

ANNIMA DE MATTOS

imagem-palavra:

construção [nas] entre linhas

Brasília, 2012

ANNIMA DE MATTOS

imagem-palavra:

construção [nas] entre linhas

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

Orientadora: Profa. Ms. Vera Marisa Pugliese de Castro

Brasília, 2012

Sumário

Introdução	4
Desenvolvimento	
1. Da caligrafia a tipografia, desenvolvimento de uma poética	6
2. Limites entre visual e verbal	9
.Poesia Visual	11
3. Sobreposição e suporte: relações e interlocuções	14
.A Trama	14
.Camadas	19
A sombra e o espaço do efêmero	24
4. O que se tornou o suporte	26
.Projeção – Sombra como matéria	27
5. Desdobramentos e Reflexões	35
.Livro de Artista	36
.Objeto Gráfico	37
.Metalinguagem ou polissemia	40
Conclusão	
.Considerações Finais	43
Bibliografia	46
Anexos	48
Índice de imagens	50

Introdução

Minha pesquisa levou em torno de quatro semestres para se desenvolver, mas apenas nos últimos dois encaminhei o foco em estudo para a linguagem verbal. Isso se deu a partir de ideias e discussões sobre suporte, escrita, sobreposição de camadas e tramas.

O objeto de estudo neste caso é a palavra como imagem e nessa construção do texto visual me aprofundei em aspectos do produto final como a necessidade de um suporte, a técnica empregada, o fazer manual. A letra compõe palavras e frases, e nela não está apenas a palavra, mas também a tipografia, é parte das composições visuais com as quais o contato cotidiano é direto. Estudar a letra é estudar a imagem, a palavra é imagem.

Minha inquietação está não somente na letra, mas no que ela compõe, do que trata, do que é feita e quais as possibilidades que me oferece em um trabalho autoral. Se for possível criar um objeto que torne explícito tudo isso, que analise e acomode essa palavra num espaço poético é também possível que se vá além na redescoberta da linguagem.

O percurso pela tipografia e caligrafia neste período foi explicitado em cinco capítulos, dentre os quais há um breve histórico sobre a técnica e obras de artistas que me serviram de referência. Nos primeiros falo sobre como cheguei às questões que hoje estudo, nos intermediários, passando por algumas retrospectivas e mapeamento de obras que repercutiram no processo artístico aqui exposto, nos últimos a metodologia é mais pontual, com desdobramentos possíveis para o trabalho.

O primeiro capítulo descreve minha trajetória pelo curso de artes plásticas na tentativa de solidificar uma poética demonstrando o que foi empregado por meio de exemplos. O tempo que utilizei para entender de que se tratava e onde pretendia chegar, algumas questões técnicas e o que me impulsionou a prosseguir.

O segundo passa pela poesia visual e alguns artistas em especial que me ajudaram a entender a linguagem da escrita em sua abertura visual para a arte.

Esse processo descreve uma etapa mais teórica onde incluo obras que dialogam diretamente.

O terceiro capítulo é uma análise sobre o suporte, tanto tecnicamente quanto nas suas questões teóricas, o que ele impõe ao objeto e vice-versa, o que seria o suporte no meu caso e o que se construiu a partir dele para, no quarto capítulo rever sua problematização, o suporte se torna objeto e o espaço também passa a ser discutido.

O quinto e último capítulo trata das possibilidades práticas que surgiram durante esse estudo, as dificuldades técnicas, as especificações de montagem que enfrentei na construção desse e as possibilidades ainda não efetuadas que tratam do mesmo tema, que em caráter de anotação efetuaram novas aberturas para o projeto desenvolvido.

A construção desse processo ainda terá muitas vertentes a serem exploradas, novas questões que irão surgir e algumas que não se fecharão. Das questões aqui levantadas, grande parte ficará em aberto para que da melhor maneira evidenciem como foram incorporadas ao meu trabalho e por qual caminho pretendo seguir com elas.

1. Da caligrafia a tipografia, desenvolvimento de uma poética

Desde o sexto período, procuro sistematizar meu processo de criação no qual optei por focar na escrita, no traço de letra cursiva (a caligrafia) e posteriormente na tipografia ocidental em oposição ao puro fazer manual, construindo-a a partir da essência da letra e da linguagem.

Seguindo essa opção surgiram os problemas da relação da linha com a escrita, do suporte, da sobreposição e da escrita como imagem. Estes quatro pilares me impulsionaram a revisitar obras de artistas como Hilal Sami Hilal (1952), Leon Ferrari (1920) e Mira Schendel (1919-1988), Sandra Cinto (1968), dentre outros.

Consiste no desenvolvimento de um trabalho que insere a escrita como imagem na esfera da percepção, mas não se detendo somente nesse aspecto como pensando também no seu suporte, abrindo assim um leque maior de possibilidades no campo da escrita como objeto de estudo o que este contém e carrega de significado.

Quando cursei a disciplina Projeto Interdisciplinar com a Professora Marília Panitz, foi por ela apontada a presença repetida da escrita em meus desenhos até então (a caligrafia miúda, de difícil entendimento como era a letra cotidiana), e há algum tempo começou particularmente nos cadernos de esboços em tamanhos reduzidos. A preocupação com o figurativo foi se distanciando, dando lugar apenas à imagem construída pelas palavras, a figura resultante, a linha contínua que se sobrepunha e no mesmo papel confluía para uma ou várias formas sem que se quebrasse (o fio não poderia se partir) e às vezes continuava pelo outro lado do papel. O ponto de partida foi a caligrafia, pois a raiz vinha diretamente do desenho, da linha que tomava forma através da palavra.

A origem da palavra caligrafia está na beleza do gesto, na manualidade, e desde que comecei a explorar a letra no meu trabalho o que eu buscava não era a beleza do traço, mas a composição, o resultado imagético. Mesmo sabendo que contrariava em parte o próprio significado da palavra que utilizava, insisti nessa nomenclatura. A letra feia, ininteligível era justamente o que queria empregar, trazer esse oposto para o conceito o gesto tão próprio do desenho.

Conheci o trabalho de Claudio Gil recentemente, por meio de uma palestra realizada na Universidade de Brasília (2011). Como calígrafo, concebe fontes tipográficas a partir de uma longa experiência manual e noção histórica de tipos variados. Paralelamente a isso realiza um trabalho artístico baseado nesse seu estudo. Seus testes se dão em diferentes suportes como o vidro, no qual aplica a tinta da caneta marcador de ponta quadrada que oferece um efeito parecido com o da pena. Mesmo sendo testes, funcionam isoladamente como um todo em seu trabalho e ver como era esse processo foi importantíssimo para transpor-me além do papel. Na etapa seguinte me aprofundei no estudo da forma da letra no que ela transparecia mesmo sem o texto, abrindo caminho para a tipografia.

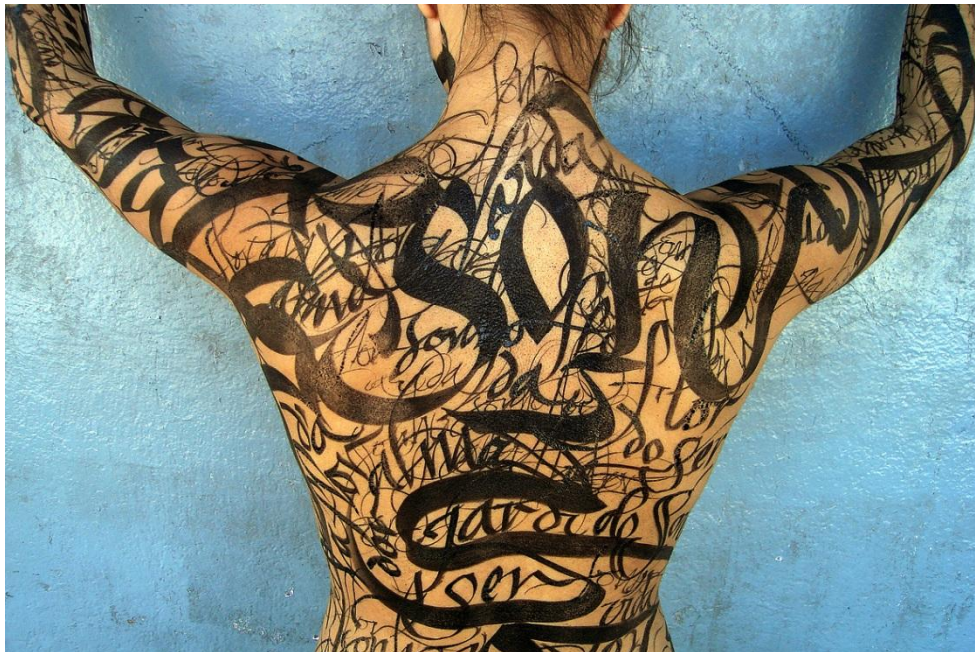


Figura 1: Claudio Gil, *Caligrafia na Pele*, 2008.

Ocorreram várias tentativas de se fundir a caligrafia e a tipografia em um único desenho, a colagem auxiliou nesse processo (com acrílico) ainda com grande dificuldade, queria que uma sobrepusesse a outra, saltando aos olhos, mas passava por uma sem de fato incluir a outra, em vários momentos tendo a sensação de serem trabalhos distintos.



Figura 2: *Anima* de Mattos, *contínuo*, 2010.

Por vezes, as características dos marcadores foram utilizadas sobrepondo-se as cores, ou utilizando os contrastes do papel aproveitando o que por eles era oferecido. As cores se cruzam e se esvaem de legibilidade e as camadas superiores com o tempo bloqueiam-nas completamente e isso passa a ser desvantajoso. O acrílico espelhado colado no papel é uma valorização dessa letra bidimensional, ele trás o brilho, a profundidade e a sombra para o trabalho anterior, mas este já estava de certa maneira se encerrado em si mesmo e esse acréscimo pareceu apenas uma vã tentativa de adorná-lo com efeitos excessivos.

2. Fronteiras entre visual e verbal

A linguagem verbal como cerne do estudo aqui apontado se abre em possibilidades espaciais não totalmente exploradas. A busca por uma palavra que possa romper a condição bidimensional e também as amarras do objeto ao qual se associa vem a ser tema deste capítulo.

