

UNB – UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

LEONARDO MOTTA TAVARES

**PRETEXTOS PARA IMAGENS INTERNAS:
PANORÂMICAS**

Brasília

2013

LEONARDO MOTTA TAVARES

**PRETEXTOS PARA IMAGENS INTERNAS:
PANORÂMICAS**

**Trabalho de Conclusão do Curso de Artes
Plásticas, Habilitação em Bacharelado, do
Departamento de Artes Visuais do Instituto de
Artes da Universidade de Brasília.**

**Orientadora: Profa. Ma. Vera Marisa Pugliese
de Castro**

**Brasília
2013**

DEDICATÓRIA

**À minha mãe, Teresinha, a quem a constância da
poesia levou sempre à esquiva de qualquer grito.**

Mas nunca se fez surda a nenhum sussurro meu.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu professor Elder Rocha, por ter treinado o meu olhar para a pintura, que, a partir das suas aulas, foi ressignificada.

Ao professor Belidson Dias, que desde o começo acreditou em meu potencial e tem me incentivado constantemente através da sua visão de mundo.

A Paulo Vega Jr., artista e companheiro, que tem acompanhando minha trajetória, por me lembrar a cada dia que arte e vida estão entrelaçadas.

À minha irmã Fabiana, pelos incontáveis compartilhamentos ao longo de vinte e oito anos de amizade e confiança.

À pesquisadora Maria do Carmo de Freitas Veneroso, cujo trabalho extenso e minucioso representou para mim uma abertura de caminhos, que, sem suas contribuições teóricas, teriam sido mais inóspitos.

E, imensamente, agradeço à professora Vera Pugliese, que não apenas me orientou no decorrer deste processo poético, como também me revelou as possibilidades e a beleza da linguagem, ao longo das disciplinas ministradas por ela no Departamento de Artes Visuais desta instituição. Por ter me contado, durante uma de suas aulas, uma história onde alguém se deparava com a seguinte máxima: “quanto mais se estuda, mais Deus muda”, e por um olhar sempre aguçado que, no labor da pesquisa, representou tantas vezes a mó que assoma sobre trigos e joios, tornando distinguível o que antes se mostrava envolto na indiscernibilidade, tornando híbrido o que antes me parecia imiscível. Deus começou a mudar.

(...) Falei ao canário com ternura, pedi-lhe que viesse continuar a conversação, naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular.

— Que jardim? que repuxo?

— O mundo, meu querido.

— Que mundo? Tu não perdes os maus costumes de professor. O mundo, concluiu solenemente, é um espaço infinito e azul, com o sol por cima.

Indignado, retorqui-lhe que, se eu lhe desse crédito, o mundo era tudo; até já fora uma loja de belchior.

— De belchior? trilou ele às bandeiras despregadas. Mas há mesmo lojas de belchior?

SUMÁRIO

PRELÚDIO	7
1. NO PRINCÍPIO ERA O VERBO... ..	9
1.1 Um Recorte Histórico Sobre o Diálogo Palavra/Imagem.....	10
INTERLÚDIO	17
2. PRETEXTOS PARA IMAGENS INTERNAS.....	19
2.1 Sobre Pedra Secular, Nouvelle Vague	19
2.2 O Minotauro da Palavra	26
3. ARTE PARA LER/VER/IMAGINAR: PAIDEUMA	38
CODA	49

PRELÚDIO

Esta pesquisa se origina de um duplo percurso: o reconhecimento das palavras como imagens e a consolidação das imagens como discursos. A partir da investigação das qualidades visuais que se manifestam nos códigos linguísticos, iniciei uma série de trabalhos artísticos intitulada *Pretextos Para Imagens Internas*. As primeiras obras que fazem parte deste corpo de trabalho podem ser vistas como incursões experimentais na interrelação palavra/imagem; na medida em que as etapas da criação artística foram sendo alimentadas por estudos e reflexões teóricas, o trabalho final de Diplomação do curso de Bacharelado em Artes Plásticas começou a ganhar forma.

Um texto pode surgir de várias formas. Tessitura semântica, na qual os significados habitam o invólucro da representação gráfica ou icônica, o texto entrelaça as ideias na conformação da linguagem, e, dessa forma, pode tanto comunicar - em um sentido mais direto de informação em que o outro capta, de imediato, ou de maneira mais instantânea, o conteúdo de uma mensagem – quanto pode expressar, na latência de subtextos e entrelinhas, por meio de estruturas metafóricas, ou simbólicas, significados mais abrangentes, ou seja, que estão *além* do próprio texto, escondidos por trás de suas conotações primeiras, nos vãos dos seus sintagmas, expandidos para fora do seu território formal.

Neste processo de construir a materialidade da expressão de algo, o primeiro fio que se alinhava indica um percurso de caminhos retilíneos ou ramificados, imediatamente acessíveis ou repletos de sinuosidades e reentrâncias. O texto informativo, aquele cuja estrutura está em conformidade com a transmissão objetiva de um conteúdo, percorre uma via *retilínea*, sem deslocamentos de percurso; já o texto que se costura de forma a imbricar em seu entrelaçamento uma gama mais eloquente de significações é um texto *labiríntico*: também nele se tem por objetivo a transmissão de algo, porém, o tempo de trajeto entre um ponto de reconhecimento e a interpretação é outro; este texto depende do leitor para se consolidar como construção artística, ou, em outras palavras, como criação que não se destina unicamente à funcionalidade da comunicação.

Assim, compreendendo o texto que exige do leitor um posicionamento de desbravador de seus discursos intrínsecos como um texto que é artístico, e não meramente funcional, depreende-se que esta forma de escrita pode conter textos tão distintos entre si quanto existem idiomas pelo mundo. De natureza pictográfica, ideográfica ou fonográfica, os sistemas de escrita participam da história do homem como instrumentos que, juntamente com a fala, possibilitaram a transposição do pensamento para uma conformação material e, portanto,

acessível ao outro. Se, por um lado, a linguagem falada e a linguagem escrita fortaleceram o elo de comunicação racional entre os homens, foi a arte – ou a capacidade de expressar através da criação artística – que promoveu o diálogo subjetivo entre os seres: as imagens, a poesia, a música, são instrumentos de comunicação que escapam ao modo utilitário da informação; sendo possibilidades expressivas do homem, conformam-se em linguagens, e, portanto, em sistemas.

A criação artística considera o olhar do outro para que se estabeleça como tal, e constituindo-se como transposição de ideias, vontades e emoções para o mundo da materialidade, aproxima-se do processo de construção da escrita: os pensamentos são modelados em palavras que, juntas, formam orações, que por sua vez formam períodos, que, por fim, revelam discursos. A significação das coisas só pode ser transmitida com a mediação da linguagem, e a arte participa do desejo humano de transmitir e compreender sentidos. Podemos dizer que a arte é também escrita, e que, por conseguinte, uma imagem criada é também um texto. A intertextualidade promove a ampliação da noção de texto para além da forma analítico-discursiva: a concepção de texto abandona a estrutura monomodal de escrita linear por uma estrutura multimodal, multimídia, que compreende a espacialidade além da temporalidade, as marcas tipográficas, as qualidades plásticas dos códigos linguísticos, assim como ultrapassa a conformação da página, deslocando-se também para a valorização de outros elementos para a construção de sentido e integrando-se aos recursos tecnológicos a fim de ampliar as possibilidades poéticas para além dos seus suportes tradicionais.

Apresento aqui considerações sobre o processo poético que, embebido pela pesquisa deste universo intertextual, assim como por um desejo de aprofundamento na dupla experiência de olhar e ler, culminou no conjunto de obras intitulado *Panorâmicas*, que encerra a série *Pretextos Para Imagens Internas* como corpo de trabalho, mas aponta para possibilidades de desdobramento.

1. NO PRINCÍPIO ERA O VERBO...

A palavra há muito tem demonstrado possuir mais qualidades do que pressupõe sua função linguística. Negando-se a ser mera representação da fala, a escrita emana de sua configuração outros predicados: tanto por sua forma quanto por sua capacidade de suscitar imagens interiores, ela é visualidade.

Na cosmogonia judaico-cristã, assim como em outras, o Verbo se situa no princípio da existência e é já Criação. Utilizo-me desta metáfora para fazer uma analogia com as minhas intenções artísticas: a história do meu universo criativo também possui o verbo como elemento primordial.

Desde que elegi as artes visuais como campo de pesquisa poética, preocupo-me em encontrar maneiras de promover o diálogo entre a palavra escrita e a imagem. A investigação de produções artísticas que abarquem a palavra como componente propício à criação de obras visuais tem se intensificado nos últimos dois anos de pesquisa, incitada por estudos sobre linguagem, em diálogo com a semiologia, as teorias da arte e da literatura e com categorias literárias como o poema e a prosa.

As obras chamadas verbovisuais, ou seja, que compreendem os elementos linguísticos em conjunção com a visualidade, têm me motivado a explorar as possibilidades visuais da escrita, almejando também a geração de imagens internas suscitadas pelo texto verbal.

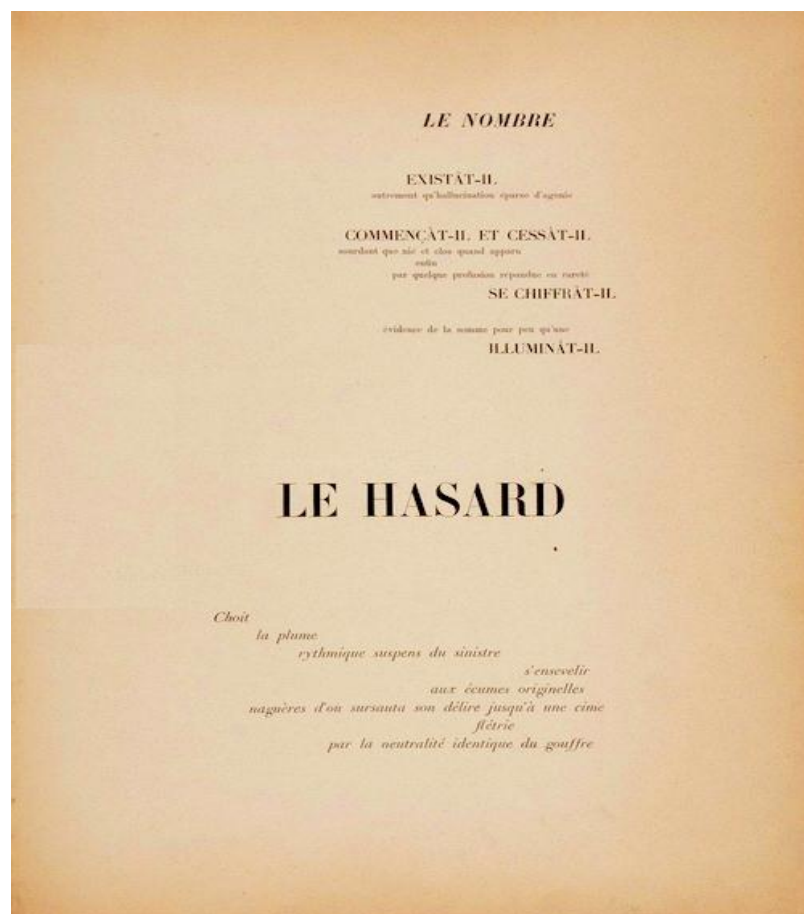
Dessa maneira, tendo a imaginação como cerne de um discurso, procurei uma forma de utilizar no trabalho poético um caráter de sugestão, que consiste em criar uma espécie de índice de imagens, ou seja, trazer para o suporte plástico, além das qualidades visuais das palavras como elementos de expressão artística, a emergência de determinadas imagens incitadas por indicações textuais.

Trazida para a visualidade, a palavra é arrastada para uma função icônica. Por consequência, a premissa *saussuriana* da arbitrariedade da relação entre significante e significado é problematizada na visualidade. Sendo assim, uma vez que o signo linguístico é deslocado de sua função original para ser ressignificado no espaço plástico, o verbo sofre uma espécie de transformação no que concerne ao seu papel de signo portador de um significado. Em meu trabalho, desejo fazer com que a palavra deixe de ser unidade lexical confinada à representação de um significante, com significado próprio, a fim de enriquecê-la de possibilidades e conduzi-la a um outro universo.

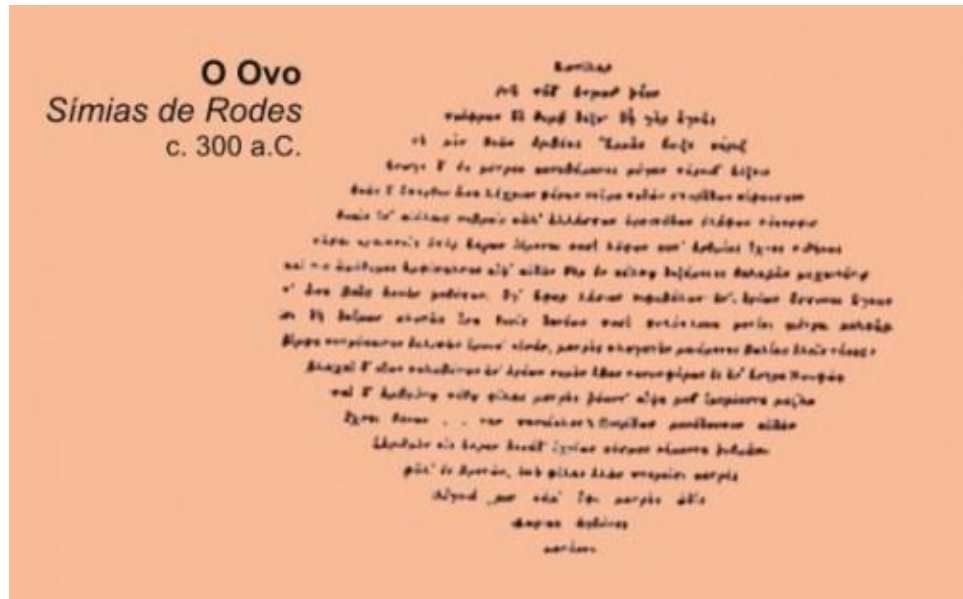
1.1 Um Recorte Histórico Sobre o Diálogo Palavra/Imagem

Diante da extensão histórica que comporta a relação entre a escrita e a visualidade, institui-se a necessidade de realizar um recorte de forma a contemplar, nesta pesquisa, algumas direções e posicionamentos que, de alguma forma, dialogam com a minha produção.

Stéphane Mallarmé, quando lançou, em 1897, o seu *Un Coup De Dés Jamais N'Abolira Le Hasard – Le Poème*, constituiu-se como um divisor de águas na história da literatura. O poeta, responsável por fazer com que as palavras sacudissem de si a cal rígida que as revestia, atribuiu-lhes outras formas de leitura sobre a superfície do papel branco, dessacralizando em poucas páginas séculos de uma poesia engessada na estrutura convencional do verso. Mallarmé percebeu a visualidade e a oralidade do poema, que de repente conquistava espacialidade além de temporalidade.



1 – Stéphane Mallarmé – *Un Coup De Des Jamais N'Abolira Le Hasard*, 1897



2 – Símias de Rodes – *O Ovo*, século III a.C.

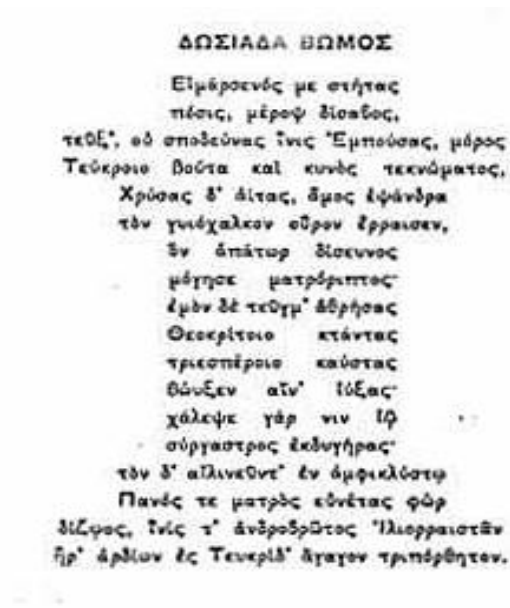
Se Mallarmé promove um rompimento formal com o verso tradicional, possibilitando efetivamente a consolidação do gênero híbrido que hoje conhecemos como poesia visual, encontramos em um passado mais longínquo as primeiras incursões no âmbito da relação intertextual entre a imagem e o verbo. Os poemas visuais são tão antigos quanto a poesia tradicional em sua fase escrita. O exemplo mais remoto de um poema visual de que se tem registro data de c. III a.C. e é creditado ao grego Símias de Rodes. Em *O Ovo*, a configuração espacial dos signos verbais corresponde figurativamente ao conteúdo temático principal apresentado no texto.

Tal conformação da escrita, de modo a representar visualmente a imagem suscitada pelo poema, foi denominada no começo do século XX como *caligrama* pelo poeta francês Guillaume Apollinaire, com a publicação de sua obra *Calligrammes* (1918), mas os poemas de estrutura figurativa, desde Símias, passando por outros poetas da Antiguidade, como Teócrito, Dosíadas e Julius Vestinus, já demonstravam um interesse pela valorização visual da poesia.

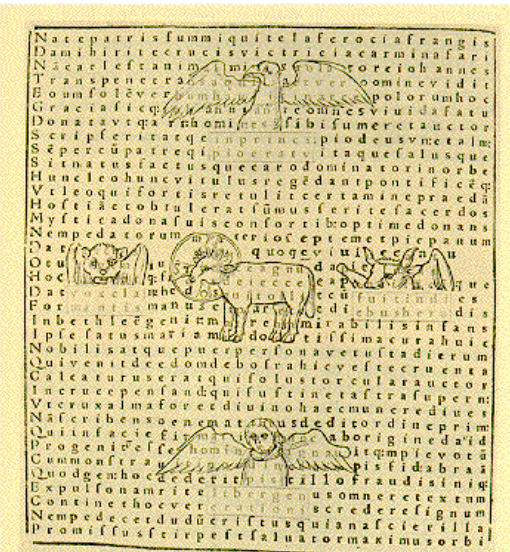
Do séc. IV d.C., foram preservados vinte e oito poemas cujos elementos linguísticos ajustavam-se às formas figurativas sugeridas no conteúdo dos versos; estas obras, creditadas ao poeta latino Publilius Optatianus Porfirius, representavam figurativamente símbolos religiosos, como altares, cálices e crucifixos. José Fernandes (1996), demonstra que o poema visual naqueles primeiros séculos da Era Cristã – chamado de *carmina figurata* – justificava-

se de acordo com a ideologia predominante na época, visando a elevação do homem ao eterno.

No século IX, o monge beneditino Hrabanus Maurus compôs um manuscrito (*De Laudibus Sancte Crucis*) onde as palavras eram justapostas por desenhos e símbolos religiosos. Os versos, de acordo com Sheila Maués (2009, p. 6) eram organizados em estruturas geométricas, e dispostos em vários quadros ao longo da página, possibilitando múltiplas formas de leitura.



