





Projeto de Graduação em Design

André Martins Clemente

Felipe Chatah Ribeiro

Vírgulas: idiossincrasias que cativam o olhar

Fotografia e Poesia Visual como experimentação
gráfica de Design

Projeto experimental desenvolvido como parte dos
requisitos exigidos para obtenção do grau de bacharel
em Design pela ESPM São Paulo.

Orientadora

Ágata Tinoco

São Paulo, 2016

resumo

idiosincrasias s.f
'temperamento particular'

1. Predisposição particular do organismo que faz que um indivíduo reaja de maneira pessoal à influência de agentes exteriores.

2. Característica comportamental peculiar a um grupo ou a uma pessoa.

Este projeto de graduação em Design expõe algumas experimentações gráficas de poesia visual a partir da linguagem fotográfica, a fim de registrar, entender e refletir a respeito das idiosincrasias que cativam o olhar e o fazem parar para observar, o que titulamos de “vírgulas”.

A proposta iniciou com breves passeios por alguns bairros da cidade de São Paulo fotografando o que parecia interessante ao nosso olhar. A seguir foram realizadas interpretações dessas imagens que resultaram em experimentos com poesia visual. Por meio dela, tratou-se de retratar, ou explicitar, a motivação por trás do ato fotográfico e a mensagem que a fotografia carrega em si mesma.

O produto final resultou em um livro de poesia visual experimental que tangibiliza – mas ainda mantém em aberto para diferentes análises – estas percepções em relação às *vírgulas*.

Palavras-chave:
design; experimentação; fotografia; poesia visual;
projeto de graduação

abstract

idiosyncrasies s.f
'particular temperament'

1. Particular predisposition of the organism that causes an individual to react personally to the influence of outside agents.

2. Behavioral characteristic peculiar to a group or a person.

This project of graduation in Design exposes some graphic experiments of visual poetry from the photographic language, in order to register, understand and reflect on the idiosyncrasies that captivate the look and make it stop to observe, what we call "commas".

The proposal began with brief walks through some districts of São Paulo's city photographing what seemed interesting to our gaze. Then interpretations of these images were performed, which resulted in experiments with visual poetry. Through it, it was a question of representing, or explaining, the motivation behind the photographic act and the message that the photograph carries within itself.

The final product resulted in an experimental visual poetry book that tangibilizes – but still holds open for different analyzes – these perceptions regarding the *commas*.

Keywords:
design; experimentation; photography; visual poetry;
graduation project

8	introdução
12	vírgula?
24	vilém flusser
26	lucrécia ferrara
28	philadelpho menezes
34	em busca das vírgulas
58	poesia visual
94	augusto de campos
106	sob as lentes do designer
118	figura por figura
180	considerações finais
184	fontes de informação

introdução

Felipe, paulistano, morador de São Paulo desde que se conhece por gente, admite não conhecer grande parte da cidade, mesmo vivendo diariamente nela há 21 anos. Já André, nascido em São Paulo, viveu apenas os seus 11 primeiros meses de vida na capital paulista, desde então reside em Jundiaí, e sempre teve interesse em conhecer melhor a sua cidade natal onde, agora, com 20 anos passa a maior parte do dia trabalhando e estudando.

O interesse pelo tema como foco deste PGD nasceu da mútua vontade em conhecer melhor essa cidade, principalmente pelo fato de ambos enxergarem nela apenas os seus fatores negativos, considerando-a um mal necessário em nosso cotidiano. E, foi através desse desentendimento confuso e talvez até estereotipado sobre a cidade, que alguns questionamentos foram levantados em relação a São Paulo, tornando-a atrativa para o início de pesquisas imagéticas que abrissem oportunidades de conhecê-la melhor e mais profundamente.

Essa mera vontade de conhecer São Paulo acabou por não sustentar o desenvolvimento do projeto e foi perdendo a importância ao longo de sua evolução, quando rumos diferentes foram tomados visando uma proposta com maior aderência ao campo do design visual. Mesmo assim, tudo que foi coletado nas primeiras etapas teve extrema importância no que este projeto veio a se tornar.

A fotografia foi utilizada como linguagem desde o início pois, por preferências pessoais, conhecimentos técnicos e acesso a uma câmera digital de alta qualidade, acreditávamos que seria uma linguagem capaz de expressar visualmente nossas percepções sobre a

cidade, e auxiliar na construção do projeto. No entanto, a fotografia, que inicialmente apresentava-se para nós como uma clara síntese visual, ao longo do projeto transformou-se em um complexo modo de interpretação de significados a respeito do que foi visto e vivenciado durante as perambulações por São Paulo.

Visando facilitar a compreensão do encaminhamento do projeto, o relatório está organizado em doze capítulos seguindo a ordem cronológica das etapas, a partir dos autores que fundamentaram as reflexões, seguido pela descrição do processo de pesquisa, experimentação, síntese, conceituação e conclusão.

Gostaríamos de esclarecer que, ao longo da narrativa, algumas das fontes de informação como livros, projetos de conclusão de curso, matérias, teses e artigos de periódicos não foram citados de forma literal na monografia, porém foram importantes na construção de diversos conceitos. Também consideramos importante revelar o universo de vírgulas fotografadas durante nossas perambulações por alguns bairros de São Paulo. Elas estão disponíveis em **www.nossasvirgulas.tumblr.com** e foram organizadas de acordo com a expressividade e importância que tiveram na construção deste PGD.

perambulação s.f.

1. Andança sem rumo; caminhada sem destino certo.
2. Ação ou efeito de perambular, de vaguear.



vírgula?

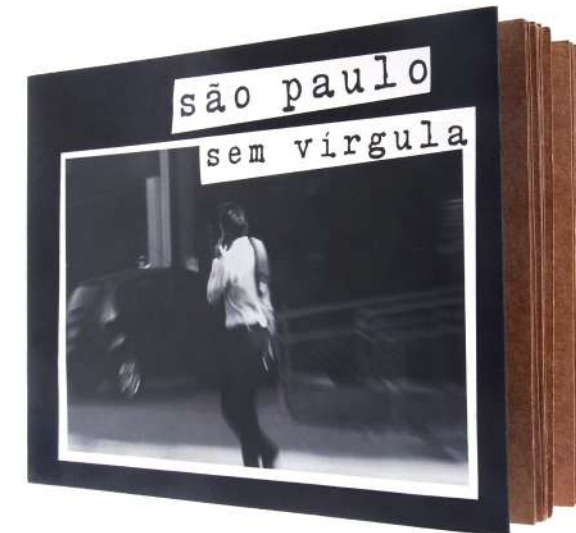
Durante uma aula de Comunicação e Linguagem, no terceiro semestre da graduação, foi apresentado o briefing de um projeto cujo objetivo era desenvolver um livro experimental sobre a cidade de São Paulo, no qual as narrativas e imagens deveriam dialogar com obras de artistas do expressionismo, futurismo ou surrealismo.

Passados dois anos, o tema foi retomado por propiciar discussões sobre as vivências particulares na cidade. Inspirado principalmente por visões subjetivas a respeito do ritmo da capital paulista, a dupla optou por aprofundar o propósito daquele trabalho, intitulado de “São Paulo sem vírgula”. Era inevitável então se aprofundar sobre o que, afinal, são vírgulas e qual é o significado delas nesse contexto.

Para um biólogo, “vírgula” pode lembrar o nome de uma borboleta, a Vírgula Hesperia (Hesperia comma). Um matemático pode logo imaginar decimais. Um paleontólogo pode pensar no eixo onde se inserem as hidrotecas nos graptólitos (tipo de fóssil). Mas provavelmente a maioria das pessoas associará a palavra primeiramente ao sinal gráfico da pontuação.

Assim como a maioria dos sinais de pontuação, a vírgula nasceu na Europa entre os séculos XIV e XVII. Seu nome em português vem do latim “varinha”, diminutivo de “uirga”=“vara”, devido à forma do símbolo. Já a palavra em inglês “comma”, ou espanhol “coma”, surge da palavra em latim “kómma”, relacionada ao verbo “kópto”=“cortar”. Portanto o nome do sinal, dependendo do idioma, pode derivar da sua função (corte, pausa, quebra etc) ou do seu formato.

O sinal gráfico da vírgula é popularmente reconhecido como uma pausa no texto, mas vai além disso, até



Google

vírgula

Todas

Imagens

Vídeos

Notícias

Shopping

Mais

Ferramentas de pesquisa

Aproximadamente 4.860.000 resultados (0,26 segundos)

Aprenda definitivamente a usar a vírgula com 4 regras simples

Anúncio

www.geledes.org.br/

Saiba mais sobre esse tema. Acesse nosso portal de notícias.

Quem Somos · Geledés

Aprenda definitivamente a usar a vírgula com 4 regras ... - Lendo.org

www.lendo.org · Universitários

10 de jul de 2008 - Aprenda usar a vírgula com quatro regras simples e fáceis de entender. Você nunca mais vai errar na vírgula após clicar aqui!

Vírgula – Wikipédia, a enciclopédia livre

https://pt.wikipedia.org/wiki/Vírgula

A vírgula é um sinal de pontuação, que exerce 3 funções básicas: Marcar as pausas e as inflexões da voz na leitura;; Enfatizar e/ou separar expressões e

Uso da Vírgula. Quando e Como Usar a Vírgula - Brasil Escola

brasilecola.uol.com.br/gramatica/uso-da-virgula.htm

Pré-requisitos para o uso da vírgula e regras que regem seu emprego.

Aprenda a usar a vírgula corretamente em 10 regras simples - Como ...

www.comoescreve.com · Pontuação · Vírgula

15 de jun de 2013 - Aprenda quando e onde usar a vírgula corretamente em 10 passos simples. Saiba tudo sobre ortografia no Como Escreve.

O uso da vírgula e seus pré-requisitos - Português

portugues.uol.com.br/gramatica/o-uso-virgula-seus-pre-requisitos-.html

Caso quiséssemos atribuir o uso da vírgula a cada pausa retratada pelo falante, concluiríamos que nossa pretensão mostra-se aquém das reais possibilidades, ...

Aprenda definitivamente a usar a vírgula com 4 regras ... - Geledés

www.geledes.org.br · Áreas de Atuação · Educação

10 de jun de 2015 - A vírgula é um dos elementos que causam mais confusão na língua portuguesa. Pouca gente sabe ao certo onde deve e onde não deve ...

Uso da vírgula - aula 1 de 2 - YouTube

https://www.youtube.com/watch?v=xRVXVJpNk78

14 de jan de 2015 - Vídeo enviado por Agora Aprendo

Como usar a vírgula corretamente. ... Uso da Vírgula - 10 dicas sobre como empregar a vírgula ...

Quando devemos ou não usar a vírgula? - Escola Kids

escolakids.uol.com.br/quando-devemos-ou-nao-usar-a-virgula.htm

Sempre quando falamos a respeito da vírgula é bom relembramos as diferenças existentes na fala e na escrita. Seria possível identificarmos, na escrita, ...

porque isso varia entre escritores de acordo com suas personalidades e gostos pessoais. Graciliano escreve praticamente sem vírgulas da mesma forma que Herbert Marcuse também era econômico nesse aspecto. Saramago brincava com a pontuação e Vinicius de Moraes, por sua vez, abusava dela.

Este senso comum em relação à vírgula como uma “pausa para respirar” faz com que as pessoas pontuem os textos de acordo com a própria capacidade pulmonar. Pessoas agitadas pontuam pouco e pessoas mais calmas acabam por pontuar mais. Mas o que realmente deveria ditar a necessidade de pontuação é a estrutura sintática de toda a composição, a partir dos sujeitos, predicados, verbos e complementos. Ou seja, as vírgulas não se comportam apenas como pausas na leitura, mas servem também para dar destaque a alguma sentença ou para esclarecer algum ponto a fim de afastar ambiguidades, por exemplo. Uma vírgula mal posicionada pode destruir o sentido de uma frase ou mudá-lo completamente.

Mesmo assim, a sua colocação não é uma ciência exata e se apoia muito na subjetividade, existindo inclusive controvérsias entre especialistas a esse respeito. Um mesmo texto pode receber vírgulas de diferentes formas e manter sempre o mesmo significado – desde que elas sejam inseridas respeitando as funções da pontuação na língua portuguesa. Portanto, assim como qualquer tema aberto a diferentes interpretações, a vírgula carrega consigo diversas dúvidas sobre o seu uso e função. Não é a toa que o que mais se encontra nas pesquisas online a respeito dela são perguntas sobre como usá-la corretamente, e exemplos de usos incorretos desastrosos.



Aparentemente, as pessoas estão usualmente tentando entender as vírgulas na gramática para melhorarem cada vez mais a qualidade de seus argumentos e narrativas.

E se os textos são como uma tangibilização da realidade, pode-se dizer que o lápis, caneta ou teclado são ferramentas de codificação, a sintaxe é a linguagem, a semântica é o significado, as letras são os códigos, a gramática é a lógica que mantém o sentido intacto e a pontuação é o ritmo. E, se para captar a natureza da realidade é necessário o uso da pontuação, do ritmo, então consequentemente pode-se dizer que a vida o tem.

Fazendo um paralelo ao uso da vírgula na língua portuguesa, é possível elaborar metáforas do seu significado a partir da abstração da vida em texto. E, desta forma, as múltiplas interpretações de mundo são como diferentes tipos de pontuação que criam significados distintos sobre a realidade, ou o mesmo significado por diferentes perspectivas.

Agora, onde estão as vírgulas do mundo real? As vírgulas que são pausas, as vírgulas mal colocadas e as vírgulas esquecidas?

A partir do estudo gramatical sobre vírgula, foi possível associá-la às vivências do projeto no espaço urbano e classificá-la em três diferentes categorias, a fim de facilitar o seu discernimento dentro do contexto. São elas temporais, voluntárias e subjetivas:

As **vírgulas temporais**, pausas obrigatórias, são aquelas presentes em momentos onde não existe outra alternativa a não ser aguardar para poder

continuar as atividades. Não é necessariamente um momento de paz ou descanso, mas eventualmente pode ser. Semáforos, elevadores, trânsito, filas, catracas, meios de transporte, entre outros.

As **vírgulas voluntárias**, são aquelas onde nos colocamos em uma situação de quebra de rotina, lazer, folga ou simples hiato por motivação própria. Não depende exclusivamente de terceiros e, apesar de termos a opção de fazer ou deixar de fazê-la a qualquer momento, ela representa um intervalo que pode gerar reflexão ou simplesmente relaxamento. Pode ser uma atividade diária ou não. Cinema, teatro, shows, parques, banho, almoço etc.

E por fim as **vírgulas subjetivas**, que, assim como a vírgula literal da gramática, dependem da personalidade, repertório e olhar individual. Desta forma, não é possível caracterizá-las universalmente e temporalmente. Não são planejadas, nem sempre são justificáveis e possuem maior cunho poético que racional. Para alguns, um prédio de estilo arquitetônico antigo pode ser uma vírgula notável e para outros pode ser algo insignificante. Não existe certo e errado na percepção de uma vírgula, pois somos seres movidos a interesses particulares e não existem regras genéricas para o que deve, ou não, nos sensibilizar visual e emocionalmente. Dessa forma, as vírgulas podem ser desde detalhes como as cores de calçadas até monumentos históricos da cidade, ora bem conservados e integrados à paisagem urbana, ora suportes de manifestações diversas.

Essa última categoria de vírgula mostrou-se a mais intrigante para este PGD, pois vai além da pausa ordinária, é imprevisível, inconstante e simboliza



muito o próprio observador. As “minhas vírgulas” são o espelho do meu temperamento, das minhas habilidades, histórias e interesses, pois o que me salta à vista e me sensibiliza a ponto de fazer uma pausa, é oriundo da minha formação cultural e construção de personalidade.

Diferentes pessoas munidas de máquinas fotográficas retratariam diferentes vírgulas. Poderia haver algumas coincidências, mas a individualidade de cada fotógrafo faria com que estas fossem mínimas, ou seja, a fotografia surge invariavelmente de um repertório próprio, mesmo que ínfimo ou pouco utilizado.

Ao longo do desenvolvimento do projeto, foram levantados questionamentos como: será que realmente tudo que a metrópole tem para oferecer e apresentar é ofuscado pelo dinamismo, objetividade e ansiedade das pessoas que nela transitam? Ou será que o relacionamento com a cidade depende também da própria vontade do transeunte? Assim como escritores conduzem o leitor ao pontuarem seus textos, será que as pessoas também podem dar ritmo às suas percepções e ditar a velocidade de seu cotidiano?

Estas questões tinham origem em interpretações que partiram de experiências pessoais, não sendo uma regra geral do que outros habitantes da cidade pensam sobre ela. Logo, este foi o ponto de partida do interesse em tentar desvendar o universo em torno das vírgulas e nossa relação com elas. Será que São Paulo realmente não tem vírgulas, ou nós que não temos mais paciência e não estamos mais receptivos a elas? Será que as vírgulas de São Paulo não são suficientemente enfáticas para interceptar nossos olhares? Ou será que continuamos pacientes

e sensíveis, mas simplesmente estamos sem tempo para admirar as vírgulas?

Eram muitos questionamentos que tinham como base, principalmente, a percepção estereotipada e negativa que existe sobre a cidade de São Paulo, como sendo apenas um lugar cinza, sujo e poluído (visual e sonoro), sem atrativos. Sim, estas características mencionadas têm fundamento pois a cor cinza é realmente predominante devido ao asfalto, concreto, carros e até ao céu, muitas vezes. O barulho do trânsito, de fato, pode ser o que mais se destaca aos ouvidos, e o excesso de informações na paisagem urbana pode chegar ao ponto de destruir qualquer interesse em compreendê-las. Mas será que esses aspectos tão relacionados à cidade de São Paulo realmente podem ser as únicas percepções que temos sobre ela? Será que realmente podemos reduzi-la a um local monótono, uma área com múltiplos caminhos que levam a objetivos específicos – as obrigações do dia-a-dia – e incapaz de despertar qualquer interesse em conhecê-la melhor?

A pré definição da linha teórica que o projeto seguiria foi elaborada durante estes questionamentos das primeiras etapas do projeto e tinha em vista três principais temas: cidade, fotografia e design *versus* arte. Porém os caminhos tomados por este PGD mostraram ser necessária uma mudança de foco que adotaria uma nova combinação de temas principais: semiótica, poesia visual e fotografia, este último que já vinha sendo estudado desde o início.

Três autores foram adotados para nos auxiliar na construção e fundamentação de conceitos: **Vilém Flusser**, **Lucrecia Ferrara** e **Philadelpho Menezes**.

ALUGO VAGAS: Apartamento mobiliado
e Casa mobiliada - Liberdade
Fones: 11 9.7465-0802!
9.6501-8932
V.S.A 9.3419-5466 Rober
TOM 9.8920-0678
SMITH 9.8845-2555
SANDIE 9.4141-2364
limapereiralindo1968@hotmail.co

"A IGNORÂNCIA URBANA
é achar que Jogar Lixo nas ruas
é contribuir com o emprego
do GARI!"

NA

BRUNO



TOWERS

MAK
ART
TODY

vilém flusser

Em A Filosofia da Caixa Preta, Flusser auxiliou no aprofundamento a respeito da fotografia como linguagem visual de expressão e da relação do fotógrafo com o aparelho fotográfico. O autor descreve como se dá o ato fotográfico e o contexto envolvido, além de também definir o processo de leitura de fotografias, que enriqueceu o desenvolvimento deste PGD, tanto na fundamentação quanto na metodologia que foi aplicada durante as experimentações.

De modo geral, todo mundo possui um aparelho fotográfico e fotografa, assim como, praticamente, todo mundo está alfabetizado e produz textos. Quem sabe escrever, sabe ler; logo, quem sabe fotografar sabe decifrar fotografias. Engano. Para captarmos a razão pela qual quem fotografa pode ser analfabeto fotográfico, é preciso considerar a democratização do ato fotográfico.

(FLUSSER, 1985, p.30)

Acompanhada deste livro de Flusser, a breve leitura de A Câmera Clara de Roland Barthes, também foi importante no âmbito teórico da fotografia pois complementa alguns conceitos sobre a complexidade da leitura de uma imagem técnica e como é difícil a tarefa de escrever sobre do entusiasmo provocado por elas.

A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação, à qual devem sua origem, é capacidade de codificar textos em imagens. Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam. Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado.

(FLUSSER, 1985, p.10)

E, tendo em vista que este projeto foi guiado pelo intuito de interpretar e “diagnosticar” imagens, tornou-se extremamente importante a capacidade de entendê-las em toda a sua complexidade, levando em conta motivações e propósitos, uma vez que o designer deve ter as suas intenções compreendidas quando utiliza da fotografia e de outros métodos que podem ser abstratos como linguagem.

Além disso, os conceitos abordados por Flusser, como o papel da fotografia e dos textos durante a história, a função das imagens técnicas, *input/output* e alguns outros termos colaboraram na construção teórica apresentada neste projeto.

lucrécia ferrara

A partir do momento que a leitura de fotografias foi percebida como parte integrante do projeto, mostrou-se relevante um aprofundamento sobre alguns conceitos de semiótica, e uma aproximação maior à esta disciplina. Sendo assim, o livro *Leitura sem Palavras* de Lucrécia, doutora e professora em Comunicação e Semiótica na PUC-SP, pareceu uma boa referência teórica.

Lucrécia, assim como Flusser, discorre sobre modos de ler um texto não-verbal, porém ela trata isso sob uma perspectiva da semiótica e não filosófica como a de Flusser. Desta forma, compara a leitura do verbal com a do não-verbal a partir de conceitos que exemplificam e diferenciam cada uma dessas linguagens, basicamente concluindo que, apesar de caminharem separadas, o não-verbal não dispensa o verbal pois se explicam mutuamente.

O não-verbal opõe-se ao verbal para encontrar seu padrão de diferença, mas só se completa através dele.
(FERRARA, 2002, p.36)

A narrativa verbal, ao explicitar o que a imagem mostra, confirma o que se deseja saber e, simultaneamente, organiza o modo de interpretar as informações atreladas aos elementos visuais e seu significado, resultando em geração de conhecimento a respeito da cena retratada.

Dadas a provisoriedade e a falibilidade da leitura não-verbal, é óbvio que ela não detém e não produz um saber; tal como na leitura verbal, porém, sem dúvida, ela aciona um processo de conhecimento a partir da experiência e do exercício cotidiano da sua prática: a capacidade associativa e a produção de inferências, conhecimento como interpretação.
(FERRARA, 2002, p.26)

Além disso, o livro mencionado também auxiliou na compreensão sobre qual esfera de linguagem, verbal ou não-verbal, a poesia visual se encaixa, pois assim como será tratado mais adiante, esta vertente poética é muito ampla e cada uma de suas derivações utiliza uma característica de linguagem diferente.

No caso do verbal artístico — prosa ou poesia, e mais poesia do que prosa —, verificaremos que a possibilidade de operar visual, gráfica e sonoramente a palavra e a associação entre palavras permite sua exploração enquanto imagem, tornando-a de comunicação difícil, porém rica em possibilidades icônicas. Neste caso, a capacidade expressiva da palavra persiste, porém seu maior interesse está na criação da imagem, da metáfora artística.
(FERRARA, 2002, p.16)

philadelpho menezes

Um apaixonado por poesia que desde pequeno teve contato com a obra de Fernando Pessoa, Philadelpho Menezes, doutor e professor em Comunicação e Semiótica na PUC-SP assim como Lucrécia Ferrara, foi de extrema importância para o desenvolvimento deste projeto, principalmente por dois motivos: o conteúdo teórico do seu livro Roteiro de Leitura: Poesia concreta e visual e sua contribuição para o campo da poesia visual com a I Mostra Internacional de Poesia Visual organizada por ele no Centro Cultural de São Paulo em 1988, que deixou como legado no acervo do Núcleo Memória do CCSP um catálogo extremamente rico em conceitos, história e referências da poesia visual mundial, o qual foi consultado durante a etapa de pesquisa.

Se o mundo está em transformação veloz, há que se buscar sempre novas formas de dizê-lo e de interferir nele.
(MENEZES, 1998, p.16)

O valor teórico de seu livro forneceu base para a conceituação, definição e aprofundamento sobre o que é a poesia visual, suas ramificações e derivações.

A grande contribuição para a poesia visual no Brasil, principalmente pelo conteúdo coletado e divulgado por Philadelpho na Mostra de Poesia Visual supracitada, foi de extrema importância por apresentar poetas de outras partes do mundo com suas diferentes perspectivas e abordagens em relação à poesia visual.

O papel do ensino de poesia deveria ser o de mostrar como o prazer é a resposta fundamental ao poema, o sinal de que ele foi realmente entendido e assimilado em sua essência. A resposta do riso, indicador do prazer, rompe com a ideia de que a poesia é o quarto escuro e silencioso da linguagem que o ensino da literatura parece nos mostrar.
(MENEZES, 1998, p.9)

Aliado ao fato dele ser um ícone da poesia experimental, suas obras foram inspiradoras e motivaram o desenvolvimento de experimentações gráficas deste projeto, e algumas de suas frases e pensamentos sobre o universo da poesia visual auxiliaram na construção de diversos conceitos.

É uma poesia que migrou para outros espaços, ganhou asas e voou para fora do modelo tradicional que conhecemos: o texto escrito em verso. Isso aconteceu porque ela se deixou penetrar por outras linguagens, como a tipografia, o desenho, as artes gráficas, a fotografia, o cinema, a publicidade.
(MENEZES, 1998, p.7)



"Máquina", de Philadelpho Menezes, 1980.



"Clichetes", de Philadelpho Menezes, 1984.



em busca das vírgulas

As perambulações — Como etapa inicial do processo e busca de nossas vírgulas, era necessário conhecer a cidade a pé, começando por bairros tradicionais que, supostamente, possuem um grande número de elementos característicos que espelham São Paulo e sua história. No entanto, antes da banca de qualificação, somente tivemos tempo hábil para visitar duas vezes o bairro da Mooca e três vezes o do Bixiga.

As primeiras visitas foram ao Bixiga, um dos bairros do distrito da Bela Vista, considerado parte importante do centro de São Paulo. Lá iniciamos o processo de fotografia das nossas vírgulas e também a compreensão de como os habitantes locais entendem os limites do bairro e quais são os pontos interessantes para visitação do mesmo. Ou seja, a percepção sobre o Bixiga partiu de análises próprias somadas a depoimentos de alguns habitantes e uma breve pesquisa na internet.

