Osvaldo Ferreira de Carvalho

Palavra Acontecimento

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Osvaldo Ferreira de Carvalho

Palavra Acontecimento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração Artes Plásticas, linha de pesquisa Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes sob orientação do Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias Filho.

Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias Filho

Profª. Drª. Sonia Salzstein

Profª. Drª. Carmen Sylvia Guimarães Aranha

dedicado a
Marcia Quariguasi

Agradecimentos

Ao Geraldo, pela atenção e apoio durante o processo de definição e orientação deste trabalho.

Às professoras Carmen e Sonia que prontamente atenderam ao meu pedido de participação no processo final.

A todos que direta ou indiretamente ajudaram nesta realização.

RESUMO

O núcleo principal desta dissertação de mestrado é um conjunto de obras realizadas entre 2004 e 2007. Trata-se da minha recente produção, na qual se refinam algumas concepções presentes em peças anteriores.

Palavra e Imagem são discutidas e trabalhadas como um único corpo, mais relevante que suas partes, o qual denominei Palavra Acontecimento.

As obras são acompanhadas por esse texto memorial no qual procuro indicar as idéias e interesses que conduziram às realizações dos trabalhos, bem como as concepções, as operações poéticas e as referências presentes no processo de criação.

ABSTRACT

The main core of this dissertation is a group of works made between 2004 and 2007. They are related to my recent artistic production in which are improved some conceptions presented in previous pieces.

Word and image are discussed and worked as a whole body, more relevant than each part, which I called Word Event.

A memorial text is attached to the works and I have tried to indicate the ideas and concerns that led to their accomplishment, as well as the conceptions, the poetic operations and some references present in the creation process.

Sumário

1 Apresentação 19
2 Palavra e Imagem 21
3 Início 25
4 Sobre o Processo 29
5 Primeiros Trabalhos 31
6 O Desenho-poema ou o Poema Visual 43
7 Palavra Acontecimento 47
8 Conclusão 65
9 Poemas Visuais 67
10 Referências Bibliográficas 77

Arte é, antes de mais nada, uma palavra,
uma palavra que reconhece quer o conceito de arte,
quer o fato de sua existência.
Sem a palavra poderíamos até duvidar
da própria existência da arte.

H. W. Janson

Apresentação 1

Ao começar o estudo do uso da escrita e o seu universo como aplicação na arte e conseqüente construção de uma poética visual, eu constatei a infinidade de variáveis híbridas entre a palavra e a imagem.

Não por acaso me afastei, em um primeiro momento, de me embrenhar num conflito que não parecia meu. Mas ao longo da investigação crítica do fazer, da ação direta na obra, do enlace de uma idéia, verifiquei a necessidade de um aporte teórico que balizasse minha condição de autor e artista, não como forma indireta de validar minha obra, mas como meio prático de entendê-la no mundo.

Apresento nesta dissertação um conjunto específico de estudos que norteiam a sua confecção final. São textos que apontam um percurso de estudos e reflexões que realizei de maneira a esclarecer a trajetória que percorri até o momento.

Num caminho de novas investigações busco uma alternativa que encarne o significado não apenas como uma imagem que se forma a partir da leitura pragmática e padronizada das palavras, mas que se revele num conjunto em potencial que reúna em si as relações de imagem e de definição verbal, proporcionando um acontecimento entre esses dois eixos.

Apresento especificamente minha produção artística em textos e imagens das obras que produzi nos últimos anos.

Como poderá ser vista minha atuação com a palavra começa com a poesia e me arrasta até as artes visuais por uma necessidade de expandir minhas idéias escritas.

Muito embora a poesia anteceda as artes plásticas aquela nunca deixou de impregnar esta, nem mesmo foi abandonada, apenas que, arregimentada de novas possibilidades, passou a integrar um espectro maior de ações.

Os poemas visuais que projetei fazem parte desta dissertação como componentes indicativos para se entender o que venho conduzindo na ordem da palavra e imagem, em que uma de suas vertentes encontrou na palavra acontecimento seu ápice.

Palavra e Imagem 2

A palavra por si só possui um corpo distinguível que é de reconhecimento imediato e amplo dentro do conjunto daqueles que são capazes de decifrar seu código, equivale dizer aos que são iniciados na ordem alfabética, assim chamados de alfabetizados.

O período de aprendizagem da imagem vem antes, é constituído no momento em que a visão encontra o mundo a sua volta. "Gradativamente aprendemos a reconhecer e a dominar cores e formas, sombras e luzes, dimensões espaciais. Palavras e imagens são duas instâncias que se interpenetram na construção da linguagem". [1]

Mas a proposição é para a linguagem o que a representação é para o pensamento: "sua forma, ao mesmo tempo mais geral e mais elementar, porquanto, desde que a decomponhamos, não reencontraremos mais o discurso, mas seus elementos com tantos materiais dispersos". [2]

Verificamos a palavra cingida nos vaticínios da linguagem sem, contudo, significá-la, posto que a palavra apenas se faça como tal quando deixa de ser expressão lateral e passa a se valer por um juízo ou uma declaração, erigindo, portanto, uma proposição. O limiar da linguagem está onde surge o verbo. É preciso tratar esse verbo como um ser misto, ao mesmo tempo palavra entre as palavras, preso às mesmas regras, obedecendo como elas às leis de regência e concordância; e depois, em recuo em relação a elas todas, "numa região que não é aquela do falado, mas aquela donde se fala". [3] E toda fala se mantém nesse desgaste das palavras, nessa espuma sempre arrastada para mais longe, e "só existe fala quando a linguagem funciona com evidência como uma devoração que não retira senão a ponta móvel das palavras". [4]

As condições em que nos encontramos diante das palavras, em contraste com as imagens, nos remetem aos extratos

1 DIAS FILHO, Geraldo de Souza. Babel. Inédito. 2006.

2 FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes. 2007. p. 128.

3 Idem. p. 129-130.

4 BARTHES, Roland. O Grau Zero da Escrita. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 18.

dos significantes, ou seja, à forma. No entender de Wilson Martins, crítico literário, "pouco a pouco a imagem transborda do seu papel meramente subsidiário de linguagem auxiliar para usurpar funções tradicionalmente reservadas à palavra".[5] Mas ressalve-se o fato de que não foge ao raciocínio, aliás, convida-o a fazer parte da elucidação do olhar. É claro que no entender daquele autor estamos vivendo um extraordinário paradoxo: "no ponto mais alto da sua evolução, o livro reencontra o ponto exato de que partiu na sua pré-história, e a imagem, que prenunciava a palavra escrita, quando ela ainda não existia, substitui-a agora, quando ela se transformou no mais fino instrumento da inteligência humana".[6]

O advento da rápida difusão de computadores e meios de comunicação instantânea mundo afora, fez com que o homem contemporâneo se lançasse às imagens de maneira voraz. Os ícones gráficos tornaram-se verdadeiros escritos que muitas vezes compreendem sentenças completas numa única tacada. Quem hoje não reconhece os símbolos do *Windows*? Basta apenas falar e nos vem à cabeça uma pasta amarela e com ela tudo o que aquilo significa.

Por conseguinte, não é que o homem contemporâneo não leia romances: ele os vê, diariamente nas salas de projeções. Ver o romance é ainda um esforço singularmente amenizado pelos deuses vigilantes que nos protegem: "qualquer volume que nos exigiria 3 dias de leitura intensa pode ser ingerido numa hora e meia de espetáculo. E qual o escritor cujo vigor sugestivo se possa comparar às figuras humanas que se movem na tela? (...) é que a imagem está matando a imaginação e o homem que está cada vez mais apenas "vendo" deixa atrofiarem-se lentamente as suas faculdades de pensar".[7]

Mensuradas as discrepâncias na análise dessa volta à imagem, podemos entender que "essa soberania de uma sobre a outra, princípio reinante na arte do século XV ao século XX, no qual se afirma a separação entre representação plástica e referência lingüística, onde se faz ver pela semelhança, fala-se através da diferença",[8] é rompida com a cena moderna, observadas as obras de vários artistas modernos e suas justaposições e sintaxe dos signos, "na qual não se trata absolutamente de um desses trabalhos que jogam com o rodízio da subordinação do signo à forma, depois da forma ao signo, (...) o que supõe que eles se encontrem num espaço completamente diverso do do quadro".[9]

5 MARTINS, Wilson. A palavra escrita–história do livro, da imprensa e da biblioteca. São Paulo: Editora Ática. 1996. p. 418.

6 Idem. p. 419.

7 Ibidem. p. 419-421.

8 FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. São Paulo: Paz e Terra. 2002. p. 39.

9 Idem. p. 40-41.

As conseqüências de um mundo acelerado pelas novas configurações tecnológicas nos põem o debate do que se passa diante dos olhos. Um texto jornalístico hoje se concentra numa notícia quase que sumária e descritiva dos fatos em muitos casos reconhecíveis na fotografia que o acompanha. Se queremos uma análise mais apurada, uma interpretação para tais fatos, devemos procurar uma das colunas do jornal, onde estará uma descrição mais analítica feita por alguém dito especialista seja em política, futebol, negócios, etc.

Mas como bem observa Donis Dondis, professora de comunicação da Universidade de Boston, EUA, "as implicações da natureza universal da informação visual não se esgotam em seu uso como substitutivo da informação verbal".[10] Exatamente aí compreendemos que "ambas não estão em conflito, mas em equilíbrio, cada qual com suas especificidades, ainda que o modo visual não tenha sido utilizado em sua plenitude".[11]

Toda nossa experiência da pintura, por exemplo, compreende, de fato, uma considerável parte verbal. Nós não vemos simplesmente um quadro, "nossa visão não é jamais pura visão. Nós falamos das obras, ouvimos a crítica de arte, nosso olhar é todo ele cercado, todo preparado por uma aura de comentários, mesmo para a produção mais recente".[12]

Ao partirmos para uma jornada cultural de fim de semana, invariavelmente já lemos algo, um catálogo, um folder, um convite, todo um arcabouço escrito nos prepara. É um equívoco pretender que estes universos, o da palavra e o da imagem, estejam dissociados. Porém, quando ocupam o mesmo espaço da arte, muitas vezes geram confusões inerentes a modelos equivocados de abordagem que não contemplam a pluralidade disciplinar e intercambiável que permeia o verbal e o visual.

A palavra que é imagem ou a imagem que é palavra, tão-somente assim o é por suas próprias origens, uma está para a outra em contínua transposição.

10 DONDIS. Donis A. Sintaxe da Linguagem Visual.São Paulo: Martins Fontes. 2007. p. 185.

11 Idem. p. 186.

12 BUTOR, M. Les mots das la peinture. Paris: Skira. 1969. p. 6.

Início 3

O uso da palavra como fonte para os trabalhos que passei a desenvolver veio da minha vivência com a prática da escrita poética desde a adolescência que culminou com a publicação de um livro de poesias em 1996. Naquele mesmo período percebi em meus escritos a necessidade de se relacionarem com outras formas de expressão e assim realizei exposições conjuntas com fotógrafos e *performers*, que resultou com o meu envolvimento direto na elaboração de projetos. Um dos primeiros poemas trabalhados foi *Outdoor*:

"Fui
vestido de nomes caros, de dentes claros
e rimas baratas.
Andei entre a gente de marcas na testa, de festas
em jornais.
Vi
a cor da glória e da estampa e tanta pompa
jogada fora.
Pus
um lacre em minha boca e aos poucos fui
me acostumando.