3 – Poema atribuído a Dosíadas, data desconhecida.



10. Symbols of the four evangelists and the lamb from the figure poem of Hrabanus Maurus (No. 57)

4 – *De Laudibus Sancte Crucis*, de Hrabanus Maurus, séc. IX.

Já durante o Barroco europeu, mais notadamente em Portugal, no séc. XVII, encontram-se exemplos da utilização de anagramas e acrósticos em textos em que a visualidade dos códigos verbais era explorada a fim de promover uma “reformulação do olhar para a apreciação do objeto literário” (MAUÉS, 2009, p. 7).

Anagramma Poetico
MARIA SOFIA ISABEL
IÁ I I SAB A FERMO SA

4	1	1	1	3	1	1	1	2
A	B	E	F	I	L	M	O	R
S								S

Gloza ao Anagrama
 Soneto

Maria, Amais disc Rua, ama L, fermeza
 Mais gr Aizza, Rainha, Inuqueza;
 Mercê-A sê PaRo, e fo I preclara
 Manilha, Achar Rey, Igual EspozA.

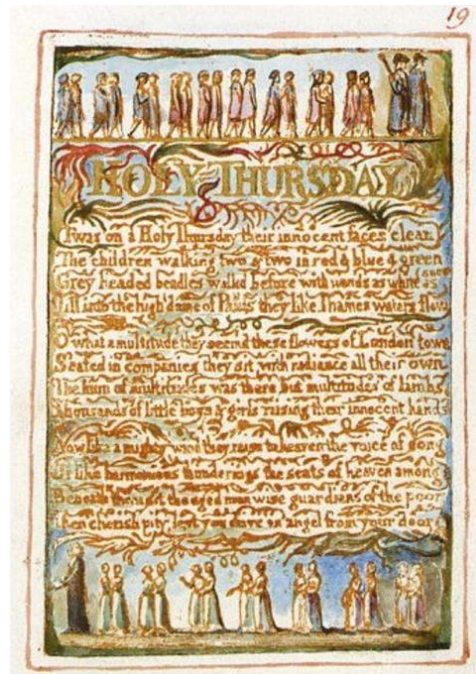
Se se Portugal em Forma m Isteroza
 Serpente, e Osi a fama ass I e declara
 Se deu, e Oje a Fimar, fo LouzacheclA
 Ser SabiO, por SoFia pre d I gtoz - A

Inuile Se r Apaia, Bem se E amp Lifica
 Imperio, Se nA se so Be Em a Litera,
 Inveja Sempre d Ando, e Bem se E cop Licia;

Infami Se j A — Bem, se Em a Lizeza
 InuadãS, por se Acha e Bem se E app Licia,
 Iá li Sabia famaA: e B — E ff Lizza.

LABIRINTO CÚBICO

INUTROQUECESAR
 NINUTROQUECESA
 UNINUTROQUECES
 TUNINUTROQUECE
 RTUNINUTROQUEC
 ORTUNINUTROQUE
 QORTUNINUTROQU
 UQORTUNINUTROQ
 EUQORTUNINUTRO
 CEUQORTUNINUTR
 ECEUQORTUNINUT
 SECEUQORTUNINU
 ASECEUQORTUNIN
 RASECEUQORTUNI



5 – Luís Nunes Tinoco – *Anagrama Poético: A Pheniz de Portugal Prodigiosa em seus nomes Maria Sofia Isabel Rainha Sereníssima & Sra. Nossa*, 1678. 6 – Anastacyo Ayres de Penhafiel – *Labirinto Cúbico*, séc. XVIII. 7 – William Blake – *Holy Thursday*, 1789.

Nesse sentido, poetas barrocos como o português Luis Nunes Tinoco e o baiano Anastacyo Ayres de Penhafil, foram precursores do rompimento com a estrutura convencional da página. A respeito do diálogo entre as vanguardas literárias e artísticas do final do séc. XIX e começo do séc. XX com o Barroco, Jayro Luna assinala que um dos aspectos que levam os experimentos poéticos contemporâneos ao reconhecimento desta época como um ponto de referência é a compreensão da obra de arte como um artifício que cria uma “relação lúdica entre autor, obra e público” (2005, p. 77).

No século XVIII, o inglês William Blake incorpora aos seus poemas a iluminura e a caligrafia. Seu livro *Songs of Experience* (1789), por exemplo, trazia uma conjugação entre texto e ilustração, reproduzidos por meio da gravura em metal e coloridos à aquarela.

Os ensaios de Ernest Fenollosa (1919) sobre os ideogramas e a poesia chinesa foram publicados graças ao interesse de Ezra Pound pelas representações gráficas de palavras e conceitos abstratos; Pound, desenvolvendo e aprofundando os estudos de Fenollosa, fundou a teoria do ideograma aplicado à poesia, ou método ideogrâmico de compor. Tal método implica na ênfase relacional de signos que, de acordo com Fenollosa, trazem em sua forma a “sugestão natural” da coisa representada, cada um possuindo significados autônomos que, combinados ou sobrepostos, proporcionam ideias mais complexas. Este método de composição é chamado por Haroldo de Campos de “evocação por sugestão” (2000, p. 47).

Foi neste período, em que o método ideogrâmico conquistou um papel de protagonismo em grande parte da poesia moderna ocidental, que Apollinaire criou o termo *caligrama* para denominar o poema construído a partir de uma lógica ideográfica.

No Brasil, com o surgimento da Poesia Concreta nos anos 1950, desenvolveu-se um pensamento literário e artístico que propunha evidenciar as características sintético-ideogrâmicas, pondo de lado a construção de uma literatura poética analítico-discursiva. Segundo Haroldo de Campos, a poesia concreta pertence a uma área linguística não-discursiva, “que participa das vantagens da comunicação não-verbal (maior proximidade das coisas, preservação da continuidade da ação e da percepção) sem, evidentemente, mutilar o seu instrumento – a palavra” (2006, p. 121).

Os preceitos concretistas, calcados na história das relações entre a poesia e a visualidade tornam relevantes tanto a análise dos poemas visuais realizados pelos poetas e artistas concretos, quanto o estudo de seus textos teóricos.

Ao proporcionar a dupla experiência de olhar e ler, tanto os poemas visuais quanto as obras de arte que se utilizam de elementos linguísticos habitam um território de hibridismo,

que, como grifa Haroldo de Campos, “ora enfatiza o sintático, ora enfatiza o semântico” (2006, p. 177).

Os irmãos Campos, fundadores e fomentadores da vertente paulista da Poesia Concreta Brasileira, juntamente com Décio Pignatari (o grupo *Noigandres*), enxergavam na obra de Mallarmé – notadamente em seu *Poème*, a inauguração de uma nova realidade poética. De acordo com Augusto de Campos (2006, p. 33-34), a estrutura constelar em Mallarmé tem suas raízes em outra arte – a música – permitindo que sua leitura se assemelhe à leitura de uma partitura, na qual encontram-se imbricados motivos secundários e adjacentes a um tema principal, coexistindo a presença de contrapontos e fugas. Assim, percebe-se, no engendramento gráfico desta obra, a preocupação do poeta francês em desarticular os usos tradicionais da poesia, partindo de uma abordagem interdisciplinar.

O grupo *Frente*, vertente concretista carioca, em contrapartida ao grupo *Noigandres*, criticava a poesia concreta mais interessada na forma do que no discurso, ensejando uma poesia mais intuitiva do que racional, e acusando os paulistas de promoverem um rigor estrutural que destituía a emoção e a expressividade das criações poéticas.

No Brasil, além das vertentes paulista e carioca da Poesia Concreta, encontramos, no âmbito da poesia visual, o movimento conhecido como Poema/processo, que, em contrapartida ao grupo *Noigandres*, por exemplo, mais voltado à estrutura, debruçou-se para a questão conceitual do processo. Não restrito à utilização dos signos verbais, o poema/processo abarcava qualquer signo com sentido simbólico, questionando a delimitação do poema dentro de um universo exclusivamente verbal e o ampliando para variadas formas de expressão. Deste movimento, destaco a obra do poeta Wladimir Dias-Pino, com sua interdisciplinaridade, dinamismo e reflexões sobre o espaço.

Se na história da literatura o rompimento mais contundente e significativo no que concerne ao estreitamento do limiar entre texto e imagem se dá com a publicação do poema constelar de Mallarmé, é por meio dos pintores cubistas, nas artes plásticas, que a escrita é promovida à legitimação como elemento artístico. Segundo Maria do Carmo de Freitas Veneroso, os pintores cubistas enxergaram na visualidade da letra uma possibilidade de uso estético, “[...] restituindo a ela sua característica de ‘coisa desenhada’ e, ao mesmo tempo, fragmentando e desconstruindo seu significado ao inseri-la dentro de uma composição” (2006, p. 149).

Retornando às vanguardas históricas, os futuristas também buscaram privilegiar o uso não tradicional dos recursos tipográficos, como convocou Filippo Marinetti no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* (1912), ao incitar os artistas e escritores a promoverem um

modo de criação “contra o que se chama habitualmente a harmonia tipográfica da página” (MARINETTI apud FERREIRA, 1979, p. 109).

Certas realizações dadaístas também estiveram em consonância com este pensamento, vide os poemas sonoros de Raoul Hausmann, nos quais a proposta de vocalizações de agrupamentos aleatórios de letras estava afinada com a poética *nonsense* que permeava o movimento. O *Merz* de Kurt Schwitters é uma referência que não pode ser deixada de lado, por se tratar de uma colagem que utiliza impressões tipográficas, recortes e rasgos de jornais e revistas encontrados no lixo. Além disso, Schwitters explorava em suas criações o fator fonético, que se constituía como elemento embrionário em algumas de suas obras, a partir de junções de letras e palavras.

Restituídas as potencialidades visuais dos códigos linguísticos, diante destas experiências legitimadoras realizadas por poetas e artistas do final do século XIX e começo do século XX, assim como por meio das considerações de pesquisadores posteriores, as relações entre escrita e imagem encontraram, na arte contemporânea, um território extenso e profícuo para a investigação criativa e para o aprofundamento teórico destas questões.

INTERLÚDIO

Tanto nas artes visuais quanto na literatura contemporâneas, percebe-se um engendramento cada vez maior de elementos miscigenados que situam as produções poéticas (plásticas ou literárias) em uma zona de indiscernibilidade no que concerne às delimitações classificatórias. Novas categorias como a cyber poesia, ou poesia digital continuam reafirmando a preocupação de Mallarmé em expandir a poesia para outras possibilidades de leitura e apreensão. Como assinala Antonio Miranda, “a poesia teria ‘evoluído’ de sua forma oral para a escrita e desta para a impressa, até atingir o estágio de sua digitalização e difusão pela web nos tempos atuais” (2005, p. 01).

Aguinaldo José Gonçalves (1994), aponta a analogia de procedimentos estéticos entre artes distintas (a construção gráfica de Mallarmé possui similaridades com o processo de notação musical de uma sinfonia, por exemplo). Para o estudioso, a partir da observação de procedimentos construtivos que contêm certo grau de parentesco, atinge-se “a compreensão das duas artes num ponto indefinível em que os limites se bifurcam na ‘hora extrema’ da manifestação criadora” (GONÇALVES, 1994, p. 210).

Esta bifurcação, porém, ao passo que proporciona à obra um caráter ambivalente, não exclui as especificidades de uma linguagem imperativa. Segundo Wassily Kandinsky:

A comparação entre os meios próprios de cada arte e a inspiração de uma arte em outra, só é válida se não for externa, mas de princípio. Quer dizer, uma arte pode aprender com outra o modo com que se serve de seus meios para depois, por sua vez, utilizar os seus da mesma forma; isto é, segundo o princípio que lhe seja próprio exclusivamente. Nessa aprendizagem, o artista não deve olvidar que cada meio tem uma utilização idônea e que a questão é tratar de encontrá-la. (1981, p. 37-38)

Deste modo, a abordagem desta pesquisa propõe investigar o discurso poético que se calca em uma relação dialógica entre linguagens distintas, ainda que miscíveis, vislumbrando a possibilidade de criar trabalhos que contenham uma qualidade de miscigenação, mas que pertençam notadamente às artes visuais. Não que o discurso poético que se pretende desenvolver esteja agrilhado a uma linguagem específica. A. J. Greimas enfatiza que, “em princípio, ele é indiferente à linguagem em que é produzido” (1975, p. 12). Em princípio. Considerando, porém, que cada linguagem, independente do discurso que se pretende gerar dentro de seus domínios, já possui discursos intrínsecos à sua própria tradição, é importante que se construa uma relação dialógica entre o tema apresentado e o meio escolhido para sua realização, a fim de promover uma interação entre significados visíveis e significados

latentes. Em outras palavras, ao eleger uma linguagem específica como meio de expressão, intenciona-se o reconhecimento, por exemplo, de uma obra de arte enquanto obra visual, ainda que nela os fatores linguísticos coabitem como elementos imprescindíveis à sua criação. Nesse sentido, pode-se entender que “só existe um caminho para iniciar a viagem: identificar, reconhecer e re-conhecer a especificidade do meio de representação para a apreensão do essencial” (GONÇALVES, 1994, p. 104).

Uma vez iniciada minha trajetória de investigação e prática poética, tive necessidade de estabelecer meu território de criação expressiva como pertencente ao campo das artes visuais. Desta forma, o hibridismo de linguagens desempenha função destacada em meu trabalho que, se por um lado, pretende-se embebido pela poesia, elege a arte como morada definitiva.

2. PRETEXTOS PARA IMAGENS INTERNAS

2.1 Sobre Pedra Secular, Nouvelle Vague

Certas horas eu olhava o sol mortiço deitando na água e sonhava prata. Acordava para as noites do cais embaladas pela cantilena dos marinheiros bêbados. Há sempre na vida um cais repleto de decadência, como o de Brest. Ou qualquer outro no mundo.

Quero dizer que o que importa é que agora meu olho de fora é meu olho de dentro e é assim que quero o desenho de mim mesmo. Dirijo-me então para qualquer outro cais que não existe. É isso o que quero. Nunca vi o cais de Brest com estes olhos de gente, mas já estive lá em presença quântica. Estes braços jamais construíram nau, assim como dentro do mar, só estive até a altura do peito. Mas sempre fui argonauta.

Trecho de *Sobre Pedra Secular, Nouvelle Vague*, prosa poética de autoria minha, na íntegra em *Anexo 4*, p. 69.

Pretextos Para Imagens Internas teve início na disciplina de Projeto Interdisciplinar, e foi desenvolvida no decorrer das disciplinas de Pintura 2, Ateliê 1 e Ateliê 2. Considero estes trabalhos como experimentações no âmbito do diálogo entre a escrita e a imagem, que, longe de serem encerradas, geraram questões que têm sido abordadas em meu processo poético atual.

Para realizar os trabalhos da série, provi-me de imagens a serem vislumbradas, entrevistas como uma camada ulterior à película de texto que se mostrava de imediato. Meu desejo era que o espectador fosse antes um leitor, na concepção recorrente do termo: aquele que lê uma escrita. Aí entrava o jogo: para jogar era necessário que se conhecesse algumas regras, e estas eram as mais simples, a uma primeira vista: quem lê necessita *reconhecer* os sentidos daquilo que está lendo; o que uma palavra representa, o que palavras, colocadas sequencialmente, constroem como orações; o que estas orações formam em termos de significado; quais discursos se revelam prontamente e quais discursos só se pode atingir adentrando mais e mais as profundezas do texto.

Encontrei, nos textos impressos, uma forma de recorrer à citação, pois queria que meu trabalho se assemelhasse a uma costura, contendo trechos de escritos que, se a princípio, não eram meus, seriam entremeados de forma a comporem a minha visão a respeito de algo. Tal postura parecia-me coerente para um trabalho que se iniciava séculos depois de tantas realizações artísticas que buscaram promover o diálogo entre imagem e verbo, afinal, a arte atual “pode ser analisada como um processo intertextual de reescrita de outros textos” (VENEROSO, 2012, p. 17).

Na obra *O Trabalho da Citação*, Antoine Compagnon diz que o recorte e a colagem “são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras” (1996, p. 12).

Percebi, um dia, ao preencher uma revista de palavras cruzadas, que a lógica daquela dinâmica proposta se configurava como processo semelhante àquele que eu almejava empreender. Uma vez iniciado, meu jogo poderia ser criado e movido pela “paixão do recorte, da seleção e da combinação” (COMPAGNON, 1996, p. 12);

As palavras cruzadas apresentam um caráter indicial que leva o leitor a procurar informações visuais e verbais em seu próprio universo de referências. A informação verbal contida em cada item de uma atividade de palavras cruzadas possui a finalidade de indicar uma segunda informação, esta, objetivo a ser atingido pelo leitor por meio do processo cognitivo: apreensão de uma primeira informação e interpretação da mesma a fim de apreender a informação oculta.¹

Situei o conjunto *Panorâmicas*, enfoque do meu projeto poético de Diplomação, dentro da série *Pretextos Para Imagens Internas*, porque percebi que estes trabalhos ainda contêm a premissa da série que os originou, e intentam ser um desenvolvimento de suas problematizações.

Neste Trabalho de Conclusão de Curso, apresento a seguir uma seleção de obras que, dentro da série *Pretextos...*, constituem-se como ideias embrionárias para a realização das *Panorâmicas*².

O primeiro trabalho realizado com as palavras cruzadas tomou forma de tríptico, e recebeu o título de *Imagens Cruzadas: Tomo I: Universo, Tomo II: História dos Homens e Tomo III: Tempo e Espaço*. Os materiais utilizados são recortes de palavras cruzadas e acrílica sobre tela. Cada quadro tem a incidência de uma única cor: as três cores primárias representam, os três tomos desta narrativa, que traz, basicamente, aspectos da história da civilização e noções relativas à geografia e à espiritualidade.