Ora torna-se cada vez mais difícil admitir que a unidade mínima da língua seja a palavra. Com efeito, a palavra só ganha a sua significação completa numa frase, isto é, por e numa relação sintática. Por outro lado, essa mesma palavra é decomponível em elementos morfológicos mais pequenos do que ela. Os morfemas, eles mesmos portadores de significação, e cujo conjunto constitui a significação da palavra. (KRISTEVA, 1969, p. 27)

Quando texto se configura como imagem pode-se estabelecer uma relação sintática entre o que ele é e o que ele se torna. O acréscimo de elementos remonta a cada uma das possíveis interpretações. A palavra necessita ser disposta numa frase e todas essas pequenas partes da imagem podem a partir daí se firmar em significado. No trecho a autora se refere à teoria do signo de Ferdinand de Saussure (1857-1913) a qual questiona a palavra como entidade indivisível e de valor absoluto da linguagem. A palavra exerce uma função em seu conjunto, o texto, como numa imagem, que abre portas para uma reflexão imagética sobre ela.

...procuro falar o mínimo possível, e se prefiro escrever é que, escrevendo, posso emendar cada frase tantas vezes quanto ache necessário para chegar, não digo a me sentir satisfeito com minhas palavras, mas pelo menos a eliminar as razões de insatisfação de que posso me dar conta. A literatura – quero dizer, aquela que responde a essas exigências – é a Terra Prometida em que a linguagem se torna aquilo que na verdade deveria ser. (CALVINO, 1991, p. 72)

Ítalo Calvino (1923-1985) vai além nesse conjunto do que é a palavra e a insere na literatura, esta, pode abarcar não somente *sinos arbitrários* (KRISTEVA, 1969, p.26), pode transformá-los, move-los e transpô-los, e toma a palavra como um objeto: *A palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, a coisa desejada ou temida; como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo.* (CALVINO, 1991, p. 90). Este visível que se torna imagem é a parte material da linguagem, pode ser tratada como objeto em sua imagem resultante de onde surgem as tramas e interseções.

Em outro parágrafo autobiográfico, Calvino se depara com as dificuldades da linguagem em sua totalidade, para bem ou para mal a palavra sempre diz mais do que deveria, mesmo que ilegível, mesmo que apenas como letra.

...minha escrita sempre se defrontou com duas estradas divergentes que correspondem a dois tipos diversos de conhecimento: uma que se move no espaço mental de uma racionalidade desincorporada, em que se podem traçar linhas que conjugam pontos, projeções, formas abstratas, vetores de forças; outra que se move num espaço repleto de objetos e busca criar um equivalente verbal daquele espaço enchendo a página com palavras, num esforço de adequação minuciosa do escrito com o não-escrito, da totalidade do dizível com o não-dizível. São duas pulsões distintas no sentido da exatidão que jamais alcançam a satisfação absoluta: em primeiro lugar, porque as línguas naturais dizem sempre algo *mais* em relação às linguagens formalizadas, comportam sempre uma quantidade de *rumor* que perturba a essencialidade da informação; em segundo, porque ao se dar conta da densidade e da continuidade do mundo que nos rodeia, a linguagem se revela lacunosa, fragmentária, diz sempre algo *menos* com respeito à totalidade do experimentável. (CALVINO, 1991, p. 88)

Essa frustração de nunca alcançar a satisfação absoluta com a linguagem leva-o a uma busca num sistema abstrato em que tenta descrever como se comporta a linguagem e os espaços que ela cria com o não dizível. Essa descrição permeia o movimento descrito pelo espectador na interação com a obra (material ou escrita), esses espaços incorpóreos que se guiam por *pontos, projeções, formas abstratas, vetores de forças*.

O objeto da linguagem, a palavra, aquilo que ela diz ou que se subentende por sua ausência, este não-dizível da palavra, aquilo que ela expõe além do que era esperado quando é transcrita é um dos grandes desafios nesse trabalho em que me deparei com muitos trocadilhos não intencionais como no caso do *Fio da Meada* o qual tentava ligar um pensamento a outro sem que se perdesse, algumas palavras se ligaram a expressões não intencionais quando falava de linguagem, o que estendeu também minhas divagações sobre certos temas. O que se subentende da palavra pode sempre ser mais esmiuçado, pode desenvolver projeções infinitas para o material ou imaterial. O não dizível também foi intencional em alguns casos, essa é a grande excitação que a linguagem trás para o universo material.

.Poesia Visual

Para começar uma breve análise histórica faz-se necessário citar Símbios de Rodes (c. século III AC) o qual não fazia distinção em seus poemas da imagem e da palavra e não submetia uma à outra, não as separava em suas construções, emprega a visualidade do verso. Em seu poema mais famoso, *O Ovo*, utilizou a própria forma do objeto a qual a palavra é associada para escrevê-lo. A associação do *signo*, já citada, na transposição para a palavra.

Este caso não é único, antes da modernidade, na Idade Média, Renascimento e Barroco também há vários poemas visuais os quais exploram diferentes faces da diagramação e da própria palavra. Para efeito objetivo, mas não ignorando a importância de poetas como Stéphane Mallarmé (1842-1898), Guillaume Apollinaire (1880-1918), cujas obras antes adentram a tipografia. Passarei para o contexto brasileiro que se reflete mais diretamente no modo como trato aqui da linguagem. O motivo está na escolha do suporte, na sobreposição e também na intenção de fazê-los serem lidos.

Como exemplos nacionais também pode-se citar Ferreira Gullar (1930) com seus poemas espaciais os quais viabilizam uma ponte entre o signo e o objeto. São várias as experimentações a partir da década de 1950 no Brasil, mas por um objetivo puramente prático o recorte elegido será o tratado a seguir.

Impossível falar de linguagem sem citar a poesia concreta brasileira onde há exemplos como Augusto (1931) e Haroldo de Campos (1929-2003), Décio Pignatari (1927), José Lino Grünewald (1931-2000) e Ronaldo Azeredo (1937-2006), compondo o grupo Noigandres que cria a partir da palavra, da escrita e a diagramação é parte integrante, não importando somente seu conteúdo, sendo possível usar até o termo *design de linguagem*, o *verbivocovisual*, expressão retirada diretamente de James Joyce (1882-1941), como na construção de objetos textuais ou em casos em que *o discurso criativo não contorna o objeto plástico a uma distância cerimoniosa, mas efetivamente o atravessa e é por ele atravessado* (BASBAUM, 2007, p. 30).

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos

exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – "verbivocovisual" – que participa das vantagens da comunicação não-verbal sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens. (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 2007)

dias **dias** **dias**

sem

uma

esperança **linha** **deum só dia**

expoeta expira: **minh** **ahcartas**

sphynx e **a** **n ão p artas**

gypt y g **mor** **- E avião voas ?**

L EMBRAS **amemor** **fim confirm sim**

es DEMIMLYG **IA e** **far par avante**

se **stertor** **AR**

rticula: **s e p a r a m a n t e**

ohes **OH SE ME** **tele** **NÃO**

se - Urge t g b sds vg filhazeredo pt

segur **sos** **se** **só** **segúramor**

LEMBRA E QUANTO

Figura 3: Augusto de Campos, *Dias Dias Dias*, 1953.

A poesia visual é tangível, palpável, é matéria do verbo, do som e da musicalidade, o som que se transforma em objeto na leitura, que dá inúmeras

possibilidades para uma única frase, as cores e formas são tão materiais quanto o som, quanto essas formas cantadas de trazê-lo à superfície da visualidade.

A progressiva autonomia da visualidade, da linguagem, da ciência ou de qualquer outro campo de conhecimento, entretanto, não indica o isolamento absoluto destas áreas umas das outras, mas vem, isto sim, recolocar em questão seus entrecruzamentos e inter-relações. (...)

O objeto construído não estaria aprisionado neste ou naquele campo, mas revelaria sua complexidade enquanto objeto multifacetado, revelando novos ângulos segundo o ponto de vista sob o qual é abordado. (BASBAUM, 2007, p. 18)

Aqui Ricardo Basbaum (1961) não se refere diretamente à poesia concreta, mas dela retira muitos conceitos, a fala sobre os campos de conhecimento permeia-a diretamente, pois nela está contida a sonoridade, a fonética, a visualidade e diversos materiais. Daí se exprime o espaço em que se insere a linguagem, um espaço inventado, subjetivo e de fruição onde o espectador se insere com o problema da palavra.

Um objeto que permeia vários campos da linguagem, que mostra suas faces de diferentes ângulos e está em constante mudança, essa é a palavra materializada, o que se explora aqui, pela poesia concreta. O documentário *Poesia Concreta: O Projeto Verbivocovisual* (2007) da exposição de mesmo nome realizada em São Paulo no Instituto Tomie Ohtake, mostra a trajetória dos poetas e sua formulação de uma estrutura linguística entre a palavra e a imagem, o verbo e seu som, o hiato materializado entre um e outro é o poema visual.

No documentário, a construção dessas palavras como objetos de uma exposição, mostra o que é passível de se utilizar no espaço, materiais e formas com as quais é possível se lidar em um campo como esse, o produto final, muitas vezes interativo (que pode ser tocado), não somente pelos sons ou a leitura é um objetivo que pretendo atingir, essa interação com todos os sentidos, da leitura não legível, a ambiguidade do discurso por sua sobreposição, a ocupação do espaço.

3. Sobreposição e suporte: relações e interlocuções

A origem das palavras está nos gestos do corpo. As primeiras foram modeladas diretamente sobre as formas da caligrafia. No entanto, elas não são gestos corporais, mas imagens manufaturadas para repetição infinita. A história da tipografia reflete uma tensão contínua entre a mão e a máquina, o orgânico e o geométrico, o corpo humano e o sistema abstrato. (LUPTON, 2006, p.13)

A organicidade e inconstância da linha conduzem o olhar, o que está escrito já não é relevante, mas sim a imagem que é formada da sobreposição da trama de fios e formas. As palavras escritas à mão (*Fio da Meada*) como garranchos e em camadas impediam a leitura tanto das de baixo quanto das mais superiores, se algumas eram passíveis de ser lidas eram atentamente dispostas de modo a proporcionar essa possibilidade e mesmo assim como detalhes que inicialmente não eram percebidos. A leitura se dava pela configuração visual e seu desenho.

.A Trama

A linha espacialmente tende a se sobrepor, a ligar-se. O desenho basicamente se faz de linha, assim como a caligrafia, e pode-se dizer também, em sua matriz, a tipografia. A letra por espaços vazios e linhas se faz em desenho, em forma retilínea ou orgânica. Sua disposição como texto é que compõe uma visualidade passível de ser lida. A diagramação ao perder ou desordenar esses espaços confunde o olhar e compõem novas imagens, as imagens resultantes são tramas. Essas, que impedem a leitura, se estendem e dela fazem parte esse cruzamento e emaranhado.

