



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

**ÍMÃ:**

**APALAVRANDO IMAGENS, IMAGINANDO PALAVRAS**

Mestrando: Ricardo Guimarães

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa

Salvador  
2010

**RICARDO GUIMARÃES**

**ÍMÃ:  
APALAVRANDO IMAGENS, IMAGINANDO PALAVRAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Mestrado em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa

Salvador  
2010

# TERMO DE APROVAÇÃO

RICARDO GUIMARÃES

ÍMÃ:

APALAVRANDO IMAGENS, IMAGINANDO PALAVRAS

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa \_\_\_\_\_

Doutor em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo (USP)

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Prof<sup>a</sup>.Dr<sup>a</sup>. Eliane Lins Corrêa \_\_\_\_\_

Doutora em Arquitetura e Urbanismo, Universitat Politècnica de Catalunya, (UPC) - Espanha

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Prof<sup>a</sup>.Dr<sup>a</sup>. Maria do Carmo de Freiras Veneroso \_\_\_\_\_

Doutora em Literatura Comparada, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Salvador, 29 de junho de 2010

A

Luca, meu querido filho e fonte de inspiração e Andréa, pela energia e companhia.

Meus pais, irmãos, parentes, amigos e mestres pela presença e estímulo.

## AGRADECIMENTOS

À minha família.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Roaleno Amâncio Ribeiro Costa.

Às coordenadoras do Mestrado durante o período de realização dessa pesquisa, as Prof<sup>as</sup>. Dr<sup>as</sup>. Maria Virgínia Gordilho e Maria Herminia Hernández.

Às integrantes da banca examinadora do Exame de Qualificação, as Prof<sup>as</sup>. Dr<sup>as</sup>. Elyane Lins Corrêa e Maria do Carmo de Freiras Veneroso, pelas importantes contribuições.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, pelo acompanhamento no Tirocínio Docente.

À secretária do Mestrado Maria Taciana de Almeida.

A todos os professores, colegas de turma e funcionários do MAV.

À CAPES.

Aos meus parentes, amigos e colaboradores, pelo apoio e compreensão.

A contribuição de todos foi muito importante para a realização dessa pesquisa.

“A primeira pessoa soa como eu sou  
A segunda pessoa soa como tu és  
A terceira pessoa soa como ele e ela também  
Qualquer pessoa soa  
Toda pessoa boa soa bem”

“O som da pessoa” de Gilberto Gil e Bené Fonteles.

## RESUMO

A presente dissertação desenvolvida no Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, na linha de Processos Criativos nas Artes Visuais, aborda aspectos da relação entre palavra e imagem na produção artística do pesquisador/artista visual Ricardo Guimarães. “Ímã: apalavrando imagens, imaginando palavras” apresenta o processo de criação, os resultados conquistados, as influências e conexões com o trabalho de outros poetas, artistas visuais ou multimídias brasileiros e estrangeiros, e os comentários e análises especificamente de algumas peças e da obra na sua completude da pesquisa, salientando os aspectos conceituais, formais e sócio-culturais. Foi desenvolvida em pesquisa bibliográfica e pela internet, visita a exposições em compartilhamento de experiências com outros artistas, trabalho em ateliê e contato com o público. Partiu do princípio da possibilidade de criar uma obra artística visual tendo como base a palavra. A palavra poética com temáticas relacionadas à própria linguagem em sua sonoridade e significações, e as questões da vida urbana contemporânea, por um olhar predominantemente crítico e humorado. Na perspectiva do diálogo artístico entre a palavra e a imagem, apresenta uma busca literal e plástica de poética visual, pelos atributos imagéticos existentes na palavra e textuais na imagem, mas fundamentalmente o que está na transversalidade das linguagens. Os diversos experimentos artísticos, como poesias visuais, objetos, instalações e performances, tiveram como objetivo materializar a idéia da possibilidade de reduzir os limites existentes entre o visual e o literário. Esses experimentos foram analisados apoiando-se nas classificações dos signos encontradas no pensamento semiótico *peirceano* e em filósofos e pensadores que se apropriaram e aplicaram esses conhecimentos. Dessas contínuas análises e aprimoramentos no processo de criação está o resultado dessa pesquisa.

**Palavras-chave:** palavra, imagem, artes visuais, transversalidade, limites.

## ABSTRACT

This dissertation was developed at the Pos-Graduation Program in Visual Arts from Bahia Federal University, as part of the Master's degree in Visual Arts from the Art College in the area of Creative Processes in Visual Arts, and it deals with different aspects of the relation between word and image in the artistic production of the researcher/visual artist, Ricardo Guimarães. The work, "Ímã: apalavrando imagens, imaginando palavras"/ Magnet: to word images, to imagine words" , presents the creation process, its results, influences and connections with the work of other Brazilian and foreigner poets, visual and multimedia artists, besides the commentaries and analysis of some pieces of work and the research as a whole, highlighting concept, sign and formal aspects. It was developed through bibliography and internet research, visiting exhibitions sharing experiences with other artists, studio work and contacting the public as well. Its principle is to create a piece of art work based in the word. The poetic word with themes related to its own language in its sounds and meanings, and the contemporary questions of modern life seeing through a critical and humorous look. In the perspective of the artistic dialogue between word and image, presents a literal and plastic search of visual poetry, for the image attribute in the word, and word attribute in the image, but most important, what there is crossing both languages. Various artistic experiments, such as visual poems, objects, installations and performances, had the objective to materialize the idea of the possibility to reduce the limits between the visual and the literature. These experiments were analyzed based on the classification of the signs found on the Peirce Semiotic thought, and also on philosophers and thinkers who used and applied this knowledge. From these continuous analysis and improvements in the creation process result the conclusions of this research.

**Key words:** word, image, visual arts, crossing, limits.



## SUMÁRIO

|           |   |           |
|-----------|---|-----------|
| <b>1.</b> | <b>INTRODUÇÃO</b>   | <b>14</b> |
| 1.1       | NOMEAÇÃO  | 14        |
| 1.2.      | CONCEITUAÇÃO  | 16        |
| 1.3       | MATERIALIZAÇÃO  | 17        |
| 1.4       | ORGANIZAÇÃO   | 18        |
| <br>      |   |           |
| <b>2.</b> | <b>PALAVRA E IMAGEM EM VOCÊ: “Soa como tu és”</b>           | <b>21</b> |
| 2.1.      | IMAGEM-PALAVRA: IMAGINANDO IMAGENS                          | 23        |
| 2.2.      | IMAGEM-PALAVRA: APALAVRANDO IMAGENS                         | 24        |
| 2.3.      | PALAVRA-IMAGEM: IMAGINANDO PALAVRAS                         | 52        |
| <br>      |   |           |
| <b>3.</b> | <b>PALAVRA E IMAGEM EM MIM: “Soa como eu sou”</b>           | <b>61</b> |
| 3.1.      | PROCESSANDO   | 63        |
| 3.2.      | SEDIMENTANDO  | 64        |
| 3.3.      | ALINHANDO   | 66        |
| 3.4.      | APROXIMANDO   | 67        |
| 3.4.1.    | <b>Medindo</b>  | <b>67</b> |
| 3.4.2.    | <b>Imaginando</b>   | <b>68</b> |
| 3.4.3.    | <b>Mudando</b>  | <b>69</b> |
| 3.5.      | SIGNIFICANDO  | 70        |
| 3.5.1.    | <b>Criando</b>  | <b>72</b> |
| 3.5.2.    | <b>Apalavrando e imaginando</b>                             | <b>75</b> |
| 3.6.      | MIRANDO   | 76        |
| 3.7.      | MATERIALIZANDO  | 80        |
| 3.8.      | FORMATANDO  | 81        |
| <br>      |   |           |
| <b>4.</b> | <b>PALAVRA E IMAGEM EM NÓS: “Soa como ele e ela também”</b> | <b>95</b> |
| 4.1.      | PELA PALAVRA E PELO SOM                                     | 96        |
| 4.2.      | PELO TEMPO E ESPAÇO   | 97        |
| 4.3..     | PELO CAMINHO  | 99        |
| 4.4.      | PELA PALAVRA E PELA IMAGEM                                  | 101       |

|           |                                |            |
|-----------|--------------------------------|------------|
| 4.5.      | PELO RELEVO                    | 113        |
| 4.6.      | PELA CIDADE                    | 114        |
| 4.7.      | PELO PROCESSO E PELO RESULTADO | 119        |
| <b>5.</b> | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>    | <b>123</b> |
|           | <b>REFERÊNCIAS</b>             | <b>125</b> |

## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| Figura 01: Joseph Turner, 1824 .....                                | 25 |
| Figura 02: Georges Seurat, 1884-86 .....                            | 26 |
| Figura 03: Toulouse-Lautrec, 1893 .....                             | 27 |
| Figura 04: Pablo Picasso, 1912 .....                                | 29 |
| Figura 05: Marcel Duchamp, 1912 .....                               | 30 |
| Figura 06: Marcel Duchamp, 1917 .....                               | 30 |
| Figura 07: Raoul Hausmann, 1920 .....                               | 32 |
| Figura 08: Kurt Schwitters, 1920 .....                              | 32 |
| Figura 09: Francis Picabia, 1921 .....                              | 33 |
| Figura 10: Paul Klee, 1937 .....                                    | 34 |
| Figura 11: René Magritte, 1926 .....                                | 35 |
| Figura 12: René Magritte, 1966 .....                                | 35 |
| Figura 13: Jasper Johns, 1955 .....                                 | 37 |
| Figura 14: Barbara Kruger, 1980 .....                               | 42 |
| Figura 15: Barbara Kruger, 2000 .....                               | 42 |
| Figura 16: Joan Brossa, 1983 .....                                  | 42 |
| Figura 17: Leon Ferrari, 1964 .....                                 | 44 |
| Figura 18: Mira Schendel, 1967 .....                                | 44 |
| Figura 19 Sean Landers, 2007 .....                                  | 45 |
| Figura 20 Robert Barry, 2006 .....                                  | 46 |
| Figura 21 Robert Barry, 2009 .....                                  | 47 |
| Figura 22 Jaume Plensa, 2005 .....                                  | 48 |
| Figura 23 Jaume Plensa, 2008 .....                                  | 48 |
| Figura 24 Jaume Plensa (detalhe), 2008 .....                        | 48 |
| Figura 25 Jeffrey Shaw, Dirk Groeneveld e Gideon May, 1988-91 ..... | 50 |
| Figura 26 Jeffrey Shaw, Dirk Groeneveld e Gideon May, 1988-91 ..... | 51 |
| Figura 27: Símiás de Rhodes, 300 a.C. ....                          | 52 |
| Figura 28: Augusto de Campos, 1956 .....                            | 54 |
| Figura 29: Paulo Bruscky, 1977 .....                                | 57 |
| Figura 30: Alex Flemming, 2004 .....                                | 57 |
| Figura 31: Arthur Bispo do Rosário .....                            | 57 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 32: Arnaldo Antunes, 2001 .....                                  | 59  |
| Figura 33: “Vem para caixa você também” Ricardo Guimarães, 2008 .....   | 80  |
| Figura 34: Sem título, Ricardo Guimarães, 2009 .....                    | 83  |
| Figura 35: Sem título, Ricardo Guimarães, 2010.....                     | 83  |
| Figura 36: Sem título, Ricardo Guimarães, 2009 .....                    | 84  |
| Figura 37: Sem título, Ricardo Guimarães, 2009 .....                    | 84  |
| Figura 38: Sem título, Ricardo Guimarães, 2009 .....                    | 85  |
| Figura 39: Sem título, Ricardo Guimarães, 2009 .....                    | 85  |
| Figura 40: Sem título, Ricardo Guimarães, 2010 .....                    | 85  |
| Figura 41: Sem título, Ricardo Guimarães, 2009 .....                    | 86  |
| Figura 42: Sem título, Ricardo Guimarães, 2009 .....                    | 86  |
| Figura 43: Sem título, Ricardo Guimarães, 2010 .....                    | 86  |
| Figura 44: Sem título, Ricardo Guimarães, 2010 .....                    | 87  |
| Figura 45: Sem título, Ricardo Guimarães, 2010 .....                    | 87  |
| Figura 46: Sem título, Ricardo Guimarães, 2010 .....                    | 88  |
| Figura 47: Sem título, Ricardo Guimarães, 2010 .....                    | 88  |
| Figura 48: Sem título, Ricardo Guimarães, 2010 .....                    | 89  |
| Figura 49: Sem título, Ricardo Guimarães, 2010 .....                    | 89  |
| Figura 50: Sem título, Ricardo Guimarães, 2010 .....                    | 90  |
| Figura 51: Sem título, Ricardo Guimarães, 2010 .....                    | 90  |
| Figura 52: Sem título, Ricardo Guimarães, 2009 .....                    | 91  |
| Figura 53: Sem título, Ricardo Guimarães, 2009 .....                    | 91  |
| Figura 54: Sem título, Ricardo Guimarães, 2010 .....                    | 92  |
| Figura 55: Sem título, Ricardo Guimarães, 2010 .....                    | 92  |
| Figura 56: “Uma palavra”, Ricardo Guimarães, 2002 .....                 | 98  |
| Figura 57: “Educação sexual”, Ricardo Guimarães, 2004 .....             | 98  |
| Figura 58: “Presos, guardados ou soltos”, Ricardo Guimarães, 2008 ..... | 100 |
| Figura 59: “Sublimação”, Ricardo Guimarães, 2008 .....                  | 102 |
| Figura 60: “Sublimação”, Ricardo Guimarães, 2010 .....                  | 103 |
| Figura 61: “Feridas e cicatrizes”, Ricardo Guimarães, 2008 .....        | 104 |
| Figura 62: “Doce de Santo”, Ricardo Guimarães, 2009 .....               | 106 |
| Figura 63: Sem título, Ricardo Guimarães, 2009 .....                    | 107 |
| Figura 64: Sem título, Ricardo Guimarães, 2009 .....                    | 109 |
| Figura 65: Sem título, Ricardo Guimarães, 2009 .....                    | 109 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 66: Sem título, Ricardo Guimarães, 2009 .....         | 110 |
| Figura 67: Sem título, Ricardo Guimarães, 2009 .....         | 110 |
| Figura 68: “História da Arte”, Ricardo Guimarães, 2009 ..... | 111 |
| Figura 69: “História da Arte”, Ricardo Guimarães, 2009 ..... | 112 |
| Figura 70: “História da Arte”, Ricardo Guimarães, 2009 ..... | 112 |
| Figura 71: “Palavras tocadas”, Ricardo Guimarães, 2009 ..... | 113 |
| Figura 72: “Palavras tocadas”, Ricardo Guimarães, 2009 ..... | 113 |
| Figura 73: PICNIC, vários, 2009 .....                        | 115 |
| Figura 74: Outdoor, Ricardo Guimarães, 2010 .....            | 117 |
| Figura 75: Outdoor, Ricardo Guimarães, 2010 .....            | 117 |
| Figura 76: Sem título, Ricardo Guimarães, 2009 .....         | 119 |
| Figura 77: Sem título, Ricardo Guimarães, 2010 .....         | 120 |
| Figura 78: Sem título, Ricardo Guimarães, 2010 .....         | 120 |
| Figura 79: “Reservado”, Ricardo Guimarães, 2009 .....        | 121 |
| Figura 80: “Palavras tocadas” Ricardo Guimarães, 2010 .....  | 122 |

## 1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação, “Ímã: apalavrando imagens, imaginando palavras” visa apresentar e discutir alguns aspectos da relação da palavra com a imagem na produção artística visual a partir do processo criativo e da obra do artista visual e designer gráfico Ricardo Guimarães. Integra a linha de pesquisa em Processos Criativos (Pesquisa *em Arte*) do Mestrado em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia.

Do interesse, estudo, experimentos e produção sobre esse tema há mais de dez anos e, principalmente a partir do aprimoramento durante o Mestrado, serão apresentados aqui, o processo, os resultados, as conexões e influências de outros artistas, o embasamento conceitual e a própria produção artística do pesquisador/artista.

### 1.1. NOMEAÇÃO

**ÍMÃ: apalavrando imagens, imaginando palavras.**

O **Ímã**, esse “corpo de material ferromagnético com imantação permanente” (FERREIRA, 2004, p. 1072) é apresentado aqui, no sentido de coisa que atrai. Como os ímãs, as palavras e as imagens; o texto escrito e a visualidade se aproximam e se afastam, mas essencialmente, dialogam.

No espaço entre dois ímãs próximos não é visível a atração e repulsão que exercem entre si, mas guiados pelo conhecimento do que representa a palavra “ímã” enxergamos a tensão ou repulsão que não se mostram aos nossos olhos. Podemos perceber essa tensão de algumas maneiras: pelo tato, segurando esses objetos; por identificarmos visualmente como ímãs, por exemplo, em formato de ferradura, ou por haver alguma indicação com palavras que são dois ímãs.

Pelos diversos sentidos e pelo conhecimento da linguagem é que esse trabalho se realiza. Em busca dos possíveis sentidos construídos na relação entre palavra e imagem.

Em “**Apalavrando**” a obra está se comprometendo, empenhando-se, pactuando-se com algo.

Aqui, o compromisso, o empenho e o pacto dar-se-ão com a imagem e com os signos surgidos a partir do diálogo com as palavras. “**Imagens**” como representação gráfica e plástica. Imagens “reais” ou virtuais que evocam algo, por semelhança ou relação simbólica. Também como representação mental de um objeto, de uma impressão, lembrança ou de uma recordação.

“**Imaginando**” vem no sentido de, concebendo na imaginação; fantasiando, idealizando, inventando e pensando, em palavras.

“**Palavras**” no plural, mas também num pensamento de unidade mínima com som e significado que pode, assim mesmo, sozinha, constituir um enunciado.

No entanto, nessa dissertação, as palavras não estarão sozinhas.

Sempre o que se apresentará virá da conexão e amalgamamento entre palavra e imagem. Basicamente, a imagem vinculada à visualidade e a palavra como uma referência ao texto escrito. Mas não só como texto escrito ou simplesmente escrita. Palavras como expressões do pensamento e como verbo.

A palavra da maneira de falar e do discurso. Do modo de ver; da opinião, da afirmação, da negação e da conjunção, sejam elas, substantivos, verbos, adjetivos ou advérbios.

Palavras de honra, palavras cruzadas, palavras dadas, empenhadas, pedidas, tidas, palavras permitidas. Permitidas mas subvertidas em seus formatos, significações e relações estabelecidas.

Em “Ímã: apalavrando imagens, imaginando palavras” a procura está em ocupar de significado o que não está necessariamente visível ou claramente exposto. Transitando entre trocadilhos nas palavras e nas imagens, atenção à sonoridade, busca e experimentos na multiplicidade de significados, do verbal ao visual, enfim, nas manifestações de linguagem.

## 1.2. CONCEITUAÇÃO

Foram utilizadas e aplicadas, no intuito de uma maior compreensão da proposta do artista/pesquisador, as idéias desenvolvidas nos estudos e proposições da Teoria dos Signos pelo estadunidense Charles Sanders Peirce, principalmente através das sistematizações de seus escritos e traduções feitas por Lúcia Santaella e pelos processos de associação ou organização das coisas apresentados por Décio Pignatari.

Através de algumas das classificações apresentadas por Peirce, foram analisadas questões de aproximação e afastamento entre a palavra e a imagem. O apuro com que ele trabalha seu pensamento lógico permite ao mesmo tempo perceber minúcias nessas conexões, como uma ampla gama de possibilidades de olhares. Suas bases fenomenológicas facilitam uma aproximação tanto com a palavra quanto com a imagem.

Esses níveis são identificados observando dois processos de associação ou organização das coisas: os por contigüidade ou proximidade e os por similaridade ou semelhança.

“Esses processos formam dois eixos: um é o eixo de seleção (por similaridade), chamado paradigma ou eixo paradigmático; o outro é o eixo de combinação (por contigüidade), chamado sintagma ou eixo sintagmático” (PIGNATARI, 2005, p. 13).

O propósito dessa pesquisa está na confluência desses dois eixos. O quanto que há de palavra na imagem e vice-versa.



Essa pesquisa tem sempre a perspectiva da Arte como linguagem em seus códigos, caminhos de conhecimento e possíveis interpretações. As influências artísticas estão na poesia concreta, nas proposições de artistas como René Magritte, Paul Klee e Pablo Picasso; nas idéias e experimentações dadaístas; em Marcel Duchamp, Barbara Krueger, Arnaldo Antunes; nos poetas e escritores Manoel de Barros e Millôr Fernandes.

O que será apresentado é uma busca literal e plástica de poética visual, pelos atributos imagéticos que existem na palavra e no que há de textual na imagem, mas fundamentalmente o que está na fronteira. O propósito é a mistura e a redução da fronteira e a ampliação de significados.

### **1.3. MATERIALIZAÇÃO**

A princípio, não foram estabelecidas limitações para os recursos e materiais utilizados na construção das peças. O que norteou a produção das obras foi a busca das soluções desejadas para cada criação. São poesias visuais, objetos, instalações e obras utilizando o recurso dos computadores, todas contendo o olhar urbano e humorado do artista utilizando a palavra e a imagem.

Nessa dissertação, algumas obras produzidas foram selecionadas de maneira que pudessem representar a compreensão da proposta. Na medida em que apareçam são aprofundadas algumas questões e na medida do tempo são registrados os experimentos, os procedimentos e os questionamentos do artista/pesquisador.

O tempo do processo é o gerúndio. O tempo do resultado é um misto de presente, futuro e também, passado.

Influenciado pela formação acadêmica e vivência profissional como designer gráfico, pela atuação como músico instrumentista e arranjador e pela produção como escritor/poeta, Ricardo Guimarães incorpora essas experiências ao seu trabalho artístico visual e isso fica visível no que é percebido de sonoridade, síntese e apuro na escolha das cores, sempre no propósito de um resultado que se forma por um

processo de busca de subversão da palavra em sua forma e, por conseguinte, significado.

A estrutura do processo de construção dessa pesquisa se vislumbra a partir de alguns questionamentos. No primeiro momento uma questão de caráter afirmativo: É possível criar uma obra artística visual tendo como base a palavra.

No segundo, duas questões que se completam e interpenetram-se em caráter interrogativo: É possível que a obra construída seja percebida tanto como palavra ou como imagem, transversalmente, ou mesmo como obra híbrida? É possível construir uma obra que dilua os limites que existem entre o visual e o literário?

Essas questões trazem de imediato a necessidade de uma estrutura metodológica. Método com as nuances características do processo de criação artística. As respostas, vindo, dar-se-ão através da obra do artista/autor/pesquisador. A dissertação apresenta o percurso do “como se aproximar ou encontrar o ponto nas obras em que a palavra e a imagem se mostrem amalgamadas”.

Por um percurso que vem de alguns anos de produção nesse sentido, experimentando, por vezes se aproximando ou se afastando dessas respostas, foram utilizados os conhecimentos adquiridos nas disciplinas do Mestrado, nas pesquisas bibliográficas e pela internet, nos compartilhamentos de idéias e discussões com os colegas de mestrado, em visitas a exposições, contato com outros artistas, além é claro, do “trabalho em ateliê” e o retorno do público nas exposições realizadas nesse período.

## **1.4. ORGANIZAÇÃO**

“Imã: apalavrando imagens, imaginando palavras” é composta por cinco capítulos. No primeiro, a introdução, e no último, as considerações finais.

Do segundo ao quarto, o desenvolvimento da pesquisa:

### **2. PALAVRA E IMAGEM EM VOCÊ - “Soa como tu és”**

Propõe trazer, através de uma localização histórica da presença da palavra nas artes visuais e sua ampliação de espaço e importância da modernidade à contemporaneidade, informações e conhecimentos que situem, reforcem e sustentem a proposta do artista/pesquisador.

### **3. PALAVRA E IMAGEM EM MIM – “Soa como eu sou”**

Trata dos aspectos conceituais, formais, plásticos e sógnicos da obra desenvolvida pelo pesquisador/artista. Ressalta as influências e as conexões com obras de outros artistas e/ou movimentos artísticos e apresenta as bases semióticas utilizadas para aplicação nas abordagens, comentários e análises das obras.

### **4. PALAVRA E IMAGEM EM NÓS – “Soa como ele e ela também”**

Traz, a partir de obras e exposições realizadas, o percurso de descobertas, inquietações, perguntas renovadas, busca de soluções, novos experimentos e o resultado de aproximações com o amalgamamento da palavra e da imagem, no processo de criação do artista/pesquisador.

## **PALAVRA E IMAGEM EM VOCÊ**

“SOA COMO TU ÉS”

## 2. PALAVRA E IMAGEM EM VOCÊ

“SOA COMO TU ÉS”

O título “Palavra e imagem em você” tem a intenção de ressaltar que o que será apresentado aqui, ainda não traz, como no capítulo seguinte “Palavra e imagem em mim”, as impressões e processos de criação do artista-pesquisador. O “em você”, não necessariamente, exclui o “em mim”, mas prevalece e se reforça na segunda linha do título do capítulo com a citação de frase da música “O som da pessoa” de Bené Fonteles e Gilberto Gil.

Soar como tu és ou como você é. Ter a sonoridade como o parâmetro para o modo como somos, é um reforço da importância dada no trabalho artístico desenvolvido nessa pesquisa da palavra e da imagem relacionadas para a construção de uma obra artística visual. O que está nesse capítulo, subsidia, influencia e referencia esse processo de criação. Traz informações e comentários sobre a presença da palavra nas artes visuais tomando como referência obras, momentos e movimentos habitualmente identificados como marcantes na história da arte, notadamente a ocidental.

Do período que se inicia no século XX com o modernismo, e segue até à contemporaneidade, serão apresentadas questões significativas de registro para uma maior compreensão sobre a presença da palavra nas artes visuais e da visualidade na poesia e as aproximações e diálogos estabelecidos entre artistas plásticos e poetas em suas experimentações.

Essas observações partem da identificação de obras em que se percebe a palavra presente. Fez-se, então, necessário apresentar resumidamente alguns aspectos da construção do pensamento e produção nesse período.

Por uma questão didática serão descritos dois caminhos: o da poesia em direção à visualidade e o das obras visuais que incorporam e se modificam com o texto. Do mundo para o Brasil. Algumas obras serão analisadas e relacionadas a partir do que têm em comum, ressaltando os aspectos formais, conceituais e sígnicos.

Um percurso que se inicia por uma visão que não entendia a possibilidade de junção entre o verbo e a imagem, por exemplo, entre a pintura e a literatura.

Dois princípios reinaram, eu creio, sobre a pintura ocidental, do século quinze até o século vinte. O primeiro afirma a separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e referência lingüística (que a exclui). Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença. De modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou fundir (FOUCAULT, 2008, p. 39).

Desse modo, mesmo quando esse encontro se dava, ele era regido por alguma forma de subordinação, de hierarquia entre imagem e texto, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma: a legenda, o título, a ilustração, a crítica de arte e todo discurso que gira em torno da pintura (VENEROSO, 2006, p. 147).

No entanto, em origem, a escrita está baseada no desenho. Esses cruzamentos da palavra com a imagem no século XX são reaproximações, ainda que com outras nuances e direções.

Da interseção entre a representação gráfica que fixa e a fala fugaz que escapa, a escrita foi sendo elaborada ao longo das primeiras tentativas humanas por meio de registros visuais em direção à formalização do conhecimento. O desenho do signo, aos poucos, foi se desencarnando da imagem-figura para adquirir um valor fonético, abstrato, universal. Mas, em seus primórdios, o desenho da palavra – os pictogramas, os hieróglifos, os ideogramas, escritas analógicas e visuais – explicita sensivelmente a natureza mental e inteligível do desenho como ato e extensão do pensamento. Segundo a experiência criativa do artista, dramaturgo, poeta e cineasta Jean Cocteau, que alavancava um leque amplo da criação, ‘escrever, para mim, é desenhar, entrelaçar as linhas de maneira que se façam escritura, ou dentrelaçá-las de um jeito que a escritura vire desenho’, evidenciando as fronteiras sutis entre desenhar e escrever (DERDYK, 2007, p. 23).

Nesse contágio entre a leitura e a visualidade, palavra e imagem apresentam-se na modernidade, com inserções na pintura e na poesia respectivamente e se materializam posteriormente como objetos, em instalações, ambientes, *happenings*, performances, como poesias visual, sonora, concreta; nos livros de artista e em muitas das chamadas formas híbridas de manifestações artísticas ligadas diretamente à visualidade. Com o desenvolvimento dos computadores e da internet, os aspectos como interatividade, simultaneidade, apropriação e a conexão em rede mundial se incorporam à produção artística.

