêdo. *O folheto popular – sua capa e seus ilustradores*. Recife: Massangana, 1981.
- MAXADO, Franklin. *Cordel xilografura e ilustrações*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- SOBREIRA, Geová. *Xilógrafos de Juazeiro*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1984.
- WYE, Deborah. *Thinking in Print - Books to Billboards 1980-1995*. New York: Museum of Modern Art, 2002.

Caligrafia e tipografia

- ANTUNES, Arnaldo. "Caligrafias" in *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras,
- CASADO, Marisa. "Caligramas" in Molina, Juan José Gomes (coord). *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra, 2003, pp. 533-538.
- DRUCKER, Johanna. *The alphabetic labyrinth: the letters in history and imagination*. London: Thames and Hudson, c1995.
- THOMPSON, Tommy. *The ABC of our alphabet*. Londres: The Studio Publications, 1945
- BICKER, João Manuel e FERRAND, Maria. *A Forma das Letras - Um Manual de Anatomia Gráfica*. Lisboa: Almedina, 2000.
- BLACKWELL, Lewis. *Typo du 20^e siecle*. Paris: Flammarion, 1994.

- BOTTÉRO, Jean (org.). *Cultura, pensamento e escrita*. São Paulo: Ática, 1995.
- BRINGHURST, Robert. *Elementos do Estilo Tipográfico*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.
- COHEN, Arthur. "The typographical revolution: antecedents and legacy of Dada graphic design" in Foster, Stephen. *Dada spectrum: the dialectics of Revolt*. Madison: Coda Press, 1979.
- CUNHA LIMA, Guilherme. *O Gráfico Amador: As Origens da Moderna Tipografia Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- DAIR, Carl. *Design with type*. University of Toronto Press, 1977.
- DRUCKER, Johanna. *Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*. Chicago University Press, 1996.
- FARIAS, Priscila L. *Tipografia Digital: O Impacto das Novas Tecnologias*. Rio de Janeiro: 2ab Editora, 1998.
- FRUTIGER, Adrian. *Sinais e Símbolos: desenho, projeto e significado*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GANDARA, Lelia. *Graffiti*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
- GOODING, Mel. *Abz - more alphabets and other signs*. San Francisco: Chronicle Books, 2003.
- GOUDY, Frederic W. *Typologia*. Berkeley: University of California Press, 1940.
- HAY, Louis (org). *Les Manuscrits des Ecrivains*. Paris: Hachette, 1993.
- HOOKE, J. T (introdução). *Lendo o Passado: do cuneiforme ao alfabeto. A História da escrita antiga*. São Paulo: Edusp/Melhoramentos, 1996.
- JEAN, Georges. *A escrita: memória dos homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- JURY, David. *Letterpress: The Allure of the Handmade*. Londres: Rotovision, 2004.
- LIMA, Guilherme Cunha. *O gráfico amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MARINETTI, Filippo Tommaso & LEMAIRE, Gerard-Georges. *Les Mots en Liberté Futuristes*. Paris: Jacques Damase Editeur, 1986.
- MASSIN. *La Lettre et l'Image. La figuration dans l'alphabet latin du VIII^e siècle à nos jours*. Prefácio de Raymond Queneau. Comentário de Roland Barthes. Paris: Éditions Gallimard, 1993.
- NEUENSCHWANDER, Brody. *Letterwork*. Londres: Phaidon Press, 1993.
- PARTHES, Paul. "A caligrafia como expressão artística no passado e no presente" in: *Humboldt*, Bonn, n.º 23, 1971.
- PEIGNOT, Jérôme. *du Calligramme*. Paris: Chêne, 1978.
- PEREIRA, Aldemar d'Abreu. *Tipos: desenho e utilização de letras no projeto gráfico*. Rio de Janeiro: Quartet, 2004.

- ROCHA, Cláudio (2002). *Projeto Tipográfico. Análise e produção de fontes digitais*. São Paulo: Rosari
- ROCHA, Cláudio. MARCO, Tony de. *Tupigrafia*. Revista brasileira de caligrafia e tipografia, vol. 1 a 6.
- SANDBERG, W.J. *The Art of Writing*. New York: Unesco, 1965.
- SHAHN, Ben. *Alphabet of Creation*. New York: Random House, 1990.
- SPIEKERMANN, Erik e GINGER, E. M. *Stop stealing sheep & find out how type works*. Indianápolis: Adobe Press, 1993.
- TSCICHOLD, Jan. *The new typography*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- WEINGART, Wolfgang. *Como se pode fazer tipografia suíça?* São Paulo: Rosari, 2004.
- ZWART, Piet. *Piet Zwart (Typographie)*. introd. de Peter F. Althaus. Teufen (Suíça): Niggli, 1966.

