

ANA PAULA APARECIDA CAIXETA

**A PALAVRA-IMAGEM EM *JORNAL DOBRABIL*, DE GLAUCO  
MATTOSO**

BRASÍLIA

2011

ANA PAULA APARECIDA CAIXETA

**A PALAVRA-IMAGEM EM *JORNAL DOBRABIL*, DE GLAUCO  
MATTOSO**

Trabalho de conclusão de curso de Artes Plásticas, habilitação em Licenciatura, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dra. Elisa Martinez.

BRASÍLIA

2011

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	04
1. GLAUCO MATTOSO E O PANFLETO DA ANTIDIAGRAMAÇÃO	06
2. DAS ILUMINURAS AOS <i>CALIGRAMMAS</i> DE APOLLINAIRE	14
<b>2.1. A arte de iluminar</b>	14
<b>2.2. Tipografia</b>	16
<b>2.3. Mallarmé - Um lance de dados</b>	18
<b>2.4. Apollinaire e o Caligrama</b>	19
3. OS <i>ISMOS</i> DE LÁ E DE CÁ: DADAÍSMO E MODERNISMO	22
<b>3.1. A antiarte dadaísta</b>	22
<b>3.2. Modernismo: um Brasil de <i>tupiniks</i></b>	25
3.2.1. <i>Klaxon!</i>	26
3.2.2. Um manifesto, uma revista: <i>Antropofagia</i>	28
4. POESIA CONCRETA OU CONCRETO POÉTICO	32
<b>4.1. Concretismo</b>	32
<b>4.2. Neoconcretismo</b>	34
<b>4.3. Arte Postal</b>	35
<b>4.4. A palavra-imagem em <i>JORNAL DOBRABIL</i></b>	37
5. PROPOSTA DE ENSINO: ENTENDENDO A RELAÇÃO PALAVRA-IMAGEM NAS ARTES VISUAIS	43
CONCLUSÃO	50
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	52

## INTRODUÇÃO

Nossa proposta de trabalho consiste em trazer, para o universo das Artes Visuais, um artista ainda pouco comentado academicamente, tanto no campo da literatura como em outras áreas do conhecimento. Trata-se de um autor brasileiro em atividade desde a década de 70. Seu nome é Pedro José Ferreira da Silva, automeado de Glauco Mattoso. O pseudônimo não surge ao acaso. Portador de glaucoma, Mattoso ficou cego aos 40 anos e, por escárnio próprio, adotou esse nome pelo qual é conhecido atualmente.

É um artista um tanto quanto diferente. Acreditamos que traga uma estética própria, provinda de um gosto particular seu, que o leva à escrita fescenina e escarnekedora, herdada, principalmente, de Marquês de Sade, Masoch, Bocage e Gregório de Matos.

A obra mattosiana apresenta-se dividida em duas fases: visual e cega. Enquanto enxergava, escreveu várias obras, entre as quais se destaca o *JORNAL DOBRABIL* que, aqui, é tomado como o objeto da pesquisa. Essa obra, segundo o autor, pretende ser uma aproximação da *Revista de Antropofagia*, criada por Oswald de Andrade em 1928. Aqui, trouxemos essa revista bem como *Klaxon* para fazer uma breve demonstração dos caminhos pelos quais Glauco Mattoso enveredou durante a escrita do *JD*.

A escolha do nosso objeto não veio aleatoriamente. *JORNAL DOBRABIL* é uma amostra de extrapolação do campo semântico lingüístico que vai se fixar numa linguagem visual. Essa perspectiva é bem conhecida como poesia concreta, palavra-imagem, poema-visual, etc. Sabe-se que há uma relação antiga entre essas linguagens e suas respectivas origens: Literatura e Artes Plásticas. Contudo, a proposta aqui não é prosseguir, com um estudo minucioso, essa relação, mas sim, afirmar, a partir dela, a obra criada por Glauco Mattoso como objeto artístico.

Partimos da própria obra para, conseguinte, trazer, aliada a ela, um percurso histórico que nos apóia quanto à nossa hipótese acima comentada. Glauco Mattoso, criador do *JORNAL DOBRABIL*, folhetim que circulou entre 1977 a 1981, é o autor estudado, sustentando nossa aproximação entre Literatura e Artes Visuais.

No decorrer do trabalho, abordamos o trajeto da palavra à imagem. Autores como Mallarmé e Apollinaire estão citados, dando sustentabilidade na nossa necessidade de aproximação entre as duas linguagens aqui expostas. Portanto, fica claro

que esse estudo nada mais é que uma apresentação de Glauco Mattoso, a partir do *JORNAL DOBRABIL*, como um artista visual. Ele conseguiu sair da conhecida arte postal da década de 1970 e trazer à tona um trabalho mais consistente, provocativo e, ao mesmo tempo, imagético. Porém, deixamos claro que nossa intenção não é comparar, hierarquizando obras, artistas, criações. Pretendemos apenas apresentar um autor que, por meio do escárnio, de modo contundente e audacioso, brincou com a relação palavra-imagem. Espera-se, com isso, persistir na idéia da hibridação de linguagens, já existente no Cubismo e Dadaísmo e presente até os dias atuais.

O trabalho está dividido em cinco capítulos. No capítulo 1, intitulado “Glauco Mattoso e o panfleto da *antidiagramação*”, introduzimos Glauco Mattoso, autor fundamental em toda nossa pesquisa. Apresentamos também o folheto *JORNAL DOBRABIL* e a repercussão que ele obteve em relação à construção tipográfica do autor.

Em seguida, o capítulo 2, “Das iluminuras aos Caligrammas de Apollinaire”, faz o trajeto da palavra, partindo de um curto estudo sobre iluminuras e a história da tipografia até a palavra-imagem presente em Mallarmé e Apollinaire.

No terceiro capítulo, “Os Ismos de lá e de cá: Dadaísmo e Modernismo”, continuamos com uma análise da palavra-imagem, trazendo o Dadaísmo como grande influenciador da proposta modernista brasileira, partindo da *Revista de Antropofagia e Klaxon – Mensário de Arte Moderna*.

Logo mais, em “A poesia concreta ou concreto poético”, o capítulo 4 apresenta um breve levantamento da palavra-imagem no Concretismo, Neoconcretismo e Arte-postal, até chegar ao *JORNAL DOBRABIL*.

Já no quinto e último capítulo, trouxemos uma proposta de ensino simplificada da relação entre palavra e imagem a partir dos estudos apresentados nessa pesquisa.

## 1. GLAUCO MATTOSO E O PANFLETO DA *ANTIDIAGRAMAÇÃO*<sup>1</sup>

*DOBRABIL não é o que quer dizer mas  
sim dizer o que quer. Sem dobrar a língua  
mas desdobrando o idioma.*

*Pedro o Podre*

Glauco Mattoso, poeta, é sonetista, ensaísta, ficcionista, saudosista, podolatrista, masoquista, anarquista, desenhista, subversivista. Glauco Mattoso é artista por direito e uso fiel dos numerosos sufixos *-ista*.

É difícil, mesmo em um trabalho acadêmico, falar de Glauco Mattoso ignorando adjetivações. Ao caracterizá-lo, essa brincadeira retoma a visão que o autor tem de si mesmo e a de como é mencionado por seus poucos comentadores. Quem já o conhece, entenderá a quantidade de rótulos postulados ao artista.

Pedro José Ferreira da Silva ficou conhecido, por escárnio próprio, de Glauco Mattoso, devido ao problema congênito: glaucoma - que o levaria à escuridão visual logo em seguida. Podólotra<sup>2</sup> (fetiche cujo desejo se concentra nos pés), desde seus miúdos cinco anos, já se desviava dos padrões popularmente morais da infância e se encaixava no rol dos pervertidos à sociedade. Brincava de “lambe-pés”, característica que veio por defini-lo e diferenciá-lo, futuramente, no meio artístico.

Destaca-se por ser sucessor de intrépidos literatos como Bocage e Gregório de Matos, Boccaccio e Apollinaire, Sade e Masoch. Tem sua obra dividida em duas fases: visual e cega. Na fase visual, GM se dedicou à produções que ultrapassavam a palavra como signo, passando-a a objeto. Brincava com a tipografia, a poesia visual, a palavra-imagem. Ele explica que era uma maneira de valorizar cada instante da sua visão, já que era certo que esta acabaria em breve.

Em 1977 criou o *JORNAL DOBRABIL* (figura 1), folheto dobrável, datilografado, de linguagem provocativa. Por meio da própria escrita, reivindica

---

<sup>1</sup> Neste primeiro momento, traz-se alguns fragmentos que retomam a discussão apreendida no projeto de mestrado entregue à banca do Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília e apresentado no III Colóquio da Pós-Graduação em Letras da UNESP-Assis, cujo título é “O escárnio nas aventuras de um tarado por pés – Estudo epistemológico em *Manual do podólotra amador*, de Glauco Mattoso”. O projeto está em desenvolvimento sob orientação do Professor Dr. Wilton Barroso Filho.

<sup>2</sup> Segundo Glauco Mattoso, o termo *podólotra* é por ele escolhido por ser o que maior define essa condição, seguindo uma etimologia grega, sem ser confundido com pedófilo - já que o termo comum é pedolatria.

liberdade de expressão, expansão de idéias e de sensações. Tais elementos que caracterizam o folheto o inscrevem na perspectiva de uma configuração ao tropicalismo, à antropofagia e à marginalidade<sup>3</sup>. Essa configuração pode ser entendida, de acordo com Hilda Lontra em *A forma da festa – tropicalismo: a explosão e seus estilhaços* (2000, p.46), como representação de vertentes que expõem as assincronias do país de uma maneira antropofágica, já que denunciavam “por meio da carnavalização, recurso temático capaz de relativizar os fatos de um contexto”.



Figura 1. Jornal Dobrabil (edição fac-similar) – 1ª edição (1981) e 2ª edição (2001)

Mattoso estava fadado a um futuro sem cores. Isso não o privou de criações exorbitantes e visualmente curiosas. Nessa fase dita como “visual”, o poeta dedicou-se a escritos datilografados ou, como gosta de mencionar: *dactylografados*. Tais produções eram de caráter provocativo, crítico, poético e parodístico. A idéia era “cutucar” onde mais doía no público. Não que ele se interessasse se haveria ou não um público. Mattoso construía, enviava, amostrava, cuspiam. Quem acolhia já era outra questão que não mais suscitava ao artista.

Cursou biblioteconomia e letras. Na década de 70 agrupou-se ao que chamavam de "poetas marginais", resistentes à cultura e ditadura militar. Foi nesse período que

<sup>3</sup> Glauco Mattoso informa na apresentação do *JORNAL DOBRABIL* que sua literatura sofre grande influência dos autores citados acima bem como da antropofagia oswaldiana, da literatura marginal e do tropicalismo.

editou o *fanatic magazine* ou *fanzine*<sup>4</sup> *JORNAL DOBRABIL*. A idéia era fazer um trocadilho com o *Jornal do Brasil*. Publicação de formato dobrável, o “papeluxo” satírico deu início à valiosa colaboração aos diversos órgãos da imprensa alternativa como o conhecido *O Pasquim*<sup>5</sup> e o tablóide gay, chamado *Lampião* - além de revistas literárias e periódicos como o *Suplemento da Tribuna*, *Escrita*, *Inéditos* e *Ficção*.<sup>6</sup>

O jornal criado por Mattoso tem como colaborador principal, seu heterônimo, Pedro o Podre. Nas publicações, o autor se divide entre essas duas personalidades, em que Pedro é, notadamente, o mais ousado. Abaixo, uma imagem da edição do *JD* com os dois como destaques de capa:



Figura 2. Jornal Dobrabil (2001, p. 20)

<sup>4</sup> Fanzine (contração de *Fanatic Magazine*, significando revista do fã) pode ser entendido como uma publicação de cunho independente, geralmente com pequenas tiragens, editadas por fãs e/ou entusiastas de alguma arte, passatempo, gênero ou expressão artística. Tal iniciativa costuma ser produzida sofisticadamente no aspecto gráfico e distribuída através de formas alternativas, fora das grandes estruturas comerciais de produção cultural. Trecho do artigo de Edgard Guimarães, disponível em: <<http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp?co=41&rv=Literatura>>

<sup>5</sup> O jornal *O Pasquim* marcou época, pois em plena ditadura foi um instrumento de combate à censura utilizando o humor como arma. Segundo o dicionário enciclopédico *Houaiss*, a definição de *Pasquim* é: jornal difamador./ Sátira, panfleto, libelo.

<sup>6</sup> Informações disponíveis em < <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/quem.htm>>



Ao produzir o folhetim<sup>7</sup>, o autor refaz a estratégia comum de revistas e jornais em trazer representantes externos (de fora do país). Com um destaque: no *DOBRABIL*, alguns são fictícios, outros, reais, mas nenhum deles está a serviço do panfleto. É uma produção ousada e solitária. Nomes insólitos como Elke Maravilha, Plínio Marcos e Charles Manson, a exemplo, são citados como correspondentes do jornal no primeiro número<sup>8</sup>. É o escárnio construindo o pastiche e se fazendo livremente presente em todos os exemplares publicados. Sobre a liberdade de criação, Glauco afirma: “A obra é um roubo. O leitor é um bobo. O autor é um ladrão. A autoria é uma usurpação. A criação é uma fraude. Criatividade é repertório. Imaginação é memória. Idéia não é propriedade.” (2001, p. 2)

Como dito, o *JD* é um pastiche<sup>9</sup>. Folhetim “marretado numa Olivetti”, como comenta o próprio GM, dobrável, distribuído via correspondência para destinatários específicos. Tinha a total intenção de incomodar quem o lia. Augusto de Campos foi um dos que reconheceu no *DOBRABIL* algo além de mera brincadeira. Segundo Glauco, foi *um dos Campos* quem definiu o panfleto como “herdeiro da *Revista de Antropofagia*” e nomeou os signos do “artesanato tipológico” como *dactylogrammas*. Impresso em folhas de formato A4, avulsas, o *JD* circulou durante quatro anos. Em 1981 a coleção completa do jornal foi publicada, numa edição fac-similar, como feito, na década de 70, com a *Revista de Antropofagia* e *Klaxon*. Em 1982 o panfleto passa a compor os fascículos da *Revista Dedo Mingo* (figura 3) no mesmo período em que a poesia glauqueana começa a ganhar espaço em outras publicações.

---

<sup>7</sup> O termo *folhetim* é cunhado ao JORNAL DOBRABIL pelo próprio Glauco Mattoso. De acordo com o dicionário *Houaiss*, folhetim significa: Seção de um periódico que ordinariamente ocupa a parte inferior da página e é destinada a artigos de crítica, fragmentos de romance, revista de acontecimentos, de teatros, etc., e em geral a artigos de literatura amena. Aqui o termo é empregado como sinônimo do JD, mas com a significação (brincadeira) dada por Mattoso e não como uma depreciação do periódico.

<sup>8</sup> Coloca-se como primeiro número pela sequência da edição fac-similar. Entretanto, é importante mencionar que todos os números do JORNAL DOBRABIL são datados como “numero hum!!! – anno xiii!!!”. Somente o autor sabe exatamente a ordem de publicação do periódico.

<sup>9</sup> Segundo o dicionário enciclopédico *Houaiss*, o termo *pastiche* significa: obra literária, artística, em que se imita grosseiramente o estilo de outros escritores, pintores, músicos etc.

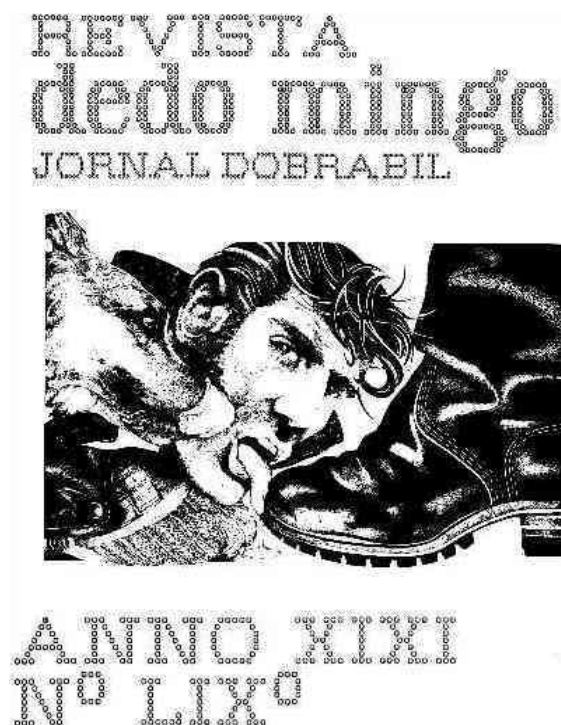


Figura 3. Revista *Dedo Mingo* – Suplemento Jornal Dobrabil  
Fonte: <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/fasevisual.htm>

O uso dessa técnica tipográfica foi a maneira que GM cunhou para produzir uma nova concepção da antropofagia de Oswald de Andrade: *a coprofagia*.