O percurso através desses conhecimentos expostos e comentados tem por objetivo situar, reforçar e dar maior sustento ao que será apresentado no próximo capítulo, que é de fato a proposta do artista pesquisador em seus processos criativos.

Dentro do campo específico de produção de visualidade delimitado pelas artes visuais, a relação entre imagem e linguagem tem se colocado como uma das questões mais instigantes e provocadoras para artistas, teóricos, críticos e comentadores em geral, por colocar em jogo justamente os limites do que se convencionava designar como regiões do visual e do verbal. É verdade que a arte contemporânea vem exercitando, há pelo menos meio século, as chamadas formas híbridas do objeto, instalação, ambiente, *happening*, performance, *body-art*, arte conceitual, arte processo etc., que combinam e rediscutem, entre outros, elementos provenientes dos meios “tradicionais” da pintura, desenho, escultura, gravura; estes últimos, por sua vez, têm sido continuamente re-elaborados à luz de uma crescente visão inter, multi ou transdisciplinar da cultura, em que a arte enquanto disciplina autônoma é confrontada com discussões provenientes de outros campos do conhecimento (OLIVEIRA, 1999, p. 56).

Do passado caligráfico que me vejo obrigado a lhes supor, as palavras conservam sua derivação do desenho e seu estado de coisa desenhada: de modo que devo lê-las superpostas a si próprias; são palavras desenhando palavras [...] (FOUCAULT, 1989 *apud* VENEROSO, 2006, p. 147).

## 2.1. IMAGEM-PALAVRA: imaginando imagens

No século XX, com a modernidade e a busca de algo que não fosse o tradicional, ampliaram-se os movimentos de aproximação entre as diversas formas de expressão, notadamente entre as artes visuais e a poesia. Período de questionamentos, experimentos e descobertas de novas possibilidades que se prolongou até o final do século passado.

Teve e tem leituras variadas que vão da compreensão de um momento essencialmente construído por uma postura de negação do passado a do reconhecimento de mudanças mais processuais, mas não menos significativas e impactantes para o futuro nas artes visuais e para outras manifestações artísticas ligadas ao desenvolvimento do pensamento humano.

No modernismo, por uma busca artística através da auto-reflexão, foram se proliferando os manifestos e movimentos. Os diversos “ismos” encontrando suas crenças em verdades absolutas que se mostraram momentâneas e efêmeras com o passar do tempo, mas que foram norteadores para muito do que se construiu nos momentos seguintes.

Havia uma grande e bem sedimentada tradição naturalista a ser destruída pela arte moderna. Modernismo e antinaturalismo andaram juntos. Diferentemente da renascentista, porém, não havia para a arte moderna modelos a seguir ou a reavivar (TASSINARI, 2001, p. 64).

Alberto Tassinari ressalta que o olhar para o Oriente e África, muito presentes em Picasso, por exemplo, se deu mais como investigação e não como modelo referencial.

O estadunidense Clement Greenberg, um dos críticos de arte mais influentes desse período, defendeu que a arte é continuidade e que é equivocado pensar no modernismo como um movimento de ruptura, tanto em proposta como em resultado. Mais adiante, sua influência foi decisiva para a afirmação do expressionismo abstrato e toda uma geração de artistas que incluía nomes como Jackson Pollock, Mark Rothko e David Smith.

Incontestável é atestar as transformações incitadas e conquistadas pelo que foi discutido e produzido nesse momento e nos diversos contextos em que o pensamento moderno transitou.

“A arte realista, naturalista, havia dissimulado os meios, usando a arte para ocultar a arte; o modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte” (FERREIRA e MELLO, 1997, p. 102).

## **2.2. IMAGEM-PALAVRA: apalavrando imagens**

A partir da produção de alguns artistas do século XX, com exemplos tomados prioritariamente pela pintura, serão tecidos breves comentários na direção das



gradativas ampliações de possibilidades plásticas e conceituais nas artes visuais. É nesse caminho que a presença da palavra vai também tomando outros contornos e significâncias nas obras.

Maria do Carmo Veneroso identifica que essas mudanças vieram do século XIX:

A aparição da palavra dentro do espaço do quadro, de uma maneira mais sistemática e integrada ao discurso plástico, pode ser notada a partir da produção dos pintores cubistas, na década de 1910. Porém, o que ocorre na arte no início do século XX é o resultado de mudanças que vão acontecer durante o século XIX. As idéias de progresso e de modernidade vão substituir o culto da natureza e a fascinação pela paisagem, presentes na produção pictórica do século XIX. As cidades com seus signos, marcas e grafismos dos anúncios de rua tomam o lugar das paisagens impressionistas. A pintura vai, cada vez mais, se afastando da representação naturalista, a partir da segunda metade do século XIX. Com a popularização da fotografia, a pintura ganha autonomia (2006, p. 148).

É visível isso na pintura do artista inglês Joseph M. William Turner, intitulada “Vapor na entrada do porto durante uma tempestade de neve” de 1824 (figura 01).



As cores e seus limites imprecisos, com borrões e manchas se aproximam de uma abstração, mas se definem figurativamente pelo longo título que descreve a cena. É um registro de um momento, como na fotografia, mas com um sentido de uma pintura em sua autonomia.

Figura 01

Paul Cézanne com “A Ponte de Maincy” em 1879-80 ainda traz o espaço perspectivo, mas faz sinalizações claras para abstração e para uma pintura como construção. Não há cortes tão visíveis, pois a estrutura ainda está atada à tradição da representação. Claude Monet que isolou a feitura do quadro do seu tema é outro

exemplo característico desse período de questionamentos dos processos de representação. O moderno é um ideal, uma busca não necessariamente de um fato. O pós-impressionista Georges Seurat incorporou o seu interesse na ciência em sua pintura. As experimentações óticas em seu trabalho artístico vêm acompanhadas de sua capacidade de retratar com muita sensibilidade a sensação de vazio da classe média francesa diante das mudanças que a industrialização impunha. “Uma tarde de domingo na Ilha de La Grand Jatte” de 1884-86 (figura 02) é um título que se refere ao tempo e ao local e ressalta a impressão de ausência de vida nas muitas representações geometrizadas de pessoas presentes na pintura.

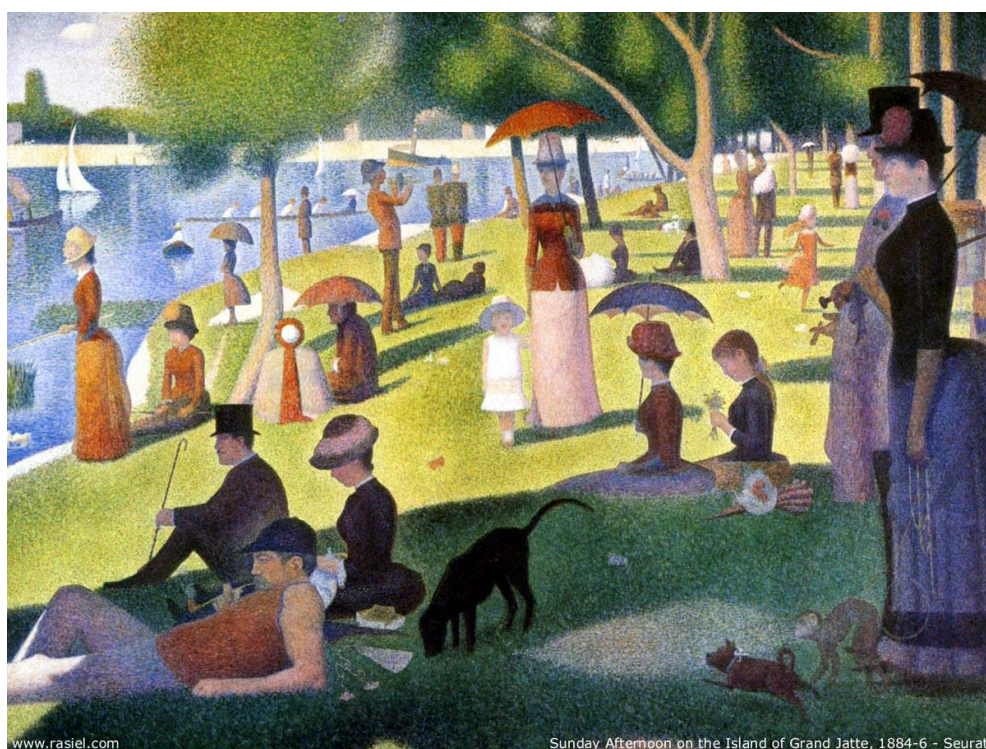


Figura 02

Toulouse Lautrec em “Divan Japonais”, de 1893 (figura 03), apresenta a palavra incorporada às imagens. São cartazes/obras que retratam e divulgam o que acontecia nos anos da chamada *belle époque*, Sua dedicação à litogravura permitiu adquirir uma grande qualidade técnica em suas gravuras e a utilização com maestria de recursos variados com o texto. De transparências, ao uso de finos contornos, a variações de movimentos, as palavras aparecem como elementos compositivos que se entranham por entre as figuras.

Nas produções artísticas a palavra escrita sai de uma posição auxiliar da obra, como o de título ou legenda, para assumir o papel de mais um elemento constitutivo da obra plástica.

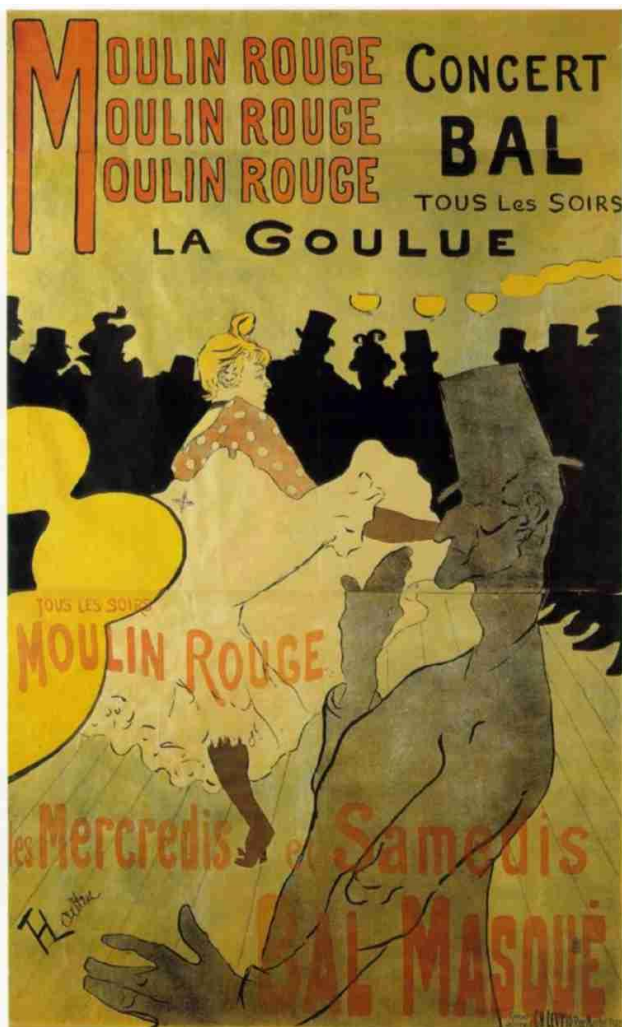


Figura 03

“No século XX, as palavras (a letra, o texto) irrompem no espaço do quadro, integradas ao discurso plástico, passando o texto a interferir no interior mesmo da imagem, funcionando também como imagem” (VENEROSO, 2006, p. 148).

Esse diálogo que a arte do século XX estabelece com a escrita, ao mesmo tempo em que a escrita dialoga com a visualidade, reata, de certa maneira, antigos vínculos existentes entre a palavra e a imagem, entre o traço do desenho e o traço da escrita, revelando que a escrita não é apenas um meio de transcrição da fala, mas uma realidade dupla, dotada de uma parte visual (VENEROSO, 2006, p. 148).

Em Paul Klee, em Pablo Picasso e Georges Braque, no futurismo, no surrealismo de René Magritte ou em Schwitters vemos esse reposicionamento das palavras nas artes visuais, completamente integrada e resignificando o espaço pictórico.

A modernidade foi movida à utopia. Dos novos modos de habitar e de viver de uma sociedade que se reconstrói movida a locomotivas, uma burguesia crescente e um espaço público que se configura na diminuição do espaço privado para a parte menos abastada da população. A crença estava na racionalidade que solucionaria todos os problemas.

O artista moderno adota, basicamente, o manifesto como principal modalidade discursiva – que se soma às obras, mas não se confunde com elas. [...]. Ainda que exibam uma proximidade máxima com a obra em sua origem, os manifestos permanecem, entretanto, atrás de um limite nítido que dela os separa. Ambas as formas afirmam suas especificidades, resguardando fronteiras (BASBAUM, 2007, p. 31).

O futurismo foi o movimento que mais se adaptou ou traduziu as condições de força da ciência e da tecnologia. Marinetti, mentor do futurismo era poeta de origem. Foi um momento em que a literatura se aproximou muito das artes plásticas. Tanto pelo convívio dos seus mentores, como pela própria construção de suas obras. Não raro, seus protagonistas eram pintores e poetas.

O futurismo russo, por exemplo, ganha uma marca particular na junção com o cubismo. Vê-se isso na obra de Kasimir Malevich, em sua primeira fase.

*Em quadros como “Um inglês em Moscou” (1914), Malevich fez a síntese entre o Cubismo analítico – com o pioneiro uso da linguagem verbal no quadro – e a colagem futurista. Esses experimentos na pintura articulam-se com a nova arte dos poetas do grupo cubo-futurista tais como Vladimir Maiakovski, Velimir Khlébnikov, os irmãos Burliuk e Alexei Krutchônikh. Em suas experiências, desenvolveram um novo tipo de linguagem que respondia pelo neologismo *zaum* ou “transmental” (AGRA, 2006, p. 73).*

A linguagem verbal está na urbanidade com seus grafismos, marcas, impressos em geral (de jornais a bilhetes de trem), partituras musicais, embalagens, na paisagem da cidade e na obra dos artistas cubistas e futuristas. Começam, inclusive, a pintar

textos sobre as telas. Segue-se com a palavra de transgressão dos grafites como em Jean-Michel Basquiat ou em garatujas como em Paul Klee como menção a letras do alfabeto.

Pablo Picasso incorpora em sua obra materiais tidos como não artísticos. Em 1912, apresenta “Natureza morta com cadeira de palha” (figura 04). A palavra ocupa o espaço plástico. O equilíbrio na fusão das coisas e espaços proporciona uma troca de aspectos entre o que é sólido e o que é vazio. O espaço ganha solidez e as coisas se espacializam. Com a colagem, o espaço moderno ultrapassa o espaço naturalista. Também com as colagens as palavras são incorporadas aparecendo como elementos visuais.



Figura 04

Com Picasso, a desconstrução se deu através de uma investigação sobre os elementos que constituem o quadro, e também através de uma profunda análise do espaço, fracionando a realidade em planos superpostos e simultâneos. Com suas colagens Picasso inaugura uma forte tendência da arte contemporânea, incorporando na obra artística materiais não artísticos, letras e elementos textuais. Num processo intertextual, fragmentos retirados de jornais, partituras musicais, papéis de parede, etc., foram incorporados à obra, para que, tal como num quebra-cabeças, as partes se ajustassem ao todo (VENEROSO, 200- , p. 5).

Marcel Duchamp por meio do título em “*Nu descendo a escada*” de 1912 (figura 05), introduz um elemento psicológico, com ironia, na composição. Obra considerada um dos eixos da pintura moderna, demarca o começo da rebelião contra a pintura visual

e tátil, contra a arte, como ele mencionava, retiniana. “A pintura se converte em cartografia simbólica e objeto em idéia.” É o que diz Octavio Paz.

Mais adiante, Duchamp afirmará que o título é um elemento essencial da pintura, como a cor e o desenho. Aos trocadilhos criados para os títulos das obras chamava de “jogos de palavras tridimensionais”. Ele dá uma dimensão espacial para o texto escrito que amplia as possibilidades de conexões entre palavra e objeto.



Figura 05



Figura 06

Duchamp sublinha que não lhe interessava tanto a poesia de Laforgue como os seus títulos (*Comice agricole*, por exemplo). Esta confissão lança luz suficiente sobre a origem *verbal* de sua criação pictórica. Seu fascínio diante da linguagem é de ordem intelectual: é o instrumento mais perfeito para produzir significados e, também, para destruí-los. [...] Duchamp desde o princípio foi um pintor de *idéias* e que nunca cedeu à falácia de conceber a pintura como uma arte puramente manual e visual (PAZ, 2007, p. 10).

Em 1917, assina, com seu pseudônimo Richard Mutt, o urinol de porcelana intitulado “*Fountain*” (A fonte) (figura 06) para ser apresentada em exposição organizada pela Sociedade dos Artistas Independentes da qual fazia parte. A obra é negada pela

comissão da exposição, mas repercute em um artigo de sua companheira Beatrice Wood para a revista “O homem cego”. Estava posta de forma direta e contundente a questão entre a arte e a Antiarte.

E é nesse espírito crítico de contestação ao sistema da arte presente no movimento Dadaísta, (criado em Zurique no período da primeira guerra mundial), que Duchamp, Schwitters, Richard Ruelsenbeck, Raoul Hausmann, John Heartfield, Max Ernst, Man Ray, Francis Picabia, Tristan Tzara e outros poetas e artistas produzem uma arte que questiona e provoca a sociedade. A força do discurso poético está em evidência. Em seus experimentos, como na “poesia do absurdo” ou no “desenho espontâneo” ou “automatismo”, mantêm o tom provocativo e humorado, procurando desestabilizar a estrutura da linguagem artística da época, chocando o público e a crítica de uma forma geral. Na essência do movimento, o uso experimental do texto; um valor grande à sua sonoridade, vide origem do nome do movimento; e o exercício de uma liberdade que possibilitou, mais adiante, a aceitação dessas novas maneiras de construir uma obra em que a poesia e a pintura se confundem e se relacionam naturalmente.

Questionaram o tom de seriedade da Arte ironizando o que eles mesmos produziam, como no poema “Receita para se fazer um poema dadaísta” do romeno Samuel Rosenstock, mais conhecido como Tristan Tzara (pseudônimo de um trocadilho romeno que significava “Triste no país”), um dos principais líderes do movimento em seu primeiro período em Zurique. Ele que dizia sobre o “Dada”: “o termo nada significa”. O que naturalmente passa a significar a intenção de seus fundadores e participantes.

#### “RECEITA PARA SE FAZER UM POEMA DADAÍSTA:

Pegue um jornal.

Pegue uma tesoura.

Escolha no jornal o artigo do tamanho que você deseja dar ao seu poema.

Recorte o artigo.

Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo

E meta-as num saco.

Agite suavemente.

Tire em seguida cada pedaço um após o outro.

Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.

O poema se parecerá com você.

E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa; ainda que incompreendido do público.”

kp' erioUM Ip'ER ioUM  
 Nm' periii pER...  
 kprEtiBERR...  
 ONNOo gplanpouk  
 konnpout PERIKOUL  
 R,EEe, EEee IT...A  
 oapAerrre EE E  
 mgl ed padANou  
 MTNOU tnoum t

Figura 07



Figura 08

Importante no movimento dadaísta, Raoul Hausmann procurou ir além da reprodução fotográfica e foi considerado um dos criadores da fotomontagem. Experimentou também a poesia sonora. Nas partituras fonéticas de 1920 (figura 07) explorava a sonoridade individual das letras, sua pronúncia e projeção no espaço acústico. Teve as suas obras expostas na exposição de “Arte Degenerada” promovida pelo Nazismo para mostrar a suposta decadência da arte produzida naquele momento pelas “raças inferiores”.

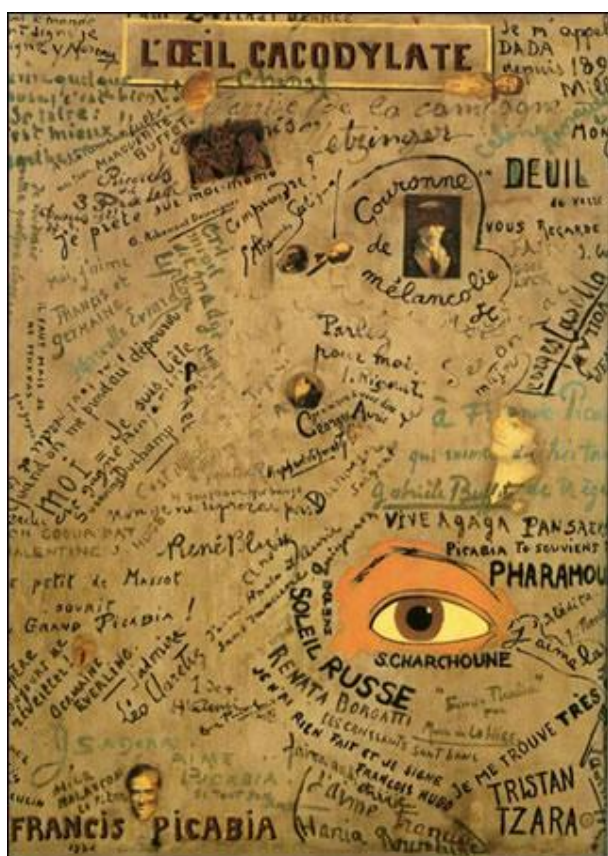
O pintor, escultor e poeta alemão Kurt Schwitters construiu boa parte de sua obra com colagens utilizando restos de materiais como cordas, papéis usados, passagens, rótulos, embalagens que recolhia pelas ruas (figura 08). Ligado ao



dadaísmo alemão de Hanover, sua busca e conquista foram a de romper os limites entre as diferentes linguagens. Maria do Carmo Veneroso explica:

Quando Schwitters decompõe a palavra KOMMERZ, dela extraindo MERZ, ele demonstra seu processo. Nas colagens ele utiliza esse mesmo princípio de decomposição ao escolher fragmentos de palavras que, ao serem utilizadas por ele, adquirem um novo significado, tiradas do seu contexto original e colocadas em outro contexto – o contexto da arte. A palavra MERZ, assim como DADA, passou a significar, para Schwitters, um modo de vida (ROCHA, org. 2007, p. 85).

Francis Picabia foi inicialmente influenciado como pintor, por Léger e Picasso, mas colaborou com seus experimentos para uma aproximação ainda maior entre poetas



e artistas plásticos. Em “L’Oeil Cacodylate”, de 1921 (figura 09), utilizou a pintura em óleo sobre tela e colagem de fotos, postais e papéis recortados criando caminhos com os textos que se aproximam de diagramas. Picabia tinha uma fala desafiadora e de um humor contundente: “Uma novidade que dura só cinco minutos vale mais do que uma obra imortal que chateia a todos.” Essa é uma frase atribuída a ele. Mesmo que não tenha dito exatamente essas palavras esse texto traz um pouco do seu lado crítico e do espírito dos seus desafios na criação.

Figura 09

Da obra do alemão de origem suíça, Paul Klee, que por pouco não foi músico como seu pai, percebe-se uma ênfase no traço permeado de pequenos gestos e espaços vazios, que traduzem sua identificação com as artes chinesa e japonesa. Ele uniu arte e escrita e construiu obras que insinuam caligrafias como em “Noite Azul” de 1937 (figura 10). Encontrou uma forma de romper os signos lingüísticos com os elementos plásticos.



Figura 10

O respeito pela visão interna levou Klee a estudar signos arcaicos, símbolos de feitiçaria, hieróglifos e marcas em cavernas, que ele supunha conservarem uma força primitiva, para evocar significados não-verbais. Suas últimas pinturas contêm ideogramas semelhantes a runas, codificando sua reação diante do mundo. 'Noite Azul' divide o céu em retalhos planos de tonalidades frias e quentes, limitadas por misteriosas linhas. As linhas podem marcar constelações ou representar algum alfabeto esquecido. Elas ilustram a crença de Klee de que 'a arte não reproduz o visível, ela faz o visível' (STRICKLAND, 2004, p. 144).

Maria do Carmo Veneroso ressalta a importância de Klee no uso da palavra em suas obras e o coloca como mentor da mudança do paradigma ocidental da hierarquia entre o texto escrito e a visualidade:

Paul Klee, ao incorporar signos gráficos em seus quadros, abole a existência de uma hierarquia entre imagem e escrita. Através de um trabalho intertextual, no qual ele incorpora signos, letras e ideogramas, ele reafirma a visualidade da escrita, extinguindo o princípio ocidental que estabelece a diferença entre representação plástica e referência lingüística (VENEROSO, 2002, p. 85).

Se Klee reduziu os limites que separavam a palavra e a imagem através de imagens que se insinuavam como textos, o surrealista Magritte trouxe na convivência entre o semântico e o simbólico um vasto espaço aberto para perguntas e descobertas principalmente sobre o tema da representação na arte. Carregadas de símbolos e sentidos somos fisgados e convidados a penetrar em um mundo de incertezas de suas imagens.

Ninguém, em aparência, está mais longe de Kandinsky e de Klee do que Magritte. Sua pintura parece, mais do que qualquer outra, presa à exatidão das semelhanças, a tal ponto que ela as multiplica voluntariamente, como para confirmá-las [...] Mais do que qualquer outra, pintura empenhada em separar, cuidadosamente, cruelmente, o elemento gráfico e o elemento plástico: se lhes acontecem de estar superpostos no interior do próprio quadro, como o estão a legenda e sua imagem, é com a condição de que o enunciado conteste a identidade manifesta da figura, [...] uma figura ao mesmo tempo oposta e complementar (FOUCAULT, p. 42/43, 2008).



Figura 11

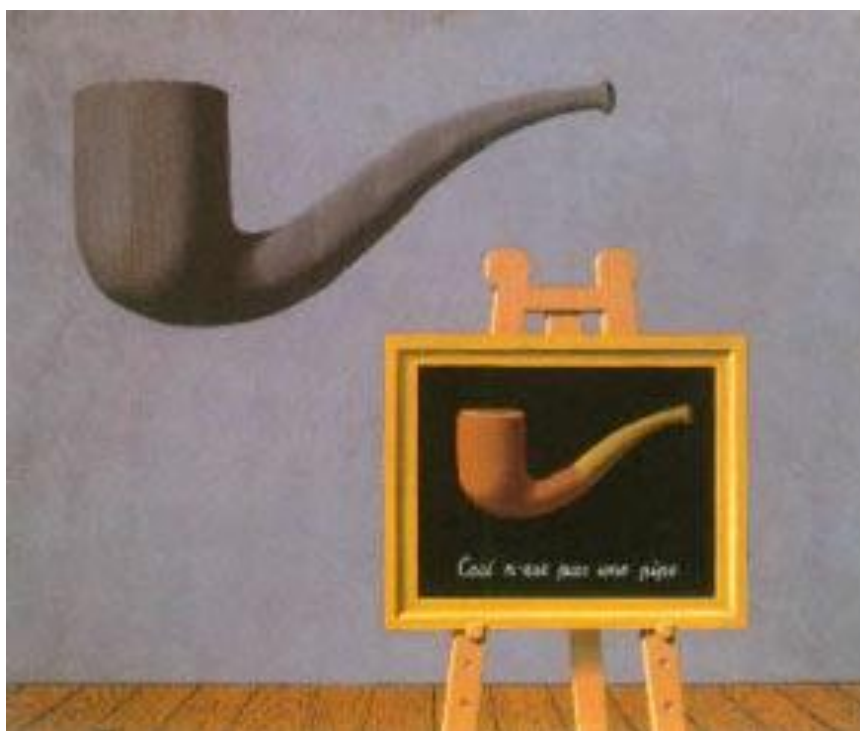


Figura 12

Como disse Roland Barthes "O significado é a representação psíquica de uma coisa e não a coisa em si"

Em "a traição das imagens" concebida em algumas versões traz questões relacionadas com a representação pelo diálogo estabelecido entre a palavra e a imagem. A primeira delas "*Sans titre*" (*La Pipe*) (figura 11), identificada como sendo de 1926 é base para a última de 1966, "*Lex deux mystères*" (figura 12). De um cachimbo estrategicamente pintado com um traço realista acompanha um texto escrito que pela posição e dimensão parece ser uma mera legenda.

Ora, comparado à tradicional função da legenda, o texto de Magritte é duplamente paradoxal. Empreende nomear o que, evidentemente, não tem necessidade de sê-lo (a forma é por demais conhecida; a palavra, por demais familiar) (FOUCAULT, 1988, p. 25-26).