Agora
sou
a propaganda de onde estou aprisionado". [13]

13 CARVALHO, Osvaldo Ferreira de. Um Cercado Pintado de Branco. Rio de Janeiro: Kroart Editores. 1996. p. 46.

Seguindo o que o próprio título da poesia e o contexto sugeriam, um *performer* transitou entre as pessoas com uma roupa feita exclusivamente de etiquetas de marcas e um lacre no canto da boca de maneira a lhe permitir recitar o poema acima.

A conseqüência natural dos fatos me levou a unir em um só trabalho a palavra e o acontecimento. Assim, em 2000, realizei meu primeiro projeto que consistia de uma interferência urbana realizada nas ruas do bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro.

Fazia parte de um prêmio intitulado *Interferências Urbanas*. O projeto **Compro Arte** (fig. 1 ao lado e fig. 2 página seguinte), foi realizado por meio da distribuição de filipetas (folhetos distribuídos pelas ruas) e da circulação de um carro de som anunciando a compra de obras de arte, cuja intenção era questionar a banalização da obra de arte como produto meramente comercial, uma vez que o projeto se dava justamente no período do Circuito das Artes do bairro, um momento no qual os ateliês da região abrem suas portas para exposição e venda de peças.

Minhas ações artísticas estavam intimamente relacionadas às ações da Arte Conceitual. E como arte das idéias eu encarava problemas típicos de quem se questiona acerca da materialidade da obra de arte, ou seja, "a produção de objetos que pudessem ser vistos e o olhar contemplativo propriamente dito".[14]

Desta forma, decidi iniciar pesquisa que determinasse a palavra em si como foco de observação direta, que ela protagonizasse, em seu bojo, idéia e ação.

fig. 1
Compro Arte – 2000
filipetas e carro de som - detalhe
Prêmio Interferências Urbanas 2ª edição
Ruas de Santa Teresa, RJ, 2000

14 WOOD, Paul. Arte Conceitual. São Paulo: Cosac&Naify. 2002. p. 6.

fig. 2
Compro Arte – 2000
filipetas e carro de som
Prêmio Interferências Urbanas 2ª edição
Ruas de Santa Teresa, RJ, 2000

É nesse momento de encontro entre possibilidades de expressão que decido me debruçar num estudo mais aprofundado das artes e vou passar dois anos estudando na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro.

Em relação ao meu trabalho com poesia, ele caminhou em paralelo a minha pesquisa com a palavra resultando num conjunto de trabalhos que formam a série *Sonho Dourado*, poemas visuais que surgiram a partir de prospectos de lançamentos imobiliários distribuídos pelas ruas da cidade. Os folhetos me levaram então até o canteiro de obras do respectivo empreendimento onde comecei a coletar as impressões dos trabalhadores da construção civil acerca do que achavam de morar no prédio que eles estavam erguendo. O registro obtido das respostas foi assim formando uma nova planta, agora com os relatos daqueles que realizam um "sonho" que é para os outros, não para si mesmos.

Sobre o Processo 4

Trabalhar a palavra como produto final de um modo de pensamento que revele no seu conteúdo tanto quanto na forma o que foi pretendido como resultado foi o desafio que encontrei durante a pesquisa que fiz.

Sem tender a levar meu trabalho para uma pesquisa semiótica, utilizo, entretanto, definições básicas sobre signo, significado, significante, etc., que pesquisei em dicionários e que escolhi como parâmetros que me servissem de suporte na construção dos trabalhos. Tais parâmetros são um lembrete permanente das condições em que eu investigo as obras que realizo. São para mim o mesmo que um disco de cores é para um pintor.

Nessa trajetória investigativa percebi um caminho que se desdobrou naturalmente na confecção de trabalhos tridimensionais em sua maioria, revelando-se mesmo uma continuação lógica pela própria contingência do trabalho que pedia outras possibilidades.

Foram as várias combinações de idéias e escritos que me direcionaram para a escolha de materiais que, conjugados com as palavras, impunham à confecção final um arranjo espacial.

Uma das primeiras escolhas foi coletar informações de pessoas envolvidas com as artes sobre o que pensavam a respeito do seu próprio processo criativo e como encaravam determinadas questões e períodos da História da Arte. Em seguida desenvolver algo que demonstrasse essas idéias como que se concretizando bem diante dos olhos.

Nesse percurso, gradativamente, houve um enxugamento direcionado para um único ato, permeado pela junção do próprio título da obra, que desde o início de meus trabalhos sempre foi relevante no sentido de também ser um componente da obra acabada.

A palavra adquire autonomia quando enfim é empossada de sua personalidade, o que entendo como uma projeção de sua essência semântica num acontecimento em si mesma, o que envolve o que se lê na obra.

Todavia, o binômio título↔peça não é desperdiçado quando da criação das obras. Lembrando que essa é uma complementaridade que não se nos escapa porquanto somos tomados por uma compulsão típica da leitura dessa pequena informação que acompanha qualquer obra de arte, lanço mão de trazer para o espaço da obra que realizo, que é lida além de vista, seu título, seu "certificado de nascimento", como um elemento a mais da própria obra.

As apresentações finais dos trabalhos remetem ao processo tautológico em que a função sentencial, pelo título e pela obra, são sempre verdadeiros, sem distinção de suas variáveis.

Mas é ao leitor visual que deixo as idas e vindas para a formulação de um "sentido" da obra, posto que esta formulação depende de suas experiências, vivências e reflexões para alcançar o patamar que a obra possui ou então que possa ser reelaborada e adquirir um outro ponto de vista não diagnosticado em meus princípios de fatura, porém passíveis de serem pertinentes ao conjunto proposto.

Primeiros Trabalhos 5

Ao me debruçar sobre a história da arte buscando informações, depoimentos e significados, sem prerrogativas, mas apenas voltado ao convite da palavra, construí um arcabouço o qual explorei de diferentes maneiras sem determinar limites de conclusão da obra. Em muitos casos uma idéia passou por momentos de mera execução sobre um suporte ao ponto de torná-la então engajada a este.

No trabalho *Notas de Rodapé* (figs. 3 e 4), reuni parte de minhas anotações colhidas nos anos de estudo no Parque Lage e as fixei, sem mencionar a autoria, em ripas de madeira próprias para rodapés de interior de casas. Pretendi que esse acúmulo viesse a ser uma ação aproximada de um ato enciclopédico que se apresentasse ao olhar atraindo-o e que enfim encetasse uma faísca no raciocínio. Nesse caso o suporte, ainda que fosse um rodapé, estava deslocado de seu lugar, era transitável e permanente em sua forma.

Quando retirei o suporte móvel, isto é, abandonei a ripa, parti para a execução do trabalho diretamente nos rodapés onde o trabalho era exposto. Batizei essa seqüência de *Nota de Rodapé* (fig. 5), uma pequena modificação na titularidade, mas uma modificação significativa no desenvolvimento da idéia. O espaço da obra era agora o espaço imanente, no qual as anotações eram diretamente inseridas e que requereriam deste modo uma nova maneira de olhar a obra.

Já começava a se desenhar um esboço da ação ligada ao objeto, da palavra que encarnava suas intenções e significados.

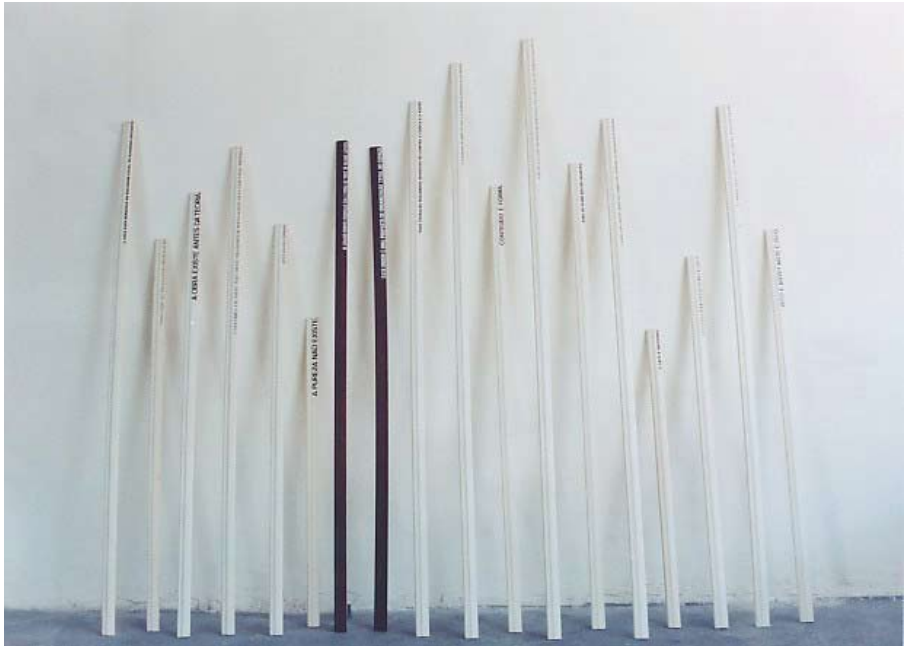


fig. 3
Notas de Rodapé – 2003
vinil adesivo sobre madeira - dimensões variáveis
32º Salão de Arte de Santo André
Casa do Olhar, Santo André, SP, 2004

fig. 4
Notas de Rodapé – 2003
detalhe

fig. 5
Nota de Rodapé – 2004
vinil adesivo sobre parede – dimensões variáveis
9ª Bienal de Santos
Centro Cultural Patrícia Galvão, Santos, SP, 2004

Esta tendência já se apresentava em outro trabalho, *Idéias Cimentadas* (figs. 6 e 7), cujo objetivo foi juntar idéias antagônicas de maneira a levá-las a uma sentença que criasse coerência ao leitor menos atento. Todo o jogo de montagem diluía o paradoxo e sugeria uma lógica interna que se espera encontrar em qualquer texto.

O trabalho consiste em pôr sobre pequenos blocos de cimento branco duas frases, palavra por palavra. A primeira frase é de Amílcar de Castro e a segunda de Lygia Clark. Os blocos têm dimensões e pesos variáveis e são cimentados diretamente na parede. Cada uma das frases possui exatos 44 blocos que são apresentados em seção contínua. Onde termina a primeira frase começa a outra, e a sentença composta é exibida como uma afirmação só, sem indicação de sua origem.

As frases:

> "Sempre me coloquei contra esta idéia de participação do espectador na obra de arte. À época neoconcreta, o conceito de participação era o de dar possibilidade ao espectador de intervir na obra, recriando-a. Acho que esta participação, por si só, não qualifica nenhuma obra." (Amílcar de Castro) "Hoje, na arte, as coisas valem pelo que são em si mesmas. A expressão é imanente. As coisas não são eternas, mas precárias. Nelas está a realidade. No meu trabalho, se o espectador não se propõe a fazer a experiência, a obra não existe." (Lygia Clark)

As idéias que esses dois artistas expressam, são antagônicas. Porém, dispostas em conjunto, ainda que cada uma tenha seu tom, criam uma circunstância de aparente – e falsa – coerência; e, por se tratarem de artistas que têm seus nomes na História da Arte Brasileira, transmitem solidez de pensamento, de idéias que "se cimentaram".