A *coprofagia* é o que caracteriza a obra mattosiana como linguagem visual (aqui, como objeto artístico - produção do pastiche *JD*). Para ele, a *coprofagia* é a releitura escatológica da antropofagia. De acordo com GM, ela designa a linguagem baixa dos grafitos de banheiro transportada para o papel através da máquina de escrever: *datilografitti* (forma). Sobre esta, Mattoso comenta:

É curioso que já me elogiaram muito a diagramação do DOBRABIL, e eu acho gozadíssimo, porque eu nunca transei diagramação. Na verdade, poucas pessoas sabem que eu ponho a folha na máquina e só tiro depois que ela está cheia. Sua diagramação é, portanto, completamente aleatória. É anti-diagramação. Eu sempre fui fascinado pela fisionomia gráfica dos jornais, tanto que em alguns números do DOBRABIL eu chego a imitar a primeira página de um jornal comum. Minha preocupação maior é com o visual poético, mas em certos casos eu penso mais em função da fisionomia plástica de um jornal da grande imprensa. Eu diria que em vez de poeta, eu sou um ilustrador. (MATTOSO, 2006, p.93)

Em um dos exemplares, Glauco Mattoso publica o *Manifesto Escatológico e Pedro o Podre*, o *Manifesto Coprofágico*, como pode ser visto na imagem abaixo.



Figura 4. Jornal Dobrabil (2001, p. 11)

O autor constrói o *fanzine* já com visão comprometida. Dedicar-se à estética da produção aproveitando ao máximo seu talento visual que logo mais seria ocultado pelo glaucoma. Quase cego, ele constrói uma *antidiagramação* através do *JD*, expandindo a já praticada poesia marginal mimeografada, e passa a usurpar dessa técnica extrapolando os limites visuais possíveis produzidos por uma máquina de datilografar.

Politicamente reprimido pela censura e psicologicamente reprimido pela clausura, quebrei o isolamento através da ruptura estética. Parti dum pressuposto elementar, o princípio da autoridade. Romper com ela implicava recusá-la, e portanto estendi a recusa da autoridade política à autoridade intelectual, radicalizando esse anarquismo até o extremo de não reconhecer a própria legitimidade da autoria, alheia ou minha, reduzindo a criação artística ao império do apócrifo e do plágio. A propositura desse anarquismo aparece explicitada, no “IV Manifesto da Vanguarda, ou Manifesto Vanguardada”, um dos muitos metamanismos publicados no DOBRABIL (MATTOSO, 2001, p.95)

Nessa obra, Glauco Mattoso rompe com todas as regras e satiriza imagetivamente a palavra como discurso editorial e convincente. Utiliza a arte-

correspondência mimeografada como viés da publicação dos folhetins. Faz-se de anti-herói. É subversivo. Joga com a imagem e com a pluralidade de significações das palavras, pois o que é visto não é o que se entende. É uma arte tipográfica que incorpora a gramatologia, não como ciência, mas como linguagem artística. Fica claro então como o ser humano e a obra de arte contemplam infinitas possibilidades com os diferentes signos: palavra, forma, objeto.

A arte de GM é possuidora de características eruditas. Sua poesia se difere do convencional. Ao pesquisar sobre o *DOBRABIL*, nota-se a genialidade do artista no domínio da máquina de escrever. Por escolha, uma *Olivetti* – que saciava o desejo visual da teclagem entre espaços – Mattoso aglutinava-se à folha de papel e só se desgrudava dela quando constatava o preenchimento total da mesma. Os efeitos visuais extraordinários eram constituídos pela letra “o” minúscula, extrapolando os recursos que a máquina oferecia à datilografia.

Glauco, em sua página virtual, afirma que a fase do *DOBRABIL* deu-se justamente com o processo de abertura política, numa época em que publicações, antes perseguidas pela ditadura militar, passaram a ter mais liberdade. O artista cita que, naquele período, o circuito alternativo era muito impulsionado pela correspondência. Nessa mesma época, uma nova movimentação artística chamada arte-postal surgia, proporcionando maior liberdade de comunicação e divulgação entre os artistas. Como Mattoso trocava muitas cartas com amigos de outros estados, sobrevém a idéia de colocar os poemas em uma folha, diagramados à própria maneira. “Eu me identifico com os marginais porque publicávamos nossos livros com recursos próprios e não estávamos nem aí para as editoras.”<sup>10</sup>

O *JD* é o reflexo de um trabalho de diagramação interessante e idéia inusitada. A visualidade do panfleto torna-se tão importante quanto seu conteúdo, conseguindo transpor através da imagem uma paródia inteligente. Contudo, GM ironiza sua produção afirmando ser “UM JORNAL SEM NOVIDADES”, uma vez que o

JD não é o primeiro a dar as últimas, nem o último a dar as primeiras. JD só dá matéria de segunda mão, embora com segundas intenções. O único furo do JD é de tanto bater. Que o digam o seu vizinho direito do datilógrafo, o "o" minúsculo e o caralho.(GM, 2001, p. 16)

---

<sup>10</sup> Informações disponíveis em <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br>>

Para este estudo, entretanto, é evidente que os destinatários não recebiam apenas um folheto satírico, mas um objeto dobrável e irreverente, capaz de chamar a atenção da grande força intelectual da época. Segundo Caio Gagliardi<sup>11</sup>, estudioso da literatura, Glauco Mattoso

se afirma num registro de escrita desalinhado do cenário mais visível no país. O desalinho não significa, contudo, orfandade. O terreno por onde ela envereda é, grosso modo, o da sátira. Nomes como Marcial, Catulo, Aretino, Rabelais, Cervantes, Gregório de Matos, Bocage, Laurindo Rabelo e Apollinaire surgem naturalmente como heranças literárias. (GAGLIARDI: 2005)

Em Mattoso é significativa a amplitude das tendências estéticas aliada à articulação antropofágica de valores aristocratas com o que há de mais relevante e genuíno como expressão cultural: a palavra.

Na medida em que contribui para a abertura do uso da linguagem verbal e pictórica, de maneira audaciosa, a postura ousada e escarneadora desse escritor apresenta-se com acentuado grau de importância para os estudos, não só da Teoria da Literatura, mas também, das Artes Visuais.

No âmbito das Artes Visuais, nota-se, em GM, uma escrita que explora a tipografia e dá, ao espaço em branco, imagens-palavras que corroboram com a linguagem artística.

A partir disso, pode-se ver que seu trabalho não se constitui apenas um folheto ou poemas visuais. Mais que isso, por meio da pesquisa aqui desenvolvida, é possível confirmar que o *JD* é, também, um objeto artístico que vai além da escrita.

Para fundamentar melhor tais perspectivas, ter-se-á, em seguida, o trajeto, brevemente explanado, que a palavra percorreu nessa consolidação entre imagem-escrita.

---

<sup>11</sup> Graduado pela Faculdade de Letras da UNICAMP, mestre e doutorando pela mesma instituição. É editor de uma conceituada publicação na área de poesia de língua portuguesa. Já editou as seguintes revistas: *Salamandra*, *Lagartixa* e *Camaleoa*. Entrevistou Glauco Mattoso e publicou no sítio *CRÍTICA & COMPANHIA* em 2005.

## 2. DAS ILUMINURAS AOS *CALIGRAMMAS* DE APOLLINAIRE

No primeiro capítulo o trabalho apresentou o autor crucial desta pesquisa. Foi possível ver um pouco do que foi a produção do *JD* e as intenções do autor com esse jornal. Contudo, para dar início a uma possível análise do texto de GM, é necessário fazer um percurso da relação da palavra com a imagem e a configuração que essa interação revela ao universo artístico. Para tanto, tem-se a seguir, uma breve trajetória da palavra enquanto iluminura, depois como processo tipográfico e por fim, dentro de obras criadas por artistas como Mallarmé e Apollinaire, de grande relevância na discussão imposta até o momento.

### 2.1. A arte de iluminar<sup>12</sup>

Partindo da definição, segundo o dicionário enciclopédico Houaiss (1997), o termo iluminura significa arte de iluminar, de fazer ilustração colorida de um manuscrito. Considerada paleográfica, ela é, também, importantíssima para a História da Arte e da Literatura, passando pelo caminho da escrita à pintura.

A produção textual construída a partir de uma letra inicial ornamentada já era costume antigo na execução de códigos e manuscritos, proporcionando uma “iluminação” – decoração – desde a Idade Média. Era uma prática já conhecida, também, pelos egípcios, na qual a arte tinha importância fundamental para o desenvolvimento das letras (signos). Sua elaboração era um ofício requintado e extremamente considerável no contexto da arte medieval.

Antes do surgimento da imprensa, a fabricação do livro era realizada a punho por um copista e “desenhado” por artesãos/artistas especializados em iluminuras. Estas eram concebidas somente após a transcrição do texto, cujos espaços do manuscrito eram reservados pelo copista. Havia vários níveis de decoração em que cada um era conferido minuciosamente, seguindo uma organização profissional cuja hierarquia do artista era levada em consideração para cabíveis interferências.

---

<sup>12</sup> Muitas das informações sobre *Iluminuras*, presentes neste tópico, se encontram disponíveis na revista virtual Carcasse: <[http://www.carcasse.com/revista/pesadelar/iluminuras\\_e\\_miniatuuras/index.php](http://www.carcasse.com/revista/pesadelar/iluminuras_e_miniatuuras/index.php)>

De acordo com a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, a filigrana, decoração feita com uma pena e tintas coloridas, era a base da técnica para produção das iluminuras. O iluminador-ilustrador, encarregado dessa função, fazia os desenhos/pinturas a partir dos textos lidos. Logo após, o trabalho passava pela etapa de decoração de letras, enfeites, relevos e contornos, obtendo um resultado semelhante às imagens demonstradas a seguir:



Figura 5. Pomba do Espírito Santo ornamentada



Figura 6. Pomba do Espírito Santo falando ao ouvido de S. Gregório

Fonte: [http://www.auladearte.com.br/historia\\_da\\_arte/gotico\\_iluminuras.htm](http://www.auladearte.com.br/historia_da_arte/gotico_iluminuras.htm)

Até a concretização do livro, várias execuções eram feitas desde a preparação do pergaminho, formato e corte do suporte a ser utilizado, até a escolha do espaço a ser preenchido pelas iluminuras bem como a disposição das letras iniciais, definidas como capitulares.

As margens e a introdução de outros elementos adornados parecem anteceder a pintura de cenas. Essas iluminuras variavam, na maioria das vezes, em: iniciais filigranadas, floreadas, fitomórficas, historiadas, vinhetas, cercaduras, desenhos nas margens e interferências no interior das letras do texto e em outros espaços da página.

As iluminuras tinham como recorrência a ilustração de cenas bíblicas, em que os elementos carregavam determinados significados materializando o texto que viria em seguida.

Durante a época românica, os livros que apresentavam manuscritos eram geralmente comungados entre as comunidades religiosas e, no período das catedrais góticas, foram estendidos à burguesia e realeza. Os textos que continham salmos das escrituras, chamados de saltérios, juntamente com os livros de horas (orações), abarcavam a bibliofilia mantida entre estas classes sociais. Ainda existiam as Bíblias



moralizadas – cujo conteúdo era composto dos Testamentos e publicado por iluminadores especializados.<sup>13</sup>

## 2.2. Tipografia

Como visto, anterior à tecnologia impressa, os livros eram produzidos por escribas. Porém, o trabalho que passava pelo processo manual de escrita era extremamente longo e difícil. Em meados do século XV, o alemão Johannes Gutenberg (1398-1468), percebendo essa dificuldade, criou o primeiro método de impressão na Europa, usando tipos móveis em letras de madeira e, posteriormente, de metal<sup>14</sup> (figura 7).



Figura 7. As primeiras letras impressas em metal  
Fonte: <http://tipografos.net/livros-antigos/b-42.html>



Figura 8. A bíblia de Gutenberg  
Fonte: <http://tipografos.net/livros-antigos/b-42.html>

O primeiro livro criado para grande circulação foi *A Bíblia de Gutenberg* (figura 8), feita em 1454, conhecida como a “*Bíblia de quarenta e duas linhas*”. O trabalho básico para a confecção era a utilização de um perfurador feito do aço com uma imagem espelhada da letra a qual era pressionada em um metal e formava uma forma da letra. A forma era condicionada a um metal derretido e assim dava origem ao tipo. Após a construção de cada tipo, estes eram postos em uma matriz para darem forma à página do texto, a qual gerava uma espécie de carimbo. O último, por sua vez,

<sup>13</sup> *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa, Editorial Enciclopédia, Limitada, volume XIII, pp. 522-525

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://tipografos.net/historia/index.html>>



quando pressionado no papel resultava na impressão. Logo mais essa tecnologia se espalharia por toda a Europa<sup>15</sup>.

Em, *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico* (1977, p.176), Marshall McLuhan fala do processo do livro impresso como “o primeiro bem de comércio uniformemente reproduzível”, originando uma série de revoluções que modificariam completamente a relação entre palavra/homem. A partir da escrita o homem foi capaz de acumular e ao mesmo tempo transmitir conhecimento atingindo futuras gerações. Segundo o autor, a tecnologia tipográfica passou então a ser responsável pelo ser humano na medida em que interferia diretamente na formação do indivíduo. (1977, p.227)

Também em MacLuhan, no decorrer do livro, entende-se que a materialização das letras em metal restringiu radicalmente os caprichos e detalhamento da estética da letra manuscrita. Contudo, anulou as discrepâncias (e, também, os erros) dos copistas. Em vez de *manu-scritos* e de *cali-grafia*, passou-se a ter uma *tipo-grafia*.

Desta etapa em diante, serão os mestres tipógrafos que orientam a evolução das letras. Com o processo da fundição de tipos, passou-se a falar de *letras fundidas*, provindo de *founts* (fontes).

As comunicações em massa como panfletos, bulas de remédios e folhetins religiosos foram os primeiros meios que saíram a partir de criações como a de Gutenberg. Logo mais surgiriam as “brincadeiras” com a técnica trazida por ele. A tipografia passaria então a ser explorada e o processo da palavra-imagem, já percebido nas iluminuras, ao invés de desaparecer com os manuscritos, ressurgiria com a máquina de texto.

Como exemplo desse processo, o trabalho feito por Mallarmé e Apollinaire apresenta as possibilidades da tipografia a partir da criatividade do autor. Seguindo um breve texto sobre esses artistas, têm-se a seguir a contribuição que eles trouxeram na relação verbo-visual.

---

<sup>15</sup> Disponível em: <<http://tipografos.net/historia/index.html>>

### 2.3. Mallarmé - Um lance de dados

O século XX foi um momento de ruptura da palavra à imagem, conscientizando a leitura a uma visualização do espaço ocupado pela letra. Contudo, esse século não é datado como o precursor dessa possibilidade. Em 1897, marcado pelo Simbolismo, Stéphane Mallarmé, com o poema (figura 9), *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Um lance de dados jamais abolirá o acaso), mostra uma nova poesia, explorando a tecnologia tipográfica.



Figura 9. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Fonte: <http://mallarme.direz.fr/>

Mallarmé se apossa da relação entre palavra e espaço, ignorando o *layout* comum utilizado nos textos. A página passa então a ser observada como uma “tela” em que a palavra se desloca e percorre todo o espaço vazio, intensificando/pluralizando o significado e dando uma materialização ao texto.