...a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto. Parece um produto – em vez de uma soma das partes porque em toda justaposição desse tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente (EISENSTEIN, 2002, p.15).

A fala de Sergei Eisenstein (1898-1948) sobre edição e montagem do filme descreve perfeitamente minhas proposições, o resultado como um todo e não somente a letra. O processo de edição onde cada fotograma isoladamente revela uma única cena, mas que colocadas juntamente dão sentido a composição e a

narrativa. Nesse contexto as obras de Léon Ferrari e Mira Schendel foram base para referência e experimentação as quais são compostas de letras e textos sobrepostos que na maioria não se deixam ler e ver completamente, mas se unem num fechamento conciso. Por serem feitas em papel e manualmente, foram o estímulo certo para o que resultou na série *Fio da Meada* onde as palavras eram arranjadas por uma mesma linha, tanto com marcadores feitos nas camadas superiores quanto com nanquim que me permitia um traço muito fino que muitas vezes se embolava e voltava em si mesmo como num novelo de lã que se cruza constantemente.



Figura 4: Annima de Mattos, *Fio da Meada* (total de seis desenhos), 2010.

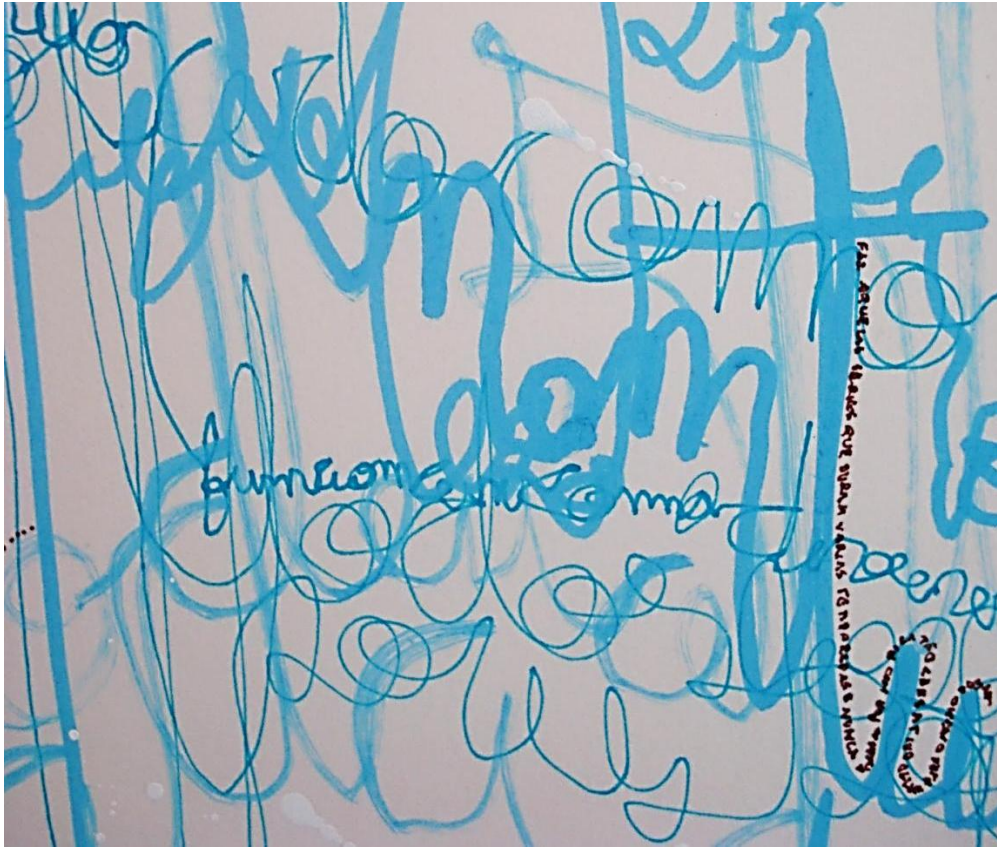


Figura 5: Anima de Mattos, *Fio da Meada* (detalhe), 2010.

[]

Stefan Sagmeister (1962) concebe o suporte como qualquer objeto, pode ser uma letra feita de balões ou de moedas em um espaço gigantesco e transmitir a mensagem necessária (no caso da publicidade) apenas por conta do material. São trabalhos de *design* que perpassam essa importância da forma da letra, e nesse contexto pude encontrar uma das chaves que procurava para retirar o trabalho do suporte tradicional.



Figura 6: Stefan Sagmeister, *Obsessions make my life worse and my work better*, 2008.



Figura 7: Stefan Sagmeister, *Banana Wall*, 2008.

As referências do *design* também foram importantes para ter outro ponto de vista e auxílio técnico além das artes plásticas. Reestruturar a questão da letra, como ela é construída.

...Pense um pouco em todo conteúdo emocional tão além da legibilidade que pode ser captado das mínimas nuances que formam a tipologia de uma letra e lhe dão um caráter. O fato de a letra ser chamada de “caractere” certamente não é coincidência. A letra é

perfeitamente capaz de mostrar a personalidade e o caráter humanos. (SUDJIC, 2010, p.37)

O trecho permite ponderar não somente sobre a palavra, mas no que cada letra e fonte pode expressar mesmo que com apenas uma serifa ou curva a mais. Essa semelhança com as formas e gestos humanos consolidou a imagem de outro modo, pois abarqueei também o que ela poderia dizer por si só. A escolha das fontes deixou de ser deliberada para dar lugar a uma escolha embasada e onde procuro descobrir a origem daquela fonte ou o porquê de sua configuração.

[]

Na palestra de Catherine Dixon, professora do Central *St. Martins School of Art and Design, University of the Arts London* (atualmente ministrando aulas no Brasil), *Thinking Type* realizada na Universidade de Brasília (1/12/2011), na qual descreveu seu trabalho como tipógrafa, explanou seus métodos; para entender completamente a letra ela amplia a imagem ao máximo, alarga a figura para vê-la em sua totalidade. A letra em seu contexto, em suas relações entre a informação passada ou que ela mesma cria, tudo isso no trabalho do *designer* modifica a letra no que ela chama de metáforas visuais. Um de seus trabalhos citados consiste em um livro no qual as imagens assumem forma pelas letras e a história é narrada com diversos personagens identificados apenas pela tipografia que evidencia a personalidade.

A diferença entre a caligrafia e a tipografia, para minha utilização, está tanto na praticidade quanto na ocupação dos espaços. A caligrafia era um meio que me servia para os cadernos, trabalhos de pequeno porte, minha intenção era trespassar essas páginas contensoras. O livro de Catherine Dixon mostrou um dos caminhos que pretendo atingir, ou seja, desenvolver isso digitalmente para fins de acabamento. Essas tramas, detalhes, serifas são mais acessíveis dessa maneira, reproduzi-las manualmente não é meu objetivo (ao se tratar de proporções maiores), o que não exclui a possibilidade de se trabalhar com a caligrafia.

A tipografia permite grandes reproduções e em quantidade com extensões maiores pude perceber que minha maior frustração estava no suporte, essa relação se perdia, pois não conseguia lidar com ele. Mas isso acontecia porque ele ainda era feito à mão. Uma vez realizado com base em outras tecnologias ele ganha acabamento e visibilidade, a qual pode sustentar uma dimensão de qualquer outro tamanho, e se tornar mais conciso.

.Camadas

A constante busca pela saída do plano re-conceituou o suporte, trouxe-o para outro nível de entendimento. Ao se sobreporem, as letras criam novas maneiras de se ver a imagem, as tramas são o seu *produto* que só poderia ser analisado em conjunto uma com a outra. A mudança de suporte decorre dessa autonomia criada pelas letras que necessitam por elas mesmas se sustentarem e passar à uma situação mais *etérea*.

O material utilizado era escolhido para que as camadas pudessem se sobrepor e se destacar em fundos escuros (como o papel kraft, marrom, preto), para que saltasse aos olhos e ao plano. A intenção era se desvincilhar gradativamente do papel, visualmente falando. Para isso o tridimensional era um caminho quase óbvio. Comecei a desvincular a ideia que tinha do papel com a escrita, no que um não necessita do outro para existir, mas os dois constituem uma relação muito intrínseca de significado e tradição e é aí nesse limiar que se inscreve meu trabalho.

Ao pensar a imagem resultante dessas camadas surgiu o problema do suporte (qual a sua função). As sobreposições que criava pareciam se sobrepujar, se anularem na composição, minha intenção era que alterassem o espaço e não a si mesmas. O papel não é apenas fundo da figura, ele influi diretamente sobre ela, ele é parte.

A obra de Hilal Sami Hilal foi fundamental nessa transição no que lida com a palavra concretizada pelo próprio papel, pois são feitas do mesmo material. Em seus livros-objetos, a justaposição é feita pelo olhar do observador no que ele se movimenta pelo espaço, rodeando ou adentrando a obra. Essas palavras descrevem novas formas que atingem também a paisagem interna ou externa que abrigam. O

papel era uma etapa que ajudaria a pensar essas sobreposições e transitar para uma situação em que trabalho se consolidaria em outro plano.



Figura 8: Hilal Sami Hilal, *Instalação*, 1998.

Passei do papel para o vidro e depois ao acetato por questões de praticidade e custos. O acetato é maleável e de fácil transporte. Nessa mudança inicialmente fiz uso da transparência para poder atingir outros ambientes, a paisagem, as pessoas, qualquer coisa que se colocasse por detrás por isso incluí janelas portas e divisões de ambientes. Isso manteria o trabalho em constante mutação e o suporte seria essa paisagem ou pessoa.



Figura 9: Annima de Mattos, *Primeiro teste em vidro*, 2011.

Com as experimentações no acetato ficou evidente que a caneta criava uma opacidade quase palpável, a qual gerava uma sombra com a luz diretamente projetada próxima aos objetos. Essa sombra acrescentou um elemento novo, o corpo. Ao aproximar o braço dessas palavras aplicadas manualmente no acetato, a sombra tornou-se muito nítida, o que aparecia no corpo era um elemento orgânico como a linha, inconstante que modificava essa tipografia regular.



Figura 10: Annima de Mattos, *Teste em acetato* (três peças), 2011.