Devido à preservação das características originais de seu tecido urbano, vivenciamos no Bixiga a afamada influência cultural estrangeira de São Paulo, mesmo conhecendo o bairro por um curto período de tempo. Sentimos a forte influência italiana por estar visualmente muito clara nas bandeiras espalhadas por diversos restaurantes e fachadas do bairro, além de museus temáticos, teatros e construções históricas. Porém, embora a influência italiana tenha sido a única notada por nós, existem também características nordestinas no bairro, como corrigido pela banca de qualificação.

Foi percebido nas visitas e confirmado em conversas com habitantes locais que, assim como outros bairros paulistanos, o Bixiga tampouco tem fronteiras claras e depende dos critérios dos próprios habitantes para

decidir onde começa e onde termina. Essa definição subjetiva dos moradores é induzida por influências históricas e, principalmente, características de identidade arquitetônica e visual que são quebradas gradativamente ao afastar-se do bairro.

Nas visitas ao distrito da Bela Vista, foi possível conhecer locais admiráveis da cidade de São Paulo. As observações foram registradas em um diário de campo, técnica etnográfica básica, com o objetivo de recordar percepções fugazes, detalhes, nomes de ruas, informações e fatos importantes. A fotografia foi adotada como linguagem principal para registrar o que era considerado uma vírgula durante o trajeto — momentos, pessoas, paisagens, objetos e tudo mais que atraísse o olhar.

A escolha desta técnica para registro e, futuramente, para o desenvolvimento dos experimentos, supriu a necessidade do projeto pois ela é capaz de produzir um material visual passível de interpretações tanto objetivas quanto subjetivas. Isto porque, assim como um texto descritivo, ela pode conter as informações fiéis de um ângulo retratado, mas além de tudo, é também guiada por um conceito e intuição do fotógrafo, como se este deixasse um pouco de si na fotografia.

A manipulação do aparelho é gesto técnico, isto é, gesto que articula conceitos. O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens.

(FLUSSER, 1985, p.19)

Além da característica subjetiva da fotografia, que valoriza o que mais para frente irá se tornar o projeto, ainda existia o fator da velocidade. Ou seja, muitas

das cenas presenciadas durante as perambulações por São Paulo nem sempre eram estáticas, fazia-se necessário então a utilização de um aparelho capaz de capturar diversas cenas de forma ágil, a fim de garantir que não fosse perdido o instante ideal.

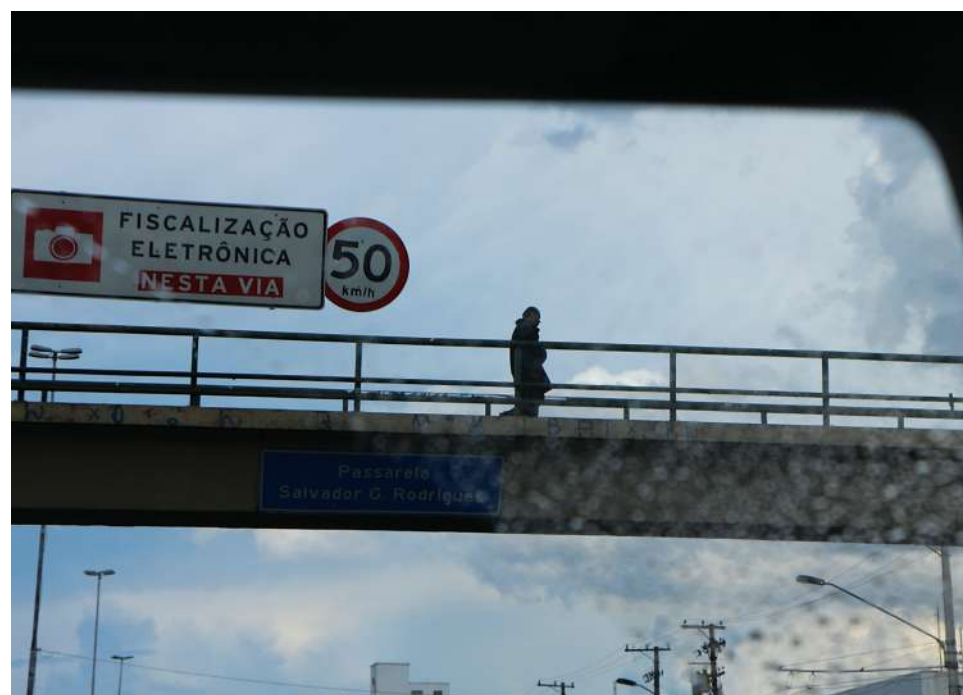
E a escolha do aparelho digital em comparação ao analógico se baseou na necessidade de capturar diversos enquadramentos, luzes, texturas, movimentos etc, sem a preocupação em relação ao limite de fotografias possíveis, principalmente pelo motivo de valorizá-la como expressão individual e garantir a qualidade estética. É importante ressaltar também que a possibilidade de utilizar uma lente grande angular também beneficiou o trabalho, pois esta tem a capacidade de cobrir um amplo campo visual. E, como grande parte dos momentos fotografando por São Paulo eram realizados a pé, foram favorecidos os retratos de paisagens, prédios, portas e grandes áreas em geral.

Desta forma, o registro de uma mesma cena era realizado de diferentes maneiras e perspectivas, por exemplo, utilizando do foco, e ou, do zoom para definir o papel dos elementos, dando a eles diferentes níveis de protagonismo na fotografia. Assim, obtínhamos fotos de uma mesma cena, com diferentes opções com o objetivo de oferecer mais alternativas para os experimentos.

Nenhuma fotografia individual pode ficar isolada: apenas séries de fotografias podem revelar a intenção do fotógrafo. Pois o que vale não é determinado ponto de vista, mas um número máximo de pontos de vista. Escolha quantitativa, não-qualitativa. Porque nenhuma decisão é realmente decisiva.

(FLUSSER, 1985, p.20)





Além disso, muitas vezes o enquadramento e a exposição à luz já eram corretamente ajustados para evitar a necessidade de uma pós-produção, visando preservar os detalhes e garantir a espontaneidade e fluidez natural. Mas, como já citado anteriormente, alguns flagrantes exigiam maior velocidade no momento da fotografia, impedindo um maior cuidado no instante do clique.

Após algumas visitas ao Bixiga, o bairro da Mooca foi o próximo destino, primeiramente ao Museu do Imigrante e à região da Paróquia São Rafael, onde, diferente do que era feito no Bixiga, as incursões já tinham o intuito de fazer registros fotográficos do que estava sendo observado, ao invés de conhecer o local e perguntar aos habitantes a respeito dos pontos de interesse. Nessa altura do processo, o projeto já se distanciava da cidade como objeto de estudo, enxergando-a mais como plataforma para buscar as vírgulas, sendo assim, a abordagem já era mais estética e poética, e não tanto histórica, geográfica e excursionista. Em outras palavras, a busca por vírgulas no Bixiga era guiada principalmente por pontos turísticos, já na Mooca o perambular foi mais organizado porém sem se prender à necessidade de conhecer o máximo de pontos turísticos, usando-os apenas como ponto de partida para então realizar um passeio visual livre.

Na visita ao Museu do Imigrante, vivenciamos um momento inesperado ao ficarmos parados na entrada admirando e registrando a parede com fotografias antigas descascadas (um típico momento do que seria uma vírgula), quando um rapaz passou distante primeiramente observando, e então gritou, “futuros fotógrafos? Isso mesmo!”, e logo em seguida tomou

seu celular em mãos e começou também a fotografar por onde passava.

Esta atitude nos mostrou que estar às 10h15 da manhã, em uma sexta-feira, com uma câmera na mão, fotografando “locais inusitados”, é algo que pode chamar a atenção de outros pedestres, seja pelo fato de alguns se preocuparem em não atrapalhar a foto (como ocorreu no Bixiga), ou por mudar o ritmo da sua trajetória. O rapaz, por exemplo, transformou o seu caminho em objetivo, assim como nós quando saímos de casa.

As nossas vírgulas tornaram-nos vírgulas para outros registrarem as suas próprias vírgulas.

Vale lembrar que isso ocorria com conotação oposta também, nem sempre quando éramos vistos fotografando, enxergávamos-nos de maneira genuína. Algumas vezes causava desconforto ou desconfiança nas pessoas fazendo que nos sentíssemos invadindo a vida alheia. Por exemplo, quando o morador de uma casa na rua Japurá, no Bixiga, ordenou para que parássemos de fotografar sua porta, ou quando um funcionário de uma fábrica, na rua Olímpio Portugal, na Mooca, fechou o portão enquanto apreciávamos – com a câmera na mão – somente a paleta de cores das peças.

Ao entender que as próprias pessoas podem ser vírgulas, as fotografias deixaram de ficar limitadas apenas à cultura material como, por exemplo, detalhes arquitetônicos, vegetação e objetos. Pessoas e suas interações protagonizam momentos capazes de impressionar, a ponto de outras pararem na calçada para tentarem entender o que acabou de acontecer. No entanto, são situações fugazes que não acontecem em qualquer momento nem em qualquer lugar.







Como foram as perambulações — Todo trajeto da incursão no Bixiga foi guiado, principalmente, pelo que era interessante ao nosso olhar, ou seja, experiências e fascínios pessoais, como se seguísssemos um mapa mental instintivo. Como descreve essa sensação o antropólogo italiano Massimo Canevacci em *Cidades Polifônicas*, “as memórias biográficas elaboram mapas urbanos invisíveis”. (2004, p.22)

Nas primeiras visitas era utilizado o transporte público para se chegar aos destinos, sem qualquer referência de mapa físico ou virtual, com o objetivo de perambular e interpelar desconhecidos para se localizar. Porém, esse método de “cair de paraquedas” no bairro foi se adaptando a partir da primeira visita, pois percebeu-se que este método pode ser eficiente em bairros pequenos e tradicionais, mas em bairros grandes impede o conhecimento deles como um todo, principalmente pelo fato de serem divididos em vilas, não revelando então uma identidade única e características homogêneas.

A partir das próximas semanas, foi repensada a forma como chegar e registrar os locais, pois a maneira anterior limitava e desperdiçava o tempo que poderia ser dedicado a conhecer mais profundamente detalhes significativos do bairro. Isso porque, em virtude das chuvas de verão, tempo gasto em transporte público e busca por informações boca a boca, as visitas acabavam sendo encurtadas. Portanto, resolveu-se utilizar o carro como transporte principal e realizar pesquisas prévias sobre os locais a serem visitados, em busca de ruas relevantes e pontos históricos. Mas, para

garantir a espontaneidade das visitas, não houve uma programação como fazem os turistas; somente o planejamento de um breve esquema do que poderia ser feito e o que não deveria ser ignorado.

Pós perambulações — Os dias vagando por São Paulo ampliaram cada vez mais as percepções pessoais quanto às vírgulas da cidade, uma vez que quando se sai de casa com o intuito de ver, a cidade pode proporcionar algumas reflexões e conceder momentos e imagens que não seria possível notar em dias comuns. Por exemplo, se deparar com um ex-morador do Bixiga retornando ao bairro e falando em voz alta sozinho na rua, “que saudades que estava daqui!”. Ou avistar um homem virando um galão de cinco litros de água no próprio corpo, no meio da rua em um dia quente. Essas são cenas que não seriam percebidas em outros dias comuns quando trata-se a cidade apenas como um caminho, e não como um objetivo.

Os momentos retratados acima despertam algumas sensações como nostalgia, otimismo e lampejos de alegria, além de levar a alguns questionamentos sobre o quão feliz as pessoas estão nos lugares em que vivem e o quão livres se sentem na cidade.

Na medida em que ampliava-se a compreensão sobre as vírgulas, ficava mais fácil de entender sua abrangência, categorizar e descrever o material coletado. Assim, iniciou-se a classificação das fotografias de acordo com seus elementos principais, por exemplo, cenas com pessoas, frases em paredes, arquitetura em geral, ou imagens que retratam o orgulho do paulistano pelo seu país, time, religião ou até mesmo candidato e partido político.





Essa caracterização teve o intuito de facilitar a busca por imagens específicas dentre as centenas de fotografias que haviam sido coletadas, mas acabou indo muito além disso. Embora algumas das categorias fossem bastante objetivas como, por exemplo, “carros” e “casas”, outras representavam certo grau de subjetividade como, por exemplo, “contrastes”, “texturas” e “lixo”.

Percebe-se também que nosso olhar voltava-se muito para baixo, ou na altura dos olhos, resultando em maior quantidade de fotografias de detalhes arquitetônicos do que de prédios, paisagens ou propriamente o céu. Cores e vegetação também atraíram nosso olhar, pois o colorido, o verde mais especificamente, estão muito mais presentes nas imagens do que os tons de cinza, mesmo estes últimos sendo a principal coloração da cidade, devido a presença massiva de asfalto, cimento, céu encoberto, carros (brancos, pretos, prata e cinza em ampla maioria) e prédios com acabamentos em cores pastel.

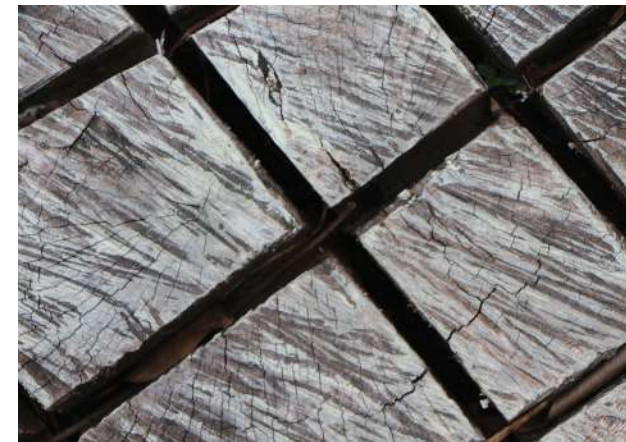
Nessa etapa, notou-se um número muito grande de cenas registradas que possuíam características estéticas similares entre elas, tanto no enquadramento quanto no próprio conteúdo. A análise da própria percepção influenciava a ela própria. Nas primeiras etapas de fotografia, os cliques não possuíam uma influência prévia, mas ao longo do processo, como a percepção foi contaminada por ela mesma, o olhar se voltava mais facilmente a temas já registrados nas etapas anteriores. A contemplação da beleza de gradis e janelas antigas, por exemplo, foi se afirmando cada vez mais como uma constante durante o processo, dia após dia.

Casas	87
Céu	66
Comunicação	23
Contraste	75
Dentro do carro	104
Fios/postes/luz	96
Gradis	43
Janelas	49
Lixo	26
Números de casa	3
Orgulho	51
Outros	80
Paredes	19
Pessoas/animais	37
Portas/portões	35
Prédios	67
Sinalização	27
Texturas	32
Trânsito/carro	26
Vegetação	91

A partir desse estágio do experimento, era necessário ir além da fase de colecionar novas vírgulas e foram elaboradas algumas reflexões a partir das fotografias já acumuladas. Longe dos locais flagrados nas imagens, iniciou-se um processo de diagnóstico das vírgulas baseado em análises sintática e semântica. Ao expor em palavras os motivos pelos quais aquela cena específica fora registrada, procurou-se trazer à tona os aspectos subjetivos que culminaram com aquele específico resultado estético.

A análise das fotografias não se baseou somente em um único golpe de vista para decodificar o significado superficial da imagem, mas sim em um “passeio visual” por ela, observando suas formas e detalhes, a fim de gerar um aprofundamento em seu significado. Em A Filosofia da Caixa Preta, esse método foi cunhado por Vilém Flusser como “scanning”. Basicamente, ele define este método como o processo de avaliação de uma imagem a partir da relação temporal na qual os seus elementos são notados durante um olhar circular pela superfície dela, logo, os elementos da imagem se explicam, se conectam e se relacionam. E o olhar, por sua vez, tende a voltar para contemplar elementos preferenciais já vistos anteriormente, que passam a ser centrais e portadores preferenciais de significado. (1985)

Portanto, mesmo não conhecendo o motivo pelo qual foi realizado o registro de um determinado momento, em uma superfície digital ou analógica, o conceito refletido nessa ação está implícito no repertório do autor do registro e se expressa na fotografia, ou seja, os interesses, gostos pessoais e referências de quem fotografa é expresso no resultado. O aparelho,



A fotografia fora de contexto remove as lentes contaminadas pelas verdades absolutas.



Pare de olhar?
Pare de fazer?
Pare para olhar?
Pare para fazer?
Pare de ou pare para?



Eufemismos talvez tornem menos repulsiva a realidade da mera sobrevivência.

a máquina fotográfica, foi programado para isso, impedindo que qualquer ato fotográfico deixe de passar pelo crivo da intenção. Em outras palavras, a linguagem da fotografia cumpre adequadamente o seu papel em relação ao contexto do projeto, tendo em vista que este visa compreender quais são as motivações por trás da fotografia de uma vírgula. Além disso, a fotografia, por ser uma representação fiel de uma cena, permite um segundo contato com ela, logo é capaz de reviver o sentimento ou reflexão proporcionado no primeiro contato.

Considerações gerais — A vontade de se conhecer São Paulo em sua totalidade mostrou-se uma tarefa inalcançável no curto período de tempo disponível para a produção do PGD, e este agravante ficou claro na banca de qualificação, que sugeriu optar por um caminho de projeto focado em apenas uma região, bairro ou objeto de interesse da cidade.

Considerando que o material coletado possuía potencial para alicerçar experimentações gráficas e fora aprovado pela banca como uma linguagem possível para prosseguimento do projeto, não havia interesse em descartar as fotografias coletadas até então, logo a decisão foi valer-se da cidade de São Paulo como cenário do projeto e não como objetivo principal do mesmo.

A partir dos três caminhos propostos para produto final do projeto, a banca considerou mais interessante se apropriar daquele que foi nomeado de Cidade Despontuada. Esse caminho consiste, basicamente, em utilizar definições da gramática sobre verbo, pronome, preposição, conjunção, figuras de linguagem etc, com intuito de descrever a essência

de muitas das fotografias coletadas. Assim, a associação com diferentes aspectos gramaticais seria responsável por descrever as vírgulas relacionando a cidade a uma narrativa e também desvendando de maneira didática, mas ainda assim poética, a motivação por trás das cenas fotografadas. A grande guinada se deu ao ficar evidente que a cidade não era nem um pouco “sem vírgulas”, portanto adotou-se uma linha de pensamento que valorizasse os aspectos registrados, a ponto da reflexão sobre eles permitisse reconstruí-los e desenvolvê-los através de uma nova linguagem visual.

A escolha desse caminho mostrou-se ainda mais interessante após a visita à exposição REVER, com obras de Augusto de Campos, pois a aproximação entre a linguagem verbal e a não-verbal presente na poesia visual, mais especificamente na poesia concreta, se relaciona com o caminho da Cidade Despontuada, pois nele também existe a aproximação entre o verbal e o não-verbal, ao utilizar de textos e aspectos da gramática juntamente com a fotografia.

Mesmo com o foco do projeto se distanciando de um conhecimento mais profundo da cidade de São Paulo, seria um desperdício descartar as fotos coletadas durante o período pré banca de qualificação. Houve então uma seleção delas de acordo com seus níveis de impacto, estranhamento, beleza ou qualquer outro aspecto que chamou atenção. As que possuíam um alto grau de algum, ou alguns destes atributos citados, eram separadas das demais.

O número de fotografias que restaram após o filtro realizado já eram suficientes para o encaminhamento das experimentações, porém



As principais regiões de São Paulo visitadas durante o projeto

sentiu-se uma necessidade de visitar outros bairros, para que se fosse possível fotografar culturas, arquiteturas, ritmos etc, no mínimo um pouco diferentes que pudessem proporcionar novas soluções gráficas, pois apenas dois bairros haviam sido conhecidos até então.

Sendo assim, foi visitado também algumas outras localidades, partindo da região próxima à estação de metrô Liberdade e posteriormente caminhando até a estação São Joaquim, e outros locais vizinhos como a avenida Paulista.

Nestas novas visitas foi aplicado o mesmo método de conhecer e registrar da Mooca, ou seja, partir de um ponto específico e perambular em busca de vírgulas a serem fotografadas.

Simultaneamente e posteriormente a estas novas visitas, as fotografias coletadas eram analisadas constantemente, compartilhando as percepções individuais em relação a elas. Foram nestes momentos que as principais ideias da proposta final começaram a ser elaboradas.

As conversas entre a dupla propiciavam misturas de percepções que, conseqüentemente, levavam a ideias ou mapas mentais contendo palavras ou temas, que poderiam ser abordados nos experimentos. Em paralelo, os diagnósticos das vírgulas continuaram sendo alcançados e foram extremamente importantes, seja na ideação ou no próprio desenvolvimento do processo de experimentação.



poesia visual

Seja como uma ponte, uma fusão ou às vezes até um distanciamento entre as expressões verbais e não-verbais, a poesia visual apresenta uma maneira de fazer uso dessas diferentes formas de linguagem, individualmente ou simultaneamente, para dar vida a composições libertas do arranjo tradicional engessado em versos, aquele que conhecemos desde a primeira vez que lemos Machado de Assis na escola. Estas composições possuem como principal característica o forte cunho gráfico-visual, sendo assim, o conceito de poesia visual, mesmo tendo sido construído com o tempo e sem um ponto de partida exato, acaba por englobar diferentes gêneros de poesia, como a figurativa (referente aos caligramas), a concreta e a futurista, por exemplo.

Conforme Philadelpho Menezes escreve em Roteiro de Leitura: Poesia visual e concreta:

Sem dúvida, o diálogo e debate da poesia concreta e visual é com a poesia, inicialmente entendida como arte da palavra. Existem exemplos de poemas visuais sem palavras feitos só de imagens, mas isso não quer dizer que tais poemas, por não terem palavras, são destituídos de significado.

(1998, p.145)

As manifestações de linguagem na poesia visual baseiam-se em elementos não-verbais apartados, incorporados ou paralelos aos verbais. Apartado, quando há apenas o modo não-verbal. Incorporado, quando atributos relacionados à estética visual são combinados com aspectos gramaticais e textuais mesclando o verbal e o não-verbal em uma só obra. Paralelo, quando existe uma independência entre o não-verbal e o verbal, de forma que funcionem juntos mas sem se mesclarem.



"Picking", de Jesse Patrick Ferguson, 2007.

Poesia não se faz só com palavras, mas com ideias e elas estão também nas formas visuais.
(MENEZES, 2001)

Independente se a poesia for visual ou não, a composição virá carregada de significados.

Segundo Lucrécia Ferrara em *Leitura sem Palavras*, podemos dizer que a leitura desse tipo de composição, exceto quando é exclusivamente não-verbal, depende primordialmente da junção entre as ações de **decodificar** e **decifrar**. Basicamente, Lucrécia define que a leitura do verbal consiste em decifrar elementos, compreendendo-os. E a leitura do não-verbal consiste em decodificar elementos, interpretando-os.

Decodificar supõe situar referencialmente o objeto da leitura, identificar seu tempo e espaço; decifrar supõe encontrar um sentido menos escondido do que complexo. Sem dúvida, decodificar supõe uma interpretação, enquanto decifrar supõe uma hermenêutica, que difere da interpretação, porque esta é uma obra do receptor na memória fixada em seu repertório; enquanto aquela é uma arte do emissor, que coloca no texto as chaves-pistas de leitura: decifração, compreensão do texto.