No entanto é no texto "Isto não é um cachimbo" abaixo desse desenho tão evidente de se fazer reconhecido que está o incômodo, a ambigüidade e o paradoxo em torno de um resultado tão simples. Dessa combinação identificada por Foucault como "um caligrama secretamente constituído por Magritte, em seguida desfeito com cuidado" (1998, p. 21) que a obra mostra e diz, imita e significa e é vista e lida.

[...] Alguém poderia encher o meu cachimbo? Não, ele não passa de uma representação, não é mesmo? Então, se eu tivesse escrito sob minha pintura *Isto é um cachimbo*, eu teria mentido" (MAGRITTE, 1979, p. 643).

Foucault, dentre outras análises, traz três possibilidades de leitura para "Isto não é um cachimbo"

[...] '*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 a qualquer nome) (FOUCAULT, 1988, p. 30).

↪ → NÃO É → / um cachimbo /

Ora, no total, aparece facilmente que o enunciado de Magritte é negado pela imediata e recíproca dependência do desenho do

cachimbo e do texto por meio do qual se pode nomear esse mesmo cachimbo. Designar e desenhar não se superpõem, salvo no jogo caligráfico que ronda por trás do conjunto e que é conjurado ao mesmo tempo pelo texto, pelo desenho e por sua atual separação (FOUCAULT, 1988, p. 31/32).

/ isto... / → NÃO É → ↵

'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) (FOUCAULT, 1988, p. 32).

ISTO { ↵ / isto não é um cachimbo / } NÃO É { ↵ Um Cachimbo

"[...] Magritte faz tudo o que é preciso para reconstituir (seja pela perenidade de uma obra de arte, seja pela verdade de uma lição de coisas) o lugar-comum à imagem e à linguagem" (FOUCAULT, 1988, p. 34).

O caminho da palavra na sua aproximação e integração com as artes visuais e o diálogo com a música e com os variados recursos tecnológicos ampliou a sua origem lingüística em formatos e resignificações.

Da Música de Ruído ou "ruidista" denominada assim por Luigi Rossolo, em que as máquinas e experimentos sonoros variados se incorporaram às experiências musicais, à Poesia Sonora, considerada um tipo de poesia oral de caráter



Figura 13

experimental que decompunha as palavras para criar um sentido com sons e ruídos ou aos experimentos como o silêncio de John Cage, o que se via, lia e ouvia eram conexões de linguagens artísticas com o exercício de dissolução dos limites.

Muitos experimentos se sucederam pelos até então músicos, artistas plásticos ou poetas. Jasper Johns com "Flag" de 1955 (figura 13), utilizando a encáustica sobre

tela, objetivou a pintura à sua materialidade e à sua própria realidade. Segundo Lucy Lippard, “quando se compreendeu que a pergunta: “É uma bandeira ou uma pintura?” não pedia uma resposta, pois esta não teria qualquer interesse, o caminho estava aberto para a Pop Art.

O artista estadunidense Robert Barry foi um dos que mais radicalmente produziu pelo seu trabalho questionamentos sobre a arte. Em 1967, começou a utilizar materiais inacessíveis à percepção visual como fios de náilon transparentes, gases, radiação, ondas sonoras inaudíveis. A realidade das obras estava na esfera físico-química e não na percepção humana.

Resistiu um tempo como o exemplo principal da desmaterialização da arte. Em 1968/69 criou obras que dispensavam qualquer referência aos aspectos materiais de realidade. Em “*Telepathic Piece*” (Peça Telepatia) obra para a exposição de Simon Fraser, escreveu no catálogo: “Durante a exposição, tentarei comunicar telepaticamente a obra de arte, cuja natureza é uma série de pensamentos que não são aplicáveis à linguagem ou imagem”.

Sua proposta radical esbarrava na necessidade de algo, aqui o texto do catálogo, que pudesse induzir às pessoas para o entendimento do que propunha. “Eu estava interessado em criar objetos que envolvessem outras pessoas, e estava realmente interessado em explorações diferentes de espaço e tempo e na forma como as pessoas interagem e funcionam nestes meios.”

Nos anos 60, os criadores de imagens trabalhavam nos campos de interação entre a arte, a ciência e a tecnologia sob os rótulos da arte cinética ou da arte cibernética, estando principalmente mobilizados por questões práticas como a luz, o movimento e a cor. Tentavam resolver problemas postos pelo Construtivismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, a arte sistemática. Não estavam ainda conscientes do modo pelo qual a tecnologia entraria imperativamente em todas as relações da vida cotidiana. Eles se preocupavam, em primeiro lugar, com mudanças no interior da esfera artística (PARENTE org. 2008, p. 201).

Críticos formalistas da arte, como o já citado Greenberg, tiveram dificuldade quando as artes plásticas começaram a utilizar com frequência os objetos do cotidiano. Enquanto a vida se estetizava a arte se desestetizava. Quando o tema da pintura

passou a ser a própria pintura essa teoria foi perdendo sua função. A obra percebida pelo seu aspecto visual não mais abarcava o que passou então a ser produzido artisticamente.

Nessa esfera artística, da segunda metade do século XX, propostas como a Arte Processo:

Enquanto os escultores minimalistas montavam peças pré-fabricadas, Robert Morris achava o processo de criar arte era mais importante que a peça acabada. Tal como no existencialismo – mas pegando também uma página do Expressionismo Abstrato -, o artista descobre significados ao fazer. Em 1961, Walter de Maria descreveu um projeto de arte processo: ‘Tenho pensado em construir um quintal de arte. Senti uma espécie de buraco grande no chão. Na verdade, não seria bem um buraco. Um buraco teria que ser cavado. Cavar o buraco já seria parte da arte (STRICKLAND, 2004, p. 178).

O conceito cada vez mais em evidência. A arte com um olhar para si mesma. Visualizava-se assim, a arte conceitual. A esfera entre a ação e o discurso. A expressão “arte conceito” é atribuída ao artista do Grupo Fluxus, Henry Flynt, que utiliza o termo em um artigo para se referir a uma espécie de arte cuja característica distintiva é a forma como lida com a linguagem.

Mais adiante, o artista Sol LeWitt, inicialmente ligado a Minimal Art, utiliza o termo “Arte Conceitual” que reforça a proposta de uma arte que se ligou à filosofia linguística de Ludwig Wittgenstein, ao positivismo lógico, ao estruturalismo francês, aos escritos semióticos de Roland Barthes e à teoria crítica de Herbert Marcuse (MARZONA, 2007, p. 6).

Para o artista estadunidense Joseph Kosuth, “a arte conceitual procura internalizar a função da crítica”.

Em 1965, Kosuth declarava que a única coisa que o artista pode fazer é refletir sobre o conceito de arte, sobre seu ser em si, visto que já não pode existir nenhuma relação entre o trabalho do artista e o pragmatismo da sociedade (ARGAN, 1980, p. 590).

Segundo Michael Archer, a Arte Conceitual propunha que as imagens podiam ser reconhecidas como análogas à linguagem: uma obra de arte pode ser lida. O inverso

é igualmente verdadeiro: o texto escrito pode funcionar de um modo análogo à imagem.

Em meio às vanguardas artísticas destaca-se Joseph Beuys que defendeu uma idéia da arte com um enfoque humanista. A dessacralização da arte. A arte como possibilidade de crescimento dos indivíduos. Sua vida ou sua história contada acrescenta um fascínio pela diluição do limite entre vida e obra. É o seu corpo em sua obra e os significados gerados pelos contextos de suas vivências.

Em 1961, Kaprow realizou “Palavras”. As pessoas eram convidadas a escrever palavras em papéis que eram grudados nas paredes e em divisórias. Em 1965, Robert Watts se utilizou de palavras para sua performance “89 movies”. Muitos outros fizeram experiências similares. Em 1965, Joseph Kosuth defendeu uma rigorosa separação entre a estética e arte. Disse ele: “a única afirmação da arte é para a arte. Arte é a definição de arte.” Ele trabalhou com peças de néon como “*A four color sentence*” (uma frase a quatro cores) que representava como objeto exatamente o que a informação verbal dizia. Defendia que as obras de fato, conceituais deveriam se isentar de qualquer relação com a realidade exterior. Em 1968, os artistas britânicos Terry Atkinson e Michael Baldwin, com Harold Hurrell e David Bainbridge criam o “*Art & Language*”. Seus escritos e discussões sobre arte eram a própria obra do grupo.

A relação entre ‘arte’ e ‘linguagem’ nunca foi, para o grupo, uma relação direta de forma e material, prática e interpretação, e nem, certamente, de imagem e comentário. As duas estavam muito mais intimamente conectadas a um discurso trazido por um coletivo cujos membros individuais ‘não procuravam tanto ser os autores da [sua] obra quanto agentes dentro de uma prática que a produzia’ (ARCHER, 2001, p. 85-86).

Experiência interessante foi a vivenciada por Lawrence Weiner. Com um perfil de trabalho identificado com a “Minimal Art”, buscou eliminar ao máximo os elementos expressivos da pintura ao ponto de questionar o seu próprio objetivo de pintar. Ele passa, inclusive, a dispensar a assinatura em seus trabalhos.



Enquanto o francês de origem polonesa, Roman Opalka, pintou obsessivamente números e alguns entendiam que sua “obra” era o tempo, outros, como o italiano Emilio Isgró, propuseram um novo sentido a um texto literário a partir de seu puro e simples apagamento. Nos Estados Unidos Jackson Pollock se interessou pela cultura oriental e sua caligrafia, de onde buscou um gesto mais expressivo para a sua criação artística, mas não incorporou o texto literalmente em suas *action paintings*.

A partir de 1970, com as novas tecnologias, a dimensão verbal nas artes visuais se amplia pelas disponibilidades técnicas que se apresentam e permitem mais experimentos com som e imagem e o movimento. Muitos são os artistas que passaram a utilizar a escrita em suas obras, seja como mais um elemento ou como base para suas criações. Alguns, no intuito de ultrapassar o sentido semântico, outros com atenção para os aspectos essencialmente visuais do texto, na desconstrução da escrita, nas relações entre imagem e palavra e outras formas que essa conjugação permitir.

A quebra de limites rígidos entre as diferentes linguagens é um prenúncio da chamada contemporaneidade. Os limites entre as linguagens artísticas estão cada vez mais tênues e sutis. Os pontos de contato se ampliam. É a busca pela dissolução de fronteiras, cada vez mais imprecisas e diluídas nas linguagens artísticas, seja, vídeo, fotografia, desenho, pintura, poesia, performance, instalação ou pintura. Transversalidade e hibridismo são alguns dos termos que já se fazem presentes na produção artística desse momento.

A palavra traz em sua estrutura o som, a organização interna de relações e a conseqüente produção de significados. Quando se amalgama com a imagem e se transformam em outra linguagem, com os novos recursos tecnológicos que permitem criar outras relações espaciais e temporais, então, as possibilidades de criação artística e multiplicação sígnica, são enormes.

Barbara Kruger se enquadra na gama de artistas que experimentaram alguns dos muitos recursos advindos dos avanços tecnológicos. Ela é uma questionadora das dinâmicas do poder e da sexualidade. Em “Compro, logo existo” (figura 14), de 1980,

transforma e desloca o conteúdo das imagens com pequenas alterações no texto e no contexto, com humor e um tom de crítica política e social.

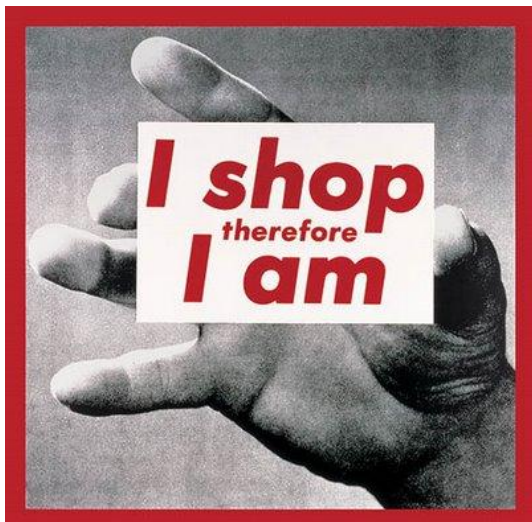


Figura 14

Além de suas idéias impressas, ela nos envolveu com suas ambientações (figura 15) onde a palavra está nas paredes, no chão, em vídeos, em grandes dimensões. “Sou uma artista que trabalha com palavras e imagens”. Acrescentando ao que ela diz, uma artista que trabalha com a materialidade da palavra.



Figura 15



Figura 16

Próximo a Kruger, pela busca de um amalgamamento entre palavra e imagem, o poeta/artista catalão Joan Brossa utilizou as palavras como um jogo, com suas associações sonoras e sígnicas em poesias visuais. Sua obra está situada entre o semântico e o visual.

Em “Ode a Marx” (figura 16) de 1983, ele brinca com o processo de leitura que se faz como um texto escrito se misturando a imagem. Como o “X” da questão ou a marca do “X” que se transforma, como um sufixo da imagem do mar. “Mar” que remexe e “X” que fixa. E aí ele faz a ode a Marx. É um texto que desconserta a imagem e uma imagem que se torna palavra. Brossa teve um contato muito próximo com artistas plásticos como Antoni Tàpies. Sua obra, em alguns casos, aproxima-se da ingenuidade de uma brincadeira infantil, e em outros, é complexa com diversas nuances e significados. Haroldo de Campos escreveu no prefácio do livro “Poesia Vista” sobre a obra de Joan Brossa.

Foi, sim habilíssimo, sutilíssimo poeta de concreções visuais na linha do “poeme-object” surrealista, do ready made” de Duchamp e do construtivismo dadaísta de Kurt Schwitters. Soube dar uma graça chapliniana, um acento irônico e um timbre personalizado a seus trabalhos do gênero. (...) Jogral de concreções, “mestre i mag de claror”, como eu gostaria de chamá-lo em seu sonoro idioma, Joan Brossa, por via de Cabral, nosso “Mondrian do verso”, sem dúvida dialogou, explícita ou implicitamente, com a poesia concreta brasileira dos anos 50 e 60. (BROSSA, 2005, p. 13-15)

Outro importante artista foi o argentino Leon Ferrari, que exilado no Brasil de 1976 a 1991 participou com intensidade da cena artística paulistana desse período. Produziu pinturas, instalações, objetos, desenhos e foi um misto de artista, escritor, designer, crítico da sociedade que manteve em sua trajetória uma postura de um crítico implacável da política, da religião, da violência do mundo e da ditadura argentina em especial. A partir da sua prática com o desenho, criou uma escritura própria, uma caligrafia marcante.

Dedicou-se um bom tempo à colagem de textos jornalísticos e tem grande importância na expansão dos limites do desenho e da escrita. Em “Quadro escrito” de 1964 (figura 17), as palavras manuscritas aparecem como ondas, em camadas e operam como palavras-texturas ao nosso olhar.

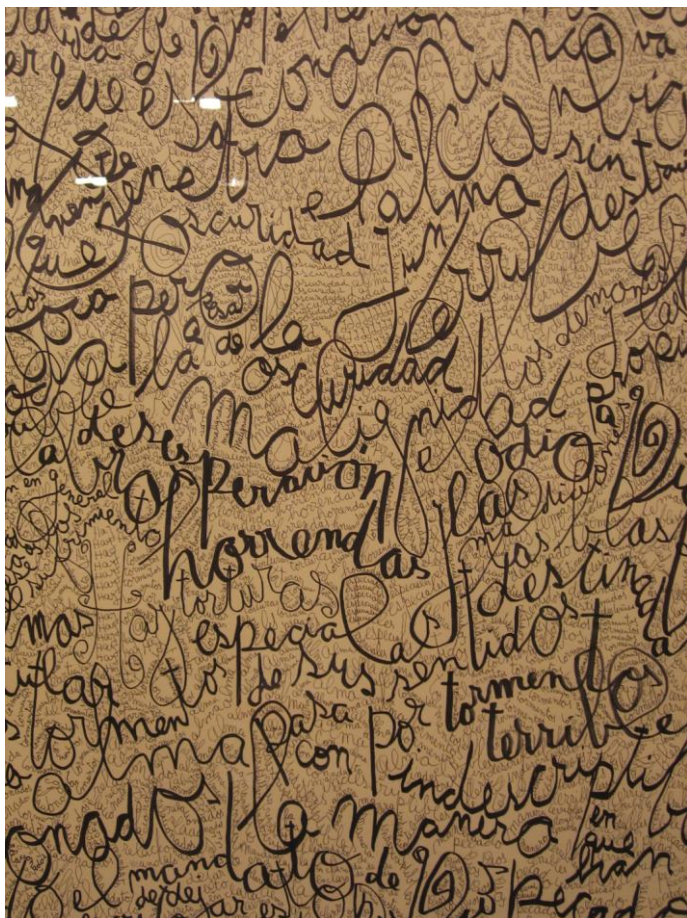


Figura 17



Figura 18

Outra figura importante é Mira Schendel, suíça registrada Myrrha Dagmar Dub, que se estabeleceu no Brasil em 1949; explorou as relações verbais e visuais, criando uma gramática particular. Em seu trabalho cada letra tem um mistério contido no seu próprio desenho, como em uma obra de 1967 (figura 18) com grafite e letraset sobre folhas entre placas de acrílico transparente.

Desenvolveu durante anos uma obra que por sua sutileza, economia e insinuações de significados textuais, foi considerada por alguns, hermética ou de difícil absorção e compreensão. O texto em seu trabalho não traz preponderantemente um sentido semântico. As letras não alcançam a condição de palavras e a artista pela condução da sua obra demonstra ter outros interesses no uso da escrita.

Em alguns dos seus trabalhos, como o citado, as letras sobrevoam um espaço que aparenta ter camadas e profundidade. As letras se apresentam com clareza em dimensões variadas, mas também obscuras envolvidas pelas texturas, névoas e transparências presentes em boa parte das pinturas de Schendel.

Entre Schendel e Ferrari, é possível incluir, como exemplo, a obra do artista contemporâneo estadunidense Sean Landers. Em “*Sonic youth day*” (figura 19) de 2007, estabelece uma tensão no limiar do verbal e do visual por superposições de palavras com variações de cores e grafia. O seu texto não é tão letra-figura como em Schendel nem tão palavra como no exemplo citado em Ferrari.

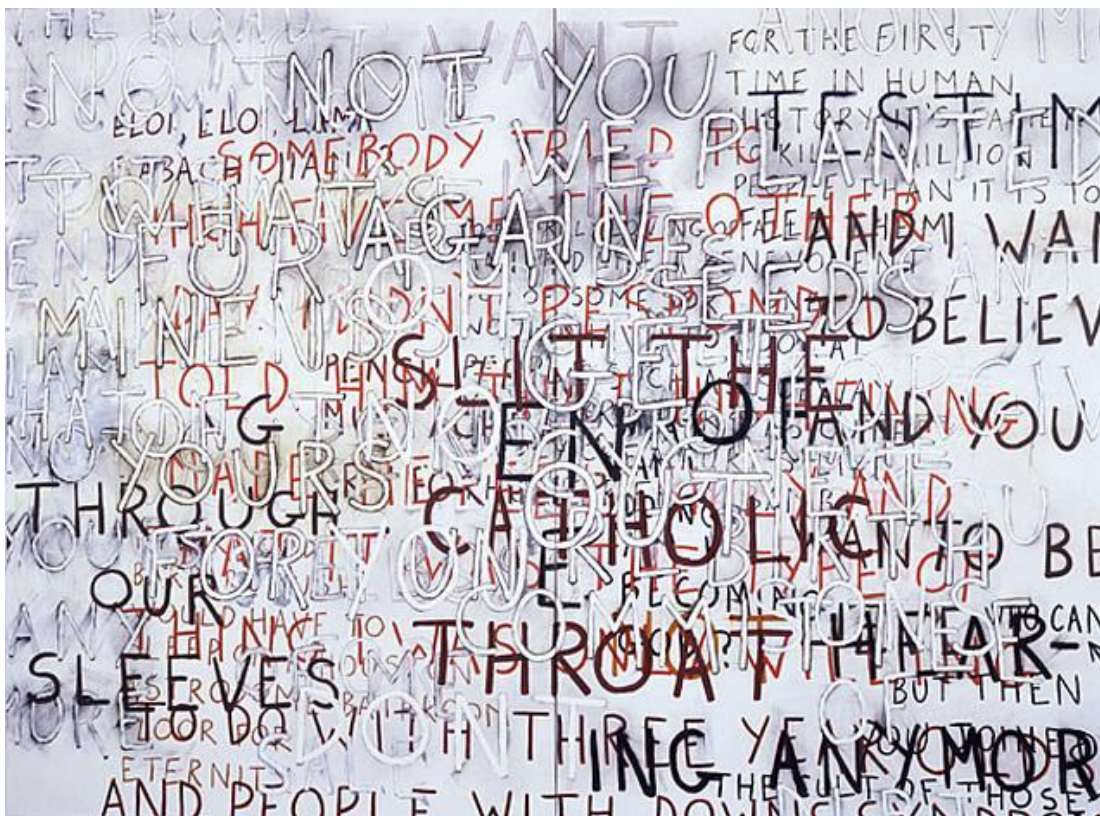


Figura 19

É difícil, depois da Arte Pop e o Minimalismo, pensar em Arte estruturada em categorias como pintura e escultura. Cada vez mais as fronteiras se diluíram também entre as artes plásticas, mais adiante, artes visuais; a literatura; a música; o teatro e outras manifestações artísticas. Nas múltiplas formas encontradas, em especial pelos artistas visuais e poetas, como a poesia visual, o poema processo, a arte postal, a poesia objeto, o livro-objeto, os poemóviles ou os clip-poemas, só para citar algumas, incorporam-se cada vez mais entrelaces do verbal com a visualidade pelos recursos tecnológicos.

O texto da arte contemporânea ou pós-moderna não é o do manifesto, a palavra que migrou para dentro da obra está inserida no processo de criação visual, o que ocupa, está cada vez incorporado ao espaço público, ao mundo virtual em suas interfaces das redes digitais de comunicação.

O estadunidense Robert Barry, (citado anteriormente) teve como professor Robert Motherwell, importante expressionista abstrato e foi influenciado por Ad Reinhardt, também estadunidense, minimalista e expoente da Op Art. Da dimensão espacial das obras com o espaço e entre elas mesmas, interessou-se e realizou um conjunto de trabalhos constituídos por palavras introduzidas no espaço expositivo por meio de projeção, inscrição nas paredes ou por difusão sonora.

A partir de 1978, nas "*Wallpieces*" (peças murais), as palavras são dispostas em



vários sentidos e posições. As características citadas estão em "*Wallpiece with blue mirrorwoods*" (figura 20) de 2006 e "*Word lists*" (figura 21) de 2009. Seu trabalho se aproxima do grupo "Art & Language", dos ingleses Victor Burgin e John Stezaker, entre outros, que consideravam que a arte conceitual se exprimia através de palavras.

Figura 20



Figura 21

O catalão Jaume Plensa declarou que suas influências estão, além de em alguns artistas, nos poetas. Cita Baudelaire, Dante, William Blake, Shakespeare, Goethe, Ginsberg, Kerouac, William Carlos Williams, José Ángel Valente e Vicent Andrés Estellés, poeta valenciano que o marcou para sempre. Antes deles, seu pai com seus inúmeros livros e sua música pelo piano que tocava em casa. Podemos definir Plensa como um escultor com grande interesse conceitual e poético.

Suas esculturas recorrem reiteradamente às palavras e estabelecem um diálogo com o espaço com grande técnica e sensibilidade. Em *"Songs of songs"* (figura 22) (manto de palavras de aço) de 2005, constrói um discurso de múltiplos significados através do verbal e sua sonoridade, do material, da visualidade e da experiência física vivenciada no espaço.

Em *"House of knowledge"* (figuras 23 e 34) de 2008, amplia a discussão sobre as possibilidades das relações entre a palavra, a escultura, a interação, o corpo e o espaço público.

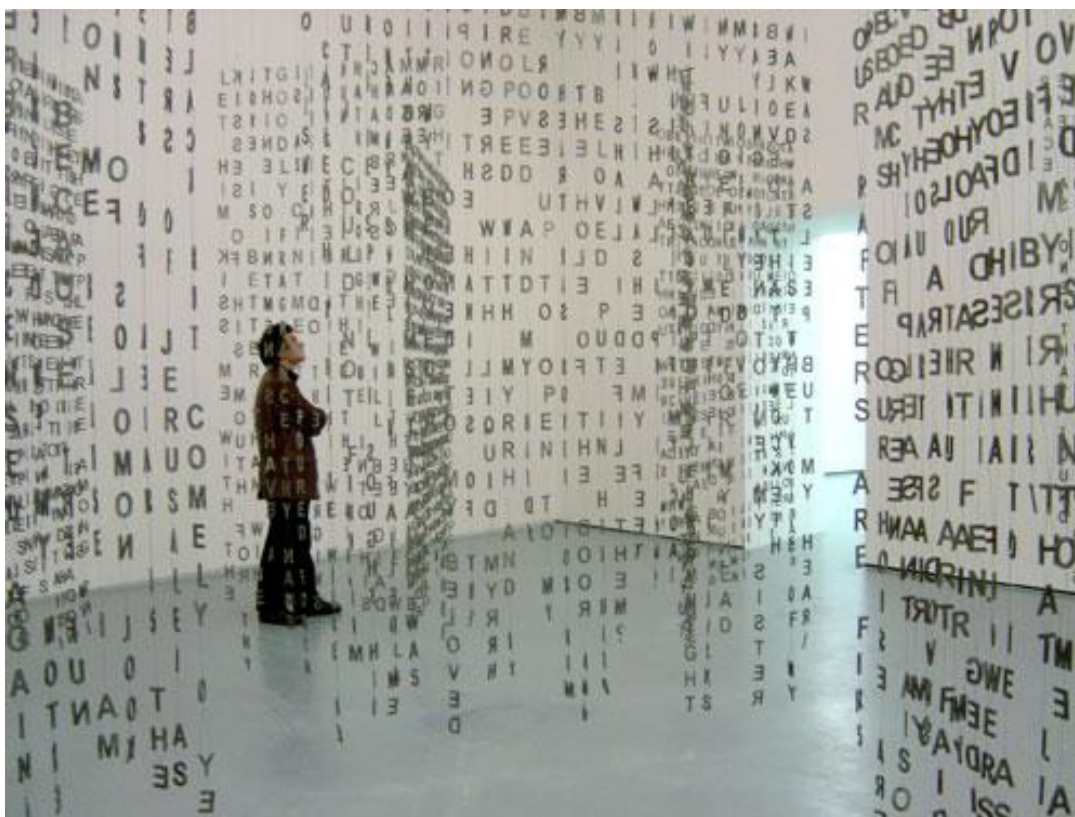


Figura 22



Figura 23



Figura 24



O acentuado desenvolvimento tecnológico tem permitido aos artistas materializarem criações improváveis a um tempo não muito remoto, construir novas relações onde a simultaneidade e a interatividade estejam mais presentes nas intenções e características de suas obras e também utilizando o ambiente público, redimensionarem suas propostas e impactos desejados, além de desenvolverem novas relações de espaço e tempo baseadas nas presenças físicas ou virtuais.

É nesse movimento de expansão, de ocupação, inclusive virtual, que muitos artistas têm através da circulação da informação em redes mundiais, deflagrado novos caminhos e ambientes para sua produção.

É importante ressaltar que nas interações com as máquinas, mesmo na geração de imagens por computador, as formas estão em constante devir. As experiências interativas são resultantes de atos de um indivíduo a partir de determinados comportamentos (DOMINGUES, 1999, p. 16).

As novas orientações artísticas, cada vez estão mais próximas das coisas do mundo, da natureza, da realidade urbana e do mundo da tecnologia. Tudo é possível de ser usado. Utilizado e apropriado.

Sabe-se que a revolução da eletrônica invade todos os campos de atividade humana. (...). Hoje, tudo passa pelas tecnologias: a religião, a indústria, a ciência, a educação, entre outros campos da atividade humana, estão utilizando intensamente as redes de comunicação, a informação computadorizada; e a humanidade está marcada pelos desafios políticos, econômicos e sociais decorrentes das tecnologias. A Arte tecnológica também assume essa relação direta com a vida, gerando produções que levam o homem a repensar sua própria condição humana (DOMINGUES, 1999, p. 17).

Um dos grandes passos da informática foi encontrar uma tradução de informação digital para a linguagem visual. Como a arte de representar em zeros e uns. Quando se pensa na Arte no nosso século, naturalmente é estabelecida uma relação com os efeitos e usos das tecnologias da vida contemporânea.

