



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

SILVIA FLORES PENHARBEL

**INSCRIÇÕES PERFORMÁTICAS NO CAMPO VISUAL DAS
OBRAS DE LEONILSON E BASQUIAT**

Londrina
2013

SILVIA FLORES PENHARBEL

**INSCRIÇÕES PERFORMÁTICAS NO CAMPO VISUAL DAS
OBRAS DE LEONILSON E BASQUIAT**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra Rosane da Silva Borges

Londrina
2013

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca
Central da Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Bibliotecária Responsável: Marlova Santurio David - CRB 9/1107

P399i Penharbel, Silvia Flores.

Inscrições performáticas no campo visual das
obras de Leonilson e Basquiat / Silvia Flores
Penharbel. – Londrina, 2013.

110 f. : il.

Orientador: Roseane da Silva Borges.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) –
Universidade Estadual de Londrina, Centro de
Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2013.

INSCRIÇÕES PERFORMÁTICAS NO CAMPO VISUAL DAS OBRAS DE LEONILSON E BASQUIAT

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profª. Dra. Rosane da Silva Borges (Orientadora)
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Silvio Ricardo Demétrio
Universidade Estadual de Londrina

Profª. Dra Marta Dantas da Silva.
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, 28 de março de 2013.

AGRADECIMENTO

À professora Rosane Borges, pelo conhecimento transferido, pelas múltiplas direções mostradas e pelo acolhimento sereno e generoso.

Ao professor Beto Klein e ao professor Silvio Demétrio pelas críticas e caminhos apontados na qualificação deste trabalho.

Aos professores do Programa de Mestrado em Comunicação da UEL pelo incentivo e pelos conhecimentos adquiridos.

Ao meu marido, Marco Augusto, pela inspiração, compreensão e companheirismo ao longo destes dois anos.

Aos colegas da turma, pela amizade e por compartilhar as dúvidas e incertezas deste percurso.

Aos meus queridos amigos que, a despeito do recolhimento e do silêncio que guardei neste período, mantiveram o afeto sempre vivo.

Aos meus pais, fontes de inspiração, apoio e amor incondicional, e toda minha família, pelo incentivo constante.

É tão curioso e difícil substituir agora o pincel por essa coisa estranhamente familiar, mas sempre remota, a palavra. A beleza extrema e íntima está nela. Mas é inalcançável – e quando está ao alcance eis que é ilusório porque de novo continua inalcançável. Evolase de minha pintura e destas minhas palavras acotoveladas um silêncio que também é como o substrato dos olhos. Há uma coisa que me escapa o tempo todo. Quando não escapa ganho uma certeza: a vida é outra. Tem um estilo subjacente.

Clarice Lispector

PENHARBEL, Silvia Flores. **Inscrições performáticas no campo visual das obras de Leonilson e Basquiat**. 2013. 110f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

RESUMO

Esta dissertação tem como propósito avaliar a presença da palavra (sob a forma escrita) na obra de arte. Partimos do entendimento que tal inscrição não serve apenas como título ou modo peculiar de caligrafia, mas se presta a referendar a presença do signo verbal no campo visual das obras para além de uma função ornamental ou explicativa. Para tornar possíveis as reflexões em torno desse objetivo e premissas, adotamos o conceito de rizoma dos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari, uma plataforma teórico-metodológica que vem nos franqueando possibilidades múltiplas de estabelecer novas cartografias a partir do território visual, com intuito de rastrear linhas que permitam o estabelecimento de novos campos e ao mesmo tempo em poder nos levar a novas linhas de fuga, de desterritorialização, da eclosão do novo. O *corpus* de pesquisa escolhido está circunscrito às obras dos artistas Jean-Michel Basquiat e Leonilson Bezerra Dias. O fato de ambos apoiarem-se com frequência no par escrita versus imagem justifica a nossa escolha por esse objeto. Entre os resultados alcançados até o momento, verificou-se que a conjugação entre várias materialidades de linguagem responde aos princípios de construção de sentidos sem que nenhuma possa desempenhar papel hierárquico na posição dos elementos. Tal constatação, extraída do campo artístico, poderá ser estendida aos suportes visuais da contemporaneidade – cinema, TV, internet –, que se apoiam igualmente, no cruzamento de vários códigos da linguagem.

Palavras-chave: Signo verbal e visual; Rizoma; Discurso; Arte; Imagem.

PENHARBEL, Silvia Flores. **Inscrições performáticas no campo visual das obras de Leonilson e Basquiat**. 2013. 110f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

ABSTRACT

This thesis aims to assess the presence of the word (as written) in the artwork. We started from the understanding that such recording is not only just a title or a peculiar mode of calligraphy, but also it lends itself to endorse the presence of the verbal sign of the works in the visual field, beyond the ornamental or explanatory function. To make possible the reflections in this objective and assumptions, the concept of the rhizome of the philosophers Gilles Deleuze and Felix Guattari is adopted, presenting a theoretical and methodological platform that comes in providing to establish new mappings from visual territory, in order to trace lines to enable the establishment of new fields while in power lead to new lines of flight, deterritorialization, the outbreak of the new.. The research corpus is limited to selected works of artists Jean Michel Basquiat Leonilson Bezerra and Dias. The fact that both support each other, often in word pair versus image justifies our choice for this object. Among the partial and provisional results achieved so far, it has been found that the combination of various materialities of language responds to the principles of construction of meaning, without any role to play in the hierarchical position of the elements. This finding, taken from the field of art, can be extended to the contemporary visual media - movies, TV, internet -, which also equally support each other at the crossroads of several codes of language.

Keywords: Verbal and visual sign. Rhizome. Discourse. Art. Image.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Esquema triangular de Lacan	17
Figura 2- Esquema visual lacaniano – o cone da visão.....	18
Figura 3-Processo de percepção.....	23
Figura 4 - Fatores comunicativos, sensoriais e epistêmicos.....	25
Figura 5 - Categorias da imagem.....	30
Figura 6 - Categorias da imagem 01.....	31
Figura 7 - Quadro sinóptico sobre o método iconológico proposto por Panofsky.....	33
Figura 8- Porto, B.P.M.P.Bíblia, Incipit Ornado, Sta Cruz,1, Anterrostto.....	52
Figura 9 - O feto no útero.....	53
Figura 10 - Pablo Picasso, Copo e garrafa de Suze.....	54
Figura 11 - René Magritte, La Trahison des Images.....	55
Figura 12 - Paul Klee, O Bávaro Don Giovanni.....	57
Figura 13 - Basquiat, Notary.....	58
Figura 14 - Kurt Schitters. Merz.....	59
Figura 15 - Rosângela Rennó, Hipocampo I.	61
Figura 16 - Nuno Ramos, 111.....	63
Figura 17 - Nuno Ramos, 111.....	63
Figura 18 - Mira Schendel. Desenho 72-3.....	64
Figura 19 - Fernando Augusto, da série A casa do passado.....	66
Figura 20 - Leonilson. El Puerto.....	86
Figura 21 - Basquiat, Eroica I e II.....	91
Figura 22 - Basquiat. Sem Título (Samo Ant-Arte).....	91
Figura 23 - Leonilson. José.....	94
Figura 24 - Rizoma.....	96
Figura 25 - Leonilson, El Desierto.....	98
Figura 26 - Basquiat. Boone.....	100

SUMÁRIO

Biblioteca Responsável: Marlova Santurio David - CRB 9/1107.....	10
INTRODUÇÃO.....	9
3.0 IMAGEM: Inscrições da visualidade.....	26
4.0. Estética e Arte.....	35

5.0 ESCRITA/IMAGEM: composição visual das obras.....	45
6.0 ABORDAGENS DISCURSIVAS	67
7.0 Apontamentos: Rizoma e cartografias rizomáticas.....	80
CONCLUSÃO.....	101
REFERÊNCIAS.....	104
DANTAS, Marta. Arthur: bispo do rosário - a poética do delírio, São Paulo, Unesp,2010.	105

INTRODUÇÃO

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

Alberto Manguel

A presente dissertação é resultado das reflexões advindas de uma pesquisa monográfica intitulada “entre a palavra e a imagem”. O *corpus* da monografia nos instigou a examinar a relação entre as duas formas de expressão (escrita e imagem), pois a presença da palavra (sob a forma da escrita) na obra de arte, inserida aparentemente de forma solta, sempre nos inquietou por habitar um campo que parece pertencer somente ao visual em seu sentido mais restrito. Ao vê-las, a percepção é de algo que delata, suscita uma descoberta, aqui e ali, mas com um olhar mais demorado o conjunto escrita/imagem deixa uma reminiscência perpétua, um lastro que sempre está em busca de algo. As perguntas que ficam são: O que isto quer dizer? O que o artista quer?

Chegamos à conclusão inescapável que mesmo não sabendo ao certo o que querem os artistas, mas sempre querem dizer algo. Seja em forma de desenho, ou daquela inscrição da letra pictórica, que se instala no campo visual da obra, gera invenção e criação, sempre significação, o processo de produção de sentido e incontestável.

Essas inquietações nos levaram a propor novas cartografias rizomáticas que se oferecem abertas a interpretações e que permitem de modo articulador continuidades e descontinuidades, construção de mapas aqui e ali, propiciando multiplicidades as quais não se acoplam de forma serial. Essa proposta nos ajuda a encontrar respostas, apontar caminhos que decifre aquilo que vemos ou lemos em uma obra, pois a escrita, as imagens, sempre demandam leituras.

O diálogo entre as artes visuais e verbais vem ultrapassando os limites rígidos entre as linguagens, proporcionando uma conseqüente aproximação entre elas. Nota-se um crescente fascínio dos artistas contemporâneos na relação escrita/imagem em suas expressões artísticas, mas desde as antigas civilizações eram usados sistemas de logogramas em que seus desenhos representavam, sinteticamente, palavras e pensamentos, sendo, desses o sistema de escrita da civilização egípcia – os hieróglifos – o mais conhecido.

No período medieval surgiram as “iluminuras”, que, com suas ilustrações pintadas com cores vivas e ornamentadas com ouro e prata, decoravam antigos manuscritos integrando texto e imagem. Paralelamente, no mesmo período, os caracteres da escrita

também foram integrados aos afrescos, objetos de culto e mosaico. A disposição de signos plásticos e verbais, envoltos de diversas formas, das mais simples às mais complexas, torna possível uma ligação da imagem ao texto, iluminando o verbo com o símbolo visualizado.

A partir da invenção da imprensa foi possível reproduzir, de forma ilimitada, textos e imagens. Desde então, além das obras religiosas, surgiram obras literárias, artísticas, científicas e de ficção, que se proliferaram por meio de livros.

O auge desse crescimento deu-se no Renascimento, época em que o mundo é revelado de forma intensa. Nota-se, então, a frequente inclusão de textos nas obras visuais, como percebido em alguns trabalhos de Leonardo da Vinci, os quais apresentam a junção da escrita e da imagem.

Já nos meados do século XVII, surgiram os primeiros jornais periódicos, que, por meio dos desenhos estampados nos noticiários, buscavam fundamentalmente descrever e documentar.

Com a invenção da fotografia, consolidou-se a tradição de aliar imagens impressas aos informativos descritivos e documentais. A partir do Modernismo, com a profusão de movimentos artísticos, transformações são sentidas nas práticas artísticas; nota-se outro tipo de aproximação entre imagem e escrita em alguns movimentos artísticos, entre eles: o Cubismo, Dadaísmo e o Surrealismo, projetando mudanças na história das artes visuais que repercutem até hoje.

A nova concepção de criação artística resulta da inclusão de novos signos, que permitiram registros impressos no campo visual, fazendo da escrita uma materialização da linguagem. Entre a escrita e a imagem existem relações de cumplicidade e imbricamentos infinitos, pois aos limites do visual-espacial sobrepõem-se as necessidades do verbal-temporal, conforme defende o curador e crítico Fernando Cocchiarale.

Nessa perspectiva evolutiva, o trabalho proposto insere-se no âmago de diversas questões; entre as principais, destacamos: como se dá o processo criativo do artista no uso da escrita/imagem? Quais as intenções ou necessidade de cada artista ao inserir em sua obra elementos da escrita? Quais eventuais modificações que o texto faz na obra de arte? Que tipo de relação - de similaridade ou diferença - pode ser efetivada entre a escrita e imagem?

Para o presente trabalho, estabelecemos uma investigação rizomática a partir do estudo de obras de Jean-Michel Basquiat e José Leonilson Bezerra Dias (Leonilson). As produções desses artistas nos mostram a importância da escrita como impulso criador.

Investigar as possibilidades formais operadas pela escrita, no campo visual das obras, tornou-se a busca incessante em nossa pesquisa.

Ao perscrutar as múltiplas hibridizações possíveis nas criações das obras dos referidos artistas, organizamos o trabalho em sete capítulos:

Múltiplos olhares em torno dos campos de estudos. Capítulo dedicado à produção de um corpo de reflexão sobre as questões da visualidade, cultura visual, o olhar e percepção. Os apontamentos realizados no primeiro capítulo foram constituídos a partir de balizas teóricas para estabelecimento de algumas possibilidades de exploração desse campo, pinçadas de um vasto território. Evocamos os trabalhos de W.J.T. Mitchell, Josep M. Català, Jonh Berger, entre outros. Partilhamos do conceito sucinto que considera visualidade como formas visuais organizadas como linguagem.

Todas as reflexões realizadas nesse primeiro capítulo sobre cultura visual, olhar e, principalmente, sobre a percepção são tratadas nos outros capítulos do trabalho por estabelecer um diálogo com a arte, pois as linguagens artísticas propiciam uma importante experimentação da percepção de maneira intensa, tornando muitas manifestações artísticas em poética dos sentidos.

Imagem: inscrições da visualidade. O segundo capítulo é um desdobramento imediato do anterior. Nele focalizamos algumas reflexões sobre o campo da imagem, que, sem dúvida, é um “campo expandido” que não cessa de dialogar com outras áreas, outras disciplinas.

Estética e Arte é o capítulo que contempla reflexões realizadas na trilha da estética, outra área que abrigará as investigações do trabalho. Iniciamos o capítulo com as palavras do autor Sánchez Vázquez (1999), que concebe a estética como necessidade do saber e do conhecimento, bem como a relação ser humano e objeto e a relação do ser humano com o mundo. A ação humana, diante do mundo que o circunda, adquire diversos sentidos, que se diferenciam na maneira com que o homem atua, podendo ser de forma teórica, prática ou estética. Além das reflexões de Vázquez, Jan Mukarovsky será guia conceitual importante. Destacamos a Arte como uma prática derivada de uma relação histórica e social.

Escrita/Imagem. Esse capítulo procura aprofundar o tópico nuclear da pesquisa, a inscrição da palavra no campo visual das obras. Enfatizamos os aspectos históricos que acompanham a questão, extraindo da história da arte momentos de encontros entre a escrita/imagem até chegar à cena contemporânea.

O capítulo aborda também o pensamento da autora Lúcia Santaella que assinala as mudanças que sucederam tanto no campo das artes como no campo da

comunicação, principalmente a partir da pós-Revolução Industrial e que, em determinado momento, passaram a convergir de forma importante. Esses campos se imbricam na contemporaneidade, pois se no ambiente artístico os artistas para concretizar suas obras se utilizam das informações do campo da comunicação, espera-se que a comunicação solicite também as linguagens artísticas para entremeter, tornando-se também meios de expressividade.

Abordagens discursivas. É o capítulo concernente aos operadores metodológicos da pesquisa. Destacam-se aqui indicações da teoria do discurso e discurso artístico. Colocamos em cena o modelo imagético que os autores Deleuze e Félix Guattari chamam de *rizoma*, diferenciando do modelo imagético arbóreo, pois os princípios do rizoma são múltiplos, não seguem a formação tradicional como a raiz de uma árvore. Os autores explicitam seis princípios que definem o conceito de rizoma. Os princípios um e dois são os “princípios de conexão e de heterogeneidade”. O terceiro princípio é o “princípio de multiplicidade”. O princípio de número quatro é o “princípio de ruptura a-significante”. Finalmente, os princípios cinco e seis são os “princípios de cartografia e de decalcomania”. Acreditamos que estabelecendo via rizoma novas cartografias geraremos uma multiplicidade de interpretações que podem oferecer ao espectador uma compreensão mais completa das obras avaliadas.

Apontamentos: Rizoma e cartografias rizomáticas. Último capítulo dedicado à leitura e cartografias rizomáticas das obras dos artistas Jean-Michel Basquiat e Leonilson. Dedicamo-nos a tentar operacionalizar a multiplicidade de conceitos suscitados pela ideia de rizoma na ótica dos pensamentos de Deleuze e Guattari em sentidos diversos, na direção de desterritorialização e transformação. Os capítulos se entrecruzam, articulam-se, assim como a avaliação realizada, sempre produzindo mapas com possibilidades de desdobramentos.

2.0 MÚLTIPLOS OLHARES EM TORNO DOS CAMPOS DE ESTUDO

2.1 Cultura visual, Visualidade.

Como se sabe, o conjunto visual desempenha papel significativo no fazer humano. Como todo campo de estudo, a reflexão sobre a visualidade é muito vasta e algumas questões que tratam do visual, da visualidade, da percepção, do olhar, são marcadas invariavelmente por divergências. Nas concepções mais gerais e nas produções analíticas referenciais de alguns estudos há incongruências em torno dos estudos visuais, cultura visual ou mesmo estudos da cultura visual – termos que surgiram em obras de pesquisadores pertencentes a diferentes contextos e preocupados com abordagens múltiplas do visual.

Nesse percurso da pesquisa em comunicação visual, território habitado pelo nosso trabalho, procuraremos apontar, a partir de balizas teóricas, algumas possibilidades de exploração desse campo e divisar um conceito que possa nos conduzir em nossas investigações.

Considerando algumas definições que ao tema se vem reservando, realçamos as ponderações de W.J.T. Mitchell, que adverte para uma diferença entre os termos: “estudos visuais” e “cultura visual”. O primeiro refere-se ao campo de estudo da cultura visual, e o segundo concerne ao objeto:

Acredito ser útil, logo de início, distinguir os estudos visuais e a cultura visual como sendo, respectivamente, a área de estudo e o objeto de estudo. Os estudos visuais são o estudo da cultura visual. Isto evita a ambiguidade que recai sobre assuntos como a história, por exemplo, nos quais a área e o objeto abrangido por ela concorrem a um mesmo nome (MITCHELL, 2002, p.3).

Sobre vasta gama de possibilidades em torno dos insistentes impasses do que seria *estudo visual* e *cultura visual*, Mitchell deu preferência à ampliação da expressão *cultura visual*, “de modo a abranger tanto a área como seu conteúdo e deixar que o contexto esclareça seu significado” (MITCHELL, 2002, p.3). O autor dimensiona a cultura visual em termos de agrupamentos históricos específicos dos quais seriam resultantes “regimes escópicos”¹, em que elaborações visuais e sociais rumariam para a solidez da cultura visual, que tece visualmente o social:

A cultura visual é a construção visual do social (apreende-o como um lugar para experimentar os mecanismos sociais da diferenciação), não unicamente a construção social do visual (através de imagens, experiências), é o que acredita Mitchell (2003)

¹ Termo utilizado para designar os conjuntos e práticas do ver e do ser visto na cultura contemporânea.

e Dikovitskaya (2006). A visão é uma construção cultural, que é aprendida e cultivada, não simplesmente dada pela natureza e que, por conseguinte, tem um percurso histórico que precisa ser avaliado. (PERGORARO, 2011, p.51).

As polissemias, contraversões e polêmicas que acompanham os estudos visuais alcançam uma significativa importância para entendimento da visualidade na contemporaneidade, uma vez que nela tornam-se ainda mais embaraçosas com o universo heterogêneo de imagens que habitam a cena contemporânea. Desse modo, sob a luz de Mitchell, procuramos conceber a cultura visual como:

um domínio específico de pesquisa no qual os princípios fundamentais e problemas se articulam no frescor de nosso tempo. O exercício de mostrar o ver é uma forma de dar um primeiro passo na formação de qualquer novo campo, e isto significa arrancar o véu da familiaridade e acordar para o sentido de deslumbramento, de tal modo que muitas das coisas sobre as quais tínhamos certeza nas áreas das artes visuais e dos *media* (e talvez também naquelas verbais) sejam colocadas em dúvida. No mais, ela pode nos mandar de volta às disciplinas tradicionais das ciências humanas e sociais, com os olhos descansados, novas questões e mentes abertas (MITCHELL, 2002, p.18).

As visualidades seriam desse modo formas visuais organizadas como linguagem e que se dão a ver.

Seja o que for a cultura visual, esta configura, como indicam as palavras de Mitchell, o fim da ideia de uma representação e uma visão desproblematizadas, o que nos leva a considerar a condição política do conhecimento existente – tanto nos atos de visão como na materialidade do objeto contemplado – um dos seus mais dramáticos campos de batalha. (CATALÀ, 2011, p.15).

Nessa trama tecida sobre a cultura visual, outros temas importantes como visão, visualidade, percepção, provocam reflexões e pesquisas em áreas distintas. Esses estudos ganharam mais evidência principalmente depois da chamada “virada pictórica” (*pictorial turn*), termo que W. J. T. Mitchell (1994) cunhou para destacar a forma com que as imagens influem na cultura e na representação de uma teoria da imagem. Esse termo fez o mundo acadêmico demonstrar pesquisas sobre questões da experiência visual em um sentido mais amplo, pois esse ato tem instigado as mais diversas áreas de conhecimentos como: arte, comunicação visual, televisão, cinema, fotografia, antropologia, publicidade, sociologia, filosofia, entre outras. Os estudos sobre o visual ainda acompanham outras linguagens (sonora, verbal, corporal, virtual), das quais integram.

No livro *A forma do real*, Josep M. Català reforça com tais observações, assinalando que o conjunto das visualidades é um assunto complexo, pois estudar suas

especificidades entre variados campos do conhecimento, bem como suas condições sociais, seu estatuto, estende-se em um leque de vários níveis de significados. “[...] o visual não é só a imagem propriamente dita – é sempre um fenômeno complexo que circula por entre diferentes plataformas e níveis de significado, todos eles inscritos na visualidade” (CATALÀ, 2011, p.19).

Nas relações entre a história e o campo visual, o autor Ulpiano T. Bezerra de Meneses considera a importância do estudo do visual e seu papel cognitivo nos vários caminhos dentro de uma perspectiva histórica,

Ao se aproximar do campo visual, o historiador reteve, quase sempre, exclusivamente a imagem – transformada em fonte de informação. Conviria começar, portanto, com indagações sobre a percepção do potencial cognitivo da imagem para compreendermos como ela tem sido explorada, não só pela História, mas pelas demais ciências sociais e, antes disto, no próprio interior da vida social, na tradição do Ocidente. (MENESES, 2003, p.12).

O autor admite ainda que surgiram inúmeras tentativas de estudar, revelar e escrever uma “história da imagem”, em contextos mais complexos. Esses esforços iniciaram-se principalmente a partir do século XIX, embora segundo Meneses, esse território ainda encontra-se despovoado.

Já na Antiguidade, o homem por meio da imagem tenta estabelecer comunicação, criando símbolos gráficos para gerar entendimento comunitário. Segundo Meneses, o uso da imagem na Antiguidade até a Idade Média povoava um conjunto mais afetivo do que cognitivo, pois:

Na Antiguidade e na Idade Média não há traços de usos cognitivos da imagem, sistemáticos e consistentes. Ao contrário, dominava o valor afetivo, envolvendo não só relações de subjetividade, mas, sobretudo a autoridade intrínseca da imagem. Autoridade independente do conhecimento, mas derivada do poder que atribuía efeito demiúrgico ao próprio objeto visual. (MENESES, 2003, p.12).

Segundo o autor, o poder exercido pelas imagens tanto nos impérios do Egito, da Mesopotâmia, de Roma e na Cristandade desenvolveu comportamentos como o de cultuá-las, como também de destruí-las, inscritas em um ciclo que abrange poderes políticos, religiosidade e até ideológicos, mostrando-se uma ambiguidade de valores contrários aos que as imagens deveriam ser admitidas na cultura. Nas reflexões do professor Alberto Klein

Seja qual for a atitude tomada, de fascinação ou repulsão, seja o gesto idólatra ou iconoclasta, em ambos os casos é o poder das imagens que é reiterado. Pois, para o iconoclasta, de nada adiantaria destruir imagens vazias ou insignificantes. Fosse este o caso, a atitude esperada seria o descaso. (KLEIN, 2009, p.1).

O campo das visualidades se alargaram a partir do Renascimento devido à revolução científica e às mudanças de visões que se instauraram em vários campos do conhecimento. Um estudo mais cognitivo da imagem visual inicia-se no século XVIII.

O primeiro campo do conhecimento em que se terá um reconhecimento sistemático do potencial cognitivo da imagem visual é a História da Arte, que se consolida no século XVIII – e não por acaso, já que se trata de seu objeto referencial específico. (MENESES, 2003, p.13).

O autor esclarece que é necessário um tratamento mais extenso sobre a visualidade “como uma dimensão importante da vida social”, principalmente pelos historiadores, para gerar uma estabilidade de uma história visual que seja “concebida não como mais um feudo acadêmico, mas como um conjunto de recursos operacionais para ampliar a consistência da pesquisa histórica em todos os seus domínios”. (MENESES, 2003)

2.2 O surpreendente pertence ao campo do olhar

Ora, se a cultura visual pressupõe o ato de ver, faz sentido empreendermos algumas reflexões sobre a visão e o olhar. Não são poucas as referências literárias, artigos, teses, obras de arte, todas impregnadas de significações destinadas à compreensão do percurso do olhar. Áreas como antropologia, psicanálise, arte, filosofia, nos legaram observações consistentes.

Importante abordar no presente trabalho, com o aporte em outra área do conhecimento, sob a pena do psicanalista francês Jacques Lacan, a tese desenvolvida por esse psicanalista entre a diferença do *ver* e *olhar*.

A contribuição de Lacan a questão do olhar é decorrente de seu pensamento: se “sou” constituído pelo Outro, o lugar do Simbólico, que já existe antes do “meu” nascimento é porque existe uma relação dialética entre ambos e é justamente nesse campo, o campo escópico, que o olhar se desenvolve, instaurando dita relação entre ambos. (PELLARIN, 2009, p.48).

De acordo com Lacan, o “sou” é constituído pelo “outro”, é nesse espaço que o olhar progride, na relação entre o eu e o outro, denominado – o campo escópico, entendido como campo do olhar, da visão. Para discorrer sobre relações entre o olho e o olhar, Lacan cita a importância das anotações de Merleau-Ponty sobre a fenomenologia da

percepção e sobre o visível e o invisível, em que se estabelece uma nova condição dos sentidos e analisa o poder sensorial cognitivo.

Maurice Merleau-Ponty dá agora o passo seguinte, forçando os limites dessa fenomenologia mesma. Vocês verão que as vias pelas quais ele os levará não são apenas da ordem da fenomenologia do visual, pois elas chegam a reencontrar – aí está o ponto essencial – a dependência do visível em relação àquilo que nos põe sob o olho do que vê. Ainda é dizer demais, pois esse olho é apenas a metáfora de algo que melhor chamarei O *empuxo* daquele que vê – algo de anterior ao seu olho. O que se trata de discernir, pelas vias do caminho que ele nos indica, e a preexistência de um olhar – eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte. (LACAN, 1979, p.73).

Define o autor que o ver e o olhar não possuem o mesmo significado, existe uma espécie de ausência entre o que vemos e o que nos olham, ou seja, uma esquizo, outro componente para nomear o humano e sua relação ao campo escópico. “O olho e o olhar. Esta é para nós a esquizo na qual se manifesta a pulsão ao nível do campo escópico”, diz Lacan (1973, p.74). Entendemos que quando o sujeito sente-se atraído por um objeto, existe um poder instaurado entre o olho e o objeto visto, e é o olhar que media essa ação.

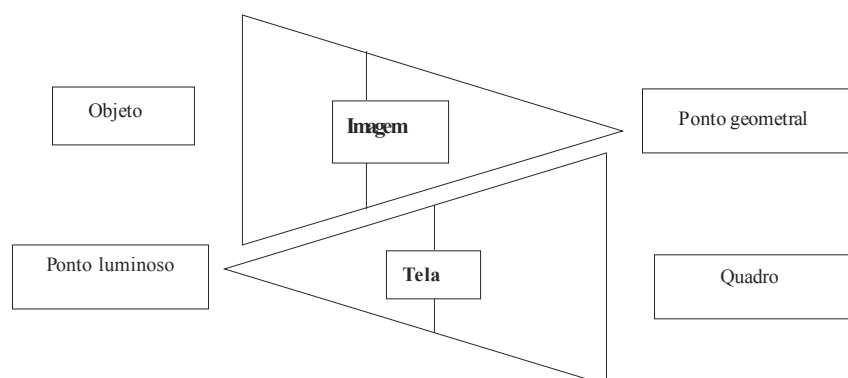
Em nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama olhar. (LACAN, 1979, p.73).