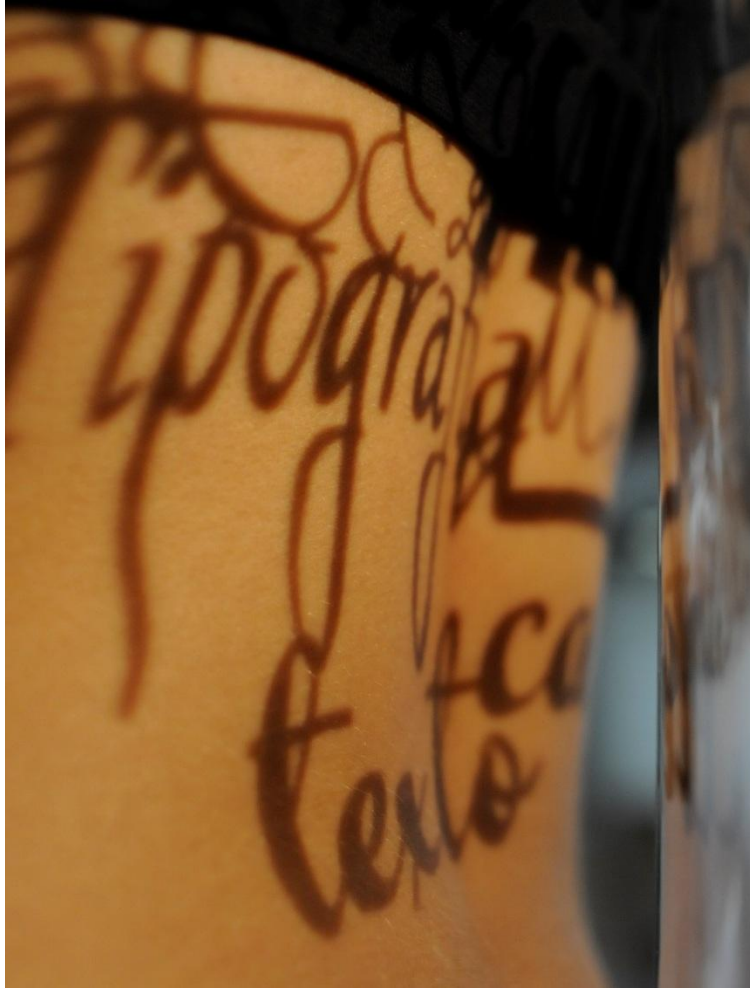


Figura 11: Annima de Mattos, *Teste em acetato*, 2011.

Ao juntá-los o resultado foi positivo, a finalidade original era modificar o suporte, tê-lo como material atuante, mas passível de ser modificado. O resultado foi o primeiro ensaio fotográfico onde abri uma nova gama de possibilidades. O teste foi diretamente vinculado com o trabalho de Sandra Cinto, o qual já me valia como referência anteriormente por conta das linhas orgânicas quase caligráficas de seus desenhos em grandes dimensões, a estética cheia de elementos que tumultuam, preenchem, mas ao mesmo tempo não perdem sua delicadeza.



Figura 12: Sandra Cinto, *Sem Título*, 2010.

Em outras obras da mesma, há diversas experimentações com linhas, inclusive se utilizando do corpo do observador. A linha fina e cuidadosa se propaga por todo o espaço da galeria, no qual o espectador se submete a uma invasão silenciosa, utilizando um projetor para imprimir momentaneamente imagens sobre os corpos. A impressão não é capturada, não é retida e infere a sensação de possuir na pele uma obra que se completa apenas quando vivida, experimentada. As sombras imprimem novos textos criados pela sobreposição.

.A sombra e o espaço do efêmero

O espectro de uma letra ou palavra trata de linguagem, das entrelinhas da passagem do tempo, é impressão temporária. A marca da sombra que nunca virá a ser discurso, mas também o é conjugado as outras palavras. A trama indecifrável destas letras é imagem e linguagem não-verbal. O *dito-não-dito*, por isso se constitui como imagem e massa, esse espectro sempre estará presente quando a letra se materializa. A materialização da letra como objeto, como imagem traz as linhas como tentáculos que permeiam o espaço e dizem ali mesmo sem saber ou querer as ambiguidades do discurso, destacando o termo *polissemia*. As entrelinhas saltam do

plano para se evidenciar como matéria presente. A sombra discorre sobre seu objeto e sobre si mesma, aqui será tema, será objeto também e dela será feita matéria para a criação dos objetos, o trabalho.

Como objeto e como escrita, a sombra é efêmera, é inscrição apenas enquanto há luz, e nesse sentido esse trabalho se inseriu muito bem. Aquele momento nunca se repetirá da mesma maneira, a escrita se esvai. Nessa linha de pensamento *The Book That Can't Wait* se adéqua e servirá mais a frente no capítulo dos Desdobramentos, é em exemplo de técnica e tema a ser tratado. A iniciativa da editora é estimular a leitura de livros que normalmente esperam muito tempo para serem lidos, mas traz também uma poética para meu trabalho que converge nessa impressão temporária. A possibilidade de se perder um livro sem sequer tê-lo lido trás uma angústia, uma ansiedade por sua leitura, mesmo que seu conteúdo não seja importante. Aquela memória tem de ser apreendida de alguma forma mesmo que apenas visualmente por um instante. A imagem que ficará para sempre guardada, mas nunca mais vista.

4. Reformulação do suporte

Ao sair do plano pela sombra crio a materialização desta, a experiência da palavra impressa na pele que fugazmente retém aquele texto. Ele não permanece, está apenas naquele momento que se escreve no corpo. Está em mudança constante, pode ser revisto revisado e reimpresso e continua ilegível. O verbo decomposto, imagético.

O texto-massa habita o espaço do livro, faz dele seu suporte, mas também pode transformá-lo, ir além, escorrer pelas páginas como sangue. A palavra *sangria* tornar-se expansível, rompida, e dá espaço a um corpo que se sustenta por seu *discurso*, este imagético que se molda, se une e se transpõe na visão e leitura de seu observador. Desenho [in]scrito, escrito no corpo.

A trama e os espaços vazios são o que levam a letra a erguer-se como motivo na obra. Ela se torna o tema e a própria obra, o suporte que resinifica o trabalho, é a responsável por projetar o espectro da sombra modificadora, que irá alterar esses novos suportes mutáveis.

Na entrevista à Massimo Vignelli (1931) do documentário *Helvética* (2007) de Gary Hustwit, ele atesta que a fonte tipográfica é composta de preto e branco, mas é mais branco por conta dos espaços entre o preto, os vazios que a preenchem, *em essência é como a música: não são as notas, são os espaços que você coloca entre elas que fazem a música* (tradução nossa). O espaço vazio é parte tanto quanto a sombra, são espaços imaginados, mas ao mesmo tempo ocupados, necessários como intervalos e matéria, ou até como respiro, mas que descrevem um caminho para o olhar, compõe a visualidade da obra. O espaço vazio é obra, é o nada que exprime também uma sentença, retira o excesso, compõe o cheio pelo espaço que ocupa.

Para compor um texto são necessárias palavras, sobrepostas e ordenadas que deem sentido ao discurso, em outra fala de Ellen Lupton (1963): *A tipografia transformou o texto em uma coisa, em um objeto material com dimensões conhecidas e localizações fixas* (LUPTON, 2006, p.67). O discurso se sobrepõe, se embola, se transforma e também contém essa potência transformadora pelo modo

como as palavras atingem o espectador, nesse caso, também fisicamente pois ele será involuntariamente transformado.

.Projeção – Sombra como matéria

A sombra é resultado imaterial e também matéria. É suporte e também necessita de suporte. É impressão temporária, efêmera, se esvai no corpo do observador. Assim como os tipos móveis tem como resultado a impressão, também a palavra será inscrita no observador, temporariamente como no papel jornal, frágil e que logo deixará de existir, mas que existirá como memória. Projeção e sombra são objetos essenciais na obra de Regina Silveira (1939), a sombra é usada como projeção (da união de todas as pontas do objeto continuado num plano), algo que vai além do objeto original, mas ainda é o próprio e parte dele, mesmo que impossível ela se torna adequada para quem a percebe, como projeção de um objeto imaginado. Um novo objeto é criado nessa matéria dentro das limitações das linhas perpendiculares a ele. A sombra também é associada ao negativo e positivo, sendo que muitas vezes se sobrepõe em tamanho ao objeto apesar de não ser tratado como algo imaginado, está lá, mas ao mesmo tempo não e será sempre parte dele, carregada por ele e por isso mesmo é parte é objeto e nada.



Figura 13: Regina Silveira, *Quimera*, 2003.

Nesse contexto de sombras que formam imagens e criam novos espaços Fred Eerdekens (1951) que trouxe uma nova percepção do que eu poderia obter manipulando essa matéria incorpórea. O artista belga trabalha essa materialidade com objetos carregados também de significado. O texto é o objeto primário, mas no caso dele com outro objetivo em que o material que o constrói é também importante para passar uma mensagem. O artista se envolve muito mais com o efeito em si que acaba antes de poder abrir portas para uma reflexão. Nesse ponto já não se associa mais com o meu trabalho. As imagens mais significativas para a elaboração desse pensamento sobre a sombra são da primeira imagem a seguir a qual é muito mais sutil e delicada.

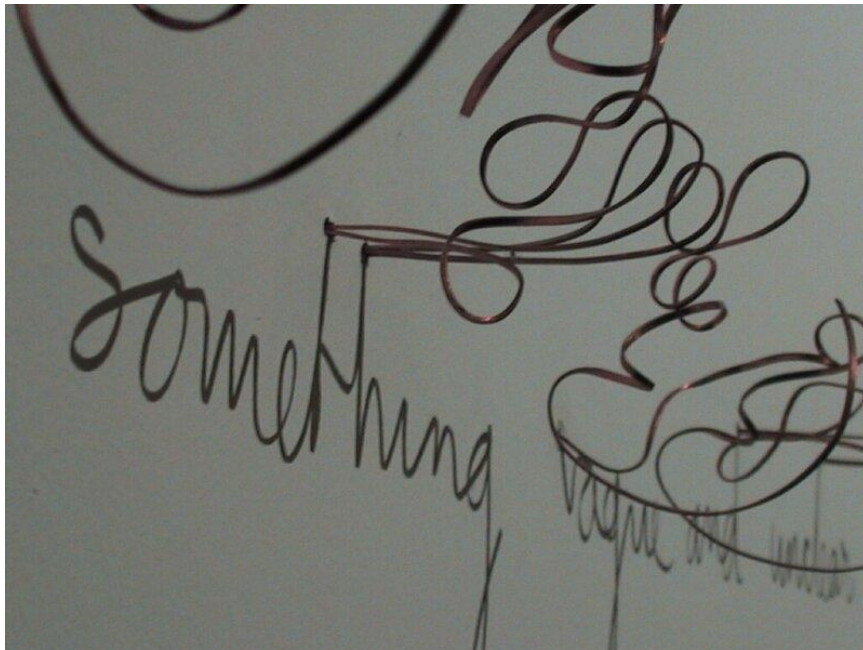


Figura 14: Fred Eerdekens, *Could Suggest Something*, 1999.