Do rádio com seu *dial* que nos permitia sintonizar nos canais com o giro dos botões, à televisão que recentemente nos deu a possibilidade de escolhas mais rápidas com o controle remoto, aos computadores com a internet que construíram uma relação

de interação virtual mundial automática, do século XX aos tempos atuais a arte caminhou também nesses passos.

Nas informações processadas *in silico*, o homem contemporâneo se enriquece com os processos cognitivos experimentados nas memórias de silício e a arquitetura e *performance* de computadores embute na vida das pessoas leis matemáticas e físicas, mistura suas possibilidades às das ciências da vida com sofisticadas tecnologias ligadas à biologia, modifica as comunicações e a educação. [...] Nesse contexto é que surgem os ambientes colaborativos, a hiperconectividade planetária, a telepresença e ações em ambientes remotos, a imersão em realidade virtual, os ambientes em auto-organização, os sistemas de multiagentes, os mundos de múltiplos usuários, os corpos robóticos, a telepresença, como outros modos de subjetivação e em ações que eliminam a noção de território, promovendo a inclusão social e abreviando a diversidade cultural (DOMINGUES, 2003, p. 14).



Figuras 25

Em sua instalação interactiva “*The Legible city*” (figuras 25 e 26) de 1988-91, Jeffrey Shaw Dirk Groeneveld e Gideon May, possibilitam ao participante uma experiência corporal de imersão virtual. É a ação de pedalar uma bicicleta estática que faz o participante percorrer um ambiente que simula uma cidade construída por letras e palavras tridimensionais. A partir de plantas de cidades reais, como Manhattan, Amsterdam e Karlsruhe, o “ciclista” escolhe seus caminhos pela leitura, como

hipertextos. Esse é um exemplo onde estão presentes a interatividade, a virtualidade, o corpo e a linguagem.

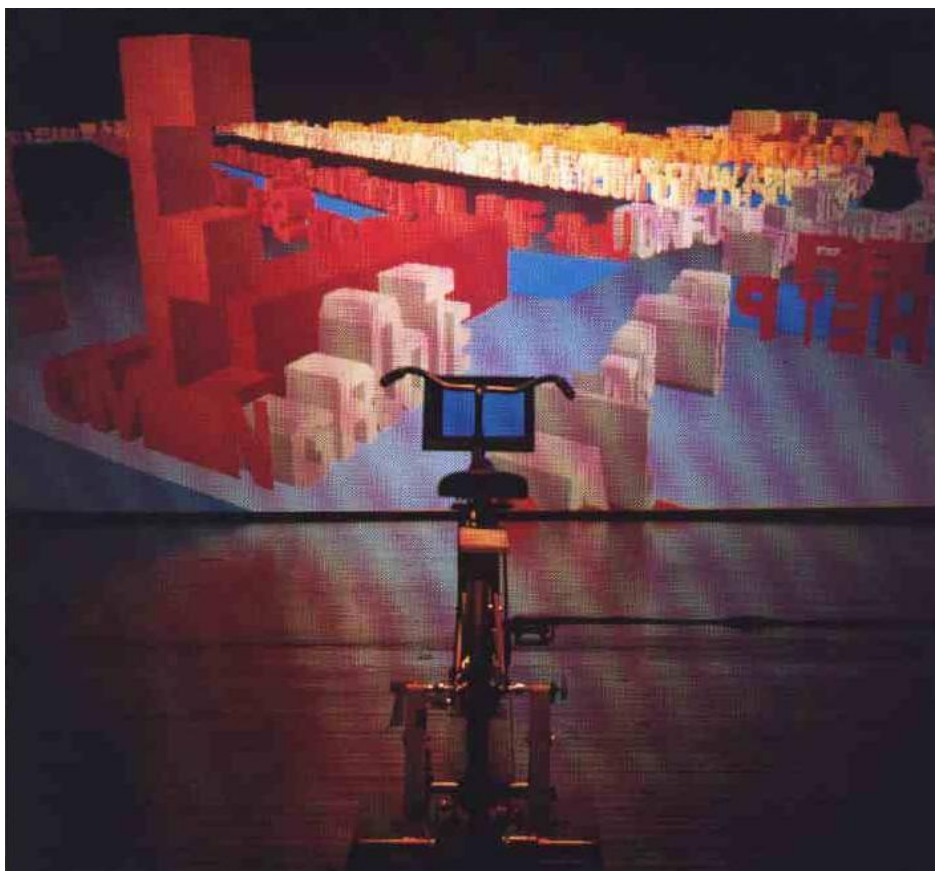


Figura 26

O artista, cientista e professor Edmond Couchot, criador do Departamento de Arte e Tecnologia da Universidade de Paris, analisando os processos e métodos da chamada arte tecnológica identifica nos meios digitais o papel de mediadores. O observador se torna interator com a possibilidade de agir sobre a obra e estar presente nela e assim, se encontrar com o autor.

Para ele, seguindo mais ou menos o ideário Dada, “a arte não é mais a arte”. Com as novas mídias, a arte teria se derramado para além de suas fronteiras. Hoje não se precisa mais, por exemplo, fazer uma colagem com papel ou material físico: uma colagem digital, feita de pixels e de imagens desencorporadas, pode perfeitamente substituir a antiga técnica dadaísta-surrealista, e dando um passo além: assim como Tristan Tzara e Kurt Schwitters (e depois Picasso e Braque), que deram a materiais antigos (papel e madeira, basicamente) novas funções, os *bricoleurs* contemporâneos usam as técnicas digitais reinventando-as, gerando obras que a indústria do software jamais imaginou (FERNANDES, 2009, p. 1).

Da vida que permite menos contemplação, porém mais interações e trocas. Da interdisciplinaridade para a transdisciplinaridade, da interação que dilui limites. Da transversalidade para o hibridismo. “Conseguíamos viver porque não sabíamos o que faltava” (JOHNSON, 2001, p. 102).

### 2.3. PALAVRA-IMAGEM: imaginando palavras

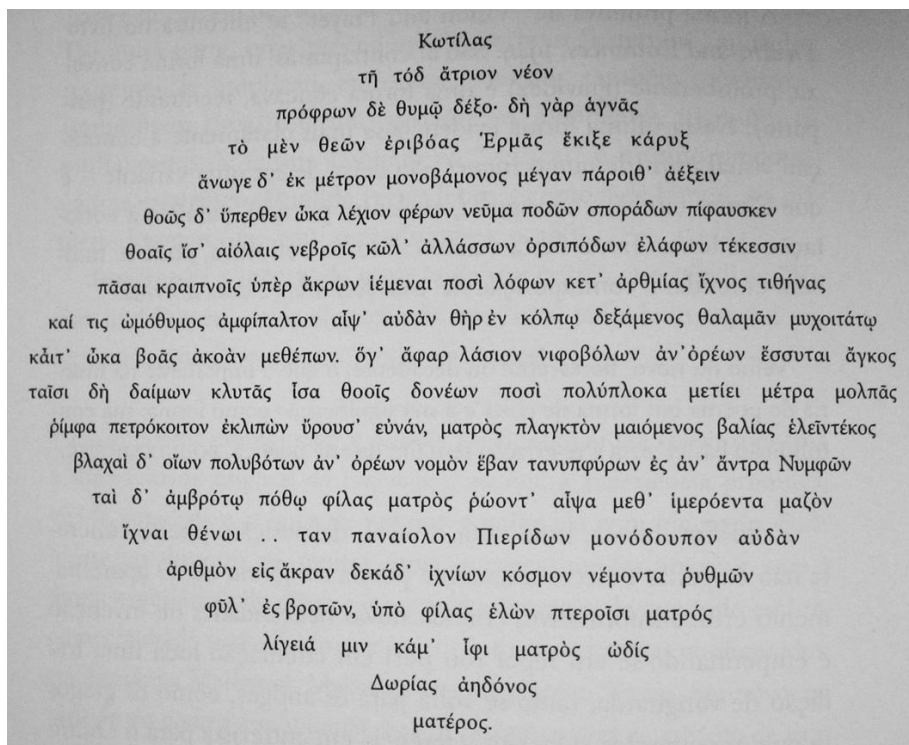


Figura 27

O “Ovo” (figura 27) de Símias de Rodes de 300 a.C. é considerado o primeiro poema visual. É ele o primeiro poema Simultaneísta, uma vez que o 1º verso é a primeira linha; o 2º, a última linha; o 3º, a segunda; o 4º, a antepenúltima – e assim por diante, até a linha final (central). A obra “ovonovelo” de Augusto de Campos de 1956 faz referência explícita ao “ovo” de Rodes.

Se é verdade que toda poesia aspira a ser música, e que a imagem é o próprio sangue da poesia, estamos diante dos dois elementos básicos que fundamentam e caracterizam a poesia como tal: música e imagem. Os simbolistas patentearam exaustivamente em suas produções a ligação com o primeiro. Quanto à ligação com a imagem, isto é, com a forma visual, o pressuposto desta ligação se inicia na Antiguidade greco-latina e atravessa toda a história da literatura, para desaguar na poesia visual moderna. (OLIVEIRA, 1999, p. 11).

Por um grande hiato no tempo, já no final do século XIX e início do XX é que os poetas retomam e se aprofundam nas experimentações em suas produções poéticas com a extrapolação formal e ampliação sígnica.

Em 1897, o poeta simbolista parisiense Mallarmé concebeu o poema, na confluência do painel visual e da partitura musical, intitulado “*Un coup de Dés*” (traduzido por Augusto de Campos como “Lance de dados”) publicado na revista *Cosmópolis*. Influenciado pelos ideogramas chineses construiu uma complexa estrutura de ramificações e entrecruzamentos com uso de tipos diversos em novas posições e caminhos utilizando o espaço gráfico de forma mais ampliada. Valorizou os espaçamentos, os brancos, enfim, a visualidade da palavra.

Mallarmé inovou ao manipular a forma tipográfica, privilegiando a distribuição do texto no espaço e a capacidade deste se organizar hierarquicamente. Sua obra pode ser considerada uma espécie de precursora dos hipertextos da *internet*, ao ligar visualmente elementos de diversas páginas, mantendo sempre em suspenso o fechamento da sintaxe do poema. (JUNIOR, 2004, p. 51)

O romano Guillaume Apollinaire, em 1914, com seus *Calligrammes*, estabeleceu uma relação fisionômica entre as palavras e o objeto/recipiente por elas representado. Teve forte relação com movimentos e artistas contemporâneos a ele, e obras, como *Lettre-Océan* onde cria o efeito de justaposição e simultaneidade, se aproximaram dos Futuristas ou de Robert Delaunay. Foi um entusiasta do cubismo e de artistas como Picasso e Matisse.

O poeta e crítico norte-americano Ezra Pound, através dos “*Os Cantos*” (de 1925 a 1972) estabeleceu relações diretas da poesia com a música. Propôs dizer o máximo possível com o mínimo de palavras. Insistiu na afirmação de que a poesia está mais próxima da visualidade e da música do que da linguagem verbal.

O também poeta e pintor norte americano Edward Eastlin Cummings que assinava e.e.cummings (assim, em caixa baixa) conciliou a sutileza ao rigor liberando o vocábulo de sua grafia, multiplicando as direções e as dimensões da leitura.

O Brasil viveu um longo período da Ditadura Militar. A década de 50, no entanto, foi um período de densas discussões. Dos anos 20 com Di Cavalcanti, Portinari, Tarsila e Brecheret que retornam ao Brasil vindo do pós-cubismo, do fauvismo e da arte construtiva européia e, trinta anos depois com Lygia Clark, Helio Oiticica com seus parangolés, o Concretismo, Ferreira Gullar com o interesse na experiência (fenomenologia da percepção) do Neoconcretismo e a poesia concreta com o trio de paulistas, os diversos manifestos reforçaram a idéia de um movimento modernista brasileiro.

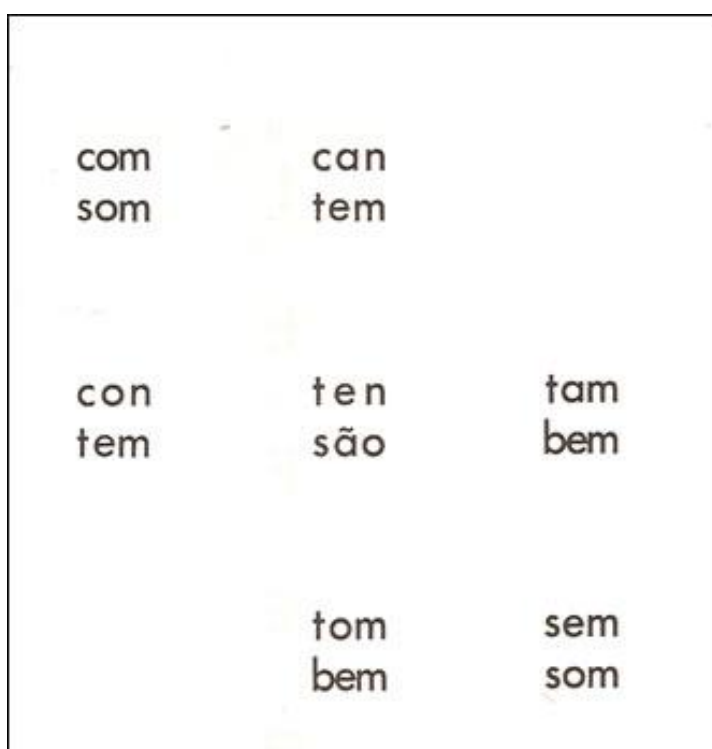


Figura 28

Em 1952, Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos lançam a revista literária "Noigandres", origem do Grupo homônimo que iniciou no ano seguinte o movimento da poesia concreta. A expressão criada por James Joyce "verbivocovisual" sintetiza bem a proposta da poesia concreta. Assim, os artistas e poetas vão buscar no texto e na imagem, além da sua visualidade, a sua materialidade.

Os poetas concretos experimentaram a não linearidade na leitura, a fragmentação do texto, as multiplicidades sígnicas, os espaços, a sonoridade, as experimentações dos procedimentos gráficos com as possibilidades tipográficas, buscando também novas soluções formais.

Um exemplo tradutor dessa busca dos concretos é a obra "tensão" (figura 28) de Augusto de Campos de 1956. Traz por semelhanças em seus fonemas uma vasta possibilidade de percursos em direções, combinando as sílabas/palavras que se separam e se juntam ao nosso olhar incomodado e curioso com a tensão provocada.

Junto a José Lino Grünewald e Ronaldo Azeredo, eles resgataram alguns dos pioneiros poetas modernistas e simbolistas como Sousândrade, o “Mallarmé baiano” Pedro Kilkerry e Oswald de Andrade, um dos mentores da Semana de Arte Moderna.

Esse reduzido grupo construiu uma teoria e uma obra que ainda continua se desdobrando ao longo desses mais de 50 anos do nascimento da poesia concreta, em renovados experimentos e ampliações. As influências se refletem na obra de poetas, artistas visuais, músicos e nos artistas multimídias, aqueles que buscaram na transversalidade das linguagens e na utilização dos recursos tecnológicos mais recentes a força de suas criações artísticas.

Do maior rigor construtivo, em relação às experiências gráficas de futuristas e dadaístas, à maior concentração vocabular e ênfase no caráter não-discursivo da poesia com a supressão ou relativização dos elos sintáticos, à explicitação da materialidade da linguagem sob os aspectos visual e sonoro, a poesia concreta transitou entre os extratos verbais e não-verbais.

“A linguagem, em geral, é definida como capacidade de abstração, mas na medida em que dá forma ao pensamento, podemos dizer que possui também uma plasticidade e, portanto, uma materialidade.” (GERHEIM, 2008, p. 8)

Originalmente poeta, Augusto de Campos construiu uma obra que valorizou a aplicação de recursos tecnológicos e a interação da poesia com a música e a conseqüente reconfiguração visual e sígnica. Utiliza de diversos recursos como o holograma, o laser, a palavra como objeto, e a luz associada com o som. De sua origem modernista, suas experiências se incorporam às idéias pós-modernistas de apropriações e com caráter interdisciplinar.

O Brasil tem um percurso de cerca de 60 anos no campo das poéticas tecnológicas. Dos experimentos com a arte cinética por Abraham Palatinik à incorporação de imagens digitais por Waldemar Cordeiro que inclusive conseguiu, dentro de um contexto mundial, dar uma personalidade ao seu trabalho por uma dimensão crítica à *computer art*.

O Brasil teve a sorte de contar desde cedo com um contexto favorável à inserção do computador na criação artística, graças primeiramente à discussão aberta aqui pela poesia concreta, ambiente de onde saiu, já na década de 1970, um dos primeiros exemplos mundiais de poesia gerada em computador, tal como foram concebidos por Erthos Albino de Souza (MACHADO, 2007, p. 51).

Augusto de Campos, Arnaldo Antunes e Julio Plaza são alguns que incorporaram há algum tempo o uso das modernas tecnologias às suas criações.

Julio Plaza realizou as duas pioneiras exposições de Videotexto no Brasil - Arte pelo Telefone: Videotexto, no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, em 1982; e Arte e Videotexto, na 17ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1983, que foram o estopim inicial para as idéias relacionadas com Arte-Comunicação e também um caminho para a Web Arte que viria depois.

Como um passo seguinte ao Videotexto, o Vídeo Poema que combina letras animadas, a partir dos recursos da computação gráfica ou em imagens tomadas por câmera de vídeo, com inúmeras variações de cor, formato, intensidade da imagem e camadas. Arnaldo Antunes e Sandra Kogut são dois exemplos de artistas que direcionaram suas idéias para essa mistura e síntese de linguagens artísticas, na direção da arte multimídia. Introdutor em Portugal da poesia concreta, Ernesto de Melo e Castro, poeta experimental português dos anos 1960 é considerado pioneiro e grande divulgador do vídeo poema, inclusive criando estratégias para veiculá-los na televisão.

Moysés Baumstein e Julio Plaza descobriram na holografia, com seus fascínios intrínsecos a interferências criativas, outro canal de experimento. Do poema espacial, bidimensional na poesia concreta à tridimensionalidade contemporânea. Plaza se dedicou à transposição da produção em meios distintos. Procurando manter a estrutura de origem, testou traduções de poemas para os códigos sonoros ou visuais, ou de pinturas para outros meios. Construiu, inclusive, sua tese de doutorado "Tradução Intersemiótica".



A conexão da arte com a ciência adquire novas formatações e maior amplitude. O poeta, artista gráfico e engenheiro mineiro Erthos Albino de Souza é considerado um dos mais radicais poetas brasileiros. Foi editor da importante revista de vanguarda



Figura 29

”Código”, publicada na Bahia, que contava com a colaboração de Augusto de Campos, Paulo Leminski, Julio Plaza, Pedro Xisto, Lenora de Barros, dentre outros. Ele aplicou modelos conceituais matemáticos ou físicos à construção ou desconstrução de textos.

Em Pernambuco, o multiartista Paulo Bruscky, dentre outros experimentos, teve e ainda tem na palavra um recurso muito utilizado em sua obra. Em suas poesias como em “Poazia” (figura 29) ele se apropria de imagens de conhecimento de grande parte da população, produzidas pela indústria do consumo e, através de pequenas alterações no texto, com trocadilhos ou metáforas, cria uma obra que tem sua força no humor e na crítica o *establishment*. É considerado um dos pioneiros da Arte Postal (utilizava o serviço dos correios como veículo de disseminação de idéias poéticas e de conteúdo político). Foi uma forma encontrada para tentar burlar a falta de liberdade de expressão do pensamento no Período da ditadura militar no Brasil.



Figura 30

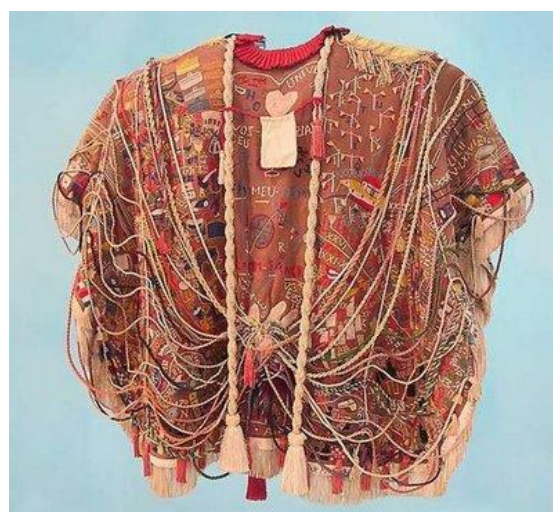


Figura 31

Em "Identidade Plástica" (figura 30), de 2004 que faz parte de uma série de pinturas sobre cartão de crédito e bancário, o artista paulista Alex Flemming comenta a posição do indivíduo na sociedade contemporânea urbana. A palavra aqui está completamente incorporada à obra e o texto se movimenta em direções variadas, com fragmentações que transitam entre o diálogo com as imagens e a sua própria visualidade.

A palavra está presente e o diálogo de ampliação de sentidos com a imagem é baseado na síntese e na objetividade. Também a ideia de apropriação de uma imagem de conhecimento público recontextualizada.

Com características bem distintas dos citados anteriormente, Artur Bispo do Rosário transitou entre a realidade e o delírio, a vida e arte. Em sua esquizofrenia-paranóica, o ex-marinheiro e pugilista sergipano, não se considerava artista e sim, uma espécie de Cristo. Seus objetos, *assemblages*, estandartes, mantos (figura 31) produzidos durante anos no manicômio Juliano Moreira no Rio de Janeiro, com textos costurados, colados, escritos ou desenhados, colocaram Bispo entre os mais interessantes artistas vanguardistas do século XX. Pela sua obra, rica em muitos aspectos, escreveu seu mundo bordando palavras e costurando imagens como se assim, pudesse se proteger em seus incríveis mantos carregados de simbologias. Foi um *performer*, um estilista comparado aos grandes mundiais, um poeta e um artista multimídia dentro da sua loucura para "o mundo aqui fora".

A aparição da letra no espaço do quadro e a exploração da visualidade da letra na poesia estão ligadas, portanto, a vários fatores: a dissolução dos limites precisos entre as linguagens artísticas, sendo que as categorias artísticas têm se misturado cada vez mais, com a aproximação entre as artes; a desconstrução das categorias tradicionais tem feito com que escrita e desenho se encontrem; a questão do movimento pendular na arte, que tem levado os artistas a buscar a visualidade da letra, reafirmando a origem visual da escrita. Palavras, letras, grafismos, caligrafias, escrituras, manuscritos, poemas, graffiti, desenhos, design, o livro: imagem da escrita, escrita da imagem (VENEROSO, 2002, p. 87).

Outro exemplo significativo é o artista multimídia Arnaldo Antunes. Assumidamente discípulo dos poetas concretos, ele é um dos artistas contemporâneos brasileiros que dá a palavra uma importante dimensão na sua obra artística, sem estar

necessariamente associada à poesia nos seus moldes mais tradicionais. Muito conhecido por sua atuação como músico ex-integrante do Grupo “Titãs”, Antunes se expressa com a palavra das mais variadas formas possíveis. Em “Palavra Desordem” (figura 32) de 2001, a sensação é de imersão nas palavras em suas formas, dimensões e significados.

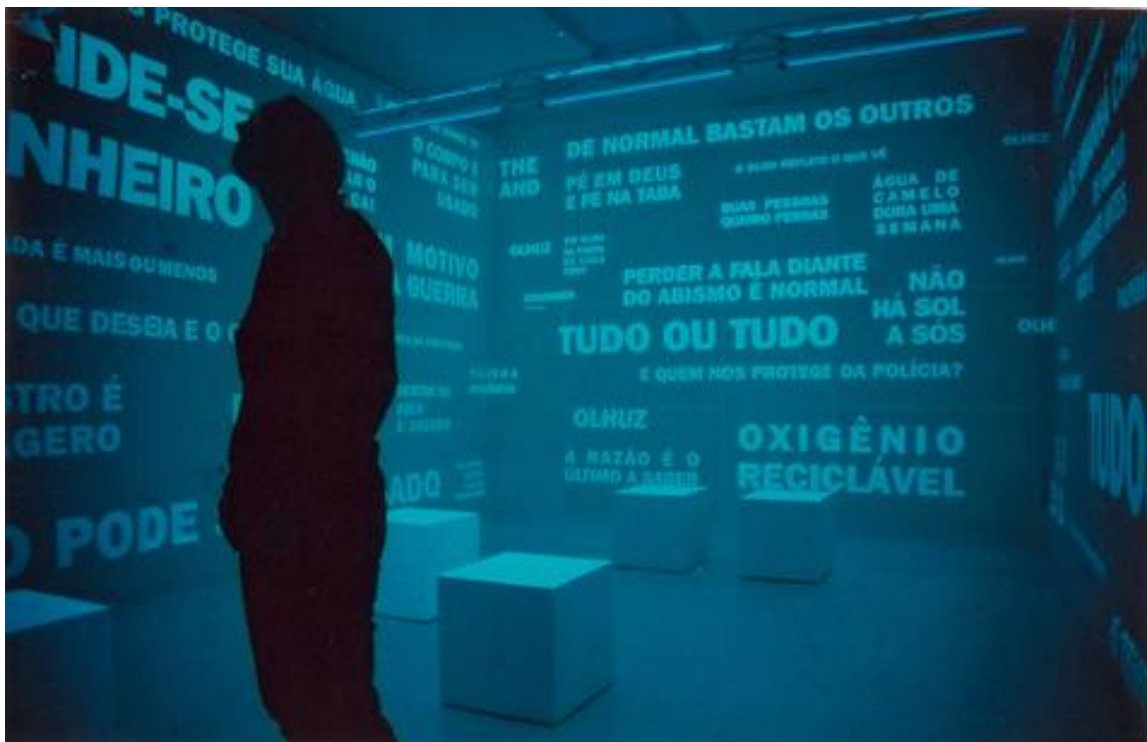


Figura 32

Das aproximações, cruzamentos e os diversos tipos de diálogos estabelecidos por poetas, artistas visuais e multimídias ao longo do século XX até os nossos tempos, enfatizando a materialidade e a visualidade da escrita e incorporando as palavras no ambiente plástico, os limites têm se diluído.

São obras com imagens, palavras, sons, idéias, com a utilização do que é possível de recursos materiais ou em pensamento. A transversalidade na Arte ampliou as possibilidades criativas e dificultou as definições entre o que é, por exemplo, escultura, performance, pintura. As identificações são dadas pelas predominâncias. Em tal obra prevalece o texto, ou a sonoridade, ou determinado aspecto presente.

## **PALAVRA E IMAGEM EM MIM**

“SOA COMO EU SOU”

### 3. PALAVRA E IMAGEM EM MIM

“SOA COMO EU SOU”

Este capítulo apresenta relatos e análises das intenções, do processo e das minhas produções ressaltando a influência de alguns poetas e artistas visuais e multimídias e de pensadores contemporâneos. Aqui, a essência da proposta, sua estrutura conceitual, formal e signica. A opção pela predominância da escrita na primeira pessoa do singular visa salientar o caráter particular do ato criativo partindo das minhas vivências e escolhas como indivíduo no processo de criação. Do indivíduo para o que está ao seu redor em interação e influência. É o processo das palavras e imagens que soam como eu sou.

Tratar de processo é tratar de devir. Dos objetos, como idéias ou algo materializado, em um grande fluxo contínuo de ressignificações.

É por esse contínuo devir que essa dissertação poderia ser conjugada no gerúndio. A cada passo, dia ou trabalho pensado, elaborado e materializado, novas e renovadas descobertas e possibilidades de experimentos.

A cada leitura, cada texto escrito, cada obra imaginada, criada e vivenciada, cada caminho percorrido pela cidade ou internamente, novas questões surgiram, aprimoradas pela observação das coisas e pela apropriação de mais conhecimentos. Como diz Baudelaire em suas “Obras Estéticas” sobre o dândi: “O observador é um *príncipe* que goza em todos os lugares de sua condição de incógnito. O apreciador da vida faz do mundo sua família [...] Também podemos compará-lo com um espelho tão imenso quanto a multidão [...] (1993, p. 225).

De base da Teoria Geral dos signos por Peirce foram feitas observações e análises das questões ligadas à relação da palavra com a imagem no âmbito das artes, e mais especificamente desse trabalho. Na pesquisa em processos criativos, é importante não perder de vista que os conceitos têm a função de reforço e embasamento da obra artística. O ato criativo é o objeto de estudo. As poesias visuais, objetos, instalações e outros não deverão se restringir a adequações

conceituais identificadas ao longo do processo de pesquisa. Em essência, o suporte teórico vem para dar consciência, abrir canais de pensamento e, assim aprimorar a qualidade da produção artística.

As idéias presentes nas curtas frases e poesias de meus dois livros publicados e um terceiro em processo, serviram de base para o desenvolvimento de boa parte do que produzi. Com humor e um olhar que se pretende crítico, utilizando primordialmente a língua portuguesa, em sua sonoridade, visualidade e significados.

A partir de alguns desses textos, busquei na subversão do seu uso habitual, a junção palavra–imagem com o uso de citações, trocadilhos, metáforas e outros recursos visuais e textuais. Nesse âmbito, identificação total com o verbivocovisual proposto por James Joyce e presente na essência da proposta da poesia concreta. São experimentações próximas às realizadas por Julio Plaza em suas traduções intersemióticas, quando exercita a passagem da textualidade para a visualidade.

Em minha produção, a palavra está sempre presente em sonoridade e visualidade em experimentações artísticas variadas. Não estabeleci limites para essa prática: da linguagem analógica com construções de poesias visuais bidimensionais; das palavras em ambientações; em instalações; objetos; performances ou da linguagem digital com a exploração do movimento, da simultaneidade e de múltiplas interações com a imagem.

Os poetas e artistas incluídos nesse capítulo são os quais tenho identificação direta. Na forma de pensar, no estilo de escrever ou conceber imagens e objetos, no senso de humor, do interesse pelos caminhos da linguagem e nas escolhas de temas ou coisas da vida contemporânea que acham interessantes de serem observadas, discutidas e registradas artisticamente.

Quando parto das palavras isoladas, fragmentos delas ou pequenas frases para desenvolver as obras visuais, o propósito inicial está em criar um discurso, aproveitando-se dos fonemas, compreendo o léxico, procurando ampliar o sentido semântico, alterando a forma e resignificando a palavra através dessas alterações.

As tentativas de aproximações entre palavra e imagem surgem de diversos modos. Estão aqui, alguns desses caminhos experimentados e o aprimoramento dessa consciência na descoberta do ponto ou pontos de fronteira entre o texto escrito e a visualidade.

Nas situações em que palavra e imagem, dividindo um mesmo espaço, se transformaram em uma terceira coisa lida, vista, ouvida ou sentida, a pesquisa “Ímã: apalavrando imagem, imaginando palavras” se justificou em todo seu processo de criação e se fez a obra artística desejado por mim. Imaginada, materializada e exposta à interação com o público, seu ciclo continua.

### **3.1. PROCESSANDO**

Pela “prática em ateliê” há mais de dez anos voltada para as questões da relação entre palavra e imagem, as obras têm respondido paulatinamente as perguntas que tenho feito para mim mesmo sobre as mais diversas coisas. Têm gerado com frequência, outros questionamentos que tento responder com mais experimentos.

São como crônicas visuais. Apesar de minha formação acadêmica em graduação ter sido voltada às questões da visualidade (design gráfico e artes visuais), é no texto que está o ponto de partida desse trabalho. A prática está em olhar e manipular as palavras, de preferência subversivamente, buscando ampliar seus significados. O propósito é a diluição de limites entre a palavra e a imagem para a construção de uma obra artística visual.

Rudolf Arnheim, em seus estudos da percepção visual já mencionava o quão dinâmica é a experiência do olhar. Especialmente em “Arte e Percepção Visual” tratou a partir de estudos e experimentos realizados, tanto das forças psicológicas quanto físicas na percepção. Sistematizou algumas das questões identificadas, enfocando diversos aspectos como o equilíbrio, a configuração, o espaço, a luz, a cor, o movimento, e construiu uma base que até os nossos dias ainda são parâmetros para estudos correlatos.

Fiz uma opção de não separar em tópicos como cor, tipografia, forma etc., os comentários e análises de algumas obras ou próprio processo de criação por compreender que com um texto menos segmentado o leitor pode se sentir mais imbricado no processo criativo do artista-pesquisador. O escopo teórico está presente no transcurso da dissertação que se desenvolve como um percurso aberto a mudanças, ajustes e descobertas tal qual o processo vivenciado nessa Pesquisa *em Artes* ou em *Processos Criativos*.

### **3.2. SEDIMENTANDO**

As palavras escolhidas por mim como base para a construção dessa obra se aproximam ou se afastam pela sua sonoridade, pela forma, pelos seus significados e por todas essas características em conjunto.

“Uma única palavra ‘age’ apenas quando encontra uma outra que a provoca, que a obriga a sair do seu cotidiano binário e se redescobrir em novos significados” (RODARI, 1982, p. 22).

Com uma licença poética: a palavra é metade de quem a pronuncia, metade de quem a escuta.

Na extrapolação de sua forma mais habitual que encontramos nos livros, jornais e em outras publicações, como texto em uma folha de papel, está contida a idéia de ampliação do valor da sua visualidade. Nessa construção fundamentada em diálogos e aproximações, inicialmente a palavra e imagem se apresentaram como coisas distintas e às vezes até incompatíveis.

Mais adiante, foi possível encontrar algo sem uma subordinação hierárquica definida, quando ambas estiveram presentes na condição de elementos constitutivos para o todo. E por seus constantes cruzamentos o alcance de uma fusão. Nesses momentos, a palavra escrita poética e as artes visuais pela transversalidade se hibridizaram.



As bases do meu trabalho são poéticas. Poética textual e visual. Parto do texto procurando subvertê-lo pela relação com a imagem. A palavra poeta vem do grego “*poietes*” que significa “aquele que faz”. Acompanhando a fala de Pignatari, o poeta faz linguagem. “O poeta não trabalha *com* o signo, o poeta trabalha o signo verbal” (PIGNATARI, 2005, p. 10).

Uma estorinha: O grande pintor impressionista Degas vivia querendo fazer um poema – sem conseguir. Um dia, chegou-se para o seu amigo Mallarmé e disse: ‘Stéphane, idéias maravilhosas não me faltam – mas eu não consigo fazer um poema’. Respondeu o Mestre: ‘Meu caro Edgar, poemas não se fazem com idéias – mas com palavras’ (PIGNATARI, 2005, p. 10).

O nosso objeto de estudo é o processo criativo. A obra é poética e artística. A compreensão é a da arte como linguagem, com seus códigos, sua hierarquia e seus princípios. Na identificação dos muitos signos vamos exercitando nossa sensibilidade e capacidade de raciocínio.

Entendemos por *linguagem* qualquer conjunto de signos e o modo de usá-los, isto é, modo de relacioná-los entre si (sintaxe) e com referentes (semântica) por algum intérprete (pragmática). Dentro dessa definição se enquadram não só todos os idiomas como também qualquer processo de sinalização de tráfego (rodoviário, marítimo, aéreo, espacial); linguagens de esquemas e diagramas (diagramas de bloco, diagramas de Venn etc.); linguagens de computadores eletrônicos; linguagem matemática e de lógica simbólica; linguagens audiovisuais, tal como o cinema etc. (CAMPOS, 2006, p. 220).

Acrescenta-se aqui, a poesia visual e objetos artísticos que decorrem diretamente da relação da palavra com a imagem.

Os sistemas clássicos limitavam-se geralmente a registrar a dicotomia das artes do espaço e das artes do tempo. A classificação tradicional das artes opõe as três artes plásticas (arquitetura, pintura e escultura) às três rítmicas (dança, música e poesia). Uma das grandes descobertas de Etienne Souriau, segundo Huisman, consistiu na crítica da oposição entre o plástico e o rítmico. Com efeito, ele mostrou como as artes plásticas comportam igualmente um tempo essencial, com as artes ditas do tempo, que nas artes rítmicas são tão espaciais como as artes ditas do espaço (OLIVEIRA, 1999, p. 15).

Quando o poético da poesia se manifesta? Quando há um trabalho com a linguagem, seleção e combinação, função poética, isto é, a

função de construção, na acepção aristotélica, da poesia como coisa se fazendo, se construindo; quando a palavra não é contigüidade apenas, mas similaridade; quando a combinação é intencional, regida por princípio estético de sensibilização através do conhecimento, conhecendo a si mesma em seus próprios recursos; quando a poesia vira imagem; quando chama a atenção sobre si mesma e não sobre a coisa que ela representa. Assim, de Homero ao mais recente poeta que ainda não escreveu seu texto, há um tratamento da palavra que conjura nela o surgimento da imagem (OLIVEIRA, 1999, p. 12).

“O poeta faz linguagem para generalizar e regenerar sentimentos, diz Charles Peirce” (PIGNATARI, 2005, p. 10). Ele cria imagens em sua própria mente e nas de quem percorre as idéias de seus textos. O poeta e o artista visual são criadores de imagem e texto. A junção das particularidades é o que interessa nessa pesquisa.

Estou situado em ambas e esta tem sido minha busca. De artista visual que trabalha com texto e de um poeta que escreve pensando em imagens e de um artista-pesquisador-escritor na compreensão de suas impurezas.

### **3.3. ALINHANDO**

Se as letras fazem as palavras, as linhas permitem figurar as coisas. Mas as letras são feitas de linhas.

Da intersecção entre a representação gráfica que fixa e a fala fugaz que escapa, a escrita foi sendo elaborada ao longo das primeiras tentativas humanas por meio de registros visuais em direção à formalização do conhecimento. O desenho do signo, aos poucos, foi se desencarnando da imagem-figura para adquirir um valor fonético, abstrato, universal. Mas, em seus primórdios, o desenho da palavra – os pictogramas, os hieróglifos, os ideogramas, escritas analógicas e visuais – explicita sensivelmente a natureza mental e inteligível do desenho como ato e extensão do pensamento (DERDYK, 2007, p. 23).

E por essas linhas continua a história do homem.

A escrita faz de tal modo parte da nossa civilização que poderia servir de definição dela própria. A história da humanidade se divide em duas imensas eras: antes e a partir da escrita. Talvez venha o dia de uma terceira era que será: depois da escrita (HIGOUNET, 2003, p. 9).

### 3.4. APROXIMANDO

Com nova licença poética: o poeta apalpa palavras.

Charles Morris faz uma esclarecedora distinção entre os signos. Diz ele que há signos-para e signos-de. ‘Um signo para conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extraverbal, que está fora dele. [...] Mas quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pesar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em signos-de. Fazendo um trocadilho, o signo-de pára em si mesmo, é signo de alguma coisa – quer ser essa coisa sem poder sê-lo. Ele tende a ser um *ícone*, uma figura (PIGNATARI, 2005, p. 11).

Para o poeta a linguagem é um ser vivo.

Os humanos, em geral, possuem uma língua primeira, que é a verbal, adquirida no lar e socialmente. Mas para alguns essa língua verbal não basta. Desenvolvem um segundo modo de expressão, que poderíamos chamar de língua segunda. Exprimem-se, Por exemplo, através da arte, concebida como linguagem (SANT’ANNA, 2006, p. 63).

E Peirce acrescenta.

[...] Nascer, para nós, não é senão chegar e encontrar o universo da linguagem coletivamente já em curso e que este curso não depende de cada uma de nossas existências individuais. “A linguagem não está em nós. Somos nós que estamos na linguagem”, diria Peirce (SANTAELLA, 2000, p. 63).

#### 3.4.1. MEDINDO

Pound (1970) insistia na afirmação de que a poesia está mais próxima da visualidade e da música do que da linguagem verbal. D. Pignatari (1974) também chamou o poeta de *designer* da linguagem e defendeu a tese de que o poema é um ícone. De fato, é na poesia que os interstícios da palavra e da imagem visual e sonora sempre foram levados a níveis de engenhosidade surpreendentes (SANTAELLA e NÖTH, 2005, p. 69).

Em que ponto se dá a passagem de uma linguagem para outra? O que acontece nesse momento? Essas perguntas são respondidas de modos variados. Pelos sons, os limites entre o cantar e o falar. Apesar de não ser muito difícil diferenciarmos

quando alguém está cantando ou apenas falando, não é fácil encontrar o ponto dessa passagem. São as frequências sonoras em seus ciclos que determinam isso.

“... as frequências sonoras atuam basicamente em duas grandes dimensões: as *durações* e as *alturas* (durações rítmicas, alturas melódico-harmônicas).” (WISNIK, 2004, p. 20).

O bater do tambor é antes de mais nada um pulso rítmico.” “Mas se as frequências rítmicas forem tocadas por um instrumento capaz de acelerá-las muito, a partir de cerca de dez ciclos por segundo, elas vão mudando de caráter e passam a um estado de granulação veloz, que salta de repente para um outro patamar, o da *altura melódica*. A partir de um certo limiar de frequência (em torno de quinze ciclos por segundo, mas estabilizando-se só em cem e disparando em direção ao agudo até a faixa audível de cerca de 15 mil hertz), o ritmo vira melodia (WISNIK, 2004, p. 20).

... Até o umbral aproximado de dez hertz (ciclos por segundo), entre cerca de quinze hertz o som entra numa *faixa difusa e indefinida* entre a duração e a altura, que se define depois, nos registros oscilatórios mais rápidos, através da sensação de permanência espacializada do som melódico (WISNIK, 2004, p. 21).

Esse exemplo traz um limiar que é do som para o som e é possível de ser medido fisicamente. Na relação entre a palavra e a imagem essa forma de medição não se mostra possível e os mecanismos de identificação são muito particulares de situação para situação ou no nosso caso de obra para obra.

### 3.4.2. IMAGINANDO

“Afirmou-se, com frequência que, depois de ter sido definida, durante muito tempo, como arte do verso, a poesia, acabou por ser reconhecida, também, como arte da imagem” (DUBOIS, 1974 *apud* OLIVEIRA, 1999, p. 40).

O mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a esse domínio. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens em nossa mente. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos, ou, em geral, como representações mentais. Não há imagens com representações

visuais que tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais (SANTAELLA, 1997, p. 15).

A imagem compõe um poema. Imagem do que vemos como nossos olhos de videntes, mas também as que imaginamos. É um processo de contágio e transformação. A poesia chinesa, ideogramática, é mais ainda carregada de imagem.

Os conceitos unificadores dos dois domínios da imagem são os conceitos de signo e representação. É na definição desses dois conceitos que reencontramos os dois domínios da imagem, a saber, o seu lado perceptível e o seu lado mental, unificados estes em algo terceiro, que é o signo ou representação (SANTAELLA, 1997, p. 15).

O estudo das representações visuais e mentais é o tema de duas ciências vizinhas, a semiótica e a ciência cognitiva. [...] Na sua primeira fase Peirce caracteriza a semiótica, em 1865, como 'a teoria geral das representações' (SANTAELLA, 1997; p.16).

### 3.4.3. MUDANDO

Esse meu texto base não é o mesmo de alguns atrás. Não falo de um aprimoramento nem maior rigor na qualidade do que colocar no papel, e sim, da maneira de elaborar a escrita que mudou com o advento dos computadores. Os procedimentos usados para transferência de conteúdo de uma origem ao seu destino, com os conhecidos atalhos “control C” para copiar e “control V” para colar, alteraram a forma como pensamos quando escrevemos. Do anterior texto manuscrito ou datilografado que, após, rascunho, “passávamos a limpo” para o papel “definitivo” ao atual, digitado pelo que vem a mente sem uma grande preocupação com a sua edição uma mudança radical.

O procedimento mais antigo impunha uma espécie de limite máximo para a complexidade das frases: era preciso ser capaz de reter toda a seqüência de palavras na cabeça, o que significava que a mente tendia naturalmente para uma sintaxe mais simples, mais direta (JOHNSON, 2001, p. 106).

É por essa simplicidade e opção pela síntese que tem sido construída minha poética. É o dizer em poucas palavras, em poucas imagens ou em poucas palavras-imagens, o que eu quero. Esse dito é o da transversalidade.

Com licenças poéticas:

“Da série: sem ou contemporaneidade  
Retroperspectiva” (GUIMARÃES, 2010).

“Da série: o artista contemporâneo  
A porta do meu ateliê tem entrada USB” (GUIMARÃES, 2010).

“Da série: sem ou contemporaneidade.  
As aspas são o direito autoral do futuro” (GUIMARÃES, 2010).

### **3.5. SIGNIFICANDO**

A fenomenologia estuda os modos lógicos segundo os quais os fenômenos afetam as mentes. Qualquer coisa que afete uma mente é um fenômeno, uma sensação qualquer. Os fenômenos são contínuos.

A semiótica é uma ciência de base fenomenológica. Ela está interessada nos aspectos de produção de sentido. Ela não estuda a chuva. Estuda a repercussão do efeito da chuva nas pessoas através dos signos. Tudo o que chega à mente, pelos sentidos internos e externos, funciona como signo.

Santaella explica como Peirce compreendia o fenômeno. Ele considerou tudo aquilo que aparece à mente:

Sem nenhuma moldura preestabelecida, sua noção de fenômeno não se restringia a algo que podemos sentir, perceber, inferir, lembrar, ou localizar na ordem espaço-temporal que o senso comum nos faz identificar como sendo o ‘mundo real’. Fenômeno é qualquer coisa que aparece à mente, seja ela meramente sonhada, imaginada, concebida, vislumbrada, alucinada... Um devaneio, um cheiro, uma idéia geral e abstrata da ciência... Enfim qualquer coisa (SANTAELLA, 2000, p. 7).

A interpretação de um signo por uma pessoa é primariamente uma atitude de contemplação, alerta e observação do interpretante ou interpretantes que o signo é capaz de produzir. É por isso que um mestre taoísta dizia que uma pessoa sábia nunca sente

ressentimento ou frustração porque alguém não lhe disse a verdade; para aquele que sabe ler signos, todos os signos só revelam a verdade (SANTAELLA, 2000, p. 63).

Semioticamente nós não temos acesso ao objeto, só ao seu signo. Mesmo para esse acesso, há a necessidade de algum tipo de experiência colateral. Se não conhecemos os sinais da escrita em Braille não compreendemos o que está escrito. Para interpretar um signo é necessária uma experiência colateral com este.

[...] a semiótica peirceana é uma teoria lógica e social do signo. A objetividade do interpretante e, por natureza, coletiva, não se restringindo aos humores e fantasias pessoais de um intérprete particular. [...] Para completar, a teoria geral dos signos é, por fim, uma teoria sîgnica do conhecimento. Todo pensamento se processa por meio de signos. Qualquer pensamento é a continuação de um outro, para continuar em outro. Pensamento é diálogo. Semiose ou autogeração é, assim, também sinônimo de pensamento, inteligência, mente, crescimento, aprendizagem e vida (SANTAELLA, 2000, p. 9).

“Ainda que a percepção constitua uma porta de entrada para o conhecimento, nunca estamos em situação de corpo e mente imediatamente colados a um objeto que possa ser tomado como sendo originário de uma semiose” (SANTAELLA, 2000, p. 49). O conhecimento cresce desse jeito. Pela associação de signos.

Todo pensamento se processa por meio de signos. Qualquer pensamento é a continuação de um outro, para continuar em outro. Pensamento é diálogo. Semiose ou autogeração é, assim, também sinônimo de pensamento, inteligência, mente, crescimento, aprendizagem e vida (SANTAELLA, 2000, p. 9).

É o olhar fenomenológico de Peirce que nos permite traçar pontos que ultrapassam as fronteiras que existem entre o verbal ao visual.

Na semiótica é a gramática especulativa a mais eficiente para estudar os fenômenos comunicacionais e estéticos. Ela se divide em três: Significação, objetivação e interpretação. A Significação estuda o fundamento do signo, as possibilidades e os limites da significação. A objetivação estuda a relação do fundamento com o objeto denotado. A Interpretação estuda a relação do fundamento com o interpretante.

O signo não é um ente vazio e passivo dependente de um ego individual que, por um ato interpretativo, venha introjetar no signo o que lhe falta, isto é, o interpretante. Ao contrário, ele é capaz de determinar o interpretante porque dispõe do poder de gerá-lo.

A obra de arte não para de produzir interpretante: dinâmico ou imediato. O interpretante dinâmico está na mente interpretadora. É o que queremos. Mas é o interpretante imediato que está no signo. Determinada sensação pode ser despertada por uma obra, se estiver no signo esse potencial. Tal característica só estará presente, por exemplo, em uma poesia visual criada, se realmente estiver no signo. Não adianta elaborar um belo e convincente discurso se não está na obra. O signo estético deve ter autonomia e a maioria das vezes deve superar a intenção do autor.

O objeto dinâmico é a própria poética do artista.

Vem também do interpretante dinâmico a experiência colateral que pode ser traduzida como o repertório. É no interpretante que retemos o objeto.

[...] O objeto – aquilo que determina o signo, ao mesmo tempo que é aquilo que o signo, de alguma forma, representa, revela ou torna manifesto – não se pode restringir à noção de um existente ou objeto real (qualquer que possa ser nossa concepção de existência). [...] O interpretante – aquilo que é determinado pelo signo ou pelo próprio objeto através da mediação do signo – não pode ser considerado simplesmente como uma interpretação particular, singular do signo, mas tal como esse objeto fenomenalmente aparece no e através do ato interpretativo, assumindo-se que a interpretação não seja equivocada ('não há interpretante equivocado [...]') (SANTAELLA, 2000, p. 15).

### 3.5.1 CRIANDO

Para Peirce não há criação na Arte ou ciência que não venha de um insight. A obra de arte é criada no ato interpretativo ou primeiridade. A arte funda um signo novo que é revelador de algo. Mas esse novo não é puro. Ele tem a predominância da novidade sobre a redundância.



São três os modos lógicos que afetam a nossa mente:

Primeiridade: qualidade sensível, espontaneidade. Quando um fenômeno ocupa a mente de tal modo que o fenômeno e a mente se confundem como se fosse uma mônada.

Secundidade: existência, ação e reação, aqui e agora, existências particulares (consciência do eu e do outro). Para quem o faz há muito tempo, dirigir é um fenômeno de secundidade. É uma reação física e mental quase que automática. A maioria dos fenômenos evolui instantaneamente para secundidade.

Terceiridade: está ligada às idéias de generalização, continuidade, entendimento, crescimento, representação, mediação sîgnica (intermediação entre um objeto e o que produz na minha mente). O pressuposto para haver a secundidade é existir a primeiridade. O mesmo para terceiridade em relação à secundidade. O signo genuíno está na terceiridade, porque completa a relação triádica que existe entre um signo, seu objeto e o pensamento. E os signos continuam a ser gerados. A relação triádica se prolonga no infinito.

Dois são os processos de associação ou organização das coisas: por contigüidade (proximidade) e por similaridade (semelhança). Esses dois processos formam dois eixos: um é o eixo de seleção (por similaridade), chamado paradigma ou eixo paradigmático; o outro é o eixo de combinação (por contigüidade), chamado sintagma ou eixo sintagmático (PIGNATARI, 2005, p. 13).

“Charles Peirce, o criador da Semiótica (Teoria dos Signos), chama de *símbolos* os signos por contigüidade e de *ícones* os signos por similaridade“ (PIGNATARI, 2005, p.14).

Fundamentando suas classificações em princípios lógicos muito mais gerais do que os usuais, sua teoria nos fornece uma rede de distinções radicalmente elementares e altamente abstratas que funcionam como um mapa de orientação para a leitura precisa e discriminatória das leis que comandam o funcionamento de todos os tipos possíveis de signo, quer eles sejam materiais ou mentais, quer imaginados, sonhados ou alucinados. Entre eles, os diversos modos de aparição da imagem e da palavra (SANTAELLA, 1997, p. 59).

## PARTE DA CLASSIFICAÇÃO DOS SIGNOS EM PEIRCE

|              | EM RELAÇÃO AO<br>SIGNO EM SI                                      | EM RELAÇÃO AO<br>OBJETO DINÂMICO   |
|--------------|---|--|
| PRIMEIRIDADE | QUALI-SIGNO<br>Da emoção, do sensível<br>Uma pura qualidade       | ÍCONE<br>Semelhança. Ex.: uma caricatura   |
| SECUNDIDADE  | SIN-SIGNO<br>Energético<br>Existente<br>Particular<br>perceptível | ÍNDICE (Santaella) ou ÍNDEX<br>(Pignatari)<br>Conexão física, marca do gesto. Ex.: A marca da minha assinatura |
| TERCEIRIDADE | LEGI-SIGNO<br>lógico<br>Uma lei geral<br>Inteligível. Abstração   | SÍMBOLO<br>Uma convenção<br>Uma partitura, a escrita de uma forma geral  |

O fundamento do signo ou sua potencialidade obedece a essas três modalidades. Para serem genuínos o signo, o objeto e o interpretante devem se manifestar integralmente. É a tríade em processo de continuidade múltipla e infinita.

Ao deslocar a noção de signo para quem do signo genuíno, Peirce reabsorve, dentro da semiótica, parâmetros fenomenológicos que dilatam e ampliam a concepção de signo, invadindo territórios que subvertem as tradicionais camisas-de-força logocêntricas e racionalistas. A integração da fenomenologia à semiótica, por outro lado, rompe também com as costumeiras separações dicotômicas entre pensar e sentir, entender e agir, espírito e matéria, alma e corpo etc. Em síntese: as demarcações rígidas entre dois mundos – o mundo dito mágico da imediaticidade qualitativa *versus* o mundo dito amortecido dos conceitos intelectuais – são dialeticamente interpenetradas (OLIVEIRA, 1999, p. 32).

Representar é estar em lugar de.

“O signo estará, [...], sempre em falta com o objeto” (SANTAELLA, 2000, p. 30).

Minha fotografia não representa tudo o que eu sou. A fotografia é um índice. Quando materializo em uma instalação uma idéia tenho uma atitude indicial. Já uma hipótese é um ícone. Está na primeiridade. Enquanto meu nome Ricardo é um símbolo, uma

convenção; meu sobrenome, Guimarães Cardoso, é um índice, porque foi determinado pela família marca física da minha família. É um legisigno indicial.

O percurso dessa dissertação segue as tríades propostas por Peirce. Da hipótese como ícone, da materialização das obras como índice e da análise das mesmas, como símbolo.

### 3.5.2. APALAVRANDO E IMAGINANDO

Como um signo icônico ou hipoícone, os três locais de encontro entre a palavra e a visualidade: a imagem, o diagrama (estrutura interna do signo é semelhante ao objeto) e a metáfora. (caráter representativo de um signo)

“Aquilo em cujo lugar o signo está é denominado seu objeto; aquilo que o signo transmite, seu significado (*meaning*), a idéia que ele provoca, seu interpretante”. (PEIRCE, 1.339, apud SANTAELLA, 2006, p. 28)

A busca de aproximações e fusões entre palavra e imagem está na medida da identificação de pontos de contato, diferenças e semelhanças, e afinidades entre a verbalidade e a visualidade. Não existe pureza: a palavra sem a sua visualidade não será palavra.

“Imagem é ícone, ‘signo que tem alguma semelhança com o objeto representado’. Como escreveu Santaella, ‘o ícone em Peirce outra coisa não é senão qualidade de sentimento objetivada na concreção de uma forma’.” (SANTAELLA, 1980, p.120 apud OLIVEIRA, 1999, p. 47).

As palavras são símbolos. Por convenção são um determinado conjunto de letras com seus fonemas que representam uma determinada coisa.

Na linguagem da poesia, a dominante referencial fica esmaecida. Há um claro conteúdo informativo, mas é muito mais importante o caráter qualitativo, portanto, icônico-imagético do texto (OLIVEIRA, 1999, p.79).

A palavra e a imagem mantêm relações figurativo-referenciais a serviço da objetivação do signo estético.

### **3.6. MIRANDO**

O critério utilizado no capítulo anterior para a escolha das obras e artistas foi o da importância que tiveram do século XX até nossos dias e, mesmo que representem parcialmente o que foi produzido ao longo desse tempo, foram e são reconhecidamente importantes, em alguns casos, fundamentais, para dar subsídios à compreensão do percurso da relação entre a palavra e a imagem, nas artes visuais.

Nesse capítulo, o critério foi o de minha identificação pessoal. São minhas referências. Nessa seleção, movimentos artísticos, obras e criadores. Os poetas e artistas visuais escolhidos são de fato artistas multimídias: ilustram, compõe letras de música, cantam, pintam, fazem performances, charges, desenvolvem tipografias, escrevem para jornal, publicam livros, expõe obras visuais, utilizam de recursos tecnológicos digitais, emitem suas opiniões e que fazem sensibiliza muita gente. Isso tudo somado a qualidade do que poeticamente resulta minha grande admiração.

