

# Caligrama e formulação gráfica: Uma rápida digressão sobre o design a partir de Foucault, Magritte e Apollinaire

Jorge Lucio de Campos, Roberta de Freitas

## 1

Em um de seus ensaios<sup>1</sup> mais instigantes, o filósofo francês Michel Foucault (1926-84) se propôs, entre outras coisas, a analisar as telas *La trahison de images* (1962) e *Les deux mistères* (1966), do pintor belga René Magritte (1898-1967). Nestas, a imagem de um cachimbo é, aparentemente, negada pela inscrição que a acompanha – no caso, *Ceci n'est pas une pipe* (“Isto não é um cachimbo”).

Dois anos antes<sup>2</sup>, no livro *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, Foucault investigara o quanto o conceito de *humanidade* “evolúira”, tornando-se, em termos ocidentais, um objeto prioritário de conhecimento. O subtítulo do livro trazia uma palavra cara ao autor (“arqueologia”), com a qual pretendia nomear uma espécie de “exumação” das estruturas gnosiológicas imbricadas no tecido sociocultural,

---

<sup>1</sup> M. Foucault, “Ceci n'est pas une pipe”. *Cahiers du chemin* 4, 78-105, 1968, reeditado como *Ceci n'est pas une pipe: Deux lettres et quatre dessins de René Magritte*. Montpellier: Fata Morgana, 1973.

<sup>2</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.

mediante uma investigação dos pressupostos históricos do pensamento em qualquer época.

Ao seu objeto de análise, Foucault chamou de *epistème*, termo de origem grega que, no contexto de sua obra, significava uma espécie de “grade conceitual” – delimitadora das possibilidades de produção de saberes num determinado período – no interior da qual toda cultura ordenaria sua cosmovisão, construindo, simultaneamente, suas noções de verdade e de realidade.

A episteme de Foucault reside na estrutura integral de tais pressupostos: as tendências particulares de um período histórico. A episteme determina os limites da experiência do período, a extensão de seu conhecimento e até sua noção de verdade. Uma determinada episteme tende a originar uma determinada forma de conhecimento. Foucault chamou-a “discurso”, isto é, a acumulação de conceitos, práticas, declarações e crenças produzidos por uma determinada episteme.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup>P. Strathern, *Foucault em 90 minutos*, p. 37.

A certa altura do ensaio, ele se detém na suposta tensão existente entre o desenho e a legenda, perguntando-se a que se referiria, afinal, aquela frase:

Ao desenho, debaixo do qual ela se encontra imediatamente colocada? “Vejam esses traços agrupados sobre o quadro negro; por mais que possam se assemelhar, sem a menor discrepância, a menor infidelidade, àquilo que está mostrado lá em cima, não se engane com isso: é lá em cima que se encontra o cachimbo, não nesse grafismo elementar.” Mas talvez a frase re refira, precisamente, a esse cachimbo desmedido, flutuante, ideal – simples sonho ou idéia de um cachimbo. Será necessário, então, ler: “Não busque no alto um cachimbo verdadeiro; é o sonho do cachimbo; mas o desenho que está lá sobre o quadro, bem firme e rigorosamente traçado, é este desenho que deve ser tomado por uma verdade manifesta.”<sup>4</sup>

No segundo capítulo (“O caligrama desfeito”), ao se aprofundar na relação entre ambos, Foucault arrisca expor sua mecânica interna, classificando-a, em determinado momento, como um *caligrama* – recurso expressivo que teria, a seu ver,

“um tríplice papel: compensar o alfabeto; repetir sem o recurso de retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia (...) (se servindo) dessa propriedade das letras que consiste em valer, ao mesmo tempo, como elementos lineares que se pode dispor no espaço e como sinais que se deve desenrolar segundo o encadeamento único da

substância sonora. Sinal, a letra permite fixar as palavras; linha, ela permite figurar a coisa. Assim, o caligrama pretende apagar, ludicamente, as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler. Acuando duas vezes a coisa de que fala, ele lhe prepara a mais perfeita armadilha. Por sua dupla entrada, garante essa captura, da qual não são capazes o discurso por si só ou o puro desenho.”<sup>5</sup>

A qualificação da “imagem” como um caligrama passaria, portanto, por um reconhecimento necessário das relações internas entre seus elementos. Se nos quadros de Magritte o desenho expõe (ou, ao menos, pretende fazê-lo) a forma clara de um cachimbo, a legenda (mesmo que não queira) acaba por negá-la. Tal contradição força a percepção de ambos como representações cujo funcionamento, por fim, se dá diferentemente do esperado.