(2002, p.27)

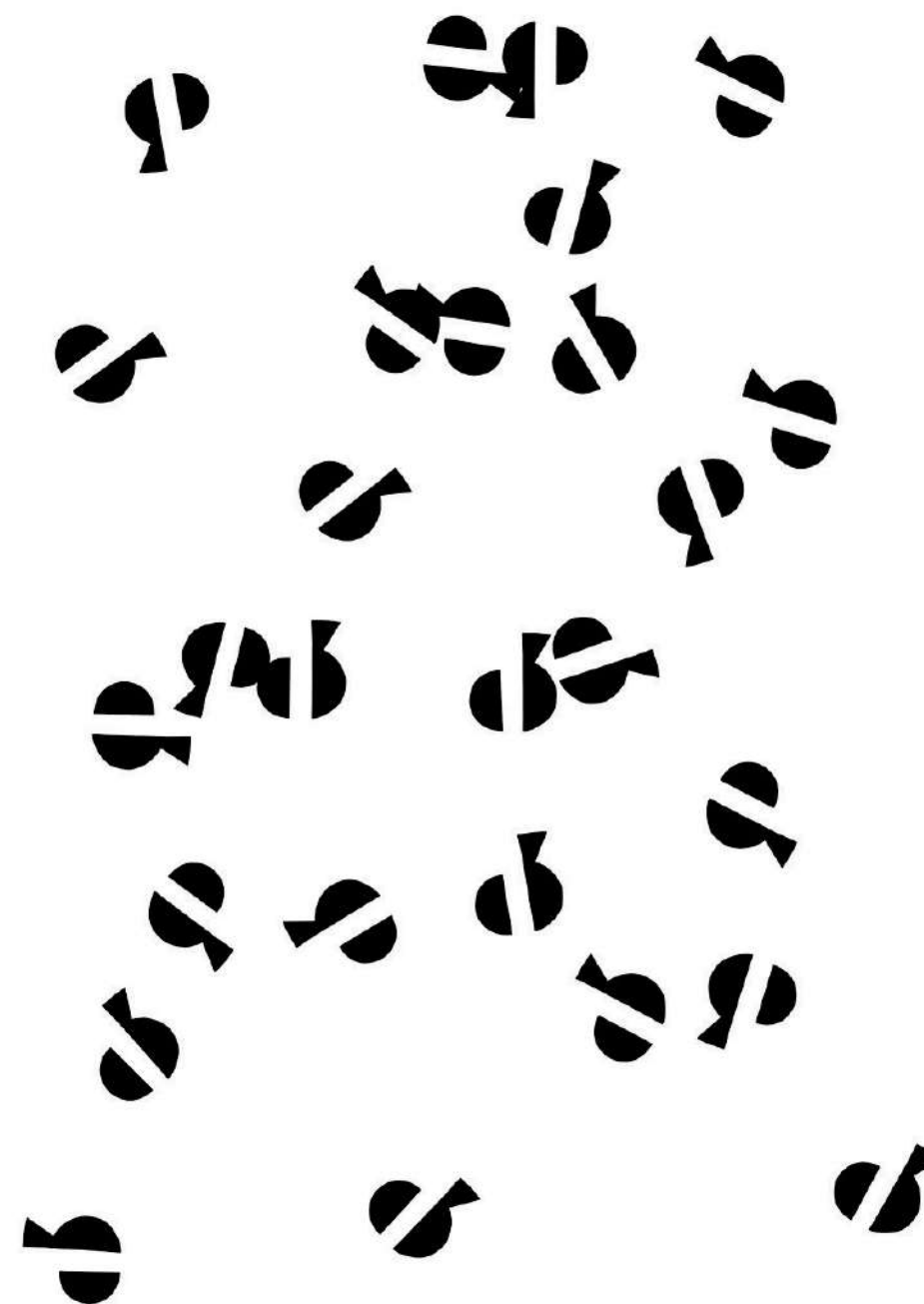
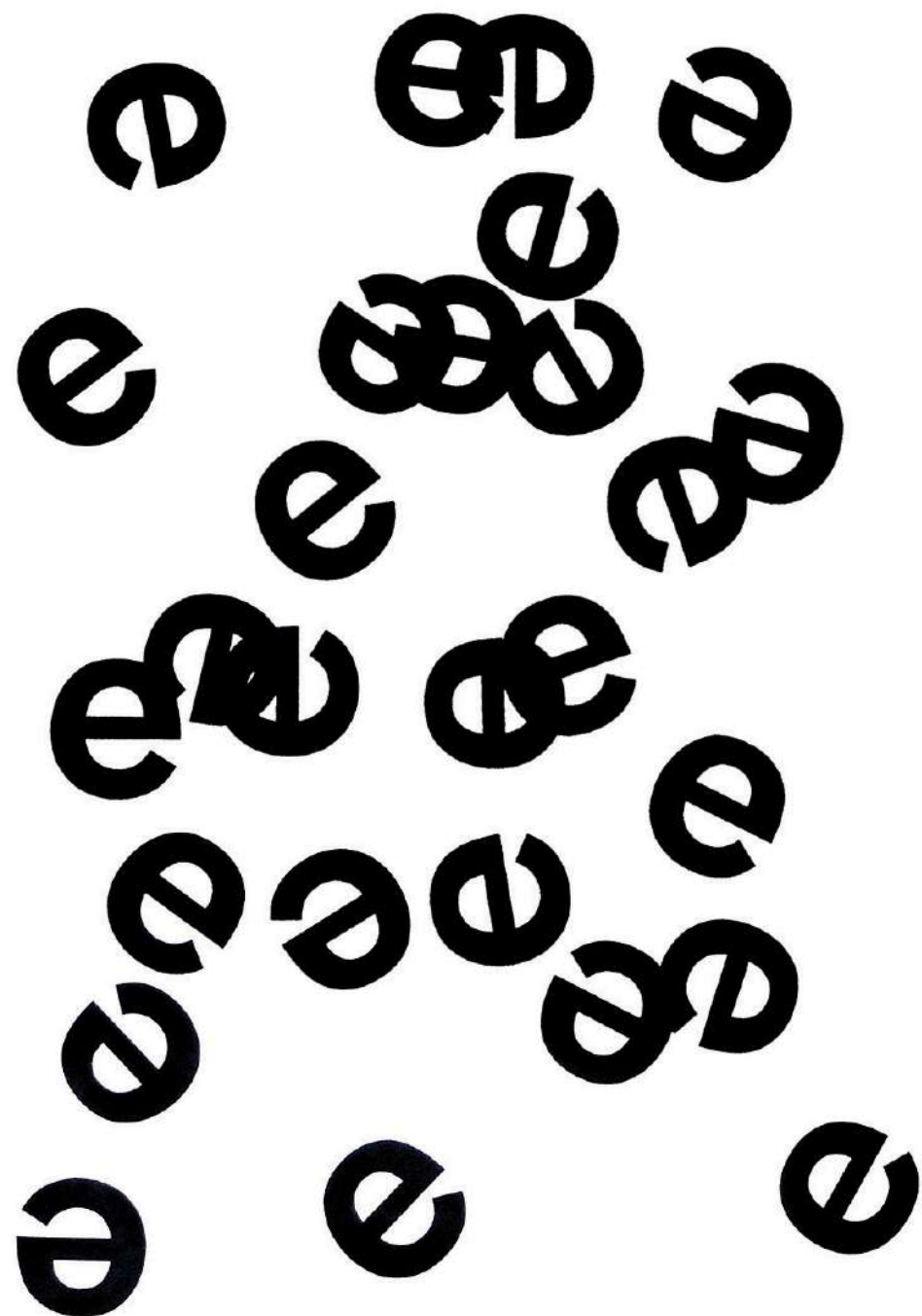
E C H O
O H C E
E C H O
O H C E

"ECHO", de Heiz Gappmyer.

Portanto, na leitura de poesias visuais, essas duas atividades devem caminhar juntas, uma vez que quando realizadas independentes não serão capazes de captar a mensagem completa que o emissor almeja. Quando apenas decifrada, ou seja, compreendida a partir da leitura verbal, a poesia torna-se um texto comum sem abertura para maiores interpretações. Quando apenas decodificada, ou seja, interpretada a partir da leitura não-verbal, a poesia torna-se forma sem conteúdo.

P Ê
P Ê N
P Ê N D U L O
P Ê N D U L
P Ê N D U
P Ê N D U
P Ê N D U

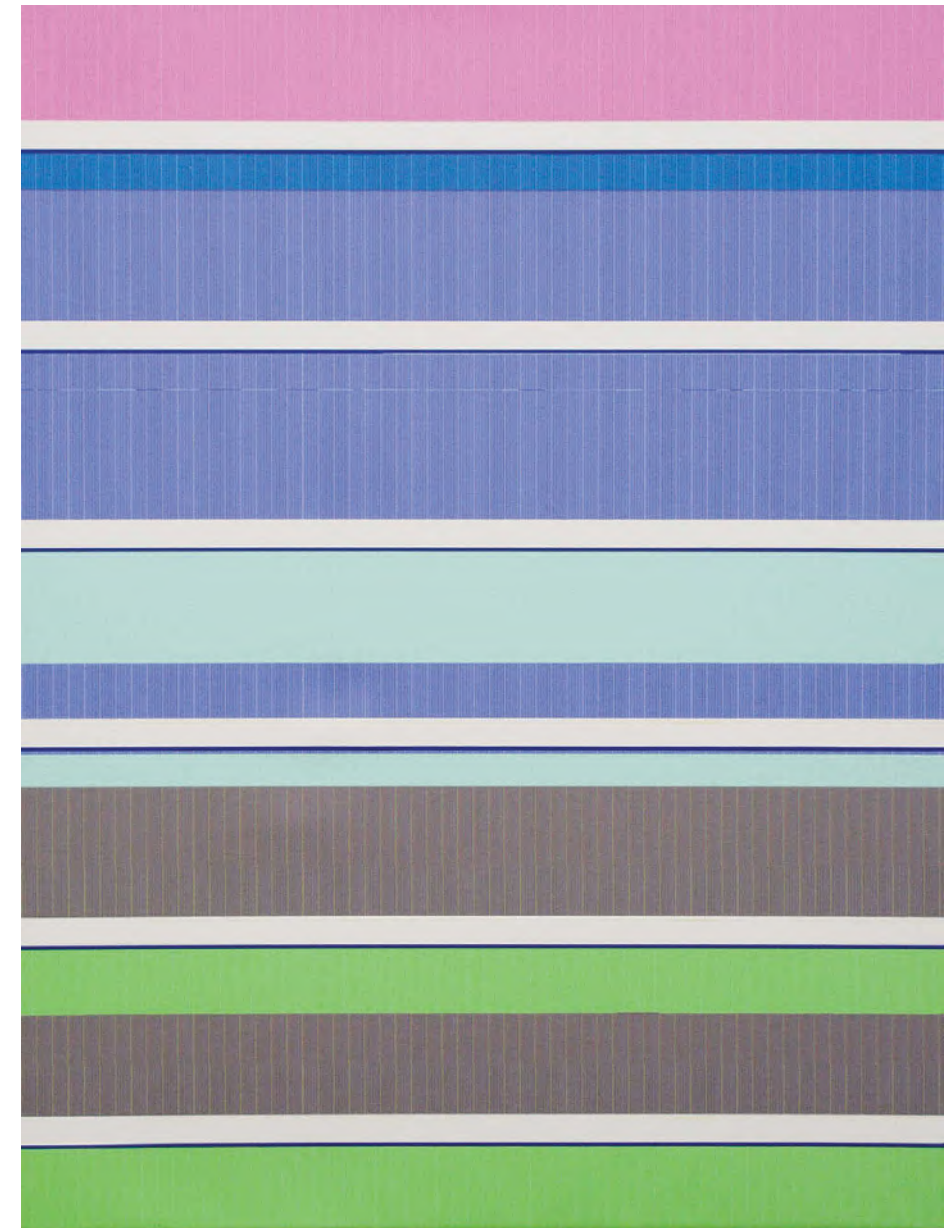
"Pêndulo", de E. M. de Melo e Castro, 1961.



"The Last Alphabet Project", de Hansjörg Mayer, 2013.

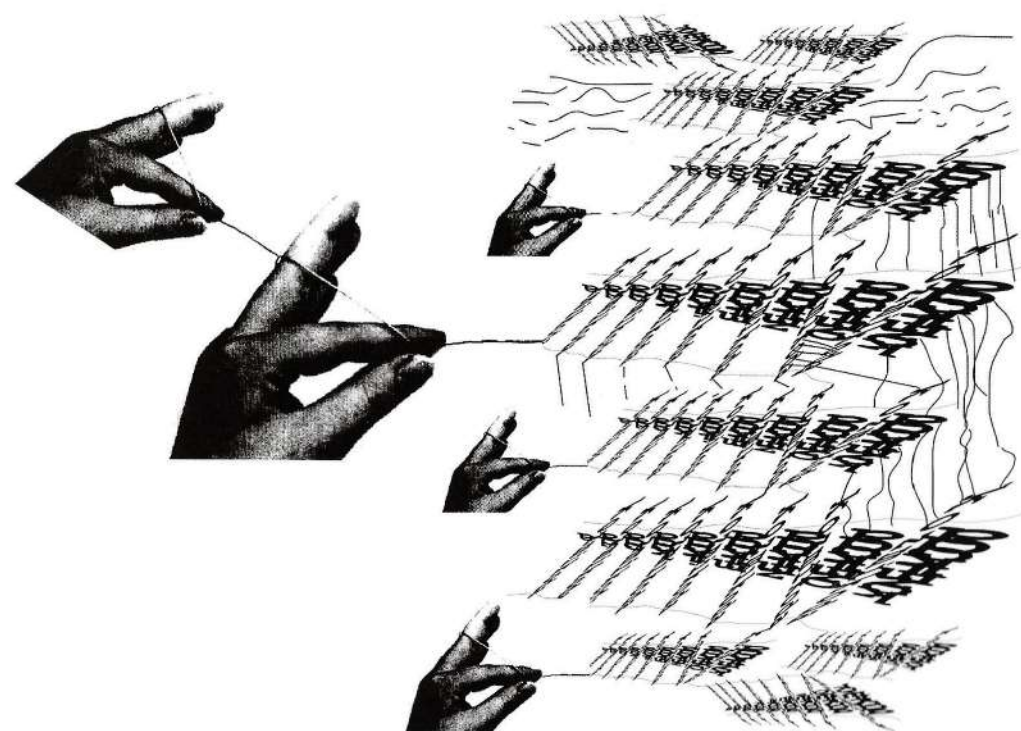


"I Love Irony", de Tom Jenks, 2011.



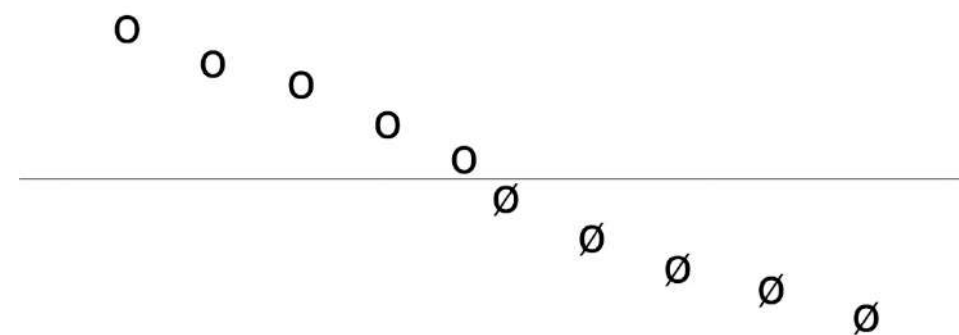
"Concept Virus No. 5", de James Hoff, 2013.

A imagem é derivada da infecção de uma imagem digital monocromática com um vírus de computador, chamado Mf.Word virus; o primeiro macro vírus que se espalhou pelo Microsoft Word.



"Kosmikoda", de Serkan Işın, 2010.

Troms



"Tromsø", de Simon Barraclough, 2014.

Eu fui até a cidade norueguesa Tromsø para experienciar um mundo onde o sol não nasce. Esta bela letra ø, a qual permanece alheia ao alfabeto inglês, pareceu ser a procura pelo sol, afundando no horizonte do sentido e se apagando sem som, luz, significado.



We built this city,
We built this city on rock and roll x2

Say you don't know me, or recognize my face
Say you don't care who goes to that kind of place
Knee deep in the hoopla, sinking in your fight
Too many runaways eating up the night

Marconi plays la bamba,
Listen to the radio
Don't you remember?
We built this city
We built this city on rock and roll!
We built this city, we built this city on rock and roll
Built this city, we built this city on rock and roll

Someone always playing corporation games
Who cares they're always changing corporation names
We just want to dance here, someone stole the stage
They call us irresponsible, write us off the page

Marconi plays la bamba,
Listen to the radio
Don't you remember?
We built this city
We built this city on rock and roll!
We built this city, we built this city on rock and roll
Built this city, we built this city on rock and roll

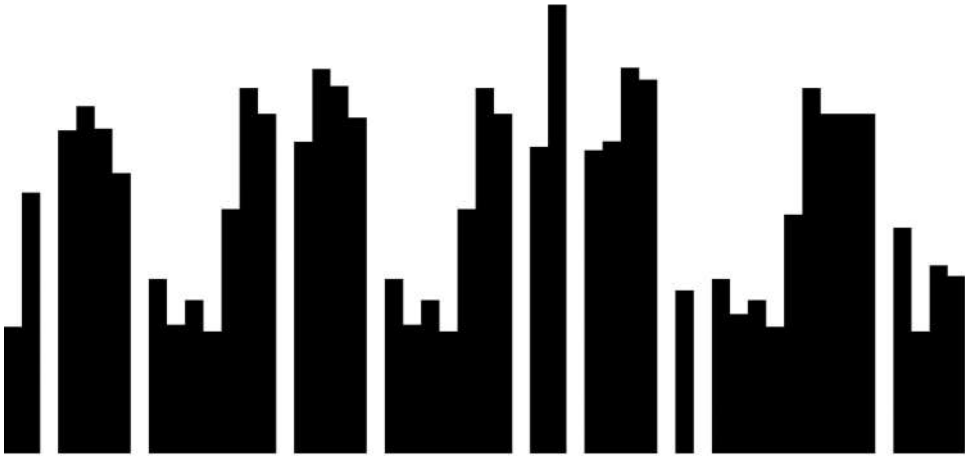
It's just another Sunday, in a tired old street
Police have got the choke hold,ohhhhh and we just lost the beat

Who counts the money ,underneath the bar
Who rides the wrecking ball into our guitars
Don't tell us you need us, 'cause we're the ship of fools
Looking for America, crawling through your schools

Don't you remember ...

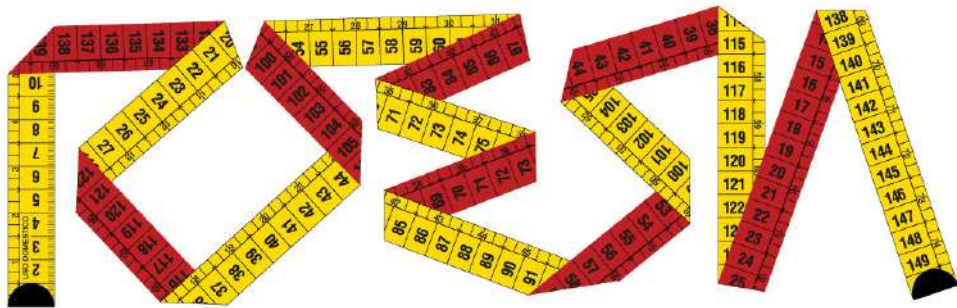
Marconi plays la bamba,
Listen to the radio -
Don't you remember?
We built this city,
We built this city on rock and roll
We built this city, we built this city on rock and roll
Built this city, we built this city on rock and roll
Built this city, we built this city on rock and roll
Built this city, we built this city on rock and roll

We built, we built this city yeah
We built this city
We built, we built this city
(Repeat x5 - fadeing out)

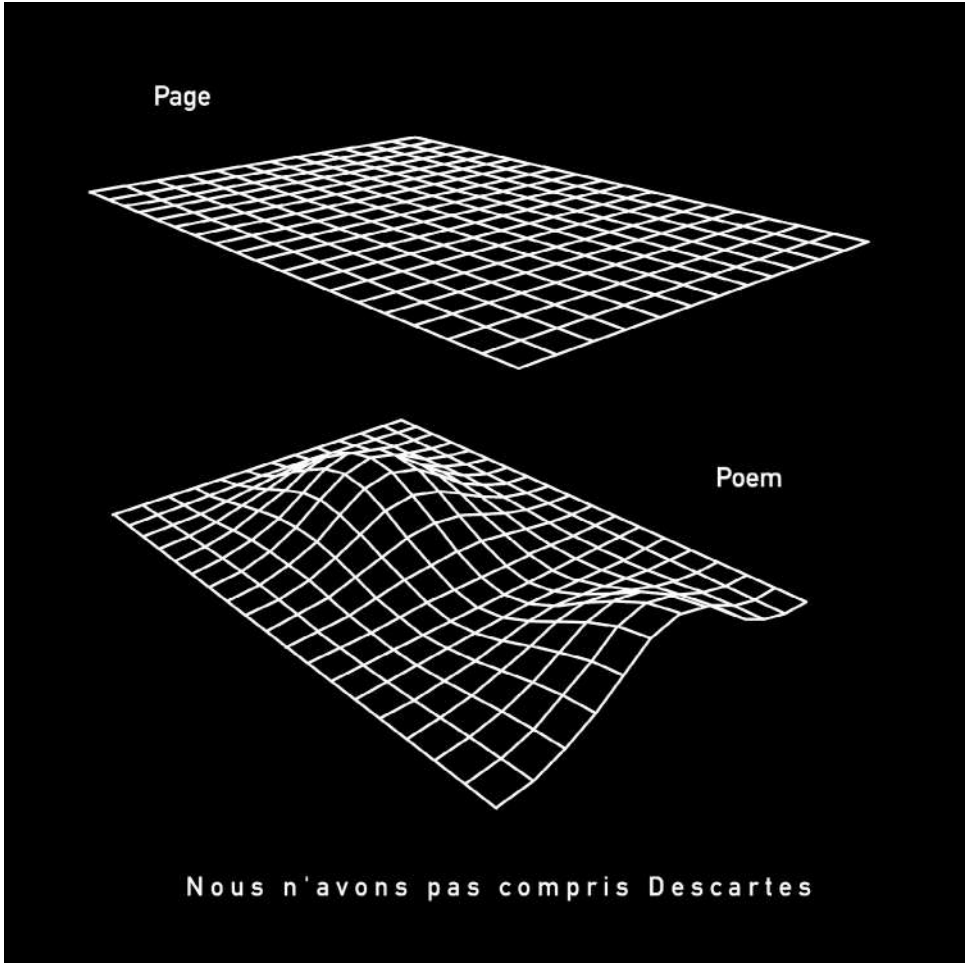


"We Built This City", de Cecilie Bjørgås Jordheim, 2012.

Em 1985, a banda Starship lançou a música "We built this city", a qual rapidamente virou um sucesso. As letras descrevem um idealismo jovem de uma cidade construída no rock'n'roll, livre do mundo corporativo. Porém, para construir a linha do horizonte da cidade nas letras, o texto foi desconstruído após diversos *rounds* de Google Translate, uma ferramenta grátis de tradução. "We built this city" construiu uma cidade.



"1,5m de poesia", Gastão Debreix, 1996.



"Nous n'avons pas compris Descartes", André Vallias, 1991.

Na teoria de Saussure, o signo pode ser analisado em duas partes que o compõem: o conceito e a imagem acústica. As palavras faladas de uma língua apresenta-se como imagem acústicas que trazem à tona, quando manifestadas, um determinado conteúdo ou conceito. As designações "imagem acústica" e "conceito" foram substituídas, ainda na própria teoria saussuriana, por outras que tornam mais evidente a oposição que as separa e que permitem uma aplicação mais adequada quando o signo não é vocalizado. No lugar daquelas propôs-se, respectivamente, significante e significado. Entende-se por significante a parte material do signo (o som que o conforma, ou os traços pretos sobre o papel branco formando uma palavra, ou os traços do desenho que representa, por exemplo, um cão) e por significado o conceito veiculado por essa parte material, seu conteúdo, a imagem mental por ela fornecida. Deve-se observar que não há signo sem significante e significado, do mesmo modo como uma moeda não pode deixar de ter cara e coroa. (NETTO, 1980, p.20)

A poesia visual não pretende ser compreendida exclusivamente a partir de uma leitura linear e literal, pois o texto pode se tornar forma, elementos verbais que eram compreendidos apenas como mecanismos de leitura são suscetíveis a ganhar expressividade, o espaço gráfico é capaz de assumir função estrutural e a possível presença de imagens ou elementos gráficos pode complementar ou contradizer a mensagem. As próprias letras individualmente podem carregar significado, a escrita e sua plasticidade exercem influência e o não-verbal pode ser parte exclusiva ou integrante do conjunto. Considerando a fotografia como linguagem visual, ela pode substituir ou reforçar a escrita, assim como o desenho pode se aliar aos caracteres, e a estrutura poética de versificação e metrficação podem ser desconstruídas ou ratificadas, transformando o processo interpretativo da linguagem verbal.

Sendo assim, as composições dos poetas visuais, principalmente dos concretos, acabam por carregar significado em suas próprias formas, sendo possível associá-las ao conceito de ideograma, pois ideogramas basicamente são símbolos carregados de significado na própria forma, ou seja, o significado está no próprio significante, sem a necessidade de haver um conceito atrelado à representação. Um exemplo claro disto é o sistema de escrita chinês, no qual, diferente do nosso sistema latino de escrita, os próprios caracteres (significantes) carregam significado.

A busca por priorizar o não-verbal em detrimento do verbal ou por homogeneizar estes dois, visa tornar dispensável a divisão destas linguagens na produção de comunicações que, ao utilizarem de recursos e abordagens principalmente metafóricas e abstratas,

友情	愛	支	權
Amizade	Amor	Apoio	Autoridade
美	心	望	運
Beleza	Coração	Desejo	Destino
神	幸	福	力
Deus	Felicidade	Fortuna	Força
信	武	天才	自由
Fé	Guerreiro	Gênio	Liberdade
母	父	平	保護
Mãe	Pai	Paz	Proteção
知	夢	勞	安心
Sabedoria	Sonho	Trabalho	Tranquilidade

É possível notar que a poesia tem o intuito de condensar mensagens até no próprio significado do termo. Segundo o livro ABC da literatura (2003) do poeta Ezra Pound, a própria palavra, *Dichtung*, que significa “poesia” na língua germânica, corresponde do verbo *Dichten*, que significa “condensar” em português.

sejam capazes de condensar mensagens ou ideias complexas em composições também complexas no aspecto conceitual, porém mais diversificadas visualmente e capazes de sintetizar conceitos multifacetados, assim como descreve Lucrécia no segundo capítulo de seu livro *Leitura sem Palavras*:

[...] a possibilidade de operar visual, gráfica e sonoramente a palavra e a associação entre palavras permite sua exploração enquanto imagem, tornando-a de comunicação difícil, porém rica em possibilidades icônicas. Neste caso, a capacidade expressiva da palavra persiste, porém seu maior interesse está na criação da imagem, da metáfora artística.

(2002, p.16)

Por esta comunicação apresentar um caráter metafórico e abstrato, sem especificações de como a leitura deve ser realizada, a interpretação do receptor é influenciada, pois permite optar, mesmo que inconscientemente, por uma sequência de leitura subjetiva, partindo do que capta a atenção do leitor e seguindo de acordo com o interesse de seu olhar. Assim cada elemento da composição pode explicar o próximo ou o anterior, ampliando as possibilidades de leitura, que passa a ser circular e repleta de vaivéns. Como explica Flusser em seu livro *Filosofia da Caixa Preta*, quando descreve o processo de leitura de imagens:

[...] ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o antes se torna depois, e o depois se torna o antes.

(1985, p.7)

A poesia visual não requer uma leitura exclusivamente verbal e às vezes ela nem ao menos possui uma manifestação verbal. Sendo assim, este rompimento

com a estrutura poética – versificada e metrificada – comumente conhecida, abre margem para questionamentos se a poesia visual de fato deve ser classificada como poesia, já que não depende exclusivamente do aspecto verbal. E inevitavelmente o questionamento seguinte acaba sendo: o que é poesia?

No catálogo I Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo, Philadelpho Menezes discorre sobre este assunto de forma concisa já no primeiro capítulo, ao dizer que, em uma definição mais “epifânico-lírica”, poesia é tudo que seja poético, mas que ao mesmo tempo também pode ser classificado como algo que depende de uma delimitação em palavras e versificação, como sonetos e outras estruturas poéticas. Ele diz, também, que talvez toda essa definição demande uma reflexão mais complexa, baseada na busca por pontos estruturais comuns em toda a produção poética que façam jus ao termo “poesia”. Já para Manuel Bandeira, um dos poetas brasileiros mais conceituados, a definição do que é poesia é algo extremamente complexo, como aborda em seu ensaio literário intitulado de *Poesia e verso*:

Um dia, ao começar a escrever um livro didático sobre literatura, tive que dar uma definição da poesia e embatuquei.

Eu, que desde os dez anos de idade faço versos; eu, que tantas vezes sentira a poesia passar em mim como uma corrente elétrica e afluir aos meus olhos sob a forma de misteriosas lágrimas de alegria: não soube no momento forjar já não digo uma definição racional dessas que, segundo a regra da lógica, devem convir a todo o definido e só ao definido, mas uma definição puramente empírica, artística, literária.

