



ESCOLA DE ENGENHARIA
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

Anna Paula da Silva Stolf

TECNOLOGIA A LASER, DESIGN E TEORIA POR LIVROS DÚCTEIS:
(QUASE) FALAS ENQUANTO (CORTE DA) MATÉRIA

PORTO ALEGRE
2013



ESCOLA DE ENGENHARIA
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

Anna Paula da Silva Stolf

TECNOLOGIA A LASER, DESIGN E TEORIA POR LIVROS DÚCTEIS:
(QUASE) FALAS ENQUANTO (CORTE DA) MATÉRIA

Dissertação submetida ao Programa
de Pós-Graduação em Design da
Universidade Federal do Rio Grande
do Sul para a obtenção do Grau de
Mestre em Design.

Orientador:
Prof. Dr. Wilson Kindlein Júnior

PORTO ALEGRE
2013

Anna Paula da Silva Stolf

TECNOLOGIA A LASER, DESIGN E TEORIA POR LIVROS DÚCTEIS:
(QUASE) FALAS ENQUANTO (CORTE DA) MATÉRIA

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre em Design, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Design da UFRGS.

Porto Alegre, 11 de novembro de 2013.

Prof. Dr. Fábio Gonçalves Teixeira
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Design da UFRGS

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Wilson Kindlein Júnior (Orientador)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Airton Cattani
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Edna Lucia Oliveira da Cunha Lima
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Isabela Mendes Sielski
Instituto Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Tania Mara Galli Fonseca
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

(entre uma *quasefala* e outra)
Para meus pais.

AGRADECIMENTOS

Sou grata à todos os meus encontros, dos vividos em sonho e em pensamento, aos vividos sob a chuva, sob o sol, sob o mundo. Este processo, sobretudo, contou com o apoio constante de familiares, amigos e profissionais. Também com a relação a outros projetos, anseios e *devires*. Além de estar sob o mundo, a tentativa frequente de lançar sobre o mundo. De pensar o processo de pesquisar, de escrita, de sistematizar. Assim como de pensar o processo de não pensar, de ativar o que se acredita sem saber, de pensar o não saber. Desse modo, agradeço duplamente a todos que seguem neste texto: por aquilo que vivemos, por aquilo que poderíamos ter vivido e por aquilo que preferimos não viver.

Agradeço imensamente meu orientador, Prof. Dr. Wilson Kindlein Júnior, principalmente pela abertura de trabalhar com ideias que pairam por outras áreas e pelo apoio de fazê-las pousar nesta pesquisa, tornando-a possível e consistente dentro do design. Ao Prof. Dr. Airton Cattani e à Profa. Dra. Edna Lucia Oliveira da Cunha Lima, pelos aceites de integrar a banca final, concordando em encadear uma parte de sua história com a história desta pesquisa. À Profa. Dra. Isabela Mendes Sielski que, mais uma vez, aceitou participar ativamente da minha trajetória, pois com as aulas da graduação, com o TCC e também com o Design Possível/SC, deixou lembranças extraordinárias, da terapia que era modelar na argila até o trabalho nas aldeias indígenas. Desde o Tai Chi Chuan, aliás, leves e afetivas, sempre nos encontramos em contextos diversos; *exa nga'u*. Ao Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira que, desde minhas primeiras leituras sobre *livro de artista*, esteve presente com o *Página Violada*, entre tantas outras publicações de sua autoria, contribuindo de maneira generosa enquanto referência, e também por suas considerações na banca de qualificação, cruciais para o rumo e adensamento desta pesquisa. E à Profa. Dra. Tania Mara Galli Fonseca, pelos singulares encontros proporcionados no PGPSI/UFRGS e no HPSP/RS, essenciais para o corpo-pensamento da pesquisa (e da vida), pelas tantas referências e conexões compartilhadas (reais e virtuais), e especialmente por cada vez em que fiquei emocionada ao reler seu parecer da banca de qualificação, somando em mim enunciados que me mantiveram motivada em não ter dúvidas que a sensibilidade das coisas *vale a pele*.

Ao Prof. Dr. Mario Ferreira Resende, por ativar conversas incríveis em suas aulas, compartilhando seu conhecimento sobre/sob o mundo, o homem e as coisas (e o que se passa entre, por dentro e por fora - ou ainda poderia passar, ou poderia não passar...). Aos professores Dr. Fabio Pinto da Silva, Dr. Mário Furtado Fontanive e Gerson Klein, pelos espaços concedidos à minha fala em suas aulas, marcando minhas primeiras experiências de docência na graduação. Aos professores do PGDesign/UFRGS, pelas investigações desdobradas durante as disciplinas, contribuindo direta ou indiretamente com este processo. E à coordenação e funcionários do PGDesign/UFRGS e do PGPSI/UFRGS, que efetivaram todas as questões tangentes e necessárias deste percurso. Sou grata também à CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa de mestrado.

Agradeço ainda à equipe do Laboratório de Design e Seleção de Materiais (LdSM/UFRGS), pela oportunidade de aproximação com as tecnologias que estimularam meu processo criativo, além das reflexões proporcionadas nesse espaço de múltiplos e colaborativos projetos. Especialmente aos colegas do LdSM e do mestrado: Bruna Ávila, Claudio Salvalaio, Felipe Palombini, Mariana Cidade, Mariana Pohlmann, Natália Junqueira, Rodolfo Rolim Dalla Costa, Sílvia Dapper, Tamara Barbian, Ulisses Caetano, Viviane Pestano e Wagner Rossi, pelos cafés, parcerias, ajudas, entre outras vivências.

Aos queridos: Juliane Farina, Leonardo Garavelo e demais integrantes do Ateliê de Escrita, por aumentarem as quartas-feiras do mundo com o sensível “espaço escritural”, em especial à Lydia Francisconi (*in memoriam*), por suas histórias infundáveis e pelo “ciclamen” que ficou registrado no meu exemplar de seu *sol que gira*. Sou muito grata também ao amigo Carlos Antônio Cardoso, por neutralizar meu pessimismo com tanto otimismo, bom-humor e inteligência. Pelas conversas nas madrugadas quase desertas da internet, pelos passeios e filó-sofias, pelas exposições de pensamentos tão complexos e empolgantes. E ao Nick, que mesmo quando ainda não me conhecia, já me influenciava com seu olhar curioso e engraçado.

Aos amigos: Alexandre Aimbiré, Alex Liz, Cynthia Levitan, Fabricio Finardi, Guilherme Missen, Helena Bello, Leticia Jorge, Lucas Bittencourt Muller, Lúcio Consul, Maika Milezzi, Marcos Beccari, Mariana Silveira, Matheus Barsotti, Naiara Lima, Pedro Brucznitski, Ramon Martins e Yuri Brauner, pelas mil convivências diferentes, pelas boas lembranças e pelo carinho contínuo; e Ana Lorenzon, Clara Zeni, Christie Meditsch, Giovanni Ceconello, Gustavo Inda Cevallos, Leonardo Barili Brandi, Lúcia Vidales, Maurício Manjabosco, Nanni Rios, Sonia Trois, Pedro Bughay e Vera Felippi, pelas parcerias, ajudas, conversas, feiras, cinemas, festas, jantares, almoços, aconchegos e desenhos.

Ao hermano Rodrigo Krás Borges Machado, pela companhia frequente, passeios filomênicos, visitas-surpresa, domingos lagarteados e olhares compartilhados sobre a linha do horizonte. À amiga Patricia Deporte de Andrade e sua companheira Fibi, sempre ensolaradas, pelos respiros cotidianos e também pelos suspiros filosóficos; por todo o cuidado. À amiga Emilly Terres, pelos desmaios, desjunhos e desjejuns; por persistir comigo em ideias sonhadoras, mesmo que às vezes nos falte “mumu” para preenchê-las. Ao amigo Gabriel Cianeto, pelos chocolates quentes no meio das madrugadas, pelas conversas loucas-intrigantes e pelas incontáveis gentilezas. À amiga Mariana Picolli, por me fazer acreditar no designer enquanto profissional responsável e feliz, e por gostar comigo de suco de melão, quando ninguém mais gosta. E aos amigos Elisa Smania e Luciano Annes Nunes que, mesmo com a distância, nunca estiveram distantes; pelos postais, desenhos e sentimentos, tão bonitos como nunca/ como sempre; (quilos de saudades em poucos centímetros de palavras).

À minha irmã-amiga, Raquel Stolf, que desde o *poesia desafiada* (escrito-desenhado num bloquinho capenga quando eu era criança) me incentivou a fazer livros, seguido então de muitos bloquinhos, escritas, desenhos, dobraduras, passeios e conversas. Pelas parcerias, ajudas, risadas e situações que têm tudo para serem comuns mas não são, porque têm sempre algum sinal de infância, dessa infância de

mundo que nunca deixamos pra trás. À minha mãe, Maria Ivonete da Silva Stolf, que me faz acreditar que somos muito maiores do que a vida nos mostra de nós; por todo apoio, carinho, *reiki* e por ser uma pessoa admirável, muito além das palavras. Ao meu pai, José Stolf, pelas tantas conversas sobre a vida, palavras dóceis, simplicidade e carinho. Ao meu irmão, José Stolf Junior, por me ajudar a entender um pouco mais (e por me salvar d) a máquina super complexa que é o computador. E ao meu irmão, Alexandre José da Silva Stolf, e ao meu cunhado, Helder Martinovsky, que também me apoiam e me ajudam sempre que podem.

Sou ainda imensamente grata à Filó, que tornou cada dia mais engraçado e feliz. Pelos dias falantes e pelas noites elétricas, pelos resmungos e sonambulismos, pelas correrias (literais) e por sempre me acordar e me receber com uma felicidade de outro mundo. Por ser minha família, minha amiga e por me forçar a passear em dias bonitos. E também em dias feios. E em noites... Correr, comer tangerina (ou bergamota) e conhecer a vizinhança, principalmente os cachorros, as crianças e os idosos. Por chamar atenção pela alegria transbordante e por me contagiar com essa alegria todos os dias. Um “ouurrllourrri” talvez consiga descrever esse agradecimento.

E, por fim, agradeço às demais movimentações afetivas, às centenas de tropeços e engasgos, relações sociais crescentes e outras minguantes, relações solitárias, alegres, tristes e, entre todas, das mais intensas às mais rasas, não teve exceção que não fez parte deste processo. Desde aos objetos cotidianos até às *quasefalas* da Filó e ao meu encontro com o Bob. Além dos ruídos das madrugadas, do coro de condicionadores de ar do prédio, das furadeiras que os vizinhos tanto insistiram em ligar e do ruído do meu próprio pensamento, que muitas vezes se arriscou em voz alta mesmo quando eu estava prestes a cair no sono. No entanto, pontualmente (em negativo), não agradeço às televisões nem aos aparelhos de som ligados constantemente à minha volta, sobretudo pelo alto volume. Muito menos sou grata aos domingos despertados por esses mesmos barulhos. Nada grata também à instalação elétrica do meu apartamento, que muitas vezes dificultou banhos quentes e confortáveis. E, em maior gravidade, meu repúdio à violência humana que seguidamente me fez ter medo de sair de casa com o pensamento leve.

essa ideia
ninguém me tira //

matéria é mentira

Paulo Leminski

RESUMO

Através de design, de tecnologia, de arte e de filosofia, esta pesquisa movimenta o modo de construção do livro sob uma força que tende, conceitualmente, a deformá-lo. Nesse contexto, sobre três faces de um mesmo enunciado, *entre livro e palavra*, são construídos seis *livros dúcteis* por duas efetuações paralelas: o modo de escrita *quasefala* e a tecnologia de corte e gravação a laser. O modo de escrita sendo o *fora* preso na linguagem, potência por vir a ser, *devir*; e a tecnologia a laser sendo o *rúptil* da matéria, corte da linguagem, construção dos livros. Uma vez que, por um triz, o rompimento da matéria não fala, expondo-se por esta diferença que há entre não falar e falar, cedendo seu lugar à fala da matéria. Por *quasefala*, portanto, tem-se essa demonstração do que poderia ter sido a fala, impossível de não ser efetuada ao mesmo tempo em que é crucial não ser efetuada - a que depende sua morte, impossível de se cuspir ao mesmo tempo em que é vital não a engolir - a que depende sua vida. Por *rúptil*, matéria-pensamento; e por *dúctil*, pensamento-matéria. Sendo que nessa transição *rúptil-dúctil* prevalece o *livro dúctil* por um pensamento que deforma também o *rúptil*, ou seja, traz-se o corte para dentro da dobra conceitual do estudo. Dualidades que culminam na expressão latente do processo: *quasefalas* enquanto corte e falas enquanto matéria. Desdobradas, por fim, entre papéis, tecidos, polímeros e velcro, nos protótipos *adotando abandono*, *ataques melindrosos*, *inventania*, *maracujamelão*, *tipos de chuva* e *quebra-cabecedário*.

Palavras-chave: Filosofia da Diferença; Livro de Artista; Poesia Concreta; Tipoesia; Tecnologia de Gravação e Corte a Laser; Modo de Escrita.

ABSTRACT

Through design, technology, art and philosophy, this research moves the mode of construction of the book under a force that tends, conceptually, to deform it. In this context, on three faces of the same utterance, *between book and word*, are made six *livros dúcteis* ("ductile books") by combining two parallel made: *quasefala* ("almost speaks") writing mode and laser technology for cutting and engraving. The writing mode while the off imprisoned in language, potency for coming into being, *devir*; and laser technology as *ruptile* of material, cutting of language, construction of the books. Since, by a whisker, the disruption of material not speak, exposing itself for this difference there is between not talking and talking, ceding its place to speech of the material. For *quasefala*, therefore, has this demonstration of what could have been speaking, impossible not to be made at the same time as it is crucial not to be made - that depends their death, impossible to spit out at the same time that it is vital not swallow - that depends on their life. For *ruptile*, material-thought; and *ductile*, thought-material. Being that, in this *ruptile-ductile* transition prevails the *ductile book* because of the thought that deforms also the *ruptile*, ie, bringing the cutting into of the conceptual fold of study. Dualities that culminate on the latent expression of the process: *quasefalas* while cutting and speaks as a material. Developed, finally, among papers, fabrics, polymers and velcro, in the prototype *adotando abandono, ataques melindrosos, inventania, maracujamelão, tipos de chuva e quebra-cabecedário*.

Keywords: Philosophy of Difference; Book Artist; Concrete Poetry; Typoetry; Laser Technology; Writing Mode.

LISTA DE FIGURAS

- Figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7: *Mandíbula Sonâmbula Perambula* (protótipo)
_30-31
- Figura 8: Mapa das principais ações
_38
- Figura 9: Escopo preliminar
_38
- Figura 10: Relação das partes
_38
- Figura 11: Questões investigadas entre áreas
_38
- Figura 12: Diagrama desenvolvido por Clive Phillpot
Fonte: Adaptado de Silveira, 2008a
_78
- Figura 13: *Caixa Verde*, Marcel Duchamp, 1934
Fonte: <<http://www.moma.org/>>
_78
- Figura 14: *Daily Mirror Book*, Dieter Roth, 1961
Fonte: <<http://www.moma.org/>>
_78
- Figura 15: *Twentysix Gasoline Stations*, Edward Ruscha, 1962
Fonte: <<http://www.moma.org/>>
_79
- Figura 16: *A Ave*, Wladimir Dias Pinos, 1954
Fonte: Azevedo, 2009
_79
- Figura 17: *29º Procedimento, Manual da Ciência Popular*, Waltercio Caldas, 2007
_79
- Figuras 18 a 46: *Prelibri*, Bruno Munari, 1980
Fonte: <<http://www.flickr.com/photos/officinacreativa/>>, por Elena Lombardi, 2007
_80
- Figuras 47 a 51: *Libro Illeggibile MN1*, Bruno Munari, 2009
_81
- Figuras 52 a 55: (Livro-camisa) *A nova arte de fazer livros*, Ulises Carrión, concepção e design por Santiago da Silva, 2011
_81
- Figuras 56 a 58: *Bartleby, o escrivão*, Herman Melville, Cosac Naify, 2012
_82
- Figuras 59 a 61: *O Livro Inclinado*, Peter Newell, Cosac Naify, 2008
_82
- Figuras 62 a 67: *Vete al Diablllo*, Federico Lamas, A Bolha Editora, 2011
_83

Figuras 68 e 69: *Tudo está dito*, 1974; e *O pulsar*, 1975; Augusto de Campos

Fonte: <<http://www.poesiaconcreta.com/>>

_84

Figuras 70 e 71: *Velocidade*, 1958, Ronaldo Azeredo; e *Vai e vem*, 1959,

José Lino Grünewald

Fonte: <<http://www.poesiaconcreta.com/>>

_85

Figuras 72 e 73: Manuscrito do poema *si len cio*, 1955, Haroldo de Campos

Fonte: <<http://www.poesiaconcreta.com/>>

_85

Figuras 74 a 76: *Beba coca-cola*, 1957; *Life*, 1957; e *Movimento*, 1956; Décio Pignatari

Fonte: <<http://www.poesiaconcreta.com/>>

_86

Figuras 77 e 78: *Univers*, 1960, Rémy Peignot; e *Lettre*, 1980, Marcello Diotallevi

Fonte: Peignot, 2005

_87

Figuras 79 e 80: *Divertissement mécanographique*, 1961, René Fauconnet;

e *A poster-poem*, 1965-1966, Aram Saroyan

Fonte: Peignot, 2005

_88

Figuras 81 a 83: *Lluvia (pluie)*, Felipe Boso; *Cent quarante-sept*, 1979, Roger

Excoffon; e *Revolutie*, 1968, Paul de Vree

Fonte: Peignot, 2005

_89

Figuras 84 a 90: *Poemóbiles*, Augusto de Campos e Julio Plaza, Demônio Negro, 2010

_90

Figuras 91 e 92: *Galáxias*, Haroldo de Campos, Editora 34, 2004

_91

Figuras 93 a 96: *50 caracteres*, Amir Brito Cadôr, 2012

_92

Figura 97: O processo como trabalho final

_120

Figura 98: Processo de construção do livro *adotando abandono*

_122

Figura 99: Processo de construção do livro *ataques melindrosos*

_123

Figura 100: Processo de construção do livro *inventania*

_124

Figura 101: Processo de construção do livro *maracujamelão*

_125

Figura 102: Processo de construção do livro *tipos de chuva*

_126

Figuras 103 a 111: Envelopes com peças avulsas para destacar, mini-rolos montados aleatoriamente, peças avulsas recortadas e movimentos da tipografia
_127

Figuras 112 a 117: Cartazes abertos
_128

Figuras 118 a 121: Página apenas com marcas do texto e cortes (papel *presentation* com impressão)
_129

Figuras 122 a 125: Envelope após o corte, desdobramento com as folhas de rascunho e desdobramento com algumas fichas coloridas que não foram utilizadas no livro
_130

Figuras 126 a 130: Desdobramento dos negativos das fichas coloridas, livretos desdobrados com rascunhos e fichas não utilizadas, costura japonesa e duas páginas
_131

Figuras 131 a 135: Parametrizações e estudos físicos
_132

Figuras 136 a 139: Versão em papel *couché* com impressão
_133

Figuras 140 a 142: Versão em polipropileno sem impressão
_133

Figuras 143 a 146: *Digital paisagem*
_134

Figura 147: Cartaz aberto
_134

Figuras 148 a 150: Gotas tipográficas de chuva cortadas em acrílico verde e azul
_135

Figuras 151 e 152: Cartazes de tecidos
_135

Figura 153: Processo de construção do livro *quebra-cabecedário*
_140

Figuras 154 e 155: Fluxo quebrado de leitura
_141

Figuras 156 e 160: Páginas avulsas e encadernadas
_142

Figura 161: Mapa de conceitos - parte dois
_143

Figura 162: Mapa de conceitos - parte três
_144

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Dimensões da proposição segundo Deleuze, 2007b

_76

Tabela 2: *Quadro sinóptico dos livros de artista*

Fonte: Adaptado de Plaza, 1982

_77

Tabela 3: Chaves do texto do *maracujamelão*

_113

Tabela 4: Esquema descritivo dos *livros dúcteis*

_117

Tabela 5: Resumo do processo cronológico de cada livro

_118

Tabela 6: Microscopia óptica dos materiais dos *livros dúcteis*

_119

Tabela 7: Microscopia eletrônica de varredura dos materiais do *adotando abandono*, do *inventania* e do *tipos de chuva*

_120

Tabela 8: Microscopia eletrônica de varredura dos materiais do *ataques melindrosos*, do *maracujamelão* e do *quebra-cabecedário*

_121

SUMÁRIO

PREFÁCIO/PARTE ZERO - DESIGN DA PALAVRA/DESIGN DO LIVRO
_16

- 0.1 O livro por sua matéria_20
- 0.2 O livro por seu corte_23
- 0.2,5 O livro-objeto-que-deseja_24
- 0.3 O livro (dúctil) por seu corte_27

INTRODUÇÃO/PARTE UM - DESIGN, TEORIA E TECNOLOGIA
_32

CAPÍTULO UM/PARTE DOIS - REVISÃO BIBLIOGRÁFICA/PONTES MOVENTES
_39

- 2.1 Entre Livro e Palavra_43
- 2.2 Entre Livro e Palavra_54
- 2.3 Entre Livro e Palavra_66

CAPÍTULO DOIS/PARTE TRÊS - MATERIAIS E MÉTODOS/QUASEFALAS A LASER
_93

- 3.1 Adotando abandono_107
- 3.2 Ataques melindrosos_109
- 3.3 Inventania_110
- 3.4 Maracujamelão_112
- 3.5 Tipos de chuva_115

POSFÁCIO/DE VOLTA À PARTE ZERO - QUEBRA-CABECEDÁRIO
_136

CONSIDERAÇÕES FINAIS - FALA PELA MATÉRIA/QUASE PELO CORTE
_145

BIBLIOGRAFIA
_152

ANEXOS
_160

ANEXO A - Plano piloto para poesia concreta_161

APÊNDICES
_164

APÊNDICE A - Cronograma do trabalho_165

PREFÁCIO/PARTE ZERO

Então somos um grau de potência, definido por nosso poder de afetar e de ser afetado, e não sabemos o quanto podemos afetar e ser afetados, é sempre uma questão de experimentação. Não sabemos ainda o que pode o corpo, diz Espinosa. Vamos aprendendo a selecionar o que convém com o nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir, o que a diminui, e, por conseguinte, o que resulta em alegria, ou tristeza. Vamos aprendendo a selecionar nossos encontros, e a compor, é uma grande arte. //

Peter Pál Pelbart

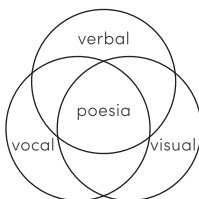
DESIGN DA PALAVRA/DESIGN DO LIVRO

A palavra, no contexto da *poesia concreta*¹ e do “entretenimento tipográfico”², de estrutura flexível e rítmica, pode ser considerada matéria/objeto de construção, uma vez que ela não possui apenas uma preocupação com o que quer dizer ou com o que diz, mas no que, de fato, é. Nesse intuito, essa questão surge em pensamento por uma motivação em torno da vida da palavra, que é mais do que aquilo que comunica, existe além do assunto do qual se faz substrato. Seja através de sua forma, de seu som, de sua cor, de sua despreocupação com o mundo a sua volta, a palavra pode ser capturada em diversas estruturas e até mesmo atraída por outras palavras, por fotografias ou desenhos, assim como o homem e as coisas nas quais o homem mergulha com seus afetos, assim como as coisas que se depositam nas palavras e vice-versa, compondo um só corpo, indiscernível:

Nesse silêncio social, burburinho de arroz ficando pronto, ânsia de sair correndo antes da hora. Nessas coisas que só por dentro cabem, nem palavra alguma ou sutileza antiga decifra. Pois já é hora de encontrar outras áreas, outros raros pares, azares, tentares, se aproximares de mim. Ágar-ágar, afagar, afogar, fenestrar, fissurar, ronronar, arranhar, enrugar. Roliças e insolentes tentativas. Fisgar, fugaz. A minha espera é nesse meio-tempo, culminar os minutos sobre as horas, os segundos sobre os dias, os milésimos de segundo sobre os anos. E assim vai. E assim vamos. Calamos sílaba por sílaba, passo por passo. Toda a saliva se transforma em mar e nos leva. Aproveitar a saída, a rasteira, as dicas proibidas, inibidas, fingidas, últimas, celestes, pestes, doenças contagiosas. Tosse crônica é a voz de quem perdeu a voz mas não pára de falar, de esbarrar ranhuras, luzes, línguas, lisuras ou asperezas. Gafanhotos, marmotas, bergamotas, espertezas. Vamos discutindo, conservando, pepinos e vampiros. Tanto sempre faz tanto que desfaz. Vômito na ponta da língua, texto azul e frios apertos. Como se fosse algo que dura, mas contudo

_18

1 Um dos conceitos-fundamento desdobrado no decorrer desta pesquisa, no qual toda a superfície onde a palavra se integra (entre vazios, manchas, movimentos e relações diversas) é considerada na leitura *verbivocovisual* do poema. Sendo o grupo Noigandres (formado por Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald e Ronaldo Azeredo) autor dessa síntese da poesia nas “três dimensões simultâneas e materiais da palavra” (CAMARA, 2000, p. 52). Verbal, vocal e visual são as dimensões, demonstradas no esquema abaixo, adaptado de Rogério Camara (2000).



2 *Divertissements typographiques* por Deberny e Peignot em *Typoésie* (PEIGNOT, 2005).

zero-a-zero. É na guerra que te enterro entre as guelras que não mais respiram. Lobos guarás e raposas laranjas vislumbradas com as hienas gritando aos gargalhos, te chamam de gárgula. Te reprovam por excesso. (STOLF, A., *quasefala*, 2013)

Dessa maneira, com o *design da palavra*, propõe-se lidar com a interferência no que é comum, isto é, com a transgressão do bom senso do uso da palavra enquanto sentido único. Sobretudo, interessa fazer a palavra se expandir, existir declaradamente, ser movente com relação ao seu projeto (de fala, de texto, de desenho, etc.), sendo matéria e processo, algo vivo sobre/sob/entre/no livro. E, com isso, estruturar-se, atravessar contextos e inutilidades, esticar o mundo até seu “deslimite”³ e se desenvolver em suspensão das funções que cabem aos objetos, transbordando-os. Pois uma palavra pode ser de tal maneira estruturada que é possível se sustentar sem representações semânticas, e se expressar através de quaisquer substratos (não sendo mais a palavra substrato para a linguagem, mas sim o inverso), sejam falas, objetos, cheiros ou texturas, quaisquer que possam lidar com ela intersubjetivamente⁴. É então que a palavra percorre os *dúcteis*: o *design do livro* em qualquer matéria, o livro também livre, o livro também vivo. Numa relação de protocooperação⁵, na qual ambas as partes se beneficiam, o livro através da palavra e a palavra através do livro.

Sendo assim, nesta *parte zerada* da pesquisa/superfície a ser flutuada, torna-se conveniente expor a terra de um terreno ainda baldio, o pensamento ainda sem corpo, uma premissa: da relação palavra-livro, da matéria através do corte, de um *livro-objeto-que-deseja* entre parênteses e da noção sobre o que possa ser um *livro dúctil*.

–19

3 Termo/influência das falas de Manoel de Barros em sua *Desbiografia Oficial* (SÓ DEZ..., 2009), além de suas obras, principalmente do *Livro sobre Nada* (BARROS, 1996).

4 Sobre enfatizar o “aspecto intersubjetivo, e não o objetivo”, nas palavras de Vilém Flusser (2007).

5 Termo da biologia que indica uma relação ecológica em que ambas as espécies são beneficiadas, no entanto podem viver independentes uma da outra.

0.1 O livro por sua matéria

O livro é o plano onde se encontram os demais conceitos desdobrados neste estudo, uma coincidência num “design de instantes”, a materialização de sequências espaço-temporais. Contudo, toma-se nota que a maior parte dos livros é submetida apenas a servir de suporte neutro para alguma mensagem, sendo o livro normalmente analisado somente por essa função, não por sua qualidade própria de *ser* algo. Por esse motivo, investigou-se as áreas do Design Gráfico e das Artes Visuais enquanto referências amplas de trajetória do objeto, ambas pontuadas para contornar este estudo de inserção do livro no campo do Design de Produto, ou ainda, inversamente, de pensar uma reterritorialização da área do Produto no campo de construção do livro; de maneira a ramificar a questão da pesquisa e a repensar métodos de desenvolvimento do livro.

Neste momento, vale acrescentar uma premissa sobre o que possa vir a ser um livro: desde o livro convencional (de suporte) até o *livro ilustrado* ou o *livro sem texto* e o *livro de artista* (*livro-objeto*, *livro-obra*, *antilivro*, *livro-poema*, *livro-documento*, *livro literário* etc.). Assim como convém atentar os diferentes ângulos de enxergar um livro em projeção: para que serve, como é feito, para quem serve, por que é feito, onde se encaixa, com quais funções e perceptos tece relações... O que é, em totalidade, como qualidade que habita sua quantidade de definições, considerando sua flexibilidade de construção em diferentes direções e campos. Este estudo previu, com isso, intersecções, cruzamentos, movimentações, faíscas esperadas e desesperadas, sentidos e afetos. Pois não se tratou mais “nem de partir nem de chegar”, a questão se identificou antes com “o que se passa ‘entre’?” (DELEUZE, 2010, p. 155).

_20

Nesse sentido, desdobrou-se no decorrer do estudo, o caso dos livros de Bruno Munari: os *livros ilegíveis* e os *pré-livros*. Uma vez que Munari (1998) sublinha que o objetivo de sua experimentação, de tratar o livro como independente do conteúdo textual ou ilustrativo, foi tornar válida a possibilidade de utilizar o material do qual se faz um livro como linguagem visual e sensitiva do objeto. A questão para ele seria, portanto, o que pode comunicar um livro sem a preocupação de uma mensagem explícita, isto é, o que pode um livro transmitir através de sua matéria? [Através de sua matéria, de seu design, de seu processo de construção, o que pode um livro usar de tecnologia? Onde pode um livro ser projetado? Por quem pode ser projetado?]

Ulises Carrión (2011, p. 9), por sua vez, assinala que um escritor não escreve livros, mas sim textos, e que o livro possui uma natureza que não necessariamente precisa do texto para se sustentar, já que “o livro é uma sequência autônoma de espaço-tempo”. Sendo assim, observou-se um “livro-produto” neste estudo, justamente por apontar uma espécie de “livro de artista do design”, um livro no Design de Produto ou um Design de Produto no livro. Não mais pensado como um conjunto de bidimensionais, mas sim como um produto tridimensional, objeto total, além da superfície, onde em vez de embalar as palavras, faz das palavras parte da embalagem⁶. Pois,

⁶ Pensa-se a embalagem como um produto paralelo ao que se concebe como *livro dúctil*, pois sua construção também possui um processo flexível, sendo um produto que faz pensamentos entrarem em choque, gerando faíscas e sentidos diversos. Já que é um objeto que serve como suporte e propaganda, submetido ao produto que contém, transitando geralmente entre o Marketing, o Design Gráfico e o Design de Produto. E, assim como o livro, a embalagem pode ser parte do conteúdo e até mesmo ser sublinhada nessa relação.

ao contrário do que expôs Beatrice Warde (*in* BIERUT, 2010) no texto *A Taça de Cristal* (datado de 1932), de que um *bom design* é aquele que não deve ser notado, ou seja, em um livro a impressão deve ser “invisível” para não intervir em seu conteúdo, este estudo trabalha justamente com a transgressão dessa leitura neutra, buscando atravessar e interferir nos olhares sobre todas partes que compõem o objeto e no cruzamento que acontece entre essas partes, sendo expressão e conteúdo um só percepto. Já Warde coloca que a tipografia do livro deve ser tão clara quanto uma *taça de cristal*, esclarece Richard Hendel (2006, p. 28): “na sua suposição, alguém que bebe vinho num copo recamado com um design extravagante prestaria mais atenção no copo em si do que na bebida”. Para esta pesquisa não interessa, contudo, o quanto a taça vai desviar o olhar da bebida, mas sim que a taça seja parte ativa da bebida. Uma vez que beber o mesmo vinho em diferentes taças causaria uma variação da própria bebida (colada a ação de beber), envolvendo a diversidade de combinações entre vinhos, taças, ambientes, sons, pessoas, e tudo mais que possa ser encadeado na ocasião. Por isso, mesmo que com o design de qualquer produto o objetivo de intervenção sobre um contexto seja mínimo, ele existe, até na possibilidade de ser o máximo que não foi efetuado.

A partir desse pensamento, mais por um passado que consiste em não ter sido efetuado do que pela metáfora em si, investigou-se a mesma imagem, do cristal, voltando-se à *imagem-cristal*, desta vez num sentido conceitual, no que diz respeito aos “cristais do tempo”, incluindo a noção de *atual* e *virtual*, de percepção e lembrança, de presente e passado, enfim, sempre de duplos associados, dos quais Henri Bergson (2010) dispõe em sua obra *Matéria e Memória* justamente uma relação dualista do espírito e da matéria sobre a memória. Pontuam-se tais conceitos, pois no *livro por sua matéria* conseqüentemente se faz pulsar o espírito do objeto, sendo ele inseparável de seu corpo, efetúvel sobre a memória. Com isso, são provocados pensamentos sobre o *livro por seu corte* que, nesta pesquisa, são desenhados literalmente, percebidos como processo da matéria, ao mesmo tempo em que se faz gerar um presente-passado afetivo, no qual se enxerga o corte como um contorno que pressiona a forma a existir.

Deleuze (2007a, p. 100) coloca a percepção como *atual* e a lembrança como *virtual*, e acrescenta que a *imagem-cristal* não se atualiza como as outras (imagens-lembrança, sonho ou devaneio), pois é uma “imagem virtual em estado puro”. É uma imagem que não é datada, de um não vivido, pois enquanto as demais imagens mentais se atualizam ou estão por se atualizar tomando como referência o novo presente, a *imagem-cristal* é pura *virtualidade*, uma vez que é ela que pressiona o *atual* no novo presente. “É uma imagem cristal, não uma imagem orgânica”, expõe o filósofo. Vale esclarecer, portanto, que:

A imagem-cristal é certamente o ponto de indiscernibilidade de duas imagens distintas, a atual e a virtual, enquanto o que vemos no cristal é o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro, a distinção mesma entre as duas imagens que nunca acaba de se reconstituir. (DELEUZE, 2007a, p. 103)

“O tempo em pessoa” e, com efeito, não o tempo que é interior às pessoas, mas sim o inverso, as pessoas que são interiores ao tempo. Sendo assim, a subjetividade nunca é das pessoas, mas é o tempo, o *virtual*, a alma ou espírito: “a afecção de si por si’ como definição de tempo” (DELEUZE, 2007a, p. 104); enquanto o *atual* é a objetividade, o que se sente no tempo. Nesse sentido, não interessa limitar o objeto às percepções, ao insistente *atual* da imagem, mas também e principalmente ao risco que é tentar incorporar ao objeto sua própria intuição, aumentando sua matéria/função/percepção para um “infra/extra-ser”⁷ do objeto, algo que *trinca o pensamento*⁸, por estar em potência do que se efetua além de um entendimento, para um pressentimento, o que não se traduz diretamente em linguagem.

Embora se entenda a evidência do *útil*, do pensamento em torno de um *bom design* ao projetar, do foco no objeto sem segundas (ou múltiplas) intenções (como em interfaces de produtos eletrônicos, por exemplo), neste estudo interessa trazer à tona a necessidade de se pensar o *inútil*. Isto é, a interferência na função comum, a “desrazão” do produto, seu desfoque, sua liberdade de ir e voltar ao mesmo tempo (fazendo conviver o sim e o não enquanto “sim-não”/“não-sim”), a divergência de seus objetivos e o alargamento de sua subjetividade acostumada. Ao encontro do *nonsense*, uma vez que a partir do momento em que o objeto pode ser uma negação de sentido, paradoxalmente ele afirma a existência de outros sentidos. Nesse discurso, Deleuze (2007b, p. 69) expõe que o *nonsense* “tem por função percorrer as séries heterogêneas e, de um lado, coordená-las, fazê-las ressoar e convergir e, de outro, ramificá-las, introduzir em cada uma delas disjunções múltiplas. Ele é ao mesmo tempo, palavra e coisa”. O teórico sublinha que o *nonsense* deve ser entendido como o oposto da ausência de sentido, ao mesmo tempo em que não agrega nenhum sentido particular, já que não é dita a palavra sobre a coisa ou a palavra sob a coisa, mas se considera as duas direções ao mesmo tempo. Cabe notar, nesse contexto, que o *inútil* foi pensado não como ausente de utilidade, isto é, como algo que está morto, imóvel, imprestável, mas antes relacionado ao conceito de *nonsense*, enquanto multiplicador de utilidades. Justamente por ser *inútil*, suporta, portanto, qualquer utilidade disposta a ser incorporada/formada nesse “espaço aberto”. Retornando ao exemplo da embalagem: para que serviria uma garrafa sem bebida, sendo que sua utilidade deveria se restringir a conter a bebida e seu rótulo para que seja possível seu transporte e consumo? Além de poder conter outras bebidas, ou flores, ou luz, ou até mesmo ser moída e transformada em outro objeto qualquer, poderia ser considerada o próprio produto-bebida, já que duraria por outros sentidos, diferentes, enquanto a bebida que continha se esgota em sua utilidade.

7 Um “infra/extra-ser” enquanto um “passado/além do ser”, ou seja, aquela lembrança do que não foi, que é descolada de seu tempo cronológico.

8 Quando um objeto de vidro trinca, abre-se nele uma fenda, uma rachadura, contudo sem fazê-lo quebrar por completo, deixar de ser o objeto. Quando isso vem a acontecer com um pensamento que, por natureza, já é trinca-do, sublinha-se um duplo-efeito, rachar a própria rachadura (sem que o objeto se quebre), ramificando-a, potencializando suas múltiplas possibilidades.

0.2 O livro por seu corte

Francis Ponge (2000, p. 43) escreve em sua obra *O Partido das Coisas* sobre o argumento das coisas a favor dos sentimentos do homem e, a partir disso, esclarece: “Ora, numerosos são os sentimentos que não existem (socialmente) por falta de argumentos”. Seu raciocínio segue nesse contexto de perceptos dos objetos, questionando a revolução que se poderia fazer com os sentimentos do homem ao envolver-se livremente com as coisas, as quais diriam muito mais do que seus significados. O poeta afirma que “isso seria a fonte de muitos sentimentos desconhecidos ainda”. Pois essa “falta de argumentos” denuncia um “deslimite” da matéria, se for pensada enquanto um corpo sem interferências/sem testemunhos e, por consequência, com uma potencial estrutura de *devenir*, por “quase ser”, por ansiar um preenchimento. Sendo os argumentos também objetos, nesse caso, a própria matéria cedendo espaço a numerosos sentimentos, num esquecimento de apresentá-los socialmente, de um modo capturável e questionável.

Já na ideia de poesia que foi trabalhada na pesquisa, cita-se Stéphane Mallarmé, autor que, segundo Raquel Stolf (2011, p. 114), “constitui um marco zero para a Poesia Concreta e para a poesia visual, ao passo em que sublinha o espaço em branco da página como elemento da escritura, como silêncio inscrito com e entre as palavras”. Pois nesta parte zero, que busca dar esse espaço ao branco (socialmente capturável) na superfície da pesquisa, guarda-se um vazio entre parênteses para um estudo já finalizado, no entanto não esgotado, o *livro-objeto-que-deseja* (STOLF, A., 2010), uma vez que ele serviu como uma introdução válida para o *livro dúctil*. Sobretudo, uma “introdução zerada”, por dois sentidos: o “zero-vazio” que pode ou não ser preenchido e o “zero-produto” de uma operação já concluída. Por isso, ao mesmo tempo em que esta introdução é nota de um passado próximo, é também uma ambição de um futuro próximo, fazendo coexistir esse passado-futuro no mesmo discurso, íntimo ao zero. Sendo que essa intimidade decorre de um mesmo impulso de criação de argumentos, da experiência de tentar *transdisciplinarizar* e *transduzir* o produto de design. Considerando a ação *transdisciplinar* como uma “ferramenta eficiente, porém sem finalidade, por navegar pelo plano dos saberes não sistematizados, deslizando por entre esgueiramentos do falso e do verdadeiro, afirmados pelas disciplinas” (AMADOR, *in* FONSECA *et al*, 2012, p. 231). E a operação de *transduzir* como proposta de seguir um “caminho intuitivo”, não surgindo ao acaso, mas aparecendo como “resolução em um sistema, no qual a existência de diferentes potenciais o deixam em um estado metaestável” (MARASCHIN, DIEHL, *in* FONSECA *et al*, 2012, p. 235). Pois, segundo Silvia Tedesco (2012, p. 16), “sob o ponto de vista representacionista, o elo com a linguagem leva a ressonâncias conceituais e práticas que constroem a subjetividade à fixidez, ao seu insensível distanciamento das modulações da vida”, uma vez que tratada a criação dessa forma, a linguagem é direcionada para “verdades absolutas”, distanciando-se assim dos processos de subjetivação. E “neste movimento, a transdisciplinaridade vem em nosso auxílio e nos permite acoplar aos estudos da subjetividade, outras perspectivas sobre a linguagem, distantes dos limites da psicologia”.

0.2,5 O livro-objeto-que-deseja

Como um grande parêntese do prefácio desta pesquisa (um meio do tópico 2, um "0.2,5"), a pesquisa *livro-objeto-que-deseja* (STOLF, A., 2010) teve como proposta teórica um cruzamento de conceitos que envolveu o *nonsense* e o *desejo*, além do *rizoma*, do *livro-objeto* e do *objeto-de-desejo*. Dessa forma, foi delimitado como seu objetivo geral "a construção de um livro *para as* pessoas, não *das* pessoas, *para as* palavras, não *das* palavras", de maneira que fosse multiplicada a situação de *posse* do livro.

A começar o estudo por *desejo*, citou-se Flavio di Giorgi (*in* NOVAES, 1990), que apresentara o latim e o grego, investigando, além do significado das palavras, o sistema mais amplo que a língua, o conjunto de sistemas simbólicos inseridos na cultura da época de sua origem. Giorgi colocara que os romanos tinham o *desejo* na sua forma mais comum como sendo *cupio*, do verbo *cupere*, *desejar*, que dá o substantivo *cupiditas*, que dá o português *cobiça* ou *cupido* e o adjetivo *cupidus* em latim. Contudo, a palavra *cupio*, dentro da cultura latina, é empregada como *gulodice*, pois provém do verbo *cupeo*, que significa gulodice nos dois sentidos, abstrato e concreto, como a própria *gula*, que é quando se come por gulodice, e também sendo a própria coisa que se come. O autor relacionara ainda a palavra *cupeo* com a ideia de *ferver* ou *soltar fumaça*, isto é, quando um indivíduo deseja é como se ele estivesse soltando fumaça, soltando vapor. Na sua forma clássica, ainda em latim, o termo *desejar* originou-se do verbo *desiderare* e, de acordo com Giorgi, *desiderare* vem da palavra *sidus/sideris*, que significa *astro* ou *estrela*. Já o ato de contemplar os astros era denominado *considerare*, que gerou *considerar* em português. Ao contrário disso, *desiderare* era desistir dos astros, era quando não havia mais esperanças a considerar. Ou seja, "desejar é ter certeza da ausência", continuara o autor, "não tenho o que quero e por isso eu desejo" (GIORGI, *in* NOVAES, 1990, p. 133). Ao investigar sua origem grega, *desejo* é originado com o verbo *orégo*, que pode ser traduzido como "disposição, apetite, abertura corporal para obter o que você quer, do que propriamente por desejo" (GIORGI, *in* NOVAES, 1990, p. 134). Basicamente, *orégo* significa "achar agradável", mas vinculada a palavra *orgué* quer dizer *pulsão*, *impulso*, *energia*. E pode também ser *cólera* em grego, significando "uma espalhação muito grande de algo pelo corpo" (GIORGI, *in* NOVAES, 1990, p. 134). Portanto, para *desejo* em latim, *cupio* e *desiderare*, com a ideia de *ferver* ou *soltar fumaça* e *desejar algo porque lhe é ausente*, respectivamente. E, para *desejo* em grego, *orgué*, de *orégo*, com a sensação de *achar agradável*, com a imagem de *ter sintomas impulsivos por ter algo espalhado pelo corpo*.

Somou-se ainda a essa abordagem o desdobramento da letra D do *Abecedário de Gilles Deleuze*⁹, correspondente ao conceito de *desejo* no sentido de "construção de um agenciamento". Deleuze expusera que um agenciamento remete a um "estado de coisas", pois cada dimensão do agenciamento comporta um estado de coisas diferente. Além disso, o desejo envolve também os "estilos de enunciação", ou seja, há sempre certo modo de lidar com as coisas, e este modo é o estilo da enunciação. Todo agenciamento também implica territórios, esclarecera o teórico, "mesmo

9 Transcrição disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?page_id=734>.

numa sala, escolhemos um território”. E, por fim, existem os processos de *desterritorialização*, o que envolve a maneira em que se sai do território. Portanto, concluiu Deleuze: “Um agenciamento tem quatro dimensões: estados de coisas, enunciações, territórios, movimentos de desterritorialização. E é aí que o desejo corre...”. E ainda “desejar é delirar”, pois expusera também que “delira-se sobre o mundo inteiro”, uma vez que o delírio não possui ligação com representações, o delírio não remete ao vivido. Não se deseja, então, o que remete, seja ao passado, seja à família, etc., “delira-se o mundo inteiro”, deseja-se o distante, o impalpável, o inútil, a memória do que não foi etc.

Como questão central do *livro-objeto-que-deseja*, apresentou-se: “como fazer desejar o *nonsense*?”. Mas *desejar o nonsense* seria talvez redundante, já que o próprio desejo enquanto substantivo parecia coexistir com a sua efetuação: desejar o próprio desejo: *desejar desejar, eu desejo desejar*. Cabe colocar que era o *livro que desejava* e que, desse modo, refletia a linguagem para ele próprio, permanecendo entre a coisa/objeto-livro e o sujeito que propusesse voluntária ou involuntariamente seu desdobramento. E foi o fato de o livro refletir a linguagem para si mesmo que desdobrou a questão de sua função poética, da metalinguagem. Referenciou-se Samira Chalhub (1990, p. 42), que expusera sobre a literatura na arte: “O poema que se pergunta sobre si mesmo [...] constrói-se contemplando ativamente sua construção. Podemos dizer que é uma tentativa de conhecimento do seu ser”. Vale acrescentar que a metalinguagem indica o *mito da criação* dissolvido, ou seja, o processo de produção da obra é visível e compreensível.

Com isso, foi proposto ao *livro-objeto-que-deseja* uma relação mais íntima com o indivíduo, assim como acontece nos “objetos-paixão”, como denomina e exemplifica Jean Baudrillard (2009, p. 94) em *Sistema dos Objetos*: “se utilizo o refrigerador com o fim de refrigeração, trata-se de uma mediação prática: não se trata de um objeto, mas de um refrigerador”. Baudrillard descrevera a diferença entre *ter* e *possuir*¹⁰, o que significa que o indivíduo não procura sua “devolução ao mundo”, mas sim sua participação pessoal inserida no objeto. E se à medida em que um objeto é adorado, o indivíduo passa a fazer parte de sua configuração e, ao depositar sua personalidade e seus sentimentos nele, o objeto passa de algo a alguém, sendo uma relação de *ser vivo* com *ser objeto* o que configurava o *objeto-que-deseja*, não mais um *objeto-de-desejo*. Nesse sentido, na metalinguagem do processo de desejar, ao mesmo tempo em que o objeto desejaria o objeto, o objeto desejaria o indivíduo, no qual o objeto empregaria o desejo que lhe é depositado pelo indivíduo ao desejar o outro objeto que, por sua vez, poderia desejar novamente o indivíduo. O objeto em um diálogo *nonsense* entre o que está sendo desejado, tornando o desejo livre de algum sentido particular para ser desvinculado de memórias efetivas e atirado ao *delírio do mundo*.

Ao descrever o resultado da pesquisa (o protótipo do *livro-objeto-que-deseja*), denominado *Mandíbula Sonâmbula Perambula* (Figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7, pp. 30-31),

10 Considerando o sentido do exposto e não a tradução literal dos termos, Baudrillard descrevera que ter um produto para utilizá-lo, isto é, tê-lo apenas como algo que lhe é útil/funcional, não é o mesmo que possui-lo enquanto objeto, pois nessa segunda situação o autor ressaltara a relação entre o objeto e o indivíduo numa “abstração apaixonada”, constituindo um sistema de “totalidade privada”.

ressaltou-se que sua existência como produto de design estava atrelada a inquietos assuntos de uma teia de proposições, dos quais se notou, além dos conceitos de formação do produto (*nonsense*, *livro-objeto* e *desejo*), o conceito de *rizoma*.

Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou ao contrário, de precipitação e de ruptura. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, pp. 11-12)

A partir dessa colocação, Deleuze e Guattari expuseram que “um livro é um agenciamento”, mas que não se sabe ainda o que o múltiplo implica quando é elevado ao estado de substantivo. Esclareceram que o fazer *rizoma* é não se perguntar o que um livro quer dizer, significado ou significante, mas sim perguntar com o que ele funciona, quais suas conexões e em quais multiplicidades ele se introduz. “Um livro existe apenas pelo fora e no fora” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 12).

O *Mandíbula Sonâmbula Perambula*, resultado, então, do processo do *livro-objeto-que-deseja*, é formado por três livros que se encontram num único exemplar, ou são apenas três livros, já que são tão independentes quanto dependentes. Eles foram construídos com 40 textos/*quasefalas*, os quais foram repartidos em duas partes: uma parte para o livro dos começos (*Mandíbula*) e uma parte para o livro dos meios (*Sonâmbula*); sendo os pontos finais de todos os textos armazenados no livro-caixa dos fins (*Perambula*). Cabe colocar ainda que o começo de cada texto possui uma continuação diluída, muitas vezes não contínua, pois pôde ser visto também como um meio, assim como o próprio meio pôde ser visto como outro meio e, no lugar de livro dos começos e livro dos meios, dois livros-meios, sendo que ao ler os textos e encaixar os livros, qualquer meio com qualquer outro meio possuiria uma singularidade própria, cujas conexões poderiam ou não se efetuarem.

0.3 O livro (dúctil) por seu corte

A motivação do *livro dúctil* é trazer à tona uma *falta de argumentos* do livro, através de uma transição *rúptil-dúctil* na qual o objeto se sustenta. Vale esclarecer que o *livro dúctil* não possui a função de representar essa falta, mas sim de torná-la evidente por cortes. Isto é, por efeito *nonsense*, os *dúcteis*, sobretudo, expõem uma deformação subjetiva da matéria, pois trabalham numa dobra da linguagem sobre a matéria, ao contrário da condição *rúptil*, que faz a matéria se romper antes de se deformar, ao ser submetida às tensões da linguagem. E isso justamente pelo corte da matéria, pelo *rúptil* literal, o qual sublinha essa transição *rúptil-dúctil*: entre rompimento e dobra/fissura e deformação. Sendo assim:

Ao invés de descrever o plano dos fatos, a linguagem, em continuidade com ele, passa a constituí-lo. E, pode-se acrescentar que, se existe ação dos signos sobre o mundo, o inverso é também verdadeiro. A performatividade, para ser exercida, exige especificações precisas que, estranhamente, não provém do domínio linguístico: do léxico ou da sintaxe. As condições de efetuação do ato [...] são definidas no “exterior” da dimensão da linguagem, nas circunstâncias em que o dito foi proferido. (TEDESCO, 2012, p. 18)

Nas “circunstâncias do dito”, pois se tratam de *enunciações*, não mais de frases descoladas de seu processo de criação, de seus correlativos elementos externos. Tedesco (2012, p. 19) expõe que “toda enunciação realiza um ato, é performativa”, uma vez que a enunciação interfere no contexto em que está inserida e vice-versa, numa impossibilidade de se separar o gesto da palavra, sendo ele interno à fala. Deleuze (2007a, pp. 14-15) exemplifica claramente com “o performativo juro ao dizer ‘eu juro’” e em seguida assinala três consequências sobre esses *pressupostos implícitos/não discursivos*: “1) A impossibilidade de conceber a linguagem como um código [...] 2) A impossibilidade de definir uma semântica, uma sintaxe ou mesmo uma fonemática [...] 3) A impossibilidade de manter a distinção língua-fala”. Desse modo,

[...] a linguagem passa a vigorar como dimensão da realidade sujeita a irregularidades, e com isso ganha potência de produção (não só de novos sentidos, mas também de mundos aí incluídos). Os signos linguísticos, agora, são atravessados por processos de variação constante, o que desmancha as fronteiras intransponíveis da forma pura. Interroga-se, portanto, a dicotomia expressão-conteúdo. (TEDESCO, 2012, p. 17)

Tedesco (2012, p. 23) sublinha o desmoronamento dessa suposta divisória entre expressão e conteúdo, e expõe que “falar do mundo é instituí-lo de algum modo”, pois mesmo que não seja eliminada a distinção entre uma coisa e outra, torna-se impossível mantê-las isoladas uma da outra. E “assim como a linguagem, nosso olhar seleciona, recorta, põe em relação, enfim, assume a função produtora de mundo”

(TEDESCO, p. 24). Assim, no mesmo sentido do *projeto que deseja*, a pesquisa deste *projeto dúctil* sublinha o processo de construção do livro considerando os mínimos e os máximos do objeto como prioridades do produto final, sublinhando o caráter conceitual da matéria desde sua ideia até sua produção. Delimitou-se, com isso, algumas sentenças que alteraram a direção proposta de um estudo para o outro, pois, além do aprofundamento e cruzamento de sentido e *nonsense* com *livro de artista*, propôs-se o desdobramento da *tipoesia* e da *poesia concreta*, além do espalhamento do livro sob outros conceitos da *filosofia da diferença*. Envolvendo ainda um “devir-poesia artesaniana” de Manoel de Barros e estudos de caso dos *livros ilegíveis* e *pré-livros* de Bruno Munari.

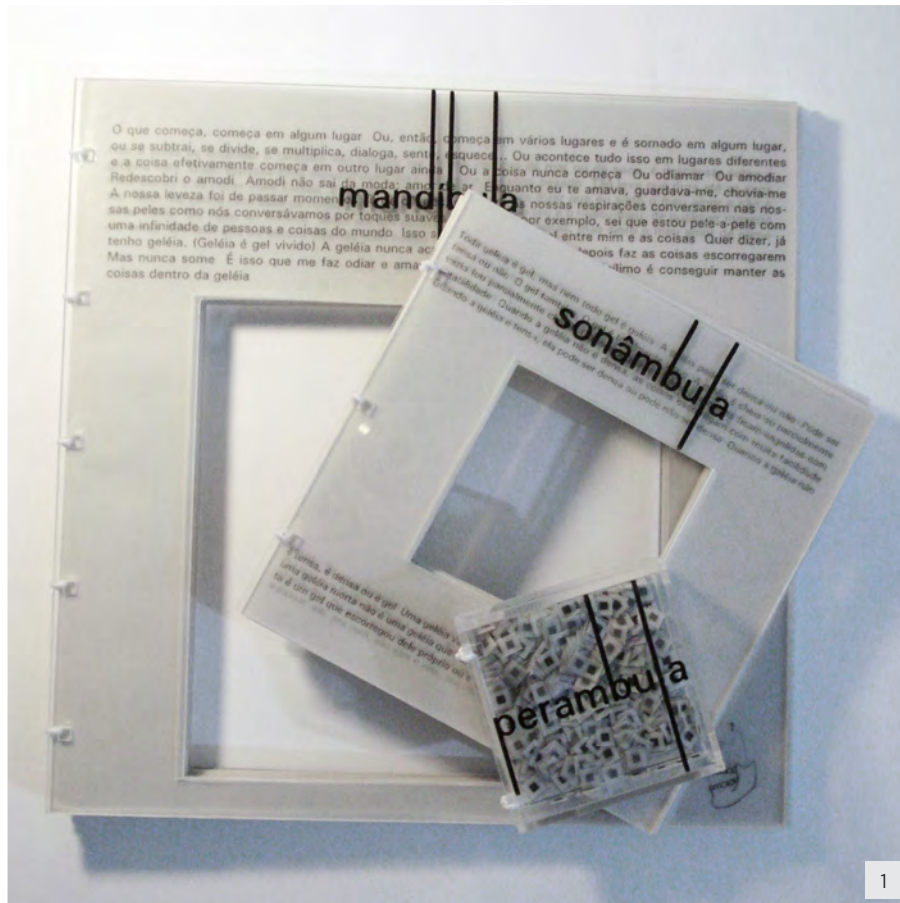
Cabe discorrer que a *filosofia da diferença* acontece num *plano de consistência* ou de *imanência*, ao que expõem Deleuze e Guattari (2010, p. 53), e opera movimentos infinitos que percorrem ou retornam nesse plano. A questão “é de adquirir uma consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha”, e com isso acrescentam que a filosofia é ao mesmo tempo criação de conceitos e instauração do plano. Sendo assim, justamente através do infinito, onde vivem esses seres sempre siameses, com os pensamentos moventes por clarões e obscuros sentidos, que se referencia a tal “poesia artesaniana” e os *livros ilegíveis* e *pré-livros*, de Manoel de Barros e de Bruno Munari, respectivamente. Manoel de Barros (*in* SÓ DEZ..., 2009), poeta brasileiro, assinala que “poesia é o belo trabalhado, é uma artesaniana”; desdobra-se, a partir disso, uma poesia que pode ser “feita com as mãos”, na qual são inseparáveis palavras e matérias sobre a ação inventiva de trabalhá-las. E, ainda, referencia-se Bruno Munari (1998), designer e artista italiano que, por sua vez, questiona se o livro pode conter/ser um discurso que independe de textos e, por isso, produz os *livros ilegíveis* e os *pré-livros*, dando corpo-pensamento a cores, a recortes e a texturas em materiais diversos. “Adquirir consistência sem perder infinito”, vale repetir.

—28

No que concerne a percepção pura, ao fazer do estado cerebral o começo de uma ação e não a condição de percepção, lançávamos as imagens percebidas das coisas fora da imagem de nosso corpo; recolocávamos portanto a percepção nas próprias coisas. Mas com isso, nossa percepção fazendo parte das coisas, as coisas participam da natureza de nossa percepção. [...] a análise da percepção pura nos deixou entrever na ideia de *extensão* uma reaproximação possível entre o extenso e o inextenso. (BERGSON, 2010, p. 212)

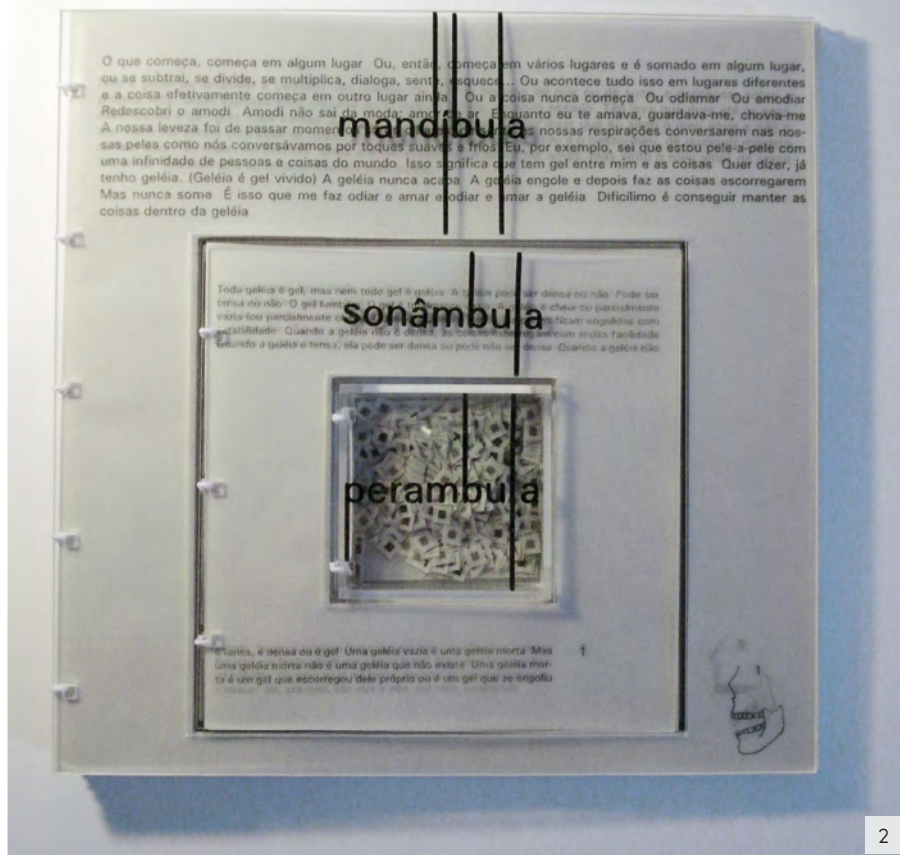
Ao sublinhar a *percepção pura*, a percepção das próprias coisas, o *extenso-inextenso*, em paralelo está a *memória pura*, reaproximando a qualidade e a quantidade, pois, segundo Bergson (2010, p. 213), não é a memória uma emanção da matéria, mas a *duração* da matéria por causa da memória: a quantidade *extensa* que retorna sem cessar à qualidade *inextensa*, fazendo-a *durar*. Entretanto, toda percepção depende daquilo pelo qual se atravessa, isto é, a *percepção pura* é apenas um ideal, algo isolado da matéria, já que, para o teórico, seria justamente uma “percepção instantânea”, sem considerar sua “espessura de duração”, uma vez que

toda percepção "prolonga o passado no presente e partipa por isso da memória" (BERGSON, 2010, p. 285). Para Bergson, o esclarecimento da relação corpo-espírito/matéria-memória está na suspensão da oposição inextenso/extenso, qualidade/quantidade e liberdade/necessidade, vindo a calhar nos pontos moventes desta pesquisa. No entanto, cabe ressaltar que a *intuição* que fez desta trajetória uma possibilidade, não é a *duração* da pesquisa, uma vez que, de acordo com Mário Bruno (2007, p. 73), a intuição "é o movimento pelo qual o indivíduo distancia-se de sua própria duração, para afirmar e reconhecer outras durações". É nessa direção que se seguiu: nas outras durações.



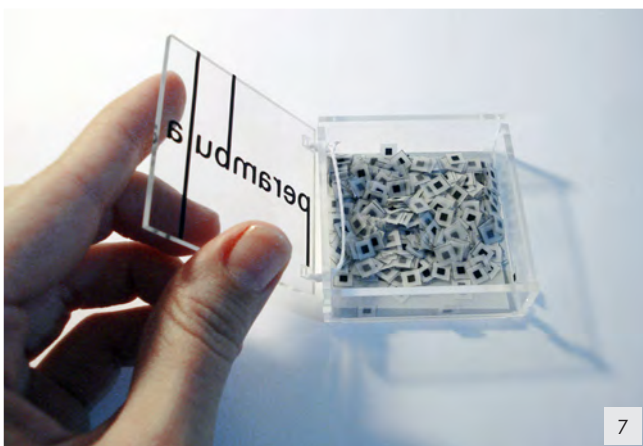
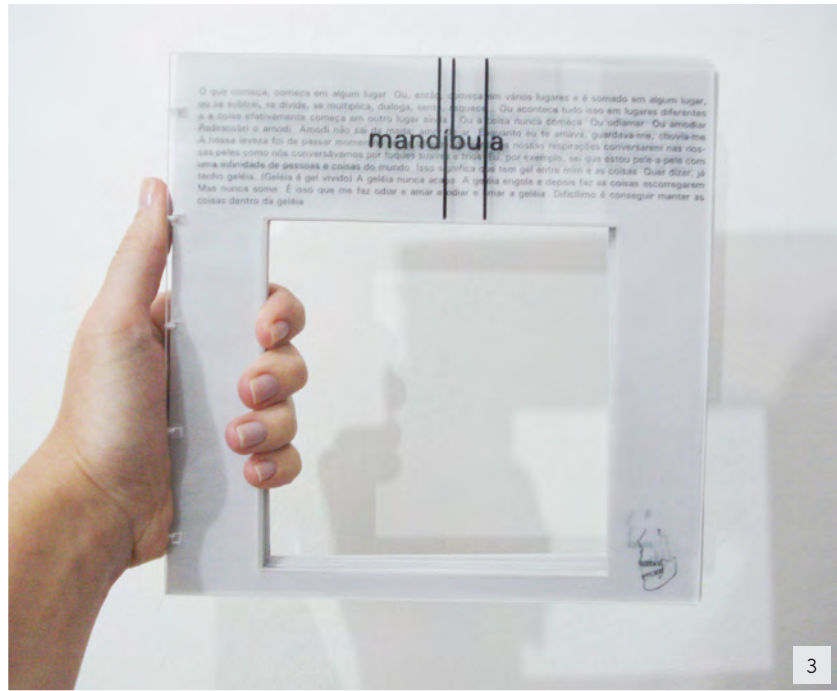
1

_30



2

Figuras 1 e 2: Mandíbula Sonâmbula Perambula (protótipo)



Figuras 3 a 7: Mandíbula Sonâmbula Perambula (protótipo)

INTRODUÇÃO/PARTE UM

Vejo o túnel no fim da luz. //

Carlos Henrique Schroeder

Esta pesquisa consistiu num possível alargamento do universo do livro e, para isso, utilizou-se como superfície de trabalho o cruzamento de áreas onde o livro já se insere como um objeto além de um suporte neutro para mensagens, culminando, aqui, em um nó, cujas potências de enozamento fizeram durar a imagem de um *livro dúctil* no processo. Vale lembrar que a ênfase do *dúctil* está numa transição *rúptil-dúctil* (rompimento-dobra/fissura-deformação), pois o trabalho se fez do contorno *rúptil* literal por causa do *dúctil* conceitual, prevalecendo o *livro dúctil* por um pensamento que deforma também o *rúptil*, ou seja, traz o rompimento para dentro da dobra. Nesta primeira parte do estudo, no entanto, apenas são apresentadas espécies de mapas, elaborados no projeto, os quais apontam as demais partes e relações da pesquisa, não desdobrando ainda os conceitos ou os casos que estudados (discutidos nas partes dois e três). Apresenta-se, com isso, a abrangência da pesquisa, que esclarece a classificação geral do estudo, a contextualização do tema, a identificação do problema, a descrição dos objetivos e o desenvolvimento da justificativa.

Como dito, para desenvolvimento dos tópicos mencionados, trabalhou-se para que eles fossem de rápida captura, por meio de mapas, construídos a partir das imagens pessoais criadas durante o projeto. Expõe-se, portanto, para primeira análise, a localização das *deadlines* da pesquisa entre as principais ações identificadas, além das relações possíveis entre elas, as quais formaram o estudo (Figura 8, p. 38); sendo as ações vivenciadas na pesquisa as de *convergir*, de *submergir* e de *emergir*, as quais, embora tenham sido distribuídas de acordo com o curso cronológico do projeto (sentido anti-horário), possuíram relações entre si que fizeram com que fossem todas percebidas amontoadas no decorrer do trabalho, em alternância ou combinação. Assim, essa primeira abordagem servira de mapa para a noção da quantidade de fugas e retornos que puderam existir entre uma atividade e outra, de modo que, conscientemente, foram movimentos que somaram na trajetória da pesquisa, contribuindo com as ideias, intervindo em seu próprio planejamento e arejando o estudo de prováveis esgotamentos.

Por classificação metodológica, a pesquisa possui natureza aplicada com abordagem qualitativa, ou seja, planejou-se a construção de *livros dúcteis* junto do processo de compreensão do livro no âmbito do Design de Produto, enquanto foram analisados, interpretados e experimentados aspectos acerca de determinados conceitos e casos. Assim, a pesquisa pôde ser considerada descritiva, por utilizar como procedimentos a experimentação de variáveis, e também explicativa, pelos casos específicos de alcance do tema. Sendo que “descobrir a existência de associações entre variáveis” (GIL, 2002, p. 42) é uma característica da pesquisa descritiva e como algumas pesquisas descritivas ultrapassam a identificação de relações entre variáveis e arriscam determinar a natureza dessa relação, pôde-se formar uma pesquisa descritiva próxima à explicativa. Uma vez que as pesquisas explicativas “têm como preocupação central identificar os fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência dos fenômenos” (GIL, 2002, p. 42), isto é, esclarecem a razão das coi-

sas, correspondendo à *porquês* acerca do fenômeno. Nisso, buscou-se o foco do livro com metas paralelas: a investigação por estudo de casos e o desdobramento teórico-prático, atravessando, assim, um escopo descritivo-explicativo (Figura 9, p. 38). Vale visualizar ainda que os capítulos da pesquisa se encontraram por vezes sobrepostos, outras vezes alinhados ou alternados, como se o fluxo tivesse sido iniciado no núcleo do processo, expandindo-se de maneira circular (Figura 10, p. 38), trabalhadas as partes simultaneamente, resultando, por meio de todo o estudo, nos tais *dúcteis*.

Neste primeiro momento, cabe contextualizar que, embora possam ser produzidos livros em qualquer área do conhecimento, não interessou para esta pesquisa trabalhá-los como suportes neutros para mensagens. Em contrapartida, propôs-se justamente pensar a criação do livro num processo que não é neutro, dialogando sobretudo com o conceito de livro enquanto *objeto* encontrado no campo das Artes Visuais. Contudo, por meio do *livro dúctil*, sugeriu-se ao *livro-objeto* um diálogo de seu caráter de *objeto* para com um caráter de *produto* e, sob o ponto de vista do Design, que seu cerne manifestasse um projeto articulador de critérios da máquina para/com/sobre/sob as pessoas. Evidenciando, assim, uma flexibilidade de construção do livro por diferentes faces, atravessando múltiplos métodos e enfoques de concepção ao mesmo tempo em que ele devesse ser um objeto resultante de tecnologia aplicada para reprodução industrial. Em outras palavras, pensar o livro a partir do pensamento (*quasefala/dúctil*) para a tecnologia (a laser/*rúptil*) até as outras pessoas (*quasefala a laser/rúptil-dúctil*). E, para isso, foram desdobradas questões investigadas nas Artes Visuais, no Design Gráfico e na Filosofia, impulsionadas pelos conceitos de *livro de artista*, de *poesia concreta*, de *tipoesia* e de sentido e *nonsense* (Figura 11, p. 38), implicando num cruzamento de variáveis compreendido e experimentado ao longo do processo. Paralelamente, como primeiros estudos de casos foram pontuados alguns dos *livros ilegíveis* e *pré-livros* de Bruno Munari, e um “devir-poesia artesaniana” encontrado nas falas e escritas de Manoel de Barros, uma vez que foram percebidas densificáveis intersecções por meio dos trabalhos desses autores. A partir disso, somaram-se ao processo outros artistas, escritores e filósofos que tangenciaram e/ou garantiram perceptos que afetaram a pesquisa. Restringiu-se, com isso, um tema que foi delineado por considerar o processo de construção do livro em Design & Tecnologia, abrangendo desde a funcionalidade até a captura intersubjetiva de um produto, apontando a questão a ser dissolvida: como integrar conceitos da *filosofia da diferença*, da poesia e da tipografia na construção de uma coleção de *livros de artista* no campo do Design de Produto, utilizando-se da tecnologia por corte e gravação a laser?

Assim, entre o Design Gráfico e as Artes Visuais, seis *dúcteis* foram pontuados para o desenvolvimento do trabalho, sendo que um deles, o *quebra-cabecedário*, projetar-se-ia como o *dúctil* da própria dissertação, isto é, se esta dissertação fosse um *livro de artista*, seria um *quebra-cabecedário*. Os demais cinco *dúcteis* tomaram forma por pensamentos moventes, pela combinação do modo de escrita *quasefala* e da tecnologia de gravação e corte a laser, processos esmiuçados na terceira parte da dissertação, os quais percorreram as esferas conceituais já citadas, desdobradas, por

sua vez, na segunda parte. Tendo em vista que o estudo possuiu o propósito de desenvolver, de modo teórico e prático, os *livros dúcteis*, sublinhou-se ainda a possibilidade de fabricação do livro em variados tipos de indústria, contando com materiais além do papel, como o acrílico, o polipropileno, o velcro e o tecido. E ainda considerando as preocupações do universo *dúctil*, julgou-se conveniente atribuir ao livro qualidades provindas de análises dos *pré-livros* e dos *livros ilegíveis*, além dos conceitos de *livro de artista*, de *nonsense*, de *tipoesia* e de *poesia concreta*. Sendo que, para alcançar esse objetivo, listou-se as seguintes diretrizes específicas: compreender a concepção do livro enquanto um objeto do Design de Produto; investigar, aprofundar e tecer relações entre os conceitos de *livro de artista*, de *nonsense*, de *tipoesia* e de *poesia concreta*; analisar os *pré-livros* e os *livros ilegíveis* de Bruno Munari e capturar deles o que for possível; conhecer e testar a tecnologia de corte e gravação a laser; experimentar o cruzamento dos conceitos com a tecnologia apreendida (*rúptil-dúctil*).

Nesse contexto plural, interessa expor a declaração de Ulises Carrión (2011, p. 5) sobre *a nova arte de fazer livros*, a qual denota que “um livro é uma sequência de espaços” e que “cada um desses espaços é percebido em um momento diferente – um livro é também uma sequência de momentos. [...] Um livro não é um mostruário de palavras, nem um saco de palavras, nem um portador de palavras”. Assinala também que um escritor não escreve livros, mas sim textos, uma vez que, segundo o artista, “o fato de que um texto está contido em um livro se deve somente à dimensão de tal texto” e sua evidente necessidade de possuir algum suporte para ser apresentado. Entretanto, o texto, mesmo dependente do livro, “ignora o fato de que o livro é uma sequência autônoma de espaço-tempo”, sendo que o livro possui uma natureza que não necessariamente precisa do texto para se sustentar.

–36

Um escritor da nova arte escreve muito pouco ou não escreve nada. O livro mais bonito e perfeito do mundo é um livro com as páginas em branco, assim como a linguagem mais completa é aquela que se encontra além de tudo que as palavras de um homem podem dizer. Todo livro da nova arte busca a brancura absoluta, do mesmo modo que todo poema busca o silêncio. (CARRIÓN, 2011, p. 45)

Todavia, um texto pode ser parte do livro, mesmo não sendo necessariamente o que mais lhe traz sentido. Segundo Carrión, “as palavras do novo livro [...] estão ali para formar, junto com outros signos, uma sequência de espaço-tempo”, uma vez que essas palavras são tão fundamentais quanto os outros elementos. Poder-se-ia dizer que as palavras num *livro dúctil* servem como a tinta num projeto mobiliário, ou como o tipo de luz numa lâmpada, ou como a textura num tapete, etc. E é nessa multiplicidade de sentidos em que se envolve o *nonsense*, como estímulo filosófico da pesquisa: a partir do momento em que o *nonsense* é uma negação do sentido, ele afirma sua existência, sua múltipla essência efetuada em palavras e coisas; somadas, então, à *poesia concreta*, ao “devir-poesia artesanial” e à *tipoesia*, consistindo em discutir alguns desdobramentos que partem da poesia, da tipografia e do *design da palavra*, considerando o texto holisticamente, desde sua leitura, sua

estrutura e seu som até seu caráter enquanto um possível produto de design (um móvel, uma lâmpada ou um tapete...). Sendo assim, o fluxo de relações parte da tipografia e da poesia como matérias brutas, chegando à *tipoesia* de Jérôme Peignot, cujo “entretenimento tipográfico” sugere diretamente a *poesia concreta*, a qual, por sua vez, esbarra no “devir-poesia artesanaria” de Manoel de Barros. E, com isso, são concatenados movimentos que se intersectam e estruturam pensamentos abstratos como trajetos possíveis para a produção industrial, uma vez que são conceitos que trabalham diferentes situações em que habita a palavra e o objeto, com a potência de alargar o mundo.

Justamente por apontar uma comunicação de formas é que a *poesia concreta* está envolvida neste estudo. Ao que esclarece Haroldo de Campos (*et al*, 2006, p. 81): “não há cartão de visitas para o poema: há o poema”. Com isso, o poema passa de seu *estado-místico* para ser um objeto útil e consumível, exemplifica o autor: “Jules Monnerot descreve o poeta moderno como um ‘mágico sem esperança’; a poesia concreta elimina o mágico e devolve a esperança”. De modo semelhante, espera-se ampliar o raciocínio acerca do método de construção do livro, *sem mágico* e através de conceitos desdobráveis, sugerindo possíveis desvios de curso do objeto, numa ansiedade de aumentar também sua própria cultura, no qual não só é possível ultrapassar a função da leitura, como trabalhá-la por múltiplos afetos e perceptos sem função detectável.

Dito *zero* e *um*, a pesquisa se desenvolveu em três mundos de um mesmo universo, de um mesmo enunciado: *entre livro e palavra: entre, livro, palavra*. Foram pontes moventes que ora estiveram paralelas, indicando a escolha de ir por uma ou por outra; ora se somaram, formando uma ponte imensa; ora se sobrepuseram, contradizendo-se, conflitando-se, mas jamais anulando uma a outra. Por isso, fez-se delas segmentos isolados/correspondentes no estudo, na tentativa de capturar os traços que mais intrigam a fala, o corte, o quase e a matéria. Destruindo, construindo, destruindo, construindo: tanto a fala, quanto o corte, tanto o quase, quanto a matéria. Culminando numa próxima parte da pesquisa, nos *dúcteis*. Somando quase, subtraindo matéria; somando corte, subtraindo fala. Neste jogo incessante que foi se expressar através/enquanto/sobre/sob/pela matéria, pela tecnologia, gerando um pensamento constante e persistente, *entre*.

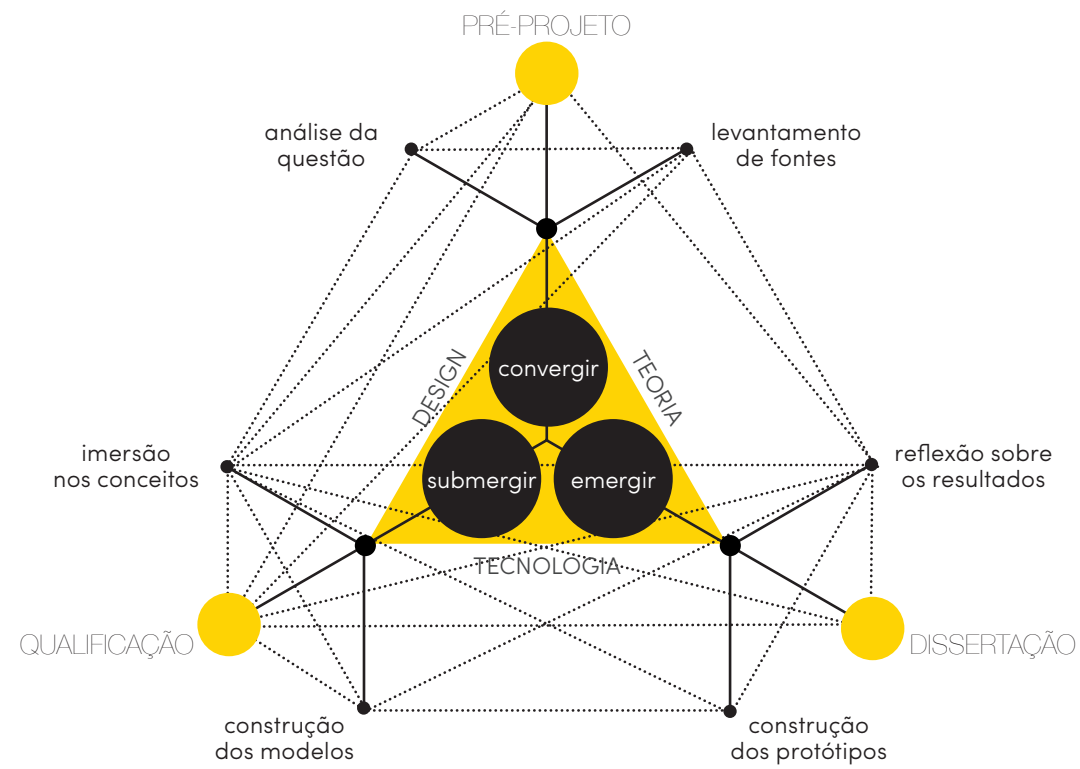


Figura 8: Mapa das principais ações

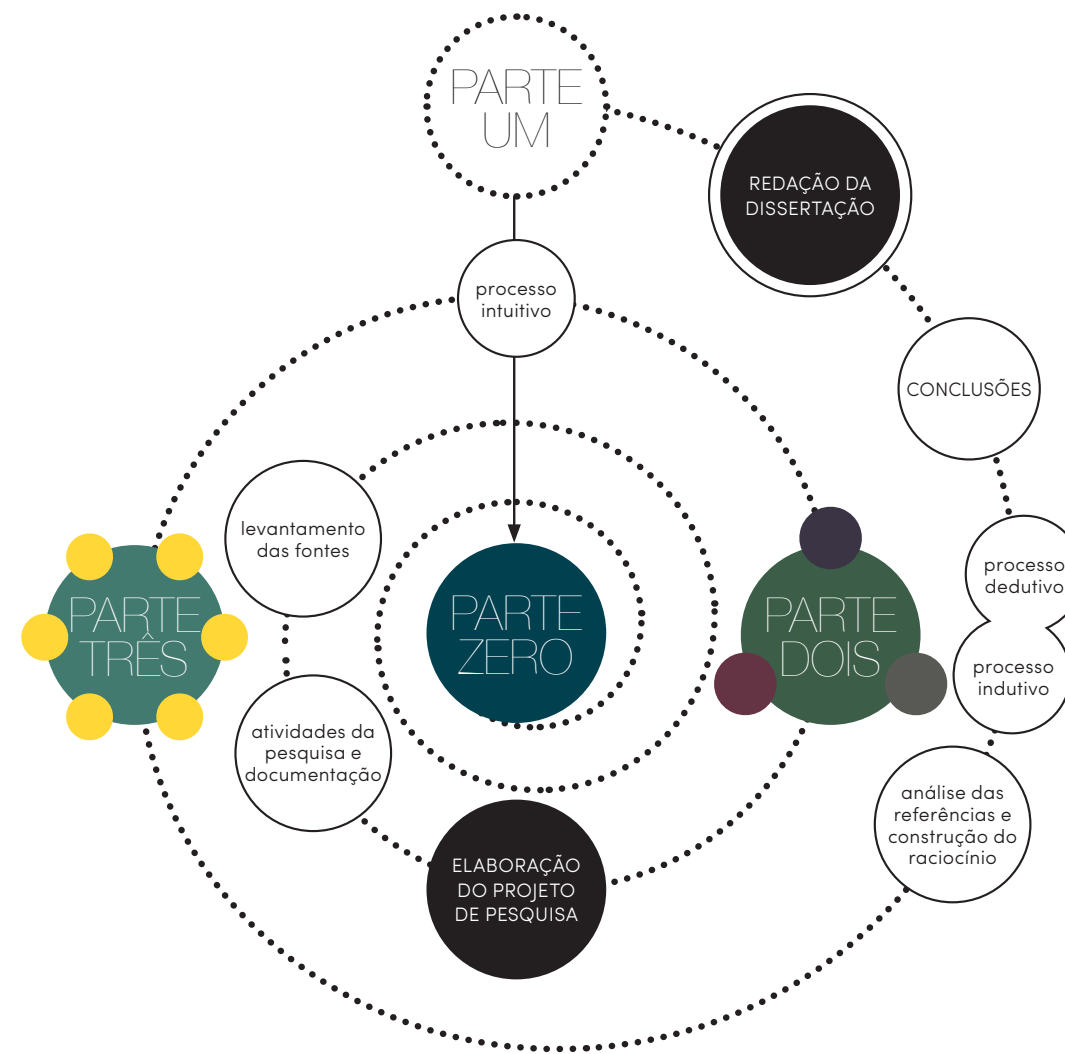


Figura 9: Escopo preliminar

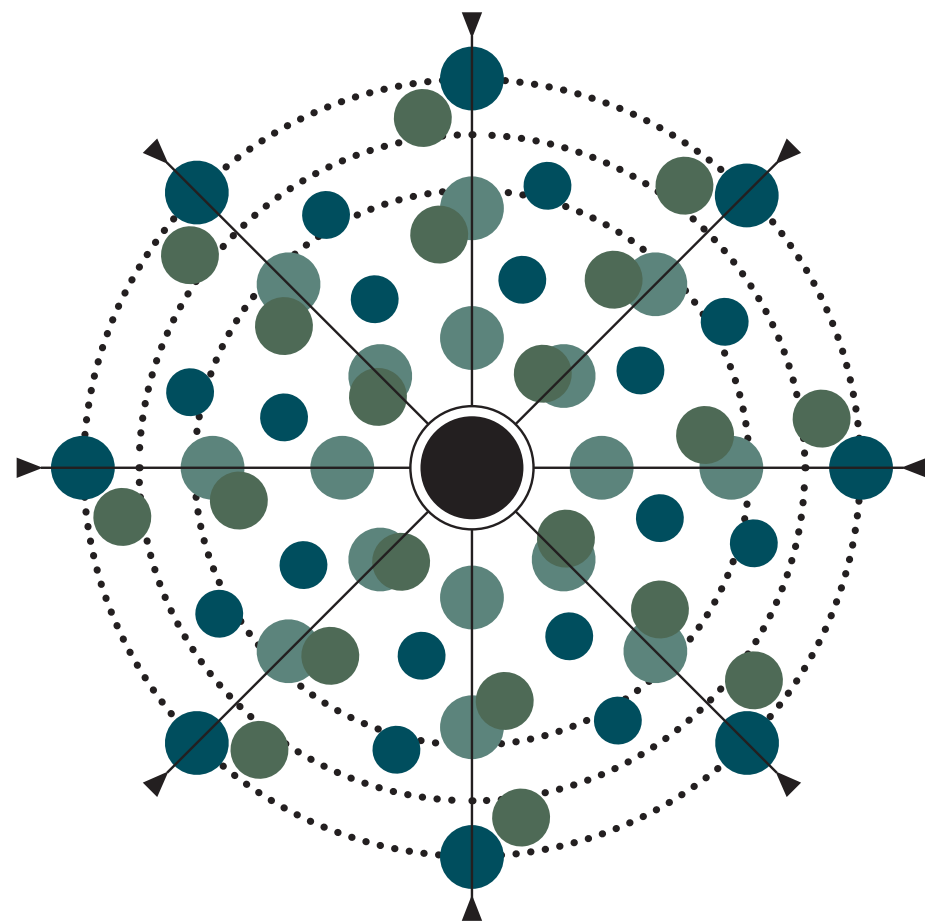


Figura 10: Relação das partes

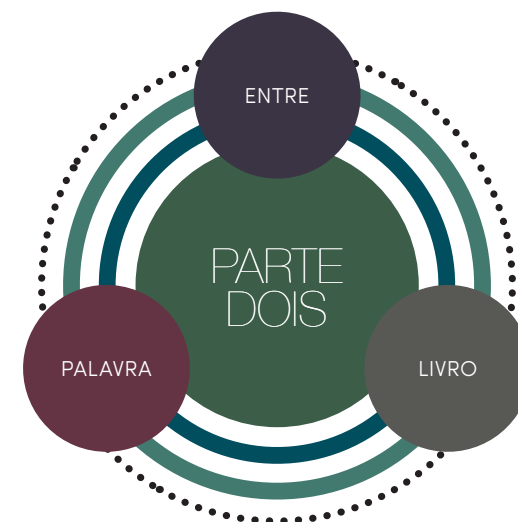


Figura 11: Questões investigadas entre áreas

- cores da pesquisa
- parte zero
 - parte um
 - parte dois
 - parte três
 - parte dois - entre
 - parte dois - livro
 - parte dois - palavra
 - parte três - quase
 - parte três - fala
 - pesquisa em si/dissertação
 - pesquisa em si/livros dúcteis

CAPÍTULO UM/PARTE DOIS

Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo.

//

Henri Bergson

REVISÃO BIBLIOGRÁFICA/PONTES MOVENTES

Como introdução ao contexto conceitual do estudo, cabe discorrer pontualmente sobre o conceito de *conceito*, sobre a ideia de Deleuze e Guattari (2010, p. 27) de que “não há conceito simples”, de que o universo no qual o conceito se insere é formado por cortes, articulações, desvios e superposições. O *conceito*, portanto, é uma multiplicidade, possui componentes e se define por eles. Sendo assim, os teóricos colocam que todo conceito no mínimo se faz duplamente, triplamente... mas que mesmo assim não há conceito que seja completo, que possua todos os seus componentes. Ainda acrescentam: “todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido, e que só podem ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, pp. 27-28). Nessa direção, convém conectar o pensamento de Vilém Flusser (2007, p. 194), com a exposição de que “um objeto é algo que está no meio, lançado no meio do caminho (em latim, *ob-iectum*; em grego, *problema*). O mundo na medida em que estorva, é objetivo, objetual, problemático”. Isto é, poder-se-ia afirmar que todo conceito remete a um objeto, a algo que está no meio, estorvando... Vínculo tal inclinado ao design, aos projetos objetivos, problemáticos, no qual se produz objetos para solucionar problemas/problemas para solucionar problemas. Sublinha-se, por isso, a responsabilidade submetida ao designer:

Quando decido responder pelo projeto que crio, enfatizo o aspecto intersubjetivo, e não o objetivo [...]. E se dedicar mais atenção ao objeto em si, ao configurá-lo em meu design (ou seja, quanto mais irresponsavelmente o crio), mais ele estorvará meus sucessores e, conseqüentemente, encolherá o espaço da liberdade na cultura. (FLUSSER, 2007, p. 196)

-41

“Enfatizar o aspecto intersubjetivo do objeto”, sobretudo *pensar* o objeto, sua trama de relações, seus conceitos envolvidos, seu *fora*, sua dobra efetiva, seu mundo possível, seu *outrem*:

[...] consideremos um campo de experiência tomado como mundo real, não mais com relação a um eu, mas com relação a um simples “há...”. Há, nesse momento, um mundo calmo e repousante. Surge, de repente, um rosto assustado que olha alguma coisa fora do campo. Outrem não aparece aqui como um sujeito, nem como um objeto mas, o que é muito diferente, como um mundo possível, como a possibilidade de um mundo assustador. Esse mundo possível não é real, ou não o é ainda, e todavia não deixa de existir: é um expressado que só existe em sua expressão, o rosto ou um equivalente do rosto. Outrem é, antes de mais nada, esta existência de um mundo possível. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 28)

O mundo possível ainda não é real, mas também não deixa de existir. Em retrocesso, Deleuze e Guattari (2010, p. 27) questionam: “Sob quais condições um conceito é primeiro, não absolutamente, mas com relação a um outro? Por exemplo, outrem é necessariamente segundo em relação a um eu?”. Concluem que só há vários sujeitos porque há *outrem*, e não o inverso. Desse modo, é evidente que todo conceito tem uma história, “embora se desdobre em ziguezague, embora cruze talvez outros problemas ou outros planos diferentes” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 29). Todavia, interessa ressaltar que os conceitos não são formadores de um quebra-cabeça, pois “seus contornos irregulares não se correspondem” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 35). E por isso não são previstos encaixes direcionados entre os conceitos que seguem para adensar esta pesquisa, mas sim pontes, as quais são pontes moventes e são ainda encruzilhadas, fazendo ressoar os *livros dúcteis* atravessados de um território a outro, de palavras, de objetos, de dualidades que insistem.

2.1 Entre Livro e Palavra

“Uma tal filosofia opera sempre dois planos, metodológico e ontológico”, evidencia Deleuze (2008, p. 95), assinalando em seguida que esses dois planos “remetem-se perpetuamente um ao outro: o problema das diferenças de natureza e o da natureza da diferença”. A filosofia, na medida em que compreende alguma coisa/proposição, pretende capturá-la por aquilo que ela *é*; em contrapartida, por sua diferença, diz respeito a tudo aquilo que ela *não é*, sublinhando sua diferença interna. “Devemos reconhecer, com efeito, que a própria diferença não é simplesmente espaço-temporal, que não é tampouco genérica ou específica, que não é exterior ou superior à coisa”, pois há diferença entre indivíduos do mesmo gênero, esclarece Deleuze (2008, p. 96). Indivíduos também objetos, livros, *livros de artista*, compostos por seus grãos de diferença, repetidos pelo sistema conceitual com o qual tecem relações, compartilham territórios, fazem história.

Em pensamento e matéria, em diferença e repetição, *entre* é o abismo filosófico no qual cai esta pesquisa, atravessando um nevoeiro de conceitos durante o processo de (qued) criação em design e o processo de (desmaio durante a queda) escrita, partindo da matéria (partindo a matéria) experimentando seu espírito, sendo que “pensar, nessa fissura, é estar aberto a intrusão do Fora”, pois “pensar é dobrar esse Fora” (PELBART, 1989, p. 163). Peter Pal Pelbart discorre que pensar é instalar-se no intervalo que há entre ver e falar, uma vez que entre ver e falar, aqui, pensa-se a força do *quase*, de modo a se perceber esse quase como um *não-saber*. A *quasefala* que sempre se forma subitamente e se intromete como tentativa fracassada de se expor pela matéria, faz-se pelo corte, válvula de escape da fala, demonstrando com a palavra e com o livro apenas aquilo que poderia ter sido. Além disso, no *fora*, Pelbart (2007, p. 246) também assinala a questão do encontro, a saber que o pensamento é sempre produto de um encontro (pontuam-se *pontes moventes*), e o encontro, segundo o autor, é sempre encontro com o exterior, ressaltando o “pensamento em estado de exterioridade”, pois:

[...] esse exterior, como o sublinha Zourabichvili, não é a realidade do mundo externo, na sua configuração empírica, porém concerne as forças heterogêneas que afetam o pensamento, que o forçam a pensar, que arrombam o pensamento para aquilo que ele não pensa ainda, levando-o a pensar diferentemente. (PELBART, 2007, p. 246)

Essas forças do *fora*, continua Pelbart, jogam o pensamento num campo informal, onde a heterogeneidade das forças “entram em relação de não-relação”, isto é, são “singularidades não-ligadas em estado de agitação permanente”, sendo muitas as consequências dessa perspectiva, entre elas:

- 1) o desafio do pensamento é liberar as forças que vêm de fora;
- 2) o fora é sempre abertura de um futuro;
- 3) o pensamento do fora é um pensamento da resistência
(a um estado de coisas);
- 4) a força do fora é a vida.

Assim, não só a vida é definida como essa “capacidade de resistir da força”, mas o desafio é atingir a vida como potência do fora.
(PELBART, 2007, pp. 246-247)

Atingir o design do livro como potência do *fora* da linguagem... Tal ideia que só é possível ser encadeada como pensamento na medida em que acontece, na medida em que, assim como a arte, a máquina também resiste, e incorpora outra coisa que não apenas a fala, além da demonstração, do que poderia ser uma “quase linguagem”. Na medida em que o signo vai de encontro ao limite, “quando ele toca o não-linguístico da linguagem, ele emerge simultaneamente em sua dupla face – do sentido e do não sentido” (TEDESCO, 2012, p. 28). Tedesco esclarece que “estamos frente à quebra da unidade do signo, uma vez que a busca de sentido, inerente ao signo, não se completa e, no lugar, faz proliferar múltiplos sentidos”. Nesse contexto, a potência de corte, de (des)construção dessa (quase) linguagem, arrastada pelos signos da matéria, faz cair a fala em outros meios, como se houvesse uma espécie de rebarba dessa fala e, ali, fosse latente a proliferação de sentido.

Em *Lógica do Sentido*, Deleuze (2007b) assinala que uma proposição possui sempre três relações: a *designação/indicação*, a *manifestação* e o *significado*. Sendo a *designação*, a relação da proposição a um estado de coisas exteriores, o que aponta a proposição ser verdadeira ou falsa, aponta o objeto físico ou o estado das coisas. A *manifestação*, aquilo que trata da relação da proposição ao sujeito que fala, pois é de domínio pessoal, não implica mais o verdadeiro e o falso, mas a veracidade e o engano. E o *significado*, o que trata das relações da palavra com conceitos universais, sendo que a proposição não se interfere senão como elemento de uma demonstração, no sentido de premissa ou conclusão desses conceitos. A partir disso, Deleuze questiona sobre as relações presentes nas proposições e sublinha que o sentido se diferencia tanto do objeto físico (*designação*), como do vivido psicológico e das representações mentais (*manifestação*) e dos conceitos lógicos (*significação*), concluindo que o sentido é a “quarta dimensão da proposição” (Tabela 1, p. 76). Segundo os Estóicos (*apud* DELEUZE, 2007b, p. 20), denomina-se *acontecimento*; o sentido é o expresso, “acontecimento puro” que insiste ou subsiste a proposição. O filósofo ainda assinala que o sentido é neutro, indiferente às outras relações. O sentido é o expresso da proposição e, uma vez que o expresso não existe sem sua expressão, “o sentido não pode ser dito existir, mas somente insistir ou subsistir. [...] É, exatamente, a fronteira entre as proposições e as coisas” (DELEUZE, 2007b, p. 23). E se o sentido é essa fronteira, ele é o corte ou a articulação da diferença entre os dois casos, já que, segundo o teórico, dispõe de uma impenetrabilidade que lhe é própria e na qual se reflete, por isso ele se desenvolve por meio de paradoxos.

Cabe pontuar que, de acordo com Deleuze (2007b, pp. 9-10) o paradoxo “aparece como destituição da profundidade, exibição dos acontecimentos na superfície, desdobramento da linguagem ao longo deste limite”. Por exemplo, o humor é esta “arte de superfície”, contra a ironia, dotada de profundidades ou alturas. Nas palavras do filósofo, “dir-se-ia que a antiga profundidade se desdobrou na superfície, converteu-se em largura”. Sendo assim, o paradoxo é o que “destrói o bom senso

como sentido único, mas, em seguida o que destrói o senso comum como designação de entidades fixas" (DELEUZE, 2007b, p. 3); tem por característica percorrer dois sentidos ao mesmo tempo e, segundo Deleuze (2007b, p. 31), pode ser definido como: "paradoxo da regressão" ou da "proliferação indefinida", "paradoxo do desdobramento estéril" ou da "reiteração seca", "paradoxo da neutralidade" ou do "terceiro estado da essência", e "paradoxo do absurdo" ou dos "objetos impossíveis".

O sentido, na medida em que se combina com sua negação (*nonsense*), relaciona-se com uma proliferação infinita das entidades verbais – para cada sentido, existe outro, o que desencadeia uma regressão indefinida: um excesso que remete à uma falta. Segundo Deleuze, ao mesmo tempo em que não se diz o sentido do que é dito, paradoxalmente pode-se assumir o sentido do que foi dito como objeto de uma segunda proposição, da qual também não se diz o sentido. Envolvendo-se em uma regressão infinita do pressuposto, testemunha de uma impotência em dizer ao mesmo tempo alguma coisa e seu sentido; eis o "paradoxo da regressão" ou da "proliferação indefinida".

Já no "paradoxo do desdobramento estéril" ou da "reiteração seca", Deleuze sublinha que o sentido é um "extra-ser", que insiste ou subsiste a proposição. Isto é, o sentido é independente da expressão, suspende dela a afirmação e a negação, e se dissipa duplamente. Deleuze expõe que enquanto o paradoxo da regressão indefinida é a conjugação no mais alto poder e na maior potência, o paradoxo do desdobramento estéril combina a esterilidade do sentido com relação à proposição de onde ele foi extraído, da expressão, com sua potência de origem quanto às dimensões da proposição, como uma luz sem lâmpada, um sorriso sem rosto ou um limão espremido sem espremedor.

No "paradoxo da neutralidade" ou do "terceiro estado da essência", depara-se com a mesma indiferença do paradoxo do desdobramento estéril, porque, segundo Deleuze, "se o sentido como duplo da proposição é indiferente tanto à afirmação como à negação, se não é nem passivo e nem ativo, nenhum modo da proposição é capaz de afetá-lo" (DELEUZE, 2007b, p. 35). A essência, contudo, se distingue em três estados: a essência como significada pela proposição, na ordem do conceito e das implicações do conceito; a essência designada pela proposição, nas coisas particulares em que se empenha; e a essência como sentido, indiferente a todos os opostos. Deleuze esclarece que esse paradoxo explica o motivo de o sentido não ser afetado pelos modos da proposição, seja do ponto de vista da qualidade, da quantidade, da relação ou da modalidade. É neutro, desenvolve-se por inércia e trabalha com apenas um sentido em mais de uma proposição, como: caminhar ao passo que respira e respirar ao passo que caminha, dormir ao passo que sonha e sonhar ao passo que dorme, desenhar ao passo que pensa e pensar ao passo que desenha, etc.

E, por fim, o "paradoxo do absurdo" ou dos "objetos impossíveis" demonstra que a designação, ao contrário dos paradoxos descritos anteriormente, não é possível ser efetuada, pois não possui significação, mas nem por isso deixa de ter sentido. Entretanto, as noções de absurdo e de *nonsense* não devem ser confundidas; Deleuze (2007b, p. 38) explica que os "objetos impossíveis" como "quadrado redondo, matéria

inextensa, *perpetuum mobile*, montanha sem vale”¹ são considerados “objetos ‘sem pátria’, no exterior do ser, mas que têm uma posição precisa e distinta no exterior: puros acontecimentos ideais inefetuáveis em um estado de coisas”.

Deleuze (2007b, pp. 78-79) expõe que “os paradoxos do sentido são essencialmente a *subdivisão ao infinito* (sempre passado-futuro e jamais presente) e a *distribuição nômade* (repartir-se em um espaço aberto ao invés de repartir um espaço fechado)”. Por isso, vale reforçar: o sentido se opõe ao bom senso e ao senso comum. Segundo o autor, o bom senso é um senso único, pois evidencia uma ordem na qual se afirma uma direção fixa, um trajeto do singular ao regular, do notável ao ordinário, orientando o tempo do passado ao futuro, funcionando por uma previsão possível, julgado, com isso, como um tipo de “distribuição sedentária”. Já com o senso comum, Deleuze (2007b, p. 80) expõe não mais uma direção, mas um órgão: “nós o dizemos comum, porque é um órgão, uma função, uma faculdade de identificação”. Enquanto o bom senso prevê, o senso comum reconhece, identifica... O senso comum é capaz de dizer “Eu” como referência a todas as faculdades da alma e do corpo, nas quais nada do indivíduo é capturável fora do indivíduo, pois tudo acontece no mesmo mundo, numa forma “individualizada de mundo”. Nisso, sublinha-se o paradoxo em posição subversiva tanto do bom senso quanto do senso comum, pois “ele aparece de um lado como os dois sentidos ao mesmo tempo do devir-louco, imprevisível; de outro lado com o não-senso da identidade perdida, irreconhecível” (DELEUZE, 2007b, p. 81). O paradoxo, portanto, não aponta apenas uma direção ao sentido e não viabiliza um entendimento comum para todos os sentidos.

Vale ressaltar que, sublinhando as palavras de Deleuze, “o sentido é sempre um *efeito*”:

Não somente um efeito no sentido causal; mas um efeito no sentido de “efeito óptico”, “efeito sonoro”, ou melhor, efeito de superfície, efeito de posição, efeito de linguagem. Um tal efeito não é em absoluto uma aparência ou uma ilusão; é um produto que se estende ou se alonga na superfície e que é estritamente co-presente, coextensivo a sua própria causa e que determina essa causa como causa imanente, inseparável de seus efeitos [...] (DELEUZE, 2007b, p. 73)

É, pois, agradável, que ressoe hoje a boa nova: o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é algo a ser descoberto, restaurado ou re-empregado, mas algo a produzir por meio de novas máquinas. Não pertence a nenhuma altura, não está em nenhuma profundidade, mas é efeito de superfície, inseparável da superfície como de sua dimensão própria.

Não é que ao sentido falte profundidade ou altitude, é antes a altitude e a profundidade que carecem de superfície, que carecem de sentido ou que não o têm a não ser por um “efeito” que supõe o sentido. (DELEUZE, 2007b, p. 75)

1 Itálico nosso.

É preciso grifar que “o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido”, “é efeito de superfície, inseparável da superfície como de sua dimensão própria”, “não é que ao sentido falte profundidade ou altitude, é antes a altitude e a profundidade que carecem de superfície” (!). E o *nonsense*, por sua vez, opera pela doação de sentido, pois não possui um sentido particular mas também não é a ausência de sentido, nunca mantendo uma relação de exclusão, mas atuando sempre por excesso, por transbordamento, por multiplicidade, por ser possível, por *fora*, indefinidamente. Suscitando uma *quasefala*, um *pensamento-valise*²:

“Quando eu achei que me *livrava*,
me caía isso na cabeça,
livro com palavra
va.”

(STOLF, A., *quasefala*, 2013)

Pois o livro é um sentido e a palavra é um outro, mas se percorridos ambos ao mesmo tempo, como história que faz/desfaz-se indeterminadamente nesse abismo que há entre eles e que, por efeito, relaciona-os, proliferam-se a mil. Perigando nunca terem fim/finalidade ou explicação, sobrevivendo por esse excesso que remete a própria falta, beirando a sua própria morte (o livro chega ao objeto continuando a ser livro assim como a palavra chega ao desenho continuando a ser palavra. Morrem, porém continuam “fantasmaticamente”). Mas que, sobretudo, fazem “funcionar essa defasagem produzindo sentido” (PELBART, 2007, p. 164), uma vez que “tudo com tudo” continua em movimento, em choque, em encontro e desencontro. Em suma: produzindo experiência. Dos homens, das coisas. Valendo a evidência de esquecer-se de si, como coloca Walter Benjamin (2012, p. 221): “quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido”, ou seja, “quanto mais profundamente sei quem eu sou, menos oportunidade eu tenho de ser múltipla, logo, menos eu sou” (STOLF, A., *quasefala*, 2013). “Ser menos”, contudo, como o oposto de “ser minoria”, pois sendo menos, encontra-se como num arquivo, na matéria, na informação emoldurada, exclusiva, explicada, fechada, e na minoria, encontra-se a capacidade de narrativa, testemunho que jamais se esgota, que envolve todos os possíveis, passados e futuros. Nisso, Benjamin (2012, p. 219) sublinha: “A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações”. Chegam cheios de si, como se nada mais pudesse tocá-

-47

² Uma *palavra-valise* consiste num “espírito perfeitamente equilibrado” entre duas proposições. Sua função é ramificar a série da qual faz parte. Por exemplo, “no que se refere a “*furiante*” (furioso e fumante): ‘se vossos pensamentos se inclinam por pouco que seja do lado de fumante, direis fumante-furioso; se eles se voltam, ainda que com a espessura de um fio de cabelo, do lado de furioso, direis furioso-fumante; mas se tendes este dom raríssimo, ou seja, um espírito perfeitamente equilibrado, direis *furiante*. A disjunção necessária não é, pois, entre fumante e furioso, pois podemos muito bem ser as duas coisas ao mesmo tempo, mas entre fumante-e-furioso, de um lado e, de outro, furioso-e-fumante” (DELEUZE, 2007b, p. 49). No caso de “*livrava*”, em itálico na *quasefala*, esboçou-se um “*pensamento-valise*”, pois há um problema em escolher o verbo “*livrar*” no tempo passado ou a espécie de *palavra-valise* “*livrava*”, entre livro e palavra (em vez de “*palivro*”), já que soma ainda a sílaba “*va*”, exposta enquanto fechamento, transformando “*palavra*” em “*palavrava*”... formando uma espécie de “*passado-valise*”?

-los, nem mesmo esse vazio, essa morte, esse tédio... Pois, “se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica”, produtor de experiência, já que se forma através da abertura a relações externas. Em tédio não convém julgamentos ou bom senso, e sem o tédio, nas palavras de Benjamin (2012, p. 221), “desaparece o dom de ouvir”.

Acontece que nada consegue assustar quem está em constante susto, nesse aborrecimento que é produzir sob toda informação, sem brechas, sobre tudo, todos, a todo momento. O homem se acostumou a acanhar-se sob a informação, a ser menos em vez de minoria, “o homem de hoje não cultiva mais aquilo que não pode ser abreviado” (VALÉRY, *apud* BENJAMIN, 2012, p. 223). Por isso é preciso “rachar, abrir as palavras, as frases e as proposições para extrair delas os enunciados” (DELEUZE, 2005, p. 61). De acordo com Deleuze, é preciso extrair enunciados das palavras e da língua, correspondentes a cada *estrato*, e também extrair a evidência própria de cada *estrato*. Sendo os *estratos*, “formações históricas, positivities ou empiricidades”, conteúdos e expressões, substâncias, mas o conteúdo não mais se confundindo com um significado, nem a expressão com um significante. Vale ressaltar que:

[...] o saber só existe em função de “limiares” bastante variados, que assinalam um número equivalente de camadas, clivagens e orientações sobre o estrato considerado. [...] O saber não é a ciência, não é separável desse ou daquele limiar onde ele é tomado: nem da experiência perceptiva, nem dos valores do imaginário, nem das ideias da época ou dos dados da opinião corrente. O saber é a unidade de estrato que se distribui em diferentes limiares, o próprio estrato existindo apenas como *empilhamento* desses limiares sob orientações diversas, das quais a ciência é apenas uma. (DELEUZE, 2005, p. 61)

-48

Deleuze comenta sobre ser esse o pragmatismo de Foucault, uma vez que, para ele, nunca houve problema entre a ciência e a literatura, o imaginário e o científico ou o sabido e o vivido, pois o saber transforma todos os limiares em variáveis dos *estratos* em suas formações históricas. E enquanto variáveis dos *estratos*, nessa transformação de muralhas rígidas em vínculos orgânicos, nota-se uma ponte ao que Deleuze e Guattari (2007b) constroem sobre o conceito de *rostidade*. Conceito que soma um pensamento que paira às *quasefalas* sobre serem justamente um negativo ou um fantasma, uma ilusão de óptica ou uma captura de não-critérios (excessiva, massiva, impossível de não ser efetuada ao mesmo tempo em que é crucial não ser efetuada - a que depende sua morte, impossível de se cuspir ao mesmo tempo em que é vital não a engolir - a que depende sua vida). Ao ponto que se introduzem a espécies de rostos, ao invés de possuírem os rostos em si. Sendo que a *rostidade*, segundo os teóricos, trata de dois eixos: o da significância e o da subjetivação. Dizem que a significância não existe sem um *muro branco* (fala) no qual inscreve seus signos e suas redundâncias e que a subjetivação, por sua vez, não existe senão por um *buraco negro* (quase) onde caem sua consciência, sua paixão e também suas redundâncias. Pois, continuam:

Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. Do mesmo modo, a forma da subjetividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme a uma realidade dominante. O rosto é, ele mesmo, redundância. (DELEUZE, GUATTARI, 2007b, p. 32)

É redundante, portanto, falar por *quasefala*, na medida em que uma *quasefala*, numa invenção de novos rostos, reflete-se na impossibilidade de falar sobre aquilo que foi falado por seu pressuposto, justamente o que poderia ter sido a fala, aquilo que foi cortado e retirado do rosto. Sublinha-se, nesse caso, a fala como aquilo que foi excluído da matéria, sendo o corte sua expressão válida, o que foi retirado como o que poderia ter sido, o espaço vazio que *quasefala*. E, com isso, agencia-se essa espécie de máscara que supõe a *rostidade*, uma vez que “a máscara não esconde o rosto, ela o é” (DELEUZE, GUATTARI, 2007a, p. 66). Mas o rosto/a máscara, afeta o corpo inteiro a nível de *devenir*, permanece em mutação constante, não sendo completamente capturável, escapando à linguagem, quebrando-se enquanto rosto, como máscara, operando num espaço que não é não-dito nem dito. Pois é uma ânsia, um grito interno, uma implosão do corpo pela garganta.

Cabe discorrer sobre o conceito de *devenir*, que é, para Deleuze e Parnet em *Diálogos* (1998), intimamente relacionado ao “encontro”, como uma tendência do acontecimento, o que não aconteceu ainda, mas se passa entre, simultaneamente ao encontro. Nesse contexto, evidenciam-se ideias como *efeito* e também *rostidade*, ambas pertinentes à discussão:

Quando se trabalha, a solidão é, inevitavelmente, absoluta. Não se pode fazer escola, nem fazer parte de uma escola. Só há trabalho clandestino. Só que é uma solidão extremamente povoada. Não povoada de sonhos, fantasias ou projetos, mas de encontros. Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias. É do fundo dessa solidão que se pode fazer qualquer encontro. Encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, idéias, acontecimentos, entidades. Todas essas coisas têm nomes próprios, mas o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. Ele designa um efeito, um ziguezague, algo que passa ou que se passa entre dois [...] Dizíamos a mesma coisa para os devires: não é um termo que se torna outro, mas cada um encontra o outro, um único devir que não é comum aos dois, já que eles não têm nada a ver um com o outro, mas que está entre os dois, que tem sua própria direção, um bloco de devir, uma evolução a-paralela. (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 6)

Trabalhar é uma solidão absoluta extremamente povoada de encontros, pois trata-se de forças em movimento que atravessam e se atravessam num efeito. Um *devir*, como exposto na citação, não é uma tendência comum, que pode ser compartilhada, mas que está entre as duas partes do encontro, com sua própria direção, no que os autores chamam de *evolução a-paralela*. Vale ainda acrescentar na íntegra que:

Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isso que faz, não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre “fora” e “entre”. (DELEUZE, PARNET, 1998, pp. 6-7)

Promover conversas por duplas-capturas, nesse encontro solitário-povoado que é estar sob um efeito que é atravessado duplamente, nessa *evolução a-paralela* em que acontece uma conversa, nesse entre-fora/fora-entre... poderia ser exatamente esse o abismo filosófico no qual cai esta pesquisa. Na sequência, Deleuze fala também de sua parceria com Guattari, colocando claramente: “não trabalhamos juntos, trabalhamos entre os dois” e ainda “não trabalhamos, negociamos” (*in* DELEUZE, PARNET, 1998, p. 15). Pois considera-se que ambos só se encontram num trajeto de uma desterritorialização em comum, mas não simétrica, já que “os devires são o mais imperceptível, são atos que só podem estar contidos em uma vida e expressos em um estilo [...] há apenas palavras inexatas para designar alguma coisa exatamente” (DELEUZE, PARNET, 1998, pp. 3-4).

-50

É matéria de pensamento, ainda, o roubo das palavras que paira sobre os encontros, palavras que montam conversas ao serem surpreendidas por outras palavras também capturadas subitamente, como numa *evolução a-paralela* das próprias palavras avulsas, solitárias. Por exemplo:

Poderia te escrever uma carta se acaso as palavras que viessem até mim fossem aquelas que pairam entre nós, que não se limitam a chegar em ti, que não se limitam a sair de mim, mas que se conversam entre si, palavra com palavra, e roubam nosso ar ao suspendê-lo num respiro próprio. (STOLF, A., *quasefala*, 2012)

No entanto, nesse caso, jogou-se o “devir-palavra” para a escrita, pois era necessária uma dupla-captura do respiro do encontro (da carta com o sujeito) para o outro encontro (da palavra com a outra palavra), para que então a escrita da carta pudesse fazer sentido. Vale lembrar, retornando a *rostidade*, que as *quasefalas* nunca são aquilo que são, mas sim o que poderiam ter sido se fossem falas, isto é, são exatamente aquilo que não são:

um pensamento cítrico: uma pulsação na razão: ser estar conter contar: enxergar pra dentro da cabeça os trovões suspensos da fala:

a própria fala intuitiva esquecida: pairando no ar: boiando no mar: beirando a bobeira da seriedade, do duplo-desmaiar: dormida dormente formigante: só de repuxos, de esculachos, de atrapalhos: deu, chega de estrangular as palavras. (STOLF, A., *quasefala*, 2012)

Nesse contexto, convém a exposição de Deleuze (2007b, pp. 268-269) sobre “a obra não hierarquizada” ser “um condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos”. E, sublinha-se em seguida, “o triunfo do falso pretendente”, mas não num sentido de ser um triunfo oposto a uma verdade, da mesma maneira como, segundo o autor, a simulação não pode ser dita como uma aparência ou ilusão. Essa simulação é o “próprio fantasma”, ou seja, um efeito do simulacro: “trata-se do falso como potência, [...] a mais alta potência do falso”. Deleuze ainda coloca que o simulacro está longe de ser um novo fundamento, na medida em que ele engole todo fundamento (como numa relação “fantasma-corpo”). “A simulação designa a potência para produzir um *efeito*”. “É no sentido de ‘signo’, saído de um processo de sinalização; e é no sentido de ‘costume’ ou antes de máscara, exprimindo um processo de disfarce em que, atrás de cada máscara, aparece outra ainda...” Sendo assim compreendida, a simulação é inseparável do *eterno retorno*, afirma o autor, pois é nele que se revertem os ícones ou se subverte o mundo representativo. O “puro devir” (o ilimitado), por sua vez, “é a matéria do simulacro, na medida em que se furta à ação da Idéia, na medida em que contesta ao mesmo tempo *tanto* o modelo *como* a cópia” (DELEUZE, 2007b, p. 2). De forma a apreender o tempo duas vezes, *tanto* o passado *como* o futuro: “só o presente existe no tempo e reúne, absorve o passado e o futuro, mas só o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente” (DELEUZE, 2007b, p. 6). Isto é, ao invés de pensar o tempo em três dimensões sucessivas, faz-se dele duas leituras simultâneas, uma na qual se estabelece o presente como corpo limitado do tempo, e outra em que se subdivide o passado-futuro infinitamente, enquanto efeitos de superfície.

Constrói-se através disso um pensamento sobre o caos que é/tem sido/foi de delimitar um tempo presente para o trabalho de criação. Pois a própria efetuação de um projeto tende a diminuir sua existência... Como na ação de focar um objeto, não deixando espaço para linhas trêmulas, não coincidentes mas ainda pertencentes ao mesmo objeto, para vista embaçada, duvidosa. Sem a possibilidade de fuga da realidade focada, contudo, evita-se arrastar o mundo um pouco mais para o lado, sem deixar seu rastro para trás. Todavia, ao assumir esse rastro, estimula-se um estado de desfoque, assimilando a interferência do caminho, muitas vezes configurando o cerne da criação. Para Bergson (2010, p. 161), o tempo presente se estende simultaneamente ao passado e ao futuro; primeiro ao passado, pois o instante presente é sempre num lapso o passado próximo; depois ao futuro, pois se fosse possível fixar este “elemento infinitesimal” do tempo presente, seria a direção do futuro que ele apontaria. Com isso, o autor coloca que o estado psicológico chamado de “meu presente” é, ao mesmo tempo, “uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato”. O tempo presente, portanto, conclui Bergson, é sensação e movimento, é, por essência, sensório-motor.

Equivale a dizer que meu presente consiste na consciência que tenho de meu corpo. Estendido no espaço, meu corpo experimenta sensações e ao mesmo tempo executa movimentos. [...] Colocado entre a matéria que influi sobre ele e a matéria sobre a qual ele influi, meu corpo é um centro de ação, o lugar onde as impressões recebidas escolhem inteligentemente seu caminho para se transformarem em movimentos efetuados; portanto, representa efetivamente o estado atual de meu devir, daquilo que, em minha duração, está em vias de formação. (BERGSON, 2010, p. 162)

O tempo presente, então, pode ser pensado como um reflexo, talvez um rosto ou máscara, do estado atual de *devir* em que se encontra? Nesse caso, não seria o *devir* em si, mas a máscara (sendo o próprio rosto), de um “encontro a sós”, do que está porvir enquanto dure esse tempo? Permanece latente por se lançar ao futuro na mesma intensidade com que se envolve com o passado? Nota-se a impossibilidade de isolar o instante presente, em qualquer contexto, uma vez que nessa “percepção pura” e instantânea do tempo, tem-se apenas um limite. Cabe sublinhar, sobretudo, que “toda percepção ocupa uma certa espessura de duração, prolonga o passado no presente, e participa por isso da memória” (BERGSON, 2010, p. 285). Como um largo muro, limite que separa cada tempo-espaço, mas, em contrapartida, possui metade de toda sua superfície encostada no passado e a outra metade no futuro; um caminho do qual se vive caindo e voltando, esforçando-se a permanecer de pé sobre o presente, sobre esse horizonte que ora se enxerga, ora se confunde com qualquer lado, com o céu, com o mar ou com a terra. Por esse motivo, releva-se a dificuldade em sistematizar os *livros dúcteis*, seus perceptos e afectos em suas formas e matérias, de modo a ser impossível torná-los exclusivos (no sentido de excluir o que está em volta, seus inúmeros encontros), instantâneos apenas sobre o muro, no tempo em que se *in-formam*.

Além disso, sobre a espessura que cabe ao tempo presente também caminha a matéria, com suas experiências moleculares, sua história, seus porvires, suas anomalias. Nesse sentido, evidencia-se a exposição de Tedesco (2012) sobre algumas relações desenvolvidas por Gilbert Simondon (1964), as quais falam da reciprocidade entre forma e matéria, sobre a ideia de heterogeneidade e resistência da matéria. Tedesco toma como exemplo a confecção de tijolos de argila, a partir de uma fala de Simondon (*apud* TEDESCO, 2012, p. 28): “é preciso que uma operação técnica efetiva institua uma mediação entre uma massa determinada de argila e esta noção de paralelepípedo”, pois, segundo os autores, não basta ter a forma e a matéria, é preciso considerar todas as propriedades particulares, seu processo técnico. Vale ressaltar em nome da matéria que “ser modelado não é submeter-se a deslocamentos arbitrários, mas ordenar sua plasticidade segundo forças definidas que estabilizam a deformação” (SIMONDON, *apud* TEDESCO, 2012, pp. 28-29). Deve-se considerar todo o processo, todo o cuidado e repertório da matéria, nesse caso a argila, que necessita de água e ainda de outros possíveis materiais para tornar-se tijolo. Vale esclarecer que o homem, nesse contexto, é apenas um mediador da matéria, não é quem comanda a fabricação dos tijolos, mas somente aquele que agencia sua matéria, o encontro que desemboca no processo técnico.

A matéria, portanto, em si mesma não é homogênea, e sim portadora de particularidades que precisam ser respeitadas na sua absorção às formas. A operação mediadora entre os dois termos trabalha a dimensão de energia potencial ligada à matéria enquanto faz a forma funcionar como limite energético, fronteira, sistema de pontos de aplicação de forças (SIMONDON, *apud* TEDESCO, 2012, p. 29).

O homem é justamente essa mediação entre a energia potencial da matéria e seu limite energético, a forma. Tedesco também coloca que se compreende melhor a dupla natureza da linguagem por meio dessa composição forma-matéria, sendo que:

Os domínios regulares da linguagem (linguístico e o do extralinguístico) correspondem, nesse mapeamento que reconfiguramos agora, ao plano das formas, ou seja, às dimensões, ao mesmo tempo ordenadas e ordenadoras, produtoras de sentidos, nas suas duas dimensões, gramatical e pragmática, articuladas entre si e voltadas à produção de realidades. Já o não linguístico, distinto das formações linguísticas e extralinguísticas, compõe o plano da matéria, constituído por puras diferenças, de fragmentos intensivos, de irregularidades semióticas, enfim elementos cuja disparidade revela potência infinita de criação de novos recortes-signos, sentidos inusitados. (TEDESCO, pp. 28-29)

_53

No tempo de queda desse abismo da pesquisa, são consideradas consistentes a fala como matéria, não fôrma, e a *quasefala* como corte da matéria, rompimento assimilado pela matéria - com todas suas anomalias, tempos e cicatrizes (derivadas de outros cortes). Os livros, contudo, formam-se; entram nos domínios regulares da linguagem, mas se expõem pela matéria, sobretudo pelos cortes, pelo erro, pela queima que não foi possível apagar a tempo ou, então, apagou-se afobadamente com borrifadas d'água: fatores que deformaram o que foi calculado por modos diversos. Acontece que, tanto as anomalias das matérias trabalhadas, todo o processo técnico das máquinas, como os incontáveis intercessores da construção dos *livros dúcteis*, foram indispensáveis no desenvolvimento dos projetos. Vale ressaltar que muitas das perguntas sem respostas, a modo de "o que isso significa?", e também a maioria dos problemas técnicos incorporados, tornaram-se combustíveis para a continuação a todo vapor, motivadores entre linguagens, já que são sempre bem-vindos tais desconfortos, pois: "é mais eu aquilo de mim que não entendo" (STOLF, A., *quasefala*, 2013).

2.2 Entre Livro e Palavra

Um livro pode ter apenas duas páginas, pode ser um cartaz, pode ser encadernado ou não, pode ser impossível de abrir, pode conter texto ou não, pode amontoar memórias ou organizar documentos, pode ter cheiro, cor e/ou textura, pode ser digitalizado ou impossível de digitalizar, pode ser efêmero, comestível, pode ser uma embalagem do texto, pode ser embalado por texto, pode ser roído por cachorro, ou pode ser roído por gente, pode ter mancha de café, ou de suco, pode ser brinquedo de criança, ou de adulto, pode abraçar alguém, ou passar despercebido, pode formar biblioteca, ou escultura... pode ter forma de livro, ou não; mas a questão é: onde termina o que é livro e começa o resto do mundo? A resposta, contudo, parece correr no sentido contrário: “tudo no mundo existe para tornar-se livro” (MALLARMÉ, in DERDYK, 2013, p. 230).

Sobre o livro, neste estudo, interessa explicitar principalmente as definições e relações em que o termo *livro de artista* se envolve. Para isso, toma-se como ponto de partida o momento em que Paulo Silveira (2008a, pp. 50-51), em sua obra *Página Violada*, apresenta os conceitos de *livro-objeto*, de *livro-obra* e de *livro literário*, esclarecendo a relação entre eles por meio de um diagrama desenvolvido por Clive Phillpot (Figura 12, p. 78). Esse diagrama é separado em três partes, sendo os livros representados pelo contorno de uma pêssego, a arte por uma maçã e os *livros de artista* por um limão; e, seguindo essa configuração, tem-se como *livros de artista: livros literários*, sem valores plásticos; *livros de artista* propriamente ditos, denominados *livros obra* e *livros objetos*, que sublinham a matéria do livro, seus valores escultóricos. O diagrama é ainda dividido ao meio, em exemplares únicos e em exemplares múltiplos, já demonstrando um “devir-design” do *livro de artista*. Em 1998, Phillpot amplia a definição de *livro de artista* assumindo a “natureza mestiça” que o livro pode apresentar e, assim, inclui a esse campo: revistas com arte na página, volumes que reúnem vários artistas, antologias, escritos, diários, manifestos, poesias visuais e obras com as palavras, partituras, roteiros, documentação, fac-símiles e cadernos rascunhos, álbuns e inventários, obras gráficas sem narrativas, histórias em quadrinhos específicas, livros ilustrados, arte postal, entre tantos outros. Silveira (2008a, p. 55) salienta que “essa ‘taxonomia’ é apresentada por Phillpot como um espectro, como o das diferentes cores que no fim compõem a luz branca”.

Nessa mesma direção, Riva Castleman (*apud* SILVEIRA, 2008a, pp. 32-36) coloca que o *livro de artista* deva ser um dos subprodutos mais importantes da Arte Conceitual³, evidenciando que é “para muitos artistas a única expressão tangível”. Também assinala que o *livro de artista* é uma obra na qual o artista “mais do que estar submetido ao texto, supera-o por traduzi-lo dentro de uma linguagem que

3 Segundo Raquel Stolf (2011), uma série de autores problematizam a abrangência do termo Arte Conceitual e adensam reflexões sobre o assunto, como Cristina Freire, Peter Osborne, Tony Godfrey, Lucy Lippard, Luis Camnitzer, Joseph Kosuth, entre outros. A autora sublinha que Cristina Freire (*apud* STOLF, 2011, p. 247), em *Poéticas do processo: arte conceitual no museu* (1999), escreve que “[...] se há distinções nos conteúdos programáticos dos artistas que se propuseram a definir arte conceitual nos anos 1960 e 1970, há também importantes pontos em comum, entre eles: a transitoriedade, a reprodutibilidade, o sistema alternativo de circulação e distribuição, a mistura aparentemente indissolúvel entre documento e obra, o domínio da idéia sobre o objeto e a noção de arte como processo decorrente de uma idéia”. De acordo com Stolf (2011, p. 247), “Godfrey enfatiza que o termo ‘arte conceitual’ abrange não só a produção de alguns artistas nos anos 60/70, mas implica uma espécie de ‘estado de arte’ que atravessa e influencia a produção contemporânea, sendo que essas propostas podem assumir múltiplas formas, meios e materiais, abrangendo desde objetos do cotidiano, fotografias, mapas, vídeos, gráficos e sobretudo a linguagem”.

tem mais significados do que as palavras sozinhas podem transmitir”. Para Johanna Drucker (*apud* SILVEIRA, 2008a, p. 38), o *livro de artista* é um cometimento exclusivo do século XX, mesmo que seja reflexo das experiências anteriores. Drucker aponta que o *livro de artista* deve ser compreendido como uma forma em constante mutação e, por isso, não deve ser reduzido por critérios formais simples. Por outro lado, a artista não considera os *livros escultóricos* e seus afins como *livros de artista*. Para ela, “se não é um livro, então não é um livro”. Já Anne Moeglin-Delcroix (*apud* SILVEIRA, 2008a, p. 45) suscita: “o livro, por sua verdadeira natureza, parece para mim ser o meio idealista (visível) por excelência! O suporte material não tem que ser levado em conta exceto na medida em que isso contribui para o conteúdo”.

De acordo com Silveira, o *livro de artista* possui uma origem praticamente indefinida, sendo que até a década de 40 já são identificados alguns livros que o podem ser considerados, dentre eles a *Caixa Verde* de Marcel Duchamp, que reúne fotografias, desenhos e notas, em 1934 (Figura 13, p. 78) e, ainda mais distantes, nos séculos XV e XVI, os cadernos de desenhos e estudos de Leonardo da Vinci. Todavia, o conceito de *livro de artista* só obteve um entendimento como uma autônoma obra de arte a partir da década de 60, com maior divulgação na década de 70, cuja época, no campo da Arte, foi de “consoante multiplicação de considerações teóricas” (SILVEIRA, 2008a, p. 30). O autor aponta ainda que a década de 80 foi especialmente produtiva para o *livro-objeto*, período em que foi intensa sua circulação e ênfase conceitual. Sendo assim, o conceito de *livro de artista* começou a ser pensado sobre duas facetas: a primeira englobando toda obra múltipla, impressa e produzida como obra autônoma, mas próxima a tradição física do livro; e a segunda pertencente aos *livros-objetos*, normalmente trabalhados artesanalmente, com excessivas características escultóricas e com elementos apenas referentes ao livro comum.

Em 1985, Anne Moeglin-Delcroix se inseriu nas discussões sobre o *livro de artista* com o catálogo da exposição *Livres d’Artistes*, no qual a autora pontua as diferenças e as especificidades dos conceitos de *livro de artista* e de *livro ilustrado*, colocando que o *livro-objeto* estaria dentro do conceito de *livro de artista*, somado de suas singularidades. Tanto na exposição quanto no catálogo *Livres d’Artistes*, Silveira (2008a, p. 41) assinala que Moeglin-Delcroix “provoca o rompimento da qualificação *livres d’artiste* da qualificação *livre illustré*, afirmando a autonomia da obra plástica de vanguarda da obra de colaboração conservadora”. No entanto, continua Silveira, mesmo que por um lado ela recuse o *livro ilustrado* na exposição, por outro ela considera na mostra até o *livro-objeto* mais radical. Além disso, ela sugere que existam livros híbridos para que sejam evitados os limites entre *livro ilustrado*, *livro-objeto* e *livro de artista*.

Em sua obra *Sur le livre d’artiste*, no capítulo *O que é um livro de artista?*, Moeglin-Delcroix (2006, p. 71) discorre sobre as origens do *livro de artista*, enfatizando que existe uma dupla origem, no início dos anos 60: uma americana, com Edward Ruscha, e a outra europeia, com Dieter Roth. A produção de Ruscha, segundo a autora, situa-se no cruzamento entre o rigor formal do Minimalismo e a banalidade dos assuntos, característica da Arte Pop. Já a produção de Dieter Roth possui, para Moeglin-Delcroix, uma afinidade com o espírito neodadaísta, que inspira as propostas

do movimento Fluxus, nos anos 60. Ela sublinha o interesse desses artistas por todo o processo e etapas de realização/construção do livro, em que esses artistas assumem a concepção de seus livros desde sua forma, processo de impressão, muitas vezes até fabricando-os sem um intermediário, em processos de “auto-edição” (MOEGLIN-DELROIX, 2006, pp. 72-74).

Mais adiante, no subtítulo *O livro de artista como forma*, Moeglin-Delcroix (2006, p. 85) escreve sobre o que define ou no que consiste um *livro de artista*, referenciando novamente Ruscha, quando o artista enfatiza que a “força de coesão” de um *livro de artista* não vem apenas de seu assunto/conteúdo, nem apenas de sua técnica/materialidade, mas do livro enquanto um volume: “Ruscha insiste efetivamente sobre a realidade plástica e a presença material de seus livros”. Assim, Moeglin-Delcroix sublinha que o *livro de artista* é uma criação, e não simplesmente um meio de reprodução de uma obra pré-existente. Para a autora, a noção do conceito implica uma “indissociação entre o assunto/tema de um livro e seu modo de apresentação livresco, entre a significação e a sua manifestação, [...] e em que o livro não tem uma forma, mas é uma forma”. Vale grifar: “o livro não *tem* uma forma, mas *é* uma forma”, uma vez que, frente a um *livro de artista*, torna-se incoerente pensar o livro como matéria descolada de seu conteúdo, pois, aqui, a matéria é o próprio conteúdo.

Silveira expõe que Moeglin-Delcroix cita o trabalho desenvolvido a partir de 1961 por Dieter Roth, principalmente as versões de *Daily Mirror* (Figura 14, p. 78) que, segundo *site* do Museu de Arte Moderna de Nova York⁴, faz parte de uma série de livros que misturam recortes de jornais e revistas, gerando um “ruído visual” (*visual noise*) nos artigos e imagens, os quais perdem o sentido tradicional de leitura. E, em 1962-1963, a publicação *Twentysix Gasoline Stations*, de Edward Ruscha (Figura 15, p. 79), que dispõe 26 fotos de postos de gasolina em preto-e-branco com o título da capa em vermelho, além disso: “Os cenários são áridos, sem personagens. Os prédios, de função específica, são solitários de história e de seres humanos. Carregam uma aparência datada pelo seu tempo e marcada pelo lugar geográfico” (SILVEIRA, 2008b, p. 61). Através desse contexto, o *livro de artista* teria seu grande desenvolvimento seguindo duas direções: “a primeira, de espírito neodadaísta, de exploração multiforme; a segunda, de espírito conceitual, de rigor sistemático” (SILVEIRA, 2008a, p. 40). Ou seja, o Neodadaísmo com a utilização de objetos extra-artísticos em obras de arte e a Arte Conceitual enfatizando o pensamento como principal via para o trabalho artístico acontecer.

Phillpot (*apud* SILVEIRA, 2008a, p. 46), em 1982, publicou o artigo *Books, book objects, bookworks, artists' books*, no qual ele também sugere o alargamento do conceito de “livros feitos por artistas” para “feitos ou concebidos por artistas”, considerando a presença de outros profissionais além do artista no processo de construção do livro. É nesse momento que o *livro de artista* parece, de fato, aproximar-se do Design de Produto, uma vez que, de modo geral, o designer depende de uma equipe na indústria para construção/reprodução de seus projetos. E qualquer tipo de indústria, acrescenta-se, pois, através da ideia de Phillpot, os *livros-objetos* apenas possuem

4 Disponível em: <<http://www.moma.org/>>.

a tendência a se parecerem com livros, mas podem ser objetos sólidos que não tem abertura, permitindo uma “leitura solitária; eles se tornam esculturas”. No entanto, os *livros-obra* são em sua grande maioria únicos, ao contrário dos *livros de artista* que geralmente são múltiplos. A fim de elucidar essa questão, Phillipot organizou uma breve descrição de cada termo:

livro. Coleção de folhas em branco e/ou que portam imagens, usualmente fixadas juntas por uma das bordas e refiladas nas outras para formar uma única sucessão de folhas uniformes.

livro de arte. Livro em que a arte ou o artista é o assunto.

livro de artista. Livro em que um artista é o autor.

arte do livro. Arte que emprega a forma do livro.

livro-obra [*bookwork*]. Obra de arte dependente da estrutura de um livro.

livro-objeto. Objeto de arte que alude a forma de um livro.

(PHILLPOT, *apud* SILVEIRA, 2008a, p. 47)

Enquanto isso, no Brasil de 1982, Julio Plaza publica na revista *Arte em São Paulo* o artigo *O Livro como Forma de Arte*, precedido, de acordo com Silveira (2008a, p. 58), por um breve texto avulso de mesmo título em 1980. Nesse artigo, Plaza sublinha a relação do livro com o poema, cuja categoria foi inaugurada com *Um Lance de Dados* de Mallarmé e, a partir disso, o artista destaca o *livro-poema A Ave*, de Wladimir Dias Pinos, de 1954 (Figura 16, p. 79), o qual, segundo Silveira, tem a possibilidade de estar entre os precursores mundiais dos livros visuais. Além disso, Plaza expõe alguns *entres* do livro:

A leitura do mundo cotidiano já há tempo afastou-se da reduzida gama de métodos tradicionais fixados há séculos pelo livro: a influência dos grandes cartazes da imagem e textos espalhados pela cidade e, sobretudo, os meios massivos de comunicação fornecem-nos dados culturais que correspondem aos módulos de nossa época, criando, por outro lado, inter-relações não somente intermídia como interlinguas. (PLAZA, 1982, s/p)

Moeglin-Delcroix também enfatiza que o *livro de artista* se relaciona com o termo *intermídia*, proposto por Dick Higgins, assinalando que o *livro de artista* é um bom exemplo de criação *intermídia*:

Em primeiro lugar, ele toma a forma e os meios do livro comum. Em segundo lugar, ele fornece uma ponte essencial a todos aqueles, como Roth, Filliou, Gerz, Finlay, Chopn e Broodthaers, que vão usá-lo, cada um à sua maneira, para se deslocar de poesia para as artes visuais, ou para praticar a poesia como uma arte visual. [...] Enfim, o livro de artista é um suporte capaz de conservar os vestígios de ou-

tras atividades intermediáticas, como a performance, e a tirar de sua fugacidade a substância de uma outra obra, mais durável, intermídia em segundo grau. (MOEGLIN-DELCROIX, 2006, pp. 83-84, trad. livre de Raquel Stolf)

Vale discorrer que o termo *intermídia* foi concebido em 1966 por Higgins para “definir uma inter-relação entre diferentes formas de representação que se fundem em um novo meio” (LONGHI, 2002, p. 1), isto é, quando dois ou mais meios se tornam inseparáveis, eles se tornam *intermídia*, diferente de meios mistos, nos quais há a possibilidade de discernimento entre um meio e outro. Raquel Longhi (2002, pp. 2-3) assinala que o conceito de *poesia intermídia* foi recorrente entre alguns artistas nos anos 90, já que a partir de 1970 estavam dispostos e crescentes os meios eletrônicos, como vídeo, laser e até mesmo o computador. Segundo a autora, “a palavra queria ir além do papel”, criar movimento, pois Higgins teve seu motivo para desenvolver o conceito de *intermídia* justamente no *happening*⁵, ao final da década de 50. “Estando em duas categorias, na verdade, abria-se para uma terceira: a obra intermídia”, ou seja, a obra estaria numa posição intercessora de dois territórios, não só desterritorializando cada meio, mas reterritorializando ambos no mesmo ponto, formando, então, um terceiro meio.

Raquel Stolf (2011, pp. 291-292) cita uma fala de Ken Friedman interessante sobre *intermídia*: “imaginem, talvez, uma forma de arte composta por 10% de música, 25% de arquitetura, 12% de desenho, 18% de ofício de sapateiro, 30% de pintura e 5% de cheiro. Como seria?”. Assim como um texto que, dependendo da combinação entre as palavras usadas, contextos, enunciados, etc., pode ser re combinado infinitamente; de maneira similar uma proposição qualquer, seja um experimento científico ou uma obra de arte, pode ser composta de recombinações/movimentações/variações cada vez *mais infinitas*⁶, criando esses entre-meios/meios terceiros elevados à múltipla potência. Pois a questão não se trata de unir dois ou mais meios, mas por outro sentido, estimular a partir dos encontros uma intersecção *entre*, que perpassa cada espaço de modo a fazê-los singulares. No entanto, Higgins questiona:

–58

5 Resumidamente, segundo Longhi (2002, pp. 2-3), o *happening* tem sua origem na colagem que, com o passar do tempo, acrescentara pessoas na obra, definindo-a, assim, um acontecimento, a obra em movimento, efêmera. Higgins (2012, pp. 43-45) assinala que muitos pintores se voltaram para a colagem ou para a descolagem (adicionando ou removendo componentes da obra) e que foi o artista Allan Kaprow que pensou sobre essa relação entre a obra e o telespectador, adicionando espelhos em seu trabalho, de modo a incluir no trabalho aquele que olhava. No entanto, ainda eram colagens, pois a imagem no espelho era um reflexo, e não a pessoa em matéria. Chamou, então, seu trabalho de *happening*, quando de fato incluiu pessoas vivas na própria colagem, sublinhando, com isso, a questão intermedial: de acordo com Higgins, o *happening* está entre a colagem, a música e o teatro.

6 Desde uma conversa com um amigo, pensa-se na possibilidade de algo ser *mais* ou *menos infinito*, por comparação com outra proposição. Nessa conversa, colocou-se que, de acordo com a *teoria de limites*, nenhum número resulta da divisão por zero, pois se diz que é uma operação impossível de ser definida, já que matematicamente não existe nenhum número que possa resultar dessa divisão. No entanto, levantou-se uma questão interessante: 1 dividido por 0,1, por exemplo, resulta em 10; 1 por 0,01 em 100, 1 por 0,001 em 1000; e assim por diante. Nessa lógica, quanto mais zeros após a vírgula, maior é o resultado da operação, isto é, mais próximo da divisão por zero e do infinito está o resultado. Considerando, portanto, a divisão de 1 por 0,01 resultando em 100 e a divisão de 10 pelo mesmo 0,01 resultando em 1000; supõe-se, numa posição contra-teoria, que na divisão de 1 por 0 e na de 10 por 0, a primeira operação resultaria num *infinito menor* do que a segunda, que resultaria num *infinito maior*.

[...] não é razoável que, tendo descoberto a intermídia (o que talvez só tenha sido possível através de uma aproximação por meios formais, até mesmo abstratos), agora o problema central não seja mais apenas o formal, de aprender a usá-los, mas o problema novo e mais social de para que usá-los? Tendo descoberto as ferramentas com um impacto imediato, para que vamos usá-las? [...] Será que o problema central dos próximos dez anos, mais ou menos, para todos os artistas em todas as formas possíveis, vai ser menos a descoberta ainda por vir de novas mídias e intermídias, e muito mais a nova descoberta de maneiras de usar aquilo com que nos importamos tanto de modo apropriado quanto explicitamente? (HIGGINS, 2006, pp. 140-141)

Nota-se uma potência de porvir, à frente e afora, no que diz respeito a um infra/extra/entre, um sob/sobre/através, da subjetivação, do percepto, do afecto, do homem e da máquina. Segundo Higgins (2012, p. 47), o termo *intermídia* se alastrou rapidamente, mas constantemente confundido com mídia mista (*mixed media*), cujos meios são facilmente separados. O artista exemplifica: a mídia mista denomina obras feitas em mais de uma mídia, como tinta óleo e guache, já a *intermídia* evidencia “produtos” feitos por mais de uma mídia, como a *poesia concreta*, a *poesia visual* e a caligrafia abstrata, as quais perpassam o desenho e a palavra, que se tornam indiscerníveis (hipoteticamente, se o “produto” pudesse perder algum de seus elementos, ele deixaria de existir, diferente do misto, no qual cada elemento existe de modo independente). No entanto, o próprio Higgins (2012, p. 50) sublinha que “nenhum artista respeitável pode ser um artista intermediário por muito tempo”, pois diz que isso poderia impedir que o artista preenchesse as necessidades da obra, “de criar horizontes na nova era para a próxima geração”:

[...] para continuar no entendimento de qualquer obra dada, devemos olhar em outro lugar - para todos os aspectos da obra e não apenas para sua origem formal, e para os horizontes que a obra envolve, com o fim de encontrar um processo hermenêutico apropriado para ver o conjunto da obra em minha própria relação com ela. (HIGGINS, 2012, p. 50)

Ainda em 1982 no artigo de Julio Plaza (1982, s/p), a fim de aumentar (ou limitar) a reflexão sobre o que pode um livro, tem-se um *quadro sinóptico dos livros de artista* (Tabela 2, p. 77), no qual Plaza organiza as delimitações e exemplifica cada um dos livros apontados por ele no decorrer de seu texto. Ele pontua sete sinopses diferentes, referindo-se: ao *livro ilustrado*, ao *poema livro*, ao *livro-poema/livro-objeto*, ao *livro conceitual*, ao *livro-documento*, ao *livro intermídia* e ao *antilivro*. Sendo as três primeiras unidas por um “eixo de similaridade/análogo sintético ideogrâmico”, no qual Plaza coloca a montagem sintática com uma “estética autoreferente”, num caráter ambíguo, pois o livro, nesse caso, seria intraduzível para outro sistema ou meio, ele é independente enquanto objeto; já entre o primeiro eixo e o segundo, de “contigüidade/

analítico discursivo lógico”, está a montagem semântica, que o autor diz tender para a diferença, ainda que privilegiando a semelhança, pois “o artista busca uma similaridade de significado, mas não de forma”; e as quatro últimas denominações unidas por esse “eixo de contigüidade/analítico discursivo lógico”, numa montagem pragmática, “onde a tendência é para a mistura e junção de elementos provenientes de outras estruturas estéticas” (inserir-se aqui o *livro conceitual* e o *livro intermídia*, por exemplo). No entanto, Silveira (in DERDYK, 2013, p. 27), expõe que essa classificação do *quadro sinóptico...* de Plaza, em alguns momentos, “arrisca-se ao excesso”, uma vez que tenta simplificar em blocos todo um contexto histórico indispensável para a compreensão e análise de cada termo. Pois, mesmo com todo esforço para classificar e entender cada livro, existem diversas questões que problematizam os termos. Nesse sentido, em 1993, Phillpot, numa síntese histórica, escreve no *Art Libraries Journal*:

O termo “livros de artista” tem sido usado desde cerca de 1970 para denotar livretos de baixo preço produzidos por artistas em tiragens “ilimitadas”, mas pode legitimamente abarcar uma variedade de artefatos; a palavra “livro-obra”, cunhada em 1975, carrega consigo o significado mais específico de uma obra de arte em forma de livro. *Twentysix Gasoline Stations*, de Ed Ruscha, publicado em 1963, foi um livro-obra pioneiro; foi seguido por mais livros-obras do mesmo artista através dos dez anos seguintes; entretanto, as produções inovadoras de Ruscha foram precedidas por um número de experimentos com o formato livro, por Bruno Munari, Ake Hodell e outros, durante os anos 50 e o início dos anos 60. Livros-obras floresceram nos 70 como meio de produzir verdadeiras obras de arte disponíveis para uma ampla audiência, mas nos 80 esse ideal foi gradualmente ultrapassado por uma crescente tendência no sentido de se fazer livros-obras como preciosos, custosos colecionáveis, em edições limitadas, enquanto alguns dos anteriores, uma vez baratos livros-obras, passaram a ser vendidos por preços inflados no mercado de livros usados. Todavia, muitos artistas estão prosseguindo a produzir livros-obras relativamente acessíveis, às vezes usando fotocopiadoras, ou a publicar revistas de artistas. (PHILLPOT, *apud* SILVEIRA, 2008a, p. 50)

–60

Deve-se atentar para os diversos experimentos com o formato livro, já que tantos termos afins oscilam e dilatam o conceito de *livro de artista*, que demonstra deixar apenas uma pequena fatia para os livros comuns/tradicionais, em se tratando dos limitantes que fazem um livro ser considerado comum ou não. Na produção do artista brasileiro Waltercio Caldas, por exemplo, que, a partir de 1967, produz uma sequência de livros únicos e múltiplos (de poucas unidades até 2000 exemplares), está o *Manual da Ciência Popular*, de 1981, reeditado em 2007, que apenas aparenta ser um livro comum, até que o leitor seja envolvido pelo conceito do livro. Comenta o artista sobre a obra:

O senso comum, negligente com suas dúvidas, exorbita desconfianças sem dar atenção aos benefícios das situações inesperadas. Por isso confunde os materiais com os objetos que foram construídos deliberadamente com a intenção de apresentar sem rodeios uma “casualidade natural das superfícies”. O teor de evidência destas imagens é, portanto, sua poética explícita. (CALDAS, 2007, p. 4)

No *Manual...* são descritos procedimentos a serem “poeticamente executados” como acontece, por exemplo, com o *29º Procedimento*, que apresenta uma imagem na qual um copo dentro de uma jarra encheria outro ou o mesmo copo, já localizado fora da jarra, seguindo a questão: “Como funciona a máquina fotográfica?” (Figura 17, p. 79). O artista comenta no prefácio que é na superfície dos campos do sentido que as dúvidas jamais serão esclarecidas, pois gostaria que o leitor estivesse em um “livro sem fundo”. E é justamente num *sem fundo* que parecem estar as construções de *livros de artista*, pois ao mesmo tempo em que o objeto/obra possibilita acionar o livro numa abrangência imensa, dificulta enxergar quais os limites desse universo. O conceito foi alargado de tal modo que há uma produção considerável de livros em campos diversos e, mesmo que esses livros ainda não sejam completamente assimiláveis, sua contribuição poética e construtiva os tornam válidos. Vale tomar nota que se percebe maior influência sobre o Design de Produto o que diz respeito ao *livro-objeto*, ao *livro-poema*, ao *livro intermídia* e até mesmo ao *antilivro* (que dialoga mais com a escultura do que com o *livro de artista* em si) e, talvez, com o Design Gráfico, a questão do *livro conceitual*, do *livro ilustrado*, da *poesia visual*, do manifesto, da arte postal, entre outros. Mesmo em muitos momentos esses termos se atravessando e as áreas dialogando, parece latente a origem do pensamento sobre o que inicia o processo de construção do livro, ora pendendo para uma base gráfica, ora pendendo para uma base estrutural. Nesse contexto, evidenciam-se como referências cruciais entre-áreas, os *Pré-livros* (Figuras 18 a 46, p. 80) e os *Livros Ilegíveis* de Bruno Munari:

Os pré-livros [...] foram uma decorrência funcional dos ilegíveis. Também inteiramente visuais, exceto pela presença dos elementos de capa (título, Livro, e informação de autoria, editora e ano). São doze livrinhos de 10x10cm de materiais diversos. Não têm palavras nem figuras complexas, apenas cor, textura e elementos anexos. (SILVEIRA, 2008a, p. 225)

Os materiais usados por Munari nos *Pré-livros* variam entre tecido e papel até madeira e metal, assim como variam as texturas, as cores, os recortes e os anexos. O formato é pequeno em função da proposta do livro ser voltado para o universo infantil. Dessa forma, continua Silveira (2008a, p. 226), “parece justo supor que seus pré-livros realizam a possibilidade de funcionalização que aos seus livros ilegíveis não interessava”. Interessa a Munari (1998, pp. 210–211), na questão do livro como objeto volumétrico, independente das palavras impressas, a possibilidade de comunicar algo, em termos visuais e táteis. O artista comenta que apenas no caso de edições

especiais é escolhido, por exemplo, um papel diferente para o livro (numa crítica ao livro neutro/comum/tradicional). Pois o papel escolhido serve somente em função do texto, a escolha se dá unicamente pela função de destacar o texto, colaborar com a leitura do texto. Sendo o texto, segundo Munari, julgado como o *objeto do livro*, e é por ele que o restante dos elementos são padronizados de acordo apenas com o custo. Acrescenta o autor que, por esse motivo, os livros geralmente são feitos com papéis brancos ou de cores muito claras e a impressão com cores escuras, principalmente o preto. Mas Munari deixa claro que é possível uma geração criativa de combinações visuais e táteis na produção de livros e, ainda, combinações volumétricas, funcionais e de interação produto-indivíduo. A criatividade, ressalta o autor sobre seus *Livros Illegíveis*, deve estar “relacionada com a experimentação e a criação de modelos”. Vale acrescentar ainda que, em seu *Libro Illeggibile MN1* (Figuras 47 a 51, p. 81), Munari (2009, s/p) assinala que “não existem palavras para ler, mas existe uma história que se pode entender seguindo a linha do discurso visual”. Com isso, nota-se em sua proposta uma verificação da “possibilidade de se usar o objeto livro como linguagem visual, experimentando as potencialidades comunicacionais, visuais e táteis dos meios de produção” (DOMICIANO, 2008, p. 150).

De 1942 a 1996, Munari produziu dezenas de livros⁷, nos quais fala da origem dos *illegíveis* a partir do *boneco do livro* (*menabò*), o qual ele ressalta permear um diálogo com o editor antes da finalização do livro pelo designer. Segundo Munari, o *menabò* pode ser um boneco sem impressão alguma, para que o editor possa enxergar o objeto livro:

O editor olha para ele, ele pesa em suas mãos, experimenta folheá-lo e discutir com o designer (uma das minhas tantas profissões) sobre o tamanho, o tipo de papel na capa, se é melhor ser rígida ou não e, juntamente com o designer, decide o tamanho, o tipo de papel, a capa, o tipo de letra, a encadernação etc. [...] Nisso, você vai descobrir várias coisas: o livro é um objeto que define um bloco de espaço. Para atravessar este espaço se deve folhear as páginas da primeira além da capa até a última. Leva algum tempo e é como um passeio na neve. Para entrar neste espaço, você precisa ir além da capa, que é como uma porta que permite a travessia do livro. (MUNARI, 1993, s/p, trad. livre)

Cabe sublinhar que “o livro é objeto que define um bloco de espaço” e que para atravessar esse espaço é necessário folhear uma “sequência de tempo” assim como acontece num “passeio na neve”. Munari continua questionando: “Essa observação dá origem a outras idéias: se a capa é como uma porta, o que acontece se eu fizer um buraco redondo nessa porta, como se fosse uma vigia?” Seria um olho-mágico para espiar o livro? Sendo que a capa já não mais estaria representando um suposto conteúdo, mas o traria à tona em sua superfície. “E, ainda, as páginas podem ser de papéis diferentes, cores diferentes, tamanhos diferentes, cortadas ao

⁷ Listados e descritos no site <<http://www.munart.org/>>.

meio para que você possa folhear somente metade da página de cada vez”. Folhear somente metade da página seria parar o livro no tempo de sua sequencialidade? Parar sua memória em um ponto específico sem deixar de seguir adiante? “O que está acontecendo? Você também pode passar um fio através das páginas?”

Um livro como esse, sem texto, é um livro que comunica formas e cores, seqüências, materiais (algumas páginas semi-transparentes podem dar a idéia de névoa, ou páginas suaves e páginas ásperas, ou macias e rígidas...). É um livro de comunicação multissensorial, além de visual. Foi assim que nasceram os livros ilegíveis, bem definidos porque não há nada para ler, mas muito a saber por meio dos sentidos. É como um passeio em um espaço silencioso, com muitas referências aos vários receptores sensoriais. (MUNARI, 1993, s/p, trad. livre)

São livros abertos aos múltiplos sentidos possíveis, é um tempo-espaço subdividido, dilatado e contorcido. São *ilegíveis* justamente porque permitem toda e qualquer leitura, além do fato de não serem compostos por textos que os explicam, são compostos pelos testemunhos de cada indivíduo, por suas falas ou *quasefalas*, pois cada um que sente seu peso, sua textura, seu contexto nas mãos de modo singular. O artista coloca que assim nasceu uma outra maneira para os livros comunicarem, “uma vez que os livros eram antes escritos, às vezes ilustrados com imagens e composições, e agora são feitos multissensorialmente, por estímulos táteis, texturais, térmicos etc.” Ele cita o público infantil, frisando que as crianças já vivem numa posição multissensorial e, por isso, o que estiver relacionado a múltiplos sentidos irá naturalmente interessá-las. A criança, ao construir seu próprio *ilegível*, comunica por ele desde seu estado de espírito até sua personalidade, comenta o autor, mesmo que ela não consiga explicar o que fez. Pois não se trata de explicar, de limitar em palavras, mas de capturar os sinais do objeto, de modo a testemunhar os perceptos e afetos da matéria, do modo pelo qual ela foi trabalhada, recortada, dobrada, destacada, etc. Mesmo que contenha palavras, evitar delimitar o livro pelo espaço-tempo em que está inserido, mas sim pelo espaço-tempo que ele toma e movimenta consigo. Sem permitir que a palavra limite o livro e o livro limite a palavra por um contexto fixo.

“O livro é uma forma de pronunciar o mundo”, assinala Lucenne Cruz (2009, p. 33), e aponta que o artista “brinca” com o que é convencional no livro, expandindo seu sentido de leitura, fazendo o livro habitar uma *infância de mundo*, “para além do fosso da imagem escrita”. Acrescenta-se a essa imagem entediada da escrita, a exposição do bom-senso da linguagem, da comunicação, do entendimento por parte desse suposto conteúdo que o livro carrega sem intervir, quase numa “sobrecapa de invisibilidade”. O inverso do que faz o designer Santiago da Silva (2011) com *A nova arte de fazer livros* de Ulises Carrión, projetando toda a publicação numa sobrecapa (*libro-camisa*), assumindo o lugar da capa de livros tradicionais quaisquer, por um convite à nova arte de pensar o livro (Figuras 52 a 55, p. 81).

Frisando ainda esse distanciamento da construção de livros neutros nas produções atuais, interessa citar a edição da Cosac Naify de *Bartleby, o escrivão*, de Herman Melville. Em resumo, Bartleby é um escrivão recém contratado por um escritório na “Rua da Parede” (*Wall Street*) e que, a partir de seu terceiro dia de trabalho, quando seu patrão lhe chama para conferir um documento, responde mansamente “eu preferiria não” (*I would prefer not to*). Essa recusa, segundo Modesto Carone (*in MELVILLE, 2012, p. 39*), “transformada num modo inesperado de preferência, é fatal e definitiva”. Para a língua, segundo Deleuze (1997, p. 90), a fórmula comum para a recusa seria *I had rather not e*, embora *I would prefer not to* estar gramaticalmente correta, possui o término abrupto do *not to*, que lhe confere “uma espécie de função-limite”. E “apesar de sua construção normal, ela soa como uma anomalia”, conclui Deleuze. Com isso, cabe pontuar que todos a volta de *Bartleby*, começam a ficar perturbados com a situação e que o narrador, o patrão, acaba num misto de raiva e pena, pois a rebeldia do escrivão não é uma afronta direta, sendo que, de fato, *Bartleby* não recusa nem aceita o que lhe é demandado, apenas repete calmamente a frase “preferiria não”. Sobre essa sentença, Deleuze (1997, p. 83) também assinala: “*Eu preferiria nada a algo*: não uma vontade de nada, mas o crescimento de um nada de vontade”, pois *Bartleby* não repete um “não posso fazer”, mas sim um “posso fazer não”, isto é, opera por meio de um vazio da linguagem, cava na língua “uma espécie de língua estrangeira” e faz “confrontar toda a linguagem com o silêncio” (DELEUZE, 1997, p. 84). E é nesse silêncio, nessa “possível impossibilidade” de *preferir não*, que foi projetado a edição da Cosac Naify (Figuras 56 a 58, p. 82), uma vez que o livro materializa a negação de *Bartleby*:

_64

[...] é costurado tanto do lado da lombada quanto do lado oposto, obrigando o leitor a puxar a linha que mantém a capa vedada aos curiosos, para deparar-se surpreendentemente, com um novo obstáculo: uma parede uniforme repetida em todas as páginas, sem nada escrito. Para acessar o texto é necessário insistir e, como à época de *Bartleby*, abrir (com o marcador que vem encartado) todas as páginas, rasgando na dobra. (RAMOS, *in* DERDYK, 2013, p. 98)

Em 2008, a Cosac Naify publicou outro livro interessante ao objeto, um infantil chamado *Livro Inclinado*, de Peter Newell (Figuras 59 a 61, p. 82). Esse livro literalmente *informa* sua história, uma vez que o próprio livro, além de estar impresso como título da capa, é de fato construído em ângulo, de modo a deixar “cair” seu texto e suas ilustrações. As palavras narram a trama de um carrinho de bebê que cai ladeira abaixo, passa por diversos obstáculos e causa alguns mini-desastres pela cidade.

O formato inclinado deste livro nos dá uma pista do que o leitor irá encontrar ao abri-lo: um carrinho de bebê foge desgovernado ladeira abaixo, causando uma grande desordem por onde passa - atropela a moça que carrega uma cesta de ovos, derruba um pintor do alto de uma escada, passa pelo meio de dois homens com uma vidraça...

Peter Newell marcou época na literatura infantil como precursor do livro-objeto, cujo formato traduz a ação da história. As ilustrações, que acompanham a linguagem rimada e divertida, lembram Nova York do começo do século XX, com forte inspiração nas telas de Hopper. Escrito em 1910, chega às livrarias em edição fac-similar. Um deleite para crianças de todas as idades. (COSAC NAIFY, 2013)

Evidencia, sem dúvidas, uma deformação da ideia de livro, principalmente do livro comercial que, quando é pensado por alguma diferença, geralmente cai no senso comum do infantil, contrariando inclusive o cerne da infância, a falta (de experiências) que remeteria ao excesso (relacionar tudo com tudo é sempre possível). Por falar nessa dualidade, falta e excesso é o que não falta para *Vete al Diablllo* (*Vá para o Diabo*), de Federico Lamas, publicado pela Bolha Editora em 2011 (Figuras 62 a 67, p. 83), no qual o autor anexa na sobrecapa do livro uma lente que chama de “visão infernal”, apontando já de início essa literal exclusividade de leitura. O livro é desenhado nas cores azul e vermelho, uma vez que a lente vermelha da tal visão, ao ser posta entre o espectador e a ilustração, exclui o vermelho traçado no papel. Ou seja, colado ao excesso da imagem de mundo, pulsa um inferno oculto, um tempo diferente mas que acontece simultaneamente ao tempo instaurado, apenas visto através da lente que exclui a maquiagem que paira nas páginas (o rosto do mundo ali ilustrado). Esse livro lida com o mundo e todo seu excesso, passados e presentes, ditos e não ditos, o que poderia ter sido e o que foi, etc. Quase sem palavras, apenas repetindo “vete al diablllo” em azul através da visão infernal, escrito colado nas legendas “recuerdo cuando eras joven”, “antes no eras asi...”, “amor hablemos por favor”, entre outras. Toda uma massa de história submetida a *que diabos?* Ao livro que, página a página, leva o leitor até o diabo...

2.3 Entre Livro e Palavra

“Se eu falasse, viria uma palavra desossada que jogaria no teu colo”, escreve João Gilberto Noll (2003, pp. 40-41) na obra *Mínimos Múltiplos Comuns*, e na narrativa seguinte ainda expõe: “sua voz não parece mais legível”. Descosturando a palavra da voz, a língua da fala, do que está em volta da boca, engolido a seco; na vertigem que é o processo de entender o que é falado, a palavra que se exterioriza carrega tudo aquilo que nunca se exterioriza, o osso da palavra, seu esqueleto completo, seu corpo (seus tons de pele, seus tons de sons, seus sons de pele). A palavra independente de quem fala, “que eram tantas as palavras, de tão diferentes fontes e sabores, que concentravam em si tamanha quantidade de matizes e sentidos” (NOLL, 2003, p. 41), suas memórias modeladas na escrita, no livro ou na fala. Ou aquelas que nunca saem infernais, mesmo sendo matérias de inferno, que nunca saem frias, mesmo congelando nas páginas de um livro nunca lido. Evidente que nesse contexto torna-se impossível falar de palavra sem fazer poesia.

suspiros, sorrisos, soluços
saltos e bocejos
sustos, assobios e sopros
bosque

palavra soterrada
sobre palavra
soterrada em palavra
grama

chuvas
céus
mundos

nenhuma palavra pode ser dita no vácuo
uma palavra pode ser dita
uma palavra pode ser vácuo
(STOLF, A., *quasefala*, 2010)

Pois a poesia é o problema da palavra. Sustenta-se além do dicionário, do labirinto da fala ou do fracasso do quase. A poesia faz da palavra coisa, desenho, som. Faz das coisas personagens vivos, das letras jogo de tabuleiro. A palavra, nesse sentido, salta do papel no olhar do leitor ou do observador. “Na mesa durante o jantar da página 66: - A palavra *salta* contém sal, tá?” (STOLF, A., *quasefala*, 2013). Por mais simples que sejam as palavras que se conquistam num texto, há junto delas um movimento que não cessa, pois não descansam umas das outras no “tira-e-puxa” do poema, mesmo que ele seja feito por uma só palavra. Já que uma palavra pode ser (grá)vida de duas, pois

com palavra tudo fica fácil: tudo vira ação, tudo se move com tudo, com todos, com restos, com rostos, gostos, desgostos, olhares ou não. tudo tanto faz. se mexe, se dura, desaparece em qualquer fora. tudo se conecta, não importa procedência, aspecto ou violência. tudo vira, vira homem, vira-vira. tudo se desfaz, se desvira, se revira. tanto faz que tudo importa, até palavra que se diz morta. tudo até nada. nada até tudo e pesca. depois come e fala. (STOLF, A., *quasefala*, 2012)

Tem palavra que inclusive se mistura com as coisas, “como quem come pitada de palavra sobre a palavra pitada” (STOLF, A., *quasefala*, 2012). Arnaldo Antunes também escreve sobre elas:

Há muitas e muito poucas palavras. Por exemplo: pegamos um corpo. Se continuarmos a linha que sai do lado de fora de um dos pés (isto é, do ponto de vista do próprio corpo: o lado direito do pé direito ou o lado esquerdo do esquerdo) e vai pelo chão até o outro pé, teremos a palavra planeta, que inclui o corpo. Incluídos nesse corpo temos membros. Entre os membros pernas. Dentro das pernas pés. Nos pés dedos e nos dedos unhas. Mas se dissermos unhas podem ser as das mãos. Se estiverem riscando um muro diremos atrito. Então podemos estar falando de fósforos, ou de pneus. De sexo, discussões ou condutores elétricos. Assim: Mesa e cadeira são duas palavras. Móveis é uma palavra só – Coisas que se movem. Mas não há palavras para dizer dois corpos encostados, ou uma mão segurando um punhado de terra ou duas mãos dadas com um tanto de terra entre elas; como há, por exemplo, a palavra jardim para designar o conjunto de terra e plantas; ou a palavra planta para expressar a soma da parte dessa parte do jardim que fica acima da parte que fica abaixo da terra. Com raiz bulbo folha talo ramo galho tronco fruto flor pistilo pólen dentro. Mas se não quisermos dizer planta podemos dizer pé. E a sola do pé chamaremos de planta. Sobre o solo. Assim como dizemos planta para o pé diremos palma. Para a mão. Folha da palmeira. E se não quisermos dizer planeta podemos dizer terra. Ou isso. Mas se ele não estiver por perto não podemos chamá-lo de isso. (ANTUNES, 2000, p. 57)

–67

Pensa-se que a página escrita é um grande tecido, amontado organizado ou caótico de fios que se emendam uns nos outros por nós, costuras, tranças ou espaços vazios. Alguns podendo formar cachos ou até rastas. Nisso, convém o raciocínio de Robert Bringhurst (2011, p. 32): “se o pensamento é um fio de linha, o narrador é um fiandeiro – mas o verdadeiro contador de histórias, o poeta, é um tecelão”. Atravessando essa colocação, o autor elucida que a página escrita, ao longo do tempo, desenvolveu-se de fato numa textura tão homogênea e flexível que passou a ser chamada de *textus*, cujo significado provém do latim, tecido. Sendo que na aproximação

da poesia com os estudos sobre a página tipográfica interessa destacar que os elementos das palavras e das sentenças, sobretudo, propagam tom, timbre e caráter. O autor coloca ainda que um alfabeto é um sistema de palavras intercambiáveis, isto é, nele, as palavras, ao invés de serem reescritas, facilmente se transformam em outras. “A palavra forma”, por exemplo, “em vez de ser reescrita, pode ser cirurgicamente revisada para transformar-se nas palavras firma ou fôrma ou forja ou força ou foram [...]” (BRINGHURST, 2011, p. 29). Uma vez as palavras transformadas, manipuladas, dobradas e desdobradas, torna-se possível as vincular diretamente com o contexto poético de Manoel de Barros que, em sua *Desbiografia Oficial*, pontua já de início: “poesia é o belo trabalhado, é uma artesanaria” (BARROS, in SÓ DEZ..., 2009). Partindo desse pressuposto, em que são usadas as palavras como matérias para a construção do texto, Manoel sublinha a poesia em sua totalidade, declarando que ela apenas “chega ao fim quando você conseguiu dar as formas, a harmonia e o som a cada palavra, a cada sílaba, a cada letra”. Cabe a fala de Benjamin sobre a arte de narrar:

Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria - a vida humana - não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência - a própria e a alheia - transformando-a num produto sólido, útil e único? Talvez se tenha uma noção mais clara desse processo no provérbio, concebido como ideograma de uma narrativa. Podemos dizer que os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um gesto, como a hera abraça um muro. (BENJAMIN, 2012, p. 239)

—68

“Trabalhar a matéria-prima da experiência”, isto é, trazer à tona na experiência suas profundezas, fazê-las emergirem, subirem à superfície, talvez na “hera” de Benjamin ou então um duplo-trincado do pensamento, um pensamento sobre o pensamento, um empilhamento de diversas superfícies, de diversas bases da linguagem.

O *poema concreto*, por sua vez, de acordo com Haroldo de Campos (2006, pp. 75-78), deseja ser justamente a combinação de elementos básicos da linguagem com a organização ótico-acústica, sustentados pelo espaço gráfico, por fatores que somam suas características em espécies de ideogramas, ressaltando a expressão direta dos objetos. Campos ainda expõe que a distância tradicional entre conteúdo e forma, na *poesia concreta*, é substituída pela distinção entre forma e material empregado, acrescentando que se entende por material “tudo o que entra na obra e deve ser organizado pelo artista, a saber: os elementos linguísticos, ideias, sentimentos, eventos, etc.” e por forma “a maneira pela qual o escritor manipula esse material para produzir o efeito artístico visado”. Nesse contexto, vale especificar que a *poesia concreta* captura o poema sobre uma organização rigosora, atuante em todo material da poesia, desde palavras, sílabas, fonemas e sons até sua fisionomia acústico-vocal-visual, seu campo gráfico estrutural e suas constelações semânticas. Augusto de Campos (2006, pp. 55-56) coloca que as palavras estão “à disposição do poema”, são dúcteis, moldáveis, amalgamáveis (Figuras 68 e 69, p. 84).

Nas palavras de Dom Sylvester Houédard (*in* BIERUT *et al*, 2010, p. 156) “a poesia concreta é ‘sem-Eu’ sem-ego anuladora do indivíduo, não mimética do poeta, não subjetiva (ao menos explicitamente)”. O autor assinala que os *poemas concretos* são coisas concretas, objetos úteis e que podem ser admirados por sua configuração. Acrescenta ainda que muitos *layouts* tipográficos são poemas, pois possuem as vantagens da comunicação não verbal e geram uma linguística específica, *verbivocovisual*. Segundo o autor, as palavras são:

[...] difíceis & adoráveis como diamantes exigem ser vistas, livres no espaço; as palavras são selvagens, as sentenças as domesticam. Toda palavra uma pintura abstrata, lidas rapidamente em uma frase as palavras se perdem: no concreto o olhar vê as palavras como objetos que liberam e ecoam som/pensamento no leitor. [...] *contrutivo*: os poemas concretos simplesmente SÃO: não têm nenhuma referência externa; são objetos iguais a BRINQUEDOS & FERRAMENTAS (brinquedos podem ser ferramentas), coisas em si mesma concretas semelhantes a joias, preciosas; uma vírgula colocada, uma flor, um espaço em branco, algo admirado no tokonoma⁸. (HOUÉDARD, *in* BIERUT *et al*, 2010, p. 156)

No *plano piloto para poesia concreta* (Anexo A, p. 159), Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos (2006, p. 215) a definem como um “produto de uma evolução crítica de formas”. A partir disso, os poetas discorrem que a *poesia concreta* encerra o ciclo do verso, da unidade rítmico-formal, uma vez que ela assume o espaço gráfico como estrutura do poema. Os autores enfatizam que o *poema concreto* não é um intérprete dos objetos externos ou das sensações, mas que seu material é justamente a palavra, inseparável de seu som, de sua forma visual e de sua carga semântica. Sua estrutura é diretamente relacionada ao seu conteúdo, sendo que o *poema concreto* desperta um fenômeno metacomunicacional, pois faz coincidir, simultaneamente, a comunicação verbal e não-verbal, tratando de uma comunicação de formas, dessa estrutura-conteúdo, escapando da comunicação de mensagens. Os irmãos Campos e Décio Pignatari colocam que a *poesia concreta* pretende ser um mínimo múltiplo comum da linguagem, o que explica sua propensão à substantivação e à verbificação. Com isso, são descritas íntimas das “línguas isolantes”, pois, segundo os autores, citando a língua chinesa como exemplo, a gramática exterior é inversamente proporcional à gramática interior, ou seja, quanto menor a quantidade de texto escrito, maior a quantidade de ideias que pode estar apresentada. Por comunicar sua própria estrutura-conteúdo, apelando para a comunicação não-verbal, para sua própria existência, para seu espaço-tempo conquistado, a *poesia concreta* percorre, então, um território declaradamente ideogrâmico.

8 “Na arquitetura japonesa, caramanchão baixo onde se expõem arranjos florais” (N. do T., *in* BIERUT *et al*, 2010, p. 156).

Ellen Lupton (2006), por sua vez, enfatiza a questão da forma no contexto tipográfico e sublinha que “a tipografia é a cara da linguagem”, classificando a tipografia como ferramenta com a qual o conteúdo ganha forma, implicando na mensagem com um corpo físico e com um fluxo social. E, tão útil quanto um projeto tipográfico, a *poesia concreta* sugere uma responsabilidade diante da linguagem, envolve-se inteiramente em sua realidade particular e, ainda em seu *plano piloto*, é dita contra uma “poesia de expressão, subjetiva e hedonística”; ela cria problemas exatos e os resolve por meio da linguagem sensível. É o “poema-produto: objeto útil”, concluem os autores. Pignatari (2006, p. 67) define o verso como um elemento em “estado de crise”, pois, segundo o poeta, o verso não suporta mais o espaço em condição de realidade rítmica, como objeto que se relaciona ativamente com a estrutura do poema, sendo assim utilizado apenas como veículo passivo da linguagem. Acrescenta que *poesia concreta* possui a necessidade do movimento, isto é, necessita se estruturar de modo dinâmico e, por esse motivo, desenvolve-se basicamente por meio dos ideogramas, citados anteriormente (Figuras 68 a 76, pp. 84-86).

“Com a revolução industrial, a palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra ‘flor’ sem a flor” (PIGNATARI, 2006, p. 68). Nesse sentido, Pignatari continua a explorar as palavras de modo estrutural, chegando à ideia de “palavra da palavra”, uma vez que “a poesia concreta realiza a síntese crítica, isomórfica”; e exemplifica: “‘jarro’ é a palavra jarro e também jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado”, esclarecendo em seguida que “a palavra jarro é a coisa da coisa, o jarro do jarro”. A *poesia concreta*, lida, portanto, com a transformação das formas, sua invenção, envolvendo seu material e seu procedimento, tratando de seus elementos linguísticos, ideias e sensações. Trata-se, segundo Haroldo de Campos, de “organizar [o poema] de maneira ‘sintético-ideogrâmica’ ao invés de ‘analítico-discursiva’”, ressaltando uma vontade lúcida de estrutura.

Por revisar a poesia sob a experimentação e a invenção, a *poesia concreta* possui seu espaço na obra *Typoésie*, de Jérôme Peignot (2005), a qual reúne composições literárias e visuais com forma e conteúdo intimamente relacionados. Peignot, em entrevista por Dominique Hasselmann⁹, explica que *tipoesia* é uma *palavra-valise*, sendo a contração lógica de tipografia e poesia. Na sequência, o escritor exemplifica o conceito: “inverto um grande número de parênteses, ponho entre eles, que se viram de costas, um ponto, e dou ao todo, como legenda: ‘Corte de deserdados recusando se deixar pôr entre parênteses’; de fato, as partes superiores dos dois parênteses invertidos representam os braços, as partes inferiores os pés”. Ainda que o texto se torne ilegível, devido ao “entretenimento tipográfico” (DEBERNY e PEIGNOT, 2005, p. 49), a “decomposição da escrita” é, segundo Christian Dotremont (*apud* PEIGNOT, 2005, p. 32), “a interação entre a espontaneidade verbal (poesia ou prosa) e espontaneidade gráfica” e, com isso, o texto se torna “mais visível enquanto formas materiais” (Figuras 77 a 83, pp. 87-89).

9 Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag52peignot.htm>>.

Dotremont assinala a espontaneidade e, por esse motivo, opõe-se à maneira de como são reproduzidas convencionalmente as poesias nos livros: “Eu não estou procurando a perfeição, a beleza, eu quero a unidade da espontaneidade verbal e a espontaneidade gráfica... Deveríamos nos manifestar contra a ditadura da impressão, de digitação? Ela mata metade do escritor por matar sua escrita”. O autor enfatiza que “a verdadeira poesia é o lugar onde a escrita também tem o que dizer” (DOTREMONT, *apud* PEIGNOT, 2005, p. 32). Sendo a *tipoesia* sublinhada por essa característica de a escrita ser algo vivo, exprimir-se sozinha, trazendo referências que não são imaginadas pelo escritor. Por fim, Peignot declara na entrevista sobre seu conceito-valise: “no fundo, deixei a linguagem se exprimir no meu lugar”. Assim como acontecem algumas vezes quando, por exemplo, tem-se como expectativa que a escrita de um texto exponha o pensamento de um jeito minucioso, longínquo e sereno. No entanto, para um texto bem disposto, atribui-lhe alguma rispidez, algo propriamente pontiagudo, agressivo. Eis que as palavras que formariam a maciez e a rigidez conquistam umas as outras e fazem esquecer o assunto/objetivo, sendo que logo após a primeira palavra, surgem de súbito a segunda e a terceira. Como se a maciez estivesse na palavra *maçã* e a rispidez na palavra *criar*. E uma loucura na palavra *explica* ou *ceroula*. E raiva na palavra *rápido* ou *ventilador*. Algo como: “Vou criar nesta maçã e te explico rápido como vestir uma ceroula na frente do ventilador”. Nesse sentido, pouco importa o que esse texto queira dizer, mas sim que ele é, ao mesmo tempo, macio, ríspido, louco e agressivo.

O que faz a *tipoesia* senão deixar, entre outras características (muitas sem nome), a maciez, a rispidez, a loucura e a agressão das palavras se expressarem além de seu corpo, de sua fala, por meio da tipografia, do espaço na página, da maneira como são dispostas? Imagine coisas sem nomes, e que esses nomes, descolando-se das coisas, constroem outras coisas, que não mais referenciam sua antiga coisa, nem mesmo lembram-se dela. Paradoxalmente, as palavras não sendo aquilo que descrevem, mas coisas próprias, ferramentas, brinquedos..., multiplicando-se nesse meio e se transformando nesse outro tipo de escrita, divertindo-se através da tipografia, no “entretenimento tipográfico” de que falam Deberny e Peignot. Sendo toda escrita, uma “forma sólida da palavra, o sedimento da linguagem”:

[...] podemos dizer que a escrita é a linguagem *privada* do gesto imediato, como se a fala fosse apenas uma vaga lembrança - algo como conchas, galhos e pegadas deixados na areia da praia. A escrita é feita de sobras - mas de uma espécie que as pessoas prezam tanto quanto uma refeição original ou um ingrediente específico. (BRINGHURST, 2006, pp. 9-10)

Ainda na entrevista, Peignot expõe muito de sua trajetória, digna de grifos e novas relações. Em dado momento coloca que Paul Valéry lhe disse: “Você chegará lá porque não tem grande coisa para dizer”; e anos depois encontra outra observação de Valéry em seus cadernos: “[...] Se de aventura acontece de eu ter uma idéia, apresso-me a tomar nota dela, isto apenas porque não estou seguro de ter uma ou-

tra. O que é o pensamento, senão a enumeração dos pensamentos?”. Pensar o pensamento é como prestar atenção na respiração, respirar a respiração? Concentrar-se no tempo em que se inspira e expira, na intensidade, no modo como acontecem essas ações. Pensar o pensamento, imaginar o método com que ele se desenvolve, é quase como escrever a escrita, a escrita para a escrita, para a “não grande coisa que se tem a dizer”. Exercícios felizmente tediosos, produtores de experiências. Nisso, pontua-se sobre o modo de escrita *quasefala*, que surgiu justamente de um medo de esquecer o que se quer escrever um dia. Contudo, a dimensão desse rascunho foi arrastada por dias, meses e anos, sem nunca voltar atrás para escrever o que se queria escrever. Foram enumerados todos os pensamentos, mas não estaria para sempre faltando algo? Seriam as quasefalas um livro apenas de notas de rodapé? Notas de rodapé, sem que haja texto, corpo, algo de fato, sem que haja fala. Sem objetivo, e se não fosse isso, não seria quase.

No design, trabalha-se quase que absolutamente a questão de que as coisas são feitas para as pessoas. Busca-se, no entanto, que as palavras também sejam “feitas” para as próprias palavras, que sejam cuidadosamente selecionadas para cumprirem sua “inutilidade útil” e sua “utilidade inútil”, sua “bela feiura” e sua “feia beleza”, seus sentidos e não-sentidos... Tanto a prosa quanto a poesia são escritas por meio de escolhas, uma seleção de palavras. Algumas palavras são muito mais convincentes que outras, mas sugerem a mesma sentença, outras são mais divertidas, mesmo pronunciando um assunto sério. Manoel de Barros (2010, p. 458) é um poeta que trabalha com essas “palavras vivas” e, em sua obra *Menino do Mato*, coloca que “escrever o que não acontece é tarefa da poesia”, isto é, a poesia existe por si só, não depende necessariamente de outras vidas. Esse encanto por aquilo que não acontece, por aquilo que não existe, que pode ser inventado a qualquer momento sob qualquer circunstância, é o material da poesia de Manoel. E nessa direção que também se expande o dito aqui “design das palavras”, já que as palavras, nesse contexto, são sua própria expressão.

“Tudo que não invento é falso” (BARROS, 2010, p. 345), expõe o poeta em seu *Livro Sobre Nada* e, ainda na mesma obra, esclarece sua íntima relação com as palavras: “os delírios verbais me terapêutam” (BARROS, 2010, p. 339). Pois, para Manoel, ele pode dar alegria até ao objeto mais sujo, sendo que a palavra pode aceitar tudo. Sua *Desbiografia* que, em seu título, referencia o poema: “tenho uma confissão a fazer: noventa por cento do que escrevo é invenção/só dez por cento é mentira” esclarece desde o começo o apreço de Manoel pela invenção, pela construção das palavras, pela arteficialidade do poema. Ao mesmo tempo, o poeta declara que não se descreve a poesia, mas que se a descobre. A poesia em um sentido suspenso das palavras, como se a poesia tivesse que ser procurada através das palavras. Expõe o poeta:

Eu sou procurado pelas palavras. Não tem inspiração, não sei o que é isso. Só conheço de nome. Eu sou excitado pela palavra, ela me excita, ela se apaixona por mim... as amigas que ela tem aí pelo mundo se encontram pelo cheiro pra desabrochar num poema, e desabrocham em mim. (BARROS, *in* SÓ DEZ..., 2009)

Manoel de Barros escreve sobre as suas infâncias, pois acredita que a imaginação inventiva busca na infância suas sensações: “os primeiros cheiros, os primeiros ruídos de folhas caindo, do vento... tudo isso é formado na infância”, aponta o poeta. E acrescenta: “na minha poesia eu só tive infância”, trazendo à tona suas *memórias inventadas*. Nesse contexto, é explícita a liberdade de escrita de Manoel, que expõe: “se os fatos não correspondem à vida, pior pros fatos”. E continua: “eu falo sobre um lugar onde não existia nada; a poesia nasce do não existir; você tem que inventar; a invenção é uma coisa que serve pra aumentar o mundo”. Segundo o poeta, “palavra poética tem que chegar ao seu grau de brinquedo”, deve ser maleável, desmontável, dobrável e consumível. “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis”, ainda coloca Manoel no documentário. Na sequência Bianca Ramoneda expõe seu depoimento: “é como se as coisas e os objetos, tudo que está a nossa volta dissesse ‘Pelo amor de Deus me liberte dessa função de ser apenas uma cadeira pra sentar’”. Pois acredita que uma cadeira pode servir para muita coisa além de sentar, que uma cadeira pode servir poeticamente para muitas coisas, então acrescenta: “é aí que o mundo fica imenso”.

Nesse sentido, de acordo com Augusto de Campos (2006, p. 71), a *poesia concreta* também assume uma responsabilidade total perante a linguagem e, com isso, continua o poeta, “recusa-se a absorver as palavras como meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história”. Diante do exposto, Campos coloca que o poeta concreto vê a palavra como campo magnético de possibilidades, como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psico-físico-químicas etc. Assim como um objeto de design, o *poema concreto* ou ideograma, o arranjo visual-sonoro das palavras e seu envolvimento dentro de um texto, passa a ser um “campo relacional de funções”. E, através das funções, sejam elas esclarecidas ou não, o objeto se sustenta. Assim, o núcleo poético, segundo Campos (2006, p. 72), “é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear dos versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema”, isto é, trabalhando com funções-relações gráfico-fonéticas.

Listou-se três livros importantes para o “adensamento-pensamento” desta pesquisa, que vão de encontro com a poesia (o texto, a palavra, a sílaba, a letra, a pontuação, o espaço vazio...) trabalhada nesse sentido concreto (quase)artesanal: os *Poemóbiles*, de Augusto de Campos e Julio Plaza, 2010; as *Galáxias*, de Haroldo de Campos, 2004; e os *50 caracteres*, de Amir Brito Cadôr, 2012. Antes de descrevê-los, pontua-se a característica em comum desses livros por serem formados por séries, pela multiplicidade que é cada livro, já que são 50 caracteres, 50 “cantos galáticos” em 2000 versículos, e 12 objetos-poema com diversos cortes e cantos... Segue, assim, uma descrição breve de cada um.

O *Poemóbiles* (Figuras 84 a 90, p. 90) é um livro que reúne 12 “objetos-poema”, a somar à primeira “página” que apresenta os autores e o título da obra. De acordo com informações contidas na embalagem do livro, o primeiro *poemóbile* foi criado despropositadamente por Augusto de Campos em consequência de uma introdução a qual ele foi convidado a elaborar para os *Objetos* de Julio Plaza, em 1968. Os *Poemóbiles*, assim como os *Objetos*, foram feitos individualmente com duas folhas

de papel sobrepostas, após um estudo de recortes, dobras e manchas impressas. Vale ainda colocar que o *Poemóviles* foi editado pela primeira vez em 1974 e foi sobressalente no que diz respeito a um livro de co-criação entre artista e poeta,

[...] um diálogo interdisciplinar, integrado e funcional, entre duas linguagens, o verbal e o não-verbal, capaz de suscitar, num único movimento harmônico, o curto-circuito da imaginação entre o sensível e o inteligível, o lúdico e o lúcido. (DEMÔNIO NEGRO, in CAMPOS; PLAZA, 2010)

Já as *Galáxias* (Figuras 91 e 92, p. 91), de Haroldo de Campos, de acordo com textos da capa do livro, foram escritas em treze anos, fazendo ressoar a expressão “universo da linguagem”. Segundo Guimarães Rosa (in CAMPOS, H., 2004): “[...] o texto é estimulante, catalisador ao mais alto grau. É um *perpetuum mobile*, em caleidoscópio”. Haroldo de Campos, por sua vez, escreve sobre o livro numa nota de fim:

as galáxias se situam na fronteira entre prosa e poesia. [...] Este livro permutável tem, como vértebra semântica, um tema sempre recorrente e variado ao longo de todo ele: a viagem como livro e o livro como viagem (embora - e por isso mesmo - não se trate exatamente de um “livro de viagem”...). (CAMPOS, H., 2004, p. 19)

Pois o livro é outra coisa, não representa uma viagem ou um livro de viagem, mas é a própria viagem da palavra, do universo da palavra e de suas galáxias, das energias que se alimentam entre uma entrelinha e outra, potencializando-se no movimento que fazem nesse limite da escrita, entre a prosa e a poesia, sendo ambas, e por isso mesmo, nem uma nem outra.

E, por fim, sobre os *50 caracteres* (Figuras 93 a 96, p. 92), de Amir Brito Cadôr, aponta-se o modo orgânico com o qual o artista lida com cada caractere, letra ou número. Nas páginas do livro, montado no formato sanfona (numa percepção mais orgânica do livro, uma vez que não há a quebra entre uma página e outra, mas um fluxo que continua, como num corpo em que as linhas nunca têm fim senão no começo de outra linha), Cadôr dispõe caracteres suficientes que possam construir rostos humanos, algumas vezes sendo apenas um caractere ou então uma aglutinação de mais caracteres, que funcionam para dar vida a essas formas tão acostumadas com olhares semicerrados dos homens do lado de cá das páginas.

Enfim, o poema enquanto produto de design, como expressão do design de palavras, do design de funções, apontaria essa visão esclarecida, em que o poema não se sustenta nos versos, mas conversa estruturalmente com o leitor, o poema vive sua estrutura por inteiro, *verbivocovisualmente*. Com isso, finalmente se entende: “poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo” (CAMPOS, 2006, p. 72). Nisso, Haroldo de Campos (2006, pp. 73-74) assinala que a *poesia concreta* é uma arte que não apresenta, mas que presentifica o objeto, oferece-lhe possibilidades para expressão, “assedia o objeto mentado em suas plurifacetadas: previstas ou impre-

vistas” e trata o poema de maneira *verbivocovisual*, uma vez que “exige uma ótica, uma acústica, uma sintaxe, morfologia e léxico”. É a favor dessa presentificação do objeto e da multiplicação de suas possibilidades através do descobrimento da poesia, Manoel de Barros suspende funções sobre funções, inventa diversos “inutensílios”, descobre que “as latas têm dom de navio, desenvolve o esticador de horizontes e inventa o abridor de amanhecer”, declara o narrador do documentário.

Sublinha-se, com isso, como proposta de desenvolvimento de produtos de design, as multi-possibilidades da poesia, da tipografia, do livro, do *livro de artista*, e dos abismos entre eles, como contribuição singular para alargar o mundo. Arrastar o mundo em todos os sentidos (im)possíveis.

Tabela 1: Dimensões da proposição segundo Deleuze, 2007b

<p>DIMENSÕES DA PROPOSIÇÃO</p>	1 DESIGNAÇÃO/INDICAÇÃO	<p>BOM SENSO</p> <ul style="list-style-type: none"> - senso único; - evidencia uma ordem na qual se afirma uma direção fixa (do singular ao regular, do notável ao ordinário, do passado ao futuro); - funciona por uma previsão possível; - é um tipo de "distribuição sedentária". 		
	2 MANIFESTAÇÃO			
	3 SIGNIFICAÇÃO	<p>SENSO COMUM</p> <ul style="list-style-type: none"> - órgão que reconhece, identifica; - é capaz de dizer "Eu" como referência a todas as faculdades da alma e do corpo; - nada do indivíduo é capturável fora do indivíduo; - tudo acontece no mesmo mundo; - é uma forma de "individualização do mundo". 		
	4 SENTIDO/NONSENSE			
<p>1 Objetos físicos</p> <p>2 Vividos psicológicos</p> <p>Representações mentais</p> <p>3 Conceitos lógicos</p> <p>4 <i>Acontecimentos</i></p>	POSSÍVEL		IMPOSSÍVEL	
	<p>PARADOXO DA REGRESSÃO OU DA PROLIFERAÇÃO INDEFINIDA</p> <p>O sentido e o <i>nonsense</i> relacionam-se com uma proliferação infinita das entidades verbais.</p> <p>Para cada sentido, existe outro, o que desencadeia uma regressão indefinida.</p> <p>O excesso que remete à falta.</p> <p>Ao mesmo tempo em que não se diz o sentido do que é dito, paradoxalmente pode-se assumir o sentido do que foi dito como objeto de uma segunda proposição, da qual também não se diz o sentido.</p> <p>Uma impotência em dizer ao mesmo tempo alguma coisa e seu sentido.</p> <p>É a conjugação no mais alto poder e na maior potência.</p>	<p>PARADOXO DO DESDOBRAMENTO ESTÉRIL OU DA REITERAÇÃO SECA</p> <p>O sentido é um <i>extra-ser</i>, insiste ou subsiste a proposição.</p> <p>O sentido é independente da expressão.</p> <p>Suspende da expressão a afirmação e a negação, se dissipando duplamente.</p> <p>Combina a esterilidade do sentido com relação à proposição de onde ele foi extraído, da expressão, com sua potência de origem quanto às dimensões da proposição.</p> <p>Uma luz sem lâmpada.</p> <p>Um sorriso sem rosto.</p> <p>Um limão espremido sem espremedor.</p>	<p>PARADOXO DA NEUTRALIDADE OU DO TERCEIRO ESTADO DA ESSÊNCIA</p> <p>A essência em três estados:</p> <ul style="list-style-type: none"> - a essência como significada pela proposição, na ordem do conceito e das implicações do conceito; - a essência enquanto designada pela proposição, nas coisas particulares em que se empenha; - a essência como sentido, indiferente a todos os opostos. <p>Explica o motivo de o sentido não ser afetado pelos modos da proposição, seja do ponto de vista da qualidade, da quantidade, da relação ou da modalidade.</p> <p>É neutro, desenvolve-se por inércia e trabalha com apenas um sentido em mais de uma proposição.</p> <p>Caminhar enquanto respira e respirar enquanto caminha.</p> <p>Dormir enquanto sonha e sonhar enquanto dorme.</p> <p>Desenhar enquanto pensa e pensar enquanto desenha.</p>	<p>PARADOXO DO ABSURDO OU DOS OBJETOS IMPOSSÍVEIS</p> <p>Não possui significação, mas nem por isso deixa de ter sentido.</p> <p>Puros acontecimentos ideais inefetuáveis em um estado de coisas.</p> <p>Quadrado redondo.</p> <p>Matéria inextensa</p> <p><i>Perpetuum mobile</i>.</p> <p>Montanha sem vale.</p>

Tabela 2: Quadro sinóptico dos livros de artista
 Fonte: Adaptado de Plaza, 1982

LIVRO COMO SUPORTE DA ARTE paradigma dos elementos	QUADRO SINÓPTICO DOS LIVROS DE ARTISTA						
	EIXO DE SIMILARIDADE: ANALÓGICO SINTÉTICO IDEOGRÂMICO			EIXO DE CONTIGUIDADE: ANALÍTICO DISCURSIVO LÓGICO			
LIVRO volume no espaço estrutura espaço temporal	LIVRO ILUSTRADO	POEMA LIVRO	LIVRO-POEMA LIVRO-OBJETO	LIVRO CONCEITUAL	LIVRO-DOCUMENTO	LIVRO INTERMEDIA	ANTILIVRO
		Suporte passivo.	A informação pode ser disposta em outros meios ou suportes. Espaço temporalizado poesia espacial.	Suporte significativo como objeto espacial. Isomorfia espaço tempo.	Suporte passivo/ discurso temporal.	Suporte passivo/ discurso temporal.	Intersuportes/ discurso espacial.
LINGUAGENS verbais e não verbais	Tradução de um discurso para outro. Paralelismo, ilustração e complementação de significado: arbitrário.	Publicação em forma de livro como forma mais adequada.	Isomorfia/suporte. Informação.	Registro de pensamento e idéias/pesquisa sobre a linguagem/pesquisa sobre objetos do pensamento.	Registro de eventos, happenings e/ou acontecimentos de existência temporal precária, o livro como memória.	Atrito intersemiótico/ intermeios. Multimedia.	Paródia-ironia/o livro como material artístico/ subversão do livro como objeto de registro do conhecimento.
CRITÉRIO	Montagem semântica: escrita visual em relação de tradução de sentido e significado. Montagem pragmática ou bricolagem.	Montagem semântica/ montagem sintética/ escrita visual. Tendência à simultaneidade.	Montagem sintática/ escrita visual analógico-sintético ideogrâmico espaço tempo.	Montagem pragmática/ escrita visual. Ilustração.	Montagem pragmática/ narrativa visual. Ilustração.	Intertextual / todos os tipos de intercódigos polifônico/ montagem.	Montagem pragmática como bricolagem/ transformação do livro em objetos e outras linguagens artísticas.
ARTES tipografia/gráfica desenho/pintura/foto literatura/escultura objeto/poesia/interdisc.	Discurso verbal ilustrado com códigos artísticos: desenho, pintura, colagem, tipografia, etc.	Tendência ao desenho espacial plástico.	Ideogrâmico e pictográfico.	Interdisciplinariedade/ antropolgia. Linguística. Filosofia/ciências.	Fotografia/desenhos/ documentação. Informação. Diagramas.	Todas as possíveis.	Artes tridimensionais, esculturas, objetos, happenings, eventos, performances, acontecimentos.
EXEMPLOS	<i>Alice no país das maravilhas, A divina comédia, Don Quixote, The Raven.</i>	<i>Um lance de dados, LIFE, Organismo-Orgasmo, Poetamenos, Oxigênese, História de dois quadrados.</i>	<i>Colidouescapo, A ave, Poética Política, Poemobiles, JP Objetos, Aumente sua renda.</i>	<i>Território de um pássaro, Piero Manzoni: sua vida e obra, Art Language.</i>	<i>Happenings-assemblages, Ten Days Off, Livro-catálogo sobre os grafitis.</i>	<i>Boite em Valise, Caixa Preta, Artéria, Armar.</i>	Esculturas objetos.
AUTORES	John Tenniel, Gustave Doré, Edouard Manet, William Blake, Eugène Delacroix, William Morris, Burne Jones, Pablo Picasso, Fernand Léger.	Mallarmé, Augusto de Campos, Décio Pignatari, El Lissitzky, Ronaldo Azeredo, Maiakowsky.	Augusto de Campos, Wladimir Dias Pino, M. A. Amaral Resende, Noigandres, Julio Plaza, Villari Herrman, Ronaldo Azeredo.	Jan Dibbets, Michel Baldwin, Piero Manzoni, Art Language Group, Terry Atkinsons, Grupo Fluxus.	Allan Kaprow, Grupo Fluxus, Joseph Beuys.	Marcel Duchamp, Octavio Paz, Ronaldo Azeredo.	Lucas Samaras, Dadaístas, Surrealistas, Jaspers Johns.

O LIVRO COMO CATEGORIA ARTÍSTICA ANEXA ÀS CATEGORIAS TRADICIONAIS DA ARTE: PINTURA, GRAVURA, ESCULTURA.

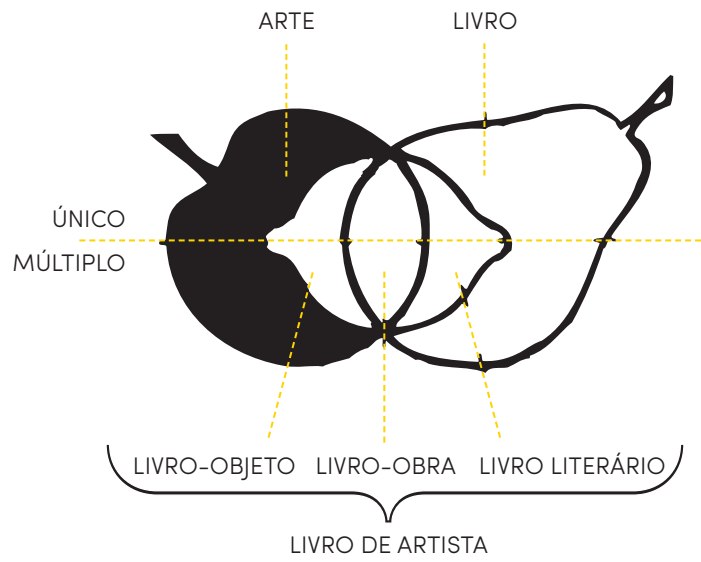


Figura 12: Diagrama desenvolvido por Clive Phillpot
 Fonte: Adaptado de Silveira, 2008a



Figura 13: *Caixa Verde*, Marcel Duchamp, 1934
 Fonte: <<http://www.moma.org/>>



Figura 14: *Daily Mirror Book*, Dieter Roth, 1961
 Fonte: <<http://www.moma.org/>>

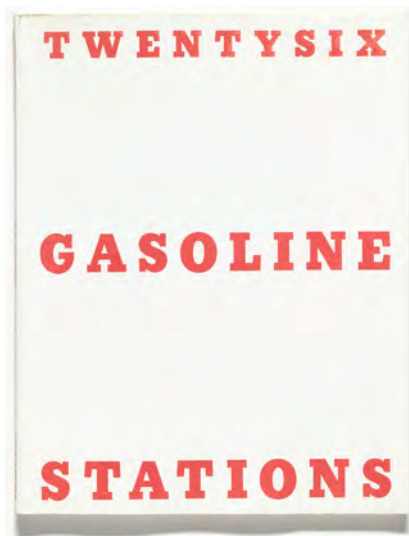


Figura 15: *Twentysix Gasoline Stations*, Edward Ruscha, 1962
Fonte: <<http://www.moma.org/>>



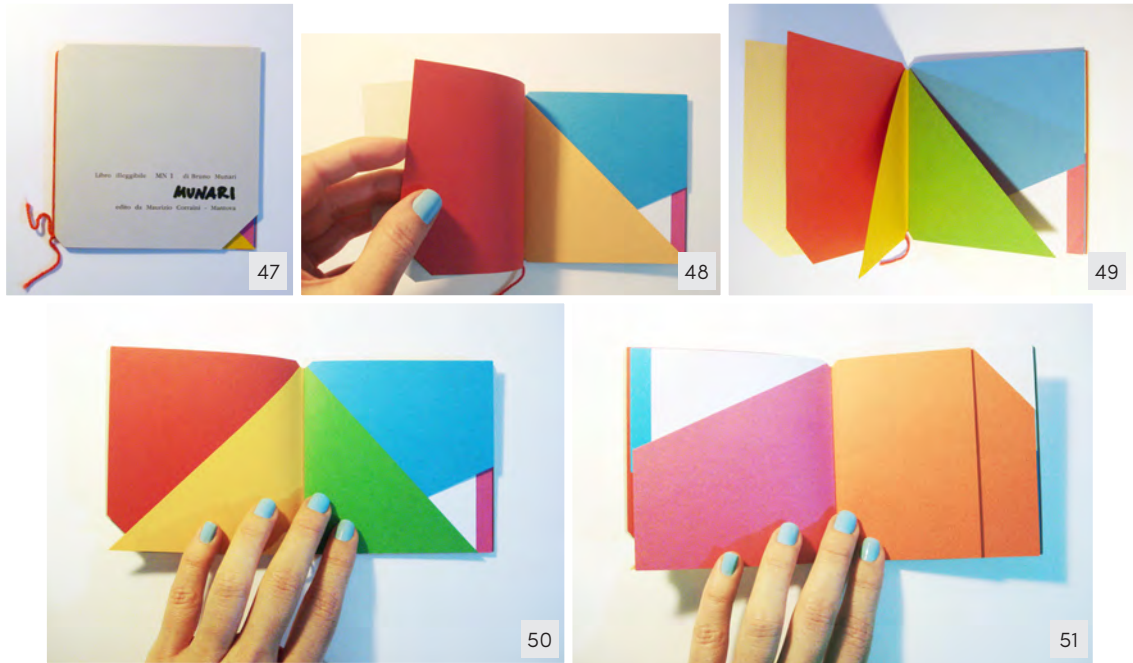
Figura 16: *A Ave*, Wladimir Dias Pinos, 1954
Fonte: Azevedo, 2009



Figura 17: *29º Procedimento*, *Manual da Ciência Popular*, Waltercio Caldas, 2007



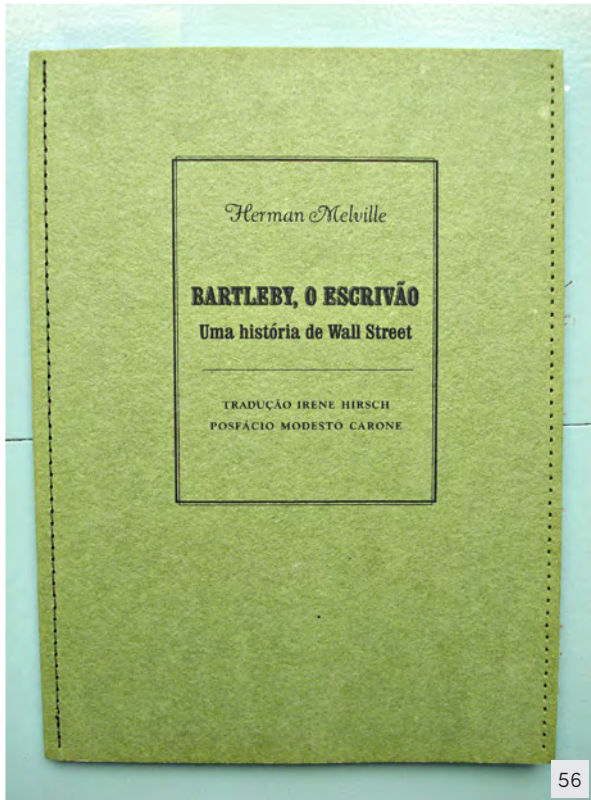
Figuras 18 a 46: *Prelibri*, Bruno Munari, 1980
 Fonte: <<http://www.flickr.com/photos/officinacreativa/>>, por Elena Lombardi, 2007



Figuras 47 a 51: *Libro Illeggibile MN1*, Bruno Munari, 2009



Figuras 52 a 55: (Livro-camisa) *A nova arte de fazer livros*, Ulises Carrión, concepção e design por Santiago da Silva, 2011



56



57



58

Figuras 56 a 58: *Bartleby, o escrivão*, Herman Melville, Cosac Naify, 2012



59



60



61

Figuras 59 a 61: *O Livro Inclinado*, Peter Newell, Cosac Naify, 2008



62



63



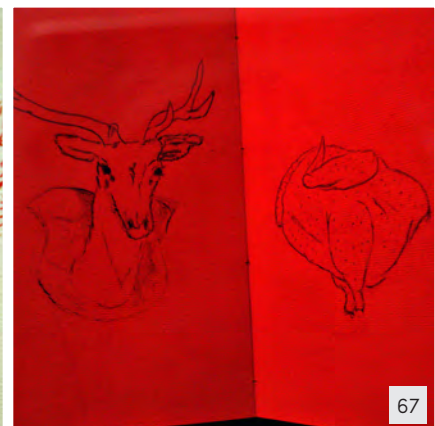
64



65



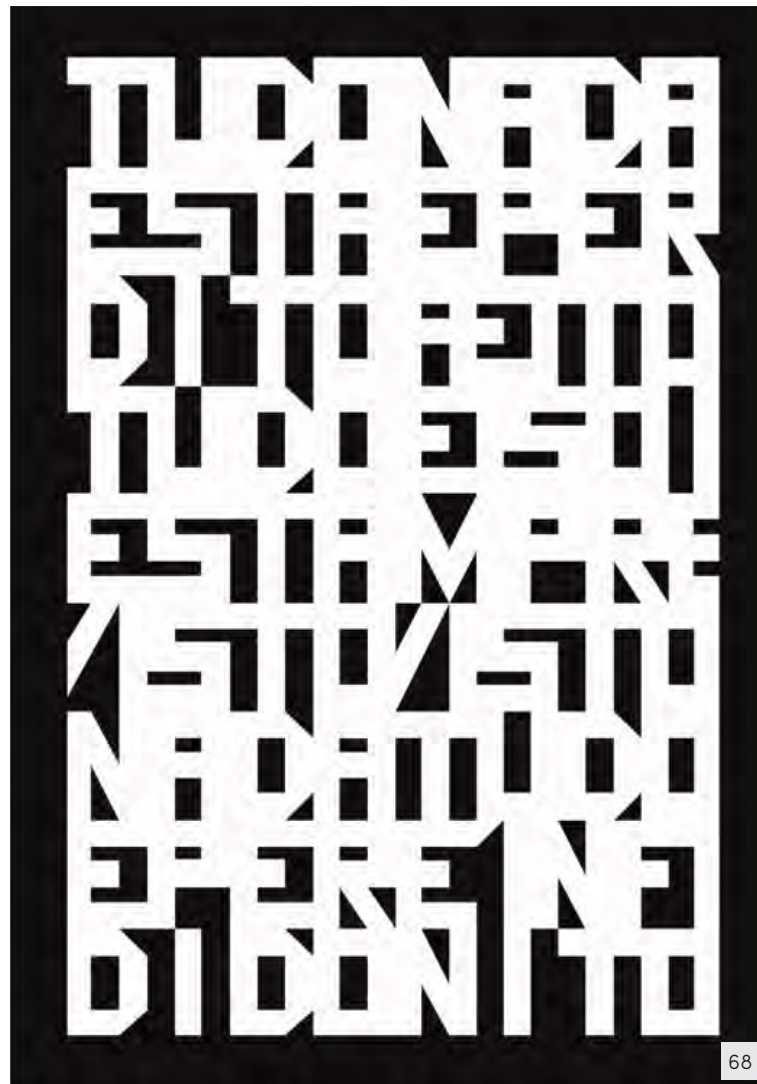
66



67

_83

Figuras 62 a 67: *Vete al Diab*, Federico Lamas, A Bolha Editora, 2011



68

_84



69

Figuras 68 e 69: *Tudo está dito*, 1974; e *O pulsar*, 1975; Augusto de Campos
 Fonte: <<http://www.poesiaconcreta.com/>>

VVVVVVVVVVVV **vai** **e** **vem**
VVVVVVVVVVE
VVVVVVVVEL
VVVVVVVELO
VVVVVVELOC **e** **e**
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCIDA **vem** **e** **vai** 71
VVELOCIDAD
VELOCIDADE 70

Figuras 70 e 71: *Velocidade*, 1958, Ronaldo Azeredo; e *Vai e vem*, 1959, José Lino Grünewald
 Fonte: <<http://www.poesiaconcreta.com/>>

Si
 marsupialamor man
 ilos de lau
 prias prias can
 ino au
 or
 turbis de falis
 man
 gu (LEN)
 tural auau
 te em te
 nebras febras
 de febr
 uario fe
 mual moe
 talauo f
 or ps
 cio

1955 - 2/1/11

72

Prussia de azul
 zurprussia
 coc de amor
 page
 papova pautea
 puma de azul
 felino arco de foelha
 gato glauco
 gr
 aul

73

Figuras 72 e 73: Manuscrito do poema *si len cio*, 1955, Haroldo de Campos
 Fonte: <<http://www.poesiaconcreta.com/>>

**I
L
F
E
A
LIFE**

75

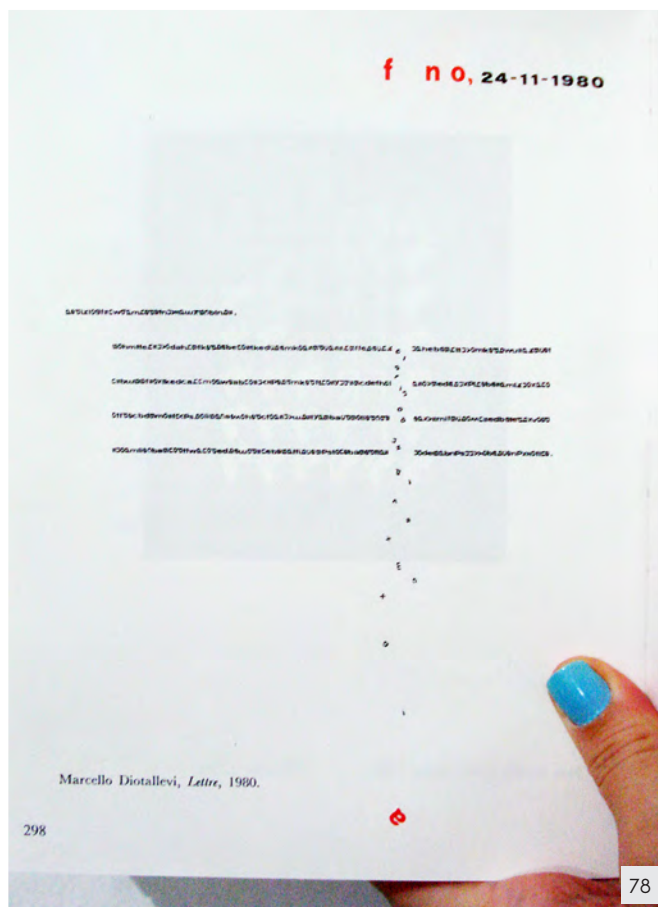
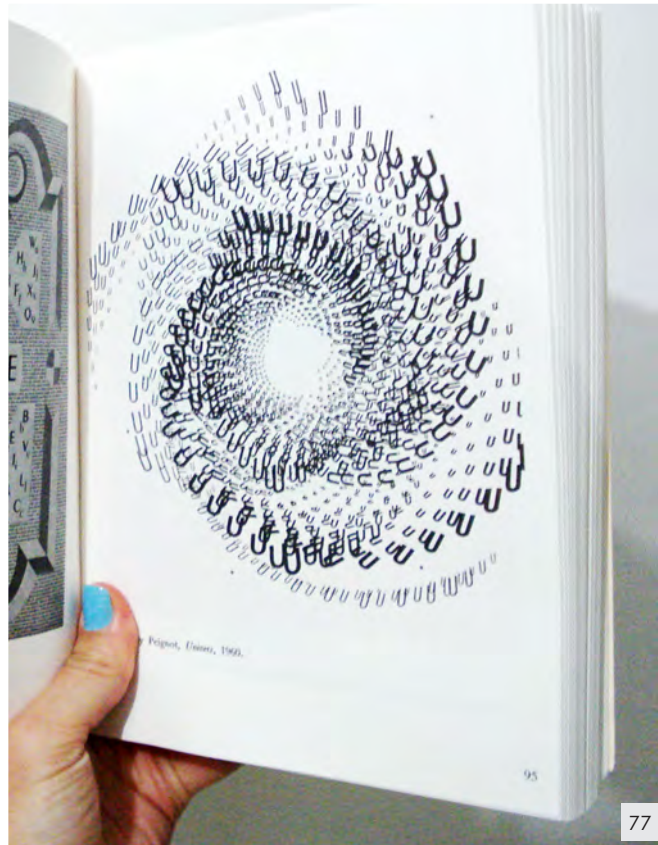
beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
cloaca

74

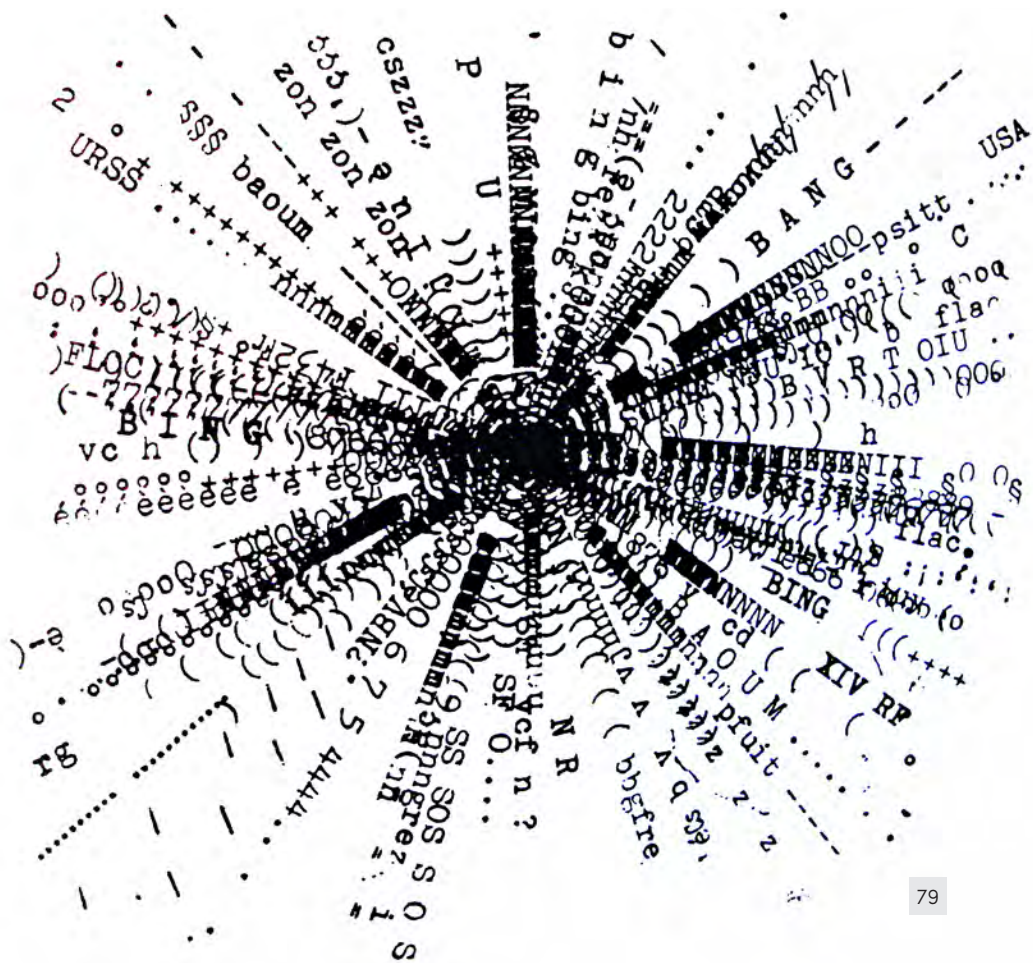
um
movi
mento
compondo
além
da
nuvem
um
campo
de
combate
mira
gem
ira
de
um
horizonte
puro
num
mo
mento
vivo

_86

76



Figuras 77 e 78: *Univers*, 1960, Rémy Peignot; e *Lettre*, 1980, Marcello Diotallevi
 Fonte: Peignot, 2005



79

_88



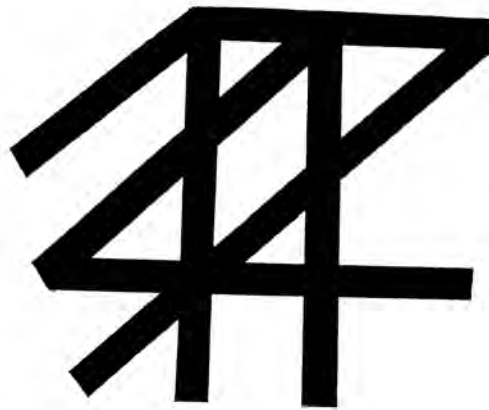
80

Figuras 79 e 80: *Divertissement mécanographique*, 1961, René Fauconnet; e *A poster-poem*, 1965-1966, Aram Saroyan
 Fonte: Peignot, 2005

Lluvia



81



82

_89



83

Figuras 81 a 83: *Lluvia (pluie)*, Felipe Boso; *Cent quarante-sept*, 1979, Roger Excoffon; e *Revolutie*, 1968, Paul de Vree
Fonte: Peignot, 2005



85



84



87



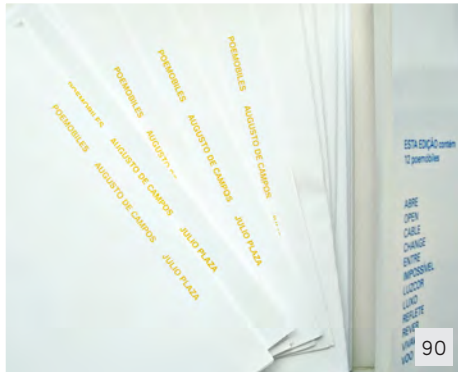
88



86



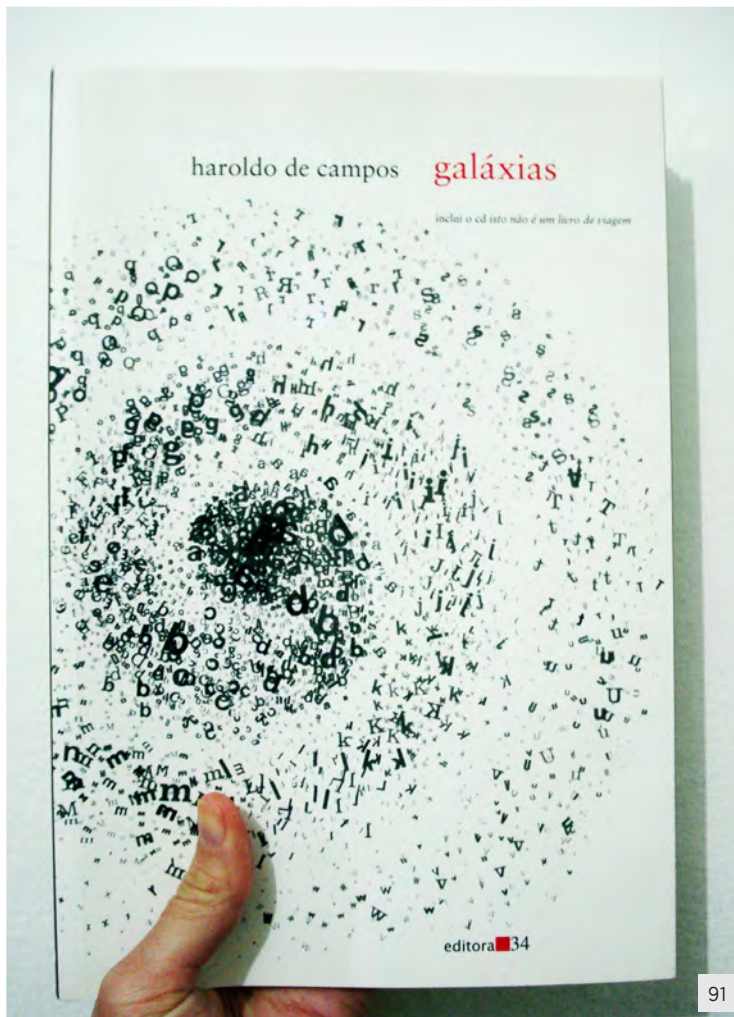
89



90

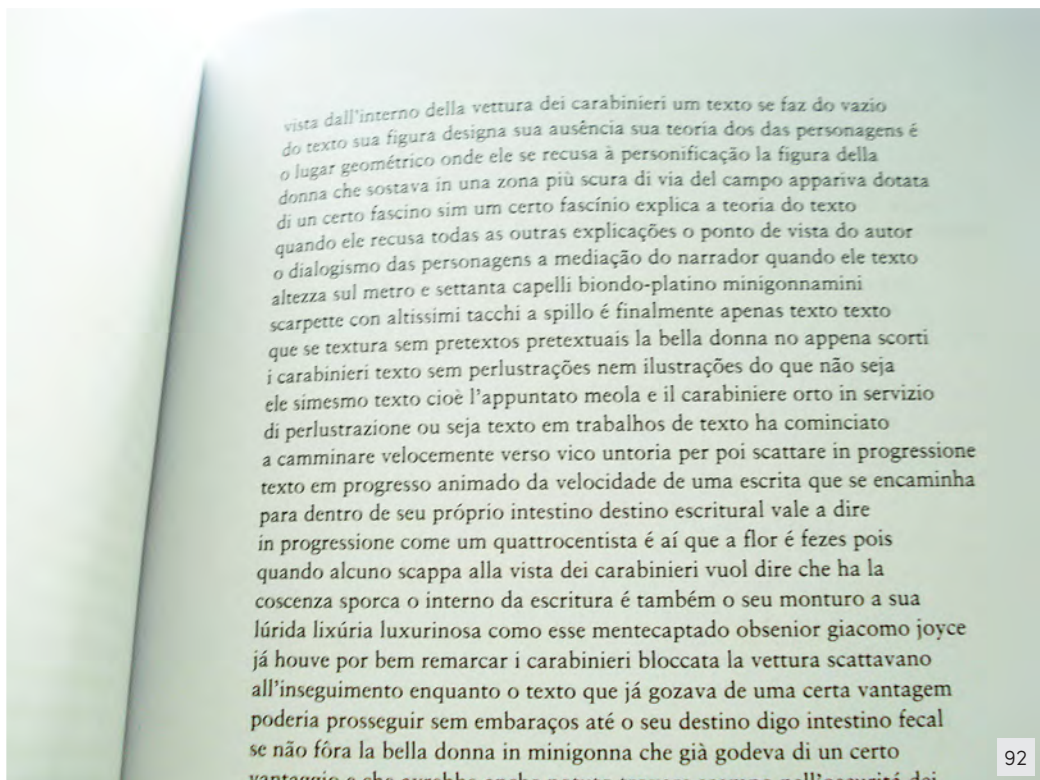
_90

Figuras 84 a 90: *Poemóviles*, Augusto de Campos e Julio Plaza, Demônio Negro, 2010



91

_91



92

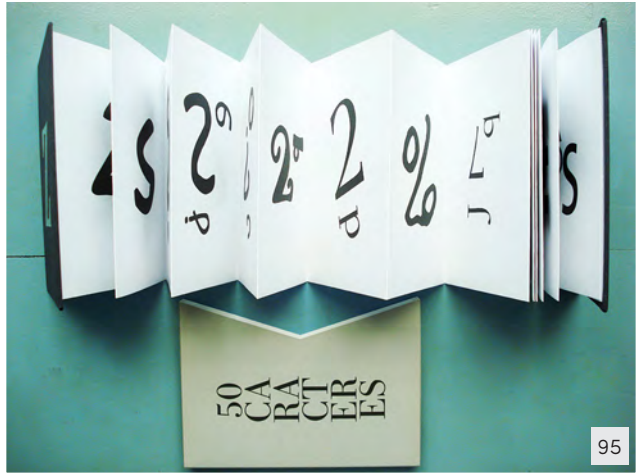
Figuras 91 e 92: *Galáxias*, Haroldo de Campos, Editora 34, 2004



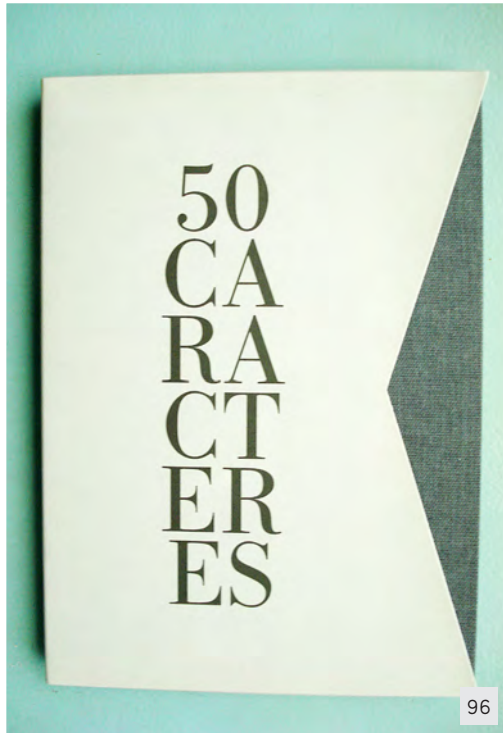
93



94



95



96

_92

Figuras 93 a 96: *50 caracteres*, Amir Brito Cadôr, 2012

CAPÍTULO DOIS/PARTE TRÊS

Absurdo ler o que devia dilacerar a ponto de morrer e, para começar, preparar a sua lamparina, uma bebida, a sua cama, dar corda no relógio. Rio disto, mas o que dizer desses "poetas" que se imaginam acima das atitudes deliberadas, sem confessar que têm, como eu, a cabeça vazia: - um dia, mostrar isso com exatidão - a frio - até o instante em que nos quebramos, suplicando, quando cessamos de dissimular, de estar ausentes.

//

Georges Bataille

QUASEFALAS A LASER/MATERIAIS E MÉTODOS

Em suma, os *livros dúcteis* são a experiência de combinar duas efetuações paralelas: o modo de escrita *quasefala* e a tecnologia de corte e gravação a laser: a implosão da palavra e o *fora* da matéria, o caminho-pensamento e o parâmetro trabalhado. Beirando um “nonsense-a-laser”, onde o feixe em velocidade determinada se repete infinitamente sobre diferentes cortes, diferentes palavras, diferentes superfícies...

Deleuze e Guattari (2010, pp. 29-32) afirmam: o conceito está em estado de sobrevôo com relação a seus componentes; o conceito é incorporeal, embora se efetue nos corpos; o conceito é ato de pensamento operando em velocidade infinita. De tal modo que o conceito se torna também uma experiência. E, ainda, “o conceito diz o acontecimento, não a essência ou a coisa”. Sendo a essência, necessidade, e o acontecimento, contingência. O acontecimento pode ou não ser efetuado, já a essência se repete eternamente, sendo manifestada sempre em diferença. E esse diálogo, entre essência e acontecimento, movimenta-se sob a potência do *fora*. Descreve-se, a partir disso, uma imagem¹ de uma *onda* desenhada por um cone de ponta cabeça, na qual a ponta do cone é o tempo presente, a concordância do que está sendo efetuado em momento específico, isto é, “o presente como o ponto mais contraído da vida”². Ao transcendentalizar esse ponto presente, move-se até a parte mais larga do cone, sendo que, com cada vez mais altura, aproxima-se da infância e, na sequência, de onde o cone nasceu, uma vez que ele já foi uma folha lisa flutuando no *fora*. Da mesma maneira como se formam as ondas no mar, todas feitas da mesma lisura da água antes de se efetuarem como ondas, antes de capturarem parte do *fora* para dentro de si e, em constante movimento, formar-se de modo singular e se deformar até se desfazer novamente (*ad infinitum*).

—95

Atingir o *fora* é, portanto, ir ao encontro a um “não-eu”, involuir para um plano em que ainda não se é, para o mar antes da onda, para a folha antes do cone, para um céu do próprio céu, recuperar-se até quando ainda não se sabia quem era, quando havia apenas a essência não efetuada no corpo. Cabe aos poetas essa compreensão:

As nossas sensações passam – como possuí-las pois – ou o que elas mostram muito menos. Possui alguém um rio que corre, pertence a alguém o vento que passa? [...] Quando outro possui esse corpo, possui nele o mesmo que eu? Não. Possui outra sensação. Possuímos nós alguma coisa? Se nós não sabemos o que somos, como sabemos nós o que possuímos? (PESSOA, 1986, pp. 322-323)

1 Imagem apresentada no seminário “Arquivo e Testemunho II – a experiência da linguagem” oferecido pelo PGPSI/UFRGS em 2012-2, ministrado pela Prof^a Tania Mara Galli Fonseca, que diz respeito ao segmento “Linguagem e Experiência da Loucura: outros procedimentos linguísticos”. Sendo justamente quando se adentrou a discussão sobre o *fora*, “forças esquizo”, “grãos de loucura”, sobre “ser habitado por algo que faz desviar dos trilhos”, sendo os trilhos a utilidade do tempo presente, sua subutilização tomada sobretudo por aspectos práticos, fechada a uma evolução que restringe a própria vida de si mesma, de suas múltiplas potências efetuváveis pelo *fora*.

2 Dito pela Prof^a Tania Mara Galli Fonseca na mesma aula.

Como diz Aline Dias (2012, p. 2): “o deserto está perto. sempre. mas o deserto é fértil”. Vale pontuar que as potências que/se movimentam o/no *fora* são espaços férteis para a criação, para a produção de sentidos, para a transgressão de discursos comuns, para a proliferação de impulsos intuitivos. E, por esse motivo, o design é capaz de apreendê-las, de fazê-las ressoar e de convergi-las para uma multiplicação que alcança quem estiver passando. Nisso, reforça-se o que escreve Peter Pál Pelbart (2007, pp. 245–246), pois “a escritura deveria então ser concebida a um tal campo de exterioridade, onde se afrontam as forças do mundo”, uma vez que “pensar vem sempre do fora, dirige-se a um fora, pertence ao fora, é a relação absoluta com o fora...”:

[...] é sempre fruto de um encontro, o encontro é sempre encontro com o exterior, mas esse exterior, como o sublinha Zourabichvili, não é a realidade do mundo externo, na sua configuração empírica, porém concerne as forças heterogêneas que afetam o pensamento, que o forçam a pensar, que arrombam o pensamento para aquilo que ele não pensa ainda, levando-o a pensar diferentemente. [...] colocam o pensamento em estado de exterioridade, jogando-o em um campo informal onde os pontos de vista heterogêneos, correspondentes à heterogeneidade das forças em jogo, entram em relação de não-relação. (PELBART, 2007, p. 246)

O modo de escrita *quasefala* de alguma forma, informe, é um *fora* preso na garganta, uma potência por vir a ser, um meio-tom, um pisar-em-falso, é um descuido, um lampejo enganado, é uma súbita incerteza seguida de uma dobra certa, é uma fala camuflada no tempo, uma fatia acumulada no espaço, uma intuição que demora a se desvendar, mas que quando acontece, é um exercício íntimo à ação de respirar pela primeira vez depois de um sufoco, é exprimir o suco desse sufoco, perceber o esmaecimento gradativo do cone, é polir o cone até a borda, flutuar a própria cabeça. Nota-se as *quasefalas*, sobretudo, enquanto testemunhos de mundos. Pois são justamente aquilo que não se realiza se não por uma gagueira, um disparo de coração que não se completa pela fala, quando se fala, que trinca novamente o pensamento já trincado.

Cabe expor que o termo “testemunho”, de acordo com Nina Leite (*in* MARIANI, 2006), é encontrado em latim como *testis* e *supertestes*, isto é, pode indicar “aquele que assiste a algo” ou “aquele que supera a algo”, respectivamente. A testemunha pode ser, então, tanto àquele que presencia o vivido de fora, que compartilha da história mesmo sem vivê-la, quanto àquele que sobrevive a experiência do vivido, superando-a. A autora acrescenta que uma possibilidade de distinção das duas colocações seria a compreensão de que nem todo vivido constitui uma experiência, nem toda superfície possui profundidades. Pontua-se, contudo, o que a autora assinala a partir de uma observação de Primo Levi, de que os sobreviventes de uma experiência não são testemunhas verdadeiras, pois quem jamais voltou do vivido não pode contar a sua história. Ou seja, sob essa perspectiva, testemunhos são relatos feitos por “substitutos”, denotando um incompreensível limite entre a realidade e a ficção. Parecemos,

com isso, viver numa inércia de não-experiência generalizada, ou de manipulação do que viria a ser uma experiência, talvez a simulação, algo que não se dá conta de si.

Porque a experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade, ou seja, na palavra e no conto, e hoje ninguém mais parece dispor de autoridade suficiente para garantir uma experiência, e se dela dispõe, nem ao menos o aflora a ideia de fundamentar em uma experiência a própria autoridade. Ao contrário, o que caracteriza o tempo presente é que toda autoridade tem o seu fundamento no “inexperienciável”, e ninguém admitiria aceitar como válida uma autoridade cujo único título de legitimação fosse uma experiência. (AGAMBEN, 2005, p. 23)

Nesse sentido, a tentativa de ser autoral parte de uma formação tímida de apoiar-se na percepção individual que se tem do olhar do outro, mas forçando ignorar a si mesmo, testemunhando sem se assumir testemunha. Algo que, nessa direção, poderia ser exposto como um treinamento de anulação individual em defesa de uma pura/impossível captura e demonstração do outro, uma insistência em “des-existir” do próprio pensamento. No entanto, tomando forma através do outro, poder-se-ia considerar essa realidade como resultado de uma ficção individual sobre uma potência de se desdobrar num plano impessoal. Perseverando, assim, no envolvimento de vivências ou experiências de testemunho, de um empilhamento de abismos, como se cada abismo fosse apenas largura, não mais profundidade, mas sim um literal sem-fundo, “abismo sem-fundo”. Um abismo sem-fundo é como um abismo plano. Seria, pois, um caso de dupla captura superfície-profundidade?

–97

coração sem fundo:

1 nada comporta

2 tudo comporta

(STOLF, A., *quasefala*, 2010)

(As *quasefalas* acontecem escritas, mas apenas quando são sonoras ou franzidas.) Qual é a vida que acontece em torno da vida escrita? Há uma vida. Como expelir as palavras do corpo até chegarem à boca? Há uma boca. Como conviver com as manifestações de mundos que se cruzam, aleatoriamente, improváveis? Há *outrem*. Testemunhar é uma experiência de encontro que ecoa falas heterogêneas e esquecimentos da própria voz no lugar da escuta do outro. É a espera para se sentir o outro no próprio espírito, numa “exposição do infinito”, sublinhando as palavras de Seligman-Silva (2006, p. 81), nas quais ele expõe que “a necessidade da poesia nasce da impossibilidade da filosofia em expor o infinito”. Retirar-se, então, da própria fala para dar conta de escrevê-la, a fala de seu espaço, esse *fora* da fala/dentro da escrita, a escrita como dobra da fala, a fala como *fora*, como infinito esquecido através da dobra, da escrita materializada e pulsante entre os autores presentes em si/ausentes de si. “Infinito esquecido”, sendo “o esquecimento: não presença, não ausência”, segundo

Blanchot (2007, p. 171). O infinito como algo sem-fundo, em estado do que é latente, oculto, mas perseverante. Infinito amansado, transparente, ressoante, convergente. Infinito esquecido e, por isso, sobrevivente, testemunha, criador, recortado a todo instante, emaranhado de eternidades numa potência de ilimitar: desde a própria fala até a extensão do ar que paira sobre os outros. Num misto repetido, mas sempre diferente, que não entra num tedioso equilíbrio, que confia numa chaleira cheia d'água sobre o fogo. Água fervente, transbordante, afetiva.

Sendo que entrar num tedioso equilíbrio não é como ser essa chaleira que transborda a água no fogo, nesse risco duplo de se queimar/de apagar o fogo. Fogo necessário, que faz gerar essa energia de sobreviventes em plenos dias suados, secos por aqueles que formam suas vidas, que as montam, que as contam de outras formas; dias que vivem os sobreviventes como se não houvesse água na chaleira, mas apenas a chaleira, vazia e posta no fogo. Assim que parecem fazer os dias sobre os corpos, assim que se demonstram encontrar-se em meio ao vapor quase todos os dias, quase todo o vapor que já não se sabe mais, que não há equilíbrio com o qual se consiga conviver em cautelas excessivas, sem passo à frente nem passo atrás, sem arriscar-se à beira, sem alcançar nem tentar a chama, que não faz a cabeça. Continuam, então, ausentes e tranquilos, onde a chaleira enganosamente seria mais leve se contada em plena e morna paz.

Ao contrário disso, percebe-se a escrita num estado de “paz-caos”³, onde as interferências do espaço entram em consonância com *quasefala*s em ritmos diversos, pois “falamos porque podemos esquecer [...] e, graças a isso, podemos viver, agir, trabalhar e lembrar-nos” (BLANCHOT, 2007, p. 172). Num exercício móvel-afetivo e em contra-partida:

Perceber o vazio que se é. O cheio que não se vê. A mudez que se fala. O chão que se voa. As pessoas que se ama. Todos que se perde. Nesse caminho pausado. De passo-a-passo entrelaço. Tudo frouxo. Escapando de vento em roupa. De sutileza em lágrima. De magma. De estagnação. De abismo. De morrer até que a vida volte. De respiro entre as peles. De agulhas finíssimas. De tristes vergonhas. De corpos moles. De mortas cegonhas. De pernas curtas. De surtos. Te mudas. Mais uma vez. Antes de. (STOLF, A., *quasefala*, 2012)

Nesse sentido, as *quasefala*s vêm sendo exercitadas principalmente através do blog *quasefala.blogspot.com* desde 2007 e conectam também outros impulsos, como os *ataques melindrosos* (uma parte formando um dos *dúcteis*), os *posts-conversa*, a *vida franzida*, entre outros. Dilatando, assim, toda a garganta, onde são guardadas essas partículas letradas, sonoras, tímidas, que se manifestam quando encontram seus possíveis. Pois o blog foi criado no intuito de somente rascunhar o que poderia ser escrito futuramente, seria apenas um esboço de ideias, amontoado de *quasefala*s

3 Pensa-se como “paz-caos” um estado onde, em meio a multidão, não se enxerga ninguém. Na mesma sensação que é um zunido no ouvido depois de um barulho intenso. Como se fossem colados esses dois tempos: o barulho mais alto colado ao silêncio mais ínfimo. Como colar todos os corpos da multidão até fazê-los sumir no próprio corpo. A tal “solidão extremamente povoada” de que falam Deleuze e Parnet (1998, p. 6).

que insistiam nas palavras. Todavia, acabou por se sustentar em ser aquilo que não era para ser. As *quasefalas* surgiram apenas como demonstrações do que seriam as falas, caso elas viessem a existir, mas, por causa da potência antes desconhecida do quase, acabou-se por cuidar desse *entre* como se ele fosse o que deveria ser: exatamente aquilo que não é. E preferiria continuar não sendo... Talvez o mesmo *I would prefer not to* de Bartleby.

Eis que houve uma conquista por essa relação fracassada com a escrita, nas falas apenas esboçadas, que começaram no meio do estado “paz-caos”, e nunca se concretizaram no que deveriam ser, mesmo nessa espécie de tristeza, melancolia ou decepção, que é não conseguir fazer o que se planeja, nesse caso nem mesmo começar; suspeita-se que trata-se de um esforço para aceitar o *trabalho com(o) fracasso* do qual escreve Aline Dias:

eu penso o fracasso como forma de assimilar a tensão entre expectativas e possibilidades, como uma recusa ao que está sendo estabilizado ou previamente configurado e como abertura a outras possibilidades – sem querer tirar uma lição terapêutica dos erros (o que às vezes é uma armadilha tentadora) e, sobretudo, sem excluir ou apaziguar a possibilidade de não ser. (DIAS, 2012, p. 8)

Segundo a artista, o fracasso não implica apenas uma oposição ao sucesso, pois “há um peso e uma melancolia no fracasso”, uma vez que “é preciso que o fracasso seja sincero”, sem que se pense nele como preguiça ou desculpa (DIAS, 2012, pp. 7-9). Nesse sentido, a autora também comenta:

para falar de fracasso acho importante incluir: o que não foi feito; o que ainda não foi feito; do que se desistiu; o que se adia, se protela, se esquiva; o que não deu certo; o que é muito difícil; o que é impossível; o que é impossível num determinado momento e contexto; o que foi rejeitado ou censurado ou recusado; o que não se consegue começar; o que é interminável; o que não se pode terminar. (DIAS, 2012, p. 8)

“A palavra fracasso carrega uma fraqueza quase lâmina, transparente e opaca, como uma fadiga inconclusa” (STOLF, R., *in* DIAS, 2012, p. 79). “Raquel Stolf tem um projeto de ir até um tatuador, [...] e, quando ele encostar a agulha na pele, pedir para ele parar ali mesmo. *E ficar com um ponto inconcluso na mão*, sempre a vista” (DIAS, 2012, p. 71). “Jiri Kovanda se escondeu atrás de uma coluna durante toda a abertura da exposição *atrás do futuro*, em Praga, 1976” (DIAS, 2012, p. 59). “Francis Alys há mais de dez anos tenta entrar dentro de um tornado” (DIAS, 2012, p. 53). “Kan Xuan registra em vídeo a ação de descascar uma cebola e a tentativa de remontá-la [...]” (DIAS, 2012, p. 69). “Flavio Brunetto me disse que, se fosse um artista contemporâneo, o seu trabalho seria todos os desenhos que apagou ou pintou por cima” (DIAS, 2012, p. 56).

- alô, quem fala?
- quasefalha
- alô, quem falha?
- quasefala

(STOLF, A., *quasefala*, 2013)

A tentativa de falar por *quasefala* é o que mais falha nesta pesquisa, mas justamente por isso a investigação pôde acontecer: completamente incompleta, exatamente inexata, nesse excesso de faltas, de fluxos quebrados, do que só é por não ser, inquestionavelmente questionável... Quando se fala quase se falha, por corte, por tecnologia, sobre o design do livro e da palavra. Assim, os *livros dúcteis* se parecem com bombas prestes a serem desativadas pela leitura, pela falha de pensar que poderiam falar o esboço do quase, do entre não-dito e dito, mas de alguma forma não-dita, através da falha, insistentes na fala. Sobretudo, manifestando-se por corte, fazendo jorrar os sentidos para tudo que é lado e, por isso, de maneira inicialmente empírica e intuitiva, indo ao encontro do design & tecnologia, focados no equipamento de corte e gravação a laser, cuja potência de cortar formas sensíveis em múltiplas superfícies tornou-se compatível com o modo como o projeto de pesquisa foi expresso:

aquilo de que se desistiu.
se largou de mão.
se empurrou ao voo.
que se latejou.
se revirou.
cortante.
criou raízes.
internamente.

(STOLF, A., *quasefala*, 2013)

_100

Tecnicamente, segundo Chris Lefteri (2009, pp. 40-41), o processo de corte e gravação a laser “funciona por meio de um feixe de luz focalizado e muito concentrado”, gerando energia que interfere com o material. Segundo o autor, é um processo geralmente utilizado no design para “cortar e decorar” os produtos, isto é, em grande parte voltado ao “inútil” do design, àquilo que substancialmente se efetua por potência criativa. No entanto, sabe-se que esse “inútil” é descentrado de uma mera decoração e, quanto a isso, faz-se por comédia, não por ironia, é mais efeito do que enfeite.

O laser, especificamente, de acordo com Vanderlei S. Bagnato (2008, p. 9), é um instrumento de alta precisão geométrica e, com isso, multiplica suas possibilidades de uso. O autor acrescenta que ele é uma peculiar fonte de luz que, por causa do modo com que gera radiação eletromagnética, possui propriedades singulares. Além disso, interessa sublinhar o repertório de conceitos envolvidos da tecnologia, uma vez que

[...] a radiação eletromagnética apresenta comprimento de onda (dimensão da região espacial que a onda leva para se repetir) e frequência (número de oscilações por unidade de tempo em cada porção da onda). [...] o comprimento de onda cresce do ultravioleta para o infravermelho, que são o que chamamos de duas extremidades da luz. [...] Para os comprimentos de onda maiores que o infravermelho, indo portanto para a “outra extremidade”, temos as microondas, a radiofrequência e finalmente as ondas de potência. (BAGNATO, 2008, p. 17)

Devidas as proporções de diferenciação, Cláudio Ulpiano na aula “O Corpúsculo e a Onda”⁴, cita o conceito de onda “quase que literariamente”, pois, segundo o teórico, a física quântica trouxe para o pensamento um novo tipo de objeto, o micro-objeto, uma vez que ele é composto justamente de dois componentes: um chamado “corpúsculo” e o outro chamado “onda”. Ulpiano ressalta que “qualquer pensador [tanto o filósofo, quanto o cientista ou o artista] que quiser dar conta do mundo, vai se deparar sempre com o corpúsculo e a onda”. Sendo que “o corpúsculo seria algo que revelaria uma determinada unidade” e “a onda revelaria um devir”, ou seja, enquanto o corpúsculo possui uma qualidade fixa, de ser limite, a onda é uma potência de um vir a ser, é um ilimitado. (Termos/conceitos entre tecnologia e filosofia que se cruzam indeterminadamente.)

Vale esclarecer, ainda sob as palavras de Ulpiano, que Deleuze seria justamente um “filósofo da onda”, assim como os pensadores com os quais ele se associa. Sendo que os “pensadores da onda” não cessam, não querem conhecer os limites, não se preocupam em esgotar suas proposições. Na letra F [Fidelidade] de seu *Abecedário...*, Deleuze expõe de uma maneira apreensível essa indeterminação indicada pela onda:

–101

Há pessoas sobre as quais posso afirmar que não entendo nada do que dizem, mesmo coisas simples como: “Passe-me o sal”. Não consigo entender. E há pessoas que me falam de um assunto totalmente abstrato, sobre o qual posso não concordar, mas entendo tudo o que dizem. Quer dizer que tenho algo a dizer-lhes e elas a mim. E não é pela comunhão de idéias. Há um mistério aí. Há uma base indeterminada... (DELEUZE, *in* DELEUZE, PARNET, 1988-1989, s/p)

Coincidentemente, essa “base indeterminada” se assemelha com “estar de névoa” ou “estar em névoa”: “névoa é uma espécie de sentimento: sou de névoa/ está tudo névoa. é quase sonho, mas não sonho-bom-utópico: é sonho-aqui-agora: é névoa, oras” (STOLF, A, *quasefala*, 2007). Sendo que esse estado nebuloso é como sobreviver à beira, poder existir de um lado e de outro ao mesmo tempo, possuir a insegurança de saber o que virá a se concretizar através da nuvem de névoa, permanecer em estado de consonância com um quase (quase de um lado/quase de outro),

4 Disponível em: <<http://claudioulpiano.org.br>>.

é se (des)equilibrar na corda bamba das dualidades, sem enxergar onde se está de fato. Evidentemente que essas associações são o tal “filho monstruoso” que cita Éric Alliez (2000, p. 246) na expressão de Deleuze sobre gerar descentramentos, desli- zamentos, quebras, emissões secretas, pensadores/pensamentos sobre pensadores/ pensamentos. Pensamentos que são atravessados por forças e “em vez da pergunta sobre quem fala, em parceria com Nietzsche, pergunta-se: o que querem as forças que falam?” (TEDESCO, 2012, p. 35).

Tedesco coloca que “a questão da emergência da linguagem não incide sobre a invariância de uma essência, mas sobre acidentes, disputas e desvios de percurso que estimulam seu surgimento”, uma vez que a linguagem é formada por sua trajetória e, no fim, depende mais das forças que a cortaram do que do indivíduo que a expressa (e sua essência). Por exemplo: é mais fácil comunicar (do latim *communicatio*, distribuir, tornar comum) dentro de uma só cultura (que trabalha com determinadas forças em comum) do que comunicar algo dentro de duas culturas diferentes, mesmo sendo ambas compostas de *Homo sapiens sapiens* (quem fala). Nesse caso, seriam necessárias linguagens diferentes para cada espaço/cada comunidade, já que cada um possui suas singularidades. No entanto, numa mesma comunidade ou cultura, podem variar os estilos, sendo que

[...] o estilo não significa ser fiel ao código, mas resistir à submissão a ele para amplificar a divergência e pôr em variação, para assim criar outras realidades, outras línguas. São mundos e línguas ainda em germe, ainda não consagrados, coabitando com as formas já estabilizadas. (TEDESCO, 2012, p. 44)

_102

Nota-se na exposição das *quasefalas*, o enunciado que são quando cortadas nos *dúcteis*, diferentemente do enunciado que expressam quando lidas na tela do computador ou manuscritas no papel pautado. Ou ainda escritas entre traços aleatórios, impressas em cartazes, ouvidas por áudio. Mas o estilo está em conseguir gaguejar na própria língua, como expõe Deleuze e Parnet (1998, p. 4). Segundo os autores isso “é difícil porque é preciso que haja necessidade de tal gagueira. Ser gago não em sua fala, e sim ser gago da própria linguagem. Ser como um estrangeiro em sua própria língua. Traçar uma linha de fuga”. Fazer fugir o mundo pelo fala trincada, pelo *nonsense* da escrita, da leitura em voz baixa e da leitura em voz alta. Pela não-leitura após a escrita. Pelo repouso que é deixar as palavras descansarem, como pão que está a crescer. “Amassar palavra pra fazer pão de texto”:

[...] que aflição que me dá ter que ficar remendando frase, sacrificando palavra pra fazer nascer outra no lugar [...] Tirou do zero-a-zero, pois pode empalhar, vai ficar pros seres cibernéticos-magnéticos-proféticos o resto. Não, mas não assumo mesmo esse risco de ficar amassando página e página como se fosse massa de pão. [...] Massa de texto é assim, quando chega o momento de assar, ele passa tão, mas tão rápido, que nem raio de trovão, que a gente nem

sente, só arrepio. Quando vê tá lá, amassando mais um zero-a-um, zero-a-dois ou dois-a-dois. Quando vê tá lá, fazendo as palavras praticarem yoga, alongando e distribuindo o texto de tudo que é jeito. [...] Não é assim? Bom mesmo é pão sem remendo, pão que é feito de várias ideias e posto no forno até ficar pronto. Pois se abre o forno, já sabe né. Temos pão batumado. Denso, tão denso que fica difícil de ler, decifrar de onde vieram os pensamentos, de tão consistentes. [...] É difícil dizer, mas prefiro escrever aquilo que não como. (STOLF, A., *quasefala*, 2013)

No paradoxo que é conviver com a “boca que fala” e com a mesma “boca que come”. “Comer as palavras ou falar a comida? Falar a boca ou abocanhar a fala? Morder as letras como se fossem pedaços de pão e sentir os acentos como se fossem orégano? Ou chuva?” (STOLF, A., *quasefala*, 2013). Afinal, “devemos ser bilíngües mesmo em uma única língua, devemos ter uma língua menor no interior de nossa língua, devemos fazer de nossa própria língua um uso menor” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 4). E, ainda, “criemos palavras extraordinárias, com a condição de usá-las da maneira mais ordinária, e de fazer existir a entidade que elas designam do mesmo modo que o objeto mais comum” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 4). Como o livro, por exemplo. O objeto mais comum com um “respeito especial”, segundo Deleuze e Parnet, condena-o a ser diferente, a ser menor, minoria, a ser tratado como a escuta de um som, a percepção de um filme, o tato de uma textura ou de uma lisura, seja sinestésica⁵ ou literalmente, com sensações trocadas, incertas, vertiginosas, entre a dúvida e o desastre:

_103

5 “Toda vez que ouço a nossa música sinto o gosto das bolinhas assadas de batata que a gente costumava comer, dá pra acreditar?” Isso tem a ver com “sinestesia” que pode, de acordo com Sérgio Basbaum (2002, p. 25), distinguir-se em diferentes abordagens: do ponto de vista neurológico; do ponto de vista artístico (combinação de diversos sentidos com a realização sinestésica, como a *visual-music* ou os *penetráveis* de Hélio Oiticica); por depoimentos subjetivos de experiências (pessoas que experimentaram, por meio de algum método, a sinestesia); e pela linguagem verbal não-poética (sob a figura de metáforas-sinestésicas). E essas abordagens não são excludentes entre si, afirma Basbaum, embora o depoimento de um sinesteta seja comumente incorporado ao discurso do neurologista.

Baron-Cohen e Harrison (*apud* BASBAUM, 2002, pp. 26-27) estabelecem uma segmentação dessas categorias em: sinestesia e pseudo-sinestesia. Sendo em sinestesia, incluídas: a sinestesia constitutiva, a “sinestesia de nascença”; a sinestesia adquirida por disfunção neurológica, de caráter patológico; e a sinestesia como consequência do uso de drogas psicoativas. E em pseudo-sinestesia: a metáfora, enquanto sensação traduzida em signos; e a associação, a sinestesia apreendida pelo hábito ou uso cultural.

Possibilidades sinestésicas, em uma abordagem semântica, complementam a mensagem que chega ao consumidor, nas mais diversas intenções. Yuji Kawasaki (2008, p. 167) exemplifica, de modo a ilustrar que estímulos de ordens variadas podem ser essenciais no entendimento de uma mensagem: “Uma pessoa pode encontrar um pote de requeijão na geladeira e ler no rótulo que o produto está fora do prazo de validade, mas apenas um dia ou dois. Não havendo nada melhor para passar no pão, a pessoa decide abrir a embalagem e dar uma olhada no produto. A cor está normal, mas isso não é suficiente para convencê-lo de que o produto pode ser consumido com segurança. A pessoa pode ainda cheirar o produto para se certificar que não há alteração no aroma. Não satisfeito, pode pegar uma faca na gaveta e remexer o produto para ver se sua textura e consistência estão uniformes. Por fim, levará o produto à boca e por conta de um sabor agradável constatará finalmente, que o requeijão está bom.”

Dessa forma, no campo da comunicação, continua Kawasaki, o design sinestésico pode oferecer uma complementação interessante para o produto, uma vez que, segundo Grossenbacher (*apud* KAWASAKI, 2008, p. 168), o estímulo em modalidades diferentes serve para confirmar a leitura consistente da realidade: “[...] se você ouve e vê um cão, por exemplo, ficará muito mais seguro que existe um cão ali do que se percebê-lo em apenas uma modalidade”. É uma forma de potencializar a informação, reforça Kawasaki, pois a identidade de determinado elemento pode não residir apenas em um único tipo de sensação: “A identidade de uma flor repousa tanto no seu aroma e em sua forma como em sua cor, de modo que a experiência e a memória possam conter um ramallete de sensações e percepções” (PLAZA, *apud* KAWASAKI, 2008, p. 169).*

*O texto desta nota de rodapé foi publicado em 2011 pela autora na página <<http://filosofiadodesign.com/design-e-percepcao-sinestesia/>>.

Entre a dúvida presente e o desastre por vir: pulsar naquela frequência que só os dias muito quentes conseguem envolver: afagar o desastre latente, o olhar desmaiante da cidade iluminada em excesso; daquele pensamento que está sempre ali, na dúvida de tentar ser um não-desastre de repente, um derrapante passo à frente, um pisar-em-falso no fora do último instante do respiro; chegar ao suspiro num descuido com os próprios movimentos, num lampejo enganado, numa farfalha amorosa, num ritmo pausado, numa súbita incerteza seguida de uma dobra certa, de uma experiência ativa, de uma série tímida; daquelas vezes em que a tendência foi segura, foi dúvida esquecida, tão dissolvida entre as palavras que o assunto se nublou, se rendeu ao afofamento, se camuflou no tempo, se escondeu em meio ao que nunca existiu, mas que mesmo assim a gente foi vivendo; e vivendo a gente foi desvendo sem desvendar o que intuía, o que sentia forte sem saber porquê, o que morria em suspense de não saber o ato próprio; naquela vivência molenga, desestruturada, sonhadora, que não revela, que não coopera, que não se deixa embriagar, mas que dá uma canseira, essa roseira sem espinhos nem cheiro. (STOLF, A., *quasefala*, 2012)

Na sequência, apresenta-se os *livros dúcteis* e seu processo de desenvolvimento, a trajetória das “quasefalas a laser”. Considerando que em todo “processo molar”, no recorte das formas, encaixes, assim como nos textos gravados e/ou vazados, utilizou-se dois equipamentos de corte e gravação a laser da Automatisa: o molelo “Mira”, pertencente ao Laboratório de Design e Seleção de Materiais (LdSM/UFRGS), com área de trabalho de 100x100 a 300x300mm, de acordo com a lente instalada; e o modelo “Acrila”, vinculado ao Departamento de Design e Expressão Gráfica (DEG/UFRGS), com área de trabalho de 2500x1500mm. Já para o “processo molecular”, foram utilizados um Microscópio Óptico da Olympus (BX41M-LED) e um Microscópio Eletrônico de Varredura (MEV) da Hitachi (TM3000 Tabletop Microscope), ambos no LdSM.

—104

Faz-se a relação repentina ao molar e ao molecular de Deleuze e Guattari (2007c, p. 67), pois a nível de *devir* e de objeto, torna-se uma relação indispensável a esta discussão. Molarmente: uma matéria, uma palavra, um sujeito: informados, funcionais, organizados. Molecularmente: uma tendência, uma transformação interna, uma dupla-captura. Por exemplo: um lobisomem é um lobo-homem molar à noite e um homem-lobo molecular de dia; ora um ser homem do lobo, ora um “devir-lobo” do homem.

Sim, todos os devires são moleculares; o animal, a flor ou a pedra que nos tornamos são coletividades moleculares, hecceidades, e não formas, objetos ou sujeitos molares que conhecemos fora de nós, e que reconhecemos à força de experiência, de ciência ou de hábito. Ora, se isso é verdade, é preciso dizê-lo das coisas humanas também: há um devir-mulher, um devir-criança, que não se parecem

com a mulher ou com a criança como entidades molares bem distintas (ainda que a mulher ou a criança possam ter posições privilegiadas possíveis, mas somente possíveis, em função de tais devires). (DELEUZE, GUATTARI, 2007c, pp. 67-68)

O que Deleuze e Guattari expõem como “entidades molares”, por exemplo, é a mulher num sistema dual de oposição ao homem, por ser determinada por sua forma, seus órgãos e funções. Um devir-mulher, contudo, não se trata em imitar essa entidade da mulher, mas também não se negligencia qualquer momento de imitação, mesmo a tentativa real de transformação como em alguns travestis. O que os autores sustentam é que esses “aspectos inseparáveis do devir-mulher devem primeiro ser compreendidos em função de outra coisa: nem imitar, nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entrem na relação de movimento e repouso”, no que chamaram de “microfeminilidade”, criando uma “mulher molecular”.

Nesta parte três, buscou-se descrever todo o processo que fosse passível de escrita. Na tentativa de assimilar os *rúpteis* molares (à beira dos *dúcteis*), os *rúpteis* moleculares (pois, em alguns casos, a diferença molecular, ou seja, de lotes da matéria, de suas partículas, diferenças ínfimas, fizeram com que os parâmetros para tornar livros molares fossem variados...), os *dúcteis* molares (textos, desenhos, sentidos), considerando, sobretudo, os *dúcteis* moleculares, os “devires-dúcteis” dos livros: *adotando abandono*, *ataques melindrosos*, *inventania*, *maracujamelão* e *tipos de chuva* (Tabelas 4 a 8, pp. 117-121).

Acrescenta-se que alguns pontos são de extrema relevância, pois tornou-se impossível chamar de *dúctil* apenas o “trabalho final” de cada projeto, aquele que foi construído mais ordenadamente desde o planejamento. Notou-se que cada *livro dúctil*, através da transição *rúptil-dúctil*, forma uma série de regressões enquanto segmentos considerados também como trabalho final, pois possuem a essência do trabalho, mas são dotados principalmente de suas singularidades, isto é, são o “triz” do “por um triz”, resultaram do estopim que faria o livro ser diferente, são a gota d’água, mas continuam H₂O⁶. Portanto, os *dúcteis* são desdobrados em diversos trabalhos finais, alguns com maior força de conclusão, outros concluídos por seus grãos de diferença. Evidenciam o processo enquanto trabalho final: os testes, os negativos e o próprio trabalho final, todos em variação indeterminada (Figura 97, p. 106). Alguns, no entanto, perdidos (os recortes dos ataques melindrosos ou algumas chuvas tipográficas, por exemplo), desistentes (os negativos do *maracujamelão* de polímero, as capas do *quebra-cabecedário*...), amontoados de lado (os negativos dos *tipos de chuva*, entre outros tantos erros ou lixos), fracassados. Mas muitos desdobrados, concluídos, costurados, acabados. Ao considerar, então, todo processo como trabalho final e conseqüentemente relacionar tudo com tudo (Figuras 98 a 102, pp. 122-126), apresentam-se as descrições pontuais de cada *dúctil*.

6 Exemplos provindos de um diálogo com o amigo Carlos Antônio Cardoso (2013), onde ele expôs que um objeto onde se pode encontrar inúmeras singularidades é a geladeira. Pois, coloca que: a partir de um pequeno germe de cristal que aparece, desencadeia-se a cristalização de todo o resto da água, ou seja, a singularidade é justamente aquilo que desencadeia toda a transformação, funcionando como um ponto de ebulição, um estopim, a gota d’água. A singularidade é a instabilidade de um sistema, como numa montanha coberta de neve, onde um barulho mais forte é o que faltava para desencadear uma avalanche, por exemplo.

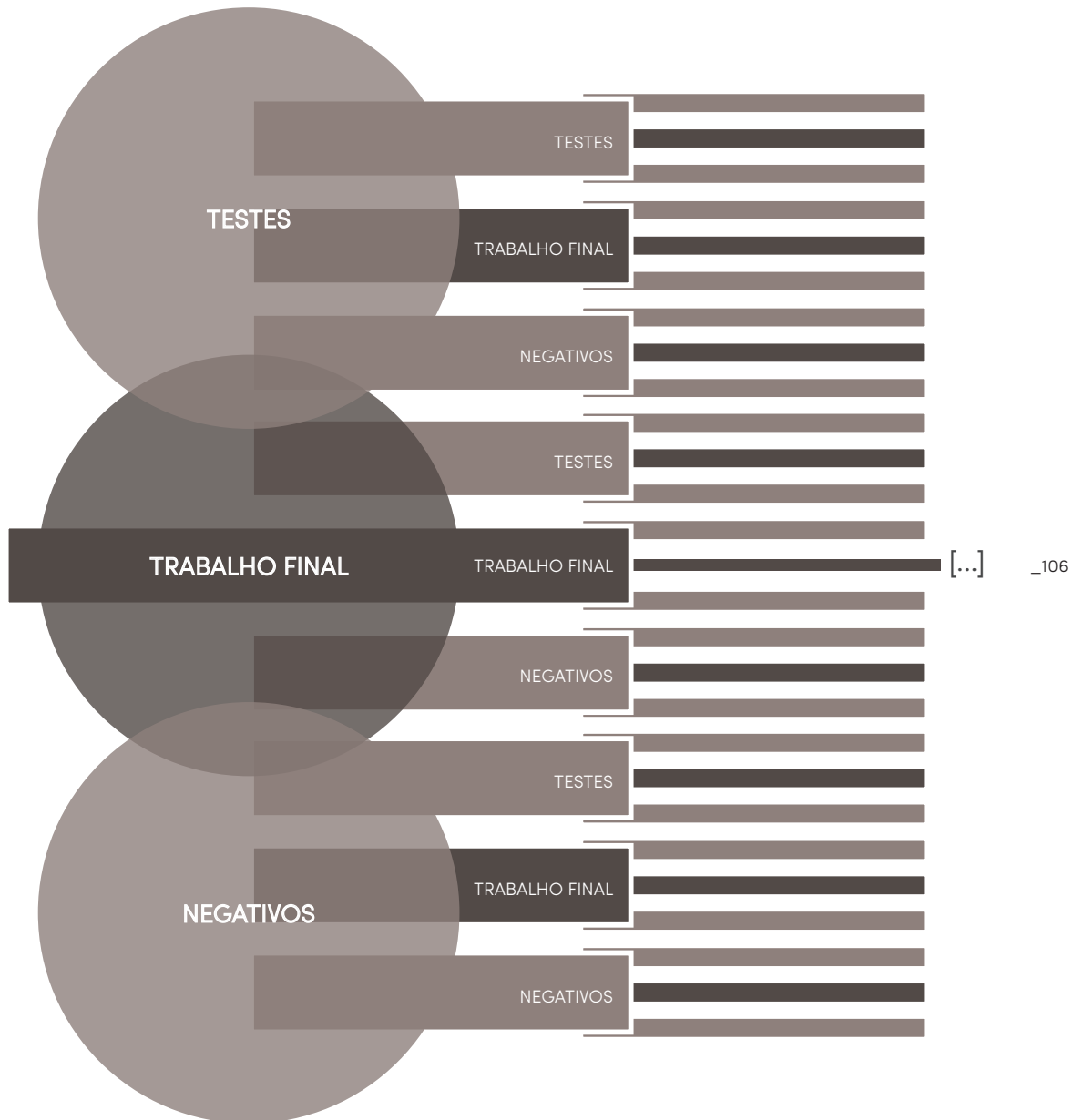


Figura 97: O processo como trabalho final

3.1 Adotando abandono

Este *dúctil* sugere ser desfeito/refeito a medida que ao destacar suas letras, tem-se a possibilidade de perder sua *quasefala* material. Ele provém, sobretudo, de uma *quasefala-sonho*, na qual acontece um encontro improvável e paralizante: deseja-se adotar um bicho de rua, mas o bicho encontrado somente atende pelo nome de Abandono. Fazendo ecoar a questão internamente: como se poderia *adotar o Abandono*? Nisso, *adotando abadono* é materializado com páginas projetadas para uma literal adoção e abandono das palavras, numa versão construída com páginas de velcro-positivo com palavras fixadas em velcro-negativo e noutra versão vice-versa. Desdobrou-se ainda outras versões: envelopes contendo cada um duas peças de velcro com recortes não destacados (Figuras 103 e 104, p. 127); mini-rolos com recortes fixados aleatoriamente, assimilando as formas da tipografia enquanto abstrações formais do abandono e recombinação com outras adoções (Figuras 105 e 106, p. 127); e peças de velcro avulsas com recortes destacados/vazados (Figuras 107 e 108, p. 127).

O fato deste livro ser passível de recombinações faz um paralelo ao “DIY” (*do it yourself*, o “faça você mesmo”), pois qualquer parte da tipografia pode ser remontada com outra parte ou mesmo provocar movimentos mínimos com o que está escrito (Figuras 109 a 111, p. 127). *Adotando abandono* pode ser considerado tanto um objeto infantil, quase um brinquedo, como um *livro-poema*, um *livro-objeto*, talvez um *livro conceitual* ou *antilivro* (por ser outro objeto que não um livro). Assim como o “Eu que fiz”, de Ellen e Julia Lupton (2008, pp. 146-147), “este livro incita um tipo de brincadeira”, de certa forma ele tende a “ensinar o bê-á-bá do design a qualquer um que queira ouvir”. Segundo as autoras, “aprender o bê-á-bá do design significa entendê-lo de dentro, no papel de produtores de imagens e não apenas consumidores”. Neste caso, recortou-se precisamente a laser, mas num estímulo à fabricação e montagem com a tesoura e com o velcro, material que foge ao papel, facilitando as junções das peças recortadas e o monte-desmonte das palavras.

Tratando-se da tecnologia utilizada, não houveram muitas dificuldades no processo, uma vez o velcro sendo um material que não desfia, o acabamento das peças é primoroso. Por isso, não se fizeram necessários muitos testes e nem foram acumulados muitos erros (como observa-se nos outros *dúcteis*), obtendo-se a qualidade desejada com a potência padrão do equipamento, de 100% (60w) com apenas uma passada do feixe de laser na velocidade de 7m/min. Os protótipos considerados os trabalhos finais de acordo com o planejamento, possuem dimensões aproximadas de 12x10cm (diâmetro por altura), sendo que essas medidas variam dependendo da forma como o rolo for fechado/enrolado (com mais ou menos folga).

Afetivamente, cita-se ainda um pequeno texto da obra *O sol que gira* de Lydia Francisconi (2010, p. 90), no qual a escritora questiona: “Se você me abandonar posso ir junto?”. E em seguida, ela escreve:

7 Lydia foi integrante por muitos anos do Ateliê de Escrita, o qual foi um prazer participar por alguns meses nas quartas-feiras no Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP) de Porto Alegre/RS, sendo derivado da Oficina de Criatividade, ambos coordenados por pesquisadores e profissionais da Psicologia. Lydia Francisconi faleceu recentemente, mas deixou muitas memórias escritas e saudades. Adorava plantas e era uma pessoa das mais afetivas. Perguntava constantemente sobre esta pesquisa de mestrado e sobre os *livros dúcteis*, os quais não tiveram tempo de conhecê-la pessoalmente, mas sem dúvidas, conhecem-na por uma sensibilidade atemporal.

Sentimento é sensibilidade, desgosto, existe os bons e os tristes.
Ficar com raiva é ficar furioso.
Fúria.
A esperança é a grande força do homem.
Nunca a comunicação é tão profunda como quando não se diz nada.
(FRANCISCONI, 2010, p. 90)

Palavras completamente em relação com esta pesquisa, principalmente com este *dúctil*, que faz de cada fragmento do texto parte imprescindível. Se uma parte qualquer do livro for abandonada, essa parte transforma o que era o texto em algo que sustenta uma marca de saudade, a possível impossibilidade de adotar aquilo que atende pelo nome de Abandono.

3.2 Ataques Melindrosos

Os *ataques melindrosos* são uma série de *quasefalas* independentes que configuram rápidas provocações e desconfortos ao mesmo tempo em que disparam desabafos, como demonstram, por exemplo, as falas “estômago embrulhado para presente” ou “areia fofa nos ouvidos”. Assim, todos os textos deste livro compõem dez cartazes de formato A2 (Figuras 112 a 117, p. 128), sendo que cinco deles possuem imagens impressas de um lado e os outros cinco são feitos com papel de uma só cor, no caso dos protótipos o preto (podendo variar ainda em vermelho, alaranjado, azul, verde ou roxo, por serem cores pesadas como sua escrita).

Todos os *ataques* são cortados a laser com os cartazes já dobrados, gerando uma repetição da escrita simultaneamente com uma efetuação não controlada da qualidade do corte de cada página, indicando justamente uma *diferença e repetição*, interessante à pesquisa, a cada “página”/momento do cartaz (considerando a ação de abri-lo). No entanto, os testes feitos com o papel sulfite 75g/m² com impressão p&b não corresponderam com o esperado para o trabalho final, sendo assim realizados novos testes no papel color plus 120g/m² da Canson sem impressão. Nesse último papel, o melhor resultado foi para seis passadas do feixe com velocidade 10m/min, somadas de uma passada de 5m/min com uma passada de 7m/min, sempre na potência de 60w (100%), uma vez que o critério foi de que os cortes e gravações nas páginas dos cartazes fossem sempre visíveis, não deixando nenhuma página sem alguma marca do texto (Figura 118, p. 129).

Vale ressaltar que os cartazes feitos em papel presentation 120g/m² na versão com impressão p&b (Figuras 119 a 121, p. 129) tiveram parâmetros de corte diferentes, uma vez que suas características moleculares não são as mesmas do teste anterior. Para esse caso, foram utilizadas quatro passadas do feixe de laser na velocidade de 10m/min somadas de duas passadas de 8m/min, todas na mesma potência de 60w (100%). Nota-se que os ensaios foram realizados de modo a não queimarem o papel a ponto de descaracterizar o texto, mas, por outro lado, mesmo repetindo os parâmetros e materiais, para que houvesse a marca dos textos em todas as páginas, foi necessário deixar os cartazes no ponto de pegar fogo, auxiliando a máquina com um forte sopro ou borrifadas d’água para não perdê-los queimados.

Além disso, atenta-se para as dobras e conseqüente quantidade de camadas que melhor obtiveram resultados no laser, entre os quais foram testados diferentes formatos fechados com variadas velocidades e quantidades de passadas do feixe de luz. Infelizmente, como este *livro dúctil* foi um dos primeiros a ser feito, muitos testes e erros foram jogados no lixo, bem como o positivo dos textos/o negativo dos livros; impossibilitando, assim, diversos desdobramentos desejáveis. Cabe pontuar ainda que, pensa-se em cada cartaz como sendo um livro, como parte integrante de uma série, isto é, cada cartaz, mesmo com um só bloco de texto, evidencia a sua repetição em cada momento de um modo diferente, primordial para assimilá-lo.

3.3 Inventania

O *inventania* é um *dúctil* que dialoga sobretudo com a textura da escrita, com a palavra-imagem, com o desenho do texto, considerando os cortes em diferentes camadas e cores, a invenção do texto enquanto enigma para a linguagem escrita. Sua ideia principal é fazer ventar invenções escritas/desenhadas, isto é, sobrepor *inventanias* a ponto de virarem guarda-chuvas do avesso, levantarem saias na rua ou bagunçarem o cabelo de quem estiver passando. Causar frio, arrepio ou frescor e suspiros. O livro mistura 29 textos curtíssimos como:

ACHEI QUE
IA MORRER,
ENTÃO ACORDEI.
MORRI PRO
SONHO.

FALAR DE AMOR
NÃO FAZ SENTIDO,
AMAR DE AMOR
FAZ?

APAVORADA,
DEVORO ARES
POR NADA.

TEM PALAVRA
QUE ENCAIXA,
TEM CAIXA QUE
EMPALAVRA.

BOA DISSE
NOITE PRA MIM.
RESPONDI:
BOA.

VIDA:
TEM QUEM AGUENTE,
TEM QUEM
NÃO AGUENTE.
EU FICO ENTRE.

ME CALA
E ME MUDA.
ME PLANTA
E ME MALA.

No entanto, todos escritos foram compostos intercalando duas tipografias quase ilegíveis:

**APAVORADA,
DEVORO ARES
POR NADA.**

**DE BALA
E DE BUBA.
DE PLANTA
E DE BALA.**

Dubtronic e *Geist Rnd* foram escolhidas justamente para proporcionar maior interferência às páginas vazadas, juntando as *inventanias* em um só plano; e ainda alcançar as fichas coloridas inseridas em algumas das páginas, pois cada página do livro é um lado de envelope (Figuras 122 e 123, p. 130), os quais foram cortados a laser sempre com algumas folhas de rascunho por dentro para que não ultrapassassem o limite da página no momento do corte. Esses rascunhos formaram, inclusive, um de seus desdobramentos (Figura 124, p. 130), assim como formaram outro desdobramento algumas fichas coloridas que não foram utilizadas, que serviriam para citar as tipografias (Figura 125, p. 130), e os negativos das fichas (Figura 126, p. 131). As capas de todos os livretos seguem uma identidade por um plano chapado retangular (Figura 127, p. 131), denotando as superfícies dos envelopes, sendo que o *dúctil* em si possui um envelope vazio e sem corte sobre a capa. Cabe também apontar a costura japonesa (Figura 128, p. 131), pois é uma forma de encadernar folhas flexíveis, finas e sem dobras (LUPTON, 2011, p. 143), fora do padrão de cadernos com o qual comumente se montam livros costurados.

Os desdobramentos desse *livro dúctil* foram dos mais diversos, incluindo os livros já citados e também envelopes contendo as letras recortadas. Mas os cortes a laser não foram dificultosos, já que eram feitos página a página, sem que se precisasse estar com a atenção redobrada para não queimassem, como no caso dos *ataques*. As potências foram de 60w (100%), sendo que para os envelopes (cada lado de uma vez) bastou uma passada do feixe de laser a 15m/min, e para as fichas coloridas bastou uma passada do feixe de laser a 13m/min.

3.4 Maracujamelão⁸

A princípio, ao pensar o projeto do livro *maracujamelão*, partiu-se de elementos da natureza organizados em camadas, cuja apresentação já estava similar a um conjunto de páginas e ao folhear de um livro, para a análise de como as camadas são unidas. Desse modo, pretendia-se partir das estruturas com camadas encontradas na natureza para, em seguida, fabricar o livro. No entanto, mesmo após reunir elementos que envolviam desde cebolas, flores, repolhos e até mesmo penas de pássaros, durante os diálogos sobre o projeto, o planejamento foi sendo invertido: da busca na natureza por camadas para depois a construção do livro, foi-se caminhando para a construção do livro e, então, a investigação no repertório da natureza.

Nessa direção, portanto, o processo de criação do *maracujamelão* consistiu na observação dos elementos da fauna e da flora local e, posteriormente, na abstração de princípios, propriedades, estruturas, processos, funções, relações e mecanismos para finalidades distintas de concepção de um produto, compreendendo o campo de estudo da Biônica. Vale sublinhar que a Biônica consiste numa ferramenta multidisciplinar com a qual o universo humano pode aprimorar o ambiente onde vive (KINDLEIN JR, GUANABARA, 2005). Com a utilização de seus conceitos é possível sustentar desde uma análise estético-formal até uma abstração mecânica-estrutural, transitando tanto nos campos subjetivos quanto objetivos do conhecimento. Neste trabalho em específico, o foco com relação a Biônica advém de um estudo estético-formal de algumas estruturas presentes na parte interna do maracujá (*Passiflora edulis*) e de elementos presentes na casca do melão cantaloupe (*Cucumis melo*). No livro *dúctil*, a parte da casca do melão (epicarpo) foi sintetizada até a formação do elemento de união de suas páginas, já o projeto do padrão gráfico da peça foi feito por meio de redesenhos da parte interna do maracujá (endocarpo).

Após as conversas sobre elementos com camadas da natureza que pudessem ser redesenhados para uma encadernação de livro, notou-se a necessidade de uma saída de campo. Deste modo, no Parque Farroupilha, em Porto Alegre, pode-se enxergar com clareza que o objetivo do projeto não estava delimitado a “usar a natureza para o projeto”, mas sim “experimentalizar a natureza junto do projeto”. Então, entrou-se em uma espécie de “consonância biônica” que foi sendo desdobrada em reconversas e redesenhos até suscitar o livro, justamente num dilema plástico-gráfico por não se compreender ainda como seria a integração dos dois sistemas.

Partiu-se, assim, para as parametrizações das frutas (Figuras 131 e 132, p. 132), etapa que serve para simplificar e criar parâmetros a serem utilizados posteriormente. Dessa forma, com parametrizações do epicarpo do melão foi possível desenvolver o sistema de encaixe das páginas sem a utilização de elementos de união como cola e grampos, somente com o corte em papel; e com o endocarpo do maracujá foram desenvolvidas as ilustrações impressas no livro. Os estudos físicos iniciais ocorreram com uma parametrização simplificada (Figura 133, p. 132), pensando-se na articulação do encaixe das páginas, sem prender-se nas demais delimitações defini-

⁸ O *maracujamelão* foi desenvolvido em parceria com o designer Rodolfo Rolim Dalla Costa, na disciplina de Biônica, oferecida pelo PGDesign/UFRGS em 2011-2, ministrada pelo Prof. Wilson Kindlein Júnior.

das para o projeto. Na sequência de testes, utilizou-se o acrílico (Figuras 134 e 135, p. 132), por ser um material que possui uma estrutura rígida que pôde demonstrar ao máximo as características de união mecânica das partes. No entanto, para os encaixes finais em papel, a estrutura teve de ser repensada e redesenhada, pois foi necessário elaborar uma forma que prendesse uma página na outra com maior segurança, uma vez que o a papel possui suas características próprias.

Além de seu sistema plástico, salienta-se ainda o desenvolvimento da escrita do livro, ocasionada por meio de *chaves léxicas "reversas"*, isto é, ao invés de palavras que se tornariam figuras, foram retirados do texto os sinais de pontuação para substituir por palavras (Tabela 3). Formando textos como: "Os maiores produtores de maracujamelão são os estados tal raiz tal raiz tal e tal semente".

Tabela 3: Chaves do texto do *maracujamelão*

SINAIS/PALAVRAS	CHAVES
.	semente
,	raiz
(casca
)	descasca
;	raiz sob semente
:	dupla semente
—	à caminho
"	polinizar
1	útil
2	chuva
3	vento
4	fútil
5	sinceramente
6	folha
7	saciar
8	sutil
9	pacificamente
0	terreno baldio
maracujá melão	maracujamelão
maracujazeiro	maracujamelãozeiro
qualquer nome de gente	fulano
outros nomes próprios	tal
qualquer sigla	sigla

_113

Por fim, na versão em papel couché 300g/m² com impressão (Figuras 136 a 139, p. 133), o melhor parâmetro advindo dos testes no laser foram de cinco passadas do feixe sob uma velocidade de 30m/min. Entretanto, por causa da fragilidade do papel em rasgar depois de muito manipulado, fez-se na sequência testes em materiais mais resistentes. Foi construída, então, uma versão em polipropileno (Figuras 140 a 142, p. 133) e alguns livretos de papel formados por testes que não obtiveram um

bom resultado para encaixe, sendo assim, apenas costurados. Convém expor que, nesse segundo processo, foram muitos negativos e testes que puderam ser considerados como *dúcteis* por seus grãos de diferença.

Cabe pontuar que a versão em polipropileno não contém os textos, apenas os encaixes foram suficientes para o *livro dúctil* se sustentar. Interessante que, nessa versão, notou-se uma anomalia da matéria, pois foram cortados materiais de dois lotes diferentes; em ambos os lotes, apenas era possível uma passada do feixe de laser na velocidade de 1m/min (muito devagar), mas a potência variou minimamente de um lote para outro, de 12w (20%) para 12.6w (21%). Sublinha-se também que houveram diversos problemas para chegar a solução de corte, pois o material, assim que era cortado com o laser, por causa do calor, derretia e se unia novamente. Com a velocidade baixa, no entanto, o feixe de luz ficava mais tempo sobre a borda e a cortava mesmo com a potência baixa, evitando que o material derretesse.

3.5 Tipos de chuva

Este *livro dúctil* tomou forma a partir de um ensaio bidimensional chamado *digital paisagem* (Figuras 143 a 146, p. 134), com o qual se descobriu a possibilidade de, assim como um solo com grama verde, repetir os caracteres até formar uma plantação deles, nem que fossem tijolos enfileirados. Assim, o *tipos de chuva* joga sobretudo com um “entretenimento tipográfico” que se desenvolve pela repetição de tipos num contexto específico.

Convém esclarecer, antes de começar a descrição do *tipos de chuva*, que ele faz parte de uma coleção, ainda em processo, chamada *séries tipográficas*, e que a primeira tentativa de construção de um *livro dúctil* foi com a *coleção redonda ou redondezas* que morreu em seu processo físico. Contudo, desse fracasso surgiu o *tipos de chuva*, por isso descreve-se rapidamente também o primeiro processo. Nele, pensou-se em “soltar” os caracteres antes de “plantá-los no solo” da página e, assim, configurá-los na paisagem. Foi preparado, então, um trabalho tanto de gravação quanto de corte, sobrepondo cada elemento do livro: os caracteres sobre o vazio gravado. Sendo ambas as partes fabricadas em acrílico: as páginas transparentes de espessura 5mm e os caracteres pretos de espessura 2mm (fixados nos vãos das páginas com cola de secagem instantânea). Vale expor que tanto os cortes externos das páginas (180x180mm) quanto os cortes dos caracteres tiveram que ser feitos sobre uma superfície com água, na qual o feixe de laser não passa, para que o processo não provocasse manchas esbranquiçadas no acrílico. Para os cortes dos caracteres, foram realizados três testes de velocidade, sendo o melhor resultado com duas passadas do feixe em 2m/min. Já para o corte da chapa, o melhor teste foi de quatro passadas de 1m/min, enquanto para a gravação das paisagens foi de uma passada de 15m/min. Todos feitos com potência de 60w (100%). Relata-se ainda que para os caracteres foi usada a lente com distância focal de 100mm e para o corte e gravação das páginas foi usada de 300mm, especificações tais que conferiram qualidade ao resultado.

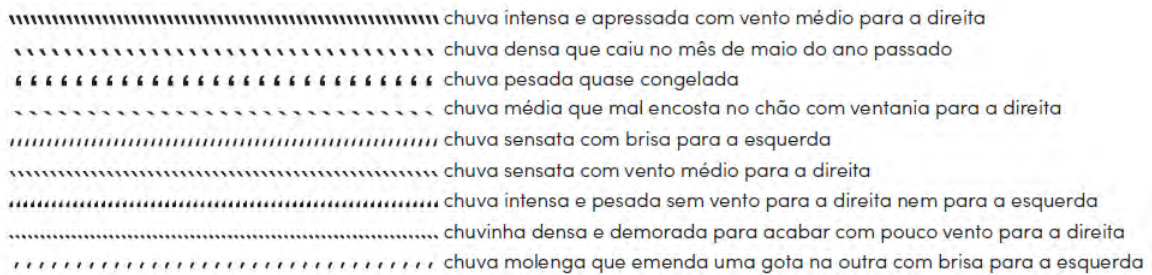
Abandonou-se esse primeiro livro pois, nele, não foi atingido o *dever dúctil* desta pesquisa. Intuitivamente, algo aconteceu de errado na construção do livro, algo interno, que se manifestou sem motivos. O livro não se sustentou para ser finalizado e apresentado, mas logo foi substituído pelo *tipos de chuva*, que estava há algum tempo sendo escrito e trabalhado⁹. Por *quasefala*:

(Meu cel nao tem acento)
(no teu céu não chove?!)
(STOLF, A., *quasefala*¹⁰, 2012)

9 O conceito do *tipos de chuva* foi também trabalhado pela autora no projeto gráfico da publicação *Pluvial Fluvial*, organizada por Claudia Zimmer e Raquel Stolf (2013).

10 Essa *quasefala* foi um *post-conversa* com a amiga Emilly Terres (2012).

Tipos de chuva, logicamente, lista diferentes tipos de chuva/chuvas de tipos. Segue alguns trechos que contém o cartaz pouco maior que um A2 (Figura 147, p. 134):



Ele é, resumidamente, um *dúctil-cartaz* composto de plicas e aspás por diversas tipografias, sendo elas: *georgia*, *stencil*, *sofia pro*, *eurofurence*, *futura bk bt*, *garamond*, *mangal*, *helvetica*, *titillium*, *text22l*, *tahoma*, *lucida console*, *gisha*, *lionheart*, *monofur*, *goudy stout*, *afta sans*, *aldo*, *lobster two*, *matilde*, *gill sans mt*, *lithos pro*, *calibri*, *times new roman*, *arial*, *elephant*, *cantarell*, *nobile*, *forte*, *existence*, *monotype corsiva*, *franklin gothic book* e *impact*. No contexto formado, então, descreve-se como são as chuvas de cada tipo, intensas, densas, sensatas, molengas, etc.

Este livro, contudo, possui muitos desdobramentos além do cartaz, que apenas acompanha o que seriam as páginas do livro, as gotas tipográficas de chuva cortadas em acrílico verde e azul (Figuras 148 a 150, p. 135). Além disso, formam o mesmo *dúctil* em outra versão, dois cartazes de tecidos diferentes com 384 mini-pingos de chuva tipográfica vazados (Figuras 151 e 152, p. 135) e, ainda, envelopes, cada um com um punhado de mini-pingos de chuva tipográfica de tecido (os negativos/positivos dos cartazes de tecidos). Quanto ao processo de corte a laser, foi utilizado o segundo equipamento listado no início deste capítulo, que tem a capacidade de cortar planos maiores. Nesse equipamento, para o acrílico de espessura 1mm, utilizou-se a potência de 60w, a potência de quina de 59w, na velocidade de 50m/min e aceleração de 250m/min. E para os tecidos, a potência de 10w com a potência de quina de 9w, nas mesmas velocidade e aceleração.

Tabela 4: Esquema descritivo dos *livros dúcteis*

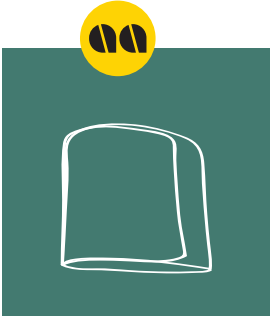

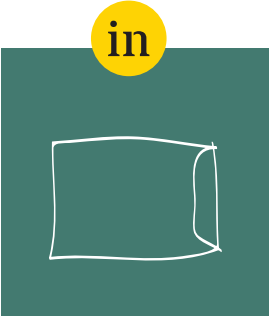
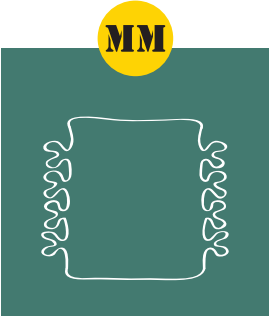
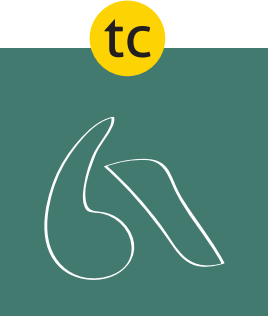
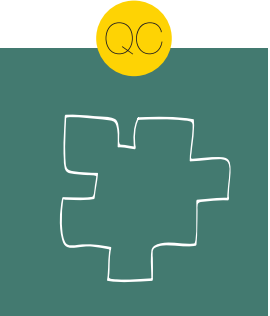
					
<p>ADOTANDO ABANDONO é um <i>dúctil</i> que sugere ser desfeito/refeito, a medida que ao destacar suas letras, tem-se a possibilidade de perder sua <i>quasefala</i> material.</p> <p>IDEIA PRINCIPAL abandono e adoção ao mesmo tempo</p> <p>DESDOBRAMENTOS</p> <ul style="list-style-type: none"> - dois rolos de velcro, sendo um macio com peças ásperas e um áspero com peças macias - envelope contendo duas peças de velcro com recortes não destacados - mini-rolos com recortes fixados aleatoriamente - peças de velcro avulsas com recortes destacados/vazados <p>MATERIAIS E PARÂMETROS DO CORTE A LASER</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) velcro macio e áspero nas cores amarelo, preto e branco - potência 100% (60w) - velocidade 7m/min (1x) <p>IMPRESSÃO</p> <p>0x0</p> <p>DIMENSÕES APROXIMADAS (fechado/enrolado)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) 12x10cm - diâmetro x altura 	<p>ATAQUES MELINDROSOS é um <i>dúctil</i> que desdobra a leitura como sequência de um mesmo espaço-tempo, onde diferentes momentos são percebidos nessa pausa.</p> <p>IDEIA PRINCIPAL coleção de ataques</p> <p>DESDOBRAMENTOS</p> <ul style="list-style-type: none"> - dez cartazes diferentes, sendo cinco com impressão e cinco sem impressão <p>MATERIAIS E PARÂMETROS DO CORTE A LASER</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) papel presentation 120g/m² (versão com impressão) - potência 100% (60w) - velocidade 10m/min (4x) + 8m/min (2x) 2) papel canson color plus preto 120g/m² (versão sem impressão) - potência 100% (60w) - velocidade 10m/min (6x) + 5m/min (1x) + 7m/min (1x) <p>IMPRESSÃO</p> <p>1x0 ou 0x0</p> <p>DIMENSÕES APROXIMADAS (fechado/dobrado)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) 14x15x0,5cm 2) 17x16x0,5cm 	<p>INVENTANIA é um <i>dúctil</i> que dialoga sobretudo com a textura da escrita, com a palavra-imagem, com o desenho do texto, considerando os cortes em diferentes camadas e cores, a invenção do texto enquanto enigma para a linguagem escrita.</p> <p>IDEIA PRINCIPAL invenções escritas que fazem ventar</p> <p>DESDOBRAMENTOS</p> <ul style="list-style-type: none"> - 18 envelopes encadernados contendo seis fichas coloridas que podem ser trocadas de envelope conforme a leitura - um envelope pequeno contendo diversas letras amarelas - um envelope médio contendo duas letras (maiores) amarelas - um livro grande com os negativos das fichas - um livro pequeno com as fichas usadas para recortar os envelopes - um livro pequeno com as fichas que não foram utilizadas <p>MATERIAIS E PARÂMETROS DO CORTE A LASER</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) envelopes tradicionais amarelos - potência 100% (60w) - velocidade 15m/min (1x) 2) papel canson vivaldi color (várias cores) 120g/m² - potência 100% (60w) - velocidade 13m/min (1x) <p>IMPRESSÃO</p> <p>0x0</p> <p>DIMENSÕES APROXIMADAS</p> <ol style="list-style-type: none"> 1+2) 20x13cm 	<p>MARACUJAMELÃO é um <i>dúctil</i> construído em parceria, com o designer Rodolfo Rolim Dalla Costa, no qual foi pensado um modo diferente de encadernação para o livro, em um processo biônico, envolvendo parametrizações de algumas partes das frutas maracujá e melão.</p> <p>IDEIA PRINCIPAL sistema de encadernação por encaixe biônico</p> <p>DESDOBRAMENTOS</p> <ul style="list-style-type: none"> - dez páginas encaixadas/encadernadas como sanfona em papel <i>couché</i> impresso - dez páginas encaixadas/encadernadas como sanfona em polipropileno sem impressão - um livro pequeno da versão não utilizada em papel amarelo - um livro médio da versão não utilizada em papel amarelo - um livreto do processo de parametrização <p>MATERIAIS E PARÂMETROS DO CORTE A LASER</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) papel <i>couché</i> 300g/m² - potência 100% (60w) - velocidade 30m/min (5x) 2) polipropileno - potência 20% (12w) (lote 1) - potência 20% (12w) (lote 2) - velocidade 1m/min (1x) <p>IMPRESSÃO</p> <p>4x4 ou 0x0</p> <p>DIMENSÕES APROXIMADAS (desconsiderando a espessura/lombada)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1+2) 13x13cm 	<p>TIPOS DE CHUVA é um <i>dúctil</i> que faz parte de uma série, intitulada <i>Séries Tipográficas</i>, nas quais são dispostos caracteres por múltiplas percepções, tipografias, e narrativas.</p> <p>IDEIA PRINCIPAL repetições e diferenças de tipografias e caracteres</p> <p>DESDOBRAMENTOS</p> <ul style="list-style-type: none"> - dois cartazes de tecidos diferentes com 384 mini-pingos de chuva tipográfica vazados - envelopes, cada um com um punhado de mini-pingos de chuva tipográfica de tecido (recortados de cada cartaz) - um cartaz A2 dobrado e costurado contendo três maxi-pingos de chuva tipográfica de acrílico (sortidos) <p>MATERIAIS E PARÂMETROS DO CORTE A LASER</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) acrílico 1mm - potência 60w - potência de quina 59w - velocidade 50m/min - aceleração 250m/min 2) tecido tricoline - potência 10w - potência de quina 9w - velocidade 50m/min - aceleração 250m/min <p>IMPRESSÃO</p> <p>0x0 e 1x0</p> <p>DIMENSÕES APROXIMADAS (desconsiderando a espessura)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) 7x7cm 2) 1x1,5m 	<p>QUEBRA-CABECEDÁRIO é o único <i>dúctil</i> que não é composto por <i>quasefalas</i>, pois o que é evidente em sua transição <i>rúptil-dúctil</i> é o fluxo quebrado que o livro sugere para a leitura do texto. A ideia surgiu do <i>Abecedário de Gilles Deleuze</i>, pois apresenta um modo de leitura não-linear.</p> <p>IDEIA PRINCIPAL fluxo quebrado de leitura</p> <p>DESDOBRAMENTOS</p> <ul style="list-style-type: none"> - um livro de 100 peças/páginas encadernadas <p>MATERIAIS E PARÂMETROS DO CORTE A LASER</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) papel kraft natural 300g/m² (capa) - potência 30w - potência de quina 29w - velocidade 50m/min - aceleração 250m/min 2) papel sulfite 120g/m² (miolo) - potência 100% (60w) - velocidade 8m/min (1x) <p>IMPRESSÃO</p> <p>1x0</p> <p>DIMENSÕES APROXIMADAS (fechado)</p> <p>17,5x19x2cm</p>

Tabela 5: Resumo do processo cronológico de cada livro

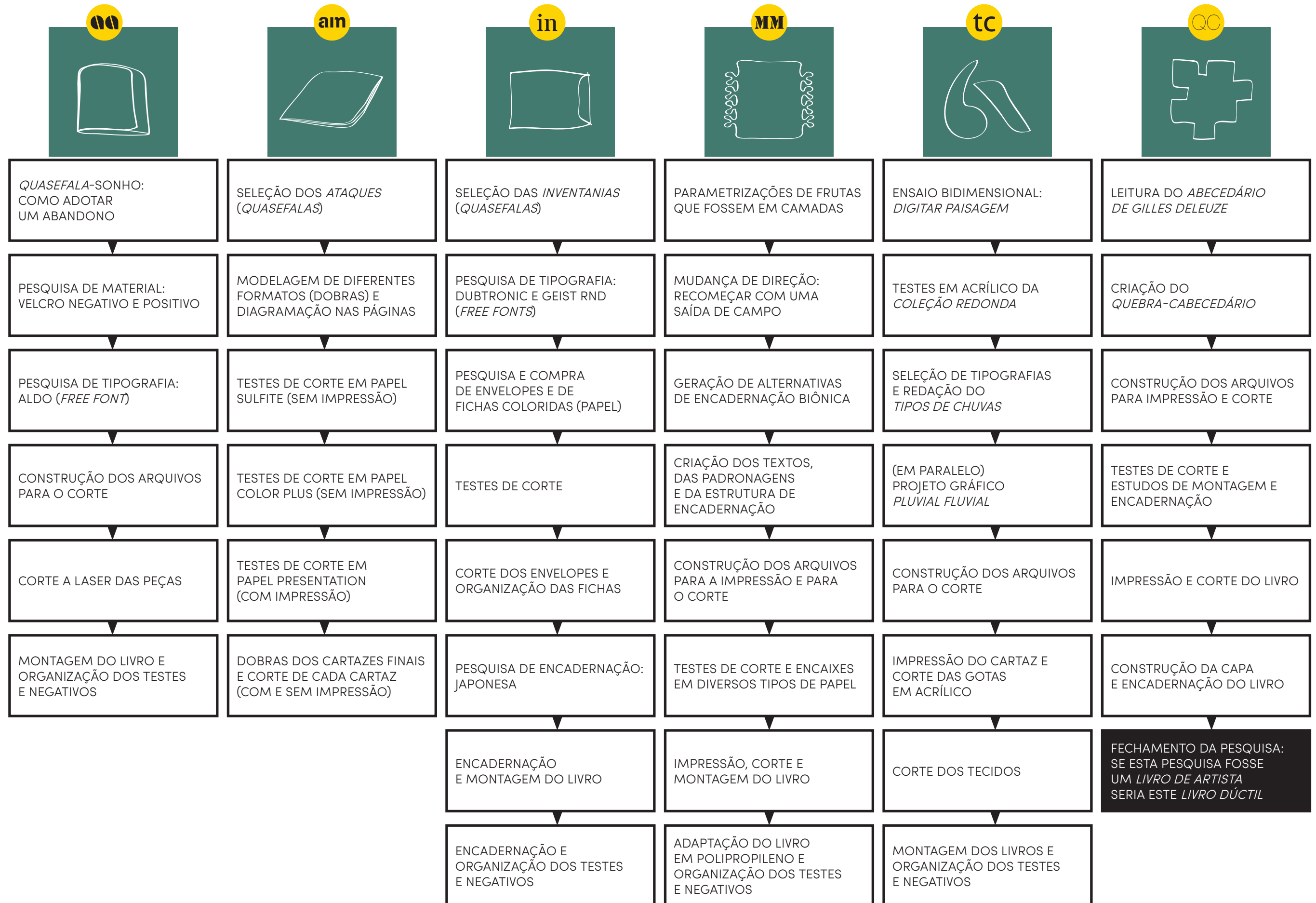


Tabela 6: Microscopia óptica dos materiais dos *livros dúcteis*

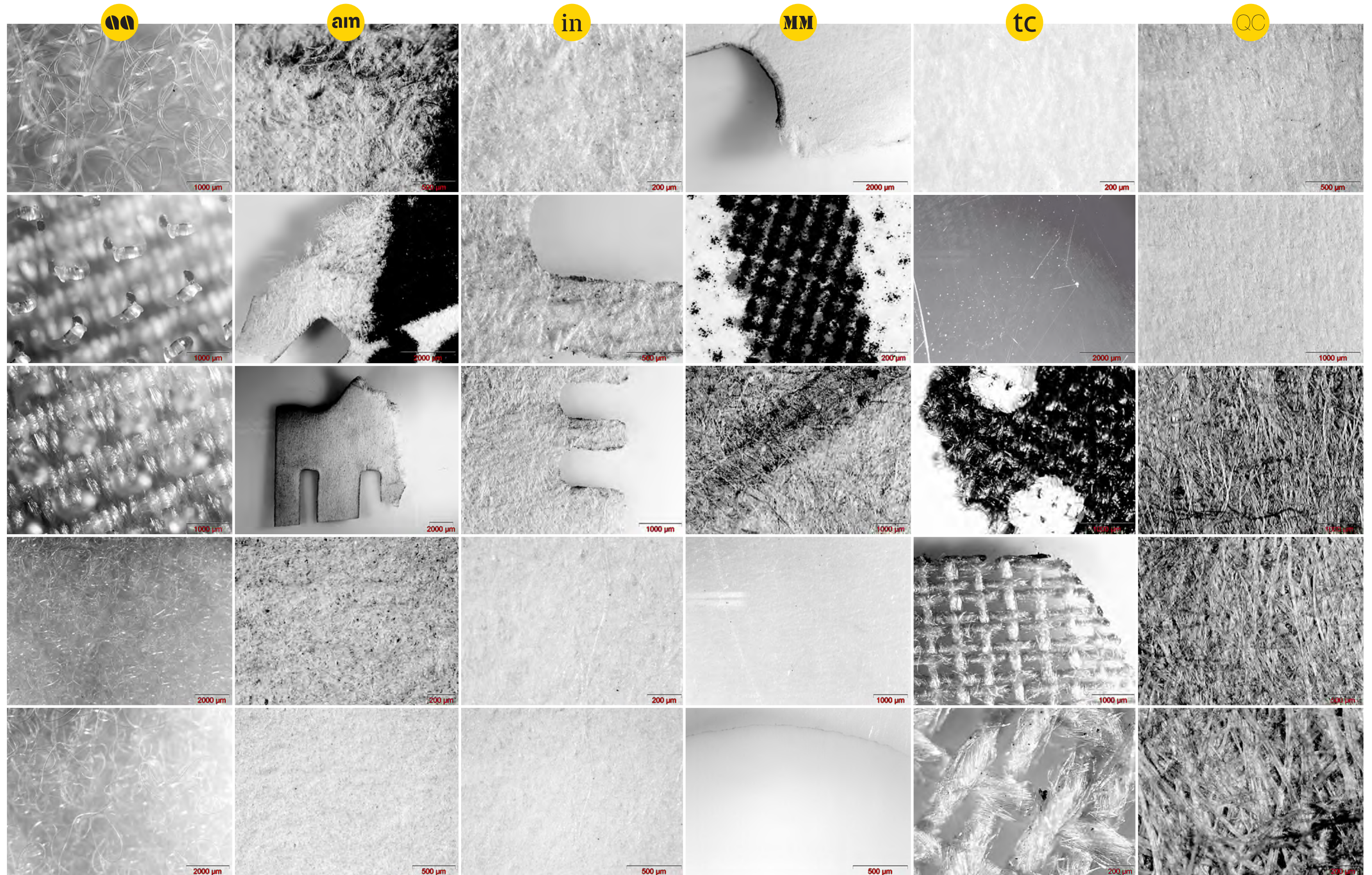


Tabela 7: Microscopia eletrônica de varredura dos materiais do *adotando abandono*, do *inventania* e do *tipos de chuva*


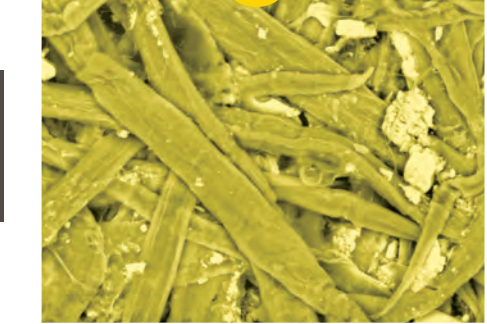

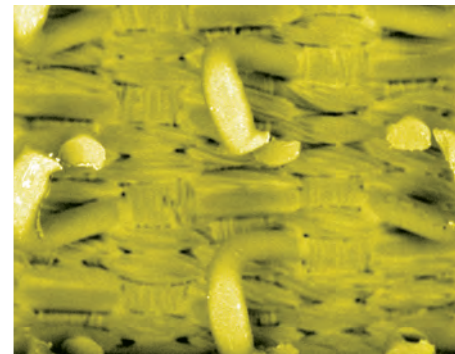
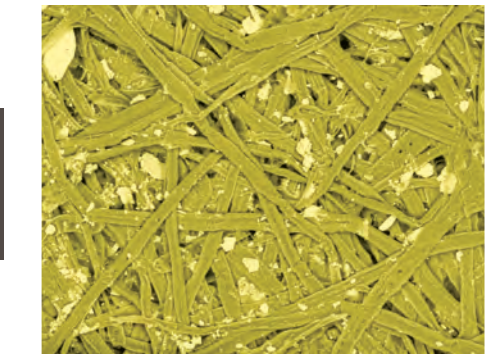
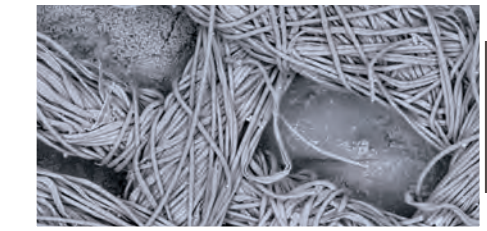
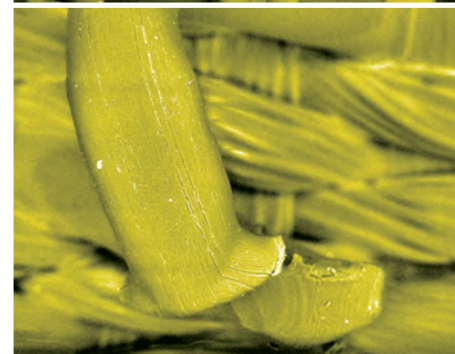
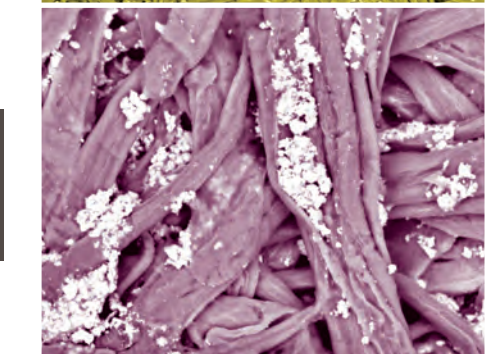

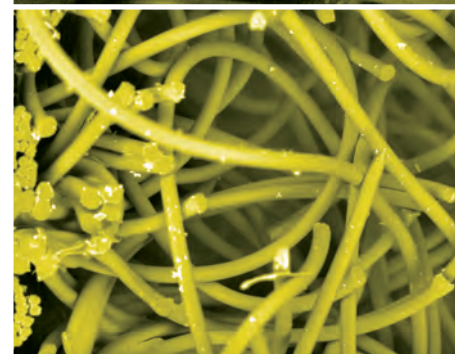
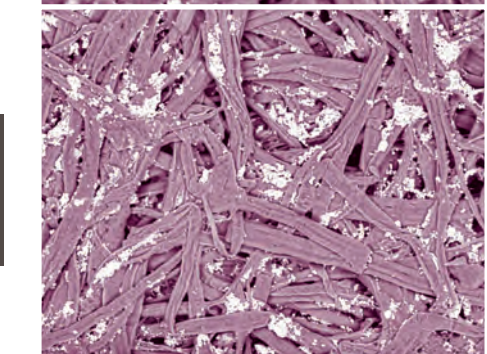

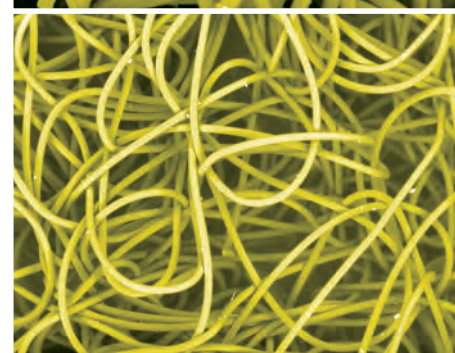





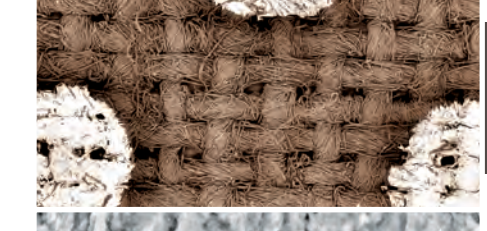
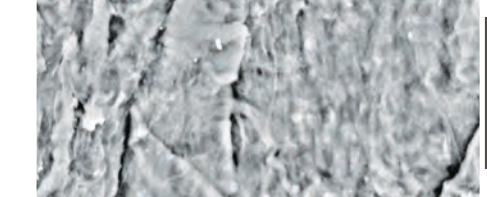
in		in		tc	
	VELCRO SUPERFÍCIE ÁSPERA AMPLIAÇÃO: 80X		ENVELOPE TRADICIONAL AMARELO AMPLIAÇÃO: 1000X		ACRÍLICO AZUL AMPLIAÇÃO: 500X
	VELCRO SUPERFÍCIE ÁSPERA AMPLIAÇÃO: 40X		ENVELOPE TRADICIONAL AMARELO AMPLIAÇÃO: 300X		TECIDO TRICOLINE AZUL CLARO AMPLIAÇÃO: 150X
	VELCRO SUPERFÍCIE ÁSPERA AMPLIAÇÃO: 120X		PAPEL CANSON VIVALDI FICHAS COLORIDAS AMPLIAÇÃO: 1000X		TECIDO TRICOLINE AZUL CLARO AMPLIAÇÃO: 80X
	VELCRO SUPERFÍCIE MACIA AMPLIAÇÃO: 80X		PAPEL CANSON VIVALDI FICHAS COLORIDAS AMPLIAÇÃO: 300X		TECIDO TRICOLINE AZUL CLARO AMPLIAÇÃO: 30X
	VELCRO SUPERFÍCIE MACIA AMPLIAÇÃO: 40X				TECIDO TRICOLINE MARRON DE BOLINHAS AMPLIAÇÃO: 150X
					TECIDO TRICOLINE MARRON DE BOLINHAS AMPLIAÇÃO: 80X
					TECIDO TRICOLINE MARRON DE BOLINHAS AMPLIAÇÃO: 30X
					PAPEL VEGETAL (PROJETO) AMPLIAÇÃO: 1500X

Tabela 8: Microscopia eletrônica de varredura dos materiais do *ataques melindrosos*, do *maracujamelão* e do *quebra-cabedário*

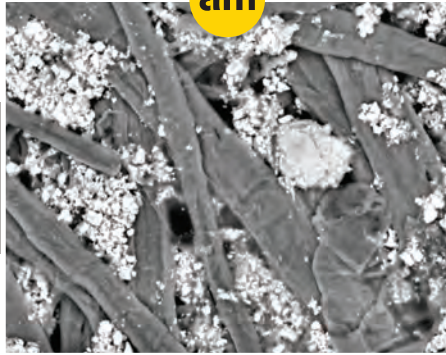
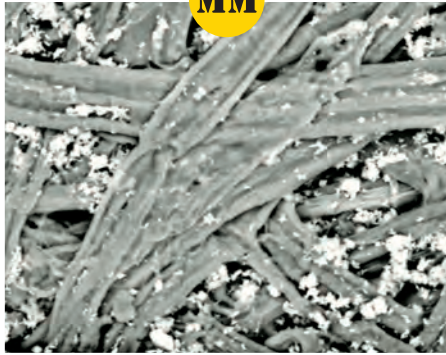

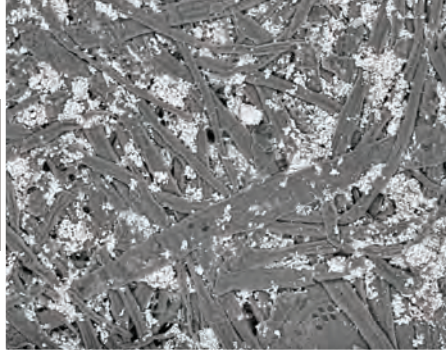
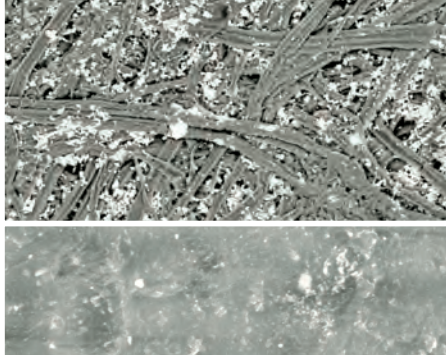

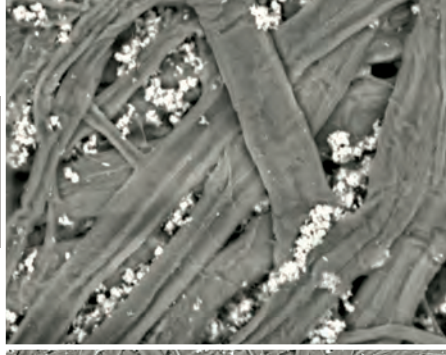
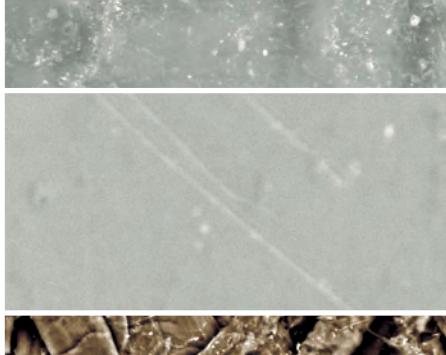

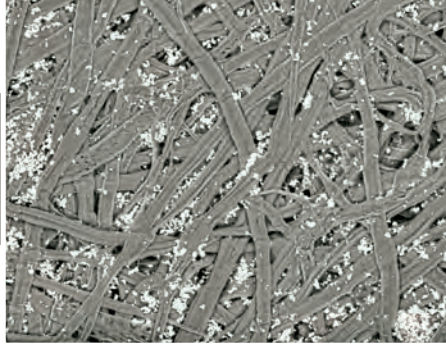
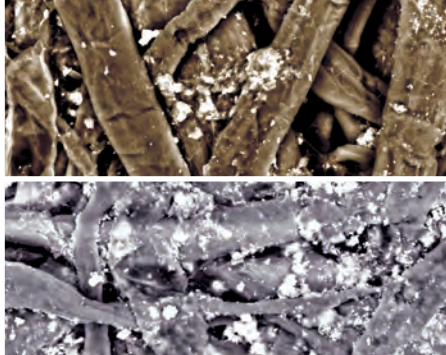

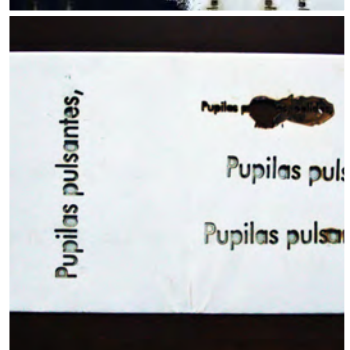
	am	MM	QC
PAPEL CANSON COLOR PLUS SEM IMPRESSÃO AMPLIAÇÃO: 1000X			
PAPEL CANSON COLOR PLUS SEM IMPRESSÃO AMPLIAÇÃO: 300X			
PAPEL SULFITE (TESTE) COM IMPRESSÃO AMPLIAÇÃO: 1000X			
PAPEL SULFITE (TESTE) COM IMPRESSÃO AMPLIAÇÃO: 300X			
		PAPELÃO (TESTE) AMPLIAÇÃO: 1000X	
		PAPEL RECICLADO AMPLIAÇÃO: 1000X	PAPEL SULFITE AMPLIAÇÃO: 300X
		PAPEL CANSON COLOR PLUS AMPLIAÇÃO: 1000X	
		ACRÍLICO (TESTE) AMPLIAÇÃO: 2000X	PAPEL SULFITE AMPLIAÇÃO: 1000X



Figura 98: Processo de construção do livro *adotando abandono*



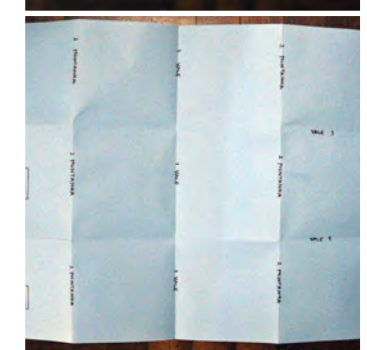
algum que não morre nem vive
sobre trovão
aquele que é ligado de si mesmo
esquecimento à prova de balas

algum que não morre nem vive
sobre trovão
aquele que é ligado de si mesmo
esquecimento à prova de balas

alguém que
trovão so
aquilo que
esquecim

ouvidos
para balan
plango

algum que não
meme nem vive
sobre trovão
aquele que é ligado
de si mesmo
esquecimento
à prova de balas



algum que não morre nem vive
sobre trovão
aquele que é ligado de si mesmo
esquecimento à prova de balas

algum que não morre nem vive
sobre trovão
aquele que é ligado de si mesmo
esquecimento à prova de balas

algum que não morre nem vive
sobre trovão
aquele que é ligado de si mesmo
esquecimento à prova de balas

algum que não morre nem vive
sobre trovão
aquele que é ligado de si mesmo
esquecimento à prova de balas

algum que não morre nem vive
sobre trovão
aquele que é ligado de si mesmo
esquecimento à prova de balas

algum que não morre nem vive
sobre trovão
aquele que é ligado de si mesmo
esquecimento à prova de balas

algum que não morre nem vive
sobre trovão
aquele que é ligado de si mesmo
esquecimento à prova de balas

algum que não morre nem vive
sobre trovão
aquele que é ligado de si mesmo
esquecimento à prova de balas

algum que não morre nem vive
sobre trovão
aquele que é ligado de si mesmo
esquecimento à prova de balas

algum que não morre nem vive
sobre trovão
aquele que é ligado de si mesmo
esquecimento à prova de balas

algum que não morre nem vive
sobre trovão
aquele que é ligado de si mesmo
esquecimento à prova de balas

algum que não morre nem vive
sobre trovão
aquele que é ligado de si mesmo
esquecimento à prova de balas

algum que não morre nem vive
sobre trovão
aquele que é ligado de si mesmo
esquecimento à prova de balas

algum que não morre nem vive
sobre trovão
aquele que é ligado de si mesmo
esquecimento à prova de balas

algum que não morre nem vive
sobre trovão
aquele que é ligado de si mesmo
esquecimento à prova de balas



Figura 99: Processo de construção do livro *ataques melindrosos*

in

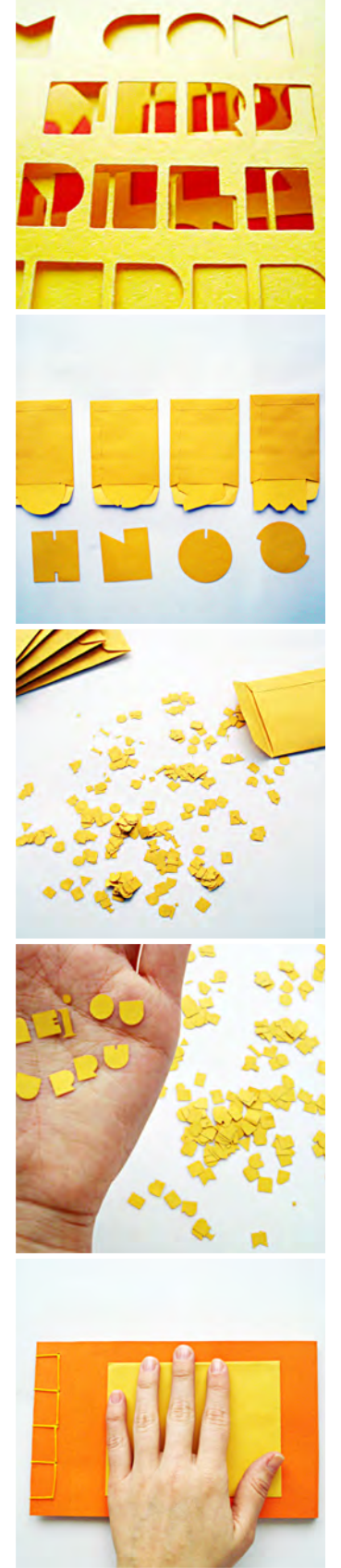
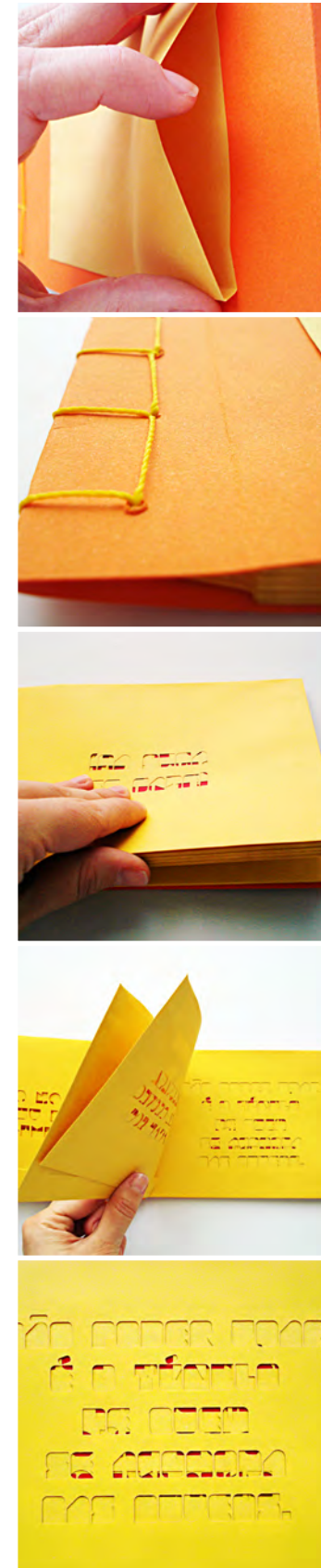
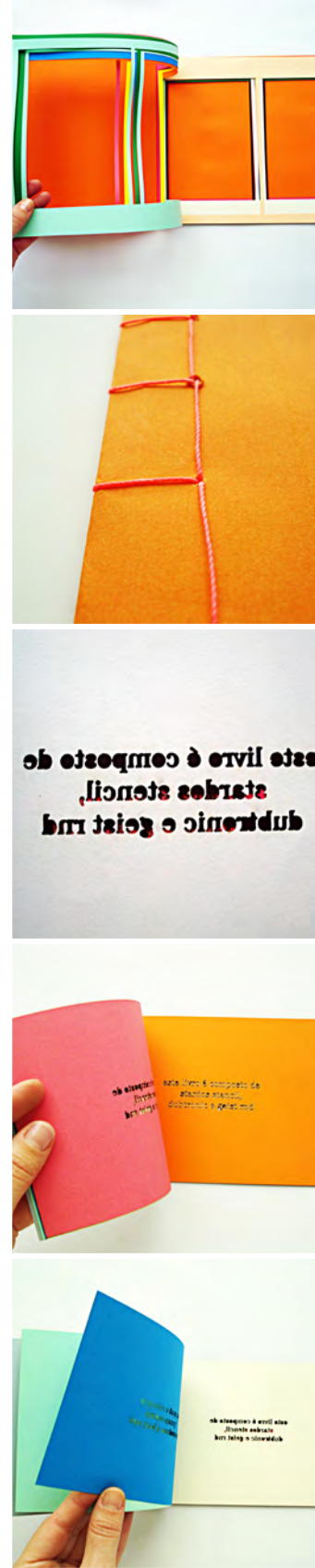
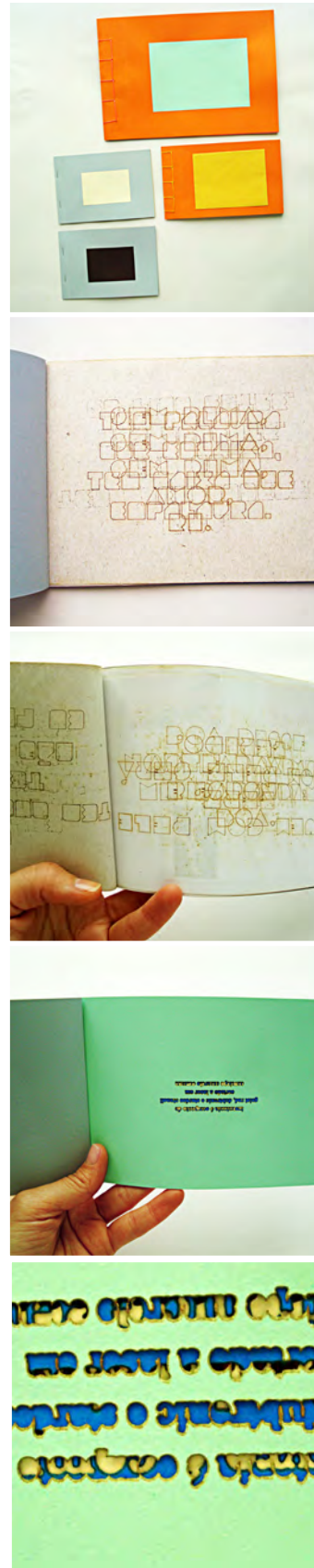
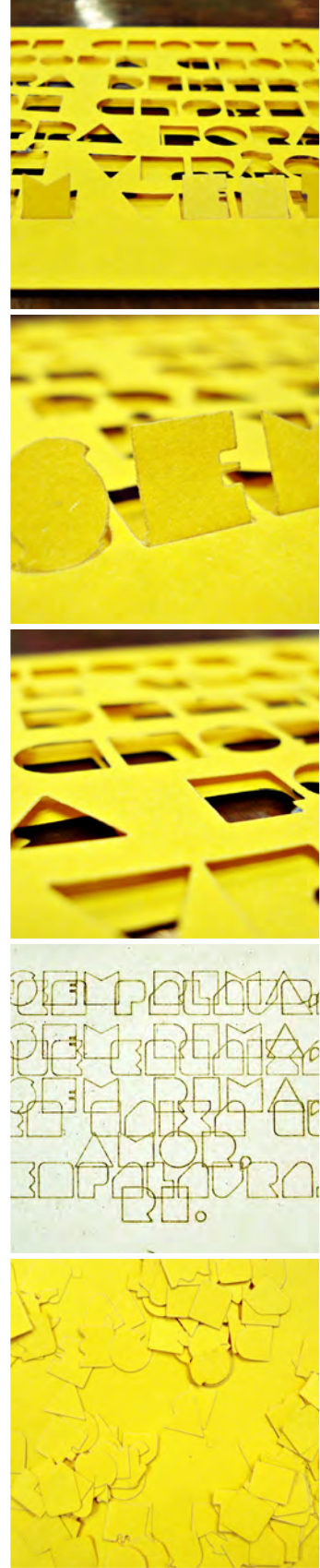
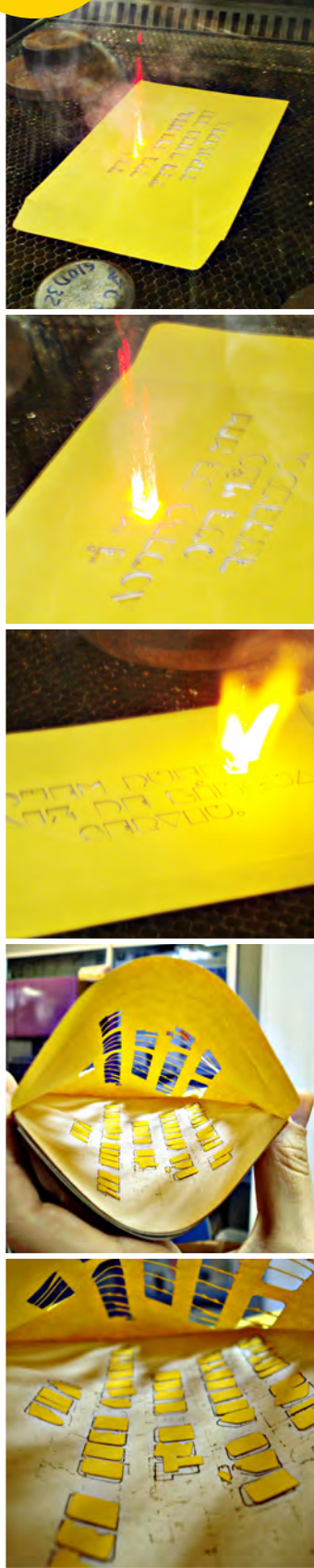


Figura 100: Processo de construção do livro *inventaria*

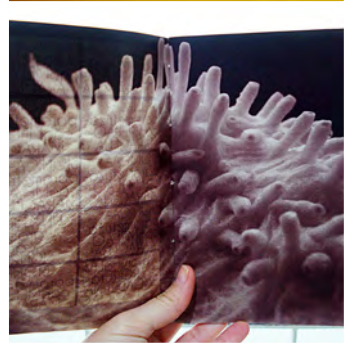
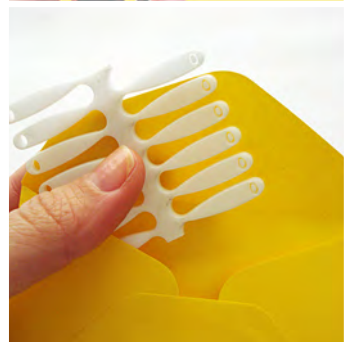
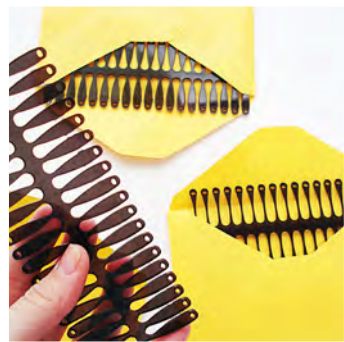
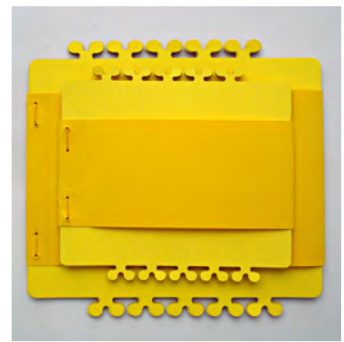
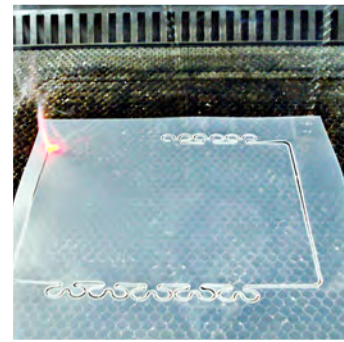
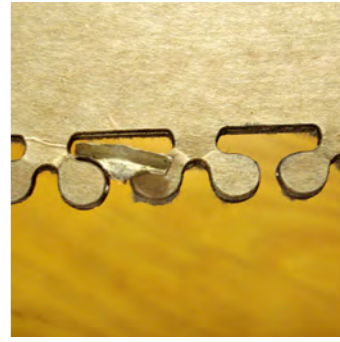
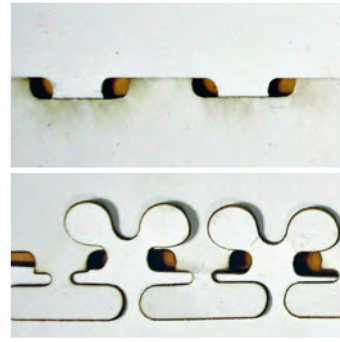
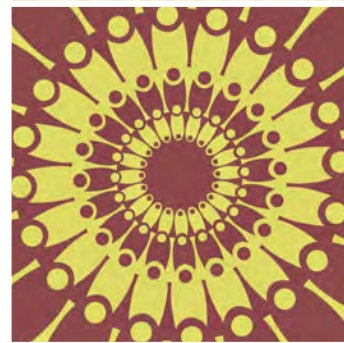
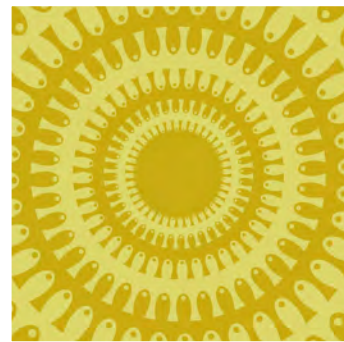
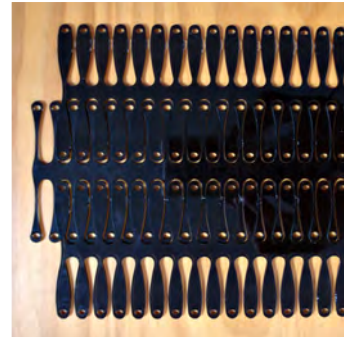
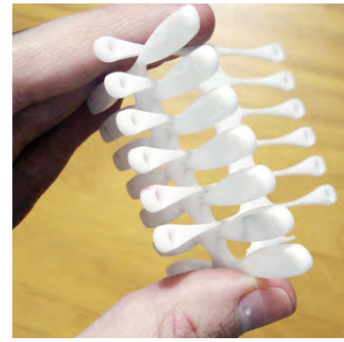
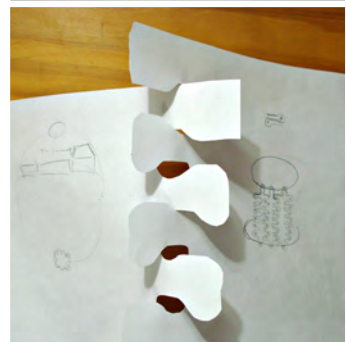
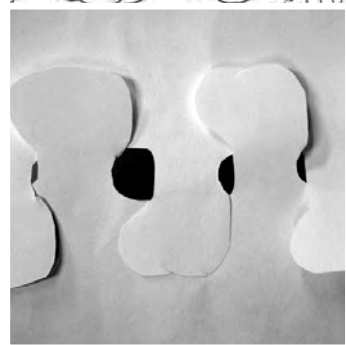
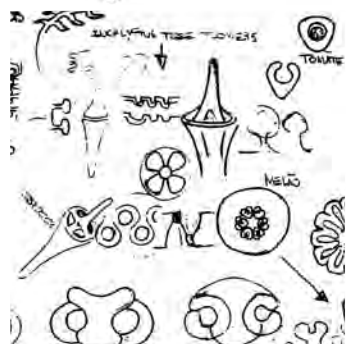
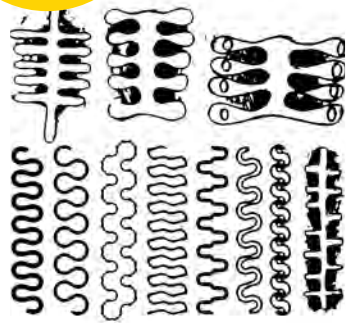


Figura 101: Processo de construção do livro maracujamelão

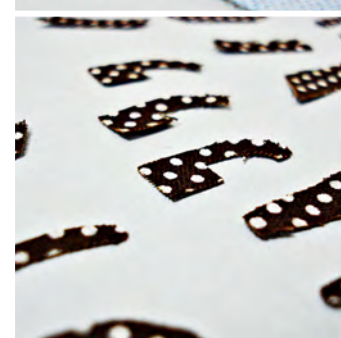
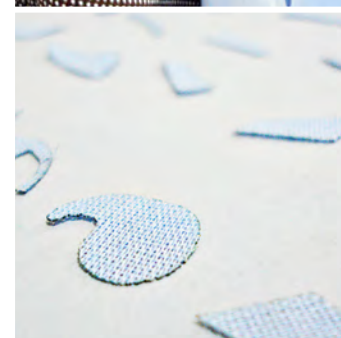
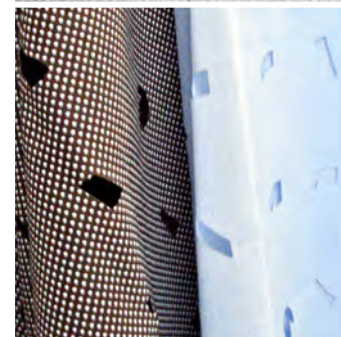
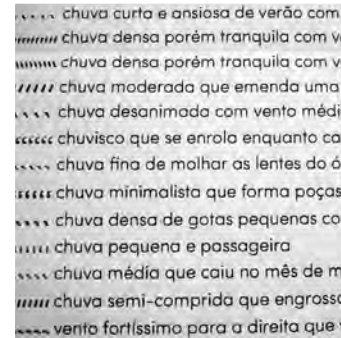
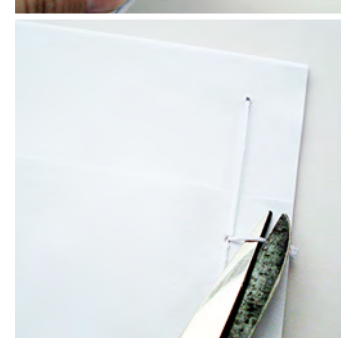
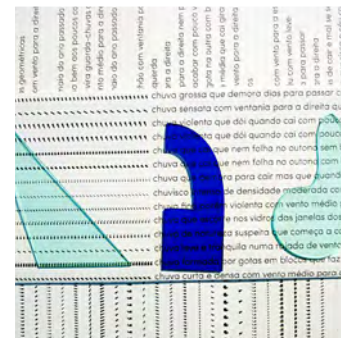
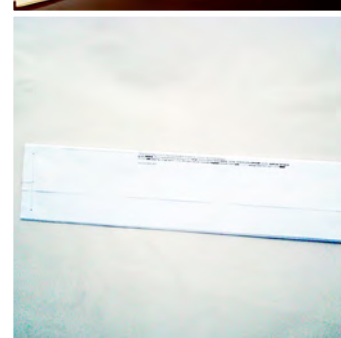
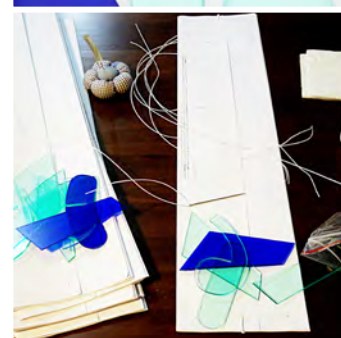
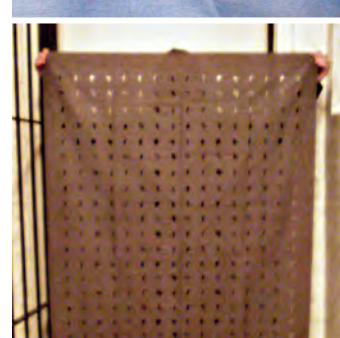
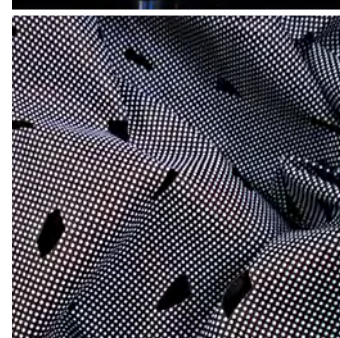
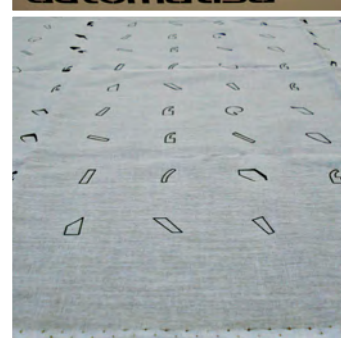
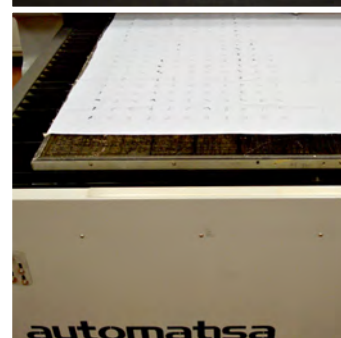
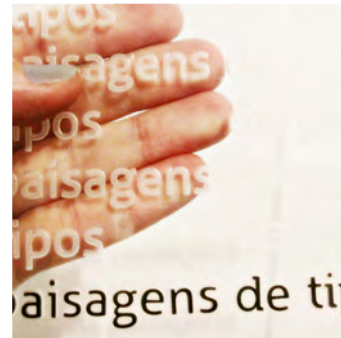
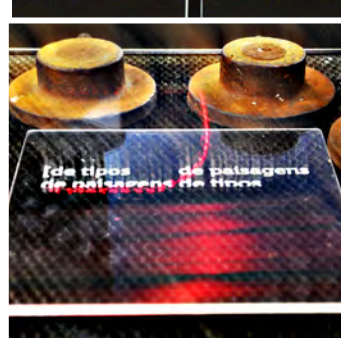
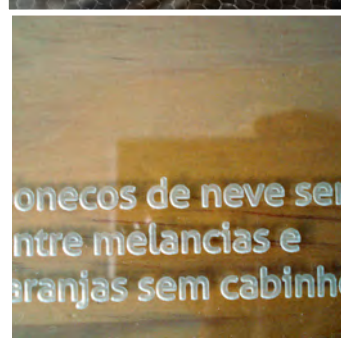
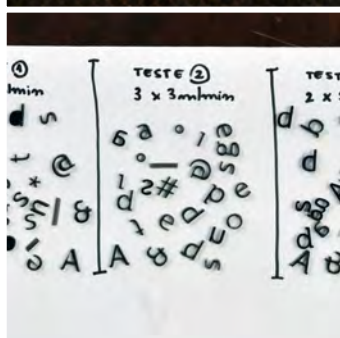
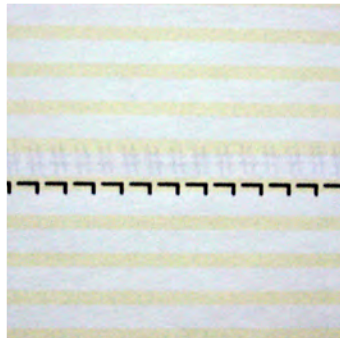
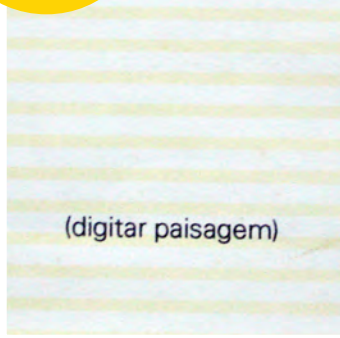


Figura 102: Processo de construção do livro tipos de chuva



Figuras 103 a 111: Envelopes com peças avulsas para destacar, mini-rolos montados aleatoriamente, peças avulsas recortadas e movimentos da tipografia



112



113



114



115

_128

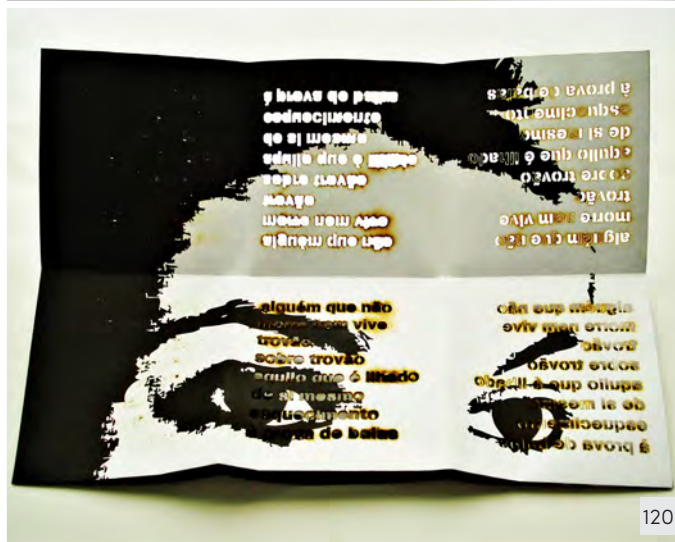
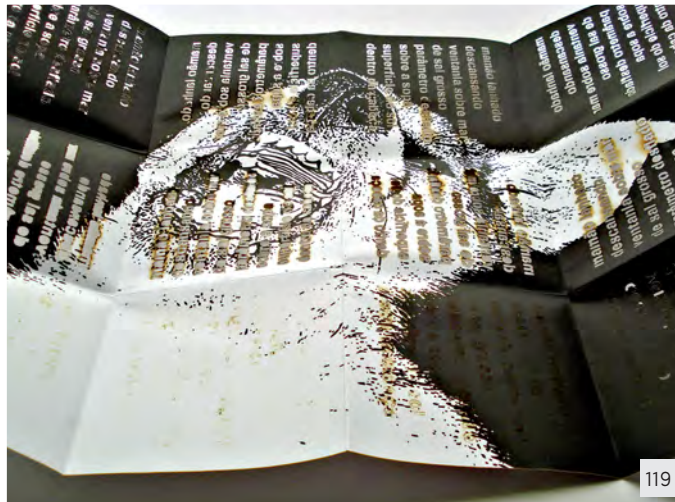


116



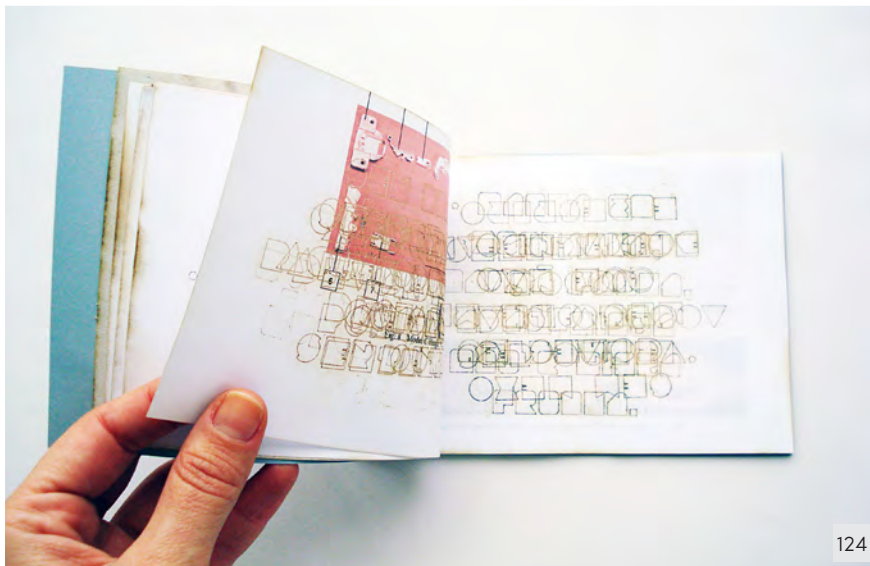
117

Figuras 112 a 117: Cartazes abertos



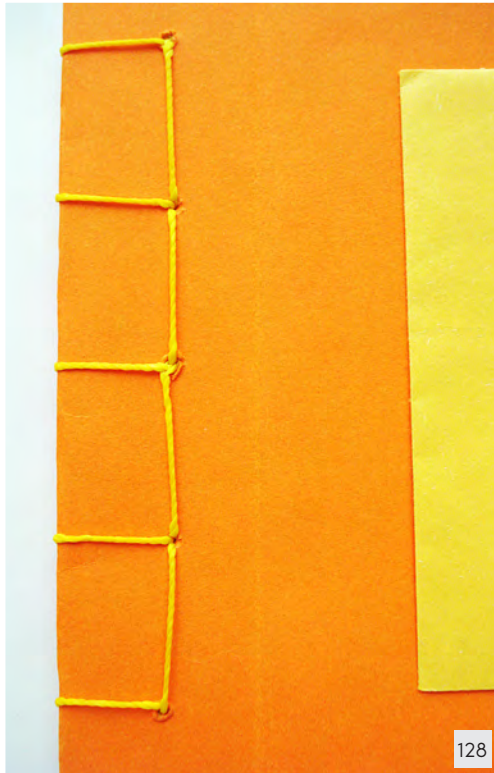
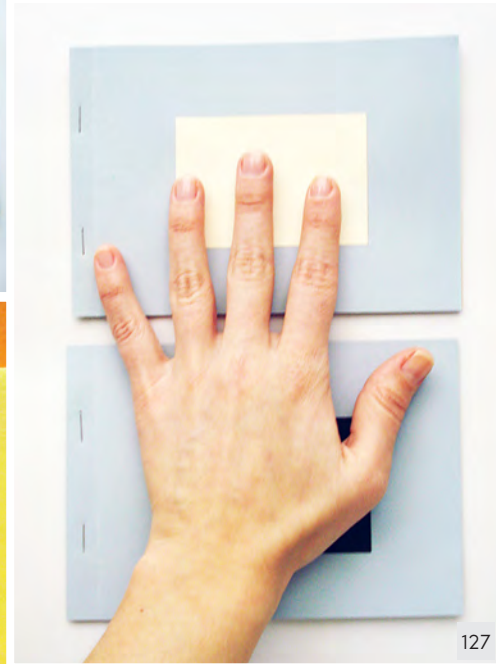
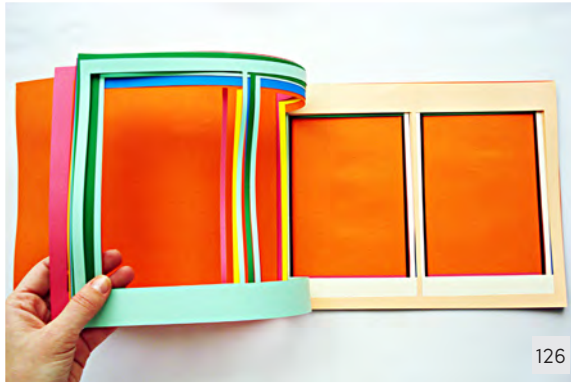
_129

Figuras 118 a 121: Página apenas com marcas do texto e cortes em papel *presentation* com impressão

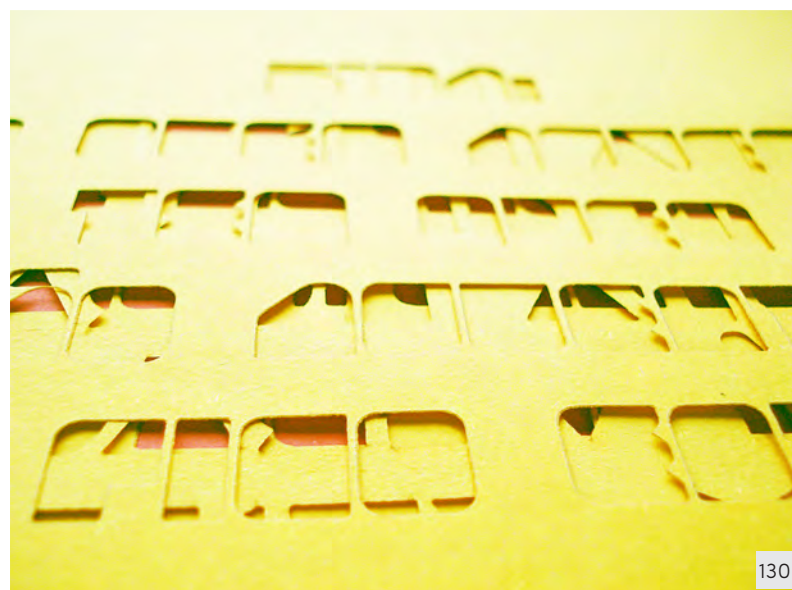


_130

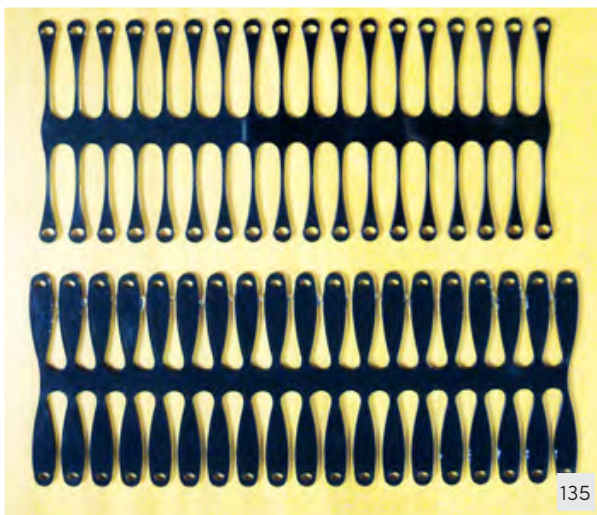
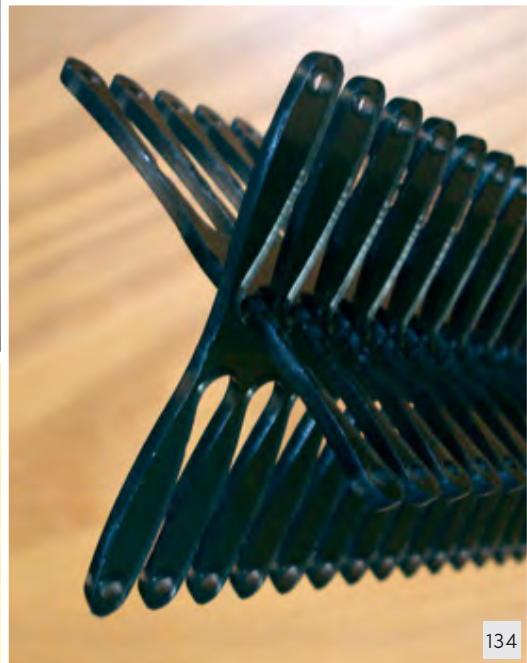
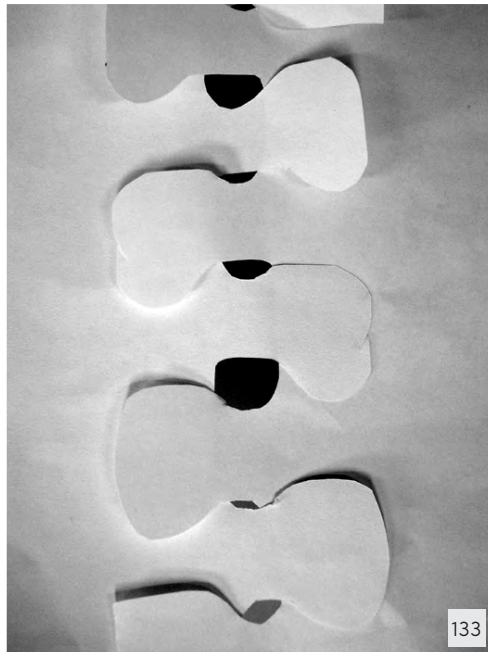
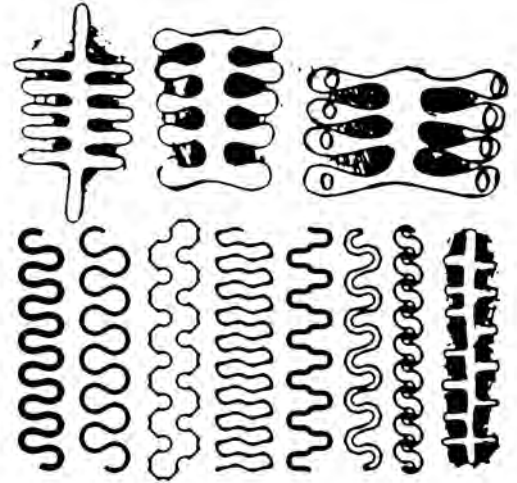
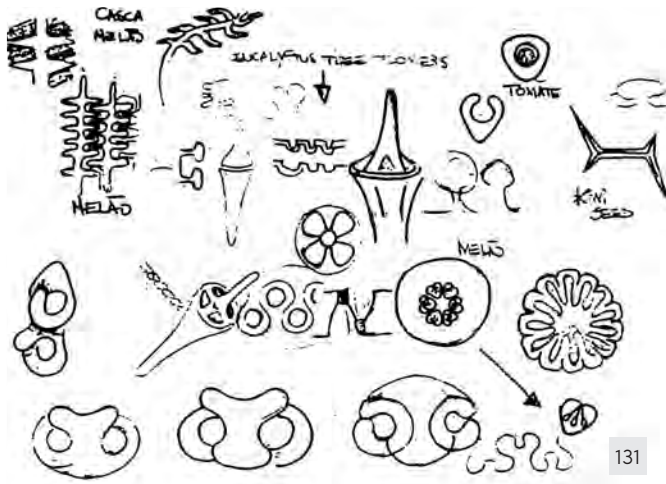
Figuras 122 a 125 Envelope após o corte, desdobramento com as folhas de rascunho e desdobramento com algumas fichas coloridas que não foram utilizadas no livro



_131



Figuras 126 a 130: Desdobramento dos negativos das fichas coloridas, livretos desdobrados com rascunhos e fichas não utilizadas, costura japonesa e duas páginas



Figuras 131 a 135: *Parametrizações e estudos físicos*

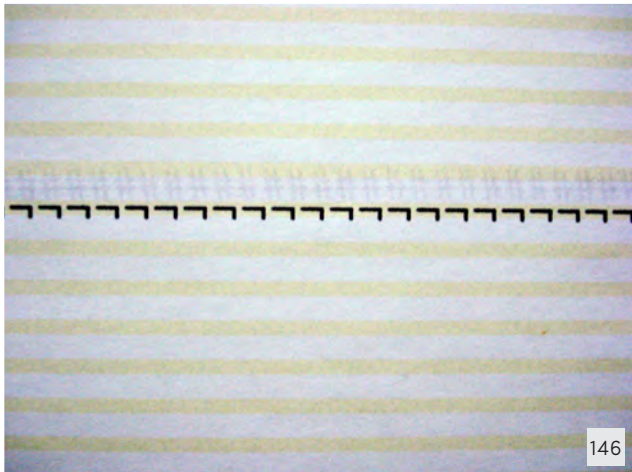
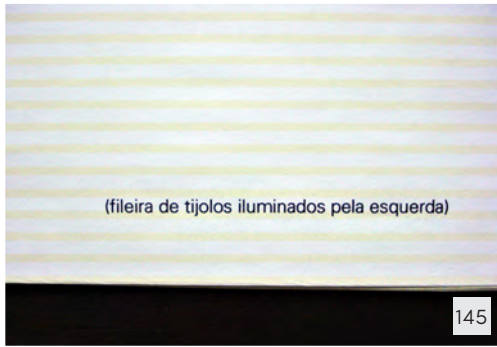
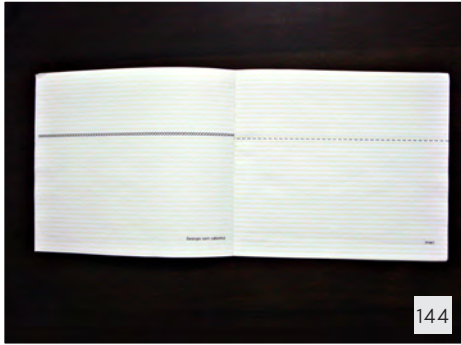
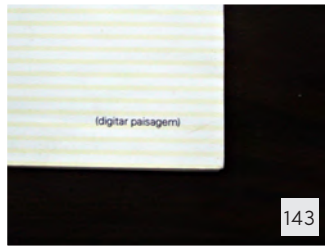


Figuras 136 a 139: Versão em papel *couché* com impressão

_133



Figuras 140 a 142: Versão em polipropileno sem impressão



Figuras 143 a 146: *Digitar paisagem*

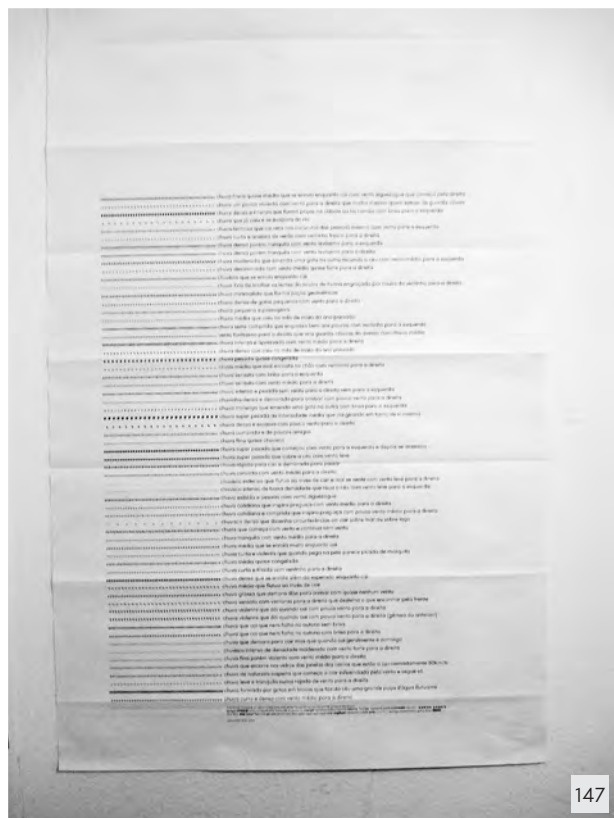
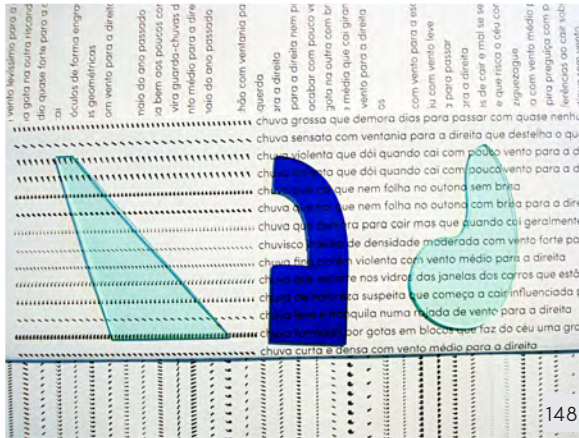
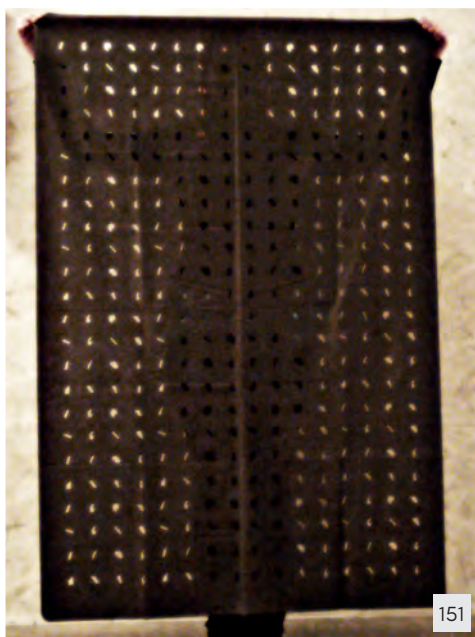


Figura 147: Cartaz aberto



Figuras 148 a 150 Gotas tipográficas de chuva cortadas em acrílico verde e azul



Figuras 151 e 152: Cartazes de tecidos

POSFÁCIO/DE VOLTA À PARTE ZERO

Os acontecimentos são como os cristais, não se transformam e não crescem a não ser pelas bordas, nas bordas. É realmente este o primeiro segredo do gago e do canhoto: não mais penetrar, mas deslizar de tal modo que a antiga // profundidade nada mais seja, reduzida ao sentido inverso da superfície. De tanto deslizar passar-se-á para o outro lado, uma vez que o outro lado não é senão o sentido inverso.

Gilles Deleuze

QUEBRA-CABECEDÁRIO

Antes de tudo, o Zero já estava presente;
depois de tudo, o Zero continuará presente.
(CHERNG, 2001, p. 32)

O *quebra-cabecedário* é o único livro *dúctil* cuja ideia não nasceu com *quasefalas*, mas através delas sem dúvidas, ao pensar a publicação *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, que diz respeito a uma série de entrevistas feita por Claire Parnet ao filósofo, filmada nos anos de 1988 e 1989. No *Abecedário...*, Parnet indicou uma palavra para cada letra do alfabeto, para que Deleuze discorresse a seu propósito, sendo elas: A de Animal; B de Beber; C de Cultura; D de Desejo; E de *Enfance* [Infância]; F de Fidelidade; G de *Gauche* [Esquerda]; H de História da Filosofia; I de Idéia; J de *Joie* [Alegria]; K de Kant; L de Literatura; M de *Maladie* [Doença]; N de Neurologia; O de Ópera; P de Professor; Q de Questão; R de Resistência; S de *Style* [Estilo]; T de Tênis; U de Uno; V de Viagem; W de Wittgenstein; X de Desconhecido; Y de Indizível; e Z de Ziguezague. Contudo, o *quebra-cabecedário* não é um quebra-cabeça comum/um jogo de montar, mas um completo e caótico cruzamento entre esses conceitos desdobrados no *Abecedário...*¹.

A proposta deste *dúctil* não é a de encaixar as páginas e estabelecer um sentido único para o livro, mas, ao invés disso, misturar todo o texto, com o desvio formal que lhe foi empregado. Para isso, foram impressas 100 peças/páginas e encadernadas, seguindo um “fluxo quebrado” de leitura entre uma página e outra (Figuras 153 a 160, pp. 140-142). Vale especificar que foram feitos testes de corte e a melhor velocidade para o papel sulfite 180g/m² foi de uma passada de 8m/min na potência de 60w (100%), sendo cortadas uma folha de cada vez.

Por que o *quebra-cabecedário* está descrito separadamente dos outros *dúcteis*? Não é por causa da aparente falta de *quasefalas*, já que esse modo de escrita está implícito na não escrita desse *dúctil*, que teve como ideia fundamental o *Abecedário...* de Deleuze, mas desdobrou-se por apresentar o processo desta pesquisa em si. Isto é, o processo de construção da pesquisa se fez de um mesmo “fluxo quebrado”, tanto de leitura quanto de escrita: o ponto amarelo da Figura 161 (p. 143), onde se concentram todos os conceitos em movimento e sobreposição. Esse ponto amarelo, no entanto, desdobrou-se em duas emergências básicas: o *quebra-cabecedário* (QC) da pesquisa e os cinco demais *livros dúcteis* (AA, AM, IN, MM, TC). A Figura 162 (p. 144) amplia o ponto amarelo anterior e apresenta como é possível estar acontecendo o encontro de tudo com tudo (com os livros e suas memórias), sendo que a pesquisa se fez desse caos de relações, num processo intuitivo, de livres potências, onde o ato de pesquisar tornou-se apenas uma mediação entre conceitos, ideias (entre falas e *quasefalas*) e matérias. Não importando mais quem ou o que fala, mas a força do *quase*, que permanece em movimento, estourando as palavras e os livros.

¹ Este livro foi pensado durante a disciplina “Tempo e Subjetividade em Palavras-Cruzadas”, ministrada pela Prof^a Tania Mara Galli Fonseca no PGPSI/UFRGS em 2012-1, que teve como proposta justamente uma proliferação e cruzamento de sentidos a partir das palavras que constam no *Abecedário de Gilles Deleuze*.

Somou-se, portanto, com a produção *dúctil*, um projeto de *quebra-cabecedário* com todo o texto desta pesquisa, pois se ela fosse um *livro de artista*, seria certamente incerta, exatamente inexata, afirmativa-negativa, excesso de *entres*, esvaziada de falas, conectada ao que tende a não se conectar, que numa primeira percepção parece não ter afinidade. Vale colocar ainda que o *quebra-cabecedário* não foi pensado para ser lido, tampouco entendido, mas enquanto passa-tempo, seria a união do passado da pesquisa com o que é resultado/futuro, seu processo num único tempo, numa única captura, numa única página.

Tedesco aponta dois sentidos para o termo produção. A autora coloca que a produção pode ser entendida tanto como repetição, redundância de sentido, reprodução, sendo que nesse caso o efeito não diverge da direção instaurada no processo:

Vemos aí funcionarem redundâncias, reverberações entre similaridades, concordâncias de sentido, enfim práticas de dizibilidade que, articuladas a práticas não discursivas ou de visibilidade, tendem na direção de um destino comum: a construção de contornos que permitirão falar e ver determinados objetos no mundo. Tal como numa fábrica, esta modalidade de produção prima pela realização de cópias, orienta-se pela qualidade da produção, ou melhor, pela qualidade da reprodução. Vigoram aí as produções serializantes, homogeneizantes. (TEDESCO, 2012, p. 26)

Assim como existem momentos em que o processo de produção pode seguir direções inusitadas, segundo Tedesco “instala-se como uma bizarra modalidade de produção, na qual o processo volta-se sobre si mesmo, e numa estratégia de diferenciação, impõe direções inesperadas às suas próprias linhas de produção”. Acredita-se que foi um pouco desse contexto que assimilou o *quebra-cabecedário* da pesquisa, pois ele apenas tomaria forma de *livro-dúctil* quando alcançado esse sentido. “Neste caso, é o próprio processo que é fabricado. O processo ocupa o lugar de produto. Ou melhor, processo e produto são, agora, indiscerníveis” (TEDESCO, 2012, p. 26).

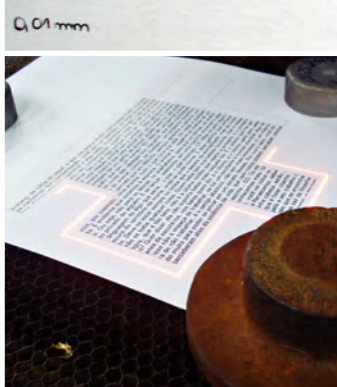
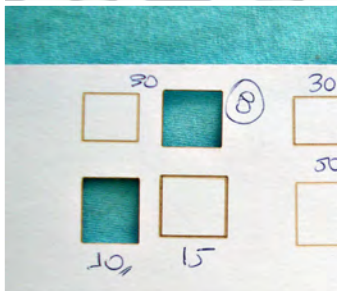
O que nos interessa dizer é que os limites sempre guardam certa indefinição e impedem o fechamento das formas-conceito ou formas-signo. É justamente nas zonas intersticiais que o signo encontra seu limite, ou seja, na fronteira encontra-se o infinito, no qual as demarcações claras não existem e o signo passa então a ser afetado pela dimensão de matéria não-linguística da linguagem. (TEDESCO, 2012, pp. 27-28)

“Na fronteira encontra-se o infinito”, uma vez que nessa fronteira, colam-se todos os possíveis e impossíveis, ao terminar o limite da página (QC) e continuar na linha abaixo, perde-se tudo e ganha-se tudo, pois a linha que segue o racicínio desta pesquisa, sempre foi muito fora da meada ou então perdida na meada, linha embaraçada e embaraçosa, linha que forma um plano com muitas outras linhas, linha que só existe na medida em que é espessa, somada de outras matérias e conexões. Linha que forma *ponte movente* entre territórios...



L'ABÉCÉDAIRE DE GILLES DELEUZE

AVEC CLAIRE PARNET
PRODUIT ET RÉALISÉ PAR PIERRE-ANDRÉ BOUTANG



me as coisas sem um e
estador. Vemos isso em
esentado, falar, acho q
so, a escrita limpa, a f
os surtos. A primeira
as, elas, ficamos de
nho a impressão que p
rdá, se não digo: havia
tudo isso. Temos encon
lo. A Liberdade foi um
upam os períodos pobres. Eles são mais mal
há trinta anos, e ele só passou agora. CP: La
s, crescer em um deserto, é terrível, atrav
sura desapareceram, e ninguém se deu cont
lia do que desapareceu. Se os novos Becket
sassem sobre sua cabeça? GD: O que define
s pode escrever, pois a escrita é vista como
o mercado negro, etc.
de novo, um período ric
CP: "Com Félix Quarte
as que as pessoas antes
são. Não é complicado. N
e ela vai organizar o desi
... CP: De uma mulher,
lgo passava entre os d
o trabalho entre russos e

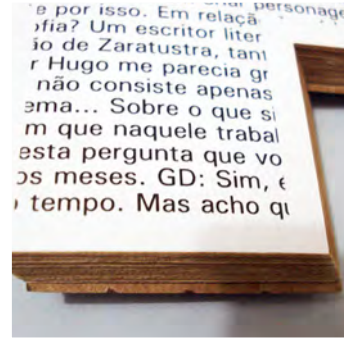
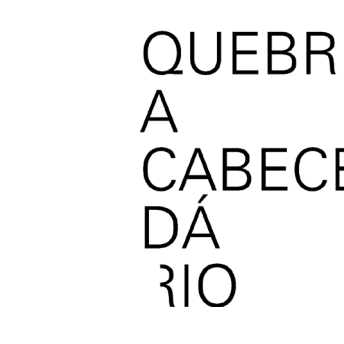
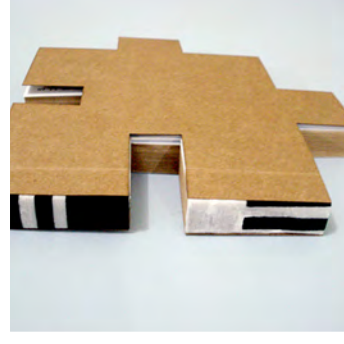
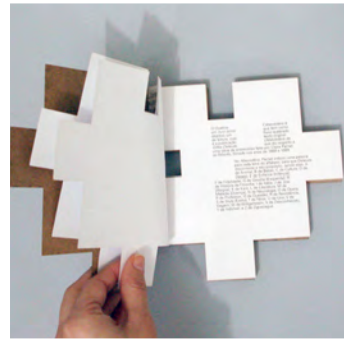
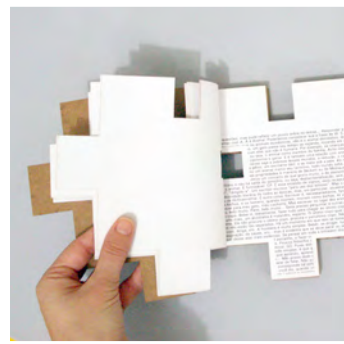
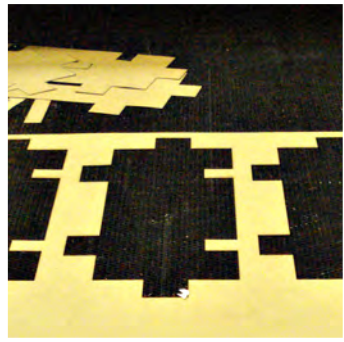
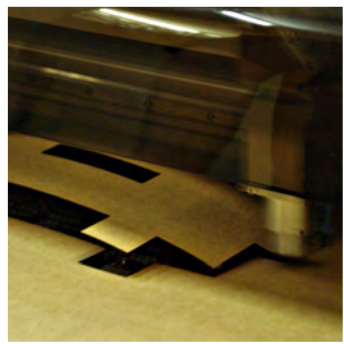
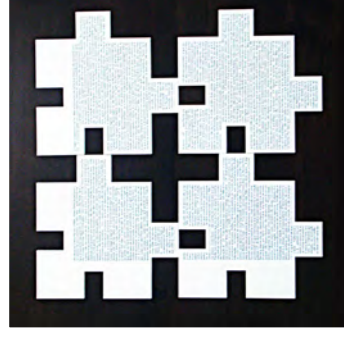
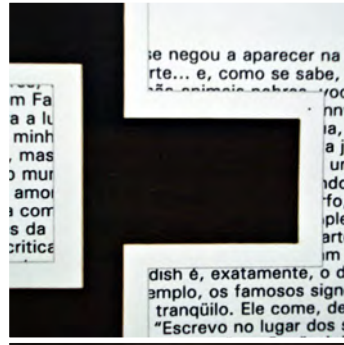
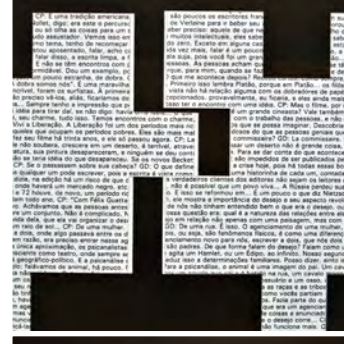
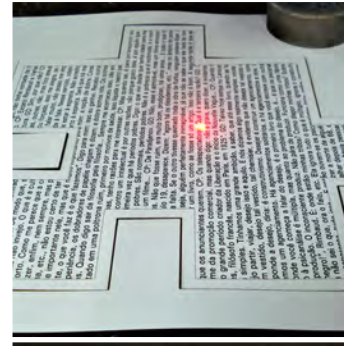
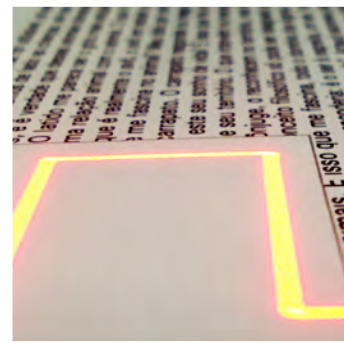
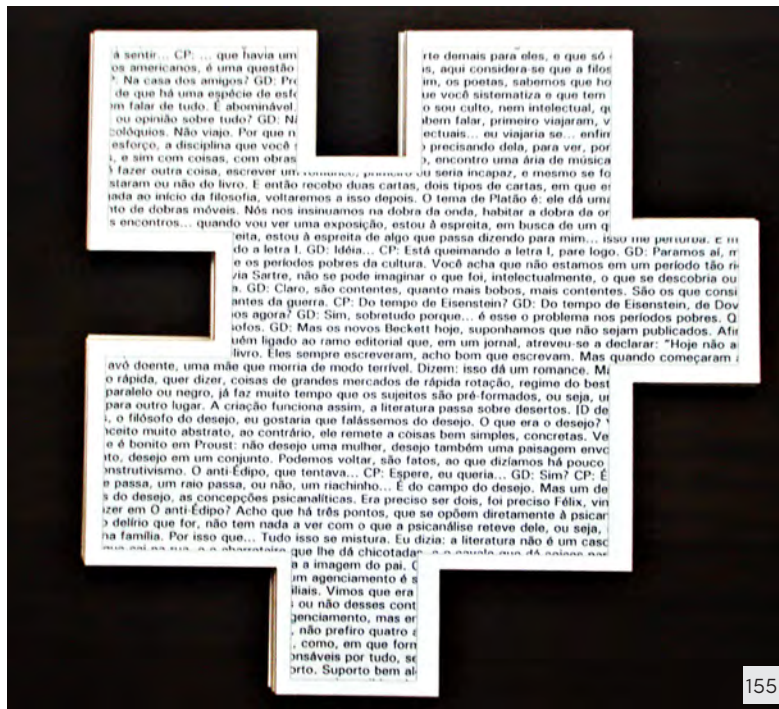
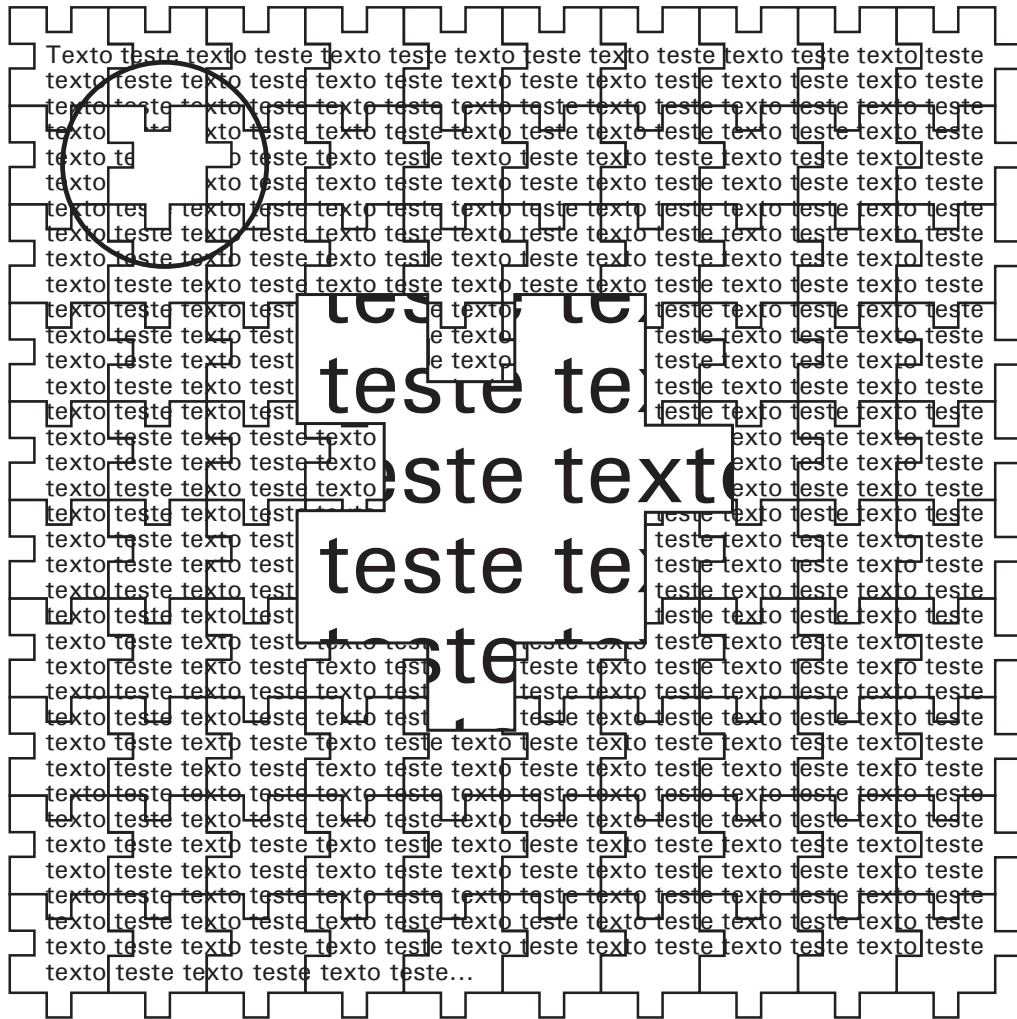
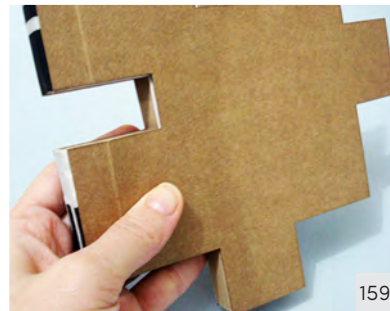
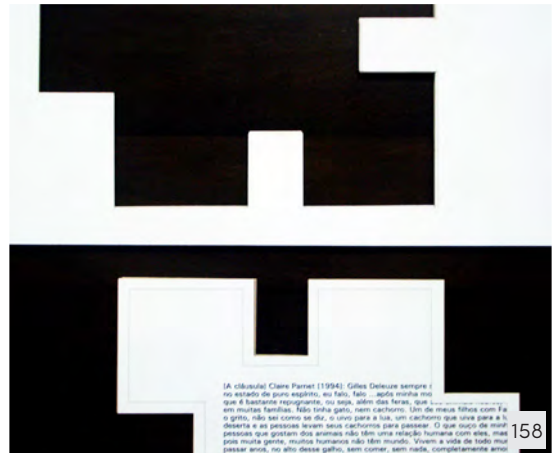


Figura 153: Processo de construção do livro *quebra-cabecedário*



Figuras 154 e 155: "Fluxo quebrado" de leitura



_142

Figuras 156 e 160: Páginas avulsas e encadernadas

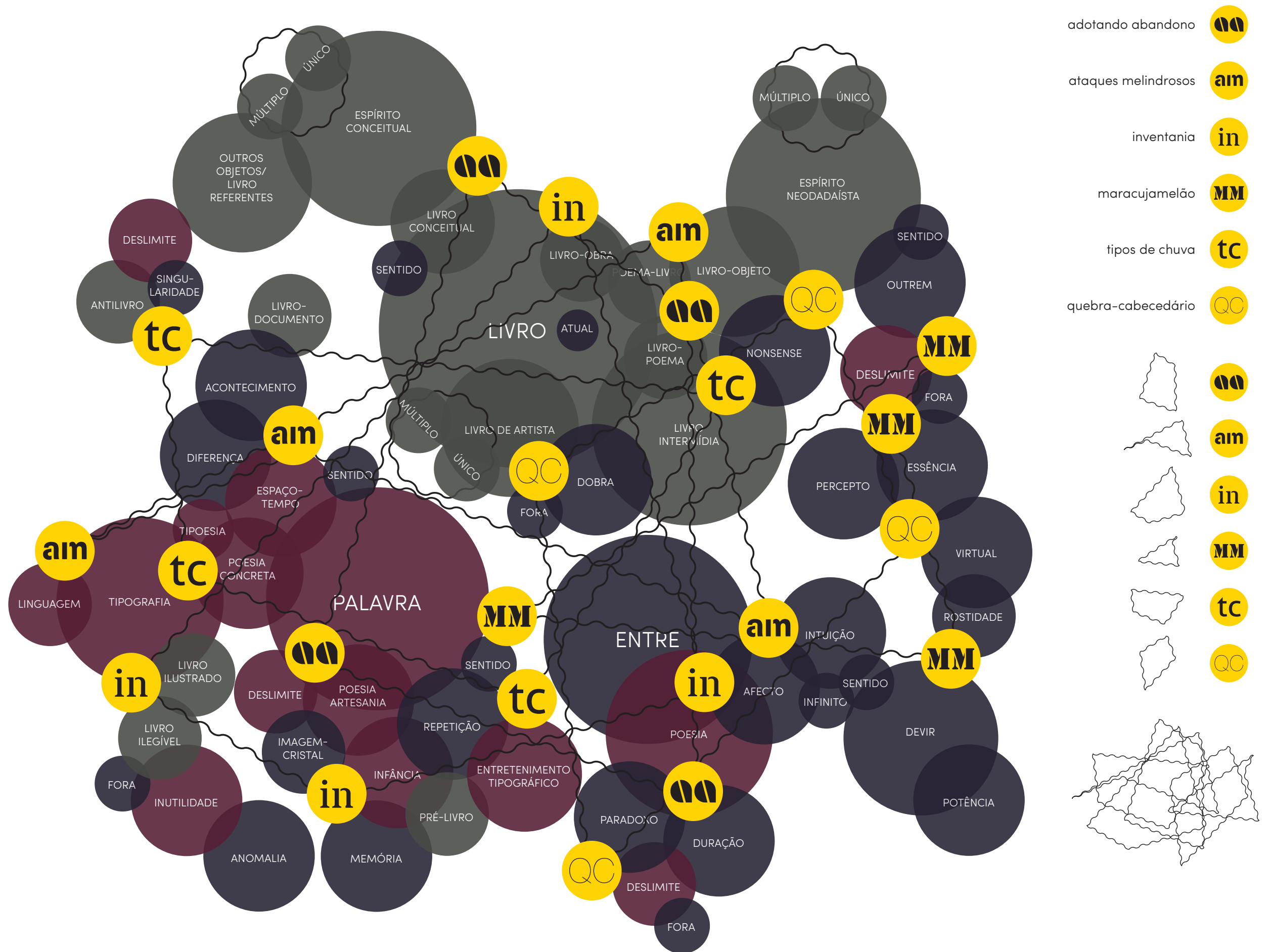


Figura 162: Mapa de conceitos - parte três

CONSIDERAÇÕES FINAIS

FALA PELA MATÉRIA/QUASE PELO CORTE

Grau de potência, afeto, experimentação; o que convém e o que compõe um corpo; o que aumenta ou diminui uma potência de agir. Selecionar encontros, de tal maneira a se manter em movimento constante com relação aos próprios pensamentos. Negar a si mesmo. Fazer transbordar, alcançando a borda, transgredindo-a. Equilibrar-se no meio-fio, realizando uma caminhada pendendo aos dois lados ao mesmo tempo; dobrar a moeda, respirar, desdobrar a moeda... Tomou-se por hábito estar de costas para a ventania, com as falas soltas, segurando diversos objetos que tendem a se espalhar num desvio do dia. Pelo ar, no meio da rua, entre o trânsito cotidiano dos automóveis. Espalhar as coisas que se tem nas mãos por ativar um agenciamento de múltiplas impressões. Incorporar facetas técnicas, pragmáticas, enquanto os meios descansam ao absorvê-las. Produzir através do que se pode, quando se pode, por onde se pode, até conquistar os devidos encontros. Arriscar-se mesmo quando pode não haver perigo: eis uma recorrente conclusão. Assumir os pensamentos suspensos e trabalhá-los com as potências do *fora*. Torná-las internas. Fazer pulsar a loucura das coisas. Ressoar projetos num necessário *desdesign*.

O desafio geral dessa pesquisa foi concatenar o design, o *livro de artista*, a *poesia concreta*, a *tipoesia* e a *filosofia da diferença*, nos quais se percebe um impulso de relações intensificáveis. Para isso, três grandes ações, embora fosse previsto que elas se misturassem, movimentaram o processo em ocasiões específicas, sendo elas: *convergir*, *submergir* e *emergir*. Essas etapas mantiveram o processo ativo, considerando suas definições:¹

- a) Para *convergir* - "1. Tender para o mesmo ponto, 2. [Figurado] Concorrer, tender para o mesmo fim";
- b) Para *submergir* - "1. Meter debaixo da água, 2. Afundar, engolir, tragar, 3. Destruir, arruinar completamente, sumir, abismar, 4. [Figurado] Submergir na dor, 5. Ir para o fundo; ocultar-se na água";
- c) Para *emergir* - "1. Sair de onde estava mergulhado, 2. Despontar, elevar-se, como se saísse das águas, 3. Assomar, manifestar-se, 4. Acontecer; ocorrer; resultar, 5. [Física] Sair (de um meio depois de o ter atravessado)".

Com isso, "constituir campos de possibilidades", de acordo Estela Scheinvar (*in* FONSECA *et al*, 2012, p. 196) sobre *produzir* na pesquisa, uma vez que "produzir é afetar: propiciar um sentimento, criar um objeto, construir um desejo, fazer um movimento [...]". Assim, a ciência deve ser atribuída por meio das relações entre os conceitos, do diálogo entre os objetos estudados e construídos, e das conexões e reflexões à que se foi sujeito, entre a ordem e a desordem. Sendo a ordem, para Edgar Morin (2005, p. 207), desde os fenômenos da natureza, sua determinação, coação e causalidade, até a coerência, dedução, indução e previsão (bom senso e senso comum). E a de-

¹ Disponíveis em: <<http://www.priberam.pt>>.

sordem, irregularidades, inconstâncias, instabilidade, agitações, dispersões, colisões, acidentes (singularidades, *nonsense*, *fora*). A desordem é o barulho que parasita a informação e a comunicação, segundo o teórico (MORIN, 2005, pp. 209-210). Ou seja, é exatamente o que não é comum, pode ser dita habitada por grãos de diferenciação, por caminhos fora dos trilhos, numa formação de trilhas cruzadas, caminhos que ainda não foram pisoteados, folhas que ainda não foram amassadas, discursos que ainda não foram realizados. No entanto, a ordem e a desordem convivem, e assim como o tempo presente, muro rígido e largo, encosta-se sempre no passado e no futuro, territórios embaçados. Por exemplo:

Na escala macrofísica, uma explosão de estrelas é determinada pelas condições que a provocam, mas, para ela própria, constitui um acidente, uma deflagração, uma desintegração, agitação, dispersão, e, portanto, desordem. A formação do átomo de carbono numa estrela é alguma coisa bastante aleatória porque é preciso que três núcleos de hélio se encontrem e se unam ao mesmo tempo. Porém, uma vez que eles consigam se unir, sempre surge a mesma constituição do átomo de carbono. Assim, o mesmo acontecimento, sob um aspecto, é aleatório e, sob outro, determinado. (MORIN, 2005, p. 214-215)

O pensamento científico, continua o autor, dá-se justamente por essas combinações, esse diálogo incessante entre ordem e desordem. Morin expõe que essa relação constitui a própria complexidade, sendo *Complexus* aquilo que é “tecido” junto. Com isso, ordem, desordem, acaso e necessidade fazem parte da mesma trama, de um mesmo plano. Não há ordem nem desordem absolutas. No entanto, “aquilo que tece o mundo não pode ser dito nem concebido”:

Os microfísicos descobriram um vazio conceitual inaudito onde acreditávamos encontrar a substância fundamental e a espessura da materialidade. Então, alguns acreditaram ver nesse vazio a realidade absoluta segundo a visão do Tao, onde, de algum modo, o Vazio se transforma na própria plenitude. (MORIN, 2005, p. 223)

Quanto a ordem da pesquisa, definiu-se para sua formação, alguns pacotes pontuais e gerais de trabalho e suas respectivas diretrizes: projeto de dissertação (classificar o estudo, delimitar tema e identificar problema, construir hipóteses e variáveis, descrever objetivos e desenvolver justificativa, descrever método e estruturar cronograma); análise do problema (detalhar as etapas do projeto e iniciar o desenvolvimento do contexto teórico); levantamento de fontes (investigar bibliografia sobre os conceitos, identificar relações e desenvolver mapas mentais); imersão nos conceitos (iniciar os estudos de casos, idealizar produtos e desenvolver alternativas); qualificação (estruturar relatório, preparar apresentação, realizar correções e incluir encaminhamentos no cronograma); construção dos produtos (construir um mapa de desenvolvimento, construir modelos volumétricos/*mockups* e revisar qualidade); deta-

lhamento dos produtos (construir protótipos, aproximar protótipos do possível usuário e descrever constatações), reflexões sobre o resultado (realizar desdobramento teórico, conectar teoria e prática e expor as considerações finais); e dissertação (estruturar relatório, preparar apresentação e preparar fala); todos organizados no cronograma do trabalho (Apêndice A, p. 163).

Contudo, são evidentes as anomalias implicantes no processo. De acordo com Tedesco (2012, p. 30), “o anômalo habita o limite das regras e revela em si o traço, o germe de novas soluções”, ou seja, assimilou-se constantemente esse germe do processo de criação, “pontas de escape à ordem, fundadores de novas formas, e com elas outras normas”. Ressalta-se, nesse contexto, que o anômalo não é sinônimo de anormal, pois “anomalia ‘designa um fato, é apenas descritivo’, enquanto anormalidade, “implica referência a um valor, é um termo apreciativo, normativo” (CANGUILHEN, *apud* TEDESCO, p. 30). A autora esclarece que anormal é um vocábulo de origem latina, composto pelos termos normal e norma, é o que contradiz a regra. Já o anômalo é um termo de origem grega que “qualifica a aspereza, os traços de irregularidade de um terreno”. Sendo assim, “a noção de anomalia, não possui caráter negativo. As discrepâncias, a irregularidade, não seriam patologias, mas características da variação própria às formas vivas”. As diferenças, as singularidades de cada corpo, de cada matéria, que fazem com que eles multipliquem os discursos, já que “encontram-se no limite extremo dos contornos, no domínio do não-linguístico isto é, na zona de indeterminação entre as classes-signos”. As singularidades

instalam-se nos deslizos da regularidade, nos instantes em que a bifurcação entre o dentro e o fora das organizações se impõe. Na dimensão mais porosa das figuras, vivem os elementos excepcionais, destacados dos outros por seu caráter intenso de variação e resistentes à classificação fácil entre os demais. São componentes que se situam na divisa entre pertinência ao grupo e estranheza. Algo de inusitado os distingue e os fazem permanecer na fronteira do conjunto. (TEDESCO, 2012, p. 30)

_148

Entre a pertinência e a estranheza são inusitadas as singularidades, presentes em diversos momentos dessa pesquisa, onde o erro, a desordem, a proliferação indefinida de ideias, os atos falhos e as incoerências, surgiram para doar sentido, mas não um sentido apenas, particular, ao invés disso, milhares de rebarbas quase imperceptíveis:

(se tu for coerente algo deu muito errado, não?)

(se algo deu muito errado eu fui coerente, sim?)

(STOLF, A., *quasefala*², 2013)

2 Essa *quasefala* foi um *post-conversa* com o amigo Carlos Antônio Cardoso (2013).

Dois anos de intensa narrativa, de dar vida a um objeto, objetivo, a uma pedra, às tentativas de sistematizar cada camada, cada bloco, cada ponte que se movimentou interferindo em todos os territórios avistados, na “esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita” (BENJAMIN, 2012, p. 231):

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento. (BENJAMIN, 2012, p. 232)

Expõe-se, com isso, a imensa experiência da pesquisa, trabalhada sob a *filosofia da diferença*, onde há “a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar” (nas palavras de Deleuze), “construir um modo de permanecer no processo em curso que solicita a invenção”, “acolher a multiplicidade” (LAZZAROTO, *in* FONSECA *et al*, 2012, pp. 101-102), implicando uma duração, uma “prática de tateio, de experimentação e de conexão” (KASTRUP, *in* FONSECA *et al*, 2012, p. 141). Sendo que “toda pesquisa produz efeitos de transformação, que se dão em quatro níveis: no território investigado, nos membros da equipe, na colocação do problema da pesquisa e na própria área de investigação” (KASTRUP, *in* FONSECA *et al*, 2012, p. 143), uma vez que “a pesquisa é um campo de produção por definir relações, sugerir procedimentos, apontar abordagens, estabelecer hierarquias, desqualificar olhares, potencializar caminhos” (SCHEIVAR, *in* FONSECA *et al*, 2012, p. 196).

–149

Imagine a quantidade de referências existentes no mundo.

O mundo é infinito.

Imagine a quantidade de referências não-existentes no mundo.

O mundo é infinito demais pra imaginar.

(STOLF, A., *quasefala*, 2013)

As questões da pesquisa não se passaram “sobre dizer alguma coisa”, mas “sob dizer alguma coisa”, isto é: descobrir o que faz pulsar a coisa a ser dita. O que faz a matéria falar? E o outro lado da matéria, o que fala? Como transitar entre o *rúptil-dúctil* da linguagem? Pois

continuamos às voltas com o processo de construção do sentido e uma forte reviravolta virá. Não se fala mais da frase, extraída de seu contexto empírico. Interessam as enunciações, a ação de enunciar localizada na concretude empírica. [...] A linguagem tem inserção na realidade extradiscursiva, possui, de direito, dimensão factual. É a força performativa da linguagem e não sua competência representativa que está em jogo. (TEDESCO, 2012, pp. 18-9)

Numa força performativa da linguagem, extrair da fala a *quasefala* escrita, espremer o suco do sufoco que é escrever (perder o sufoco), falar sobre esses fantasmas na medida de sua duração, não conseguir expressar o que se quer por tornar o *fora* evidente por dentro. Nesse sentido, a pesquisa compõe outras histórias, que se proliferam e multiplicam as experiências envolvidas; cultiva intercessores pelos campos do conhecimento através de ideias, e da própria infância e afetos, já que toda história possui uma árvore genealógica; e por mais que se desenvolva de modo nebuloso, por mais particular que seja, é ainda infimamente desdobrável. Cortante, sobretudo, forma trilhas em zigue-zague, e nesse caso considera o laser sobre as trilhas, como uma espécie de língua estrangeira na língua da pesquisa, “línguas-trilhas-cruzadas”... O laser enquanto sujeito trabalhador estrangeiro, que esculpe a matéria, que a esvazia e a preenche ao mesmo tempo, sem ao menos falar sua língua. Que a queima, que a força a aceitar o que lhe resta do mundo, de sua graça até sua desgraça. O laser deforma a matéria sob a condição de suas anomalias, de seu estado físico e químico, orgânico e poético, incalculável ou inerte. O corte que num único instante, faz com que o mundo desabe, faz com que a matéria se perca, caia num abismo, fique presa num mundo sem fim. Num futuro enquanto infinito acontecendo no tempo presente.

Se o mundo acabar quando eu estiver dormindo,
fico pra sempre presa no meu sonho?

E se o mundo acabar quando eu estiver sonhando //
com o próprio fim do mundo, anula fim com fim
e eu fico pra sempre num mundo sem fim?

quasefala

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

ALLIEZ, Éric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

BAGNATO, Vanderlei S. *Laser e suas Aplicações em Ciência e Tecnologia*. São Paulo: Livraria da Física, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos*. Tradução: Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_. *Senhas*. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

_. *Livro sobre Nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_. *Memórias Inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

BRUNO, Mário. *O infinitamente simples (na obra de Bergson, a intuição e as diferenças de natureza)*. Em: LECERF, Eric; BORBA, Siomara; KOHAN, Walter (Orgs.). *Imagens da imanência: escritos em memória de H. Bergson*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

_153

BASBAUM, Sérgio Roclaw. *Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossônia*. São Paulo: Annablume, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BIERUT, Michael *et al.* (Org.). *Textos Clássicos do Design Gráfico*. Tradução: Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita I: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2007.

_. *A Conversa Infinita II: a experiência limite*. Tradução: João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BRINGHURST, Robert. *A Forma Sólida da Linguagem*. Tradução: Juliana A. Saad. São Paulo: Edições Rosari, 2006.

_. *Elementos do Estilo Tipográfico*. Tradução: André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CADÔR, Amir Brito. *50 caracteres*. Apoio da Secretaria de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte, Minas Gerais. Belo Horizonte: s.d., 2012.

CAMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. *Poemóbiles*. 3ª edição. São Paulo: Demônio Negro, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 2ª edição revista; organização de Trajano Vieira; inclui o CD Isto não é um livro de viagem. São Paulo: Ed. 34, 2004.

CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Tradução: Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

CHALHUB, Samira. *Funções da Linguagem*. São Paulo: Ática, 1990.

CHERNG, Wu Jyh. *I Ching: a alquimia dos números*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

CRUZ, Lucenne. *Que extravios de naturezas constituem um livro de artista?* Concinnitas. Rio de Janeiro, ano 10, v. 2, n. 15, pp. 33-41, dez. 2009.

_154

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007a.

_. *Bergsonismo*. Tradução: Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2008.

_. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010.

_. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_. *Diferença e Repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_. *Lógica do Sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução: Aurelio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 2. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2007a.

_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 3. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2007b.

_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 4. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2007c.

_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 5. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2007d.

_. *O que é filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DERDYK, Edith (Org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

DIAS, Aline. *O trabalho com(o) fracasso*. Florianópolis: Corpo Editorial, 2012.

DINIZ, Thais F. N.; VIEIRA, André S. (Org.). *Intermedialidade e estudos interarte: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

DOMICIANO, Cassia Leticia Carrara. *Livros Infantis Sem Texto: dos pré-livros aos livros ilustrados*. 336 f. Doutorado em Estudos da Criança Área de Conhecimento em Comunicação Visual e Expressão Plástica (Tese) – Universidade do Minho, São Paulo, 2008.

HIGGINS, Dick. *Declarações sobre a intermídia*. Em: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de Artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONSECA, Tania M. G.; NASCIMENTO, Maria L.; MARASCHIN, Cleci (Org.). *Pesquisar na Diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

FRANCISCONI, Lydia. *O sol que gira*. Porto Alegre: Coleção Nota Azul, 2010.

GIL, Antonio Carlos. *Como Elaborar Projetos de Pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.

KAWASAKI, Yuji. *Design Gráfico Sinestésico: A relação da visão com os demais sentidos na comunicação*. 195 f. Dissertação (Mestrado) – Fau Usp, São Paulo, 2008.

KINDLEIN JR, Wilson; GUANABARA, Andréa. *Methodology for product design based on the study of bionics*. *Materials & Design*. Inglaterra, GB, v. 26, n. 2, pp. 149-155, apr. 2005.

LAMAS, Frederico. *Vá para o Diabo*. Rio de Janeiro: A bolha Editora, 2011.

LEFTERI, Chris. *Como se Faz: 82 técnicas de fabricação para design de produtos*. São Paulo: Blucher, 2009.

LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LONGHI, Raquel Ritter. *Intermedia, ou para Entender as Poéticas Digitais*. Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador/BA, pp.1-15, set. 2002.

LUPTON, Ellen. *A produção de um livro independente: um guia para autores, artistas e designers*. Tradução: Mara Lúcia L. Rosa. São Paulo: Edições Rosari, 2011.
_. *Pensar com Tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. Tradução: André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LUPTON, Ellen; LUPTON, Julia. *Eu que fiz*. Tradução: Cristian Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MARIANI, Bethania (Org). *A escrita e os escritos: reflexões em análise do discurso e psicanálise*. São Carlos: Claraluz, 2006.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*. Tradução: Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_156

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Qu'est ce qu'un livre d'artiste?* Em: MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Sur le livre d'artiste. Articles et Écrits de Circonstance - 1981-2005*. Marseille: Le Mot et Le Rest, 2006. [tradução livre: Raquel Stolf]

MORIN, Edgar. *Ciência com Consciência*. Tradução: Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Ed. revista e modificada pelo autor. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MUNARI, Bruno. *Das Coisas Nascem Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
_. *Libro Illeggibile MN1*. 7ª edição. Mantova: Edizioni Corraini, 2009. [tradução livre]

NEWELL, Peter. *O Livro Inclinado*. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos Múltiplos Comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

NOVAES, Adauto (Org.). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
_. *Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PEIGNOT, Jérôme. *Typoésie*. Paris: Imprimerie Nationale Éditions, 2005.
[tradução livre]

- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _. *Literatura e loucura: da exterioridade à imanência*. Em: LINS, Daniel (Org.). Nietzsche/Deleuze: imagem, literatura, educação. Simpósio Internacional de Filosofia, 2005. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.
- PLAZA, Julio. *O livro como forma de arte (I)*. Em: Arte em São Paulo. São Paulo, n. 6, não paginado, abr. 1982.
- PONGE, Francis. *O Partido das Coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- _. *Métodos*. Tradução e Apresentação de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- ROCHA, Michel Zózimo da. *Estratégias Expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes*. Porto Alegre: M. Z. da Rocha, 2011.
- SCHROEDER, Carlos Henrique. *As certezas e as palavras*. Jaraguá do Sul: Editora da Casa, 2010.
- SIMONDON, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.
- SILVA, Santiago da (Concepção e design). *CARRIÓN, Ulises. A Nova Arte de Fazer Livros*. Ciudad de México: Ediciones Hungria, 2011.
- SILVEIRA, Paulo. *A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2008a.
- _. *As Existências da Narrativa no Livro de Artista*. 321 f. Tese (Doutorado) - UFRGS, Porto Alegre, 2008b.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org). *Palavra e Imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.
- STOLF, Anna. *Livro-objeto-que-deseja*. 2010. 129 f. Monografia (Graduação) - IFSC, Florianópolis, 2010.
- STOLF, Raquel. *Entre a palavra pênsil e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]*. 2011. 324 f. Tese (Doutorado) - UFRGS, Porto Alegre, 2011.
- STOLF, Raquel; ZIMMER, Claudia (Orgs.). *Pluvial Fluvial*. Florianópolis: Editora da Casa, céu da boca, olho-ilha, 2013.

TEDESCO, Silvia Helena. *Linguagem: de sistema fixo transcendente á pragmática da invenção de si e de mundos*. Em: Pensando a Ética da Clínica das Drogas: Linguagem, Subjetivação e a Experiência das Drogas. 2012. 135 f. Tese Concurso Prof. Titular, 2012. p. 14-33. UFF, Niterói, 2012.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze e a Questão da Literalidade*. Educ. Soc., Campinas, v. 26, n. 93, pp. 1309-1321, set./dez. 2005.

Audiovisual | Aulas

FONSECA, Tania M. G. *Linguagem e a Experiência da Loucura: outros procedimentos linguísticos*: seminário, 07 nov. de 2012. Notas de aula.

SÓ DEZ por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros.
Direção: Pedro Cezar. Produção: Artezanato Eletrônico. Goiânia: Artezanato Eletrônico, 2009. 1 DVD (1h21min), DVD, son., color. Port.

ULPIANO, Cláudio. *O Corpúsculo e a Onda*: aula, 05 out. de 1994. Disponível em: <<http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=5747>> Acesso em: 2011.
_. *Tempo Puro*: aula, verão de 1997. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?page_id=567> Acesso em: 2012.

_158

Sites

AUTOMATISA: tecnologia em corte e gravação a laser. Disponível em: <<http://www.automatisa.com.br>>. Acesso em: 2010.

AZEVEDO, Wilton. *La poésie numérique un objet d'essai triadique*,
Em: <Revista Texto Digital>. São Paulo, ano 5 n. 2, 2009. Disponível em: <<http://www.textodigital.ufsc.br/num09/wilton.htm>>. Acesso em: 2013.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Plano piloto para poesia concreta*. Disponível em: <<http://www.poesiaconcreta.com/>>. Acesso em: 2011.

COSAC NAIFY. *O Livro Inclinado*. <<http://editora.cosacnaify.com.br/ObraSinopse/11201/O-livro-inclinado.aspx>>. Acesso em: 2013.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Paris: Montparnasse, 1988-1989. Transcrição disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?page_id=734>. Acesso em: 2010.

HASSELMANN, Dominique. *O triângulo de Jérôme Peignot: amor, poesia, revolução*. Entrevista realizada em fevereiro de 2005, originalmente publicada na revista eletrônica Remue.Net, reproduzida com expressa autorização de Dominique Hasselmann, na tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag52peignot.htm>>. Acesso em: 2011.

LOMBARDI, Elena. *I Prelibri di Bruno Munari*. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/officinacreativa/sets/72157603321794219/>>. Acesso em: 2013.

MOMA: Museum of Modern Art. Disponível em: <<http://www.moma.org/>>. Acesso em: 2011-2013.

MUNARI, Bruno. *I libri di Bruno Munari*. Disponível em: <<http://www.munart.org/index.php?p=4>>. Acesso em: 2011-2013.

PEIGNOT, Jérôme. *Typoésie*. Em: Comunicação e Linguagens. Nº 97, 3º trimestre de 1993; p. 53-70. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1993_num_97_1_2457>. Acesso em: 2011. [tradução livre]

PELBART, Peter Pál. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdf/textos/textopeterpelbart.pdf>>. Acesso em: 2012.

_159

PRIBERAM Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.priberam.pt>>. Acesso em: 2011-2013.

STOLF, Anna. *Design e Percepção Sinestésica*. Em: Filosofia do Design. Disponível em: <<http://filosofiadodesign.com/design-e-percepcao-sinestesica/>>. Acesso em: 2013.

STOLF, Anna. *Quasefala* [blog]. Disponível em: <<http://www.quasefala.blogspot.com>>. Citado de 2007 a 2013.

ANEXOS

plano-pilôto para poesia concreta

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta - analógica, não lógico-discursiva - de elementos. "il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement" (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem.

precursores: mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: "subdivisions prismatiques de l'idée"; espaço ("blancs") e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (the cantos): método ideográfico. joyce (ulysses e finnegan's wake): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (calligrammes): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890-1954): "em comprimidos, minutos de poesia". joão cabral de melo neto (n. 1920 - o engenheiro e a psicologia da composição mais anti-ode): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música - por definição, uma arte do tempo - intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais - espaciais, por definição - intervém o tempo (mondrian e a série boogie-woogie; max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta em geral).

ideograma: apêlo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica - "verbivocovisual" - que participa das vantagens da comunicação não verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem. daí a sua tendência à substantivação e à verbificação: "a moeda concreta da fala" (sapir). daí suas afinidades com as chamadas "linguagens isolantes" (chinês): "quanto menos gramática exterior possui a linguagem chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente" (humboldt via cassirer). o chinês oferece um exemplo de sintaxe puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras (ver fenollosa, sapir e cassirer).

fazer igual ao original; não cortando as linhas. CORPO 10 FUTURA PRETO. fazer as palavras e grafias em CORPO 10 FUTURA CLARO.

ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisionomia, a um movimento imitativo do real (motion); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (movement); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível).

renunciando à disputa do "absoluto", a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene. cronomicrometragem do acaso. controle. cibernética. o poema como um mecanismo, regulando-se a si próprio: "feed-back". a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção.

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.

augusto de campos
décio pignatari
haroldo de campos

o p.e. ~~ela~~ ^{com o sistema fonético (dígitos)} ~~analógica~~ ~~linguística~~ e uma sintaxe não discursiva, ~~ela~~



O p.c., ^{usando o} ~~como~~ sistema fonético (dígitos) e numa sintaxe analógica ~~cria~~ ^{cria} uma área linguística específica - verbal-visual - que partilhe das vantagens de comunicação nas verbal (mas por. de es. de recd.) sem aduair

A poesia concreta, elimina, ~~comprometendo~~, a contradição histórica da poesia (natureza não discursiva e ^{sintaxe} ~~linguística~~ discursiva ~~linguística~~). A poesia concreta dá à linguagem não discursiva uma sintaxe e não discursiva, ~~o que é o que é de certo~~.

APÊNDICES