Lançando mão de esquemas, Foucault resume as relações possíveis entre a “imagem” e o “texto” em três níveis de leitura, entendendo-se por leitura a ordenação lógico-visual dos elementos do quadro com vistas à formação de um sentido.

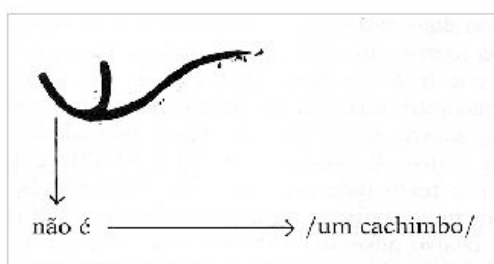
No primeiro esquema, o elemento articulador “isto” se referiria ao desenho, articulando-o com o vocábulo “cachimbo” e ratificando, assim, a negação da frase.

“isto” (este desenho que vocês estão vendo, cuja forma sem dúvida reconhecem e do qual acabo de desatar os

<sup>4</sup> M. Foucault, *Isto não é um cachimbo*, p. 4.

<sup>5</sup> M. Foucault, op. cit., p. 5

liames caligráficos) “não é” (não é substancialmente ligado a..., não é constituído por..., não recobre a mesma matéria que...) “um cachimbo” (quer dizer, essa palavra pertencente a sua linguagem, feita de sonoridades que você pode pronunciar e cujas letras que você lê neste momento traduzem).<sup>6</sup>



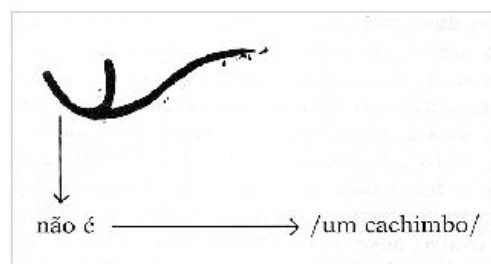
Esta articulação revela o cachimbo-imagem como uma representação pura, um não-objeto que rasgaria a superfície do simulacro. Neste sentido, o quadro negaria a pretensão realista da pintura acadêmica de “ser” (ocupar o lugar de) a própria natureza.

No segundo esquema, o elemento articulador “isto” toma por referência a frase escrita, a palavra, que se mostraria, também ela, como representação.

“Isto” (este enunciado que você vê se dispor sob seus olhos numa linha de elementos descontínuos, e do qual isto é ao mesmo tempo o designante e a primeira palavra) “não é” (não poderia equivaler nem se substituir a..., não poderia representar adequadamente...) “um cachimbo” (um desses objetos que você pode ver lá, acima do texto, uma figura possível, intercambiável, anônima, portanto inacessível à qualquer nome).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Id. *ibid.*, p. 10.

<sup>7</sup> Id. *ibid.*



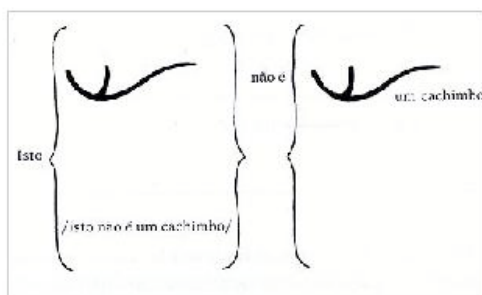
Neste caso, seria revelada uma outra convenção, a da linguagem, que dando nomes às coisas, as transformaria em realidade. Toda leitura de um texto – de um romance, por exemplo – teria a capacidade de evocar em nós uma “concretude” ficcional: o filme que passa em nossa cabeça e o prazer de sua fruição.

No terceiro esquema, o jogo texto/imagem é enxergado em seu conjunto, cada negativa ratificando a outra, sendo a caligrafia e o pictograma intencionalmente combinados.

“Isto” (este conjunto constituído por um cachimbo em estilo caligráfico e por um texto desenhado) “não é” (é incompatível com...) “um cachimbo” (este elemento misto que depende ao mesmo tempo do discurso e da imagem, e cujo jogo, verbal e visual, do caligrama, queria fazer surgir o ambíguo ser).<sup>8</sup>

Encerrando a sua análise por estas três vias – que podem ser resumidas, respectivamente, como *texto/imagem*, *imagem/texto*, *textoimagem/textoimagem* – Foucault chama a atenção para a possibilidade de enxergarmos esse jogo, além do quadro em questão:

<sup>8</sup> Id. *ibid.*, p. 11.