(1958, p.1271)

Para este momento, o importante é ter conhecido os aspectos que caracterizam a poesia visual e como

Κατὰ λαῖμα
 μεταίρεται τὸ τίδ'
 ὅσον τίον· ἀνέφρον
 θυμὸς δὲ ξὺν αἵματι
 τὸ μὲν θυμὸν ἐνδοῦκα
 ἔκαστος ἀνέμειξε κρόσσον, ὅσον δ' ὅρ-
 σαις ἐκ μίθου μεταδοῦμαι· ὁ μὲν τὸ
 πείρειται ἀεὶ, θυμὸς δὲ ὕψιστος ἐ-
 καλίστοι φέρων ἰδίῃσιν παύσιν, πείρεται
 θυμὸς ἐν κρόσσῳ καλῷ· ἀλλὰ οὐκ ὁρᾷ πείρεται
 ἐλάφῳ πελάσει, πείρεται κροσσὸν ἰδίῳ· ἄ-
 κρον ἰδιότητα πρὸς λόφον ἔχει· ἰδίῳ μὲν ἰδίῳ
 πείρεται, καὶ τὸ ὁμοῦ μὲν ἀμφιπελάσει αἶψ' ὅσον αἶ-
 δης ἐν κρόσσῳ δεικνύμενα παύσιν, τὰ δ' ἀκρόσ-
 μῳ (μετέπειτα ἀφ' ὅσων ἐκ λείων ἐοικεῖται) ἐ-
 ν ἰδίῳ ἰδίῳ ἀνέμειξε, τῷ δὲ δεικνύμεν κλεινὰ, θείων
 πρὸς πρὸς, πολλὰ πρὸς μὲν μὲν κροσσὸν, ἰδίῳ
 πείρεται, ἐκαστος ὅσον ἀνέμειξε, πείρεται κροσσὸν
 βελόνας ἐλκύνει τῷ, ἀνέμειξε δ' ἰδίῳ, πολλὰ πρὸς ἀνέμειξε
 ἰδίῳ ἰδίῳ, πρὸς πρὸς ἰδίῳ ἀνέμειξε, τῷ δὲ ἀνέμειξε
 μετὰ φίλῳ πρὸς ἰδίῳ αἶμα μὲν ἰδιότητα
 κροσσὸν ἰδίῳ πρὸς πρὸς πρὸς πρὸς πρὸς
 μόνος ἰδίῳ αἶμα, ἀνέμειξε τῷ δὲ ἀνέμειξε
 ἰδίῳ πρὸς πρὸς πρὸς πρὸς πρὸς πρὸς
 λείων πρὸς πρὸς φίλῳ ἰδίῳ πρὸς
 πρὸς μετὰ πρὸς πρὸς πρὸς πρὸς
 πρὸς ἀνέμειξε πρὸς πρὸς
 ἀνέμειξε ἀνέμειξε πρὸς πρὸς
 πρὸς πρὸς πρὸς πρὸς πρὸς πρὸς

"O Ovo", de Simias de Rhodes, 325 a.C..

esta deve ser compreendida, reforçado com este breve trecho de Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual de Philadelpho Menezes:

Por "poesia visual" pode-se entender toda espécie de poesia ou textos que utilize elementos gráficos para se somar às palavras, em qualquer época da história e em qualquer lugar. Não designa um movimento, como é o caso da poesia concreta. Ele só teve condições de se estabelecer como um nome geral, que congrega todas as espécies de poéticas visuais, incluindo-se aí a concretista.

(1998, p.14)

Não é possível datar com precisão as primeiras manifestações da poesia visual, mas mesmo sem receber esta nomenclatura específica, a intenção de se expressar complementando a linguagem verbal com elementos formais está presente desde a Grécia Antiga como, por exemplo, em "O ovo", que compõe uma literatura abstrata com um elemento de forte cunho visual.

Desde então, a poesia visual compareceu durante grandes períodos de transição na história quando ocorreram transformações econômicas, tecnológicas, geográficas ou de qualquer outra natureza que influenciaram a percepção do meio social. Principalmente pelo fato de que estas mudanças trazem consigo diversos questionamentos e ideias que tangem a linguagem e como a percebemos. Como diz E.M. de Melo e Castro em O Fim Visual do Século XX:

[...] a poesia visual aparece de uma forma consistente quatro vezes na história da arte ocidental: durante o período Alexandrino, na Renascença Carolínea, no período Barroco e no século XX. Pode observar-se ainda que cada um desses surtos de poesia visual se relaciona com o fim de um período histórico e começo de uma nova época.

(1993, p.217)

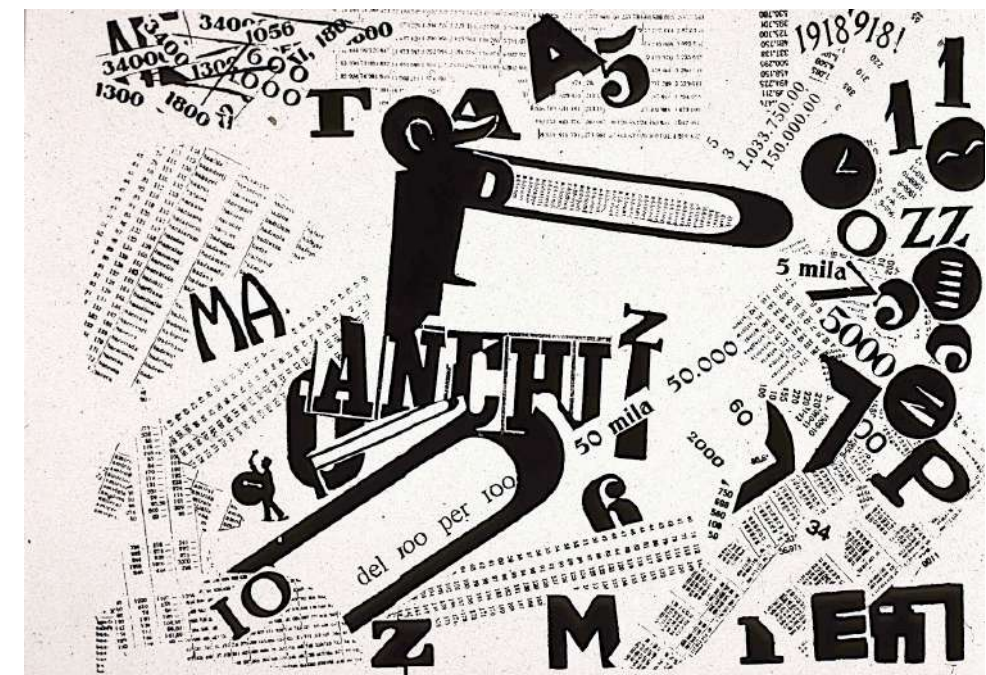
Na virada do século XX, podemos notar pontos importantes na trajetória e desenvolvimento da poesia visual na França. Em 1897, Stéphane Mallarmé apresenta o poema "Un Coup de Dés" (Um Lance de Dados) que influenciou diversos artistas ulteriores. Ele desconstrói a forma tradicional de se organizar os versos, principalmente utilizando de recursos tipográficos como elementos de composição e de alinhamentos diferenciados para quebrar a linearidade e valorizar os espaços em branco. Seu objetivo era não limitar o significado à literalidade das frases, mas sim a todo o conjunto.

Algum tempo depois da contribuição de Mallarmé, a Itália também deixou o seu legado para a poesia visual no Manifesto Futurista de 1909. As obras futuristas foram outro exemplo de quebra estrutural da poesia, principalmente com as composições tipográficas peculiares que visavam modificar os caracteres para que visualmente aludissem à vida urbana, tecnologia, velocidade, desenvolvimento industrial e outros temas recorrentes que eram celebrados por esse movimento artístico. Sendo assim, estas obras se tornaram importante herança para a poesia visual, constituindo uma referência onde os caracteres adquiriram personalidade e deixaram de ser somente elementos da leitura verbal poética, conquistando também um papel integrante na leitura não-verbal, quando carregados de expressividade visual.

Simultaneamente ao Futurismo, a vanguarda russa – referente aos movimentos artísticos e culturais russos – também contribuiu em certos aspectos da poesia visual. Os artistas desse país, assim como os futuristas, se preocupavam com o aspecto estético da escrita mas, além disso, acreditavam na multidisciplinaridade e, se necessário, misturavam fotografia, propaganda e literatura. O resultado desse rompimento de barreiras



"Un coup de dés", de Stéphane Mallarmé, 1897.



"Les Mots en Liberté Futuristes", de Filippo Tommaso Marinetti, 1919.

La Tour Eiffel

S
 A
 LUT
 M
 O N
 D E
 DONT
 JE SUIS
 LA LAN
 GUE É
 LOQUEN
 TE QUESA
 B O U C H E
 O PARIS
 TIRE ET TIRERA
 T O U JOURS
 AUX A L
 L E M A N D S

"La Tour Eiffel", de Guillaume Apollinaire, 1912.

foi uma maior aproximação entre poeta, pintor, escultor, designer e outros profissionais de diferentes áreas que misturavam repertórios e práticas resultando também em diversificação na forma de produzir poesia, com um forte vínculo entre texto e imagem.

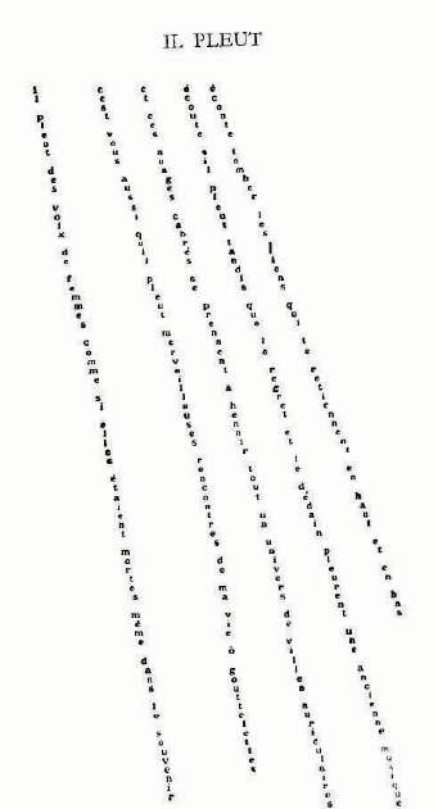
Na primeira metade do século XX, o francês Guillaume Apollinaire, em seu livro *Caligrammes*, também apresentou a sua maneira de desenvolver a estrutura poética. Em suas principais obras, Apollinaire organizava as letras em isomorfismos, ou seja, posicionava os caracteres para que estes formassem uma figura, algo que representasse o tema ou objeto abordado na poesia. O estilo de composição caligrama é recorrente até os dias de hoje. Ao realizar uma busca na internet com a palavra chave "poesia visual" os resultados apontam que os caligramas são a imagem mental do que é poesia visual para a maioria das pessoas não familiarizadas com o assunto.

No ano de 1950, em paralelo ao movimento Concretista surgiram as primeiras manifestações da poesia concreta que, assim como outros movimentos literários, não teve uma data inicial exata, mas aparece primeiramente no Manifesto da Poesia Concreta do brasileiro, filho de imigrantes suecos, Öyvind Fahlström e no livro *Constelações* do suíço Eugen Gomringer. Este último influenciou muito o grupo paulista Noigandres, composto pela tríade Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, principais ícones da poesia concreta e autores do Plano Piloto para a Poesia Concreta, publicado na quarta edição da revista *Noigandres*, em 1958, que teve como objetivo apontar os precursores da poesia concreta e apresentar suas principais influências, definindo de forma bastante sucinta a sua essência, principalmente no primeiro parágrafo:

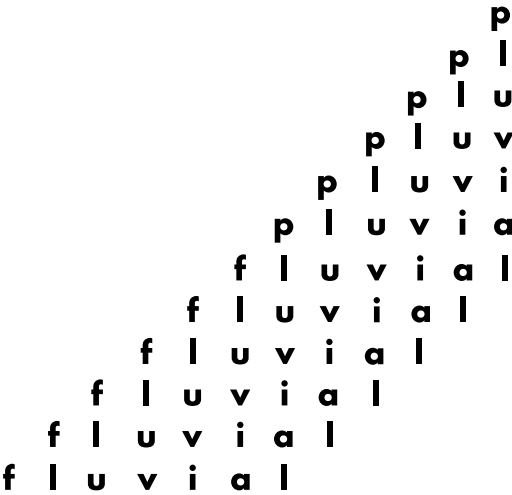
[...] produto de uma evolução crítica de formas. Dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaciotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. Daí a importância da idéia de ideograma, desde seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual até o sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos.
(A. CAMPOS; H. CAMPOS; PIGNATARI, 1958)

A poesia concreta distanciou-se de estilos prévios de poesia visual como os caligramas de Guillaume Apollinaire, por estes serem extremamente figurativos e atrelados a uma forma particular, limitando os poetas de atingirem resultados mais inesperados em seus atributos formais. Como fica claro ao comparar a obra “Chuva” de Apollinaire com a “Pluvial” de Augusto de Campos, pois a poesia de Augusto se trata de uma composição geométrica que se aproxima mais do abstrato, enquanto Apollinaire estrutura seu poema inteiramente de acordo com a forma visual literal da chuva.

Além disso, os poetas concretos evitaram também o excesso de informação e exageros tipográficos característicos das obras futuristas, visando uma estrutura menos caótica e mais direta, utilizando de poucas palavras, ou letras, para a construção de significado, afastando a necessidade da existência de frases e entregando o protagonismo às palavras como base da poesia, as quais passaram a se relacionar entre si seja visualmente, posicionalmente ou sonoramente, assim como faziam os letristas, poetas do movimento francês “letrismo”, que antecedeu o concretismo em aproximadamente dez anos. Com isso houve um distanciamento também com as obras de Stéphane Mallarmé, que mesmo sendo simplificadas até certo ponto, ainda não haviam atingido o nível de



"Chuva", de Guillaume Apollinaire, 1918.



"Pluvial", de Augusto de Campos, 1979.

Futura

Paul Renner

A B C D E F G H I
J K L M N O P Q
R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i
j k l m n o p q
r s t u v w x y z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
! ? [(*)] / @ ' ' ' , . ; :

contenção desejado pelos poetas concretos, devido ao certo grau de complexidade de diagramação, com sobreposições de textos e misturas tipográficas.

Muito influenciadas pela arte concreta, as poesias concretas acabaram por ser caracterizadas como composições esteticamente simplificadas, com forte cunho verbal (praticamente nenhuma poesia concreta requiritava uma leitura exclusivamente não-verbal), dispostas em estruturas racionalistas valorizando a geometria e a forma das poesias que, muitas vezes, continham uma única família tipográfica, como foi o caso da Futura¹ para os poetas brasileiros do grupo Noigandres².

Com essa colaboração dos poetas concretos, foram surgindo diversas derivações da poesia concreta a partir de 1960, e, algumas delas foram apenas nomenclaturas específicas para algo que já vinha sendo produzido.

Poesia visual é usada como uma maneira de descrever qualquer poesia visual desde a Grécia Antiga até os dias de hoje, mas também descrevendo um movimento neste campo que cresceu junto e paralelamente ao concretismo. (MCCABE, 2015, p.216, tradução nossa)

A poesia semiótica, por exemplo, foi uma derivação que não utilizava mais das palavras e letras, sendo composta principalmente por figuras geométricas acompanhadas de um pequeno glossário onde o autor atribuía uma palavra, ou um significado às formas. Uma das derivações mais contraditórias e discutíveis se de fato pode ser considerada poesia, são os poemas-processo, que podem ser comparados a uma poesia semiótica carente de um glossário, ou seja, buscavam uma abstração com completa perda

¹ A Futura foi a tipografia escolhida pelos primeiros poetas concretos por ser um tipo de letra construído geometricamente e capaz de comunicar com clareza devido ao seu aspecto sóbrio, elegante, legível e limpo que acompanha os preceitos da poesia concreta.

² A origem do nome está indicada em epígrafe, logo na abertura do volume, que traz uma foto grupo. Extraída de The Cantos, de Ezra Pound, a palavra *noigandres* faz parte de um poema-canção do trovador provençal do séc. XII Arnaut Daniel. Mas seu significado exato se perdeu, desafiando gerações de filólogos. No Canto XX narra-se uma conversa com o romântista alemão Emil Lévy, que, ao ser consultado, confessa nunca ter conseguido decifrar o enigma, exclamando: "Noigandres! NOigandres! Faz seis meses já Toda noite, quando fou dormir, digo para mim mesmo: Noiganders, eh, noigandres, Mas que DIABO querr dizer isto! Tradução conjunta de Augusto, Haroldo e Décio, que reproduz a estilização fonético-gráfica do texto de Pound.

de sentido, utilizando apenas elementos não-verbais desconexos da palavra e da letra, na construção de composições que pretendiam retratar o processo, e não a estrutura.

Outra abordagem da poesia visual iniciada na década de 1960 foram os logogramas, nos quais as letras passam a ser a unidade mínima do poema ao invés das palavras, marcando um momento de criação de poesias visuais sem seguir rigorosamente as regras da poesia concreta, deixando de lado o afastamento com a poesia figurativa, por exemplo.

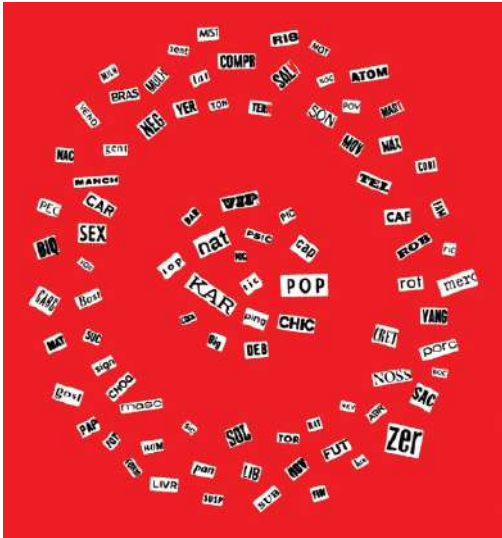
Mais recentemente, a partir da década de 1970, passam a surgir outras derivações como os poemas-embalagem, colagem e montagem. Os poemas-embalagem retornaram a importância dos signos verbais, os quais passaram a receber um esmero visual através das formas das letras e palavras. Os poemas-colagem, com forte influência do futurismo e dos poemas-processo, apresentavam uma abstração com cunho mais não-verbal. E, por fim, os poemas-montagem que, com forte influência do cinema, sobrepunham imagens criando novos sentidos, integrando elementos e criando um conjunto de significados para serem observados e decifrados pelo espectador, sendo como “charadas”, nas palavras de Philadelpho.

Recentemente, entre maio e julho de 2016, ficou em cartaz no SESC Pompéia a exposição REVER, uma retrospectiva dos 65 anos da produção poética de Augusto de Campos. A visita à exposição e o encontro com a sua obra fora dos livros, por ter sido tão inspirador tornou-se uma grande influência para o que este projeto veio a se tornar.



"Olho por olho/eye for eye"

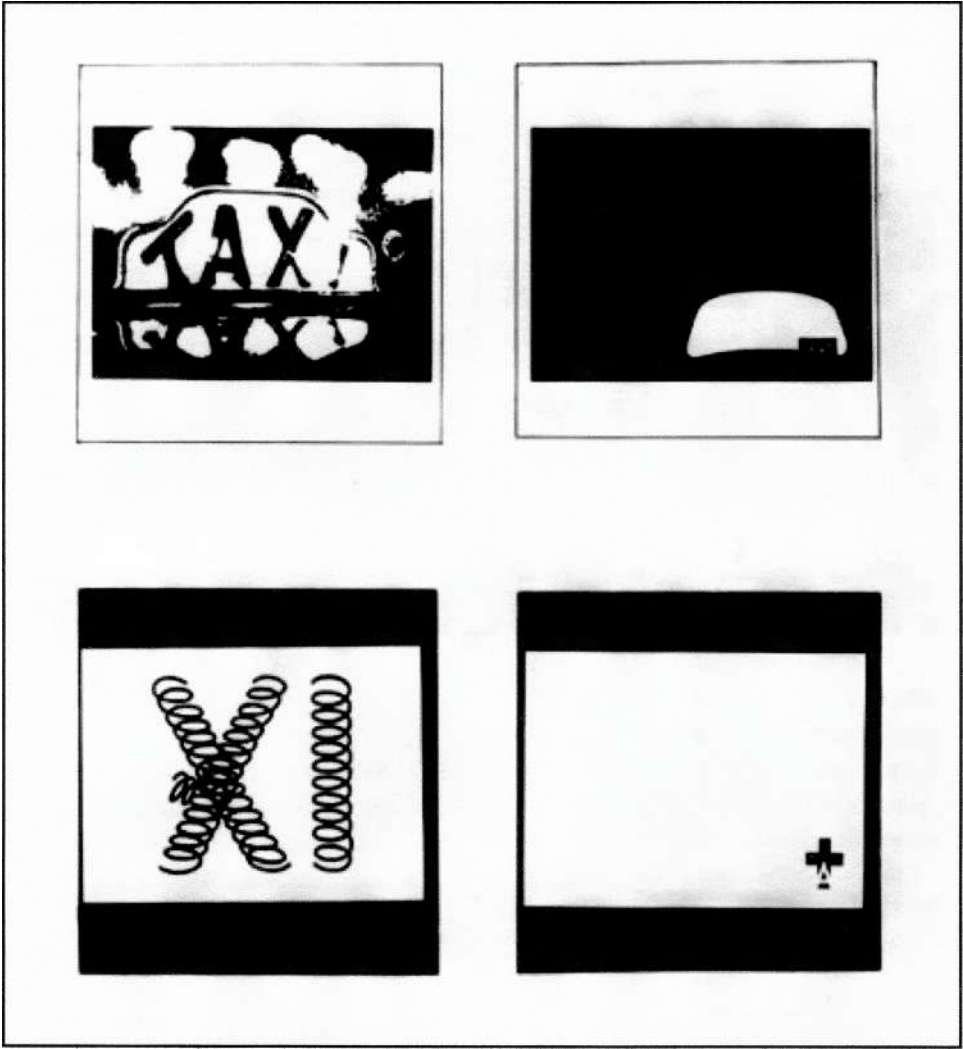
Poemas-colagem da série "popcretos", de Augusto de Campos, 1964-1965.



"O anti-ruído"



"Psiu!"



Poema-montagem "Táxi – Um ideograma", de Florivaldo Menezes, 1972.



Poema-embalagem "Uivôo", de Edgar Braga, 1969.



augusto de campos

O neologismo verbivocovisual, criado pelo poeta James Joyce, descreve uma prática na qual as composições organizam-se a partir de aspectos gráficos e fonéticos das palavras, ou seja, integram as linguagens visuais, verbais e sonoras. Até a atualidade as obras verbivocovisuais vêm sendo realizadas principalmente por Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald e Ronaldo Azeredo.

Com curadoria de Daniel Rangel, a exposição REVER expôs composições desse ícone da poesia concreta brasileira, valorizando sua linha de experimentação permeada pela dimensão verbivocovisual.

Nascido em São Paulo, em 1931, Augusto de Campos se formou em Direito pela Universidade de São Paulo (USP) juntamente com Haroldo de Campos, seu irmão, e Décio Pignatari. Os três se interessavam por poesia e participavam da Revista Brasileira de Poesia onde divulgavam suas primeiras obras e traduções de outros poetas renomados. Assim acabaram despertando interesse de Sérgio Milliet e José Geraldo Vieira, este último inclusive se referia a Décio como “o representante de uma nova geração da poesia”.

A partir dos seus 20 anos, Augusto de Campos junto com seus dois ex companheiros de sala (mais José Lino Grünewald e Ronaldo Azeredo futuramente), formaram um pequeno grupo de poetas que veio a se tornar o Noigandres. E, conforme diz Philadelpho Menezes, foi através da inovação linguística proposta por esse grupo que a semiótica foi introduzida no Brasil.

Mesmo com o grupo Noigandres já tendo sido formado a um certo tempo, foi em 1951 que Augusto de fato se introduziu no meio poético ao publicar o seu primeiro livro de poemas, O Rei Menos o Reino, que o consolidou como um grande poeta concreto. No ano seguinte, quando todos os integrantes do grupo Noigandres já haviam lançado seus livros de poesia, foi publicada a primeira das cinco revistas do grupo. Três anos após, Augusto ainda lançou sua série de poesias, intitulada “poetamenos”, considerada atualmente a primeira série consistente e precursora da poesia concreta no Brasil.

dias dias dias

sem

uma

esperança linha deem só dia

expoeta expira: minh ahcartas

sphynx e a n ão p artas

gypt y g mor - E avião voas ?

L EMBRAS amemor - Heli s sim sem ar

es DEMIMLYG IA e fim confirm sim

se stertor AR far par avante

rticula: se p a r a m a n t e

ohes OH SE ME tele NÃO

se - Urge t g b sds vg filhazeredo pt

segur sos se só segúramor

LEMBRA E QUANTO

“Dias dias dias” da série “poetamenos”, de Augusto de Campos, 1953.

A grande contribuição de Augusto de Campos para a arte e poesia concreta também se deve à sua presença em antologias internacionais e às participações em grandes eventos como a Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (Artes Plásticas e Poesia), no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Além disso, também contribuiu com alguns livros, como Poesia Antipoesia Antropofagia (1978), O Anticrítico (1986), Linguaviagem (1987) e À Margem da Margem (1989), e foi responsável por traduzir as obras de artistas renomados como Maiakovski, Pound, Joyce e até mesmo um dos principais precursores da poesia visual, Stéphane Mallarmé.

A partir de 1980, Augusto passou também a experimentar novas mídias, além do verbal e do visual, com mais frequência. Começou a apresentar suas poesias em videotextos, animações computadorizadas e outras tecnologias, valorizando principalmente a utilização do som e da música como, por exemplo, o videoclipe de 1984 do poema Pulsar, com música de Caetano Veloso.

Compreendendo toda esta trajetória, o título REVER de uma de suas obras foi usado como base para criação da identidade do projeto expográfico REVER, o qual foi desenvolvido pela dupla de designers, Celso Longo e Daniel Trench, que tinham como objetivo fazer uma referência à ideia de que a exposição seria tanto retrospectiva quanto prospectiva. Retrospectiva, pois envolvia todas as obras de Augusto de Campos essenciais para a história da poesia concreta. Prospectiva, pois também divulgava a linha verbivocovisual de suas poesias, assumidas desde a série “poetamenos”, mencionada acima.