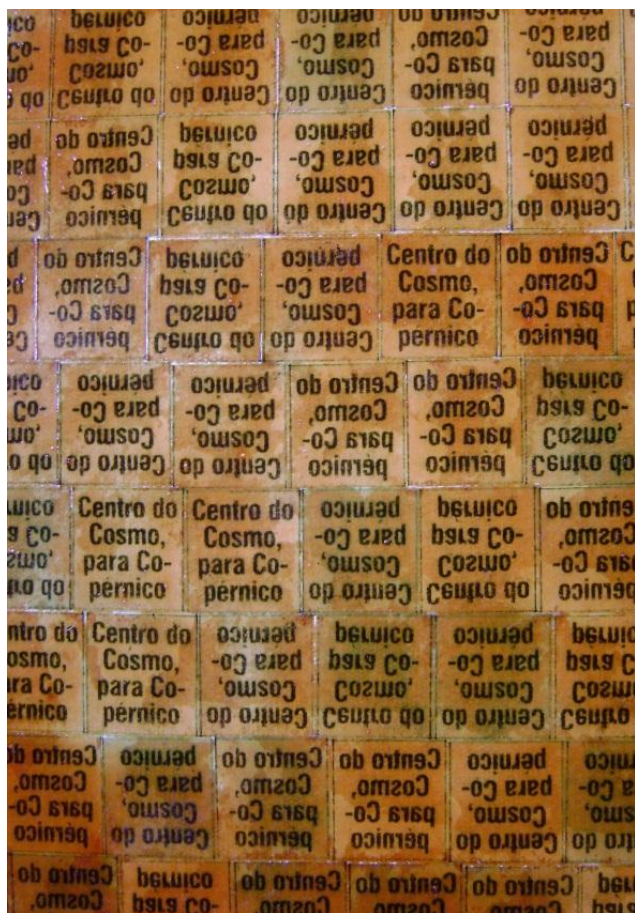
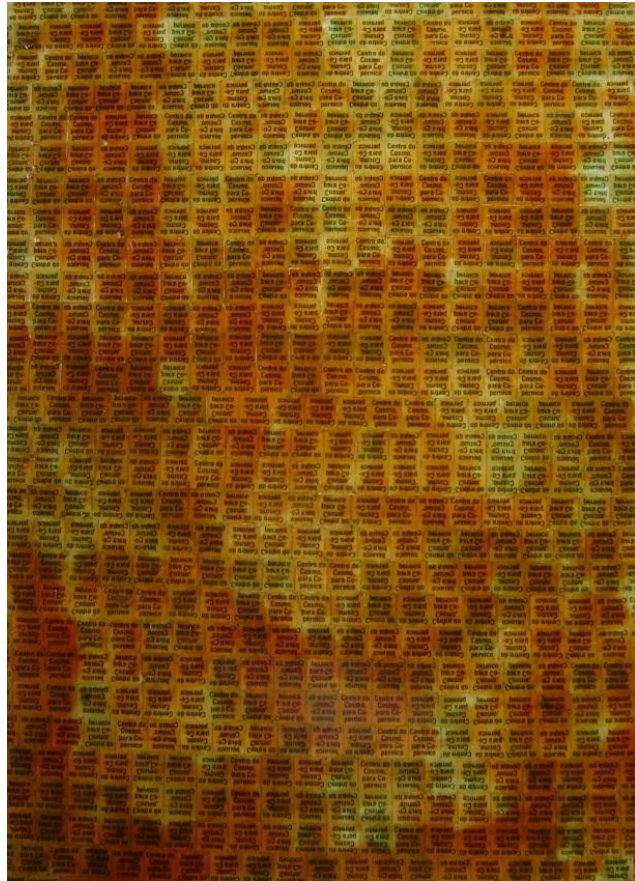
¹ De acordo com o Oxford Dictionaries Online (2013), as palavras cruzadas foram inventadas pelo jornalista Arthur Wynne e foram publicadas pela primeira vez no jornal *New York World*, na edição do dia 21 de dezembro de 1913.

² As demais obras que fazem parte da série *Pretextos Para Imagens Internas*, realizadas no decorrer de Ateliê 1, Ateliê 2 e Pintura 2 constam no Anexo 1, p. 56-64.



8 – *Imagens Cruzadas: Tomo I: Universo*. Primeiro trabalho do tríptico. 30x30 cm, 2011.

Ainda motivado pelo caráter sugestivo do signo linguístico e suas qualidades estéticas, utilizei a repetição para reforçar uma ideia. Desta vez um único item recortado de uma página de palavras cruzadas foi escolhido: *O Centro do Cosmo, para Copérnico*, e o recorte original foi digitalizado e editado. O título do trabalho é autoreferencial e a ideia em torno da obra ainda é possuir função de índice imagético: ao trazer a ideia do sol, pretendi deixar em aberto uma leitura que, dentro de um campo de coerência (a imagem do sol físico, o calor do sol, sua cor, sua incidência sobre a terra, etc.) permite a concepção de uma imagem particular por parte do leitor/espectador, ou seja, as imagens suscitadas pelo trabalho são imagens internas porque, se não existem de forma representacional imagética, se formulam no imaginário de cada espectador, a partir de seu universo pessoal, subjetivo, de referências e sensações, além de outras leituras.



9 – O Centro do Cosmo, para Copérnico. 70x50 cm, 2011. 10 – O Centro do Cosmo, para Copérnico, detalhe.



11 – *O Centro do Cosmo, para Copérnico II*. 17,5x17,5 cm, 2011.

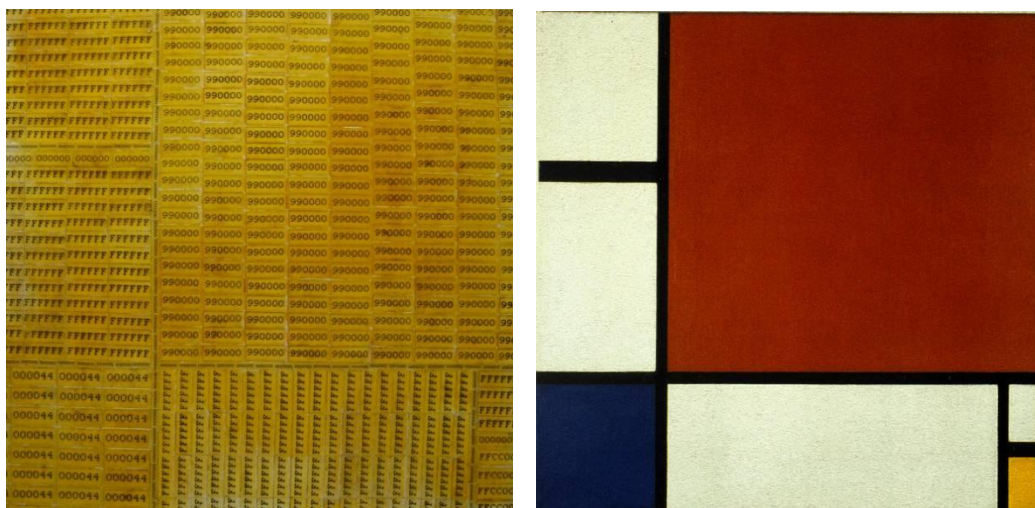
Neste trabalho comecei a utilizar como material, além de digitalizações impressas, esmalte sintético transparente, que possui uma tonalidade amarelada e reveste a tela como um verniz. Durante o processo de *O Centro do Cosmo, para Copérnico*, uma tela de dimensões menores foi realizada contendo a mesma digitalização, impressa em proporção maior, e organizada de forma a compor combinações diferentes da mesma informação. Esta tela é uma segunda versão da primeira, possui o mesmo título e se pretende um exercício de possibilidades composicionais.

Retomando as técnicas utilizadas nos primeiros trabalhos da série (esmalte sintético em colagem sobre tela), abordei novamente o caráter indicial de códigos escritos que representam elementos imagéticos. No trabalho intitulado *Mondrian Composition II in #990000, #000044 and #FFCC00*, um código formado por caracteres textuais serve para simular a existência das cores. Esta substituição de propriedades visuais por códigos textuais análogos está presente na obra como uma ferramenta possibilitadora da passagem da condição do signo de linguístico para artístico. O trabalho intenta ser uma referência à arte – e, mais especificamente – à pintura, que reverbera sua história, sua linguagem e suas características como um todo na materialidade do suporte que é a tela: uma homenagem à pintura é prestada,

em combinação com a utilização recorrente de caracteres tipográficos (as letras e os números), aqui apresentados sob a forma de códigos HTML.³

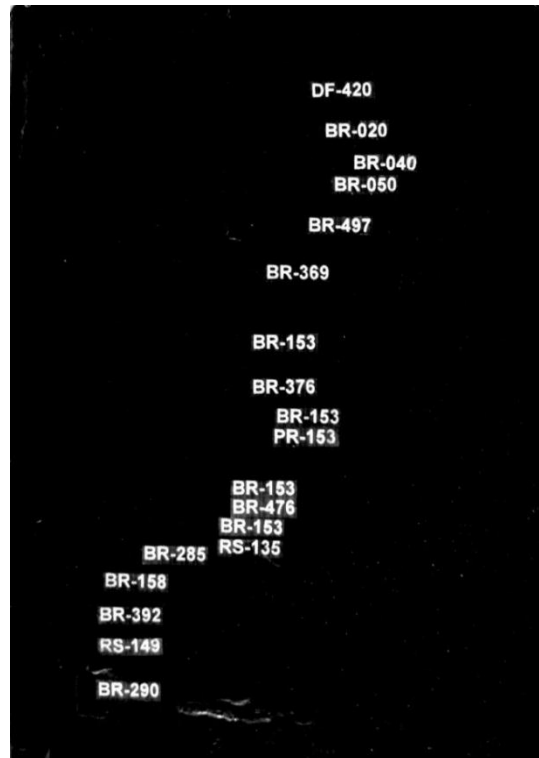
Em *Mondrian Composition II in #990000, #000044 and #FFCC00*, busquei realizar uma releitura de uma obra do pintor Piet Mondrian (*Mondrian Composition II in Red Blue and Yellow*, 1930). O artista foi escolhido por sua relevância na história da arte, no que concerne a uma busca racionalista onde os elementos mais puros (as cores primárias, as linhas e os planos geométricos) conformam o rigor matemático a uma investigação de cunho espiritual, segundo os preceitos teosóficos – ressonância mística na obra de Mondrian – que pregavam uma união da ciência e da espiritualidade como forma de se atingir uma ordem harmônica tanto na vida quanto na arte.

Tendo como premissa a relação entre arte e ciência, imagem e palavra, realizei minha obra-releitura substituindo as cores utilizadas por Mondrian (vermelho, azul e amarelo, acrescidas do preto e do branco) pelos seus correspondentes codificados (a linguagem HTML para cores). Os códigos foram impressos e colados sobre uma tela nas dimensões de 40 x 40 cm, distribuídos nas áreas de cor que os mesmos representam. A ideia em torno deste trabalho era manter o caráter indicial, ou indicativo, utilizado em trabalhos anteriores, de forma a explorar as possibilidades de codificações escritas que simulam elementos visuais, assim como dar continuidade à temática metalinguística, onde a arte, episódios de sua historiografia, sua linguagem e seus temas surgem como eixo do discurso poético.



12 – *Mondrian Composition II in #990000, #000044 and #FFCC00*. 40x40 cm, 2012. 13 – Piet Mondrian – *Composition II in Red Blue and Yellow*, 1930.

³ HyperText Markup Language; em português, Linguagem de Marcação de HiperTexto. Esta linguagem consiste de documentos de texto escritos em códigos que podem ser interpretados pelo navegador de Internet a fim de exibir as páginas da rede. Para a geração de códigos para as cores, o valor de cada componente (R, G e B, ou Red, Green, Blue) deve ser um número inteiro que pode variar entre 0 e 255.



14 – São Gabriel/RS – Sobradinho/DF. 27 x 9 cm, 2012.

A obra *São Gabriel/RS – Sobradinho/DF* traz o tema do deslocamento geográfico, a partir de uma perspectiva autobiográfica: a ideia em torno dela consiste em esquematizar o trajeto percorrido na estrada, quando da minha mudança do Rio Grande do Sul para Brasília em 1999. O tratamento recebido pela tela foi, primeiramente, o preparo em gesso crê, sobre o qual foram passadas várias camadas de tinta acrílica na cor preta; a espessura da primeira camada em gesso foi propositalmente irregular, a fim de dar à superfície da tela uma base desigual, que remetesse aos relevos, dobras e planos vistos num mapa. Sobre esta configuração cartográfica, foram coladas impressões recortadas, contendo as siglas das rodovias que conduzem o viajante, da cidade de São Gabriel, no Rio Grande do Sul, até Sobradinho, no Distrito Federal. Este itinerário foi resultado de consulta no aplicativo do site *Google Maps*, que permite visualizar de forma gráfica o trajeto de uma localidade para outra; assim, a colagem seguiu o sentido vertical e tortuoso indicado pelo aplicativo do *Google*.

Ao utilizar um tema de viagem, este trabalho se aproxima dos trabalhos anteriores tanto por conter um viés autobiográfico (alguns trabalhos da série traziam o tema epistolar) como pelo emprego de elementos semióticos, tal o índice (no uso de códigos e siglas que indicam a sinalização de um trajeto).

2.2 O Minotauro da Palavra

(...) Desde então a solidão não me magoa, porque sei que meu redentor vive e que por fim me levantará do pó. Se meu ouvido alcançasse todos os rumores do mundo, eu perceberia seus passos. Oxalá me leve para um lugar com menos galerias e menos portas. Como será meu redentor? — me pergunto. Será um touro, ou um homem? Será talvez um touro com cara de homem? Ou será como eu?

O sol da manhã rebrilhou na espada de bronze. Já não restava qualquer vestígio de sangue.

— Acreditarás, Ariadne? — disse Teseu. — O minotauro apenas se defendeu.

Jorge Luis Borges. *A Casa de Asterion*.

Neste ponto da minha pesquisa, tendo atingido alguns resultados esperados e tendo me deparado com alguns desvios de percurso – que, longe de serem vistos como erros ou acertos, instituem-se mais como desmembramentos de uma rota programada – aportei em um lugar que pode ser descrito como propício à visualização do caminho já percorrido. Este movimento de olhar para trás e vislumbrar, como em um mapa, as linhas que conduziram dali até aqui, compreende também os trechos de estradas adiante, e foi a partir de uma miragem que se desvenda aos poucos que comecei a esboçar uma trilha a mais dentro da série *Pretextos Para Imagens Internas*.

O desenvolvimento dos meus trabalhos conduziram o processo a esta tentativa de tornar protagonistas as imagens internas. Assim, as imagens visíveis, materializadas no papel na forma de letras e palavras, não são mais do que *avatars* de outras imagens: estas, ainda que ausentes em representação figurativa, assomam latentes em potencialidades de discurso, em evocações visuais muito particulares, pertencentes a cada leitor/espectador e provenientes de suas próprias relações subjetivas com os referentes universais que possibilitam o reconhecimento de algo visual que se dá primeiramente em forma de descrição.

Retomei as palavras cruzadas como material para criar um novo conjunto de trabalhos dentro da série, devido tanto à natureza de jogo que há nesta atividade de descobrir algo a partir da leitura de um enunciado, quanto à possibilidade de compor paisagens a partir da seleção e organização dos itens recortados.

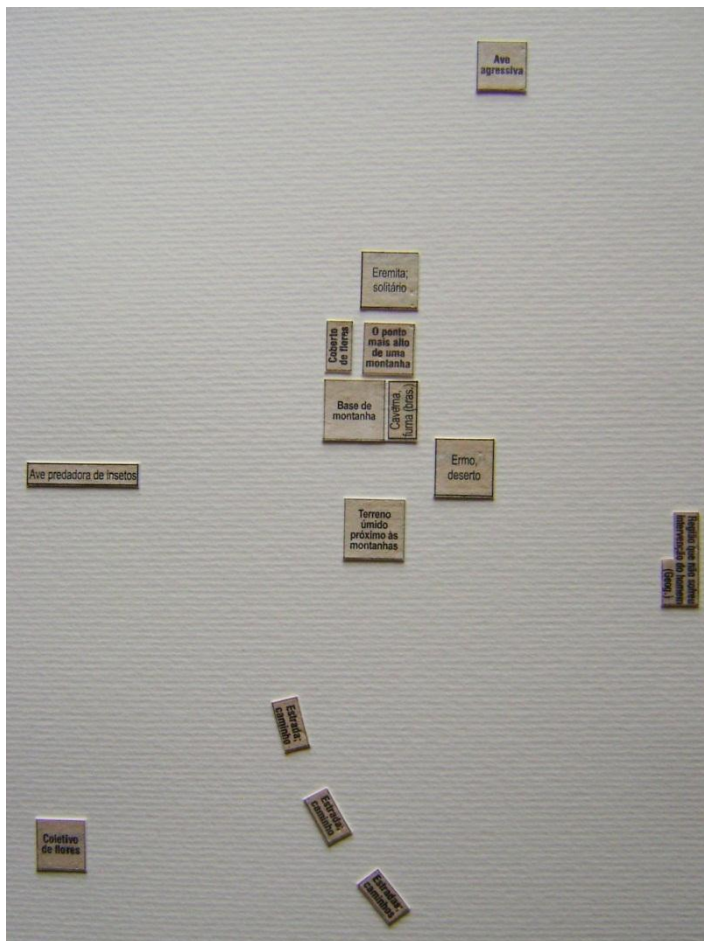
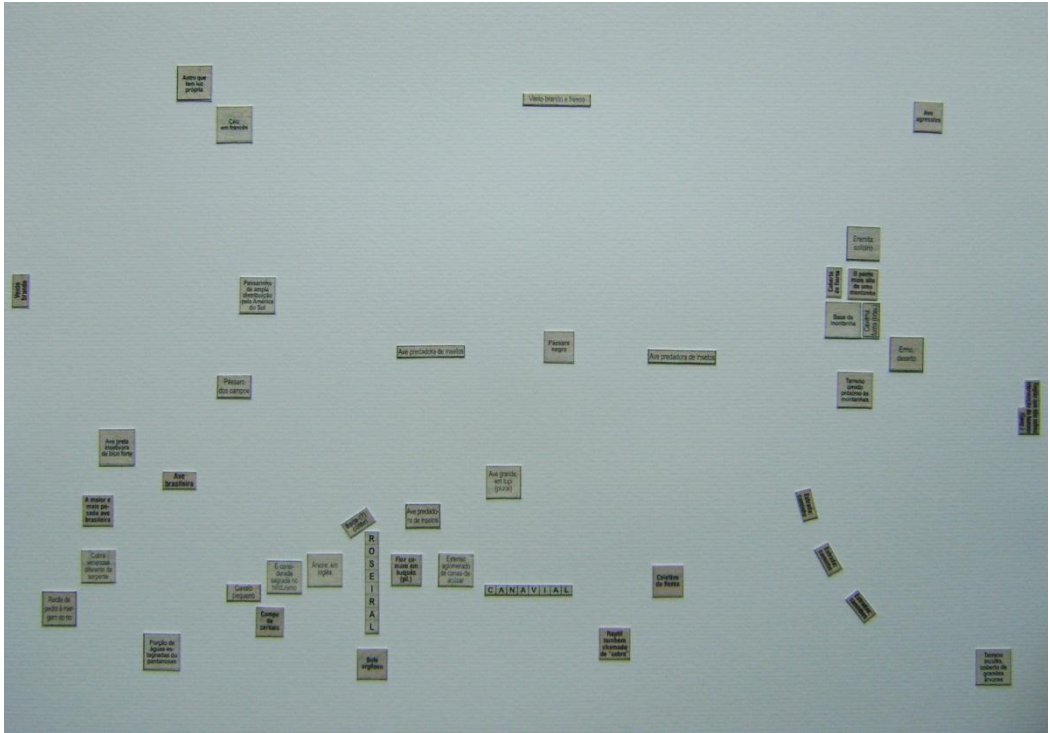
Chamo este conjunto de *Panorâmicas* porque cada obra que dele faz parte funciona como uma descrição de determinadas paisagens cujas composições remetem aos Panoramas realizados no séc. XIX, constituindo-se também como alusões às fotografias aéreas e ao levantamento topográfico de uma área; em outros momentos, a composição diz respeito às plantas de construções. Além dos índices de bens imóveis, há ainda incursões de cenas,

Como suporte para estes trabalhos escolhi um papel vergê de gramatura alta no formato A3. O enquadramento retangular, a meu ver, ajusta-se de forma adequada para o gênero de paisagem e ao mesmo tempo remete à tela do cinema, onde muito se utilizou lentes grande angulares para fotografar paisagens amplas. Também do cinema uma referência em especial dialoga com esta série: o filme *Dogville* (2003), de Lars von Trier utiliza um cenário não usual para a ambientação de uma trama que se passa na pequena cidade do título; na primeira cena do filme, o enquadramento aéreo escolhido por von Trier permite uma visualização do lugar, como um todo, mas em vez de aspectos detalhados do ambiente, o diretor nos apresenta marcações no território, com textos que indicam objetos (portas, divisões de cômodos, janelas, muros, um cão, etc.); as ruas de *Dogville* pouco contêm em termos de elementos visuais urbanos: podemos ler os seus nomes e o resto é deixado para a imaginação.