Augusto de Campos, em seu livro *Mallarmé* (1974), escrito juntamente com seu irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari, comenta que *Um Coup de Dés* é a apresentação de uma nova estética da poesia. O autor explica as postulações que o poema recebeu e a dificuldade de reconhecimento do início da poesia concreta - só na

segunda metade do século XX que essa obra de Mallarmé ganhou grandes comentários, maior espaço e respeito. Sobre isso, Augusto de Campos diz:

Hoje, quando se fala tanto em “estruturalismo”, fala-se também entre nós do “famoso poema de Mallarmé” como coisa consabida e indiscutível. Naquela época, no entanto, tais postulações eram novas. Os nossos melhores conhecedores da literatura francesa, como Sérgio Milliet, tinham o poema, segundo a tradição de Thibaudet, como um “inevitável fracasso”. E tanto ele, como outros, não se cansaram de repetir a mesma objeção contra a *poesia concreta*, quando compreenderam que esta reencetava a aventura do *Lance de Dados*. (1974, p. 24)

Trazendo a discussão para o contexto nacional, o autor reafirma que após tantas divergências sobre o poema de Mallarmé, este passou a ser considerado no país. Porém, ainda continua sendo mal conhecido e mal consumido. “Se assim não fosse, não ocorreria o que ocorre com a poesia brasileira, quase toda ela, ainda num estado simultaneamente ‘pós-modernista’ e pré-mallarmaico.” (1974, p. 25)

Ainda seguindo o pensamento de Augusto de Campos sobre a poesia mallarmeana, uma denúncia sobre o sofisma e as limitações da linguagem era a enunciação feita pelo *Lance de Dados*. O poema inaugura um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, em que outras artes como música e pintura e também os meios de comunicação e tipografia tendem a uma intersecção inevitável. Campos afirma que essas novas vertentes levaram, por meio de Mallarmé, a uma nova era da poesia apresentando uma estrutura totalmente diferente com a intenção de superar o livro como sustentáculo instrumental do poema. (1974, pp. 26-27)

## 2.4. Apollinaire e o Caligrama

Guillaume Apollinaire, parisiense nascido em 1880, participou e influenciou importantes movimentos artísticos de vanguarda no início do século XX.

Sua obra é extensa e dividida em diversos contextos, com publicação que perdurou quase duas décadas. Tinha atividade em jornais, revistas, panfletos e livros. Percorreu inúmeros gêneros como poesia, prosa, prosa poética, teatro, ensaio, crítica. Foi autor de obras importantes, das quais podem ser destacadas: *L'Hérésiarque e Cie* (1910), *Álcoois* (1913), *Le poète Assassiné* (1916), *Os pintores cubistas* (1913)

Apollinaire conviveu com artistas de renomes. Segundo informações biográficas, possuía uma vida boêmia onde arte e cultura faziam-se assuntos recorrentes nas principais discussões entre seu núcleo de convívio. Apollinaire se tornou amigo de Pablo Picasso, teve contato com Georges Braque, Modigliani, Gertrude Stein, Max Jacob, dentre outros.

Atuante e defensor das vanguardas artísticas, em particular, o Cubismo, Apollinaire foi, além de escritor, um teórico aplicado e talentoso, sensível a uma poética ao mesmo tempo clássica e inovadora. Cunhou o termo "caligramas" (um jogo com as palavras "ideograma" e "caligrafia") - e o utilizou ao suprimir toda a pontuação em sua obra *Alcoóis*. Foi também precursor do Surrealismo.

No Brasil, o pesquisador Alberto Faleiros publicou um livro de título *Caligramas* (2008), trazendo, a partir de sua tradução, os *Caligrammas* de Apollinaire (figuras 10 e 11).

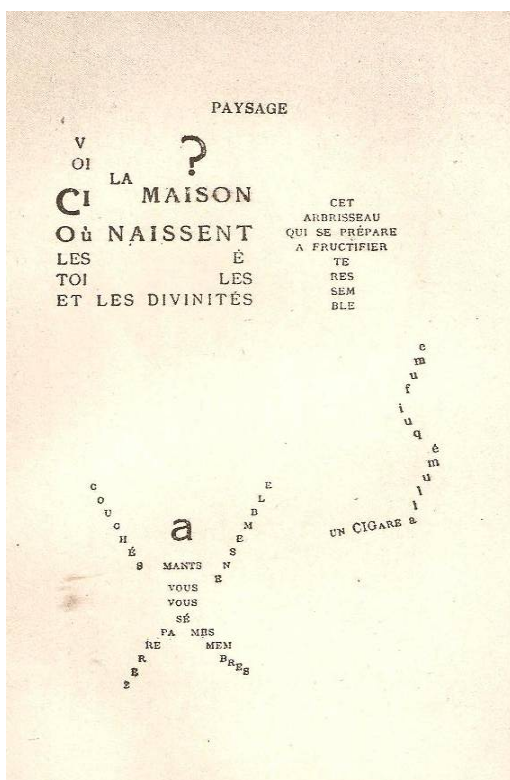


Figura 10. *Paysage*. Caligramas (2008)

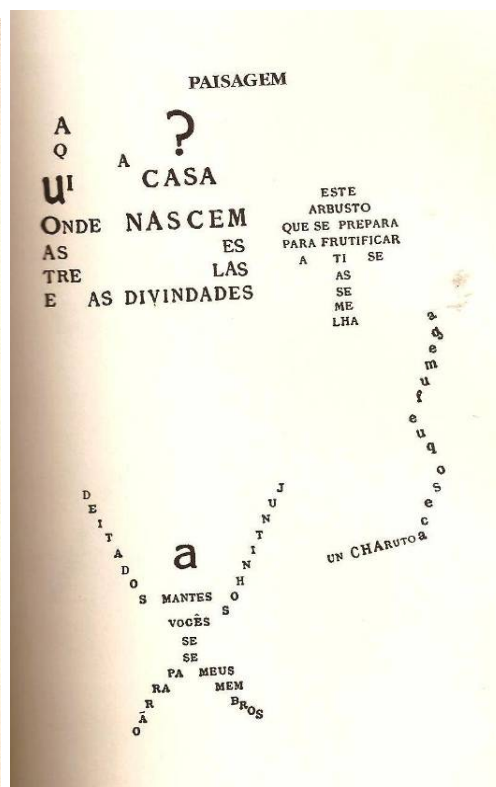


Figura 11. *Paisagem* (Tradução de Alberto Faleiros). Caligramas (2008)

Sobre a expressividade das marcas escrito-visuais, Faleiros comenta que existe uma marca entre escrita-imagem na obra de Apollinaire. Ele cita que tais sinais podem ser compreendidos como as dimensões do espaço explorável através de uma

formatação. Esta, por sua vez, é concebida a partir da relação da mancha com os claros, disposição do texto na página, distribuição das letras, repartição do texto ou não e, por fim, o lugar dos títulos.

Nota-se que os tipos de inscrição nos textos, tanto dos *caligrammas* de Apollinaire como no *JORNAL DOBRABIL*, de Glauco Mattoso, utilizam com maestria os caracteres, dando corpo ao texto, seja pela ausência ou não de pontuação, seja pela imagem criada a partir das letras ou traços gráficos como símbolos ou desenhos.

Por esta razão, é compreensível trazer aqui Mallarmé e Apollinaire como artistas que se consolidaram na teoria da relação entre palavra e imagem, possibilitando-nos chegar ao Glauco Mattoso.

### 3. OS ISMOS DE LÁ E DE CÁ: DADAÍSMO E MODERNISMO

#### 3.1. A antiarte dadaísta

O Dadaísmo pode ser mencionado como uma das primeiras manifestações estéticas a dar espaço à hibridação de linguagens, como a relação entre palavra e imagem. Surgido por volta de 1916, em Zurique, esse movimento deu início a um novo comportamento artístico/literário. Seus principais membros, na época, abriram o estilo partindo do pressuposto de que: a liberdade de criação, ao acaso, moldavam as manifestações artísticas.

Esse acaso, segundo Hans Richter em *Dada: arte e antiarte* (1993, p.69), é uma “ordenação sem causa, um modo de ser”. Para ele, o acaso os afiguravam como um processo mágico, através do qual podiam transpor a barreira da causalidade, da manifestação consciente da vontade, através da qual o ouvido e os olhos interiores se despertavam, até o surgimento de novos pensamentos e experiências.

Para Richter, o Dada resulta num espelho de si próprio. Nesse livro, o autor traz um estudo histórico do que teria sido esse movimento tão inusitado, a partir da visão, não só de um historiador, mas de um artista que se fez presente no dadaísmo.

Essa estética, segundo ele, inicialmente composta por jovens franceses e alemães, foi o resultado de um comportamento de negação a outros movimentos e ao militarismo da época. Durante a Primeira Guerra Mundial, diversos artistas que, por força maior, foram obrigados a se exilarem na Suíça, levantavam a bandeira contra a participação efetiva em seus países em guerra.

Hans Richter afirma que o Dadá começou a partir da manifestação literária que expressava as decepções e angústias em relação a movimentos anteriores e diversas áreas do conhecimento, como ciência e filosofia - em que, para os dadaístas, eram nada eficazes em paralisar os conflitos entre países da Europa.

O termo “dada” foi escolhido casualmente pelos artistas Hugo Ball e Tristan Tzara. Segundo Richter, eles encontraram essa palavra em um dicionário alemão-francês – porém, nada pode ser confirmado em relação à escolha do nome. Segundo o mesmo autor, em *Dada 1916-1966 – Documentos do movimento Dada Internacional*, essa palavra

teria sido encontrada num dicionário aberto ao acaso, enquanto que o próprio Hugo Ball deixa todas as explicações em aberto. Em francês significa *hobby* e cavalinho de pau, para os alemães é um signo de ingenuidade tola e de entusiasmo procriador. Dada é a arma e tudo o que de nutritivo ainda puder ser descoberto em relação à origem desta palavra.  
(1976, p.4)

No posfácio do livro, Werner Haftmann<sup>16</sup> traz algumas considerações acerca do que foi abordado por Richter. Haftmann comenta sobre dificuldade em definir o que seria realmente o Dadaísmo e cita Jonnas Baader<sup>17</sup>: “O dadaísta é um homem que ama a vida em toda a sua infinidade de formas, que sabe e diz: não apenas aqui, mas também lá, lá e lá<sup>18</sup> está a vida”. Ainda segundo o comentarista, o dadaísmo seria a arte fora dos perímetros de suas manifestações lógicas.

Dadá foi a expressão eficiente, e portanto historicamente correta do momento de uma liberdade total, na qual todos os valores da existência humana – “o registro inteiro das manifestações de vida do homem”, como diz Baader – foram colocados em jogo. Dentro desta liberdade, cada coisa e cada idéia foi invertida a título de experiência, foi colocada de cabeça pra baixo, caricaturada e trocada, para que se verificasse o que havia por detrás, por baixo, no meio e contra, para que se viesse a saber se ao “aqui” conhecido e familiar não correspondia a um “lá” desconhecido e maravilhoso, cuja descoberta elevaria o “estar-aqui”, bem estabelecido e conhecido em suas dimensões, para um “estar lá” pluridimensional. Dadá era um estado de espírito febril, exaltado pelos micróbios da liberdade, que constituía uma estranha mistura de curiosidade desenfreada, prazer lúdico na inversão, e pura oposição. (1993, p. 305)

Essa manifestação, segundo Picabia<sup>19</sup>, levou o artista à situação paradoxal na qual ele insiste que a “arte é inútil e injustificável”, mas ao mesmo tempo a pratica criando um paradoxo. (1993, p. 306)

Werner Haftmann coloca que o Dadá somente é justificável do ponto de vista de indivíduos. E afirma que ele nunca foi uma “escola”, uma “tendência”, um “estilo” como os outros. “Dada era um conglomerado de alguns poucos espíritos livres, que se estimulavam e entusiasmavam mutuamente. (...) força da imaginação pessoal e distinguível que reina livremente ...”(1993, p. 306)

Voltando a Richter e fazendo um diálogo com as construções dadaístas é possível trazer, em particular, a tipografia. O Dadaísmo, manifestação de liberdade,

---

<sup>16</sup> Werner Haftmann, alemão (1912 - 1999), historiador e crítico de arte, foi defensor e influente da arte moderna na Alemanha pós-guerra.

Disponível: <http://www.guardian.co.uk/news/1999/aug/24/guardianobituararies2>

<sup>17</sup> Johannes Baader (1875-1955), arquiteto, foi um escritor e artista associado ao Dada em Berlim.

<sup>18</sup> *da, da, da* em alemão.

<sup>19</sup> Francis Picabia, segundo o dicionário enciclopédico Houaiss, foi um pintor francês (Paris, 1879 – 1953). Participou dos movimentos cubista e dadaísta, sendo um dos pioneiros da arte abstrata.

utiliza, junto a tantos outros recursos, o emprego tipográfico livre, já encontrado no futurismo. (1993, p.38)

Artistas expressionistas, futuristas, cubistas, assim como grandes nomes: Kandinsky, Klee, De Chirico, todos integravam o que a galeria Dada, em Zurique, mostrava em suas exposições.

O Dada confirmava essa derivação, partindo de inúmeras tendências estilísticas como o futurismo; o gênero literário do “manifesto”; o poema sonorista; a colagem (provinda de técnicas do cubismo); o estranhamento; a montagem de coisas desconexas (como a pintura metafísica) e o trabalho espontâneo e livre, tanto na poesia, quanto nas artes plásticas. Mas de todas essas inclinações, a tipografia em cartazes e panfletos dada se destacam ao lidar com os elementos da caixa tipográfica de maneira tão arbitrária (figura 12) quanto o pintor com os elementos da colagem, incorporando invenções dos futuristas<sup>20</sup>



Figura 12. *Der Dada*. Dadá: arte e antiarte (1093)

Em um possível diálogo com essa estética, nota-se que o trabalho de Glauco Mattoso, inicialmente comentado, carrega em si vestígios dessa influência libertária da

<sup>20</sup> *Dadá: arte e antiarte*, p. 308.



construção tipográfica, presente nas publicações modernistas nacionais, provinda do estilo dada.

O Cubismo, anterior a esse, já trazia uma manifestação pluralista pois abarcava, desde à colagem até a inserção da palavra à imagem, reconstruindo-a como objeto.

A arte nunca esteve distante da palavra. A relação da escrita com a imagem, apesar de suas individualidades, sempre exerceu um papel importante, não podendo ser descartada. Uma não apóia a outra, contudo, ambas se inter-relacionam a fim de multiplicar, diversificar o campo semântico comum. É uma extrapolação de linguagens que brinca com a escrita e com a imagem.

### 3.2. Modernismo: um Brasil de *tupiniks*



Figura 13. Tarsila do Amaral. *Abaporu*. 1928  
Fonte: <http://www.tarsiladoamaral.com.br/>

*Sou luxo, chulo e chic, caçula e cacique.  
I am a tupinik, eu falo em tupinik.  
Glauco Mattoso*

Ao pensar o ano de 1922, no Brasil, logo vem à mente a Semana de Arte Moderna e a reviravolta artística acontecida. Contudo, poucos se atentam ao que veio depois desses dias conturbados e o que esses artistas continuaram trazendo ao Modernismo então “inaugurado” aqui.

O século XX foi um período em que a relação das artes visuais com a literatura ganhou força, ultrapassando os limites estabelecidos entre essas linguagens. As vanguardas européias revolucionaram artisticamente e nesse contexto, grandes nomes brasileiros como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, entre tantos outros, fizeram parte dessa geração, formando uma estética chamada Modernismo.

Para Annateresa Fabris, em *Modernidade e Modernismo no Brasil* (2010), dentro dos limites de uma modernização nascente e de uma sociedade em transformação, a intenção modernista brasileira era a de contestação. Esta ia de contra ao sistema de produção artístico-cultural e, também, aos seus modos de fruição quanto à pequena atenção às paisagens urbanas e seus novos autores.

Desse movimento, dois trabalhos são lembrados como grandes destaques das produções artístico-literárias: os periódicos *Klaxon* e *Revista de Antropofagia*.

### 3.2.1. *Klaxon!*<sup>21</sup>

*E KLAXON não se queixará jamais de ser incompreendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá ser esforçar para compreender KLAXON.*

*Klaxon*. Singular em sua diagramação, pioneiro no plano das artes gráficas brasileiras, inovador. Mensário de arte moderna mais barulhento do século XX que ignora definições. *Klaxon é Klaxon*. Nem masculino, nem feminino. Só *Klaxon*.

Em 1922, ainda sobre fortes repercussões da Semana de Arte Moderna, especificamente no mês de maio, surge *Klaxon*: um periódico mensal sobre arte moderna, que circulou durante alguns meses em nove números – de maio de 1922 a fevereiro de 1923. A criação inaugura uma estética interessante que quebra os padrões tipográficos e a leitura linear, comuns em editorações de revistas (figura 14).