As influências foram divididas em três categorias: a das produções que me fascinam pela soma de sensibilidade e inteligência para as soluções criativas, não diretamente ligadas à essa pesquisa; a das influências diretas que serviram como motivadoras à construção desse processo; e a das que fui descobrindo com a pesquisa em andamento que colaboraram para o apuro de algumas questões e na identificação das particularidades do proposto e produzido aqui. Abaixo, privilegiei os poetas/artistas/obras da segunda categoria. Não foram contemplados os da terceira porque estão no capítulo anterior e os da primeira por não estarem tão diretamente ligados à pesquisa. Justifica a presença de criadores que têm base na poesia, por ser a palavra o ponto de partida no processo de criação de “Ímã: apalavrando imagens, imaginando palavras”.

Manoel de Barros, poeta mato-grossense, impressiona pelo seu jeito de escrever como se estivesse na contramão. No sentido oposto, mas com leveza poética. Com o olhar para e do diferente, do não-habitual. Ele transforma substantivo em verbo, dá vida a objetos e coisas, humaniza animais, ironiza e se comunica. Em poesias curtas e diretas, conseguiu encontrar a comunhão entre profundidade, síntese, humor, e grande poder de comunicação. Muito pela sensibilidade de um olhar aberto à natureza das coisas.

A seguir, alguns exemplos que possam justificar ser parte da sua obra referência para a construção da obra desenvolvida nesta pesquisa.

“Daqui vem que todos os poetas devem aumentar o mundo com suas metáforas” (BARROS, 2005, p. 23).

“As palavras se sujam de nós na viagem” (BARROS, 2005, p. 21).

Sobre Miró: “O escuro o iluminava” (BARROS, 2005; p.29).

Sobre a língua portuguesa: “Estudei-a com força para poder errá-la ao dente” (BARROS, 2005; p.17).

Conhecido do grande público por sua atuação como integrante do Grupo musical paulista Titãs, notadamente na década de 90 do século XX, Arnaldo Antunes com o seu afastamento do grupo, ampliou e tornou mais visível suas múltiplas facetas de criador e experimentador. Com uma linguagem particular, desenvolveu um estilo identificável, mesmo nas distintas linguagens artísticas por onde transita.

Ele me influencia também pela música, mas, pelas letras de canções, *lyrics* em inglês, maior identificação com Gilberto Gil (trechos de uma de suas composições estão na abertura dos três capítulos), ou compositores músicos como os parceiros Aldir Blanc e Guinga, que conseguem produzir canções que se formam no diálogo de letra e som. Outra referência está em algumas canções do Clube da Esquina, nos idos dos anos 1970, com suas letras-imagens sem verbos. Todas essas informações são influências fortes para a concepção do meu trabalho como artista visual.

Quanto a Antunes, o meu interesse está no seu poder de síntese, em suas experimentações e extrapolações formais com a palavra e sua capacidade de traduzir as coisas de modo sintético e lúdico.

“Quando a luz lambe as coisas aparecem” (ANTUNES, 2002, p. 27).

“O corpo tem alguém como recheio” (ANTUNES, 2002, p. 23).

“O espelho mostra, o vidro deixa ver” (ANTUNES, 2002, p. 41).

Para Augusto de Campos a associação imediata é com a poesia concreta. Arnaldo Antunes escreve sobre ele, na apresentação do livro “Não Poemas”:

Entre o falar e calar, seus poemas parecem dizer o indizível, por não tentar dizê-lo, mas realizá-lo através da linguagem. [...] A poesia de Augusto de Campos se caracteriza pela busca incessante de novas soluções formais – nas diferentes possibilidades de fragmentação da linguagem; na inauguração de sistemas de leitura, onde o linear se abre ao prismático; nos signos dentro de signos, onde várias alternativas disputam, pelos cortes ou junções, o mesmo espaço sintático; na exploração constante dos procedimentos gráficos (o uso cada vez mais apurado da cor, disposição e escolha dos tipos, que se relacionam isomorficamente com os sentidos dos poemas e ao mesmo tempo inserem obstáculos de leitura que são incorporados à sua recepção), usados de forma estrutural e não decorativa (CAMPOS, 2003, p. 1).

João Cabral de Melo Neto disse em certa conversa com Augusto de Campos que sua poesia (a de Campos), lembrava a ele a arte miniaturizada de Paul Klee. O poeta paulista, no entanto preferia, se identificava mais com Mondrian, Malevich e Duchamp. Brincava se dizendo “Decampos”.

Milton Viola Fernandes se tornou Millôr Fernandes adolescente, quando descobriu, graças a uma caligrafia duvidosa, um problema em seu registro de nascimento. Da letra “t” surgiram um “l” e um acento circunflexo e um nome que tem marcado uma produção crítica, humorada, de forte conteúdo político e de profundo conhecimento da nossa língua e grande percepção das coisas que nos rodeiam.

Além de sua virtuosidade bem aplicada com as palavras é também um criador de imagens. A fonte “Persplexitiva” criada por claudio Rocha para a assinatura de Millôr para artigos em jornais e revistas caracteriza bem o traço e as intenções dele.

“Só considerarei gênio artístico o pintor que conseguir copiar um quadro de Pollock” (FERNANDES, 1994, p. 32).

“Olha bem no dicionário e reflita: não há nenhuma palavra com um significado só” (FERNANDES, 1994, p. 349).

“Entre o riso e lágrima há apenas o nariz” (FERNANDES, 1994, p. 426).

“Arte é intriga” (FERNANDES, 1994, p. 32).

Fácil associar Arte como intriga aos dadaístas. Os “Dada” buscaram a indignação pública, o “chamar a atenção”, o ir de encontro ao estabelecido. Com o envolvimento de muitos artistas que se ramificaram, principalmente pela Europa, foram artistas da provocação. Minha maior identificação com o que propuseram e realizaram está na ligação com humor. Não na forma escrachada, mas a do espírito crítico e questionador que não segue algo somente pela razão da tradição. Por esse olhar mais aberto, puderam ser essencialmente experimentadores da arte. Utilizaram o espaço, o corpo, a tecnologia, as transversalidades, a interação com o público com ações e tensões e com implicações para o que veio depois de muita significância.

Minha identificação com esses artistas vem, inicialmente, do interesse pela arte que quer impactar no público. Nasci e moro em Salvador. Uma cidade com grande influência barroca, da arquitetura ao comportamento dos habitantes. Em meu trabalho artístico, faço a opção pelo que está implícito. O que parecer óbvio, não foi assim desejado. Nos limiares da palavra e da imagem, aos do entretenimento e o estímulo ao pensamento. Entre a metonímia e a metáfora. A metonímia que opera por substituição.

“A metáfora opera sobretudo pela fusão surpreendente dos elementos e não a partir da substituição” (SANT’ANNA, 2000, p. 90).

“O pensamento silogístico, manipulando com perícias palavras e conceitos, chegou a ter mais credibilidade que a manipulação matemática dos números” (SANT’ANNA, 2000, p. 93).

Meu olhar está também para as peripécias dos números, para o que está escondido a espera de uma interpretação e descoberta, inspirado na irregularidade barroca e em suas complexas combinações.

As artes visuais se modificaram. Não mais prevalece a sua contemplação. A arte se mostrou mais aberta a aproximações e conexões com o som, o movimento, o texto e em um mundo cada vez mais veloz e globalizado, a arte quer se fazer comunicar, traduzir ou mesmo interferir na sociedade, tem que se apresentar nessa perspectiva.

### 3.7. MATERIALIZANDO

Do tipo gráfico, aos elementos que possam compor a escrita ou uma obra artística visual, poética e também sonora, em tudo um conjunto de significados. A cada acréscimo, contínuas resignificações. Na materialização de “Ímã...” em peças artísticas seja por via analógica ou digital, o suporte também definiu as interferências, subversões e transformações da palavra como base. Assim aconteceu no uso de placas de poliestireno, em objetos de madeira, como em “Vem pra caixa você também” de 2008 (figura 33) na apropriação do próprio ambiente onde expus as obras: a parede, o piso, as divisórias, móveis, janelas, monitor de um computador ou em uma projeção.



Figura 33



Do ponto de vista material, toda escrita é traçada sobre um suporte ou, como se diz, sobre um registro 'material subjetivo', com o auxílio de um instrumento manejado mais ou menos habilmente por um gravador ou por um escriba, seja fazendo incisões, com um estilete, seja como um produto colorante (HIGOUNET, 2003, p. 15).

O tipo gráfico, muito além de compor sílabas, palavras ou frases que representam um som ou um objeto que lhe é externo, é, também, um signo produzido por determinada tecnologia e que traz consigo qualidades materiais que lhe são inerentes. Com isso, fica a questão: não produziram também valor semântico, a textura do papel, a natureza do sistema de impressão ou mesmo a densidade da tinta escolhida pelo impressor? (JUNIOR, 2004. p. 10).

Pela dimensão, pelo modo de aplicação do texto e da imagem, pela natureza do objeto e pela forma, essas e muitas outras tantas variáveis compõem a importância que tem o suporte para meus trabalhos artísticos. Usar um plástico transparente com espessura tal que expresse leveza e apresente uma inconstância na forma, faz muita diferença a optar por uso de um rígido vidro. Ambos transparentes, mas com potencial sógnico bem distintos.

### **3.8. FORMATANDO**

A imagem que busco é de uma palavra ladeira. Não é de uma palavra escada. De um caminho contínuo com mais passos que saltos. A subida não é feita pelos degraus, mas por inclinações. Como nosso pensamento, a palavra e a imagem não se apresentam isoladas, mas em predominância. No visual predomina o caráter icônico enquanto no verbal o caráter simbólico. As imagens, mais implicadas com a representação e a semelhança, e as palavras, com os significados e as diferenças. Mas na própria linguagem visual vemos as formas não-representativas em Kandinsky, a marca indicial do gesto em Pollock ou a organização lógica, simbólica em Mondrian. Nas muitas variantes se estabelecem os cruzamentos. Na frequência desses cruzamentos as possibilidades de amalgamamentos. Pelos amalgamamentos a transformação para a forma híbrida.

O caminho de criação está em um olhar que se pretende subversivo, no sentido de fugir do habitual. Olhar e ver por um lado que não é o que estamos acostumados. Conectar o que aparentemente não se combina e assim descobrir mais possibilidades de expressão, comunicação e sensibilização.

A prática está em olhar para as palavras buscando ampliar seus significados, pelos recursos visuais e sonoros implícitos. A atenção e a intenção é que isso aconteça em idéias que se materializem com o humor incorporado.

A temática é predominantemente a vida urbana contemporânea em seus aspectos sociais, culturais, históricos e econômicos, o valor da linguagem e os questionamentos sobre a arte e a contemporaneidade.

De um artista visual que também é designer gráfico e que exercita o poder de síntese, a atenção completa a cada elemento e um cuidado com cor, forma, suporte, custo e aplicação. O principal objetivo é o compartilhamento dessas idéias e sensações com o público em geral.

Alguns casos exigem ou solicitam o conhecimento de determinados códigos a um modo *peirceano* uma experiência colateral, alguma aproximação com o signo. A idéia é estimular a curiosidade para ampliação de repertório e assim, ampliar as possibilidades de sensações variadas.

Nas poesias visuais a técnica utilizada é digital. Todas são feitas utilizando softwares específicos no computador e impressas em uma gráfica. São impressões coloridas em adesivo vinil aplicados sobre placas de poliuretano de 3mm de espessura. Em sua maioria medem cerca de 26 cm x 80 cm. A proporção é de 1/3 baseado nos formatos de outdoor (3m x 9m). Não uso pincel, nem lápis, nem aerógrafo. Como um fotógrafo, é meu olhar através do equipamento citado que materializa minhas idéias.

Apresento exemplos de poesias visuais com as soluções distintas encontradas na relação da palavra com a imagem para aproximá-las, cruzá-las, conectá-las e transformá-las em meu trabalho artístico. Não estão em ordem cronológica.

Pela natureza do que proponho a estrutura conceitual se desenvolve quase que simultaneamente com a feitura do trabalho. Ainda assim, alguns aspectos são identificados posteriormente à materialização das obras desejadas.



Figura 34

A construção dessa idéia está em duas palavras. Uma “original” que contém a outra. Juntas se ampliam em significado, ancoradas em seus sentidos habituais. As linhas antes e depois das palavras adquirem um aspecto de tempo, pela força do texto que, inclusive, impõe nosso olhar para um caminho da esquerda para a direita. Estas se conectam pela forma aos pares “madrugada” e “ruga” por semelhanças formais. Predomina um sentido verbal que se reforça no conjunto de todos os elementos. Elementos também simbólicos, como na superfície preta que contorna palavra e o sentido dela “madrugada com ruga dentro”.

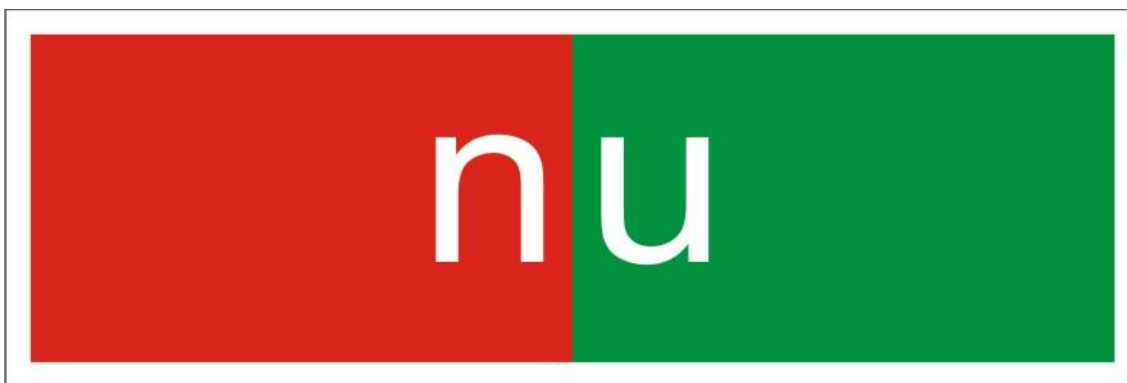


Figura 35

Síntese. A palavra vista com ênfase pelas suas questões formais com enfoque para a simetria e o espelhamento. Importância na função simbólica da cor.

Talvez o mais extremo da síntese gráfica entre essas poesias visuais, “Nu” traz na idéia da inversão entre o “n” e o “u” que em suas linhas têm o mesmo desenho, espelhando-se horizontalmente e verticalmente. As cores se mostram também com conteúdo simbólico quando fazem analogia aos sinais de trânsito com os sentidos de permissão ou proibição pelas cores verde e vermelho. É um nu pela crueza. Letras sem roupas.

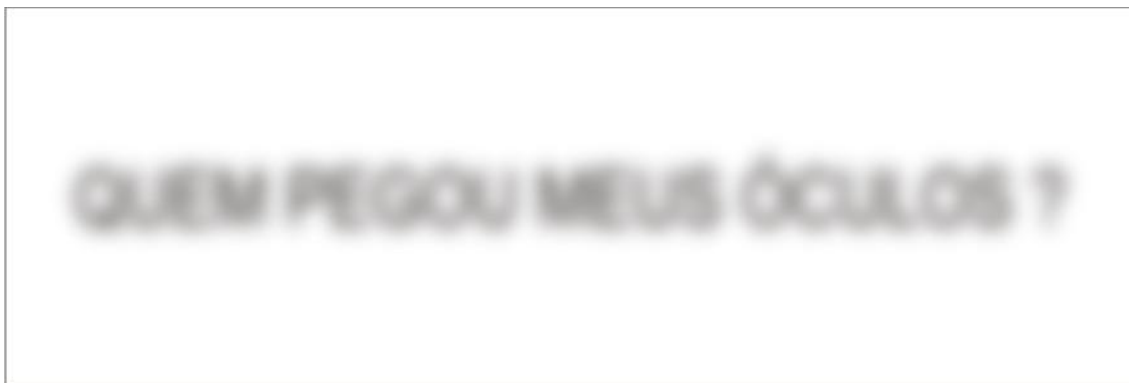


Figura 36

Para quem não enxerga bem sem os óculos, assim como eu. É o fora de foco para tornar visível o sentido. Novamente, somente pela escolha de uma fonte tipográfica ou pela interferência na mesma. É uma tentativa de capturar o público pela emoção. Não há aqui uma complexa elaboração simbólica.



Figura 37

A composição é feita com três elementos distintos e ligados: o texto interrogativo em preto, a imagem em branco que é assumida por nós como a representação de um ovo e um grande superfície amarela identificada como fundo. O fundo é a estrutura contextualizante da figura. Faz parte e constrói o signo em sua essência e percepção. Complementa a idéia, que em uma relação entre os eixos sintagmáticos e paradigmáticos, apresenta um discurso incompleto que se faz fenômeno e unidade, na participação do observador/perceptor. O amarelo conduz às sumárias informações anteriores que são determinantes na apreensão da proposta solicitando do observador, seu estado sensível de humor e ironia.

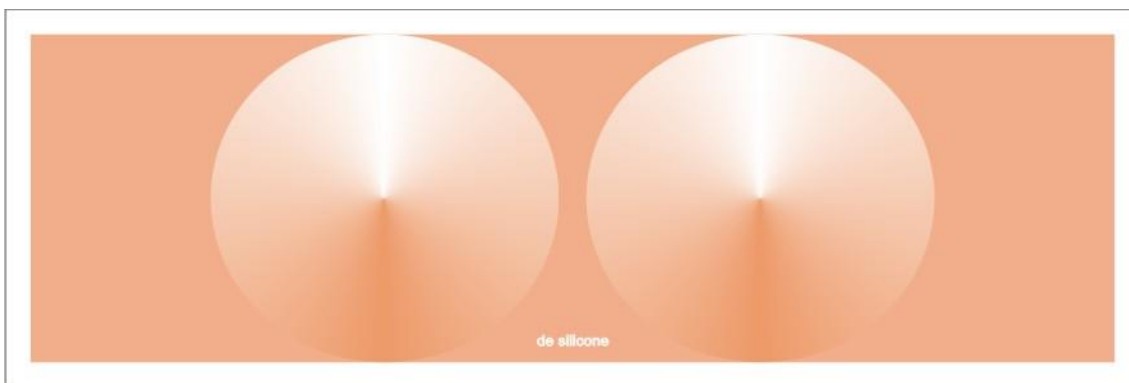


Figura 38

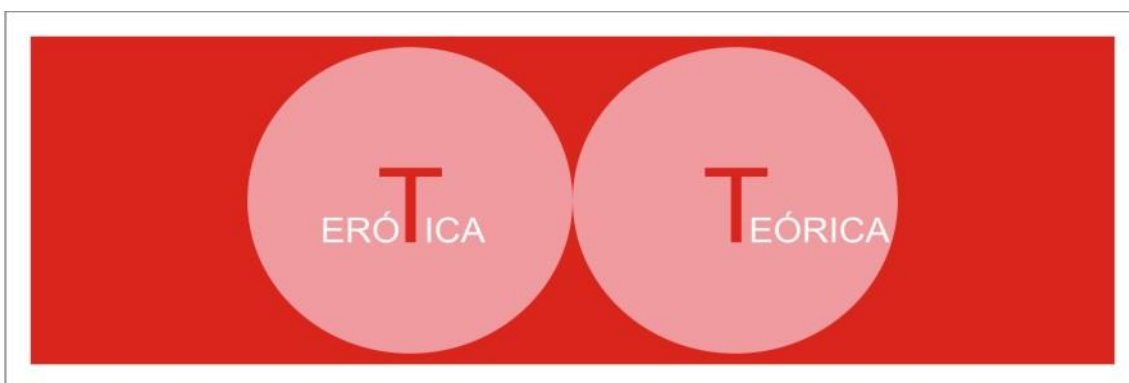


Figura 39

Duas poesias visuais, como um díptico, pelo mesmo tema e configurações semelhantes. Na primeira, é a forma que amplia seu sentido na leitura do texto, como um trocadilho visual, e na segunda a utilização de palavras formadas pelas mesmas letras conectadas por semelhanças e diferenças na forma e na cor.



Figura 40

Trocadilho, onomatopéia e relevância da temática do ver pelos olhos, pelo texto ou pela imaginação.

Na escuridão quase total, o silêncio da imagem. Um falar baixo visual.



Figura 41



Figura 42

Esses são exemplos em que o recurso tipográfico está em evidência. É pela natureza da fonte tipográfica que aqui se amplia o sentido dos textos ou palavras. No primeiro exemplo, referência aos anos 1960/70 e no segundo, à caligrafia oriental. As cores têm um papel importante no reforço do que está posto pelas conjunções semânticas e formais apresentadas. “A tipografia veio a intensificar algo que o homem há pelo menos cinco mil anos já instituía: a escrita” (JUNIOR, 2004, p. 18). Acrescentando ao que diz Valdevino Junior, a tipografia digital com suas múltiplas possibilidades, veio a intensificar a sua visualidade. Nesse caso, permitir encontrar soluções estéticas de modo prático e efetivo.

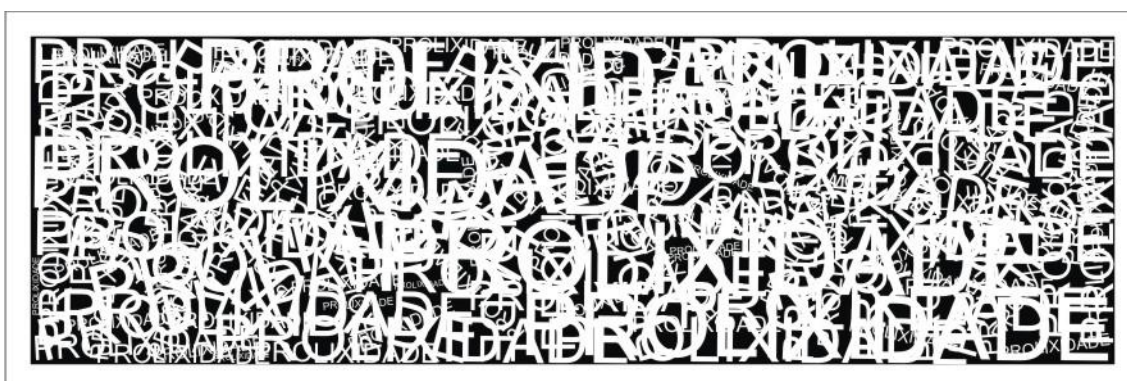


Figura 43

A proposta é de um dicionário poético-visual. O recurso é de multiplicação, sobreposição, simulação de textura como borrões de uma gravura.

Essas opções estão atadas ao sentido semântico da palavra em questão: prolixidade



Figura 44

Também por sobreposição, texto e imagem se cruzam e estabelecem-se no limiar do visual e do verbal, como um trocadilho visual.



Figura 45

Apresenta um ícone, um sinal de trânsito, acompanhado da palavra que funciona próxima a um título dentro do espaço pictórico da obra.

Na vida contemporânea as possibilidades de parar e estacionar, em muitos sentidos, são raras. Há tempo para contemplação?



Figura 46

Como no exemplo anterior, utilização de uma imagem conhecida, aqui alterada preservando sua identificação original, mas deixando visíveis as mudanças e estabelecendo um diálogo que se pretende humorado com textos que se aproximam de legendas. A obra se fez unindo o jeito de falar baiano, o ritmo que identifica ou estereotipa a cidade, o símbolo que é a bandeira do estado e a modificação feita do triângulo branco que nos transporta aos ícones universais de “Play” e “Pause”. O sentido se faz no todo.

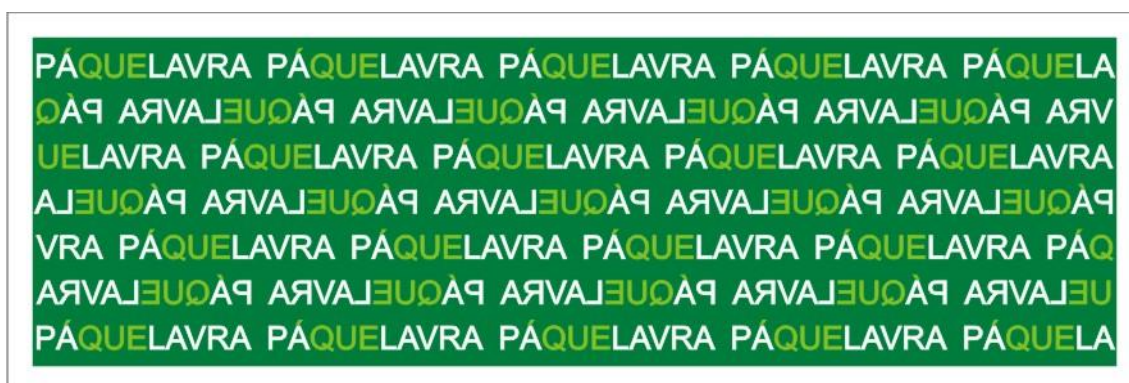


Figura 47

Nessa poesia visual foram utilizados os recursos da cor, da proximidade entre palavras, da repetição e da direção oposta da leitura a cada linha. Com um olhar à distância, as palavras tornam-se figuras, como em uma plantação em vista aérea (talvez isso esteja só no meu querer de artista). O interpretante dinâmico está na mente interpretadora. É o que queremos. Mas o interpretante imediato é o que está no signo. Por mais que eu deseje que determinada sensação desperte nas pessoas através de uma obra, isso só acontecerá se estiver no signo. Tal característica só estará presente, por exemplo, em uma poesia visual criada, se realmente estiver no signo. Não adianta elaborar um discurso se não está na obra. O signo estético deve



ter autonomia e a maioria das vezes deve superar a intenção do autor. O objeto dinâmico é a própria poética do artista.

Também, as cores têm um papel importante que reforçam o que está posto pelas conjunções semânticas e formais apresentadas.

A migração da escrita para a imagem e o oposto traz para o observador uma oscilação entre figura e discurso e cria um espaço de ambigüidade.



Figura 48

Pelo corte dos limites inferior e superior das palavras e pelo espelhamento cria-se certa dificuldade de compreensão do texto que a partir de identificação da escrita se faz entender a razão do jogo.



Figura 49

A questão aqui é a escrita que pode ser um sinal não identificado para quem não conhece seus códigos. Novamente para a compreensão do signo, a necessidade de uma experiência colateral. Nesse caso, parte dos videntes, (os que enxergam) deve identificar que é uma escrita Braille.

O diálogo se estabelece entre a pergunta direcionada a quem pode ver a imagem, e o entendimento mais provável de um cego à escrita em Braille, abaixo. Para que isso ocorra o vidente deverá fazer uma “audiodescrição” da escrita Braille.



Figura 50

O limiar perceptivo entre a palavra e a imagem. O sentido novamente se faz na identificação do texto escrito. O recurso utilizado foi o de, como uma borracha, apagar as linhas das letras buscando um ponto em que o texto quase desaparece.



Figura 51

Por um trocadilho de uma das palavras e a inclusão gradativa de porcentagens de preto nos textos que se repetem, procurando criar uma sensação de reverberação; texto e imagem se associam. Isoladamente não funcionam. São a obra.



Figura 52



Figura 53

Nesses dois exemplos, é a posição e a dimensão dos textos, e a cor que estabelecem o discurso. Nossos olhos apreendem as cores como sensações, qualidades. Nos dois casos, no entanto, a construção segue por vias simbólicas. Na figura 53, o azul referencia um símbolo para a obra de Ives Klein. O movimento é de primeiridade para terceiridade. As assinaturas de Malevich e Klein são ícones pela posição no quadro e símbolos de autoria. Não reproduzi a indicialidade das assinaturas deles por achar que esses outros procedimentos já seriam suficientes para a compreensão da obra. Para se aproximar do signo se faz necessário algum tipo de experiência colateral. O que se exige de quem vier a manter contato é o conhecimento dos supostos autores da obra. Tenho interesse em discutir as questões referentes à produção artística e é através desses experimentos que tenho encontrado alguma maneira de me expressar publicamente. Pela via da poesia visual com doses de humor.



Figura 54

O experimento é similar ao “Insignificante...”. No entanto, no anterior pode-se dizer que o texto se faz com a imagem. Nesse, a imagem se faz com o texto. Em ambos, a obra se apresenta na transversalidade. A elaboração desse experimento não ocorreu pensando primeiro em um texto para depois, adquirir uma forma com determinadas interferências. Foi já concebido como uma forma híbrida. A partir da distância e por onde o olhar se fixa as apreensões serão distintas, também pela ocupação das zonas de fronteira entre texto e imagem.

Vale salientar que a construção dessas interações e conjunções entre palavra e imagem, acontece a partir de diversos procedimentos de aproximação. Todos esses exemplos têm a finalidade de explicitar isso.

A palavra e a imagem se relacionam, interconectam-se e têm seus limites reduzidos e até diluídos. A presença de ambas se amplia pelo nível de atração entre elas.



Figura 55

Essa é uma obra que apresenta um *mix* de procedimentos. De palavras contidas em outras, do uso de repetições, de superposição e da dinâmica entre os elementos visuais e textuais.

Grande importância para a cor, não só como mais um elemento que adiciona ampliações de significações para o texto escrito, mas com uma função de presença por entre as construções verbais, sonoras e visuais. A cor, que incorporada ao todo se integra ao discurso da poesia visual.

O próximo capítulo como complemento deste traz, a partir das obras e exposições realizadas, o percurso de descobertas, inquietações, busca de soluções, novos experimentos e o resultado de aproximações com o amalgamamento da palavra e da imagem nesse processo de criação artística na perspectiva de comunicação com o público.

## **PALAVRA E IMAGEM EM NÓS**

“SOA COMO ELE E ELA TAMBÉM”

## 4. PALAVRA E IMAGEM EM NÓS

“SOA COMO ELE E ELA TAMBÉM”

Durante a pesquisa que envolveu a coleta de dados, as análises das leituras, a produção do texto escrito e os diversos experimentos nos processos de criação, foram nas exposições e apresentações em seminários que as repercussões dos questionamentos e produção se ampliaram.

Com os retornos dados pelos que mantiveram contato direto ou indireto, as obras ganharam em sentido e importância. Esses momentos foram significativos para dar segurança ao que ainda vinha carregado de incertezas, para ajustar o que parecia estar definido, para perceber alguns aspectos quando a proximidade e o envolvimento direto não permitiram vislumbrar, para ter a dimensão da capacidade de impactar nas pessoas e assim, identificar o potencial signo das obras.

A seguir, uma apresentação sucinta de algumas das exposições e obras realizadas ressaltando os aspectos entendidos como mais significativos para o amadurecimento dessa pesquisa em processos criativos. As questões importantes advindas das comunicações em seminários, além dos artigos escritos estão interpenetradas nos comentários, análises e avaliações das exposições e suas repercussões, que estarão em destaque.

As exposições, coletivas ou individuais, são marcos do processo. Como bases para realimentação criativa, puderam desencadear novos caminhos, trouxeram mais questionamentos em perguntas que se responderam ou geraram outras e definiram novos ou renovados percursos, mas fundamentalmente, expandiram o conhecimento sobre o que produzi, estou produzindo e sobre o que está por vir nesse processo que permanece em continuidade.

Comento alguns desses marcos sem seguir necessariamente uma ordem cronológica. A lógica da seqüência foi estabelecida pela contigüidade entre as obras. A organização e o agrupamento de imagens e texto estão, por fins didáticos, na ordem da tensão de aproximação e afastamento, como nos dois ímãs.

De uma experiência de cerca de dez anos com a produção e pesquisa das relações entre a palavra e a imagem, o Mestrado foi uma oportunidade de ampliar, sistematizar e direcionar de maneira mais consistente as observações e indagações surgidas durante esse percurso.

Apresento, inicialmente, alguns trabalhos desenvolvidos antes do meu ingresso no MAV e os mais significativos realizados durante a pesquisa. São registros que mostram a essência do processo de criação desse trabalho de pesquisa *em arte*.

Não constam os trabalhos apresentados no capítulo anterior.

#### **4.1. PELA PALAVRA E PELO SOM**

De minha experiência como músico há mais de 25 anos trago o exemplo de uma composição que veio a ser também o título dessa dissertação. Composta como música instrumental em 1989, somente em 1995 passou a ter letra. Foi a primeira que escrevi. À época, dedicado quase que completamente à música o que me interessava nas *lyrics* (palavra para letra de música na língua inglesa que não existe correspondente no português) era sua sonoridade. Por impossibilidade dos parceiros musicais letristas e a urgência da música pronta para um determinado festival iniciou-se a minha produção como compositor de letras de música. Sobre o que escrever? Sobre o meu prazer pela sonoridade da palavra. Após essa experiência, e com o tempo, minha criação com as palavras se ampliou da dimensão sonora, para a poética e visual e suas múltiplas significações e formas. A escolha do título da música instrumental e depois canção, deu-se pela minha identificação com sua sonoridade, especialmente pelo prazer de ouvir a vogal nasal. Ímã: Três letras com dois acentos. Força do início ao fim em um curto espaço.

Ímã – Ricardo Guimarães (letra e música) 1989 / 1995

“Te direi pelo cor do seu violão

Corda, tipo, canção, concerto, troca de nome, frio ou calor

E o mistério que tem o som de um tambor

E as palavras que gosto soltas, vulto sentido, só pelo que ouvir

Solidão, uma nota longa soou... pão!



Sede palavra que seja sonora, que fosse poética  
 Quibe cru com pimenta e uma polpa de cacau só pra que  
 Seja sonoro, que fosse poético  
 Quibe cru com pimenta e uma polpa de cacau só pra ouvir  
 Com humor, com sabor e sentimento  
 Alegria adolescente, ar quente, gente, tudo avião, viu!  
 Multidão uma pausa rápida.  
 Que prazer lidar com os sons  
 Cada tema nossa voz, paixão, o sol  
 Encontrei a imagem, prazer  
 Olhos, boca, coração, cabelo, o mar  
 Inventar a vida, cantei  
 ...Entender a lógica da poesia.”

## **4.2. PELO TEMPO E ESPAÇO**

“UMA PALAVRA” (exposição “Uma palavra” com a designer Dani Antoniazzi na Galeria ACBEU em 2002)

Após experimentos “em ateliê” com a palavra e a imagem, seja em minha atuação como designer gráfico ou artista visual, resolvi compartilhar com mais pessoas o resultado de algumas dessas produções. O projeto da exposição “Uma palavra” (Figura 56) em conjunto com a designer Dani Antoniazzi ocupou todo o espaço da Galeria ACBEU como uma grande instalação. Da saída de ar, rodapés, vidros, às paredes internas e externas e o piso da galeria.

Essa exposição foi o momento de abertura de idéias e experimentos/obras, e de filtragem do que me pareceu mais interessante e rico. O processo que veio a seguir foi o de encontro de uma identidade para essa minha proposta artística.

O interesse despertado pelos visitantes/participantes, sensibilizados com a montagem, me permitiu valorizar e buscar a ampliação das potencialidades sígnicas contidas na essência dessa proposta.



Figura 56

“EDUCAÇÃO SEXUAL” (apresentado na exposição “É brincadeira” da artista visual Stela Tavares na Galeria Moacir Moreno Teatro XVIII em 2004)



Figura 57

A idéia da criação de “Educação sexual” (figura 57) foi fruto da minha experiência de anos como educador e no trânsito no ambiente escolar. Aqui, procurei deslocar simbolicamente parte da sala de aula, representada pelo quadro branco, para a galeria. O tom da obra é de ironia.

Termos populares para os órgãos genitais, perguntas humoradas e, como um manual, pequenos objetos feitos de cerâmica com diversas posições entre casais no ato sexual. Junto à força dessas peças, o texto escrito constrói o sentido na ação de todos os elementos compositivos.

As palavras, isoladas e em pequenas frases, não têm alterações na sua forma no sentido de ampliações sígnicas. São manuscritas em vermelho, no intuito simbólico de paixão e desejo sexual. O jogo verbal está em seu conteúdo e nos cruzamentos da escrita, na horizontal e vertical, e na ocupação dos espaços entre as camas e casais representados praticando sexo.

O “professor” de “Educação Sexual” traz em sua atividade a teoria e a prática através da comunhão entre texto e imagem.

Esse é um exemplo, de cerca de seis anos atrás, que salienta o interesse e produção quase contínuas como artista visual na relação do verbo com a visualidade.

Até o ingresso no MAV, foram vários ensaios, tentativas e realizações. Pude desenvolver isso no dia-a-dia profissional como designer, artista visual e educador, além da atuação como músico e mais adiante, escritor. As próximas experiências, obras e exposições foram realizadas durante o período do Mestrado.

### **4.3. PELO CAMINHO**

“PRESOS, GUARDADOS OU SOLTOS” (Exposição coletiva “Poética dos Guardados” -: Centro Cultural Dannemann – São Felix – BA)

A obra produzida para essa exposição coletiva trouxe algo não-habitual para minha experiência mais recente como artista visual. A presença do humor é freqüente em meus trabalhos, ao menos na intenção. Não há humor em “Presos, guardados ou soltos” (figura 58).



Figura 58

A obra tem estrutura leve, da pequena caixa iluminada ao conjunto de metal em quatro placas ligadas por cliques, com pequenas peças de madeira com letras impressas, presas e isoladas entre as grades. Pequenos facho de luz saem pela tela frontal da caixa por pequenos orifícios onde o texto não está presente. O gradeamento lateral cerca a caixa, mas deixa a sua frente livre e a sensação é de aprisionamento, mas também de busca pela liberdade.

As letras distantes umas das outras, também atadas nas grades, não chegam à condição de palavras e com curta visibilidade são percebidas quase como ruídos.

São letras que não conseguiram ser palavras. As exceções estão cruzadas entre “guardados”, “soltos” ou “presos”.

A proposta da exposição coletiva foi de construir a partir do título “Poética dos Guardados”, obras para serem expostas no Centro Cultural Dannemann, onde acontece tradicionalmente a Bienal do Recôncavo em São Felix, utilizando as caixas que acondicionam os tradicionais charutos da Companhia de Charutos Dannemann.

Como acréscimo para a minha Pesquisa *em Artes*, as experimentações com a luz, o exercício de criação de um objeto em sua particularidade de junção de materiais variados e distintos e sua relação com espaço através da junção entre a caixa, a grade, as palavras-letras e luz. Um espaço que se definiu pela caixa contida na grade que delimita, mas não fecha.

Em “Presos, guardados ou soltos” o texto aparece ainda sem a força suficientemente desejada e no conjunto prevalece os outros elementos quase que dispensando as, ainda tímidas, palavras. A esfera plástico-espacial prevalece.

Do convívio entre a palavra e a imagem, a primeira está em segundo plano.

Mais adiante, pude avaliar que a importância dessa obra no processo de criação de “Ímã: apalavrando imagens, imaginando palavras” foi a do incômodo causado pela presença quase forçada ou indefinida da palavra, na luta contra a força da imagem e do objeto artístico como um todo. Pela temática essa tensão se justifica, mas a sensação é de ter produzido algo com o qual não vislumbrei desdobramentos.

“PEQUENO LIVRO DE REEMBOLSO” (lançamento de livro: Toca – Espaço, Salvador – Bahia, em 2008)

Posterior ao lançamento do “Pequeno Livro de Reembolso” encontrei um caminho de possibilidades para a construção de minhas obras visuais, dentre as suas pequenas frases e poesias sem ilustrações ou diferenciações de tipos de fontes, corpo do texto ou cor. Pelos trocadilhos, citações e perguntas, algumas sem interrogações e boa parte sem respostas foram criados objetos, poesias visuais e instalações.

#### 4.4. PELA PALAVRA E PELA IMAGEM

“SUBLIMAÇÃO” (em três momentos)

Dos questionamentos e inquietações despertados em “Presos, guardados ou soltos”, “Sublimação” foi a primeira experiência de aproveitamento dos meus pequenos textos como base para a criação das minhas obras artísticas visuais.

MOMENTO 1      subLIMAção  
                              subliMAÇÃO

Com o uso de letras maiúsculas (caixa alta) para diferenciar das outras minúsculas, essa idéia trouxe as insinuações visuais que procurava para um diálogo entre o texto e a imagem. Presentes as questões da sonoridade, da interferência discreta na forma, do respeito ao sentido semântico e da comunicação direta com o público.

MOMENTO 2

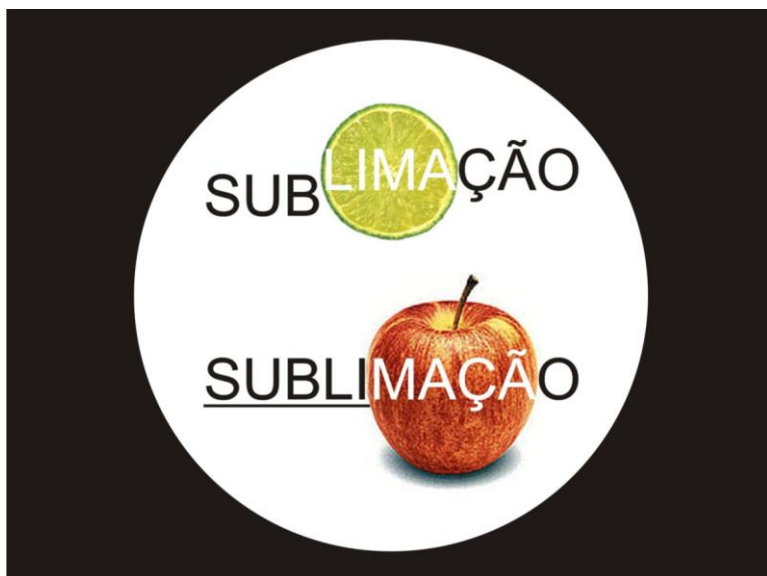


Figura 59

No trânsito entre o simbólico e o icônico se configurou “Sublimação” nesse segundo momento (figura 59). Além de nos capturar pela identificação das simples formas e da evidência da imagem representada, estão, nos elementos semelhantes, o caminho do nosso olhar. O círculo branco incluído no retângulo preto por

semelhança reforça o aspecto formal das imagens das frutas. Elas estão posicionadas exatamente onde os textos as sugerem de maneira a estabelecerem um espaço que é verbal-poético e visual-pictórico. O tempo que sugere a leitura convive com o espaço da imagem.

As palavras com as imagens incorporadas se segmentam e são lidas também dessa forma. Com o “sub” inferior e com o “subli” sublinhado acrescentam-se significados semânticos, mas também formais com a quebra da linearidade das palavras, ainda que permaneçam lidas da esquerda para a direita. Obra composta por fotografias, elementos gráficos e texto escrito, está nas interseções e amalgamamentos, o seu sentido.

### MOMENTO 3

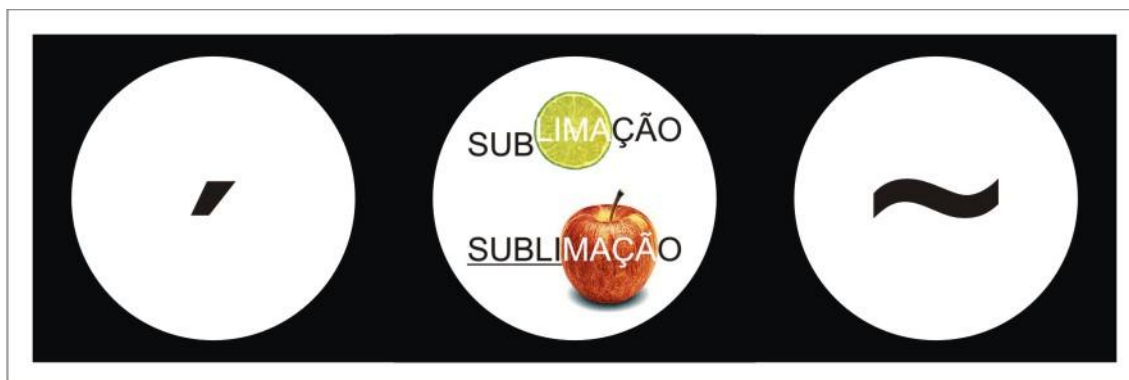


Figura 60

A partir da versão anterior de “Sublimação”, o “momento 3” (figura 60) traz, além de seus significados originais uma reconfiguração que acrescenta e, por conseqüência reorganiza toda a sua estrutura sígnica.

Apresentam-se duas possibilidades de observação e análise: tendo a versão anterior como reconhecível ou essa como a original. Na proximidade com esse objeto, na condição de observador e criador, e tomando como parâmetro o percurso do leitor pela passagem no momento dois, escolhi a interseção das duas possibilidades.

A obra tem um formato retangular com uma pequena moldura branca que envolve a superfície preta onde estão dispostos horizontalmente três círculos brancos de mesma dimensão. No do centro a reprodução da poesia visual do “momento 2”. Nos outros dois círculos como um jogo, aparentemente, sinais diacríticos em preto. A

intenção é provocar a quem vier a manter contato com a obra, a entrada nesse jogo de descoberta de sentido. O que pode significar esse suposto acento agudo no círculo à esquerda e esse outro sinal que nasala a vogal e reconhecido como til, no círculo à direita?

A resposta está nas aproximações do texto com a configuração da obra que situa no espaço os seus sentidos.

Aqui, o dilema sígnico do processo de criação artística. O desejo de que o interpretante imediato que está no signo, seja o dinâmico que está na mente interpretadora. Meu desejo é que esse jogo proposto na obra esteja presente nela e não somente em minhas intenções.

“FERIDAS E CICATRIZES” (Exposição coletiva: Salão Nobre da Escola de Belas Artes – EBA da Universidade Federal da Bahia – UFBA, em 2008)



Figura 61

A temática dessa exposição trouxe um desafio. Não sentia necessidade, nem identificação em falar das agruras da vida, de muita dor, ao menos da maneira como foi proposto.



O processo de criação então, foi no sentido de respeitar o tema proposto, mas apresentar o que naturalmente tem ligação com o que venho desenvolvendo, do que acredito, pesquiso e produzo.

Inicialmente, faria intervenções por toda a Escola de Belas Artes da UFBA e exporia o resultado destas em fotografias na galeria. A mudança de local e proposta, por parte da organização da exposição, me fez buscar algo que não fosse colocado em suporte fixo, tivesse leveza e me permitisse trabalhar com a imagem e o texto sem resistências. Encontrei nas fitas do Senhor do Bonfim essa primeira resposta. Através delas, a presença das palavras, o movimento com o vento, a grande força simbólica em nossa terra e uma implícita defesa das minhas crenças artísticas (figura 61).

Do texto de apresentação que escrevi para o catálogo da exposição:

“A ‘Fita do Senhor do Bonfim’, uma tradição na Bahia, é utilizada aqui em dimensões ampliadas e texto adaptado à idéia proposta da montagem. Aproveitando o ‘Lembrança do...’ apresento nos textos modificados da fita original, idéias, sensações, saudades, elucubrações, enfim, meu olhar crítico, às vezes com humor, sobre o que penso e sinto. As diversas fitas serão penduradas próximas ao teto do local exposto e ficarão no seu limite inferior (das fitas) à altura do rosto das pessoas que transitem pelo espaço. São feridas e cicatrizes que se misturam e que servem pra arder no pensamento.” Ricardo Guimarães, 2008.

Algumas das frases escritas nas ampliadas “Fitas do Senhor do Bonfim”:

Lembrança do que fiz pra lembrar.

Lembrança das fotos que tirei na mente.

Lembrança, prima-irmã da saudade.

Lembrança da subida na colina.

Lembrança dos pulsos que protegi.

Lembrança das bebidas e cicatrizes.

Lembrança da fita do Senhor do Bonfim.

Lembrança trabalhada no divã.

Lembrança ou esquecimento da memória que eu tinha.

Lembrança das muitas metades de piadas.

Lembrança do pincel e do quadro.

Lembrança dos Band-Aids e esparadrapos.

Lembrança dos sonhos na cama e de valsa.

“DOCE DE SANTO” (Exposição coletiva: Galeria ACBEU e Foyer do Salão Nobre da Escola de Belas Artes, EBA da Universidade Federal da Bahia, UFBA durante o XVIII Encontro Nacional da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, ANPAP – Salvador – BA, em 2009)



Figura 62

Essa obra (figura 62) traz mais um experimento na relação da palavra com a imagem, através de referências sígnicas de Cosme e Damião em um rótulo impresso com um tamanho determinado, aplicado em uma compota disponibilizada pela organização da coletiva. Os santos gêmeos são considerados os padroeiros dos médicos e farmacêuticos e protetores das crianças. Em setembro, na Bahia, há o tradicional “\*Caruru de Sete Meninos” em culto e referência a Cosme e Damião. Em síntese, foi a partir dessas características gerais e outras mais específicas que produzi essa imagem.

\*Festa votiva, em homenagem a Cosme-Damião e aos Ibêji, geralmente para pagar promessa ou por quem tem filhos gêmeos, durante a qual o caruru, acompanhado de vatapá, [...], inhame, tudo [...] aos pés da imagem dos santos é servido, antes de todo mundo, sem talheres, numa gamela comum, a sete crianças (CASTRO, 2001, p. 203-204). Envolvida pela representação do símbolo gráfico da classe médica, as múltiplas cores do desenho do jogo de “amarelinha” são uma referência simbólica às brincadeiras de criança. As imagens estão espelhadas com alternâncias e assim procuram traduzir as imagens dos gêmeos Cosme e Damião. São citados em um pequeno texto como uma parlenda.

Esse trabalho se estabelece entre uma poesia visual e um objeto (o frasco). Sua construção foi pensada na bidimensionalidade, mas o suporte se incorpora a obra e ambos adquirem outra dimensão, que é a obra artística visual.

“PALAVRAS TROCADAS” (Exposição individual: com lançamento de livro “Palavras Trocadas” - Salão Nobre e Foyer do Salão Nobre da EBA – UFBA, em 2009)

Essa exposição realizada durante o Exame de Qualificação e Encontro Anual da ANPAP apresentou alguns dos resultados dos experimentos feitos até esse período.

Na abertura também, o lançamento do meu segundo livro “Palavras Trocadas” e apresentação performática do Grupo Âmago que integro como violonista e arranjador.

Estive quase que simultaneamente me apresentando como músico, autografando os livros e como o artista visual concebedor da exposição. A idéia de simultaneidade, então, esteve presente nas obras e durante o evento, sem a delimitação desses espaços. Não houve um momento para a apresentação musical. Ela se deu em meio à dinâmica do movimento das pessoas. O grupo, apesar da prevalência musical, apresentou-se com movimentos pelo espaço, com inclusão participativa do público e com a convivência e aproveitamento do que estava exposto integrando à performance do Grupo Âmago. Foram experimentações de ampliações sígnicas pelos cruzamentos de sons, imagens e palavras.

A exposição ocupou o Foyer do Salão Nobre e o Salão Nobre. A seguir, parte dela. No capítulo anterior, algumas das obras comentadas e analisadas não serão reapresentadas aqui.



Figura 63

Como em “sublimação” utilizei uma poesia própria para construir a obra visual. Aplicada no piso no centro do espaço da galeria (figura 63) o texto deixa a sua forma retilínea no original do papel e se amplia em significados em sua reformatação. A leitura do texto da esquerda para a direita é mantida, mas é estabelecido como um movimento circular e contínuo. A percepção da forma que delimitou um espaço na galeria ressalta o limiar dessa obra entre o verbal e a visualidade.

Se as palavras nos fazem ver imagens procuro incorporar mais imagens a essas palavras.

Na dinâmica dos processos criativos, os dois sapatinhos de criança no centro círculo não estavam presentes na minha criação e foram colocados por meu filho assim que chegou na exposição e aí permaneceram até a sua saída no encerramento do vernissage. Achei interessante fazer esse registro fotográfico porque me pareceu contextualizado com a idéia da obra e pela interação espontânea de uma criança

induzida provavelmente pela posição na galeria e pelo formato delimitador do círculo. Ali, os sapatos estão colocados em um lugar, estão “guardados”. Guardados na origem da vida...



Figura 64

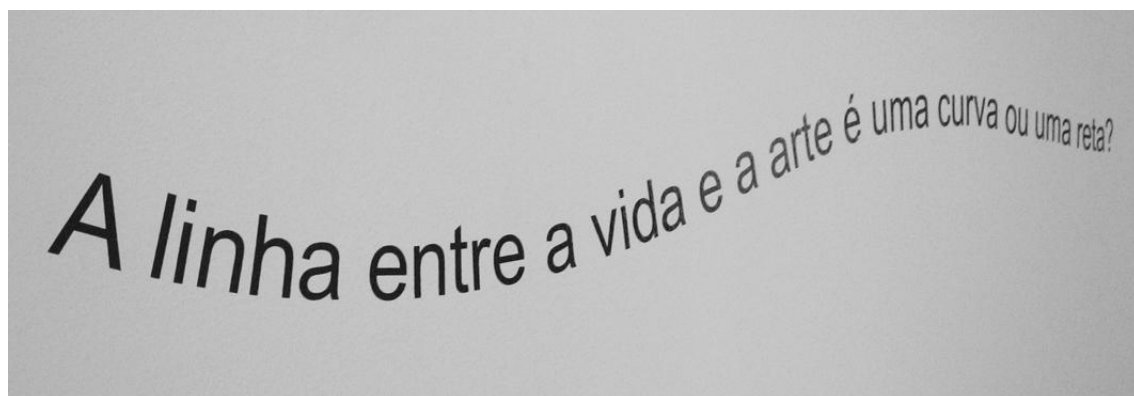


Figura 65

Em algumas obras (figura 64), fiz apenas pequenas alterações na forma do texto. As ampliações de significados estão na forma curvilínea, no suporte utilizado (a parede da galeria) e no seu redimensionamento (dois metros de comprimento). Em outras situações (figura 65) o conteúdo da poesia solicitou a ocupação tridimensional pelo piso e parede. Esses três exemplos anteriores representam as obras que criei a partir de uma poesia pré-existente da forma mais habitual de leitura a que estamos habituados.

Essas são algumas das poesias visuais (figuras 66 e 67) apresentadas nessa exposição. Prevalece a proposição de jogos verbais e visuais como desafios de compreensão pelas decodificações. Chamo de obras minimalistas barrocas.



Figura 66



Figura 67

“HISTÓRIA DA ARTE” (Instalação: participação no Salão Regional de Artes Visuais de Juazeiro, em 2009)

A proposta foi de tratar da nossa construção crítica e histórica sobre a arte tomando como um parâmetro a linguagem artística. Também, discutir sobre a questão de

autoria, do significado do tempo na contemporaneidade, da simultaneidade e da parcialidade; da relação de conceito e materialidade da obra e da compreensão da produção artística com a tecnologia digital cada vez mais incorporada.

Na estrutura da instalação com as cortinas em trilhos distintos, o presente, o passado e o futuro podem estar superpostos, dispostos um ao lado do outro e variarem em ordem. Da esquerda para a direita pode vir primeiro o futuro, depois o passado e a seguir o presente, e as outras cinco combinações possíveis. O “sem título” ao fundo se mantém fixo. A seguir, algumas etapas do processo de criação dessa instalação:

A primeira Idéia (figura 68) se desenhou com três placas de poliestireno brancas com texto impresso repetido “sem título” e adesivos em vinil de “HISTÓRIA DA ARTE”, “passado”, “presente” e “futuro”.

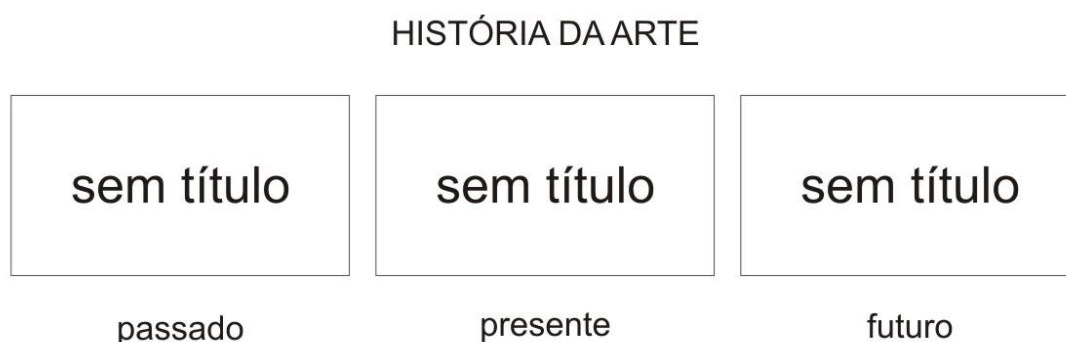


Figura 68

Senti a necessidade de dar movimento, criar uma ligação entre passado, presente e futuro e retirar o texto impresso de História da Arte, tornando-o título do trabalho. Também de dar uma dimensão tridimensional, ocupando um espaço que se ampliasse um pouco além das paredes.

O propósito foi de uma obra visual tridimensional composta basicamente de palavras. Daí a opção pelo uso do plástico transparente. Ele permitiu manter essa idéia, além de, como uma cortina, poder se movimentar lateralmente. O público pode interagir e, por curiosidade ou pelo simples desejo de alterar a posição, criar uma dinâmica para a peça ao longo do período de exposição. O tempo se modifica, mas a ausência do título, ou melhor, a presença do “sem título” permanece.