17 – cena do filme *Dogville*, de Lars von Trier.

Como na linguagem escrita, na qual a constituição de sentidos se efetiva por meio da combinação de palavras que, juntas, formam períodos e orações, as *Panorâmicas* dependem da colagem de textos isolados que suscitam imagens. Uma vez agrupadas, combinadas, imaginadas em uma sequência orientada pelos módulos que contém os textos indicativos, estas sugestões textuais formam a imagem geral que se pretende sugerir; por exemplo, ao selecionar módulos de palavras cruzadas que indicam ao leitor a visualização de algo como uma casa, um estabelecimento comercial, uma igreja, um hospital, intenta-se a sugestão de que há uma cidade a ser imaginada. Esta imagem surge como uma camada a ser desvendada, por trás do texto.



18 – Panorâmicas #2. 29,7 x 42,0 cm, 2013. 19 – Panorâmicas #2, detalhe.

novas significações, ao esclarecimento de pontos difusos do discurso, e ao obscurecimento de outros.

Neste momento, dei-me conta de que o conceito de *ékphrasis*⁴ começava a envolver o processo poético. Porém, tomo o termo emprestado para a descrição de lugares, e não obras de arte ou objetos mitológicos, tal qual seu uso original. A indicação espacial, como observa Anne Cauquelin (2007, p. 51) a respeito da paisagem grega, não se dá “sob a forma figurativa da paisagem visual, mas vem a se apresentar sob a forma de um poder, cuja descrição é da ordem do discurso”.

Essa característica discursiva está profundamente enraizada nas descrições das paisagens gregas dos poetas e filósofos da Antiguidade. Cauquelin, ao abordar o assunto, fala sobre a questão da omissão da visualidade:

Aberta unicamente ao mundo do logos, reunida em torno de um princípio de união, de uma unidade que fala a quem a escuta, a “paisagem” grega é omitida. Ela só comparece ao chamado de uma voz, de uma nomeação dos elementos que compõem uma cena. Ela não se oferece à visão, mas ressoa no ouvido, na luz da inteligência. (2007, p. 54).

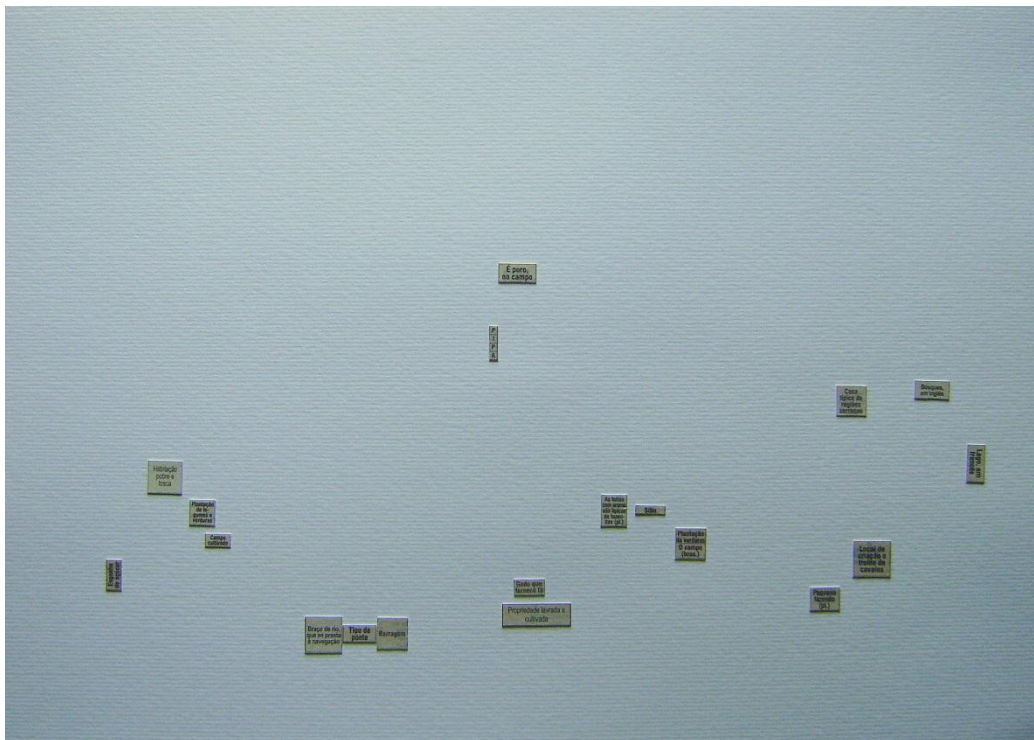
A relação entre a visualidade e a palavra aparece, na Grécia Antiga, de forma proeminente no que diz respeito à *ékphrasis*: trazer à luz, à imaginação, por meio da oralidade, as coisas que estão ocultas aos olhos. Este dispositivo, como mencionado anteriormente, surge nesta pesquisa adaptado de forma a contribuir para o processo poético: na série *Panorâmicas*, em lugar das descrições minuciosas, faço uso dos itens de palavras cruzadas que sugerem, ou indicam, algo a ser visualizado; os objetos, porém, ainda que não apareçam simplesmente nomeados, surgindo muitas vezes como frases, são imaginados a partir de descrições restritas, que não esmiúçam as características dos mesmos, como ocorre no texto *ékphrásico*, cabendo ao espectador enriquecê-los de detalhes, conforme seu desejo.

Dessa forma, o uso do termo grego se justifica aqui pela ausência de outro conceito, na arte contemporânea, que comporte a descrição ou indução de aspectos visuais a serem imaginados. Da mesma maneira que, a exemplo de alguns estudiosos que compreendem em certos conceitos ou noções a possibilidade de transposição dos mesmos de um campo para o outro, considero justificável – se propícia – a utilização do termo *ékphrasis*, não para orientar a minha criação poética, mas para iluminá-la, conferir-lhe aspectos que, de outra forma, poderiam se manter indistintos.

⁴ O termo grego significa “descrição” e foi originalmente utilizado para designar a descrição literária de obras de arte reais ou mitológicas. Referido pela primeira vez na *Retórica* de Dionísio de Halicarnasso, este procedimento foi amplamente utilizado na literatura épica (vide a *Ilíada*, de Homero e a *Eneida*, de Virgílio, que trouxe a questão para uma estrutura formal).

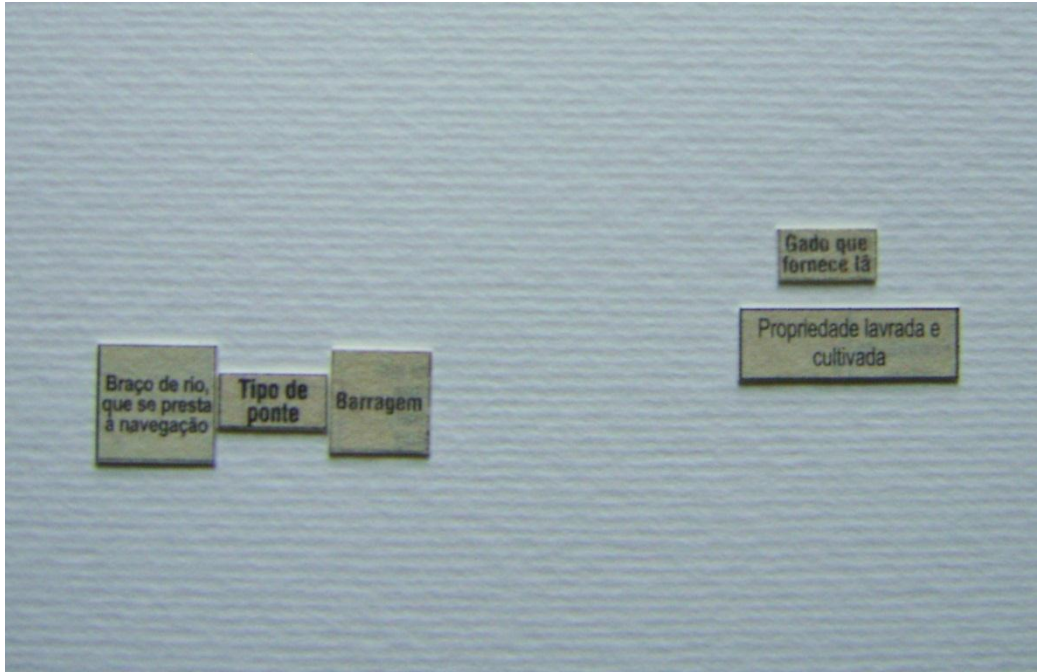
A expressão *ut pictura poesis*⁵, lançada por Horácio em sua Arte Poética (c. 20 a. C.) foi amplamente referida nos estudos comparativos entre a poesia e a pintura, por vezes com intenções de revelar a supressão de qualidades de uma arte em relação à outra, e perpassou teorizações a respeito do tema ao longo dos séculos. Uma revisitação do tema foi proposta por alguns teóricos contemporâneos, a exemplo de Aguinaldo José Gonçalves e seu *Laokoon Revisitado: Relações Homológicas Entre Texto e Imagem* (1994), obra que discorre sobre a homologia estrutural entre as artes visuais e a literatura, apontando para a pré-formação de sentidos que, a despeito de similaridades imediatas entre artes vizinhas, estão intrínsecos ao próprio meio.

Este ponto especificamente elucida qualquer dúvida a respeito de um posicionamento, de minha parte, que poderia oscilar entre o reconhecimento de um e outro meio como campo de atuação: ainda que a escrita, os jogos de linguagem, o conceito de *écriture* e o uso da *ékphrasis* – enquanto dispositivo ressignificado – configurem-se como elementos essenciais para a concepção dos meus trabalhos, é necessário destacar que o uso dos mesmos só é permitido através de uma relação dialógica, de compartilhamento de possibilidades, o que, se torna os elementos literários passíveis de inserção em objetos notadamente artísticos, não transforma uma obra plástica em literatura.

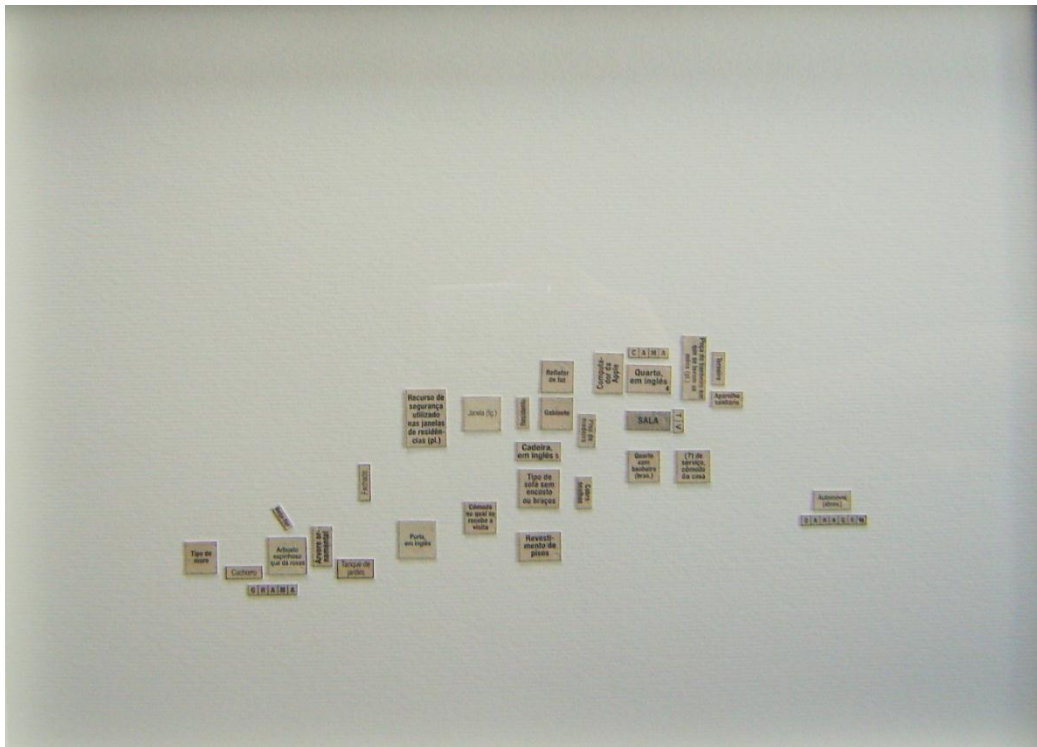


22 – Panorâmicas #4. 29,7 x 42,0 cm, 2013.

⁵ Tradução do latim: “como a pintura, é a poesia”.



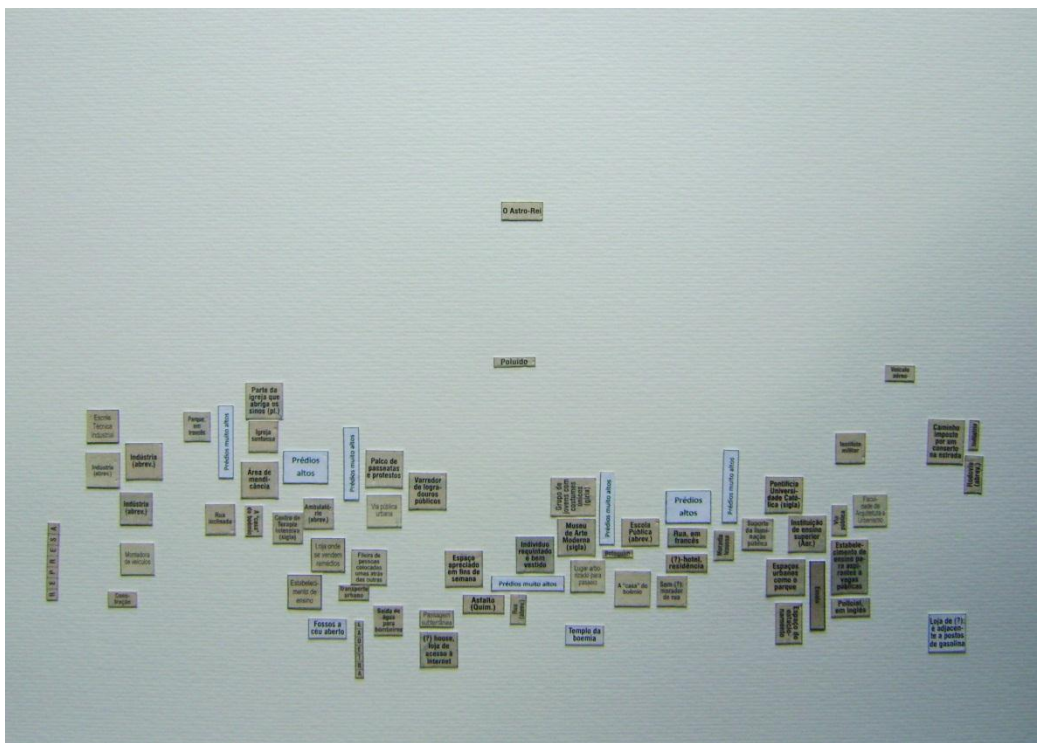
23– Panorâmicas #4, detalhe.



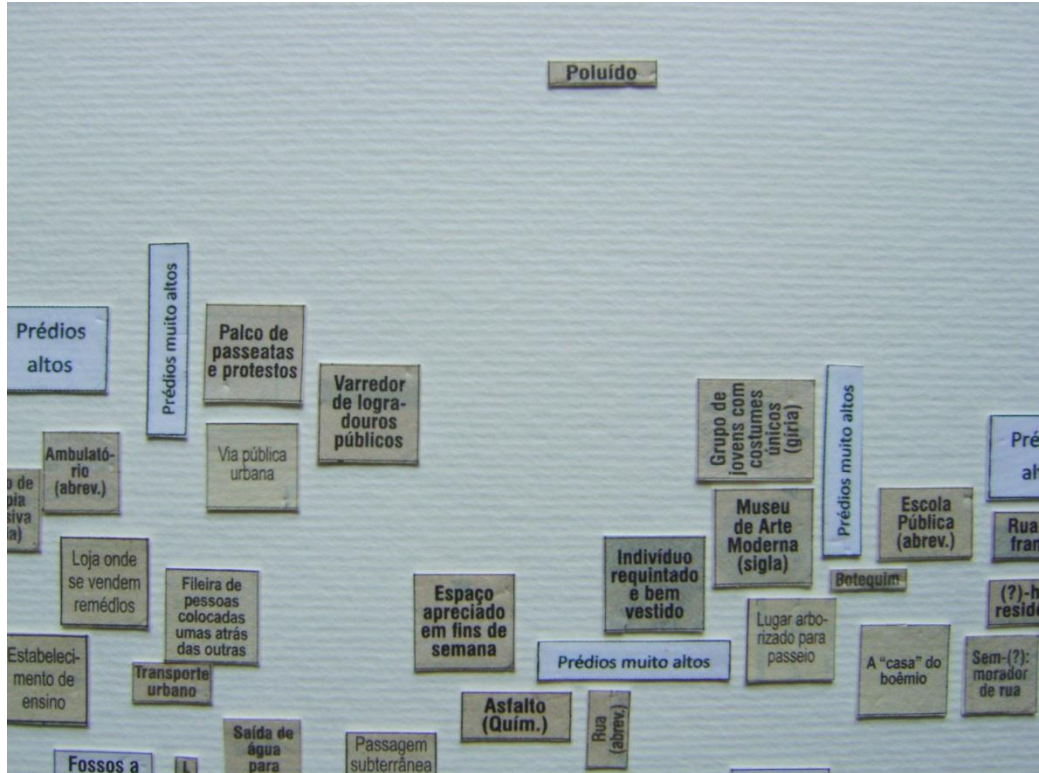
24– Panorâmicas #5. 29,7 x 42,0 cm, 2013.