Figura 15: Fred Eerdekens, *Words Gone*, 2005.

Outro exemplo que determinou onde pretendia chegar foi Rashad Alakbarov (1979) do Azerbaijão. Seu trabalho com tipografia também tem sua parcela de contribuição, mas o que mais me interessou na obra a seguir foi o modo aparentemente aleatório como são presas as peças de acrílico colorido e transparente ao teto (parecem flutuar sobre a galeria, numa nuvem de cores gasosas) o que retoma o efeito da trama, das sobreposições que busco, também por conta da transparência. A nuvem manifesta essa condição etérea da sombra, aquilo que não parece estar preso ou pendendo, mas suspenso, congelado, algo que compõe um espaço que se adentra. Esses são os pontos de contato de elementos dos meus trabalhos já citados onde as letras se sobrepõem e se entremeiam para dar lugar a uma materialidade visual e imaginada que será transferida ou impressa.



Figura 16: Rashad Alakbarov, *Fly to Baku*, 2011.

[]

...é esta minha obra a tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero. Para fazê-lo é óbvio que devo fixar o próprio instante, no qual a vivência se derrama para símbolo, no caso, para letra.

No começo pensava que para tanto bastava eu surpreender, em mim, esta urgência da vivência para a articulação, isto é: sentar-me a esperar que a letra se forme. Que assuma a sua forma no papel, e que se ligue a outras numa escrita pré-literal e pré-discursiva. Mas sentia, desde o início, que isto poderia ter êxito apenas se o papel fosse transparente. Agora sei melhor avaliar, porque tinha então aquela impressão: a letra, ao formular-se deve mostrar o máximo de suas faces, para ser ela mesma. (Mira Schendel, n.d. in *O Alfabeto Enfurecido*, p.58)

Ao ver o trabalho de Mira Schendel exposto no Museu Nacional (exposição *Geometria da Transformação* da coleção Fadel, 2012) pude perceber características

que não havia notado apenas pelas reproduções. Por conta disso reacendi meu interesse por suas obras e revi o catálogo da exposição *O Alfabeto Enfurecido*.

Uma das propostas mais notáveis e que só poderiam ser percebidas deste modo é justamente a sobreposição e a inexistência de frente ou verso. Uma de suas falas descreve o deslocamento de uma *parte de trás* para ser também obra. A sobreposição fica mais do que evidente com a luz atravessando o papel-arroz que faz dela uma marca da passagem do tempo. As camadas são marcas impressas sobre uma pele translúcida que se transferem para o ar, elevados por um fino cabo de aço que põe as duas placas de acrílico flutuantes assim como o texto, metaforicamente. O trabalho visto dessa maneira tomou outra concepção e pude rever alguns trabalhos em acrílico que também lidam com sombra.

...descobri o acrílico, que parece oferecer as seguintes virtualidades: a) torna visível a outra face do plano, e nega, portanto que plano é plano; b) torna legível o inverso do texto, transformando, portanto o texto em antitexto; c) torna possível uma leitura circular; na qual o texto é centro imóvel, e o leitor móvel. Destarte o tempo fica transferido da obra para o consumidor, portanto o tempo se lança do símbolo de volta para a vida; d) a transparência que caracteriza o acrílico é aquela falsa transparência do sentido explicado. Não é a transparência clara e chata do vidro, mas a transparência misteriosa da explicação, de problemas. (Mira Schendel, n.d. in *O Alfabeto Enfurecido*, p.58)

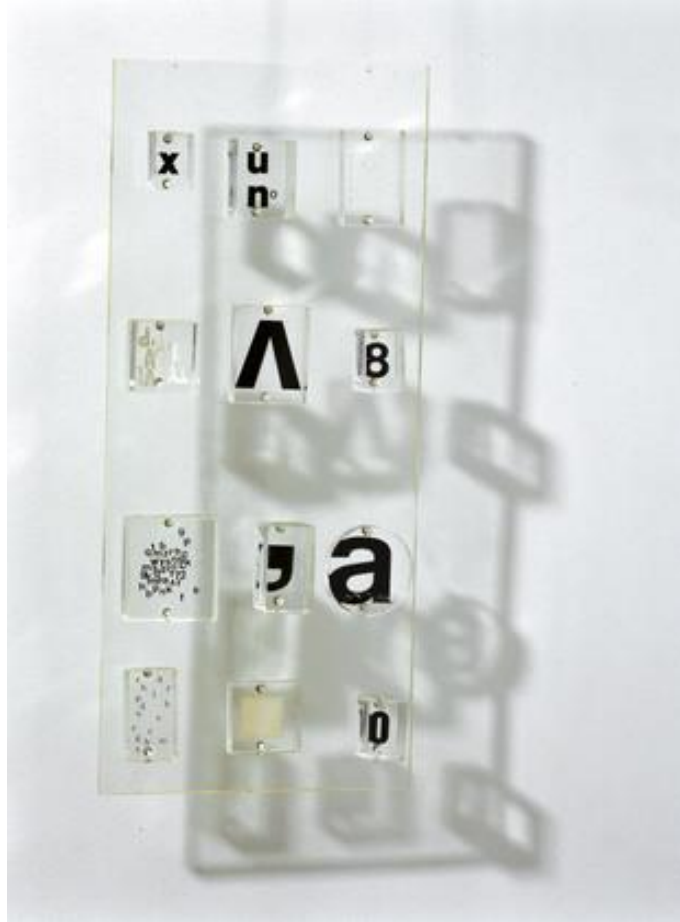


Figura 17: Mira Schendel, *Toquinhos*, década de 1970.

Essa relação de destruição do verso reinventa a sombra como parte desse todo e transfere parte da obra para outro plano. Nessa inversão e colocação do *antitexto* (que faz o ilegível, legível) ela se coloca perante esta como objeto gráfico, uma recolocação do observador em que as palavras retornam ao movimento da linguagem. O plano que se transpõe, não é mais uma base reta, lisa, é o plano imaterial e impalpável.

As estruturas criadas por Gego (Gertrud Goldschmidt 1912-1994) tem uma leveza também nesse sentido. A artista originalmente formada em arquitetura, e que tem também uma ligação poética com o trabalho de León Ferrari, constrói objetos suspensos nas galerias, que tem como base as linhas retas, um desenho no espaço que de tão sutil se confunde com as próprias sombras (as quais complementam a obra, dão continuidade a ela) e criam volume, um desenho tridimensional que

também afeta o espectador porque não evidencia o modo como se sustentam se pelas paredes ou pelo teto, se por linhas invisíveis ou apenas no ar.



Figura 18: Gertrud Goldschmidt, *Reticulárea Cuadrada*, 1972.

Será a partir da qualidade das relações a serem construídas entre os dois campos que residirá uma real possibilidade de renovação ou transformação no/do campo da arte, com a conseqüente criação de um espaço intensivo que envolverá ainda o fruidor, enquanto receptor criativo da obra. Isto está ligado à presença desta rede de relações como um campo de *experiência* no qual é exigida uma imersão no processo de *proximidade máxima* com o objeto como condição mesma da experiência: tanto sujeito como objeto serão construídos a partir da intensidade do processo experimentado, resultado não-linear do processo inventivo. (BASBAUM, 2007 p.19)

Em outro exemplo, citando a construção dos diagramas:

Cabe ao diagrama dirigir-se diretamente ao espectador que atravessa (ou habita) aquele espaço, intensificando uma relação inter-subjetiva: as linhas e palavras que o compõe constroem um campo de captura do olhar (aqui em termos de atenção e empatia) e constituem uma relação de problemas. (BASBAUM, 2007, p. 78)

Para Basbaum, esse espaço criado por essas relações com o espectador é o que interessa na obra, essa mistura do que é sujeito e objeto que gera a problemática da visualidade/linguagem, e é nesse espaço que se insere meu suporte, é onde estão os *pontos de contato* (BASBAUM, 2007, p. 81)

A sombra, as tramas e o suporte tornaram-se motivo principal dessa construção obra-objeto-projeção. O trabalho de Sandra Cinto permeia essas situações e conceitos como palavras e textos permeiam essa obra ilegível. A imagem causada ou decorrente disso entra em outro meio, outro suporte, se apoiando no corpo dos transeuntes que se doam à obra para dela fazer parte. O texto é massa que se transfere para seu observador, é linguagem incorpórea.

5. Desdobramentos e reflexões

A partir dos experimentos tanto no campo prático quanto no poético surgiram três caminhos ainda em desenvolvimento que servirão para pensar tais questões no trabalho em geral. Os dois primeiros ainda não executados, em fase de esboços e o terceiro foi arquitetado concomitantemente a esse texto, e sua prática será tratada na última parte deste capítulo.

O primeiro, a partir da sombra e tramas deverá ser construído com papel vegetal e letras recortadas, podendo ser posicionadas em diferentes espaços se aproveitando da iluminação. Os cantos de parede permitem que essas palavras se encontrem pelo posicionamento e prolongamento da sombra. Esse módulo suscita problemas como a legibilidade, o ponto de encontro entre a letra, linha e sombra a projeção e o conteúdo do texto, podendo ser lido, cada palavra será interpretada diferentemente do que era como massa. O texto é trama, massa, linguagem e leitura.



Figura 19: Annima de Mattos, *Teste na parede*, 2012.

O segundo trata da linha, retorna a discussão da caligrafia e do desenho, mas sem perder as questões anteriormente discutidas. O suporte é o mesmo do objeto, as linhas de costura se sobrepõem às tramas da tela que se cruzam em pontos de interseção como na sombra. O objeto gráfico de Mira Schendel é retomado pela inexistência verso ou anverso. A costura determina dois desenhos na tela, dos dois lados, mas ligadas pelo mesmo fio, a linha sobre linha. As linhas se embolam, se perdem como letra, mas não como ideia, é desenho no espaço, se entrelaçam, se sobrepõe e também geram sombra, mais delicada e ainda em evidência.

.Livro de Artista

Sobre o livro de artista: A ideia perpassou quase todas essas etapas, sendo todas de certa forma originadas daí. A proposta seria também em papel vegetal, com as quais são visíveis as próximas páginas e as anteriores, o discurso se torna turvo, a sutileza e seus significados se perdem, o tempo é visível por estas camadas que se encobrem. Essa possibilidade também foi trazida pelo livro citado no capítulo *A Sombra e o espaço do efêmero* impresso com uma tinta que em dois meses desaparece completamente e suas páginas podem ser reimpressas. Isso traz a questão do efêmero como parte do trabalho propositalmente, a sobreposição das páginas, dos textos que já estiveram presentes, mas que agora em seu lugar existem outros.