Do esboço inicial, o texto “sem título” foi ampliado e fixado diretamente à parede mantendo-se visível por trás das cortinas. O projeto final apresenta uma das posições possíveis das cortinas (figura 69). A imagem (figura 70) da instalação montada dá a dimensão do resultado da obra.



Figura 69



Figura 70



#### 4.5. PELO RELEVO

“PALAVRAS TOCADAS” (Exposição individual: Espaço Quadrilátero da Biblioteca Pública do Estado da Bahia - com o relançamento do livro “Palavras Trocadas” em tinta e lançamento da transcrição em Braille)



Figura 71

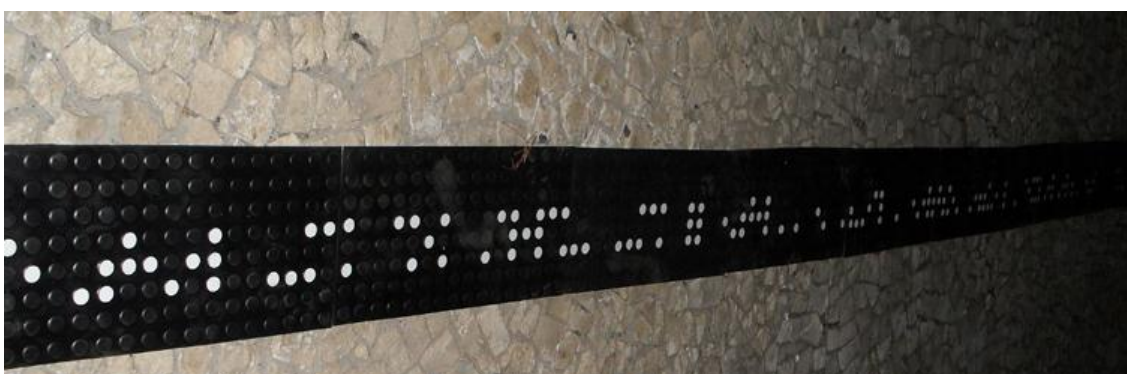


Figura 72

Alguns dias após o lançamento do livro e da exposição “Palavras Trocadas” senti vontade de ter como público leitor da referida publicação, os cegos. Então, fui procurar informações de como publicar o livro em Braille. Após cerca de três meses de envolvimento com cegos e profissionais especialistas, foram transcritos alguns exemplares para o Braille.

Essa convivência próxima me permitiu enxergar com mais clareza a condição de vida dessas pessoas. Bonitas, feias, maravilhosas, de bom ou mau caráter, humoradas, carrancudas, enfim, distintas em suas variadas particularidades como qualquer outro ser humano, sem algum tipo de deficiência. Por essa experiência

posso dizer com convicção, talvez de modo poético: os videntes, (termo usado para quem não tem deficiência visual) enxergam muito menos os cegos que os cegos, os videntes.

A princípio me pareceu estranho ser um pesquisador em um Mestrado em Artes Visuais e estar envolvido e pensando em soluções para quem não enxerga. No entanto, foi dessa vivência que pude compreender melhor o significado de visualidade. Reli uma série de textos a esse respeito e a palavra adquiriu uma outra dimensão para mim. Charles Peirce traz com muita clareza esses conceitos. É o ver também pelo pensamento e pela imaginação.

A exposição “Palavras Tocadas”, composta de poesias visuais e outras obras acessíveis, aconteceu com o relançamento do livro “Palavras Trocadas” e o lançamento da transcrição para Braille. Na abertura, também, performance da dançarina, e agora Mestre em dança pela UFBA Líria Morays. Produzi uma longa fita transparente com meus pequenos textos e o diálogo se fez pelo envolvimento com seu corpo em movimento sobre um palco forrado de plástico-bolha. Para os cegos, também o uso de audiodescrição.

Dentre essas obras acessíveis, uma com diversas placas de emborrachado preto dispostas como um longo tapete de entrada (figuras 71 e 72) para o local da exposição/evento. Para os videntes alguns papéis com manual de leitura Braille.

Alguns caminharam sobre o tapete, outros agacharam e leram. A previsão era que os cegos fizessem a leitura, como em um livro em Braille, com os dedos das mãos sentindo a diferente textura das etiquetas de papel sobre o emborrachado. Um dos cegos retirou o sapato e leu o texto com os dedos dos pés.

O que estava “em Braille” no tapete com oito metros de comprimento:

“bem-vindo. nmwprszx sou artista incompreendido se sorrir eu te abraço a linha entre a vida e a arte é uma curva ou uma reta?”

#### 4.6. PELA CIDADE

“PICNIC” (ação performática coletiva na Praça da Sé, Salvador – Bahia, em 2008)

PICNIC (figura 73) foi um trabalho desenvolvido com mais alguns mestrandos em Artes Visuais, Dança e Arquitetura da Universidade Federal da Bahia a partir de estudos e discussões sobre o espaço da cidade na disciplina “Estética urbana” do Mestrado, ministrada pelas professoras doutoras em dança e arquitetura respectivamente Fabiana Dultra Britto e Paola Berenstein Jacques.



Figura 73

O coletivo montado para essa ação se apoiou na idéia de estranheza. Na interferência artística no espaço público, seja como busca de resignificação de seu cotidiano ou como crítica ao planejamento urbano.

A procura, tentativa e realização da proposta dessa ação na rua foi a de deslocar algo do seu local habitual, vivenciar, registrar e discutir essa situação, na busca de possíveis resignificações e como crítica ao estabelecido.

Fizemos um piquenique em uma tarde de um dia comercial, em plena Praça da Sé no centro Histórico de Salvador. Nas proximidades do Pelourinho e do Elevador

Lacerda, é um local cercado de igrejas históricas. Ao lado de onde estendemos no chão uma toalha de mesa, quadriculada, uma estátua de Zumbi dos Palmares.

Os habituais freqüentadores da praça: prostitutas, traficantes, pedintes ou anônimos transeuntes se aproximaram e interagiram com naturalidade, como se fossemos já conhecidos de todos. Não se inibiram pela estranheza da cena: um grupo de pessoas sentadas no chão fazendo um piquenique em plena Praça da Sé em uma tarde de um dia de trabalho. Não saímos distribuindo alimentos, nem renegamos a quem solicitou. Como estávamos em maioria sentados ao redor de uma toalha de mesa estendida no chão da praça com frutas, sucos, pães e bolos as pessoas que se aproximavam acabavam sentando para conversar, comer e beber.

Na Idade Média, praça era entendida não só como o marco zero da cidade, mas sobretudo como retrato de sua vida íntima, como seu micromodelo, centro de operações e decisões; vive-la era participar da vida urbana; na cidade industrial, a praça de antigas raízes ou não, já apresenta certo descompasso em relação à escala, à dimensão da grande metrópole, porém ainda conserva o mesmo mito, ponto nevrálgico que pretende tornar transparente a vida dos grandes centros. (FERRARA, 2007, p. 40)

Foram feitos registros fotográficos e em vídeo e depois de editados foram apresentados ao grupo de discussão na Universidade.

De um interesse periférico anterior, os resultados dessa experiência multidisciplinar de criação renderam para mim, um desejo maior na utilização do espaço público, efetivado em pequenas outras intervenções e na construção de um projeto de exposição em outdoor que apresento no próximo item.

A palavra esteve presente, nos olhares e pela oralidade, mas a dimensão da ação no espaço da praça com a estranheza da situação e a dinâmica do movimento com a interação das pessoas construindo a cena foi a substância de “PICNIC”.

“EXPONDO EM OUTDOOR” (Exposição individual: projeto selecionado no Edital 004/2009 Matilde Matos - Apoio à Curadoria e Montagem de Exposições no Estado da Bahia)

Como um dos desdobramentos da pesquisa de Mestrado, “Expondo em Outdoor” é um projeto de uma exposição com dez poesias visuais expostas em um mesmo outdoor, um a cada semana (figuras 74 e 75) perfazendo o período total de dez semanas. A partir de dados fornecidos pela empresa “Outdoor Linhares”, em pesquisa de mercado realizada pela “Expansão Consultoria” se constatou que no local da exposição (outdoor no local categoria Nobre) uma média de 54.420 pessoas/dia observam/lembra das campanhas ou imagens veiculadas no Outdoor. É uma exposição que se anuncia por si própria. Ela se auto-divulga.

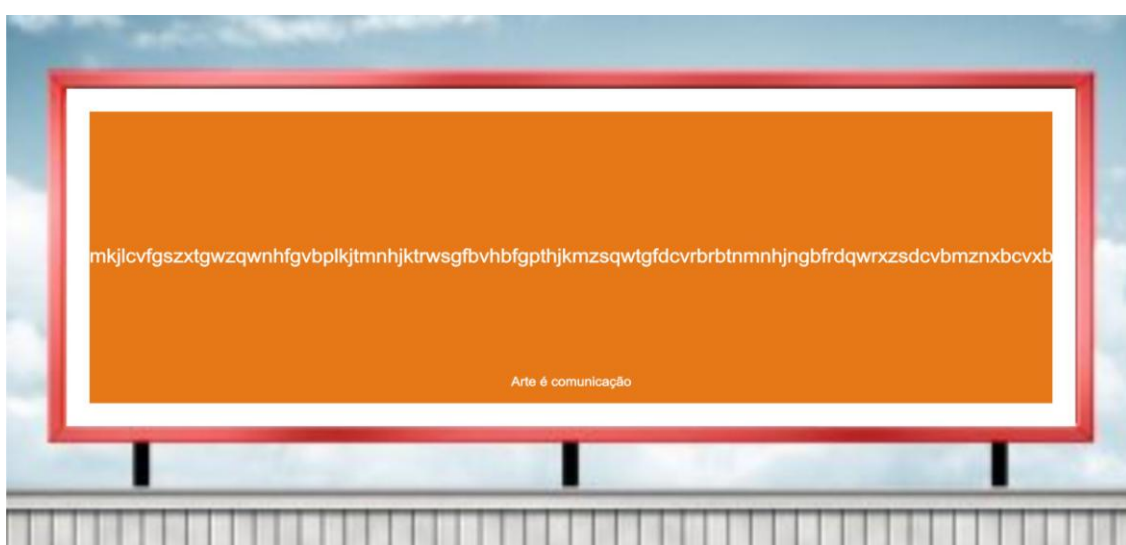


Figura 74



Figura 75

Nesse outdoor não existe anúncio, nem nada está à venda. São algumas idéias, pensamentos e impressões sobre a vida cotidiana urbana a partir do meu olhar crítico, com intenções humoradas e, às vezes, provocativo.

Abaixo, alguns dos objetivos traçados para essa exposição:

1. Permitir à população que circula como transeunte, em automóveis próprios, em coletivos ou outros, olhar para um outdoor e não se sentir impelido a ser convencido de nada. Nesse não há nada para ser vendido, nem divulgado. São propostas de reflexões, de sorrisos, de percepções diferentes das presentes nos habituais percursos de cada morador da cidade.
2. Visibilizar minha produção de artista ampliando as experimentações e possibilidade de respostas e novas perguntas para questões que venho pesquisando a partir da relação da palavra com a imagem nas artes visuais.
3. Pelo outdoor, esse poderoso veículo de comunicação, levar uma proposta artística ao olhar errante das pessoas que circulam por Salvador.
4. Estimular a sensibilidade e a criticidade das pessoas, principalmente, sobre a nossa vida contemporânea de moradores de uma cidade grande.

Expor esse trabalho da pesquisa em Processos Criativos no espaço público durante dois meses e meio, é poder compartilhar com parte da população questões pertinentes ao nosso dia-a-dia de moradores de uma grande cidade através de uma produção artístico-poético utilizando esse veículo importante de comunicação.

As obras expostas foram elaboradas, nos cruzamentos da palavra e da imagem, em uma medida que posa chamar a atenção para a sua materialidade física como para as idéias que a conformam. É a busca do sentimento raciocinável.

O acesso ao que está nos outdoors é gratuito. Não há necessidade de equipamento específico (computador, celular). Aos cegos, visitas com audiodescrição das obras.

A estrutura das poesias visuais está na interseção e nos amalgamamentos entre a o texto escrito e sua visualidade. Colocadas através dos outdoors no espaço público se ampliam em significações dialogando com outros elementos verbais e não-verbais presentes na dinâmica da cidade. Do diálogo interno da obra no próprio

outdoor, aos externos como a paisagem, a arquitetura, o movimento dos carros e das pessoas, a publicidade nos diversos veículos de comunicação incluindo o outdoor, a sinalização, as interferências da natureza e outras tantas existentes nesse ambiente múltiplo.

#### 4.7. PELO PROCESSO E PELO RESULTADO

“ÍMÃ” (Exposição individual: Escola de Belas Artes da UFBA)

Como uma segunda etapa da exposição “Palavras Trocadas”, apresentada no período do Exame de Qualificação, “Ímã” (figura 76) traz os outros passos dados durante o processo da pesquisa. São poesias visuais, objetos, uma instalação, outros recursos conectados com o espaço da montagem, além de curtas animações como poesias visuais digitais. Tem o objetivo de marcar a finalização a minha passagem no Mestrado criando um ambiente para a defesa da dissertação.

Apresento três poesias que representam em suas potencialidades sígnicas etapas do processo de criação ao longo da pesquisa do Mestrado



Figura 76

Essa poesia visual funciona como um cartaz ou um *banner* que explica a pesquisa e a exposição.

Criado para a exposição “Palavras Trocadas” passou a ser um símbolo gráfico da pesquisa com aplicações em suportes e dimensões variadas. É no aparente vazio de ação e repulsão entre a palavra fragmentada que estão as questões de “Ímã: apalavrando imagens, imaginando palavras”.



Figura 77

Essa é um experimento com limites e simultaneidade (figura 77). Propõe uma aproximação com o público através de um jogo de letras que formam palavras e se interligam criando sentidos em um percurso que vai desvelando em seus significados. Estão intencionalmente presentes as palavras: limite, letra, terra, marte, arte, ler, ter e imagem, mas outras poderão ser identificadas.



Figura 78

Nessa obra, o texto insinua uma imagem estabelecendo uma relação de presença e ausência (figura 78). Se nós falamos por algo que falta, aqui a captura de imagens por um celular assume o papel de preencher a ausência do texto que o próprio texto sugere.

Dentre as muitas frases que habitam nosso dia-a-dia há essa conhecidíssima: “uma imagem vale mais que mil palavras” de autoria desconhecida. Millôr Fernandes provocou complementando-a: “... Vai dizer isso sem palavras”. Em “Ausência Presente”, o texto “Quando faltam as palavras” aparece em destaque, no centro e entre as pequenas imagens.



Primeiro, dá um valor primordial a palavra sobre a imagem. A questão é o que fazer quando não há palavras. Como se as imagens tivessem apenas a função de substituí-las e não uma força autônoma e indispensável.

As pequenas ampliações, por dúvida que pareça essa formulação, foram feitas através da câmera do meu celular. Registrei durante cerca de um ano essas imagens sem buscar um tema específico, atento a texturas, detalhes de objetos, sensações de cor, quase abstratas pelos caminhos percorridos em Salvador ou em outras localidades. Foram captadas por um olhar de curiosidade e sem uma finalidade específica. Apenas um desejo de capturar imagens.

Essa composição traz algo entre uma brincadeira e uma provocação na presença do texto escrito versus a visualidade da imagem. O resultado está na completude da obra e se dá com todos esses elementos. Aqui é o sentido que aproxima palavra e imagem. São autônomas e dependentes entre si.



Figura 79

Nesse objeto artístico com o título “Reservado” (figura 79), está em discussão a espetacularização das nossas vidas e os níveis de exposição que cada um de nós

está disposto e interessado a enfrentar. Aproveito a frase de uso habitual “Minha vida é um livro aberto” apresentada no cruzamento entre a imagem e a palavra. A ressalva à não privacidade está na restrição do acesso, permitido a apenas a quem conheça meus códigos, segredos, enfim, minha senha.

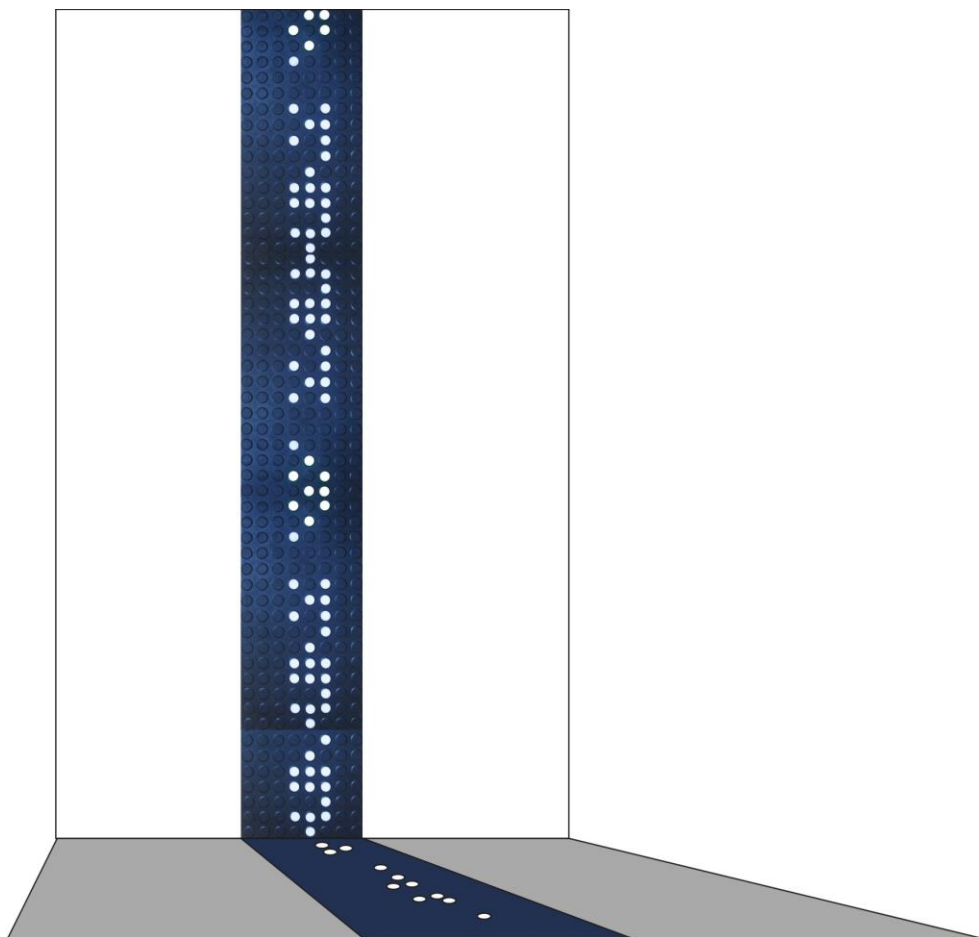


Figura 80

Visão e cegueira, parede e chão, palavra e imagem, conhecimento e ignorância, razão e emoção, essas dicotomias se ampliam em suas reentrâncias, diálogos, interseções, resistências e o que se resignifica nessas relações. Essa obra (figura 80) é um aprimoramento da apresentada na exposição “Palavras Tocadas”. Recoloca-se no espaço, agora menor e fechado. Espaço que não interrompe seu percurso iniciado pelo chão, mas cria uma resistência ultrapassada pela continuação no sentido vertical. Como na anterior propõe uma aproximação de pensamento e convívio entre cegos e videntes pelo espírito de curiosidade. E é por essas obras de palavras e imagens conjugadas que continuo com minhas perguntas com ou sem interrogações.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Das palavras-chave de “Ímã: apalavrando imagens, imaginando palavras”, palavra, imagem, artes visuais, transversalidade, limites; presentes nas primeiras folhas dessa dissertação acrescento mais algumas. Durante as criações, reflexões e escrita elas se aproximaram, foram recorrentes e se estabeleceram como integrantes presentes no processo dessa pesquisa em Artes Visuais: procura, perguntas, leitura, sentidos, experimento, ação, solução, tradição, risos, tensão, exposição, artistas, poetas, músicos, amigos, manutenção, trabalho, dinheiro, trânsito, *blogs*, sites, *twitters*, conversas, silêncios, livros, de bolso, bolsa, mulher, filho, síntese, tempo, chuva, tecnologia, distâncias, encontros, futuro, passagem, viagem, saudades, vontades, desejos, dor, prazer, cansaço, significado, limites, linhas, pontos...

Pra cada obra produzida e compartilhada artisticamente com outras pessoas, pensamentos, experimentos e sensações e, intimamente, uma procura de sentidos para as coisas que observo, vivencio, me inquietam e me interessam. Sem manuais acoplados, foram elaboradas no desejo de estabelecerem uma comunicação e interação com o público em geral. Fizeram mais sentido para mim como autor/criador quando, de alguma forma, isso ocorreu.

Os desdobramentos dessa pesquisa estão nas ampliações de compreensão que tive nesse percurso de leituras, olhares, questionamentos, experimentos, avaliações, comentários, análises. De muitas expectativas, desejos e receios envolvidos o que se passou nesse período trouxe um aprimoramento de conhecimento e experiência.

Pela natureza da linha de pesquisa que permite, de certa forma, estudar a si mesmo, através da criação artística, o resultado desse processo no mestrado tem impacto e vem diretamente de uma experiência pessoal. O que está nas obras estava dentro de mim e foi posto para fora com todos os sentidos envolvidos.

Pela semiótica de Peirce, aplicada aqui como um método de análise e forma de pensar a obra e o processo de criar, procurei transportar para o texto o que esteve incorporado em pensamento e presente como potencial sógnico em cada obra.

É possível criar uma obra artística visual tendo a palavra como base.

Foi possível eu criar uma obra artística tendo como base a palavra e aprimorar mais conscientemente minha obra artística visual que tem a palavra como base.

É possível construir uma obra que dilua os limites que existem entre o visual e o literário? Como encontrar o ponto nas obras em que a palavra e a imagem se mostrem amalgamadas? As respostas para essas duas questões imbricadas estão presentes em cada obra e no conjunto delas.

A aproximação das respostas se deu pela identificação do potencial semiótico das obras e pela identificação das semelhanças entre a palavra e a imagem através dos experiências nas criações artísticas.

O processo que não se encerra aqui, mas tem na apresentação desse trabalho um marco, um registro até a última palavra dessa experiência.

Palavra e imagem. Em você, em mim, em nós.

O desejo é que essas idéias continuem ocupando espaço nas pessoas e o trabalho é o de continuar pesquisando e materializando-as artisticamente.

“Da série: Mestre de Obras (de Arte)

O Barroco foi feito de barro, o Renascimento de cimento,

O Concretismo de concreto, o Abstracionismo de pensamento” (GUIMARÃES, 2008).

Com licenças poéticas

“Da série: inventando a identidade

Copio do meu jeito” (GUIMARÃES, 2008).

“Da série: conjugação da vida

Indicativo do presente do futuro mais-que-imperfeito” (GUIMARÃES, 2009).

## REFERÊNCIAS

- AGRA, Lucio. **História da arte do século XX. Idéias e movimentos.** São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2006.
- ANTUNES, Arnaldo. **As coisas.** São Paulo: Ed. Iluminuras Ltda., 2002.
- ANTUNES, Arnaldo. **Palavra Desordem.** São Paulo: Ed. Iluminuras Ltda., 2002.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1980.
- ARNHEIM, Rudolph. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão.** São Paulo: Pioneira: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.
- BAUDELAIRE, Charles. **Obras estáticas: filosofia da imaginação criadora.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- BARROS, Manoel de. **Ensaio fotográficos.** Rio de Janeiro: Record, 2005.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual.** Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.
- BENJAMIM, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BROSSA, Joan. MENDONÇA, Vanderley. (trad.). **Poesia Vista.** São Paulo: Amauta Editorial, 2005.
- CAMPOS, Augusto de. **Não poemas.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950—1960.** Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares africanos na Bahia: Um vocabulário Afro-Brasileiro.** Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, Topbooks, 2001.
- COLOM, Bartolomé Fernando. **La mirada móvil. A favor de um arte intermédia.** Santiago de Compostela, Espanha: Ed. Universidade de Santiago de Compostela, 2000.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história.** São Paulo. Edusp, 2006.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

- DERDYK, Edith, org.. **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Ed. SENAC, 2007.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva – Estudos - 16, 2008.
- DOMINGUES, Diana (Org.). **A Arte no século XXI: A Humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- DOMINGUES, Diana (Org.). **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2003.
- DUBOIS, Jacques. et. al. **Retórica geral**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- FERNANDES, Fábio. **Tudo está por reinventar**. , Jan. 2009  
Disponível em: [http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tikiread\\_article.php?articleId=68](http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tikiread_article.php?articleId=68)
- FERNANDES, Millôr. **Millôr definitivo: a bíblia do caos**. Porto Alegre: L&PM, 1994.
- FERNANDES, Millôr. **O livro vermelho dos pensamentos de Millôr**. São Paulo: Ed. Senac, 2000.
- FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 3. ed.- Curitiba: Ed. Positivo, 2004.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **Leitura sem palavras**. São Paulo, Ática, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Isto não é um cachimbo**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2008.
- GERNHEIM, Fernando. **Linguagens inventadas. Palavra imagem objeto: formas de contágio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- GRUSZYNSKI, Ana Claudia. **A imagem da palavra. Retórica tipográfica na pós-modernidade**. Teresópolis: Ed. Novas Idéias, 2007.
- GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação. A construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Ed. Annablume. 3ª edição, 2004.
- GUIMARÃES, Ricardo. **Palavras trocadas**. Salvador: Ed. Etera, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Pequeno livro de reembolso**. Salvador: Ed. Etera, 2008.
- GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 1999.

HIGOUNET, Charles. **História concisa da escrita**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

JOHNSON, Steven. **Cultura da interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

JUNIOR, Norberto Gaudêncio. **A herança escultórica da tipografia**. São Paulo: Ed. Rosari, 2004.

LECHTE, John. **50 pensadores contemporâneos essenciais. Do Estruturalismo à Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

MAGRITTE, René. **Écrits complets**. Paris: Flammarion, 1979.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARZONA, Daniel. **Arte conceptual**. Colônia – Alemanha: Ed. Taschen, 2007.

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.

MISSELBECK, Reinhold (Concepção). **Fotografia do século XX – Museum Ludwig de Colônia**. Colônia – Alemanha: Ed. Taschen, 1998.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. **Poesia e pintura. Um diálogo em três dimensões**. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1987.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008 (Estudos; 46)

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. **Semiótica da Arte e da Arquitetura**. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROCHA, Claudio. **Tipografia comparada**. São Paulo: Edições Rosari Ltda., 2004.

ROCHA, Cleomar (Org.). **Arte: limites e contaminações. Anais do 15º Encontro Nacional da ANPAP, v. 02**. Salvador: ANPAP, 2007.

RODARI, Gianni. **Gramática da fantasia**. São Paulo: Summus Editorial, 1982.

SÁ, Álvaro de, CIRNE, Moacy. **Do modernismo ao poema / processo e ao poema experimental: teoria e prática**. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, - v.72, n.1, jan.fev. 1978.

SANTAELLA, Lúcia. **A percepção**. São Paulo: Ed. Experimento, 2001.

\_\_\_\_\_. **Revista USP - "Palavra, Imagem e Enigmas". Dossiê Palavra/Imagem**. nº. 16, pp. 36-51, dez./1992- fev. /1993.

\_\_\_\_\_. **Teoria geral dos signos**. São Paulo: Ed. Thomson Pioneira, 2000.

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. **Imagem. Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Ed. Iluminuras Ltda., 2005.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Barroco: Do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco Ltda., 2000.

\_\_\_\_\_. **A cegueira e o saber**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco Ltda., 2006.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **A letra como imagem, a imagem da letra: as metáforas gráficas de Paul Klee**. Belo Horizonte. (200-)

\_\_\_\_\_. **Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo Escritural nas Artes no Século XX**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 5, p. 81-89, dez. 2002. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br>

\_\_\_\_\_. **Impurezas textuais: uma abordagem das relações entre texto e imagem na Arte do século XX**. Anais do 15º Encontro da ANPAP. Salvador: Ed. ANPAP, 2006.

\_\_\_\_\_. **O diálogo Imagem-Palavra na Arte do século XX. As colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire**. *Revista Aletria*, Belo Horizonte: ed. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, jul.-dez. 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br>

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido. Uma outra história das músicas**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2004.