Em ambos os casos utilizei o expediente em que a palavra não é mais dirigida de antemão pela intenção geral de um discurso, como diria Barthes "o observador, privado das relações seletivas, desemboca na palavra, frontalmente, e recebe como que uma quantidade absoluta, acompanhada de todos os seus possíveis". [15]

15 BARTHES, Roland. O Grau Zero da Escrita. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

fig. 6
Idéias Cimentadas – 2003
vinil sobre cimento branco – 50x300x5cm
60º Salão Paranaense
Museu de Arte Contemporânea, Curitiba, PR, 2003

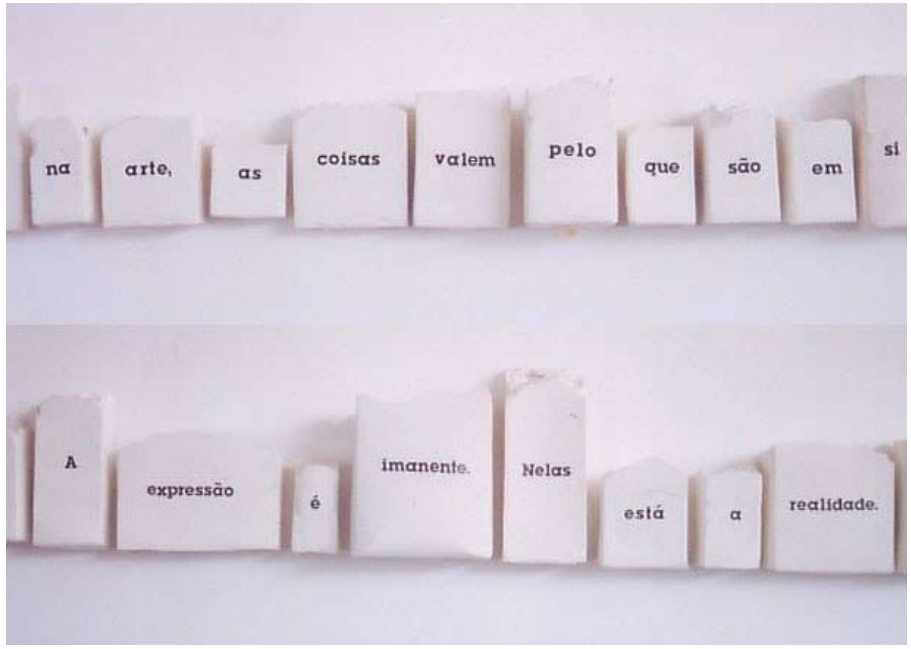


fig. 7
Idéias Cimentadas – 2003
detalhes

A desembocadura de um discurso inteiro que recaísse numa palavra era algo que já me fascinava. No entanto minha atuação ainda se dava ao longo de um discurso que justificasse o todo. Idéias que se cimentam ou notas que vão num rodapé de um texto são partícipes de um conjunto apontando para um vértice.

Em alguns momentos direcionei o trabalho apenas para uma breve informação que agiria como um aviso, um recado para o pensamento. Como em *Serventia* (fig. 8), em que há apenas um questionamento acerca da utilidade da arte, quais as suas implicações quando servida ao olhar.

O jogo entre título, objeto e leitura fornece detalhes que se cruzam na prospecção do observador ao se deparar com o que considera reconhecível: pratos e palavras. Mas afinal, o que fazem ali?

Ao julgar essas escolhas, digo amealhar pratos e palavras, por exemplo, trato também de buscar uma memória que esteja afeita ao processo cognoscível do objeto que, simples na forma, remete a mecanismos de comportamento social. Uma mensagem pode ter diversos níveis de significado: "um cartaz de via pública que represente a silhueta de um menino acompanhado de seu genitor significa antes de mais nada, para o ordinário, "menino acompanhado de seu progenitor", mas para o usuário da via pública, de posse de um dado "código", significa: "Cuidado, escola". O mesmo cartaz copiado, ou inserido numa tela por um artista adquire, automaticamente, níveis ulteriores de significados".[16]

fig. 8
Serventia – 2004
vinil adesivo, porcelana e madeira – 35x35x15cm
Diários
Espaço FURNAS Cultural, RJ, 2005

16 ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970. p 371.

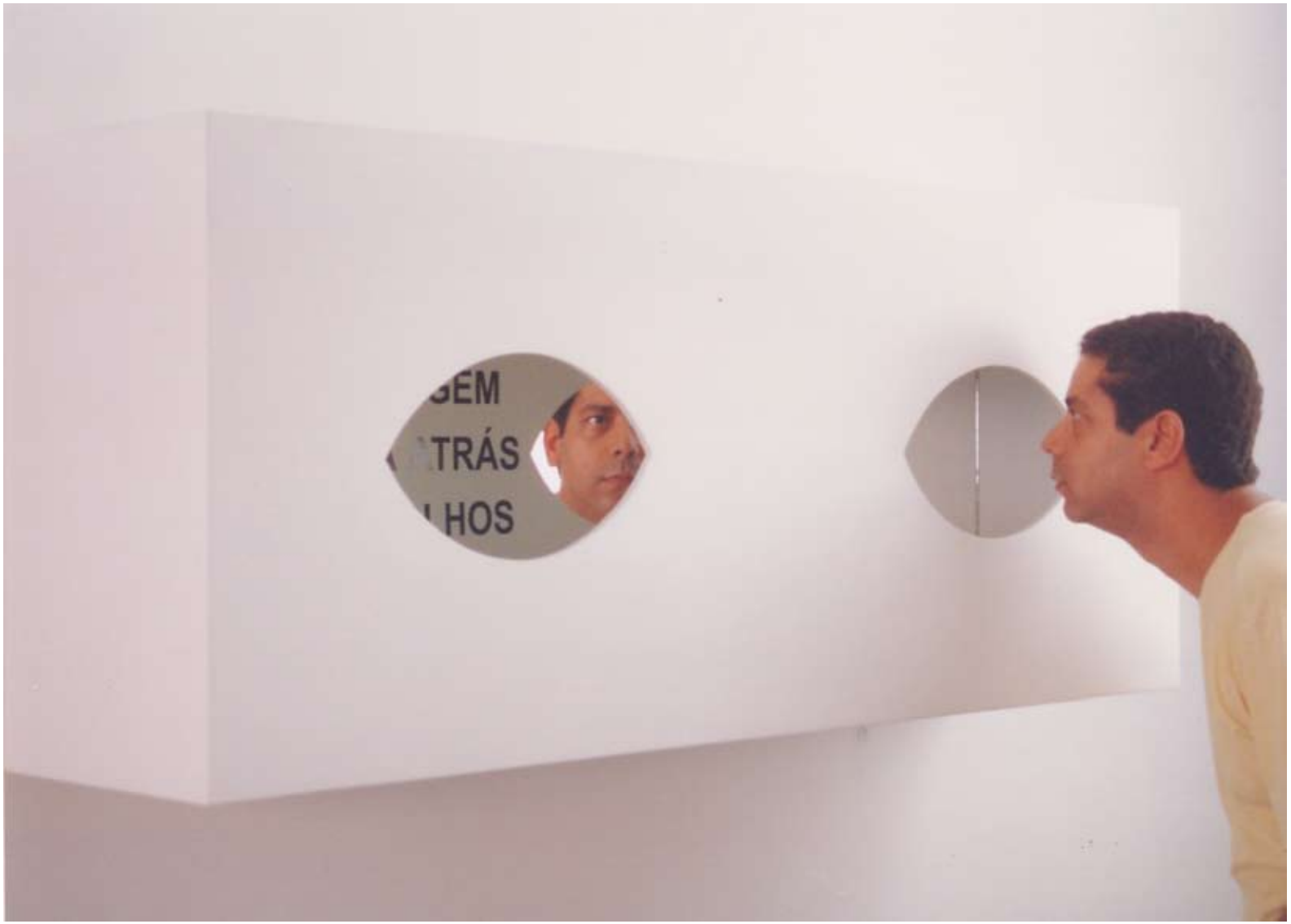


fig. 9
Imagem – 2004
vinil adesivo, madeira laqueada e espelho – 60x150x45cm
36º Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba
Armazém 14, Piracicaba, SP, 2004

Ou, então, como bem afirma Paulo Sérgio Duarte, "cada objeto é uma proposição poética cujo potencial cognitivo não reside mais – como no surrealismo – no ideal da ilustração libertária do inconsciente, mas em criar possibilidades de configurações (...) Trata-se de dar uma conotação íntima a estranheza". [17]

No trabalho *Imagem* (figs. 9 a 11), ocorre um confronto direto de expectativas quando posto frente a obra o observador depara-se consigo mesmo diante de um espelho onde lê: A IMAGEM ESTÁ ATRÁS DOS OLHOS.

A caixa branca com recortes que simulam olhos procura por seu observador, quer ser vista e guarda dentro de si um enigma. Pela construção do trabalho há de se pensar que o escrito propõe uma conclusão óbvia e mais geral: a imagem se forma atrás dos olhos. Sim, mas também brinca com as possibilidades semânticas: a imagem precisa ser vista para existir e, portanto, está sempre atrás de olhos que certifiquem sua existência.

17 DUARTE, Paulo Sergio. A trilha da trama e outros textos sobre arte. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

fig. 10
Imagem – 2004
detalhe

fig. 11
Imagem – 2004
detalhe

Uma reflexão sobre o ato de ver e o uso da palavra também comparece em trabalho anterior em *O Crítico de Arte* (fig. 12). A palavra OLHO surgia em complemento a um conjunto de objetos reunidos. A palavra e os olhos reúnem-se como máxima da razão, fundamento da lógica. O trabalho propunha uma sátira: onde seria a boca encontra-se uma colagem de um código de barras, manifestando uma dependência entre observador e obra cujo tradutor é encarnado no caso pelo crítico de arte que, diferentemente de um curador, por exemplo, respalda-se apenas pelo discurso.

A dúvida sobre a pressuposição de um sujeito que reflete autonomamente é a raiz do trabalho. De acordo com Sonia Salzstein "trata-se também de interrogar as condições de vigência de uma noção de crítica portadora de um empenho cognitivo e dotado de uma capacidade de apreensão do geral, de totalização de seu objeto". [18]

Como parte dessa alegoria compositiva, a palavra ainda não ocupa espaço como figura em si, mas em contexto. Uma tentativa que indicasse a dissolução de dependências e que preparasse terreno para uma incursão imersiva na própria palavra já se delineava com o trabalho *Lápide* (fig. 13), composta de apenas uma palavra – ADEUS – inscrita sobre um cubo de mármore de dimensões mínimas.

fig. 12
O Crítico de Arte – 2003
vinil adesivo, cerâmica, porcelana e colagem – 5x15,5x16cm
1º Salão de Arte Contemporânea de Paraty
Paraty, RJ, 2004

18 SALZSTEIN, Sônia. Transformações na esfera da crítica. In revista Ars nº I. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

fig. 13
Lápide – 2005
Caneta permanente sobre mármore – 0,9x0,9x0,9cm
Diários
Espaço FURNAS Cultural, RJ, 2005

O Desenho-poema ou o Poema Visual 6

Essa busca por uma conotação que ligasse a palavra ao objeto dado foi, como disse, o esteio e que se refinou para o ajuste final que era a própria palavra levada às conseqüências de ser o seu próprio argumento, o acontecimento de si mesma.

As primeiras tentativas, de fato, ocorreram com o que considerei meus desenhos com palavras, não no sentido de juntarem num caligrama, mas de representarem seu próprio significado. São poemas que em muito se aproximam das experiências de Anésia Pacheco, Augusto de Campos, Paulo Leminsky e, mais recentemente, Arnaldo Antunes, entre outros.