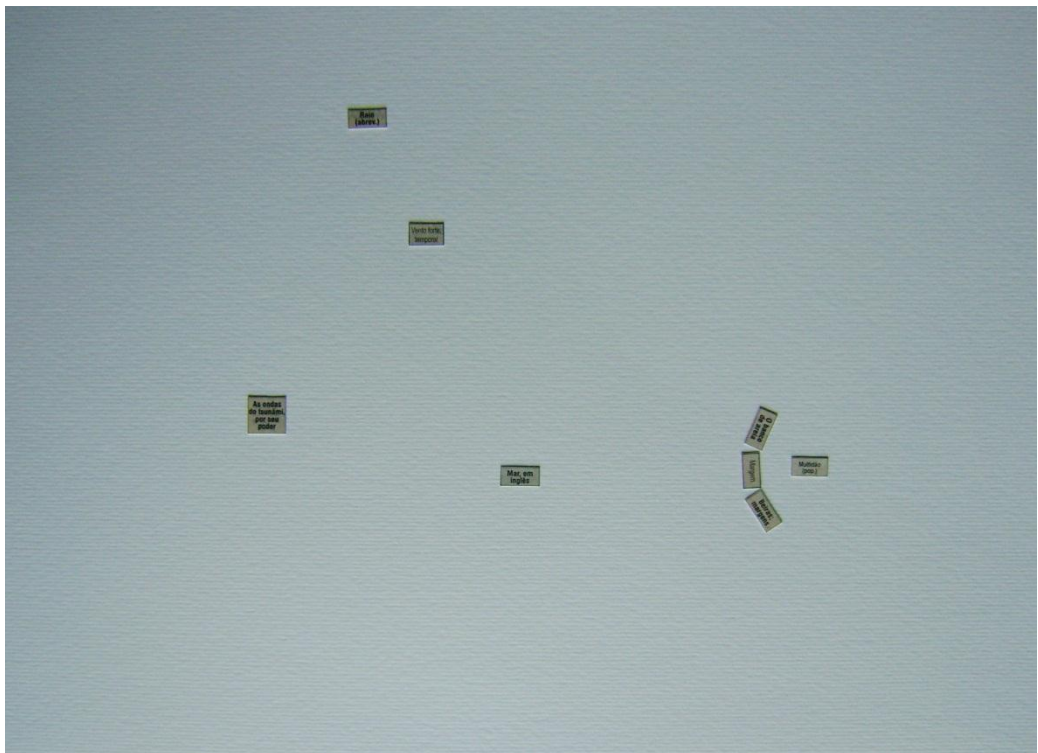
25– Panorâmicas #5, detalhe.



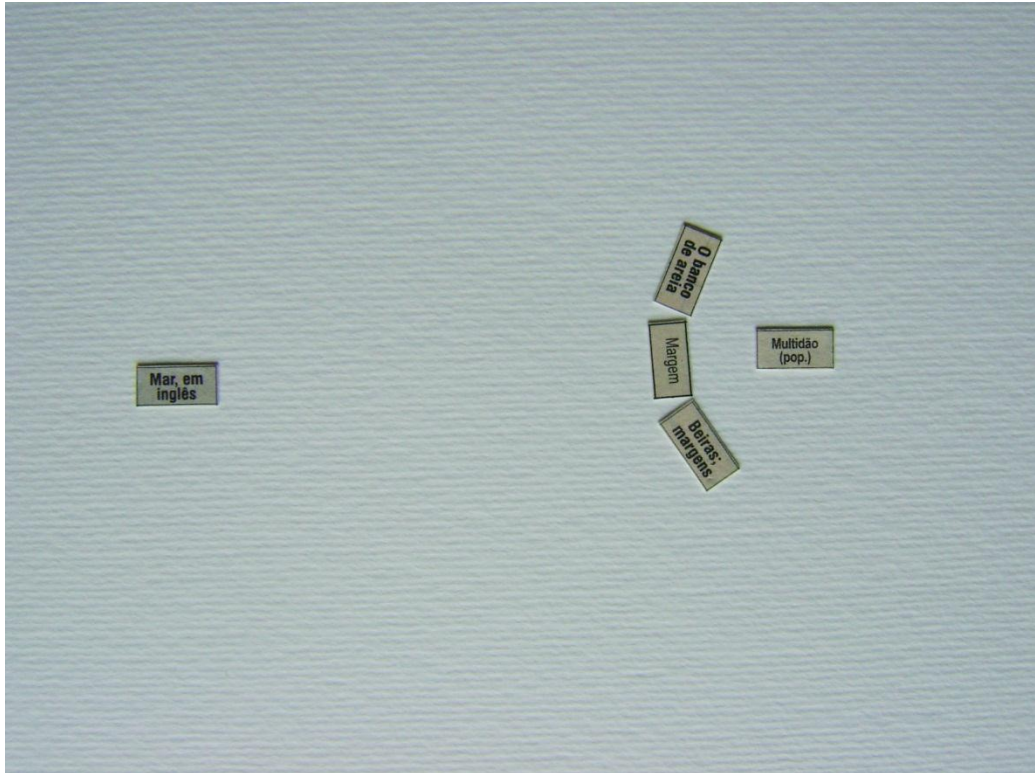
26 – Panorâmicas #6. 29,7 x 42,0 cm, 2013.



27 – Panorâmicas #6, detalhe.



28 – Panorâmicas #7. 29,7 x 42,0 cm, 2013.



29 – *Panorâmicas #7*, detalhe.

Destaco que a série *Pretextos Para Imagens Internas* traz, em seu título, um jogo de palavras que se deve tanto por razões óbvias – salientar uma relação entre escrita e imagem – quanto para brincar com os significados que surgem a partir da junção de unidades lexicais distintas, a exemplo de e. e. cummings e sua obra repleta de “transgressões” sintáticas e tipográficas; minha opção, porém, foi não utilizar uma grafia *cummingsiana* no título da série, a fim de conferir uma maior sutileza ao conjunto. Aqui, *pretextos* surge tanto no sentido de *motivo*, como ensejando vislumbrar o instante anterior à formulação de uma escrita, um *pré* texto que se anuncia em forma de ideia, prestes a ser materializado.

Em *Panorâmicas*, busquei sintetizar as incursões no diálogo imagem e escrita realizadas ao longo da série *Pretextos Para Imagens Internas*. O retorno às palavras cruzadas representa a escolha de um material de investigação que comporta, a um só tempo, a visualidade dos códigos linguísticos, que me é aprazível, e o seu potencial discursivo.

Por meio da seleção e da organização destes recortes intento tornar reconhecível a minha *écriture* como um discurso que só é possível em relação ao seu valor visual: qualidades estéticas e qualidades da ordem da linguagem surgem em interdependência, ou seja, os trabalhos que compõem *Panorâmicas* abandonam a utilização de elementos textuais iconizados, esvaziados de valor semântico, como ocorria em alguns trabalhos anteriores, mas mantêm o interesse pelos aspectos estéticos da escrita.

Os materiais utilizados foram reduzidos ao papel e à cola sobre o suporte; as telas deram lugar ao papel vergê de gramatura alta e a inserção de cores se dá apenas devido aos tons presentes nos recortes, retirados de diversas revistas de passatempos; não há mais o uso de tintas, esmaltes sintéticos e vernizes, materiais que se justificavam em obras anteriores, por seu discurso. Ao eliminar a utilização destes elementos, procuro contaminar o menos possível com aditivos plásticos as cenas vislumbradas através da leitura. É claro que existe uma plasticidade na feitura e na apresentação do trabalho; com estas escolhas de procedimentos busco conferir ao processo de seleção, recorte, combinação e colagem um caráter de protagonismo.

A repetição e o acúmulo são outros instrumentos utilizados em parte deste conjunto: para exaltar determinados elementos nas composições, alguns módulos indicativos recortados das palavras cruzadas surgem multiplicados, ou contendo exatamente o mesmo texto ou incitando a mesma resposta; por vezes a incidência da mesma informação em diversas revistas proporcionava a repetição de sentido (ex: “satélite natural da terra”, “Armstrong foi o primeiro homem a pisar em seu solo”, etc.); para repetir um item de forma idêntica, recorri ao processo de reprodução através da fotocópia (caso que ocorre em apenas um trabalho da série, onde busquei realçar um ambiente urbano de metrópole, reproduzindo várias cópias de itens que continham os textos: “prédios muito altos” e “prédios altos”).

Ao longo da elaboração das *Panorâmicas*, percebi que, retirado de seu contexto original, um módulo de palavras cruzadas contém uma vasta gama de possibilidades de criação poética, ajustando-se à minha proposição na série *Pretextos Para Imagens Internas*; sua riqueza semântica e suas qualidades visuais podem gerar desdobramentos propícios ao enriquecimento desta pesquisa.

A construção destes textos visuais sela uma intenção de trazer ao meu trabalho artístico a presença da palavra, elemento decisivo para o desenho da minha identidade e para o delineamento da minha visão de mundo; na perspectiva lúdica do jogo e diante das trapaças da linguagem, gostaria de convidar o espectador à presença de imagens que se ramificam e se abrem.

É certo que, muitas vezes, há que se travar com a palavra um embate, e é nisto que reside sua relação mais profunda com a arte. Até o momento de dobrar à força o minotauro, Teseu teve de buscá-lo incansavelmente na geometria de seu labirinto. Com um só golpe, saiu vitorioso. Mas isto é apenas um mito.

3. ARTE PARA LER/VER/IMAGINAR: PAIDEUMA

O processo criativo desenvolvido ao longo de minha graduação no curso de Bacharelado em Artes Plásticas se iniciou a partir do meu interesse por duas vias de expressão artística: produzir imagens e escrever textos em prosa e poesia. Primeiramente dividido entre os dois fazeres, deparei-me com obras visuais que utilizavam a escrita como elemento de composição, enquanto descobria, por meio do estudo da história da poesia e diante de escritos de autores contemporâneos, que também na literatura ocorria um desejo de amalgamar linguagens diferentes por escritores interessados em permitir ao leitor uma experiência visual.

Pela primeira vez, reconheci uma possibilidade de confluência de interesses distintos em meu próprio trabalho. Minhas primeiras incursões nesta zona híbrida, onde a jurisdição da letra não se intimidava em adentrar no espaço da imagem, conduziram-me à investigação de homologias estruturais entre as artes do espaço e as artes ditas temporais. A partir deste ponto, passei a visitar também outras áreas do conhecimento, a fim de tomar emprestados fundamentos conceituais pertinentes para um embasamento teórico da minha pesquisa.

Durante o trajeto, pude conhecer e reencontrar uma série de referências artísticas importantes que significaram tanto um ponto de partida para o aprofundamento de temas, pesquisa de materiais e formas de abordagem do assunto tratado, como representaram – e ainda representam - lugares de visitação recorrente.

Descrevo a gama de autores que compõem o meu referencial teórico e artístico utilizando o conceito de *paideuma*, no sentido a ele conferido pelo etnólogo alemão Leo Frobenius e revisto por Ezra Pound: “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (1973, p. 161). Em outras palavras, eleger um *paideuma*, para o artista ou pesquisador, significa elencar o seu rol de referências emblemáticas.

O reconhecimento do meu *paideuma* é um processo aberto, que vai se constelando na medida em que a minha produção poética ganha forma. Idealizo aqui meu inventário de nomes imprescindíveis e obras norteadoras, intentando trazer os diálogos existentes entre os trabalhos de diversos artistas e escritores referenciais para a minha pesquisa, assim como os diálogos existentes entre estas obras e a minha própria produção artística.

Destaco, primeiramente, o espaço *mallarmaico*: é com Mallarmé que a palavra se desprende de suas funções puramente linguísticas e rompe os grilhões da página convencional.



30 – Guillaume Apollinaire – *Calligrammes: Poèmes de La Paix et de La Guerre* 1913- 1916 (1918).

O espaço *mallarmaico* remete não apenas a uma liberdade tipográfica que tem por objetivo evidenciar as formas do texto, seus espaços em branco, a página como universo do poema, mas também a uma liberdade interpretativa, pois o poema-constelação só se efetiva por meio do olhar do leitor, direcionado por escolhas do mesmo, jamais orientado por um formato tradicional de temporalidade linear.

Em *Panorâmicas*, o espaço *mallarmaico* desempenha um papel fundamental para a construção da minha proposta, porque estas paisagens não são apresentadas simplesmente por meio de indicações textuais. Se o conteúdo semântico é importante para a situação de um *locus*, o arranjo espacial dos módulos de palavras cruzadas na superfície do papel é definidor para a constituição do trabalho.

Apollinaire, poeta catalisador da proposta *mallarmaica*, foi responsável por retomar a antiga tradição de poemas figurados, com seus caligramas. Em seus poemas a obliteração da rima e dos sinais de pontuação conferia aos versos não apenas uma visualidade incomum como também um outro ritmo, diferente do tempo do verso tradicional, propiciando ao leitor uma disposição prismática de significados, de forma a promover uma fruição estética que valorizasse a compreensão sintético-ideográfica sobre a leitura analítico-discursiva.

Em relação ao meu trabalho, encontrei maior relevância no que concerne às considerações teóricas de Apollinaire, embora o caligrama tenha sido explorado ao longo de investigações de linguagem na série *Pretextos Para Imagens Internas*, e a estrutura figurativa

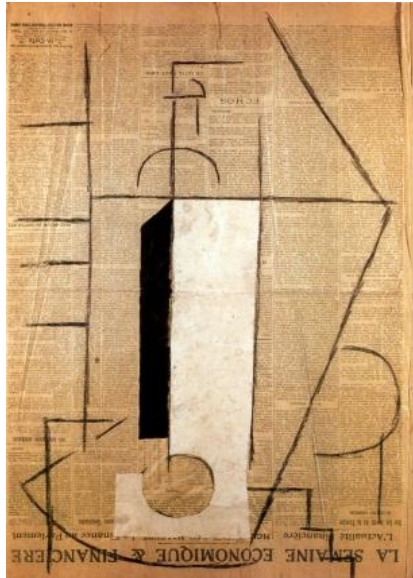
por vezes se instaure na visualidade das *Panorâmicas*. Nesse sentido, destaco que minha poética encontra ressonâncias tanto em procedimentos artísticos como em propostas conceituais. Ainda a respeito de Apollinaire, acredito que a valorização sintético-ideográfica sobre o discurso surgiu como um posicionamento coerente a uma postura vanguardista no cenário literário, porém, procuro uma confluência entre o valor do espaço e o conteúdo semântico.

Décio Pignatari e os irmãos Campos, no contexto da Poesia Concreta, utilizaram o conceito de *paideuma*, tal como proposto por Pound, a fim de ordenar seus predecessores conceituais. Debruçando-me sobre o *paideuma* dos pioneiros do grupo *Noigandres*, além de Mallarmé e Apollinaire, encontrei relevância para a minha pesquisa na obra poética do suíço Eugen Gomringer. Seu primeiro livro (*Die Konstellationen*, de 1953) é considerado por estudiosos “o marco inicial da ‘poesia concreta’, ainda que esse nome não tenha surgido aí, mas sim no ‘Manifesto da Poesia Concreta’, do sueco-brasileiro Óyvind Fahistróm, também de 1953” (MIRANDA, 2009, p. 1). Em Gomringer, a exemplo de seu poema *Schweigen*, espacialidade e valor semântico mantêm uma relação de interdependência. O sentido do silêncio não seria tão potente sem o vazio da página, e este é o tipo de relação que busco em meu trabalho: o entrelaçamento entre a forma e o conteúdo.

silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio

31 – Eugen Gomringer – *Silêncio* (Schweigen), 1954.

Elencando um *paideuma* que percorre um recorte da poesia para encontrar, nas vanguardas históricas, um aprofundamento do seu diálogo com a espacialidade, destaco, no âmbito das artes plásticas, as experiências cubistas com os *papiers collés* de Picasso e Braque, assim como algumas produções de artistas dadaístas.



32 – Pablo Picasso – *Bouteille Sur La Table*, 1912-13. 33 – Georges Braque – *Papier Collé* (litografia), 1913.

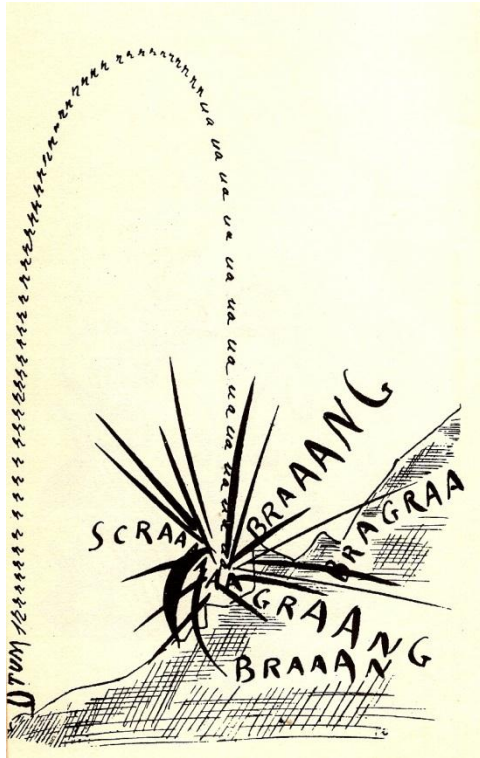
O Dadaísmo buscava uma radicalização no que concerne às linguagens formais das artes, de modo a romper com as tradições e propor uma expressão criativa do *nonsense*. Os preceitos dadaístas levaram poetas e artistas a realizações descompromissadas com a habitual racionalidade da função representativa na arte.

Tristan Tzara propôs uma *Receita Para Fazer um Poema Dadaísta*, no último manifesto Dadá (*Manifesto sobre o Amor Fraco e o Amor Amargo*) lido em Paris, em 1920. Suas instruções para a escrita do poema trazem, por meio de uma postura irreverente que marcou o espírito do grupo, a contestação das convenções típicas da literatura tradicional e um convite à desordem social, abraçando o acaso e o aleatório como forma de confrontar a racionalidade burguesa.

Pegue um jornal.
 Pegue a tesoura.
 Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a 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. (TZARA apud TELES, 1986, p. 132)

Schwitters foi outro artista que utilizou na colagem materiais inusitados, oriundos do corpo urbano, no contexto da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e do período pós-guerra,

como pedaços de cartazes colados em muros, embalagens descartadas no lixo, bilhetes de teatro, passagens de trem, etc. Minha poética dialoga com suas apropriações de impressões tipográficas (da mesma forma com os *papiers collés* cubistas) e este procedimento de ressignificação de elementos textuais produzidos originariamente sem finalidades não artísticas, permeia minha produção.



34 – Filippo Tommaso Marinetti – Ilustração para o poema *Parábola e a Explosão da Bomba*, 1909. 35 – Kurt Schwitters – *Mai 1911*, 1919.