Sobre a página, de um livro ilustrado, não se tem o hábito de prestar atenção a esse pequeno espaço em branco que corre por cima das palavras e por cima dos desenhos, que lhes serve de fronteira comum para incessantes passagens: pois é ali, sobre esses poucos milímetros de alvura, sobre a calma areia da página, que se atam, entre as palavras e as formas, todas as relações de designação, de denominação, de descrição, de classificação. O caligrama reabsorveu esse interstício; mas, uma vez reaberto, ele não o restituiu; a armadilha foi fraturada sobre o vazio: a imagem e o texto caem, cada um de seu lado, segundo a gravitação que lhes é própria.<sup>9</sup>

Seguindo a sua linha de raciocínio, nos arriscamos dizer que a página em branco e a organização dos elementos que irão, visualmente, agenciá-la – lugar próprio das significações e das inter-relações – seria, até certo ponto, o mesmo espaço de trabalho do design gráfico.

## 2

No ensaio em questão, Foucault faz referências a caligramas “em forma de pássaro,

<sup>9</sup> Id. *ibid.*, p 11.

de flor ou de chuva”, contrapondo-os aos motivos de Magritte. É possível se enxergar aí uma referência à obra do poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918). Nascido em Roma, de mãe polonesa, e tendo vivido quase toda a sua vida em Paris, foi ele quem forjou o termo *calligramme*, uma junção de *calligraphie* e *ideogramme*.

Existem duas razões principais porque foi necessário esperar por Apollinaire para que os caligramas, até então denominados como “versos figurados”, ganhassem seu verdadeiro nome no mundo greco-latino. Primeiro, porque em contato com as escritas hebraica e árabe – ambas de certa forma caligramas – ou mesmo com os ideogramas chineses, cujas origens estão nos pictogramas que ainda podem ser parcialmente discernidos, nossos sistemas de escrita ocidentais não se apoiam sobre a escrita caligráfica. Os escritos ocidentais são contidos por uma rédea curta que impede que se movam livremente. De tempos em tempos versos figurados foram capazes (da forma limitada que lhe era permitida) de se libertar e assumir formas que eram virtualmente aquelas da natureza. Além disso eles eram, se não banidos, ao menos condenados como meros jogos dos quais ninguém deveria se gabar.<sup>10</sup>

Em seu ensaio sobre o assunto,<sup>11</sup> Jérôme Peignot, “tipoeta” e escritor, investiga os casos de caligramas encontrados antes que Apollinaire os definisse. Os primeiros exemplos, também citado por Phillip Meggs em

<sup>10</sup> Apud G. Jean, *Writing: The story of alphabets and scripts*, p. 162.

<sup>11</sup> J. Peignot, *Du calligramme*.

sua *History of graphic design*, datam de 300 a. C., com os poemas de Símias de Rodas. Outros podem ser encontrados em diversas épocas, de manuscritos carolíngios a páginas de *Alice no País das Maravilhas* (1866), de Lewis Carroll (1832-98). Aqueles versos figurados, tratados como um puro jogo, precisaram esperar muito tempo para que surgisse a definição que melhor lhes serviria:

Por meio dos caligramas, Apollinaire busca uma outra forma de correspondência, empregando aí as palavras como um instrumento de expressão poética, porém, utilizando-as como se elas pertencessem ao universo plástico e não lingüístico. Ele desloca a linguagem de seu próprio universo para tentar atingir a verdade proposta no início de sua conferência sobre *L'esprit nouveau*.<sup>12</sup>

Apollinaire, juntamente com Stephane Mallarmé (1842-98), são evocados como patronos das vanguardas modernas. Ao tratar das inovações gráficas propostas pela *parola libera* do futurismo de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), Meggs os menciona em sua estreita relação com o cubismo, corrente poética alternativa à primeira. Sobre a obra apollinairiana, ele comenta:

Sua contribuição original ao design gráfico foi a publicação em 1918 de um livro intitulado *Calligrammes*, poemas nos quais as letras são arranjadas para formar um desenho visual, figura ou pictograma. Nesses poemas ele explorou o potencial da fusão de poesia e pintura, introduzindo o conceito de simultaneidade

<sup>12</sup> S. V. da S. Amorim, “*L'esprit nouveau* de Guillaume Apollinaire e o modernismo brasileiro: O caso Graça Aranha”, p. 31.

às restrições tipográficas de tempo – e seqüência – da página impressa.<sup>13</sup>

Defensor do verso livre, Apollinaire – a quem também é creditada a invenção do termo *surrealismo* – não se baseava numa teoria *a priori*, mas no princípio da criação, do vir da imaginação e da intuição, para se aproximar da natureza, “uma fonte pura da qual podemos beber sem nenhum risco de envenenamento”. Isto não significaria imitá-la, e sim interpretá-la, de acordo com a sensibilidade do artista.