A possibilidade de uma ação, pela palavra, se concretizar como tal era o que pretendia como realidade de trabalho. Entendi que o objetivo era realizar o desenho de forma que fosse autônomo, escapasse do vínculo de mero poema visual. Realizava então meus primeiros "desenhos-poemas". Foram eles que me levaram a concluir que o caminho estava por ser traçado.[19] Não era de todo a realização que pretendia, pois logo percebi que meus desenhos também, inegavelmente, eram poemas visuais.

A questão residia precisamente sobre o suporte e a confusão era inevitável. Poderia sustentar o quanto quisesse que meus desenhos com palavras eram desenhos-poemas, mas não me sustentaria em qualquer dissertação que fosse negando seu parentesco com os poemas visuais. Precisava definir o meio, mas já estava ciente do que não poderia ser.

19 Intitulei meus desenhos desta forma: desenhos-poemas. Acreditava que representavam uma outra categoria. Mas, equívocos à parte, formaram um conjunto de apoio para a estrutura mental que se seguiria a eles.

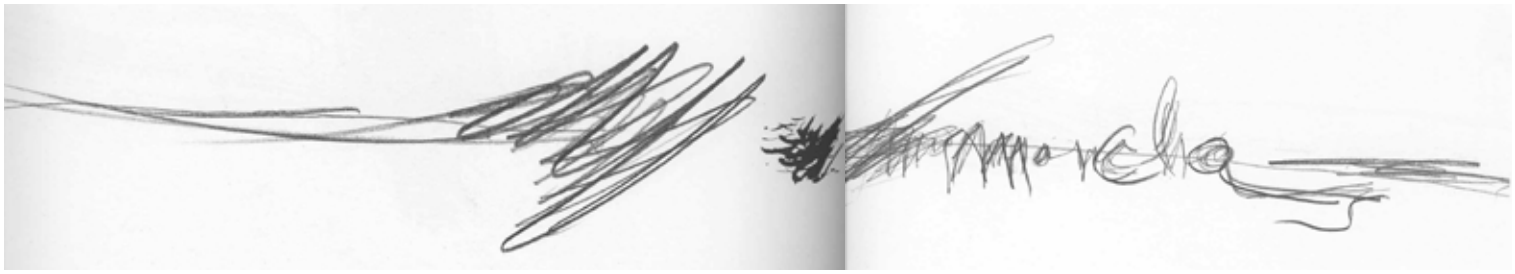


fig 14
Anésia Pacheco
Mancha
Crayon sobre papel – s/d

fig 15
Augusto de Campos
REVER
impressão gráfica – s/d

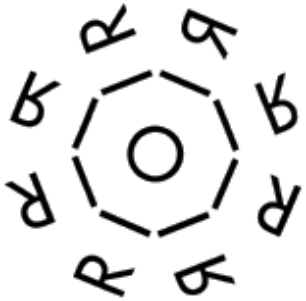


fig 16
Arnaldo Antunes
O IR
impressão gráfica – s/d

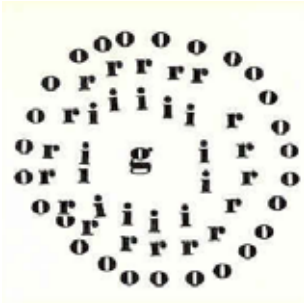


fig. 17
Marcelo Moura
Giro
impressão gráfica – s/d

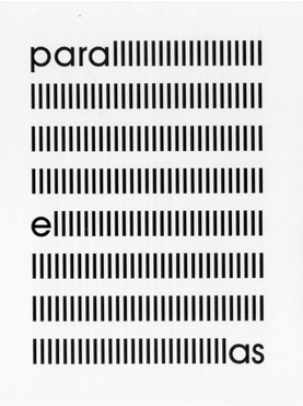


fig 18
Avelino de Araújo
Paralelas
impressão gráfica – s/d

fig 19
Paulo Leminski
cai
impressão gráfica – s/d

Comparativamente, meus primeiros desenhos (figs. 20 a 23) em torno da palavra estão mais próximos da experiência que o movimento concreto iniciou no Brasil na década de 1950 que de uma "novidade". Por conseguinte entendi que aquela "novidade" que pretendia já não mais cabia na contemporaneidade como requisito de fôlego artístico. Pelo contrário, todo o meu conjunto de obras apontava um empréstimo à custa de práticas já previamente arbitradas, e que o importante era captar o eco que faziam.

fig. 20
Corte – 2004
vinil sobre papel
42x30cm

fig. 21
Amasso – 2004
vinil sobre papel
42x30cm

fig. 22
Sobrepor – 2004
vinil adesivo sobre papel
42x30cm

fig. 23
Rasgo – 2004
vinil adesivo sobre papel
42x30cm

Palavra Acontecimento 7

É no final de 2003 e início de 2004 que me debruço sobre o uso direto da palavra como um acontecimento da obra, sua fonte imanente. Nesse momento já ponderava o trabalho como palavra acontecimento. Buscava recair sobre a palavra/obra todo o teor de suas intenções lexicográficas.

Segui por dois caminhos experimentando primeiro a confecção do que determinei chamar de *Cartazes*, feitos a partir de materiais de fácil acesso como os adesivos vendidos em camelôs com mensagens simples e diretas, abertas a interpretações e sugestões. Em geral os adesivos são colados em carros e funcionam, para seus proprietários, como uma marca de sua personalidade. São disseminados a exaustão, o que despertou meu interesse, principalmente os adesivos religiosos pelo paradoxo que criam com o sagrado e o profano de maneira subliminar em que aquele é tornado mercadoria de varejo.

O primeiro Cartaz, *O Beijo* (figs. 24 e 25), é feito com adesivos ditos religiosos em que experimento jogar com leitura literal da obra, leitura particularizada da obra e associação de idéias entre as leituras e o título. Ao relacionar 30 MOEDAS, O Beijo e o acúmulo exagerado de adesivos com o nome de Jesus, proponho uma reflexão sobre o fato bíblico da traição de Jesus por Judas em troca de 30 moedas de prata. É uma tentativa de fazer que a palavra e a imagem juntas despertem no observador seu senso crítico. Nesse caso, o acontecimento se dá em nível mental quase como uma palavra de ordem.

fig. 24
O Beijo – 2004
adesivos sobre papel – 154x564cm
Cartazes - Grandes Formatos
Galeria de Arte da UFSC, Florianópolis, SC, 2006

fig. 25
O Beijo – 2004
detalhe

Outros trabalhos se seguiram na mesma linha como em *Fome Zero* (figs. 26 e 27), em que o foco da reflexão é sobre frases institucionais lançadas em propagandas políticas que permeio com ironia ao escrever a palavra PIZZA bem no meio do cartaz. O tripé título, leitura direta e leitura particularizada são os ingredientes que definem a maneira de se chegar a obra.

fig. 26
Fome Zero – 2005
adesivos sobre papel – 150x210cm
Cartazes - Grandes Formatos
Museu de Arte de Ribeirão Preto, SP, 2005

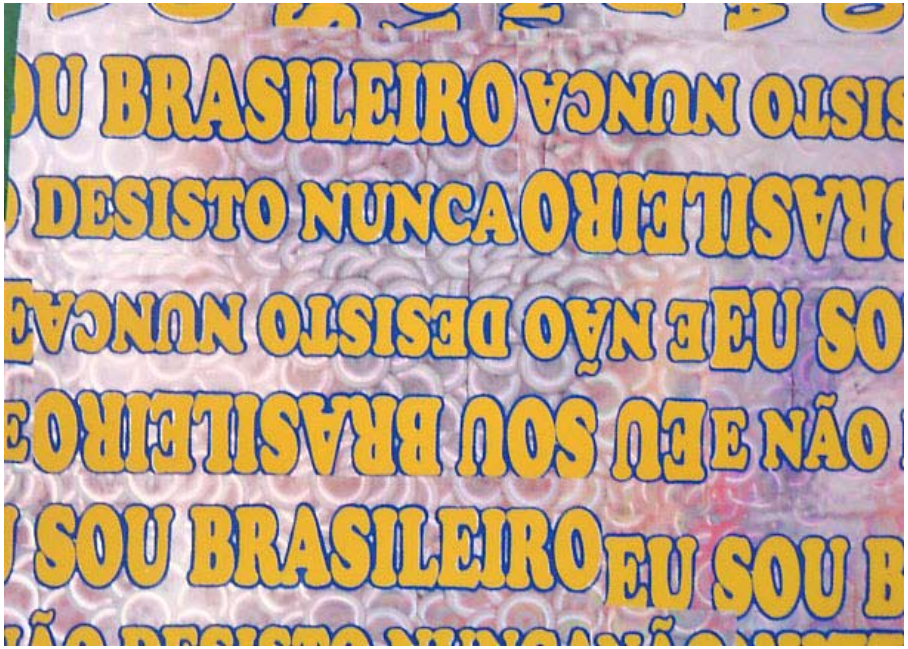


fig. 27
Fome Zero – 2005
detalhe

A estratégia de ação foi propiciar à obra sua proximidade com os meios de divulgação de marketing, isto é, alcançando o olhar ao longe, de quem passa rápido e apenas lê uma palavra. Como nos cartazes espalhados em outdoors pela cidade o tamanho das obras exigia que elas fossem particularmente expandidas o que me levou a confeccioná-las em grandes formatos. Mas são seus componentes que depois desvelam o arcabouço de uma multiplicidade informativa que envolve o observador e se desdobra em perspectivas outras.

Ainda que todo o aparato pareça falar de coisas de mínima importância, é justamente a soma de mensagens mínimas que acompanham a nossa vida cotidiana. No entender de Umberto Eco, "no momento em que se aceita fazer dessas mensagens objeto de crítica, não haverá instrumento inadequado, e elas deverão ser experimentadas como objetos dignos da máxima consideração". [20]

A esses primeiros trabalhos voltados exclusivamente para o uso dos adesivos prontos, idealizei outros que me permitissem novas especulações e que atendessem necessidades formais que me inquietavam. O uso se dava sempre na condição horizontal já que os adesivos são feitos com frases ao comprido. E algo do cotidiano como as filipetas de serviços sexuais são presas a postes pelas ruas em geral na condição vertical. Um dos adesivos mais procurados é o que diz: Eu Amo Minha Esposa. O que me fustigava a provocação pela hipocrisia que muitas vezes tal afirmação, categórica, esconde. E também queria juntar nomes consagrados da História da Arte a esse projeto. Concebi um novo adesivo para uso no trabalho que mais tarde veio a se tornar peça independente. O trabalho, *A Outra* (fig. 28 e 29), é o resultado dessa procura. Eva é o símbolo da primeira mulher que tem a mensagem Eu Amo Minha Esposa em seu corpo e em contraste com o fundo com diversas mensagens de propostas de mulheres que se oferecem para as mais variadas atividades.

20 ECO, Umberto. Ibidem, p. 30.

fig. 28
A Outra – 2005
adesivos sobre papel – 150x160cm
Cartazes - Grandes Formatos
Museu de Arte de Ribeirão Preto, SP, 2005

fig. 29
A Outra – 2005
detalhe

Mas foi quando recuperei as idéias do trabalho *Penetrações e Acomodações* (figs. 30 a 32), que pude desenvolver o que considerei como o salto da palavra para o seu acontecimento. O trabalho originalmente foi concebido para a exposição *O Sujeito na Teia do Desejo*, na Galeria de Arte da UFF em Niterói, e consistia de organizar a palavra SEXO de modo a criar um conjunto de penetrações e acomodações entre as peças sugerindo o ato sexual.