Os experimentos dadaístas e a arte de Schwitters, Picasso e Braque, a despeito de suas finalidades e discursos distintos, trouxeram a inserção de uma nova materialidade ao campo das artes plásticas: os códigos linguísticos, apresentados especialmente na forma de impressões tipográficas, adquirem o valor de elementos estéticos, como as cores e as linhas, por exemplo, e é a partir do trabalho destes artistas que se deu o estreitamento entre a linguagem verbal e a linguagem visual, tão recorrente nas produções contemporâneas.

Ao mesmo tempo em que poetas como Mallarmé restauram a visualidade do poema, artistas plásticos vão buscar no texto a sua visualidade, a sua materialidade. Há um lugar fronteiro, onde imagem e texto se encontram, sendo que, ao mesmo tempo em que a escrita explora a sua visualidade, a arte restitui à escrita sua materialidade, sua qualidade de “coisa desenhada”. (VENEROSO, 2001, p. 82-83)

Ainda no cenário das vanguardas do começo do século XX, Marcel Duchamp figura como um dos expoentes máximos do pensamento artístico a respeito da linguagem. A construção e a desconstrução de sentidos em suas obras revelam um território extenso para o pesquisador interessado em questões que envolvem a significação das palavras e suas relações com a imagem, a legitimação do objeto como arte, a percepção, a apropriação e a autoria.

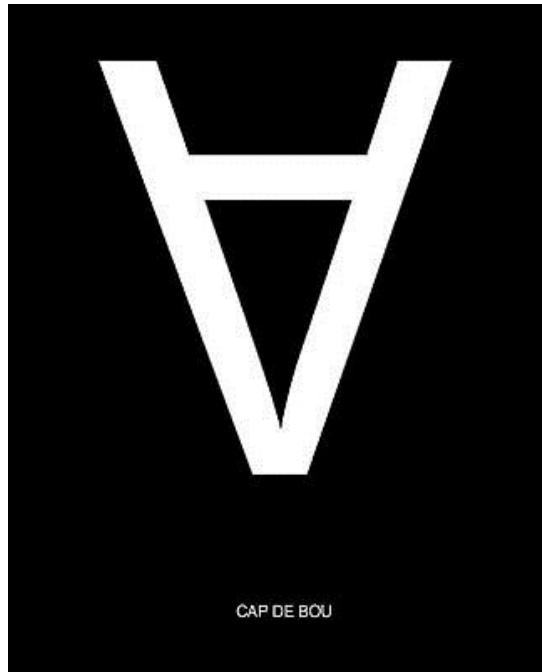


36 – Marcel Duchamp - *A Noiva Despida e Seus Celibatários, Mesmo ou O Grande Vidro*, 1915.

Em análise da obra *A Noiva Despida e Seus Celibatários, Mesmo ou O Grande Vidro* (1915), Emerson Dionísio G. de Oliveira aponta “o jogo semântico que a obra propõe” (2008, p. 144). A esse respeito, ele esclarece:

Não é de admirar que sua obra tenha sido tão importante para os “jogos” interpretativos, constitutivos e interativos da arte contemporânea. (...) O processo que o espectador e a obra compartilham através do confronto entre eles cria um contexto de atuação em que a distinção das coordenadas entre um e outro é tênue e há pouca diferença entre quem vê e o que é visto. O lugar de encontro entre eles é menos o espaço físico, o corpóreo ou o óptico. A obra dá-se a conhecer apenas no campo da linguagem e exige que o espectador se inscreva como jogador. (2008, p. 144-145).

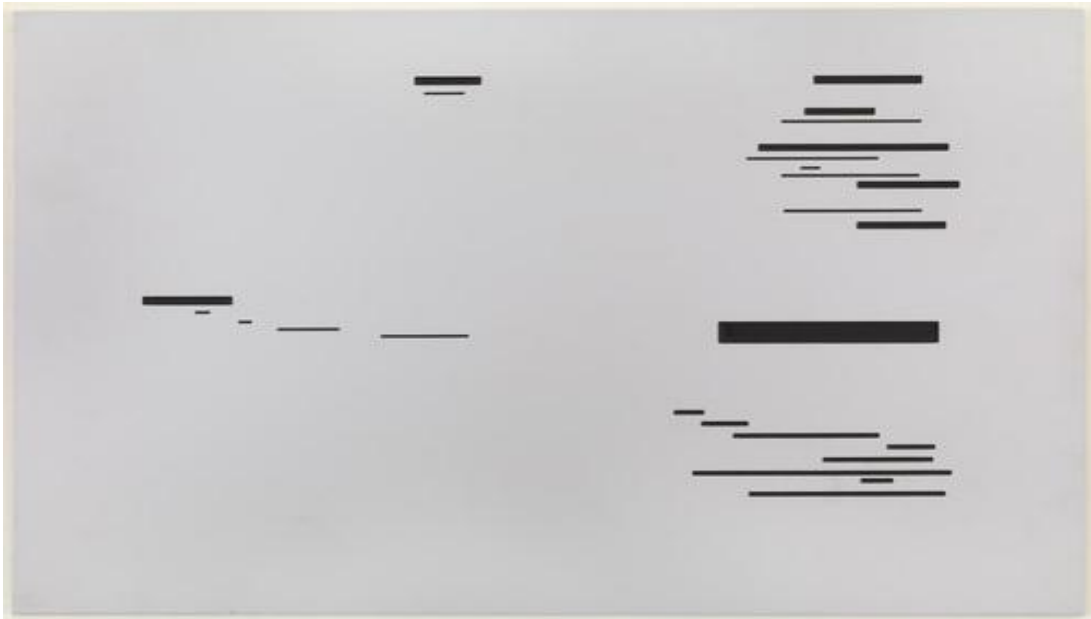
Joan Brossa é uma referência importante por trazer em seus trabalhos a exploração dos códigos linguísticos em seus predicados estéticos e conceituais. A forma da letra, em sua obra, surge inúmeras vezes como indicação de objetos, vide, por exemplo, a utilização do “A” como a representação de uma vela de barco ou como os chifres de um touro. Na obra de Brossa, a iconização do “A” é referência cultural à letra *aleph*, suscitada por sua carga histórica: os fenícios a relacionavam à forma do boi e seu alfabeto deu origem a diversos alfabetos posteriores, a partir do grego.



37 – Joan Brossa – *A de Barca*, 1996. 38 – Idem. *Cabeça de Boi*, 1969-1982.

O processo de transição da poesia verbal para as artes plásticas está marcado de forma incisiva e emblemática na obra e na vida do belga Marcel Broodthaers, que transformou uma parcela de sua obra literária em obra plástica, ao envolver em gesso cinquenta exemplares de seu livro de poemas *Pense-bête* (1964). Este ato simboliza o adentramento em um campo intertextual, onde a visualidade é eleita como veículo principal de um pensamento que, embora se apresente na plasticidade, encontra-se alicerçado pela literatura, e em Broodthaers encontro ressonâncias tanto em termos visuais quanto em relação à sua imersão nas artes visuais, contaminada pela palavra.

Sua releitura do *Poème* de Mallarmé traz a obliteração das palavras a fim de ressaltar a visualidade: os movimentos, as pausas e a espacialidade são emulados, mas os códigos verbais são substituídos por barras.

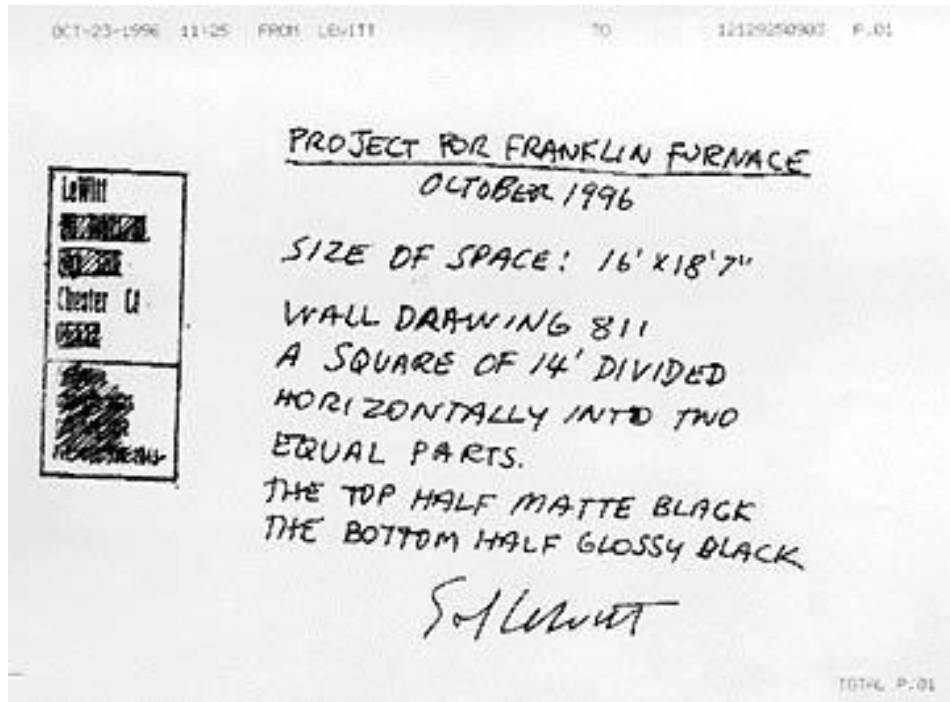


39 – Marcel Broodthaers - *Un Coup de Dés...*, 1969. 40 – Joseph Kosuth - *One and Three Chairs*, 1965.

No que concerne ao pensamento conceitual de uma arte determinada a promover a valorização da ideia em relação ao produto, a partir da década de 60, artistas como Sol LeWitt, Joseph Kosuth e os grupos *Art & Language* e *Fluxus* legitimaram a reflexão sobre a linguagem como elemento axial em explorações artísticas.

Kosuth elevou as discussões sobre a relação entre a arte e linguagem tanto em seus textos teóricos quanto em suas obras visuais. A série *Protoinvestigações*, da qual faz parte a

obra *One and Three Chairs*, de 1965, evocando Duchamp, buscava a afirmação de que qualquer objeto, deslocado de sua função usual e inserido num contexto artístico, adquiria *status* de arte.



41 – Instruções de Sol LeWitt, para a obra *Wall Drawing 811*, 1996.

Sol LeWitt dizia que o resultado material de uma obra era apenas uma faceta física entre diversas possibilidades latentes no trabalho. Elegendo o conceito como soberano em relação ao objeto final, LeWitt desenvolveu uma série de instruções escritas para que suas obras fossem realizadas por terceiros.

A partir destas premissas conceituais, o grupo *Fluxus* desenvolveu um corpo de trabalho onde a instrução para a execução de ações artísticas surgia como característica recorrente. Com os *event scores*, as ideias geradoras das obras eram indicadas por um *compositor* e se tornavam acessíveis à realização, interpretação e releitura por parte de qualquer pessoa. Embora a concretização das minhas *Panorâmicas* não se dê por meio do trabalho manual de terceiros, minha proposta consiste em entregar a obra para a imaginação do espectador, a fim de que outra faceta dela se revele a partir de relações particulares de quem lê e vê com aquilo que está sendo lido e visto.

Fundado na Inglaterra em 1968 por Terry Atkinson, Harrold Hurrell, Michael Baldwyn e David Bainbridge, o grupo *Art & Language* – contando mais tarde com a participação de

Joseph Kosuth – incorpora os jogos de significados como peça central de suas obras e insere o próprio trabalho teórico sobre arte como obra.

Integrando o *paideuma*, pode-se elencar como referencial teórico o conceito de intertextualidade, estabelecido a partir da noção de dialogismo, desenvolvida por Mikhail Bakhtin, e, mais tarde reformulada por Julia Kristeva e Gerard Genette, como noção norteadora das produções em que os códigos linguísticos se mesclam à visualidade, pois depreende uma investigação dialógica, no sentido de intercâmbio de vozes e linguagens. Também a noção de *écriture*, proposta por Roland Barthes, presta-se a esclarecer esta troca, pois insere o sujeito (leitor/espectador) enquanto ator ativo no processo de fruição, compreendendo as manifestações subjetivas que escapam à conformação utilitária da linguagem.

O conceito de *ékphrasis* contribuiu para o entendimento de algumas propostas visuais e se constitui como força-motriz da série *Pretextos Para Imagens Internas*, especialmente em relação à seleção de paisagens intituladas *Panorâmicas*, compostas de descrições de elementos a serem imaginados, foco atual da minha produção poética.

O conceito de jogo aplica-se, ainda, sob a ótica de Ludwig Wittgenstein, no que concerne aos *jogos de linguagem*; Wittgenstein, ao apontar que a linguagem é a mediadora entre os homens, quanto ao entendimento das coisas, elucida que o conceito de jogo enquanto prática norteada por regras se relaciona ao conceito de linguagem:

Na “práxis” do uso da linguagem, um parceiro enuncia as palavras, o outro age de acordo com elas; na lição de linguagem, porém, encontrar-se-á “este” processo: o que aprende “denomina” os objetos. Isto é, fala a palavra. (...) Chamarei também de “jogos de linguagem” o conjunto da linguagem e das atividades com as quais está interligada. (2005, p. 19).

Ao explicar que a mera denominação das coisas não é o suficiente para a compreensão das mesmas, funcionando como uma preparação para a descrição, Wittgenstein vai além, na relação entre jogo e linguagem: “a denominação não é ainda nenhum lance no jogo de linguagem – tão pouco quanto a colocação de uma peça de xadrez é um lance no jogo de xadrez. Pode-se dizer: com a denominação de uma coisa não se fez nada ainda” (2005, p. 42).

A partir dessa delimitação entre denominação (o *nomear* as coisas) e descrição, é possível ordenar parte da minha produção como um ato de colocar a peça de xadrez no tabuleiro, à espera do reconhecimento da coisa, enquanto outra parcela corresponde ao lance no jogo de xadrez: convida-se o espectador a tomar partido no jogo, a *participar*, além de *reconhecer*.

Leyla Perrone-Moisés (1978), em posfácio à *Aula* de Barthes, atenta para a importância do jogo de linguagem existente na própria *écriture* de Barthes, em sua maneira de exaltar as possibilidades da língua não apenas no conteúdo de seu discurso, mas também na tessitura de sua composição, valorizando o léxico como envoltório de uma ambiguidade almejada. Daí as barreiras encontradas pelos tradutores ao transpor para o português, por exemplo, o pensamento *barthesiano*.

Perrone-Moisés acrescenta que a tradução do termo *écriture* para a nossa língua implica uma perda considerável de sentido, já que a carga semântica dos termos “escrita” e “escritura” pressupõem sentidos, respectivamente, de redação de textos em determinado sistema (cuneiforme, ideográfico, alfabético, etc.) e de documentação tabelional e/ou com relação a textos sagrados.

O sentido de jogo também é trazido com ambiguidade na obra de Barthes, quando o autor propõe que a *écriture* seja uma forma de “trapacear com a língua” (1978, p. 16). Perrone-Moisés coloca que:

(...) Não temos equivalente exato, com a mesma etimologia, para traduzir *jouer* no sentido dramático de *jouer un rôle* - desempenhar ou representar um papel. Com esses verbos portugueses, traduzimos o sentido de *jouer*, mas perdemos a conotação lúdica do verbo francês. O mesmo ocorre no caso de *jouer un instrument* - tocar um instrumento. (...) Por essas impossibilidades, em português, perde-se a relação que Barthes estabelece entre “encenar os signos” (teatro), “tocar os signos” (música) e “lançar os signos” (jogo); nos três casos, temos, em francês: *jouer les signes*. (1978, p. 83-84).

Com estas considerações a respeito dos conceitos utilizados no desenvolvimento da minha pesquisa, procuro imprimir em minha poética um olhar intertextual, que dialoga com alguns autores, artistas e disciplinas, e se espelha em suas visões de mundo e intenções artísticas. Ao buscar territórios passíveis de desbravamento, almejo uma expressão em forma de *écriture* – uma *escrevência* que se calca em formas-conteúdos e elege os suportes das artes plásticas como viabilização de existência, muito através da *ékphrasis*, muito dependendo do outro como participante de um jogo em que os verbos *ganhar* e *perder* são permanentemente exilados para que os verbos ler, ver e imaginar tenham asilo garantido.

CODA

A escrita como elemento artístico, dentro de minha poética, não se exaure com o encerramento desta etapa de formação. Posso dizer que acontece o inverso: questionamentos e reflexões têm se desenvolvido na medida em que avanço alguns passos a mais na pesquisa. A abrangência do tema e o caminho até agora trilhado suscitaram novas ideias e possibilidades de discurso.

Com os trabalhos que compõem as *Panorâmicas*, uma série de questões processuais e conceituais foram revisitadas, com o intuito de apresentar de forma mais clara o pensamento que desejo transmitir; esta via de transmissão, saliente, se constrói nas imagens, mas é por meio do texto que se vislumbra as camadas recônditas do jogo que proponho. Esta característica de algo a ser acessado instiga a minha produção, juntamente com as qualidades visuais dos códigos linguísticos, as transformações de significado que rondam a linguagem e a possibilidade de dialogar com outras áreas do conhecimento.

Dessa forma, espero levar adiante este trabalho, retomando pontos que, porventura, necessitem revisão, no que concerne à apresentação de resultados, utilização de materiais, investigação de linguagens plásticas, potencialidades de aprofundamento de determinadas características e enfoques, assim como pretendo colocar em prática ideias relacionadas ao entrelaçamento da escrita e da imagem que ainda não puderam ser executadas.

Por ora, busco olhar para o corpo de trabalho já realizado a fim de vislumbrar as singularidades que cada obra apresenta, dentro de uma unidade poética possibilitada por um discurso em comum, e visualizar desdobramentos possíveis a partir tanto de eventuais acertos quanto de seus pontos de resistência. Neste sentido, alguns trabalhos apontam para outros territórios visuais: seja como desenhos, instalações ou livros de artista, são passíveis de investigação e experimentações.

Em relação ao aprofundamento teórico que a pesquisa requer, é necessário explorar ainda além nos espaços demarcados até o momento, como também adentrar conceitualmente outros campos pertinentes, construir novos diálogos, assinalar recortes, visitar posicionamentos, afinar discursos. Em meu Projeto de Pesquisa para o Mestrado Acadêmico em Artes (Poéticas Contemporâneas) delineei algumas direções para as quais o trabalho pode confluir: as experimentações em mais suportes e linguagens apontam para um retorno às incursões em materialidades diversas e transparecem uma relação com a escrita e com a arte que contém muito de inquietação e desejo de examinar as capacidades dos códigos linguísticos. As palavras cruzadas, por outro lado, se representam uma zona considerável de

conforto, no que diz respeito à recorrência em meus trabalhos, não se esgotaram como elementos repletos de alternativas, devido à sua abrangência de temas.

Por meio do diálogo entre a prática poética e o estudo da teoria, almejo explorar não apenas as relações entre linguagens distintas e áreas vizinhas, como pretendo também abarcar a relação que se estabelece entre espectador e obra, investigando o processo que conduz quem olha para dentro do que é olhado, ou seja, institui o espectador como ator imprescindível no processo construtivo do discurso do artista.