---

<sup>21</sup> Klaxon: buzina de automóvel e outros veículos. (Do ing. *Klaxon*, nome da firma que, pela primeira vez, fabricou este tipo de buzina). Disponível em < <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/klaxon> >

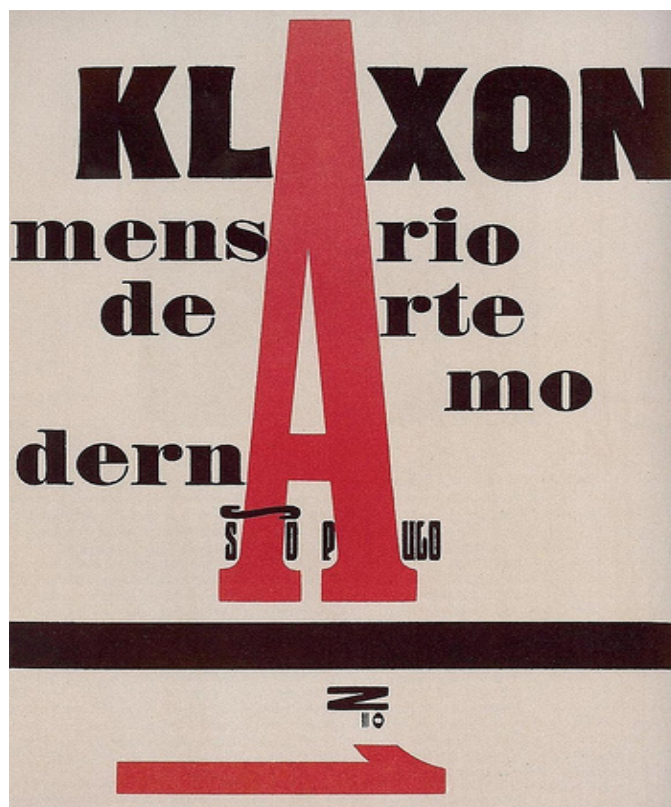


Figura 14. *Klaxon*, nº1 (1922).

Para propagar essa nova perspectiva de mundo e as tendências atuais culturais da época, os modernistas criaram esse periódico dando-o a incumbência de anunciar uma nova era estética, contrária às minúcias naturalistas, o equilíbrio e geometria e, principalmente, contra as idéias românticas. Tudo isso rompendo com a perspectiva sentimental e intelectual, fazendo um grande barulho.

1922 marcou decisivamente a modernidade no Brasil, apresentando uma visão artística mais dividida, possibilitando uma hibridação entre as artes literárias, visuais, musicais, teatrais, etc. O movimento proporcionou uma verdadeira intersecção de linguagens, inovando a percepção estética. E desse legado, *Klaxon* surge para propagá-lo ao seu modo.

O periódico intencionava materializar seu ideal de algo “internacionalista”, tendo colaboradores de vários cantos do mundo, de São Paulo à Suíça. Segundo Annateresa Fabris, o principal objetivo desse periódico era o de romper com a cultura da época, que

dominada pela presença do realismo em suas versões parnasianas, regionalista e acadêmica, o modernismo age como um grupo de pressão, desfechando um ataque sistemático não apenas contra as linguagens da moda, mas, sobretudo contra as instituições artísticas e seus códigos cristalizados. (2010, p.21)

Em diálogo com o Dada, *Klaxon* pode-se afirmar como um grande produtor de diversos segmentos entre palavra e imagem, partindo da tipografia à criação automática, espontânea e inovadora.

É nesse contexto que o *JORNAL DOBRABIL* também se apóia, marcando, mesmo depois de mais de 50 anos, uma retomada klaxiana bem como antropofágica. Afinal, ambas permeiam pelas margens da quebra da convencional diagramação a fim de criarem repercussão quanto ao seu conteúdo, suas propostas.

Na capa, *Klaxon* traz um enorme “A”, que ocupa grande parte da página. É pintado de vermelho a fim de contrastar com os demais escritos do texto, expondo ousadia tipográfica em sua diagramação. A letra serve de âncora para as outras palavras, fazendo com que estas tenham que se apoiar no “A” gigante completando o título do mensário. É possível notar também a intencionalidade da variação de cores da letra A, presente em cada número, como o amarelo e o verde – que davam uma razão nacionalista – e o marrom, caracterizando a cor da terra.

As incontáveis relações entre palavra e imagem, por muito tempo, foram destaque na sociedade como um todo. No século XX, a palavra como texto rompe com os paradigmas antes estabelecidos (como da o Linguística) e se une à produção plástica, propiciando uma interferência, ganhando espaço e soberania. Há um diálogo entre essas duas linguagens que modificam o espaço a partir do traçado da escrita, da colagem, da tipografia. São essas possibilidades que influenciaram na criação de *Klaxon*.

### **3.2.2. Um manifesto, uma revista: *Antropofagia*.**

*E' pois aconselhando as maiores precauções que  
eu apresento ao gentio da terra e de todas as  
terras a libérrima REVISTA DE  
ANTROPOFAGIA.  
Antônio de Alcântara Machado*

Em muitos aspectos a *Revista de Antropofagia* não se difere do que já foi abordado até agora. Ela destacou-se pela concepção atrevida e pelas idéias polêmicas. Lançada em São Paulo em 1928, por Oswald de Andrade e um grupo de amigos, como Raul Bopp e Antônio de Alcântara Machado, esse periódico tinha uma proposta gráfica

ousada que abarcava temas, muitas vezes, revolucionários. A *Revista de Antropofagia* teve duas fases distintas, divulgando editoriais questionadores, textos ficcionais, artigos provocadores, comentários breves, notas de efeito cômico, ilustrações, etc. Têm-se como divisor das publicações as etapas de 1ª e 2ª dentições (figura 15).

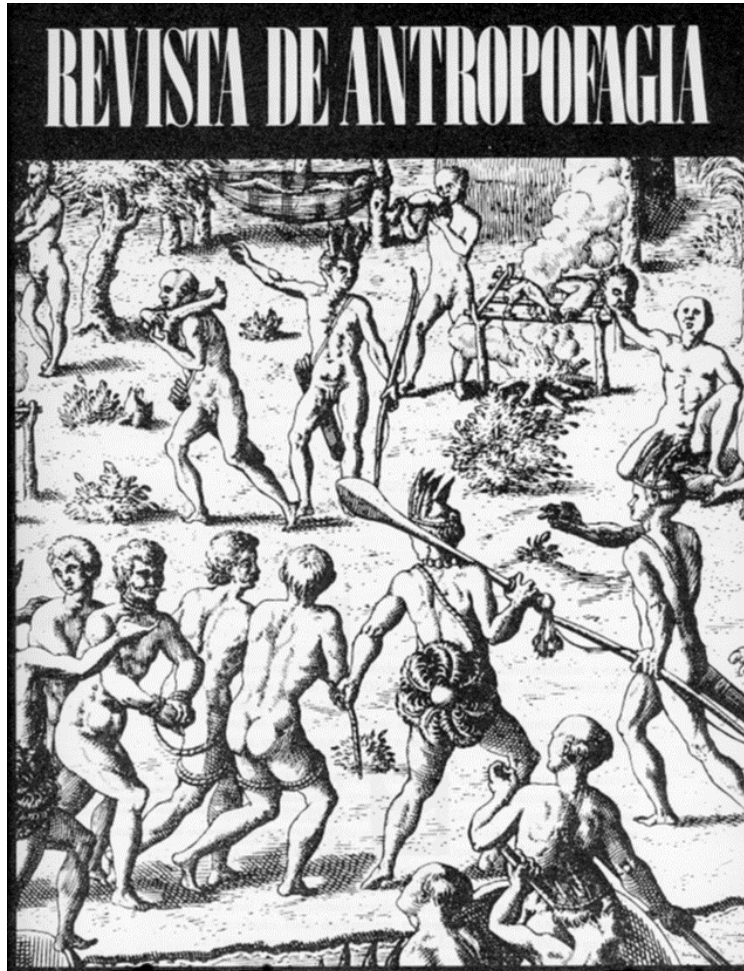


Figura 15. Capa da edição fac-similar -1ª e 2ª dentições (1928-1929)

O periódico surgiu a partir do Manifesto Antropofágico ou Antropófago (figura 16). Este manifesto, uma “organização” literária escrita por Oswald Andrade, foi publicado na *Revista de Antropofagia*, no primeiro número, em maio de 1928. A intenção de Oswald era de sintetizar a antropofagia como um movimento cultural, desprezando a linguagem literária de valores aristocráticos e de convencionalismos. “*Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente.*” (1975, p.7)

## MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismos, de todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as catecheseis. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspetosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informara.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No palz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem colleções de velhos vegetaes. E nunca soubermos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguicosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Masur que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficaizes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. Ou Villeganhen print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catechizados. Vivemos através de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.

Só podemos attender ao mundo occular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança. A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em communicação com o solo.

Nunca fomos catechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Pingido de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

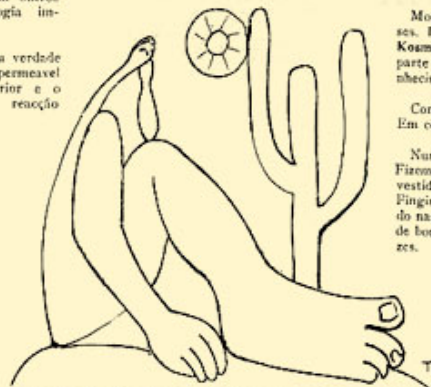
Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notia Notia Imara Ipejú

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticas.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Gall Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha mysterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7



Desenho de Tardis 1128 - De um cacto, que figurará na sua próxima exposição de Junho na galeria Proter, em Paris.

Figura 16. Manifesto Antropófago, p. 7, nº 1 (1928).

Andrade tinha como objetivo, a partir do manifesto, resgatar a cultura brasileira existente antes mesmo da chegada dos portugueses ao Brasil. A proposta era de reaver uma “cultura nacional” – que, obviamente, mais tarde, notar-se-ia essa impossibilidade. A inovação, entretanto, residia na idéia da canibalização, isto é, a deglutição da cultura estrangeira adaptada, recriada pela cultura brasileira.

Um artigo publicado na *Cult - Revista Brasileira de Literatura*, de 1998 (nº15), escrito por Paulo Herkenhoff, abarca brevemente o que seria essa antropofagia oswaldiana e o reflexo dela nos movimentos de vanguardas que viriam:



A antropofagia foi o conceito mais polêmico que surgiu a partir do movimento modernista da Semana de 22. Mais precisamente, o termo ganhou permanência alguns anos depois, com a publicação do Manifesto Antropofágico, por Oswald de Andrade, em 1928.(...) Durante esses 70 anos de canibalismo, a palavra de ordem oswaldiana serviu de mote para outros movimentos de vanguarda – como o concretismo dos poetas Augusto e Haroldo de Campos, o cinema novo de Glauber Rocha, o teatro dionisíaco de José Celso Martinez Corrêa e o Tropicalismo de Caetano Veloso. (1998, p 43)

Não somente na *Revista de Antropofagia*, mas em muitas outras obras, Oswald de Andrade utilizou-se da idéia antropofágica. Percebe-se, também, a influência do marxismo, presente em alguns textos, e da arte realista mexicana, como em *Marco Zero*, publicado em 1943. Em alguns personagens criados, Andrade relembra a antropofagia e a celebra como uma solução para o problema identitário nacional.<sup>22</sup>

Já na fase madura de suas produções, Oswald de Andrade buscou fundamentação filosófica para essa antropofagia. Ligou-se a autores como Nietzsche, Engels, Bachofen, Briffault e muitos outros, escrevendo, inclusive, teses sobre alguns destes. Em destaque, pode-se colocar *A Utopia Antropofágica* como um trabalho mais consistente e melhor resolvido.<sup>23</sup>

É partir de Oswald de Andrade que se permite chegar à essência da *Revista de Antropofagia*. Por ela e o manifesto que ele criou, é possível, décadas depois, batizar obras, autores e artistas como seres antropofágicos. Sua repercussão e influência são sentidas até os dias atuais, mesmo após o “decreto de morte da antropofagia”.

---

<sup>22</sup> Informações disponíveis em *Oswald de Andrade – Vida e Obra* - Unicamp.  
<<http://www.unicamp.br/~boaventu/page19.htm>>

<sup>23</sup> Disponível em <<http://www.unicamp.br/~boaventu/page19.htm>>

## 4. A POESIA CONCRETA OU CONCRETO POÉTICO

### 4.1. Concretismo

Durante um Festival de Música de Vanguarda, em 1955, o grupo formado pelos irmãos Augusto de Campos e Haroldo de Campos, juntamente com Décio Pignatari, usou o termo "poesia concreta" pela primeira vez. Posteriormente, numa exposição ocorrida no Museu de Arte Moderna em São Paulo, o movimento concretista foi, de fato, oficializado e trazia consigo a idéia opositora à poética da geração anterior, de 1945. Segundo Gonzalo Aguilar, em *Poesia Concreta Brasileira* (2005, pp. 13-4), num momento pós-guerra, de democratização política e vanguardas artísticas, a poesia concreta nasce a fim de romper com as estéticas atuantes, caracterizando-se por sua contrariedade ao abstrato e necessidade de inovação.

Posterior a isso, *um dos Campos* criaria, junto com Júlio Plaza<sup>24</sup>, os conhecidos *Poemóviles*<sup>25</sup> – livro-poema constituído de doze peças em que cada uma delas era composta por um poema articulado no que chamaram de “móvil-página” ou vice-versa.

A obra era dividida entre os seguintes títulos: *Abre, Open, Cable, Change, Entre, Impossível* (figura 17), *Luzcor, Luxo, Reflete, Rever, Vivavaia e Voo*.



Figura 17. Poemóviles.(1968-1974)

Fonte: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemobiles.html>

Em 1982, em um texto ensaístico, Plaza conceituava *Poemóviles* de livro-poema ou livro-objeto. Para ele, isso se dava porque a própria obra se faz de suporte e propõe

<sup>24</sup> Julio Plaza González (Madri, Espanha 1938 - São Paulo-SP 2003). Artista intermídia, escritor, gravador e professor. Inicia sua formação em Madri, na década de 50. Coursou a École de Beaux-Arts (Escola de Belas Artes de Paris). Informações disponíveis em <<http://www.itaucultural.org.br>>

<sup>25</sup>As informações sobre *Poemóviles* estão disponíveis em:

<http://www.sibila.com.br/index.php/critica/1727-relendo-poemobiles-de-augusto-e-plaza>



uma relação e ressignificação na qual existe equilíbrio entre o espaço e o tempo, onde o texto adquire perfil imagético e ideográfico no corpo do papel, ativado por seu caráter escultórico e móvel.

Porém o termo “móvil” não estava sendo utilizado pela primeira vez em um contexto na arte. Marcel Duchamp foi o pioneiro ao usar a palavra “móvil” com o intuito de fazer referência a algumas esculturas do norte-americano Alexander Calder (1898-1976). Este foi o criador dos *stabiles*: esculturas sólidas e fixas, e dos móveis (placas e discos metálicos unidos entre si por fios que se agitam quando tocados pelo vento, assumindo formas inimagináveis, imprevisíveis). Nesse contexto, tanto *Poemóviles* quanto *Caixa preta* (1975), ambas criadas por Plaza e Augusto de Campos, configurou diálogos no que propunha Marcel Duchamp em muitos de seus trabalhos.<sup>26</sup>

O *Poemóviles* de Augusto de Campos e Julio Plaza, criado ainda sob fortes reflexos da ditadura militar, é uma recusa não só do verso – como se entende sobre o concretismo - mas também uma recusa da paisagem de mortes, torturas e violência institucional, praticadas pela ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945) e pela ditadura militar, a partir de 1964 a 1985. No *Poemóviles* (figura 18), objeto e palavra estão bem articulados, fazendo-os necessários um ao outro.



Figura 18. Poemóviles.(1968-1974)  
Fonte: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemobiles.html>

<sup>26</sup> Disponível em: *Enciclopédia Itaú Cultural/Artes Visuais* <<http://www.itaucultural.org.br>>

## 4.2. Neoconcretismo

O Neoconcretismo<sup>27</sup> se torna oficialmente conhecido a partir da publicação do *Manifesto Neoconcreto*, feito por um grupo de artistas, cuja arte deveria ser compreendida por meio do movimento concreto brasileiro, surgido na década de 50. Dois grupos fizeram parte dessa manifestação neoconcreta: o *Grupo Frente*<sup>28</sup>, do Rio de Janeiro e o *Grupo Ruptura*<sup>29</sup>, de São Paulo. Os dois eram provindos das correntes modernas do início do século XX. O grupo também trazia fortes influências da Bauhaus, do Suprematismo e do Construtivismo soviéticos – essas estéticas ganham espaço no país logo após a Segunda Guerra Mundial.