Contudo essa organização não exprimia de maneira exata a relação de sexo, mas talvez de suas situações expressadas pelo título que sugere penetrações e acomodações corporais. O sexo acontece senão pela indução a que o observador é levado a pensar, o que me levou a repensar a obra e sua montagem, orientado pelas experiências realizadas pelos desenhos e cartazes

fig. 30
Penetrações e Acomodações – 2004
madeira e fragrância – 170x250x250cm
O Sujeito na Teia do Desejo
Galeria de Arte da UFF, Niterói, RJ, 2004

fig. 31
Penetrações e Acomodações – 2004
madeira e fragrância – 170x250x250cm
O Sujeito na Teia do Desejo
Galeria de Arte da UFF, Niterói, RJ, 2004

O primeiro passo foi reconhecer os elementos essenciais que se refeririam à obra, procurando comparativamente imagens que remetessem à palavra ou fazendo imersão direta no significado de maneira tautológica reafirmando a obra pela palavra que é "executada" no momento que a obra é vista, percebida, sentida.

As alusões passam pelo viés sugestivo e tendem a levar a obra ao ponto de representação, mas de fato ela não ocorre porque a palavra não o permite na medida em que não se torna, como já sublinhei, um caligrama, e sim agente catalisador de percepções.

fig. 32
Penetrações e Acomodações – 2004
madeira e fragrância – 170x250x250cm
29º Salão de Arte de Ribeirão Preto
Museu de Arte de Ribeirão Preto, SP, 2004

Agregar outros meios à obra foi sem dúvida um acréscimo plástico que a tornou mais aberta a investigações que não antes percebidas em sua gênese. Caso do trabalho *Ménage à Trois* (figs. 33 a 36), derivado de *Penetrações e Acomodações*. Utilizando as letras da palavra inglesa SEX (sexo em português), proponho uma organização espacial onde essas letras, que nesse caso têm proporções corporais, são expostas em um momento em que se penetram e se sustentam, se abraçam e se fundem numa só forma. Como num *ménage à trois*, expressão francesa para determinar um casal de três, marido, mulher e o (a) amante em pleno ato sexual, o trabalho se revela fonte de representação semântica que exprime visualmente esse contexto.

Além disso, sobre a madeira lanço uma fragrância (à base do feromônio alfa-androstenol[21]) que visa a sensibilizar o sentido olfativo, mas que na verdade tem a propriedade de deixar as pessoas mais abertas para uma abordagem dita "de segundas intenções".

Dessa maneira crio uma situação nova para um relacionamento entre o que se vê e o que se sente pelo olfato.

Subjetivamente canais são ativados, canais esses que nos são inerentes, mas que se revelam apenas em nível subconsciente, por meio de um feromônio, ou pela idéia de sexo contida na palavra, em verdade nas letras enroscadas que se penetram e se entregam num jogo de sedução.

Além das referências citadas, procurei estabelecer na própria montagem espacial uma ligação imagética que remetesse ao ato de relação sexual a três de maneira que já se conhece ao longo da história da humanidade. É o caso do alto-relevo do templo de Jagdish (fig. 33) onde, ao centro, há a representação de três pessoas em pleno ato sexual, ladeadas por figuras femininas com outra entre elas que esconde o rosto numa atitude de vergonha diante do ato que presencia. A imagem evidencia uma passagem do Kama Sutra[22] em que dois homens dividem uma mulher.

A partir desse ponto me pareceu claro que a palavra surgiria por suas próprias razões como um trabalho a se resolver nos seus termos semânticos e visuais.

---

21 Feromônios são substâncias químicas naturais produzidas por todos os seres humanos. Nós usamos estas substâncias para nos comunicar uns com os outros em um nível subconsciente. Eles são detectados por um órgão no nariz chamado VNO e transmitidos para uma parte do cérebro chamada hipotálamo. Eles enviam sinais aromáticos subconscientes ao sexo oposto que naturalmente ativam sentimentos românticos (atração química). No caso do Alfa-androstenol ele é conhecido como um feromônio "amigável", que tende a deixar as pessoas mais suscetíveis a uma aproximação entre os sexos.

22 Antigo texto indiano sobre o comportamento sexual humano, amplamente considerado o trabalho defnitivo sobre amor na literatura sânscrita. O texto foi escrito por Vatsyayana, como um breve resumo dos vários trabalhos anteriores que pertencia a uma tradição conhecida genericamente como Kama Shatra. Kama é a literatura do desejo. Já o Sutra é o discurso de uma série de aforismos.

fig. 33
Alto-relevo
Templo de Jagdish, Índia
1628-1653
dimensões variáveis

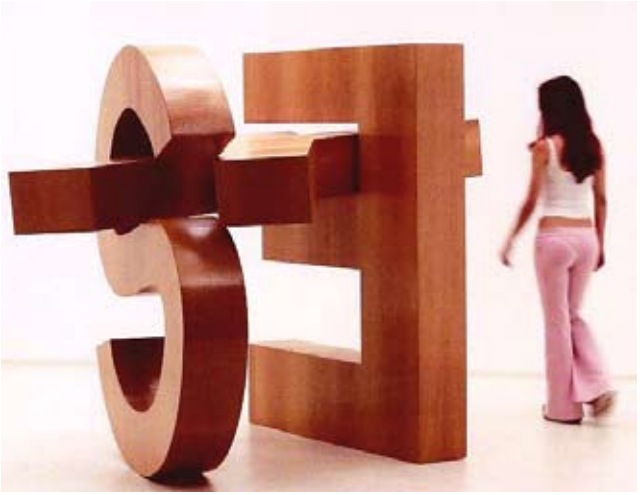


fig. 34
Ménage à Trois – 2005
madeira e fragrância – 170x250x220cm
5º Salão Nacional de Arte de Goiás
Flamboyant Shopping Center, Goiania, GO, 2005

fig. 35
Ménage à Trois – 2005
madeira e fragrância – 170x250x220cm
Selecionados UniversicArte XIII
Casa França-Brasil, RJ, 2005

fig. 36
Ménage à Trois – 2005
detalhe

O trabalho *Freedom*[23] (figs. 37 e 38), como bem entendeu Elvira Vigna, 'traz uma conversa entre duas linguagens. É formado por tocos de cigarro. Poderia ser uma manifestação boba de simbolismo não fossem os tocos da marca *Free*.[24] A peça em linguagem visual só se complementa com a ponte feita com a linguagem escrita. De frente (os tocos estão em escorço) a liberdade em questão é a de juntar rodelinhas marrons até que formem uma estrutura à beira de se desestruturar, pela adição ou subtração sempre possível de seus pequenos elementos. De lado lê-se a marca impressa, e a desestabilização do significado inicial então se estabelece".[25]

fig. 37
Freedom – 2005
pontas de cigarro – 11x110x5cm
ArtBO Feira de Arte de Bogotá
Bogotá, Colômbia, 2005

O encontro de partes que tratam de coisas tão opostas quanto o vício e a liberdade de fumar estão no cerne da obra que convida o observador a um passeio ao seu redor. A obra consumada não é, portanto, "aquela que existe em si como uma coisa, mas aquela que atinge seu espectador e convida-o a recomeçar o gesto que a criou".[26]

Nesses dois casos, explorar outros sentidos também foi inovador. Enquanto em *Ménage à Trois* havia uma fragrância impregnada sobre a madeira, em *Freedom* a própria matéria oferecia seu odor típico de tabaco. As duas peças instigavam pelo cheiro e estabeleciam conexões com a memória olfativa. Era ir além das expectativas e trabalhar com aquelas memórias interiores, de outras vivências nas quais se apoiaria a apreensão da obra deixando em aberto seu resultado. Umberto Eco diz que

23 Do inglês, liberdade.

24 Do inglês, livre.

25 VIGNA, Elvira. *In* www.aguarras.com.br.

26 MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac&Naify. 2004. p. 81.

"uma obra aberta como proposta de um "campo" de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de "leituras" sempre variáveis".[27]

No *Ménage*, houve percepções posteriores que me chegaram de espectadores que entenderam a relação de um casal heterossexual que divide entre si um ser andrógino. A letra S do trabalho foi entendida como a mulher com suas curvas sensuais e sedutoras, a letra E como o homem de traços e ângulos retos e a letra X como alguém bissexual dividido entre dois gêneros.Talvez coubesse uma análise psicológica daquela observação a qual declinei por considerar discrepante da intenção inicial da pesquisa. Contudo, percebi a ligação com a imagem do templo de Jagdish (fig. 33) e de alguma forma sua percepção quase atávica no imaginário das pessoas.

fig. 38
Freedom – 2005
detalhe

Numa outra seqüência de trabalhos explorei diretamente a palavra e seus acontecimentos semânticos de modo tautológico no qual o título é a obra que se materializa diante dos olhos. É o caso de *Eixo* (figs. 39 a 43). O acontecimento na escultura é a base desse trabalho cuja construção inspira-se no conceito direto de um eixo, uma linha reta que passa pelo centro de um corpo e em torno da qual esse corpo executa o movimento de rotação.

As letras que compõem a palavra são intencionalmente deslocadas para que atinjam a condição de se formar um eixo que faz girar dois corpos em sentidos opostos por meio de motores.

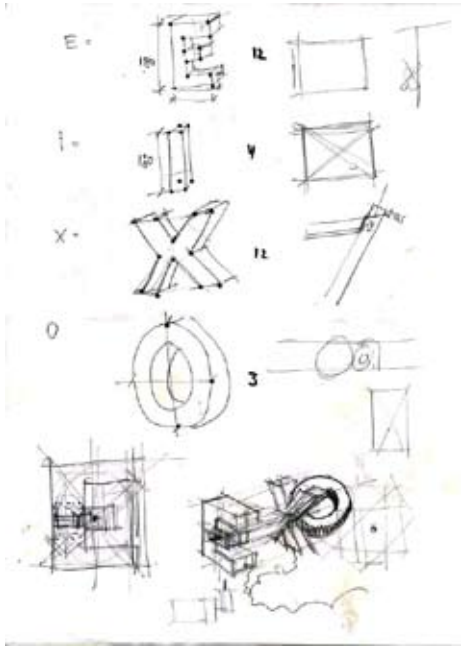
27 ECO, Umberto. Obra aberta. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. p 150.

No centro do trabalho a letra "I" encontra-se deitada fazendo uma ligação entre as letras "E" e "X", em cujas extremidades encaixes a prendem as demais letras. A letra "O" é colocada de maneira perpendicular ao "X" no final do conjunto.

Toda a estrutura do conjunto está montada em metalon (tubo de aço quadrado de 20mm), com motores adaptados para rotação de 3 giros por minuto e faz com que a leitura da obra seja mais do que uma compreensão imediata de semântica passando à visualidade de diversas retas orientadas em conjunto para a formação de um centro de acontecimentos, o que, em sentido figurado, é também definição de eixo.

Nesse período fui convidado a trabalhar na oficina de escultura do Museu do Ingá em Niterói no Rio de Janeiro, espaço que me permitiu uma compreensão maior do ato de fazer um projeto do qual parti desde a maquete em madeira até sua conclusão que constituía numa exposição agendada, passando por eventuais desenhos esquemáticos.