Eu sou partidário apaixonado de se excluir a intervenção da inteligência, ou seja, da filosofia e da lógica, das manifestações artísticas. A arte deve ter por fundamento a sinceridade da emoção e a espontaneidade da expressão: uma e outra têm relação direta com a vida que elas se esforçam para enaltecer esteticamente.<sup>14</sup>

Foi 1918, ano de sua morte, que Apollinaire lançou *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre*. Neste livro, como é mostrado abaixo, ele explora, ao máximo, o potencial visual das letras.

Na esteira da análise foucaultiana das telas de Magritte, podemos ver nos caligramas um procedimento de contínua reiteração do sentido. Neles, igualmente, o “texto” afirma a “imagem”, assim como o jogo no espaço branco da página as revela em sua condição de elementos “desenháveis”, despindo o tipo impresso de sua aparente neutralidade.

<sup>13</sup> Ph. B. Meggs, *History of graphic design*, p. 253-5.

<sup>14</sup> G. Apollinaire em entrevista com Prez Jorba para o *La Publicidad*.

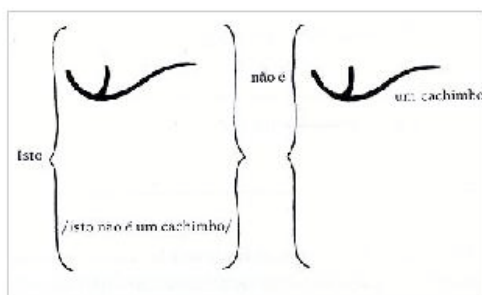


Figura 1: Caligrama II pleut (ŞChoveŤ), de Guillaume Apollinaire.

### 3

No Brasil, a influência da obra de Apollinaire pode ser vista desde as primeiras manifestações modernistas. Em fevereiro de 1922, realizou-se a Semana de Arte Moderna, evento congregador de pintores, escritores e poetas que compartilhavam de influências e ideais de ruptura com o passado e de renovação de nosso repertório estético. Em maio do mesmo ano, chegou às bancas o primeiro número de *Klaxon – Mensário de arte moderna*, primeiro veículo de divulgação do grupo que participou da Semana. O poeta Mário de Andrade (1893-1945) foi o seu principal articulista.

Logo após ser publicada, a revista sofreu duras críticas e gerou polêmica nos jornais da época. Numa dessas disputas, em resposta a um artigo jocoso de Lima Barreto (1881-1922), Mário indicou algumas de suas influências, dentre elas, a obra de Apollinaire.

Na quarta capa foi publicado o anúncio *coma lacta*. Aracy do Amaral analisou a revista e publicou um artigo no Estado de S. Paulo, em 1968. Assim ela o descreveu:

um anúncio (no tempo dos reclames) de Lacta, de duas únicas palavras (“coma lacta”), concebido especialmente de acordo com o espírito da revista. Em tipos gráficos diferentes, dispostos com rara habilidade no espaço retangular da capa: “coma” à toda volta, repetida ao máximo para a objetivada fixação, e, no centro, a palavra Lacta, em corpos e tipos diversos, sugerindo uma movimentação dinâmica, que se relaciona quem sabe com letreiros luminosos que apagam e acendem, pela dificuldade do olho em fixar-se numa só das palavras.<sup>15</sup>

Em sua introdução à edição fac-similar de *Klaxon*, lançada em 1972, Mário da Silva Brito apontou o anúncio como um possível poema pré-concreto, ou como um “poema-carimbo”, semelhante ao composto por Oswald de Andrade (1890-1954) no seu diário da *garçonnière* intitulado *O pequeno cozinheiro das almas deste mundo*.

Em 1965, o “Plano piloto para a poesia concreta”<sup>16</sup> reuniu, novamente, essas influências. Citando o trecho inicial do manifesto (grifos nossos):

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

<sup>15</sup> Apud M. da S. Brito, *Klaxon: Mensário de arte moderna*.

<sup>16</sup> *Revista Noigandres*, 4, 1958.



Figura 2: Anúncio “coma lacta”, Klaxon nº 1 (maio de 1958) de autoria de Guilherme de Almeida.