São questões muito pertinentes para um livro de artista, um espaço pessoal que é constantemente modificado pelo próprio, às vezes com longos intervalos de tempo, as camadas do fazer e do escrever são sobrepostas pela passagem do tempo, dando lugar a criação, um resultado não necessariamente final.

Por ser um espaço intimista é e tem sido explorado durante esse processo do trabalho prático aqui realizado. Tanto como em separado como intercalando informações, desenhos esboços e projetos. É uma reunião e apreensão de imagens e impressões de mundo. A escrita é usada na anotação, mas por ela própria se converte em trabalho. Por isso também o uso da linha e das letras minúsculas, as quais dão continuidade a qualquer tipo de texto. Os pontos finais são muito raros,

funcionam como marcações e essa continuidade se estende por qualquer material, suporte, superfície, são textos se entrecruzando.

Anteriormente, esse formato vinha me limitando no uso dos materiais e do desenvolvimento de diversas questões, então por isso tive de abandoná-lo temporariamente. Essas propostas passam e até transpassam-no, mas não se limitam em tamanho, portabilidade ou material, podem sugerir um novo formato. Vão além do que era desenvolvido rompendo novamente com as margens e bordas do livro. Esse se torna o ponto de partida, mas não o ponto final. É também uma proposta a ser revista, inclusive tendo exemplos de Mira Schendel, com o conhecimento ampliado por outras experiências.

Esse contexto permite trazer à luz dessa nova etapa desdobramentos hipotéticos para o trabalho os quais abordem essas questões individualmente (ou quase), aprofundá-las e gerar novas possibilidades para elas, pensar também tecnicamente onde o material se intercala com os objetos seja pela linguagem pela linha ou o texto.

.Objeto Gráfico

Durante a condensação desses trabalhos em ideias aplicáveis, ocorreu a montagem do trabalho intitulado *objeto gráfico* numa referência óbvia ao trabalho de Mira Schendel. O material utilizado, adesivo transparente sobre vidro, me deu outras perspectivas para pensá-lo. A frase também da artista descreve uma simples situação em que pretendia enquadrar a tipografia a partir daí: *a letra, ao formular-se deve mostrar o máximo de suas faces, para ser ela mesma*. O trabalho foi desenvolvido para a exposição *Havia um Ar de Leveza* de curadoria de Suzzana Magalhães, em que a temática proposta surgiu por meio do texto de Ítalo Calvino em *Seis Propostas para o Próximo Milênio* o capítulo sobre leveza foi utilizado como ponto de partida.



Figura 20: Annima de Mattos, *Objeto gráfico*. 2012.

Schendel fala das faces de uma letra que podem ser vistas pelo papel de arroz de todos os lados, fala de transparência do acrílico. O vidro foi para mim um desafio. Não esperava ter que lidar com ele, mas serviu perfeitamente para minha intenção final. A transparência do vidro de uma porta é outra que não a de uma placa de vidro. As pessoas passam por esta sem notá-la. Ou veem através sem notar que aquilo é parte da exposição.

É certo que a literatura jamais teria existido se uma boa parte dos seres humanos não fosse inclinada a uma forte introversão, a um descontentamento com o mundo tal como ele é, a um esquecer-se das horas e dos dias fixando o olhar sobre a imobilidade das palavras. (CALVINO, 1991, p. 65)

Esse ato de debruçar-se sobre a literatura, sobre as palavras, a linguagem com um comportamento contemplativo segundo Calvino, essa formalização do que seria a observação da letra em sua totalidade e em seus mínimos detalhes veio também nessa construção. Ao ampliar a letra digitalmente para recortar os adesivos pude observar detalhes em fontes que não costumava usar que me deram outra abrangência sobre a letra. Os contornos que permaneceram tão bem delineados, as formas simples e rígidas, essa contemplação foi necessária e também foi transmitida quando o texto se transferiu para a paisagem, as faces ocultas da letra se revelam por meio dessa matéria incorpórea.

O tempo de observação está contido nessa contemplação. Nos objetos gráficos de Schendel as imagens construídas em papel de arroz contém o gestual e a marca do tempo, a sombra que se altera, o fazer da mão que se sobrepõe em camadas, nessa palestra de onde se retirou o trecho de Calvino fala-se sobre rapidez, ele descreve o comportamento saturnino do artista que exige essa contemplação, essa lentidão para se absorver a atmosfera, esse tempo fica marcado pela transparência. Na abertura da exposição pude observar o quanto foi difícil para muitos notarem esse trabalho. Calvino fala da leveza em oposição ao peso, o peso da letra tipográfica e objetiva se opõe a leveza da transparência de um ambiente externo, da luz natural. A luz artificial torna-o muito mais agressivo, e observá-lo ao longo do dia providenciou outra perspectiva. Inicialmente a luz provinha do ambiente externo onde a letra quase não aparecia, era um borrão fosco.

Com o cair da noite, a luz mudou e só mais tarde pude perceber que agora provinha do ambiente externo e, com a proximidade, a sombra que ela gerava, que apesar de não prever que aconteceria se tornou um aspecto incorporado. A sombra não é homogênea, a letra é bem definida, mas apenas por conta das linhas do recorte. A fugacidade da matéria que compõe o interior dessa sombra vaporizada acomoda perfeitamente esse conceito de leveza. Uma massa leve, mas rigidamente fechada naquele espaço da linguagem e da escrita.

O lado a ser visto não importa quando a massa de letras é tratada como imagem. A palavra *antitexto*, fragmentada, transforma esse texto em massa, em coisa em objeto. Passa a ser imagem, paisagem. A sobreposição é feita pela abertura da porta de correr, a qual encobre o texto e extingue seu sentido. A sobreposição é a peça chave, a união dessas duas partes que se embolam e se disfarçam em meio ao ambiente.

.Metalinguagem

A sobreposição da massa de texto resultante, a nuvem de pensamentos e conceitos exprimidos em imagem o qual a primeira ou a última camada nunca poderão ser lidos pois uma palavra se sobrepõe a outra, um discurso contradiz o outro no que se intercala e perde seu sentido original como a própria fala pode ser contraditória em si mesma. O papel vegetal emoldurado por uma caixa é importante nesse sentido por ser translúcido, não transparente, é um material que resguarda a forma, resguarda a visão, mas não completamente. As linhas voltam a ser um assunto tratado, um discurso que está sempre presente, mas que ao se interpor se torna turvo, sua presença se torna a sombra, esta que é presença imaginada que nunca será aquele objeto palpável.

O objeto consiste na elaboração de uma caixa de madeira com lâmpadas amarelas internas. Há a inserção de um *paspartur* em papelão na parte superior com a função de segurar a estrutura e esconder a fiação. Por cima deste se encontra uma folha de papel vegetal que faz a luz difusa. O princípio é o mesmo de uma mesa de luz, mas a imagem aqui é turva, escondida, proporcionando novas possibilidades de leitura e ambiguidades nessas sobreposições dependendo do ângulo e do ambiente.

O desenho consiste em anotações dos cadernos que acompanharam o processo de elaboração desse trabalho. São marcas e signos pessoais expostos em sobreposição de modo a se encobrirem. A letra é o garrancho pessoal, que pela linha se une a alguns desenhos figurativos. A leitura é dificultada propositalmente pela letra e pela sombra e o texto exposto é escondido em si mesmo.

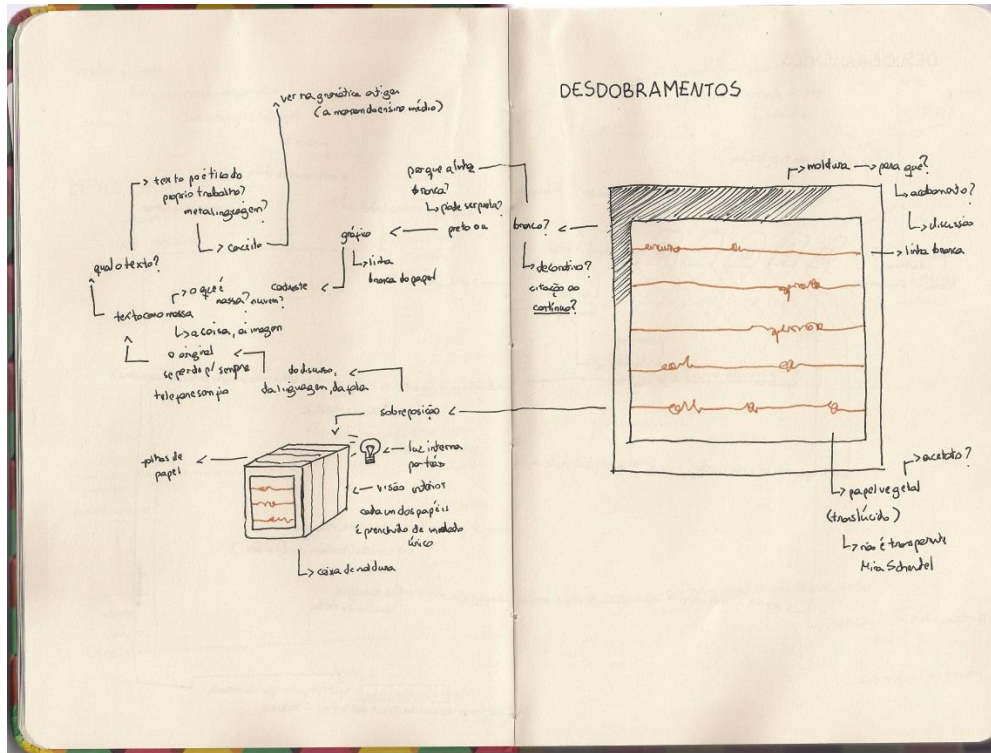


Figura 21: Anima de Matttos, *Esquema de montagem*, 2012.

Na superfície do papel há um vão entre uma camada e outra, feito de papelão, impondo um espaço de respiro entre elas. As camadas são de papel vegetal e preenchidas com texto escrito manualmente. A letra é em caneta branca que proporciona uma sombra saltada. Diferentemente da linha preta em nanquim, a primeira quase flutua no papel (voltando aqui à discussão sobre leveza de Calvino onde a sombra por ser escura normalmente é associada à peso visual), enquanto que a segunda pesa não pela cor, mas por sua textura que parece se prender ao papel, tornando-o pesado, apesar de o efeito da sobreposição ser o mesmo para os dois, a linha branca se mostra mais de acordo com o tipo de papel.