Caligrafia árabe

- GRABAR, Oleg. "The Intermediary of Writing" in *The Mediation of Ornament*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- HANANIA, Aida Ramezá. *A Caligrafia Árabe*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- IRWIN, Robert. *Islamic Art*. Londres: Laurence King, 1997.
- KHATIBI, Abdelkebir. *The Splendour of Islamic Calligraphy*. Londres: Thames & Hudson, 2001.
- NASR, S.H. entrevista a Mateus Soares Azevedo. *Folha de São Paulo*, caderno *mais!* 10 de março de 1996.
- SAFWAT, Nabil F. *The art of the pen: calligraphy of the 14th to 20th centuries*. New York: Nour Foundation / Azimuth Editions / Oxford University Press, 1996.
- V.A. *Revue d'Esthétique*, n.º 35. Image e Parole dans l'Islam. Paris: Jean-Michel Place, 1999.
- WAINBERG, Daisy. *Jardim de Arabescos: uma leitura das Mil e Uma Noites*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

Ideogramas

- BILLETTER, Jean François. *The Chinese Art of Writing* in ROTHENBERG, Jerome and CLAY, Steven (ed.). *A book of the book: some works & projections about the book & writing*. New York: Granary, 2000.
- BARNET, Sylvan. MURASE, Miyeko. *The Written Image - Japanese Calligraphy and Painting*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002.
- CAMPOS, Augusto de. "Poesia, estrutura". "Poema, Ideograma" in *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva,

- CAMPOS, Haroldo de (org.) *Ideograma – lógica, poesia e linguagem*. São Paulo: Edusp, 1990.
- _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CHENG, François. *Vacío y Plenitud*. Madri: Ediciones Siruela, 1993.
- FAZZIOLI, Edoardo. *Chinese Calligraphy: form pictograph to ideogram: the history of 214 essential Chinese/Japanese Characters*. New York: Abbeville Press, 1987.
- HASHIMOTO, Madalena. *Pintura e escritura do mundo flutuante: Hishikawa Moronobue ukiyo-e, Ihara Saikaku e ukiyo-zoshi*. São Paulo: Hedra, 2002.
- HEARTNEY, Eleanor. "The Body East" in *Art in America* abril/2002.
- HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*. Prefácio de D. T. Suzuki; tradução, prefácio e notas de J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 1995.
- HISAMATSU, Shin'ichi. *Zen and the fine arts*. Tokyo: Kodansha Int. Ltd., 1974.
- LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e Anseios Crípticos*. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.
- LÉVY, Pierre. *A ideografia dinâmica*. São Paulo: Loyola, 1998.
- MICHAUX, Henri. "Ideogramas na China" in revista *Inimigo Rumor*, n. 4, Rio de Janeiro, 1998.
- POUND, Ezra. *Memória de Gaudier-Brzeska*. Barcelona: Anton Bosch, 1970.
- SHITAO. *A pincelada única*. Tradução e introdução de Adelino Ínsua. Guimarães (Portugal): Pedra Formosa, 2001.
- TEJIMA, Yukei. "A caligrafia de poucos caracteres". *Exposição da Arte da Caligrafia Moderna do Japão*. São Paulo: MASP, 1975.
- TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel, 1980.

Poesia Visual

- BANDEIRA, João. BARROS, Lenora de. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BARJA, Wagner. *Poesía que se ve*. Lápis: Revista internacional del arte, n.º 202, 2004, pp. 48-61.
- BERNSTEIN, Charles. SANDERS, Jay. *Poetry plastique*. Nova Iorque: Granary Books, 2001.
- BONVICINO, Régis (org.). *Desbragada*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- BOWLES, Jerry G. & RUSSELL, Tony (org.). *This book is a movie. An exhibition of language art & visual poetry*. Nova Iorque: Delta, 1971.
- BROSSA, Joan. *Poesia Vista*. Cotia: Ateliê, 2005.

- DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- DRUCKER, Johanna. *The Next Word: Text and/as Image and/as Design and/as Meaning. An interdisciplinary exhibition of visual art, artists' books, graphic design, and visual poetry*. New York: Neuberger Museum of Art, 1998.
- KHOURI, Omar. *Revistas na era pós verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90*. Cotia: Ateliê, 2004.
- MENEZES, Philadelpho. *Poética e Visualidade. Uma trajetória da Poesia Brasileira Contemporânea*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1991.
- Poesure et Peintrie: d'un art, l'autre*. Marseille: Musées de Marseille, 1993.
- REGUERA, Galder. *El texto visual*. Lápiz: Revista internacional del arte, nº 202, 2004, pp. 38-47.
- SÁ, Álvaro de. *Vanguarda – produto de comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- WEISS, Jeffrey. "Language in the vicinity of art. Artists' Writings, 1960-1975". *Artforum*, 2004, pp. 212-217.
- XISTO, Pedro. *Caminho*. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia, 1979.
- Referências visuais**
- AGUSTI, Anna. *Tápies: the complete works; volume 1: 1943-1960*. New York: Rizzoli, 1989, c1988.
- BARRIO, Artur. *A metáfora dos fluxos 2000/1968*. São Paulo: Paço das Artes, 2000.
- BELLUZZO, Ana. *Amelia Toledo: Entre, a Obra está aberta*. São Paulo: SESI, 1999.
- BOURET, Jean. *L'Art Abstrait*. Le Club Français du Livre, Paris, 1957.
- BRACH, Paul. *Urban Grit*. Art in America, abril de 1995, p. 96-99. (sobre Franz Kline)
- BROODTHAERS, Marcel. Marcel Broodthaers. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1992.
- CARMASSI, Arturo. *Journal perpétuel ou les possibilités du signe*. Museu de Arte de São Paulo, 1978.
- CASTLEMAN, Riva. *Jasper Johns: a print retrospective*. New York: Museum of Modern Art, 1986.
- CLEMENTE. New York: Guggenheim Museum, 2000.
- DOTREMONT, Christian. *Cobraland*. Bruxelles: La Petite Pierre, 1998.
- _____. *Logbook* Paris: Y. Rivière, 1974.
- GÁLLEGO, Julián. *Arte abstracto español*. Fundación Juan March, Madrid, 1983
- GARCIA LORCA, Federico. *Dibujos*. Barcelona: 1986.
- HUNTER, Sam. *Larry Rivers*. Barcelona: Polígrafa, 1990.
- _____. *Robert Rauschenberg*. New York: Rizzoli, c1999.
- JIRI GEORG DOKOUPIL. *XVIII Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1985.
- JUIN, Hubert. *Soulages*. Paris: G. Fall, c1958.
- KAEPPELIN, Olivier. *Dessiner – une collection d'art contemporain*. Paris: Musée du Luxembourg, 1944.
- KANTOR, Jordan. *Drawing From the Modern - 1945-2005*. New York: Museum of Modern Art, 2005.
- LAZZARO, G. di San. *Klee – a study of his life and work*. Londres: Thames & Hudson, 1957.
- COCTEAU, Jean. *Le Monde de Jean Cocteau*. Museu de Arte Brasileira. São Paulo: FAAP, 1997.
- LICHTENSTEIN, Roy. *Brushstrokes: four decades*. New York: Mitchell-Innes & Nash, c2001.
- LIVINGSTONE, Marco. *Pop Art: a continuing history*. New York: Abrams, c1990.
- MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- MICHAUX, Henri. *Michaux a Venezia - Centro internazionale delle arti e del costume, Palazzo Grassi*. Milão: Rizzoli gráfica, 1967.
- MICHENER, James Albert. *Hokusai sketchbooks: selections from the manga*. Rutland Tuttle, 1960.
- Miquel Barceló: 1987-1997. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1998.
- MORAIS, Angélica de. *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*. São Paulo: Edusp, 1996.
- MUSCH, Irmgard. *Cabinet des Curiosités Naturelles d'Albertus Seba*. New York: Taschen, 2001.
- NAUBERT-RISER, Constance. *Klee*. Coleção «Os Mestres Pintores». Lisboa: Estampa, 1993.
- OTTINGER, Didier (org.) *50 ans d'Art Contemporain*. Reunion des Musées Nationaux, Paris, 1995.
- PÉE, Herbert. *Josua Reichert*. IX Bienal de São Paulo, 1967.
- RUSCHA, Ed. *They called her Styrene*. Londres: Phaidon, 2000.
- SALZTEIN, Sonia (org.) *No vazio do mundo*, São Paulo: Galeria de Arte do SESI, 1996.

- SCHMALENBACH, Werner. *Julius Bissier*. Bonvent, Genebra, 1974.
- SCHWARZ, Arturo. *Marcel Duchamp na 19ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1987.
- SPIES, Werner. *Max Ernst: les collages: inventaire et contradictions*. Paris: Gallimard, c1984.
- STEINBERG, Sau. *Dessins*. Paris: Gallimard, 1956.
- _____. *Saul Steinberg*. Commentary by Harold Rosenberg. New York: Knopf, 1978.
- SWEENEY, James Johnson. *Soulages*. New York: New York Graphic Society, Greenwich, Connecticut, 1972.
- TÁPIES. Paris: Fondation Maeght, 1976.
- VARNEDOE, Kirk. *Cy Twombly: a retrospective*. Nova York: Museu de Arte Moderna, 1994.
- WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein*. Köln: Taschen, 2001.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)