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 a 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

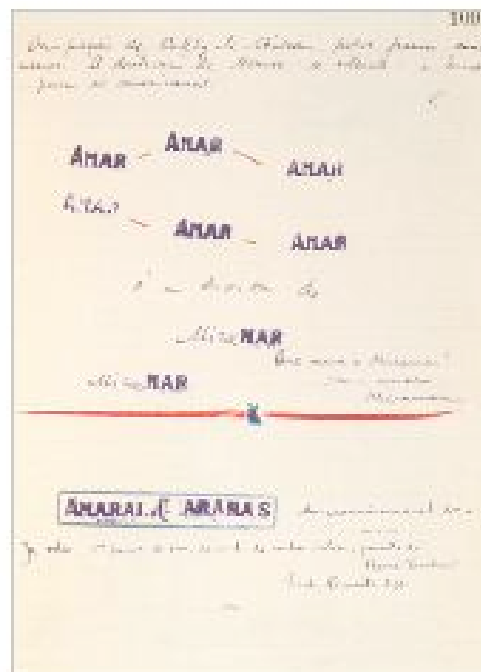


Figura 3: Diário da garçonnière de Oswald de Andrade, intitulado *O pequeno cozinheiro das almas deste mundo*.

ideogrâmico. joyce (*ulisses* e *finnegans wake*) : palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica: *valorização expressionista do espaço*, apollinaire (*caligrammes*) : *como visão, mais do que realização*. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema.<sup>17</sup>

A ligação com o movimento concretista assinalou, desde o primeiro momento, sua

<sup>17</sup>G. M. Telles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 1976, p. 403

relação com o domínio do design gráfico. Não é surpresa, portanto, que, de seus participantes, tenha surgido a primeira geração de designers que se colocaram no mercado com este título.

As experiências artísticas e literárias concretistas retomaram as heranças das vanguardas brasileira e europeia, transportando-as para os meios de comunicação visual (revistas, anúncios, publicidade, arquitetura) e popularizando um repertório restrito, até então, às mostras artísticas e aos livros.

#### 4

A influência recorrente do recurso caligramático sobre alguns de nossos designers revela sua condição de poderoso instrumento de reflexão, já que se tornou o fio condutor de uma história que se desdobra, até hoje, na publicidade, no projeto de revistas e de marcas, nas mídias eletrônicas e virtuais, notadamente, nas potencializadas pela internet.

Para além de uma proposta meramente analítica, urge, enfim, enfatizar a importância de sua recuperação enquanto um eminente dispositivo de criação. Nas operações mentais de ordenação da imagem e do texto, pode-se e deve-se recorrer a ele, visando uma sempre renovada utilização de seus elementos.

Seja pela reiteração do sentido das palavras ou pela quebra estratégica de suas potencialidades significativas primárias, aspectos da *poiesis* magrittiana — que, silenciosa mas contundentemente, conseguiu transgredir as convenções pictóricas de sua época — assinalados por Foucault nos capítulos finais de seu ensaio, aquele recurso ainda

abre caminho para uma salutar possibilidade de ampliação operativa do design gráfico.

### Referências bibliográficas

- AMORIM, S. V. da S. “*L’esprit nouveau* de Guillaume Apollinaire e o modernismo brasileiro: O caso Graça Aranha”. In: *Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários*. Vol. 4, 2004, <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>.
- BLAVIER, A. *Ceci n’est pas une pipe. Contribution furtive à l’étude d’un tableau de Magritte*. Verviers: Temp Mêlés, 1973.
- BRITO, M. da S. (Introdução). *Klaxon: Mensário de arte moderna*. São Paulo: Livraria Martins, Secretaria de Estado de Cultura, Esportes e Turismo, Conselho Estadual de Cultura, 1976.
- DREYFUS, H. e RABINOW, P. *Michel Foucault: Uma trajetória filosófica – Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- JEAN, G. *Writing: The story of alphabets and scripts*. London: Thames and Hudson, 1992.
- MEGGS, Ph. *A history of graphic design*. Van Nostrand Reinhold: New York, 1993.
- PEIGNOT, J. *Du calligramme*. Paris: Éditions du Chêne, 1978.



SOJCHER, J. *La pipe, son peintre, son philosophe*, Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, 1975.

STRATHERN, P. *Foucault em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes, 1983.

### Sobre os autores

- Jorge Lucio de Campos – Doutor e Pós-Doutor em Comunicação e Cultura (História dos Sistemas de Pensamento) pela UFRJ (1996). Mestre em Filosofia (Estética) pela UFRJ (1988). Graduado em Filosofia pela UFRJ (1981). Professor do Programa de Pós-graduação (Mestrado) em Design da ESDI/UERJ.
- Roberta de Freitas – Aluna do Programa de Pós-Graduação em Design (Mestrado) da ESDI/UERJ. Arquiteta graduada pela UFRJ.