Como apresentação final decidi por uma "transparência" que acentuasse o caráter de acontecimento externo. Mas havia também um acontecimento interno que eram os motores e eixos que faziam a peça toda funcionar. Por fim, a opção foi deixar à vista mais esse acontecimento que reforçava o que era percebido "por fora", no conjunto.



figs. 39 e 40
Eixo – 2005
maquete e esquema à mão livre

fig. 41 e 42
Eixo – 2005
em teste no Museu do Ingá, Niterói, RJ
e detalhe dos motores

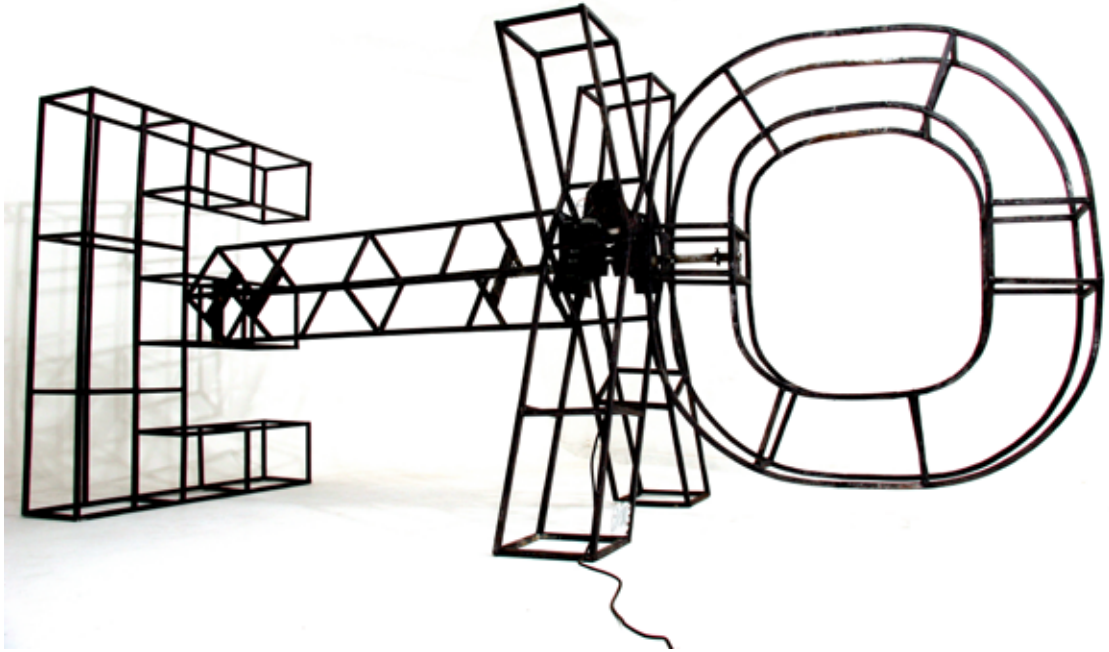


fig. 43
Eixo – 2005
tubos de aço e motores elétricos – 180x400x140cm
Experiência e Duração
Conjunto Cultural da Caixa, RJ, 2005

Em *Cilindro* (figs. 44 e 45), realizo, a partir de um cilindro de aço, um recorte circunstanciado da palavra que o indica como signo reconhecível em nossa língua. Em seguida, dispondo lado a lado cada parte, retomo visualmente a continuidade de um cilindro ainda que o saibamos vazado revelando seu interior em cortes que seriam aleatórios e sem sentido para aqueles não iniciados no código semântico. É a constituição e disposição das peças que fazem intuir que se trata de um tubo, um cilindro, posto que a forma contribui para essa leitura.

fig. 44
Cilindro – 2005
pintura eletrostática sobre cilindro de aço recortado – 8x88x8cm
7ª Mostra João Turin
Casa Andrade Muricy, Curitiba, PR, 2005

fig. 45
Cilindro – 2005
detalhe

fig. 46
Cheio
Osmar Dillon
impressão gráfica
dimensões variáveis - s/d

Ao estabelecer conexões formais e léxicas criei o mesmo sistema relacional proposto por outros artistas que também pretendiam ir além da superfície bidimensional. O trabalho *CHEIO* (fig. 46) de Osmar Dillon, em que a folha vazada nos conduz para além do plano e engendra seu significado pela tensa oposição dos elementos verbal (cheio) e visual (vazio), é a tentativa de um salto para o tridimensional conforme descreveu Roberto Pontual. A idéia de cheio acontecendo não se dá pelos meios como o pensamos. Em verdade, é exatamente pela ausência que o reconhecemos. Assim se dá com a obra *Cilindro* observada pela lateral (fig. 45): no infinito volta a se recompor como um cilindro.

Atitude semelhante encontro na obra *Infinitozinho* (fig. 47) de Arnaldo Antunes. A palavra adquire status indicativo de um acontecimento, pois é deslocada da escrita tradicional da esquerda para a direita, indo agora de baixo para cima.

Pela medida que possui, 6 metros de altura, obriga o observador a um prolongamento do olhar, o que faz "diminuir" a escultura pela obliteração desse olhar lançado ao infinito. O uso do diminutivo no título da obra passa a reforçar esta idéia.

Ao ponderar sobre a relevância do título, o faço considerando que deva existir uma idéia que possa constituir o tema comum. No discurso, o título às vezes desempenha esta função, como afirma Jean Cohen, "constitui, na realidade, o sujeito ou o tema geral do qual todas as idéias do discurso são os predicados, o todo do qual elas são as partes".[28]

Como experimentação de possíveis acessos à obra quer seja pela visualidade ou pela fonte verbal, integradas a uma titularidade norteadora busquei tratar em outro trabalho, *Decifra-me ou te devoro* (figs. 48 a 50), aquela questão que marcou meus primeiros trabalhos conceituais no que se refere à permanência da obra de arte e seu desenvolvimento na mais elevada esfera como afirma Frederico Morais, ou seja, "a idéia da conciliação de contrários".[29] Feito de açúcar e baratas vivas em caixa de acrílico, o trabalho consiste em justapor ambigüidades: adoração e ojeriza. BELO, palavra que se lê dentro da caixa, formado por cubos de açúcar é deixado como única fonte de energia para as baratas que lá são colocadas. O belo ou busca pelo belo está no ideal enquanto as baratas exercem função contrária, de repugnância. E ali estão como uma metáfora da saga humana pelo ideal de beleza. O belo é imponente e nos seduz: o belo é o doce e nós somos as baratas.

No que se refere aos acontecimentos há uma incógnita que paira sobre o trabalho que depende de fatores os mais diversos desde ventilação, umidade do ar, luminosidade do lugar onde a obra é exposta, até as condições das baratas utilizadas. Mas apenas uma das duas hipóteses propostas pelo título vinga ao final: ou as baratas morrem (por overdose, em geral) ou o belo é devorado.

fig. 47
Infinitozinho
Arnaldo Antunes
metal pintado
600cm de altura – 2004

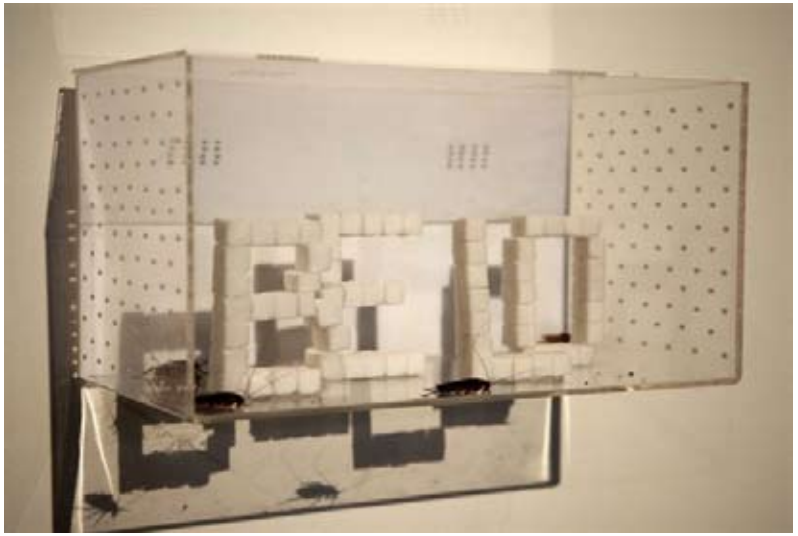
28 COHEN. Jean. Estrutura da Linguagem Poética. São Paulo: Editora Cultrix. 1978. p. 136.

29 MORAIS. Frederico. Arte é o que eu e você chamamos arte. Rio de Janeiro: Editora Record.1998. p. 25.

Feito de açúcar e baratas vivas em caixa de acrílico, o trabalho consiste em justapor ambigüidades: adoração e ojeriza. BELO, palavra que se lê dentro da caixa, formado por cubos de açúcar é deixado como única fonte de energia para as baratas que lá são colocadas. O belo ou busca pelo belo está no ideal enquanto as baratas exercem função contrária, de repugnância. E ali estão como uma metáfora da saga humana pelo ideal de beleza. O belo é imponente e nos seduz: o belo é o doce e nós somos as baratas.

No que se refere aos acontecimentos há uma incógnita que paira sobre o trabalho que depende de fatores os mais diversos desde ventilação, umidade do ar, luminosidade do lugar onde a obra é exposta, até as condições das baratas utilizadas. Mas apenas uma das duas hipóteses propostas pelo título vinga ao final: ou as baratas morrem (por overdose, em geral) ou o belo é devorado.

fig. 48 a 50
Decifra-me ou te devoro – 2005
açúcar e baratas em caixa de acrílico – 20x40x20cm
Selecionados UniversidArte XIII
Casa França-Brasil, RJ, 2006



O propósito de acumulação, seja de matérias, seja de idéias, culmina, em particular, com a obra *Pronome Indefinido* (figs. 51 a 54). Nesta reflexão interpreto a palavra TUDO sob variadas condições. Num painel de madeira com as letras em grande escala lanço mão de meios artísticos que nomeiam e também contradizem o que a obra é em sua forma final.

Pintura, escultura, instalação, poema visual, assemblage, apropriação, etc., a obra fala de algo indefinido. Muitos seguem o viés do reconhecimento com outra obra de outro artista, Nuno Ramos (fig. 55), que vem a ser o caso e primeiro trabalho que me ocorreu na sua realização. Fiz o que me pareceu coerente com a proposta que o trabalho pedia ao ponto de citar formalmente, mas num pastiche autoral, "trechos" de sua obra, assim como nesta dissertação e em tantos outros estudos, em que nos apoiamos em autores relevantes para nossas pesquisas.

fig. 51
Pronome Indefinido – 2006
materiais diversos – 180x600x50cm
11º Salão Paulista de Arte Contemporânea
Museu de Arte Contemporânea - Ibirapuera, SP, 2006

Da mesma maneira que ocorre com aquele artista o trabalho surge como uma colagem das mais variadas coisas. Como defende Alberto Tassinari, "é a juntura delas que responderá, então, pela unidade da obra".[30] Se a palavra trata do indefinido, então a técnica explorada também não se explicita como pintura ou como escultura ou qualquer outra coisa, e aponta nomenclaturas que extrapolam as classificações tradicionais.

Para além da leitura encaminhamos nosso olhar num certo vagar pelas idéias e imagens decorrentes. TUDO nos incita ao ponto inverso das obras que possuem em seu conteúdo algum escrito. Se ao perscrutarmos uma pintura, por exemplo, que tenha um escrito, nossos olhos vão buscar se fixar na palavra, no código reconhecível. Ao contrário, nesse trabalho acontece uma explosão de imagens a partir da palavra.