REVER

VER

A exposição teve grande influência para o que este PGD veio a se tornar, pois a produção de Augusto de Campos refletia uma ambição nossa que não sabíamos como aplicar. No item que trata da metodologia deste projeto experimental, é descrita a propensão para uma linguagem verbal com cunho poético associada à uma linguagem não-verbal, proporcionada pelas fotografias que vinham sendo coletadas durante as incursões aos bairros paulistanos. Desta forma, mesmo que inconscientemente, já havia certo interesse pela poesia visual.

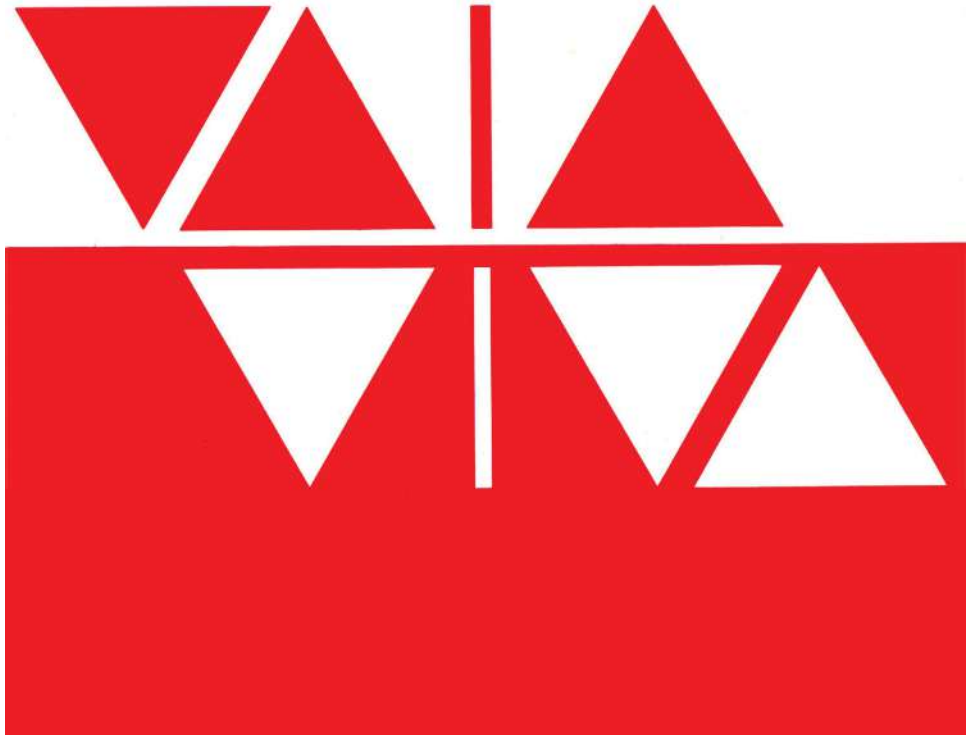
O material apresentado na exposição teve forte impacto na forma como optamos por prosseguir as experimentações do projeto, em função da identificação pessoal com as obras, principalmente pela tangência com o universo do design. A “simplicidade complexa” das composições nas quais Augusto condensou conceitos e ideias profundas em estruturas descomplicadas e básicas, são ricas referências de limpeza estética com abordagem poética e forte relação entre verbal e não-verbal.

oslllllllvroslllllestãollllldelllllpélllllnallllles
allllllvidalllllcadallllvezlllmaisllllllllllllldis
morrerllllllllllllljálllllllllllnãollllllllléllllllllbas
escreverllllllllléllllllquaselllllltãollllldesgas
estellllllinstantelllllljálllllllélllllloutrollllllins
vivamllllllloslllllllvivoslllllllcomlllllllollllllres
oslllllllvroslllllestãollllldelllllpélllllnallllles

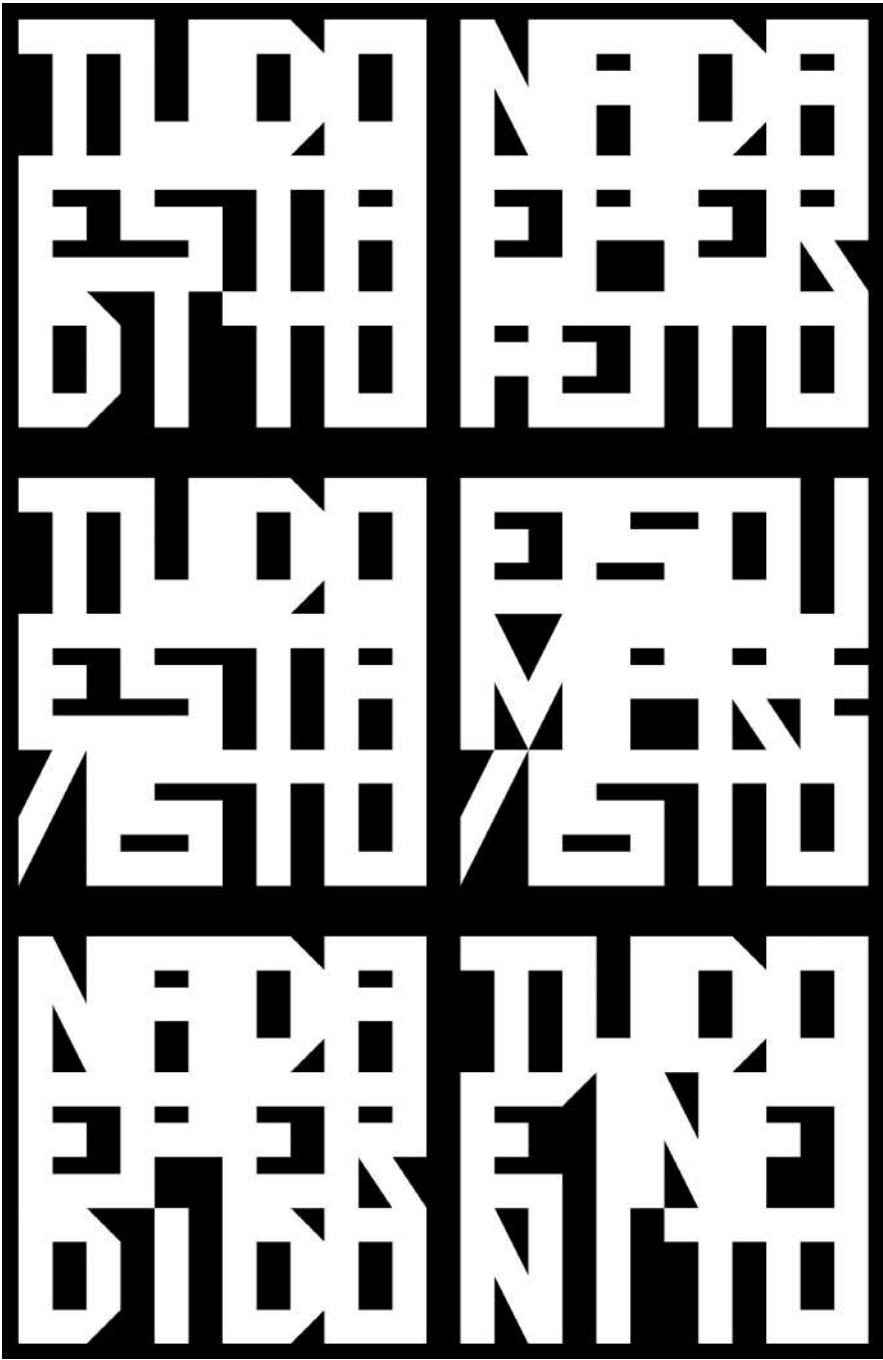
“Inestante”, de Augusto de Campos, 1994.

OSC
ONT
EMP
ORÂ
NEO
SNÃ
OSA
BEM
LER

“Profilogramallarmé”, de Augusto de Campos, 2009.



“Viva Vaia”, de Augusto de Campos, 1972.



“Tudo está dito”, de Augusto de Campos, 1974.



sob as lentes do designer

Essa busca para entender as vírgulas de São Paulo a partir da fotografia gerou um grande conteúdo imagético mas não se justificava por si só; as razões por trás do ato fotográfico não eram suficientemente elucidadas e, conseqüentemente não transmitiam o real significado do que são vírgulas, no contexto do projeto.

Para interpretar as fotografias era necessária uma análise com forte cunho não-verbal, visando compreender a mensagem que carregam através de seus contextos e elementos – cores, formas, movimento, encanto, graça, poeticidade, surpresa – para então assimilar o motivo pelo qual estas cenas fotografadas foram consideradas vírgulas.

Tendo em vista que a produção do designer gráfico aproxima-se muito da linguagem não-verbal, pois, seja na criação de um cartaz ou de uma identidade visual, por exemplo, ele utilizará deste repertório de referências não-verbais ao buscar abordagens criativas e surpreendentes para representar graficamente uma mensagem. Ou seja, ele irá explorar seu repertório em busca de associações capazes de transmitir um conceito estipulado no projeto, seja da maneira mais óbvia e icônica até uma mais indicial, simbólica e abstrata, dependendo de sua intenção. Desde uma gota para representar a ideia de água, até sua estrutura química (H₂O), ondas, a cor azul ou algo que remeta a leveza e limpidez.

A associação da linguagem não-verbal com o projeto gráfico, essencial na profissão do designer, já estava presente desde o momento em que as fotografias começaram a ser classificadas em categorias (vide capítulo “em busca das vírgulas”) até o início do processo de “diagnóstico das vírgulas”.

A divisão em diferentes categorias teve o intuito de organizar as principais percepções e tratar de verbalizar o que estava impregnado nas cenas registradas e seus elementos. Tais reflexões consistiram em, basicamente, entender o que a fotografia em sua plenitude não-verbal era capaz de transmitir como conceito, ou mensagem.

O exercício de relacionar as linguagens verbal e não-verbal para explicitar as vírgulas e o encontro com a obra de Augusto de Campos na exposição do SESC nos indicou como a poesia visual já era uma influência tácita do PGD. Mais uma vez a expansão de repertório, tarefa rotineira do designer, mostrou-se extremamente importante para ampliar as possibilidades gráficas na construção do projeto, pois o conhecimento de novas linguagens e autores estendem a capacidade criativa.

O vínculo entre design e poesia visual dá-se na organização da escrita, escolha e manejo da tipografia, mescla entre elementos verbais e não-verbais, ordenamento da página, possível existência de um grid estrutural, definição da superfície impressa e outros aspectos que definem a visualidade de uma composição e agregam conceitos a ela: a utilização do espaço em branco para apresentar uma limpeza visual, a distorção de caracteres tipográficos aludindo à algo abstrato, a estruturação do conteúdo visando expressar um conceito etc.

Qualquer objeto deve ser projetado e construído de acordo com as necessidades ou funções às quais vai atender ou servir. Esse princípio básico da indústria moderna não cinge só a objetos tradicionalmente considerados como tais, mas pode também se estender a outros ‘objetos’, tais como as linguagens. É neste sentido que o poeta é um designer, ou seja, um projetista de linguagem.

(PIGNATARI, 2006, p.220)

Trechos retirados de uma produção do Projeto Philadelpho Menezes coordenado por Ana Aly, que realizou uma vídeo homenagem ao Philadelpho Menezes, dirigida por Jurandir Müller e Kiko Goifman e veiculada na TV Cultura em 2001.

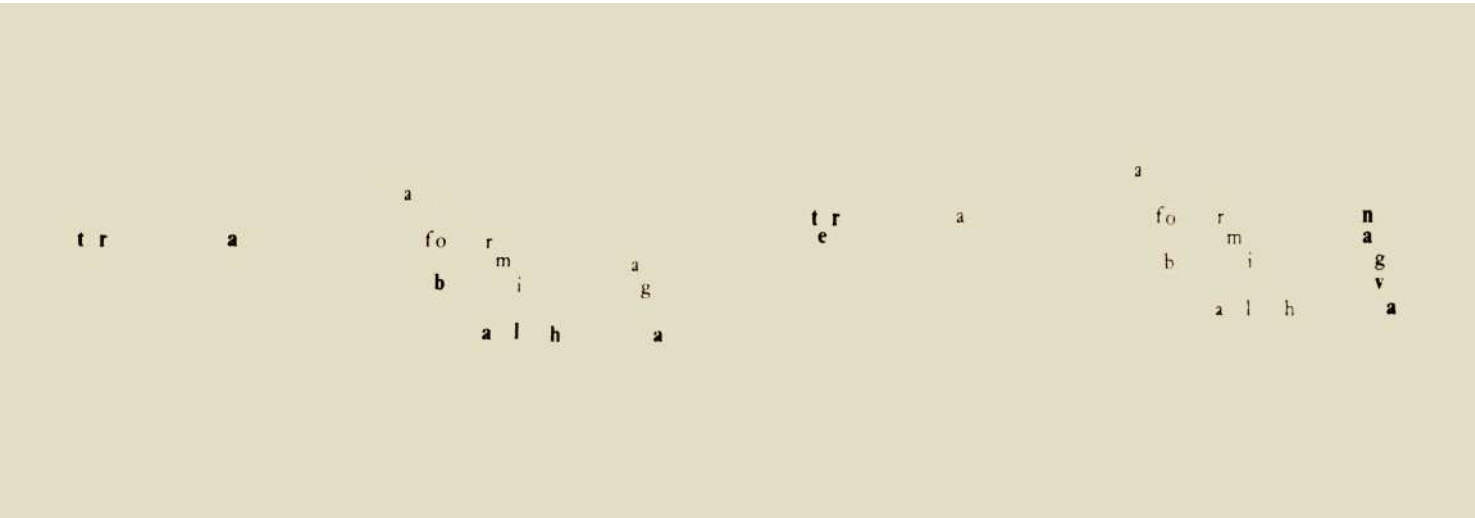
Reforçando a citação anterior, o artista e designer, Ricardo Ribenboim, classificou o poeta visual Philadelpho Menezes como um designer de palavras em um vídeo homenagem sobre a sua obra, devido à sua “preocupação com a cor, significado, sonoridade, movimento e todas essas questões convergindo para uma única mídia” aliada ao fato de que ele “trabalhava as palavras com precisão, construindo-as e buscando até o fundo o significado delas”. (informação verbal)

O entrelaçamento entre a poesia visual e o design pode se apresentar de diferentes formas, seja no próprio aspecto estético das obras ou propriamente na aproximação entre designers e poetas que projetaram juntos ao longo da história. Algumas vezes esta relação dá-se até com muita clareza, como por exemplo a estruturação de alguns poemas concretos que se assemelham com a rigorosidade estética presente na Bauhaus, ou sendo mais específico, o “Cartão de Natal” de Aloísio Magalhães de 1957, que se assemelha com a diagramação de algumas páginas do livro O Formigueiro de Ferreira Gullar de 1954.

As parcerias entre designers e poetas ocorriam por diferentes motivos. Seja pelo desejo do poeta de associar a escrita à imagem, que motivava a incorporar conceitos praticados em design, ou, de acordo com o artigo publicado por Priscilla Guimarães Martins na InfoDesign – Revista Brasileira de Design da Informação – pelo fato das artes vinculadas ao concretismo terem ocorrido paralelamente à afirmação do design como profissão nos anos 1950, o que resultou em um forte elo entre essas duas áreas quando poetas concretos buscavam por designers, ou vice-versa. Isso fica claro na aproximação entre o grupo Noigandres, dos poetas concretos brasileiros,



“Cartão de Natal”, de Aloísio Magalhães, 1957.



“O Formigueiro”, de Ferreira Gullar, 1954.

com o grupo Ruptura, do qual Alexandre Wollner e Geraldo de Barros faziam parte. Ou, por exemplo, quando o designer Hermelindo Fiaminghi desenvolveu em conjunto com o grupo Noigandres, algumas capas para a revista deles.

Tanto designers quanto poetas visuais buscam relacionar forma e conteúdo construindo elementos carregados de significado. Portanto, é natural que a aproximação entre ambos reforça e complementa as melhores capacidades de cada um. Designers, por exemplo, podem ser mais experientes em relação ao uso apropriado de formas visuais, e poetas podem ter mais tendência a posicionar as formas verbais como núcleo principal de suas obras.

Estas parcerias, como é apresentado no mestrado A Escrita Icônica de Mariana Eller Caetano pela UNESP, podem ser vistas desde o início do século XX na Rússia, por exemplo, entre Vladimir Maiakovski, poeta, e El Lissitzky, artista gráfico. O vínculo experimental que se estabeleceu entre ambos resultou em um livro de poemas, *Dia Golosa*, que contém a qualidade poética de Maiakovski apresentada sob os cuidados e primor estético de Lissitzky. Mais recentemente, no Brasil, em 1970, Décio Pignatari e Alexandre Wollner tiveram a iniciativa de fundir a poesia e o design, em uma abordagem comercial, na criação de uma identidade visual para a empresa Equipesca, desenvolvendo um trabalho em parceria desde a criação de conceitos acerca da marca até a escolha estratégica de nomes para certos produtos e serviços.

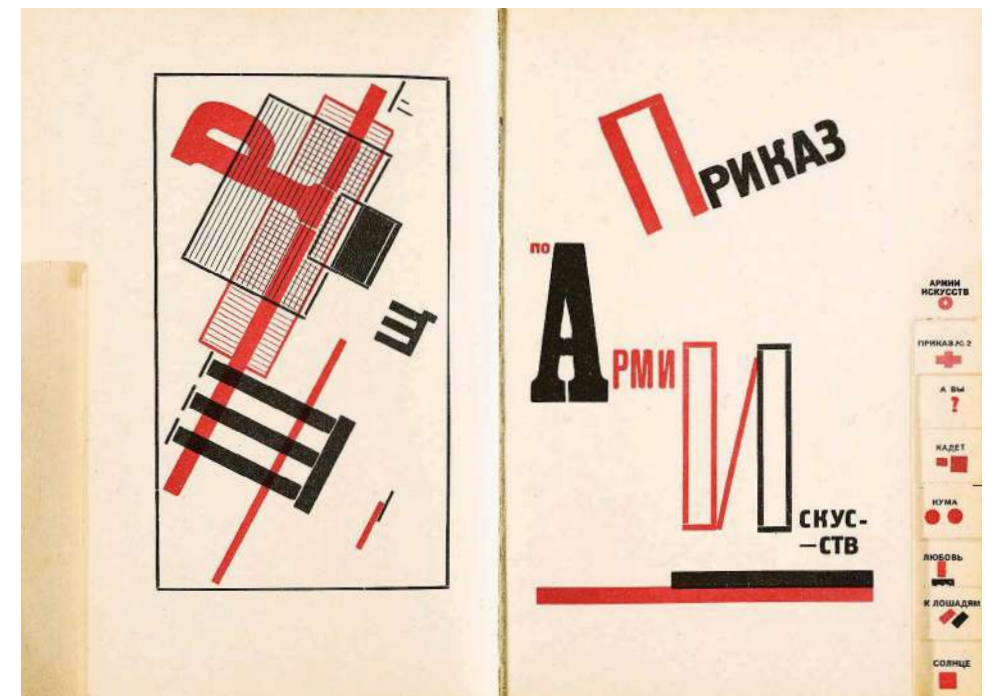
A leitura consciente da linguagem não-verbal das fotografias coletadas nas andanças por São Paulo, o entendimento da relação entre design e poesia visual



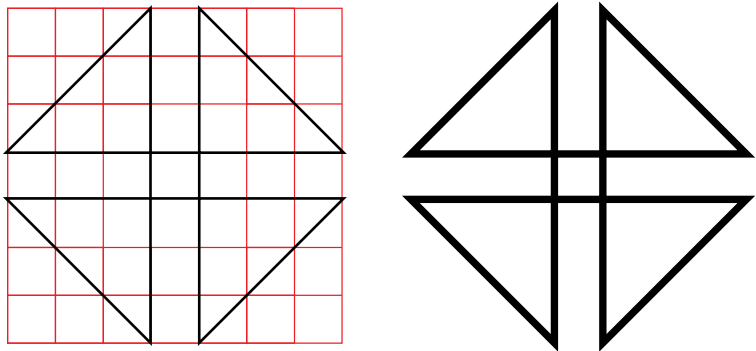
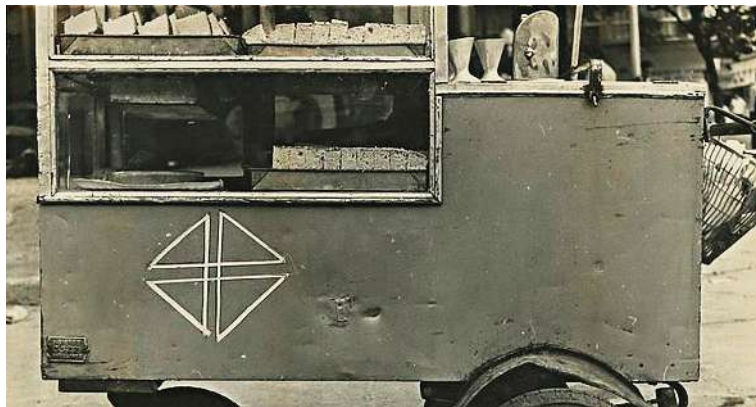
"Noigandres 4", de Hermelindo Fiaminghi, 1958.



"Equipesca", de Alexandre Wollner, 1970.



"Dia Golosa", de Vladimir Maiakovski e El Lissitzky, 1923.



Logo do IV Centenário do Rio de Janeiro, de Aloísio Magalhães, 1964.

e o conhecimento de parcerias entre designers e poetas foram incentivos para o encaminhamento do projeto no que tange as experimentações de linguagem.

O método de experimentação do projeto baseava-se em interpretar como mensagens poéticas se manifestavam através de elementos visuais que as fotografias apresentavam, geralmente de maneira extremamente abstrata. Em seguida, a linha de experimentação deste PGD originou-se da necessidade do designer de utilizar associações e similaridades a partir de um repertório universal para tangibilizar algum conceito. Por este motivo, as experimentações trataram de integrar de forma clara, porém sem ser literal, figuras de linguagem da língua portuguesa às imagens fotográficas.

A Amélia Paes Vieira Reis, em sua dissertação de mestrado Design concretista: Um estudo das relações entre o Design gráfico, a Poesia e as Artes Plásticas concretistas no Brasil de 1950 a 1964, discorre sobre essa busca por uma linguagem mais universalizada inerente a atividade do designer e presente na produção dos poetas visuais ao mencionar o logo do IV Centenário do Rio Janeiro desenvolvido por Aloísio Magalhães:

Se o povo carioca não se identificasse com o desenho, talvez não tivesse entrado no cotidiano da cidade, sendo reproduzido tão carinhosamente e com tanta propriedade pelas pessoas. Aloísio conseguiu ser universal e local, industrial e vernacular. Traduziu o sentimento do coletivo num singular, numa singela forma, a que podemos chamar de poética.
(REIS, 2005, p.125)

Ao trazer à tona a intencionalidade da fotografia, a síntese representativa resultou em experimentos gráficos que carregam certo conceito, ou conceitos, a

partir de elementos mais universais – formas e cores, por exemplo, que indiciam ideias – capazes de tornar as composições mais tangíveis, porém ao mesmo tempo sem explicitar a mensagem central de forma a limitar as possíveis leituras e interpretações do observador.

A maneira como os experimentos foram realizados conversa com o processo de elaboração de um logo. O designer parte de um conceito abstrato ou de um conjunto de qualidades a partir dos quais desenvolve uma composição gráfica complexa em significados, mas que ao mesmo tempo não pode contar com amplo auxílio de informações verbais para transmitir sua mensagem a um público específico ou abrangente. Sendo assim, tanto uma poesia visual quanto um logo devem comunicar diferentes ideias em estruturas sintéticas (se comparadas proporcionalmente ao que comunicam), utilizando pouco espaço, poucas técnicas ou até mesmo poucas formas.

Os logos tendem a ser compostos por elementos gráficos universais que facilitem seu entendimento, mas ainda assim buscando soluções visuais distantes de associações comuns, ou seja, aquelas primeiras que surgem ao pensar sobre o objeto a ser representado. Por exemplo, o cifrão pode ser facilmente associado ao dinheiro, mas é possível utilizar de outras analogias menos literais que tornem a identidade de uma empresa do ramo financeiro mais singular.

Retornando ao assunto do logo do IV Centenário, Aloísio Magalhães comentou brevemente sobre essa busca por soluções mais surpreendentes e menos simplistas em uma matéria do Jornal do Brasil:

Como profissional me senti obrigado a participar do concurso para a escolha do símbolo, com uma solução que não fosse convencional e atendesse à multiplicidade de usos que esta comemoração exige: solução que não fosse estática e fria, mas dinâmica e rica em sugestões, de significação latente e nunca óbvia, universal no seu contexto – nunca o detalhe particular, o Rio todo – nunca o arabesco das calçadas de Copacabana. (MAGALHÃES, 1964)

Desta forma, o designer acaba por apoiar-se mais na utilização da linguagem não-verbal tanto na criação de um símbolo quanto na de um logotipo, pois esta é a linguagem da analogia e das similaridades, permitindo uma maior possibilidade de associações e evitando o uso estrito da linguagem verbal lógica, evidente e racional. Os poetas visuais fazem o mesmo, principalmente aqueles que se distanciaram do concretismo abandonando completamente o verbal e representando suas percepções, críticas ou qualquer outro aspecto de dimensão abstrata em composições com forte cunho não-verbal.

E este foi um dos principais motivos que inspiraram o uso da poesia visual como caminho para as experimentações que serão apresentadas neste PGD.