Imagem e verbo, obra e espectador, texto e leitor: hibridismos e polaridades povoam meus interesses. Espero manusear a palavra e a imagem de forma a torná-las intrínsecas e indivisíveis, uma pressuposto da outra, como num processo alquímico. E, suscitar, atrás das dobras de suas camadas, pelas fissuras do seu sedimento, duplicidades mais íntimas: bem e mal, vida e morte, alegria e dor, luto e celebração, ausência e permanência, memória e esquecimento.

LISTA DE FIGURAS

1. Stéphane Mallarmé, <i>Un Coup De Des Jamais N'Abolira Le Hasard</i> , 1897.....	10
2. Símias de Rodes, <i>O Ovo</i> , século III a.C.....	11
3. Poema atribuído a Dosíadas, data desconhecida.....	12
4. Hrabanus Maurus, <i>De Laudibus Sancte Crucis</i> , séc. IX.....	12
5. Luís Nunes Tinoco, <i>Anagrama Poético: A Pheniz de Portugal Prodigiosa em seus nomes Maria Sofia Isabel Raynha Sereníssima & Sra. Nossa</i> , 1678.....	13
6. Anastacyo Ayres de Penhafiel, <i>Labirínto Cúbico</i> , séc. XVIII.....	13
7. William Blake, <i>Holy Thursday</i> , 1789.....	13
8. <i>Imagens Cruzadas: Tomo I: Universo</i> , 2011.....	21
9. <i>O Centro do Cosmo, para Copérnico</i> , 2011.....	22
10. <i>O Centro do Cosmo, para Copérnico</i> , detalhe.....	22
11. <i>O Centro do Cosmo, para Copérnico II</i> , 2011.....	23
12. <i>Mondrian Composition II in #990000, #000044 and #FFCC00</i> , 2012.....	24
13. Piet Mondrian, <i>Composition II in Red Blue and Yellow</i> , 1930.....	24
14. <i>São Gabriel/RS – Sobradinho/DF</i> , 2012.....	25
15. <i>Panorâmicas #1</i> , 2013.....	27
16. <i>Panorâmicas #1</i> , detalhe.....	27
17. Cena do filme <i>Dogville</i> , de Lars von Trier.....	28
18. <i>Panorâmicas #2</i> , 2013.....	29
19. <i>Panorâmicas #2</i> , detalhe.....	29
20. <i>Panorâmicas #3</i> , 2013.....	30
21. <i>Panorâmicas #3</i> , detalhe.....	30
22. <i>Panorâmicas #4</i> , 2013.....	32
23. <i>Panorâmicas #4</i> , detalhe.....	33
24. <i>Panorâmicas #5</i> , 2013.....	33
25. <i>Panorâmicas #5</i> , detalhe.....	34
26. <i>Panorâmicas #6</i> , 2013.....	34
27. <i>Panorâmicas #6</i> , detalhe.....	35
28. <i>Panorâmicas #7</i> , 2013.....	35
29. <i>Panorâmicas #7</i> , detalhe.....	36
30. Guillaume Apollinaire, <i>Calligrammes: Poèmes de La Paix et de La Guerre</i> , 1913- 1916 (1918).....	39

31. Eugen Gomringer, <i>Silêncio (Schweigen)</i> , 1954.....	40
32. Pablo Picasso, <i>Bouteille Sur La Table</i> , 1912-13.....	41
33. Georges Braque, <i>Papier Collé</i> (litografia), 1913.....	41
34. Filippo Tommaso Marinetti, <i>Manifesto Técnico da Literatura Futurista</i> , 1912.....	42
35. Kurt Schwitters, <i>Mai 191</i> , 1919.....	42
36. Marcel Duchamp, <i>A Noiva Despida e Seus Celibatários, Mesmo ou O Grande Vidro</i> , 1915.....	43
37. Joan Brossa, <i>A de Barca</i> , 1996.....	44
38. <i>Idem</i> , <i>Cabeça de Boi</i> , 1969-1982.....	44
39. Marcel Broodthaers, <i>Un Coup de Dés Jamais N'abolira le Hasard</i> , 1969.....	45
40. Joseph Kosuth, <i>One and Three Chairs</i> , 1965.....	45
41. Instruções de Sol LeWitt para a obra <i>Wall Drawing 811</i> , 1996.....	46

REFERÊNCIAS

Bibliografia

- APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. Paris: Gallimard, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. e Posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. *O Grau Zero da Escritura*. 3ª edição. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- BROSSA, Joan. *Escutem Este Silêncio*. São Paulo: Lumme Editor, 2011.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos, 1950-1960*. 4ª edição. Cotia, SP: Ateliê, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. (Org.). *Ideograma: Lógica – Poesia – Linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. 2010. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/index.php>>. Acesso em 12 jan. 2013.
- COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- FERNANDES, José. *O Poema visual – Leitura do imaginário esotérico (Da antiguidade ao século XX)*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre Texto e Imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.
- GREIMAS, Algirdas J. (Org.). *Ensaio de Semiótica Poética*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- HENDRICKS, Jon (Org.). *O Que é Fluxus? O Que Não é! O Porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2002.
- HUCHET, Stéphane. No Ar: Os Curtos-circuitos Alegóricos de Marcel Broodthaers. In: LAGNADO, Lisette (Org.). *27ª Bienal de São Paulo. Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. p. 41-56.
- KANDINSKY, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*. México: Premiá, 1981.

- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LUNA, Jayro. *Caderno de Anotações*. Belo Horizonte/São Paulo: Signos/Editora Oportuno, 2005.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Un Coup De Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*. Paris: Gallimard, 1993.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto Técnico da Literatura Futurista (1912). In: FERREIRA, José Mendes (Org.). *Antologia do Futurismo Italiano: Manifestos e Poemas*. Lisboa: Editorial Vega, 1979. p. 109.
- MAUÉS, Sheila. Percurso Visual da Poesia ou A Diacronia do Moderno Poético. *Zunái Revista Eletrônica de Poesia & Debates*. 2009. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/sheila_maues_diacronia.htm>. Acesso em: 15 dez. 2012.
- MILLER-KELLER, Andrea. *Sobre o Sol e As Estrelas: Desenhos de Parede de Sol LeWitt* (catálogo). São Paulo: Bienal Internacional de São Paulo, 1996.
- MIRANDA, Antonio. Poesia Visual Brasileira na Internet: Uma Pesquisa em Andamento. *Revista Intercâmbio dos Congressos de Humanidades*, Brasília, VIII Congresso Internacional de Humanidades - Palavra e Cultura na América Latina: Heranças e Desafios, out. 2005. Disponível em: <http://unb.revistaintercom.net.br/24h/conteudo/visualiza_lo03.php?pag=;revistaintercomio;paginas;visualiza_lo03&cod=84>. Acesso em: 10 jan. 2013.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. A Máquina Escriturística: de Duchamp a Certeau. *Revista Poiésis*, v. 12, p.139-150, nov. 2008. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis12/Poesis_12_maquina.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2013.
- OXFORD DICTIONARIES ONLINE. 2013. Disponível em:< <http://oxforddictionaries.com>>. Acesso em: 29 jan. 2013.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1973.
- TZARA, Tristan. Para Fazer um Poema Dadaísta. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 132.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo Escritural nas Artes do Século XX. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 5, p. 81-89, dez. 2001. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002205.htm>. Acesso em: 30 abr. 2012.

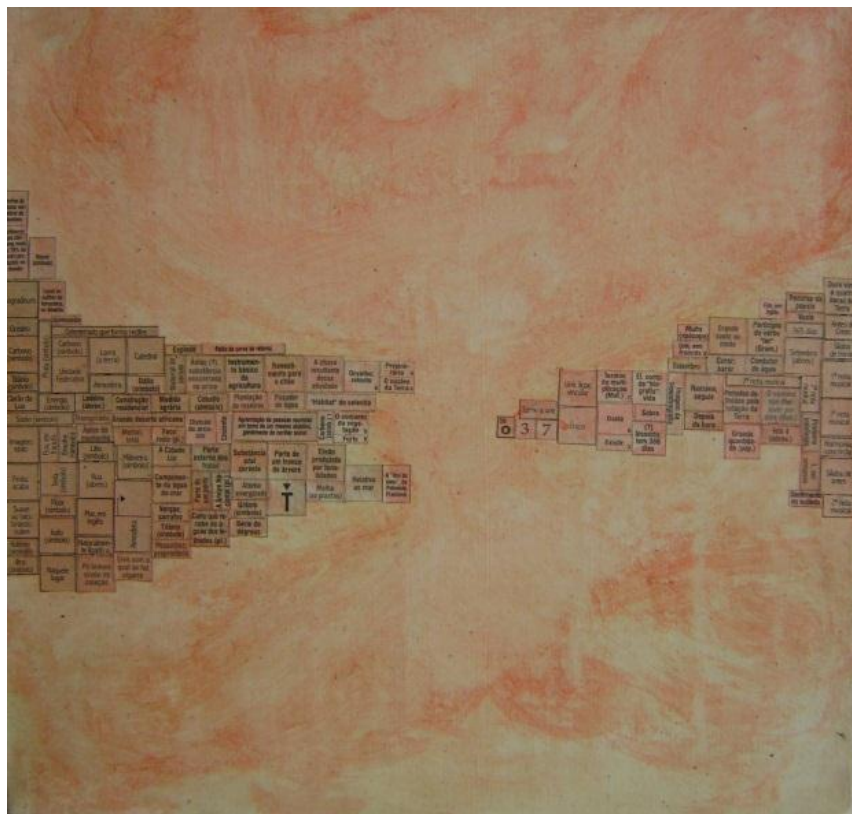
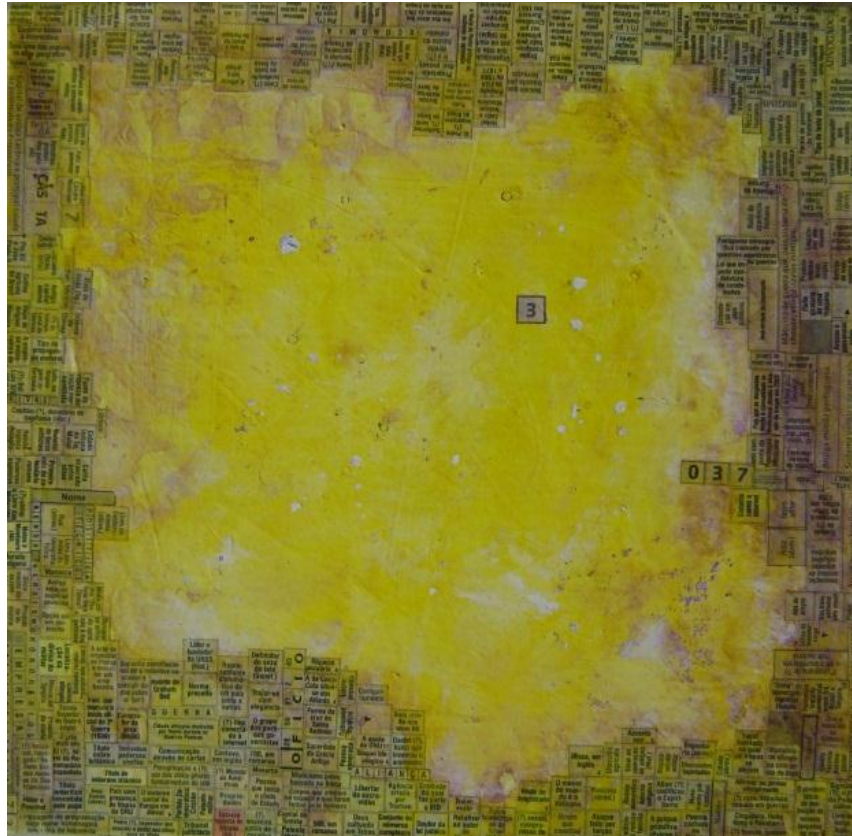
_____. O Diálogo Imagem-Palavra na Arte do Século XX: As Colagens Cubistas de Pablo Picasso e Sua Relação Intertextual Com os Caligramas de Guillaume Apollinaire. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, p. 147-161, jul.-dez. 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_mcfv.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2012.

_____. *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo Escritural nas Artes do Século XX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Petrópolis: Vozes, 2005.

Filmografia

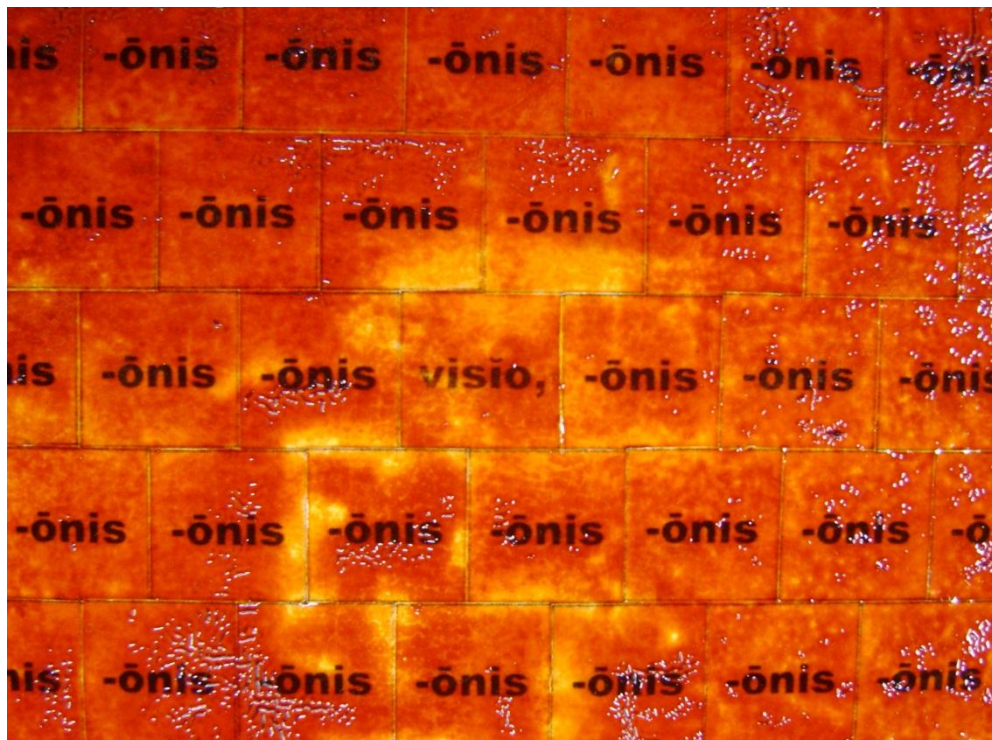
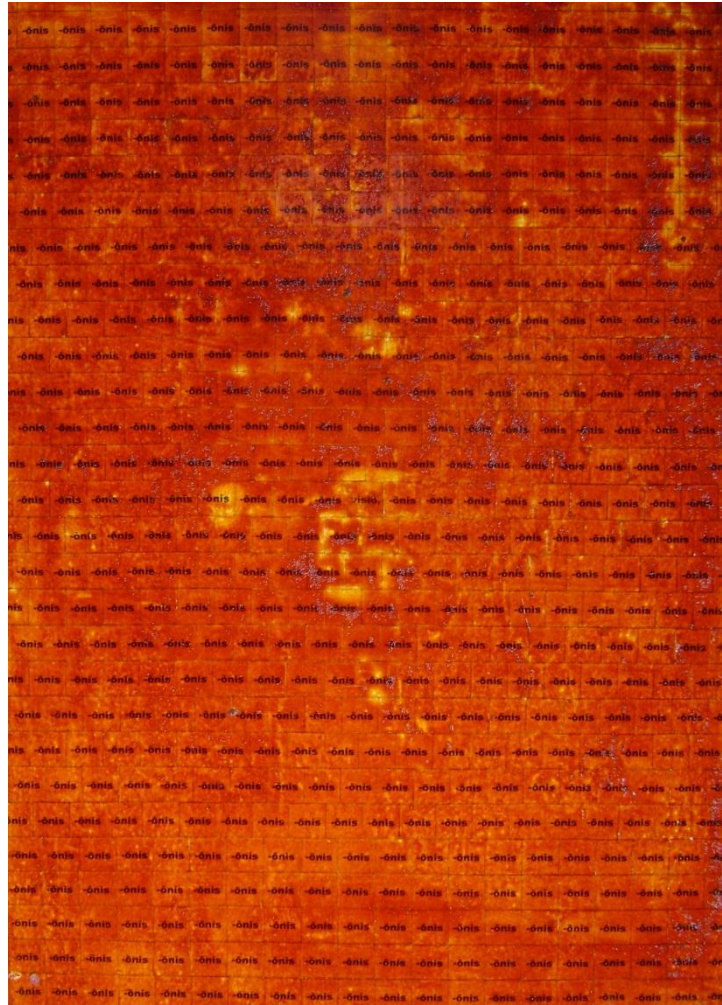
Dogville (*idem*, Dinamarca, Islândia, Suécia, França, EUA, 2003). Direção: Lars von Trier.



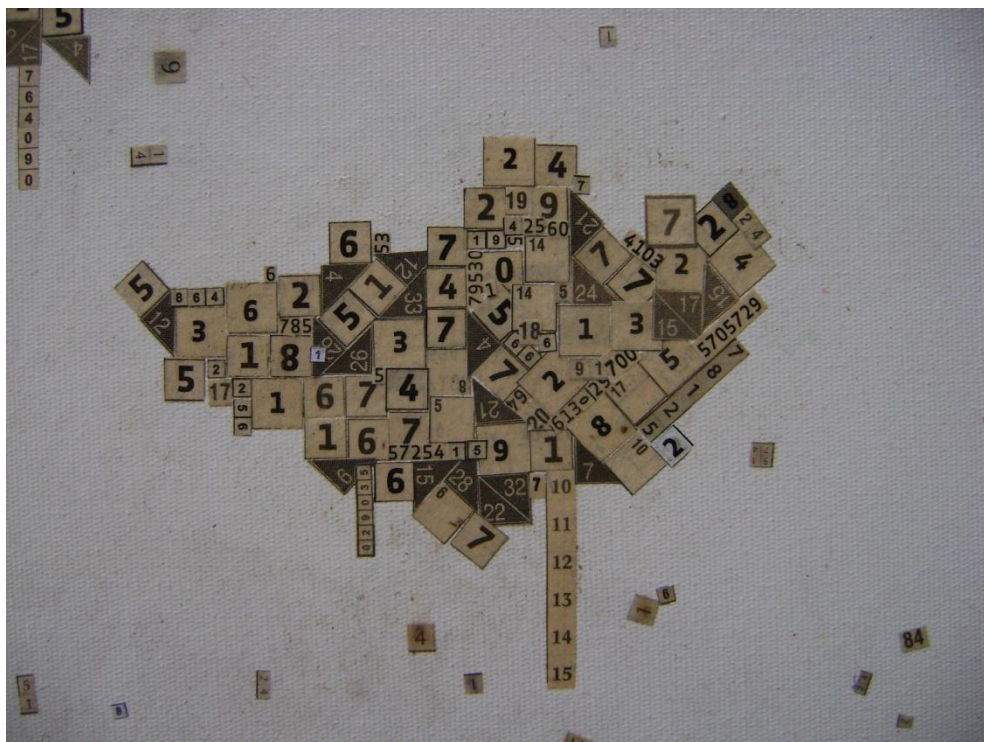
2. *Imagens Cruzadas: Tomo II: História dos Homens*. 30x30 cm, 2011. 3. *Imagens Cruzadas: Tomo III: Tempo e Espaço*. 30x30 cm, 2011.