30 TASSINARI, Alberto. MAMMI, Lorenzo. NAVES, Rodrigo. Nuno Ramos. São Paulo: Editora Ática. 1997. p. 21.

figs. 52 e 53
Pronome Indefinido – 2006

fig. 54
Pronome Indefinido – 2006
detalhe

fig. 55
Sem Título - 1989
Nuno Ramos
detalhe

Conclusão 8

O trabalho realizado com a palavra aliada à imagem no sentido de torná-la um acontecimento, entendido que este acontecimento é o processo léxico surgindo na própria imagem, se desvincula de apenas exibir a palavra apoiada em algum contexto que a ressaltaria por motivos associativos de idéias contidas na leitura literal.

Palavra acontecimento é como convencionei chamar o que faço por entender minhas abordagens bem diferenciadas das tradicionais, nas quais a palavra apenas é um realce ou ganha destaque em meio a outros complementos. Nesse fazer investigativo é a palavra que se mostra, não mais aplainada na superfície lisa do papel, mas saltando deste para o espaço ao redor gerando novas visualidades semânticas.

A palavra não está ali apenas para servir à obra, ela é o acontecimento da própria obra.

Poemas Visuais 9

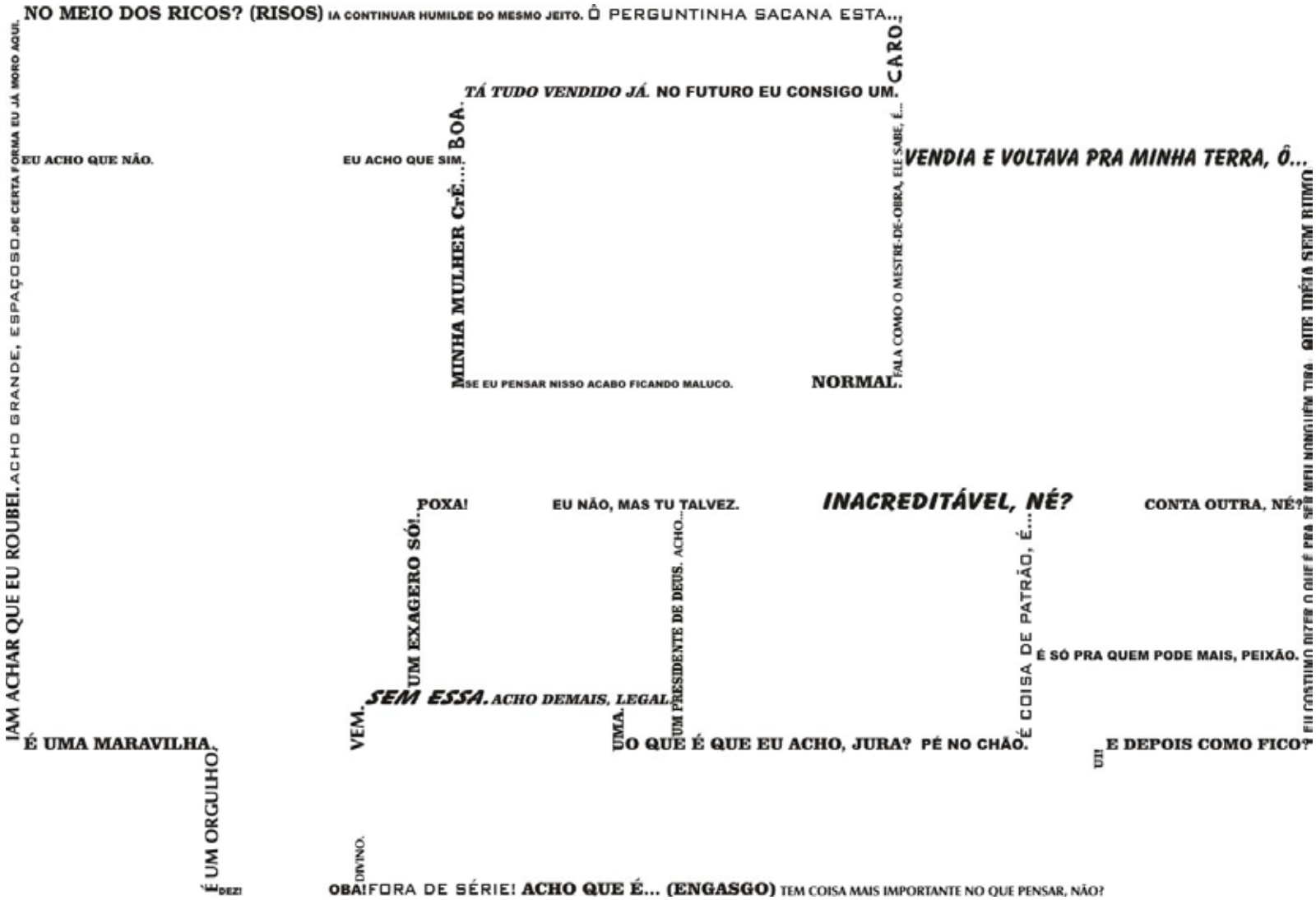


fig. 56
Sala, 3 quartos (1 suíte) com varanda nº 1
da série Sonho Dourado – 2005
acervo do Museu de Arte Contemporânea de Jataí - GO

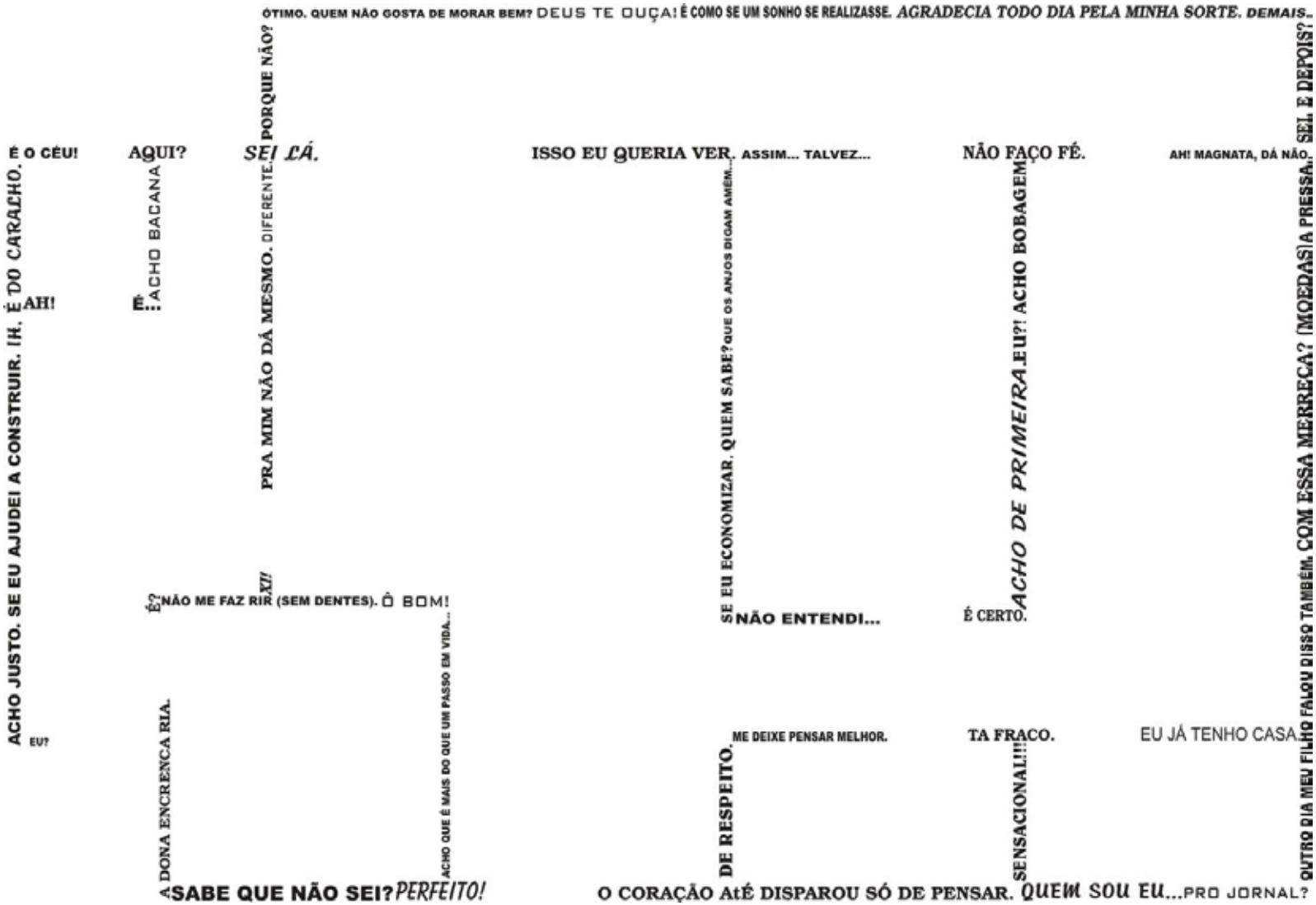


fig. 57
Sala, 3 quartos (1 suíte) com varanda nº 3
da série Sonho Dourado – 2005
acervo da Pinacoteca Municipal de Piracicaba - SP

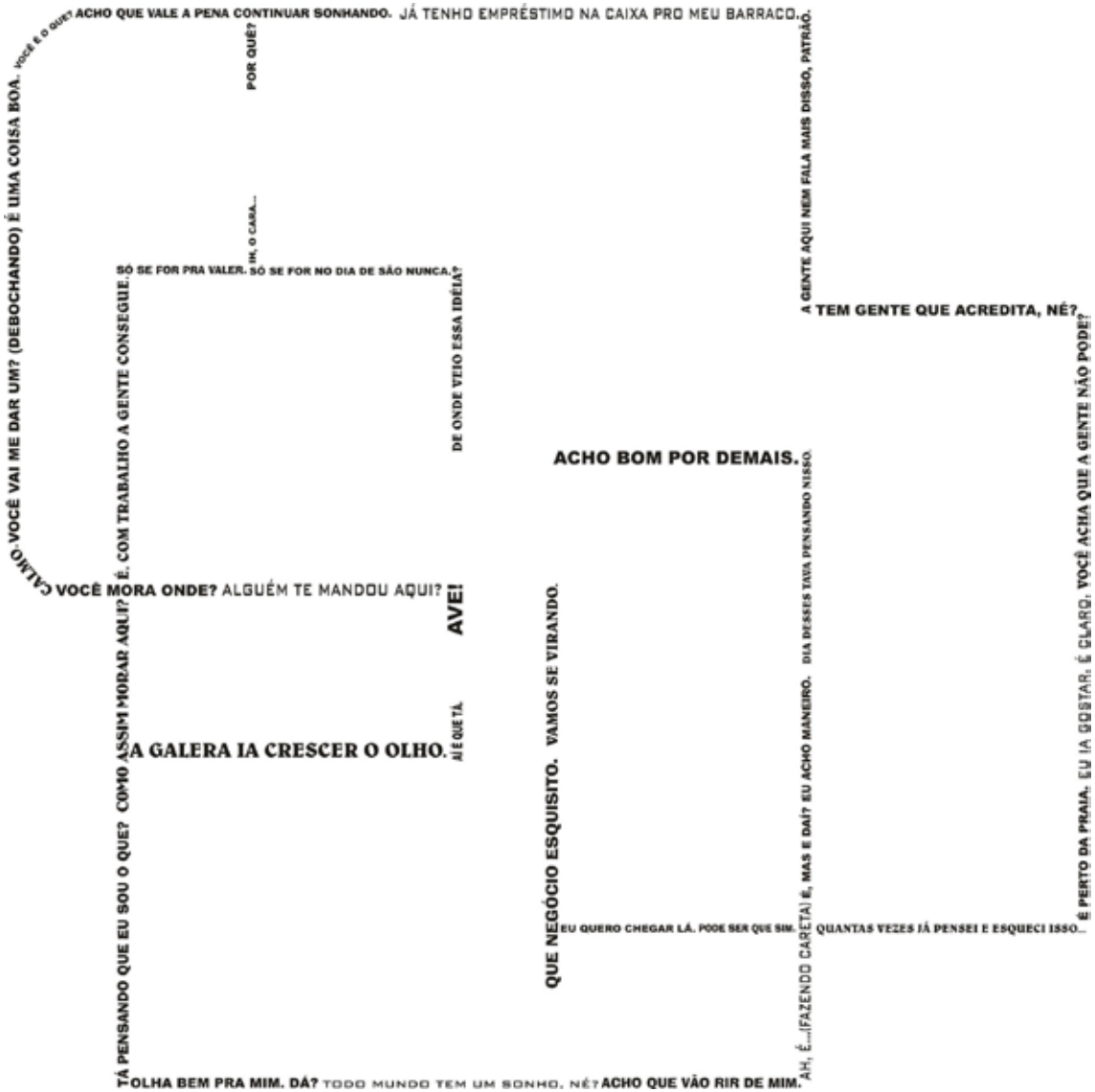


fig. 58
Sala, 3 quartos (1 suíte) com varanda nº 4
da série Sonho Dourado – 2006
acervo da Prefeitura Municipal de Santo André - SP