Marlboro

SOFRIMENTO

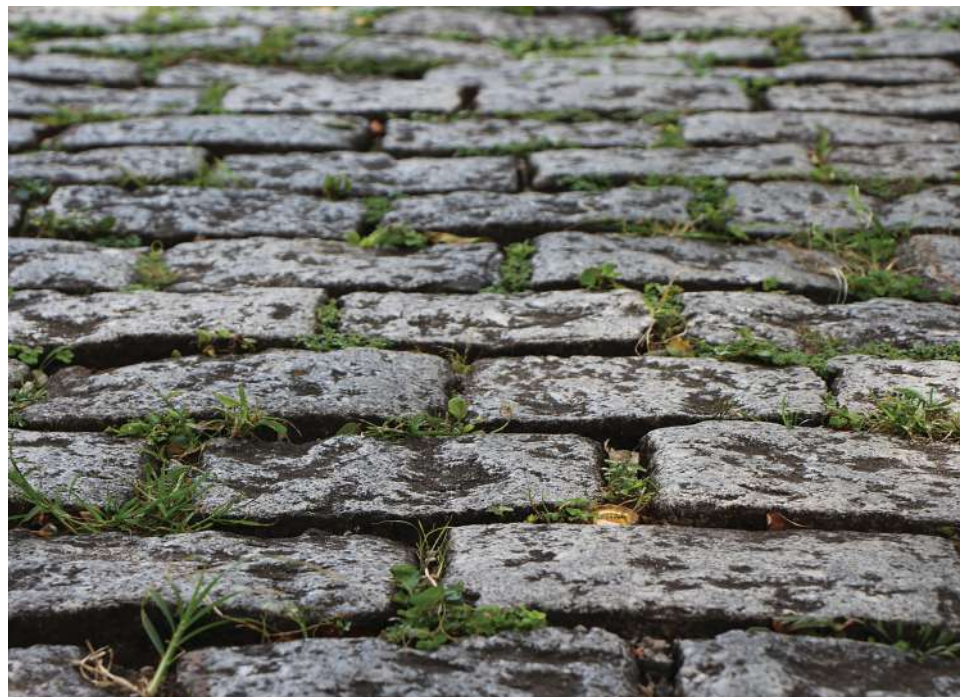
figura por figura

Nos capítulos anteriores tratou-se de construir um conteúdo que fosse capaz de ilustrar o conceito do que são vírgulas no contexto deste PGD, a partir de perambulações em São Paulo. A fotografia pareceu ser a linguagem mais apropriada para registrar as cenas, pois garantiu tanto a espontaneidade quanto a objetividade que o projeto almejava alcançar sobre o que são nossas vírgulas.

Ao mesmo tempo em que as fotografias coletadas foram espontâneas, a ponto de expressar gostos e interesses de quem as tirou, também possuíam certa objetividade, devido ao fato de serem representações fiéis que facilitam a compreensão, mesmo que superficial, do que foi retratado. Isto é, uma fotografia não terá o seu contexto, intenção e significado compreendido por todos do mesmo modo. Porém, alguns de seus elementos como, por exemplo, prédios, carros, céu, formas e cores, são identificáveis em um primeiro nível de observação. Muitas vezes, tais elementos explícitos eram os responsáveis pelo encanto que motivou a ação que resultou na imagem fotográfica, sem necessariamente possuir alguma mensagem, conceito ou característica mais implícita.

Em consequência da avaliação da banca de qualificação e das novas referências proporcionadas pela visita à exposição de Augusto de Campos, o projeto foi afastado do intuito inicial de conhecer a cidade de São Paulo, e focou-se na interpretação das fotografias; desse modo, independentemente do local onde foram tiradas, as imagens tornaram-se o aspecto central do projeto. Logo, o escopo passou a ser a leitura não-verbal delas, visando compreender o impulso por trás do ato fotográfico, a fim de distinguir o que a cena registrada carrega, visualmente ou conceitualmente, que a torna única.





A leitura não-verbal é uma maneira peculiar de ler: visão/ leitura, espécie de olhar tátil, multissensível, sinestésico. Não se ensina como ler o não-verbal. É mais um desempenho do que competência porque, sendo dinâmico, o não-verbal exige uma leitura, se não desorganizada, pelo menos sem ordem preestabelecida, convencional ou sistematizada.

(FERRARA, 2002, p.26)

Esta nova abordagem do projeto a partir da análise das imagens coletadas, foi seguida de experimentações gráficas em cujos resultados foram identificados traços de semelhança conceitual com poesias visuais.

A partir dessa constatação, as primeiras etapas do projeto foram resgatadas, pois havia uma série de textos “diagnosticando as vírgulas”, ou seja, descrevendo de forma poética as narrativas visuais das fotografias e cenas fotografadas. Nesse exercício interpretativo foi sendo percebida a potencial relação lírica entre a linguagem verbal (textos) e a não-verbal (fotografias) que o projeto apresentava. E, assim como foi notado na exposição de Augusto de Campos, a poesia visual permite formatos próprios de vincular também essas duas linguagens.

O processo, que denominamos de “diagnóstico das vírgulas”, foi cada vez mais se transformando em um estímulo que sensibilizou o olhar durante o decorrer do projeto, a ponto de gradativamente fazer com que certas características do meio urbano e social, ou pequenos detalhes das fotografias, fossem enxergados de maneira mais lírica.

É possível concluir então que a reflexão sobre as próprias vírgulas foi trazendo à tona a intencionalidade do olhar subjetivo. Entender as próprias motivações estéticas e emocionais é se preparar para não viver o cotidiano no piloto automático, aprimorando então a

própria percepção com o intuito de se atentar desde os pequenos até os grandes aspectos rotineiros, a fim de compreender as nuances do meio em que se vive e tráfegar por ele buscando uma percepção atenta, crítica ou prazerosa, não entendendo os caminhos diários como uma mera conexão entre dois pontos.

Os experimentos de poesia visual tiveram, basicamente, como objetivo traduzir estas interpretações coletadas durante o “diagnóstico das vírgulas”, evidenciando os estímulos e conceitos contidos nas imagens analisadas, ou seja, deixando mais claro o motivo pelo qual elas foram consideradas vírgulas. Neste processo, a fotografia foi usada ou como fonte de inspiração ou como elemento integrante das experimentações. Ao mergulhar nas associações vivenciadas no projeto, notou-se a possibilidade de conectar os experimentos com figuras de linguagem da língua portuguesa.

Esses artifícios da gramática associados ao conteúdo visual pareceram ter força suficiente para investigar e explorar mais o vínculo entre diferentes linguagens, como são a verbal e a não-verbal presentes na poesia visual. Um exemplo imediato seria conectar o excesso de prédios com a figura hipérbole.

Dadas a provisoriedade e a falibilidade da leitura não-verbal, é óbvio que ela não detém e não produz um saber; tal como na leitura verbal, porém, sem dúvida, ela aciona um processo de conhecimento a partir da experiência e do exercício cotidiano da sua prática: a capacidade associativa e a produção de inferências, conhecimento como interpretação.

(FERRARA, 2002, p.26)



Figuras de linguagem têm como função alterar a expressividade das mensagens enunciadas. A metáfora, uma das mais conhecidas, basicamente, emprega-se como uma substituição de um termo por outro que não possui o mesmo significado literal, porém carrega acepções semelhantes que permitem uma associação. Ou, por exemplo, a primeira figura de linguagem que surgiu no desenvolvimento do projeto durante a análise das fotografias coletadas, o eufemismo: uma maneira de “amenizar” certa ideia ou termo desagradável.

Na língua portuguesa há um grande número de figuras de linguagem porém, para o prosseguimento do projeto foram selecionadas as que eram mais citadas em diferentes exemplos e são mais popularmente conhecidas: aliteração, anacoluto, anáfora, antítese, apóstrofe, assíndeto, assonância, catacrese, elipse, eufemismo, gradação, hipérbato, hipérbole, ironia, metáfora, metonímia, onomatopeia, paradoxo, perífrase, personificação/prosopopeia, pleonismo, polissíndeto, silepse, sinestesia.

Os primeiros experimentos pendiam para uma abordagem analógica, mas que ao longo das investigações de possibilidades gráficas foram se encaminhando para o meio digital.

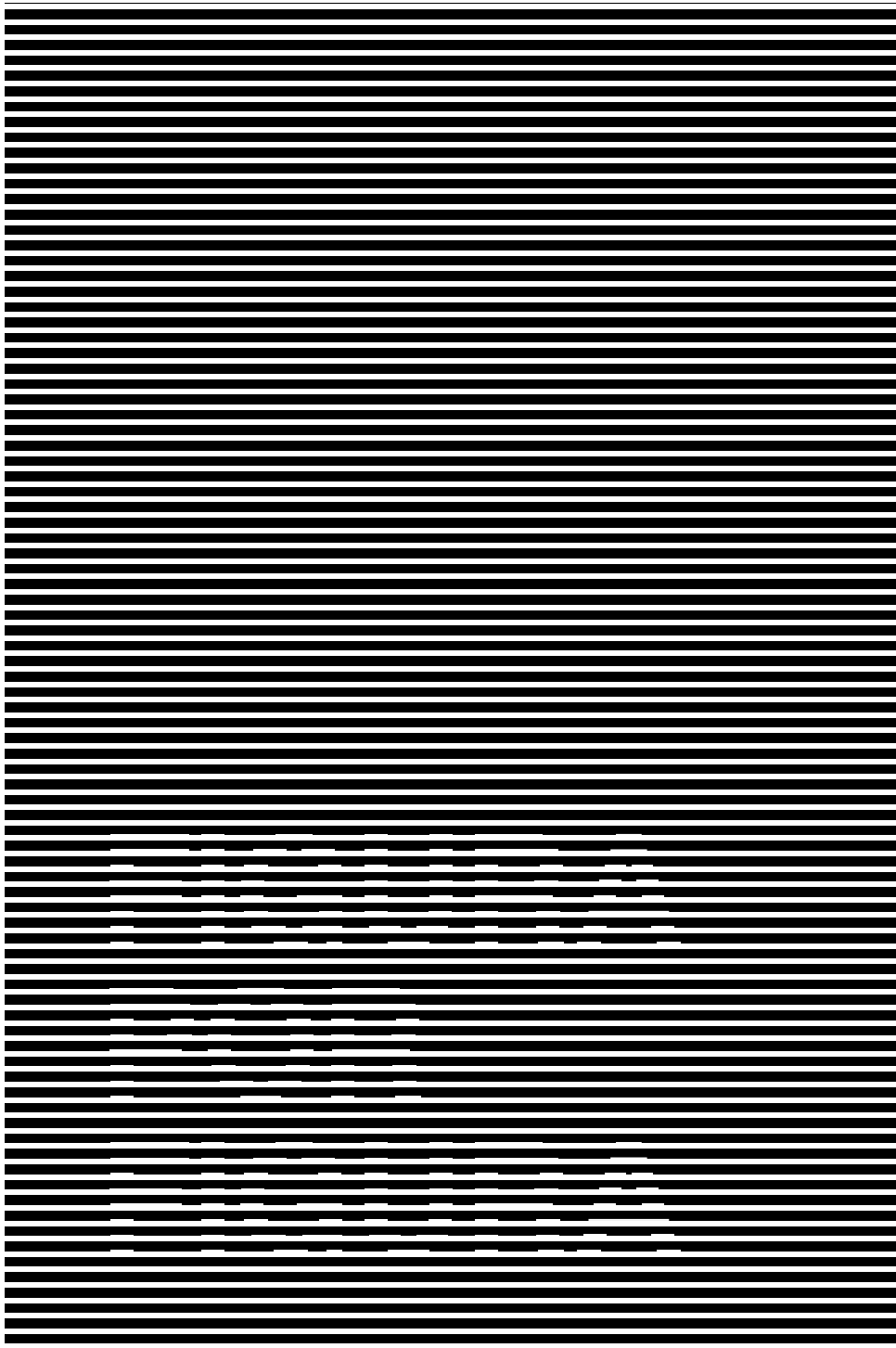
A ideia de associar imagens fotográficas com figuras de linguagem influenciou a forma como as poesias visuais passaram a ser pensadas. Realizavam-se *brainstormings* com o objetivo de debater a análise das fotografias coletadas, explorando seus conceitos até esgotar nossas possibilidades de variação sobre o mesmo tema. Desta maneira, como já era previsto, algumas ideias mostraram-se mais adequadas do

que outras. Tal adequação orientou a seleção das melhores imagens e figuras de linguagem para se experimentar graficamente e produzir o produto final do PGD.

A escolha de um livro como suporte pareceu a tendência mais natural, uma vez que poesia visual embora remeta principalmente à ideia de observação ou admiração estética, em sua essência ela deve ser lida (também de forma não-verbal) e, quando se fala sobre leitura, a associação imediata é com livros. Além disso, poetas, visuais ou não, comumente publicam suas obras em livros. O fato de dois jovens que nunca participaram, ou contribuíram para a poesia, estarem experimentando poesia visual já seria ousado demais para também fugirem da forma tradicional de se publicar este tipo de material.

Sendo assim, o livro experimental recebeu o nome de **Figura por Figura**, aproveitando da ideia de que os experimentos utilizam de figuras de linguagem para descrever figuras.

O projeto gráfico visa uma limpeza estética, como é comum em livros de poesia visual, valorizando o espaço em branco, o respiro, em meio ao peso e impacto visual, página pós página, das fotografias sangradas ou dos experimentos. E o uso da tipografia Helvetica em todos os elementos do experimento provém da constante influência da poesia concreta no projeto, uma vez que muitos poetas desta ramificação poética costumavam empregá-la em suas composições, assim como Augusto de Campos e alguns outros optavam principalmente pela Futura.



A organização de todo o conteúdo consiste em quatro pontos principais que estruturam a diagramação das dez poesias visuais finais: as fotografias inspiradoras, as definições das figuras de linguagem, as poesias visuais e os fragmentos escritos sobre cada uma delas.

Tanto as definições das figuras de linguagem quanto os fragmentos sobre as poesias visuais foram escritas com uma abordagem mais poética do que técnica, para acompanhar o cunho lírico do livro.

Com exceção da poesia visual “Hipérbole”, cada uma das poesias visuais é apresentada em três páginas duplas, sempre da mesma forma: inicialmente é exibida a fotografia inspiradora, acompanhada do nome e definição da figura de linguagem em questão, em seguida a poesia visual, e, por fim, o fragmento sobre o experimento. Toda a disposição destes elementos foi pensada visando uma “preparação” sobre cada figura de linguagem e poesia visual antes do encontro com o resultado. E os textos na última página dupla de cada experimento apenas reforçam, ou elucidam, o que foi visto.

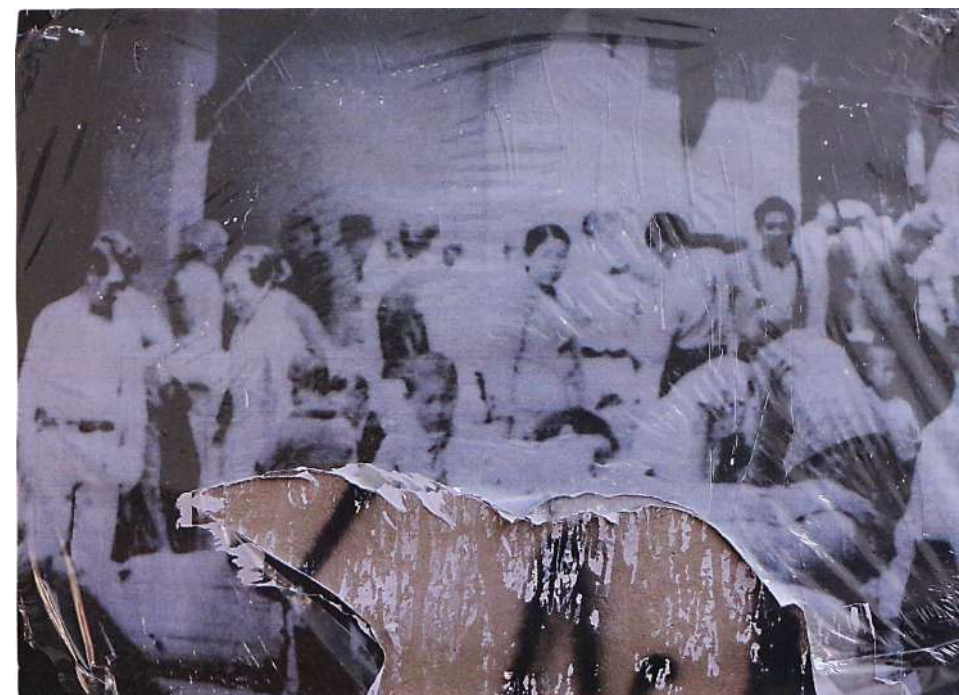
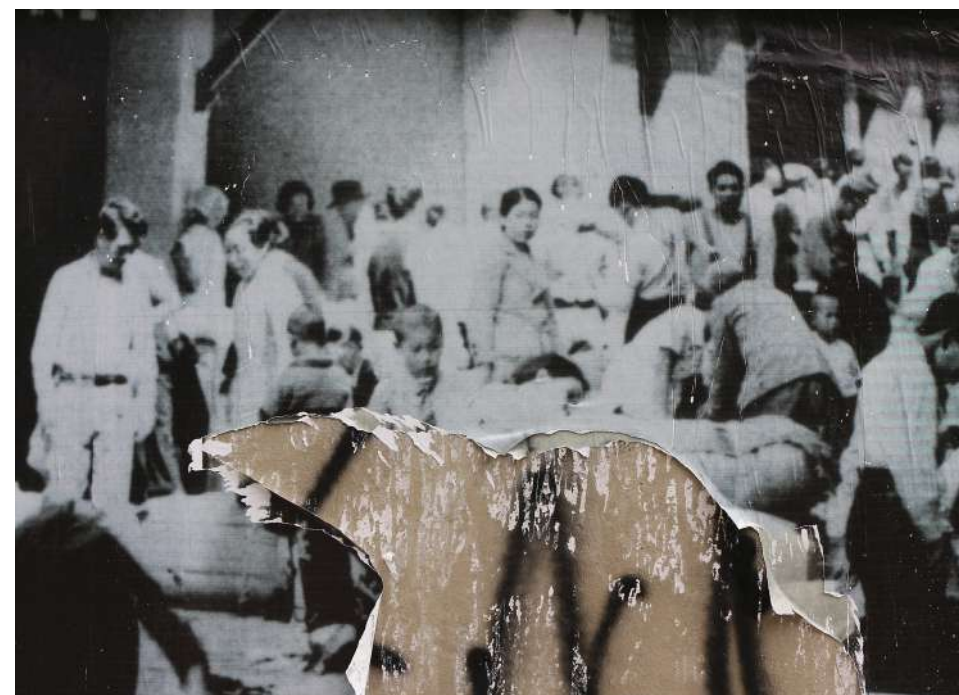
Proveniente da subjetividade, isenta de literalidade e presente no mundo lúdico – ou até mesmo poético – das associações, a metáfora está nas coisas que aludem a outras, principalmente a partir de suas semelhanças.

Metáfora — Durante o período em que foram analisadas as imagens coletadas, a fotografia da parede em frente ao Museu do Imigrante era uma das que mais encantava, pois parecia uma poesia visual por si só. Principalmente pelo fato da imagem antiga colada no muro estar descascando e revelando a modernidade que há por trás dela, como se a cidade evoluísse e desse espaço ao novo.

Essa percepção levou ao termo “ecdise”, que significa o processo pelo qual cobras trocam de pele, e serviu como uma metáfora a esse significado que a fotografia trazia, como se a cidade também trocasse de pele.

A primeira proposta desenvolvida visava reforçar esse conceito evidenciando seu entendimento. Sendo assim, a foto referência foi impressa e colada em papelão e, em seguida, encapada por um plástico rasgado na mesma região onde a imagem da parede estava descascando. Esse experimento também foi descartado por seu caráter analógico destoar de todos os outros.

Todas as outras tentativas de traduzir o conceito metafórico de ecdise em poesias visuais basearam-se principalmente na ideia de transformação, transição e mudança que o passar do tempo proporciona. Foram realizadas experimentações com tipografias de diferentes épocas, principalmente recortando as formas e controlando opacidade e gradiente de modo a representar a passagem do tempo, no caso a evolução desde a família Trajan até a Helvetica, como apresentado na página seguinte.



ECDISE

h n h n h
m m m m m
h i i i i h
l' a l' l' l' l' l'
L V L V L

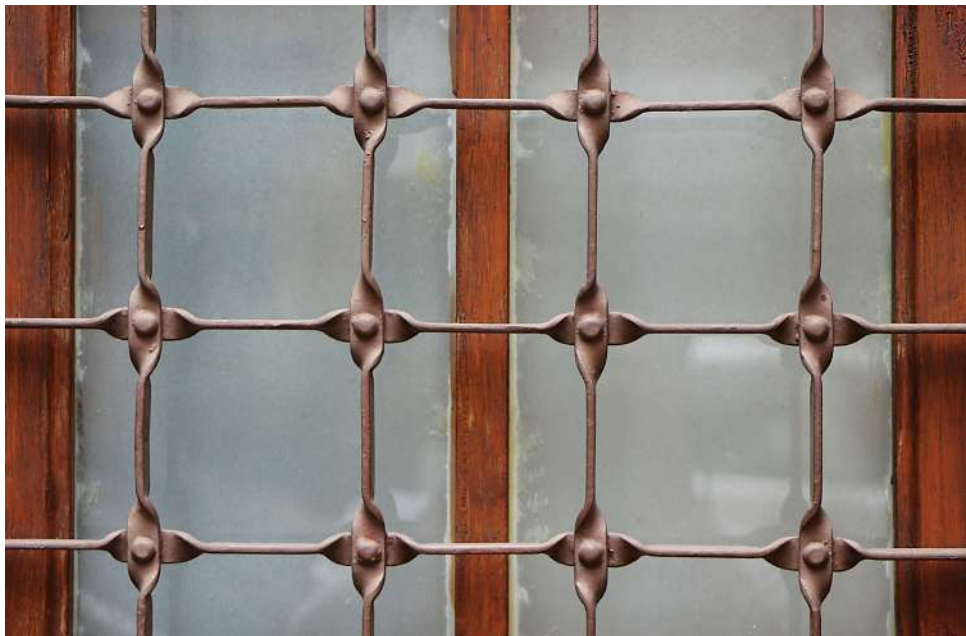
ECDISE
ECDISE
ECDISE

Todos os estudos carregam a ideia de transformação e mistura de diferentes épocas, porém foi selecionado aquele que representa de modo mais adequado a ideia de descamação, devido aos detalhes de tipografia que ficaram soltos, como se estivessem se separando e despedaçando.

ECODISE

A suavização do que é chocante à priori, abordando brandamente o desagradável, áspero ou insensível, sem alterar a sua essência. É como uma mudança de tom: o horror não tão horroroso, o perigo não tão perigoso, o repúdio não tão repugnante.

Eufemismo — Algumas fotografias de janelas nos fez refletir sobre como a “feia” sensação de insegurança é aliviada pela delicada presença de flores e ornamentos intercalados sobre a rigidez geométrica da grade. Uma dessas imagens foi utilizada como base para representação dessa necessidade “desagradável” de proteção que é suavizada por adereços “divertidos”.



O primeiro experimento surgiu de um texto produzido no período pré banca de qualificação, no qual era abordado o constante sentimento de insegurança na cidade de São Paulo camuflado por uma falsa tranquilidade. A partir da impressão desse texto em

uma página branca, foram utilizados eufemismos escritos sobre uma superfície translúcida e colada sobre os termos que deveriam ser “suavizados” neste texto original.

fecha a janela do carro, filho.

mas não tem ninguém aqui.

é ~~o melhor~~ filho. feche.

eu ~~tenho medo que se machuque~~ **EU ME PREOCUPO COM VOCÊ**.

atravessa a rua, o menino ali na frente tem ~~uma carinha de~~ **UMA CARINHA ESTRANHA** e está ~~mal vestido~~ **USANDO UMAS ROUPAS DIFERENTES**

eu não quero ser assaltado. **NUNCA SE SABE, NÉ?**

Como a maior parte de outros experimentos não foram produzidos de forma analógica, esta opção ilustrada ao lado mostrou-se desvinculada da identidade que estava sendo produzido; ela foi deixada de lado ao mesmo tempo em que se desenvolviam experimentações digitais.

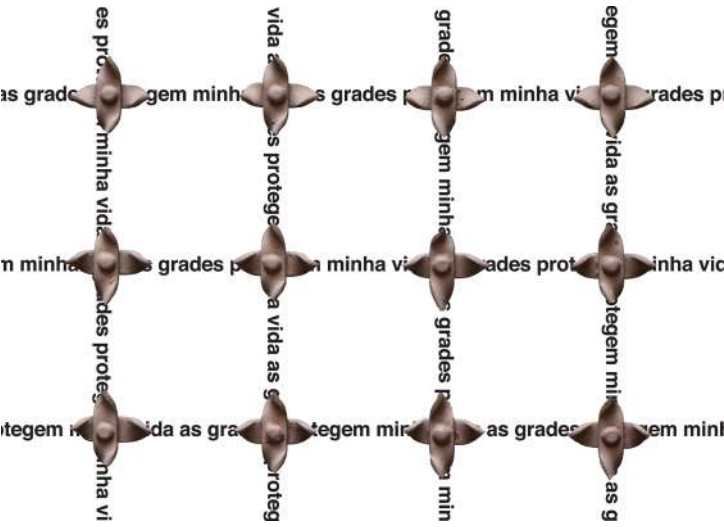
As outras composições sobre o conceito de eufemismo focavam na utilização de poucas palavras, aproveitando principalmente variações das frases “que as flores enfeitem minha janela” e “que as grades protejam minha vida” para fazer o contraponto entre o sentimento de insegurança em sua forma mais hostil, e a sua amenização a partir de eufemismos.

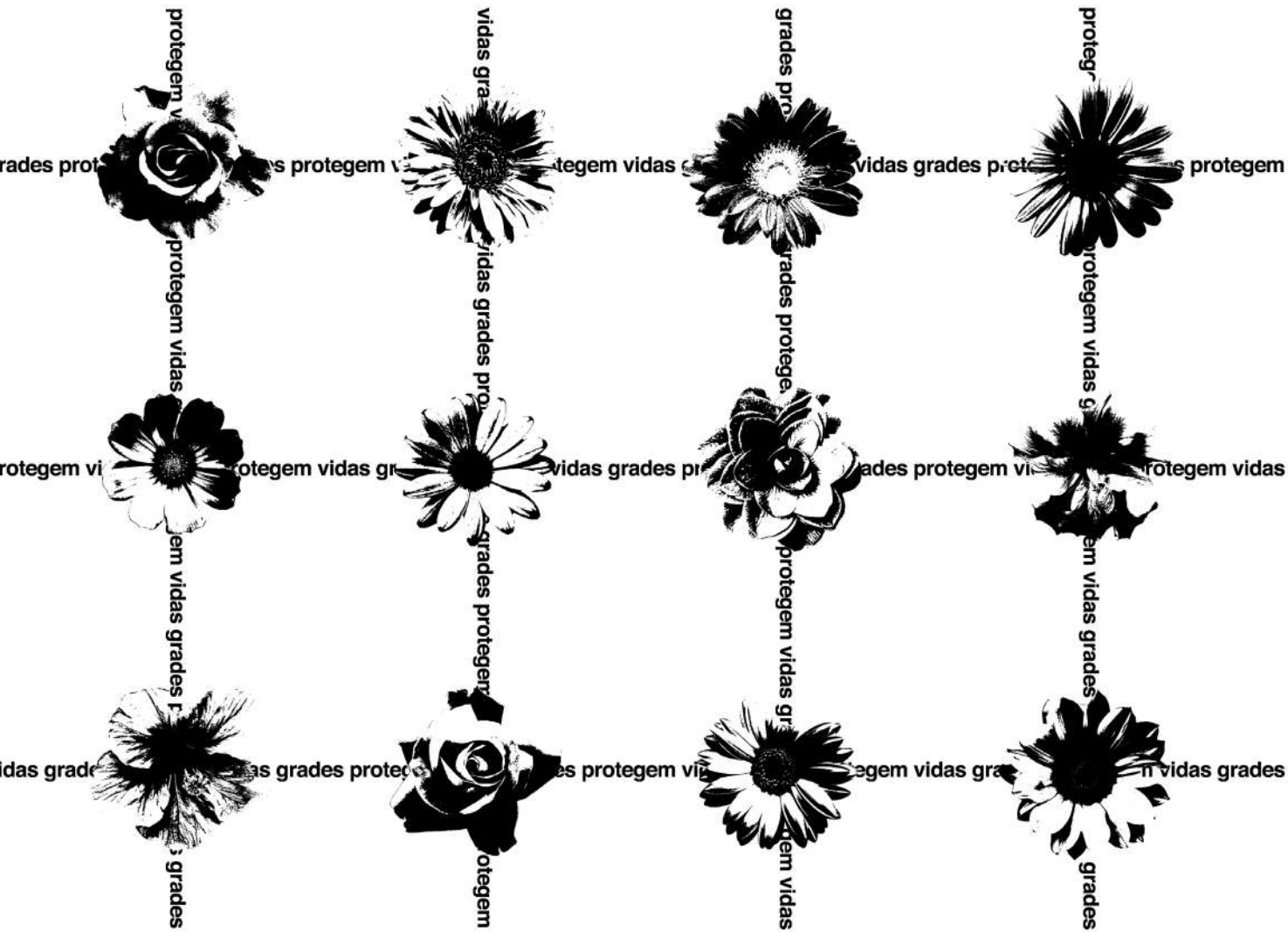
Por exemplo, no caso em que a frase em preto aparenta estar derretendo e cobrindo a “indelicada” frase em tipografia branca, fantasmagórica, que representa o sentimento de insegurança. Como se o eufemismo levemente encobrisse a realidade nua e crua.



Visando aproveitar também da fotografia uma das soluções foi o uso do adorno floral da grade presente na janela para representar de modo literal a ideia “que as flores enfeitem a minha janela”, sendo assim é como se a realidade “feia” fosse abafada pelas “belas” flores da grade. Este são dois dos exemplos de experimento no qual o texto escrito é interpolado com

elementos não-verbais, como é comumente notado nas poesias visuais.





E, por fim, foi utilizada a estrutura da fotografia para alinhar novos elementos. A grade foi toda substituída por repetições da frase “grades protegem vidas”, e as flores de ferro foram substituídas por flores reais – reforçando a imagem do enfeite agradável cobrindo o aspecto rude das grades – mas ainda assim com um aspecto intrincado, pois os eufemismos no geral não são claros.

A amplificação de uma ideia intensificando detalhes e particularidades. O exagero intencional, dramatizando ou enfatizando conceitos e expressões.

Hipérbole — Diversas das fotografias coletadas se encaixavam na definição de hipérbole, pois a ideia de excesso é facilmente notada em aspectos comuns como a quantidade exacerbada de prédios, carros e pessoas, ou de forma menos óbvia, na própria sinalização, como é o caso da principal fotografia que guiou os experimentos desta figura de linguagem.

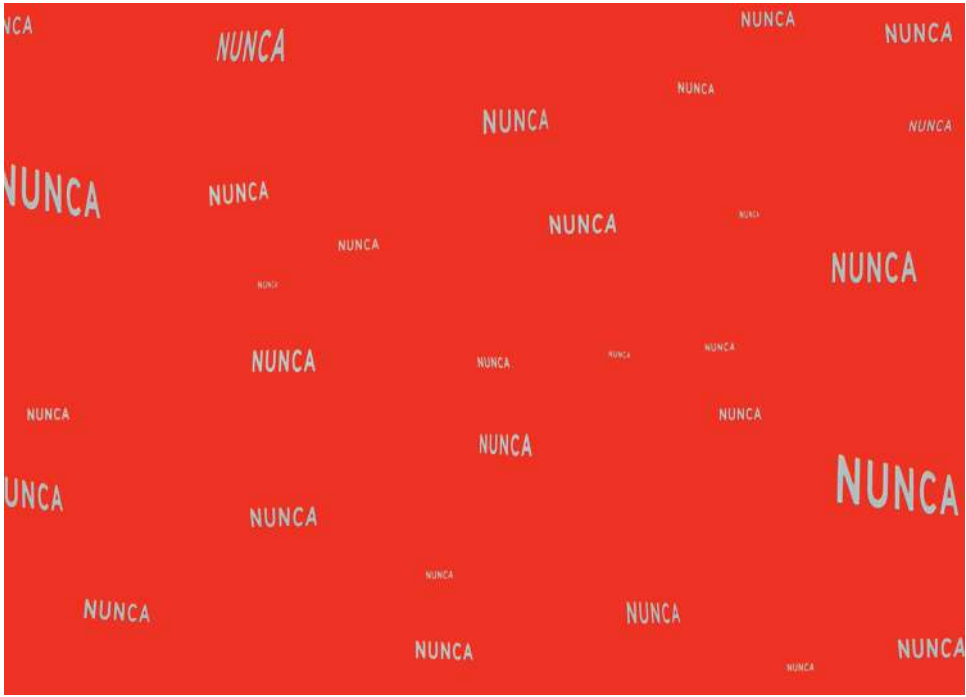
Durante o processo de “diagnóstico das vírgulas”, já foram identificadas algumas características desta fotografia como a quantidade excessiva de placas, semáforos, informações verbais de impedimento e consequentemente um acúmulo da cor vermelha presente naquele ângulo retratado pelo clique na avenida Brigadeiro Luís Antônio, no bairro da Bela Vista.



Sendo assim, como a hipérbole consiste em exagerar uma ideia intencionalmente, a proposta de apresentar de maneira ainda mais expressiva a nossa percepção da quantidade de sinalizações, avisos e restrições encontradas na fotografia original, associava-se com essa figura de linguagem.

Uma das primeiras tentativas de desenvolver este experimento foi apenas replicando a quantidade de sinalizações na fotografia, porém essa solução não assinalava também a sensação de aumento constante de alertas, ou impedimentos, sentida ao passear pela região. A solução adotada foi uma gradação de sinalizações entre a imagem original e a completamente “poluída”.

O desafio para a inclusão dessa solução foi o modo de apresentá-lo no produto final, pois outras figuras de linguagem ocupam somente uma ou duas folhas, e a noção de hipérbole, demandava cinco composições diferentes que perderiam a força caso não houvesse destaque suficiente na transformação de certos detalhes da cena. Além disso, o interessante sobre a mancha vermelha seria o fato desta ser uma surpresa para o final, como se representasse um limite atingido de sinalizações. Durante a busca por uma solução para este impasse de como dispor a sequência poética na superfície das páginas do livro, foi constatado que a solução do problema estava no próprio problema, uma vez que a definição de hipérbole por si só já justificaria o excesso de páginas, em relação às outras figuras de linguagem.



As diferentes sensações percebidas pelos órgãos dos sentidos humanos, o visual com o auditivo, o tátil com o olfativo, ou até mesmo a mescla entre eles todos na representação integrada.

Sinestesia — As fotografias mais inspiradoras em relação a esta figura de linguagem foram aquelas que continham emaranhados de fios — característica recorrente nas paisagens vistas durante as perambulações — pois passavam a impressão de confusão tanto visual quanto auditiva, uma vez que entendia-se este emaranhado como um ruído, desvio ou quebra na mensagem original.

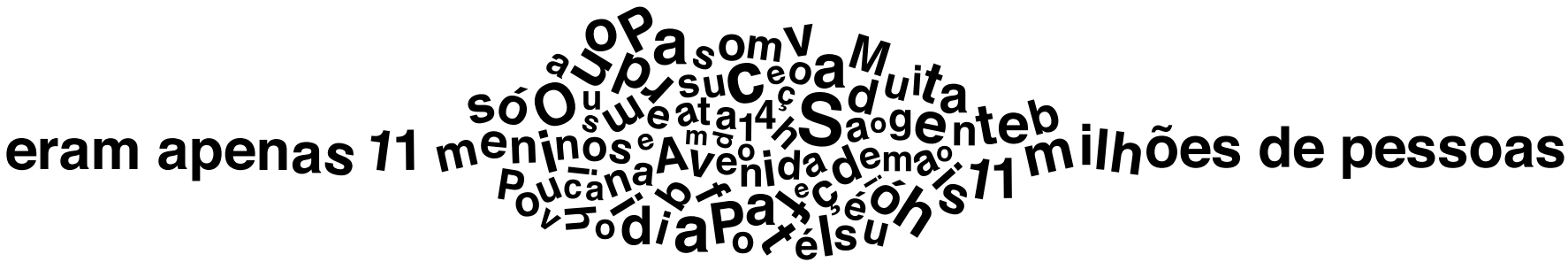


A ideia então foi desenvolver algo que remetesse à brincadeira de telefone sem fio, na qual a mensagem inicial muitas vezes chega modificada no final, devido aos problemas enfrentados durante o seu repasse.

O primeiro experimento partiu de uma fotografia com uma quantidade imensa de cabos que praticamente cobriam tudo que havia atrás. Então, para representar a ideia dos fios que não entregam corretamente o que passa por eles, foram deslocadas diferentes partes do que havia na paisagem por trás deles, deformando a imagem e complicando o seu entendimento.



Este experimento acabou por ser muito abstrato, e não representava a ideia de sinestesia claramente. Sendo assim, foi pensada uma nova maneira de representar essa corrupção na mensagem causada pelo emaranhado de fios.



Inspirado na forma de uma das imagens seleccionadas, foi posicionado um texto simulando um emissor que fala de poucas pessoas (apenas 11 meninos)

e o receptor recebe a mensagem de que na verdade eram muitas (11 milhões de pessoas).



Com o resultado obtido, notou-se que não ficava muito clara a intenção de representar também o aspecto auditivo, logo a ideia foi desmantelar as letras de forma a representar o ruído na comunicação ocorrido devido à desordem dos fios.

Opostos aproximados
valorizando os contrastes,
pois isolados não seriam
tão enfáticos.
O certo e o errado,
o tudo e o nada,
o bom e o ruim.

Antítese — A coexistência de opostos é característica comum em qualquer lugar, e no meio urbano também notou-se isso em algumas fotografias. Muito e pouco, rico e pobre, vencedor e perdedor, além de diversos outros exemplos.

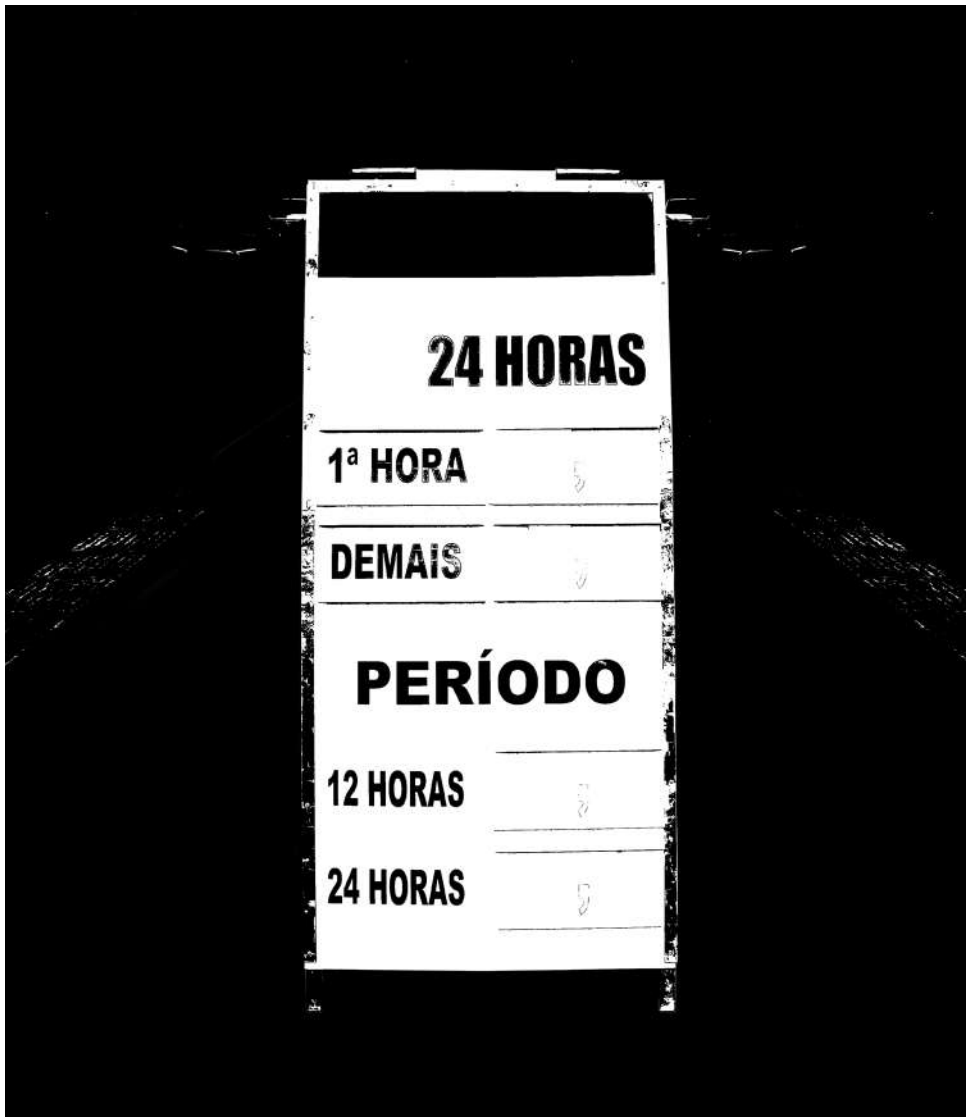
A imagem que mais aludiu a este conceito inicialmente foi a dos prédios que remetem à ideia de pódio, portanto a primeira solução foi explorar as diferenças de nível reforçadas por um jogo com a palavra “pódio”, visando formar a palavra “ódio” quando a letra “p” é coberta pelos prédios. A aproximação dos opostos se encontra no pódio — que é normalmente associado à ideia de alegria e conquista — vizinho à palavra ódio.



Mesmo já havendo uma aceitação acerca deste experimento, pareceu interessante explorar um pouco mais outras abordagens. Outra fotografia, tirada de uma placa de estacionamento na avenida Paulista, parecia uma antítese pronta, devido à presença de duas vírgulas solitárias (entendendo as vírgulas no sentido de pausa, respiro) junto de palavras que remetem à ideia de prazo e tempo, em meio a um local de extremo movimento.



Com o conceito apercebido, a primeira proposta sobre esta imagem foi de representar como as vírgulas, as pausas, perdem a importância quando a preocupação com o tempo toma conta. Isto foi representado considerando a paisagem como se toda ela tivesse sido deletada (utilizando do fundo transparente de alguns softwares gráficos para fazer a relação), e as vírgulas fossem desaparecendo gradativamente. Para reforçar a ideia de tempo, foi adicionado um efeito sépia que remete ao envelhecimento. Assim como alguns outros experimentos, este também foi descartado devido ao seu excessivo nível abstrato.



A próxima proposição, considerada mais adequada, demonstra o contraponto pausa/agitação ao cobrir, em uma das imagens, apenas as vírgulas e ressaltar as palavras relacionadas a tempo, e na outra imagem cobrir todas as palavras e ressaltar as vírgulas. Esse contraponto foi reforçado ao incluir e eliminar das fotografias o entorno das placas, pois representa mais claramente a paisagem perdendo a importância quando a preocupação com o tempo toma conta.

A construção de uma ideia a partir da distribuição paulatina de seus elementos. Evoluindo ou involuindo, crescendo ou decrescendo, de acordo com o seu significado.

Gradação — A fotografia base deste experimento foi uma das mais influentes no projeto desde o início, pois foi a partir dela que os primeiros textos interpretativos, denominados de “diagnóstico das vírgulas”, foram escritos.



O principal conceito da imagem de inspiração foi tirado da decomposição da palavra “socialista” em “solista”, devido ao fato de um senhor passar à frente do muro pichado exatamente no momento da foto, cobrindo as letras “cia”.

Todos os experimentos realizados em torno desta figura de linguagem visavam então representar esta transformação do termo de forma gradativa, fortalecendo em ordem crescente o contraponto entre as palavras “socialista” e “solista”.

Como o primeiro experimento já pareceu cumprir o objetivo desejado, foram apenas testados mínimos detalhes diferentes de posicionamento, visando uma composição que representasse a gradação e o conceito principal adequadamente.

Além disso, este experimento possuía uma estrutura similar às poesias concretas, as quais foram referência para o projeto, portanto juntamente com o experimento final de silepse, representam a influência desta vertente poética nas experimentações.

juventude socialista
e u solista
e u só listo
e u só
eu sou

A elipse está na omissão do que é óbvio ou que está subentendido, sem prejudicar a compreensão do todo, pois o contexto e suas particularidades facilitam a identificação do omitido.

Elipse — Os primeiros experimentos gráficos desta figura de linguagem trataram de omitir literalmente uma informação evidente na fotografia, por exemplo, o buraco da chave na fechadura da porta de uma casa, como se não houvesse a necessidade de trancá-la. Porém, essa solução não comunicava de forma evidente a omissão dessa informação, e era notável que não havia o nível de encanto e imprevisibilidade que uma poesia visual carrega. Por isso mostrou-se necessário experimentar novas abordagens.

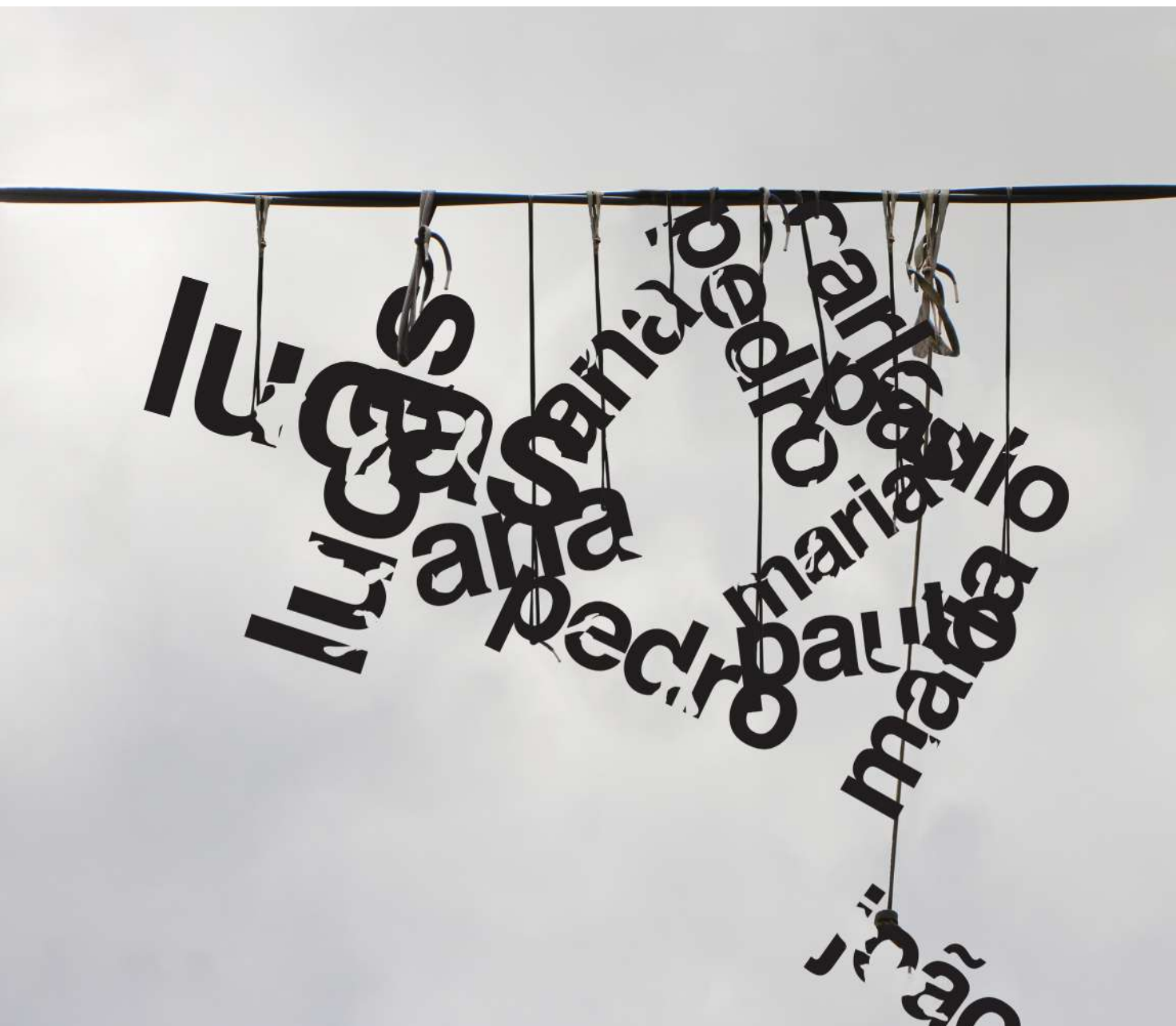




Sendo assim, a nova proposta foi substituir os tênis pendurados no fio entre os postes da Rua São Domingos, no Bixiga, pelas suas respectivas marcas escritas por extenso. Explorando então a figura de linguagem ao representar que não é necessário o tênis para remeter à lembrança de calçados pendurados na fiação, um tipo de cena que, apesar de não ser rotineira, não é incomum a ponto de nunca ter sido vista.

A partir deste experimento, também houve a tentativa de aplicação de cores sobre os textos aludindo às cores das marcas dos calçados, porém esta ideia acabou sendo descartada, pois não auxiliava na percepção de que naquele local havia um tênis e, pelo fato de estarem fora de contexto, não pareciam parte da composição.





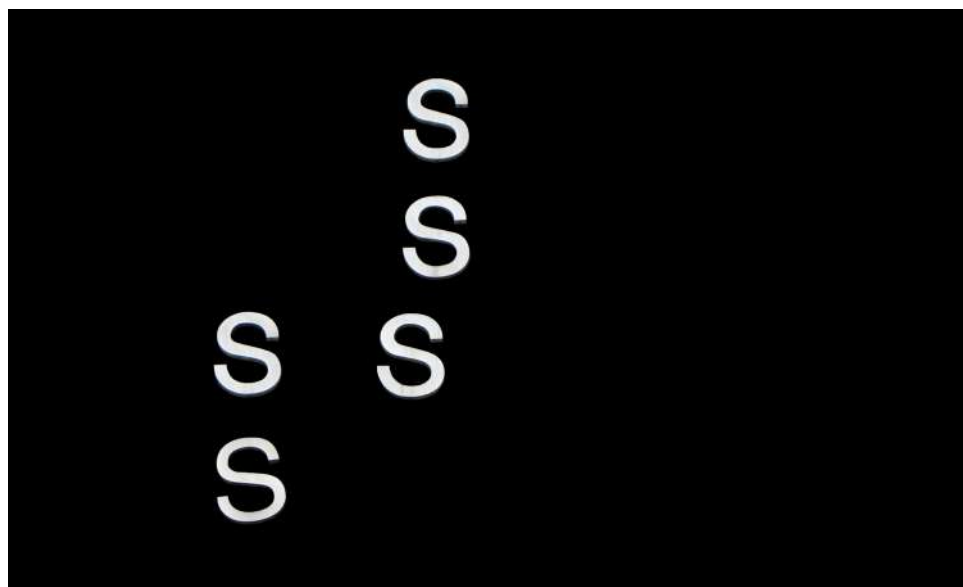
Quando o experimento descrito anteriormente já era dado como concluído para o livro, foi notado que pelo fato da marca estar escrita, não foi omitida completamente a informação de que havia algum calçado naquela fotografia. A ideia evoluiu para a substituição total das características mais marcantes de cada calçado por um nome fictício que representa a pessoa que o atirou, afinal o que ela fez, querendo ou não, foi deixar uma marca de si na paisagem.

A seguir, foram testados diferentes tamanhos e posicionamento das palavras, as quais ainda foram desconfigurados mediante corte que fazem alusão ao estado rasgado dos tênis.

A repetição de sons similares ou idênticos na expressão de uma ideia, originando um efeito sonoro paralelo ao significado.

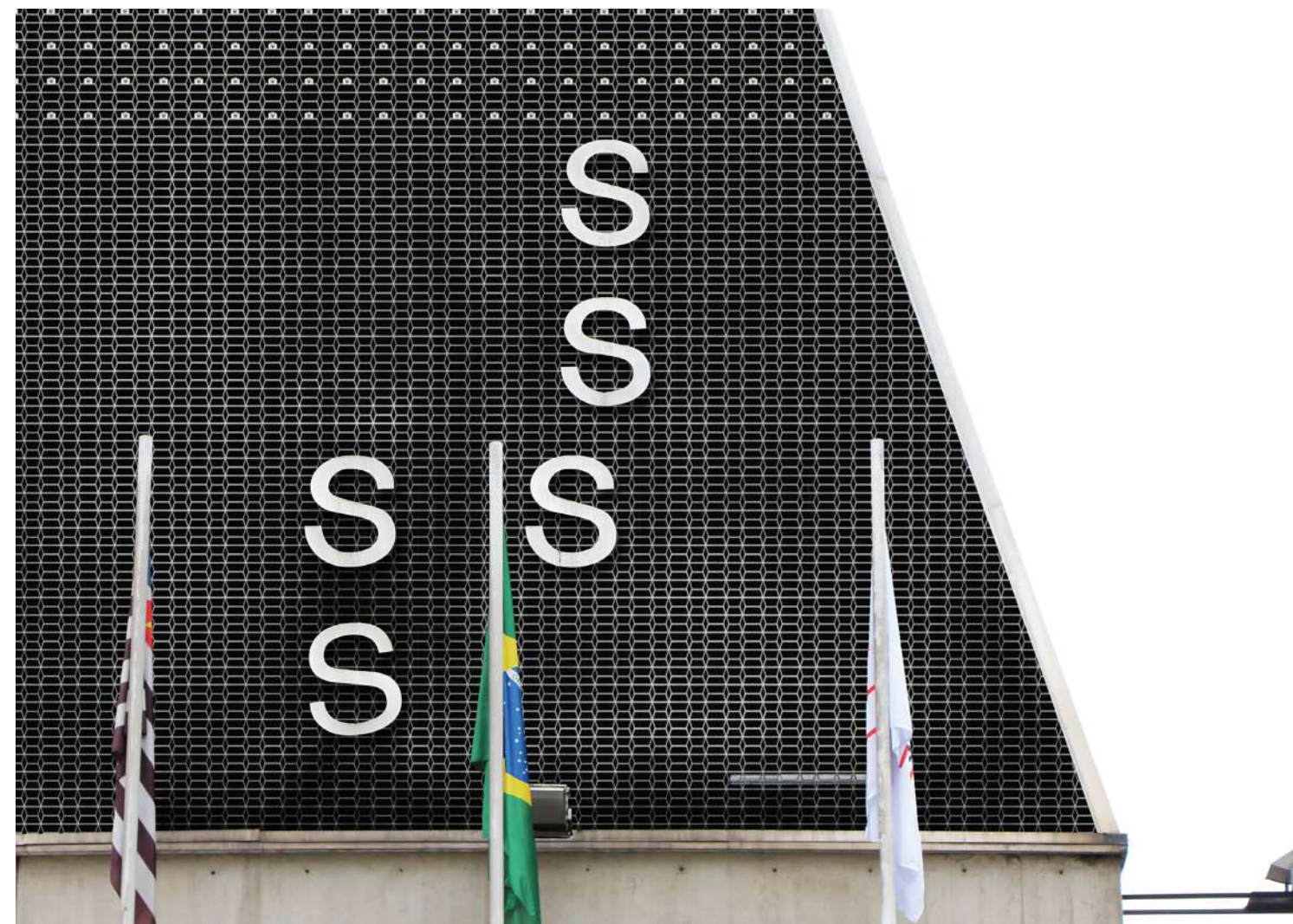
Aliteração — Durante a perambulação pelo bairro da Liberdade que terminou na avenida Paulista, o prédio da FIESP destaca-se do alinhamento das outras edificações de forma diferente, como uma seta projeta o nome das instituições que abriga. Agora, com o olhar já contaminado pelo repertório do projeto, a composição das siglas FIESP, CIESP, SESI e SENAI trouxe embutida a imediata associação com uma poesia visual em si, devido ao posicionamento das letras e o som repetido de “s”.

A primeira proposta foi de recortar a foto deixando somente as letras “s” da composição, para representar a ideia de repetição sonora. Porém com as letras fora de contexto, a poesia visual parecia muito básica, e pouco relacionada com a origem da ideia.





Sendo assim, foi utilizada a imagem original como base, e todas as letras que não eram “s” foram levemente omitidas. E, desta vez, mesmo com a origem da ideia muito clara, o conceito de aliteração ainda não era tão evidente e a composição não carregava o teor surpreendente da poesia visual.



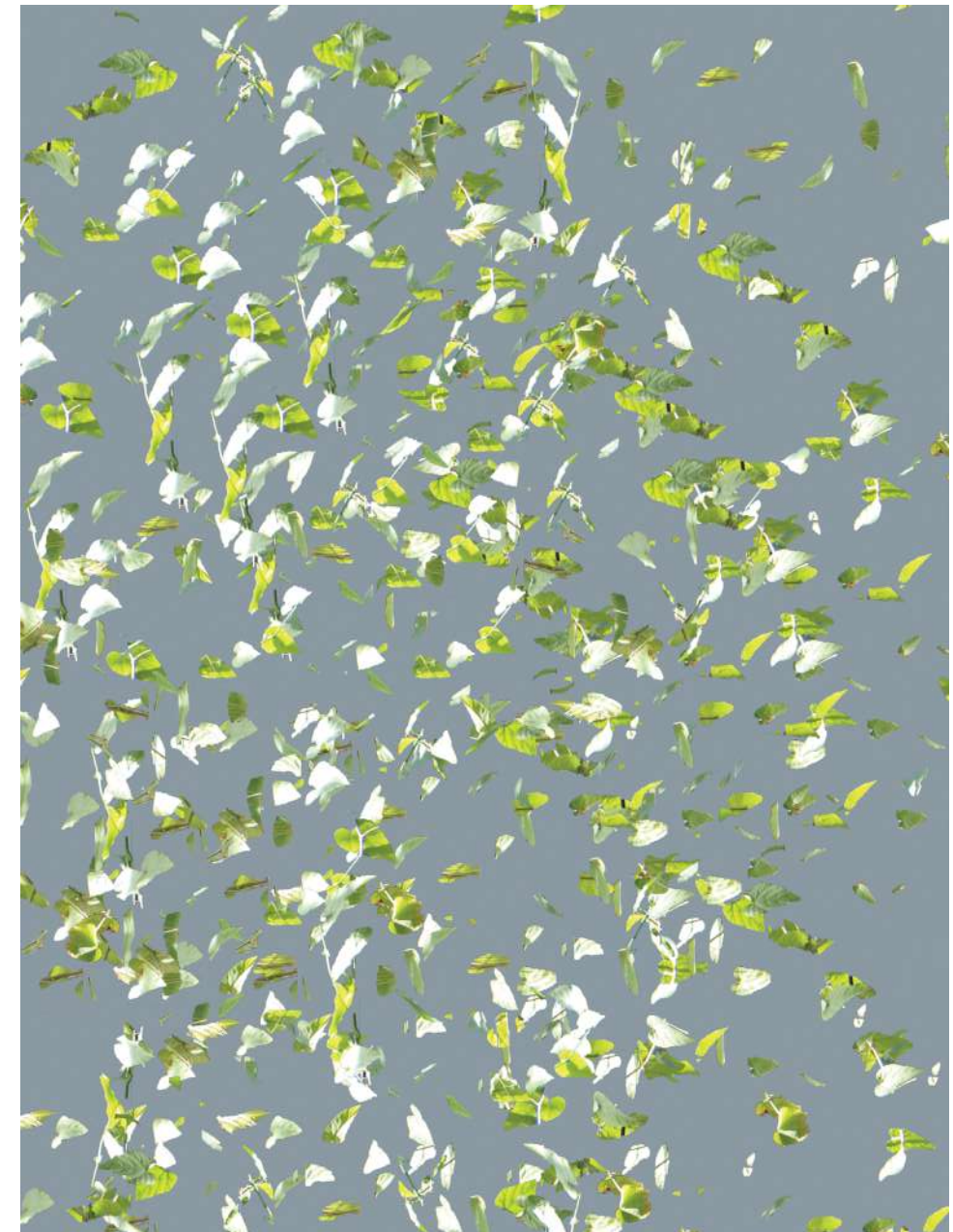


Para resolver os problemas dos experimentos anteriores, substituíram-se todas as letras por “s”, como se por este ser o som mais marcante, toda a leitura fosse contagiada por ele, além de dar um tom mais divertido, sarcástico e inesperado à composição.

Um humor sutil que não
revela sua intenção
a princípio.

Ironia — É comum ouvir opiniões de que a cidade de São Paulo é cinza, devido principalmente às construções, asfalto, grande parte dos carros pretos, brancos, prateados, cinza, ou até mesmo o céu algumas vezes encoberto. Ao mesmo tempo em que a afirmação tem base, ela é de certa forma exagerada.

O fato de que o verde “deu um jeito” de aparecer sutilmente em diversas fotografias onde a vegetação não era o objeto de interesse, pareceu algo irônico o suficiente para ser utilizado como base dos experimentos desta figura de linguagem.

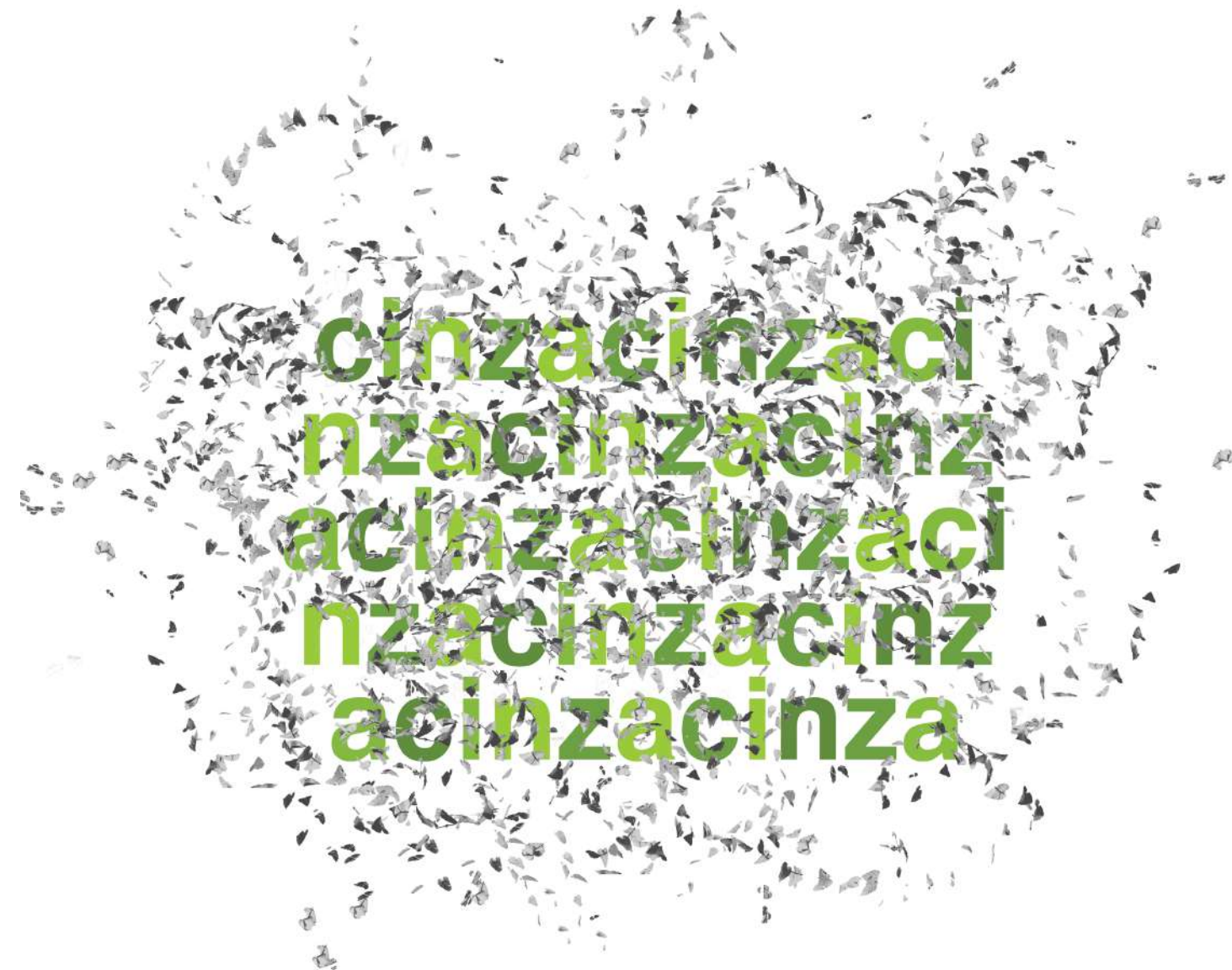


A primeira proposta de representação desta ideia partiu do recorte das plantas de uma fotografia, que, em seguida foram replicadas e posicionadas sobre um fundo cinza, praticamente ocultando-o.



Notando que esta proposta não explicitava nossa visão irônica à primeira vista, optou-se por representar o cinza verbalmente, enfatizando o humor em um tom mais sarcástico e também aproximando o verbal e o não-verbal.

Com a solução central definida, foram ainda testadas diferentes formas de posicionar e colorir os elementos, definindo diversas manchas de texto, proporção entre os elementos, paleta de cores etc.



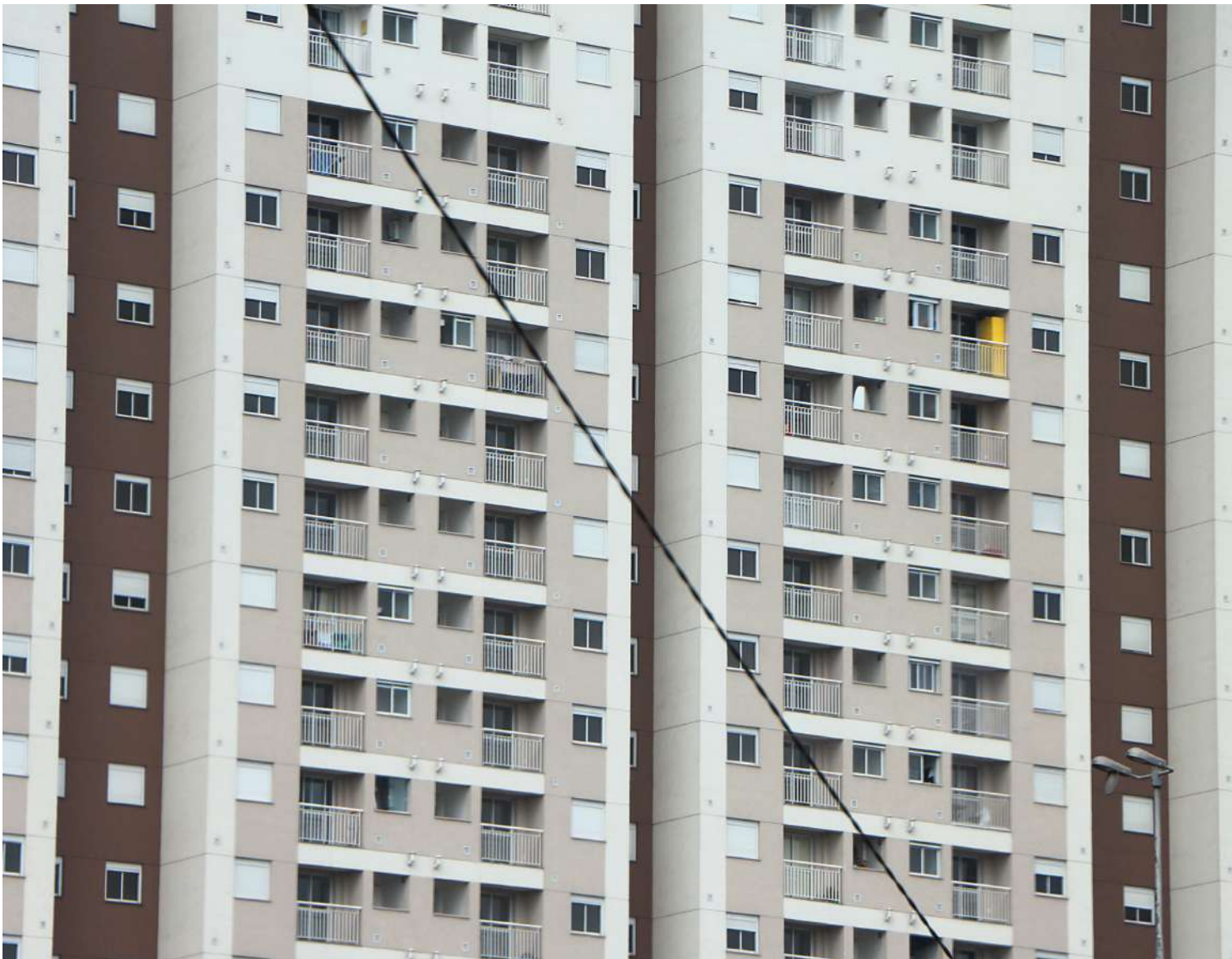
O novo resultado explora uma nova paleta de cores (invertendo o tom do texto com o da imagem), e uma maior disseminação das plantas, esparramando além do texto. Um humor sutil que define o que é a ironia.

Silepse de gênero,
número e pessoa.
Quando a concordância
gramatical se perde em
detrimento do contexto lógico,
pois o masculino é feminino,
o singular é plural e o eu é tu,
ele, nós, vós ou eles.

Silepse — A definição desta figura de linguagem parecia se refletir de alguma forma em diversas cenas fotografadas de prédios ou aglomerações de pessoas, pois estas de certa forma representam a relação entre o individual e o coletivo, quando o “nós” se torna “eu” e o “eu” se torna “nós”, dependendo do contexto.

O primeiro experimento se baseou na estrutura de alguns prédios para posicionar as palavras “nós” onde ficariam cada uma das janelas. Como se dentro da realidade de um local compartilhado, o individual (cada apartamento) se camuflasse no coletivo.

nós	nós	nós	nós	nós	nós
nós	nós	nós	nós	nós	nós
nós	nós	nós	nós	nós	nós
nós	nós	nós	nós	nós	nós
nós	nós	nós	nós	nós	nós
nós	nós	nós	nós	nós	nós
nós	nós	nós	nós	nós	nós
nós	nós	nós	nós	nós	nós
nós	nós	nós	nós	nós	nós
nós	nós	nós	nós	nós	nós





Visando uma nova abordagem sobre a relação eu e nós, de maneira menos abstrata, foi também desenvolvida uma composição com diversos verbos na primeira pessoa dando forma à palavra “nós”, porém ao contrário do primeiro experimento mais abstrato, este acabou sendo uma representação muito mais literal sobre a figura de linguagem.

Portanto, a nova solução busca pelo meio termo entre as experimentações já produzidas, ao utilizar as letras em comum de “eu” e “nós” para unificar estas palavras e ainda proporcionar a leitura de diferentes termos como “só” e “sou”, por exemplo.

E, a partir deste caminho, foram testados alguns alinhamentos diferentes e jogos de opacidade, resultando em uma poesia visual que remete à poesia concreta.

nós
sou

eu
sóu



considerações finais

O projeto **Vírgulas: idiossincrasias que cativam o olhar – Fotografia e Poesia Visual como experimentação gráfica de design** revela no subtítulo, a pretensão de experimentar o universo da fotografia a partir da exploração da poesia visual.

A banca de qualificação foi vital para o traçado dos novos rumos deste PGD que, antes possuía interesses de cunho social que não se justificaram na modalidade experimental. O interesse por conhecer a cidade de São Paulo, por exemplo, perdeu o vigor, principalmente por se mostrar como uma ideia muito pretensiosa para o curto período de tempo de estudo. O projeto foi reestruturado a começar por um recorte mais definido de seus objetivos, focando-se mais na linguagem fotográfica e sua interpretação.

A metodologia foi orientada para as diferentes execuções das imagens, não sendo mais exclusiva a ideia de conhecer as vírgulas desta cidade, ou de qualquer outra, permitindo a aplicação dela à outras formas de “viagem” não mais limitadas ao meio urbano, mas sim a qualquer lugar que possa proporcionar o contato com cenas, objetos ou qualquer outro aspecto considerado uma vírgula, a partir do repertório e gostos pessoais do fotógrafo, durante o seu trajeto.

Esta mudança de rumo, apesar de dolorosa, pareceu mais interessante com o passar do tempo, por ajudar a clarear alguns aspectos de projeto e incentivar uma real experimentação gráfica. Foi exatamente essa nova abordagem do projeto que nos aproximou à poesia visual – que veio a se tornar tão importante para este projeto –, a partir da exposição REVER de Augusto de Campos.

Ao enunciar de forma clara o novo intuito, houve uma busca por definir de maneira mais ampla e contextualizada o termo “vírgula” o qual inicialmente foi adotado de maneira intuitiva – conforme é descrito no capítulo “vírgulas?”. Para consolidar o lastro conceitual, discute-se também a relação entre a estrutura e processo criativo da poesia visual e do design, trazendo reflexões sobre a atividade do designer e a sua familiaridade com o não-verbal, no capítulo “sob as lentes do designer”.

Com a evolução do projeto, em função dos conhecimentos adquiridos a partir das leituras teóricas e da produção dos conteúdos e experimentos contemplados neste relatório, o objetivo futuro é dar continuidade a esta linha conceitual e metodológica de busca pelas próprias vírgulas, com o intuito de cada vez mais reconhecer as idiossincrasias da própria percepção e traduzi-las de modo instigante, levando também em conta as vivências tidas durante este processo.

Não desejamos que o projeto acabe por aqui, o intuito é manter a página **www.nossasvirgulas.tumblr.com** atualizada sempre com novas vírgulas, e continuar desenvolvendo livros experimentais de poesia visual inspirados nelas, conservando a ideia das associações com figuras de linguagem, mas também buscando novas abordagens e analogias, a partir da metodologia aplicada em outros contextos.



fontes de informação

BANDEIRA, Manuel. **Poesia e prosa.**
Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.f

BARROS, Lenora; BANDEIRA, João.
Grupo Noigandres. São Paulo: Cosac Naify, 2002

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara:** Nota sobre
a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEAN, Victoria; GOLDSMITH, Kenneth; MCCABE, Chris.
The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century.
Londres: Hayward Publishing, 2015

CAETANO, Mariana Eller. **A escrita icônica:**
Design gráfico, poesia visual e seus entrelaçamentos.
2008. Dissertação (Mestrado) – Artes visuais, UNESP,
São Paulo, 2008. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/87000/caetano_me_me_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
Acesso em: 28 set. 2016.

CALLEGARI, Bruna. **Catálogo Artéria 40 anos.**
Espaço Líquido, São Paulo, nov. 2015.
Disponível em: <<http://novo.espacoliquido.com.br/portfolio/publicacoes/arteria-40-anos-catalogo/>>
Acesso em: 13 nov. 2016.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de;
PIGNATARI, Décio. **Noigandres 4.** São Paulo: Edição
dos Autores, 1958.

_____. **Teoria da poesia concreta.**
São Paulo: Livraria Duas cidades, 1975.

CANEVACCI, Massimo. **A Cidade Polifônica:**
ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana.
2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CASTRO, E.M. de Melo e. **O Fim visual do século XX.**
São Paulo: EDUSP, 1993.

DANTAS, Ercília Bittencourt. **Poesia:** uma experiência
com oficinas. Rio de Janeiro, v.3, n.1, jun. 2013.
Disponível em: <<http://apl.unisuam.edu.br/revistas/index.php/cadernosunisuaam/article/view/412>>
Acesso em: 28 out. 2016.

ELIMELIAH, Craig. **Art Vs. Design.** Site Aiga, 13 jan.
2006. Disponível em: <<http://www.aiga.org/art-vs-design/>>
Acesso em: 29 abr. 2016.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Leitura sem palavras.**
São Paulo: Editoria Ática, 2002

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta.**
São Paulo: Hucitec, 1985.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua
portuguesa.** 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009

MARTINS, Priscilla Guimarães. **O design gráfico na
poesia concreta e a poesia concreta no design
gráfico.** Infodesign, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 42-48. 2009.
Disponível em: <<https://www.infodesign.org.br/infodesign/article/view/78>>
Acesso em: 23 set. 2016.

MENEZES, Philadelpho. **I Mostra Internacional de
Poesia Visual.** São Paulo: Editora Ética, 1988

_____. **Roteiro de leitura:** Poesia
concreta e visual. São Paulo: Editoria Ática, 1998

MUNARI, Bruno. **Artista e designer.**
São Paulo: 70, 2004.

MUNARI, Bruno. **Design e Comunicação Visual**. São Paulo: Martins, 1997

NETTO, J. Teixeira Coelho. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980

REIS, Amélia Paes Vieira. **Design concretista**: Um estudo das relações entre o design gráfico, a poesia e as artes plásticas concretistas no Brasil, de 1950 a 1964. 2005. Dissertação (Mestrado) – Design, PUC, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/7711/7711_5.PDF> Acesso em: 15 out. 2016.

TV Cultura. **A poética de Philadelpho Menezes**. 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vb8FI2X6wCQ>> Acesso em: 25 out. 2016.

WHEELER, Alina. **Design de identidade de marca**. São Paulo: Bookman Editora, 2012.

XAVIER, Henrique Piccinato. **A evolução da poesia visual**: da Grécia Antiga aos infopoemas. ECA-USP, São Paulo, v. 29, n. 17. 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65551/68164>> Acesso em: 15 set. 2016.

Anatol Knotek
<<http://visual-poetry.tumblr.com>>
Acesso em: 18 out. 2016.

Antonio Miranda
<<http://www.antonimiranda.com.br>>
Acesso em: 25 abr. 2016.

Cidade de São Paulo
<www.cidadedesapaulo.com/sp/br/o-que-visitar/atrativos/pontos-turisticos>
Acesso em: 04 abr. 2016.

Figuras de linguagem
<<http://www.figurasdelinguagem.com>>
Acesso em: 03 ago. 2016.

Folha de São Paulo
<www.folha.uol.com.br/saopaulo/2016/04/1758610-guia-turistico-de-lugares-dificeis-propoe-mostrar-conflitos-de-sao-paulo.shtml>
Acesso em: 13 mai. 2016.

IHU On-line
<www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4565&secao=399>
Acesso em: 15 mai. 2016.

Info escola
<<http://www.infoescola.com/portugues/figuras-de-linguagem>>
Acesso em: 05 jun. 2016.

James Hoff
<<http://james-hoff.com>>
Acesso em: 17 nov. 2016

Ji Lee

<<http://pleaseenjoy.com>>

Acesso em: 15 set. 2016.

Paulo Fridman

<www.paulofridman.com/retratosfalantes/sobre-a-exposicao>

Acesso em: 13 mai. 2016.

Poesia concreta

<<http://www.poesiaconcreta.com/poetas.php>>

Acesso em: 16 set. 2016.

Só português

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

Acesso em: 30 mai. 2016.

Typeroom

<<http://www.typeroom.eu/article/twenty-things-you-must-know-about-concrete-and-visual-poetry>>

Acesso em: 25 out. 2016.

UOL

<<http://portugues.uol.com.br/literatura/diferencas-entre-poesia-poema-soneto.html>>

Acesso em: 21 ago. 2016.