4. *Paisagem*. 70x50 cm, 2011.



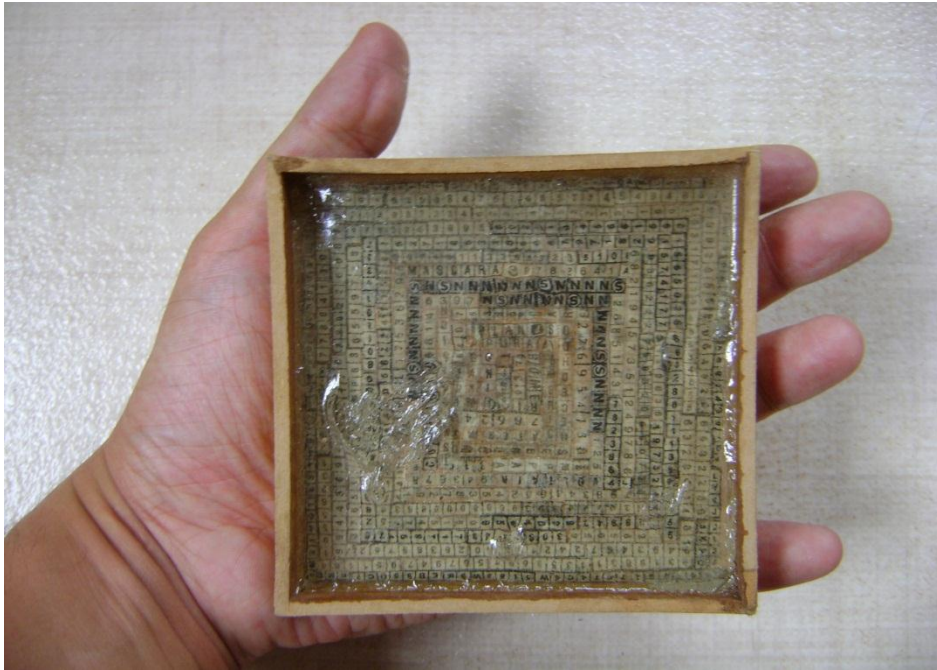
7 e 8. *visão, -ōnis*. 70x50 cm, 2011 e *detalhe*.



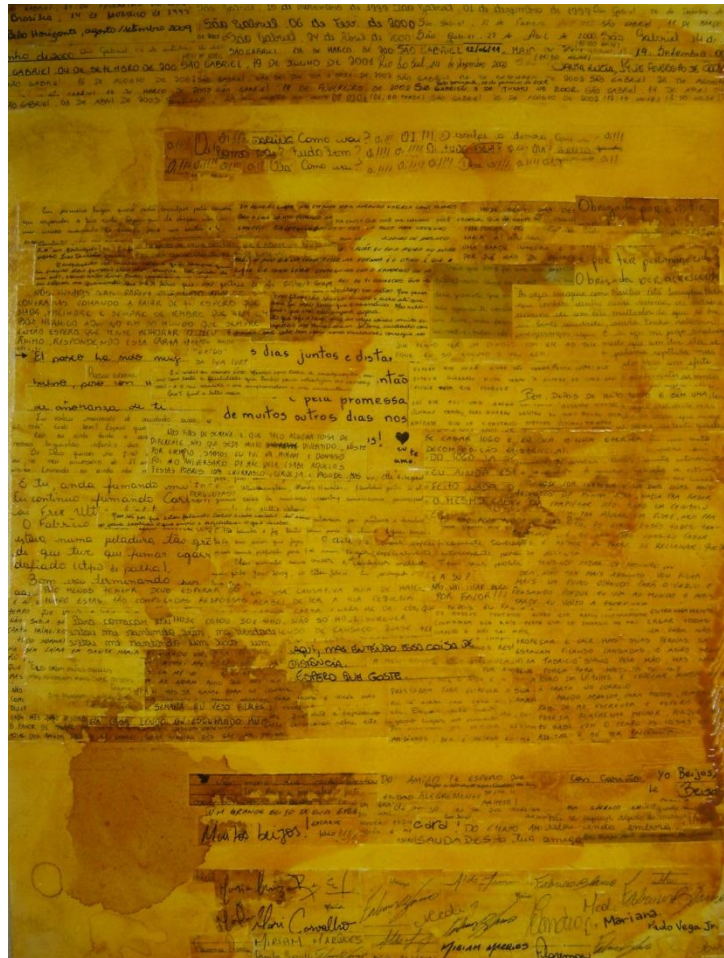
9 e 10. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7... 70x70 cm, 2011 e *detalhe*.



11 e 12. Resina Líquida Sobre Colagem em Moldura de 33,5 x 33,5 cm. 33,5 x 33,5 cm, 2012 e detalhe.



13. VOLTAIR. 9,5 x 9,5 cm, 2012.



14. Carta da Memória. 80 x 60 cm, 2012.



15 e 16. Correspondência Urgente. 80 x 60 cm, 2012 e detalhe.

Anexo 2

Seleção de imagens referentes ao capítulo *Um Recorte Histórico Sobre o Diálogo Palavra/Imagem:*

21
ΣΥΡΙΓΓΕ ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ

Οὐδένος εὐνάταιρα, Μακροπυλόμεο δὲ μήτηρ,
 μίας ἀντιπέτραι θοὸν τέκεν Ἰθυντήρα,
 οὐχὶ Κερίσταν, ἔν ποτε θρήψατο ταυροπάτωρ,
 ἀλλ' οὐ πικρὸς αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκεος
 οὐνομ' Ὀλον, διζων, ἕς τῆς μέροπος πόθον
 εὐράς γηρυγόνος ἔχε τῆς ἀνεμάδεος,
 ἕς Μοισῆ λιγὸ πᾶξεν Ἰσοτεφάωρ
 ἔλκος, ἄγαλμα πόθοιο πυρσομαργου,
 ἕς σθέσεν ἀνορέαν Ἰσουλῆα
 παπποφόνου Τυρίας τ' ἐ(ξήλασεν),
 ᾧ τότε τυρλοφόρων ἔρατον
 πᾶμα Πάρις θέτα Σιμιχίδας.
 Ψυχὰν δ', ἄροτοδάμον,
 σήτας εἰστρε Σαέττας,
 κλυποπάτωρ, ἀπάτωρ,
 λαρνεκόγυα, χαρεῖς
 ἀδύ μελίοις
 ἔλλοσι κούρα
 Καλλιόπη
 νηλεῖστωρ.

ΒΗΣΤΙΝΟΤ¹
ΒΩΜΟΣ

Ο λὸς οὐ με λιβρὸς ἱρῶν
 Λιβύδεσσιν οἶα κάλχησ²
 Υποφοινίησι τέγγει,
 Μ αὐλίες δ' ὑπερθε πέτρῃ Ναξίη³ θοοῦμεναι
 Π αμάτων φείδοντο Πανός, οὐ στροβίλω⁴ λιγνύι
 Ι ξὸς εὐάδης μελαίνει τρεχνέων με Νυσίω⁵
 Ε ς γὰρ βωμόν ὄρη με μήτε γλούρου⁵
 Π λίνθοις μήτ' Ἀλύβης παγέντα⁶ βώλοισ,
 Ο ἰδ' ὄν Κυνθογενῆς ἔτευξε φύτλη
 Λ αβόντε μηκάδων κέρα,
 Λ ισσαῖσιν ἀμφὶ δεράσιν
 Ο σσαι νέμονται Κυνθίαις,
 Ι σόρροπος πέλοιτό μου
 Σ ἴν οὐρανοῦ γὰρ ἐκγόνοισ
 Ε ἰνάς μ' ἔτευξε γηγενῆς,
 Τ ἄων ἀείζωον τέχνην
 Ε νευσε πάλμυς ἀφθίτων.
 Σ ἰ δ', ὦ πῶν κρήνηθεν ἦν
 Ι νις κόλαψε Γοργόνος,
 Θ ὄοις τ' ἐπισπένδοις τ' ἐμοῖ
 Υ μηττιάδων πολλῷ λαροτέρην
 Σ πονδῆν ἄδην ἴθι δὴ θαρσένων
 Ε ς ἐμῆν τεύξην, καθαρὸς γὰρ ἐγὼ
 Ι ὄν ἰέντων τεράων, οἶα κέκευθ' ἐκεῖνος,
 Λ μφὶ Νέαις Θρηκίαις ὄν σχεδόθεν Μυρίνης
 Σ οί, Τριπάτωρ, πορφυρέου φῶρ ἀνέθηκε κριού.

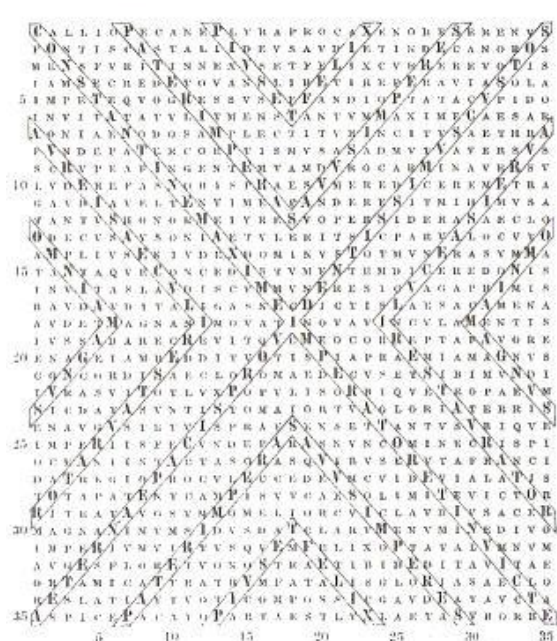


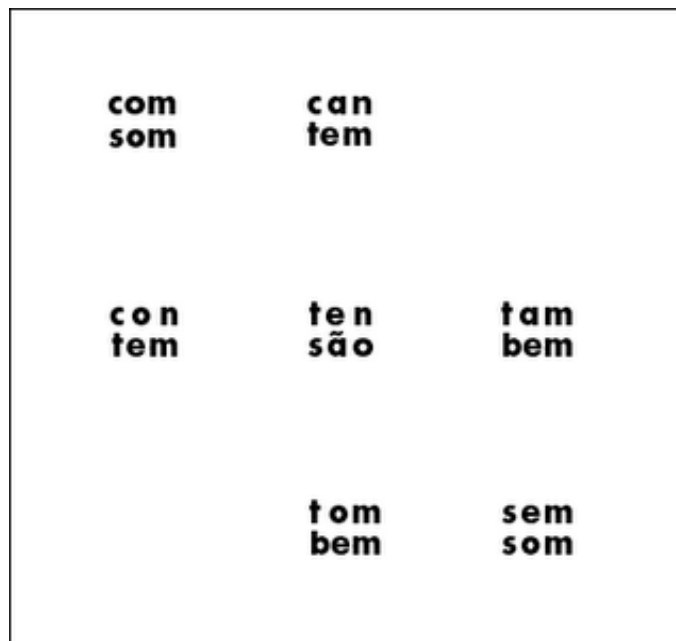
Fig. 5. — Poem X.

17. Poema atribuído a Teócrito, século III a.C. 18. Poema atribuído a Julius Vestinus, séc. IV d.C. 19. Poema X, de Publilius Optatianus Porfirius, séc. IV d.C.

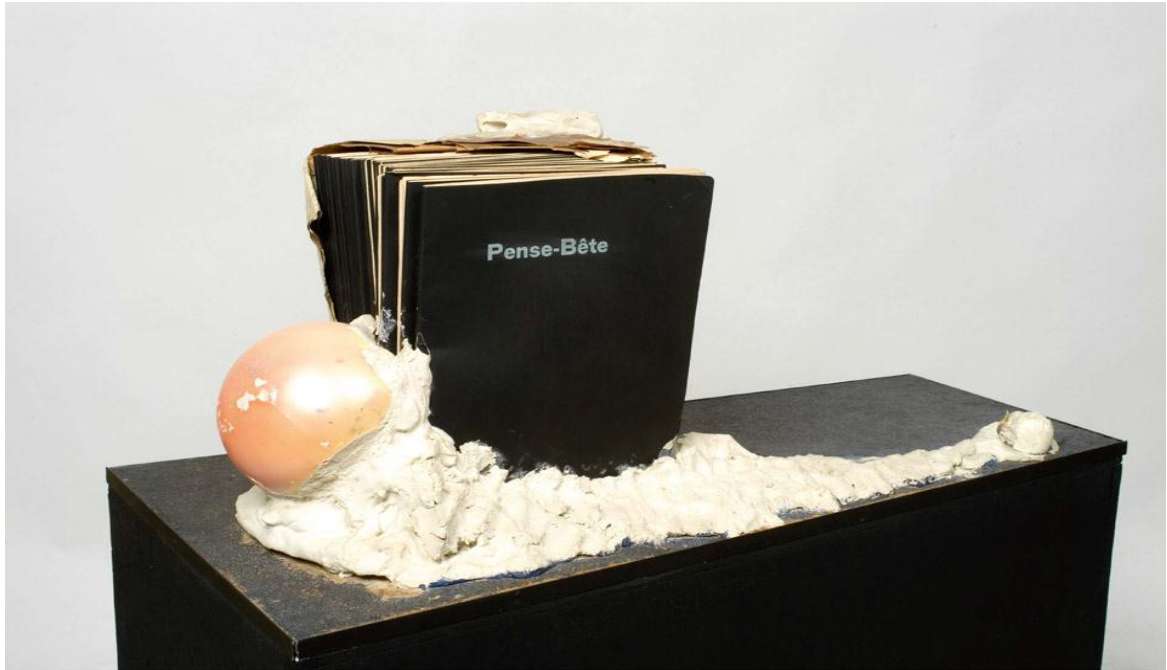
Anexo 3

Seleção de imagens referentes ao capítulo *Arte Para Ler/Ver/Imaginar: Paideuma:*

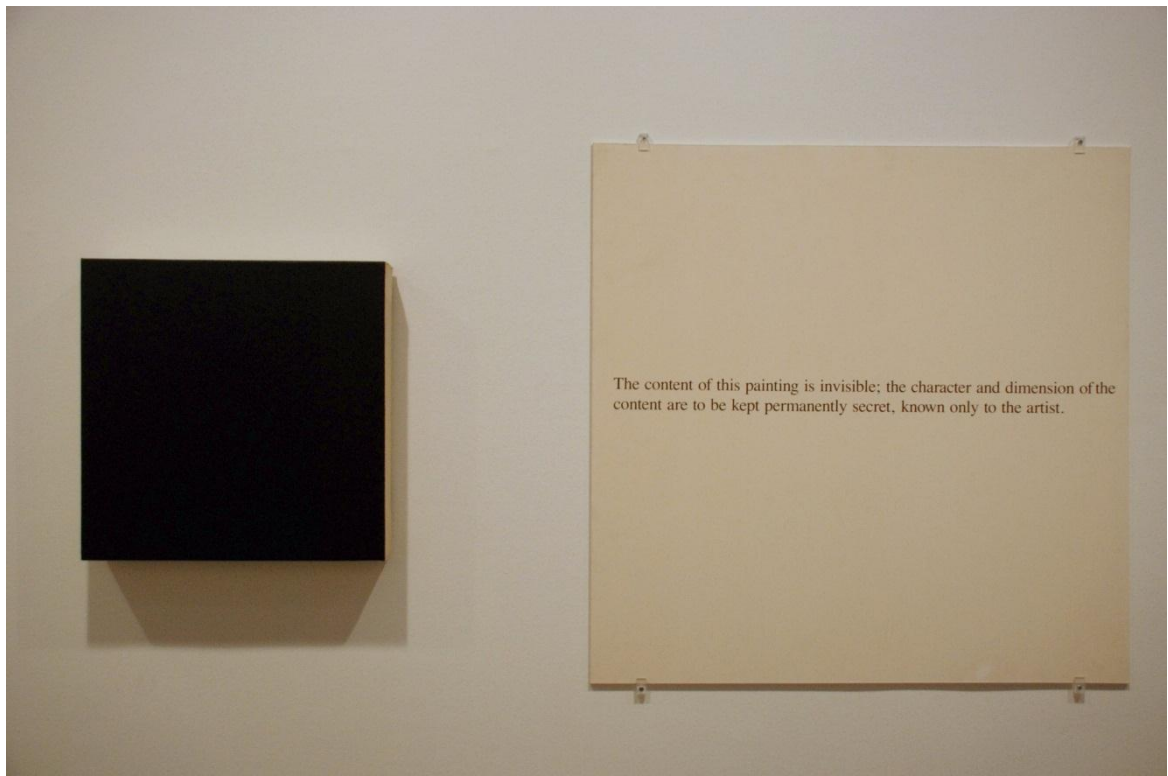
ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraraterra



22. Décio Pignatari – *Terra*, 1956. 23. Augusto de Campos – *Tensão*, 1956.



24 – Marcel Broodthaers - *Pense-bête*, 1964.



25 – Mel Ramsden – *Secret Painting (Art & Language)* 1967-1968.

Anexo 4

Sobre Pedra Secular, Nouvelle Vague

Aprecio os fios invisíveis, que atravessam os continentes, de vez em quando, e ligam espinhas dorsais a corações batendo fortes, batendo fracos, batendo distantes. Eles se conectam e depois se perdem em extremidades brancas. Gosto mais das linhas invisíveis. Porque não sei desenhar direito outras que não sejam estas, e porque elas dizem mais quando não estão presas.

Queria um olhar de mansidão marítima, assim, de onda, de vaga nova quebrando em pedra secular. Foi aí que iniciei minha viagem. Avistando ilhas ao longe e praias míticas para ancorar esta embarcação que, se não é tão luzente, tornou-se hábil em explorar paragens.

Certas horas eu olhava o sol mortiço deitando na água e sonhava prata. Acordava para as noites do cais embaladas pela cantilena dos marinheiros bêbados. Há sempre na vida um cais repleto de decadência, como o de Brest. Ou qualquer outro no mundo.

Quero dizer que o que importa é que agora meu olho de fora é meu olho de dentro e é assim que quero o desenho de mim mesmo. Dirijo-me então para qualquer outro cais que não existe. É isso o que quero. Nunca vi o cais de Brest com estes olhos de gente, mas já estive lá em presença quântica. Estes braços jamais construíram nau, assim como dentro do mar, só estive até a altura do peito. Mas sempre fui argonauta.

Prosa poética, escrita em abril de 2009.