O manifesto de 1959, assinado por Almicar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis, vem para anunciar a “tomada de posição neoconcreta”, que se solidifica em face da arte concreta levada a partir de um ponto de vista mais racionalista. A idéia ia contra as ortodoxias construtivas e o dogmatismo geométrico. Para os neoconcretistas, a defesa da liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas e o resgate da subjetividade eram prioridades. Isso levava à recuperação das possibilidades criadoras do artista – que não podiam ser comparados à meros industriais - e a incorporação efetiva do observador - que ao tocar e manipular as obras, torna-se parte delas.

Os neoconcretos respondem, por meio do manifesto, em defesa da manutenção da "aura" da obra de arte e da recuperação de um humanismo. Para eles, a arte é o fundamental meio de expressão e não um simples objeto utilitário e industrializado. O fazer artístico está diretamente ligado à experiência e essência do artista, definidas no tempo e no espaço da obra.

O Neoconcretismo foi uma tentativa de renovação da linguagem verbal e pictórica, munido de emoção, envolvimento e interação.

---

<sup>27</sup> Sobre *Neoconcretismo*, informações retiradas da obra de Ferreira Gullar, *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte* (SP, 2007).

<sup>28</sup> *Grupo Frente* - Marco histórico do movimento construtivo no Brasil, o Grupo Frente, sob a liderança do artista carioca Ivan Serpa (1923-1973), um dos precursores da abstração geométrica no Brasil. Disponível em < <http://www.itaucultural.org.br>>

<sup>29</sup> *Grupo Ruptura* - No dia 9 de dezembro de 1952, no Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP, é inaugurada a exposição que marca o início oficial da arte concreta no Brasil. Intitulada Ruptura, a mostra é concebida e organizada por um grupo de sete artistas, a maioria de origem estrangeira residentes em São Paulo: os poloneses Anatol Wladyslaw (1913 - 2004) e Leopoldo Haar (1910 - 1954), o austríaco Lothar Charoux (1912 - 1987), o húngaro Féjer (1923 - 1989), Geraldo de Barros (1923 - 1998), Luiz Sacilotto (1924 - 2003), e o catalisador e porta-voz oficial do grupo, Waldemar Cordeiro (1925 - 1973). Disponível em < <http://www.itaucultural.org.br>>

Hélio Oiticica e Lygia Clark, em alguns de seus trabalhos, mostram como as formas conquistam o espaço de maneira decisiva para, logo em seguida, ultrapassarem as barreiras existentes entre o observador e a obra. A cor, recusada por parte do concretismo, invade as pesquisas neoconcretas, como acontece, por exemplo, nas obras de Aluísio Carvão, Hércules Barsotti, Willys de Castro e, novamente, Oiticica.

O movimento neoconcreto foi um marco histórico na história das artes no Brasil. É partir dele que a ruptura entre espectador e obra acontece, trazendo novas possibilidades estéticas, sugerindo, instigando a co-autoria como participação efetiva na interação entre sujeito e objeto.

A partir dessa interação entre obra e espectador, será possível compreender melhor o que seria a arte postal (mencionada a seguir), emergida também entre conflitos políticos e sociais, produzida por artistas marginais.

#### **4.3. Arte Postal**

Surgida na década de 60, a Arte Postal trazia consigo o comportamento de uma geração que se via dividida entre capitalismo e socialismo. Esse período pode ser lembrado pelas diversas produções artísticas e culturais, frutos das angústias provindas de uma necessidade de revolução, de mudança. É marcada por uma geração de artistas com a necessidade de politização da arte, com influência da já conhecida arte engajada, do início do século.

Ela surge a partir da conceitualização da arte como grande forma de produção, utilizando-se dos meios comuns de comunicação: folhetins, cartões postais, cartazes, etc.

Segundo o Dr. Hermes Renato Hildebrand, pesquisador e professor de artes da Unicamp, a Arte Postal nasceu, especificamente, em 1962 - grande marco que pontua o surgimento da *Mail Art*. Ele comenta, em sua página virtual que, apesar das experiências anteriores já abarcarem essa relação entre palavra-imagem, como trazida por Pablo Picasso e Marcel Duchamp, foi exatamente na década sessentista que a *Mail Art* ganha espaço e divulgação. A partir da criação da *New York Correspondance School of Art*, pelo artista americano Ray Johnson, tem-se a formalização do correio

como um meio que serve como veículo de expressão e integração cultural entre artistas do mundo inteiro. O movimento está diretamente ligado às vanguardas estabelecidas ao longo do século XX, que já traziam as tecnologias provindas da extensão do corpo do artista em configuração ao imaginário e à transição técnica como expressão artística.

Os artistas futuristas e dadaístas foram os primeiros a usarem cartões-postais como objeto artístico. Marcel Duchamp correspondia-se, muitas vezes, com intuito estético, acreditando que o leitor, o destinatário ou qualquer outro poderia intervir na criação. Para Michel Rush,

A radical mudança de ênfase de Duchamp, de objeto para conceito, permitiu a introdução de vários métodos em um empreendimento artístico redefinido. Sua importância baseia-se não apenas no que ele fez, mas no que permitiu ou iniciou na arte. O tipo de pensamento que encorajou fez com que investigações em diversos meios de expressão e formas artísticas parecessem muito naturais, quase previsíveis. Principalmente para aqueles que achavam o “negócio” de arte tão desagradável, a abordagem liberal de Duchamp em relação aos materiais e às formas separou o objeto do interesse comercial, ao menos inicialmente, porque era a idéia o que importava, e ainda não estava claro como vender a idéia. (RUSH, 2006 p.15).

A Arte Postal entra nessa configuração ao trazer essas possibilidades, uma vez que interage em diversos contextos. As criações desse período são marcadas por privilegiarem as obras como um recurso de comunicação com destaque na interatividade e produção coletiva, o que proporciona uma “co-autoria” da obra. Isso leva a uma constante modificação, ou seja, um inacabamento que gera discussões e interpretações variadas, de acordo com os acontecimentos históricos da época.

As produções da Arte Postal refletem o descontentamento da arte com a política, principalmente de períodos de ditadura, como aconteceu no Brasil. Esse grande número de informações entre artistas transformam a obra em estratégia de liberdade de imprensa e participação política. Foi a forma que os artistas encontram, através dos postais, para uma maneira simples, porém rápida de difundirem seus trabalhos (a exemplo, a figura 18).



Figura 18. Postal. Equipe Bruscky & Santiago (1987)

No Brasil, a Arte Postal ganhou grande espaço entre as décadas de 60 e 70. Por se tratar de uma arte “libertária” e ousada, que necessita de interação entre obra e espectador, foi, principalmente, um meio de contrariar a ditadura militar no país.

Vale lembrar que as obras artísticas desse período não se limitavam somente à arte postal. Elas variavam em diversos meios, incluindo desenho, performances, happenings, *copy art* e *fax-art*, intervenção urbana, intervenções em jornais e revistas, poesia visual, filmes e experimentações sonoras. Todos com o intuito de estenderem os limites da prática artística que se mantinham consistentes ao mercado, promovendo a circulação de arte fora dos circuitos institucionais.

#### **4.4. A palavra-imagem em *JORNAL DOBRABIL***

Como se sabe, a diagramação diz respeito à organização e distribuição dos elementos gráficos em determinado espaço, com a utilização, basicamente, da imprensa. Na edição de um jornal, esse trabalho é atribuído à área de design gráfico, que a utiliza por meio da tipografia. O processo de diagramação é aplicado a diversas mídias como jornais, revistas, livros, cartazes, *websites*, etc.

O diagramador, profissional também conhecido como designer gráfico, é quem faz esse trabalho. Entende-se que seu papel é o de seguir um projeto gráfico, organizando-o à publicação específica, passando por convenções, regras e métodos tradicionais de construções tipográficas. Aquele que consegue ultrapassar tais convenções, quebra a rotina comum da tipografia e a linearidade da leitura do espectador. É o que acontece com Glauco Mattoso.

O poeta não é um diagramador profissional, não é um designer gráfico propriamente dito. É um artista que modifica o costume admitido propositalmente a fim de gerar uma nova ocupação dos espaços, desobedecendo regras formais de produções jornalísticas.

Nota-se, em cada página do *JORNAL DOBRABIL*, a necessidade de exploração do espaço em branco de uma folha A4. No *JD*, Mattoso não negligencia as partes tradicionais de um jornal, mas as parodia o tempo inteiro.

Sua diagramação segue os objetivos de um editorial impresso, mas quebra as linhas gráficas dos periódicos comuns.

Em um jornal cotidiano, de grande circulação, como o *Jornal do Brasil*, por exemplo, existe uma hierarquização das matérias por ordem de importância. No pastiche criado por GM, essa legibilidade de temas e sequências é quebrada e não se sabe qual é a matéria principal ou mais importante. O artista tem a necessidade de dar autoridade a cada nota, admitindo suas peculiaridades.

Pode-se perceber, nessa perspectiva, a *antidiagramação* do autor a partir do momento em que uma pequena nota do fim da página ganha destaque maior que todo o restante do periódico. O leitor, ao se deparar com o *DOBRABIL*, não sabe dizer qual a sequência de idéias, de notícias, de temas. Na figura 19, por exemplo, o texto faz com que o espectador se perca na construção tipográfica e tenha sua linearidade de leitura quebrada (como o título deste exemplar, que está no fim da página).



Figura 19. *Jornal Dobrabil*, p. 40 (2001)



Isso se torna mais perceptível ainda quando se lê a edição fac-similar. Ao abrir esta obra, o leitor sente a necessidade de se desnortear por todo o trabalho, não se fixando em apenas um número do exemplar. É comum já saltar os olhos para o livro, variando as páginas, pulando etapas, indo e voltando. É como um livro de imagens no qual não se sabe por onde começar, simplesmente começa. Vai de uma imagem à outra sem pensar em continuidade de leitura ou de tempo. No *JD*, já em um primeiro instante, surge a vontade de folheá-lo de modo individual a fim de conhecer mais sobre a diagramação e não o conteúdo em si. Porém, tanto as imagens criadas pelo conteúdo, quanto o conteúdo como um todo, carregam seus significados, sua densidade, sua importância. Nota-se o tempo inteiro a configuração da palavra e da imagem que fundem-se na obra.

No verso de cada número, Glauco cria o *Jornal Dadarte* (figura 20), “suplemento inseparável do jornal dobrável. um trabalho de arte-gratis de g.m. & p.o.p. PUBLICAÇÃO NIHILOBSTETRISTA DO SUBSOLO DO QUARTEL DABRANTES”. Nesta parte das publicações, o autor satiriza manifestos, poemas e conceitos. Retoma autores como Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Cecília Meireles, Freud, Tzara e muitos outros.



Figura 20. *Jornal Dadarte*. *Jornal Dobrabil*, p. 40 (2001)

Os anúncios, quando presentes no *JD*, estão para criticar, parodiar, ironizar tanto a arte literária, quanto a política e a mídia da época.

Glauco Mattoso utiliza constantemente a atividade de diagramação para construir seus próprios elementos gráficos, presentes no *DOBRABIL*. O pastiche torna-se então extremamente variável alterando o resultado de um *layout* comum de jornal. Assim, o artista desconstrói o espaço delimitado de uma impressão convencional, fazendo do papel um espaço visual que ultrapassa os limites da impressão. Para isso, Mattoso atêm-se à utilização de uma máquina de escrever em especial. Para ele, como já comentado aqui, a escolha de uma *Olivetti* foi a grande idéia para a elaboração do folhetim. O autor confirma que as possibilidades surgiram a partir da máquina que optou. Mais uma característica da preocupação do autor em extrapolar o próprio meio a fim de criar novas possibilidades (figura 21).

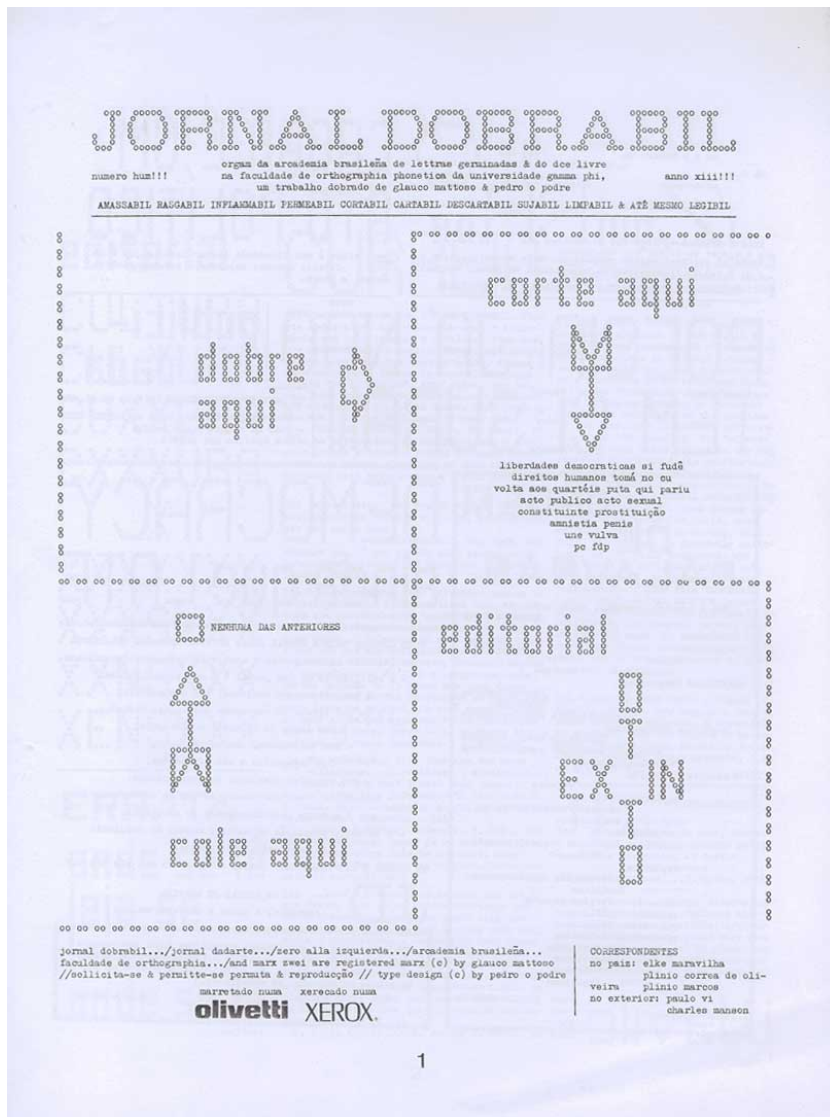


Figura 21. Jornal Dobrabil, p. 1 (2001)



Ricardo Basbaum em, *Além da pureza visual* (2007: pp.26-27), comenta que a arte é algo que está aberto à manifestação total. Nessa perspectiva, a palavra é um elemento como qualquer outro e pode ser incorporada pelas artes plásticas como significação do visível tanto quanto gerar uma visualização/materialização/espacialização semântica, ultrapassando a literatura. E é nesse contexto que o trabalho de Glauco Mattoso, em *JORNAL DOBRABIL*, faz a transformação do signo em objeto através de uma máquina de escrever.

Pode-se afirmar então que esse processo é o hibridismo da poética em que a estética atua sobre o sistema que a inscreve, incorporando suas próprias bases materiais e simbólicas, que, para Fernando Gerheim, em *Linguagens inventadas – palavra imagem objeto: formas de contágio* (2008), é “o desejo da arte de reencontrar uma linguagem comum” (p. 44).

A idéia de que o signo é puramente lógico e só age como linguagem quando se torna propriedade para um significado é vazia. Gerheim aponta a liberdade e autonomia para criação da linguagem que pode levar a todo ou qualquer significado independente de atribuições ou não. É então um processo extra-lingüístico transportado para a materialização, o visual.

A palavra torna-se objeto. É a luta contrária do objeto artístico que apresenta um conceito, ou seja, a palavra se opõe, transformando-se então de um conceito para objeto. Mas não um objeto utilitário, de significação predeterminada. É uma transformação concreta em algo incompleto, que necessita de uma leitura (espectador) para a finalização semântica daquela linguagem. A palavra (o signo) deixa de ter sua função cognitiva inicial e se apresenta como imagem/objeto/corpo, exercendo outra função qualquer como linguagem visual. Dessa fusão, a palavra, a obra, o objeto perdem sua função inicial e começam a vagar fora de suas limitações. Pode-se chamar isso de uma negação do princípio da palavra, que, para Ferreira Gullar, estaria associado ao “não-objeto”.