Figura 22: Anima de Mattos, *Trabalho em montagem*, 2012.

A escolha do papel se deu a partir de suas propriedades, é translúcido e não transparente. A luz é parcialmente apreendida, se torna leitosa e ele esconde o texto, deixa visível apenas o necessário, ou o que se escolhe. Na combinação com a esferográfica branca ele dá a leveza sem excessos, sutil e não mais que isso para daí criar novas interações entre as camadas.

Por fim, a caixa se encontra dentro de uma moldura preta, em contraposição ao branco pela neutralidade da cor, em que o peso dela se opõe à delicadeza da linha. A moldura contém um furo para a saída do fio da tomada, de cerca de 1,5 metro.

Como dificuldades técnicas durante a construção o tipo de luz se tornou um obstáculo, pois apesar de parecer uma montagem fácil as lâmpadas necessitam ser amareladas, mas também não muito sutis, suficientemente fortes para que uma camada não anule a outra. O problema está, em grande parte, na colocação das

camadas de papel, a tendência é que mesmo que sejam quatro ou mais camadas só é possível ler a camada imediatamente inferior quando a luz está muito fraca.

Optei por trabalhar então com poucas camadas para dar mais detalhamento aos desenhos e escritos visíveis, especialmente às sombras, com linhas delicadas e este efeito de saltar de um plano. Por serem da mesma cor, caneta e papel se unem em uma nuvem de percepções de planos, com a delicadeza da linha quase costurada sobre ele.

Considerações Finais

O propósito de abrir o trabalho para dimensões maiores ainda não foi concluído. Para isso talvez seja necessário um estudo mais aprofundado sobre o espaço, o modo como a sombra pode preenchê-lo, o suporte.

A noção de um objeto intimista ainda não será desfeita, pois deste modo posso trabalhar conceitos e técnicas com muito mais afinco e detalhes do que se apenas transferisse para um trabalho maior. As propriedades mais exploradas foram a sombra e a leveza e durante as experimentações também houve espaço para outras discussões.

Nesta peça também foi cogitado o uso de acetato em substituição ao papel vegetal, por sua transparência e por permitir mais camadas. Este material já foi utilizado antes, como no teste da sombra no corpo, mas durante o ensaio minha prioridade foi retirá-lo da foto, o motivo estava no brilho que ele possui e o alto grau de reflexão da luz. O que queria era utilizar suas sombras que pela luz direcionada se dissipavam, com o afastamento, quase em vapor. Em lâminas como no caso do acetato a luz se reflete e o trabalho se perde, a sombra não pode se destacar, e a luz permanece muito evidente. A luz não é objeto do trabalho, seu uso está apenas na escolha expositiva, por isso o papel vegetal se adequou para difundi-la.

Na tentativa de sistematizar o processo pude construir estruturas de pensamento e escrita. Adotei o uso de cadernos distintos para anotações e conceituações, definições de dicionário e citações e outro para esboços. Por mais simples que seja essa medida, o trabalho se solidificou de maneira muito mais clara, os esboços se mostraram essenciais para pensar o próprio trabalho teórico (pois nunca havia separado um do outro) em suas vertentes para cada problema.

O caderno de artista ainda é muito próximo do que realizei, e por isso mesmo ainda será revisitado. É necessário esclarecer também que a caligrafia não será dispensada. A tipografia surgiu como uma ferramenta avançada que permitirá ainda novas considerações e construções, mas não será única nem apagará o que já havia sido feito. São trabalhos distintos que se permeiam pela linguagem e conceitos abordados.

Minha intenção inicial estava em ocupar o espaço, trazer os planos a dimensão maior, que pudesse ser adentrada. O desenho no espaço traria a ocupação necessária que tento fazer pela sombra. Por falta de recursos e por conta de dificuldades técnicas (domínio e estudo do material) não utilizei o acrílico como pretendia, mas pude descobrir no papel vegetal uma propriedade extremamente interessante que o primeiro não me forneceria. Como ideias e projetos, pretendo desenvolver mais trabalhos com este material (com o qual ainda não havia tido contato) inclusive no espaço como é o caso do *Teste na Parede* e futuramente trabalhar com acrílico em peças maiores.

O projeto pode tornar-se tridimensional, as ideias já não se restringem ao papel (como suporte), mas estendem-se para uma experiência física, mais ambiente no espaço, mesmo que não diretamente envolvendo o espectador a princípio, mas fazendo dele o construtor desses espaços físicos, metafóricos e imaginativos, pela sombra, pela ausência ou domínio do espaço.

O tempo de observação é tempo de construção de referência, de busca de aspiração de linguagem, de assimilação de imagem na palavra desmembrada de seu contexto original, sua distorção da percepção material do que é esse espaço e o que é a leitura.

Bibliografia

ARAUJO, Ricardo. **Poesia visual**: Vídeo poesia. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

BENNATI, Cesar. **De artista a designer**: Alexandre Wollner e o pensamento concreto na construção do design visual no Brasil. São Paulo: UNESP, 2011.

Disponível em: http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/dissertacao_cesar_benatti.pdf Acesso em: 19 set. 2012.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAMPOS, Augusto e Haroldo, PIGNATARI, Décio. **Plano Piloto para Poesia Concreta**. Noigandres 4. São Paulo: 1958. Disponível em:

<http://www.poesiaconcreta.com/texto.php#> Acesso em: 19 set. 2012.

CINTO, Sandra. **Construção**. São Paulo: Dardo ds, 2006.

EINSEINSTEIN, Sergei. **O sentido do Filme**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

HERKENHOFF, Paulo. (org.) **Hilal Sami Hilal e a obra do inalcançável**. Seu Sami: Hilal Sami Hilal. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna. Funarte, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Historia da linguagem**. Tradução Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1969.

LUPTON, Ellen. **Pensar com Tipos**. Tradução André Stolarski. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

PÉRES-ORAMAS, Luís (Org.) NAVES, Rodrigo, GIUNTA, Andrea. **León Ferrari e Mira Schendel: O Alfabeto Enfurecido**. Tradução: Claudio Marcondes. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

ROTTNER, Nadja, WEIBEL, Peter. **Gego 1957-1988 Thinking the Line**. Alemanha. Hatje Cantz Verlag, 2006.

SUDIJC, Deyan. **A linguagem das Coisas**. Tradução Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2010.

Vídeos

CAMPOS, Cid, BANDEIRA, João, DE BARROS, Lenora, SILVEIRA, Walter (orgs.). **Poesia Concreta: O projeto verbivocovisual** [Documentário] Produção de Mariana Valdrighi Amaral, direção de Sérgio Zeigler e Walter Silveira, 2007.

HUSTWIT, Gary. **Helvética**. [Documentário] Produção e direção de Gary Hustwit. Swiss Dots Ltd, 2007. Disponível em: <http://www.helveticafilm.com> Acesso em: 8 abr. 2012.

The Book That Can't Wait [vídeo], Eterna Cadencia. 2012. Disponível em: <http://vimeo.com/43618619>. Acesso em: 19 set. 2012.

Índice de imagens

Figura 1: Claudio Gil, <i>Caligrafia na Pele</i> . Nanquim sobre pele, 2008.....	7
Figura 2: Annima de Mattos, <i>contínuo</i> . Marcador permanente e acrílico espelhado sobre papel, 2010. 14,8 x 21 cm. Acervo pessoal.....	8
Figura 3: Augusto de Campos, <i>Dias Dias Dias</i> , Poema, 1953.	12
Figura 4: Annima de Mattos, <i>Fio da Meada</i> . Marcador permanente e esferográfica sobre papel, 2010. 42 x 29,7 cm. Acervo pessoal.....	15
Figura 5: Annima de Mattos, <i>Fio da Meada</i> (detalhe), 2010.	16
Figura 6: Stefan Sagmeister, <i>Obsessions make my life worse and my work better</i> . Moedas empilhadas, 2008.	17
Figura 7: Stefan Sagmeister, <i>Banana Wall</i> . Mural com bananas, 2008. 5,9 x 12, 4m.	17
Figura 8: Hilal Sami Hilal, <i>Instalação</i> . Fibra de algodão, 1998. Museu Ferroviário, ES.	20
Figura 9: Annima de Mattos, <i>Primeiro teste em vidro</i> , Marcador sobre vidro, 2011. 20 x 30cm.....	21
Figura 10: Annima de Mattos, <i>Teste em acetato</i> . Marcador sobre folha de acetato, 42 x 59,4 cm, 2011.....	22
Figura 11: Annima de Mattos, <i>Teste em acetato</i> , 42 x 59,4cm, 2011.	23
Figura 12: Sandra Cinto, <i>Sem Título</i> . Serigrafia sobre vidro, 2010.	24
Figura 13: Regina Silveira, <i>Quimera</i> , Projeção e vinil adesivo 250 x 415 x 280cm, 2003.	27
Figura 14: Fred Eerdekens, <i>Could Suggest Something</i> . Fio de cobre e luz instalada, 14 x 220 x 18cm, 1999.	28
Figura 15: Fred Eerdekens, <i>Words Gone</i> , Estrutura de parede de madeira recortada, 3360 x 280 x 360cm, 2005.....	29
Figura 16: Rashad Alakbarov, <i>Fly to Baku</i> . Dimensões variáveis, 2011.	30
Figura 17: Mira Schendel, <i>Toquinhos</i> . Tipos transferíveis sobre peças de acrílico, década de 1970.....	32
Figura 18: Gertrud Goldschmidt, <i>Reticulárea Cuadrada</i> , Aço inoxidável, 1972. Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami.....	33

Figura 19: Annima de Mattos, <i>Teste na parede</i> . Papel recortado e fita adesiva, 2012.	35
Figura 20: Annima de Mattos, <i>Objeto gráfico</i> . Adesivo transparente sobre vidro, 2012.	38
Figura 21: Annima de Mattos, <i>Esquema de montagem</i> , Caneta nanquim sobre papel, 2012. 27 x 21cm. Acervo pessoal.....	41
Figura 22: Anima de Mattos, <i>Trabalho em montagem</i> , 2012. 28 x 35 cm. Acervo pessoal.....	42
Figura 23: Anima de Mattos, <i>Esquema de Montagem 2</i> , Caneta nanquim e hidrocor sobre papel 27 x 21 cm. Acervo pessoal.....	48
Figura 24: Anima de Mattos, <i>Esquema de Montagem 3</i> , Caneta nanquim e hidrocor sobre papel 27 x 21 cm. Acervo pessoal.....	48
Figura 25: Anima de Mattos, <i>Esquema de Montagem 4</i> , Caneta nanquim e hidrocor sobre papel 27 x 21 cm. Acervo pessoal.....	49
Figura 26: Anima de Mattos, <i>Esquema de Montagem 5</i> , Caneta nanquim e hidrocor sobre papel 27 x 21 cm. Acervo pessoal.....	49

Anexos

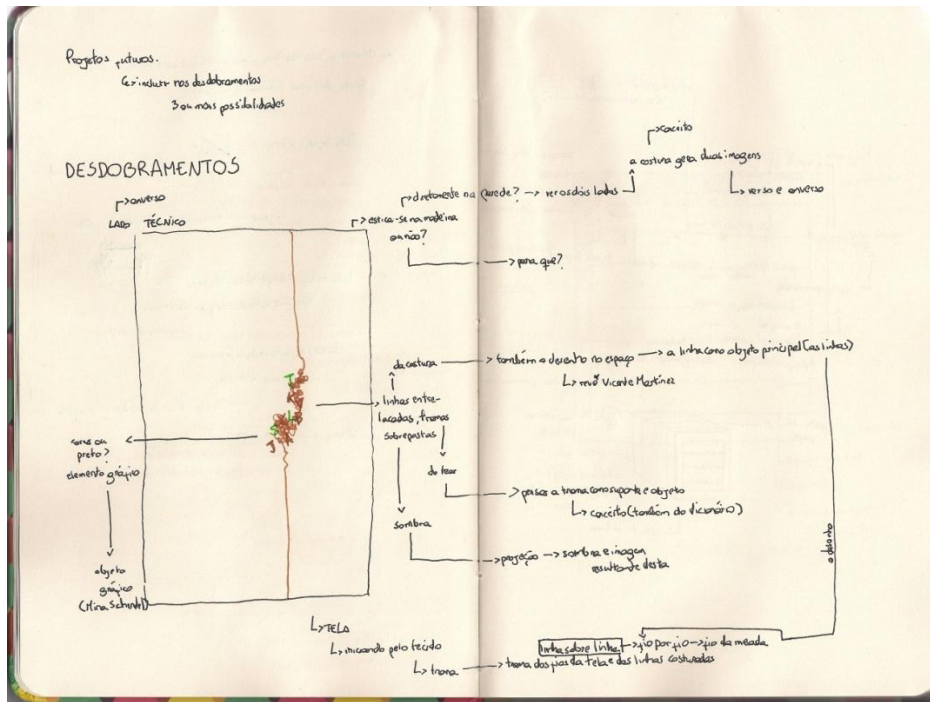


Figura 23: Anima de Mattos, Esquema de Montagem 2, 2012.

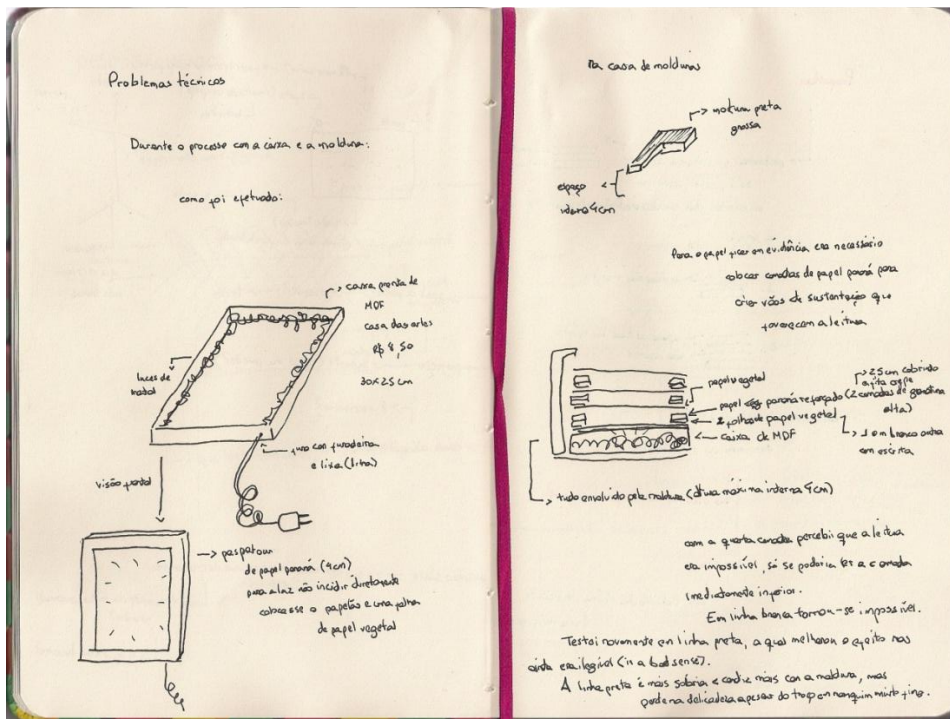


Figura 24: Anima de Mattos, Esquema de Montagem 3, 2012.

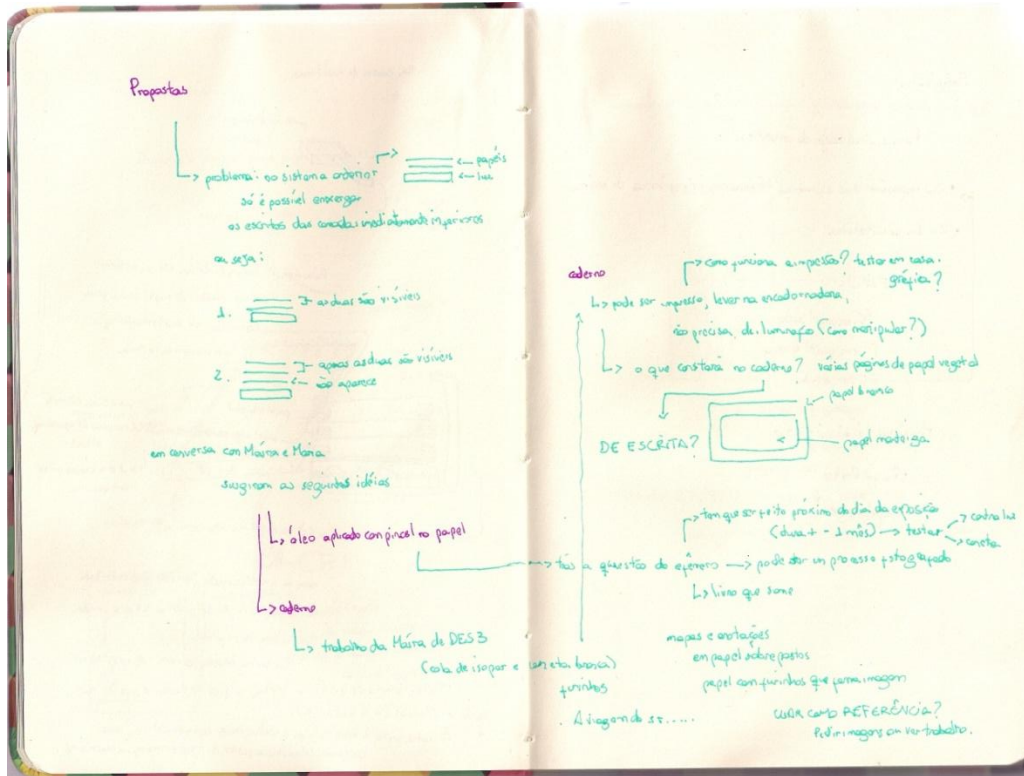


Figura 25: Anima de Mattos, Esquema de Montagem 4, 2012.

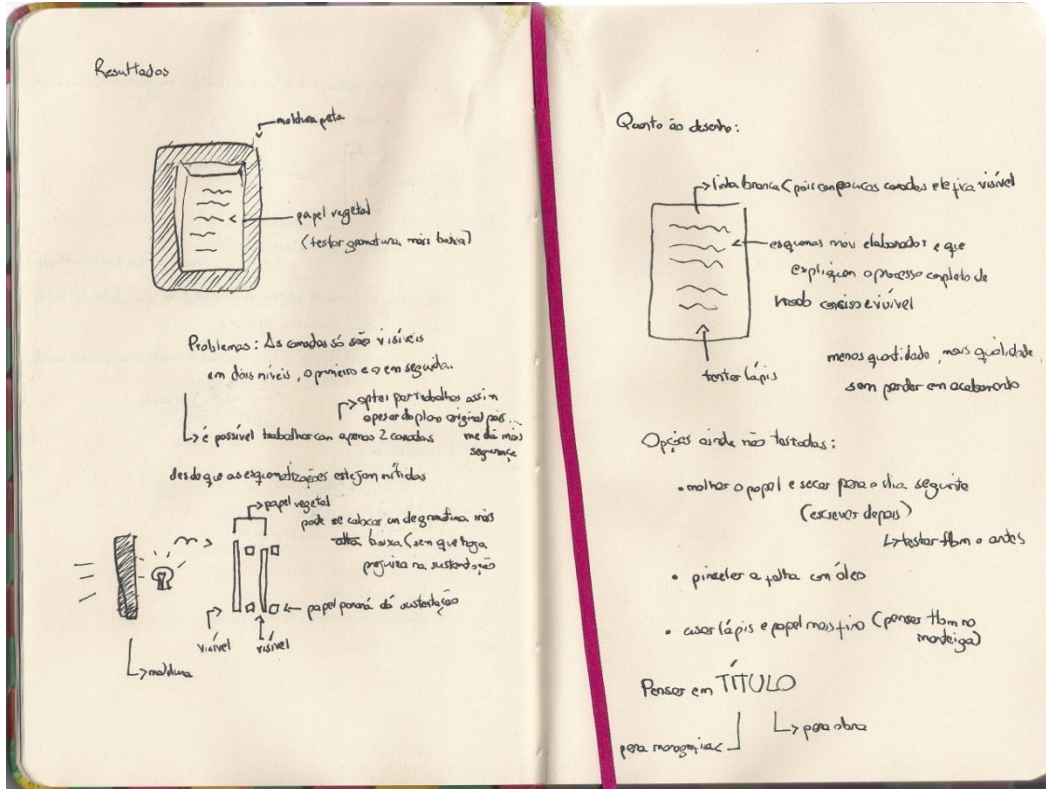


Figura 26: Anima de Mattos, Esquema de Montagem 5, 2012.