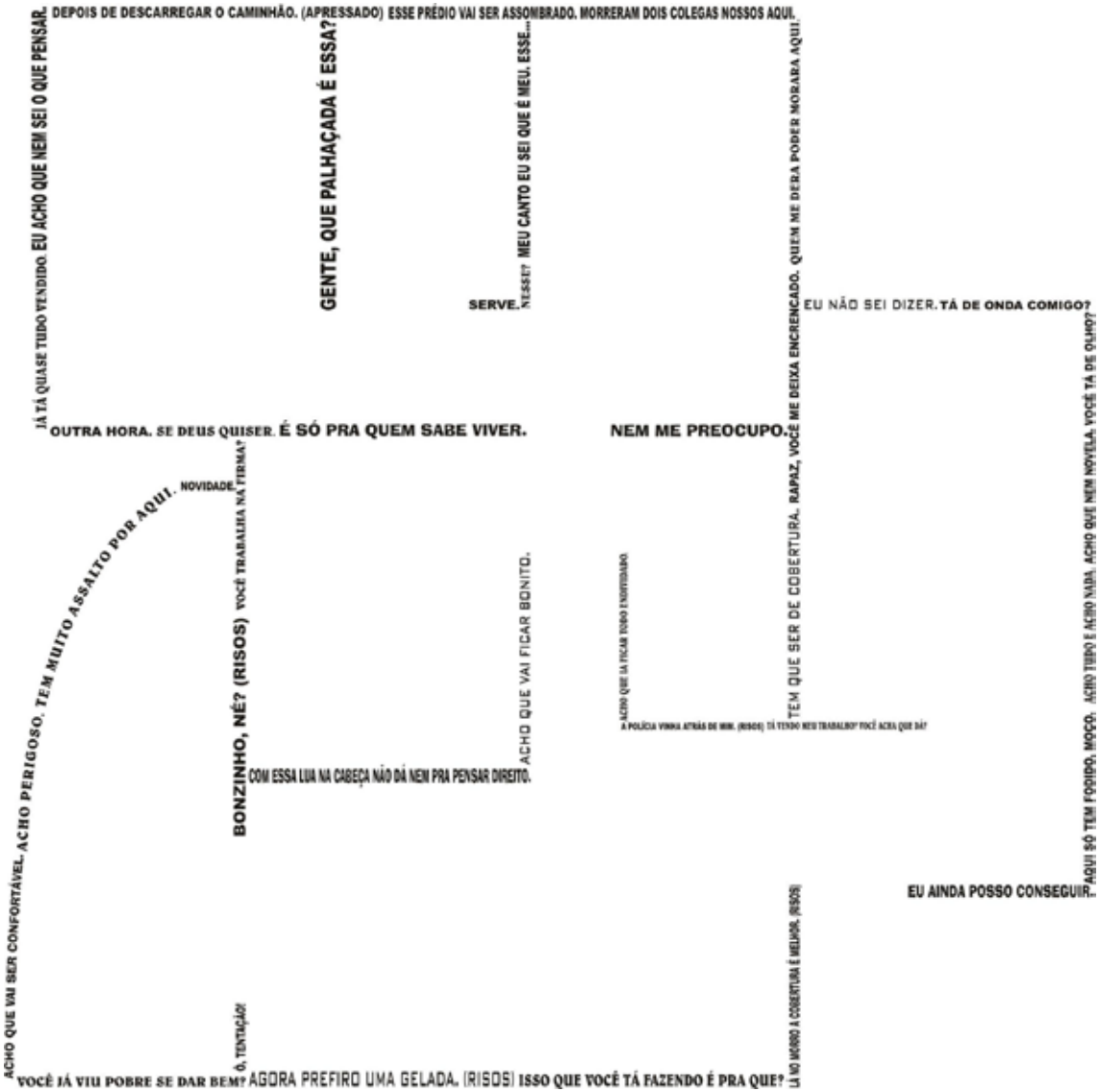


fig. 59
Sala, 3 quartos (1 suíte) com varanda nº 5
da série Sonho Dourado – 2006
acervo do SESC Amapá

Referências Bibliográficas 10

AMARAL, Aracy [org.]. Projeto construtivo brasileiro na arte. Rio de Janeiro: Funarte.1977.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras. 2002.

BARTHES, Roland. O Grau Zero da Escrita. São Paulo: Martins Fontes. 2004.

BASBAUM, Ricardo [org.]. Arte Contemporânea Brasileira. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora Ltda. 2001.

BATTOCK, Gregory [org.]. A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva. 2002.

BENJAMIN, Walter. A Modernidade e o Moderno. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário. 1975.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense. 1996.

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify. 2002.

BUTOR, M. Les mots dans la peinture. Paris: Skira. 1969.

CANONGIA, Ligia. [Org.] Abstração geométrica – Vols. 1 e 2. Rio de Janeiro: Funarte. 1987.

CARVALHO, Osvaldo Ferreira de. Um Cercado Pintado de Branco. Rio de Janeiro: Kroart Editores. 1996.

CATTANI, Icleia. Rio de Janeiro: Funarte. In Coleção Pensamento Crítico. Organizador: Agnaldo Farias. 2004.

CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea – uma introdução. São Paulo: Martins Fontes. 2005.

CHAUI, Marilena. Experiência do pensamento – ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes. 2002.

CHAUI, Marilena. Introdução à história da filosofia. São Paulo: Companhia das Letras. 2002.

COCCHIARALE, Fernando. GEIGER, Anna Bella. Abstracionismo geométrico e informal – A vanguarda brasileira nos anos 50. Rio de Janeiro: Funarte. 2004.

COHEN, Jean. Estrutura da Linguagem Poética. São Paulo: Editora Cultrix. 1978.

DANTO, Arthur C.. Após o Fim da Arte - A Arte Contemporânea e os Limites da História. São Paulo: Edusp. 2006.

DELEUZE, Gilles. Différence et Répétition. In Coleção Pensamento Crítico. Organizador: Agnaldo Farias. 2004.

DIAS FILHO, Geraldo de Souza. Babel. Inédito. 2006.

DONDIS, Donis A. Sintaxe da Linguagem Visual.São Paulo: Martins Fontes. 2007.

DUARTE, Paulo Sergio. A trilha da trama e outros textos sobre arte. Rio de Janeiro: FUNARTE. 2004.

ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. São Paulo: Editora Perspectiva. 1970.

ECO, Umberto. Como se faz uma tese. São Paulo: Perspectiva. 2000.

ECO, Umberto. Obra aberta. São Paulo: Editora Perspectiva. 2003.

FERREIRA, Glória [org.]. Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte. 2006.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes. 2007.

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. São Paulo: Paz e Terra. 2002.

FRANCASTEL, Pierre. Pintura e Sociedade. São Paulo: Martins Fontes. 1990.

HARVEY, David. Condição Pós-Moderna. São Paulo: Edições Loyola. 1993.

JANSON, H. W. História Geral da Arte. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

JAPIASSÚ, Hilton. MARCONDES, Danilo. Rio de Janeiro:Jorge Zahar Editor. 1999.

KERLINGER, Fred Nichols. Metodologia da Pesquisa em Ciências Sociais. São Paulo: EPU - Editora Pedagógica e Universitária. EDUSP. 1980.

KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

LEMINSKI, Paulo. Melhores Poemas. São Paulo: Global Editora. 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. A era do vazio. São Paulo: Editora Manole. 2005.

MARTINS, Wilson. A palavra escrita–história do livro, da imprensa e da biblioteca. São Paulo: Editora Ática. 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac&Naify. 2004.

MORAIS, Frederico. Arte é o que eu e você chamamos arte. Rio de Janeiro: Editora Record.1998.

MORAIS, Frederico. Rio de Janeiro: Funarte. In Coleção Pensamento Crítico. Organizadora: Silvana Seffrion. 2004.

OBRIST, Hans Ulrich. Arte Agora!. São Paulo: Alameda. 2006.

READ, Herbert. História da Pintura Moderna. São Paulo: Círculo do Livro. 1974.

STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais da poética. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro. 1975.

SEVCENKO, Nicolau. Pós Modernidade. São Paulo: Editora da Unicamp. 1990.

SPROCCATI, Sandro [org.] . Guia de história da arte. Lisboa, Portugal: 1997.**SUBIRATS**, Uduardo. Da Vanguarda ao Pós-Moderno. São Paulo: Nobel. 1986.

TASSINARI, Alberto. MAMMI, Lorenzo. NAVES, Rodrigo. Nuno Ramos. São Paulo: Editora Ática. 1997.

WALTHER, Ingo F. Picasso. Köln, Alemanha: Benedikt Taschen Verlag Gmbh. 1994.

WOOD, Paul. Arte Conceitual. São Paulo: Cosac Naify. 2002.

ZILIO, Carlos. A querela do Brasil – a questão da identidade da arte brasileira. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.1997.

Periódicos e Jornais

OSÓRIO, Luiz Camillo. Sobre o Tempo e a Tradição. In O Globo. Rio de Janeiro: Segundo Caderno. 2006.

SALZSTEIN, Sonia. Transformações na esfera da crítica. In revista Ars n_ I. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2003.

Seleção de endereços consultados na Internet

www.antoniomiranda.com.br/ensaios

www.arnaldoantunes.com.br

www.artewebbrasil.com.br/marcelo/artigo.htm

www.fundacio-joan-brossa.org

www.imedita.org/BPV

www.poemavisual.com.br

www.poesiaconcreta.com.br

www.poesiavisual.com.ar

www.tanto.com.br/opoemavisual.htm

www2.uol.com.br/augustodecampos

http://osvaldocarvalho.110mb.com

Impresso e encadernado no Rio de Janeiro, em 2009
Formato A4, utilizando tipografia Myriad Pro
Capa em Papel Couché 120g/m2 laminado; miolo em Papel Couché 150g/m2
Tiragem de 3 exemplares
Projeto gráfico: Thiago Pinheiro.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo