

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**SOBRE UM CÉU FEITO DE ABISMO:
NARRATIVAS EM POÉTICAS VISUAIS**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Nara Amelia Melo da Silva

Santa Maria, RS, Brasil

2009

**SOBRE UM CÉU FEITO DE ABISMO:
NARRATIVAS EM POÉTICAS VISUAIS**

por

Nara Amelia Melo da Silva

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de Concentração Arte e Visualidade, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais.**

Orientador: Prof. Dr. Edemur Casanova

Santa Maria, RS, Brasil

2009

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

UM CÉU FEITO DE ABISMO: NARRATIVAS EM POÉTICAS VISUAIS

elaborada por
Nara Amelia Melo da Silva

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA:

Edemur Casanova, Dr.
(Presidente/Orientador)

Maristela Salvatori, Dra. (UFRGS)

Blanca Brites, Dra. (UFSM)

Santa Maria, 10 de Março de 2009.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

SOBRE UM CÉU FEITO DE ABISMO: NARRATIVAS EM POÉTICAS VISUAIS

AUTORA: NARA AMELIA MELO DA SILVA
ORIENTADOR: EDEMUR CASANOVA
Santa Maria, Março de 2009.

Esta pesquisa está fundada na minha produção plástica e investiga nos âmbitos teórico e prático a narrativa a partir das séries que relacionam imagem e texto em configurações que exploram a visualidade e a literalidade da página de livro. Para este estudo, em um primeiro momento, parto de uma abordagem teórica dos conceitos que envolvem artes visuais e literatura para a criação de um campo intermediário que relaciona imagem e texto no âmbito das artes visuais. Em segundo momento, relaciono aspectos metodológicos do meu processo de criação com pesquisas de outros artistas, e aponto correspondências dos meios de significação do meu trabalho com os meios de atuação das áreas de conhecimento envolvidas nesta pesquisa.

Palavras-chave: Artes Visuais, Literatura, Narrativa.

ABSTRACT

Master's Degree Dissertation
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

ABOUT A SKY MADE OF ABYSM: NARRATIVES IN VISUAL POETICS

AUTHORESS: NARA AMELIA MELO DA SILVA
PROFESSOR: EDEMUR CASANOVA
Santa Maria, March, 2009.

This research is founded in my plastic production and investigates in theoretical and practical way the narrative from the series that relate image and text in configurations that explore the visual and textual meanings of a book's page. For this research, in a first moment, I begin with a theoretical approach that involves visual arts and literature, creating a midfield that in visual arts relates image and text. In a second moment, I relate methodological aspects of my creative process with researches of others artists, and I call attention to the equivalence of meanings in my plastic research with the means of action of knowledge's areas involved in this researches.

Keywords: Visual Arts, Literature, Narrative.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. **"Álbum-Portfólio – É uma vida maravilhosa"** (detalhe - capa). 2006. Tecido bordado, 40 x 40 cm.....16
2. **"Mais leve que o céu"**. Detalhe de **"Álbum-Portfólio"**. 2006. Gravura em metal colorida - água-forte16
3. **"Aos grandes males grandes remédios"**. Detalhe de **"Álbum-Portfólio"**. 2006. Gravura em metal colorida - água-forte, água-tinta.....16
4. **"O hediondo regozijo"**. Detalhe de **"Álbum-Portfólio"**. 2006. Gravura em metal colorida - água-forte.....16
5. **"Misericórdia"**. 2006. Detalhe de **"Álbum-Portfólio"**. Gravura em metal - água-forte17
6. **"Vaidade"**. 2006. Detalhe de **"Álbum-Portfólio"**. Gravura em metal colorida - água-forte17
7. **"O consolador"**. Detalhe de **"Álbum-Portfólio"**. 2006. Gravura em metal colorida – água-forte, água-tinta, ponta-seca18
8. **"Basta ao dia seu próprio mal"**. Detalhe de **"Álbum-Portfólio"**. 2006. Gravura em metal colorida - água-forte, água-tinta.....18
9. René Magritte. **"A traição das imagens"** (La trahison des images). 1928 - 29. Óleo sobre tela. 62,2 x 81 cm. Los Angeles (CA), Los Angeles Country Museum....43
10. **"um sal de frutas, por favor (num copo de vidro)"**. 2008. Gravura em metal - água-forte / água-tinta; aquarela. 37 x 32 cm.....46
11. **"moi aussi un jour, je serai beau comme un dieu"**. 2008. Gravura em metal impressão colorida - água-forte / ponta-seca; aquarela. 37 x 33 cm.....47
12. René Magritte. **"O rouxinol"** (le rossignol). 1962. Óleo sobre tela. 72 x 64 cm. Coleção particular49
13. Leonilson. **"Empregada de novela é mais chique que madame"**. Caderno Cotidiano. 1991.51
14. Leonilson. **"Carnaval paulistano eleito o pior do mundo"**. Caderno Cotidiano. 199352
15. Paulo Gomes. **"Festa Galante"**, 2000-2001. Impressão sobre lona vinílica (bibelôs e texto), 57 x 127 cm54

16. Paulo Gomes. “ Les Millions d’Arlequin ”, 2001. Impressão em lona vinílica, 57 x 218 cm.....	54
17. “ Não, é muito brilhante ” (da série “ assim que encontrei esqueci na calçada ”). 2008. Gravura em metal - água-forte, água-tinta, ponta-seca; aquarela, bordado sobre página de livro. 33 x 25 cm	55
18. “ Assim que encontrei ” (da série “ assim que encontrei esqueci na calçada ”). 2008. Gravura em metal - água-forte, água-tinta, ponta-seca; bordado sobre página de livro. 33 x 25 cm	55
19. Magritte. “ O libertador ” (le libérateur). 1947. Óleo sobre tela. 99 x 78,7 cm. Los Angeles (CA), Los Angeles Country Museum of Art, gift of William Copley	59
20. Leonilson. “ O pescador de palavras ”. 1986. Acrílica sobre lona. 105 x 95 cm. Col. Galeria Luisa Strina, São Paulo	61
21. “ Desculpe, foi engano ”. 2007. Gravura em metal colorida/bordado. 50 x 33 cm	62
22. “ Assim que encontrei... ” 2008. Gravura em metal e bordado sobre página de livro. 35 x 25 cm	63
23. Paulo Gomes – “ Simenon/Maigret ”, 2002/2003. Livro com interferências: folha de rosto, 11 fotografias e colofão impressas em papel jornal (múltiplo com sete exemplares).....	64
24. Página extraída de Degas Dança Desenho de Paul Valéry, 2003 do original <i>Degas Danse Dessin</i> , 1938.....	68
25. Valéry. Página dos Cahiers . 1927	70
26. Valéry. Charmes . Página dos Cahiers . 1922	70
27. Valéry. La jeune parque . Página dos Cahiers . 1912.....	70
28. Giacometti. Jean Genet . S/D. Imagens extraídas de O ateliê de Giacometti . Jean Genet, 2003.....	71
29. “ Começa nos olhos ” (detalhe) da série “ Sobre o que se deve guardar ”. 2008. Gravura em metal - água-forte, costura sobre papel. 27 x 33 cm	75
30. “ Começa nos olhos ” (detalhe) da série “ Sobre o que se deve guardar ”. 2008. Bordado sobre papel. 27 x 33 cm.....	77
31. Leonilson. “ voilà mon coeur ”. 1987. Bordado e cristais sobre feltro, 22 x 30 cm. Col. Adriano Pedrosa, Rio de Janeiro	78
32. Leonilson. “ Voilà mon coeur ” (verso). Bordado e cristais sobre feltro. 22 x 30 cm. Col. Adriano Pedrosa, Rio de Janeiro	78

33. Leonilson. " J. L. B. D. ". Bordado sobre veludo. 14 x 12,5 cm. Col. Theodorino Torquato Dias e Carmen Bezerra Dias, São Paulo	79
34. Nicolaiewsky. " Harmônico nº 6 ". 2001. Fotografia, 51 x 230 cm. Coleção do artista	100
35. Charles Le Brun. " Homens – águia ". Esboço fisiognômico. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins	110
36. Mariana Gartner. " Menina com papagaio ". 2003. Óleo sobre tela. Coleção de Elizabeth e David Bierk	113
37. " Contumácia do coração de jó " da série " jó, adão e joetel ". 2008. Gravura em metal - água-forte; aquarela; bordado sobre página de livro. 37 x 26 cm	115
38. " irá meu benfeitor reconhecer minha voz no inferno? " da série " jó, adão e joetel ". 2008. Gravura em metal - água-forte; aquarela; bordado sobre página de livro. 37 x 26 cm	116
39. " a bendita misericórdia " da série " jó, adão e joetel ". 2008. Gravura em metal - água-forte; aquarela; bordado sobre página de livro. 37 x 26 cm	116
40 " por favor doutor por favor " da série " jó, adão e joetel ". 2008. Gravura em metal - água-forte; aquarela; bordado sobre página de livro. 37 x 26 cm	117
41. " Dormi com um animal sobre meus pulmões... " da série " Este lugar é mal-assombrado ". 2008. Gravura em metal - água-forte, água-tinta; aquarela. 37 x 44 cm	118
42. " ...respirou meu ar e não ouviu meu conselho ... " da série " Este lugar é mal-assombrado ". 2008. Gravura em metal - água-forte, água-tinta; aquarela. 37 x 44 cm	119
43. " ... eu reconheço essa gentileza " da série " Este lugar é mal-assombrado ". 2008. Gravura em metal - água-forte, água-tinta; aquarela. 37 x 44 cm	119
44. " ... de ovelha tosquiada. " da série " Este lugar é mal-assombrado ". 2008. Gravura em metal - água-forte, água-tinta; aquarela. 37 x 44 cm	120
45. " Assim que encontrei... " da série " Assim que encontrei esqueci na calçada ". 2008. Gravura em metal - água-forte, água-tinta, ponta-seca; bordado sobre página de livro. 33 x 25 cm.....	121
46. " Não, é muito brilhante " da série " Assim que encontrei esqueci na calçada ". 2008. Gravura em metal - água-forte, água-tinta; bordado sobre página de livro. 33 x 25 cm	122

47. "Me pergunte por que" da série "Assim que encontrei esqueci na calçada" . 2008. Gravura em metal - água-forte, água-tinta; grafite; bordado sobre página de livro. 33 x 25 cm	122
48. "Gentileza" da série "Assim que encontrei esqueci na calçada" . 2008. Gravura em metal - água-forte, ponta-seca; dobradura; bordado sobre página de livro. 33 x 25 cm	123
49. "Ficando aqui vou ter alívio" da série "Assim que encontrei esqueci na calçada" . 2008. Gravura em metal - água-forte, ponta-seca; bordado sobre página de livro. 33 x 25 cm	123
50. "... esqueci na calçada" da série "Assim que encontrei esqueci na calçada" . 2008. Gravura em metal - água-forte, ponta-seca; bordado sobre página de livro. 33 x 25 cm.....	124
51. "Começa nos olhos..." da série "Sobre o que se deve guardar" . 2008. Gravura em metal - água-forte; bordado. 55 x 33 cm.....	125
52. "Vertigem" da série "Sobre o que se deve guardar" . 2008. Gravura em metal - água-forte; bordado. 41 x 38 cm	126
53. "Depois os pulmões." da série "Sobre o que se deve guardar" . 2008. Gravura em metal - água-forte; bordado. 55 x 33 cm.....	126
54. "Eu não sei escrever com a mão esquerda." da série "Sobre o que se deve guardar" . 2008. Grafite sobre papel.....	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Sobre um céu feito de abismo	15
Breve história da pesquisa desde “É uma vida maravilhosa”	15
Sobre um céu feito de abismo – a imagem do abismo.....	20
Aspectos Metodológicos	22
1 IMAGENS E TEXTOS	26
1.1 Correspondências entre artes visuais e literatura	26
1.1.1 Pintura é como poesia.....	29
1.2 A qualidade poética na imagem	34
1.3 Sobre relações específicas entre a imagem e o texto	41
2 O LIVRO COMO TEMA	62
2.1 A página de livro	67
2.1.1 A gravura no livro	80
2.2 Entre o visível e o legível	82
2.2.1 O corpo como meio da leitura	84
2.2.2. O olhar sensível – a imagem dialética.....	86
2.2.3 A memória	88
3 A NARRATIVA	93
3.1 As séries	97
3.2 Considerações iconográficas e temáticas da narrativa ficcional	102
3.2.1 Considerações iniciais sobre o bestiário	108
3.3 As séries segundo seus temas	114
3.3.1 Jó, Adão e Joetel.....	114

3.3.2 Este lugar é mal assombrado.....	117
3.3.3 Assim que encontrei esqueci na calçada	120
3.3.4 Sobre o que se deve guardar	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	129

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa está fundada na narrativa visual e nas relações entre imagem e texto, nos âmbitos prático e teórico. Da reflexão sobre os procedimentos de construção do meu trabalho, este texto procura esclarecer ou então apontar aspectos que considero definidores da minha prática, e que se estabelecem a partir do diálogo entre o meu trabalho de artes visuais e o meu empenho em identificar e discutir meus procedimentos de criação.

No âmbito prático, construo meu trabalho através de processos que misturam técnicas e áreas do conhecimento. Meu processo parte da gravura em metal, passa pelo desenho, bordado, colagens e sobreposições de textos, documentos, enfim, papéis e conteúdos velhos, explorando a visualidade da página de livro, da ilustração e do texto, em uma configuração que associa imagens em séries com temáticas específicas. Comum em todas as séries são o material, a técnica e o imaginário. Específicas são as ambientações, as ações dos personagens, as temáticas e as narrativas originadas de cada série.

Se tratando de um trabalho de pesquisa em artes visuais, e como define Cattani ¹, a reflexão teórica é simultânea à criação prática e por não ter seu objeto pré-determinado é sujeita a constantes reavaliações e novas possibilidades. A *poiética*, que abarca a poética da obra de arte como objeto autônomo em relação às condutas criadoras do artista, dá conta de refletir sobre os aspectos que escapam às determinações teóricas ou funcionais do processo criativo. Nesse espectro de fatores de interferências no processo de criação do meu trabalho, identifico o que considero ser a influência mais relevante e com a qual relaciono minha maior motivação para criação: a literatura.

A partir da literatura, em termos gerais, ou de como a literatura se relaciona com meu processo de criação, se evidencia um campo de possibilidades de discussão muito amplo, que abarca desde questões de lingüística até questões puramente subjetivas - das correspondências de sensações entre o que a partir da leitura tento reproduzir com imagens, por exemplo. Entre tantas possibilidades, optei

¹ CATTANI, Icleia. **Arte Contemporânea: O lugar da Pesquisa**. In: **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Organizado por Blanca Brittes e Elida Tessler. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

por ambas as perspectivas, e minhas opções se justificam em primeiro lugar por minha curiosidade, passando pelas convenções de uma pesquisa em artes visuais com seus requisitos, e enfim pelo prazer que tal reflexão me proporciona, por ser a literatura – ou melhor, leitura - uma das maiores fontes de influência para meu processo criativo. É conveniente esclarecer ainda que, pela qualidade de pesquisa em artes visuais, minha reflexão vai se dirigir à literatura através de um olhar pontualmente poético, apesar das discussões teóricas que permeiam as reflexões. Em todo caso, na literatura encontro a maior parte de textos que me ajudam a pensar sobre meu trabalho e que me dão a impressão, quando não a certeza, de que texto e imagem podem falar das mesmas coisas por meios diferentes, cada um com suas especificidades, porém com um agente em comum, a poesia. E deste agenciamento poético entre a imagem e o texto resulta o meu trabalho prático e este texto reflexivo.

O meu objetivo neste texto é refletir sobre os aspectos práticos e teóricos que compõe a minha pesquisa, que tem como mote principal as possibilidades de exploração da narrativa a partir de imagens em séries e de unidades de imagens independentes, numa configuração que explora a visualidade e a literalidade, as relações entre imagem e texto e o potencial narrativo oriundo desta conjunção. Tomando como pressuposto de que a narrativa implica em um discurso, a imagem literária se configura como um meio de significação que associa artes visuais e literatura num agenciamento que engendra um campo de abordagem da obra de arte a partir da interdisciplinaridade, da inter-relação de duas áreas específicas. O meu trabalho se constitui a partir e de referências à literatura, e explora essa temática pela remissão - não necessariamente ou estritamente visual, mas também simbólica -, ao livro enquanto códice tradicional, que relaciona a imagem e o texto como meios específicos e autônomos de produção de sentido, em um processo de re-significação mútua, e como produto inerente a esse processo, a narrativa.

Situo assim a abordagem do meu trabalho entre a visualidade e a literalidade, através de imagens que tem referências e ressonâncias na literatura, num processo de remissões recíprocas que relacionam memória iconográfica e literária, em outros termos, o “museu imaginário” e a “floresta de símbolos”, nas concepções de Malraux² e Baudelaire³, respectivamente. A discussão acerca das relações e imbricamentos

² MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2000.

entre artes visuais e literatura denota mais do que uma comparação entre sistemas funcionais distintos e seus pontos de convergência. No trabalho de arte, seja visual ou literário, ou ambos em um só, os meios têm um processo e um destino em comum: a poesia - a desautomatização do signo, da interpretação, da leitura, o desejo da experiência do que está além das convenções, das aparências e em torno do que parece inacessível, oculto.

O meu interesse com meu trabalho é o de contar histórias independentes de temáticas ou da linearidade narrativa, assim como de tempo e seqüência – apesar de estes me parecerem fatores inevitáveis e mutuamente implicantes, dependentes apenas do ponto de vista. Este fator – o ponto de vista - coloca em questão outro aspecto de interesse da minha pesquisa, que é o caráter autobiográfico e solitário da leitura da imagem e do texto, ou de ambos, e se relaciona também com pontos específicos temáticos dos meus trabalhos.

A partir da idéia de que conhecemos as coisas, lemos imagens ou textos segundo nossas experiências, identifico meus trabalhos como narrativas que somente se efetivam na experiência compartilhada entre a obra e o leitor, por isso considero irrelevantes as descrições temáticas específicas, interpretações ou mesmo as minhas intenções. No entanto posso afirmar que acredito nas minhas histórias - como Borges acredita nas suas -, “como quem acredita num sonho ou numa idéia”⁴, e que no sonho, e evidentemente na poesia, o sentido independe do conteúdo temático, das hipóteses definitivas e do discurso interpretativo. Acredito na potencialidade do sentimento que precede o sentido, que não se destina a significar algo especificamente, e no enigma que se destina à imaginação. “Tento transmitir o sonho. E se o sonho é daqueles sombrios (no meu caso, geralmente é), não tento embelezá-lo e nem sequer compreendê-lo.”⁵ Ainda conforme Borges, o sentido no sentido de *sentir*: “(...) *sentimos* os versos antes de adotarmos esta, aquela ou ambas as hipóteses. (...) Porém ainda assim têm um sentido – não para a razão, mas para a imaginação.”⁶

Até então, acredito também estar claro meu objeto, como a narrativa que relaciona imagens e textos num ambiente (clima, esfera, circunstância) de enigma

³ BAUDELAIRE, Charles. **Um bosque de símbolos**. In: **Correspondências**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1857.

⁴ BORGES, Jorge Luís. **Esse ofício do verso**. Organização Calin Andrei Mihailescu. São Paulo: Companhia da Letras, 2000. P. 119.

⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁶ *Ibid.*, p. 91.

ou fantástico. A imagem considerada literária é, conforme Silveira, a imagem figurativa cuja relação com a natureza encerra um texto significativo, suscita associações e relações visuais, objetivas e emocionais.⁷ Sendo assim, os elementos que compõe meu trabalho no âmbito plástico e poético estão definidos, o que me leva a crer na importância da pesquisa sobre aspectos teóricos relativos às correspondências entre artes visuais e literatura.

Em segunda instância, está a conformação plástica do meu trabalho que remete ao livro, ou à página de livro e todos os elementos práticos e significativos implicados nessa conformação. Posso definir assim, o livro como meu tema. Não classifico meu trabalho como livro de artista ou suas variações, porque está claro que não têm a funcionalidade do objeto livro, como define Silveira⁸. Mas é claro para mim que ele faz referência visual e significativa ao livro, uma referência poética que se apropria da memória do livro que suscita a narrativa. Nesse sentido, esta pesquisa procura também sondar aspectos relativos ao livro e à literalidade como aporte teórico e prático para meu trabalho.

A discussão acerca das relações de correspondências entre artes visuais e literatura é sem dúvida uma das mais antigas e constantemente revistas, sendo a poesia narrativa discutida desde a antiguidade na *Poética*⁹ de Aristóteles e as analogias entre a escrita e a pintura anteriormente no *Fedro* de Platão, no qual já se reconhece a subjetividade da leitura poética em ambas as artes.¹⁰ Apesar de ser esta uma discussão de longa data, quando penso a respeito da relativa novidade – se esta for possível –, e relevância da minha pesquisa para o campo da arte contemporânea, recorro à posição de Borges, na qual a preocupação de contemporaneidade (modernidade nos termos do autor) é vã a partir do momento em que se tem a consciência de que contemporaneidade não é uma questão de tema ou estilo, ou ainda de contextualização teórica, mas de condição no tempo: “Depois, somos modernos pelo simples fato de vivermos no presente. Ninguém descobriu ainda a arte de viver no passado, e nem mesmo os futuristas descobriram

⁷ SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008. P. 42.

⁸ As definições de categorias de livro de artista, conforme Silveira são identificadas no capítulo 2, p. 62.

⁹ ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo, 1966. P. 68 – 69 - 70.

¹⁰ “Não posso deixar de sentir, Fedro, que a escrita é infelizmente como a pintura; pois as criações do pintor têm a atitude da vida, e no entanto, se lhes fizermos uma pergunta, elas conservam um silêncio solene.” Apud BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Organização Calin Andrei Mihailescu. São Paulo: Companhia da Letras, 2000. P. 133.

o segredo de viver no futuro. Somos modernos queiramos ou não.”¹¹ O autor recorda assim que a linguagem não se acaba e que cada leitura é sempre nova, que “a poesia é uma experiência nova a cada vez” e que as artes, sendo feitas de “símbolos para memórias partilhadas” são inesgotáveis.¹²

Sobre um céu feito de abismo

Breve história da pesquisa desde “É uma vida maravilhosa”

A minha pesquisa em narrativas visuais e literárias no Mestrado¹³ - “Um céu feito de abismo” é em certos pontos, decorrente da minha pesquisa na Graduação intitulada “É uma vida maravilhosa”¹⁴. O meio principal continua sendo a gravura em metal, a imagem continua sendo linear com um forte apelo ilustrativo. Do meu trabalho final de Graduação, resultou um álbum cuja motivação era a de construir um portfólio com as impressões originais¹⁵. Nesse álbum, organizei as gravuras numa determinada ordem, sem atentar para uma seqüência que possibilitasse um sentido, ou melhor, uma história cujo enredo evoluísse de forma mais clara. A ordem seguiu o interesse do meu gosto, ou seja, sem uma razão consciente. No entanto, ficou evidente a unidade formal e temática das gravuras dispostas no álbum, como se fizessem parte de uma série construída com esta intenção.

Neste momento, surgiu a idéia das imagens em séries e da narrativa a partir das séries.

¹¹ BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. Organização Calin Andrei Mihailescu. São Paulo: Companhia da Letras, 2000. P. 117.

¹² *Ibid.*, p. 15, p. 91.

¹³ Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGART / UFSM. Março de 2007 a Março de 2009.

¹⁴ Graduação em Desenho e Plástica. Departamento De Artes Visuais / UFSM. Agosto de 2001 a Março de 2006.

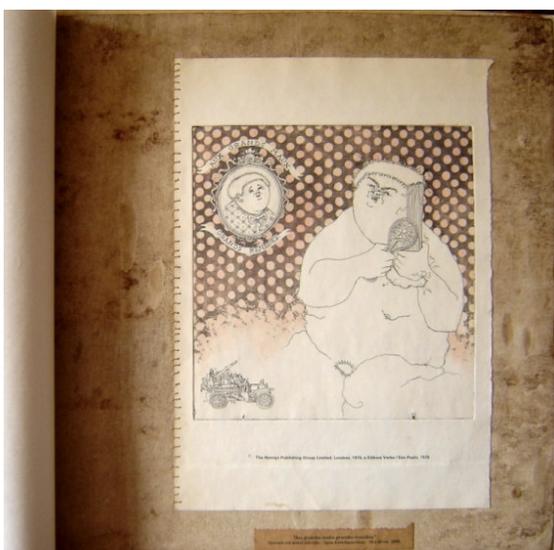
¹⁵ Figuras 1 a 6. As imagens dispostas em série evidenciam as reincidências de personagens e possibilitam uma relação narrativa.



1. "Álbum-Portfólio - É uma vida maravilhosa" (detalhe - capa). 2006. Tecido bordado, 40 x 40 cm.



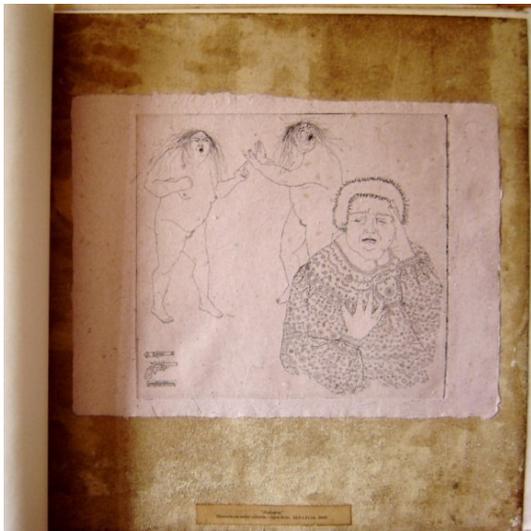
2. "Mais leve que o céu". Detalhe de "Álbum-Portfólio". 2006. Gravura em metal colorida - água-forte.



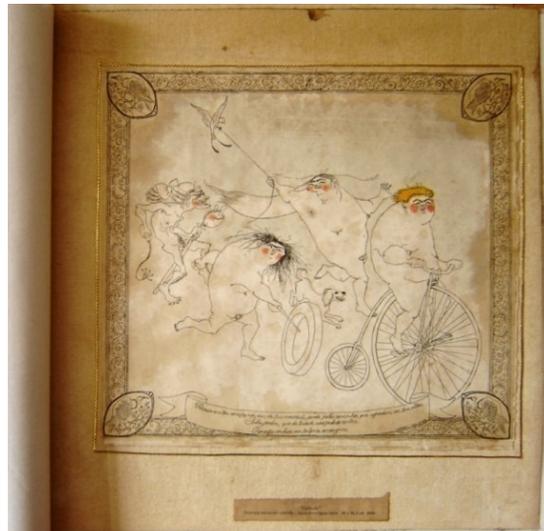
3. "Aos grandes males grandes remédios". Detalhe de "Álbum-Portfólio". 2006. Gravura em metal colorida - água-forte, água-tinta.



4. "O hediondo regozijo". Detalhe de "Álbum-Portfólio". 2006. Gravura em metal colorida - água-forte.



5. "Misericórdia". 2006. Detalhe de "Álbum-Portfólio". Gravura em metal - água-forte.



6. "Vaidade". 2006. Detalhe de "Álbum-Portfólio". Gravura em metal colorida - água-forte.

A disposição das gravuras em um álbum implicou numa certa ordenação que me fez pensar na possibilidade e nas conseqüências de todas as imagens serem dispostas como uma série, numa determinada seqüência, o que implicaria por sua vez numa conformação bibliomórfica através do álbum, ou do livro. Esta circunstância me fez perceber um dos fatores que considero dos mais relevantes no meu trabalho: a narrativa a partir das séries de imagens. Desde então minha pesquisa se voltou para a construção de séries e para o aspecto literário e bibliomórfico. À luz das seqüências de imagens ficou evidente também a reincidência de elementos nos meus trabalhos ainda quando não havia a consciência dela. Na disposição ordenada se tornou claro o potencial narrativo pela reincidência dos personagens e ambientações, por qualidades plásticas específicas como a impressão em páginas de livros velhos, pelo uso da costura, do bordado, dos textos enunciativos ou mesmo funcionais, como as legendas – que não se reduzem a esclarecer ou identificar e menos a nomear, mas que enfim, *parecem* legendas e fazem lembrar tradicionais ilustrações em livros.



7. "O consolador". Detalhe de "Álbum-Portfólio". 2006. Gravura em metal colorida – água-forte, água-tinta, ponta-seca.



8. "Basta ao dia seu próprio mal". Detalhe de "Álbum-Portfólio". 2006. Gravura em metal colorida - água-forte, água-tinta.

Já no decorrer da pesquisa do Mestrado, e como qualidade intrínseca de uma pesquisa em poéticas visuais, as reavaliações e conseqüentes modificações se deram no âmbito da reflexão e na prática de maneira equivalente. Houve uma mudança que considero bastante significativa: acredito que as imagens evoluíram de um apelo cômico e satírico para um condicionamento mais enigmático e ainda soturno. Nicolaiewsky escreveu, sobre sua pesquisa em Artes Visuais, que semelhante mudança ocorreu em seu trabalho onde, conforme sua própria descrição, “O humor e a ironia, característicos de minha produção anterior, sumiram, dando lugar a trabalhos nos quais a tensão e a suspensão pairam sobre as imagens. Uma espécie de angústia.”¹⁶ O artista explica que o sentimento de tensão e de tragédia iminente não está nas imagens em si, mas no choque entre elas, nas relações e possíveis leituras que entre elas se estabelecem. Por ambos os aspectos, identifico meu trabalho com o trabalho de Nicolaiewsky. Da mesma forma, ocorre entre minhas imagens o choque e o estranhamento. Desse estado de tensão surge a narrativa, e como no trabalho de Nicolaiewsky, enigmática.

¹⁶ NICOLAIEWSKY, Alfredo. *Da ordem do enigma*. In: *Mestiçagens na arte contemporânea*. Organizado por Icleia Borsa Cattani. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. P. 233.

Num determinado momento da reflexão acerca de questões temáticas do meu trabalho, percebi a possibilidade de exploração do que se manifesta através do fantástico, ou das relações entre humanidade e animalidade, entre personagens humanos e animais em relações que remetem à fabulação. Nesse sentido, e em determinados momentos o texto se volta para a literatura fantástica, não com o intuito de explicação ou sistematização, mas como subsídio para a minha imaginação, e conseqüentemente para a criação, embora essas relações não sejam evidentes ou identificáveis, por ser também um aspecto ainda novo e pouco explorado da minha pesquisa.

Fica evidente assim que tais particularidades do processo de criação tornam a reflexão tanto mais abrangente quanto dificultosa. Falar em resultados em meio a tantas inconstâncias e novas descobertas me parece deste ponto uma tarefa impossível. Caracteriza-se assim um esforço de linguagem para tentar impor uma ordem a um mundo impalpável e desordenado, numa tentativa de construir junto com o trabalho a reflexão, e ambos, enquanto linguagem, um processo de autoconhecimento, de comunicar para os outros e para si mesmo o conhecimento acerca de coisas que escapam à própria linguagem, embora, como escreve Borges, a incapacidade de definição não implica em ignorância:

Cometemos um erro bastante comum ao pensar que ignoramos algo por sermos incapazes de defini-lo. (...) Isso é o que *sabemos* ser a poesia. Sabemos tão bem que não precisamos defini-la em outras palavras.¹⁷

Este esforço ao qual me refiro em relação ao texto, reflete o esforço da criação artística, e ambos se equivalem em autonomia e na pluralidade de significados e de leituras possíveis. De certa forma, nas constantes mudanças de foco se revela o questionamento e a rejeição às respostas unívocas. A narrativa se revela assim, como um território livre de conformidades, porque não resulta em um produto estável, não requer nenhuma contextualização rígida e nenhum desfecho pré-estabelecido. Na concepção de Manguel, à qual me sujeito por convicção, no reino da narrativa, em todos os âmbitos, as questões continuam sendo questões:

Por que buscamos definições de identidade nas palavras e qual é, nessa busca, o papel do contador de histórias? Como a linguagem determina,

¹⁷ BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. Organização Calin Andrei Mihailescu. São Paulo: Companhia da Letras, 2000. P. 26 – 27.

delimita e amplia nossa imaginação do mundo? Como as histórias que contamos nos ajudam a perceber a nós mesmos e aos outros? ¹⁸

Sobre um céu feito de abismo – a imagem do abismo

Eu não compreendia que misteriosas semelhanças uniam minhas penas aos solenes mistérios que se celebram nos bosques, no céu e no mar, mas sentia que sua explicação, seu consolo, seu perdão eram ditos, e que era sem importância que minha inteligência descobrisse o segredo, porque meu coração o compreendia muito bem. ¹⁹

Um céu feito de abismo é a metáfora que se refere em meu trabalho a dois aspectos: a imagem do céu, e o abismo do olhar. Ela me remete à mesma idéia do texto de Proust, citado acima: de uma experiência sensível que supera a linguagem e por ela se mostra intraduzível, mas que é fonte de conhecimento. A experiência à qual me refiro é apontada como relativa aos sentidos, mais especificamente ao olhar que, conciliando o dualismo entre a sensibilidade e a razão ²⁰, proporciona um sentido para a experiência com o objeto estético que não se esgota nos sentidos, mas também não suporta a noção de conhecimento científico. E, sendo a sensibilidade relativa à subjetividade, me parece que falar em conteúdo é restringir a um produto com um fim específico, o que tem o caráter de relativo como prioridade. O conhecimento que se pode produzir então acerca da arte deve se fundamentar em *como* ou *por quê* ela se realiza, e não no que ela significa, conforme Sontag:

Nenhum de nós poderá jamais recuperar a inocência anterior a toda teoria, quando a arte não precisava de justificativa, quando ninguém perguntava o que uma obra de arte *dizia* porque sabia (ou pensava que sabia) o que ela *realizava*. ²¹

A imagem do céu é recorrente em meu trabalho, como ocorre com outras imagens. Uma qualidade específica deste céu é a cor cinzenta e o aspecto nebuloso. E o fato dele estar presente em quase todas as imagens o torna um elemento fundamentalmente significativo, que, acredito, reflete a metáfora do olhar

¹⁸ MANGUEL, Alberto. **A cidade das palavras: As histórias que contamos para saber quem somos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. P. 13.

¹⁹ PROUST, Marcel. **Lês regrets, rêveries couleurs du temps**, apud NOVAES, Adauto. **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P. 16.

²⁰ JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: Unisinos, 1999. P. 24.

²¹ SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987. P. 13.

que se volta sobre si mesmo, do olhar perdido no abismo de uma experiência inefável, ou de um enigma. O abismo representa para mim, no meu trabalho e na leitura que faço dele, o olhar cujo fundo resta sem fim. A questão do abismo é, nos termos de Derrida, “O que me dá a ver esse olhar sem fundo?”²² Uma questão que, lembrando Manguel, permanece questão.²³

Genet escreve a respeito da obra, ou melhor, das figuras de Giacometti:

Também provocam em mim um curioso sentimento: são familiares, caminham na rua. Porém, estão no fundo dos tempos, na origem de tudo, aproximam-se e recuam sem cessar, numa imobilidade soberana. (...) De onde escapam ao mínimo apelo de nossos olhos para se aproximar de nós.²⁴

A imagem que se aproxima e recua do “fundo dos tempos” reflete o paradigma da manifestação da *memória involuntária*²⁵ numa experiência abissal onde se entrelaçam o olhar e o labirinto de uma *floresta de símbolos*: “O homem passa através de florestas de símbolos, que o observam com olhares familiares”²⁶, onde “cores e sons, imagens e coisas referem-se uns aos outros, revelando afinidades e consonâncias misteriosas”²⁷ e que, assim como no paradigma do *museu imaginário*, desdobra a imagem nas suas *imagens relativas*, que surgem e se afastam para “poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação”²⁸ Conforme Manguel, percebemos a imagem entre várias percepções: entre a que o autor imaginou e a que ele dispôs; entre aquilo que lembramos e o que aprendemos; entre um vocabulário comum de um mundo social, e um vocabulário secreto, de onde a leitura parece perdida em um *abismo de incompreensão*. Ao lermos a imagem entre tantos aspectos, conferimos a ela o caráter atemporal e relativo, situando-a no que Malraux denominou de *museu imaginário*: o dialogo que uma imagem trava com outras imagens de outras culturas e de outros tempos.²⁹

Um céu feito de abismo reflete ainda o mal-estar que o prazer pode conter, como no sentimento do sublime. Essa relação contraditória, através da figura

²² DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002. P. 30.

²³ MANGUEL, Alberto. **A cidade das palavras: As histórias que contamos para saber quem somos**. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. P. 13.

²⁴ GENET, Jean. **O ateliê de Giacometti**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. P. 14 – 15.

²⁵ BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. P. 149.

²⁶ BAUDELAIRE, Charles. Apud: ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004. P. 347.

²⁷ ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004. P. 346.

²⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. P. 149.

²⁹ MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. P. 27 – 28.

ambígua do céu, que remete ao desamparo de um abismo sem fim capaz de tamanha beleza, me faz lembrar das palavras de Borges sobre o enigma da poesia, e, sobretudo do caráter patético da obra de arte,

E quando o fato de que a poesia, a linguagem, não era somente um meio de comunicação, mas também podia ser uma paixão e um prazer – quando isso me foi revelado, não acho que tenha compreendido as palavras, mas senti que algo acontecia comigo. Acontecia não com meu simples intelecto, mas com todo meu ser, minha carne e meu sangue.³⁰

Na minha pesquisa o caráter fantástico, onde a ambientação, o imaginário de criaturas híbridas, com traços animalizados, em situações que misturam aspectos morais humanos com qualidades instintivas – humanamente atribuídas aos animais, conserva um aspecto oculto, abissal, alegorizando através de uma iconografia particular, um universo que beira o grotesco e revela ainda um ambiente de sonho, ou de pesadelo. A representação de tal universo se faz, nas palavras de Baltrušaitis - com as quais identifico o universo das minhas imagens com todos seus aspectos -, como um sistema que mistura um bestiário e uma humanidade fantásticos em um imaginário de caráter narrativo enigmático:

A atmosfera é particularmente propícia à propagação dos sistemas fabulosos em que o homem, seu caráter e seu destino se revelam através de indícios misteriosos, das semelhanças com os animais e da configuração do céu.³¹

Aspectos Metodológicos

Este texto reflete os processos de instauração das séries de imagens que compõe a parte prática do meu trabalho. Nesta pesquisa, a construção do trabalho de arte e o texto que procura sondá-lo, dialogam num processo reflexivo e a partir de iluminações recíprocas, na construção do pensamento acerca da experiência com o objeto de estudo de ambas as práticas: a obra de arte. Está caracterizado assim o caráter qualitativo desta pesquisa.

³⁰ BORGES, Jorge Luís. **Esse ofício do verso**. Organização Calin Andrei Mihailescu. São Paulo: Companhia da Letras, 2000. P. 14.

³¹ BALTRUŠAITIS, Jurgis. **Aberrações: Ensaio sobre a lenda das formas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999. P. 20.

Meu trabalho pautado em primeiro plano pela relação entre imagem e texto requer uma abordagem interdisciplinar, o que vale tanto para as relações que se dão dentro do trabalho de artes visuais, quanto para o discurso em torno dele. Conforme Basbaum,

A presença de um campo visual-verbal impõe-se como parte mesmo da prática do artista, consciente de que sua intervenção não se dará num terreno de *pura* visibilidade apenas: será preciso instrumentalizar-se 'conceitualmente' – articular alguma configuração verbivisual – para determinar mais contundência ao seu gesto, enquanto singularidade e diferença. (...) a questão de plasmar um trabalho visual em estreita articulação com um campo enunciativo – compreendendo a necessidade de autonomia e heterogeneidade de cada um, em sua irredutibilidade (...) ³²

Meu trabalho está assim situado no campo heterogêneo que articula artes visuais e literatura, e os conceitos que fundamentam esta pesquisa partem de ambos os campos, respeitando sua autonomia e buscando uma interação que possibilite a especificidade do discurso em torno do objeto de arte que trabalha com esta articulação, ou seja, um discurso em torno dos meios.

Silveira comenta que, o trabalho reflexivo que resulta no texto em torno da obra de arte, assim como de seus processos de criação, tanto por parte da crítica quanto pelo próprio artista que aborda seu processo, tende a ficar restrito a uma abordagem formal ou plástica devido à opinião fortemente instaurada da impossibilidade de abordagem interpretativa ou de significado da obra de arte.

Como contraponto a esse tipo de abordagem que, segundo ele torna o objeto demasiadamente “escorregadiço”, muitos estudiosos propõem um retorno ao uso de ferramentas iconológicas apontadas como instrumento viável da compreensão da obra de arte a partir do “universo produtivo do artista” buscando o “reencontro com o mais básico da condição artística: a imagem e seu impacto emocional.” ³³

A consideração da emoção como fator intrínseco à criação artística torna a construção do conhecimento acerca do trabalho de artes visuais relativo e sujeito a ambigüidades e contradições. O texto que procura uma aproximação com o objeto de sua reflexão requer uma abertura para a multiplicidade de relações que se podem traçar e para a complexidade das questões que abarcam essas relações. Em meio a tanta relatividade, os meios que o artista tem para perscrutar seu próprio trabalho

³² BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007. P. 41.

³³ SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008. P. 51 – 53.

tendem a ficar destinados aos processos agenciadores de significados, e não aos significados em si. Esta pesquisa, fundada na relação entre imagem e texto articula assim dois campos específicos de significação na criação de um terceiro, interdisciplinar e heterogêneo em seus processos e materiais.

Desta forma, se estabelecem os seguintes tópicos para esta pesquisa, que serão abordados em 3 capítulos com suas respectivas sub-divisões:

1. As relações de correspondências entre artes visuais e a literatura, passando pelo agente poético comum entre ambas, e enfim, as relações específicas entre imagem e texto.
2. O Livro como tema - questões plásticas e significativas do livro como referência; a leitura da obra de arte entre a visualidade e a literalidade.
3. A narrativa visual e literária – a narrativa a partir das séries; as séries segundo suas especificidades temáticas.

No primeiro capítulo, dedicado às relações de correspondências entre artes visuais e literatura, abordo num primeiro momento e de forma introdutória a história e os tipos dessas relações, a partir de autores que tratam destas questões tanto no âmbito das artes visuais, quanto de ponto de vista da literatura, tais como, e principalmente, o *Laokoon Revisitado* de GONÇALVES (1994); *Sublime Poussin*, de MARIN (2000); passando por *Literatura e Artes Visuais* de PRAZ (1982); e como aporte para a teoria e para a prática, *Comentários: Alterações e derivas da narrativa numa poética visual*, de GOMES (2003); passando por uma abordagem da poética da imagem, cujos subsídios são PIGNATARI (1978); VALÈRY (2003) e BORGES (2000); e sobre as questões interdisciplinares da arte e do texto dentro e em torno dela, especificamente, *Além da pureza visual*, de BASBAUM (2007); entre outros. Neste primeiro momento, o texto se volta para uma abordagem substancialmente teórica, como subsídio estrutural para uma reflexão voltada então para o meu trabalho em si, onde abordo enfim as relações entre imagem e texto a partir do meu trabalho tecendo relações com trabalhos de artistas como GOMES (2003); Leonilson, por LAGNADO (1988) e MESQUITA (2006), e René Magritte, por PAQUET (2006).

O segundo capítulo é dedicado à reflexão acerca do livro como referência plástica e simbólica para criação dos meus trabalhos. Neste contexto, exploro a

visualidade e a literalidade da página do livro como unidade visual e significativa, assim como seus elementos plásticos e simbólicos. Para a reflexão em torno destas questões, *As existências da narrativa no livro de artista* (2008) e *A página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista* (2001), ambos de SILVEIRA; nas relações específicas entre imagem e texto na página de livro, tomo como subsídio mais uma vez a pesquisa *Comentários: Alterações e derivas da narrativa numa poética visual*, de GOMES (2003); sobre os aspectos poéticos e intimistas dessas relações e elementos plásticos específicos, encontro relações com Leonilson, por LAGNADO (1988) e MESQUITA (2006). Sobre a visualidade e a literalidade como agentes específicos da página de livro, e as remissões entre ambos na leitura da obra de arte, *Pour une anthropologie des images* de BELTING (2004); *O que vemos, o que nos olha*, de DIDI-HUBERMAN (1998); *Lendo imagens* de MANGUEL (2001), entre outros já citados.

No terceiro capítulo, abordo a narrativa. Para este exercício, parto das concepções teóricas tanto do campo das artes visuais como da Literatura, e procuro correspondências em meus trabalhos. Os principais autores e artistas com os quais me relaciono neste momento são *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas* (1978) de BARTHES e diversos autores; passando por *A cidade das palavras* de MANGUEL (2008); *As existências da narrativa no livro de artista* (2008) e *A página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista* (2001), ambos de SILVEIRA, autor de fundamental importância tanto nos requisitos de definições quanto para as contextualizações da narrativa no território da arte; mais uma vez a pesquisa *Comentários: Alterações e derivas da narrativa numa poética visual*, de GOMES (2003), como aporte teórico e principalmente prático. Num segundo momento, discorro sobre as *séries* como ponto de partida para a construção das narrativas e o caráter enigmático oriundo dessa configuração. Para tanto, relaciono minha pesquisa com a de NICOLAIEWSKY (2007), *Da Ordem do Enigma*; e para a abordagem de aspectos iconográficos e temáticos específicos das imagens, ou de cada série, tomo como fonte para reflexão *Lendo imagens* de MANGUEL (2001); *Obra aberta* (1991), *História da beleza* (2004), *História da feiúra* (2007), e *Interpretação e superinterpretação* (2005), de ECO; no âmbito temático específico, *Aberrações: Ensaio sobre a lenda das formas*, de BALTRUŠAITIS (1999); e *O animal que logo sou*, de DERRIDA (2002).

1 IMAGENS E TEXTOS

1.1 Correspondências entre artes visuais e literatura

As correspondências entre as artes visuais e a literatura têm sido tema de muitas discussões que apontam, de ambas as áreas, diversas concepções que em certos momentos convergem e em outros se distanciam. É indiscutível que cada um dos modos de produção de sentido, o visual e o verbal, são dotados de estruturas e meios próprios, o que garante sua autonomia e especificidade enquanto campos de ação com processos e produtos diferenciados. Foucault argumenta que a separação entre as artes visuais e as literárias vigorou do século XV ao século XX, a partir do princípio de incompatibilidade entre representação plástica, que implica semelhança, e referência lingüística, que a exclui: “Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença.”³⁴, de modo que os dois sistemas jamais poderiam se fundir, ou quando se relacionassem, seria por subordinação de um pelo outro – ou a imagem regrada pelo contexto verbal como ilustração, ou o texto subordinado ao contexto da imagem, como explicação desta.

No entanto, a autonomia das áreas do conhecimento, da visualidade e da literalidade, não elimina as possibilidades de relacionamentos dos mais diferenciados entre elas, e o que se percebe é um aumento da discussão acerca das inter-relações e entrecruzamentos entre o visível e o enunciável que, se não elimina, atenua as fronteiras entre ambos. Nesse campo intermediário se estabelecem relações dialéticas onde a experiência com a arte reafirma seu caráter plural, independente de classificações, de gêneros e independente - mas não alheia -, dos meios específicos dos processos entre os quais se movimenta.

Cada uma das áreas do conhecimento mutuamente envolvidas proporciona de maneiras diversas as correspondências entre a linguagem e o mundo, ou entre o pensamento e o objeto que o suporta. Basbaum cita a fórmula de Deleuze e Guattari, na qual o pensamento específico dessas relações é o pensamento

³⁴ FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Título Original: **Ceci n'est pas une pipe**. Tradução: Jorge Coli. Primeira edição impressa: 1973. Data de digitalização: 2004. Disponível em: www.sabotagem.revolt.org. P. 14.

heterogêneo, num regime de “interfaceamentos” entre as áreas, que constrói um “rico tecido de correspondências”.³⁵ Nesse sentido, as relações evidentes e correspondentes entre as artes visuais e as literárias, denotam a necessidade de se ultrapassar as distinções dos campos do conhecimento para uma abordagem das *qualidades* das relações que se estabelecem entre elas. Arte é pensamento e, o pensamento estando ancorado na linguagem torna essa relação mais evidente, ainda que mais complexa. Jimenez caracteriza a arte como um sistema ambíguo ligado a uma prática e à sensibilidade, que trabalha conciliando o homem constituído de natureza e de cultura através do qual cria objetos palpáveis, concretos que são uma maneira de “figurar um universo simbólico ligado à nossa sensibilidade, à nossa intuição, ao nosso imaginário, (...) ancorando-se na realidade sem ser plenamente real (...)”.³⁶ Dessa relação entre sensibilidade, intuição e convenção da qual resulta a produção artística se dão os jogos de linguagem nos quais se estabelecem combinações de propriedades não necessariamente comunicáveis³⁷, que se identificam com a retórica poética, e que envolvem a intersecção entre as áreas, assim como o leitor da obra de arte. A este respeito Basbaum escreve que,

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.³⁸

A palavra escrita está presente nas artes visuais em amplos sentidos, ora dentro da obra de arte, ora em torno dela. Dentre as muitas espécies de relacionamentos entre a imagem e a palavra, entre a obra de arte visual e o texto escrito, podemos distinguir de maneira instrumental, duas formas de abordagem: 1) o texto como componente da obra de arte, seja como elemento plástico, visual, ou em relação dialética com a imagem e os outros elementos da obra, como enunciado, título, legenda, enfim, como parte da obra; 2) o texto como discurso em torno da obra de arte, como ferramenta de reflexão, de perscrutação. Podemos citar também o texto como a própria obra de arte e ainda dentro da categoria dos textos em torno

³⁵ Deleuze e Guattari apud Basbaum. BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007. P. 18.

³⁶ JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: Unisinos, 1999. P. 10.

³⁷ Lyotard apud: Harvey. HARVEY, David. **Condição Pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 1992. P. 51.

³⁸ BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007. P. 19.

da arte, o texto de fruição sobre a obra de fruição³⁹. Esta articulação entre as artes visuais e o discurso verbal evidencia a crescente interdisciplinaridade das áreas do conhecimento e põe em questão a autonomia da obra de arte visual em relação ao discurso em torno dela, ou de uma possível e já bastante discutida possibilidade (ou impossibilidade) de tradução da imagem pelo discurso verbal. Não se trata aqui da discussão acerca das especificidades de cada área do conhecimento, mas sim das qualidades das relações que se evidenciam entre elas, particularmente no que se refere às manifestações dessas inter-relações na obra de artes visuais. No entanto, a convergência entre as duas áreas torna necessária a especificidade, no sentido de conhecer cada uma delas, já que ambas têm qualidades próprias, para então estabelecer as confluências entre elas, ou conforme as palavras de Basbaum, as “iluminações recíprocas”.

Quando se fala em discurso sobre a obra de arte logo se questiona a respeito da sua autonomia e de sua irredutibilidade a qualquer discurso, conforme esclarece Catanni:

A arte não é discurso, é *ato*. A obra se elabora através de gestos, procedimentos, processos, que não passam pelo verbal e não dependem deste. Seu instrumento é plástico: suportes, materiais, cores, linhas, formas, volumes. O que resulta é um objeto, presente em toda sua fisicalidade, independente de todo e qualquer discurso, inclusive do próprio artista.⁴⁰

Quando trabalhamos com a interdisciplinaridade, trabalhamos com as relações de cruzamentos entre elementos distintos de áreas do conhecimento distintas, jogo que resulta num objeto de múltiplas faces e inesperadas possibilidades de sentidos. No caso do relacionamento entre as artes visuais e literatura, especificamente na construção da obra de artes visuais, se caracteriza a qualidade da relação onde os elementos interagem entre si mantendo sua

³⁹ Barthes qualifica o texto de fruição como “um espaço de fruição (desfrutar com prazer) que possibilite a dialética entre o autor, o texto e o leitor: o jogo”, e não se reduz à linguagem, “desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.” BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 22. Em relação à obra de arte o texto de fruição não procura traduzir a obra, mas sim igualar-se a ela, “quando o discurso constrói-se a partir da mesma matéria informe que irá constituir a obra, compartilhando com ela trajetórias diferenciadas em torno de um mesmo impulso criativo. Neste caso, o discurso também é criação. (...) não contorna o objeto plástico a uma distância cerimoniosa, mas efetivamente o atravessa e é por ele atravessado”. BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007. P. 30

⁴⁰ CATTANI, Icleia. **Arte Contemporânea: O lugar da Pesquisa**. In: **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Organizado por Blanca Brittes e Elida Tessler. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. P. 37

especificidade, suas qualidades autônomas. Essa relação se caracteriza, conforme o conceito de Cattani, pelo aspecto da mestiçagem ⁴¹, onde os sentidos se elaboram no espaço entre as relações dos elementos que constituem a obra e que, apesar de colaborarem entre si não se fundem, não perdem suas características originais.

Em oposição á pureza, a produção artística contemporânea aceita as contaminações provocadas pelas coexistências de elementos diferentes e opostos entre si, como, por exemplo, a coexistência de imagens e palavras, cujo sentido permanece no entremeio dos dois universos, ressignificando-se, recontaminando-se mutuamente. A unicidade dá lugar às migrações de materiais, técnicas, suportes, imagens de uma obra à outra, gerando poéticas marcadas pela transitoriedade e ela diferença; o único dá lugar, assim, à coexistência de múltiplos sentidos. ⁴²

A autonomia e independência da obra de arte do discurso verbal são aspectos indubitavelmente legítimos. No entanto, se partimos do pressuposto de que a arte é “interpenetração de diferentes domínios materiais, técnicos e simbólicos” ⁴³, e ainda se a obra de arte opera uma “dupla articulação entre o campo discursivo e processamento sensorial” ⁴⁴, e já que a “inocência” anterior a teoria não pode ser recuperada, conforme Sontag, “quando a arte não precisava de justificativa, quando ninguém perguntava o que uma obra de arte *dizia* porque sabia (ou pensava que sabia) o que ela *realizava*” ⁴⁵, constata-se que, para afirmar essa autonomia da obra de arte, é necessário “compreendê-la em sua natureza híbrida, como campo de entrecruzamento de diversas determinações” ⁴⁶

1.1.1 Pintura é como poesia

A pintura é uma poesia visível.

Leonardo da Vinci ⁴⁷

⁴¹ CATTANI, Icleia Borsa. (Organizadora). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007.

⁴² Ibid., p.22.

⁴³ BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007. P. 7.

⁴⁴ Ibid., p. 14.

⁴⁵ SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987. P. 13.

⁴⁶ BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007. P.17.

⁴⁷ HUYGHE, René. **Os poderes da Imagem**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965. P.7.

Em *Literatura e Artes Visuais* ⁴⁸, Mário Praz aborda a possibilidade de encontrar semelhanças estruturais entre os vários meios artísticos, independentemente da época, ou do *espírito da época* - argumento que costuma ser utilizado por muitos autores como critério para estabelecer estas semelhanças - onde aponta para a *memória estética* como aspecto crucial para a possibilidade de se estabelecer relações entre as artes, de uma forma geral. Praz afirma que só é possível falarmos de correspondências entre as artes “nos casos onde haja intenções expressivas comparáveis e poéticas comparáveis, de par com meios técnicos correlatos”. ⁴⁹ O autor cita ainda a concepção do filósofo Antonio Russi, que estabelece para a experiência estética o processo de assimilação dos sentidos, sustentando que, assim como “nas experiências normais, cada sentido contém, através do veículo da memória, todos os outros sentidos”, também “em cada arte, por via da memória, todas as outras artes estão contidas”. ⁵⁰

A memória estética se configura, a partir de Praz, como uma faculdade capaz de atribuir as relações entre as artes sem oferecer a possibilidade de ser plenamente compreendida. Conforme seus próprios termos:

A obra de arte é um objeto alusivo: de conformidade com os diversos materiais usados na expressão, dirige-se diretamente ora a um ora a outro lado da alma, e sugere, através da memória, todos os seus demais aspectos. (...) E é esta a diferença entre memória prática e memória estética: enquanto naquela a sensação real correspondente pode substituir a sensação imaginada, a memória estética é, em vez disso, sempre substancialmente memória, porque nenhuma sensação real nem qualquer grupo de sensações reais pode substituir as sensações que ela oferece á consciência. ⁵¹

Mário Praz conclui assim que as remissões entre as artes se dão através da memória estética, mas não entende a memória somente como uma função auxiliar dessa relação, mas sim que a própria memória estética é Arte na medida em que todas as outras artes se unificam através dela. ⁵² No que se refere às distinções entre as direções sensoriais das expressões estéticas, Praz diferencia as artes visuais das literárias a partir do processo que assumem desde os sentidos até a realização através da memória estética:

⁴⁸ PRAZ, Mario. **Literatura e Artes Visuais**. São Paulo: Cultrix, 1982.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 58.

⁵¹ *Ibid.*, p. 59.

⁵² PRAZ, Mario. **Literatura e Artes Visuais**. São Paulo: Cultrix, 1982. P. 58.

(...) as artes visuais cristalizam um estado de espírito em seu ponto mais afastado, ali onde ele confina com as imagens das coisas. As artes verbais parecem, em vez disso, deter, captar a impressão incerta que um estado de espírito produz em nós antes de assumir aquela simplificação capaz de reconciliá-lo com o espaço e dele fazer uma imagem visual.⁵³

Reafirmando sua concepção de correspondência sensorial entre ambas, o autor exemplifica o processo de correlação dos meios comparando a poesia de Wordsworth com a pintura de Constable, afirmando que cada um exprime por meios diferentes, mas correlatos, a mesma paisagem, ou melhor, o mesmo sentimento que emerge da natureza que ambos representam. Enquanto o pintor transmite esse sentimento implicitamente, através das formas imagéticas que o suscitam e que ele assim identifica, o poeta comunica o “mesmo” sentimento descrevendo os “movimentos suscitados na alma pela paisagem, ou a emanção da “infinidade que dela irradia”. Para concluir, Praz escreve que, apesar de os meios de expressão empregados pelo pintor e pelo poeta serem distintos, ambos tem em comum a mensagem.⁵⁴ Nesse sentido, a correlação entre a imagem e o texto se configura através do tema em comum, da inspiração mútua entre as áreas, no compartilhamento de um mesmo assunto por meios distintos. Entre outras discussões, está é, quando se trata de relações homológicas entre artes visuais e literatura, a mais antiga, tendo sua origem na retórica clássica desde Platão e Aristóteles, como por exemplo, a concepção aristotélica de imitação por meios diversos de um mesmo objeto ou mesma ação.⁵⁵ O aspecto importante da afirmação de Praz reside no tipo de relação primordial entre as artes visuais e a literatura, que qualifica a relação de mútua inspiração e vem sendo discutida de modo mais específico desde o *ut pictura poesis*.

No seu estudo intitulado *Laokoon Revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*⁵⁶, Gonçalves revisita, como informa o título, a obra de Lessing⁵⁷ e demonstra que as correspondências entre a linguagem visual e a verbal vêm sendo discutidas desde o *ut pictura poesis*, da *Arte Poética* de Horácio⁵⁸, que seria o

⁵³ Ibid., p. 60.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo, 1966. P. 68 – 69 - 70.

⁵⁶ GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre texto e imagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

⁵⁷ LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Iluminuras, 1998.

⁵⁸ Poesia é como pintura. “A teoria contida nesta frase operou em direções complementares entre as artes da pintura e poesia, no sentido de uma influência literária sobre a pintura e uma apreciação da pintura em termos

precursor da discussão acerca das relações entre texto e imagem, e da elaboração de uma retórica visual da imagem “emprestada” da retórica da poesia, como esclarece Paulo Gomes:

A aproximação entre a pintura (artes visuais) e poesia (literatura) tem uma história que se inicia nos textos clássicos de Aristóteles e Platão. Mas é com Horácio, na *Arte Poética*, que se sistematiza uma efetiva aproximação das duas artes, criando assim uma teoria para as artes visuais estabelecida inteiramente de acordo com aquela criada para as artes literárias. É o célebre texto que diz que “Um poema é como um quadro” ou, em latim, *ut pictura poesis*.⁵⁹

Conforme Gonçalves, o tema das relações entre pintura e poesia que remonta à antiguidade tem seu momento privilegiado na *Arte Poética* de Horácio, com o *ut pictura poesis*, embora essa relação tenha ganhado mais força com a proposição de Simônides, registrada por Plutarco: “A pintura é poesia muda e a poesia é uma pintura falante”. Nesse sentido, as reflexões sobre as duas artes se orientavam na direção da comparação entre os meios, distintos em signos naturais para a representação icônica e signos artificiais para a representação verbal, através dos quais se comunicam imagens e aspectos da realidade. Em seu estudo, Gonçalves parte dessas proposições ao longo da história na tentativa de compreensão da “natureza do poético” e de sua manifestação na arte.

O autor demonstra, retrospectivamente, como Lessing pensava as relações entre a pintura e a poesia sob os paradigmas das “artes espaciais” e “artes temporais”, como meios distintos de expressão capazes de comunicar “apreensão de imagens e de aspectos da realidade”.⁶⁰ Nesta distinção Lessing estabelecia que, a pintura, ou a imagem, pertence ao espaço, por sua disposição, e por isso arte espacial, enquanto que a poesia seria uma arte temporal, por que a organização e leitura dos signos verbais se dá em seqüência, que por sua vez, implica necessariamente o tempo cronológico. No entanto é evidente que essa distinção não é mais sustentável, posto que se reconhece que o tempo e o espaço coexistem, tanto na pintura quanto na poesia. De uma forma geral, a imagem requer, além do espaço, o tempo do olhar, do olhar fisiológico que a percorre e do “olhar sensível”,

literários.” GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre texto e imagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. P. 27.

⁵⁹ GOMES, Paulo César Ribeiro. **Comentários: Alterações e derivas da narrativa numa poética visual**. 2003. Porto Alegre. Tese de Doutorado, Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. P. 111.

⁶⁰ GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre texto e imagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. P. 12.

existe a duração do olhar e da leitura, da experiência com a imagem, que não corresponde necessariamente ao tempo cronológico, mas é relativo á ele; assim como na poesia escrita o espaço se manifesta tanto no suporte, como na página, no livro, ou no que for, quanto nas supostas imagens interiores que ela evoca.

As influências mútuas entre a literatura e as artes visuais sempre existiram e suscitaram abordagens comparativas como a de Lessing, tanto nos casos em que uma buscou na outra seus motivos e temas, quanto nos casos em que uma esclarece a outra, e ainda nos casos em que o autor associa os dois códigos para compor sua obra. Neste último caso, não se trata mais de apontar os “elementos pictóricos veiculados pela poesia ou os elementos poéticos pela pintura, mas de buscar as estruturações de linguagem comuns a cada uma das artes e diversas em suas realizações individuais.”⁶¹

Desde então, os estudos de Estética Comparada vêm se somando às diversas investigações e questões relativas que vão desde uma possível gramática da imagem – critério indispensável para que seja considerada uma linguagem assim como a verbal -, até a identificação de uma estrutura comum entre as linguagens. À parte destas questões muito complexas e ainda controversas em relação aos sistemas lingüísticos em geral, me interessa pensar aqui as relações entre a imagem e a literatura, em suas diversas manifestações, no seu aspecto poético, em momentos em que as regras e critérios de uma arte são incorporados por outra, não apenas como sistemas de linguagem convencionais, mas como sistemas ou meios de produção de significados e experiências sensíveis. Ou seja, nas remissões entre ambas, nas relações dialéticas de visualidade e literalidade, e na possibilidade de uma leitura narrativa resultante dessas relações entre a imagem e o texto, ou entre as próprias imagens. Neste sentido, as estruturas comuns de articulação da linguagem com uma finalidade poética entre as artes visuais e literárias, ou entre a imagem e o texto, se estabelece finalmente como o mote específico desta pesquisa, já que se trata da investigação da narrativa a partir destas relações.

⁶¹ Ibid., p. 24.

1.2 A qualidade poética na imagem

Isto é o que sabemos ser a poesia. Sabemos tão bem que não podemos defini-la em outras palavras, tal como não podemos definir o gosto do café, a cor vermelha ou amarela nem o significado da raiva, do amor, do ódio, do pôr-do-sol ou do nosso amor pela pátria.⁶²

Borges pensa e fala na poesia como sugestão, como música, não como argumento. Lembra da origem do termo poeta – fazedor – como alguém que não somente profere “agudas notas líricas”, mas como alguém que também narra uma história.⁶³ E na sua comparação entre a poesia e a música, atenta para a relação forma/conteúdo pautada pelo *modelo* – “as emoções que da qual ela brotou e as emoções que ela desperta.”⁶⁴ As correspondências poéticas entre as artes da poesia e da música, assim como da imagem, estão assim no *modelo*, descrito pelo autor como algo que podemos usar, podemos entender, mas que somos incapazes de traduzir: “como disse, o sentido não importa - o que importa é uma certa música, um certo modo de dizer as coisas.”⁶⁵

Quando afirmo que meus trabalhos são poesia em imagens, penso nas correspondências de sensações e no aspecto que em Borges corresponde ao *modelo*; no *como* o significado da poesia se realiza através do seu efeito sobre o corpo e o intelecto do leitor.

(...) Mas a pintura faz intervir uma dificuldade: há o pensamento que vê e que pode ser descrito visivelmente. As Damas de honra são a imagem visível do pensamento invisível de Velásquez. O invisível seria então, por vezes, visível? Só com a condição de que o pensamento seja constituído exclusivamente de figuras visíveis.⁶⁶

Não creio que minhas imagens possam ser compreendidas em sua relação com seus objetos no mundo, mas somente pelo meio poético que envolve mais do que referências e convenções de linguagem, por que são pensamentos tornados visíveis, pensamentos em imagens com toda sua incerteza - os pensamentos

⁶² BORGES, Jorge Luís. **Esse ofício do verso**. Organização Calin Andrei Mihailescu. São Paulo: Companhia da Letras, 2000. P. 27.

⁶³ Ibid., p. 51.

⁶⁴ Ibid., p. 83.

⁶⁵ Ibid., p. 125.

⁶⁶ MAGRITTE apud FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Título Original: *Ceci n'est pas une pipe*. Tradução: Jorge Coli. Primeira edição impressa: 1973. Data de digitalização: 2004. Disponível em: www.sabotagem.revolt.org, P. 28.

tornados visíveis pela poesia fecham-se em seu enigma, permitindo apenas que se sinta o mistério, sem oferecer qualquer fórmula. Sendo assim, a afirmação “pintura é como poesia”, denota mais do que correspondências estruturais dos meios de ação dos sistemas visuais e discursivos. Está contida nessa afirmação a correspondência do que pode ser entendido como o enigma da poesia, o que é tido como o silêncio e a irredutibilidade às respostas unívocas, como constatou Platão: “Não posso deixar de sentir, Fedro, que a escrita é infelizmente como a pintura; pois as criações do pintor têm a atitude da vida, e no entanto, se lhes fizermos uma pergunta, elas conservam um silêncio solene.”⁶⁷

Trabalho então com a possibilidade de poesia narrativa. O que implica na narrativa e o que na poesia, são questões controversas, já que pela narrativa se apreende uma história, e pela poesia, um enigma. Quando ambos coexistem, como acredito ser o caso dos meus trabalhos, trabalho com uma possibilidade de compreensão considerando a imaginação do leitor e sua disposição em descobrir na experiência visual os princípios de profundidade das aparências e da linguagem. Por isso a imagem como poesia, por que oferece sugestões, mais do que assuntos.

De um modo geral, a *Arte Poética* de Aristóteles qualifica a poesia como imitação e distingue suas espécies de acordo com os seus meios diversos ou de seus objetos diversos.

A Poesia ao imitar realiza uma ação criadora (*poiesis*), deliberada e calculada, seguindo uma lógica própria e visando a um fim específico: o prazer e o conhecer. Tanto o imitar, como a contemplação do imitado, por serem próprios e naturais do homem, possuem uma causa intelectual e estética, conforme o capítulo IV: *O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções) e os homens se comprazem no imitado.* (Poét., IV, 13).⁶⁸

Já no capítulo I da *Poética*, Aristóteles esclarece que, como poesia mimética se qualificam os vários tipos de expressões, sejam visuais – “com cores e figuras”, sejam em todas as que “imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente”⁶⁹, diferenciando-as, no entanto,

⁶⁷ Apud BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Organização Calin Andrei Mihailescu. São Paulo: Companhia da Letras, 2000. P. 133.

⁶⁸ MACHADO, Ronaldo Silva. **História e Poesia na Poética de Aristóteles**. MNEME – Revista de Humanidades – UFRN – CERES. Disponível em: <http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme/ed3/013-p.htm#sdendnote1sym>. Visitado em: 03/03/2008.

⁶⁹ ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo, 1966. P. 69.

quanto aos meios de imitação. Nesta classificação segundo os meios técnicos, Aristóteles define a poesia narrativa como “imitação por meios diversos e de objetos diversos”, pela linguagem poética, de “caracteres, afetos e ações”.⁷⁰

Em *Comunicação Poética*⁷¹, Pignatari propõe a análise de fatores como ritmo, música e questões não puramente verbais da Poesia, e de cujos fundamentos a Lingüística não abarca. O autor parte do argumento de que a poesia parece muito mais próxima da música e das artes plásticas do que da literatura, e relaciona o termo Poeta à sua origem grega *poietes* = *aquele que faz*, evidenciando a ação construtiva da linguagem poética, e ainda cita Charles Peirce: “O poeta faz linguagem para generalizar e regenerar sentimentos”.⁷²

O resultado desse sistema que abarca essas questões seria o que Pignatari denominou Semiótica Poética, uma tentativa de abordagem do *fazer* poético e de como o poeta trabalha o signo verbal. Nesse sistema ele distingue, a partir de Charles Morris, os signos verbais em *signos-para* e *signos-de*, onde os signos-para têm como função conduzir a uma ação ou objeto fora de si mesmos, que seriam então, os signos da prosa, da linguagem cotidiana e funcional, da comunicação direta. Já os signos-de são os signos da poesia, que não se referem necessariamente a algo exterior a si mesmos, mas ao que deseja se referir e, segundo as próprias (e poéticas) palavras de Pignatari,

Quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pesar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em signos-de. (...) Ele tende a ser um ícone, uma figura. (...) Para o poeta, mergulhar na vida e mergulhar na linguagem é (quase) a mesma coisa. Ele vive o conflito *signo* vs. *coisa*. Sabe (isto é, sente o sabor) que a palavra “amor” não é o amor – e não se conforma...⁷³

Conforme Gonçalves, os processos de criação, poderíamos relacionar aos abordados por Pignatari, driblam os mecanismos comuns da relação convencional signo-coisa e “(...) montam um “mundo novo” de desautomatização, de estranhamento, em que já não se dá, como é esperado, a relação ícone-coisa ou símbolo-conceito.”⁷⁴ Para Gonçalves, o verdadeiro poeta trabalha com um processo

⁷⁰ Ibid., p. 68, 69 e 70.

⁷¹ PIGNATARI, Décio. **Comunicação Poética**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

⁷² Ibid., p. 4 – 5.

⁷³ PIGNATARI, Décio. **Comunicação Poética**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. P. 5.

⁷⁴ GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre texto e imagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 69.

dialético entre o signo e a realidade. O trabalho poético destitui o signo da noção em que os signos são as coisas, confere-lhe a qualidade de *forma* e então “eleva-o, através do fenômeno da criação, à condição de arte”.⁷⁵ São essas formas do fazer que escapam às convenções e por isso aos sistemas de linguagem, a que Pignatari denomina Semiótica Poética, e que, por tratar de signos verbais e de ícones visuais, assim como de símbolos verbais e visuais, pode ser aplicada tanto à poesia escrita quanto às imagens.

Jeanne Bernis define em seu estudo sobre a imaginação na criação, partindo de argumentações de Leibniz sobre as diferentes espécies de percepção⁷⁶, a imaginação como a “faculdade de estabelecer analogias”, uma faculdade distinta do entendimento que substitui as percepções e memória adquirida por uma outra organização de caráter espontâneo cuja finalidade é criar um universo pessoal para o autor, ou, o artista.

A imagem é verdadeiramente criadora de um universo pessoal mas análogo à realidade. O universo fictício tem sobre o universo real uma superioridade: enquanto que o fato está limitado no tempo e no espaço, a criação imaginária enriquece-o com as nossas intenções. O “tema interior”, resultado das nossas tendências e dos nossos sentimentos, sobrepõe à realidade um universo marcado pela personalidade humana. Deve-se supor, evidentemente, uma unidade misteriosa entre as visões imaginárias, subjetivas, e os aspectos possíveis do real percebido. A imagem desempenha o papel de um elemento organizador que introduz no conhecimento toda riqueza da vida afetiva.⁷⁷

Na coletânea *Artepensamento*, Adauto Novaes enfatiza a relação estreita entre o pensamento e poesia, ou pensamento e arte, como uma relação que busca numa linguagem específica a reconstituição da emoção que não pode ser expressa pelos meios ordinários de linguagem. Novaes cita a concepção de poesia de Valéry, pela qual pode ser entendida como um trabalho do pensamento constituído de dois elementos principais: de um lado, certo tipo de emoção, e de outro uma “estranha

⁷⁵ Ibid., p.194.

⁷⁶ Leibniz distingue duas espécies de percepções que só diferem em grau. A percepção clara faz conhecer os aspectos permanentes do real. A percepção confusa prende-se à experiência interna e, na condição de que não seja obscurecida pelas necessidades do corpo, pode ir mais longe do que a luz natural da razão. Os fenômenos imaginários, o sonho, por exemplo, fazem parte da experiência interna; são uma expressão do universo, menos claros do que o conhecimento, mas podem, em certos casos, passar da obscuridade à claridade. BERNIS, Jeanne. **A Imaginação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. P. 13.

⁷⁷ BERNIS, Jeanne. **A Imaginação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. P. 14.

indústria cujo objetivo é reconstituir esta emoção”⁷⁸ O trabalho de pensamento poético é a “reconstituição” da emoção poética, por meio de artifícios da linguagem, de uma linguagem poética que subverte a convencional.

Valéry diz: o dever, o trabalho, a função do poeta consiste em pôr em evidência e em ação as potências do movimento e do encantamento, os excitantes da vida afetiva e da sensibilidade intelectual que se confundam, na linguagem usual, com os sinais e os meios de comunicação da vida ordinária e superficial. O poeta dedica-se a definir e a construir uma linguagem na linguagem. (...)⁷⁹

Em *A Invenção Poética*⁸⁰, Jeanne Bernis analisa aspectos da invenção nos poetas e conclui que a imaginação culmina numa dupla visão que funde a vida da alma e a do mundo. Num primeiro momento da sua análise ela aponta para a noção de *cenestesia*, como uma condição primária da invenção que cria no poeta um estado de agitação mental cuja primeira manifestação é a emoção. Esse estado de cenestesia revela diferentes imagens que unem o poeta à vida elementar do mundo real. Através do reconhecimento desta emoção particular da invenção, o autor usa os meios, ou a linguagem, para tentar produzir no leitor o seu estado cenestésico, através de um esforço de pensamento e criação correspondentes ao seu estado emocional e absolutamente consciente.

Põe-se o pesadelo diante do drama, o terror diante do monstro, a náusea diante da queda. Por outras palavras, numa narrativa em que se quer sugerir o pavor, não é necessário imaginar uma situação objetivamente pavorosa mas colocar o leitor em “situação de pavor”. (...) É lucidamente que o poeta vive sua própria vida e o mistério que se encontra intimamente entretecido nela. Alain-Fournier, falando de Rimbaud, diz: “O homem que foi o primeiro a sentir que existia uma outra paisagem correspondente à impressão vertiginosa que ele tinha de uma manhã de verão”. Atingir a paisagem interior com intensidade suficiente para descrevê-la é algo que não se faz sem um esforço lúcido.⁸¹

Na coletânea de textos intitulada *Variedades*⁸², Paul Valéry aborda entre outros assuntos relativos, a Poética da obra de arte. Na parte dedicada à Poética e Estética, mais precisamente no texto “Primeira aula do curso de Poética”⁸³, Valéry

⁷⁸ NOVAES, Adauto. *Constelações*. In: *Artepensamento*. Organização Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. P. 11.

⁷⁹ Apud NOVAES (1994), p. 11.

⁸⁰ BERNIS, Jeanne. *A Imaginação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

⁸¹ BERNIS, Jeanne. *A Imaginação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. P. 47 – 48.

⁸² VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

⁸³ Valéry expõe essa argumentação em uma aula inaugural do curso de Poética no Collège de France, em 1937.

preocupa-se, num primeiro momento, em restabelecer um novo sentido para o termo “Poética”, sob o argumento de que o uso habitual do termo na exposição de regras rígidas de composição de poemas distorce o seu sentido primitivo e, conforme seu argumento, verdadeiro do termo.⁸⁴ Valéry propõe então o uso do termo no sentido de fazer, o *poëin*, do ato, mais especificamente, do “fazer do espírito”, argumento este que vem ao encontro da definição de Pignatari já referida nesta reflexão, da relação do termo Poeta à sua origem grega *poietes* = *aquele que faz*, e encontra ressonâncias nos conceitos que abordam a criação em artes visuais na contemporaneidade, como as definições de Icléia Cattani a respeito do conceito de Poética nas artes visuais⁸⁵.

Quando propõe um novo sentido para o termo Poética, Valéry lembra que seu uso foi por muito tempo relativo à uma suposta sintaxe da obra em questão, que impunha ao fazer regras rígidas, modos obrigatórios, a cada gênero e que a observação destas regras pelo artista asseguraria a qualidade da obra. Em oposição à concepção de Poética como um conjunto de formas e prescrições restritas para a confecção da obra de arte, o autor relaciona o termo à noção de fazer, especificamente e conforme seus próprios termos, àquelas obras “que o espírito quer fazer para seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que possam lhe servir.”⁸⁶

Numa abordagem específica das Poéticas Visuais, Cattani define Poética como o processo e tudo que constitui a obra em si mesma, a partir do momento da sua instauração: fisicalidade própria, formas, materiais, técnicas, suportes... Seus múltiplos sentidos e significados que escapam à intenção do artista, e ainda insere a Poética, ou, o estudo da Poética no domínio da *Poiética*, enquanto “ciência e filosofia das condutas criadoras, estudo das motivações do artista, dos processos de trabalho e da instauração da obra”.⁸⁷ A *poiética* se define assim, como a reflexão sobre os procedimentos poéticos de constituição da obra, assim como das motivações do artista e da trajetória que vai desde os projetos, passando pelas opções, até a instauração da obra.

⁸⁴ Ibid., p. 188.

⁸⁵ CATTANI, Icléia Borsa. (Organizadora). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007.

⁸⁶ VALÉRY, Paul. **Variedades**. Organização João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1991. P. 189.

⁸⁷ CATTANI, Icléia Borsa. (Organizadora). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007. P. 13.

No entanto, Bernis esclarece que os processos *poiéticos* da poesia, ou da arte em geral, não asseguram a repercussão das imagens evocadas pelo autor. “A poesia, disse Shelley, cria de novo tudo o que representa; o episódio que serviu de ponto de partida é ultrapassado, ampliado.”⁸⁸ Neste contexto e também levando em conta o processo da poesia de desautomatização da linguagem, o objeto que surge desse esforço de criação, conforme as palavras de Cattani a respeito da obra de arte e sua *poiética*, e ainda de sua independência de todo e qualquer discurso ou intencionalidade,

Trata-se da obra na sua fisicalidade própria, com suas formas, materiais, técnicas, suportes, ou seja, todos os elementos utilizados na sua constituição pelo artista. Mas trata-se também de seus múltiplos sentidos e significados, os quais escapam, em parte, ao desejo, à intenção e até mesmo ao controle do seu criador. (...) é a obra em sua trajetória própria que a leva, através do tempo e do espaço, a acumular sentidos novos e plurais.⁸⁹

Tratando-se esta pesquisa das relações de visualidade e literalidade da obra de arte, me parece pertinente ainda uma reflexão de Álvaro de Sá a respeito da poesia visual do *livro-poema*, objeto de investigação em *Vanguarda – Produto de Comunicação*⁹⁰, em que o autor aborda questões referentes à justificação da categoria *livro-poema* como produto de vanguarda nas artes visuais e literárias. No capítulo “Tempo do Poema” o autor escreve que o tempo do poema, aqui no sentido de manipulação manual e de duração, é delimitado por seu “processo intrínseco” e acrescenta ainda que este tempo é o tempo da sua “auto-superação”. Conforme suas próprias palavras, o poema

(...) carrega dentro de si, uma contradição – um processo que tende a se desenvolver em um novo poema, que o ultrapassará, a partir das condições que ele mesmo criou, desgastando-o; o novo poema resolvendo-se da mesma maneira mantém o incessante devenir.⁹¹

Sendo assim, a estrutura lingüística aparente da poesia, seja verbal ou visual, esconde uma outra, ou muitas outras, nas quais múltiplas relações de sentido se estabelecem, cujos mecanismos implicam graus de abstração que se estabelecem

⁸⁸ BERNIS, Jeanne. **A Imaginação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. P. 48.

⁸⁹ CATTANI, Icleia Borsa. (Organizadora). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007. P. 13.

⁹⁰ SÁ, Álvaro de. **Vanguarda: Produto de comunicação**. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1977.

⁹¹ SÁ, Álvaro de. **Vanguarda: Produto de comunicação**. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1977. P. 145.

na interação entre a obra e o leitor, o que torna inviável a interpretação do texto, ou da imagem de acordo com suas referências no mundo ou com seus sistemas convencionais de linguagem. Do aparente desencontro entre as palavras ou entre uma imagem e outra, ou ainda entre imagem e palavra, resulta um processo de estranhamento que culmina numa profunda harmonia.

1.3 Sobre relações específicas entre a imagem e o texto

Das muitas espécies de relações que se podem verificar entre a imagem e a palavra, me interessa nesta reflexão e a partir do meu trabalho, apontar as relações de mútua colaboração entre ambas na construção da narrativa. Quando uso elementos textuais em meus trabalhos - que têm a imagem como prioridade, tenho consciência das interferências a que o trabalho terá que se sujeitar por essa congregação de elementos formalmente e tecnicamente distintos, mas com igualdade de força expressiva e autonomia significativa. Nesse sentido, investigo essas relações a partir do modo como disponho as imagens e os textos e da importância que estes elementos assumem na leitura da narrativa em meu trabalho, num âmbito poético, não convencional e ainda enigmático. Parto assim do pressuposto de que a imagem e o texto possuem um agente em comum, que é a poesia, através da desautomatização da linguagem, e que por esse viés ambos se relacionam em meu trabalho.

O termo imagem, oriundo do latino *imago* – figura, sombra, imitação ⁹² -, corresponde a uma grande quantidade de definições e abordagens, sendo a mais corriqueira, e por isso abrangente, a de que o termo designa, conforme o dicionário, a “representação visível de um ser ou objeto por meios artísticos ou técnicos” ⁹³, e ainda “(...) semelhança; reflexo de um objeto na água ou no espelho; impressão de um objeto no espírito; (...)” ⁹⁴ Conforme a Teoria da Imagem, o termo designa

⁹² GOMES, Paulo César Ribeiro. **Comentários: Alterações e derivas da narrativa numa poética visual**. 2003. Tese de Doutorado, Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003. P. 206.

⁹³ HOUAISS, A. (Ed.) **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. P. 399.

⁹⁴ FERNANDES, Francisco (Org.). **Dicionário Brasileiro Globo**. São Paulo: Globo, 1997.

toda a representação figurada e relacionada com o objeto representado por sua analogia ou por sua semelhança perceptiva. Neste sentido pode considerar-se imagem qualquer imitação de um objeto, quer seja percebida através da vista ou de outros sentidos (imagens sonoras, táteis, etc.). No entanto, na atualidade, quando falamos de uma teoria da imagem ou da civilização da imagem, referimo-nos basicamente a qualquer representação visual que mantenha uma relação de semelhança com o objeto representado.⁹⁵

Fica estabelecida assim, para fins instrumentais desta pesquisa, a designação da imagem como representação visual que implica em semelhança com o objeto de representação. A partir desta definição, poderíamos ainda distinguir a imagem entre *representação visual* e *representação mental*. Conforme Santaella, as imagens como representações visuais são “signos que representam nosso meio ambiente visual”, enquanto que as imagens como representações mentais correspondem às “visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos (...)”. Enfim, ambas estão intrinsecamente ligadas: não há imagens visuais que não tenham surgido de imagens mentais, assim como não há imagens na mente que não sejam reflexo das coisas no mundo.⁹⁶ Mais do que representação icônica e independente de sua semelhança em relação ao objeto de sua representação, é fonte de uma leitura aberta que transcende qualquer codificação pré-existente.

Imagem-espelho, aparência, semblante e miragem, a imagem pré-fotográfica funciona como uma metáfora, janela para o mundo. Nela, o real é imaginado por um sujeito através de um sistema de codificação ilusionista. (...) Por mais figurativa que possa ser, ela é sempre uma imagem evocativa, que alude a um mundo que não existe porque ainda traz dentro de si resíduos do divino; por isso mesmo, embora seja eminentemente monádica, o efeito final desse tipo de imagem é, ao fim e ao cabo, simbólico. Imagem fantasmática, ela visa ao ocultamento da separação intransponível entre imagem e mundo.⁹⁷

Foucault, em *Isto não é um cachimbo*⁹⁸, argumenta que imagem e palavra são sistemas distintos que nunca podem se fundir nem se relacionar sem que haja subordinação de um pelo outro, pois não podem ser dados de uma só vez e nem sintetizados num só sistema. Ao tomar como objeto de sua reflexão a pintura de Magritte - *Ceci n'est pas une pipe* (figura 9), o autor argumenta que a relação entre a

⁹⁵ CASASÚS, José M. **Teoria da Imagem**. RJ: Salvat, 1979, p.25-28.

⁹⁶ SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008. P. 15.

⁹⁷ SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008. P. 172.

⁹⁸ FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Título Original: *Ceci n'est pas une pipe*. Tradução: Jorge Coli. Primeira edição impressa: 1973. Data de digitalização: 2004. Disponível em: www.sabotagem.revolt.org.

imagem e a palavra na obra do artista revela mais do que a separação entre signos linguísticos e elementos plásticos, mas também o jogo de desautomatização do pensamento e da linguagem a fim de proporcionar inquietação, e de que o olhar encontre, “(...) como se estivessem perdidas em meio às coisas, palavras que lhe indicam o caminho a seguir, que lhe dão nome à paisagem que está sendo percorrida.”⁹⁹



9. René Magritte. “**A traição das imagens**” (La trahison des images). 1928 - 29. Óleo sobre tela. 62,2 x 81 cm. Los Angeles (CA), Los Angeles Country Museum.

Dentre os diversos relacionamentos entre a imagem e o texto, Santaella distingue quatro: (1) a *Imagem como ilustração*, caracterizada pela redundância; (2) a *Imagem superior ao texto*, como as exemplificações enciclopédicas sem as quais não se poderia conceber um determinado objeto; (3) o caso de *discrepância ou contradição entre imagem e texto*, que caracteriza uma relação incoerente e até

⁹⁹ Ibid., p. 28.

contraditória; (4) por fim a relação de *equivalência entre texto e imagem*, descrito como complementaridade, onde imagem e texto são integrados.¹⁰⁰

Identifico no meu trabalho 3 dos modos distintos por Santaella, sendo o aspecto da ilustração funcional e como redundância certamente descartado.

Sobre a imagem ilustrando um texto, escreve Manguel:

Flaubert opunha-se de forma intransigente à idéia de ilustrações acompanharem as palavras. Ao longo de sua vida, recusou-se a admitir que qualquer ilustração acompanhasse uma obra sua porque achava que imagens pictóricas reduzem o universal ao singular. "Ninguém jamais vai me ilustrar enquanto eu estiver vivo", escreveu ele, "porque a descrição literária mais bela é devorada pelo mais reles desenho".¹⁰¹

Pode-se dizer que, da mesma forma, uma detalhada descrição literária deve acabar por restringir a uma única imagem a infinidade de outras imagens e histórias que uma imagem por si só pode originar. No entanto, ambas as hipóteses desconsideram o leitor e a sua experiência, sua *memória estética*. A idéia de ilustração pode remeter pejorativamente à imagem com uma função específica e didática, de levar à compreensão certo conteúdo que ela comporta e deve transmitir. Essa noção é "ilustrada", também por Manguel, através de uma declaração do papa Gregório, ainda no século VI:

"Uma coisa é adorar um quadro, outra é aprender em profundidade, por meio dos quadros, uma história venerável. Pois aquilo que a escrita torna presente para o leitor, as pinturas tornam presentes para os iletrados, para aqueles que só percebem visualmente, porque nas imagens os ignorantes vêem a história que devem seguir, e aqueles que não conhecem o alfabeto descobrem que podem, de certa maneira, ler. Portanto, especialmente para o povo comum, as pinturas são o equivalente da leitura."¹⁰²

À parte dessa fundamentação da relação que de certa forma reduz a imagem a mera ilustração de um texto, vejo a possibilidade dessa relação como uma colaboração mútua de imagem e texto para o enriquecimento da leitura da narrativa. Não pretendo que um explique o outro, mas que ambos atuem como elementos poéticos e plásticos independentes, mas relativos. Não para o direcionamento restritivo, mas, no caso de como disponho esses textos em relação às imagens, acredito que essa relação possibilite uma abertura ainda maior da leitura, posto que

¹⁰⁰ SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008. P. 55.

¹⁰¹ MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia da Letras, 2001. P. 20.

¹⁰² *Ibid.*, p. 143.

os enunciados não descrevem as imagens, mas são fragmentos de textos que equivalem, pode-se dizer, a uma outra forma de representação, sem considerações ou sujeições temáticas. Por isso, desconsidero a qualidade de ilustração no sentido de redundância e repetição nas minhas imagens.

No entanto, posso considerar os outros três aspectos citados por Santaella: a superioridade da imagem em relação ao texto, o que é evidente no meu trabalho, no que se refere inclusive à imagem do texto; a discrepância e contradição entre imagem e texto, o que descaracteriza a ilustração – ainda que harmonicamente relacionados; e a complementaridade e integração, que me parece ser o fator de maior importância e o agente mais significativo da leitura da narrativa, a dialética entre a imagem e o texto. Em todos os casos acredito ser a imagem o agente de maior força expressiva, justamente por ser ela o motivo da minha criação. Mas é inevitável a participação do texto, geralmente condicionado a título, mas sem se reduzir a esta função, como nos casos a seguir, na leitura da narrativa que a imagem suscita. Em ambos os casos, o texto disposto a princípio como título, se manifesta como complemento da imagem, em condição de agente poético, não de legenda ou descrição, e principalmente como um elemento intrigante, pelo caráter de discrepância, o que não é comum em um título ou legenda, caracterizados pelo esclarecimento.

Enfim, a relação que procuro entre a imagem e o texto, numa primeira análise, se realiza a partir da imagem com a legenda, ou o título, que na verdade é um enunciado que só cumpre a função de título por dar um nome ao trabalho. É o que acontece nos trabalhos a seguir.



10. "Um sal de frutas, por favor (num copo de vidro)". 2008. Gravura em metal - água-forte / água-tinta; aquarela. 37 x 32 cm.



11. "moi aussi un jour, je serai beau comme un dieu". 2008. Gravura em metal impressão colorida - água-forte / ponta-seca; aquarela. 37 x 33 cm.

O caráter autônomo do título em relação à imagem implica numa conjunção poética entre ambos. Ele não cede à função de titulação, de descrição ou definição da imagem ou da cena a que dá nome. Mas a influência que exerce na leitura, ou na interpretação da imagem é inegável, e cria uma relação de tensão entre o visto e o enunciado. O resultado dessa relação me parece inquietante, e só pode ser “apreendido” em seu sentido poético. No entanto, não descarto uma interpretação de caráter objetivo, já que os títulos enunciam uma idéia relativa à imagem, oriunda dela. Nesse caso, a questão se volta para a consciência da fonte da imagem e do título. Me pergunto, sem resposta, se o fato de eu conhecer – até certo ponto -, a origem das minhas imagens, e dos títulos que elas evocam, não seria o fator que torna essa conjunção “compreensível” para mim, e por isso, só para mim. Se eu digo

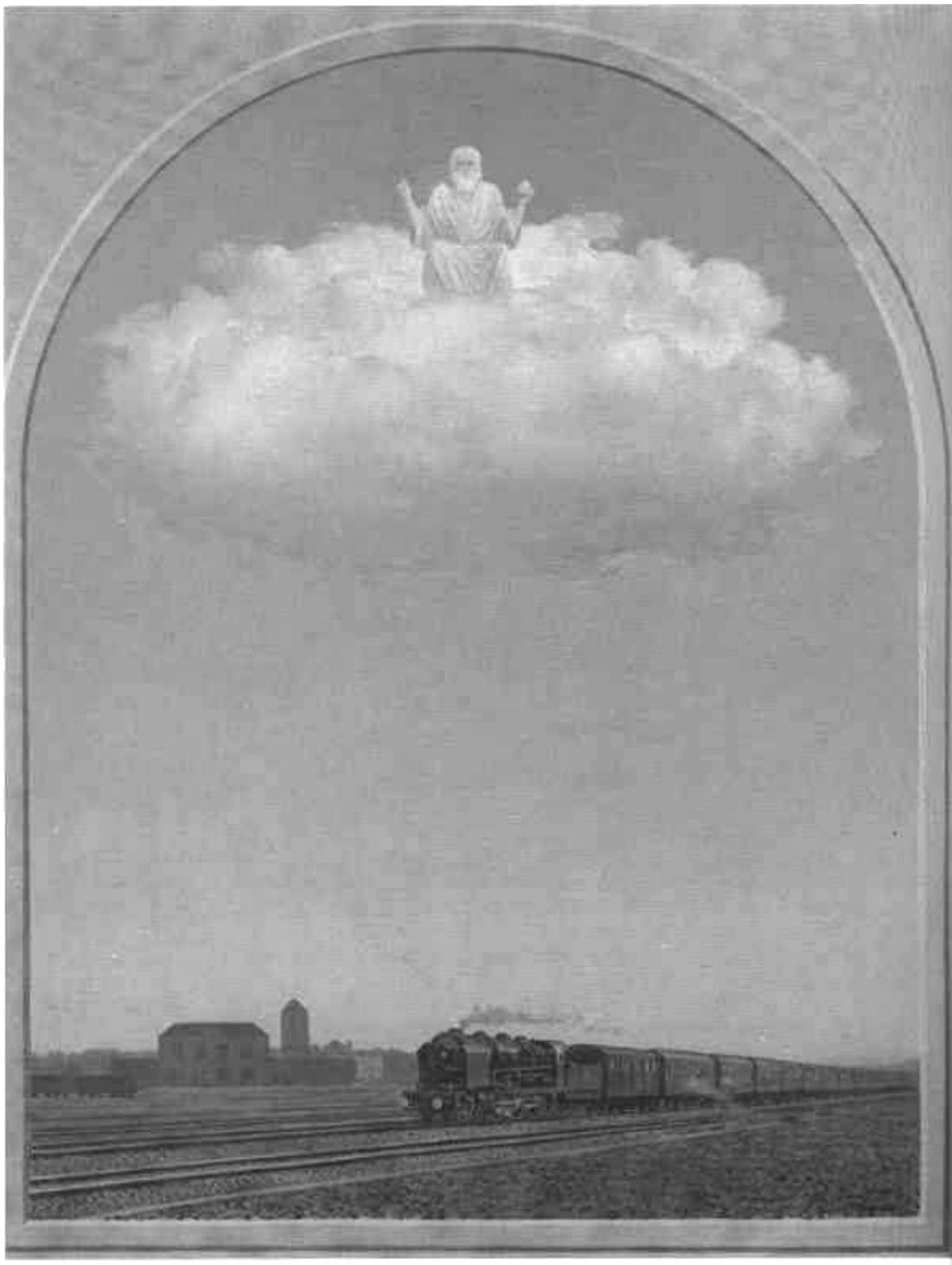
que a imagem que eu criei é um comentário de um pesadelo, eu não estaria restringindo suas leituras possíveis à minha? Sendo assim, até que ponto posso abordar questões temáticas no meu trabalho sem impor a minha concepção dele. Em sua pesquisa, Nicolaiewsky questiona se o fato de conhecer a fonte das imagens que usa em seus trabalhos altera a sua percepção destes. Ele usa o que considera o aspecto trágico de seus trabalhos como mote para essa questão, por que sabe que as imagens que se relacionam nas séries e que proporcionam, para ele, uma sensação de tensão e de tragédia iminente, têm sua origem, por exemplo, em filmes de suspense. Ele conhece a fonte da tensão:“ (...) não tenho certeza se veria o trabalho desta maneira – como uma anunciação de desfecho trágico – caso desconhecesse de quais filmes as imagens foram extraídas. Isto, porém, nunca saberei.”¹⁰³

Enfim, voltando ao título como agente independente, mas implicante, e especificamente no meu trabalho como fator de inquietação em sua relação inesperada com a imagem, fica evidente que, conhecendo ou não a fonte desta relação, a influência que ele exerce na leitura é inevitável, e é poética, fator que recusa interpretações e explanações diretas. Mas este fato obviamente não desabilita o leitor que não conhece a fonte de uma leitura.

Os títulos dos quadros não constituem explicações; nem os quadros ilustram os títulos. A relação entre quadro e título é poética: esta relação serve apenas para registrar certas características dos objetos tal como são habitualmente ignoradas pela nossa consciência, mas das quais temos às vezes um pressentimento quando confrontados com acontecimentos extraordinários sobre os quais a nossa razão não conseguiu ainda lançar luz.¹⁰⁴

¹⁰³ NICOLAIEWSKY, Alfredo. **Da ordem do enigma**. In: **Mestiçagens na arte contemporânea**. Organizado por Icleia Borsa Cattani. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. P. 235.

¹⁰⁴ MAGRITTE, René. Apud PAQUET, Marcel. **Magritte**. Lisboa: Paisagem, 2006. P. 23.



12. René Magritte. **“O rouxinol”** (le rossignol). 1962. Óleo sobre tela. 72 x 64 cm. Coleção particular.

No trabalho de Leonilson, pautado pelas relações entre a imagem e a palavra, os títulos ou legendas dos trabalhos não cumprem a função denominativa e se manifestam como parte da obra, como elemento constituinte da obra tanto como texto significativo quanto como imagem. Isto fica claro numa série de imagens que ele criou para “ilustrar” a coluna de Barbara Gancia. Nessas ilustrações, o título equivale ao do texto da colunista, o que não garante a correspondência direta com a imagem criada por Leonilson. Pelo contrário,

A relação entre eles é definida pela ética do projeto do artista na manipulação dos meios expressivos e pelo seu engajamento em um programa de trabalho com a linguagem informada pela tradição e com a expressão plástica do indivíduo feito artista.¹⁰⁵

Os desenhos que deveriam ser a ilustração dos temas a partir de uma pauta, demarcam a deliberação dos procedimentos do autor/artista em buscar independência do texto, mantendo relação com ele. Eles buscam referências no texto, e com eles fundam um espaço particular: ilustram mantendo a particularidade do ponto de vista do artista, na maioria das vezes, na construção de uma narrativa de caráter absolutamente pessoal.¹⁰⁶ Os desenhos de Leonilson, que identifico com os meus em alguns casos em que me refiro às discrepâncias entre imagem e enunciado, traçam uma trajetória pessoal do artista em paralelo com o texto que deveriam ilustrar. Nesse sentido, não se trata mais de ilustração, de redundância e reverberação; os desenhos na condição de justaposição delimitam um “espaço específico onde se efetivam a linguagem e o ponto de vista do artista”¹⁰⁷ Nesses desenhos Leonilson faz seu próprio comentário sobre o tema, a partir de seu universo particular. Nas imagens a seguir se percebe nos trabalhos iniciais certa relação do desenho com a pauta da coluna, sugerida pelo título (figura 13). Já nos últimos desenhos fica evidente a discrepância da imagem em relação ao texto – título – e a opção de Leonilson por elementos dissonantes que, conforme Gancia, “resultam em imagens mais ácidas, sutis e poéticas que a relevância dos episódios comentados”.¹⁰⁸ (figura 14)

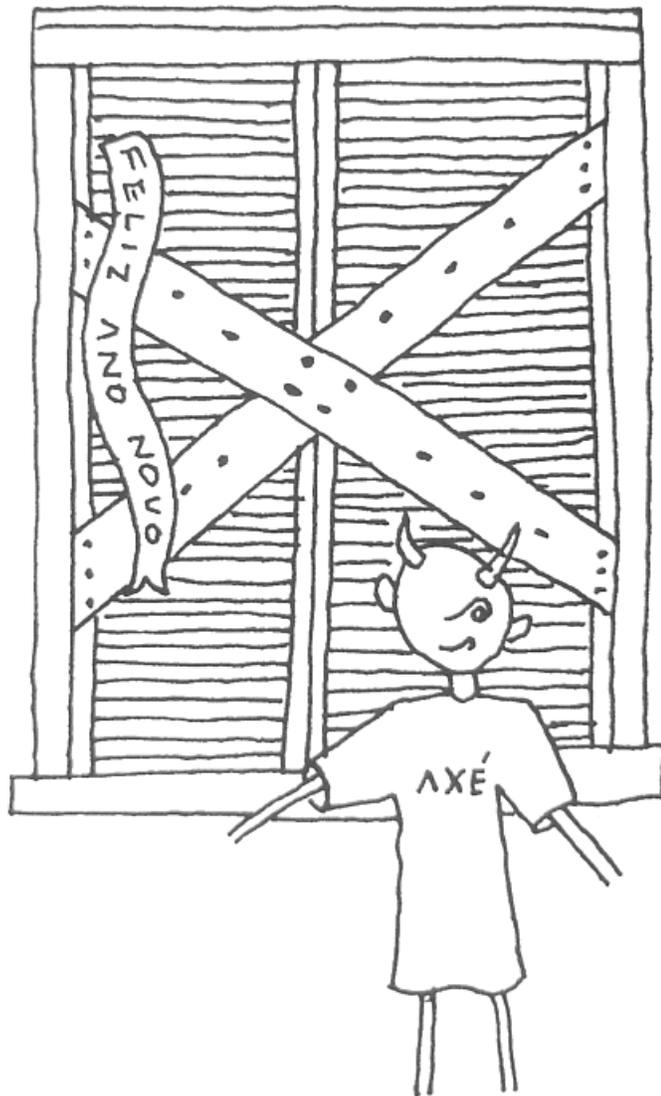
¹⁰⁵ GANCIA, Bárbara; MESQUITA, Ivo. (Org.). **Leonilson: use, é lindo, eu garanto**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. P. 12.

¹⁰⁶ Ibid., p. 13.

¹⁰⁷ Ibid., p. 14.

¹⁰⁸ Ibid.

L.



14. Leonilson. "Carnaval paulistano eleito o pior do mundo". Caderno Cotidiano. 1993.

Paulo Gomes aborda outro tipo de relação específica entre a imagem e o texto a partir de seus trabalhos – o *comentário*. Nesta relação imagem e texto são dispostas de maneira que se estabeleça um “diálogo crítico entre as partes”¹⁰⁹ Não se caracteriza no comentário a subjugação de um meio pelo outro, mas uma iluminação mútua na elaboração de sentidos. O artista argumenta que o termo *comentário* para designar essa relação dialética entre elementos visuais e textuais, articulados em um mesmo trabalho lhe parece apropriado também do ponto de vista etimológico, onde o termo designa, a partir do latim *commentari* que por sua vez é originário de *comminisci*, imaginar.¹¹⁰

Comentário, por sua vez, explica interpretando e ou anotando, trata de falar sobre, falar maliciosamente sobre algo ou alguém. Também, conforme a raiz latina de *comentarium*, pode ser adjetivado na forma comentício, ou seja, inventado ou imaginado.¹¹¹

Paulo Gomes explica que as imagens e textos que usa são apropriações de objetos já existentes e com uma carga significativa inerente, sejam imagens ou obras literárias, que contêm narrativas próprias anteriores que não podem ser descartadas na elaboração do discurso que é o comentário. Este, discurso que se estabelece na articulação entre os elementos fundados na visualidade, na materialidade dos meios que pelo exercício da imaginação funda outros discursos narrativos, “mesmo que sejam metadiscursos antes de serem discursos autônomos”.

¹¹²

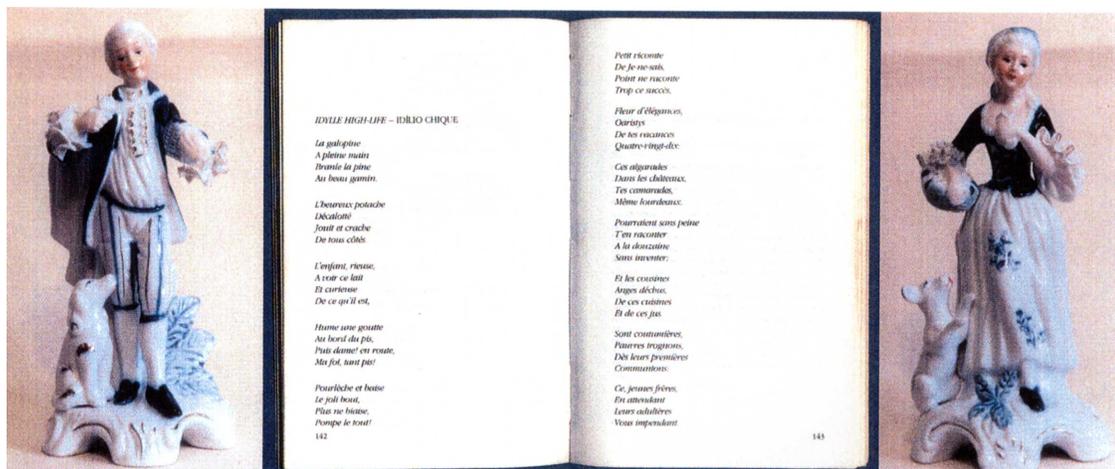
Como exemplos da idéia de comentários visuais em obras que sejam híbridos de elementos visuais e textuais (imagens e escritos) o autor identifica os seguintes trabalhos, entre os seus. (figuras 15 e 16)

¹⁰⁹ GOMES, Paulo. **Simenon em Paris**. In: CATTANI, Iclea (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora daUFRGS, 2007. P. 275.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 85 – 87.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 87.

¹¹² *Ibid.*, p. 88 - 89.

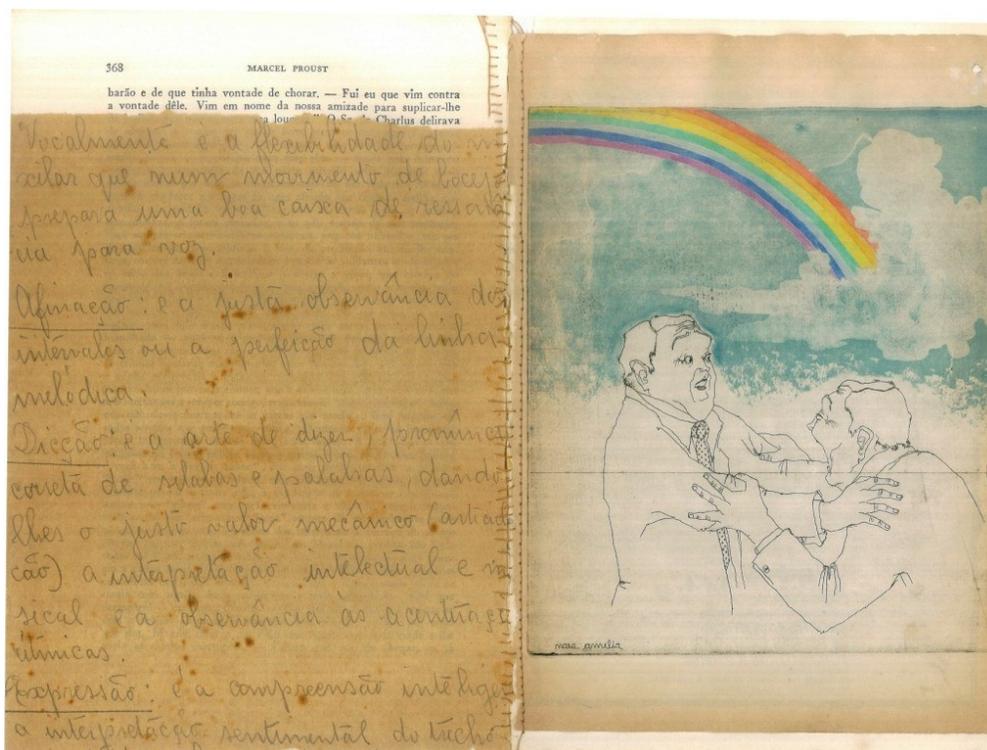


15. Paulo Gomes. “Festa Galante”, 2000-2001. Impressão sobre lona vinílica (bibelôs e texto), 57 x 127 cm.



16. Paulo Gomes. “Les Millions d’Arlequin”, 2001. Impressão em lona vinílica, 57 x 218 cm.

A partir da reflexão de Paulo Gomes posso inferir que em meus trabalhos se realiza da mesma forma uma relação de comentário, posto que nossas pesquisas se aproximam em diversos pontos, e principalmente no que se refere à relações entre imagem e texto e no uso de elementos apropriados, no meu caso geralmente textos, de obras (literárias) ou textos já existentes e com uma carga significativa inerente e relevante. Ao associar esses textos às imagens, feitas por mim, a relação que se evidencia é de diálogo entre as partes, como nos comentários, em que as partes sofrem mútua interferência resultando num novo sentido, num objeto oriundo de uma conformação visual e simbólica marcada pelo caráter híbrido dos meios e processos de leitura.



17. “Não, é muito brilhante” (da série “assim que encontrei esqueci na calçada”). 2008. Gravura em metal - água-forte, água-tinta, ponta-seca; aquarela, bordado sobre página de livro. 33 x 25 cm.



18. “Assim que encontrei” (da série “assim que encontrei esqueci na calçada”). 2008. Gravura em metal - água-forte, água-tinta, ponta-seca; bordado sobre página de livro. 33 x 25 cm.

No universo das relações poéticas entre a imagem e a palavra se caracteriza um esforço de alcançar o pensamento para o qual a linguagem parece insuficiente. Está claro que a imagem não é só imagem, é texto assim como o texto, que também é imagem. Uma imagem encerra um texto, um modelo descritivo ou narrativo, assim como a palavra tem plasticidade, é visível antes de ser signo. Na interação entre estes dois elementos, procuro evidenciar antes de qualquer coisa, a visualidade. Ambos são imagem e ambos, em relação ou individualmente, suscitam outras imagens. O resultado da conjunção destes elementos no meu trabalho implica na relação de um imaginário social e o imaginário pessoal. Dentre as convenções e significações culturalmente atribuídas e o sistema de convenções que o artista/autor cria em seu trabalho, há ainda a experiência do leitor. A leitura se dá na conjunção desses três aspectos, em relativa perspectiva, evidenciando a experiência do olhar, da leitura como única. No entanto, não há inocência, por que só lemos o que podemos identificar, e tampouco tradução, por que não há resposta unívoca para um produto que envolve aspectos sensíveis e individuais. “É tudo interpretação e ressonância.”¹¹³

Compartilhando a idéia de Borges de que as palavras, assim como as imagens são símbolos para memórias partilhadas e que por isso só podemos aludir ao sentido sem jamais especificá-lo¹¹⁴, pensar no uso das palavras em relação com as imagens implica numa dupla articulação que, quando não caracteriza uma reverberação ou extensão, só pode culminar no enigma, sem necessariamente propor uma chave ou resposta, mas como meio de fruição, como poesia, que não requer nenhuma forma de discurso paralelo. Observando no meu trabalho as palavras, assim como acontece com as imagens, percebo uma unidade temática, ou simbólica. As imagens e as palavras que escolho compõe um volume de qualidades diferenciadas que se mantêm coesas a partir da recorrência de seus elementos. Há uma unidade simbólica entre todos os trabalhos, dada pela reincidência e pela irredutibilidade às convenções tradicionais.

Lagnado identifica no trabalho de Leonilson o que chama de “constelação de elementos” onde se percebe uma afinidade temática que possibilita o agrupamento desses elementos em famílias, constantes no trabalho do artista:

¹¹³ GANCIA, Bárbara; MESQUITA, Ivo. (Org.). **Leonilson: use, é lindo, eu garanto**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. P. 13.

¹¹⁴ BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Organização Calin Andrei Mihailescu; Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. P. 122.

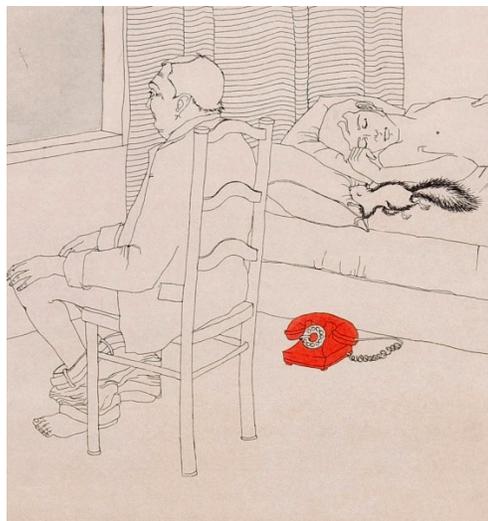
A linguagem se desenvolve portanto longe dos modelos iniciais, e ousa se expressar como um “diário pessoal” no momento em que artistas refreiam impulsos individuais para ultrapassar o particular. Ano após ano, Leonilson restringe deliberadamente seu universo gráfico, passando a repetir sistematicamente os mesmos signos. Ao economizá-los, o artista outorga-lhes a substância do símbolo.¹¹⁵

Na repetição de elementos em seu trabalho o artista opera uma coerência significativa, uma tentativa de fazer sentido a partir de metáforas fragmentadas e de informações aparentemente deslocadas. Na criação de uma relação entre essas imagens e essas palavras que reincidentem insistentemente em toda sua trajetória de continuidade temática e simbólica, o artista procura uma metáfora para atingir o inefável, o que não pode ser dito através do uso convencional da linguagem. Em “O pescador de palavras” de 1986 (figura 20), o artista “ao visitar as palavras no oceano, toma consciência da necessidade de construir uma linguagem própria, mas mergulha na experiência do abismo”.¹¹⁶

No meu trabalho as repetições são constantes e evidentes. Desde o trabalho de graduação as imagens estão integradas por elementos em comum que criam uma unidade e uma continuidade na minha pesquisa, e para os quais não existe uma tradução em termos convencionais de significados. Tudo está relativizado pelo contexto e pelo aspecto poético, o que numa tradução segundo qualquer tipo de referencia como mundo, ou melhor, com um significado culturalmente atribuído, quando não empobrece a leitura, a torna absurda. Posso citar como exemplo, adiantando a reflexão que aprofundo em capítulo específico sobre a minha iconografia, algumas reincidentências de imagens ou elementos particulares da minha poética, que são: esquilos, telefones vermelhos, passarinhos engaiolados e soltos, televisões com imagens que se repetem, nuvens ou somente o céu, entre muitos outros personagens humanos e animais e híbridos do meu imaginário, assim como ambientes, cores, e mesmo alguns textos que retornam em diferentes imagens e situações.

¹¹⁵ LAGNADO, Lisette. **Leonilson: são tantas as verdades**. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1988. P. 28.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 41.



Assim como no trabalho de Magritte, acredito que no meu trabalho a repetição de símbolos requer um olhar contextualizado pela obra, e o significado para o leitor requer fundamentalmente a imaginação.

A pintura de uma chave, de um pássaro, de um cachimbo e de um copo, retratados isoladamente numa tábua, têm o efeito de sinais enigmáticos e misteriosos. Podemos nomeá-los individualmente; contudo, o seu significado mais profundo está escondido do outro lado da representação, dentro da imaginação do respectivo observador.¹¹⁷



19. Magritte. "O libertador" (le libérateur). 1947. Óleo sobre tela. 99 x 78,7 cm. Los Angeles (CA), Los Angeles Country Museum of Art, gift of William Copley.

¹¹⁷ PAQUET, Marcel. **Magritte**. Lisboa: Paisagem, 2006. P. 183.

Leonilson acreditava que a linguagem só encontra ressonância no interlocutor que compartilha com o autor o mesmo conhecimento, indagando assim a respeito da possibilidade de entender o trabalho do artista, ou o seu pensamento, estando fora dele, alheio. ¹¹⁸ De qualquer forma, ao identificarmos um objeto ou uma palavra, e ao relacionarmos ambos a partir de nossos próprios conhecimentos, já estamos aptos à leitura da obra de arte, sem necessariamente ter que traduzi-la em termos convencionais, ou decifrá-la como quem decifra uma charada. Lembrando Borges, desfrutando o enigma por sua condição de enigma, como quem desfruta da poesia.

Mas, apesar de toda ciência e de todo esforço, o artista permanecerá insondável em suas razões. Sua obra configura-se como um vasto território a ser explorado pelo espectador, que terá que traçar uma rota própria, pessoal, para atravessá-lo. As rotas do artista e do espectador jamais virão a coincidir: Nem o leitor pode repetir o percurso do poeta, nem o poeta pode reconstituir o percurso do poema; o leitor interrogará o poema feito, o poeta não pode senão renunciar a saber como o fez. Entre o isolamento de cada um deles, a obra instaura um tempo para a paixão. ¹¹⁹

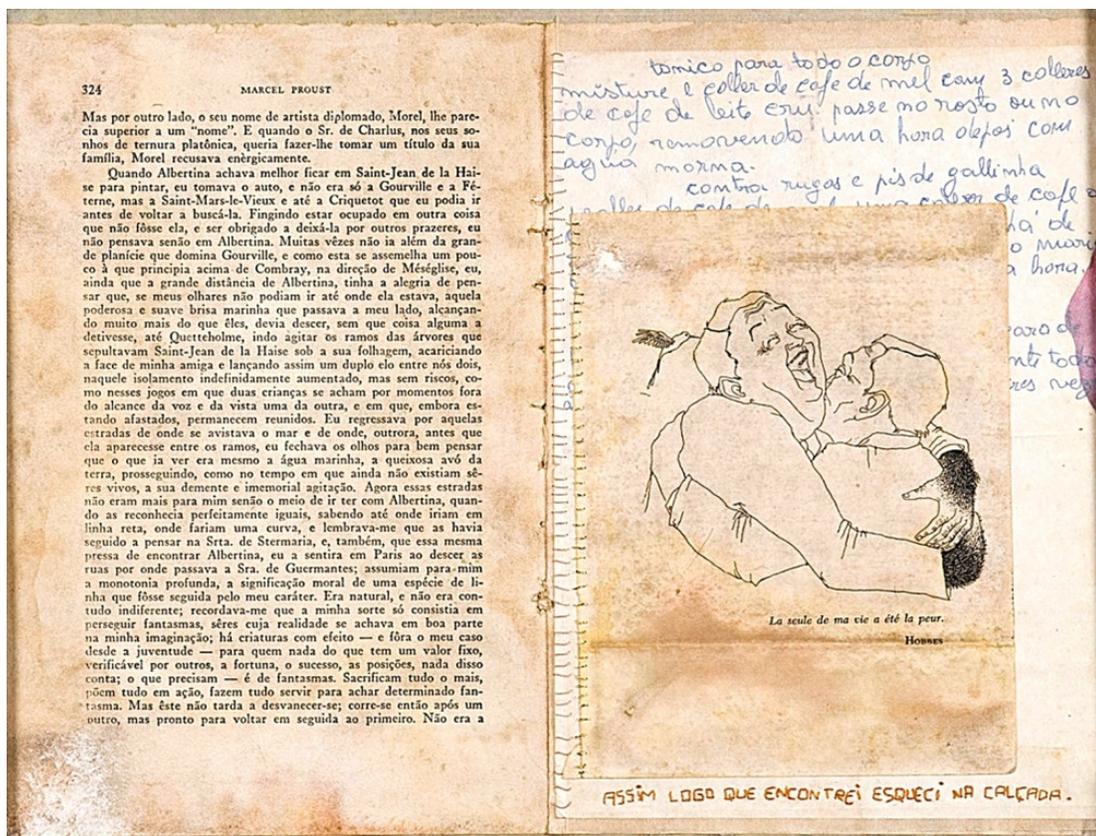
¹¹⁸ PAQUET, Marcel. **Magritte**. Lisboa: Paisagem, 2006. P. 183. P. 60.

¹¹⁹ MESQUITA, Ivo. **Para o meu vizinho de sonhos**. In: LAGNADO, Lisette. **Leonilson: são tantas as verdades**. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1988. P. 196.



20. Leonilson. "O pescador de palavras". 1986. Acrílica sobre lona. 105 x 95 cm. Col. Galeria Luisa Strina, São Paulo.

A questão do vocabulário compartilhado e do vocabulário pessoal do artista coloca a obra de arte como possibilidade de leitura sob um prisma que transcende os aspectos formais. Trata-se da proposta de uma leitura que não seja rasa, mas que também não seja muito complicada, posto que toda imagem e toda palavra podem ser identificados com as suas referências no mundo, a não ser em casos especiais. No entanto a recusa à dicionarização das palavras quando em relação com as imagens as torna símbolos dentro do contexto do meu trabalho, onde o sentido se realiza na interação, ou, na sugestão para a memória culturalmente partilhada e convencional em relação com a iconografia que une os trabalhos em um universo particular, e por fim, a memória do leitor com suas particularidades.



22. “Assim que encontrei...” 2008. Gravura em metal e bordado sobre página de livro. 35 x 25 cm.

Paulo Gomes parte de idéia de *Comentário* no sentido de “diálogo crítico entre as partes”¹²⁰ na relação entre imagem e texto no seu trabalho e na construção do seu livro de artista intitulado *Simenon/Maigret* (figura 23). Neste trabalho, o artista fotografa lugares apontados no romance de Simenon e insere no livro as imagens na página contígua ao texto que cita os locais onde se desenvolve o romance. Paulo Gomes avalia que o texto de Simenon não é descritivo, mas apenas indicativo desses locais, e sendo assim, as imagens por ele inseridas dariam a ver o invisível, num processo de articulação de “imagens textuais e icônicas estabelecendo uma apresentação de informações que são discutidas entre si num mesmo contexto”¹²¹ O trabalho se configura assim como livro de artista, em primeira instância pela conformação ao livro, neste caso a um livro pré-existente que sofre interferências, e pela qualidade de múltiplo, conforme classificação de Silveira, a seguir.

¹²⁰ GOMES, Paulo. *Simenon em Paris*. In: CATTANI, Iclea (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora daUFRGS, 2007. P. 275.

¹²¹ *Ibid.*



23. Paulo Gomes – “*Simenon/Maigret*”, 2002/2003. Livro com interferências: folha de rosto, 11 fotografias e colofão impressas em papel jornal (múltiplo com sete exemplares).

Paulo Silveira dispõe um aprofundado estudo sobre as questões relativas ao livro de artista e suas implicações. Em *A página Violada: ternura e injúria na construção do livro de artista*¹²², livro que resultou da sua dissertação de Mestrado, Silveira discorre sobre a constituição do livro de artista do ponto de vista de sua conformidade bibliomórfica e da tentativa de negação dessa tradição. Nessa pesquisa ele distingue o objeto de seu estudo em dois objetos que incorporam características específicas, mas comportam cada qual diversas manifestações relativas: o livro-objeto e o livro de artista. De uma forma geral, o livro-objeto caracteriza um objeto escultórico, artesanal e singular, ao contrário do livro de artista caracterizado pela produção gráfica e em escala, ou seja, pelo múltiplo, aspecto tradicional e constituinte do livro.

¹²² SILVEIRA, Paulo. *A página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.

Livros de artista são isso – a obra do artista cujo imaginário, mais do que estar submetido ao texto, supera-o por traduzi-lo dentro de uma linguagem que tem mais significados do que as palavras sozinhas podem transmitir.
123

Segundo Silveira, o livro de artista pode ser entendido como uma categoria (ou prática) artística que desenvolve tanto a experimentação das linguagens visuais como a experimentação das possibilidades expressivas dos elementos constituintes do livro. “O livro traz consigo o gosto pela perpetuação da forma clássica, de ser o mais nobre depositário do conhecimento, valores expressados através do zelo e do respeito pela superfície e pelo ato de folhear e seus tempos.”¹²⁴ O apreço pela *forma* e a *simbologia* clássicas do livro me levam a pensar nele como a forma plástica que melhor associa a linguagem visual e a escrita, mesmo quando não dispõe de imagens, ou ilustrações. Como propõe Silveira, a própria forma, o volume, o “códice” livro, é uma obra plástica, tem uma estética e um conteúdo simbólico imponente. O livro pressupõe, pela forma e pela tradição, um código de conhecimento, uma narrativa “encerrada” entre a(s) capa(s), o tempo – da história e da leitura. A forma do livro, enfim, impõe um sentimento de respeito pelo conteúdo escrito nas suas páginas. Pode-se dizer, ainda, que ele opera uma legitimação e conservação do texto, nos termos de obra literária e de valor cultural.

Em relação ao livro, o tempo pode ser entendido sob diversas formas. Acredito que a primeira noção de tempo que se tem a partir da imagem do livro é a do “registro” do tempo, no âmbito cultural e histórico, que ele sustenta, o que se evidencia pelo livro como um ícone cultural. Esse aspecto temporal-cultural do livro sustenta a forma, a imagem do livro que “encerra conhecimento”, como um símbolo do tempo, nesse sentido. Sob um outro ângulo, a questão do tempo a partir do livro é suscitada pela narrativa: tanto na forma – a seqüência das páginas, quanto na obra literária que ele contém – o texto. Há ainda o tempo do livro que diz respeito de forma mais significativa ao leitor, ao tempo que ele desprende na leitura, ao modo como ele percebe o tempo da narrativa e de como esta interfere na sua apreensão do tempo, ao tempo de uso do livro, às marcas do tempo no livro, e à memória. Nesse sentido, convém para essa reflexão uma breve conceituação do tempo que relaciona e diferencia o tempo cronológico instituído pelo homem com o fim da organização, e o tempo como é percebido, ou sentido pelo homem,

¹²³ Ibid., p. 36.

¹²⁴ Ibid., P. 24.

independentemente da sua função de organização temporal. Citando Bergson, Silveira distingue as duas formas que remetem à concepção de temporalidade nas noções distintas, porém relativas, de Tempo e de Duração:

Tempo seria a 'realidade abstrata, homogênea, divisível em instantes', sendo uma construção do mundo social e científico; e duração é 'dado imediato da consciência subjetiva e que dá sentido à nossa experiência', que só pode ser percebido intuitivamente.¹²⁵

Por isso o livro caracteriza a forma plástica e significativa que contém as duas formas de abordar o tempo. Mas fica evidente que, no contexto da minha pesquisa, o tempo subjetivo, ou, a duração tem maior relevância por que se refere ao leitor, à manifestação da sua subjetividade na leitura, o que influencia de forma direta na sua percepção. Assim, o caráter seqüencial fica de certa forma, subordinado ao tempo do leitor, à forma como sua memória e suas experiências se relacionam com o tempo da narrativa, gerando assim uma nova narrativa e um novo sentido para o (seu) tempo. O tempo do livro, em suas diversas formas, e o tempo do leitor se relacionam, e dessa relação nasce a narrativa. Assim o propõe Silveira:

O primeiro grande elemento ordinal no livro é a seqüencialidade na percepção ou na leitura. Ela é diretriz da ordem interna da obra, envolvendo a interação mecânica do leitor ou fruidor. Um livro envolve o tempo de sua construção e os tempos de seu desfrute. Cada vez que viramos uma página, temos um lapso e o início de uma nova onda impressiva. Essa nova impressão (e intelecção) conta com a memória das impressões passadas e com a expectativa das impressões futuras.¹²⁶

Na sua tese intitulada *As existências da narrativa no livro de artista*¹²⁷, Silveira define o livro de artista como ponto de partida para o estudo da narratividade nas artes plásticas, justificando essa opção, entre outros aspectos, pelo caráter múltiplo do livro de artista, em conformidade com a tradição do livro. Essa conformidade e a observação de uma *lógica narrativa compósita* fundamentada plástica e visualmente independente de sua bibliomorfia, provocou o questionamento sobre a implicância de outros meios e fatores culturais na assimilação dessa

¹²⁵ SILVEIRA, Paulo. **A página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001. P. 73.

¹²⁶ Ibid., p. 72.

¹²⁷ SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

narrativa, ou seja, fazendo uma referência aos seus estudos anteriores, sobre até que ponto a forma do livro determina sua qualidade narrativa.

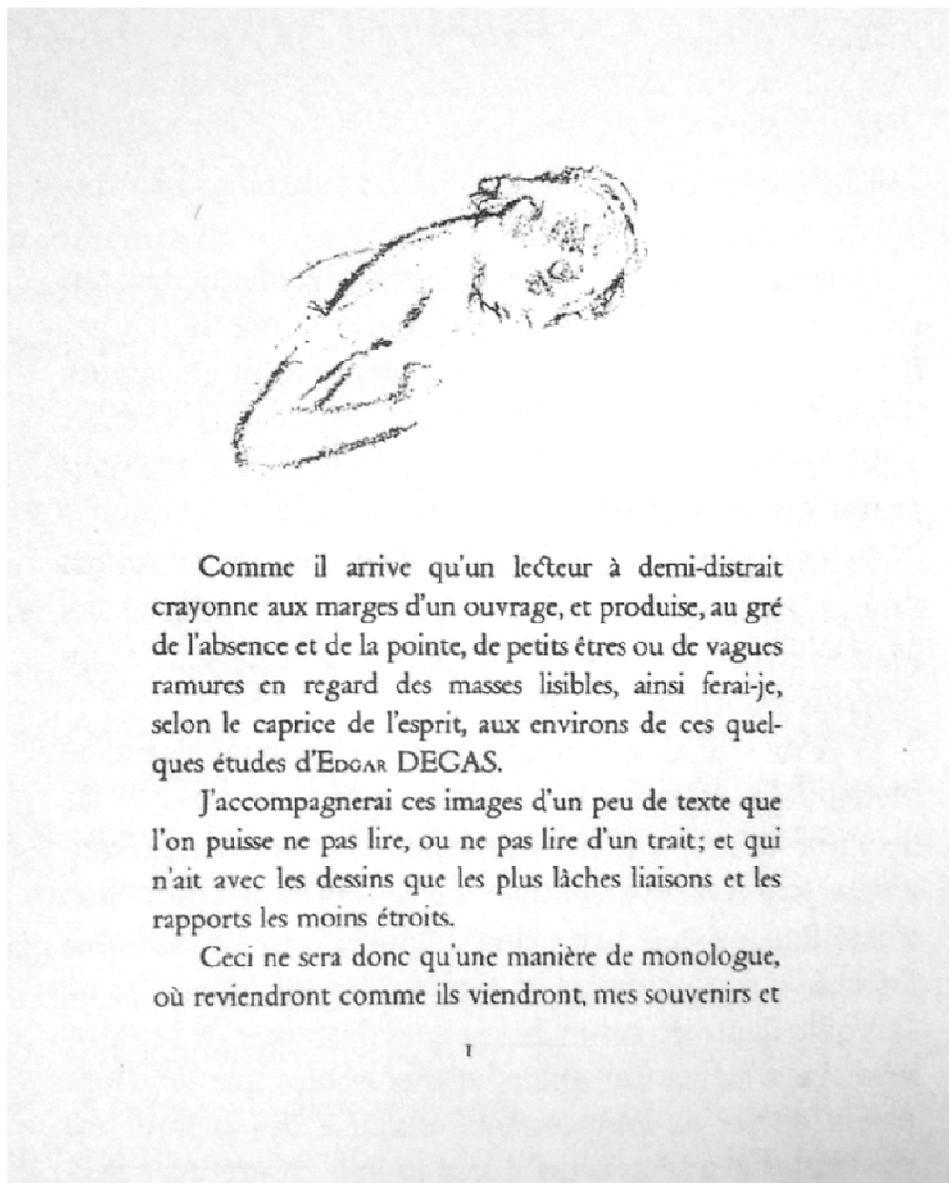
Silveira comenta ainda que, como consequência da diminuição do uso da palavra nos livros de artista, a página se impõe como campo perceptivo visual e significativo autônomo. A narratividade não depende mais prioritariamente do código nem do uso tradicional da página como suporte do texto. Agora a página impõe uma visualidade própria e autonomia significativa e formal. Ela passa da condição de parte do livro para a condição de unidade independente.

2.1 A página de livro

Como acontece que um leitor um pouco distraído rabisque nas margens de uma obra e produza, ao sabor do alheamento ou do lápis, pequenos seres ou ramagens, ao lado das massas legíveis, assim farei, segundo o capricho da mente, em torno desses poucos estudos de Edgar Degas. (...) ¹²⁸

A página do livro, mais do que suporte para o texto ou para a imagem, revela uma potencialidade visual e expressiva onde se manifestam as relações primordiais entre texto e imagem. Como escreve Valéry, a visualidade da página manifesta por si só um inumerável imaginário, e o texto que ela comporta, quando comporta, traz a tona, à superfície da página e ao entorno do texto suas imagens relativas. Assim como acontece de um texto nos levar a determinada imagem, acontece também o contrário. Na página de livro esta relação se torna latente. Desenhar em torno do texto, nas margens da página, é uma atitude comum que expressa o prazer do texto, e registra os desdobramentos da leitura no imaginário do leitor.

¹²⁸ VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. Tradução: Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. P. 21.



24. Página extraída de **Degas Dança Desenho** de Paul Valéry, 2003 do original *Degas Danse Dessin*, 1938.

No poema *Um lance de dados*, Mallarmé explora pela primeira vez a página como espaço de interação plástica e expressiva para o poema. Ao distribuir os versos pela página o poeta experimentou a relação espacial na estrutura do poema em relação com a página, chamando a atenção para a página ou o suporte como elemento intrínseco à poética da obra.¹²⁹ Nos termos de Valéry, “ele tentou elevar

¹²⁹ PIGNATARI, Décio. **Comunicação Poética**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. P. 23.

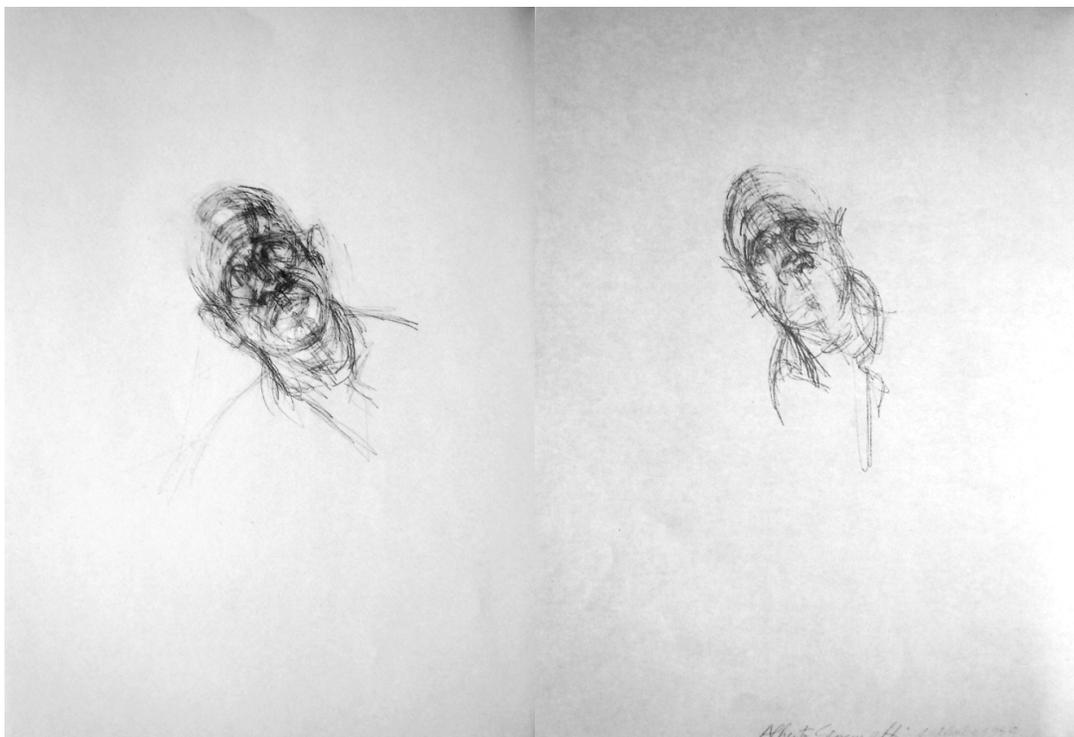
enfim uma página à potência de um céu estrelado.”¹³⁰ Pode-se dizer o mesmo do próprio Valéry que explora nos seus *Cahiers* a relação entre a imagem e a poesia na unidade da página. (figuras 25, 26 e 27)

O valor da página, ou de qualquer suporte em relação com a imagem que “suporta” tem no meu trabalho um papel maior do que suportar a imagem ou o texto. É um elemento formal e expressivo que considero nas relações a partir de escolhas pensadas. Acontece de o papel sugerir uma imagem ou um texto, e também o contrário. Genet conta, a respeito de Giacometti diante da folha de papel, do espaço branco que parece desafiá-lo: “No entanto, quando a folha branca está afixada diante dele, tenho a impressão exata de que ele tem tanto respeito e circunspeção diante do mistério da folha como diante do objeto que vai desenhar ali.”¹³¹ Genet observa ainda que os desenhos de Giacometti evocam a disposição tipográfica de *Um lance de dados*, de Mallarmé, por seu cuidado com a composição da página e pelo que ele compreende como respeito pelos objetos, e mesmo a página, ou a folha de papel que tem sua carga expressiva, sua memória e beleza, por que é única e insubstituível.¹³²

¹³⁰ Le coup de dés. Variété I et II, Gallimard, 2002, p. 268. “Il a essayé d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé!” apud : GOMES, Paulo César Ribeiro. **Comentários: Alterações e derivas da narrativa numa poética visual**. 2003. Tese de Doutorado, Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003.

¹³¹ GENET, Jean. **O Ateliê de Giacometti**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. P. 68.

¹³² Ibid., p 94.



28. Giacometti. **Jean Genet**. S/D. Imagens extraídas de **O ateliê de Giacometti**. Jean Genet, 2003.

Não disponho meu trabalho como um livro, por que estaria subvertendo o aspecto funcional do livro, no sentido de objeto que se pode manipular, virar as páginas, e de volume também. Esclareço aqui que, em alguns momentos, esta funcionalidade pode parecer suscitada pela forma, embora não esteja entre as minhas intenções que meu trabalho se configure como um objeto com as mesmas possibilidades de manipulação do livro. Por esse motivo (entre outros) focalizo minha abordagem plástica e minha reflexão sobre a página do livro, independentemente da sua função seqüencial de “folhear”, mas considerando toda a carga simbólica que ela traz em relação ao tempo, ao aspecto ilustrativo da página que contém a imagem e o texto, à unidade que contém um segmento de uma narrativa que se relaciona com um suposto, ou proposto antecedente e continuidade, à estética do livro (da página).

Mais uma vez a página concerne ao livro, sem estar submetida a ele, ao objeto. Ela carrega em si a simbologia do livro, mas é percebida como uma unidade independente. Esse aspecto fica claro e, de certa forma explica a minha preferência por não ter um tema específico para minha pesquisa. Ou, se pode-se por algum motivo perceber ou apontar um tema, uma narrativa, que não seja pela imposição

formal ou seqüencial da disposição das imagens, mas pela narrativa revelada entre a que está na imagem, na página, e a suscitada pela leitura, pelo leitor. Ela instaura assim, independente do livro, mas relativa a ele, uma nova possibilidade de leitura e, segundo as palavras de Silveira, um outro discurso:

(...) a página, compreendida como sendo matéria expressiva. (mesmo quando não exista mais) (...) A página é matéria plasmável por sua interação positiva com o texto e a imagem, e também porque é rasgada, furada, colada, feita, desfeita ou refeita, por mutilação ou reciclagem. A página que, às vezes, não passa de uma remissão, uma menção, uma possibilidade. Ela não deve ser confundida com uma folha solta de papel. Ela guarda consigo os sinais de ser parte de um todo. A página, como a estamos apresentando aqui, é a menor unidade possível do suporte livro. Separada dele, ou a obra se ressentirá em sua totalidade, ou, quem sabe, eles (o volume e a página) instaurarão um outro discurso.¹³³

Ela não é nem apenas o suporte da imagem e texto, nem apenas um fragmento de um todo indissolúvel. Ela constitui a interpenetração entre a plasticidade – estética, do suporte, e a simbologia em relação à sua origem, ao todo ao qual pertence relativamente e também independentemente, constituindo a sua autonomia como forma plástica derivada da forma plástica do livro de artista, por exemplo. “(...) sua evidência estará potencializada pela concepção plástica da obra, na qual a estrutura é um predicado semântico.”¹³⁴ Ainda sobre a concepção de página:

Ela é universalmente aceita como uma unidade de construção do livro, é certo, tanto unidade de espaço, como unidade de tempo. Mas pode assumir uma representação de totalidade, como no caso da chamada *page art*, normalmente expressa através da presença em periódicos.¹³⁵

Do universo formal e estético do livro me aproprio de outros elementos, além da sua conformação, que no contexto do meu trabalho evidenciam a simbologia do livro a partir de elementos visuais. A escolha do papel para impressão, como já disse, resulta de um processo de avaliação de remissões, que considera o material plástico, no caso o papel que será usado no trabalho, como elemento fundamentalmente importante na articulação dos sentidos. Como forma de remeter diretamente ao livro, procuro papéis de livros velhos, páginas em branco que cedem

¹³³ SILVEIRA, Paulo. **A página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001. P. 23 – 24.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹³⁵ *Ibid.*, p.76.

à impressão das gravuras. Com este processo, penso estar evocando a memória do livro, da sua forma e de uma possível obra literária que ele sustenta (ou sustentou). A escolha desses elementos se dá, num primeiro momento, ao acaso, ou melhor, todo material que me parece propício eu “acolho”, e o seu uso fica submisso a uma relação que se estende no tempo e na imaginação. O uso fica também subjugado a aspectos técnicos, como equivalência de tamanho, de cor e de textura do papel e da imagem a ser impressa, enfim, de harmonia com o trabalho. Ainda tenho q levar em consideração as marcas do papel, quando existem, e que podem trazer informações sobre sua procedência, sobre o antigo dono do livro, ou simplesmente marcas do tempo. Todos estes fatores são relevantes nas relações que se estabelecem a partir do papel com o restante dos elementos do trabalho. Trata-se de um processo de apropriação material e simbólica, mas que, no entanto, não opera um deslocamento de contexto, no caso das páginas de livro.

Cattani define o processo de apropriação como justaposição de elementos do cotidiano ou de fragmentos de outras obras deslocados de seu contexto original e inseridos em outro, nos trabalhos de artes visuais, criando sobreposições de sentidos que ocorrem *entre* os elementos.¹³⁶ No caso da apropriação de páginas de livro e do uso destas páginas dentro da configuração do próprio livro, o deslocamento de contexto não ocorre, pelo menos não nos aspectos formais e expressivos. A página continua associada à sua origem, reforçando a remissão que proponho.

Paulo Gomes relata os procedimentos de apropriação que implicam em deslocamentos de contexto dos elementos e na estranheza da re-contextualização nos seus trabalhos. A partir de idéia dos *comentários*, que ele diz ser resultado dessa relação de sobreposição de elementos com carga significativa inerente, apropriados de universos diferenciados, o artista assim descreve seu processo:

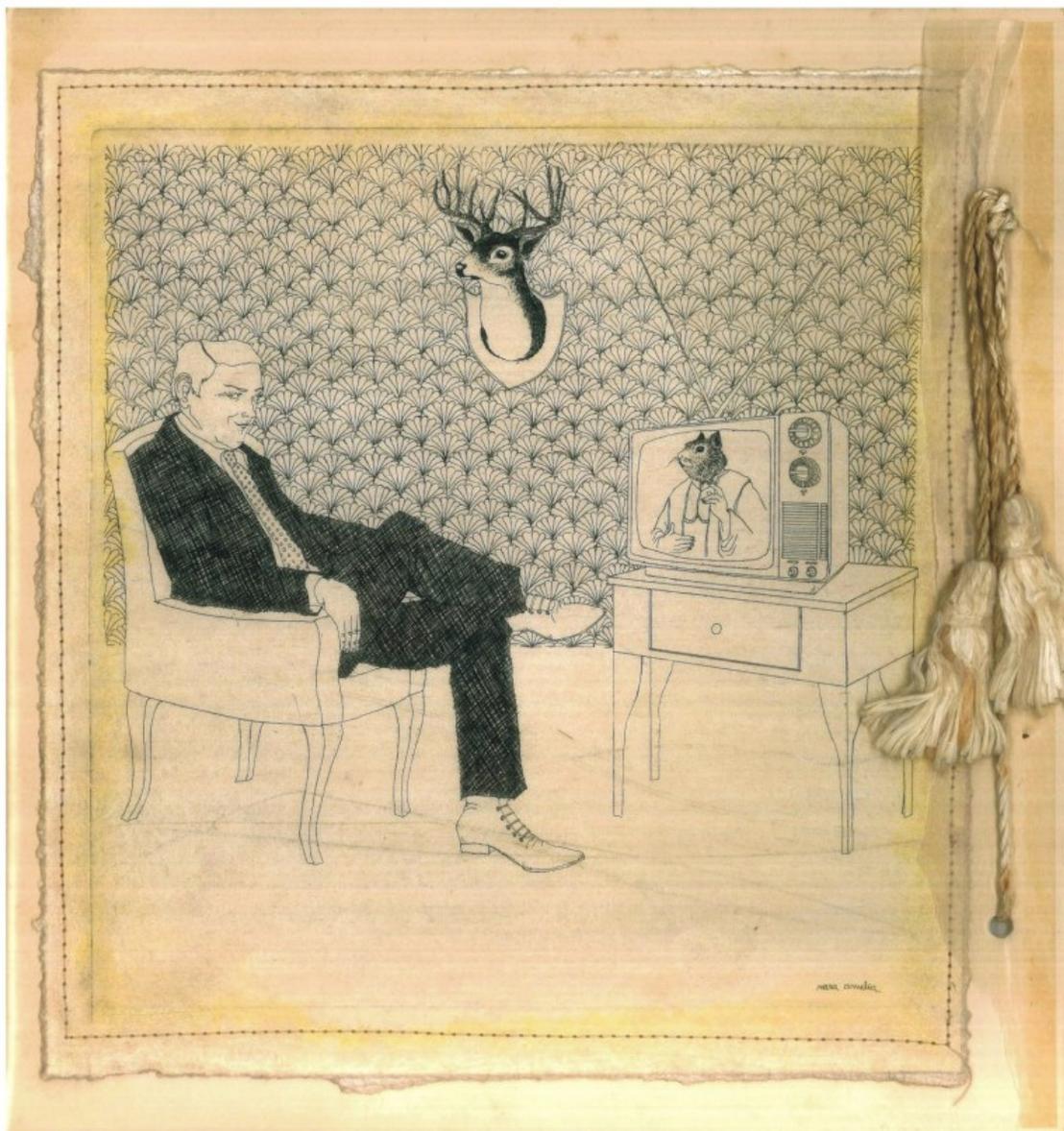
Antes de decidir estabelecer este ou aquele discurso plástico, a ação primeira é sempre o ato de escolher e guardar os objetos (uso esta palavra para abarcar a totalidade dos elementos que constituem meu universo iconográfico). Posso mesmo dizer que meus trabalhos surgem de uma relação longamente estabelecida com estes objetos, que me freqüentam e participam ativamente do meu universo antes de se constituírem obras. (...)
A esta operação mecânica segue-se a ação de associá-lo a um outro objeto ou texto, ou ainda a trabalhá-lo de outro modo, estabelecendo assim o que

¹³⁶ CATTANI, Iclea. (Org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. P. 30.

intitulo de comentários.¹³⁷

Outro elemento relativo ao livro, mas que no meu trabalho sofre um desdobramento e uma ampliação técnica e expressiva, é a costura. Mais do que um elemento expressivo, a costura tem um papel de funcionalidade técnica, que é de fixar os elementos do trabalho, costurar com a intenção da própria costura, de prender, unir, agregar. No entanto e é evidente, que a costura funcional é também um elemento expressivo, do ponto de vista da sua visualidade, do desenho que ela forma com seu traçado, da remissão que ela faz às costuras do livro - mais evidente em livros antigos, e de uma simbologia da costura que para mim não é clara mas que reconheço estar impregnada no trabalho pela memória. (Figura 29)

¹³⁷ GOMES, Paulo César Ribeiro. **Comentários: Alterações e derivas da narrativa numa poética visual**. 2003. Tese de Doutorado, Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003. P. 50 – 51.



29. "Começa nos olhos" (detalhe) da série "Sobre o que se deve guardar". 2008. Gravura em metal - água-forte, costura sobre papel. 27 x 33 cm.

Os desdobramentos da costura em meu trabalho são os bordados, os desenhos com linha e agulha de costura. O desenho com linha se estabelece a partir da costura, mas se distancia dela na medida em que não tem funcionalidade que não seja visual e expressiva. Trata-se para mim de um outro meio de expressão visual e não há um motivo significativo aparente, ou consciente. A princípio, bordo por que acho bonito. Reconheço nessa atividade uma relação afetiva com o trabalho e com a imagem bordada. É sem dúvida uma atividade, assim como a

gravura em metal, que desprende muito tempo e cuidado, assim como habilidade e sensibilidade para reconhecer dentre os materiais os que melhor se adaptam à técnica. O que mais me chama a atenção em relação ao bordado, é a dificuldade que tenho em me desfazer dele. O bordado estabelece entre o artista e o trabalho um vínculo que passa pelo seu feitio, pela proximidade e atenção que ele exige, pelo seu caráter artesanal que remete à uma atividade familiar. É assim que o vejo. A inclusão do bordado no meu trabalho significa um maior apreço por este em relação a outros. (Figura 30)

Ana Lúcia Beck demonstra, a partir dos trabalhos de Leonilson, os desdobramentos plásticos e significativos da costura, ou do desenho com linha. No trabalho de Leonilson, a costura tem uma dimensão peculiar para a sua poética. A costura não tem a função simples de prender um tecido ao outro, ou de agregar elementos ao seu suporte. A costura no trabalho de Leonilson é desenho, elemento de seu discurso visual e poético. É o que a autora denominou como seu *discurso do amor*.¹³⁸ A partir da obra *Voilà mon Coeur* (figura 31 e 32), Beck identifica dois desdobramentos formais e de sentido da costura no trabalho de Leonilson.

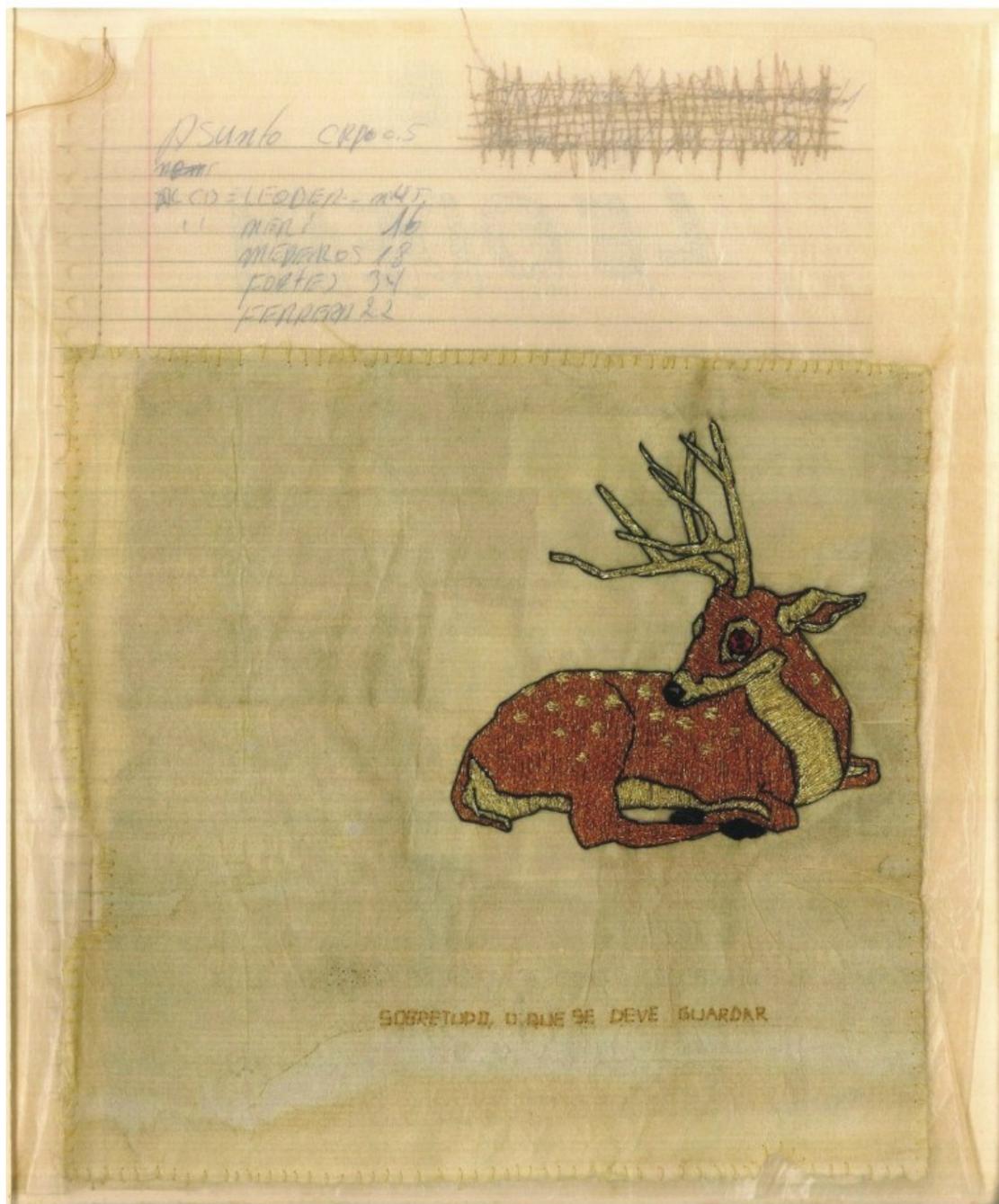
Um primeiro desdobramento está no uso que faz dos tecidos, das costuras que tornam o tecido tridimensional: “o fio que costura, desdobra não somente os tecidos, mas o espaço de significação da obra. O fio que costura também, borda e escreve”¹³⁹, caracterizando assim um outro desdobramento que se dá na relação da costura com as palavras: “no lado de trás, o trabalho se revela”. Ao olhar os dois lados do trabalho o sentido da costura e das palavras indica que o que se vê de um lado e de outro não é o mesmo trabalho. Atrás a costura revela seu caráter irregular e desordenado, que evidencia o processo não funcional do bordado de Leonilson:

Este desenho da linha faz pensar em como o mesmo se diferencia do que se espera de linhas e agulhas: que costurem ou bordem. Leonilson costura, une dois pedaços de tecido; mas não o faz de maneira funcional. Leonilson borda de uma maneira que ele mesmo tem dificuldade em aceitar.¹⁴⁰

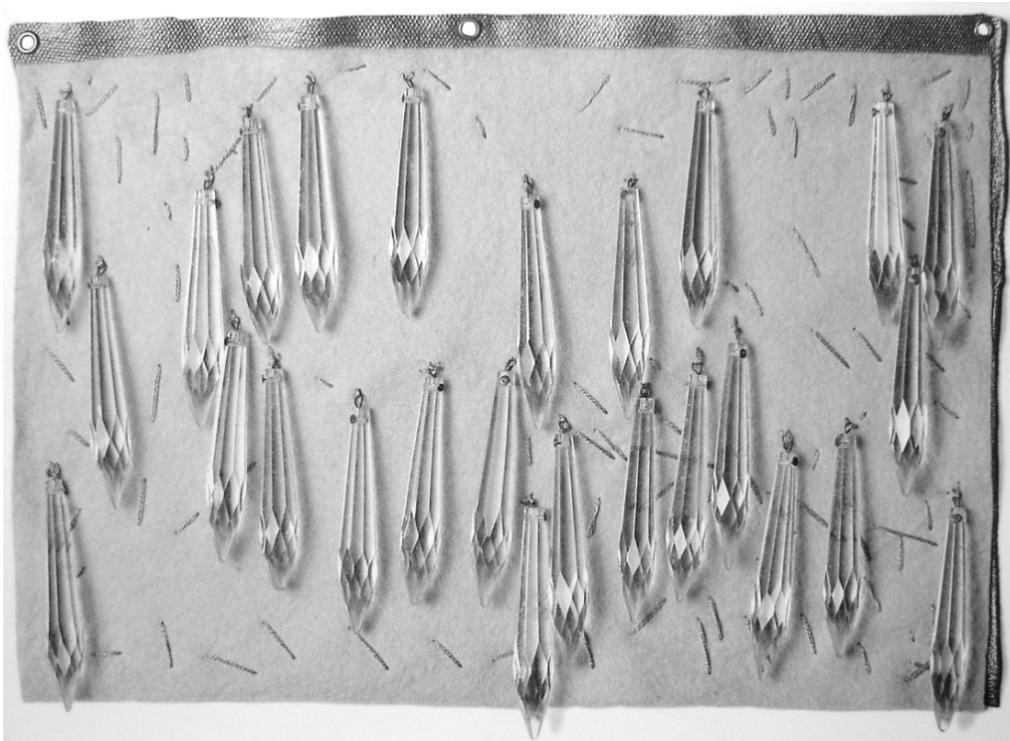
¹³⁸ BECK, Ana Lúcia. **Leonilson: Desdobramentos**. In: Revista Porto Arte, V. 13, Nº 23, Porto Alegre: Novembro, 2005. P. 120.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 122.

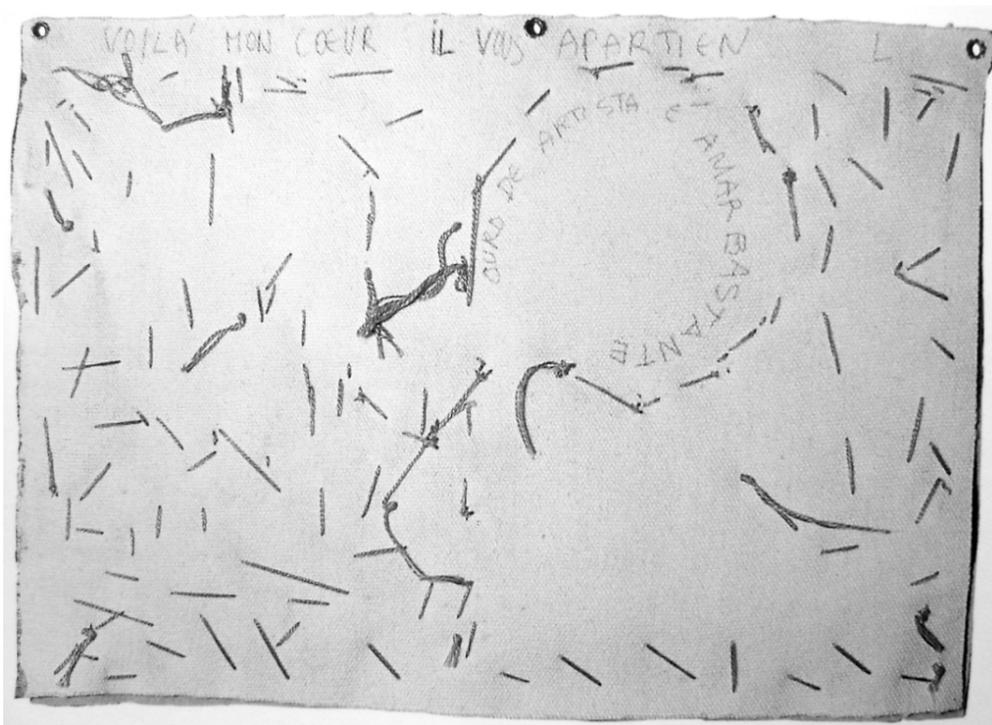
¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 121.



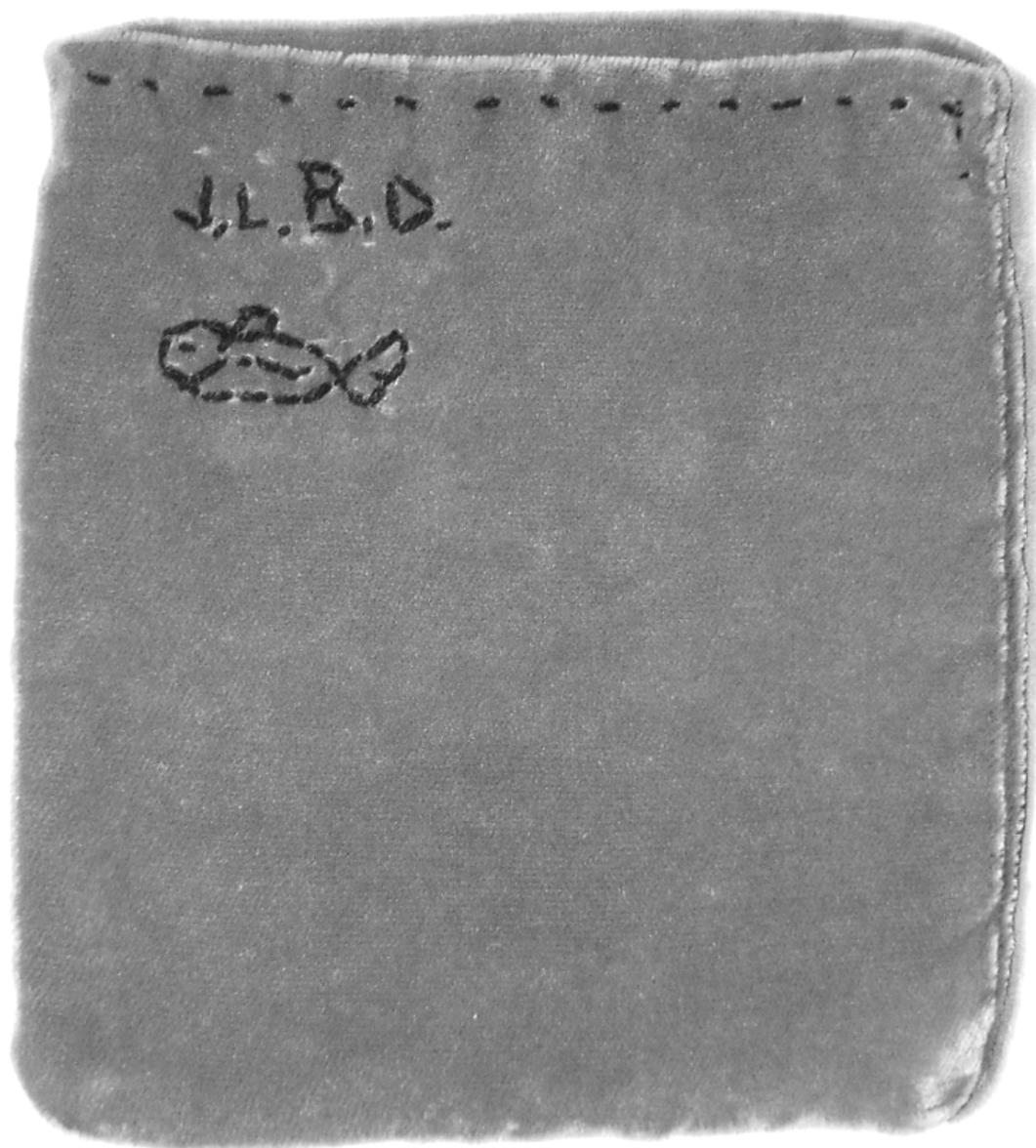
30. "Começa nos olhos" (detalhe) da série "Sobre o que se deve guardar". 2008. Bordado sobre papel. 27 x 33 cm.



31. Leonilson. "voilà mon coeur". 1987. Bordado e cristais sobre feltro, 22 x 30 cm. Col. Adriano Pedrosa, Rio de Janeiro.



32. Leonilson. "Voilà mon coeur" (verso). Bordado e cristais sobre feltro. 22 x 30 cm. Col. Adriano Pedrosa, Rio de Janeiro.



33. Leonilson. "J. L. B. D.". Bordado sobre veludo. 14 x 12,5 cm. Col. Theodorino Torquato Dias e Carmen Bezerra Dias, São Paulo.

2.1.1 A gravura no livro

O meio através do qual crio minhas imagens é a Gravura em Metal – em termos gerais, técnica que utiliza procedimentos de incisão direta (ferramentas de corte) e indireta (corrosão por ácidos) sobre placas de cobre ou latão amarelo, na confecção de uma matriz de impressão, a partir da qual se originam as cópias impressas em papel. É um procedimento que se caracteriza pela tradição de dificuldade técnica, de processo lento e de difícil controle dos resultados. Uma particularidade do meu processo, é que não trabalho com a concepção de Tiragem – procedimento tradicional da gravura de enumeração das cópias obtidas a partir de uma matriz, caracterizadas pelo padrão de impressão, de tamanho, de papel e de cor. Trabalho com impressões únicas sobre as quais interfiro depois, com suportes variados e sem enumeração das cópias. As interferências vão desde a aquarela, desenhos, bordados e até impressões com cores diferentes da mesma matriz, caracterizando assim cada impressão como um trabalho único e independente da concepção de múltiplo ou cópia.

A imagem e texto na página independente, mas referente à unidade do livro, me faz lembrar do papel da gravura em meu trabalho e ainda da história da gravura que em muitos aspectos está ligada à história do livro. Posso mencionar, de forma bem objetiva, que a gravura significa, sobretudo, um meio cujo apuro técnico e as possibilidades plásticas e de detalhamento gráfico se sobressaem em relação a outras técnicas e, que, por esse motivo, me parece o meio mais apropriado ao livro, ao seu formato pequeno e intimista que requer a proximidade do olhar, tanto do olhar fisiológico quanto o olhar subjetivo. Por enquanto, me detenho no olhar que suscita a gravura no contexto do livro. Sabe-se que a relação da gravura com o texto, no contexto de ilustração é milenar, pra não dizer que a gravura nasceu dessa relação e com esse condicionamento ilustrativo.

A gravura nasce com um fim muito próximo ao do livro e esteve ligada a todo processo histórico e evolutivo das técnicas de impressão e difusão do conhecimento ou da massificação de idéias e/ou imagens de qualquer espécie. A relação da gravura com a literatura tem sua origem com os livros tabulares onde a imagem e texto eram gravados numa mesma matriz, xilográfica (por que era a única técnica de impressão conhecida na época), onde a imagem tinha a função de ilustração do

texto. Nos livros tabulares, as letras maiúsculas, ilustrações e ornamentos são coloridos à mão e impressos somente em um lado da folha de papel. São conhecidos como *Incunábulos anapistográficos*. A partir da invenção da imprensa de tipos móveis, em meados do século XV, a gravura se distancia pouco a pouco do livro para ir em busca de sua própria autonomia. Aparecem as primeiras estampas soltas de grande formato e coloridas.¹⁴¹ Nesse momento a gravura parece transitar entre a qualidade original de ilustração em uma página do livro e a página, independente, mas com aspectos que remetem a sua origem literária.

Situando a gravura no contexto do livro e de assemelhados e em relação ao texto e a seqüencialidade narrativa, Silveira cita exemplos de artistas que usaram essa relação os distinguindo entre “artistas-autores” para classificar artistas de cujas obras (imagens e textos) são autores; e “artistas sem autores” para designar as obras, livros ou álbuns nos quais os textos não são mais do que legendas ou títulos, nesse caso, quase puramente visuais.

Os Caprichos, de Francisco de Goya (Madri, 1799), com águas-fortes e águas-tintas, e *Fausto*, de Goethe, com litografias de Eugène Delacroix (Paris, 1828), são apontados como uma reação às edições especiais ilustradas de então, se constituindo numa definitiva mudança de atitude dos artistas rumo ao trabalho com o livro. Outras experiências se seguiram a essas, frequentemente na forma de portfólios. Novo salto seria dado na década de 20 com a possibilidade (viabilidade) de impressões coloridas tonais, graças ao uso de retículas fotográficas. Teriam sido marcos desse processo *Ecce Homo*, de George Grosz (1923), e *Noa Noa*, de Paul Gauguin (edição fac-símile de 1926). Albert Skira, na Suíça, criaria, após a Segunda Guerra, o hoje consolidado mercado de “livros de mesa”, ambiciosos livros de luxo possibilitados pelas modernas técnicas de impressão colorida, e que atendiam a um público ávido por “belas-artes”. Seu sócio na revista *Minotaure*, Efstratios Tériade, grego, foi o editor de *Jazz* (1947), de Henri Matisse, e *Cirque* (1950), de Fernand Léger, ambos trabalhos com projetos gráficos integrais, com gravuras combinadas com seus próprios textos manuscritos. (...) ¹⁴²

A gravura na página, independente ou como ilustração de um texto, suscita a memória da sua origem. A visualidade da gravura em relação a um texto e no contexto de um livro me remete ao “museu imaginário” de Malraux, desencadeia a visualidade de uma série de outras imagens de outras gravuras de outros tempos. Talvez por isso me pareça tão justa a relação da gravura com o livro. O “museu imaginário” ou a “floresta de símbolos” de que é feita a nossa imaginação confere à

¹⁴¹ HERSKOVITS, Anico. **Xilogravura: Arte e técnica**. Porto Alegre: Editora Tchê, 1986.

¹⁴² SILVEIRA, Paulo. **A página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001. P. 34.

experiência estética o caráter dialético do desdobramento da imagem em suas imagens relativas manifestas pela memória. Neste sentido, a criação de obras que articulam visualidade e literalidade acontece através da exploração de elementos formais e expressivos do livro enquanto código que ostenta memória visual e textual, e que no agenciamento poético entre estes elementos intrínsecos e a experiência e memória do leitor, se revelam inesperadas leituras e sentidos.

2.2 Entre o visível e o legível

Ler é uma operação da memória por meio da qual as histórias nos permitem desfrutar a experiência passada e alheia como se fosse a nossa própria.¹⁴³

O legível e o visível têm qualidades e processos específicos e se referem, geralmente, a objetos diferentes, o texto e a imagem, respectivamente. Apesar dessas fronteiras, ler uma imagem é uma atividade muito comum e ainda evidente em alguns casos, como no que proponho em relação às minhas narrativas, porque envolvem fatores textuais e temáticos que implicam numa leitura, seja seqüencial ou aleatória. E, em todo caso, a leitura e visualidade estão presentes e coexistentes tanto na página escrita, onde o texto impescinde antes de tudo da visualidade, e a página que o suporta que se impõe como espaço visual, quanto na imagem cuja estruturação proporciona uma leitura narrativa.

O uso do termo “leitura da imagem” recorre em uma primeira análise à aceitação de uma gramática composta de códigos decifráveis semelhante ao código verbal e que, portanto, qualifica uma linguagem. Enquanto Santaella propõe, por um lado, que a imagem não preenche os requisitos de uma linguagem, porque não têm regras de ordenação específicas e rígidas, por outro argumenta que o valor funcional da imagem se dá na organização interna, no próprio contexto específico que, de acordo com a concepção de Umberto Eco ainda sobre uma possível linguagem da imagem,

As unidades de articulação da imagem são somente definíveis no contexto dessa mesma imagem, de tal forma que as imagens não sejam articuladas

¹⁴³ MANGUEL, Alberto. **A cidade das palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. P. 19.

através de um código, mas que cada texto icônico seja um ato de produção de código.¹⁴⁴

Marin distingue três princípios da leitura que são imprescindíveis para uma concepção de leitura da imagem. No primeiro, ler é “reconhecer uma estrutura de significância”; em seguida, “compreender o que lemos, dotar essa operação de reconhecimento da estrutura de significância, de uma significação”; e enfim, ler é “decifrar, interpretar, visar e, talvez, adivinhar o sentido de um discurso”.¹⁴⁵ Assim como atribui à leitura os três aspectos citados, Marin atribui à imagem três níveis de contemplação também relativos à leitura. A leitura, conforme sua concepção, seria um nível da contemplação, que é por sua vez o termo que melhor define a atividade que envolve aspectos sensoriais, intelectuais e culturais na interpretação, fruição, enfim, na experiência com a obra de arte onde visão e leitura se relacionam e influenciam e onde a obra, “se abre à repetição feliz, satisfeita, dos percursos de um olhar ao mesmo tempo contemplador e leitor”.¹⁴⁶

Na concepção de Silveira, caso se aceite a possibilidade de leitura de qualquer obra de arte, considera-se conseqüentemente que esta tenha uma linguagem, e se propõe ainda nesta a presença da narrativa em maior ou menor grau. Nesse sentido, toda obra, enquanto linguagem, se oferece à leitura e comporta alguma espécie de narrativa. A concepção de leitura da obra de arte, na qual estão envolvidos processos sensoriais e intelectivos, nos quais participam tanto a visão quanto fatores afetivos, e elementos culturais tanto no aspecto da linguagem quanto da experiência do leitor, parece em primeira análise e para alguns autores como o próprio Silveira, uma concepção insuficiente, posto que trata de objetos predominantemente visuais. No caso da minha pesquisa, prefiro usar a concepção de leitura no sentido de literalidade da narrativa, da imagem que, como num texto escrito, relata uma história, ou comenta uma situação. O termo me parece apropriado por, a princípio, dois fatores importantes: 1) a partir da constatação de Silveira, toda imagem que comporta uma narrativa em determinado grau, e por isso é constituída de uma linguagem seja visual ou, verbo-visual, se propõe à leitura; além do mais a narrativa no meu trabalho se dá a partir das relações já mencionadas entre a imagem e o texto 2) a leitura faz referência ao texto que por

¹⁴⁴ SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008. P. 51.

¹⁴⁵ MARIN, Louis. **Sublime Poussin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. P. 20 – 21.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 28.

sua vez faz referência ao livro que, no caso da minha pesquisa, se configura como eixo temático e visual.

No entanto, o termo me parece apropriado, mas não unânime, no sentido de que, concepções como percepção e fruição, assim como a designação de espectador, vedor, olhante e suas variantes relativas, segundo as definições ao longo do texto, se mostram coerentes quando se trata, como já dito, de objetos preponderantemente visuais e também por que abarcam todo um corpo de fatores que atuam na experiência com a obra de arte, que ultrapassam as convenções da linguagem e levam em conta a relatividade da interpretação. É esse entrelaçamento do visível e do legível na obra que produz suas múltiplas leituras e seus múltiplos sentidos, operando no desvio entre o que é mostrado, figurado, e o que pode ser dito, enunciado, declarado, numa troca entre ambos os registros.

2.2.1 O corpo como meio da leitura

Pois todas aquelas preciosidades que colecionava em sua bela moradia tão repleta de atrativos nada mais eram que recursos de que lançava mão para esquecer, para fugir, ao menos por um curto período, do medo que, muitas vezes, se lhe afigurava demasiado grande para ser suportado. (...) o terrível retrato, cujas feições mutáveis lhe mostravam a real degradação da sua vida.¹⁴⁷

Este fragmento, por pertencer a uma obra de arte literária, ostenta a metáfora da concepção na qual a alma seria a imagem imaterial que suporta todas as marcas das nossas experiências. No texto citado, a imagem – o retrato, através de um pacto, passa a ser a encarnação material da alma de Dorian Gray, e por essa exteriorização passa a ser o reflexo visível do que costuma ser oculto, nesse caso, a memória do personagem, a qual ele está subordinado, e que se manifesta em todas as suas relações com o mundo, inevitavelmente.

Nesse sentido, pretendo uma aproximação com o princípio da manifestação e leitura da imagem, tendo o corpo do homem – suas faculdades mentais, como o lugar onde as imagens se realizam simbolicamente. Em outros termos, a alma como um meio de formação e leitura da imagem.

¹⁴⁷ WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Editora Nova Cultural, 1996. P. 162.

A relação de interdependência entre pensamento e imagem e todos os fatores que implicam na sua leitura, tem sido fundamentada em diversos âmbitos, porém convergentes, no que se refere á relação entre imagem, imaginário e memória, tendo como ponto de partida da discussão o meio no qual a imagem se manifesta.

Quando Hobbes sugere que todo processo de pensamento requer imagens aproxima-se de Aristóteles no que se refere à capacidade mental de transformar em imagens todo tipo de percepção através dos sentidos, e na concepção da memória como aspecto intrínseco à imaginação, e ambos provenientes da imagem. Nesse sentido estabelece-se que “(...) a alma nunca pensa sem uma imagem mental” ¹⁴⁸

Para Hobbes, memória e imaginação são relativas e interdependentes e a imaginação diz respeito às coisas que foram anteriormente percebidas: ambas provêm dos sentidos, cujas manifestações ele chama de *sensações*, “pois não há concepção no espírito do homem que primeiramente não tenha sido originada, total ou parcialmente nos órgãos dos sentidos.” ¹⁴⁹ A memória é uma sensação obscurecida pelo tempo. O declínio da sensação promove a imaginação, que se baseia em pormenores e circunstâncias específicas que resistem ao declínio, porém enfraquecidas, “(...) assim como a luz do sol obscurece a luz das estrelas, as quais nem por isso deixam de exercer a virtude pela qual são visíveis (...)” ¹⁵⁰

Em ambos os autores, a memória diz respeito às imagens que conhecemos e que em função do tempo são obscurecidas, e, portanto, quando nos recordamos, voluntária ou involuntariamente, também imaginamos. Isso acontece tanto porque a imaginação - o pensamento por imagens, é uma qualidade intrínseca do pensamento, quanto porque a imagem da memória, por carência de clareza, ou certeza, e por ter a alma como meio de manifestação, sofre a influência de todas suas marcas e imagens. A ligação entre a memória e essas outras imagens, que da mesma forma já conhecemos, é possível pela associação simbólica, que prevê uma relatividade de significados.

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja

¹⁴⁸ ARISTÓTELES. *De anima*. Tradução e notas de Marília Cecília Gomes dos Reis. Livro III, Capítulo 7:431 a 8 -16. São Paulo: Editora 34, 2006.

¹⁴⁹ HOBBS, Thomas. *Leviatã*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Pg. 15.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos.¹⁵¹

Manguel afirma que quando vemos uma imagem, a traduzimos nos termos da nossa própria experiência. Com referência ao sistema simbólico, ver uma imagem acarreta em identificá-la com alguma forma que já vimos antes. Nesse caso, só podemos ver algo que já conhecemos e que podemos identificar, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe e vocabulário já conhecemos.¹⁵²

A relação da imagem e do meio pelo ou no qual ela se manifesta é abordada por Hans Belting em uma análise que se pauta numa configuração triangular - a relação de três parâmetros distintos: imagem – *médium* – olhar, ou imagem – dispositivo – corpo, que se inter-relacionam possibilitando não só a visibilidade como a leitura da imagem. Toda imagem técnica ou material tem necessidade, para se tornar visível, de um suporte no qual ela possa encarnar. Esse suporte pode ser inanimado (suportes materiais) ou animado – vivo (o corpo humano e as faculdades da imaginação e da memória). É uma condição indispensável da possibilidade da visibilidade de toda imagem.

2.2.2 O olhar sensível – a imagem dialética

Didi-Huberman distingue o olhar relativo à imagem sob três possibilidades. Uma seria o olhar tautológico, puramente formal, que busca na imagem apenas a aparência e o esvaziamento de conteúdo, que ele define como “uma vitória maníaca e miserável da linguagem sobre o olhar”¹⁵³ e exemplifica com o paradigma minimalista “o que você vê é o que você vê”.¹⁵⁴

Outro seria o olhar da crença, que não é nem raso nem profundo, mas que transcende a imagem revelando uma verdade do além, também da linguagem, porém como símbolo de uma crença, uma forma de ultrapassar a “cisão do olhar” a fim de evitar a angústia. Nesse caso, ele usa o exemplo do túmulo, em cuja imagem o olhar transcendente da crença cristã o vê esvaziado do cadáver, como indício da

¹⁵¹ MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia das letras, 2001. Pg. 21.

¹⁵² *Ibid.*, p. 27.

¹⁵³ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998. P. 39.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 40.

ressurreição e de uma ultrapassagem da condição mortal ao qual o túmulo o remete. O olhar da crença é lido em Benjamin ¹⁵⁵ em relação ao fenômeno da aura, na esfera religiosa, pelo valor de culto da imagem, que daria à aura seu *verdadeiro poder de experiência* ¹⁵⁶.

Definindo o fenômeno aurático como uma “única aparição de uma realidade longínqua”, Benjamin define também o longínquo como inacessível, e, conseqüentemente como inacessível a imagem que serve ao culto. Porém, nessa dialética dos olhares o crente não ousa olhar para a imagem porque se sente olhado por um olhar insustentável, atribuído à “memória que investe ainda a visualidade da exposição através de todas as imagens virtuais ligadas ao caráter de relíquia atribuído ao objeto, seu caráter de memorial da paixão.” ¹⁵⁷ Nesse caso, pode-se dizer ainda, ocorre a interpretação, no sentido da busca de um equivalente “adequado” ou, conveniente para a imagem que se mostra como um símbolo de uma verdade que transcende “o espaço e o tempo mundanos”. ¹⁵⁸

Por fim, Didi-Huberman propõe o olhar sensível, que promove a conversão do olhar sobre si mesmo e que confere à imagem o poder de “nos levantar os olhos” e nos olhar desde seu “fundo de humanidade fugaz”. Não é, obviamente, um olhar tautológico porque não concebe a imagem como pura visualidade; mas também não transcende o que ele chama “cisão do olhar” pela interpretação relativa à crença. O olhar sensível nesse terceiro contexto diz respeito a um duplo distanciamento da imagem em relação ao olhar, “que eu vejo, e que me olha”. A essa dupla distância Didi-Huberman relaciona o fenômeno da aura, em releitura de Benjamin, como “uma trama singular de espaço e de tempo”, um paradigma do “espaçamento tramado entre o olhante e o olhado, do olhante pelo olhado” ¹⁵⁹. Essa manifestação de uma distância longínqua se apresenta ao mesmo tempo como uma aparição, uma aproximação, que só se mostra para permanecer distante. O Fenômeno aurático se mostra como um momento de experiência única e estranha, de troca de olhares

¹⁵⁵ Ibid., p. 151.

¹⁵⁶ BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998. P. 151.

¹⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998. P. 152.

¹⁵⁸ Ibid., p. 152.

¹⁵⁹ BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998. P. 147.

entre o olhante e o olhado: “Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos” (...) “Esta é uma das fontes mesmas da poesia”¹⁶⁰

2.2.3 A memória

Quando menciono a memória como parte das relações entre imagens e textos no meu trabalho, me refiro ao que Praz chamou de *memória estética*, através da qual se dão as remissões entre todas as artes. Também, entre os muitos sentidos em que a memória se manifesta na leitura da obra de arte, identifico no meu trabalho a memória inerente dos materiais, dos que são velhos e que já trazem um conteúdo de seu uso anterior, e a memória particular do leitor, certamente; mas também a memória das imagens em si, dos personagens e dos ambientes; memória que os torna familiares e os identifica com outras imagens que surgem em torno deles quando os olhamos, e que possibilita sua identificação com coisas e sentimentos que já conhecemos, sejam estas manifestações conscientes, pronunciáveis ou não.

Nesse “ataque de visibilidade” Benjamin reconhece o poder indissociável da manifestação da memória na dialética do olhar, a qual ele chama “memória involuntária”. Relativa à memória que se manifesta no olhar do crente, mas não restrita à crença, a memória involuntária diz respeito ao desdobramento da imagem para além da sua própria visualidade, em torno da qual surgiriam tantas outras imagens relativas, associadas, como na metáfora do “museu imaginário”¹⁶¹ em Malraux, que nos remete a tudo que já vimos antes, através da memória, e ainda sob o paradigma da “floresta de símbolos” onde Benjamin cita Baudelaire – “*O homem passa através de florestas de símbolos, que o observam com olhos familiares*”, e Marcel Proust:

¹⁶⁰ Ibid., p. 148 – 149.

¹⁶¹ “André Malraux (...) argumentou com lucidez que, ao situarmos uma obra de arte entre as obras de arte criadas antes e depois dela, nós, os espectadores modernos, tornávamo-nos os primeiros a ouvir aquilo que ele chamou de “canto da metamorfose” – quer dizer, o diálogo que uma pintura ou uma escultura trava com outras pinturas e esculturas, de outras culturas e de outros tempos. (...) A esse patrimônio de imagens reproduzidas (...) Malraux chamou ‘museu imaginário’. E, no entanto (...) o vocabulário que empregamos para desentranhar a narrativa que uma imagem encerra são determinados não só pela iconografia mundial, mas também por um amplo espectro de circunstâncias, sociais ou privadas, fortuitas ou obrigatórias.” MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia da Letras, 2001. P. 27 -28.

Certos espíritos que amam o mistério, escreve, querem crer que os objetos conservam algo dos olhos de quem os olharam...(Sim, certamente, a capacidade de corresponder-lhe!)...que os monumentos e os quadros só nos aparecem sob o véu sensível que lhes teceram o amor e a contemplação de tantos adoradores durante séculos.¹⁶²

A dialética da imagem funda uma experiência visual que ultrapassa a tautologia (pura sensorialidade) e a crença (pura memoração). Nessa ultrapassagem, a experiência manifesta, segundo Benjamin, a *origem* à qual a imagem remete. Essa origem consiste em um “paradigma histórico”, e nada tem a ver com a fonte, a gênese das coisas. A partir dessa concepção de Benjamin, Didi-Huberman relaciona a *origem* ao *sintoma* como significante que perturba a homogeneidade “cultural”, escapa “às apropriações iconológicas, às tentativas de redução de todos os signos, temas e símbolos a um mesmo denominador comum cultural e contextual”¹⁶³. Essa origem revelada pela dialética do olhar é ilustrada por Benjamin como “um turbilhão no rio do devir”:

Uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restitui”, faz aparecer, *torna visíveis* de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de *formação*, seu poder de morfogênese e de “novidade”, sempre inacabada, sempre *aberta*,(...) ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética em obra.¹⁶⁴

A origem é então a própria dialética da imagem, que faz com que o olhar ultrapasse a pura sensorialidade e a abordagem semiótica, a alegoria de um processo que reúne em torno de uma imagem todas as outras imagens que ela suscita, mas sem submetê-las a uma ordem ou conceito, como a interpretação iconológica, por exemplo. Em uma última análise, a imagem dialética trabalha de forma poética a experiência estética como uma interpenetração do passado e do presente, pela memória e pela manifestação da origem, do sintoma como uma beleza singular que se encontra mesmo no cerne desse processo, dessa experiência com a forma poética e dialética.

Na interação entre o que nós vemos e nossas imagens interiores a memória se manifesta encadeada por uma intencionalidade racional ou afetiva, ou então

¹⁶² BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1988. P. 149 -150.

¹⁶³ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34. 1998. P. 11.

¹⁶⁴ Ibid., p. 171.

involuntariamente, através das associações simbólicas. Para Bachelard, recordar parte de uma intenção presente, e “nenhuma imagem surge sem razão, sem associação de idéias”¹⁶⁵ e, portanto, sem a razão, a memória seria impossível: para o autor não se pode recordar o passado sem o associar a uma intenção afetiva e necessariamente presente.

Ainda em relação à alma como meio, pode se dizer que presentifica, pela imaginação e pela memória algo ausente, mas de que já se teve conhecimento. A presença de uma ausência¹⁶⁶ se dá tanto através dos meios materiais em que a imagem se manifesta quanto nas faculdades mentais. A imagem é um meio de tornar presente um corpo ausente pelo desaparecimento ou pela morte - A presença de uma ausência: a ausência é a morte, e sua presença (da morte) é uma imagem. O retrato do defunto representa simbolicamente a sua ausência, através da memória da sua presença. A imagem é assim, a condição de apreensão do tempo e da morte. Quando falamos de tempo e da morte nos exprimimos de forma imagética, por imagens-metáforas e imagens-conceito que não coincidem com a realidade que elas pretendem representar, mas que tornam visíveis as ausências.¹⁶⁷ É o que Didi-Huberman chama de *imagens relativas*: as imagens que surgem a partir de outra imagem, pela capacidade desta de nos olhar, de dentro de nós mesmos - da nossa alma, quando a olhamos.

Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago - e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente - na medida mesmo em que me mostra que perde esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, por que impõe em mim a imagem impossível de ver daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido. Assim, diante da tumba, eu mesmo tomo, caio na angústia.¹⁶⁸

A perda que justifica a presença da imagem, ou a presença da ausência, é abordada por Didi-Huberman com relação ao fenômeno aurático; o objeto sendo um "índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente". Essa perda é relativa à memória que o objeto ao qual se olha, e que me retorna o olhar, suscita:

¹⁶⁵ BACHELARD apud ROCHA, Ana Luiza Carvalho; ECKERT, Cornelia. **Imagens do tempo nos meandros da memória. In: Imagem e memória: ensaios em antropologia visual** / Mauro Guilherme Pinheiro Koury (org.). Rio de Janeiro: Gramond, 2001. Pg. 51.

¹⁶⁶ BELTING, Hans. **Pour une Anthropologie des Images**. Traduit de l'allemand par Jean Torrent. Gallimard, 2004. Pg. 13.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Ibid., p. 38.

(...) cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta - ainda que pelo viés de uma simples associação de idéias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem -, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. ¹⁶⁹

Nesse sentido, parece-me pertinente também uma abordagem que Genet faz da obra de Giacometti que provoca esse desnudamento da aparência mundana e nos remete a uma origem comum, particular, identificável e que transcende qualquer espécie de codificação:

Tive medo porque se tratava, sem dúvida nenhuma, de um deus. Certas estátuas de Giacometti provocam em mim uma emoção bem próxima desse terror, e um fascínio quase tão grande. (...) Porém, estão no fundo dos tempos, na origem de tudo, aproximam-se e recuam sem cessar, numa imobilidade soberana. (...) É que cada figura tem a mesma origem, noturna, sem dúvida, mas bem localizada no mundo. ¹⁷⁰

A origem, como a manifestação de um estado que subjaz ao visível envolve o espectador com certo sentimento de isolamento, o remetendo a “esse ponto preciso em que o ser humano seria devolvido ao que tem de mais irredutível: a solidão de ser exatamente igual a qualquer outro” ¹⁷¹



Alberto Giacometti. "O cão", 1951.

Ele (Giacometti): Sou eu. Um dia me vi na rua assim. Um cão. ¹⁷²

¹⁶⁹ Ibid., p. 33.

¹⁷⁰ GENET, Jean. **O ateliê de Giacometti**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. P. 13 – 14 - 37.

¹⁷¹ Ibid., p. 38.

¹⁷² Ibid., p. 39.

Portanto, pode-se dizer que, enquanto uma imagem reflete nossas próprias emoções e nos sabemos sozinhos ¹⁷³ no seu processo de leitura e significação, ela se torna autobiográfica. A identificação é dessa forma intrínseca a toda leitura crítica que busca um olhar que se volta pra si mesmo. Essa especificidade da experiência estética é reafirmada pela proposta Benjaminiana da memória involuntária no seguinte aspecto: se a memória é particular, relativa às nossas experiências particulares, e tem o poder de proporcionar a dialética da imagem manifestando-se como origem, sintoma e estranhamento num processo no qual o olhar se converte sobre si mesmo, a origem que esse olhar manifesta diz respeito a uma moral particular, oriunda da experiência de quem olha.

Desse modo, se a memória individual, referente às experiências individuais é parte definitiva (definidora) das imagens relativas, a questão que me parece pertinente é: existe a possibilidade de um vocabulário visual identificável ou universal para lermos uma imagem quando ela está subordinada a experiências particulares. É certo que toda imagem para ser lida deve ser identificável, o que caracteriza sua qualidade icônica, o sentido semiótico, e que é possível por meio dos sistemas simbólicos criados pelo homem e relativos à sua cultura. Mas a imagem compreendida nos termos do indivíduo, tendo sua alma como seu meio, parece estar destinada à incomunicabilidade.

¹⁷³ “Cada obra de arte se expande mediante incontáveis camadas de leituras, e cada leitor remove essas camadas a fim de ter acesso à obra nos termos do próprio leitor. Nessa última (e primeira) leitura, nós estamos sós.” MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia das letras, 2001. P. 32.

3 A NARRATIVA

A narrativa no meu trabalho é a qualidade e o fim que envolve todos os aspectos formais, temáticos e expressivos que identifico até então. Assim sendo, a minha intenção a partir do meu trabalho é a de *contar histórias* através desses elementos. Ela se manifesta nas imagens em si, e é ampliada pela relação que se estabelece entre as imagens dispostas em séries. Ela resulta, como já mencionado, da inter-relação de tudo que compõe o trabalho, que são seus elementos visuais e textuais, tanto no âmbito plástico como no significativo. Ela é, então, literária, por todas as remissões que faz à literatura, discutidas até então, mas é principalmente, narrativa visual, porque entendo que seu maior agente é a imagem. Para uma compreensão da proposição “narrativa visual”, com todas as suas implicações para esta pesquisa, é necessário que se estabeleçam relações entre o conceito empregado pela lingüística e o seu uso no campo das artes.

O termo “narrativa” é espontaneamente associado ao discurso, e por isso, à linguagem, mais comumente à linguagem verbal. Conforme Paulo Silveira, as várias acepções que comporta o termo “narrativa” e sua semelhante “narração” tornam necessária a redução dos significados, entremeando a concepção de narrativa consagrada pela lingüística com os estudos de percepção visual e composição artística, com o objetivo de instrumentalizar a pesquisa e criar uma esfera conceitual específica para a abordagem da narrativa visual.¹⁷⁴

No caso da minha pesquisa, em primeira análise do meu trabalho plástico, a narrativa é, de fato, predominantemente visual, mas também é verbal, tanto pela incidência do texto narrativo, seja na forma de legendas e enunciados, quanto pela literalidade que se evidencia a partir da imagem que gera uma narrativa e que pode (relativamente) ser verbalizada. E, sendo assim, o estudo dos princípios da narrativa verbal entremeado com a concepção visual se mostra pertinente ou ainda estrutural para esta pesquisa.

Começando pela concepção mais trivial do termo, a narrativa é entendida no campo literário e segundo Genette como “representação de um acontecimento ou de

¹⁷⁴ SILVEIRA, Paulo. *As existências da narrativa no livro de artista*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008. P. 24.

uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem”¹⁷⁵ Já a narração é caracterizada em termos simples por Paulo Gomes “como um relato de acontecimentos ou fatos que envolvem a ação, o movimento e o transcorrer do tempo”¹⁷⁶ o que a qualifica assim como a ação que gera, ou narra a narrativa. O autor acrescenta ainda que “Narrar é relatar, contar, expor; deriva do latim *narrare*. Narração também vem do latim *narratione(m)*, e significa ação de narrar, tornar conhecido.”¹⁷⁷

Aristóteles classifica a narrativa como um modo de imitação poética e, nesse sentido, a poesia narrativa se define, a partir da concepção aristotélica, como “imitação por meios diversos e de objetos diversos”, pela linguagem poética, de “caracteres, afetos e ações”.¹⁷⁸ As narrativas literárias são entendidas, do ponto de vista sintético de Silveira, como construções verbais onde se convenciona as relações entre as palavras e o mundo.¹⁷⁹ Partindo desta convicção declaradamente universal, o problema que se apresenta é conhecer o grau de intensidade em que os termos ou conceitos de narrativa podem ser aplicados às obras de artes visuais, ou à imagem em si.

A aplicação do termo “narrativa” às obras de artes visuais pressupõe um deslocamento do termo ou ainda conforme Silveira, sua adaptação, para que ele dê conta de instâncias não-literárias, ou visuais, ou ainda verbo-visuais. Silveira esclarece a partir da sugestão de Barthes¹⁸⁰, que “as línguas da narrativa e a linguagem articulada não são as mesmas, ainda que a linguagem frequentemente sustente a narrativa”, e também que as unidades, ou o discurso narrativo é independente da lingüística, e poderíamos dizer, porque possui uma coerência interna própria, independente dos meios técnicos de que se vale.

No seu estudo intitulado *A mensagem narrativa*¹⁸¹, Bremond esclarece a partir da análise estrutural de Propp, alguns aspectos que parecem pertinentes à aplicação do termo narrativa às artes visuais. Em *A Morfologia do Conto Popular*

¹⁷⁵ GENETTE, Gerard. et al. **Literatura e Semiologia**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

¹⁷⁶ GOMES, Paulo César Ribeiro. **Comentários: Alterações e derivas da narrativa numa poética visual**. 2003. Tese de Doutorado, Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003. P. 81.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 109.

¹⁷⁸ ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo, 1966. P. 68 – 69 - 70.

¹⁷⁹ SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008. P. 32.

¹⁸⁰ BARTHES, Roland. et al. **Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Vozes, 1973. P. 32.

¹⁸¹ BREMOND, Claude. **A Mensagem narrativa**. In: **Literatura e Semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972.

Russo, Propp faz uma análise formal da narrativa a partir de um objeto bem definido – o conto popular russo. No entanto, Bremond estende o método de Propp a outros gêneros literários e artísticos. O autor delimita, a partir da análise de Propp, o que ele descreve como “uma camada de significação autônoma, dotada de uma estrutura que pode ser isolada do conjunto da mensagem: *o discurso narrativo*.”¹⁸² Esta estrutura a qual o autor se refere independe das técnicas ou meios que dela se encarregam, sendo que todos os processos de expressão que a empreguem, quaisquer que sejam, se aproximam estruturalmente. “São palavras que se lêem, são imagens que se vêem, são gestos que se decifram, mas, através deles, é uma história que se acompanha; e pode ser a mesma história.”¹⁸³ A Partir dessa concepção, Bremond entende que as narrativas todas têm uma estrutura comum que se manifesta em todos os meios ou técnicas de que se vale sua expressão, que é o *discurso narrativo*. Delimitado o fator comum das narrativas, o autor ainda expõe uma série de características que podem ser aplicadas nos diferentes meios de expressão, a partir de uma “morfologia”, entendida como o estudo dos componentes do discurso narrativo.

Resumidamente, as várias tentativas de classificação do discurso narrativo passam pelos assuntos, intrigas, temas abordados, espécies de contos, aspectos comprovadamente variáveis. Porém o motivo primário - a estrutura narrativa invariável - permanecia intocável. A partir da exploração das formas, Bremond distingue o princípio que permite separar a invariante da variável, definindo a invariante como a função que determinado acontecimento assume no discurso narrativo, e que seria um fator comum a todas as narrativas. “A invariante é, pois, uma ação cuja função é introduzir uma outra ação que assumirá, por sua vez, a mesma função em relação a uma outra ação.”¹⁸⁴ Esta função de caráter processual do discurso narrativo proposta por Bremond, dialoga ou ainda justifica, o aspecto da mudança de estado como princípio da narrativa visual na concepção de Silveira¹⁸⁵ – uma ação que conduz a outra e assim, consecutivamente e relativamente à seqüência proposta, e ainda “o discurso que se identifica com o ato que o produz.”

No âmbito visual, a imagem narrativa se configura como um momento

¹⁸² BREMOND, Claude. *A Mensagem narrativa*. In: *Literatura e Semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972. P. 101.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid., p. 105.

¹⁸⁵ SILVEIRA, Paulo. *As existências da narrativa no livro de artista*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008. P. 25.

capturado de uma ação tal como é percebida pelo espectador, e que pressupõe um antecedente e uma continuidade da ação.¹⁸⁶ O aspecto narrativo de uma imagem pode ser transmitido mediante o movimento, poses dramatizadas, alusões à literatura, alegorias, e mesmo os enunciados, títulos e legendas, que sugerem uma ação localizada em determinado espaço e tempo. Conforme a análise de Manguel, quando nos propomos à leitura de uma imagem,

(...) atribuímos a ela o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável.¹⁸⁷

Dentro desta concepção de Manguel a respeito da imagem estão relacionados vários fatores característicos da narrativa, e ainda especificamente do meu trabalho, que são designados pelas descrições de acontecimentos em série e que envolvem noções de temporalidade e do papel do espectador na efetivação da leitura narrativa. Porém, como alertado por Silveira, a narrativa não é necessariamente evidente. O que definiria a narrativa de uma forma mais abrangente é o fator “processo”, designado pelo autor como a troca de estado manifestada na imagem narrativa, o qual ele também chama de “evento”. Esta condição de processo, de mudança de estado, é então o fator que pode caracterizar a narrativa visual e ainda quando não há uma história evidente, explícita ou linear.

No capítulo de sua tese dedicado ao estudo da narrativa¹⁸⁸, Paulo Gomes discorre sobre a análise de Goodman a respeito da distinção dos elementos do discurso narrativo em relação aos outros discursos e da possibilidade da narrativa nas artes visuais independer de questões temáticas. Em relação às análises estruturais sobre o discurso narrativo de Goodman, o autor enumera ainda o que convencionou chamar de Elementos da Ação, definidos por 1) as personagens (pessoas, animais ou coisas); 2) o espaço como lugares reais ou imaginários e 3) o tempo, cronológico ou não, que seria referente à duração.¹⁸⁹

Nesse sentido, o autor analisa a partir de Goodman que, na narrativa as mudanças no curso dos eventos não são restritas a uma ordem absoluta, mas

¹⁸⁶ MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia da Letras, 2001. P. 25.

¹⁸⁷ Ibid., p. 27.

¹⁸⁸ GOMES, Paulo César Ribeiro. **Comentários: Alterações e derivas da narrativa numa poética visual**. 2003. Tese de Doutorado, Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003.

¹⁸⁹ Ibid., p. 137.

apesar das inúmeras possibilidades de ordenação dos eventos numa narrativa, existem certos limites para a possibilidade da narrativa sem que se perca a história. Esse aspecto que fundamenta a narrativa como discurso independente da ordem e do tema justifica a autonomia do discurso narrativo abordada até então e estabelece uma possibilidade definitiva de abordagem da narrativa não linear ou não evidente em relação à disposição de caráter aleatório, não convencional ou enigmático das imagens nas séries. Ainda a este respeito, e de maneira conclusiva, fica claro, a partir da análise dos autores que,

os diversos exemplos picturais e verbais mostram que em uma narração, nem a narrativa, nem o que está explicitamente contado têm necessidade de se desenrolar no tempo, e estes dois elementos sugerem que, independente da maneira que a narração está organizada, ela será sempre uma narração.¹⁹⁰

3.1 As séries

Neste ponto da minha reflexão e depois de esclarecidas as funções narrativas e sua aplicação às artes visuais, a questão que se mostra efetivamente relevante para uma abordagem mais particular da narrativa no meu trabalho se converte para o aspecto da não-linearidade, da evidência ou não-evidência da história, da seqüência das imagens e da narrativa conseqüente desta, e das relações e tensões possíveis a partir das disposições das imagens em séries.

No processo de construção do meu trabalho procuro experimentar as possibilidades narrativas das imagens por meio de sucessões em séries ou seqüências, na expectativa de diálogo entre as imagens em condição de contigüidade, de cada uma em relação à série que pertence, e ainda, de todas as séries. Neste processo, percebo que estão envolvidas questões de tempo, de organização da leitura através da seqüência disposta e da busca por uma certa conveniência na organização, como um processo automático do olhar que procura uma lógica na informação, uma linearidade que confira coerência e possibilite a compreensão da narrativa. No entanto, é evidente que um dos aspectos mais

¹⁹⁰ GOMES, Paulo César Ribeiro. **Comentários: Alterações e derivas da narrativa numa poética visual**. 2003. Tese de Doutorado, Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003. P. 134.

específicos e impicantes das minhas narrativas é a organização de caráter enigmático, as relações entre as imagens que provocam certa estranheza e que em alguns momentos atuam como lacunas e abismos, como metáforas da impossibilidade de verbalização, ainda que dotadas de uma coerência interna, especificamente poética, da narrativa. A este respeito Silveira escreve que

O habitual narrativo em apresentações pictóricas (de imagens fixas: pinturescas ou fotográficas) é a regra de que o tempo é enunciado através da sucessão encadeada de eventos visuais (aqui no papel de “conflitos”), numa progressão que traz algum tipo de contribuição ou adiantamento entre um elemento da série ou seqüência e seu anterior (ou “interior”, pois poderá estar em abismo). Caberá ao destinatário das “cenas” inanimadas, o vedor, reconstruir (ou construir à revelia do artista) a relação entre partes seqüenciadas e buscar, se esse for o caso, o lugar do narrador e a identidade do personagem ou do que lhes equivalham.¹⁹¹

Do ponto de vista da narrativa visual e em relação ao meu trabalho, um dos critérios determinantes da narrativa, além do relato ilustrado em cada unidade de imagem, é sem dúvida a questão da ordem, da seqüência das imagens e da disposição das séries. Nas narrativas visuais são comuns designações como série, seqüência, tempo e espaço como aspectos intrínsecos às soluções formais e de efetivação da leitura da narrativa. Usando uma definição prática e abrangente de Silveira, uma *série* pode caracterizar

(...) (1) uma expressão de ordem espacial ou temporal, (2) um conjunto estruturado formalmente ou (3) uma divisão com fins classificatórios. É um grupo de elementos em algum tipo de seqüência, um conjunto ou uma reunião de coisas interligadas por algum tipo de ordem em que uma em depois da outra, em sucessão espacial (por exemplo, posicionamento) ou seqüência temporal. O termo “série” geralmente presume contigüidade e continuidade (que não pressupõe interrupção). Mas tanto se pode dizer “uma serie interrompida”, como “um grupo de duas séries”, ou “uma série composta de outras duas séries menores”, ou mesmo, “duas séries em seqüência”. Uma série poderá ser considerada como um intervalo de uma seqüência.¹⁹²

Esta conceituação de série exposta por Silveira se mostra fundamentalmente instrumental para esta pesquisa, já que envolve aspectos que são abordados em toda a minha produção plástica e estará embasando toda reflexão que se segue sobre a minha produção. A partir dessa definição, posso identificar no meu trabalho

¹⁹¹ SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008. P. 28.

¹⁹² *Ibid.*, p. 22 – 23.

as três formas de ocorrência da série por ele classificadas, assim como a prevalência da condição de contigüidade sobre a continuidade, e também a qualificação das séries como intervalos de uma seqüência de trabalhos, tanto no âmbito temático geral que parece envolver toda a produção, quanto no âmbito cronológico da construção dos trabalhos.

O termo “seqüência” é definido também por Silveira como “uma ordem espacial e temporal” e ainda como uma série cuja ordenação implica em uma relação de decorrência do precedente ou continuidade com o seguinte, o que caracteriza uma certa linearidade da função seqüencial. Já a série é caracterizada por algum fator em comum que não acarreta necessariamente em continuidade, mas em algum princípio agregador que confira algum tipo de proximidade entre os elementos, seja formal ou temática. O fator comum entre a série e a seqüência é que ambas “podem indicar sucessão, metamorfose, fusão, aparecimento, desaparecimento, deslocamento, etc., enfim, narratividade ou narração visual.”¹⁹³

Neste sentido, a minha produção se caracteriza como uma seqüência narrativa composta por uma determinada quantidade de séries narrativas com qualidades e procedimentos específicos, e que, por este motivo e por sua pluralidade temática, torna conveniente a opção por uma abordagem conceitual e poética de cada série em si, procurando esclarecer aspectos da sua coerência interna, mas também relacionando-as dialeticamente como partes de um todo também coerente. Saliento que é uma seqüência narrativa por que considero que narra e situa no tempo e no espaço em situação de continuidade tanto o meu processo de criação e suas alterações no decorrer de cada série, quanto uma narrativa maior, ou uma série maior composta das várias séries, assim caracterizada pela coerência dos meios técnicos, de aspectos plásticos e temáticos, e pela evidência da visualidade e literalidade em todas as séries.

Nicolaiewsky relata em sua pesquisa sobre o tipo de relações que procura evidenciar em suas disposições das imagens nas séries:

Paralelamente, interessavam me as relações entre imagens fixas associadas, no meu caso justapostas – “justapor é pôr junto, aproximar,

¹⁹³ SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008. P. 24.

sobrepor, pôr em contigüidade” - , cabendo ao espectador “completar” as informações entre uma imagem e outra.¹⁹⁴



34. Nicolaiewsky. "Harmônico nº 6". 2001. Fotografia, 51 x 230 cm. Coleção do artista.

Nicolaiewsky trabalha com imagens obtidas de cenas de filmes comerciais, que ele mesmo fotografa na tela da televisão. A partir da justaposição destas imagens, o artista procura relações de associações entre imagens, como a finalidade de obter, assim como na montagem cinematográfica¹⁹⁵, uma totalidade a partir de elementos separados. O artista compreende que o caráter narrativo de suas imagens resulta justamente da disposição das imagens em condição de contigüidade onde se estabelecem as relações de *tensão* entre “imagens, sensações e tempos que se encontram, que se fundem e se chocam”¹⁹⁶ proporcionando assim o caráter enigmático das suas narrativas.

Neste ponto e ao refletir sobre o tipo de relação que se estabelece entre as imagens dentro de determinada série no meu trabalho, identifico esta relação sob o aspecto da contigüidade, e não da continuidade como sugere o desenrolar de uma narrativa. Não acredito que as imagens denotem o aspecto da continuidade quando analisadas no conjunto da série, porque vejo uma discrepância na ordem dos eventos, ou na falta de ordem entre elas na sua organização. Existem lacunas entre as imagens, espaços vazios que só podem ser preenchidos pelo leitor, numa busca por compreensão. Em outros termos, a narrativa não tem um enredo evidente, porque as imagens que compõem as séries não denotam evolução linear, mas denotam mudança de estado, aspecto crucial para a leitura da narrativa em

¹⁹⁴ NICOLAIEWSKY, Alfredo. **Da ordem do enigma**. In: **Mestiçagens na arte contemporânea**. Organizado por Icleia Borsa Cattani. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. P. 227.

¹⁹⁵ “montagem, termo advindo do cinema, qual, segundo Jacques Aumont (1995), ‘consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção – sendo a finalidade das três operações obter, a partir de elementos a princípio separados, uma totalidade, que é o filme.’ ”. P. 227.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 229.

imagens. Sendo assim, as qualidades da narrativa ficam subordinadas à conformação da série. Ela se efetiva a partir da disposição que dá a seqüência das imagens, e por conseqüência do olhar e da leitura, assim como de todas as outras relações que se estabelecem dentro do contexto da série e dadas por seus elementos compositivos, e já mencionados: a imagem, o texto, a página de livro, ou o livro, a costura, o bordado, o desenho, enfim. Tudo colabora num processo de remissões e, usando o termo que me parece ideal de Paulo Gomes, *comentários recíprocos*: “Por que estes trabalhos são comentários? Porque eles articulam imagens textuais e icônicas estabelecendo uma apresentação de informações que são discutidas entre si num mesmo contexto.”¹⁹⁷

Quando penso nos princípios pelos quais se dão as relações entre os elementos do meu trabalho e de que forma, desta articulação, surge a possibilidade de se contar uma história, tenho consciência do caráter enigmático destas relações e da abertura que a falta de um enredo linear e aparente acarreta. Sendo este um aspecto evidente, e longe de tentar atribuir significados aos meus trabalhos, me disponho a pensar no meio pelo qual a narrativa se desenvolve, em detrimento do que ela significa, e considero enfim, por um processo simples mas coerente de pensamento, que a narrativa se desenvolve de acordo com a disposição das imagens e em relação com o imaginário do leitor, entre o que as imagens sugerem e o que os textos discutem, e entre o que é verossímil e o que se mostra fantástico, entre todos os tempos – do olhar cronológico e da leitura interior, das imagens de outros tempos a que as imagens evocam e dos textos a que os textos remetem. Ainda conforme Paulo Gomes,

Aqui podemos concordar com a colocação de Regis Michel: “Nós vemos as imagens com nossos próprios olhos. Nós projetamos sobre elas nossos próprios preconceitos. Nós as produzimos face a nossas próprias fantasias. Há muito que Marcel Duchamp disse (sem que ninguém lhe levasse em consideração) ‘É o espectador que faz o quadro’. O resto é – má -literatura.”¹⁹⁸

¹⁹⁷ GOMES, Paulo César Ribeiro. **Comentários: Alterações e derivas da narrativa numa poética visual.** 2003. Tese de Doutorado, Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003. P. 96.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 99.

3.2 Algumas considerações iconográficas e temáticas da narrativa ficcional.

Essas imagens estão fora do nosso controle e muitas vezes são aterradoras. Se pudéssemos inventar com *toda* aparência de realidade, não desejaríamos inventar...¹⁹⁹

Entre a visualidade e a literalidade, a criação poética age como um reflexo das aparências do mundo sem ser plenamente real. A representação pela ficção evoca a vida pelo seu aspecto verossímil: “é incuravelmente figurativa e o mundo que o romancista constrói é sempre um modelo metafórico de nosso próprio mundo.”²⁰⁰ Quando lemos uma imagem/texto, fazemos nos termos da nossa própria experiência por meio de um vocabulário que relaciona códigos de linguagem universais identificáveis, e outro código, um código secreto, feito do nosso conhecimento das coisas, da nossa imaginação e memória, dos nossos afetos e questionamentos, enfim, das nossas experiências com o mundo. Assim, quando nos deparamos com uma imagem ou um símbolo para o qual não temos um vocabulário conhecido e identificável nos nossos próprios termos, a experiência com tal objeto estranho se torna inquietante: “Sabemos que elas transmitem certa sensação e certo significado. Mas falta-nos o vocabulário que denota essa sensação e esse significado.”²⁰¹

Sobre esse ponto onde converge a incomunicabilidade das sensações e o silêncio na obra de arte como um "signo" dessa incomunicabilidade, me detenho sobre casos específicos no meu trabalho que remetem ao silêncio, no sentido de não ser possível uma tradução para a imagem, em outros termos, da impossibilidade de definição de tema e da atribuição de um significado universal. A experiência com a arte, por proceder por afetos e pela subjetividade, revela um aspecto de subversão da linguagem simbólica para fins poéticos.

(...) é que dentro da arte se manifesta uma capacidade humana excepcional, a capacidade de simbolização ou de simbolismo, que é a prática de reproduzir o mundo como nós o vemos ou a prática de criar um novo mundo, um mundo sonhado, fantástico, surrealista. Mas sempre a simbolização está em jogo. No caso da imagem familiar ou parecida, o que faz o artista? Muito bem, ele usa esses símbolos para poder construir uma

¹⁹⁹ GASS, William H. **A ficção e as imagens da vida**. São Paulo: Cultrix, 1971. P. 47.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 64.

²⁰¹ MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. P. 144.

rede de marcas, de signos, ou de sinais. (...) o artista usa símbolos para poder construir uma rede de marcas suficientemente bem organizadas para reproduzir objetos representados, ou seja, é uma simbolização semântica. É preciso que a rede de marcas no quadro represente os objetos que o artista desejou copiar. Mas no caso da ficção, no caso da expressão de uma realidade oculta em nós, quando fazemos uma arte expressionista, por exemplo, ou então poesia lírica, trata-se também de criar o mundo com símbolos. (...) ²⁰²

Quando se aborda o caráter semiótico da obra de arte enquanto sistema que adota uma linguagem, a proposta de uma leitura significativa em relação a uma leitura informacional se dá no nível da organização estrutural dos componentes da obra. Segundo Umberto Eco, a clareza do significado depende da observação das regras da estrutura da comunicação, enquanto que a informação ocorre relativamente à ambigüidade e imprevisibilidade da estrutura. Portanto, a leitura significativa de uma imagem só é possível através de elementos simbólicos identificáveis, comuns entre o produtor e leitor da imagem, enquanto que a leitura da informação que contém uma imagem só é possível a partir da relação dos seus elementos significativos dentro do contexto ideal da própria imagem.

Com essa constatação, o autor propõe uma abertura da leitura da imagem que irá envolver desde os aspectos lingüísticos da comunicação, a estruturação dos elementos visuais e simbólicos, e relação entre os componentes no contexto da imagem e, sobretudo, os aspectos subjetivos relativos ao leitor, assim como os aspectos subjetivos (ou objetivos, quando há uma intenção consciente) que levam o artista a dispor os elementos do seu trabalho de determinada maneira e em determinado contexto. Ainda conforme Eco,

Uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa compreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. ²⁰³

²⁰² Michaud usa o termo semelhança familiar para fazer uma analogia da vastidão das diferentes manifestações artísticas que, por esse motivo impossibilitam uma conceituação definitiva para a arte, mas que, porém, identifica uma qualidade comum entre elas, que seria essa vaga semelhança.

“A primeira coisa a observar é que a arte se expressa em sentidos muito diversos, e possui manifestações extremamente diferentes. A tal ponto, aliás, que alguns filósofos contemporâneos disseram que o conceito de arte era um conceito bastante vago, que reúne atividades extremamente diferentes, que acarretam aquilo que nós chamamos, desde Richtein, uma semelhança familiar. Vocês sabem como é uma semelhança de família: alguém tem os olhos do avô, o nariz da tia, o sorriso da mãe, tudo isso faz uma semelhança em família bastante vaga. A arte é de fato muita coisa.” MICHAUD, Yves. **O Homem sob a ótica da arte**. Universo do Conhecimento – Ciclo de Palestras. Universidade São Marcos, 2004. Pg. 2. Disponível em: <http://www.universodoconhecimento.com/site/forum/ciclos/2004/pdf/yves.pdf>. Visitado em: 01/02/2008

²⁰³ ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

A ambigüidade dos componentes não torna a visão geral da mensagem indeterminada, mas proporciona uma dialética entre o segmento e o todo, resultando assim na informação. A ilustração, um sistema de representação oposto à decoração - como um sistema autônomo das formas -, torna possível descrever de modo bastante objetivo quais as figuras e ações narradas na obra, e conduzir sobre ela um comentário com parâmetros culturais correspondentes ao saber da época.²⁰⁴ Dessa relação contextual pressupõe-se uma leitura iconológica, quando Panofsky distingue três níveis de significação na obra de arte: 1) o sujeito **primário** e **natural**, que consiste na identificação de formas puras; 2) o sujeito **secundário** ou **convencional**, que consiste na identificação dos temas de uma obra e da sua combinação; 3) o **significado intrínseco** ou **conteúdo** que é a identificação da atitude de fundo, do ideal que condiciona o artista e é simbolizado na obra.²⁰⁵

Nesse caso, o elemento “perturbador” da leitura confere à imagem certo estranhamento. As minhas narrativas se desenvolvem em um ambiente-cenário e por isso a cena representada, os personagens e suas ações se relacionam com a ambientação e todos os componentes que se configuram dentro do espaço, do suporte da imagem. Baudelaire declara a respeito da composição poética que,

(...) todas as personagens, sua disposição relativa, a paisagem o interior que lhes serve de fundo ou horizonte, as roupas, enfim, tudo deve contribuir para iluminar a idéia geradora e manter sua cor original, sua marca registrada, por assim dizer. Tal como um sonho se situa numa atmosfera que lhe é própria, também uma concepção, transformada em composição, necessita se movimentar num meio colorido que lhe é particular.²⁰⁶

A *paisagem interior* se sobrepõe ao convencionalismo na criação poética, o que evoca mais a coerência interna – a *atmosfera* em que a narrativa se desenvolve, do que a coerência com a linguagem comum. Percebo nos meus trabalhos algo que identifico com esta atmosfera particularizada, e poderia ainda identificar diferentes *atmosferas* em cada série. Essa atmosfera não convencional e não tão clara é característica da composição que visa à poesia. Em suas *Reflexões*, Du Bos faz uma análise de aspectos composicionais e de seus efeitos na poesia e da pintura. O ponto de partida para a reflexão de Du Bos é a reação do espectador, ou, o efeito

²⁰⁴ BARILLI, Renato. **Curso de Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. P. 109.

²⁰⁵ CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Lisboa: Editorial presença, 1986. P 25 – 26.

²⁰⁶ BAUDELAIRE, Charles. **Salão de 1859**. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura – Vol. 5: Da imitação à expressão**. São Paulo: Ed. 34, 2004. P. 121.

que a obra produz sobre a sensibilidade, introduzindo uma série de princípios referentes à natureza da arte que posteriormente seriam retomados por Kant e por toda reflexão do século XVIII. Em relação à poesia, o autor determina que deve ter, quando narrativa, uma exposição, uma intriga e um desenlace. Se não são narrativas, é imprescindível uma coerência e ordem interna, aparente ou oculta, que possibilite a compreensão. Em relação à pintura, distingue as formas de composição entre pitorescas e poéticas, sendo as pitorescas as composições com evidente clareza da ação, dos papéis e expressões dos personagens, com profunda harmonia e discrição em torno de um tema bem definido. Já as poéticas privilegiam o arranjo engenhoso, inventado, imaginativo, para que a ação seja “mais tocante e verossímil”.²⁰⁷

Partindo do pressuposto de que uma imagem conta uma história e essa história, por sua vez gera uma imagem, atribuímos a esta um caráter simbólico que implica na possibilidade das coisas serem percebidas ou interpretadas de modo diferente do que são em sua realidade formal ou material. Quando afirma que o homem é um ser fundamentalmente simbólico, Cassirer constata que o homem não pode mais confrontar a realidade de forma direta, cuja imediaticidade “parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem” inserido nesse universo simbólico da experiência humana, o homem não consegue conhecer coisa alguma a não ser pela interposição desse sistema artificial. É, portanto, através desse universo simbólico que se dá a possibilidade de compor aos olhos do leitor uma imagem diferente, ainda que referente, daquela materializada em algum meio formal e visual. Para ilustrar de forma bem-humorada os efeitos extremos da abertura interpretativa do símbolo poético em relação às suas referências no mundo convencional, Valéry registra que Degas costumava contar uma anedota sobre a poesia de Mallarmé:

Contava, por exemplo, que, um dia, Mallarmé leu um soneto para alguns discípulos e estes, em sua admiração, quiseram parafrasear o poema, explicando-o cada um a seu modo: uns viam um pôr-de-sol, outros o triunfo da aurora; Mallarmé lhes disse: “Nada disso...Trata-se da minha cômoda”²⁰⁸

²⁰⁷ DU BOS, Jean-Baptiste. **Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura**. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura – Vol. 3: A idéia e as partes da pintura**. São Paulo: Ed. 34, 2004. P. 125 – 126.

²⁰⁸ VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. Tradução: Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & naify, 2003. P. 56.

Neste caso se discute a intenção do autor, a autonomia da obra como linguagem auto-suficiente, e a pré-disposição do leitor. À interpretação que foge completamente da *atmosfera* concebida pelo autor, ECO chama de superinterpretação, como uma apropriação perversa do que se conhece como “semiótica ilimitada”. Na tentativa de limitar as formas de interpretação possíveis, ECO identifica 3 paradigmas que são observados na leitura interpretativa da obra de arte:” *intentio operis*, a intenção da obra, desempenha um papel importante enquanto fonte de significados que, embora não sejam redutíveis à *intentio auctoris* pré-textual, funcionam mesmo assim como restrição à liberdade da *intentio lectoris*”²⁰⁹, estabelecendo assim limites para a interpretação que partem da intenção do texto, ou seja, da obra, do objeto que por ser identificável tem uma relação com sua referência no mundo, seja objetivo, seja da linguagem: “O que quero dizer aqui é que existem critérios para limitar a interpretação. (...) Sei que há textos poéticos cujo objetivo é mostrar que a interpretação pode ser infinita, (...) um sentido oculto baseado num código poético privado, válido apenas para aquele texto (...) .”²¹⁰

A obra de arte adota as convenções da linguagem e símbolos figurativos fundamentando, contudo, sua especificidade na organização imprevisível do material, constituindo assim a informação e rompendo, conforme Eco,

(...) as convenções da linguagem aceita e os módulos costumeiros de concatenação das idéias, para propor um uso inesperado da linguagem e uma lógica dessueta das imagens, de tal forma que proporcione ao leitor um tipo de informação, uma possibilidade de interpretações, um feixe de sugestões, que estão no antípoda do significado como comunicação de uma mensagem unívoca.²¹¹

Manguel comenta que, apesar de leituras críticas sempre acompanharem as imagens em todos os tempos e culturas, as interpretações nunca substituem ou assimilam completamente as imagens, por que elas existem independentemente e irredutivelmente à outras formas de linguagem. Não são traduzíveis e não podem ter um significado único. Cita Balzac: "A forma, em suas representações, é aquilo que ela é em nós: apenas um artifício para comunicar idéias, sensações, uma vasta poesia."²¹² Portanto, pode-se dizer que, enquanto uma imagem reflete nossas

²⁰⁹ ECO, Humberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P. 11.

²¹⁰ Ibid., p. 46 – 47 e 50.

²¹¹ ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

²¹² MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia da Letras, 2001. P. 29.

próprias emoções e nos sabemos sozinhos no seu processo de leitura e significação, ela se torna autobiográfica. A identificação é dessa forma intrínseca a toda leitura crítica que busca um olhar que se volta pra si mesmo.

Os símbolos significantes que perturbam a homogeneidade "cultural", identificável e traduzível da imagem revelam a idéia de *sintoma* como perversão da representação. Segundo a concepção de Didi-Huberman, o sintoma perturba a investigação e escapa "às apropriações iconológicas, às tentativas de redução de todos os signos, temas e símbolos a um mesmo denominador comum cultural e contextual"²¹³, abalando as certezas da abordagem iconológica da imagem como símbolo. O sintoma caracteriza assim uma imagem para a qual não existe um vocabulário iconológico relativo ao contexto ou ao tema da imagem na qual está inserida. Subverte semiologicamente a homogeneidade do sentido das imagens. Poderia-se ainda frisar: não é interpretável, não se refere a um tema específico e parece iconologicamente deslocado, revelando um caráter às vezes grotesco. Em *O Grotesco Feminino* de Mary Russo, essa qualidade pode estar associada ao ruído na comunicação, a não observação das regras da linguagem e à dissonância dos significados que compõem uma informação. Ainda em um âmbito generalizado da leitura da informação, o historiador da ciência Georges Canguilhem se refere ao erro como potencial gerador de idéias.

Pois no nível mais básico da vida, o jogo de codificação e decodificação não dá vez ao acaso, que em vez de ser doença, deficiência ou monstruosidade, é uma espécie de perturbação do sistema de informações, algo como um engano. No máximo, a vida é o que é passível de erro.²¹⁴

Em relação ao meu trabalho, os elementos estranhos, para os quais parece não haver meio de interação no contexto, ou então que instigam o enigma da sua "função" na imagem, dentro da narrativa, se tornam comuns ao meu trabalho, e por isso são símbolos dentro de seu contexto. Relembrando Lagnado, para quem o uso repetido e insistente de determinadas imagens ou elementos no trabalho de um artista os eleva à condição de símbolos que somente fazem sentido dentro do seu contexto originário.²¹⁵ Alberto Manguel aborda essa questão quando propõe uma leitura de imagens da artista Marianna Gartner onde aponta elementos simbólicos

²¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34. 1998. P. 11.

²¹⁴ CANGUILHEM, apud RUSSO, Mary. *O grotesco feminino*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000. P. 23.

²¹⁵ LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1988.

que dentro da estruturação da cena representada parecem não possuir um vocabulário iconológico para uma leitura em relação ao contexto. A esses elementos “complicadores” ele chama de “comentários de pesadelo da artista”, ou seja, correspondentes a sua subjetividade e para os quais, sendo conscientes ou não, não existe um vocabulário significativo universal e unívoco, facilmente identificável pelo leitor.

Quando se questiona a respeito da possibilidade de um código universal para deciframos imagens, semelhante ao sistema que criamos para ler a escrita, Manguel propõe que o código que nos habilita para ler uma imagem, por ser impregnado por nossas experiências, se constitui após a aproximação com a imagem, (...) do mesmo modo com que criamos significados para o mundo à nossa volta, em torno dele, construindo a partir desses significados, um senso moral e estético para nossas experiências, sobretudo, com a arte.

Talvez, seguindo esse método, nos iludamos, imaginando que nossa leitura abrange e até se assemelha à obra de arte em sua essência, quando tudo o que ela faz é permitir uma débil reconstrução de nossas impressões por meio de nossa própria experiência e conhecimento deturpados, enquanto relatamos para nós mesmos narrativas que transmitem não a Narrativa, nunca a Narrativa, mas sim alusões, insinuações e suposições novas.²¹⁶

3.2.1 Considerações iniciais sobre o bestário

(...) minha paixão *pe*lo animal, minha paixão pelo outro animal: ver-se visto nu sob um olhar cujo fundo resta sem fundo, ao mesmo tempo inocente e cruel talvez, talvez sensível e impassível, bom e malvado, impenetrável, ilegível, indizível, abissal e secreto: completamente outro, o completamente outro que é todo outro mas que em sua proximidade insuportável, não me sinto ainda com nenhum direito e nenhum título para chamá-lo meu próximo ou ainda menos meu irmão. Pois devemos nos interrogar, inevitavelmente, o que ocorre à fraternidade dos irmãos quando um animal entra em cena. (...) Que me dá a ver esse olhar sem fundo?²¹⁷

Como esclareci na introdução, um aspecto que se revelou há pouco tempo na minha pesquisa é a coabitação de seres humanos e animais que aparecem tanto através da personificação como personagens em si, quanto como híbridos. Em outros termos, o caráter fabuloso, que associa homens e animais numa relação de

²¹⁶ Ibid., p. 55.

²¹⁷ DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (A seguir)**. São Paulo: Editora UNESP, 2002. P. 29 – 30.

evocada natureza moral, em que ora o homem se reveste de traços bestiais, ora o animal revela qualidades convencionalmente humanas, criando uma humanidade e um bestiário fantásticos, onde os dois sistemas revelam correspondências morais e fisiológicas entre os seres, nos instigando a questões que evocam os limites entre ambos. Entre as fronteiras do que é definitivamente humano e do que é atribuído animal, se desenvolve um espaço limítrofe, de criaturas híbridas em seu aspecto físico, ou em suas atribuições psicológicas, morais, de comportamento. No meu trabalho, homens e animais convivem e compactuam as ações, convivem dentro de cada personagem, e como corpos independentes e autônomos em si. Os animais partilham as cenas, os ambientes e as ações das narrativas com a mesma propriedade – de personagens efetivos, e como os humanos, são reincidentes e vêm se somando às minhas narrativas desde os primeiros trabalhos, onde ainda participavam sutilmente, ou como coadjuvantes.

A ficção, ancorada no pensamento, corresponde e engendra uma realidade onde se projetam ideais e questões que se materializam e impregnam nosso imaginário, às vezes tomando a forma de lendas e fábulas. Os sistemas que relacionam homem e animal, com análises técnicas, mitológicas e históricas incontestáveis, revelam o poder absoluto da ficção. Baltrušaitis comenta que as associações entre o homem e o animal vêm de uma tradição muito longa, e que desta identificação surgiram os primeiros deuses e fábulas, o que interveio no conhecimento através do sistema que identifica a natureza moral dos seres por intermédio das aparências físicas. No sistema fisiognomonista busca-se a perscrutação das tendências ocultas do homem através dos sinais que sua natureza revela em seu semblante: a forma dos olhos, do nariz, da testa, da boca, enfim, onde a composição revela seu caráter e seu “gênio”, através da sua semelhança com os animais que simbolizam determinado temperamento. (figura 35)

Situadas em regiões nitidamente delimitadas, todas as faculdades, todas as inclinações, o amor, a vaidade, o orgulho, a aspereza, a tendência para matar, o sentido das palavras, lêem-se no seu relevo. A imagem moral é como que registrada na disposição das saliências, das cavidades, dos planos da caixa craniana. As aproximações com a fauna são a base do método.²¹⁸

²¹⁸ BALTRUŠAITIS, Jurgis. **Aberrações: Ensaio sobre a lenda das formas**. Tradução Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999. P. 63.



35. Charles Le Brun. “Homens – águia”. Esboço fisiognomônico. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.

Baltrušaitis argumenta ainda que na idade média estas concepções levaram a cabo inúmeros estudos, por artistas, filósofos e adivinhos, que procuravam no corpo do homem suas tendências profundas: “a atmosfera é particularmente propícia à propagação dos sistemas fabulosos em que o homem, seu caráter e seu destino se revelam através de indícios misteriosos, das semelhanças com os animais e da configuração do céu.”²¹⁹

²¹⁹ Ibid., p. 18 – 20.

Neste ponto do estudo das lendas das formas identifico o que considero uma particularidade no meu trabalho, que é a atmosfera propícia à fabulação, e a marca das semelhanças secretas entre homem e animal, pela justaposição de ambos: animais comportando-se como homens, homens com cabeças de animais, homens e animais compartilhando a mesma ação e o mesmo “sentimento”, homem se comportando como tal e animal se comportando como animal. Voltando à fábula, uma questão pertinente marca minha reflexão pessoal acerca dos meus trabalhos. De um modo geral, a fábula é compreendida como o conjunto completo de ações e situações de uma narrativa, acrescido da compreensão das relações entre as partes desse conjunto com um fim moralizante, ou, segundo um dicionário de verbetes literários:

Pequena composição de forma poética ou prosaica em que se narra um fato alegórico, cuja verdade moral se esconde sob o véu da ficção e na qual de fazem intervir as pessoas, os animais irracionais personificados e até coisas inanimadas.²²⁰

É evidente a partir da conotação moralizante da fábula, e por ser uma criação *de homens para homens*, a sua qualidade de sistema que subjuga o animal às atribuições humanas. Quando represento homem e animal em meus trabalhos creio fazê-lo em condição de contigüidade, como já dito, e as relações não evidenciam hierarquias ou subjugação de um ao outro. Não acredito que sejam relações identificáveis e classificáveis em outros termos, porque não os conheço. Mas sei que não há superioridade moral de um sobre outro. Derrida comenta a este respeito que Montaigne zomba da “impudência humana sobre o próprio dos animais”, da “presunção” e da “imaginação” do homem quando este pretende, por exemplo, saber o que se passa na cabeça dos animais. Sobretudo quando pretende lhes conferir ou lhes recusar algumas faculdades.²²¹

Como ele conhece, pelo esforço de sua inteligência, os movimentos internos e os segredos dos animais? Por qual comparação entre eles e nós, conclui pela animalidade que lhes atribui? Quando eu brinco com minha gata, quem é que sabe se ela passa seu tempo comigo mais do que eu o faço com ela?²²²

²²⁰ COELHO, Nelly Novaes. **Fábula**. In: CEIA, Carlos. **E - Dicionário de Verbetes Literários**. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/F/fabula2.htm>.

²²¹ DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (A seguir)**. São Paulo: Editora UNESP, 2002. P. 19 - 20.

²²² *Ibid.*, p. 20.

O assujeitamento moralizador, a domesticação, não é definitivamente uma intenção e nem uma evidência, creio, nas relações que represento nos meus trabalhos. Não as vejo como relações de poder, de dominação de um sobre o outro, mas de influência mútua e de uma convivência inevitável, para a qual não há escolha de ambas as partes. Ambos se olham, o homem e o animal, e se estranham, e esta relação revela algo de maligno e inocente ao mesmo tempo, como agentes influentes que não tem consciência de sua influência e que não conhecem suas conseqüências para o outro. Esta relação, por si só não pode qualificar uma fábula, apesar de remeter a ela. As atribuições morais não são claras e não se estabelece a sujeição do animal ao homem, comum nas fábulas. Dessas relações se procura revelar um mistério ou um enigma existencial, que permanece sem solução: “eu o compreendo na superfície, como o que isso quereria dizer, mas ao mesmo tempo eu não compreendo nada.”²²³

Manguel afirma que o “significado” que os personagens adquirem nesta relação de estranheza provém da “justaposição surpreendente” e aparentemente ilógica. Ele toma como modelo de análise obras da artista Mariana Gartner que associa humano e animal numa relação inesperada e desconfortável: “Na pintura de Gartner tudo está suspenso, como se fosse desmoronar a qualquer minuto”.²²⁴ No contexto das imagens criadas por Gartner, a relação entre o animal e o homem não é previsível, não representam um episódio numa narrativa que podemos acompanhar, não são símbolo nem fábula. O estranho é, neste contexto, privilegiado pela incapacidade de atribuímos um significado a partir de um vocabulário comum, como acontece nas atribuições morais das fábulas e nas interpretações fisiognômicas pré-estabelecidas a partir de atribuições humanas.

²²³ Ibid., p. 47.

²²⁴ MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia das letras, 2001. P. 157.



36. Mariana Gartner. "Menina com papagaio". 2003. Óleo sobre tela. Coleção de Elizabeth e David Bierk.

Estas figuras são, sem dúvida, outra coisa que não animais ou personagens de fábulas, e representam no contexto do meu trabalho a desautomatização do signo, das atribuições corriqueiras da linguagem. O mutismo que paira entre a imagem e o leitor não deve ser confundido com a incomunicabilidade dos personagens entre si, mas pode ser considerado reflexo do olhar do animal, conforme Derrida:

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito “animal” me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo pelo nome que ele acredita se dar.²²⁵

3.3 As séries segundo seus temas.

3.3.1 Jó, Adão e Joetel.

Esta série é composta por 4 trabalhos, que têm a conformação da página de livro, melhor, de duas páginas como num livro aberto, e explora as possíveis relações entre a imagem, que ocupa uma página e o texto que ocupa outra. A título de exceção da regra, a imagem está em alguns momentos nas duas páginas, assim como o texto também figura junto com a imagem, não considerando aqui a visualidade do texto ou a textualidade da imagem. Como em todas as séries, os personagens são reincidentes, os humanos e os animais, assim como diversos elementos que constituem a ambientação das cenas. O caráter narrativo se evidencia, principalmente, por se tratar de uma sucessão de fatos, embora sem uma ordem aparente, que envolvem o mesmo personagem. Também por todas as remissões literárias já discutidas que envolvem a página de livro. A costura aqui desempenha ambos os papéis, ela fixa as páginas e desenha. As páginas trazem um conteúdo musical inerente da sua origem – um livro de partituras, discutindo com os outros elementos do trabalho as remissões entre as linguagens, ou entre os meios de atuação da arte.

²²⁵ DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (A seguir)**. São Paulo: Editora UNESP, 2002. P. 31.

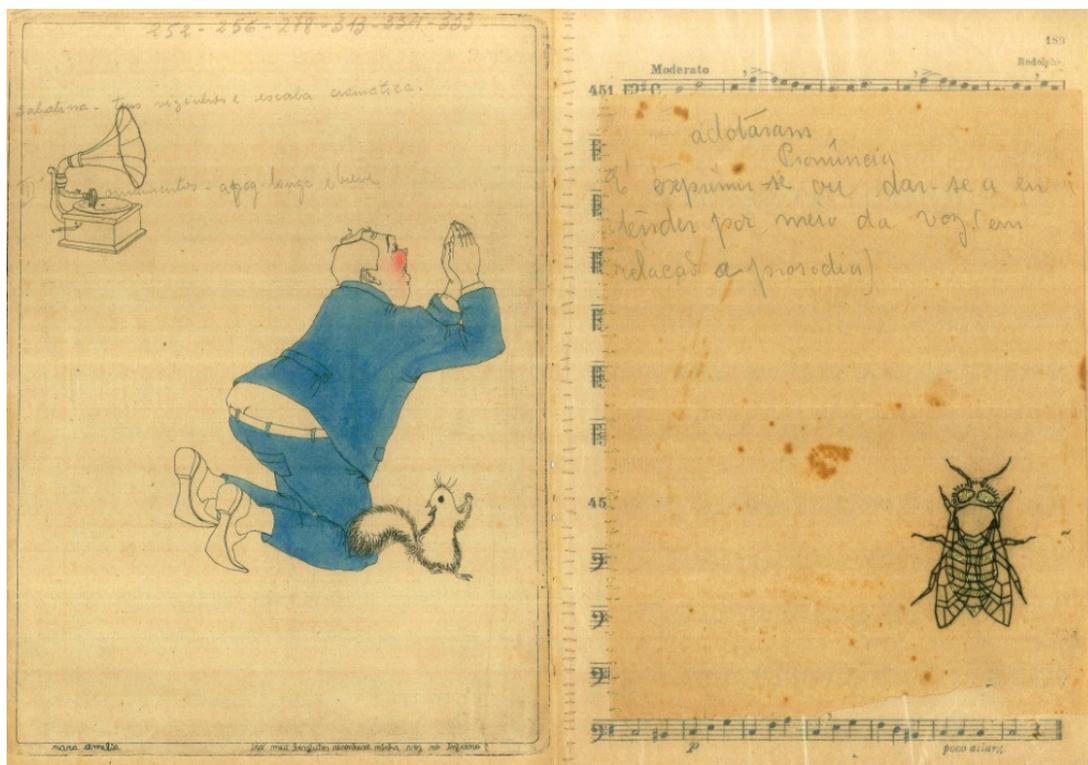
Acredito que o componente singular dessa série é o apelo iconográfico religioso das imagens e dos textos, o que pode ser apreendido em primeira análise pelo título da série, e depois pelos títulos de cada trabalho. Correndo o risco de uma interpretação demasiadamente particularizada, mas considerando aspectos iconográficos evidentes, como a figura religiosa e a presença inquietante dos animais, o contexto me parece propício à alegorização de costumes e de uma realidade sobrenatural. Conforme Eco, na tradição do *simbolismo universal*, onde

(...) as coisas sobrenaturais são vistas assim em *aenigmate*, isto é, de forma alusiva e simbólica, infere-se a idéia de que cada ser mundano, animal, planta ou pedra que seja, tem uma *significação moral* (que nos ensina sobre virtudes e vícios) ou alegórica, ou seja, simboliza, através de sua forma ou de seus comportamentos, realidades sobrenaturais.²²⁶



37. "Contumácia do coração de jó" da série "jó, adão e joetel". 2008. Gravura em metal - água-forte; aquarela; bordado sobre página de livro. 37 x 26 cm.

²²⁶ ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004. P. 143.



38. "irá meu benfeitor reconhecer minha voz no inferno?" da série "jó, adão e joetel". 2008. Gravura em metal - água-forte; aquarela; bordado sobre página de livro. 37 x 26 cm.

Handwritten notes at the top: 254-256-278-319-337-363. The page is numbered 158. The tempo is marked "Moderato". The lyrics are: "AINDA QUE O MAL LHE SEJA DOCE NA BOCA / E ELE O ESCONDE DEBAIXO DA LÍNGUA E O SABOREIE / E NÃO O DEIXE ... / ... A SUA COMIDA SE TRANSFORMARÁ NAS SUAS ENTRANHAS". The illustration shows a priest in red and white vestments with a cross on his chest, gesturing with his hands. To his left is a birdcage with a yellow bird inside. A small green squirrel-like creature is at the bottom. The page includes musical notation for piano and voice.

39. "a bendita misericórdia" da série "jó, adão e joetel". 2008. Gravura em metal - água-forte; aquarela; bordado sobre página de livro. 37 x 26 cm.



40. "por favor doutor por favor" da série "jô, adão e joetel". 2008. Gravura em metal - água-forte; aquarela; bordado sobre página de livro. 37 x 26 cm.

3.3.2 Este lugar é mal assombrado.

É uma série composta de 4 trabalhos que têm a mesma matriz de gravura em metal - a imagem se repete, com variações na parte correspondente à janela, ou melhor, a imagem que aparece dentro do enquadramento da janela, caracterizando quatro variações dentro da mesma imagem. Vejo essas imagens como metáforas dos paradigmas do olhar - entre o olhar tautológico e o olhar da crença, o olhar sensível - ²²⁷, dos desdobramentos das imagens (do céu, por exemplo) para além da imagem aparente. A narrativa é enigmática e se dá pelas relações entre as imagens e pela seqüência das "aparições". Da mesma forma que na série anterior, as imagens suscitam alegorias fabulosas e indícios morais da relação entre homem e animal. O céu se configura nesta série como imagem que reflete o olhar do personagem que está diante dele, olhando, e pelo qual as imagens da memória se

²²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

desdobram em suas imagens relativas, como na metáfora do “olhar que resta sem fundo”.²²⁸

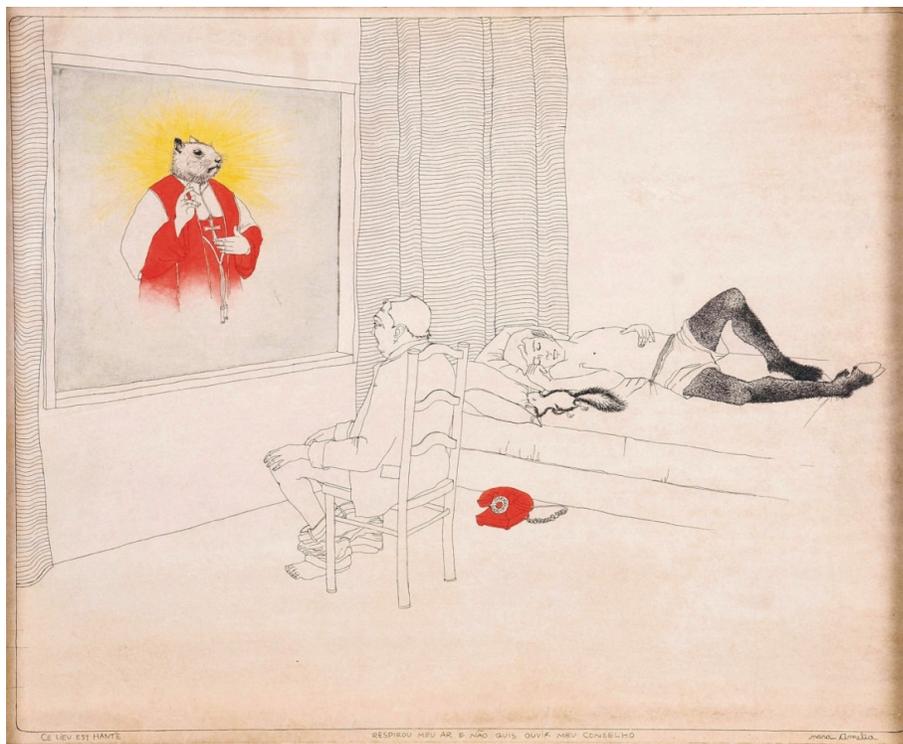
*“meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma
longe de mim mil metros.”*

João Cabral

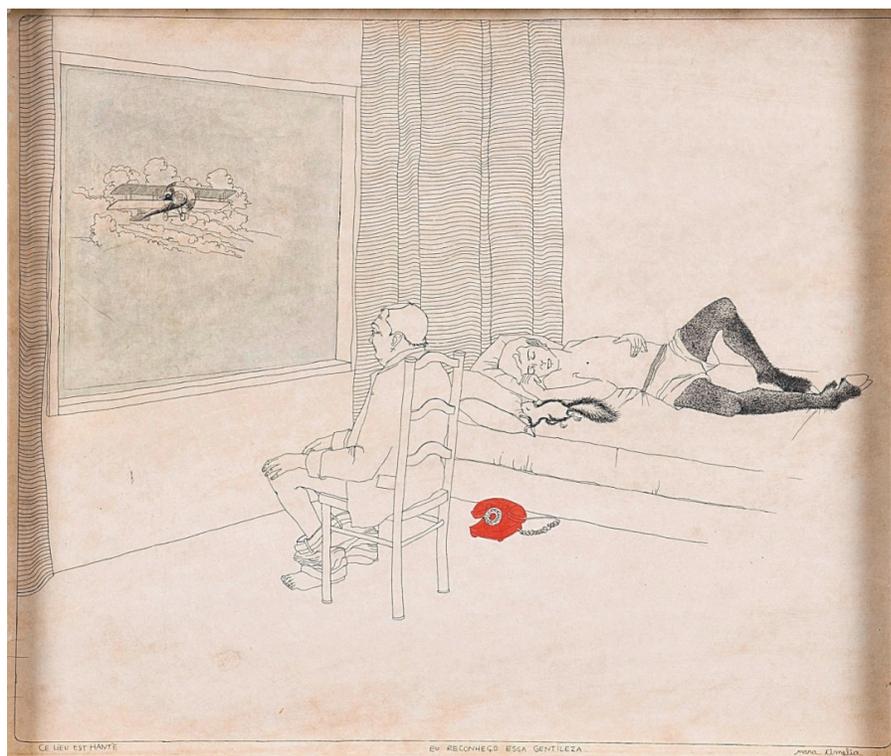


41. "Dormi com um animal sobre meus pulmões..." da série "Este lugar é mal-assombrado". 2008. Gravura em metal - água-forte, água-tinta; aquarela. 37 x 44 cm.

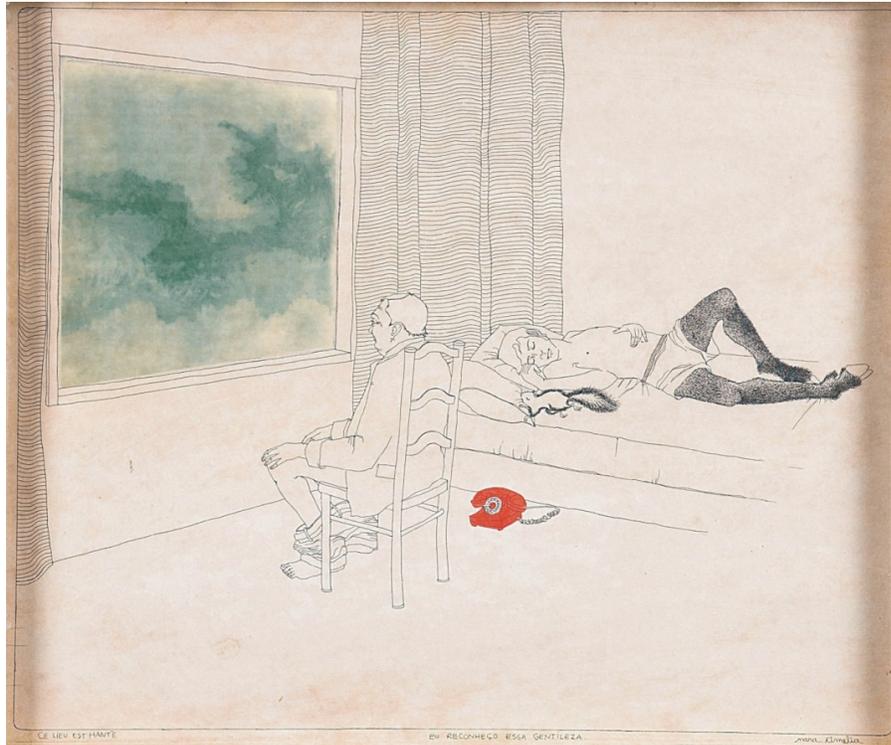
²²⁸ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002. P. 30.



42. "...respirou meu ar e não ouviu meu conselho ..." da série "Este lugar é mal-assombrado". 2008. Gravura em metal - água-forte, água-tinta; aquarela. 37 x 44 cm.



43. "... eu reconheço essa gentileza" da série "Este lugar é mal-assombrado". 2008. Gravura em metal - água-forte, água-tinta; aquarela. 37 x 44 cm.



44. “... de ovelha tosquiada.” da série “Este lugar é mal-assombrado”. 2008. Gravura em metal - água-forte, água-tinta; aquarela. 37 x 44 cm.

3.3.3 Assim que encontrei esqueci na calçada.

Esta série é formada por seis trabalhos que se configuram como duas páginas de livro aberto, relação evidenciada pelo uso de páginas de um livro como elemento de suporte técnico, visual, textual e significativo. Nesta série exploro a relação entre imagem e texto no sentido de mútua cooperação entre ambos, remetendo à ilustração, mas não se efetivando como tal pelo caráter autônomo de ambos os discursos. A narrativa também se evidencia pela reincidência dos personagens e o ambiente marcado pelo “mesmo” céu, e apesar de não haver uma linearidade no desenrolar das cenas, neste caso, a relação entre as imagens me parece mais clara.

Nestas imagens vejo uma alegorização da equivalência ou comparação entre as relações dos personagens humanos e os personagens animais. A proposta de correspondência destas relações, mais uma vez invoca um questionamento moral a partir do que, neste caso, me parece verossímil, ao contrário de outras situações

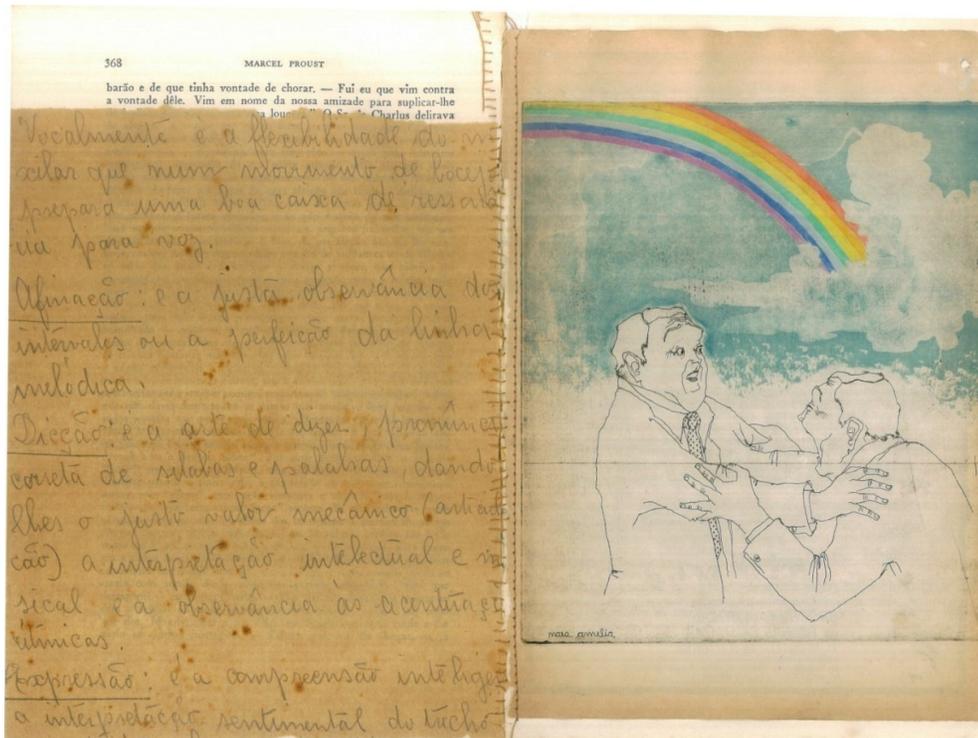
onde as relações entre homem e animal evocam o fantástico. Neste contexto, apresento a ficção como possibilidade, numa relação crítica de comparação entre algo que julgamos conhecer – as intenções humanas, e o que permanece inalcançável – os desígnios da natureza das ações dos animais. Aqui eles têm atribuições relativamente conhecidas e humanas, porque são personagens.

Demos às nossas criaturas fictícias qualidades, psicologias, ações, maneiras, temperamentos; apresentemo-las de fora ou de dentro; admitamos a economia, a educação, o costume, a História; (...) a natureza do romance não será de modo algum compreendida até que se fixe este princípio: *de um determinado trecho de um texto de ficção nada se segue necessariamente, e tudo pode ser plausível.*²²⁹

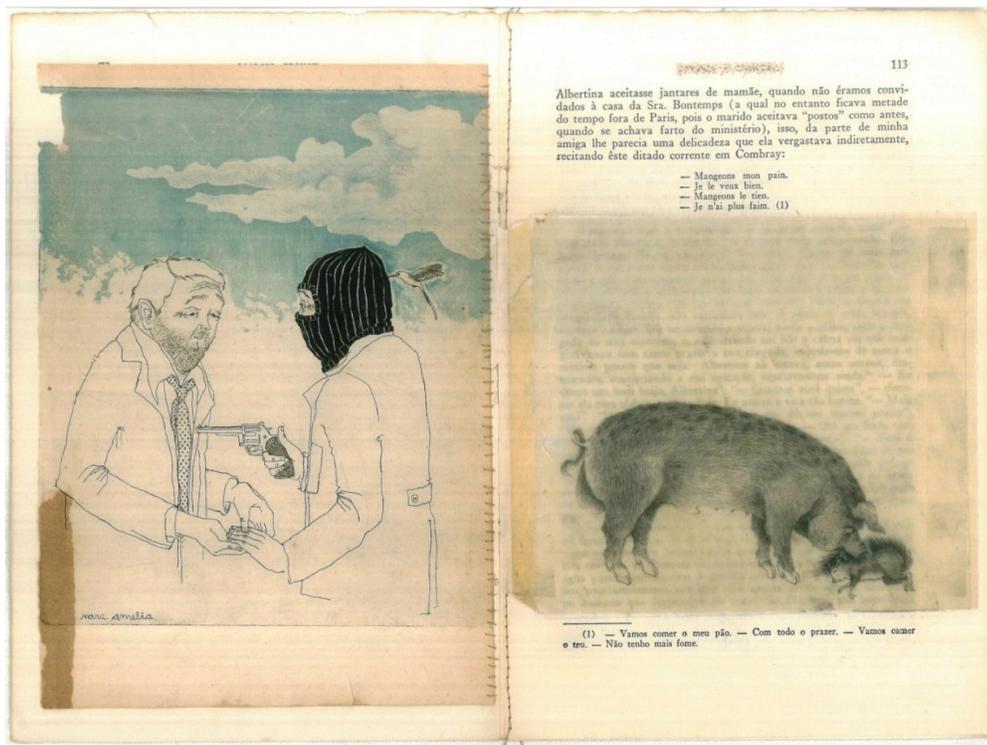


45. “Assim que encontrei...” da série “Assim que encontrei esqueci na calçada”. 2008. Gravura em metal - água-forte, água-tinta, ponta-seca; bordado sobre página de livro. 33 x 25 cm.

²²⁹ GASS, William H. *A ficção e as imagens da vida*. São Paulo: Cultrix, 1971. P. 44.



46. "Não, é muito brilhante" da série "Assim que encontrei esqueci na calçada". 2008. Gravura em metal - água-forte, água-tinta; bordado sobre página de livro. 33 x 25 cm.



47. "Me pergunte por que" da série "Assim que encontrei esqueci na calçada". 2008. Gravura em metal - água-forte, água-tinta; grafite; bordado sobre página de livro. 33 x 25 cm.



48. "Gentileza" da série "Assim que encontrei esqueci na calçada". 2008. Gravura em metal - água-forte, ponta-seca; dobradura; bordado sobre página de livro. 33 x 25 cm.



49. "Ficando aqui vou ter alívio" da série "Assim que encontrei esqueci na calçada". 2008. Gravura em metal - água-forte, ponta-seca; bordado sobre página de livro. 33 x 25 cm.



50. "... esqueci na calçada" da série "Assim que encontrei esqueci na calçada". 2008. Gravura em metal - água-forte, ponta-seca; bordado sobre página de livro. 33 x 25 cm.

3.3.4 Sobre o que se deve guardar.

A última série é composta por quatro trabalhos. Nesta série exploro a visualidade da página de livro, a partir da apropriação de documentos e textos antigos que em relação com as imagens agenciam um deslocamento de contexto. O bordado caracteriza-se por um meio formal e simbólico de qualidade intimista e afetuosa. Mais do que um desenho com linhas, ele procura fixar uma imagem de sonho sob uma configuração quase possessiva, de relíquia, se posso assim denominar o que me parece uma imagem de procedência e feitio tão próximos de quem os fez.

Nestas imagens se evidencia o fantástico, ou qualidade de sonho. É uma narrativa que envolve homem e animal sob relações de qualidades enigmáticas, onde se pode inferir uma espécie de mútua compreensão entre ambos, embora destinada ao silêncio. Sabendo relativamente da origem das imagens, me pergunto se estas qualidades se manifestam para o leitor que não possui o vocabulário para

decifrar este sonho. Felizmente a poesia não necessita de definições práticas para ser percebida, e sua autonomia lhe confere possibilidades infinitas de leitura e sensibilização. Quanto ao enigma, "Isto há de bastar – o enigma. Não precisamos decifrá-lo. O enigma está ali."²³⁰

Aí reside, como a maneira mais radical de pensar a finitude que compartilhamos com os animais, a mortalidade que pertence à finitude propriamente dita da vida, à experiência da compaixão, à possibilidade de compartilhar a possibilidade desse não-poder, a possibilidade dessa impossibilidade, a angústia dessa vulnerabilidade e a vulnerabilidade dessa angústia.²³¹



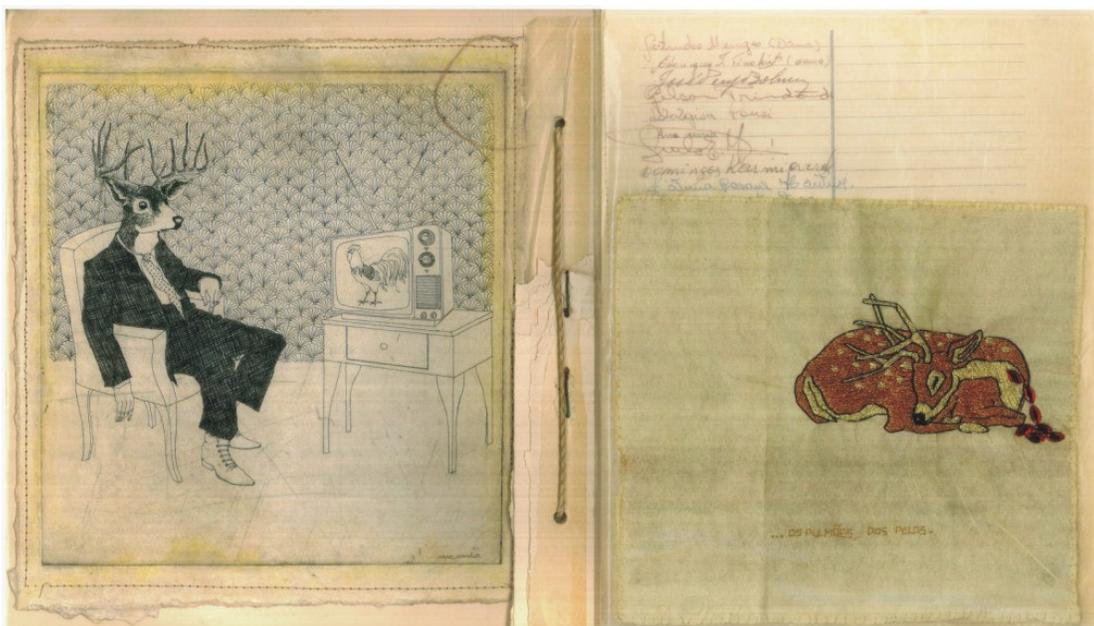
51. "Começa nos olhos..." da série "Sobre o que se deve guardar". 2008. Gravura em metal - água-forte; bordado. 55 x 33 cm.

²³⁰ BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Organização Calin Andrei Mihailescu; Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. P. 93.

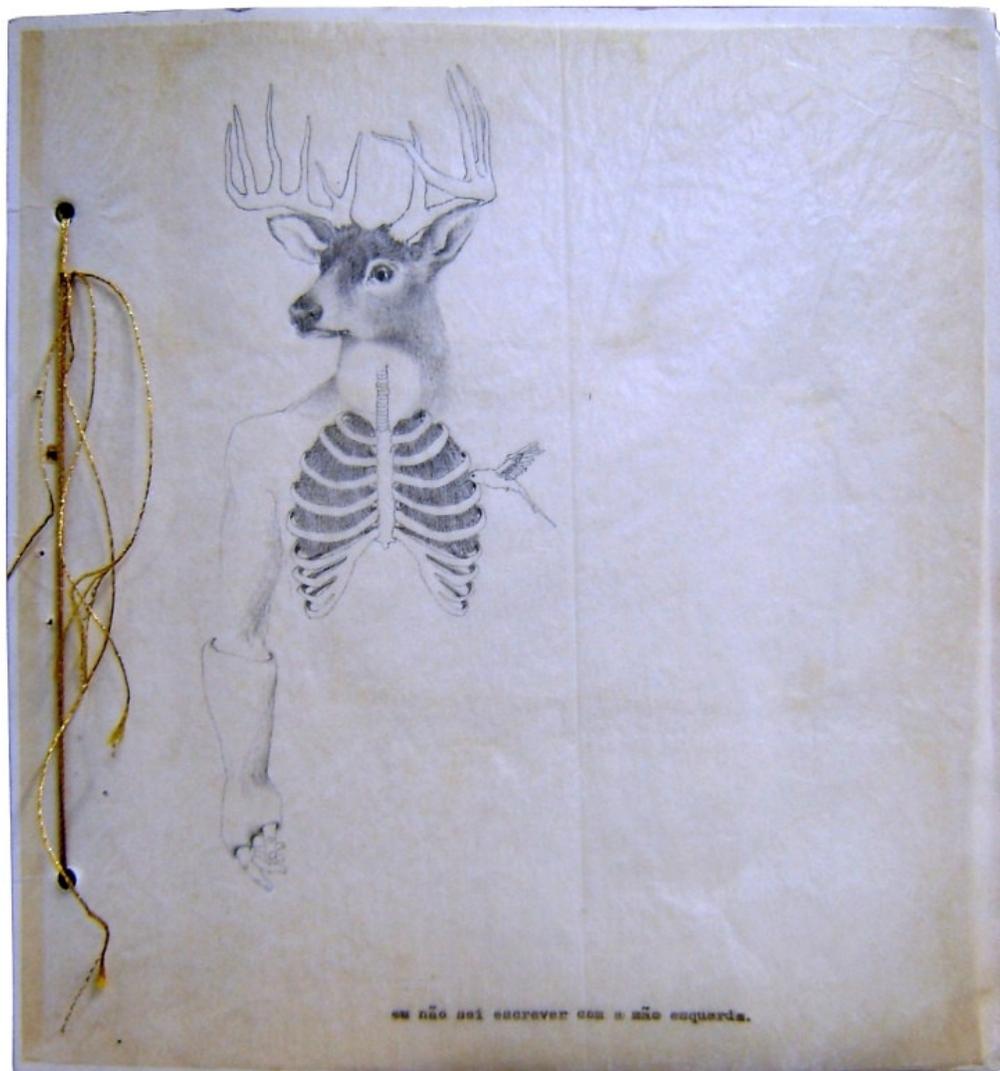
²³¹ DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (a seguir)**. São Paulo: Editora UNESP, 2002. P. 55.



52. "Vertigem" da série "Sobre o que se deve guardar". 2008. Gravura em metal - água-forte; bordado. 41 x 38 cm.



53. "Depois os pulmões." da série "Sobre o que se deve guardar". 2008. Gravura em metal - água-forte; bordado. 55 x 33 cm.



54. "Eu não sei escrever com a mão esquerda." da série "Sobre o que se deve guardar". 2008. Grafite sobre papel.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As margens múltiplas e heterogêneas do campo interdisciplinar onde se efetua o trabalho da arte e o pensamento em torno dela colocam em questão qualquer consideração de conotação estritamente conclusiva. Este texto resulta da busca por um território discursivo acerca da minha produção em artes visuais e dos meus procedimentos de criação que envolve técnicas e motivações. Neste percurso procurei identificar no meu trabalho o que considero seus meios de ação, identificados como campos intermediários entre artes visuais e literatura, a narrativa que resulta das muitas relações que se podem estabelecer entre imagem e texto, e entre convenção e subjetividade. A impossibilidade de exteriorização destas relações em termos puros e específicos denota a qualidade não objetivável e abissal da obra de arte, enquanto procura estabelecer parâmetros para a investigação processual a partir de seus meios. Daí, posso considerar que os resultados desta pesquisa permanecem ainda questões que evocam muitas possibilidades, mas nenhuma resposta unívoca.

Meus trabalhos, narrativas propícias á leitura fabulosa, interrogam o leitor sobre questões existenciais e se realizam a partir e dependentemente da experiência entre autor, obra e leitor. Mas há algo que se efetiva no interior da narrativa e que não é a narração propriamente dita - o pensamento oculto em toda obra de arte, seja nas artes visuais ou na literatura, busca o outro lado, ignorado, de sua aparência. Conforme as palavras de Manguel, a linguagem e a experiência de contar e ler histórias exige tanto a consciência de si próprio como a consciência do outro, e ao contrário das formulações científicas, as narrativas rejeitam respostas unívocas e interpretações rígidas. No âmbito da narrativa, no processo de imaginar, criar, contar, ler, recriar histórias, se efetiva o nosso esforço de entender a vida em comum, a necessidade do outro e a consciência essencial de que, por meio dessas histórias registramos e compartilhamos nossas experiências do mundo. “Não creio que um dia os homens se cansarão de contar ou ouvir histórias. E se, junto com o prazer de nos ser contada uma história, tivermos o prazer adicional da dignidade do verso, então algo grandioso terá acontecido.”²³²

²³² BORGES, Jorge Luís. **Esse ofício do verso**. Organização Calin Andrei Mihailescu. São Paulo: Companhia da Letras, 2000. P. 62

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **De anima**. São Paulo: Editora 34, 2006.

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

BALTRUŠAITIS, Jurgis. **Aberrações: Ensaio sobre a lenda das formas**. Tradução Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

BARILLI, Renato. **Curso de Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BARTHES, Roland. et al. **Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Vozes, 1973.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

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

BAUDELAIRE, Charles. **Salão de 1859**. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura – Vol. 5: Da imitação à expressão**. São Paulo: Ed. 34, 2004. P. 121.

BELTING, Hans. **Pour une Anthropologie des Images**. Gallimard, 2004.

BERNIS, Jeanne. **A Imaginação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

BREMOND, Claude. **A Mensagem narrativa**. In: **Literatura e Semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Organização Calin Andrei Mihailescu; Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **O livro dos seres imaginários**. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALABRESE, Omar. **A Linguagem da Arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1986.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CATTANI, Icleia. **Arte Contemporânea: O lugar da Pesquisa**. In: **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Organizado por Blanca Brittes e Elida Tessler. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

_____. (Org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005.

CORTÁZAR, Julio. **Histórias de cronópios e de famas**. Tradução Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CURADO, Maria Eugênia. **Literatura, artes plásticas e cinema: correspondências e transformações em Clarice Lispector**. Disponível em: http://www.prp.ueg.br/06v1/ctd/pesq/inic_cien/eventos/sic2005/arquivos/linguistica/literatura_arts.pdf. Visitado em 28 de Agosto de 2008, às 11h28min.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DU BOS, Jean-Baptiste. **Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura**. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura – Vol. 3: A idéia e as partes da pintura**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

_____. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

_____. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Título Original: Ceci n'est pas une pipe. Tradução: Jorge Coli. Primeira edição impressa: 1973. Data de digitalização: 2004. Disponível em: www.sabotagem.revolt.org

GANCIA, Bárbara; MESQUITA, Ivo. (Org.). **Leonilson: use, é lindo, eu garanto**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

GASS, William H. **A ficção e as imagens da vida**. São Paulo: Cultrix, 1971. P. 44.

GENETTE, Gerard. et al. **Literatura e Semiologia**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972

GENET, Jean. **Diário de um ladrão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **O ateliê de Giacometti**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

GLENADEL, Paula. **Genet e Giacometti: Estetização, Transfiguração**. In: SANTOS, Alcides Cardoso (Org.). **Estados da Crítica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

GOMES, Paulo César Ribeiro. **Comentários: Alterações e derivas da narrativa numa poética visual**. 2003. Tese de Doutorado, Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003.

GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre texto e imagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. **O signo da arte em Marcel Proust**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 1992.

HOBBS, Thomas. **Leviatã**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HUYGHE, René. **Os poderes da Imagem**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965. P.7.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: Unisinos, 1999.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson: são tantas as verdades**. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1988.

MACHADO, Ronaldo Silva. **História e Poesia na Poética de Aristóteles**. MNEME – Revista de Humanidades – UFRN – CERES. Disponível em: <http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme/ed3/013-p.htm#sdendnote1sym>. Visitado em: 03/03/2008.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2000.

MANGUEL, Alberto. **A cidade das palavras: As histórias que contamos para saber quem somos**. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

MARIN, Louis. **Sublime Poussin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

MICHAUD, Yves. **O Homem sob a ótica da arte**. Universo do Conhecimento – Ciclo de Palestras. Universidade São Marcos, 2004. Pg. 2. Disponível em: <http://www.universodoconhecimento.com/site/forum/ciclos/2004/pdf/yves.pdf>. Visitado em: 01/02/2008.

MOTA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

NOVAES, Adauto. **Constelações**. In: **Artepensamento**. Organização Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O fogo escondido**. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação Poética**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

PRAZ, Mario. **Literatura e Artes Visuais**. São Paulo: Cultrix, 1982.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho; ECKERT, Cornelia. **Imagens do tempo nos meandros da memória**. In: **Imagem e memória: ensaios em antropologia visual**. Mauro Guilherme Pinheiro Koury (org.). Rio de Janeiro: Gramond, 2001.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino**. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

SÁ, Álvaro de. **Vanguarda – produto de comunicação**. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SILVEIRA, Paulo. **A página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.

_____. **As existências da narrativa no livro de artista**. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

SOARES, Luis Eduardo. **O Rigor da Indisciplina**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TODOROV, Tzvetan. **O espírito das Luzes**. Tradução Mônica Cristina Corrêa. São Paulo: Editora Barcarolla, 2008.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. Tradução: Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & naify, 2003.

_____. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Editora Nova Cultural, 1996.