Em *Teoria do não-objeto* (1959), Gullar define o não-objeto como realização de experiências sensoriais e mentais a partir do contato com a obra. Nesse caso, o não-objeto faz referência à inserção da palavra no espaço real e não à sua essência inicial, gerando uma quebra a partir da leitura do espectador. Isso permite a co-autoria já comentada aqui.

Dentro da percepção de Gullar, é possível trazer à discussão algumas considerações acerca de Marcel Duchamp e Hélio Oiticica – artistas de idéias em comum a partir do confronto entre imagem e palavra. Duchamp é caracterizado, dentre os artistas modernos, como um precursor de um período contemporâneo. Ele partia do conceito de apropriação do objeto produzido industrialmente, cuja atribuição é nomeada de *ready-made*, onde suas produções podem ser articuladas entre os universos do visual e verbal, rompendo a definição de objeto. Quanto a Oiticica, a partir dos *Parangolés*, o artista retoma, assim como Duchamp, a quebra de paradigmas conceituais e proporciona, a partir da criação, a interação entre palavra e imagem, corpo e obra. Nota-se que tais processos são mais uma amostra da amplitude estética dessa relação discutida em todo texto: signo lingüístico e imagem.

Tantas abordagens levariam a discussões infindas acerca do objeto verbo-visual. René Magritte, Marcel Duchamp, Hélio Oiticica, Paulo Bruscky, os irmãos Campos e incontáveis outros artistas são transmissores dessas possibilidades e marcam a história da arte com suas criações. Mencioná-los permite ao leitor desse texto entender melhor o trabalho feito por Mattoso ao diagramar o periódico *JD*. Não com o intuito de compará-los, mas sim de referenciá-los como destaques na arte do século XX.

*JORNAL DOBRABIL*, o pastiche singular, cujos destinatários recebiam em casa o folhetim, enquadra-se no contexto da história da arte brasileira, sem, contudo, ter sido muito estudado e ainda ser pouco conhecido atualmente. É um exemplo de possibilidades entre o universo da palavra e da imagem, enquadrando-se em um rol de destaque das produções de arte da década de 1970.

## 5. PROPOSTA DE ENSINO: ENTENDENDO A RELAÇÃO PALAVRA-IMAGEM NAS ARTES VISUAIS

Para o ensino da arte é sabido que existem inúmeras abordagens, metodologias e práticas pedagógicas: todas com a intenção primordial de levar ao aluno à sensibilidade artística, seja sobre este ou aquele fazer artístico. Aqui não será diferente. Trata-se, nesta parte do trabalho, de apresentar uma proposta pedagógica com o intuito de levar a um determinado público, o processo da relação entre palavra-imagem nas Artes Visuais.

Segundo com Maria Fusari e Maria Heloísa Ferraz, em *Arte na Educação Escolar*, publicado em 1991, o processo comum de ensino-aprendizagem de arte volta-se, muitas vezes, para os aspectos de uma educação do “fazer artístico”. Nota-se, a partir dessa concepção, que o ensino das artes está muito ligado à prática livre de qualquer atividade definida como “arte”. Aqui, apresenta-se algo diferenciado: um passeio teórico pelo percurso da palavra à imagem a fim de desenvolver no aluno outras possibilidades artísticas que envolvam a palavra como objeto. Ou seja, a proposta inicial não é praticar a palavra como objeto, mas entendê-la como tal.

Com base nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs/Arte-1998, p. 32), é possível afirmar, não só em relação ao Ensino Fundamental, mas também ao Ensino Médio, que a arte está caracterizada como um tipo particular de conhecimento que o ser humano produz a partir das perguntas fundamentais relacionadas ao mundo e a si mesmo.

Nesse texto, a manifestação artística tem em comum com o conhecimento científico, técnico ou filosófico, seu caráter de criação e inovação. Seguindo essa perspectiva, tanto a ciência quanto a arte respondem a essa necessidade de construção de conhecimento que, juntamente com as relações sociais, políticas e econômicas, bem como com sistemas filosóficos e éticos, formam um conjunto de manifestações simbólicas culturais.

Partindo desses pressupostos, acredita-se na possibilidade do processo de educação artística a partir de investigações históricas e estudos conceituais para então se pensar a arte em seu universo. Ou seja, compreende-se que a arte envolve não apenas uma atividade de produção artística, mas também a conquista da significação do que fazem, pelo desenvolvimento da percepção estética, alimentada pelo contato como fenômeno artístico visto como objeto de cultura através da história e como conjunto

organizado de relações formais. A partir dessa idéia, é importante ressaltar a compreensão dos alunos no âmbito do fazer artístico.

Ao conhecer a arte, o aluno percorre trajetórias de aprendizagem que o leva a conhecimentos particulares e decifram sua relação com o mundo. Por meio da arte, esse aluno tem a possibilidade de conhecer:

- o fazer artístico como experiência poética;
- o fazer artístico como desenvolvimento de potencialidades – como percepção, reflexão, sensibilidade, imaginação, curiosidade e flexibilidade;
- o fazer artístico como experiência de interação;
- o objeto artístico como forma;
- o objeto artístico como produção cultural.

Por essas possibilidades, permite-se chegar a diversas manifestações artísticas, como a relação entre palavra e imagem.

Para despertar um sentimento estético nos alunos, de forma geral, é necessário um direcionamento que indique as principais metas do trabalho proposto sem que o objetivo principal seja perdido. A intenção visa uma transformação sensível que envolva os alunos e despertem neles uma consciência estética e crítica que ultrapasse o senso comum. Um trabalho artístico, seja ele histórico ou prático, abre o olhar para um mundo diferente.

Parafrazeando Fusari e Ferraz (1991, pp. 59-60), a totalidade das vivências artísticas, estéticas, históricas e culturais, auxiliam profundamente na elaboração e execução dos conteúdos e métodos de educação escolar em arte. E para a realização desse projeto de educação estética e artística, faz-se necessário trabalhar, no mínimo, com:

- a) Documentos artísticos produzidos culturalmente (como exemplo, revistas literárias, arquivos, imagens dessa relação verbo-visual);
- b) Informações complementares elaboradas pelo próprio professor, pela mídia ou contidas em publicações especializadas (livros, textos, teses, artigos em jornais, catálogos)

Apoiado a esses recursos mínimos, torna-se possível instigar o público a uma aula, não só teórica, mas interessante e inovadora. Mostrar possibilidades de fazer

artístico desperta o interesse em mergulhar mais no universo das artes e entender melhor essa prática.

Aliar uma proposta de ensino em torno de fundamentos estéticos induz, na prática, a uma interpretação mais ordenada da teoria da arte a qual se aproxima de uma ação dentro de sala de aula. É impossível pensar essa prática e ter uma teoria distanciada do que o aluno vive e da teoria existente. A práxis em arte tem uma necessidade de liberdade em suas dimensões estéticas. Contudo, é imprescindível apresentar o que já foi feito em anos passados a fim de dialogar e entender os caminhos que a arte traçou durante a evolução da humanidade.

Em um mundo onde a tecnologia está cada vez mais presente na vida do ser humano, principalmente dos jovens, levá-los ao conhecimento breve da história da arte no conceito gráfico é de extrema importância.

O computador, não abordado aqui, mas a atual máquina gráfica, presente em cada casa e nas escolas é a ferramenta mais utilizada pelos jovens.

O transcurso das artes gráficas passa por toda uma história até chegar aos dias atuais. A relação dessa arte com a escrita está e sempre esteve o tempo todo presente. Por isso cabe tentar, a partir dos estudos aqui apresentados, envolver o aluno na construção e elaboração das artes visuais junto à tipografia. Esse caminho permite chegar, trazendo para a atualidade, à relação palavra-imagem em diversos contextos, sendo possível associar, inclusive, à construção de *web sites*, por exemplo.

Estudar parte da arte produzida na década de 70 é uma possibilidade de compreender os caminhos traçados pela palavra, possibilitando um diálogo com a atualidade.

Alunos de ensino médio, jovens entre 15 e 18 anos, aproximadamente, estão interessados em novas linguagens, tecnologias. Como chamar a atenção desses jovens a partir de uma aula de teórica sobre arte? Trazendo essa história para os dias atuais, realçando sua importância e contribuição artística para os processos tipográficos existentes.

A proposta aqui é simplificada, mas pode ser desdobrada para a relação palavra-imagem na contemporaneidade. Qual a relação palavra-imagem hoje? O que os alunos conseguem perceber em analogia a isso? Quais os meios fazem essa junção de linguagens? Onde eles estão presentes?

Os alunos terão a liberdade de trazer, associados ao contexto deles, o que eles entendem por relação verbo-visual. Tudo isso a partir da teoria exposta.

Aqui consta apenas uma proposta inicial que deve instigar o aluno na interação entre arte, palavra, tecnologia, meios de comunicação, etc.

Entender a diversidade dos meios do fazer artístico também é importante para compreender que a arte transita por todos os lugares, a partir da criatividade e sensibilidade de cada um.

A seguir, baseado nesse estudo histórico e abordagens conceituais, propõe-se aqui os objetivos de um pequeno curso, cujo tema traz os caminhos percorridos pela palavra no universo das artes visuais. Trata-se de uma proposta de ensino que pode ser adaptada a qualquer público, mas que, aqui, destina-se, basicamente a alunos do Ensino Médio.

Objetivo geral (dentro dessa proposta específica):

Levar aos alunos o transcurso da palavra que ultrapassa o contexto lingüístico e a Literatura, indo de encontro às artes visuais, a fim de informá-los sobre as possibilidades artísticas da relação texto/imagem.

Objetivos específicos:

- Expor aos alunos de Ensino Médio o contexto histórico da palavra-imagem, das iluminuras à tipografia;
- Trazer a palavra-imagem a partir do movimento dadaísta e da vanguarda modernista no Brasil;
- Conhecer algumas das inúmeras possibilidades da relação verbo-visual no contexto da poesia concreta à arte postal<sup>30</sup>;

---

<sup>30</sup> Pode-se acrescentar à proposta a relação da palavra-imagem em *websites* bem como técnicas atuais tipográficas. Aqui fica restringido à Arte Postal e revistas literárias devido ao tempo insuficiente para prolongar a pesquisa.

- Apresentar o escritor Glauco Mattoso e o panfleto *anarcopoético* *JORNAL DOBRABIL* como produção importante dentro da configuração palavra-imagem.

#### Metodologia:

Para o desenvolvimento deste projeto, fazem-se necessárias aulas expositivas dialógicas (e vice-versa) com o intuito de transmitir ao aluno o conhecimento então proposto.

#### - Recursos:

1. Humanos – De acordo com os aspectos a serem trabalhados, é de profunda valia o auxílio e o trabalho conjunto entre o professor e os alunos.
2. Materiais – Seguindo as propostas acima relacionadas, o trabalho em questão utiliza-se, principalmente, de textos – como material teórico - e imagens expositivas – como apresentação de slides, filmes, documentários, etc., juntamente com pesquisas virtuais. Pode-se, caso haja recursos e possibilidades, visitar galerias e/ou consultar obras de fácil acesso (como revistas literárias da época).

#### - Procedimentos de trabalho:

Pretende-se atingir os objetivos anteriormente descritos, a partir das seguintes ações:

1. Trabalho relacionado às outras áreas de ensino (como Literatura e História), partindo das Artes Visuais;
2. Encontros periódicos – divididos entre 5 ou 6 aulas de 50min-h/aula -, coordenados pelo professor regente;
3. Sugestão de atividades a serem trabalhadas pelos alunos, a partir do projeto elaborado, integrando-se ao conteúdo de contexto histórico/artístico.

#### Avaliação:

Para fazer jus ao projeto, propõe-se uma avaliação contínua, processual e educativa, visando o interesse e a participação do aluno em concordância aos objetivos presentes.

## Considerações

Numa sociedade onde os jovens estão cada vez mais ligados à tecnologia, ao mundo virtual, qual seria a importância de uma aula expositiva para alunos de Ensino Médio?

Primeiramente seria necessário esclarecer para qual público, em particular, esta proposta se destacaria e para qual ela foi imaginada. Talvez no contexto do Distrito Federal, mesmo da rede pública de ensino, este projeto não tenha tanta valia quanto para estudantes do Entorno. Já que se entende que os profissionais distritais possuem formação qualificada específica, exigida para ocupação do cargo.

A realidade vivida por alunos das cidades de Goiás, que estão próximas do Distrito Federal, é muito distante do que é vivido por alunos da capital nacional.

Para começar, falo de uma cidade em particular, Luziânia, onde não há nenhum professor estadual de Artes com formação. Quando faço essa afirmação, é com conhecimento e veracidade, já que sou funcionária da rede pública de ensino estadual e resido nessa cidade.

Nesse contexto, os alunos não têm aulas teóricas e acabam não tendo nenhum contato, durante as aulas de Artes, com a história da arte. Para eles, essa aula é um momento de lazer onde o conteúdo trabalhado não ultrapassa recorte de jornais ou revistas, confecção de cartazes ou decoração da escola em datas comemorativas.

Como professora de Literatura, já recebi inúmeras queixas dos alunos sobre as lacunas no conteúdo de Artes. Nessa tentativa, muitos destes alunos pedem um auxílio, mostram interesse em adentrar no universo artístico. Porém, somente o conteúdo literário não abarca tudo isso e não compete a mim, ultrapassar meu espaço e invadir o do colega de profissão.



Não cabe aqui trazer as mazelas da educação estadual de Goiás nem desconsiderar os profissionais atuantes. Esta não é a função deste trabalho. Essas considerações estão presentes apenas para salientar que em algum lugar, em alguma escola, alunos pedem por professores qualificados, que consigam levar até eles uma bagagem teórica de qualidade, condizente com o que é cobrado fora dos muros de ensino básico.

Também não seria a minha proposta que englobaria todo o conteúdo e levaria aos alunos aquilo lhes faltam. Não tenho essa pretensão. Apenas apresento um trabalho bem simplificado sobre um conteúdo específico que julgo importante e que, talvez, muitos alunos nunca tenham se dado conta nem tido contato com essa particularidade artística.

Todavia, é importante considerar que, se cada proposta de ensino passasse por um estudo teórico um pouco mais elaborado, melhor pesquisado, as aulas teóricas não seriam tão renegadas e desmotivantes (como em muitos casos).

Acredito que o professor, quando conhecedor do conteúdo que ele media, desperta no aluno, no mínimo, a curiosidade em saber sobre o assunto exposto.

Nessa perspectiva, a proposta de ensino aqui apresentada tem como intuito o já comentado: levar ao aluno uma teoria a fim de instigá-lo à sensibilidade artística, a um contato estético, impulsionando nele o pensamento crítico.

Apesar da simplicidade do projeto, acredito que aqui se faz presente um bom instrumento teórico que possibilite uma aula atraente, que possa permear pelo contexto histórico e artístico nacional (em sua especificidade) e dialogar com universo dos alunos.

## CONCLUSÃO

*Qual poeta é mais vanguardista, aquele que pega um poema em português e tira todas as vogais ou aquele que pega um poema em alemão e tira todas as consoantes? Pra mim é aquele que pega essas vogais e consoantes e tira um poema que não pode ser lido em português nem em alemão.*

*Glauco Mattoso*

Acreditamos que este pequeno estudo tenha tido uma pretensão intencionada. Abarcar um assunto dessa dimensão requer tempo, dedicação, leitura e análises. Três meses realmente são insuficientes para transitar por tantas temáticas, tantos artistas, tantas propostas.

Nada mais recorrente que uma justificativa para concluir. Isso é necessário na medida em que fica notável a necessidade em abarcar mais informações que, infelizmente, acabaram sendo deixadas de lado na atual circunstância, como por exemplo, a relação do Cubismo com o processo verbo-visual e a atual interação entre palavra e imagem na arte brasileira. Contudo, devemos esclarecer que não foi negligência nossa, mas uma consequência dos limites de um texto monográfico.

Durante o trabalho, tentamos trazer às artes visuais, o artista Glauco Mattoso. É óbvio que o autor já envereda por esse caminho e não somos os primeiros a notar suas transições de linguagem. Mas por se tratar de um autor ainda pouco conhecido, apresentá-lo nesta instituição é cabível e necessário.

Falamos do *JORNAL DOBRABIL* e o lugar que este folhetim ocupou no espaço das artes gráficas, da literatura, da palavra-imagem. Apoiados a ele, sentimos a necessidade em transitar pelo território verbo-visual presente o tempo todo no universo das linguagens artísticas. Tentamos, mesmo que em curtos parágrafos, trazer um aparato histórico que nos apoiassem nas relações que propusemos.

Nesse traslado, foi possível identificar que a arte tipográfica é libertadora e durante sua consolidação, ela permitiu que artistas driblassem ordens, ditaduras, posicionamentos. Pela tipografia, a arte ganhou um novo espaço e comunicação, alforriando manifestações.

Por meio dessa pesquisa, construímos também uma proposta de curso teórico sobre a relação da palavra com a imagem no contexto artístico. Acreditamos, a partir da

pesquisa feita, que *JORNAL DOBRABIL* é de grande relevância para os estudos das artes visuais a partir do momento em que se enquadra como objeto que ultrapassa os limites literários. Trazer isso para o ambiente escolar possibilita aos alunos conhecer um pouco mais das variedades de linguagens existentes no espaço visual.

Muita coisa ficou para trás. Como em todo trabalho de conclusão de curso, o tempo é o grande inimigo para sua realização e aqui não foi diferente. Sentimos o desejo de prosseguir com o estudo em oportunidades futuras. Quem sabe assim conseguiremos adicionar aquilo que não pode ser abordado aqui, mas com a consciência de que sempre é pouco diante de um mundo de possibilidades.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

### I. GERAL

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira – As vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/INL, 1986

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. Parâmetros Curriculares Nacionais: ensino médio. Brasília, 1999. Edição em volume único.

\_\_\_\_\_. *Parâmetros curriculares nacionais: arte / Secretaria de Educação*. Brasília : MEC / SEF, 1998. 116 p.

CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

FABRIS, Annateresa (org). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. 2ª ed. rev. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

FUSARI, Maria e FERRAZ, Maria Heloísa. *Arte na Educação Escolar*. São Paulo: Cortez, 1993. (Coleção Magistério 2º grau. Série formação geral)

GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas: palavras, imagens, objetos: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa, Editorial Enciclopédia, Limitada, volume XIII, pp. 522-525.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naif, 2007. 164p.

\_\_\_\_\_. *Teoria do Não-Objeto*. In: *Experiência Neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LONTRA, Hilda. *A forma da festa – tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Org. de Sylvia Helena Cyntrão. Brasília: Editora UnB: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

MATTOSO, Glauco. *Jornal Dobrabil*. 2ª Ed. (fac-similar) São Paulo: Iluminuras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Manual do Podólatra Amador: aventuras & leituras de um tarado por pés*. 2ª ed. - São Paulo: All Books, 2006.

MCLUHAN, M. *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

*Parâmetros curriculares nacionais: arte / Secretaria de Educação*. Brasília : MEC / SEF, 1998. 116 p.

RICHTER, Hans. *Dada: arte e antiarte*. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. *Dada 1916-1966 – Documentos do movimento Dada Internacional*. Tradução Betty M. Kunz. Catálogo (1916-1966).

RUCH, Michel. *Novas mídias na Arte Contemporânea*. Editora Martins Fontes. São Paulo, 2006.

## II. PERIÓDICOS:

HERKENHOFF, Paulo. “165, entre 1000, formas de canibalismo e antropofagia (um pequeno exercício crítico, interpretativo, poético, especulativo)”. *Cult – Revista Brasileira de literatura*, ano I, número 15, out. 1998. São Paulo, p. 43.

*Klaxon – Mensário de Arte Moderna*. Edição fac-similar. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1976.

*Revista de Antropofagia – 1ª e 2ª edições (1928-1929)*. Edição fac-similar. São Paulo, Círculo do Livro, Abril S/A Cultural e Industrial, 1975.

## III. INTERNET

ALVES, Jofre de Lima Monteiro. *Iluminuras*. Disponível em <<http://iluminura.blogs.sapo.pt/1732.html>> acesso em 17 de junho de 2011.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Ensino Médio e Educação Tecnológica. *O novo ensino médio*. Disponível em: <<http://www.mec.gov.br/semtec/ensmedio.shtm>>. Acesso em: 18 set. 2002.

CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. Disponível em <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>> acesso em 29 de maio de 2011.

Enciclopédia Itaú Cultural – Artes Visuais. *Neoconcretismo*. Disponível em <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3810](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3810)> acesso em 12 de maio de 2011.

FONSECA, Maria Augusta. *Revista de Antropofagia*. Disponível em <<http://www.brasiliana.usp.br/node/438>> acesso em 22 de junho de 2011.

GAGLIARDI, Caio. *Entrevista: Glauco Mattoso*. Crítica & Companhia, 2005. Disponível em <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/caio.htm>> acesso em 12 de maio de 2011.

HILDEBRAND, Hermes Renato. *Arte Postal*. Disponível em <<http://www.trilhas.iar.unicamp.br/artepostal/artepostal.htm>> acesso em 14 de junho de 2011.

MATTOSO, Glauco. Disponível em <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/correio.htm>> Acesso em 22 de maio de 2011.

\_\_\_\_\_. <<http://www.roteirosonline.com.br/comentariosglauco.htm>> acesso em 10 de junho de 2011.

OITICICA, Hélio. *Anti-arte*. Disponível em <[http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/marg\\_antiarte.php](http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/marg_antiarte.php)> acesso em 1º de junho de 2011.

PAES, Maria Danielle Lobato. Disponível em <<http://www.webartigos.com/articles/60129/1/ARTIGO-O-MANIFESTO-ANTROPOFAGO-DE-OSWALD-DE-ANDRADE/pagina1.html#ixzz1PHF3yo8N>> acesso em 25 de maio de 2011.

PENNA, Maura. <<http://pt.scribd.com/doc/54206355/6/A-PROPOSTA-PARA-ARTE-DOS-PCNEM-uma-analise-critica>> acesso em 15 de julho de 2011.

PLAZA, Júlio. CAMPOS, Augusto de. *Poemóbiles*. Disponível em <<http://www.sibila.com.br/index.php/critica/1727-relendo-poemobiles-de-augusto-e-plaza>> acesso em 2 de junho de 2011.

SÉRGIO, Ricardo. *As revistas do modernismo*. Disponível em <<http://recantodasletras.com.br/teorialiteraria/2823128>> acesso em 19 de junho de 2011.

SCHWARTZ, Jorge. *Klaxon*. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/node/437>> acesso em 13 de junho de 2011.

*Tipografia*. Disponível em <<http://tipografos.net/historia/gutenberg.html>> acesso em 9 de maio de 2011.

**-ANEXO A-**

1. *O podólata*, 2011, Ana Paula Caixeta.



# -ANEXO B- JORNAL DOBRABIL

## 1. JORNAL DOBRABIL, 2001, p.6.

# JORNAL DOBRABIL

orgam da academia brasileira de letras germinadas & do doce livre  
na faculdade de orthographia phonetica da universidade gamma phi,  
um trabalho dobrado de glauco mattoso & pedro o podre

AMASSABIL RASCABIL INFLAMMABIL CORTABIL CARTABIL DESCARTABIL SUJABIL LIMFABIL & ATÉ MESMO LEGIBIL & CAGABIL

ooo o ooo ooo ooo ooo  
ooo ooo ooo ooo ooo ooo  
ooo ooo ooo ooo ooo ooo

\*Recebi o seu "saco" com os números do JORNAL DOBRABIL...  
Maravilha mano, maravilha...! Gog-tei demais da sátira e olha, realmente ORIGINAL - embora você só mande as cópias para nós...  
O Pedro o Podre, quem é? (...)  
A primeira vez que ouço falar no dito cujo, Debulhe-o para mim, p/f. e aproveite para dar os meus parabéns pela arte dele na máquina de escrever. (...)  
Ah, e quanto a Olivetti está pagando pela propaganda? E a Xerox? Grande...  
Gostei dos seus poemas/contos e experiências. (...)  
Sobre o Pedrão, pelo que parece ele se diverte mais diagramando, gramando, do que esquentando a cuca e escrevendo, não?

CARLOS ARAÚJO, Salgueiro, PE  
+Aham aham (bate no peito)-Nem precisa debulhar. Já tô lacrimando com teus parabéns. Fico todo granuloso só de pensar que a Olivetti e a Xerox me acham bom publicitário. Mas eu também esquento a cuca, viu? Fensa que espaçar não requer poesia? Pergunta pros concretistas (ops! ca-la-te boca)... PEDRO O PODRE  
\*GLAUCO TRISTOSOMEUIRMO/PRIMEIRO PAPO: jornal dadarte é um barato/SEGUNDO PATA: jornal dobrabil é um barato/TERCEIRO PAPO: você é um barato/QUARTO PAPO: tristan é um barato/QUINTO PAPO: a subversão é um barato/SEXTO PAPO: o humor é um barato/SÉTIMO PAPO: o anarquismo é um barato/OITAVO PAPO: a vanguarda é um barato/NONO PAPO: a onomatopéia é um barato/DÉCIMO PAPO: eu gosto muito de um barato/ÚLTIMO PAPO: vamos em frente porque a vida é/  
ARISTIDES KLAFKE  
São Paulo, SP

+Puf puf (abana-se)-Caramba, cara, não carecia tanto carinho. Já tô te chamando de Aristides Kafka. SMax procê. G.MATTOSO  
\*Seu (com Pedro) Jornal DoB-rabil, uma das poucas coisas VIVAS q me caíram nas mãos & olhos nestes tempos chochos. É único na solução gráfica e na galhofa p-renal, herdeira da Revista de Antropofagia. Tira de letra e de xerox o papo dos marginais de antologia e explicador com mestrado.  
AUGUSTO DE CAMPOS  
São Paulo, SP

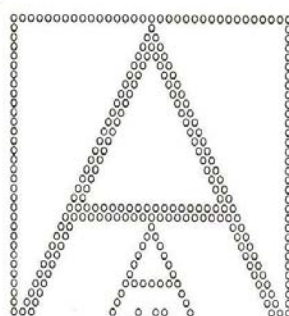
+Gulp (embatucica)-Pelos pentelhos de Pentheus! O Augusto gostou! Que faremos agora? De av- g- tivbs et coloribvs non est dis- pvtandvm... o que, segundo Napeão Mendes de Almeida, é frase

pra "consolo dos modernistas e de outros artistas infelizes".  
Snif. GLAUCO MATTOSO

\*dobrebeis (brabos?! ) amigos: acusamos, protestamos e agradecemos os JD enviados. O anarquismo de vocês é coisa jóia bonita, mas não é muito do nosso gosto. Bacana é pegar o rabo e cabo da palavra sem destruí-la assim como ela compreendida, escrita e falada e coisa & tal. Colocar dois eles onde só tem um é coisa meio louca, meio esquisita, fora dos eixos. (...)  
Vocês tão nesta há muito tempo, e isto assusta mais ainda. Desculpem-nos! (...)  
Respeitamos a temática. Quanto às palavras, o sistema dobrável seilá: não dá pra definir porque tudo é loucura e a loucura a gente não explica nem compreende...  
ANTÔNIO CARLOS (VERDADE)  
Itabirito, MG

+Ufa (aperta a mão de Glauco)- Acusações e protestos, até que enfim! De gvstibvs et antonica rolibvs non est dispytandvm... et coetera. Quem disse que só tem um? Iso te assusta? P.O.P.

### EDITORIAL



### EXERCÍCIO CRÍTICO SOBRE UM FRAGMENTO DE

ALMADRADA

glauco mattoso

# O ANÃO

# ANÃO

### PO(L)EMIZANDO

O humorista zomba do mundo e de si mesmo. São-lhe defesos a lisonja, o louvor, o elogio individual. O satírico zomba do homem, selecionando os indivíduos, e pode ser lisonjeiro, áulico, palaciano.  
HUMBERTO DE CAMPOS

A própria essência do humor é a completa, a absoluta ausência do espírito moralizador. In-teressa-lhe pouco a pregação doutrinária e a edificação pedagógica. O humor não castiga, não ensina, não edifica, não doutrina.  
SUD MENUCCI

\*\*\*\*\*  
\*\*\*\*\*  
\*\*\*\*\*  
\*\*\*\*\*  
\*\*\*\*\*



oooooooooooooooooooooo  
 Uma casa sen- El leer hace  
 za libreria è completo al  
 una casa sen- hombre, el ca  
 za ritirata. gar lo hace  
 -PIETRO perfecto.  
 IL FUTURO -JACQUES  
 LACAN  
 oooooooooooooooooooooo

suplemento inseparabil do jornal dobrabil,  
 um trabalho de arte-gratis de g.m. & p.o p.  
 PUBLICAÇÃO NIHILOBSTETRISTA DO SUBSOLO DO QUARTEL DABRANTES

\*\*\*\*\*  
 Cuando uno quiere realizar una obra  
 artística, es preciso que se eleve  
 por encima de las disenterías y de  
 las constipaciones. Cuando se tiene  
 delante una letrina clara y precisa,  
 hay que empe- \*\*\*\*\*  
 ñarse en diri \*\*\*\*\*  
 girse hacia \*\*\*\*\*  
 ella en línea \*\*\*\*\*  
 recta. -GOGOL \*\*\*\*\*  
 \*\*\*\*\*

glauco  
 mattoso  
 de  
 "Contos fulminantes"  
 (1977)  
 Lucio Trevo é cego de um olho e míope do outro.  
 Mas nos sonhos Lucio Trevo vê bem  
 com os dois olhos - e sem óculos.  
 Noite passada, então, Lucio Trevo sonhou  
 que estava cego de um olho e míope do outro.

un poema  
 concretis-  
 -simo de  
 g.m.

(LUIZ GUEDES)

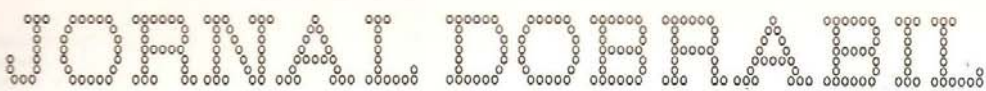
qual se adiciona chocolate.  
 10 - Hemoptise. Diz-se da carne, peixe ou outro ingrediente ou  
 linário panado e frito na gordura.  
 11 - Erupção papular ou pustulosa resultante de inflamação com  
 acúmulo de secreção, que afeta as glândulas sebáceas. Quindim.  
 VERTICAIS:  
 1 - Crosta formada sobre os dentes que não se limpam.  
 2 - Felção. Doce feito de açúcar, gemas de ovo, leite de coco  
 ou amêndoas pisadas, etc. Pérido tresandado da sujeidade produ-  
 zida pelo suor dos pés.  
 3 - Matéria mucosa que se acumula na boca durante o sono. Bri-  
 gadeiro.  
 4 - Pústula. Saliva.  
 5 - Hemoptise. Iguaria preparada com sangue, fígado, rim, bofe,  
 tripas e coração de certos animais, especialmente porco e car-  
 neiro, com abundância de molho, e bem condimentada; o mesmo que  
 sarrabulho.  
 6 - Chulê. Creme ralo preparado com fruta(s) e ou legume(s), a  
 que se adiciona água, leite ou suco, batendo-se tudo no liqui-  
 ficador.  
 7 - Iguaria de massa com recheio de carne, camarão, palmito, etc  
 geralmente com tampa da própria massa, e assada em formas ao  
 forno. Esmegma.  
 8 - Eliminação, pela boca, de sangue de origem pulmonar. Diz-se  
 de certos pratos de forno em cuja superfície, geralmente polvi-  
 lhada de queijo ralado, farinha de rosca, etc. se forma uma  
 crosta, tostada pela ação do calor. Mingau-das-almas.  
 9 - Vitamina. Gonorréia.  
 10 - Almondéga. Brevidade.  
 11 - Podriqueira. Fios-de-ovos. Azeitonas-de-cabrito.

"El intestino puede errar; el arte, no." (MARCEL LEFEBVRE)

HORIZONTAIS:  
 1 - Ato homossexual feminino consistente no atrito recíproco  
 dos órgãos genitais.  
 2 - Detritos que flutuam próximo das praias, portos, etc. Bo-  
 linho de polvilho, açúcar, ovos, etc. assado ao forno.  
 3 - Tribadismo.  
 4 - Mau cheiro resultante de ranço; fartum. Pastel de massa  
 cozida, passada na farinha de rosca e frita. Massa alvacen-  
 ta e gordurosa, com aparência de sabão desfeito, que se ori-  
 a nas dobras do órgão genital.  
 5 - Salsugem. Bolinho de carne picada com ovos e temperos,  
 cozido em molho espesso. Vesícula cutânea cheia de um líqui-  
 do purulento; bostela.  
 6 - Coito bucal. Bom-bocado. Fitufa.  
 7 - Designação comum a várias preparações culinárias, doces  
 ou salgadas, em cuja composição entra o leite engrossado com  
 farinha. Humor branco e viscoso, segregado principalmente pe-  
 lo nariz e pelos brônquios.  
 8 - Sarro. Rissole.  
 9 - Decinho redondo feito com leite condensado cozido ao -

Si hay un  
 Dios, ¿de  
 dónde pro-  
 cede el Ar-  
 te? Y si  
 no existe,  
 ¿de dónde  
 se origina  
 la Mierda?  
 -LUZ DEL  
 FUEGO  
 Beauty is  
 shit, shit  
 beauty -  
 that is all  
 ye know on  
 earth, and  
 all ye need  
 to know.  
 -KEATS  
 mattoso





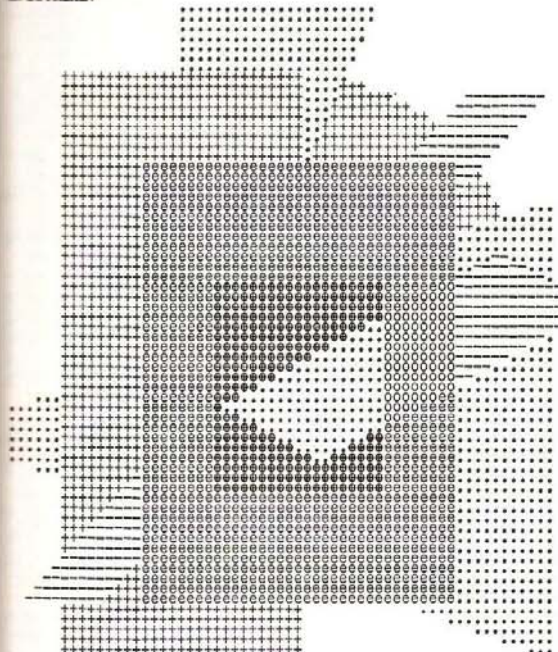
organ da academia brasileira de letras germinadas & do doce livro  
 na faculdade de orthographia phonetica da universidade gamma phi,  
 um trabalho dobrado de glauco mattoso & pedro o podre

numero hum!!! anno xiii!!!!

AMASSABIL RASGABIL INFLAMMABIL PERMEABIL CORTABIL CARTABIL DESCARTABIL SUJABIL LIMPABIL & ATÉ MESMO LEGIBIL

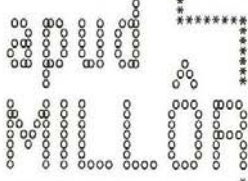
---

**EDITORIAL:**



Komposition 3 Ruth Wolf-Rehfeldt

\*\*\*\*\*  
 \* Les lettres et \* O HOMEM QUE BORROU QUASE \*  
 \* la merie: voilà \* O MUNDO INTEIRO COM UMA \*  
 \* mon élément. \* CAGADA de J.M.Athayde \*  
 \* -PESTALOZZI \*  
 \*\*\*\*\*



do plebeu ao nobre  
 do fidalgo ao pobre  
 cagões a vontade  
 toda a humanidade  
 de bosta se cobre

Passando por minha porta  
 um cego pedindo esmola  
 o jeito que pude dar  
 foi cagar-lhe na sacola  
 uma trampa tão rala  
 que o cego quase se atola

-O poeta imaturo imita. O  
 poeta maduro plagia.  
 -T.S.ELIOT

-O artista imaturo imita.  
 Artistas maduros roubam.  
 -LIONEL TRILLING

-O POETA IMATURO IMITA. O  
 POETA MADURO PLAGIA. O PO  
 ETA PODRE ROUBA O PLÁGIO.  
 -Pedro o Podre

\*\*\*\*\*

ABAIXO A CARESTIA  
 CHEGA DE COMER ANGÓ  
 STIA E SOLIDÃO  
 -marcelo dolabela

Habeo opus magnum sub pedibus.  
 (CICERO) precisa cagar assim  
 o mundo inteiro não passa  
 duma cagada sem FIM.

---

-Meu raciocínio é muito bitolado e por isso cuido a assimilar as ironias e sutilezas do discurso do JD. Mas, tão logo as percebo, a plaudio freneticamente. Estou apaixonado pela cuca de vocês. Como eu gostaria de ser o mais humilde aprendiz do que vocês professam!  
 -MASSASHI SUGAWARA, São Paulo, SP (Falla baixo, que o Glauco já assimilou uma sutileza quando cê disse que é apaixonado pela nossa cuca (elle é apaixonado por olhinhos puxados). Imagine que elle já te nomeou collaborador effectivo do JD, a despeito dos meus ciumes...  
 -PEDRO O PODRE)

-O JD agradeceu-me por sua proposta formal. A tentativa de dispor da técnica comment une blague, mas também como um sério trabalho formal, surpreendeu-me por sua força sinestésica. Houve justamente uma reutilização da técnica, ou seja, utilizou-se a técnica como meio de reprodução do objeto, mas também objetivizou-se a técnica num fator de criatividade. Quanto ao aspecto "vanguardieiro" do jornal - sua tônica conteudística - traço restrições. Essas restrições partem do particular para o geral: da orientação dada a meu trabalho para uma formulação de caráter crítico estendida à arte. A abordagem milística dada à arte nega seu aspecto de uma necessidade histórica objetiva. Eu tento dar um pouco de seriedade ao meu trabalho, e espero seriedade de outros trabalhos.

Talvez definir "arte" seja uma questão muito difícil, mas apontar sua função social não o é. Resumindo: sua proposta formal (excelente!) não está sendo de todo bem aproveitada. Lógico que uma visão mais pormenorizada descobre a sutil sensibilidade de uma boa poesia, de sempre boas citações e uma ironia que não deve faltar a esse tipo de trabalho (um peu de vaselinação). Toda atividade crítica gera a rotina da incerteza e da insegurança tanto no crítico como no criticado. Espero que possamos compreender essa "constante rotina vida afora" nessa pequena correspondência que espero venha a ser ampliada.  
 -GUSTAVO HENRIQUE GOLDMAN  
 Rio, RJ

(Cê cita Marcuse contra o "homem unidimensional", e Trotsky sobre a "arte socialmente subsidiária e historicamente utilitária"; falla com respeito de mais-valia, patronato e outras dialecticas. Olha, Gustavo, não queremos criticar sua critica, muito menos com o seu instrumental. Mas, cá pra nós, ondê que tá a necessidade historica objectiva, a função social, a seriedade? Na arte? Na politica? Deixe-nos te dizer o seguim: o JD é hory commerce, não tem annunciantes nem distribuição. Não tem preço e sua "tiragem" é de cem exemplares com circulação dirigida. É assim que vemos a "função social" da arte. No "vehiculo". Mas tem o porém "conteudístico-formal": no meio desse "elitismo" o JD actua como carta-bomba, gozando os ai-jesuses da intelligentsia. É o que o Pedro chama de "terrorismo esthetic". No nosso "anarchismo" até o Bakunin é Geni, e a Geni somos nós. Agora, mais cá pra nós ainda, ao fim e ao cabo, no fundo e em ultima analyse, não é nada disso: o que nós queremos é tripudiar. -GM)

-o dobrabil efetivamente dobrou a minha tristeza, a minha letargia e a minha solidão. ao recebê-lo (presente caído do céu, do céu de são paulo, diga-se) senti-me profundamente menos só, menos robsom, menos nordestino, menos campinense, menos filho desse nefasto sistema econômico ocidental. o verbo sentir, quase ninguém sabe conjugá-lo, quase ninguém sabe senti-lo, embora finjam o contrário. vocês, contudo, demonstram que o sabem. I REALLY LIKE YOU.  
 -ANTONIO CARDOSO  
 Campina Grande, PB

(Que nada. O JD pode conjugar, mas você é que é sensível. -PoP)

-Li seu "JD", gostei... é, gostei. Ou não??? Libertades, -- A DE ARAUJO  
 Natal, RN  
 (Não sabemos si devemos agradecer, ou não... -GM)

correspondentes: no paiz, bianca jagger; no exterior, jorge schwartz jornal dobrabil & galeria alegria, (c) by glauco ma80ec & fidór-o-odor + dobraulio tavabil. CRUNCH!

El desenfreno es la salud tranquila de las naciones.-SYLVIA KRISTEL



**-ANEXO C-**  
Dadaísmo

1. Movimento Dada em Zurique, 1919, p.103.

**MOUVEMENT DADA**  
Manifeste, Vorträge, Kompositionen,  
Tänze, Simultanische Dichtungen

Leitfaden durch die  
MITTWOCH, d. 9. April 1919  
SAAL ZUR  
**KAUFLEUTEN**

**8. DADA-SOIRÉE!**  
Anfang präzise...

**ANTIPHILLOSOPHIE**

**I. Teil**

1. Viking Eggeling: Ueber abstrakte Kunst
2. Suzanne Perrotet: Kompositionen von:
  - a) Cyril Scott, Pavot
  - b) Arnold Schönberg
  - c) Erik Satie
3. Käthe Wolff: Gedichte von R. Hulsenbeck und W. Kandinsky
4. Tristan Tzara: La fièvre du malin (Simultanisches Gedicht unter Mitwirkung von 20 Personen!)

**II. Teil**

5. Hans Richter: Ueber Kunst und anderes.
6. Hans Heusser: Eigene Kompositionen:
  - a) Vorspiel zu „Der weisse Berg“
  - b) Drei Tanzrhythmen.
7. Hans Arp: Wolkenpumpe
8. Suzanne Perrotet: Kompositionen von Arnold Schönberg
9. Walter Serner: Manifest

**III. Teil**

10. Rolf Czerwen (Seri, angelehnt v. 5 Part unter Mitwirkung von Mallé)
11. Walter Serner: Eigene Gedichte
12. Tristan Tzara: Eigene Gedichte
13. Hans Heusser: Eigene Kompositionen:
  - a) Inlime Harmonien
  - b) Berglage
  - c) Klavier-Quartett in Exkur

**PREISE DER PLÄTZE:**  
Fr. 4.— und 2.—  
Inhalt im KUCHEN im HUG.

**ZURICH**  
Der Konzertflügel wurde v. d. Firma P. Jecklin Söhne zur Verfügung gestellt.

2. Movimento Dada em Berlim, 1919, p. 139.

**Fr anz JUN**

**Der Sprun... der Welt!**

**Das Haus**

**C - U - Dada**

**ProSpekT**  
des VERLAGS  
freie Straße  
Herausgeber

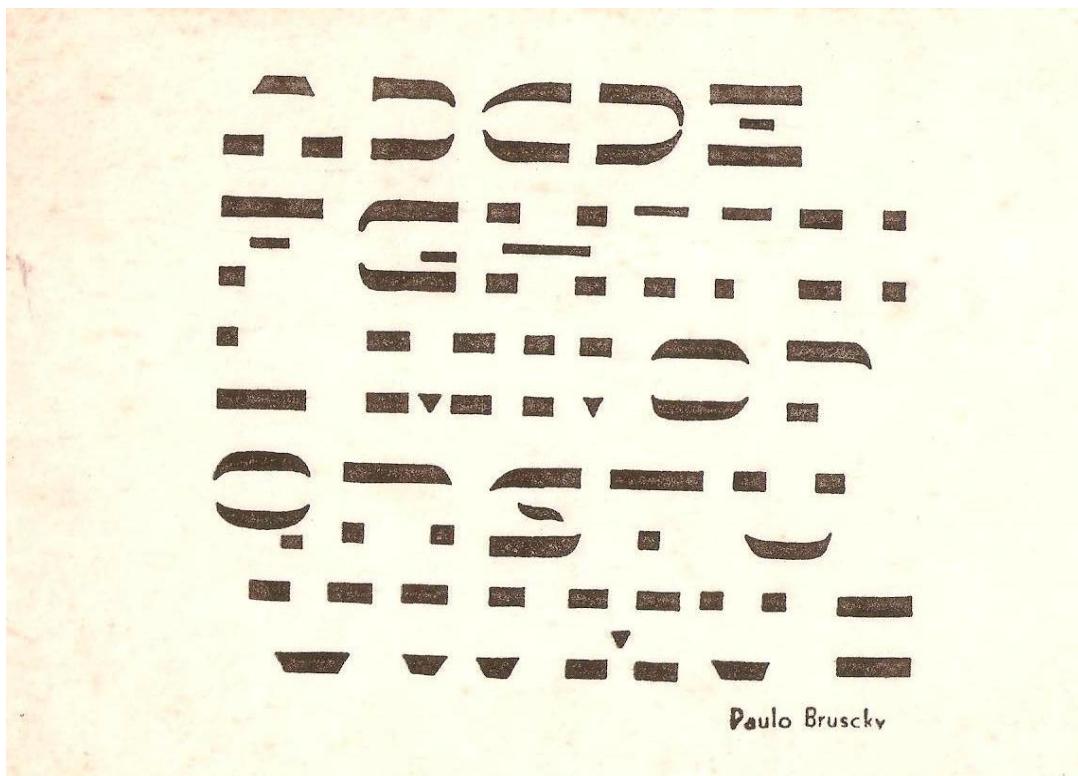
**R Hülsenbeck**  
für Jungmann  
Herausgeber

**-ANEXO D-**  
**Arte Postal**

1. Franklin Capistrano e Falves da Silva, Arte Postal – Brasil, 1986.

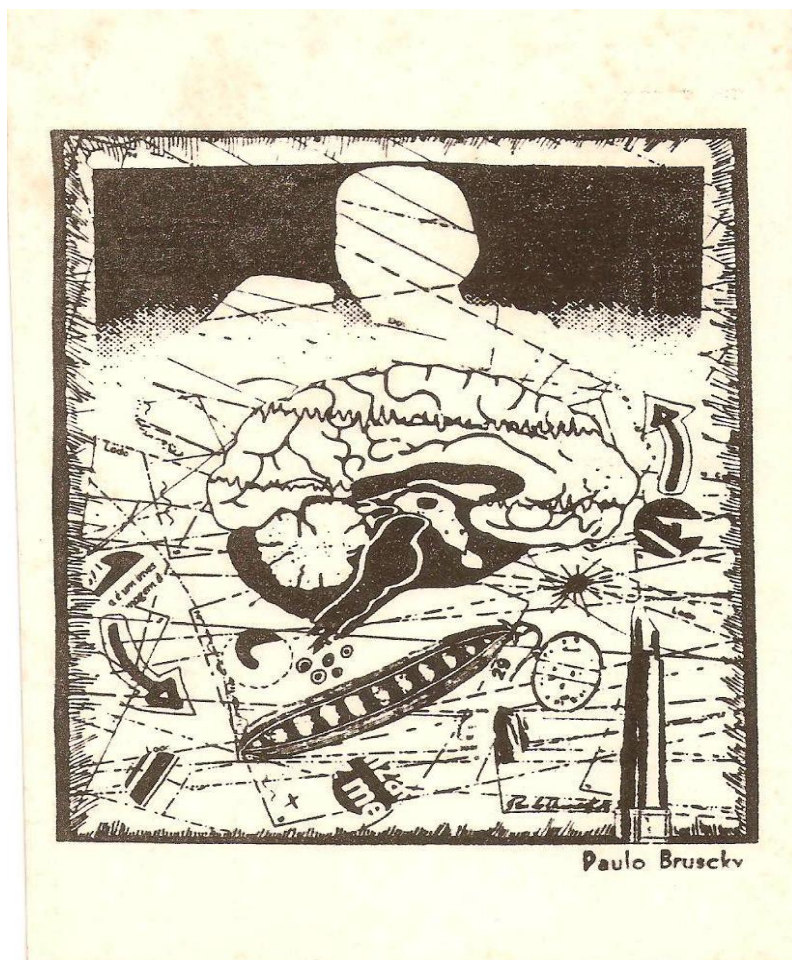


2. Paulo Bruscky, Arte Postal - Brasil, 1987.





3. Paulo Bruscky, Arte Postal – Brasil, 1987.



4. Paulo Bruscky, Arte Postal – Brasil, 1987.