O autor adverte que no exercício do olho existe outra força, denominada como – ação do desejo, a qual age no espaço que interage à visão, pois existe um afastamento entre o olho e o olhar, sendo o olho (de ordem orgânica) e o olhar (lugar da excitação corporal) que move o organismo para o seu objeto de desejo.

Ele está aí para lembrar a vocês em três termos a ótica utilizada na montagem operatória que testemunha o uso invertido da perspectiva, que veio dominar a técnica da pintura, nominalmente entre os séculos quinze no seu final, dezesseis e dezessete. (LACAN, 1979, p.91).

O esquema de Lacan, ilustrado abaixo, procura redimensionar o esquema clássico da trajetória do ver.

Figura 1 - Esquema triangular de Lacan



Fonte: LACAN (1979, p.90).

Consequentemente, tem-se o cone que expõe o esquema da visão, como citado por Lacan – da perspectiva –, do olhar renascentista; já o outro, apresenta o esquema do olhar. Constata-se a diferenciação em que o “ver” está na imagem posicionada entre o ponto geometral (sujeito) e o objeto. Sabe-se que desde o Renascimento a imagem é tida como projeção em uma superfície plana.

Pode-se chamar imagem o que quer que seja que for determinado por este método – no qual a linha reta representa o seu papel que é de ser o trajeto da luz. O quadro seria justamente esta superfície plana que funciona como sendo o anteparo para uma visão ordenada – projetiva – do mundo. (NORONHA, 2004, s/p).

No “olhar” a tela se coloca no ponto intermediário, em que “olhar faz escorregar a representação, instalar um imaginário como desvio ou anteparo para a percepção alucinada do real” (NORONHA, 2004, s/p).

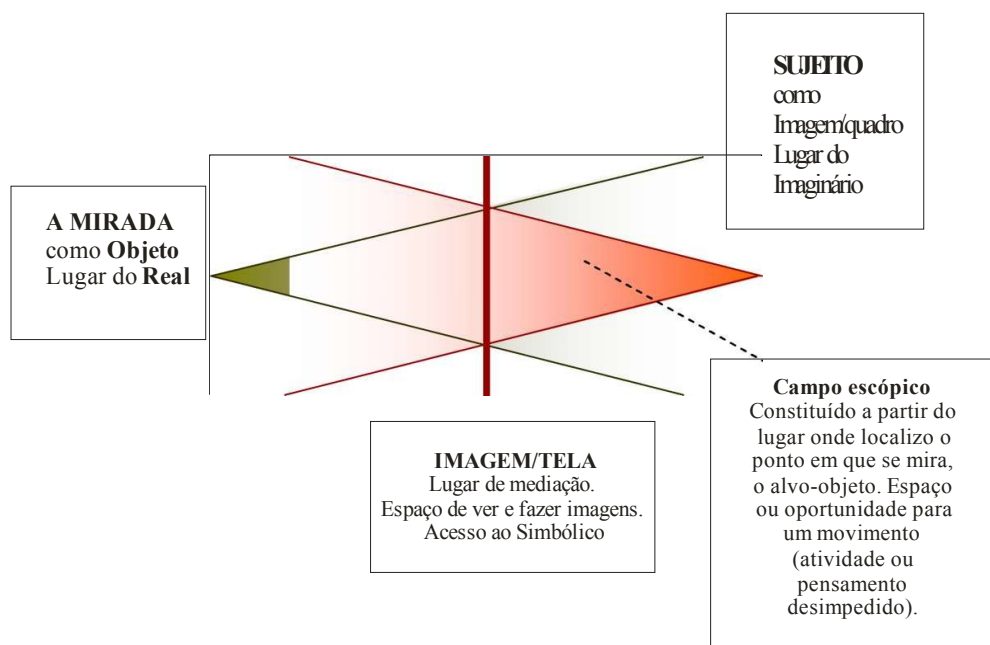
Lacan superpõe os dois esquemas, permitindo uma exemplificação².

Abaixo, desenhei os dois sistemas triangulares que já introduzi – o primeiro é aquele que, no campo geometral, põe em nosso lugar o sujeito da representação, e o segundo, o que me faz, a mim mesmo, quadro. Na linha da direita se acha então situado o vértice do primeiro triângulo, ponto do sujeito geometral, e nessa mesma linha que me faço também quadro sob o olhar, o qual deve ser inscrito no vértice do segundo triângulo. Os dois triângulos estão aqui superpostos, como o são, de fato, no funcionamento do registro escópico. (LACAN, 1979, p. 103).

**A MIRADA
como Objeto
Lugar do Real**

Figura 2- Esquema visual lacaniano – o cone da visão.

² Exemplo retirado da dissertação da autora Ana Matilde Pellarin de Hmeljevski, intitulada Fundamentações e prática de processos artísticos contemporâneos em arte pública, defendida em 2009, na Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Florianópolis.



Fonte: PELLARIN (2009, p.50).

Essas observações respaldam em certa maneira a questão no processo das criações artísticas, importante para esta pesquisa. No livro *Seminário XI*, o autor afirma que todo quadro é uma armadilha ao olhar. “Esse quadro não é nada mais do que é todo quadro, uma armadilha do olhar” (LACAN, 1979, p.88).

A função do quadro – em relação àquele a quem o pintor, literalmente dá a ver seu quadro – tem uma relação com o olhar. Essa relação não é, como pareceria à primeira vista, de ser armadilha de olhar. Poderíamos crer que, como o ator, o pintor visa ao você me viu, e deseja ser olhado. Não creio nisto. Creio que há uma relação ao olhar do aficionado, mas que é mais complexa. O pintor, àquele que deverá estar diante do seu quadro, oferece algo que em toda uma parte, pelo menos, da pintura, poderia resumir-se assim – *Queres olhar? Pois bem, veja então isso!* Ele oferece algo como pastagem para o olho, mas convida aquele a quem o quadro é apresentado a depor ali seu olhar, como se depõem as armas. Aí está o efeito pacificador, apolíneo, da pintura. Algo é dado não tanto ao olhar quanto ao olho, algo que comporta abandono, deposição, do olhar. (LACAN, 1979, p.99).

O artista oferece algo a mais, expandindo o olhar, dando novos significados ao que o sujeito pode ver, despertando-o, instigando-o,

Ou seja, o artista procura capturar o olho do espectador, sua visão, para introduzir de algum modo, não um ponto de vista – que responderia de imaginário para imaginário ao eu que se encanta com uma imagem que o reflete de alguma maneira, mas um ponto outro do olhar, isto é, o ponto em que o olhar do Outro, inscrito no quadro, interroga a visão que fascina, introduzindo a polissemia do significante oculto na obra. (BETSS, 2007, p.57).

Ao estar em frente a uma obra, acontece o elidir entre o olho e o olhar, pois o olho (ordem orgânica) está presente, mas o confisco é dado por meio do olhar, é o desejo que se imprime na face externa do corpo, mas que circunda o corpo em um conjunto em que é no momento aprisionado.

O olhar se vê – precisamente esse olhar de que fala Sartre, esse olhar que me surpreende, e me reduz a alguma vergonha, pois é este o sentimento que ele esboça como o mais acentuado. Esse olhar que encontro – isto pode ser destacado no texto mesmo de Sartre – de modo algum é olhar visto, mas um olhar imaginado por mim no campo do Outro. (LACAN, 1979, p.84).

Entendemos que é nesse confisco que:

As imagens que prendem nosso olhar nos dizem respeito. Elas dizem respeito à nossa relação com o outro. O Outro nos olha nas imagens que nos dizem respeito. Quando somos atraídos por determinada imagem ou quadro é como se o Outro pudesse ter um pouco da resposta sobre qual o nosso mistério/ charada individual (LEITE, 2010 s/p).

2.3 Modos de ver – percepção

Permanecendo nas explorações sobre o ver e olhar, pomos em relevo outras contribuições como a do autor John Berger que afirma: “ver precede as palavras”. Para Berger, por meio do ato de ver o ser humano estabelece seu lugar no mundo.

O autor parte do entendimento de que o “olhar é um ato de escolha”, enfatizando que “a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos” (BERGER, 1999, p.10). Ao estar à frente de uma imagem, ocorrem entrelaçamentos de informações e os elementos que estão em frente dos olhos são afetados por conhecimentos e convicções, envolvendo aquilo que o indivíduo conhece e pensa sobre determinado objeto.

A maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos. [...] Só vemos aquilo que olhamos. Olhar é um ato de escolha. [...] Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos. (BERGER, 1999, p.10).

Berger acredita que o indivíduo nunca olha para uma coisa apenas, mas, ao olhar, faz a relação entre as coisas e ele próprio, por isso a importância de se discernir entre percepção e sensação, considerando a percepção como um ato consciente que assimila certo objeto, já as sensações são entendidas em movimento:

Portanto, as sensações, as "qualidades sensíveis", estão longe de se reduzir à experiência de um certo estado ou de um certo *quale* indizíveis, elas se oferecem

com uma fisionomia motora, estão envolvidas por uma significação vital. Sabe-se há muito tempo que existe um "acompanhamento motor" das sensações, que os estímulos desencadeiam "movimentos nascentes" que se associam à sensação ou à qualidade e formam um halo em torno dela, que o "lado perceptivo" e o "lado motor" do comportamento se comunicam. (MERLEAU-PONTY, 1999 p. 282-283).

Martin Jay preocupa-se também com temas relacionados à visão e à percepção visual:

Embora visão sugira a percepção visual como operação física, e visualidade a mesma percepção como fato social, as duas não se opõem como a natureza se opõe à cultura: a visão é também social e histórica, e a visualidade envolve corpo e psique. Todavia, não são idênticas: aqui, a diferença entre os termos assinala uma diferença no interior do visual – entre os mecanismos da visão e suas técnicas históricas, entre o dado da visão e suas determinações discursivas – uma diferença, muitas diferenças, entre de que modo vemos como somos capazes, autorizados ou levados a ver, e como vemos esse ver ou o não visto dentro dele (Foster, 1988: ix). (JAY, 2003/2004, p.15).

Sabe-se que o homem se assenta na autonomia da visão, pois “finalmente, foi uma lição salutar a descoberta de que a visão não é um registro mecânico de elementos, mas sim a apreensão de padrões estruturais significativos” (ARNHEIM, 1986, s/p). O sujeito da percepção encheu-se da visão como dado da consciência. O polímata Leonardo da Vinci dizia que a visão era espelho do mundo, mas se sabe que isso mudou, a visão é uma construção mental, uma ação do cérebro. O olho maneja conceitos, formando uma visão do mundo. O lugar da ação é aqui. O filósofo francês Merleau-Ponty faz da visualidade uma aliada da estesia corporal, pois as múltiplas experiências que temos acontecem por meio do contato do corpo com o mundo, multiplicando-se em uma extensa rede de significações. Para ele a percepção depende do posicionamento de algo por meio do corpo. “O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.6). Marilena Chauí, estudiosa de Merleau-Ponty, em resumo, afirma o corpo que vê (*o corps voyant*),

O corpo não é coisa. Não é feixe de nervos, músculos e sangue. Não é central de informação nem receptáculo de estímulos. Não é fisiologia de processos "em terceira pessoa", descritos segundo princípios mecânicos e funcionais que o fazem simples exterioridade *de partes extra partes*. Não é recipiente passivo da atividade anímica, espiritual ou intelectual. Não é fato inspecionado pelo entendimento. Não é suporte empírico de formas a priori, nem coisa anatômica. Não é ideia clara e distinta, nem o "isto" abstrato da sensação a ser desenvolvido especulativamente pelo espírito. O corpo é um “sensível exemplar”. (CHAUÍ, 1998, p.58).

Apoiados na citação, pensamos no olhar que se vê, em um processo de desenvolvimento da visão e da significação. A autora Terezinha Petrucia da Nóbrega, por meio de um estudo teórico sobre a fenomenologia de Merleau-Ponty, ratifica.

A percepção está relacionada à atitude corpórea. Essa nova compreensão de sensação modifica a noção de percepção proposta pelo pensamento objetivo, fundado no empirismo e no intelectualismo, cuja descrição da percepção ocorre através da causalidade linear estímulo-resposta. Na concepção fenomenológica da percepção a apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora, a partir dos diferentes olhares sobre o mundo. (NÓBREGA, 2008, p.141-142).

O corpo age como mediador entre a representação e o sujeito. Joseph Català ressalta que “a história da percepção é um elo que media o conteúdo do pensamento e a estrutura da sociedade” (CATALÀ, 2011, p.72). O autor esclarece que a percepção em uma perspectiva histórica estabelece a interconexão entre subjetividade e cultura, surgindo a necessidade de situar o corpo no espaço, pois a apropriação do sentido se faz pelo corpo. Para compreensão do corpo no espaço, recorre-se novamente a Merleau-Ponty, que cristaliza a ideia do sujeito encarnado, que é o ser presente no mundo, que percebe e é percebido, que olha e que sente, articulando ações de significações no espaço que atua. “O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.122).

Tais posicionamentos têm contribuído para tornar ainda mais ampla a compreensão de cognição, no sentido de iluminar como se realiza o fenômeno entre corpo, percepção, mundo e conhecimento.

Para Merleau-Ponty (1964/1992), a percepção é uma porta aberta a vários horizontes; porém, é uma porta giratória, de modo que, quando uma face se mostra, a outra se torna invisível. Cada sentido se exerce em nome das demais possibilidades. Sob o meu olhar atual surgem às significações. Mas, o que garante a relação entre o que vejo e o significado, entre o dado e o evocado? Essa relação é arbitrária, depende das intenções do momento, de dados culturais, de experiências anteriores e do movimento. (NÓBREGA, 2008, p.145).

Na obra apresentada por Donald Lowe, chamada *História da percepção burguesa*, o autor concebe a percepção como um elo intermediário entre conteúdo do pensamento e a estrutura da sociedade. Lowe entende a percepção pelas vias de Merleau-Ponty, ou seja, como experiência humana, em que o sujeito está ligado ao mundo por meio da percepção. “A imagem é introduzida no conjunto como a representação visual do

posicionamento do sujeito no mundo a partir de parâmetros estabelecidos pelo ato de percepção” (CATALÁ, 2011, p.72). Na visão de Catalá, Lowe dá um passo a frente

A imagem não faz parte dos mecanismos estabelecidos por Lowe a partir das premissas de Merleau-Ponty, mas a introduzo como um possível passo que transcende esses mecanismos perceptivos básicos e os leva a um nível de consciência superior, suscetível de originar obras de arte, que implicam mais um passo no processo. No momento em que introduzimos a visualização no ciclo perceptivo, o ato de ver se transforma em um olhar plasmado na imagem, que pode desembocar em ato de reflexão visual como é a obra de arte. A imagem é, pois, primeiro um ato de consciência que transcende a simples percepção e conduz a um possível processo reflexivo. (CATALÁ, 2011, p.72).

A observação realizada pelo autor sobre a imagem que transcende os níveis básicos da percepção e nos levam a um processo superior, à reflexão, vem confirmar os pressupostos de Lacan no que refere ao olhar – ao jogo do olhar, em que o este já não se exhibe em condição de ingenuidade, a partir do olhar que é colado nas imagens transcorrem mudanças perceptivas, surgem novos conceitos que são diretamente ligados às relações do sujeito com o mundo e que se transforma em olhar de conhecimento adquirido por meio do uso dos sentidos.

A figura três apresenta o processo de percepção que envolve o sujeito que percebe, que incide sobre o mundo como espaço de experiência. O ato de perceber, ligado à coisa e ao conteúdo dela derivado, elege o resultado percebido (a imagem); essa ação afeta a influência do sujeito no mundo em toda sua extensão.

Figura 3-Processo de percepção



Fonte: (CATALÁ, 2011,p. 73).

Lowe amplia as proposições do filósofo Michel Foucault³ em que as ações e as ideias são determinadas pelos períodos a que pertencem. A partir dos pensamentos de Foucault, Lowe promove um estudo da cultura e das percepções, afirmando que estas sofreram transformações ligadas aos meios de comunicação que predominaram em cada uma das diferentes manifestações culturais e que se apresentam como fatores comunicativos, sensoriais e epistêmicos correspondentes a cada uma das etapas de desenvolvimento da linguagem (oral, caligráfica, tipográfica e eletrônica).

Na fase oral, a fala é atribuída à comunicação e ao conhecimento. “O conhecimento costuma ser tradicional não especializado e pouco analítico” (CATALÀ, 2011, p. 74). Segundo o mesmo autor, essa etapa persistiu da Idade Média até o Renascimento.

Ao tratar da etapa caligráfica, em distinção à etapa oral, destaca-se a entrada da linguagem escrita, esta preservada em algum tipo de manuscrito, em que a escrita era um bem que pertencia a uma elite muito reduzida, pois as pessoas confiavam muito na tradição oral, julgando mais o que se ouvia do que se lia. “A fala e os conhecimentos são separados. É introduzido um novo ideal, o da lógica abstrata, formal” (CATALÀ, 2011, p. 74). Ressalta o autor que tanto a etapa oral como a caligráfica são denominadas angólicas, ambas baseadas no arrebatamento místico pela contemplação de coisas sagradas.⁴

A terceira etapa refere-se à tipográfica, definida a partir da metade do século XV, uma ação corrente de modernização que levou a mudanças profundas, causando impacto maior do que as etapas mencionadas anteriormente, constituindo-se como uma ação que gera sentidos complexos definindo novas formas de abordagem e compreensão. “Se a cultura caligráfica tinha descoberto o pensamento abstrato, a cultura tipográfica introduziu um novo ideal de conhecimento objetivo, a ciência” (CATALÀ, 2011, p. 74).

A cultura tipográfica acompanha uma mudança de paradigma, pois significa uma transformação que ocorreram em atividades sociais.

A imprensa padronizou a comunicação, tornando-a independente de um falante particular ou de um determinado manuscrito – antes corpos inteiros de conhecimento dependiam da transmissão pessoal de um mestre, mas o novo conteúdo, despersonalizado e formalizado, era acessível a qualquer leitor. Fez também que o conhecimento se transladasse inteiramente ao conteúdo, transformando, por exemplo, a escrita em invisível ao padronizá-la com os novos

³ Segundo Català, Foucault considera que o discurso é governado por uma série de regras epistêmicas inconscientes e que essas regras mudam de uma época para outra: as ideias e as ações (como representar, falar, classificar ou trocar) de um determinado período são regidas por um eixo central característico, como pode ser, por exemplo, a noção de semelhança (CATALÀ, 2011, p.72-73).

⁴ O sentido anagógico, segundo Foucault, faz parte da ordem epistêmica, em que tudo, o conhecimento, o conhecedor, baseia-se na existência absoluta de Deus.

tipos de imprensa que perdiam a marca individual da caligrafia. (CATALÀ, 2011, p. 74).

Chega-se ao século XX na fase eletrônica. Meios como o telégrafo, telefone, o rádio, cinema, a televisão e o computador inauguram outras mudanças de comportamento, instauram uma cultura de transição, levando a compreender uma cultura que emerge de uma comunicação entre a técnica e o social, pois se refere ao que Català (2011) denomina de transição de uma comunicação antes baseada no tipo (imprensa) a uma baseada no bit.

A lógica da ciência objetiva foi substituída pela lógica binária da ciência do computador. A velha estabilidade dos tipos de imprensa está sendo trocada pelo novo conhecimento das estatísticas e das probabilidades (CATALÀ, 2011, p.75).

Depreende-se da reflexão de Lowe os fatores comunicativos, sensoriais e epistêmicos, relacionados a cada uma das etapas mencionadas acima, fig.04.

Figura 4 - Fatores comunicativos, sensoriais e epistêmicos.

Meio de comunicação	Hierarquia dos sentidos	Ordem epistêmica
IDADE MÉDIA A caligrafia se impõe à oralidade	A audição e o tato são mais importantes do que a visão	Anagogia
RENASCIMENTO Da caligrafia para a tipografia	Da audição e tato para a primazia da visão	Similitude
SOCIEDADE ESTATAL A tipografia se impõe à oralidade e à caligrafia	A visão se impõe à audição e ao tato	Representação do espaço
SOCIEDADE BURGUESA A tipografia é apoiada pela fotografia	Extensão da visão	Desenvolvimento no tempo
SÉCULO XX A eletrônica se impõe à tipografia	Extrapolação da visão e do som	Sistema sincrônico

Fonte: (CATALÀ, 2011, p. 76).

As reflexões acima sobre cultura visual, olhar e principalmente sobre a percepção dão fundamentos aos próximos capítulos com base no diálogo com a arte, pois, segundo Merleau-Ponty, o espaço artístico é um espaço onde há uma extensa qualidade ligada

ao sensível. As linguagens propiciam uma importante experimentação da percepção de maneira intensa, tornando-se muitas manifestações artísticas em poética dos sentidos.

A sensibilidade estética é um desdobramento da análise perceptiva de Merleau-Ponty, considerando os aspectos do corpo, do movimento e do sensível como configuração da corporeidade e da percepção como criação e expressão da linguagem; considerando as referências feitas pelo filósofo às artes, especialmente à pintura, como possibilidade de se ampliar a linguagem, de aproximá-la da vida do homem e de seu corpo. (NÓBREGA, 2008, p.143).

Ao tratar do sensível, da estesia corporal, Merleau-Ponty oferece elementos ao pensamento estético, pois “O logos estético exprime o universo da corporeidade, da sensibilidade, dos afetos, do ser humano em movimento no mundo, imerso na cultura e na história, criando e recriando, comunicando-se e expressando-se” (NÓBREGA, 2008, p.143).

O campo das visualidades oferece-se para essa pesquisa como o lugar a acolher as questões relativas aos modos de percepção, guiadas pelo sensível e ordenadas pelo olhar. Dessa feita, compreendemos que as obras de arte, concebidas primordialmente como imagens, têm muito a nos ensinar. Mas em que tipo de imagens se enquadra tais obras? Preocupação para o capítulo seguinte.

3.0 IMAGEM: Inscrições da visualidade

Se o campo das visualidades é amplo, recobrando uma gama de possibilidades, como dimensionar nesse território o lugar das imagens? De que modo propor uma discussão igualmente abrangente?

Embora sejamos orientados que a imagem não é correlata da visualidade, mas sim dela integrante, temos presente que o que se chama imagem povoa sem dúvida um “campo expandido”. A imagem sempre foi um termo provocador de opiniões e flexível o suficiente para originar inúmeros estudos em torno dela. Portanto, não cabe aqui fazer um estudo aprofundado das teorias, até porque não existe uma área do conhecimento que tenha elaborado uma teoria global.

Quando se pensa em imagens, logo vem à mente o que informa Flusser (1995): “imagens são mediações entre o homem e o mundo”. Imagens que invadem com força intensa o cotidiano, que aparecem muitas vezes estranhas, ousadas, despertando o olhar, causando inquietações, levando o indivíduo a uma busca do desconhecido, provocando o nosso sentido – a visão. Sem dúvida, atualmente, o homem pertence a uma sociedade na qual a organização visual converte-se em informação e cultura. Nessa organização a comunicação contemporânea esbarra num escudo de imagens com características diversas que cada vez mais vem se desenvolvendo e crescendo de maneira rápida, de aparente reflexo ou uma duplicação da realidade.

Os processos evolutivos das imagens sofreram, com o passar dos tempos, inúmeras rupturas, entre elas: perceptivas, psicológicas, psíquicas, cognitivas, sociais, “pois toda mudança no modo de produzir imagens provoca inevitavelmente mudanças no modo como percebemos o mundo e, mais ainda, na imagem que temos do mundo” (SANTAELLA E NÖTH, 2001, p. 158).

A palavra “imagem” vem do latim *imago*, cujo sentido é semelhança – parecer-se, apresentar-se como algo. Essa noção sustentou por muito tempo uma das mais marcantes características da imagem, ganhando a possibilidade de se colocar no lugar de algo ausente, logo, a função era de representar, substituir o visível. Camargo (2009) ressalta que “muitas das funções das imagens parecem ser decorrentes desta sua capacidade referencial, sua capacidade de imitar”. Essa capacidade referencial ou de imitação já era vista nos desenhos rupestres dos homens das cavernas. Entretanto, sabe-se que a imagem não se constitui ou possui somente a capacidade de referencial ou representatividade, ela carrega

ainda outras funções pelo modo como são feitas, determinando categorias específicas, independentemente de se parecerem ou não com o mundo real.

Dentre as inúmeras funções ou características da imagem, o historiador da arte, o alemão Hans Belting, refere-se a um aspecto mais antropológico. A partir do questionamento “O que é a imagem?” o autor oferece instigantes questões para a definição do termo. Para ele uma imagem é entendida como uma entidade simbólica.

De qualquer maneira, deve ser dito que a produção visual e a experiência geralmente tendem a ser confundidas com a imagem em particular. Mas, em minha visão, a imagem deve ser identificada como uma entidade simbólica (portanto, também um item de seleção e memória) e distinta do fluxo permanente em nossos ambientes visuais. (BELTING, 2005, p.67)

O autor recorre às ideias de Jean Pierre Vernant⁵, no que diz respeito à imagem gerada no contexto da antiga Grécia em que já se estabelecia uma diferença entre a aparência e o ser. Belting destaca, por meio do estudo de Vernant, o significado de duas palavras gregas no que se refere às imagens. São elas: *eidolon*, que diz respeito às imagens de um sonho, imagens em um corpo físico, oposto ao conceito *kolossos* – ligado à materialização das imagens, ou seja, o *medium* (meio) pelo qual a imagem pode se manifestar. A partir dessas diferenciações, Belting propõe uma generalização da configuração de Vernant e apresenta uma triangulação indissociável entre imagem e meio (*medium*), considerando como um agente transmissor de imagens, como mediador. O “corpo” é aquele que percebe, mas também é percebido.

Apoiado na triangulação indissociável entre imagem, *medium* e corpo, Hans Belting concebe a imagem como presença de uma ausência, porque mantém relação direta com a existência daquilo que apresenta ou representa. O autor trata dos intermediários entre a vida e a morte. Esclarece o *medium* como

Primeiro, poderia ser dito que não falo de imagens *como media*, como normalmente fazemos, ao contrário, gostaria de argumentar que as imagens *usam* suas próprias *media*, a fim de transmitir-nos suas mensagens e tornar-se, em primeiro lugar, visíveis para nós. (BELTING, 2005, p.73).

Para Belting a imagem cursa uma experiência corporal e em seu início estaria exatamente à ausência da presença e seu contrário, em uma relação essencial do humano, quando a falta do visível o homem reproduz para outros suportes, *medium*, voltando à presença de uma ausência.

A distinção entre imagem e *medium* aplica-se igualmente à definição incontestável do que seja uma imagem: a presença de uma ausência. Sua presença certamente é uma em nosso fitar, um fitar de reconhecimento que nos ajuda a animar imagens como seres vivos. Mas a presença e a visibilidade factual das imagens dependem de

⁵ Jean Pierre Vernant (1914-2007), filósofo e antropólogo francês especialista em Grécia Clássica.

sua transmissão por um dado *medium*, no qual elas aparecem ou são realizadas, seja em um monitor ou incorporadas em uma antiga estátua. Em seu próprio nome, as imagens com sucesso atestam a ausência do que elas fazem presente. Graças a seus *media*, elas já *possuem* a presença daquilo de que elas precisam para representar. Portanto o enigma das imagens – ser ou significar a presença de uma ausência – resulta, pelo menos em parte, de nossa capacidade de distinguir imagem de *medium*. Estamos dispostos acreditar imagens em referência a alguma coisa ausente: de fato, podemos *ver* aquela ausência que se repagina na visibilidade paradoxal que pode ser chamada de *medium*. (BELTING, 2005, p.76).

A triangulação formada por Belting, formada pela imagem, pelo *medium* e pelo corpo, instiga a novas reflexões nesse trabalho, principalmente no que se refere à distinção entre *medium* e imagem, voltada aqui para o campo artístico, sobretudo no que diz respeito aos suportes (meios) em diferentes intensidades, que os artistas utilizam para criação de suas obras, onde o material (*medium*) assinala novas questões sobre formas visuais de manifestação presentes nas imagens artísticas.

Em face dos inúmeros conceitos, Català (2011) afirma que alguns conjuntos de elementos dão diretrizes de como se desenvolveu uma possível história das imagens em diferentes períodos da história da humanidade uma vez que “existiram muitos paradigmas visuais e, ainda que algum deles tenha se tornado hegemônico sobre os demais durante um período mais ou menos longo, nunca nenhum deles desapareceu por completo” (CATALÀ, 2011, p.77).

Na antiguidade, a imagem teve presença marcante nas reflexões filosóficas de Platão e Aristóteles. A autora Martine Joly (1996) em *Introdução à análise da imagem* faz referência a Platão (A República), quando define as imagens, em primeiro lugar, como sombras, depois, como reflexos nas águas ou nas superfícies dos corpos opacos, polidos ou brilhantes. Em todas as representações descritas pelo filósofo no “Mito da Caverna”, a única imagem verdadeira era a natural, via na imagem uma projeção da mente, como projeção de ideia. Aristóteles, ao contrário de Platão, via na imagem a possibilidade de levar ao conhecimento, ou seja, educar.

Em especial Platão e Aristóteles vão defendê-la ou combatê-la pelos mesmos motivos. Imitadora, para um, ela engana, para o outro, educa. Desvia da verdade ou, pelo contrário, leva ao conhecimento. Para o primeiro, seduz as partes mais fracas de nossa alma, para o segundo, é eficaz pelo próprio prazer que se sente com isso. A única imagem válida aos olhos de Platão é a imagem "natural" (reflexo ou sombra), que é a única passível de se tornar uma ferramenta filosófica. (JOLY, 1996, p.19).

Flusser assinala que as imagens têm o objetivo de “serem mapas do mundo”. Segundo o autor, as imagens operam como “biombos”.

O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. (FLUSSER, 1985, p.7).

Quando define a imagem como superfície que pretende representar algo, Flusser considera a imagem de forma diversa da de Platão, que acreditava na impossibilidade de representação imagética. Flusser se refere à subtração de algo, manifesta a imagem como uma ferramenta fundamental da desmaterialização das coisas e dos corpos.

W. J. T. Mitchell (1986) em: *Iconology: image, text, ideology* adverte que existe uma variedade de coisas designadas como “imagem”. Entre elas estão: pinturas, mapas, diagramas, sonhos, alucinações, projeções, memórias. Ao mesmo tempo em que todas são chamadas de “imagem”, não significa que tenham algo em comum. O autor esclarece essa questão, apresentando as imagens como uma família extensa, que migra no tempo e no espaço, sofrendo modificações profundas. “It might be better to begin by thinking of images as a far-flung family which has migrated in time and space and undergone profound mutations in the process” (MITCHELL, 1986, p.9)⁶. Associando, as imagens a cinco áreas, divididas em categorias: imagem gráfica; imagem óptica; imagem perceptiva; imagem mental e imagem verbal, como se pode verificar no quadro abaixo.

Figura 5 - Categorias da imagem



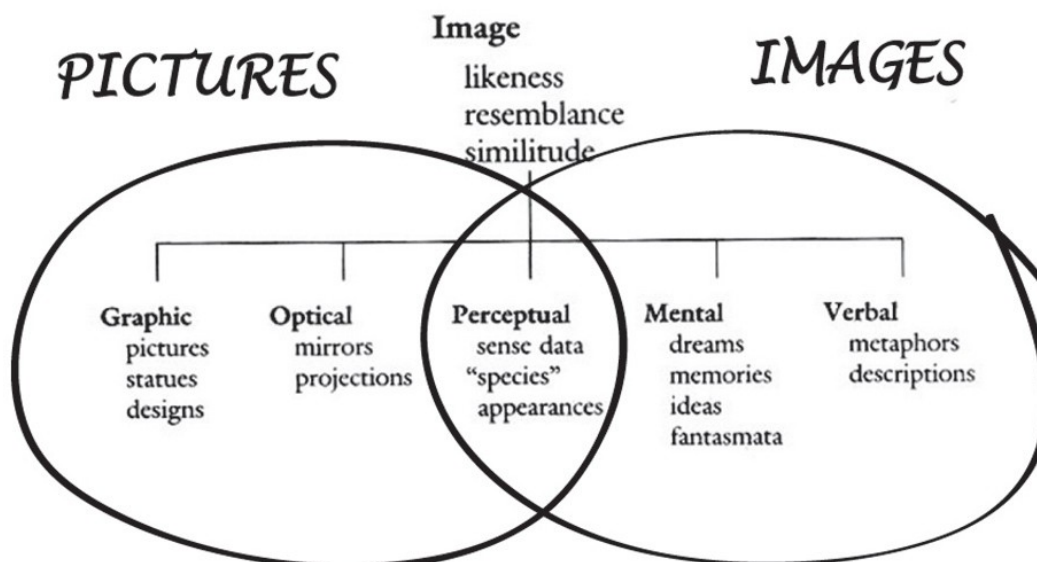
⁶ Talvez seja melhor começar pelo pensamento de imagens como uma família distante que migrou no tempo e no espaço e sofreu profundas mutações no processo. (Tradução nossa).

Gráfico	Ótico	Perceptível	Mental	Verbal
Pinturas	Espelhos	Dados dos sentidos	Sonhos	Metáforas
Estátuas	Projeções	Aparecimento ideias	Memórias	Descrições
Desenhos		Imaginário		

Fonte: CATALÀ (2011)

Mitchel em entrevista a Eduardo Portugal⁷ exemplifica seu diagrama modificando-o, ou seja, dividindo-o ao meio, teremos de um lado as imagens gráficas, e, do outro, imagens perceptuais/mentais, divisão que gera segundo o autor as imagens materiais e imateriais.

Figura 6 - Categorias da imagem 01



Fonte: ROCHA; PORTUGAL (2009, p. 6).

Gostaria de reunir as duas questões modificando o diagrama acima de uma maneira bastante simples: desenha duas ovas, uma à esquerda contendo o lado “gráfico/ótico/perceptual” do diagrama, a outra, à direita, contendo o lado “perceptual/mental/verbal”. Você verá imediatamente que elas se interceptam no meio, onde a imagem perceptual se localiza. Agora, nomeie a oval da esquerda “pictures” e a da direita “images” e verá como o diagrama taxionômico da imagem é dividido entre o reino das imagens materiais – isto é, imagens que podem ser vistas em suportes materiais, que podem ser penduradas na parede, impressas numa página ou destruídas – e as imagens imateriais que surgem na mente como fantasias, sonhos, memórias ou as imagens que surgem na mente de uma leitora enquanto ela lê um texto, visualizando personagens, cenas e ações ou percebendo as figuras (símbolos, metáforas) que compõem o domínio das imagens verbais. (MITCHELL, 2009, p.6).

O trabalho proposto se insere na primeira divisão do diagrama de Mitchell, incluído na categoria das imagens materiais/gráficas.

O historiador de arte alemão, Aby Warburg (1866-1929), concebia a imagem como um espaço de relação estreita aos valores psicológicos, políticos, sociais e religiosos; tendo como preocupação central de seus estudos voltados para a “psicologia histórica da expressão humana”. O autor desenvolveu uma metodologia em que a análise das imagens está ligada a novas e distintas possibilidades do conhecimento iconográfico, remetendo para o significado essencial da imagem. Como relata Lins “apresenta-se como uma investigação sobre as fontes de imagens: as imagens não são entidades a-históricas, e sim realidades históricas, inseridas num processo de transmissão de cultura.” (LINS, 2009, p.1).

Os estudos de Warburg sobre método iconológico desencadeou uma diversidade de possibilidades que motivou outros autores a desenvolver seus estudos. Entre os autores, encontra-se Erwin Panofsky (1892-1968), que elaborou e sistematizou o método de Warburg, dando uma especificidade mais científica às análises, designando como “iconologia” seus estudos da análise da imagem. O termo iconografia origina-se do verbo *graphein* – escrever, que significa descrever.

O sufixo “grafia” vem do verbo grego ‘graphein’, escrever; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é portanto, a descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas; é um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos. (PANOFSKY, 1991, p.53).

Ao se tratar de imagem figurada, o termo iconologia – sufixo “logia” – logos, significando pensamento, vem do grego “eikon”, referindo-se à imagem, retrato.

Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica – (...). (PANOFSKY, 1991, p.53).

O autor divide em três momentos a interpretação de uma imagem, em que deve ser observada a experiência prática e a sensibilidade do indivíduo e o quanto a imagem já é conhecida por ele.

O primeiro, pré-iconográfico, (vem do grego *eikon* – imagem), exibindo como um tema natural ou primário das formas e das expressões. Concentram-se nas formas

puras, cores, linhas, que a imagem oferece para descrever o que percebem os sentidos. Ao perceber as configurações dos elementos como a linha, cor, existe, uma leitura daquilo que é possível ver e também uma posterior descrição que dispõe de uma experiência prática, do senso comum sendo acessível a qualquer observador.

O segundo, iconográfico, trata de temas secundários, “conteúdo secundário ou convencional”, constituindo “o mundo das imagens, das histórias e das alegorias”, (PANOFSKY, 1991, p.58). A imagem é interpretada dentro de uma cultura determinada. A interpretação iconológica “requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através das fontes literárias” (PANOFSKY, 1991, p.62), nesse nível o intérprete irá descobrir os “significados intrínsecos ou conteúdo, constituindo o mundo dos valores simbólicos” (PANOFSKY, 1991, p.64). Todos esses conhecimentos necessários provêm da familiarização, nessa fase é necessário mais informação. Essa fase é mais ligada à História da Arte. Segundo o autor, tais significados estariam no mais profundo do inconsciente individual ou coletivo.

O terceiro passo é chamado de significado intrínseco ou conteúdo, necessário que o observador tenha uma familiaridade, sensibilidade, sempre aliada às novas referências para o melhor entendimento do objeto a ser analisado.

Abaixo, o quadro sinóptico de Panofsky.

Figura 7 - Quadro sinóptico sobre o método iconológico proposto por Panofsky

Objeto de interpretação	Ato da interpretação	Equipamento para a interpretação	Princípios corretivos de interpretação (História da Tradição)
I. Tema primário ou natural – (A) fatural (B) expressional – constituindo o mundo dos motivos artísticos.	Descrição pré- iconográfica (e análise pseudoformal).	Experiência prática (<i>familiaridade com objetos e eventos</i>).	História do estilo (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e eventos foram expressos pelas formas).
II. Tema secundário ou convencional, constituindo o mundo das imagens, estórias e alegorias.	Análise iconográfica.	Conhecimento de fontes literárias (familiaridade com temas e conceitos específicos).	História dos tipos (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos).
III. Significado intrínseco ou conteúdo, constituindo o mundo dos valores "simbólicos".	Interpretação iconológica.	Intuição sintética (<i>familiaridade com as tendências essenciais da mente humana</i>), condicionada pela <i>psicologia pessoal e Weltanschauung</i> .	História dos sintomas culturais ou "símbolos" (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos).

Fonte: PANOFSKY, 2001, p.64-65.

Para o teórico da arte Ernst Gombrich (1909-2001), vinculado aos estudos da iconologia, também um dos sucessores de Warburg, a imagem:

[...] pode ser um instrumento de conhecimento, porque serve para ver o próprio mundo e interpretá-lo. “Para ele, uma imagem (um mapa ou um quadro) não é uma reprodução da realidade, mas o resultado de um longo processo, durante o qual foram utilizados alternadamente representações esquemáticas e correções”. (*apud* JOLY, 1996, p.60).

A metodologia de Gombrich procurou tornar possíveis condições para que historiadores compreendessem os significados das imagens pictóricas em diferentes sociedades.

No que tange à imagem e sua relação com o espectador, Jacques Aumont esclarece que a imagem existe porque um espectador compreendeu essa imagem, na qual o olhar se constituiu a partir de estruturas da realidade, sendo que esse sujeito:

[...] não é de definição simples, e muitas determinações diferentes, até contraditórias, intervêm em sua relação com uma imagem: além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura). (AUMONT, 2002, p. 77).

O autor esclarece que [...] algumas das principais abordagens do espectador da imagem implica numa verdadeira antropologia das imagens: um estudo da imagem em sua relação com o homem em geral (AUMONT, 2002, p.130). Esse pensamento de Aumont leva a outra reflexão, sobre a interpretação de uma imagem, pois, se sabe que as imagens por se fazerem visíveis de imediato nem sempre são de fácil compreensão, sobretudo quando produzidas em contexto diferentes.

Se a imagem contém sentido, este tem de ser 'lido' por seu destinatário, por seu espectador: é todo problema da interpretação da imagem. Todos sabem, por experiência direta, que as imagens, visíveis de modo aparentemente imediato e inato, nem por isso são compreendidas com facilidade, sobretudo se foram produzidas em um contexto afastado do nosso (no espaço ou no tempo, as imagens do passado costumam exigir mais interpretação). (AUMONT, 2002, p.250).

No que diz respeito à obra de arte e sua relação com o espectador, Berger, crítico de arte, afirma que:

Apresentada uma imagem como obra de arte, o modo pelo qual as pessoas a olham é afetado por toda uma série de premissas aprendidas sobre a arte. Suposições a respeito de beleza, verdade, gênio, civilização, forma, status, gosto etc. (BERGER, 1999, p.13).

Para o antropólogo Máximo Canevacci “Por arte eu entendo: um objeto que se coloca em frente ao observador e que o coloca em transformação, saindo de seus costumes conceituais ou emotivos, desejando que sua identidade não permaneça fixa e imutável” (CANEVACCI, 2010, p. 573-574). A arte frente ao observador nunca é fixa, é imutável, é uma troca, sempre em transformação.

4.0. Estética e Arte

[...] em determinados momentos de nossas vidas todos vivemos em uma situação estética, por mais ingênua, simples ou espontânea que seja nossa atitude como sujeitos nela. Ante a flor que se dá de presente, o vestido que se escolhe, o rosto que cativa ou a canção que nos agrada, vivemos essa relação peculiar com o objeto que chamo de situação estética.

Sánchez Vázquez

O tema do nosso trabalho nos leva a percorrer a trilha da estética, outra área que abrigará as investigações da pesquisa. Como disse Vázquez (1999), na citação acima, a estética é necessária para a produção do saber e do conhecimento, para as relações entre seres humanos e objetos.

A estética – *aesthesis* – é entendida como um vetor significativo e próprio do homem e tem provocado, desde a antiguidade, estudos dos filósofos. Questionamentos sobre o belo, medida, ordem, proporção, além dos conceitos básicos de Platão sobre mimese, de um lado, e o do entusiasmo criador, de outro, foram fundamentais para que ele afirmasse a beleza como sendo fundamental para atingir o mundo das ideias.

Além de Platão, outros filósofos debruçaram-se ao estudo do belo. Aristóteles em *Techné poiesis* põe em realce a qualidade produtiva do homem, o filósofo valorizava o sensorial, concedendo à sensibilidade um caráter relevante ao homem.

Santo Agostinho em a *Estética cristã* advogava um conceito da beleza como sendo a medida, forma e ordem. Para ele nada era comparado à beleza da luz divina, que concedia a beleza verdadeira, esta, excepcionalmente situada superior à das mais belas coisas materiais. Uma mudança de visão ocorre com pensamentos de Santo Tomás de Aquino, que afirmava sobre a beleza sensível:

[...] no seu dizer, ainda de Deus, há traços pertencentes às coisas físicas que irradiam uma luminosidade que parece vir de dentro dela (*claritas*), como proporção de suas características materiais (*proportio*) e sua integridade ou a perfeição de suas formas (*integritas*). (DUARTE, 2012, p.23).

Pensamento de São Tomás de Aquino nos reporta a atributos materiais próprios das obras de arte. No período renascentista, Alberti ligava o belo à consonância e integração mútua das partes, ou seja, baseado na proporção.

Definir a estética como filosofia ou como a ciência do belo é seguir por um caminho penoso, encontrando nele sérias dificuldades. O que é o belo? O belo é difícil, como dizia Platão. ‘(...) Uma coisa, pelo menos, Hípias, presumo haver aproveitado em vossa

companhia: imaginar que compreende o significado do provérbio: O belo é difícil. (PLATÃO, 1980, p.19).

A reflexão filosófica de cunho estético, até o século XVIII, visava principalmente à arte vinculada ao conceito do belo como perfeição, entendida como simetria e extensão, ordem e limite. O classicismo infere regras para a produção artística a partir das ideias dos filósofos da Antiguidade. Mais tarde, outros filósofos como David Hume (1711-1776) dispensaram uma atenção aplicada à beleza e ao gosto de cada um, para a qual o conhecimento só pode ser alcançado mediante a experiência sensorial.

Sabe-se, no entanto, que o conceito de estética como uma ciência é bem recente, século XVIII, quando o filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), em seu livro *Estética (Aesthetica)*, propõe o significado *aisthesis* como a faculdade de percepção por meio dos sentidos, ou seja, como ciência da sensibilidade.

O termo “aísthesis foi adotado tendo em vista capturar a característica essencial da experiência sensual por si mesma na experiência da beleza”. E assim a beleza veio a ser entendida como possuindo sua própria esfera, à parte dos conceitos gerais, tendo seu fundamento nas coisas específicas. (HERWITZ, 2010, p.29).

No final do século XVIII, Kant (1724-1804), com a teoria sobre a consciência do sujeito, bem como sua libertação, propugnou a autonomia da estética, tentando superar a dualidade: objetividade/subjetividade. O filósofo afirma que o belo “é aquilo que agrada universalmente, ainda que não se possa justificá-lo intelectualmente”. Determinando que o juízo estético é o sentimento do sujeito e não o conceito do objeto, como um jogo livre do intelecto e da imaginação, o juízo estético provém do que apraz que o sujeito proporciona no objeto.

Para ele, o objeto belo é uma ocasião de prazer, cuja causa reside no sujeito. O princípio do juízo estético, portanto, é o sentimento do sujeito e não o conceito do objeto. No entanto, há a possibilidade de universalização desse juízo subjetivo na medida em que as condições subjetivas da faculdade de julgar são as mesmas em todos os homens. Belo, portanto, é uma qualidade que atribuímos aos objetos para exprimir um certo estado da nossa subjetividade. Sendo assim, não há uma idéia de belo nem pode haver regras para produzi-lo. Há objetos belos, modelos exemplares e inimitáveis. (ARANHA & MARTINS, 1986, p.379).

Kant escreveu sobre o juízo do gosto, afirmando que este tem um caráter genérico, mesmo sendo “subjetivo”, “(no âmbito da lógica mais estrita, os juízos universais são mais ‘objetivos’, isto é, dizem algo sobre o seu objeto)” (DUARTE, 2012, p.29). O que está em jogo é o prazer do sujeito, este, desinteressado, o importante é a “vivência sensível

específica, oriunda, segundo Kant, do que ele chama de livre jogo da imaginação e do entendimento” (apud DUARTE, 2012, p.29). Nesse campo do juízo do gosto impera uma “finalidade sem fim, isto é, há a forma de um propósito (sugerida pela atratividade sensível do objeto), sem que seja possível ao judiciante explicitar qual seria o ‘fim’ (ou simplesmente: o uso associado àquele propósito)” (DUARTE, 2012, p.29). Kant avança em suas proposições, enunciando uma categoria que ultrapassa os dados oferecidos pela experiência do gosto – o sublime que faculta avaliar o real segundo a grandeza e o terror, além da beleza sensível.

Hegel se opõe aos pensamentos de Kant, pois nega o critério do gosto, considerando-o superficial. Para o filósofo o adjetivo “belo” pode ser atribuído ao “que é produzido pelo homem com uma intenção explícita de falar à sensibilidade em sua conexão com a razão” (DUARTE, 2012, p.31). Percebe-se que para Hegel o belo é qualidade da arte, “concebido como unidade do conceito com seu fenômeno externo, de onde se depreende a famosa definição hegeliana como ‘aparecer sensível da ideia’” (DUARTE, 2012, p.32).

Daniel Herwitz compreende “A riqueza da estética consiste nas múltiplas posições culturais a partir das quais tomou forma e reflexão sobre arte, sobre o belo, sobre a sublimidade, sobre a natureza, sobre a emoção, sobre a intuição e sobre a experiência” (HERWITZ, 2010, p.10). Portanto, um projeto estético de sucesso é aquele que provoca nas pessoas o prazer estético, enfatizado pelo autor, não um prazer ligado à beleza, pois,

Ao colocar o foco sobre a sensibilidade, Baumgarten não está dizendo que os conceitos podem não estar presentes na base da experiência da beleza. O que ele está dizendo é que lês não são centrais para ao que faz dessa experiência o que ela é. A cognição da beleza é de particularidades sensíveis, sejam ou não eles personificações de ideias. Ela é em e por si mesma, tem valor em si mesma, sensível e completamente envolvente. (HERWITZ, 2010, p.30).

Todo o terreno do pensamento estético, durante séculos, permeou posições objetivistas e subjetivistas. Nota-se, no entanto, que em meio a sentidos ideal ou real o homem e sua relação com o belo está no centro das reflexões estéticas, como assinala Sánchez Vázquez:

Temos, pois, a Estética como ciência do belo. As dificuldades desta definição derivam exatamente do lugar central que nela ocupa o belo. Fora dela resta o que não se encontra nas coisas belas: não só sua antítese — o feio —, mas também o trágico, o cômico, o grotesco, o monstruoso, o gracioso etc.; ou seja, tudo que, mesmo não sendo belo, não deixa de ser estético. É evidente que podemos entrar em uma relação estética com os objetos em que se dão esses aspectos, embora não sejam os próprios do belo; e mesmo assim é evidente que, com relação a eles, adotamos um comportamento específico em cada caso, que não se identifica com o que mostramos ante os objetos belos. [...] E se estendermos o conceito, no primeiro caso, até abarcar todas as modalidades do estético (o trágico, o cômico, o sublime etc.) ou, no segundo, todas as suas manifestações artísticas, o belo acabará por perder seu conteúdo próprio. E o perderá respectivamente por excesso, ao converter-

se em todo o estético; ou por defeito, como modalidade clássica, ou ao excluir da arte as formas não-clássicas do belo. (VÁZQUEZ, 1999, p.38).

Se para o autor “é válido afirmar que todo belo é estético, mas nem todo estético é belo” (VÁZQUEZ, 1999, p.39), admitir que o belo seja estético não significa que fora do belo não existam outras categorias da estética como grotesco, trágico, cômico e gracioso que são tão importantes quanto ao belo na constituição de um projeto estético.

De acordo com as observações supra, entende-se a Estética como forma específica da apropriação humana do mundo, “a ciência de um modo específico de apropriação da realidade, vinculado a outros modos de apropriação humana do mundo e com as condições históricas, sociais e culturais em que ocorre” (VÁZQUEZ, 1999, p.47). Vázquez acredita que a estética ou as relações estéticas acontecem no contexto histórico e social que a procedeu,

enquanto a experiência estética e a produção artística são formas do comportamento humano, ou de uma práxis específica, que ocorrem em determinado emaranhado histórico-social, a Estética se nutre de certa concepção do homem, da história e da sociedade [...]. Portanto, com esta bagagem filosófica, a Estética que defendemos aspira ser uma ciência que por seu objeto e métodos se inscreve no espaço do conhecimento que também ocupam diferentes ciências humanas ou sociais. (VÁZQUEZ, 1999, p.53).

Nessa perspectiva, a experiência estética se configura a partir da percepção sensível, o que nos redireciona a Merleau-Ponty, em sua fenomenologia sobre a percepção, que configura as relações entre corpo, percepção, mundo e conhecimento. Tal relação se estabelece em um cenário que se constrói na esfera do social, do individual, na interlocução sujeito e objeto, tal objeto não necessariamente ligado à obra de arte. Portanto, a experiência estética está subentendida na condição necessária e produtiva do homem, fundamentando uma prática. Nessa circunstância, destaca-se o papel do ser humano no processo estético, não somente na criação, mas na recepção, em que o objeto estético abre-se como experiência sensível, aberta à receptividade, gerando relações de significação e ressignificação. Hegel adverte que:

O homem se faz diante de si próprio por meio da atividade prática, pois tem o impulso de produzir-se em tudo aquilo que lhe é diretamente dado, naquilo que se apresenta a ele externamente, e nisso tende igualmente a reconhecer a si próprio. Esse objetivo ele alcança alterando as coisas exteriores nas quais imprime a marca de seu ser interior, nelas encontrando novamente suas próprias características. O homem assim faz para, como sujeito livre, despir o mundo exterior de sua estranheza inflexível e para desfrutar, na forma das coisas, apenas a realização externa de si próprio. (apud HERWITZ, 2010, p. 89).

Ao tratar de produções artísticas, criações, ou mesmo da apropriação do mundo pelo homem, a estética será tratada aqui como uma teoria da sensibilidade, ou seja, como ciência, um modo específico de apropriação humana da realidade, ligada às condições humanas e históricas. “Nesse sentido, apesar de subjetiva, a experiência estética é sempre ‘ativa’, pois depende de uma decisão ou de uma atitude” (KIRCHOF, 2003, p.241).

Portanto, ressalta-se que já no seu provir, a estética sobressai-se pela sua ligação ao sensível. “Ao passo que Baumgarten afirmava, que ‘o objetivo da estética é a perfeição do conhecimento sensível enquanto tal; com isso, quer dizer a beleza’” (KIRCHOF, 2003,p.32). Essa ênfase conceitual e histórica é essencial para vislumbrar o entendimento das novas cartografias que serão feitas no último capítulo do trabalho.

Como vimos, dentre todas as diretrizes estudadas sobre estética, nota-se um elemento essencial em comum – o ser humano – seja ele tido como preceito antes do objeto, como meio (humano e objeto), ou mesmo como fim. A partir dessa premissa, homem/objeto, que se entende por objetos, não só delimitados ao campo artístico, mas todos aqueles objetos que despertam no ser humano diferentes comportamentos ou experiências, um fio condutor para pensarmos na contribuição da estética no âmbito das criações artísticas contemporâneas que se apoiam na palavra como recurso importante do campo visual das obras. Nesse sentido,

[...] ao contrário do que ocorre com as obras artísticas contemporâneas, os homens nem sempre mantiveram com certos objetos (a pintura rupestre de Altamira, o templo maia de Chichén-Itzá ou a catedral gótica de Colônia) a mesma relação — estética — que hoje mantemos com eles. E exatamente esta relação que, a partir de nossa perspectiva e sensibilidade contemporâneas, consideramos estética, assim como o objeto deste peculiar comportamento humano, o que constitui o ponto focal em nosso convite. (VÁZQUEZ,1999,p.11).

Nota-se, assim, a importância de examinar as relações estéticas comportais com certos objetos em várias manifestações, que, segundo Vázquez, podem ser naturais ou artificiais, artesanais ou artísticas, técnicas ou industriais. A Estética que trabalha na totalidade, sem eliminações, é “o estético na natureza, na arte, na técnica, na indústria, na vida pública ou privada, nos centros de trabalho ou de entretenimento, no lar ou na rua”. (VÁZQUEZ, 1999, p.14).

No universo variegado do estético, a abordagem da nossa pesquisa direciona o foco para o campo artístico, sabedora de que no cenário contemporâneo encontram-se outras compreensões acerca do estético.

A ação humana, diante do mundo que o circunda, adquire diversas atitudes, que se diferenciam na maneira que o homem atua, podendo ser de forma teórica, prática ou

estética. Vázquez (1999), uma análise estética coerente e fundamentada depende de uma apuração que conceda um julgamento de elementos estruturais da sociedade moderna.

Tomaremos como orientação o princípio aqui já esboçado pela Estética de Vázquez, que é contextualizado de maneira histórica e social, permitindo ampliar o conhecimento do fenômeno humano, social e histórico – baliza fundamental para esta dissertação:

Os homens mantiveram e mantêm diversas relações com o mundo. Diversas são também nelas sua atitude para com a realidade, as necessidades que tenta satisfazer e o modo de satisfazê-las. Entre essas relações figuram: 1. A *relação teórico-cognoscitiva* com que se acercam da realidade para compreendê-la. 2. A *relação prático-produtiva* com a qual intervêm materialmente na natureza e a transformam, produzindo com seu trabalho objetos que satisfaçam determinadas necessidades vitais: alimentação, vestuário, abrigo, proteção, comunicação, transporte etc. 3. A *relação prático-utilitária* na qual utilizam ou consomem esses objetos. (VÁZQUEZ, 1999, p.73).

Dessa forma, entende-se que as relações que o homem estabelece com o mundo não se desenvolvem ao mesmo tempo, mas “[...] as diversas relações do homem com o mundo não se desenvolvem de um modo paralelo e que, historicamente, varia o peso que têm na vida dos indivíduos e da sociedade”. (VÁZQUEZ, 1999, p.75).

O filósofo e estruturalista checo, crítico e teórico da literatura, Jan Mukarovsky (1997), em *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, repertoria que os atos humanos diante do mundo passam a exercer diversas funções e gerar resultados. Atitudes estas que se diferem, dependendo da maneira que o homem age: se de modo prático ou teórico, científico ou estético. Cada atitude, dependendo da ênfase que recebe, resultará em diferentes funções, isso fará com que o indivíduo descubra novas relações com a realidade.

Cada ato humano tem três aspectos: o prático, o teórico e o estético, isto é, cada ato humano e o seu resultado tem, necessária e substancialmente, três funções: a função prática, a função teórica e a função estética. [...] O homem frente ao mundo que o rodeia, assume diversas atitudes. A sua atitude não é a mesma quando ele atua de modo prático sobre o mundo ou quando procura conhecê-lo de um modo teórico ou científico ou quando, por exemplo, o procura entender segundo uma perspectiva religiosa. (MUKAROVSKY, 1997, p. 115-120).

A função prática é indispensável, realiza-se na relação entre o ser humano e os objetos. “A função prática é fundamental, nela se baseia o comportamento humano, que se faz possível a vida humana; a sua importância consiste na relação entre o sujeito atuante e as coisas” (MUKAROVSKY, 1997, p.115). O ato prático do homem em relação ao mundo se faz para se alcançar os objetivos em vista traçados.

Quanto à função teórica, adversa à função prática, tem-se uma simplificação da realidade, ligada à objetividade do ato científico ou cognoscitivo, o homem interfere na realidade por meio dos seus conhecimentos. “A atitude teórica simplifica, pois, a visão da realidade em certo sentido ainda mais radicalmente que a atitude prática” (MUKAROVSKY, 1997, p. 116).

Antes da função estética, destaca-se o conceito de estética formulado por Mukarovsky, em que “a estética é a ciência que estuda a função estética, as suas manifestações e os seus portadores”. (MUKAROVSKY, 1997, p.119). Tal função está ligada, segundo o autor, na conduta que o homem adota diante da realidade.

A ação humana sobre um objeto pode ter uma resposta a um ato prático, como também, uma resposta estética. Segundo o autor “são estas as atitudes fundamentais que, diferenciando-se, misturando-se e combinando-se umas com as outras, dão origem a outras atitudes mais” (MUKAROVSKY, 1997, p.123).

Nesse sentido, a função estética atua de modo manifesto e expressivo nos atos dos seres humanos, fazendo parte na relação entre o ser e a sociedade.

A função estética é, pois, muito mais que algo que flutua à superfície das coisas e do mundo – como por vezes se pensa. Ela intervém de modo importante na vida da sociedade e do indivíduo, tomando parte na gestão da relação – não apenas passiva mas também activa – entre o indivíduo e a sociedade, por um lado, e a realidade em cujo centro se situam por outro. (MUKAROVSKY, 1997, p.38).

O autor deixa claro que função estética é o equilíbrio no conjunto das funções, fazendo que cada uma se sobressaia com transparência todas as qualidades das funções do objeto. “[...] a função estética não é capaz de retirar importância nenhuma das outras e muito menos ao seu conjunto” (MUKAROVSKY, 1997, p.225). Mas, ao destacar a função, o autor esclarece que a concepção da estética como ciência que estuda a beleza é um conceito que foi substituído pela atitude estética, que se difere do belo onde o estético está contido no homem e em suas atitudes perante o mundo:

[...] deu-se um passo decisivo: o conceito do belo, desacreditado pela investigação experimental, foi substituído pelo do estético, pelo da atitude estética e do sentimento estético, e esses converteram-se nos conceitos básicos da estética. E as palavras atitude e sentimento sublinham que o estético está – diferentemente da concepção metafísica da beleza – totalmente enraizado no homem. Não flutua acima das coisas, mas está contido na atitude que o homem adota perante as coisas que observa ou cria. (MUKAROVSKY, 1997, p. 115).

Retomamos as ponderações de Vázquez, em que a estética é apresentada “como uma ciência que por seu objeto e métodos se inscreve no espaço do conhecimento que

também ocupam diferentes ciências humanas e sociais” (VÁZQUEZ, 1999, p.53). Uma ciência de um modo peculiar de apoderação humana do mundo que – de forma específica e por meio de situações estéticas, juntamente às condições históricas, sociais e culturais em que ocorrem – convida a uma experiência estética.

Nas conexões estéticas aqui operacionalizadas, o intuito é de aproximar o universo composto não somente de seres humanos, mas também de seres produzidos pelo trabalho humano, destacando a Arte como uma prática derivada de uma relação histórica e social com a sociedade. “A experiência estética e a produção artística são formas do comportamento humano” (VÁZQUEZ, 1999, p.53). Percebe-se que em todo ato humano e em todo o objeto a função estética pode atuar, pois a função estética é capaz de fazer do indivíduo como um desconhecido no próprio ambiente em que atua.

Só a função estética é capaz de manter o homem na situação de estranho perante o universo, de estranho que uma e outra vez descobre as regiões desconhecidas com um interesse nunca esgotado e vigilante, que toma sempre mais uma vez consciência de si próprio projectando-se na realidade que o cerca, por sua vez tomando consciência da realidade circundante e medindo-a por si próprio. (MUKAROVSKY, 1997, p.3124-125).

Observa-se também que a arte apoia-se na função estética, que segundo Mukarovsky,

“revela sempre de uma maneira nova o carácter multifuncional da relação do homem com a realidade, e, por conseguinte também, a riqueza inesgotável de possibilidades que a realidade oferece ao comportamento, à percepção e ao conhecimento humano”. (MUKAROVSKY, 1997, p.225).

Irrevogavelmente, depreendemos das extrações acima que a arte é uma atividade humana que com a vida estabelece um laço. “Entre a arte e a vida prática existe, bem entendido, uma tensão permanente, e até uma polémica que nunca terá fim. É precisamente essa tensão que faz da arte um fermento sempre vivo na vida humana” (MUKAROVSKY, 1997, p.128).

No que tange aos aportes teóricos sobre a estética e a relação estética do homem com o mundo, mas precisamente a relação da arte como atividade humana, procuraremos verificar tal relação nas novas cartografias das obras dos artistas Jean-Michel Basquiat e José Leonilson Bezerra Dias – Leonilson –, que utilizam do signo da palavra escrita na composição das suas obras, gerando ações de sensibilização.

A arte é o aspecto da criação humana que se caracteriza pela supremacia da função estética. Como qualquer criação humana, também a criação artística é constituída

por duas componentes: a actividade e o produto criado. A arte é actividade não só do ponto de vista do autor (é corrente a opinião de que o objectivo principal da obra de arte fica fixado no processo da sua criação) mas também na óptica do receptor, principalmente na percepção activa, durante a qual a obra se converte num “poder produtivo que nos ajuda a alcançar uma concepção clara e determinada da existência”. (MUKAROVSKY, 1997, p.223).

Acredita-se que o homem ao vivenciar de maneira mais consistente a sua própria criação, tem consciência da atividade produto criado, embasado por uma percepção significativa e ativa do mundo, o que pode libertar a capacidade humana limitada do prático da vida. Dessa maneira, poderá produzir novas ressignificações, tecer novas relações com sua realidade, tomar consciência e ampliar suas condições de presença do ser no mundo, produzindo novas faculdades para construção de novas realidades adotando atitudes ativas.

5.0 ESCRITA/IMAGEM: composição visual das obras

Não estabeleço nenhuma diferença entre pintura e
poesia
Joan Miró

Uma arte pode aprender da outra o modo com que se
serve de seus meios para depois, por sua vez, utilizar
os seus da sua forma.

Wassily kandisnsky

No lastro das discussões tecidas em capítulos precedentes, passamos agora a nos dedicar nas articulações entre *escrita e imagem*, pensadas em sua dimensão visual.

O ponto fulcral de nossa pesquisa insere-se no crescimento e valorização da escrita no campo visual, onde surgem letras, palavras e frases em numerosas produções artísticas, desde a antiguidade, especialmente no século XX e na contemporaneidade. Sabemos que não é novidade que a relação escrita/imagem foi sempre desafiadora e inquietante em nossa cultura, remontando aos primórdios de nossa civilização.

Antes de lançar os caracteres mais veementes da escrita/imagem, é oportuno conceituar o que vem a ser ‘hibridismo’, já que é por meio desse entendimento que pretendo empreender a interligação entre escrita/imagem. O termo hibridismo não possui exatamente o mesmo significado em todos os contextos ou áreas de conhecimento. Em nosso trabalho, adotaremos o conceito de hibridismo cultural que liga a interfaces escrita/imagem nas obras de arte de alguns períodos históricos.

5.1 Hibridismo

Um homem distinto é um homem misturado
Montaigne

Em apontamentos teóricos da pós-modernidade encontramos uma tendência cultural híbrida. A identidade do sujeito abarca a possibilidade de construir-se e transformar-se consecutivamente entre diversas interações, tornando-se, transitória, não encontrando um sujeito centrado em si mesmo, em seus aspectos biológicos, ou preso a um lugar social. O historiador britânico Perry Anderson “descreve a tendência do período em que vivemos de celebrar o *crossover*, o híbrido, o pot-pourri” (apud, BURKE, 2003, p.13).

Peter Burke, em *Hibridismo cultural*, assinala que:

Embora processos de hibridização possam ser encontrados na esfera econômica, social e política, para não mencionar a miscigenação, este ensaio se restringe a tendências culturais, definindo o termo “cultura” em um sentido razoavelmente amplo de forma a incluir atitudes, mentalidades e valores e suas expressões, concretizações ou simbolizações em artefatos, práticas e representações. (BURKE, 2003, p.16-17).

Burke salienta que não há um foco único, ou mesmo uma área específica de processos híbridos, mas, uma gama de processos de hibridismo em várias sociedades e grupos. Em seu livro o autor adota vários exemplos dos processos que abrangem as trocas em diferentes campos da cultura, esporte, política e nas artes, com ênfase o fenômeno da globalização, que possibilita de maneira graduada práticas culturais. “Certamente vemos muitos sinais do surgimento de uma cultura global, quase-global ou pelo menos crescentemente (...)” (BURKE, 2003, p.108). O teórico lança mão das proposições de Edward Said “todas as culturas estão envolvidas entre si, nenhuma delas é única e pura, todas são híbridas, heterogêneas. Por isso, é possível ver e ler os elementos que estão contidos na obra, uma vez que nos são familiares e próximos do nosso contexto histórico e cultural” (apud BURKE, 2003, p.53).

Percebe-se que com o crescimento dos meios de comunicação e seus desenvolvimentos diante da cultura de massa excitaram novas organizações à cultura, surgindo assim cada vez mais processos híbridos.

No que tange às hibridações na cultura contemporânea, a relação entre escrita/imagem é notória não só nas artes visuais, mas em várias outras linguagens como: arquitetura, escultura, cinema, música e literatura.

Percebe-se uma convergência entre a arte e meios de comunicação que segundo a autora Lúcia Santaella, começaram a surgir a partir da cultura de massa, pós-Revolução Industrial, e se imbricam na contemporaneidade ao propor estruturas artísticas e do campo da comunicação que solicitam do espectador um maior empenho, uma reconstrução de significados, refletindo uma tendência de nossa cultura em direção a uma série de probabilidades de significados capazes de incentivar operações interpretativas diferentes.

(...) entre as comunicações e as artes, as eras culturais que devem entrar em vigor a partir da cultura de massas, pois, antes disso, dificilmente poderíamos encontrar modos de convergência entre ambas. Isso explica, em primeiro lugar, porque, embora a comunicação faça parte de nossa essência antropológica, foi só no momento histórico em que a comunicação massiva começou a se instaurar, que os dois começaram a se entrecruzar. (SANTAELLA, 2005, p.10).

Essa convergência que a autora refere-se é um assunto que ainda suscita reflexões sobre transformações, e o modo com que a arte e meios de comunicação estão cada vez mais imbricados gerando, assim, experiências múltiplas para o espectador da obra.

Dessa mistura de meios e de linguagem resultam experiências sensório-perceptivas ricas para o receptor. Mas, ao mesmo tempo, a mistura atinge um dos alvos a que os meios de massa aspiram: a facilitação da comunicação, pois o significado de uma imagem pode ser reforçado pelo diálogo e pela música que a acompanha. Também na publicidade, o texto direciona o sentido da imagem de acordo com o programa persuasivo pretendido. (SANTAELLA, 2005, p.12).

Na cultura contemporânea o imbricamento entre arte e comunicação se faz presente, encontrando-se em várias mídias, entre elas, nos filmes que apresentam complexas imagens visuais, fala e som e escrita com que o jogo de palavra e imagem ainda se apresente mais complexo e abrangente. Na TV, letras são sinais visíveis e as palavras escritas podem se transformar em imagens, nota-se isso nas tecnologias dentro da arquitetura eletrônica virtual, a conversão de imagens para textos e vice-versa.

A concatenação arte e comunicação ficou ainda mais evidente nos movimentos artísticos que surgiram no século XX, como a pop arte, arte kitsch que livremente misturaram arte e meios de comunicação.

Dentro do próprio modernismo, mais especificamente no dadaísmo, que foi uma das vertentes mais transgressoras das vanguardas estéticas nas primeiras décadas do século XX, já havia brotado um alargamento crítico das categorias da arte que teve seu prosseguimento no dismantelamento das fronteiras entre a arte e não-arte, arte e cultura popular massificada, efetuando pela arte pop e pelas diferentes formas e movimentos artísticos (...). Esse período, agitado pelo desfile incessante de novas tendências, foi acompanhado pela intensificação do acesso dos artistas às tecnologias de comunicação, não apenas à fotografia e ao cinema (...). (SANTAELLA, 2005, p.13).

A produção artística contemporânea tem mostrado experimentações e várias possibilidades com os processos comunicativos, surgindo hibridações no campo artístico, observam-se processos de construção de mistura de signos, embutidos no campo visual, que amalgamados, compõem simultaneamente a informação verbal/visual. Esse aspecto sugere um cenário de hibridez principalmente na arte contemporânea, mostrando um interstício de matizes verbal/visual, pois muitos artistas vêm utilizando em suas produções meios e técnicas que antes pertenciam à comunicação como o vídeo e as novas tecnologias. Arranjos significativos que promovem o diálogo permanente com as práticas comunicacionais. Nesse sentido, as relações entre comunicação e arte permitem uma interação, em que ambas permitem discutir, investigar, as produções comunicativas ou artísticas que poderão surgir com novas perspectivas nos campos de atuação.

As misturas entre comunicações e artes também se adensam, tornando suas fronteiras permeáveis. Empréstimos, influências e intercâmbios ocorrem em ambas as direções. As reproduções fotográficas de obras em livros, os documentários sobre arte, os anúncios publicitários que se apropriam das imagens de obras de arte, as réplicas tridimensionais de esculturas vendidas em museus, tudo isso foi levando o conhecimento sobre as artes para um público cada vez mais amplo, e um maior número de pessoas foi tomando conhecimento da existência da arte, de sua história e tendo acesso a ela [...]. (SANTAELLA, 2005, p.14-15).

Hibridizações acontecem entre artes e comunicações, os domínios de um e de outro, insinuam um intercâmbio cultural rico, favorecendo assim, novas formas de relação.

5.2 A escrita no campo imagético

Estudiosos preconizavam ora a autonomia, ora a dependência entre as duas linguagens. Horácio em *Ut Pictura Poiesis* tratou a relação entre poesia e pintura, as chamadas *artes irmãs*. O autor defende o *parentesco* entre a poesia e a pintura, manifestando a poesia como *pintura falada* e a pintura como *poesia muda*. O termo de Horácio levantou outros pontos de comparações entre as duas artes, como o chamado *paragone*. Teóricos do Renascimento como Leonardo da Vinci, inverteram o sentido e “a poesia tornou-se o termo comparativo e a pintura o termo comparado. *Ut pictura poesis erit, Ut poesis pictura*, a pintura é como a poesia, o quadro é como um poema” (LICHTENSTEIN, 2005, p.10-11).

Em seguidas comparações, principalmente no que tange à pintura e à literatura, inúmeras discussões já se desenvolveram desde os estudos renascentistas. Pesquisadores e críticos, impelidos pelo impulso dessas afirmações, vêm abordando a polêmica instaurada nas respectivas artes.

O esteta Étienne Souriau, em *A correspondência das artes*, considera, que “A arte são todas as artes” (SOURIAU, 1983, p.3) e leva a avaliar que, apesar das divergências, encontram-se nos diferentes pontos de vistas, conexões afluentes entre essas linguagens.

Harmonizamo-nos com as palavras do esteta francês, na medida em que selam uma unicidade entre práticas, em princípio, tão díspares, como a pintura, a música, a escultura, a dança, o teatro, o cinema e a literatura. Sob essa perspectiva, reconhecemos que, apesar das inúmeras divergências existentes, haveria um ponto de convergência entre essas práticas, a partir do qual, elas, juntas, trabalhariam em nome de uma única Arte. Assim, na esteira do raciocínio proposto por Souriau, acreditamos que o estudo acerca correspondência entre as artes, pode, de um lado, trazer uma maior compreensão e conhecimento das artes colocadas em diálogo, mas pode, por outro lado, ampliar nossa compreensão do fenômeno estético como um todo, o que corrobora a ideia inicial de que “a arte são todas as artes”. (JUNIOR, 2009, p.18).

Textos e imagens em espelho de Bernard Vouilloux trata de algumas comparações entre a imagem e texto. O autor inicia a discussão afirmando que “às imagens foram sempre reconhecidas a “presença” e a “imediatez” das coisas percebidas visualmente. Na força ou no poder das imagens, há sempre o que Alberti chamava da “força dos olhos”, *vis oculorum*”. (VOUILLLOUX, 2012, s/p)

Ao levantar a reflexão “Se a pintura ‘representa’ mais vivamente a ‘realidade’ que a palavra, é porque a re-presenta: representar, é, neste sentido, *rem praesentem facere*, tornar a coisa presente”. O autor põe em evidência a questão da representação da pintura que remete a algo que está diante dos olhos, portanto, faz-se visível e imediato. É nesse sentido que destaca o

privilégio ontológico da presença que terá sido sempre invocado, a um título ou outro, para justificar a “superioridade” da visão sobre os outros sentidos e a da pintura sobre a linguagem verbal, a coisa figurada visualmente participando supostamente de modo mais estreito da “presença real” da coisa ausente que ela representa, à qual se substitui, para a qual vale. (VOUILLLOUX, 2012, s/p).

O autor apresenta a polêmica instaurada desde Horácio, em que autores mostraram em suas produções textuais algum tipo de correspondência entre os limites da pintura e da poesia. Ressalva Vouilloux

Posta nestes termos, a confrontação entre o texto e a imagem só pode desembocar sobre uma querela interminável: do mesmo modo que o texto “perde” ao ser posto em imagens (ilustrações, adaptação cinematográfica), assim como Flaubert o deplora, a imagem “perde” ao ser descrita. [...] Visto sob o ângulo da negação e das outras relações lógicas, a correlação entre textos e imagens se mostra ainda mais complexa pelo fato das próprias linguagens naturais não serem redutíveis às operações da lógica formal. (VOUILLLOUX, 2012, s/p)

Sob a luz do pensamento de Bernard Vouilloux, percebe-se o vasto leque de estudos destinados a pensar no diálogo das duas linguagens. Ainda hoje, observa-se que ao mesmo tempo em que artistas destacam a palavra escrita em obras de arte, também os escritores têm demonstrado a imagem como componente do texto (poesia).

No livro *Picture theory*, Mitchell (1994) nos ensina que as palavras e imagens têm marcado sua presença no Ocidente, e que estamos em um momento histórico no

qual o visível e o legível estão interagindo de novas maneiras, mas que se trata de uma investigação prolongada dessas noções teóricas, que o autor chama de “textoimagem” (*imagetext*).

Para Mitchell, em princípio, não há diferença entre a literatura e a pintura, só existem maneiras diferentes dessa relação nos momentos históricos:

My argument here will be twofold: (1) there is no *essential* difference between poetry and painting, no difference, that is, that is given for all time by the inherent natures of the media, the objects they represent, or the laws of the human mind; (2) there are always a number differences in effect in a culture which allow it to sort out the distinctive qualities of its ensemble of signs and symbols. (MITCHELL, 1986, p.49).⁸

O autor afirma que a heterogeneidade das representações imagéticas dos meios de comunicação, analisada pela lupa de uma teoria aplicada da iconologia, é vista como a interação da representação visual e verbal é constitutiva para a representação em si. Todos os meios são mistos, e toda a representação é heterogênea, ou seja, a imagem não consiste em uma ilustração da palavra nem o texto em uma justificação da imagem.

It investigates the interaction of visual and verbal representation in a variety of media, principally literature and the visual arts. One polemical claim of Picture Theory is that interaction of picture and texts is constitutive of representation as such: all media are mixed media, and all representation are heterogeneous; there are no “purely” visual or verbal arts, though the impulse to purify media is one of the central utopian gesture of modernism. (MITCHELL, 1994, p.5)⁹

É por isso que o conhecido ditado *uma imagem vale mais que mil palavras*, segundo o autor Joseph Català, é enganoso, pois para o autor tornar inteligível as imagens com palavras é tão proveitoso quanto explicar palavras com imagens. “Essa conhecida afirmação não é correta, entre outras coisas, porque são necessárias mil palavras para compreender a imagem e comunicar essa compreensão” (CATALÀ, 2011, p.16).

O autor ainda nos esclarece que é necessário desenvolver uma sensibilidade para saber como pensam as imagens,

Trata-se, por conseguinte, não de aprender uma “linguagem” da imagem que nos permita desenvolver uma “escrita” visual ou até mesmo “falar” ou “pensar”

⁸Meu argumento aqui é duplo: (1) não há diferença essencial entre a poesia e a pintura, isto é, que é dado para todos os tempos por naturezas inerentes dos meios de comunicação, os objetos que eles representam, ou as leis de a mente humana, (2) há sempre um número de diferenças no efeito de uma cultura que lhe permitem classificar as qualidades distintivas de seu conjunto de sinais e símbolos. (Tradução nossa).

⁹ Investiga a interação de representação visual e verbal em uma variedade de meios de comunicação, principalmente a literatura e as artes visuais. Uma afirmação polêmica de teoria da imagem é que a interação de imagem e textos é constitutiva da representação como tal: todos os meios são mistos, e toda a representação são heterogêneos, não há “puramente” artes visuais ou verbais, embora o impulso para purificar mídia é um dos gestos utópico centro do modernismo. (Tradução nossa).

mediante o uso de imagens, mas de desenvolver a sensibilidade necessária e adquirir os conhecimentos correspondentes para saber como pensam as imagens, como contêm e indicam ideias e emoções. É assim que as imagens podem conduzir os processos reflexivos: esclarecendo ideias ou propondo-as. (CATALÀ, 2011, p.17).

No cenário artístico, escrita/imagem sempre estabeleceram certo convívio, seja por meio das legendas ou mesmo das inscrições que eram características das pinturas executadas no período da Idade Média e do Renascimento que surgiam “de maneira mais sutil e dissimulada, nos títulos que acompanhavam as pinturas, explicitando, ampliando ou restringindo o poder narrativo das imagens” (DAIBERT, 1995, p.75). O autor Wilcon Jóia esclarece que

É também sobejamente conhecido que durante a Idade Média cristã se considerou e praticou a inscrição das letras como um gênero artístico de fundamental importância, pelo menos tão relevante quanto a escultura ou a pintura. Acrescente-se, no entanto, a fim de aprofundar a questão, que em plena Renascença, nos séculos XV e XVI, ainda era de uso frequente a inclusão de textos nas obras plásticas – como em Mantegna, Holbein, Dürer e tantos outros. (PEREIRA, 1975, p. 1).

Nessa perspectiva, a relação entre o verbal e o visual, mesmo em meio às mudanças sofridas no decorrer da história, nunca deixou de existir. Historicamente, o par escrita/imagem sempre esteve ligado ao campo das artes, seja no período antigo, clássico, moderno ou contemporâneo. Vários artistas fizeram uma aproximação entre escrita/imagem, em que elementos da escrita são inseridos no campo visual das obras “Na verdade, palavra e imagem sempre estiveram em contato ao longo da história da pintura ocidental, quer através das legendas e das inscrições características da pintura medieval ou do primeiro renascimento” (DAIBERT, 1995, p. 75).

Quando Jean-Luc Godard afirma: “Palavra e imagem são como cadeira e mesa: se você quiser sentar à mesa, precisa de ambas” (GODARD *apud* JOLY, 1996, p. 115) remete-nos de certa forma a essa imbricação. Matine Joly encarrega-se de comentar a frase do autor ressaltando que a relação entre escrita/imagem é estabelecida, normalmente em termos de autonomia, hierarquização, mas não de complementaridade, como asseverou Godard:

Essa frase recente de Godard é sobre a imagem e as palavras e, a nosso ver, particularmente judiciosa, porque, ao mesmo tempo em que reconhece a especificidade de cada linguagem – a da imagem e a das palavras – Godard mostra que se completam, que uma precisa da outra para funcionar para serem eficazes. (JOLY, 1996, p.115).

Tomaremos o cruzamento escrita/imagem em um diálogo estético em alguns períodos da história da arte que nos permite observar tal relação.

Figura 8- Porto, B.P.M.P.Bíblia, Incipit Ornado, Sta Cruz,1, Anterosto



Fonte: MIRANDA

Adelaide Miranda esclarece que a relação entre o espaço do texto e o da imagem não era deixado ao acaso. Estava sempre presente à procura da harmonia e conjugação desses elementos, através de títulos rubricados a lembrar das antigas inscrições epigráficas. (MIRANDA, s/d, s/p).

O Renascimento experimentou uma profusão de materiais construídos nessa intersecção. O uso de textos nas obras visuais era frequente, como, por exemplo, os desenhos do polímata Leonardo da Vinci, podendo-se observar o uso da escrita em seus trabalhos. Esse artista relacionava à imagem a escrita em seus desenhos de forma tão atuante que é quase impossível separar a imagem da escrita. Neste desenho, como em outros, da Vinci faz

anotações, redigidas em escrita especular¹⁰. Verifica-se que tanto na parte superior e inferior da imagem figura e texto se relacionam numa atitude de traduzir graficamente um pensamento de forma tão íntima, não podendo separar uma coisa da outra.

Figura 9 - O feto no útero.



Fonte: Disponível em: <http://lacenfunirio.blogspot.com.br/2012/09/anatomia-do-utero-gravidico-por.html>. Acesso em julho de 2012.

Nos meados do século XVII, surgiram os primeiros jornais periódicos, que por meio dos desenhos estampados nos noticiários buscavam fundamentalmente descrever e documentar. No final do século XIX e início do século XX, a atração pela modernidade era realidade incontornável, fazendo com que artistas utilizassem no lugar da figuração realista, figuração das paisagens ou nos retratos tão habituais da época, a utilização de novas formas de composição. Desse modo, nota-se outra aproximação entre escrita/imagem, como em um processo de resgate dos vínculos entre o verbal e o visual.

¹⁰ Procedimento utilizado por da Vinci que consiste em escrever da direita para esquerda.

5.3 Produções Modernistas

Nesse talicar, podemos constatar a presença do verbal e do visual na produção modernista. A arte cubista faz apropriações de elementos textuais nas obras, artistas passam a colar e a estampar letras, palavras, fragmentos de jornais em suas composições.

Figura 10 - Pablo Picasso, Copo e garrafa de Suze.



Fonte: Disponível em: <http://www.artchive.com/artchive/p/picasso/suze.jpg.html>. Acesso em julho de 2012.

Na obra de Picasso percebe-se a apropriação de partes do jornal em que o verbal é insinuado, provocando interpretações e ampliando os sentidos. O conjunto de inusitadas letras, às vezes palavras e também de partes do jornal adquire uma nova significação quando tirada do contexto do cotidiano, indo para a tela. “O jornal remete a essa ideia socializadora e à seleção do universo urbano como tema artístico”. (DAIBERT, 1995, p.76). Além disso, o jornal (journal/diário) atua também como metáfora do tempo, da dinâmica dessa nova paisagem.

Nesse conjunto de obras que utiliza a escrita/imagem se enquadra a famosa tela do artista surrealista Magritte, acompanhada da escrita “*Ceci n’est pas une pipe*”. Ao contemplar a obra, algo surpreende, além do recurso figurativo encontrado na figura de um cachimbo, com um realismo exemplar, mas que ora aparece divergindo com a escrita cursiva que acompanha a imagem. Essa obra instigou muitos teóricos, principalmente o filósofo Michel Foucault (1998) que chega a publicar um livro intitulado, *Isto não é um cachimbo*, obra em que opera discussões importantes no campo da referencialidade e representação.

Figura 11 - René Magritte, La Trahison des Images.



Fonte: Disponível em: <http://www.magritte-gallery.com/index.php/lithographies/lithographies-40-x-30-cm/la-trahison-des-images.html>. Acesso em julho de 2012.

Entre muitas interpretações, Foucault aprofunda a relação entre texto e imagem, códigos tão conhecidos que se volatilizam no campo visual da pintura.

Em um primeiro olhar, a imagem parece ser muito simples, como destaca Foucault “[...] é tão simples quanto uma página tomada de um manual de botânica: uma figura e o texto que a nomeia. Nada mais fácil de reconhecer do que um cachimbo desenhado como aquele; nada mais fácil de pronunciar”. (FOUCAULT, 1998, p.19). Mas a imagem não é somente um cachimbo, a presença da frase tudo parece ser mais confuso, o próprio artista nos alerta no título dado à obra *La trahison des images*, pois o próprio Magritte subtrai da figura a

existência de ser um cachimbo. Logo, chega-se à conclusão óbvia de que não se trata de um cachimbo, mas uma representação do objeto chamado cachimbo.

O filósofo vai mais longe ao analisar a obra de Magritte, acentua a escrita como uma imagem que dá a existência de um caligrama, uma tautologia que “serve-se da possibilidade de dizer duas coisas com palavras diferentes; usufrui da sobrecarga de riqueza que permite dizer duas coisas diferentes com uma única e mesma palavra; a essência da retórica está na alegoria”. (FOUCAULT, 1988, p.22). O autor esclarece que a célebre frase *isto não é um cachimbo* desvanece as antigas oposições: “Assim, o caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler”. (FOUCAULT, 1988, p.23). Compreendemos, desse modo, que as palavras não servem para confirmar as imagens.

A contradição que muitos insistem em afirmar que existe no quadro, Foucault nega, afirmando que a contradição não existe, pois, a imagem e texto se completam em um único enunciado.

Por uma boa razão não poderia haver contradição a não ser entre dois enunciados, ou no interior de um único e mesmo enunciado. Ora, vejo bem aqui que há apenas um, e que ele não poderia ser contraditório, pois o sujeito da proposição é um simples demonstrativo. (FOUCAULT, 1998, p.20).

Quando Magritte pintou a frase completa na obra, ele ajustou o poder diferenciador do que pode ser lido, com o poder diferenciador do que pode ser visto.

Esse insistente diálogo da arte do século XX com a escrita mostra-se presente nas obras do artista suíço Paul Klee. Ao nos depararmos com a aquarela do artista, percebemos ao mesmo tempo a percepção visual da imagem e da escrita. “Uma imagem que evita toda a figuração, de referência, de narrativa ou legibilidade em favor da visualidade pura e ilegível” (MITCHELL, 1994, p.98).

Figura 12 - Paul Klee, O Bávaro Don Giovanni.



Fonte: Disponível em: <http://dimensaoestetica.blogspot.com.br/2007/12/paul-blee.html>. Acesso em julho de 2012.

E esse princípio de soberania foi abolida por Klee, ao colocar em destaque, num espaço incerto, reversível, flutuante (ao mesmo tempo tela e folha, toalha e volume, quadriculado do caderno e cadastro da terra, história e mapa), a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos. Barcos, casas, gente, são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos de escrita. (FOUCAULT, 2004, p.40).

As obras de Klee remetem ao gesto que transformam em grafismos. Esse comportamento gráfico pode ser observado nos grafites do artista norte-americano Jean-Michel Basquiat. Em seus grafites, o artista associa sua sintaxe por meio de um vocabulário misto de escrita/imagem. O verbal é insinuado, provocando interpretações e ampliando os significados. O conjunto de inusitadas letras, às vezes palavras e também mutilações de frases com imagens; mostram sobremaneira os interesses pela revelação do escrito e muitas vezes fogem do olhar do espectador, se escondendo sob pinceladas cheias de intenções propositas, que por alguns instantes se confundem: escritas e imagens num mesmo gesto, com os desenhos “brutos” do artista. Essa justaposição do desenho, pintura e escrita, permite que o universo plástico e o universo da linguagem verbal sejam pensados em conjunto, de modo

unificado e simultâneo, ocorrendo uma fusão entre linguagem verbal e visual. Esse procedimento de Basquiat nos recorda das palavras de Mitchell (1994) no livro *Picture theory*, quando o autor assinala que as proporções do conjunto escrita/imagem são formados de maneira heterogênea, fundamental para a compreensão das condições de representação em geral.

Figura 13 - Basquiat, Notary.



Fonte:Disponível em: <http://ses12.files.wordpress.com/2010/07/notary.jpg>. Acesso em julho de 2012.

“Corto as palavras para que você as veja melhor; o fato de elas estarem obscurecidas faz com que você as queira ler”.

Basquiat

+

Relevante também ressaltar o trabalho do artista alemão Kurt Schwitters, em uma série chamada *Merz*, trabalho em que o artista organiza colagens com restos de jornais, papéis impressos e bilhetes de transporte encontrados nas ruas. Incentivado pelas propostas da arte dadaísta o artista insere a escrita – principalmente a impressa, como elemento principal em suas obras.

Nota-se na obra pertencente à série intitulada pelo artista como *Merz*, expressão alemã que segundo o artista surgiu ao acaso, quando recortou sílabas de um anúncio do Commerzbank (Banco do Comércio), a partir dessa série a inserção das palavras dominou o universo de seus outros trabalhos como poesia, instalações, arquitetura e as esculturas.

Paralelamente ao trabalho visual, o artista teve invenções poéticas que seguiam a composição visual com desenvoltura linguística, com um “amontoado residual de

frases feitas, locuções dessoradas, [...] também assumia o aspecto de um material a ser reencontrado e devolvido ao mundo novo do poema” (CAMPOS, 1969, p.36).

[...] senti necessidade de encontrar um nome genérico para designar essa espécie nova. Meus quadros, na verdade, escapavam às antigas classificações, tais como: expressionismo, cubismo, futurismo ou qualquer outra. Denominei, pois, todos os meus quadros, considerados como uma espécie, quadros MERZ (...). Mais tarde, estendi essa denominação à minha poesia – escrevo poemas desde 1917 – e, finalmente, a toda minha atividade correspondente. Eu mesmo, atualmente, me chamo MERZ (apud CAMPOS, 1969, p.36).

Figura 14 - Kurt Schitters. Merz.



Fümms bö wö tää zää Uu,
pögiff,
kwii Ee.
Ooooooooooooooooooooooooooooo,
dll rrrrr beeeee bö
dll rrrrr beeeee bö fümms bö, (A)

rrrrr beeeee bö fümms bö wö,
beeeee bö fümms bö wö tää,
bö fümms bö wö tää zää,
fümms bö wö tää zää Uu

Detalhe do poema URSONATE
de Kurt Schwitters¹¹

Fonte: Disponível em: <http://letteraturagrafica.over-blog.com/article-textimage-49067330.html>. Acesso em agosto de 2012.

Observa-se na obra do artista alemão uma interessante organização de detritos e de restos de papéis, surgindo uma instigante organização da palavra com a imagem:

¹¹ Poema extraído da página <http://costis.org/x/schwitters/ursonate.htm>.

[...] Os escritos são tratados e organizados juntamente com estes detritos e dão origem assim a configurações visuais surpreendentes harmônicas e inquietantes. [...] Fonte irradiadora de estímulos ópticos, vincula-se à própria definição de seu projeto de trabalho. (PEREIRA, 1975, p.12).

O autor Haroldo Campos em estudos sobre o artista escreve:

Observando-se as reproduções de seus quadros no gênero, verifica-se que o dado meramente tipográfico está presente nessas composições, metamorfoseado através de *découpages*, inversões, propositados contrapontos de caracteres gráficos de tipo (gótico, itálico, caixa alta, caixa baixa etc.) e origens diversas, funcionando como um fator que se resolve gestalticamente no conjunto das partes do quadro, indelével delas. (CAMPOS, 1969, p.37).

Em relação aos muitos artistas modernos que assinalaram as palavras escritas em suas obras, observa-se seu uso como um dos elementos formais complementares da composição artística. Entretanto, muitos não tomaram a decisão de separar o visual do contexto verbal, a relação da escrita com a imagem foi amadurecendo desde os primeiros exemplos do século XX, numa contínua interação.

5.4 Produções artísticas contemporâneas

Muitas produções artísticas contemporâneas mostram de maneira evidente o diálogo interartístico entre escrita/imagem como traço essencial. Encontram-se em escala crescente mais produções em que a escrita já toma a espacialização do campo visual “ [...] tem havido um maciço aproveitamento das unidades da escrita nas artes visuais contemporâneas”. (PEREIRA,1975, p.14). Sem dúvida, em muitas produções contemporâneas existe uma transferência da palavra (sob a forma da escrita) para o interior da obra:

Tal deslocamento da palavra para interior da obra testemunha a condição enunciativa do artista contemporâneo, agora mais próxima da articulação quase instantânea de práticas visuais e práticas discursivas. A proliferação, a partir dos anos 60, de textos de artistas (textos teóricos, ensaios, proposições, aforismos depoimentos, etc.), (...) a crescente utilização da palavra como parte da materialidade da obra – ora um elemento a mais ao lado de outros estímulos visuais, ora trabalhada em sua espessura material ou contextual – podem ser vistas dentro dessa nova possibilidade. (BASBAUM, 2007, p.32).

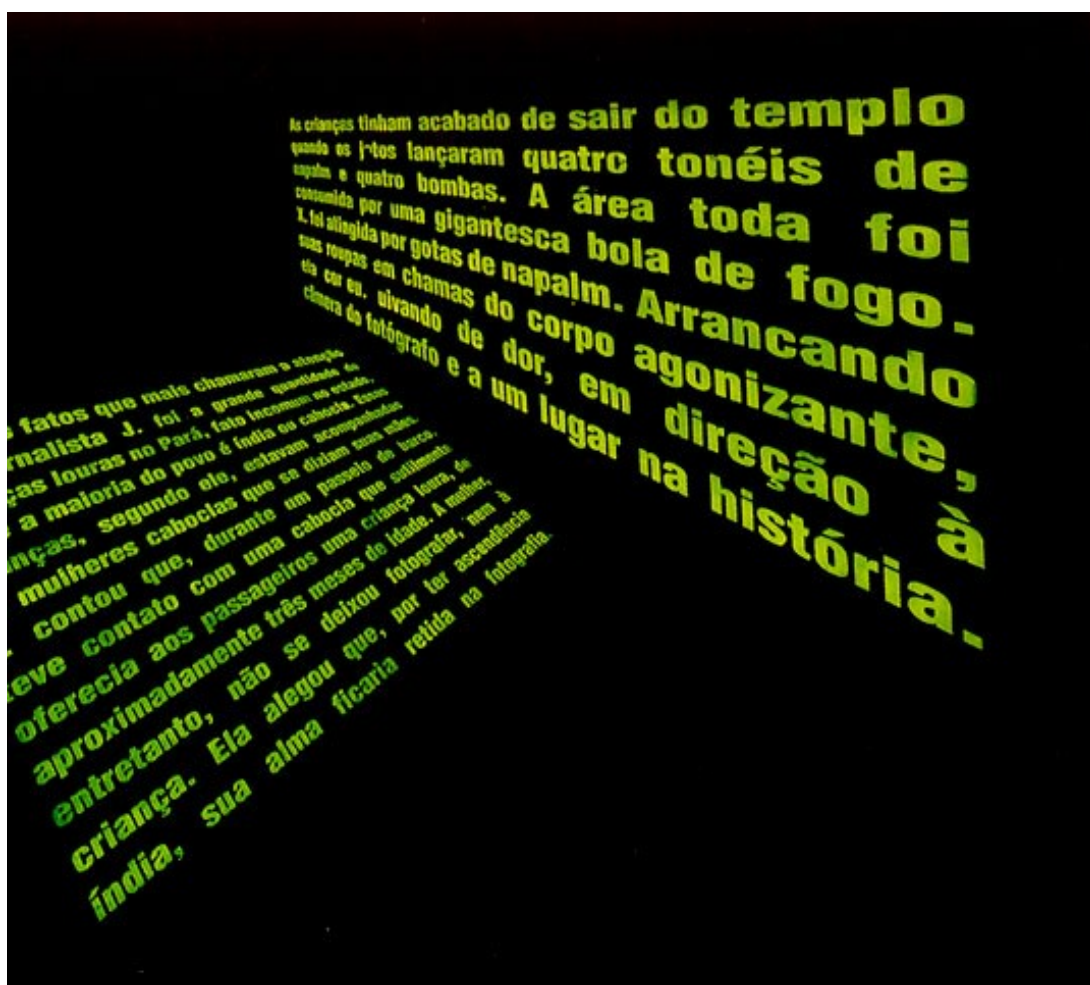
Seguem algumas obras de artistas contemporâneos que trabalham com a combinação escrita/imagem em seus trabalhos artísticos.

Rosângela Rennó

Artista mineira, nasceu em Belo Horizonte em 1962. A apresentação de obras da artista no presente texto se dá pela articulação escrita e imagem em linguagens como a fotografia e o vídeo, nestes nota-se a utilização de imagens que segundo a artista são imagens desmemoriadas ou rejeitadas. Muitas obras de sua produção apresentam o ponto de junção entre escrita/imagens.

A obra apresenta a relação escrita/imagem a partir de 16 textos do projeto – Arquivo Universal –, estes foram pintados com tinta fosforescente sobre as paredes, com uso de lâmpadas halógenas e temporizador, o trabalho resultou em projeções de relatos, que envolvem imagens aterrorizantes.

Figura 15 - Rosângela Rennó, Hipocampo I.



Fonte:Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Obras/dsp_dados_obra.cfm?cd_obra=15673&cd_idioma=28555&cd_verbete=4607&num_obra=10. Acesso em agosto de 2012.

Nuno Ramos

Nuno Ramos, paulista nascido em 1960. Formado em Filosofia, optou por seguir carreira nas Artes, atuando como escultor, pintor, desenhista, cenógrafo. Durante os anos 80, juntamente com outros jovens artistas, formaram a casa-ateliê intitulada “Casa 7” na qual os artistas desenvolveram projetos experimentais de pintura. As obras de Nuno Ramos e suas exposições causaram sempre momentos de discussão, pontos de virada na arte brasileira.

Nuno Ramos artista híbrido utiliza agregação de materiais diversos para sua criação. As obras do artista caracterizam-se pela abundância de possibilidades, que originam transformações constantes. Uma obra de relevância do artista foi “111”, instalação que tratava do assassinato de cento e onze presidiários durante a invasão do Complexo Penitenciário do Carandiru em outubro de 1991. A obra composta de cento e onze paralelepípedos encobertos por asfalto e breu. A instalação exibia pedras, cruces, e textos ilegíveis nas paredes, escritos com letras de vaselina. Caixinhas cobertas com revestimentos diferenciados, contendo cinzas de salmos bíblicos. Nos vidros que vedavam as caixinhas, podiam ser lidos textos de “Cujo” livro escrito pelo artista e impressos em baixo-relevo.

Percebemos que a escrita está presente na obra do artista, muitas vezes integrada à sua produção, outras, por meio de livros, poemas, matérias de jornais entre outras produções. O trabalho do artista:

(...) resulta numa espécie de campo ativo, através do deslocamento constante desses elementos, sugerindo uma busca descontínua que progride por dificuldades, incompatibilidades e oposições. Suas obras revelam-se, assim, experiências multidirecionadas, traçando uma imensa arena cultural onde ficam expostos os conflitos. Nestas superfícies receptivas a tantos e tantos sentidos, ficamos sem saber precisar o que os retém, o que os afasta, o que os amalgama, enfim, o que os determina. Esta conjugação de elementos difusos forma uma espécie de poema sinfônico contemporâneo de harmonias dissonantes com rápidas alterações de ritmos, sem qualquer centro tonal ou estruturas temáticas. (MAMMÍ, 1997, p. 188-189).

O artista que faz da escrita uma presença constante em sua produção, faz com que a palavra escrita tenha uma função de estabelecer um início de existência da sua obra visual.

A presença da escrita é uma constante na trajetória de Nuno Ramos, mas, para além do fato de ser excelente escritor, a palavra tem uma função instauradora na constituição de sua obra visual e é esse o aspecto que me interessa. Nuno é uma mistura de Beckett e Goeldi. Há, como neles, uma solidão, um abandono e uma perplexidade que se juntam a uma percepção aguda de seu próprio tempo, difícil de ser enunciada, mas fácil de ser percebida ou sentida quando diante de suas obras. É uma presença da verdade do processo criativo que se cola à obra durante sua feitura e que é percebido como sensação indizível quando a obra é vivenciada. A palavra funciona como um clarão (o branco que insidiosamente atravessa a superfície negra

de Goeldi) ou como uma sonoridade cujo texto tem a mesma presença e a mesma força pontual, indicativa e silenciosa de uma imagem (Beckett). (DOCTORS, s/d, s/p).

O diálogo escrita/imagem nas obras de Nuno Ramos nos impedem de ter uma visão única ou mesmo uma leitura em partes de sua obra, juntas, escrita/imagem, produzem uma função plástica, estabelecendo um território sensível, levando o espectador à ordem do sensorial em uma função estética.

Figura 16 - Nuno Ramos, 111.



Fonte: Disponível em: http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=92&cod_Serie=17. Acesso em agosto de 2012.

Figura 17 - Nuno Ramos, 111.



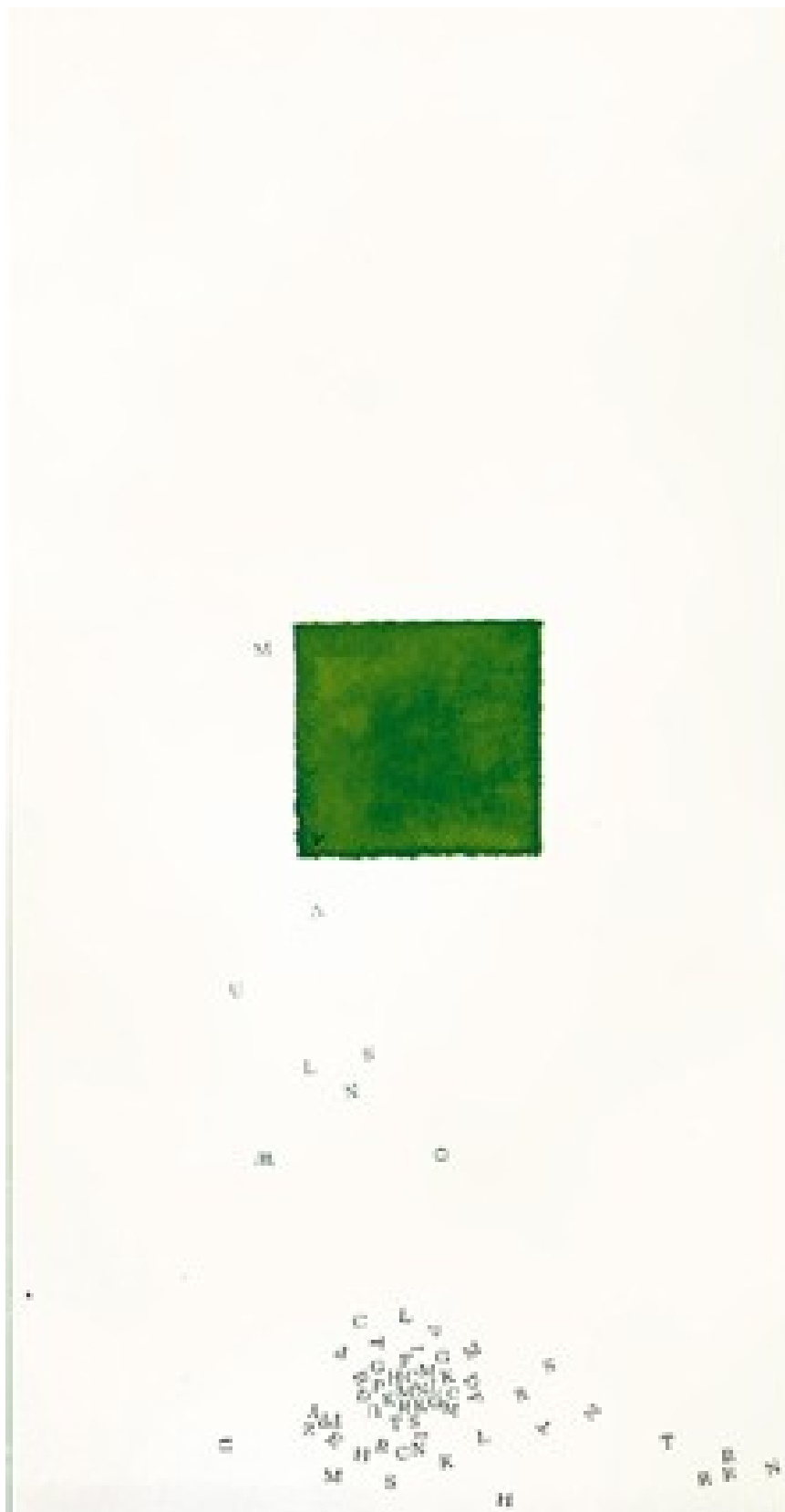
Fonte: Disponível em: http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=92&cod_Serie=17. Acesso em julho de 2012.

Mira Schendel

Mira Schendel nasceu na Suíça, viveu os períodos da Segunda Guerra Mundial, fugiu da perseguição nazista e, somente após cinco anos, em 1949, após o término da guerra, a artista migra para o Brasil. Para melhor entendimento da experiência artística de Mira, importante reter algumas referências sobre o passado da artista, para atestar claramente as construções que se revelam em suas obras. Outras questões que são levantadas sobre o trabalho de Mira são o silêncio e o vazio. São palavras da artista

A seqüência das letras no papel imita o tempo, sem poder realmente representá-lo. São simulações do tempo vivido, e não captam a vivência do irrecuperável, que caracteriza esse tempo. Os textos que desenhei no papel podem ser lidos e relidos, coisa que o tempo não pode. Fixam, sem imortalizar, a fluidez do tempo. (apud STIGGER, 2007, s/p).

Figura 18 - Mira Schendel. Desenho 72-3.



Fonte: Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/exposicoes/conexoes/img13.asp>. Acesso em agosto de 2012.

Fernando Augusto

Na obra do artista Fernando Augusto, este nascido em Itanhém – Bahia – em 1960, pintor, desenhista e professor, ficam evidentes os jogos entre escrita e imagem. Ambas dividem o mesmo espaço, dialogam – escrita/imagem reduzem as distâncias, complementam-se, caracterizando a equivalência entre os dois códigos. Percebe-se que a expressão é potencializada pelos códigos inscritos que são necessários para que se possa compreender o significado integral da imagem que se apresenta aos olhos do espectador.

Figura 19 - Fernando Augusto, da série A casa do passado.



Fonte: Cedida pelo artista.

Nas telas de Fernando Augusto o ícone pode conviver com o símbolo, o signo em sua acepção mais arbitrária, assim como o fundo confunde-se com a imagem, a pintura com o desenho, a forma com o informe, a anotação com o projeto, o desejo com a memória. Números, letras, textos escritos e garatuñas, aquém da significação, mas mesclam-se aos elementos da natureza e do homem. Uma coisa leva à outra, uma coisa metamorfoseia-se na outra, numa sorte de redemoinho soturno, sempre sob uma atmosfera plúmbea, rebaixada, obscurecida, incapaz de dar aos olhos do espectador o conforto e a remissão de um pouco de luz. Nessas telas imersas no tempo, superpõem-se comentários, cenas interrompidas, construções precárias e afásicas que aludem a um esforço persistentemente renovado de trazer à tona e expressão, a pouca e insegura expressão que nos cabe ter a essa altura. (FARIAS, 1996, s/n)

Em meio a observações das obras contemporâneas, acredita-se que:

Um pólo deste ‘hibridismo’ está localizado em torno das relações que podem ser estabelecidas entre texto e obra de arte, a partir da premissa de que a obra

contemporânea – e mesmo a moderna, sob muitos aspectos – não estará limitada pelos domínios do estritamente visual. Desde a seqüência de invenções de novos sistemas visuais pelas vanguardas históricas, até os desdobramentos de uma produção que se auto-denominou conceitual, pode ser observada a intensa e incessante movimentação da arte também pelo campo verbal. Seja a partir da produção de enunciados, em paralelo com a inovação visual (manifestos, textos de artistas, crítica de arte), seja a palavra tomando parte da construção visual da obra (desde o cubismo...) ou o texto que se quer como obra de arte (desde Marcel Duchamp...) – o debate se processa também no campo de invenção verbal, indicando que o combate pela autonomia visual não deixa de envolver, cada vez mais, a linguagem enquanto campo heterogêneo (...) e que, certamente, esta luta poderia ser melhor traduzida enquanto busca de autonomia da arte como região mais-que-visual. (BASBAUM, 2007, p.19).

Percebe-se a interação entre as linguagens, sem fechamentos, mas de aproximações e de áreas compartilhadas, de acordo como Deleuze e Guatarri.

De fato, os universos, de uma arte a outra, bem como numa mesma arte, podem derivar uns dos outros, ou então entrar em relações de captura e formar constelações de universo, independentemente de qualquer derivação, mas também dispersar-se em nebulosas ou sistemas estelares diferentes, sob distâncias qualitativas que não são mais de espaço e de tempo. E sobre suas linhas de fuga que os universos se encadeiam ou se separam, de modo que o plano pode ser único, ao mesmo tempo que os universos são múltiplos irredutíveis. (DELEUZE e GUATARRI, 1992, p.255).

Como afirmam os autores por meio dos entrelaçamentos, da união das ciências (filosofia, ciência e arte), pode-se surgir

Um rico tecido de correspondências pode estabelecer-se entre os planos. Mas a rede tem seus pontos culminantes, onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito, ou de função; o conceito, conceito de função ou de sensação; a função, de sensação ou de conceito. (DELEUZE e GUATARRI, 1992, p.251).

Pensando em cruzamentos e hibridismo, tem-se o pressuposto de que escrita/imagens dialogam no campo visual das obras, instaurando uma variedade de relações possíveis, construindo novos percursos em que a criação não se desenvolve em um campo retido, delimitado, mas se torna visível, revelando seus aspectos complexos.

6.0 ABORDAGENS DISCURSIVAS

6.1 Representação

Na abertura do livro *Diferença e repetição* (2006), Gilles Deleuze salienta que a diferença e a repetição são categorias que concernem a vários campos de estudos, com destaque para a filosofia e a arte. Em torno desses dois termos, o autor perfaz um longo caminho reflexivo, em que distingue o pensamento filosófico do ortodoxo. O filósofo difere-se de outros estudiosos que elaboram seus pensamentos de forma fixa, pois se caracteriza como pensador da diferença e da multiplicidade. Por esse viés, entende-se que o pensamento deve ser um processo discrepante, transgressor, que pode resultar em novas conexões e interpretações.

A proposição central de *Diferença e repetição* é que apesar da repetição ser comumente vista como generalidade, como algo que possui elementos iguais e com os mesmos conceitos, a repetição precisa ser compreendida em seu caráter transgressor e como singularidade. Para o autor, a repetição não está subordinada ao idêntico, mas a sua particularidade, que é característica da repetição. Nesse sentido, quando há repetição, esta não pode ser do mesmo, porque no próprio ato de repetir se estabelece a diferença:

A repetição não é generalidade. A repetição deve ser distinguida da generalidade de várias maneiras. Toda fórmula que implique sua confusão é deplorável, como quando dizemos que duas coisas se assemelham como duas gotas d'água ou quando identificamos “só há ciência do geral” e “só há ciência do que se repete”. Entre a repetição e a semelhança, mesmo extrema, a diferença é a natureza. (DELEUZE, 2006, s/p).

Para Deleuze, a repetição não pode ser concebida como uma reprodução, mas é a produção da singularidade e do diferente. A repetição é motor da diferença. Esse ponto de vista é vital para a compreensão da arte contemporânea, pois em muitas obras existe a repetição de elementos, e estes não são utilizados como uma simples representação, mas como um elemento de pesquisa, gerador de uma estética que se difere de outras obras.

Por meio desse modo de entender a diferença, Deleuze nos apresenta também reflexões sobre o universo da representação, afirmando uma falência das ideias de identidade, da representação clássica, apresentando o mundo moderno como um mundo dos *simulacros*. “Pois bem, o mundo moderno liberou os simulacros. De fato, a representação ruiu sob o peso de séculos de incompreensão e de aprisionamento da diferença” (SCHÖPKE, s/d, p.44). Segundo o filósofo, a representação não deixa transparecer a diferença, pois só identifica cada objeto no mundo a partir de um modelo.

Porque a representação, no sentido clássico, é isso: a “imagem” semelhante de um objeto concreto. Como dizia São Tomás, representar significa conter a semelhança da coisa a ser conhecida. Na realidade, o termo “representação” é de origem medieval e indica a imagem ou a idéia (ou ambas as coisas) de um objeto de conhecimento qualquer. Num certo sentido, representar é pôr sob os olhos alguma coisa, mas é também tornar “presente”, ao espírito, algo que já esteve presente aos nossos sentidos. (SCHÖPKE, s/d p.44).

Sabe-se que a representação foi alvo de manifestações contrárias por se pretender única, imitando modelos de identidade. Embora a filosofia tenha esboçado algumas tentativas para superar esse modelo, segundo Deleuze: “[...] não foi, de qualquer maneira, a filosofia que indicou o melhor caminho para a superação da representação. Para ele, foi a arte moderna que desferiu o golpe mais duro, talvez o mais “mortal” de todos os golpes”. (SCHÖPKE, s/d, p.45).

No decorrer de *Diferença e repetição*, o autor destaca que:

É preciso, pois, que a coisa nada seja de idêntico, mas que seja esartejada numa diferença em que se desvanece tanto a identidade do objeto visto quanto a do sujeito que vê. É preciso que a diferença se torne o elemento, a última unidade, que ela remeta, pois, a outras diferenças que nunca a identificam, mas a diferenciam. [...] É preciso mostrar a diferença diferindo. Sabe-se que a obra de arte moderna tende a realizar estas condições: neste sentido, ela se torna um verdadeiro teatro feito de metamorfoses e de permutações. Teatro sem nada fixo ou labirinto sem fio (Ariadne se enforcou). A obra de arte abandona o domínio da representação para tornar-se "experiência", empirismo transcendental ou ciência do sensível. (DELEUZE, 2006, p.94).

Ao observar a produção artística do século XX, nota-se, em muitas obras e nas poéticas de vários artistas, a ausência de identidade fixa. Cada obra firma-se num desvio de uma semelhança com o objeto, pois a representação é ligada a um único centro, a um único olhar, concepção que se afastava cada vez mais dos pensamentos dos modernistas. Para exemplificar esse afastamento da representação, Deleuze ilustra com a análise dos trabalhos do pintor irlandês Francis Bacon, exemplarmente no que diz respeito à diferença e à representação, e de como a imagem é merecida por si mesmo e não como uma representação de certa realidade.

Vemos assim que, se Deleuze ele se interessa por Bacon, é porque sua pintura é a expressão artística de um pensamento que pretende escapar da representação. É essa neutralização da representação que o leva a considerá-lo um aliado no seu projeto de constituir uma filosofia da diferença, e a extrair conceitos filosóficos dos agregados sensíveis, das sensações criadas pictoricamente por Bacon. (MACHADO, 2010, p.244).

Deleuze demonstrará que “a singularidade de Bacon está no fato dele não representar objetos, histórias, personagens, mas fazer questão da figura não figurativa. O filósofo chama a atenção para o fato de ele ser um pintor de força” (SOARES, 2010, p. s/p).

O figurativo (a representação) implica, de fato, em relacionar uma imagem a um objeto e buscar ilustrá-lo; mas ela implica também a relação de uma imagem com outras imagens em um conjunto composto que oferece precisamente para cada um o seu objeto. A narrativa é o correlato da ilustração. Entre duas figuras, há sempre uma história que se insinua ou tende a se insinuar, para animar o conjunto ilustrado. Isolar é então o modo o mais simples, necessário, mas não o suficiente, para romper com a representação, quebrar a narrativa, impedir a ilustração, liberar a Figura: para deter-se no fato. (DELEUZE, 1981, p.1).

Nota-se que para o autor é imperioso libertar a diferença da representação, preservando, dessa maneira, a identidade. A arte, mesmo entrelaçada com a repetição, sempre segue em uma vertente transgressora.

Talvez o mais elevado objeto da arte seja fazer com que atuem simultaneamente todas estas repetições, com sua diferença de natureza e de ritmo, seu deslocamento e seu disfarce respectivos, sua divergência e seu descentramento, encaixá-las umas nas outras e de uma à outra, envolvê-las em ilusões cujo “efeito” varia em cada caso. A arte não imita, mas isso acontece, primeiramente, porque ela repete, e repete todas as repetições, conforme uma potência interior (a imitação é uma cópia, mas a arte é simulacro, ela reveste as cópias em simulacros). Mesmo a repetição mais mecânica, mais cotidiana, mais habitual, mais estereotipada encontra seu lugar na obra de arte, estando sempre deslocada em relação a outras repetições com a condição de que se saiba extrair dela uma diferença para estas outras repetições. Isto porque não há outro problema estético a não ser o da inserção da arte na vida cotidiana. (DELEUZE, 2006, p.403-404).

Os conceitos do filósofo sobre representação levam-nos a estabelecer um vínculo com a arte contemporânea que liberada de cânones, em específico o da representação, abre mais uma vez um diálogo com processos de criação complexos, dando acesso cada vez mais a um hibridismo, entre cruzamentos de procedimentos que envolvem tecnologias, matérias, materiais incomuns. A arte demanda um processo no qual o artista, ao criar a obra, deve:

[...] recordar que o "fazer" é verdadeiramente um "formar" somente quando não se limita a executar algo já idealizado ou realizar um projeto já estabelecido ou a aplicar uma técnica já predisposta ou a submeter-se a regras já fixadas, mas no próprio curso da operação inventa o *modus operandi*, e define a regra da obra enquanto a realiza, e concebe executando, e projeta no próprio ato que realiza. Formar, portanto, significa "fazer", mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo inventa o modo de fazer. Trata-se de fazer, sem que o modo de fazer esteja de antemão determinado e imposto, de sorte que bastaria aplicá-lo para fazer bem: é mister encontrá-lo fazendo, e só fazendo se pode chegar a descobri-lo. (PAREYSON, 1993, p.59).

Entre os processos híbridos e criações inusitadas, o artista contemporâneo, “para fazer frente a habilidades e conhecimentos tão diversificados que se apresentam de forma imbricada no processo de criação, passa a constituir a arte como um campo fecundo para a pesquisa e a investigação”. (REY, 2002, s/p).

Pensa-se em como aprender a conhecer os fenômenos visuais que se instalam nessa condição do hibridismo. Segundo os pensamentos de Català:

Trata-se, por conseguinte, não de aprender uma “linguagem” da imagem que nos permita desenvolver uma “escrita” visual ou até mesmo “falar” ou “pensar” mediante o uso de imagens, mas desenvolver a sensibilidade necessária e adquirir os conhecimentos correspondentes para saber como pensam as imagens, como contêm e indicam ideias e emoções. É assim que as imagens podem conduzir os processos reflexivos: esclarecendo ideias ou propondo-as. (CATALÀ, 2011, p.17).

6.2 O Discurso do não verbal

A partir das reflexões expostas acima, pensa-se em estabelecer em nosso trabalho um processo discursivo, pois se trata de um campo teórico que considera a linguagem como mediação necessária entre o homem e seu contexto. Mesmo tratando-se nesta dissertação de uma linguagem não verbal, considera-se que existe o lugar de dizer da Arte.

Para que aconteça um discurso, não precisamos necessariamente de um texto verbal, mas de diferentes processos para construção de sentidos, portanto um discurso.

No livro *A ordem do discurso*, Foucault trata da produção de discursos como prática social e a relação entre as práticas discursivas e os poderes nelas intrínsecos. Para o filósofo, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta o poder que queremos nos apoderar”. (FOUCAULT, 1996, p.10).

Por consequência, outra instância do discurso nos é apresentada pelo autor: um discurso entendido como uma rede de signos que estabelece entrelaçamentos com diferentes ordens de discursos como: pedagógicas, filosóficas, econômicas.

[...] O discurso nada mais é do que um jogo, de escritura, no primeiro caso, de leitura, no segundo, de troca, no terceiro, e essa troca, essa leitura e essa escritura jamais põem em jogo senão os signos. O discurso se anula assim, em sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante. (FOUCAULT, 1996, p.49).

O discurso não se faz em uma cadência de raciocínios, “os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem”. (FOUCAULT, 1996, p.53). Pensa-se nas formulações discursivas como um processo de interação entre locutor e interlocutor, o discurso apresentado ao mundo verbalizado na sociedade em que vivemos, onde ele pode ser compreendido em todo seu sentido primordial e reorganizado, podendo ser alterado cada vez que é noticiado.

Uma cumplicidade primeira com o mundo fundaria para nós a possibilidade de falar deles, nele; de designá-lo e nomeá-lo, de julgá-lo e de conhecê-lo, finalmente, sob a forma da verdade, [...] é o discurso ele próprio que se situa no centro da especulação, mas este logo na verdade, não é se não um discurso já pronunciado, ou antes, são as coisas mesmas ou os acontecimentos que se tornam insensivelmente discurso, manifestando o segredo de sua própria essência. O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si. (FOUCAULT, 1996, p. 48-49).

6.3 Processos discursivos – Produção de Sentidos

Pensando nos processos de produção de sentido na Arte, propomos refletir sobre os processos discursivos. Dessa forma, configuram-se as caracterizações formuladas por Eni Puccinelli Orlandi, sobre a Análise de Discurso (AD), que foram tomadas como referências para pensar, com o conceito de rizoma formulado por Deleuze e Guattari, em uma plataforma metodológica do *corpus* das novas cartografias.

Acrescentamos a necessidade de perceber alguns pontos que se inscrevem no campo teórico da análise de discurso, que pode ser caracterizado pela sua qualidade polissêmica e, portanto, pode ser um discurso sempre aberto ao novo sentido. A nossa cartografia se dará ao campo da Arte, mais especificamente da arte contemporânea.

Um dos pressupostos teóricos dos estudos de Orlandi é o tratamento da análise de discurso como uma multiplicidade e complexidade de diferentes linguagens, definindo cada linguagem em sua particularidade, procurando conhecer seus mecanismos.

Isto porque a AD trabalha não só com as formas abstratas, mas com as formas materiais da linguagem. E todo processo de produção de sentidos se constitui em uma materialidade que lhe é própria. A significância não se estabelece na indiferença dos materiais que a constituem, ao contrário, é na prática material significativa que os sentidos se atualizam, ganham corpo, significando particularmente. (ORLANDI, 1995, 35).

Para nortear a discussão, iremos destacar a pesquisa de mestrado da autora Nádía Régia Maffi Neckel sob o título *Do Discurso Artístico à percepção de diferentes processos discursivos*¹² que propõe a formulação do conceito de *discurso artístico*. A autora retoma algumas concepções desenvolvidas por Orlandi, para o estabelecimento de tal formulação:

Para nortearmos essa discussão a respeito do conceito de Discurso Artístico e suas características, bem como, da formação discursiva na qual se inscreve, precisamos primeiro retomar os conceitos de discurso desenvolvidos por Orlandi e, igualmente, recorrer às concepções teóricas que permitiram a possibilidade de caracterização do discurso pedagógico, jornalístico ou jurídico. No entanto, não pretendemos percorrer esse caminho teórico de forma segmentada ou linear, e sim, dialogar com tais conceitos sendo possível, passo a passo, trazer as características em comum que o discurso artístico possui com estes outros discursos. Nossa hipótese é que o discurso artístico possui características que lhe são próprias, materialidades que lhe são próprias e outras, que podem ser comuns a outros discursos (pedagógico, jornalístico, jurídico, etc.). (NECKEL, 2004, p.49).

Palmilhando a trilha da autora, a compreensão de análise do discurso se faz importante para observar os modos de construção do imaginário necessário na produção dos sentidos.

Aí está a grande contribuição da análise de discurso: observar os modos de construção do imaginário necessário na produção dos sentidos. Por não negar a eficácia material do imaginário, ela torna visíveis os processos da construção desse “um” que, ainda que imaginária, é necessária e nos indica os modos de existência e de relação com o múltiplo, pois, como diz Pêcheux (1995, pp.83-84), “a forma unitária é o meio essencial da divisão e da contradição”. Ou, dito de outra maneira, a diferença precisa da construção imaginária da “unidade”. (ORLANDI, 2007, p.18).

Desse modo, diremos que não se trata de transmissão de informação apenas, pois, no funcionamento da linguagem, que põe em relação aos sujeitos e aos sentidos afetados pela língua pela história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos e não meramente transmissão de informação (ORLANDI, 2012, p.21).

A Análise de Discurso de linha francesa faculty as relações entre a linguagem, o mundo, os sujeitos, os sentidos. “[...] na perspectiva discursiva, a linguagem é

¹² A autora esclarece em seu trabalho: É neste contexto, de estrutura e acontecimento, que configuramos os argumentos de base que tornam possível sustentar o intento de uma análise do discurso artístico e do processo discursivo não-verbal. O não verbal que pretendemos tratar aqui se refere principalmente ao campo da Arte. E, mais especificamente ao processo desconstrução de sentido em práticas de linguagem visual e cênica inscritas no da. Tal recorte se faz necessário porque entendemos que é impossível dar conta de uma análise discursiva da arte de maneira geral, pois os processos de significação são inúmeros e abrangentes. Por esse motivo, configuramos como foco principal de análise, duas formas materiais específicas em relação à imagem e ao gesto. (NECKEL, 2004, p.17-18).

linguagem porque faz sentido. E a linguagem só faz sentido porque se inscreve na história”. (ORLANDI, 2012, p.21).

A análise de discurso não estaciona na interpretação, trabalha seus limites, seus conhecimentos, como parte dos processos de significação. (ORLANDI, 2012, p.26). Isso significa que não existe algo na análise de discurso que nos dará a compreensão de algo, mas que “há gestos de interpretação que o constituem e que o analista, com seu dispositivo, deve ser capaz de compreender” (ORLANDI, 2012, p.26).

Compreendem-se três formas de leitura que a autora distingue: *inteligibilidade, interpretação e compreensão*. Na inteligibilidade, há uma relação de evidência nos sentidos “refere o sentido à língua. Ex. ‘ele disse isso’ É inteligível. [...]; no entanto não é interpretável, porque não se sabe quem é ele (ORLANDI, 2012, p.26). Na interpretação é o contexto que age, ou seja, ‘é o sentido, pensando-se o co-texto, (as outras frases do texto), e o contexto imediato” (ORLANDI, 2012, p.26). A compreensão é mais ampla, outros são determinantes para fazer ver os sentidos além dos mencionados anteriormente, a compreensão procura os sentidos e os entendimentos dos significados.

Compreender é saber como um objeto (enunciado, texto, pintura, música etc.) produz sentidos. [...] A compreensão procura a explicitação dos processos de significação presentes no texto e permite que se possam “escutar” outros sentidos que ali estão, compreendendo como se constituem. (ORLANDI, 2012, p.26).

Em entrevista a autora afirma:

Daí a minha necessidade de distinguir inteligibilidade, interpretação e compreensão. Porque quem analisa não pode se contentar nem com a inteligibilidade nem com a interpretação. Para a inteligibilidade basta “saber” a língua que se fala. Para interpretar, o fazemos de nossa posição sujeito, determinados pela ideologia, nos reconhecemos nos sentidos que interpretamos. Mas para compreender é preciso teorizar. É preciso não só se reconhecer, mas fazer o esforço de conhecer. É aceitar que a linguagem não é propriedade privada. É social, é histórica. Não é transparente. (BARRETO, 2006, p. 1-7).

Orlandi parte de uma tipologia de conceitos, em que distingue três tipos distintos de discursos: o lúdico, o polêmico e o autoritário. Estes derivam da interação e da polissemia, critérios que a autora estabeleceu para elaborar uma tipologia de discursos. A interação diz respeito ao “modo como os interlocutores se consideram: o locutor leva em conta seu interlocutor de acordo com uma certa perspectiva, não o leva em conta, ou a relação entre interlocutores é qualquer uma?” (ORLANDI, 2012, p. 154).

A polissemia refere-se à “relação dos interlocutores com o objeto do discurso: o objeto do discurso é mantido como tal e os interlocutores se expõem a ele; ou está

encoberto pelo dizer e o falante o domina; ou se constitui na disputa entre os interlocutores que o procuram dominar”. (ORLANDI, 2012, p. 154).

Segundo os critérios descritos, a autora conceitua os três tipos de discursos:

Discurso Lúdico: é aquele em que a reversibilidade entre interlocutores é total, sendo que o objeto do discurso se mantém como tal na interlocução, resultando disso a polissemia aberta. Discurso polêmico: é aquele em que a reversibilidade se dá sob certas condições e em que o objeto do discurso está presente, mas sob perspectivas particularizantes dadas pelos participantes que procuram lhe dar uma direção, sendo que a polissemia é controlada. Discurso autoritário: é aquele em que a reversibilidade tende a zero, estando o objeto do discurso oculto pelo dizer, havendo um agente exclusivo do discurso e a polissemia contida. (ORLANDI, 2012, p. 154).

A pesquisadora Nádia Neckel considera que o “discurso artístico” tem como característica dominante a polissemia, nele encontram-se os mais variados conjuntos de sentidos, que podem resultar em outros tipos de discursos.

Uma das características que precisamos considerar a respeito do DA¹³, é justamente a de polissemia. Em nossa percepção, quanto maior o 'grau'¹⁴ de polissemia, maior a legitimação enquanto DA. Arriscamos em dizer que é pelo processo discursivo da polissemia que ocorre a inscrição de um determinado enunciado na formação discursiva da Arte. Essa característica de polissemia é que aponta para a predominância das formas polêmicas e lúdicas no DA. No entanto, ao nosso ver, é arriscado dizer que o DA é lúdico, polêmico, ou polissêmico, pois há, no interior do DA, diferentes processos de construção de sentidos e estes, por sua vez, podem constituir-se lúdicos, polêmicos ou autoritários. Apesar de observarmos uma predominância do discurso lúdico no DA, não é apenas dele que o DA se constitui. (NECKEL, 2004, p.50).

Se considerarmos a polissemia o “sempre aberto” como diferente, como constata Orlandi, “diríamos que o discurso lúdico é o pólo da polissemia (multiplicidade de sentidos) [...] isto é, o lúdico tende para a polissemia, o autoritário tende para a paráfrase, o polêmico tende para o equilíbrio entre a polissemia e a paráfrase¹⁵”.

Atentamos que a geração de sentidos se dá de uma forma mais abrangente, em que a geração de um discurso (não verbal) pode tomar, a nosso ver, uma posição mais polissêmica, pois,

[...] a produção do discurso se faz na articulação de dois grandes processos, que seriam o fundamento da linguagem: o *processo parafrástico* e o *processo polissêmico*. O *processo parafrástico* é o que permite a produção do mesmo sentido

¹³ A autora utiliza DA = discurso artístico.

¹⁴ Utilizamos a palavra 'Grau' como uma forma de quantificarmos a presença da polissemia no dizer. Embora não haja possibilidade de medidas, há sim modos de perceber quantitativamente as possibilidades de abertura polissêmica de um determinado enunciado. (NECKEL, 2004, p.50)

¹⁵ “Isto é, de um lado, há um retorno constante a uma mesmo dizer sedimentado – a paráfrase – e, de outro, há no texto uma tensão que aponta para o rompimento.” (ORLANDI, 2012, p.27).

sob várias de suas formas (matriz da linguagem), e o *processo polissêmico* é o responsável pelo fato de que são sempre possíveis sentidos diferentes, múltiplos (fonte de linguagem). Esta tensão entre o mesmo e o diferente é que constitui as várias instâncias da linguagem. Aí se situa a relação entre a variação, a multiplicidade inerente à linguagem e sua contenção (institucional). (ORLANDI, 2001, p.20).

Diante das noções de paráfrase e polissemia, delineadas por Orlandi, percebemos que esses dois não se constituem como discurso, mas como um processo, que pode se fazer presente em diversos tipos de discursos. Nesse sentido, compartilhamos os pensamentos da autora Nádia Neckel quando:

Nossa hipótese é que o verbal e o não-verbal (sic), também não são discursos em si, mas podem igualmente ser processos da mesma dimensão, e assim, podem estar em qualquer discurso. Exatamente como a paráfrase e a polissemia são processos que podem permear qualquer discurso. [...] Se o discurso lúdico funciona predominantemente pelo processo de polissemia, parece-nos ser essa uma característica comum ao discurso artístico. O processo discursivo polissêmico opera no deslocamento, na ruptura, no constante acontecimento. Essa constatação nos permite reafirmar a predominância do discurso lúdico no DA, porque se constitui na ruptura duplamente, pois dele faz parte, tanto o processo de polissemia quanto o processo discursivo não verbal. (NECKEL, 2004, p.54)

Importante destacar aqui a noção de *policromia*, desenvolvida pela autora Tânia Clemente de Souza (2001), por aplicar-se a imagem em seu conjunto heterogêneo, predominante na imagem enquanto matéria significante:

O conceito de policromia recobre o jogo de imagens e cores, no caso, elementos constitutivos da linguagem não-verbal, permitindo, assim, caminhar na análise do discurso do não-verbal. O jogo de formas, cores, imagens, luz, sombra, etc. nos remete, à semelhança das vozes no texto, a diferentes perspectivas instauradas pelo **eu** na e pela imagem, o que favorece não só a percepção dos movimentos no plano do sinestésico, bem como a apreensão de diferentes sentidos no plano discursivo-ideológico, quando se tem a possibilidade de se interpretar uma imagem através de outra. Por isso, a policromia revela também a imagem em sua natureza heterogênea, ou melhor, como conjunto de heterogeneidades que, ao possuírem uma co-relação entre si, emprestam à imagem a sua identidade. Essa co-relação se faz através de operadores discursivos não-verbais: a cor, o detalhe, o ângulo da câmara, um elemento da paisagem, luz e sombra, etc., os quais não só trabalham a textualidade da imagem, como instauram a produção de outros textos, todos não-verbais. (SOUZA, 1998, p.s/p)

Outra forma de refletir sobre como se instauram a criação de outros textos (o não verbal), no processo discursivo, é o pensamento a respeito do silêncio, este, inserido no interior da teoria da análise do discurso. Ao pontuar a questão do silêncio, Orlandi leva-nos a pensar que o silêncio pode ter inúmeras formas, entre elas a verbal e a não verbal.

Fazer valer a diferença entre linguagem e silêncio é fazer valer como constitutiva a própria significação a materialidade significante. A fala divide o silêncio, organiza-o. O silêncio é disperso e a fala é voltada para a unicidade e as entidades discretas. O modo de significar a linguagem já é a domesticação do sentido selvagem do silêncio com seus segmentos visíveis e funcionais, que tornam a significação calculável. O silêncio, ao contrário, se apresenta como absoluto, contínuo, disperso. A linguagem supõe, pois, a transformação da matéria significante por excelência (o silêncio) em significados apreensíveis, verbalizáveis. Matéria e formas. A significação é um movimento, assim como a identidade é um movimento. Errância do sujeito, errância dos sentidos. Indo mais longe, a hipótese de que partimos é a de que o silêncio é a própria condição de produção de sentidos. Evidentemente falamos do silêncio como matéria significante, como história (e não em sua qualidade física) (ORLANDI, 1995, p. 37-38).

Ao tratar a reflexão sobre o silêncio, a autora coloca-nos diante de uma reflexão em que a significação muitas vezes só se dá por meio do silêncio, sem as palavras, gerando diferentes sentidos e acepções.

Quando, na reflexão sobre o silêncio, afirmei a diferença entre a matéria significante dele e a da linguagem verbal, e alertei para o fato de que não se traduz o sentido do silêncio em palavras sem modificá-lo, não estava, como disse, fazendo o elogio do inefável. Não é que há sentidos que não se possa significar. Há, sim, uma necessidade do sentido que só significa pelo silêncio, e não por palavras. Pois bem, há uma necessidade no sentido, com sua materialidade, que só significa, por exemplo, na música, ou na pintura etc. Não se é pintor, músico, literato, indiferentemente. São diferentes relações com os sentidos que se instalam. São diferentes posições do sujeito, são diferentes sentidos que se produzem. (ORLANDI, 1995, p. 39).

Os estudos da autora sobre as formas do silêncio aproximam da materialidade do não verbal, indicando caminhos dentro da Análise de Discurso, para produzir relações de sentidos na análise do não verbal. Como a autora, acreditamos na constitutividade discursiva da imagem. Um jogo incessante da paráfrase/polissemia/policromia: “Isto é, de *nonsense*, de equívocos”. (NECKEL, 2010, p.129).

Observa-se que a existência histórica da Análise de Discurso tem uma teoria aberta, “ou seja, pela sua própria constitutividade histórica, a AD chama para si a tarefa de criticar o logicamente estabilizado e repudia um pensar teórico hermético” (NECKEL, 2010, p.39).

Essa via de reflexão leva-nos a destacar o conceito de *rizoma* como uma ferramenta indispensável para compormos as cartografias das obras dos artistas escolhidos.

6.4 O Rizoma de Deleuze e Guattari

Instâncias metódicas central da nossa pesquisa, o rizoma também se constitui em Gilles Deleuze e Félix Guattari. Apresentaram o conceito na obra *Mil Platôs*. Percebe-se nos autores em questão, uma proposta filosófica que se assenta na inovação, sem reprodução, a favor de uma asseguaração da diferença, da singularidade. Tem-se a pretensão de verificar por meio do conceito de rizoma, uma articulação de pensamentos múltiplos, diferentes, e, propor na perspectiva do desenvolvimento de roteiro diferenciado uma nova cartografia de obras de arte que trazem em seu campo visual o signo da escrita.

Foi em 1969 que aconteceu um encontro de inegável importância para reflexão filosófica. Deleuze e Félix Guattari. Deleuze, professor e filósofo e Guattari, que havia deixado à psicanálise. Juntos escreveram o livro chamado *Anti-Édipo*, em 1972, e em 1980, *Mil Platôs*.

Na introdução à obra *Mil platôs*, os autores apresentam como modelo imagético o que chamam de *rizoma*, diferenciando do modelo imagético arbóreo. Apresentando o modelo de multiplicidade de conhecimento – rizoma; contrapondo ao conceito hierárquico de conhecimento – arbóreo. Um rizoma é múltiplo, pois, não segue a formação tradicional como a raiz de uma árvore, porque esta é formada por um caule central. O rizoma é como a raiz da grama, que cresce por todos os lados, sempre ocupando espaços que ainda não foram sustentados.

Faz-se necessário compreender o conceito de rizoma que os autores tomaram de empréstimo do vocabulário da botânica¹⁶. Segundo Deleuze e Guattari o rizoma:

como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas as suas funções de hábitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, a erva daninha. Animal e planta, a grama é o *capim-pé-de-galinha*. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 15).

¹⁶ No Dicionário Universal da Língua Portuguesa, o vocábulo rizoma vem do grego, *rhízoma*, raiz, *s. m.*, "caule subterrâneo horizontal". No dicionário Michaelis a definição do termo se amplia: **ri.zo.ma** *s.m. Bot. (rizo+oma)*, "caule subterrâneo, no todo ou em parte, de crescimento horizontal". Em ambas, é possível perceber o princípio de que o rizoma é um caule e está em constante crescimento horizontal, passando por diferentes pontos subterrâneos. Na Botânica, o termo rizoma foi definido por Damião Filho.

Os autores aplicam tal conceito ao desenvolvimento do conhecimento, construindo uma analogia com os rizomas, pois “O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.14, 195), não possuindo um ponto de chegada ou partida, diferente do modelo arbóreo que segue a uma determinada hierarquia.

De acordo com os autores, existem seis princípios que definem o conceito de rizoma. “Os princípios um e dois são os ‘princípios de conexão e de heterogeneidade’, transportam a ideia de que um rizoma de qualquer ponto pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.14). Essa “conexão e heterogeneidade” permite assinalar e conectar diferentes cadeias semióticas de toda natureza, segundo os autores: “[...] cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 14). Importante pensar que um rizoma não cessa suas conexões; difere-se novamente da imagem da árvore, pois, um rizoma é dirigido pela heterogeneidade; ao passo que na árvore a hierarquia leva a uma homogeneização.

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 15).

Já o terceiro princípio é o “princípio de multiplicidade”, o qual afirma que a forma que um rizoma se apresenta não é una, e sim múltipla, não pode se reduzir à unidade. Percebe-se novamente a diferença com a árvore, pois,

as multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes...Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas... as multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 15-16).

O princípio de número quatro é o “princípio de ruptura a-significante”, o qual leva a entender que o rizoma representa-se na desterritorialização de significados. Uma vez que ele pode ser territorializado, organizado, sujeitando-se a linhas de fuga, que são conectadas, remetidas umas as outras, mudando sua natureza. Os autores esclarecem que

todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.17).

Sendo um sistema a-centrado, não segue hierarquias. “Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução externa como árvore-imagem, nem reprodução interna como estrutura-árvore. O rizoma é uma antigenealogia.” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 32).

Finalmente, os princípios cinco e seis são os “princípios de cartografia e de decalcomania”. Esses princípios mostram que os rizomas podem ser mapeados e cartografados, não seguem esboços pré-definidos, eles exprimem algo. Os autores citam o mapa, que norteia caminhos, pois, “O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 21). Sobre o decalque, os mesmos autores afirmam: “Fazer mapa e não decalque”. O que o decalque faz são reproduções de sistemas fechados sobre ele mesmo, já o mapa: “Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre ‘ao mesmo’. Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida ‘competência’” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 22).

7.0 Apontamentos: Rizoma e cartografias rizomáticas

Como já anunciado, diversas são as leituras e novas cartografias em torno das imagens; estas se apresentam em vários gêneros, muitos, porém, fundamentados no modelo arbóreo, em que existe uma hierarquia, um conjunto de conteúdos que se originam a partir de um único tronco, não dando abertura para que o entendimento de uma obra de arte seja mais aberto. A imagem da árvore parece não se adequar para uma nova cartografia de obras, pois

Os sistemas arborescentes são sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e de subjetivação, autômatos centrais como memórias organizadas. Acontece que os modelos correspondentes são tais que um elemento só recebe suas informações de uma unidade superior e uma atribuição subjetiva de ligações preestabelecidas. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 25).

Como Deleuze e Gattari consideram de maneira diferenciada o processo de conhecimento e de produção de saberes, para eles, não há um único pressuposto que estrutura o conhecimento que conduz à verdade absoluta; acreditam que ao conceber um conhecimento em uma estrutura rizomática, este irá nortear um caminho para produzir uma nova cartografia não hierárquica de imagens.

Nessa perspectiva, em que a realidade se tece na multiplicidade, pode-se falar em múltiplas realidades interconectadas. Em uma cartografia, é importante buscar formas de diálogo na diferença, diálogo na multiplicidade, sem a intenção de reduzir os diferentes ao mesmo, ao uno. Tal advertência é fundamental para o objeto de nossa pesquisa.

Diante das colocações acima, como pensar em uma cartografia com a imagem rizomática? Se a imagem “árvore” já não é uma imagem pertinente, pelo seu apelo à unidade, que imagem pode nos fazer pensar na multiplicidade?

Pensa-se que a imagem do rizoma se converte para arte como algo norteador para refletirmos sobre novas cartografias de obras que carregam em sua composição escrita/imagem, pois, uma obra é aberta, permite muitas leituras que levam a desterritorialização, como desarticulação de um campo. Pensar em uma estrutura rizomática potencializa contínuas descobertas, abrindo mapas para um novo modo de olhar, pensar e agir sobre uma obra arte, estender saberes novos, saberes não saturados, com entradas mais flexíveis. Com a imagem da árvore, a análise de uma obra ficaria sempre desfragmentada, os galhos se subdividem e se especializam cada vez mais, correndo o risco de perder o contato, pois cada ramo vai se autogovernando em relação aos demais, embora permanecendo em uma mesma árvore. A comunicação fica impedida de comunicar-se com as outras partes da análise.

Uma análise, imagetivamente representada na e pela árvore, se faz fragmentada, com o risco de sempre remeter a uma unidade perdida.

Na cartografia rizomática, a imagem remete a uma quantidade infinita de linhas que remetem para uma miríade de linhas que se atacam, emaranhando-se, pois um rizoma é:

somente feito de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 31-32).

Ao aceder à cartografia como rizoma e não como árvore, os itens de cartografia tendem a se misturar, gerando uma rede de possibilidades, de multiplicidades, de conexões, de interconexões, como em um mapa que “deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga”. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.32).

Deleuze e Guattari afirmam que uma árvore não estimula e não permite o diálogo, já o rizoma, ao contrário, estimula encontros e novas ligações. Se a imagem da árvore faz parecer à análise fechada e unitária, o rizoma implica em uma cartografia aberta e múltipla. Não sendo uma só análise, mas muitas análises. Vários mapas, vários percursos:

Pensa-se em um rizoma porque ele que pode viabilizar encontros, possibilitar e estimular novas análises. Em uma análise rizomática, tem-se uma abertura de um para vários percursos, um espaço para novas experiências de leituras, por almejar uma multiplicidade. “Ao contrário, um método de tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.15).

O rizoma, pode se abrir em possibilidades de construção de um roteiro de leituras de obras que se utilizam do signo da escrita em sua composição, pois se mostra sem hierarquias, articulando diversas áreas do conhecimento e saberes. “Ser rizomorfo é produzir hastes e filamentos que parecem raízes, ou, melhor ainda, que se conectam com elas penetrando no tronco, podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 24).

Deleuze e Guattari demonstram que o conhecimento humano não se processa mais por meio da consciência hierárquica, por agenciamentos. Os autores propõem um conhecimento que, por meio de redes, possa se entrelaçar, germinar, criar novas conexões, novos *links*. Gerar confluências de saberes diversos, estabelecendo relações, e, ao mesmo

tempo, tendo a capacidade e possibilidade de governar ou administrar a si mesmo segundo suas próprias regras, sendo produtores de novas conexões.

Pensar, entrelaçar cartografias rizomáticas de obras nos impulsiona a uma experiência dentro das multiplicidades que se apresentam ao engendramento, pelas vias de movimentos, de escolhas em que se descubram, no próprio trajeto, novas conexões; uma disposição aberta de comunicação de uma linguagem a outra linguagem, numa reunião não centrada, não hierárquica num modo que se difere da imagética da árvore, mas se assemelha a imagética do rizoma, desenvolvendo seus princípios de conexão e de heterogeneidade, de multiplicidade, de ruptura a-significante, de cartografia.

Construir uma cartografia na qual não há concepção de unidade, mas sim de um território de linhas que se definem pela desterritorialização – linhas que se conectam às outras, seguindo novas direções, que podem ser quebradas em qualquer lugar, mas uma vez quebrada, retomará outra, criando uma cartografia, que poderá ter múltiplas entradas, transformando-se num roteiro rizomático, que poderá se desenvolver em redes que se interligadas podem produzir novas ligações, despertando o olhar para o corpo das imagens a extensão interpretativa, ampliando para novas configurações do objeto a ser analisado.

O desenvolvimento de um modelo baseado no conceito de rizoma é interessante por dar abertura, ser conectável em variáveis dimensões, capaz de receber modificações constantes, podendo ser adaptado à montagem de qualquer natureza, ser preparado por indivíduos ou grupos que tenham interesse em desenvolver cartografias de obras que trabalham nos interstícios da escrita/imagem. Eis o desafio a ser encarado no próximo capítulo.

7.1 Cartografias Rizomáticas

A principal característica do rizoma é que ele sempre possui múltiplas entradas.
Gilles Deleuze e Félix Guattari

No capítulo anterior, o texto partiu de alguns conceitos sobre o universo da representação a partir dos pensamentos que Deleuze coloca sobre a diferença e repetição. Por contarmos em nosso *corpus* com um processo discursivo, deu-se a importância aos conceitos de discurso de Foucault e aos esclarecimentos de Orlandi sobre a análise de discurso. Noções discursivas como a paráfrase e a polissemia, e os modos de funcionamento do discurso, levaram a apresentação da noção de discurso artístico de NECKEL (2004-2010).

O destaque ao conceito de rizoma de Deleuze e Guattari guiará o texto a seguir, pois temos como objetivo operar na perspectiva de uma cartografia rizomática tendo como critério não uma linearidade da obra, mas uma proposta que amplie as relações de cartografias com infinitas possibilidades para proporcionar ao espectador amplo entendimento da funcionalidade da escrita/imagem no campo visual das obras.

Como foi colocado no capítulo anterior, qualquer ponto de um rizoma pode ser ligado ao outro. Não existindo uma hierarquia de importância, todos os saberes são importantes para chegarmos à compreensão da obra.

Acreditamos que o rizoma não pressupõe qualquer processo de significação, de hierarquização, pois ele é um devir.

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta “o que você devém?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos. (DELEUZE, 1998, p. 3)

A ideia de constituir um mapa na cartografia do devir é desterritorializar e trabalhar pelos diversos saberes. Sendo que um mapa estará em constante constituição, produzindo devires com o sujeito – aquele que vê.

Ao propormos entradas múltiplas, franqueamos o acesso de um ponto qualquer a outro ponto. Lembramos que o rizoma pode ser cartografado remetendo sempre à descoberta de outros pontos em seu território. Atentos aos princípios da decalcomania e heterogeneidade, o primeiro nos leva ao pensamento que os saberes devem ser formados e não copiados, o segundo rege o rizoma pela heterogeneidade e não pela homogeneização. Acreditamos que esses saberes que se desterritorializam e se interpenetram podem produzir novas abordagens.

7.2 Leonilson e Basquiat: artistas instalados nas redes rizomáticas

De corte, costura e véus, a obra de Leonilson vai se tecendo nos traços que, de figuras, chegam à palavra, à poesia da letra bordada – inscrição da substância tátil dos materiais... os mesmos da infância.

Da costura à arte, o percurso do erro, do engasgo, do carço irreduzível que, aí, é diáfano como um sopro.

Renata Salgado

O artista cearense José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993), conhecido como um dos artistas expoentes da chamada “Geração 80”¹⁷, deixou um conjunto de obras que pode ser visto como um grande livro. Artista que dizia ter sede do mundo morou em Fortaleza, Porto Velho, Manaus e São Paulo. Teve residência fora do Brasil, entre os anos 1980-1990, realizando exposições em Madri, Itália, Alemanha e Portugal. Nos meados de 1990, começa a gravar fitas, registrando pensamentos, ideias, e, mais tarde, essas gravações são transformadas em um documentário chamado “Com um oceano inteiro para nadar”, de Karen Harley.

Em 1991, o artista inicia ilustrações no jornal Folha de São Paulo (SP), mas em agosto do mesmo ano ele descobre que é soropositivo. A partir da revelação da doença, Leonilson permanece no Brasil, produzindo obras com características cada vez mais intimistas. Seus trabalhos revelam experiências pessoais pela iminência da sua morte, que ocorreu em 28 de maio de 1993.

Desde os dezessete anos que sonho em tornar-me uma estrela. Pensava em todos os meus heróis, Charlie Parker, Jimi Hendrix... e tinha uma visão romântica da maneira como as pessoas tinham atingido a fama.

Jean-Michel Basquiat

Jean-Michel Basquiat (1960-1988) era nova-iorquino e viveu grande parte da adolescência no distrito do Brooklyn, onde o artista trouxe diversas influências, como a cultura do *hip hop*, sendo o grafite muito influente em sua produção. A família não era pobre nem marginalizada, pertencendo à classe média, seu pai era haitiano, e a mãe nova-iorquina. Basquiat não foi uma criança problemática, e desde sua infância teve o gosto particular pelo desenho, sempre incentivado pelos pais. Basquiat saiu de casa ao completar 18 anos, depois de uma briga com seu pai, foi morar com alguns amigos, sustentava-se com vendas de camisetas que pintava e cartões postais vendidos nos clubes noturnos de Manhattan. Em parceria com Al Diaz, os dois jovens começaram a preencher de “graffitis” os muros de

¹⁷ Exposição que marcou o período de produção artística brasileira dos anos 80. Entre os 123 artistas, nomes consagrados despontaram no mercado da arte como Beatriz Milhazes, Frida Baranek, Karen Lambrecht, Leonilson, Ângelo Venosa, Leda Catunda, Sérgio Romagnolo, Sérgio Niculitcheff, Daniel Senise, Barrão, Jorge Duarte, Victor Arruda, entre outros. A produção artística da Geração 80 rompeu com princípios acadêmicos dentro das artes plásticas, influenciando nas raízes nacionais quanto no âmbito internacional, não abandonando a complexidade da arte contemporânea e de seu contexto, integrando-se na cultura pós-moderna.

Manhattan. Seus trabalhos se caracterizavam por mensagens poéticas, filosóficas e satíricas, acompanhadas por símbolos, tais como: uma coroa, a cruz, entre outros.

Jean-Michel Basquiat conhece em um dos clubes de Manhattan o artista Andy Warhol¹⁸, o qual comprou um dos cartões de Basquiat mesmo não se importando com o rapaz, mais tarde, seu melhor amigo. Com seu mentor Andy Warhol, Basquiat produziu algumas pinturas.

Aos 20 anos começa a carreira propriamente dita, participando de outras coletivas. Em março de 1982, acontece sua primeira exposição individual em Nova Iorque, sendo lançado o grande fenômeno, Basquiat. Seus trabalhos o elevaram em pouco tempo, exatamente três anos, o artista ficou conhecido como grande pintor e pelo sucesso de vendas de suas obras.

Em 1988, Basquiat vai à Europa e expõe, com notável sucesso, em diversas galerias. Mas como estava se aprofundando cada vez mais em drogas, submete-se a um tratamento de desintoxicação no Havaí. Basquiat é encontrado morto em 12 de agosto de 1988, provavelmente em consequência de uma overdose de heroína e cocaína.

Conhecer a biografia dos artistas Leonilson e Basquiat são essenciais para o entendimento de suas obras, pois ambos possuem obras pautadas em suas autobiografias.

A obra

Figura 20 - Leonilson. El Puerto.

¹⁸ Artista do movimento artístico Pop Art que surgiu nos anos de 1960.



Fonte: LAGNADO (1995, p.97).

Por que “*puerto*”? Para exercitar a curiosidade.

Como aproximação primeira para estabelecermos cartografias rizomáticas, interessante notar as palavras bordadas pelo artista, porque instigam o olhar, provocando

perguntas. O que exatamente está bordado? Por que o artista em vez de pintar ou escrever, ele borda? O que exatamente essas escritas significam?

As perguntas acima propõem várias conexões que serão reveladas ao longo da leitura dessa obra aparentemente simples, composta de um espelho, comprado em lojas populares, recoberto com um tecido listrado verde com bordados, acompanhado de uma moldura laranja pintada pelo próprio artista. Mas por que o artista vela o espelho com um tecido listrado? Afinal, um espelho não deve refletir uma imagem? “O trabalho é muito simples, mas não entrega a verdade” (LEONILSON, apud LAGNADO, 1995, p.101) declara o artista.

Importante conhecer um pouco mais de Leonilson para melhor entendimento das obras produzidas:

(...) os dados necessários para a leitura de sua obra: a cultura nordestina (com a literatura de cordel, o artesanato, as cores vivas, as crenças populares) e a iconografia religiosa. Mais tarde, as freqüentes viagens do artista ao exterior (notadamente Amsterdã, Paris, Milão, Madri, Munique e Nova York) tornam-se constitutivas da obra, imprimindo-lhe um caráter nômade. (LAGNADO, s/d, s/p).

O suporte e a materialidade nesse trabalho transportam a outra linha de fuga nesse rizoma – o aspecto simbólico da matéria. O espelho (utilizado não só como suporte) oferece uma gama de interpretações. Coberto, ele revela a intimidade do artista, pois Leonilson não gostava de se olhar, “nunca gostei muito de me olhar no espelho. Nem tinha espelho no banheiro. Para que olhar no espelho? Não há nenhuma necessidade” (LEONILSON, apud LAGNADO, 1995, p. 99). Para o espectador, o simples levantar da cortina listrada irá levá-lo a várias opções. Relembrando as palavras de John Berger “nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos” (BERGER, 1999, p.10). Entre elas, o artista declara “às vezes para você descobrir que você está vivo, diferente, ou com uma espinha, você olha no espelho e nota que está de outro jeito, interiormente” (LEONILSON, apud LAGNADO, 1995, p.101).

Por meio das declarações do artista dadas a Lisette Lagnado, nota-se que um dos estímulos para a criação desse trabalho foi a sala que o artista frequentava em suas aulas de ioga. “A sala da ioga tem espelhos e cortinas listradas”. (LEONILSON, apud LAGNADO, 1995, p. 99). A materialidade utilizada na obra permite rizomaticamente a novas ligações que conduzem aos elementos formais e a significados. As palavras escritas “Leo”, “el puerto” e os números “35”, “60”, “179” surgem no trabalho como um elemento caligráfico, essas letras bordadas são desenhadas, a gestualidade humana se faz presente. Na obra, a escrita é

apresentada em língua estrangeira, o artista declara que escreveu em espanhol “porque é bonita a língua” (LEONILSON, apud LAGNADO, 1995, p.98). Continua ele: “para exercitar a curiosidade”, mas acaba afirmando que *puerto* significa “por causa da receptividade. O porto recebe” (LEONILSON, apud LAGNADO, 1995, p.99). O porto é o próprio artista que fica recebendo. As palavras escritas do artista remetem à nova fase da sua vida, pois havia descoberto que era soropositivo há um ano. Ele afirma que “hoje eu recebo muito mais do que dou” (LEONILSON, apud LAGNADO, 1995, p.100).

Nessa obra, como em outras obras produzidas pelo artista, observa-se que ele não segue uma sequência lógica da escrita, bem como uma coerência gramatical, detendo os reais sentidos das palavras. Isso permite uma livre associação por parte do espectador, possibilita a associação isenta de amarras entre as escritas utilizadas e as imagens imaginadas pelo espectador da obra. Nessa obra percebe-se que as escritas contêm conteúdo biográfico, pois no objeto está bordado o nome – Leo –, a idade do artista – 35 –, seu peso – 60 –, sua altura – 1,79 e, por último, *el puerto*. “O Leo com 35 anos, 60 quilos e 1,79 metro é um porto que fica recebendo”. (LEONILSON, apud LAGNADO, 1995, p.99).

Essa frase revelada por Leonilson sugere um encontro dele (Leo) com ele mesmo. Interessante destacar que o artista iniciou sua coleção de palavras em um pequeno caderno que ele chamava de livrinho. Mais tarde, essas palavras (escritas) são inseridas diretamente nos trabalhos. Leonilson é um artista colecionador das várias formas de dizer.

Leonilson possa apresentar-se como *el puerto*. Esse lugar, porém, não é físico ou geográfico. O corpo é o lugar onde se localizam desejos, angústias, emoções, considerações. Lugar, que localiza, mas também recebe. (BECK, 2004, p.136).

A obra remete também ao enfrentamento da doença que o vitimaria em 1993, revelando que:

(...) começou a intensificar as costuras, era essa mesma constatação que se colocava para ele. Basta reparar na materialidade frágil e tênue de muitos desses trabalhos, como se evidenciassem um estado de saturação (é o caso de muitas obras em que o artista utiliza de tecidos como o *voile*); ou, no extremo oposto, no seu excesso de materialidade (como no caso de muitos que são feitos de feltro); ou, ainda, em seu caráter declaradamente decorativo (no caso de tecidos listados, estampados, em tecidos como o veludo). (FREITAS, 2010, p.114).

A doença que traz à tona a iminência da morte remete a um período que transita entre vida e morte, muda a direção da vida do artista. Muitas de suas obras conferem uma terminologia final e irredutível.

Diante de um doente atingido profundamente, tem-se a impressão primeira de um déficit global e maciço, sem nenhuma compensação: a incapacidade de um sujeito confuso de localizar-se no tempo e no espaço as rupturas de continuidade que se produzem incessantemente na sua conduta, a impossibilidade de ultrapassar o instante no qual está enclausurado para atingir o universo do outro ou para voltar-se para o passado e futuro, todos estes fenômenos levam a descrever sua doença em termos de funções abolidas: a consciência do doente está desorientada, obscurecida, limitada, fragmentada. Mas este vazio funcional é, ao mesmo tempo, preenchido por um turbilhão de reações elementares que parecem exageradas e como tornadas mais violentas pelo desaparecimento das outras condutas (...) finalmente, por instantes, surgem reações emocionais intensas. (FOUCAULT, 1975, 23).

A Morte tem sido uma inquietação para o homem, possui extensa relação com diversas culturas e períodos históricos. Mas se sabe que a ideia de abolir a morte é desejo inerente do ser humano, como explica Dantas a partir de Morin:

A morte é então, uma metáfora da vida, que se prolonga de uma maneira ou de outra. A consciência sobre ela não no conhecimento de sua essência, pois a morte não tem 'ser', mas no fato de que ela um dia chega para todos, impreterivelmente (idem, p. 26). O homem selvagem a nega, como destruição total, mas a reconhece enquanto evento. (DANTAS, 2009, p.52).

No caso da produção artística de Leonilson, percebe-se a reflexão que o artista faz da morte pelo caráter do discurso e a combinação que foi articulado à ideia e a maneira que a morte torna-se visível, em meio à vida e arte.

A produção reflete um posicionamento diante da morte e os trabalhos se tornam pequenos relicários que relatam seu calvário. Leonilson está diante da morte e a arte se transforma em uma narrativa que confronta sua imagem com a doença (...). A experiência do olhar que se estabelece nessa situação, a questão do ver e do ser visto na projeção da morte, a angústia de ser observado pela morte, e dessa situação encontrar o processo poético, constitui uma negação de entrega, de resistência diante de uma certeza que se edifica na imagem de um túmulo, mas que encontra suspiro no poder da criação. A imagem da morte é projetada para a obra, e a obra reflete a projeção de um corpo fragmentado, traduzido pelo gestual do bordado, pelos tecidos leves, sóbrios, por panos que até então recobriam aquele corpo e são transformados em suportes para novas experimentações. (RESENDE, 2012, p.51-52).

Se remetermos a alguns trabalhos do artista Basquiat, percebemos um presságio de sua morte. Um exemplo são os quadros *Eroica I* e *Eroica II*, apresentam uma pintura em papel, com manchas, símbolos e escritas, destacando entre elas *Man Dies* (homem morto). O título do quadro refere-se a uma Sinfonia de Beethoven n.º 3, que contém uma marcha fúnebre no segundo movimento, ligando o título ao tema da obra sobre a morte. Em face a morte, o heroísmo é, por vezes, permanecer vivo. Basquiat cita também uma canção de blues, 'arrumado para morrer', que também contribui para este tema. Um trecho da

canção "Eu estou olhando engraçado nos meus olhos e eu acredito que estou arrumado para morrer, acredito que estou a fim de morrer".

Eroica I e Eroica II usam texto de enciclopédias. Basquiat chamava a estas colagens verbais os seus <<factos>>; não só rotulavam, como efectivamente representavam a diversidade do mundo e das suas manifestações. Eroica I e Eroica II são por isso não tanto documentos de uma premonição de morte como ensaios da tragédia fundamental da condição humana – que deve procurar um lugar algures entre o auge do heroísmo e a inevitabilidade da morte, algures no caos do dia a dia, na banalidade da vida quotidiana. (EMMERLING,2003,p.79).

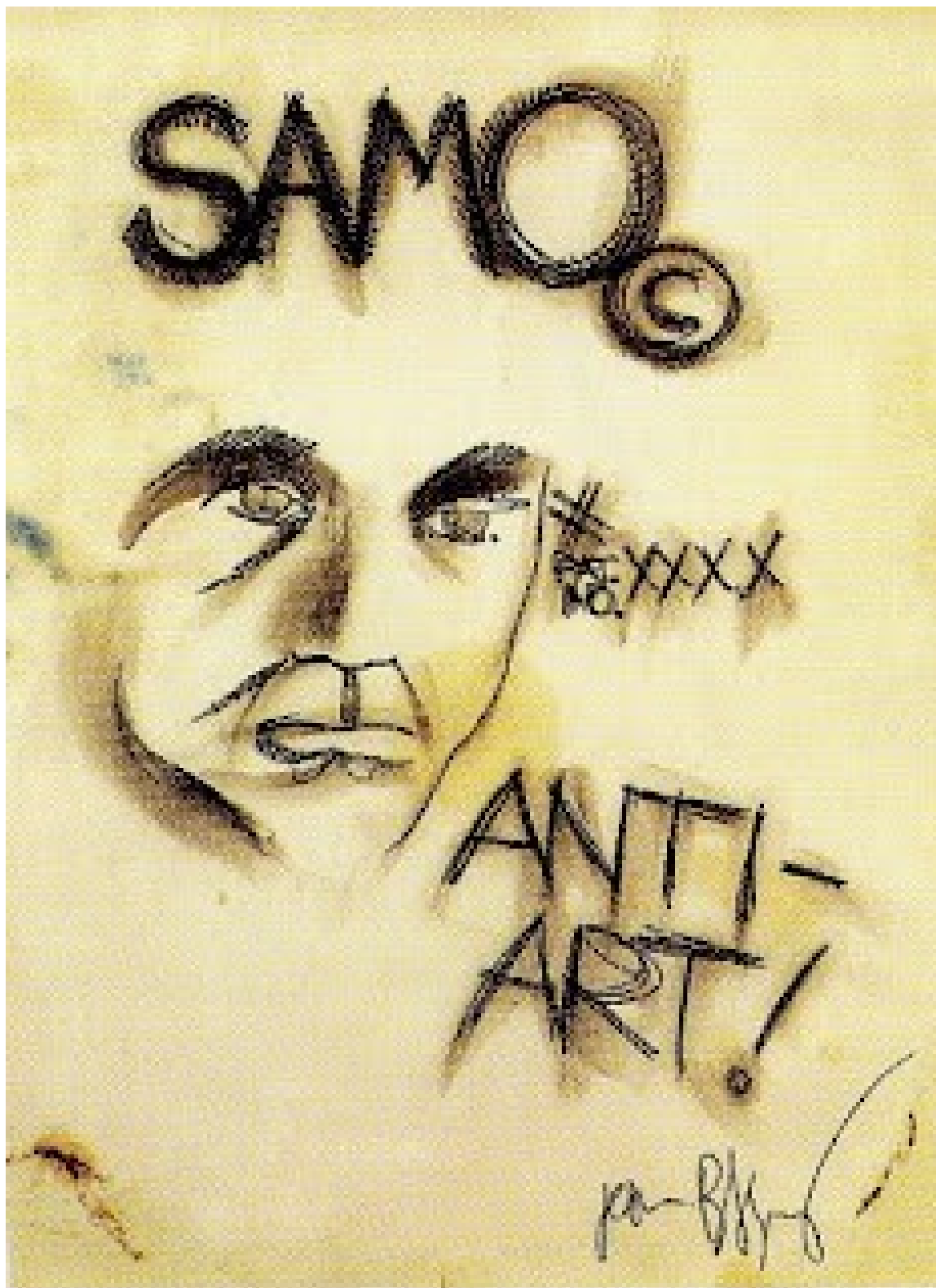
Figura 21 - Basquiat, Eroica I e II.



Fonte: Disponível em: <http://guerrillamamamedicine.tumblr.com/image/31050258289>. Acesso em setembro de 2012.

Novas conexões

Figura 22 - Basquiat. Sem Título (Samo Ant-Arte).



Fonte: Disponível em: <http://arte-factoheresperversoes.blogspot.com.br/2011/01/basquiat.html>. Acesso em agosto de 2012.

Basquiat viveu dez anos a menos que Leonilson. Ambos morreram jovens, mas em um período curto de produção artística deixaram obras que sugerem desafios de leituras inquietantes aos olhos do espectador, denotando a fragilidade e complexidade do

homem. Leonilson e Basquiat deixaram em suas obras marcas de uma sinceridade que viveram.

Ao observar a obra composta de poucos elementos, destacando um rosto que nos leva a observar a presença da escrita. No trabalho há uma justaposição do desenho e da escrita, o universo plástico e o universo da linguagem verbal são pensados em conjunto, de modo unificado e simultâneo, ocorrendo uma fusão entre linguagem verbal e visual. O elemento visual – linha – nasce como espelho do gesto no espaço, que muitas vezes aparece em grupo, surgindo então formas, texturas; outras vezes as linhas aparecem solitárias.

As linhas, nos trabalhos dos artistas, aparecem ora puras e soltas, ora aparecem comprometidas, articuladas e associadas; sendo elas que constroem em seus trabalhos formas mais simples às mais complexas, pela forma em que é colocada no espaço. Isso dá um destaque ao gesto gráfico, índice eminente nos trabalhos de ambos os artistas. Marca gestual que faz uma incursão ao mundo da literatura. Leonilson, em um documentário, citou “eu queria saber juntar palavras e fazer frases”¹⁹. Basquiat afirmou: “eu considero apenas palavras de que gosto, copiando-as repetidas vezes ou usando diagramas. Gosto de ter informação, e não apenas um toque de pincel. Só quero estas palavras para expressar os sentimentos subjacentes, sabe”? (ARCHER, 2001, p.173).

Entre os inúmeros escritos que surgem nas obras dos artistas, verifica-se também a presença marcante do nome ***Leo ou José nas obras produzidas por Leonilson; e o pseudônimo Samo nos trabalhos de Basquiat.***

A escrita ***Samo***, refere-se à abreviatura de *Same Old Shit* (a mesma velha merda de sempre); assinatura que o artista manteve enquanto trabalhava com o grafiteiro Al Diaz. Basquiat passa a deixar o pseudônimo *Samo*, com a morte de seu parceiro, deixando somente *Samo is dead*, (Samo está morto).

A presença da grafia ***José*** revela a intimidade, construindo uma trajetória de referências pessoais, um conjunto de informações de sua vida em que a obra é o suporte. O próprio artista admitia o caráter autobiográfico do seu trabalho criativo. “Eu acho que eu fico o tempo todo falando de mim, parece que só existe eu. Mas eu me preocupo bastante com as pessoas”, dizia ele²⁰.

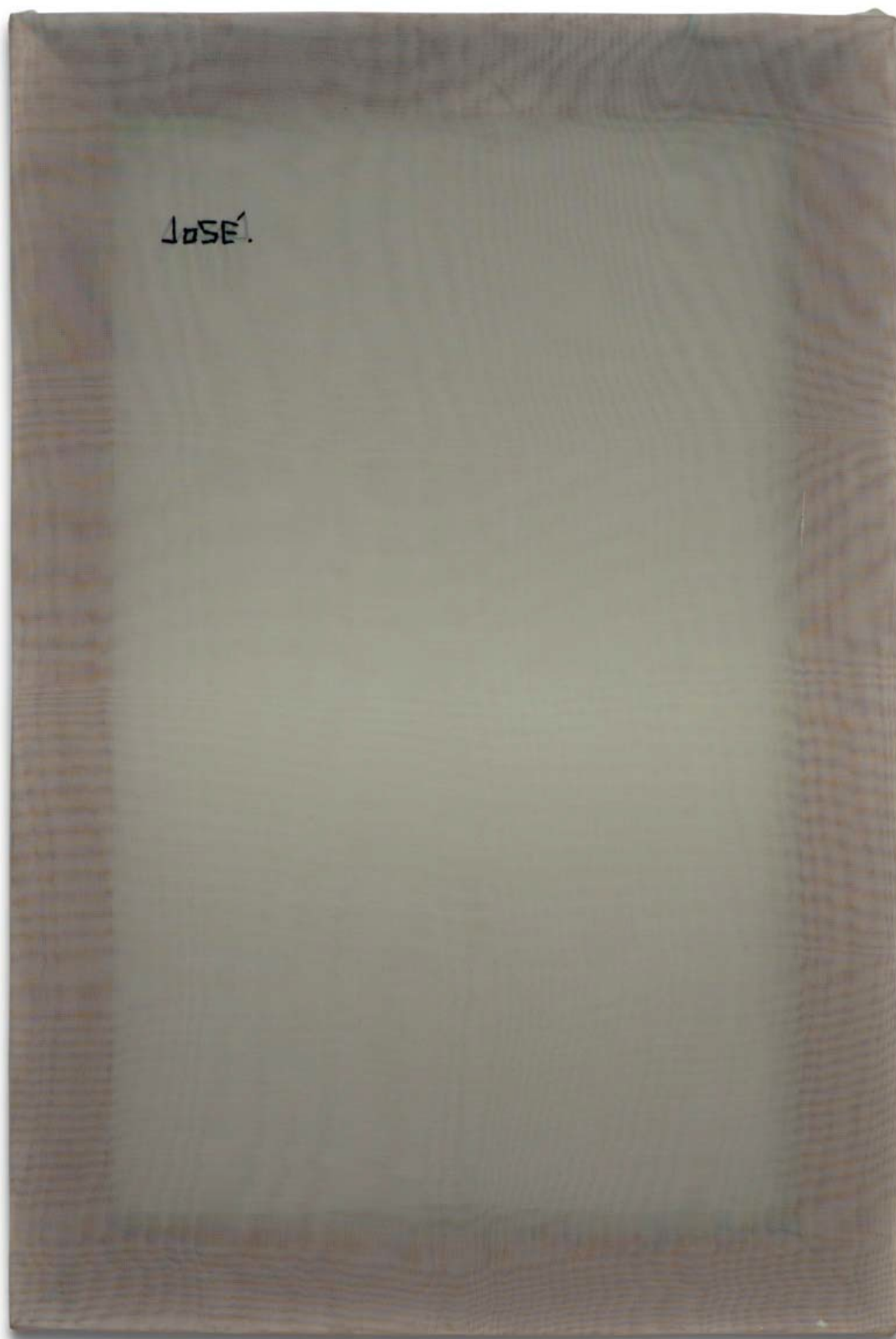
A palavra na obra de Leonilson materializa-se em imagem. Palavra e texto funcionam para o artista como forma ou desejo de “conversar” com o público na construção de suas realidades subjetivas. Por tratar-se de uma obra autobiográfica, o artista fala em primeira pessoa, inscrevendo textos e palavras sobre os seus

¹⁹ Declaração feita pelo artista no documentário “Com o oceano inteiro para nadar de Karen Harley”.

²⁰ Declaração feita pelo artista no documentário “Com o oceano inteiro para nadar de Karen Harley”.

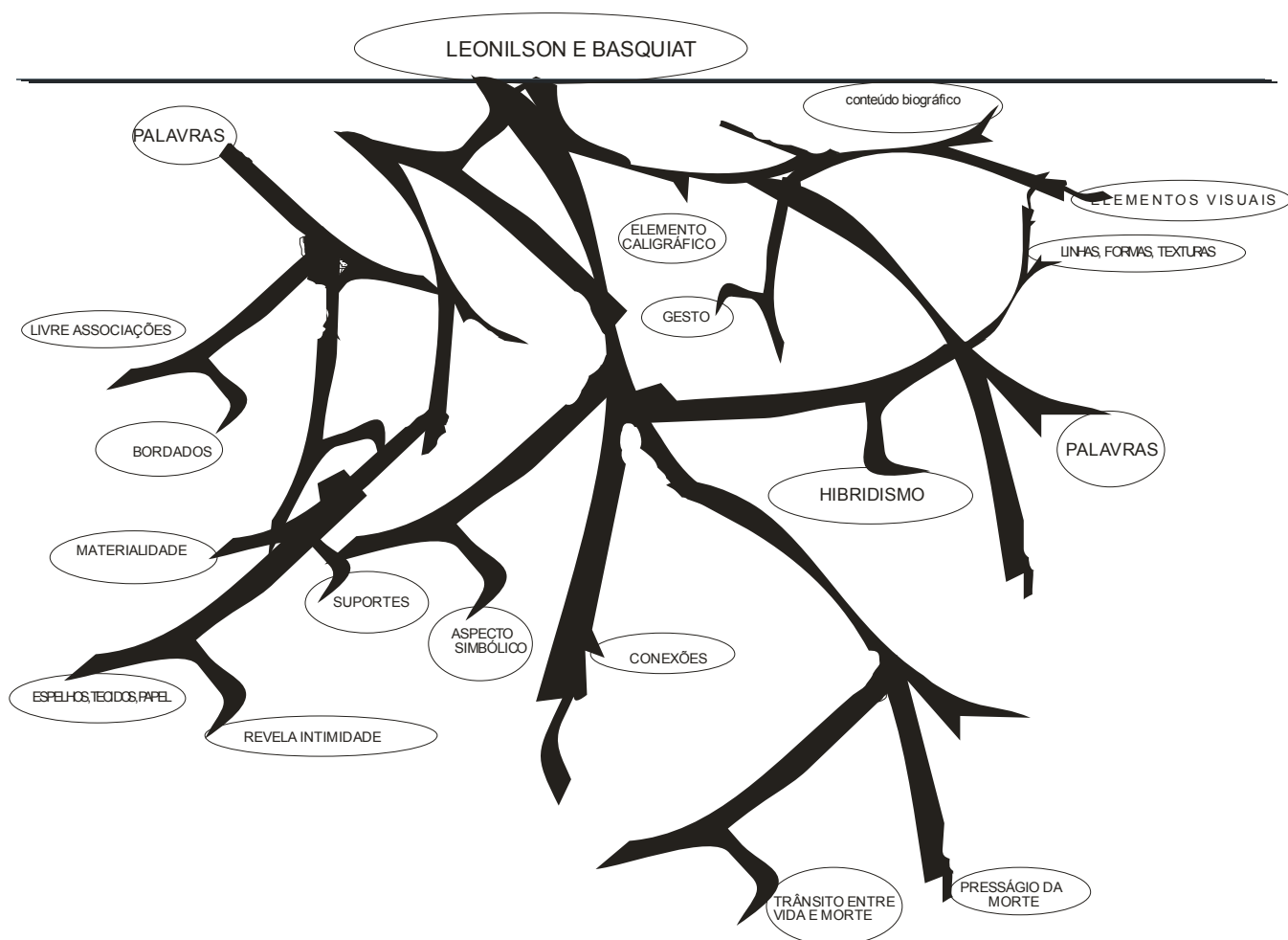
desenhos, pinturas e bordados. A realidade encontrada nessas narrativas, e não se pode dizer que existam verdades irrefutáveis em sua obra, muitas vezes são fatos fantasiosos ou subjetivos. (RESENDE, 2012, p.13).

Figura 23 - Leonilson. José.



Fonte: LAGNADO (1995).

Figura 24 - Rizoma.



Fonte: Elaborado pela autora.

Essas inscrições estão no arranjo compositivo das obras dos artistas irremediavelmente unidas, onde arte e biografia unem-se, fazendo **com que pesquisadores e críticos indaguem: a arte seria a mesma sem a biografia?**

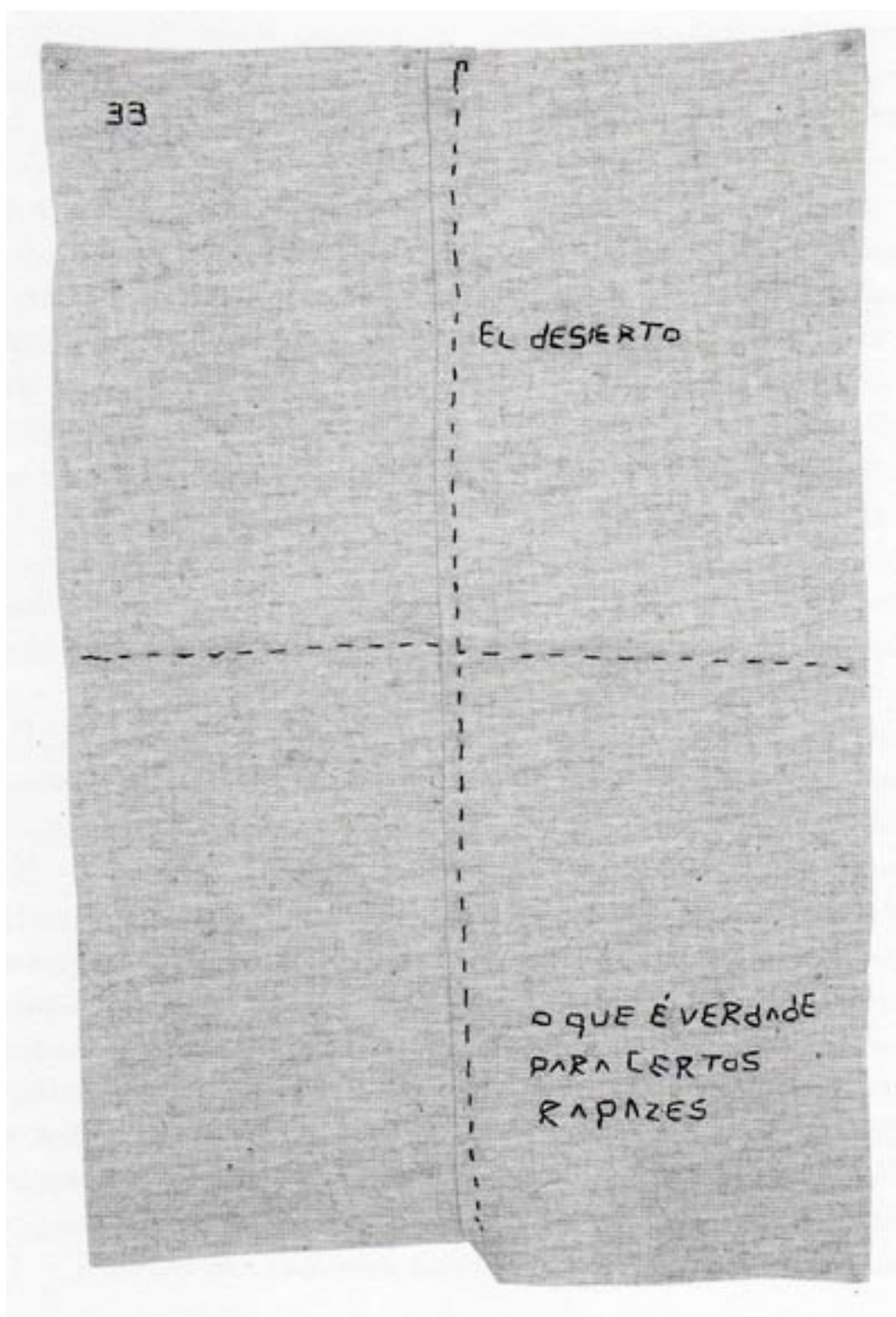
Na obra chamada *El desierto* é possível identificar repetições de alguns elementos utilizados por Leonilson. Esses elementos levam o olhar para além da materialidade. A escrita surge novamente em espanhol *el desierto*. Aparece também, a frase *o que é verdade para certos rapazes*, e sua idade – 33. Todas essas inscrições estão bordadas em quatro pedaços de feltro. Nota-se, pela declaração do artista, que essas escritas/frases bordadas trazem ressonâncias de inquietações individuais. “Eu me sentia num deserto mesmo, eu estava um deserto. Eu não sabia por que, claro, senão teria resolvido. E não via muita saída”. (LEONILSON, apud LAGNADO, 1995, p.98). Kátia Canton, crítica e curadora de arte, destaca “suas obras trazem a consistência narrativa da profunda sinceridade, a cumplicidade secreta e ambígua e o tom confessional de um diário íntimo” (CANTON, 2001).

A maneira como o artista articula os elementos em seus trabalhos é próprio da arte contemporânea, em que o relacionamento com a arte é produzido de maneira híbrida e pessoal. Revela-nos a autora Maria Lúcia Bueno: “(...) quase simultaneamente empreendem uma passagem das formas rígidas para as flexíveis, envolvendo uma forte aproximação da arte com a vida e uma grande liberdade em relação aos procedimentos estéticos tradicionais”. (BUENO, 1999, p.225).

No perceber as obras de Leonilson, uma marca pessoal nos é revelada a todo o momento. O conjunto das pinturas, bordados, objetos, entre outros trabalhos, revela-se como um diário sobre a vida, a arte, a doença, a sexualidade, “como nas palavras de Lisette Lagnado. Suas imagens são como um código e sua prática artística como um todo é um campo aberto à interpretação” (MESQUITA, 1995, p.195). O trabalho de Leonilson reflete

[...] a atividade artística no mundo contemporâneo era uma viagem solitária. Entre a pluralidade de tradições visuais disponíveis – artísticas e não artísticas –, pautavam-se, na construção das obras pelo eixo inteiro, desprezando as imposições externas. A autoria permanecia a marca do artista, embora já aparecessem os que começavam a questioná-la. (BUENO, 1999, p.238).

Figura 25 - Leonilson, El Desierto.



Fonte: LAGANADO (1995, p.99).

El Desierto é tão íntimo que só tem a inscrição e 33, a idade que eu tinha na época em que fiz. Gosto de botar minha idade.

Leonilson

Ao observar os trabalhos de Leonilson, nota-se que muitas vezes são uma volta para si, mas também elevam a outros temas referentes ao mundo, ao encontro com o outro. Em entrevista para TV Cultura afirma “o meu trabalho é o meu ponto no mundo, sabe? É pra onde eu corro, assim o meu trabalho é a minha observação sobre o mundo”. (LEONILSON, 1997).

Basquiat tem um modo diferente de Leonilson ao testemunhar o mundo. Um dos trabalhos do artista refere-se à figura de Mary Boone, importante galerista de arte que promoveu o artista rapidamente revelando a ele uma visão delirante e abrupta do mundo da arte, de um mercado incerto e impiedoso, processados em alta velocidade.

Basquiat tornou-se celebridade, mas o próprio mercado artístico que o acolheu também o descartou. O jovem artista não aguentou

Guiado por uma fome insaciável de reconhecimento, fama e dinheiro, oscilando entre a megalomania e uma timidez insuperável, atormentado pela dúvida e por impulsos auto-destrutivos, Jean-Michel Basquiat morreu de overdose a 12 de agosto de 1988, com apenas 27 anos. (EMMERLING, 2003, p.7).

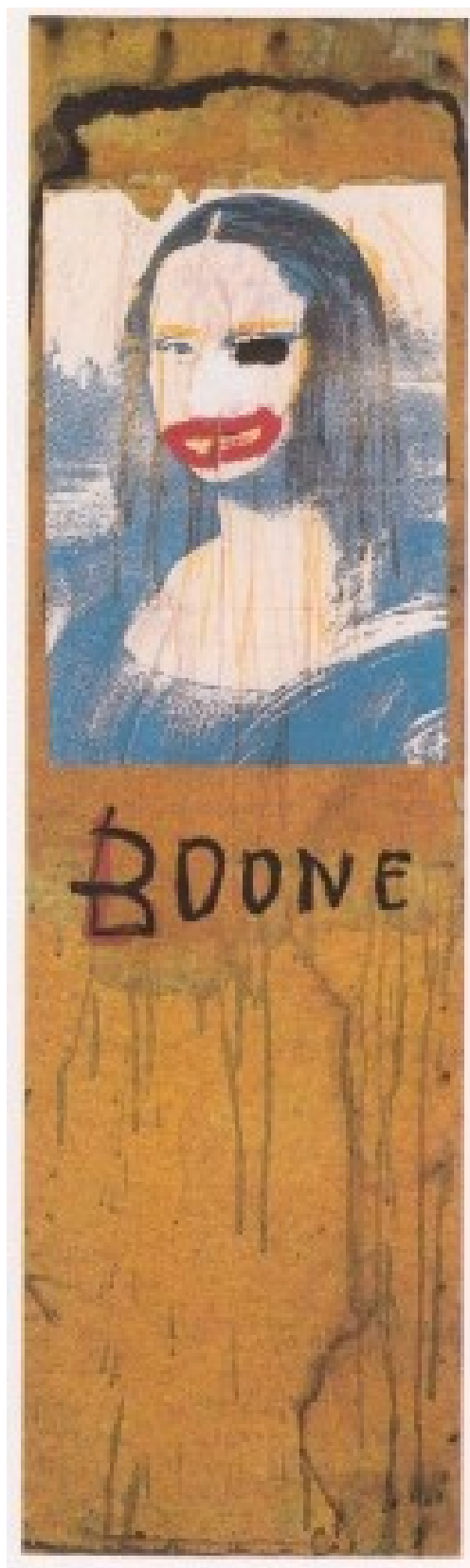
Diferente do artista Leonilson, que não gostava de estar à mercê das galerias de arte

Mais importante para mim é quando eu trabalho (...) eu odeio fazer lob (...) o mercado de arte (...) galerias (...) eu podia ter uma exposição (...) mas é tão horrível lidar com isto (...) eu sei o que quero, mas eu sei quero (...) não quero ter que lidar com isso (...) eu quero fazer meus trabalhos em paz mesmo... eu quero que meus trabalhos me levem a mim e não a uma conta bancária (...). (HARLEY, 1997, s/p).

Em depoimento, a irmã de Leonilson nos disse que quando o artista vendeu pela primeira vez suas obras ficou perdido. Muito afeiçoado a seus trabalhos o artista dizia sentir um vazio no peito cada vez que uma obra sua era vendida. E dizia – O que vou fazer agora? Relembra a irmã.

Aquilo que para muitos um trabalho de arte não passa de um objeto comercial, para Leonilson uma obra traduz a intimidade consigo mesmo.

Figura 26 - Basquiat. Boone.



Fonte: EMMERLING (2003, p. 9).

CONCLUSÃO

O presente trabalho teve como principal objetivo avaliar por meio do conceito de rizoma a presença da palavra (sob a forma escrita) no campo visual das obras. Partimos do entendimento que tal inscrição não serve apenas como título ou modo peculiar de caligrafia. Ao estabelecermos uma cartografia rizomática promovemos possíveis causas ou influências do uso da escrita no processo de criação dos artistas.

Observamos a valorização da escrita utilizada no território da imagem, principalmente em muitas produções artísticas contemporâneas. O presente trabalho reservou-se a observar obras dos artistas Leonilson e Basquiat. Ambos revelam em suas criações, letras, palavras (sob a forma da escrita) e frases numa expansão de significados, trazendo uma valorização autônoma da escrita que revelam um modo particular de inscrição que se origina e finaliza-se na própria obra. O ato de escrever faz parte da criação artística, revelando a produção imagética do artista.

Nessa perspectiva, a construção do *corpus* possibilitou explorar alguns mapas que entrecruzados nos possibilitou encontros e desencontros. Cada capítulo foi desenvolvido como uma estrutura investigativa, indicando caminho para ligar, conectar, e nos dar respaldos teóricos, a fim de balizar o percurso, para podermos tecer e desenvolver instrumentos necessários para a aferição das relações estabelecidas entre escrita/imagem. Nenhum capítulo foi escrito como uma estrutura fechada, mas, sempre aberta para pensar construções e desconstruções permanentes.

A experiência de uma cartografia rizomática nos abriu inúmeros caminhos para a compreensão das obras. Considerando que em todo o ato humano uma função se faz presente como nos apontou Mukarovsky, entende-se que a função estética se faz presente no ato de inscrever, esse pode ser associado a um desejo do gesto, da gravação da matéria visual, e até de ir além. “Não é somente o olho que segue os traços da imagem, pois à imagem visual é associada uma imagem manual e é essa imagem manual que verdadeiramente desperta em nós o ser ativo” (BACHELARD, 1994, p.53). Toda mão é consciência de ação. Ao realizar o gesto da escrita na obra, os artistas se servem dos elementos lineares que se dispõem no espaço, a propriedade das letras consistem em elementos plásticos. A obra resulta do diálogo entre gesto, corpo e mente dos artistas. As escritas inseridas no campo visual ecoam a voz por meio do gesto que traduz a letra bordada, escrita, pintada pela mão. A grafia se instaura.

Segundo Derrida, é pelo traço e pela letra, inscrita, traçada pela vontade do artista, nesse jogo da escrita-imagem, que o sujeito emerge do suporte, pois ‘(...) o subjétil – por exemplo, o papel ou a tela – torna-se então uma membrana; e a trajetória do que se lança sobre essa membrana deve dinamizar essa pele ao perfurá-la, ao atravessá-la’, confundem-se, então sujeito e objeto, porque o “subjétil pode tornar-se tudo isso”. (apud PIRES, 2010, p.59).

Verificamos que as palavras, frases inseridas (sob a forma da escrita) no campo do visual, não seguem nenhuma hierarquia no território da imagem. Ao observarmos as obras dos artistas Leonilson e Basquiat, notamos que essas inscrições entram como um elemento fundamental em suas criações. A presença da escrita mostra-se com uma materialidade sólida, revelando a existência do gesto no potencial da criação artística.

Ao estabelecermos essas cartografias rizomáticas, dentro dos princípios do rizoma: conexão, heterogeneidade, multiplicidade, nos permitiram percorrer aberturas diversas para leitura das obras de Leonilson e Basquiat. Ao atentarmos para as escritas que povoam as obras, notamos que as ações, conferem as dinâmicas criadoras que dão forma à obra. As questões relacionadas à capacidade de criação, entre elas o gesto e o processo gerativo da imagem, geraram pontos de reflexões que nos levaram a pensar na materialidade da obra bem como no caráter de elaboração conceitual.

A palavra escrita torna-se imagem, constituindo-se em um caligrama preciso. Foucault em *Isto não é um cachimbo*, afirma.

Por sua dupla entrada, garante essa captura, da qual não são capazes o discurso por si só ou o puro desenho. Conjura a invencível ausência da qual as palavras são incapazes de triunfar, impondo-lhes, pelas astúcias de uma escrita que joga no espaço, a forma visível de sua referência: sabiamente dispostos sobre a folha de papel, os signos invocam, do exterior, pela margem que desenham, pelo recorte de sua massa no espaço vazio da página, a própria coisa de que falam. E, em retorno, a forma visível é cavada pela escrita, arada pelas palavras que agem sobre ela do interior e, conjurando a presença imóvel, ambígua, sem nome, fazem emergir a rede das significações que a batizam, a determinam, a fixam no universo dos discursos. (FOUCAULT, 1998, p.23).

Valendo-nos, então, do rizoma, pensado como cartografia, mapas que se constituem ao longo da evolução de múltiplas leituras, poderão ser adicionados ou subtraídos do rizoma principal, podendo partir de um ponto qualquer, de uma temática ou mesmo de um conteúdo, procurando sempre explorar múltiplas possibilidades a percorrer, permitindo sempre novas buscas ou descobertas de outros conhecimentos, estendendo e investigando cada ponto encontrado.

Tais imbricamentos, como se sabe, podem ser percebidos na congestionada paisagem visual contemporânea, onde uma miríade de materialidades significantes povoam os espaços heterogêneos de produção de sentido. Articular esses espaços no campo artístico fez

com que apontássemos um vetor importante de tessitura do humano por meio de duas formas de expressão (a escrita e a imagem) que nos dão o estatuto do humano.

O processo continua em devir, apontando para possibilidades diversas de pesquisas, para empreender, reinventar meios de leituras, com múltiplas entradas possíveis e prováveis das produções em que escrita/imagem dialogam.

REFERÊNCIAS

- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda, MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando: Introdução à Filosofia**. São Paulo: Moderna, 1986.
- ARNHEIM, Rudolf, **Arte & Percepção Visual**, Uma Psicologia da Visão Criadora. São Paulo: Pioneira, 1986.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2002.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BARRETO, Goulart Raquel. **Entrevista 2 – Profa. Dra. Eni P. Orlandi**. UERJ. TEIAS, Rio de Janeiro, ano 07, no. 13-14, jan/dez 2006. P. 01-07. Disponível em: <http://espacolinguisticouems.wordpress.com/2009/08/25/entrevista-2-profa-dra-eni-p-orlandi/>. Acessado em setembro de 2012.
- BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BECK, Ana Lúcia. **Palavras fora do lugar**. Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2004. Tese (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- BELTING, Hans. **Por uma antropologia da imagem**. Revista Concinnitas, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005. Disponível em: http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/belting_porumaantropologiadaimagem.pdf. Acesso em: maio de 2012.
- BERGER, J. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BETTS Jaime. **A pulsão escópica na contemporaneidade**. Revista da Associação Psicanal, Porto Alegre, n. 32, p. 49-65, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://www.apoa.com.br/uploads/arquivos/revistas/revista32-2.pdf>. Acesso em: março de 2012.
- BUENO, Maria Lucia Coelho de Paula. **Artes plásticas no século XX – modernidade e globalização**, Campinas, Editora da UNICAMP/IMESP/FAPESP, 1999.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. RS: Unisinos, Aldus 18, 2003.
- CAMARGO, Issac Antonio. **Imagem**. Anotações em sala de aula. 2009.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva. Coleção MAC Collection. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo: Comuniqué, 1969.

CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia, Arte e Gregory Bateson na visão de Massimo Canevacci**. Caderno de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas, Florianópolis, v.11, n.98, p. 568-582, jan/jun. 2010. Entrevista concedida a Marialba Rita Maretti. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/viewFile/1984-8951.2010v11n98p568/12867>. Acesso em: maio de 2012.

CATALÁ, Josep. **As formas do real**. São Paulo: Summus, 2011.

CHAUÍ, Marilena. **Janela da Alma, espelho do mundo**. In: NOVAES, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo, SP: Cia das Letras, 1988.

DAIBERT, Arlindo. **Cadernos de Escritos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

DANTAS, Marta. **Arthur: bispo do rosário - a poética do delírio**, São Paulo, Unesp, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, _____. **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1995. V. 1.

_____. **Deleuze Gilles e Parnet. Claire Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta 1998.

DOCTORS, Marcio. **Nudez e Mudez**. Disponível em: http://www.evaklabin.org.br/site/respiracao_detalhes.aspx?sec=5&id=131. Acessado em agosto de 2012.

DUARTE, Rodrigo. **A arte**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2012.

EMMERLING, Leonhard. **Basquiat**. Brasil: Taschen, 2003.

FARIAS, Agnaldo. **PINTURAS. São Paulo, 1996**. Disponível em: http://www.muvi.advant.com.br/artistas/f/fernando_augusto/pintura_sobre_pintura.htm. Acesso em: maio de 2012.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**: São Paulo, Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 6ª edição, Tradução de Laura de Almeida Sampaio. 1996.

_____. *Doença Mental e Psicologia* (L. Shalders, Trad.). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 1975.

_____. **Isto não é um cachimbo.** São Paulo: Paz e Terra, 1998.

FREITAS, Riccioppo Carlos Eduardo. **Leonilson, 1980-1990.** São Paulo. USP. Tese (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GOMBRICH, E. H.. **A história da arte.** 16. Ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HARLEY, Karen. **Com o oceano inteiro para nadar. Rio de Janeiro.** 1997. Documentário sobre a vida do artista José Leonilson Bezerra Dias. Disponível em: <http://itaucultural.org.br/leonilson/index.cfm/f/palavra/o%20inconformado>. Acessado em julho de 2012.

HERWITZ, Daniel. **Estética: conceitos – chave em filosofia.** Porto Alegre. Artmed, 2010.

JAY, Martin. **Relativismo cultural e a virada visual.** Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2010-11/Martin%20Jay.pdf. Acesso em abril de 2012.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Campinas, SP, Papitus Editora, 1996.

JÚNIOR, Neurivaldo Campos Pedrosa. **Literatura e Pintura: Correspondências Interartísticas em passeio ao farol de Virgínia Woolf.** 2009.216f. Dissertação (Doutorado em Literatura Comparada) Universidade Federal do Rio Grande do sul, Porto Alegre, 2009.

KIRCHOF, Edgar Roberto. **Estética e Semiótica de Baumgarten e Kant a Umberto Eco,** Porto Alegre, EDIPUCRS, 2003.

KLEIN, Alberto. **Destruindo imagens: configurações midiáticas do iconoclasmo.** Compos, Brasília, v.12, n.2, maio/ago. 2009. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/408/341>. Acesso em: outubro de 2012.

LACAN, Jacques. **O sujeito e o outro (I): a alienação. In: O SEMINÁRIO — Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1979.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson: são tantas as verdades = so many are the truths/ Lisette Lagnado - São Paulo: Projeto Leonilson. SESI, 1995.**

_____. **Uma Lógica da ambiguidade.** s/d, s/p. Disponível em: http://www2.uol.com.br/leonilson/lisette_02.htm. Acessado em agosto de 2012.

LEITE, Andrea Limberto. **Moça com brinco de pérola – para pensar a relação do sujeito com as imagens.** Disponível em: <http://www.eca.usp.br/caligrama/artigos/numero1/Rev%2010.pdf>. Acesso em março de 2012.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura: textos essenciais.** São Paulo: Editora 34, 2005. 7 v.

LINS, Wild Jacqueline. **O enigma da imagem: a contribuição de Warburg à História da Arte. 2009.** Disponível em:

http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/plasticas/oenigmadaimagem.pdf. Acessado em novembro de 2011.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MAMMÌ, Lorenzo. **Nuno Ramos**. In: TASSINARI, Alberto; MAMMÌ, Lorenzo; NAVES, Rodrigo. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997, p. 188-189. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=2916&cd_item=15&cd_idioma=28555. Acesso em julho de 2012.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares**. *Rev. Bras. Hist.* (on line) São Paulo, v.23, n.45, p11-36, julho, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>. Acesso em agosto de 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2º Ed., 1999.

MESQUITA, Ivo. Pós-fácio. Para o meu vizinho de sonhos. In: LAGNADO, Lisette. **Leonilson: são tantas as verdades** = so many are the truths/ Lisette Lagnado - São Paulo: Projeto Leonilson. SESI, 1995.

MIRANDA, Maria Adelaide. **Hipertexto e Medievalidade**. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/amiranda/hipertexto6A.htm>. Acessado em dezembro de 2011.

MITCHELL, W.J. T. **Iconology: Image, Text, Ideology**. Chicago: The University of, 1986.

_____. **Mostrar o ver: Uma crítica à cultura visual**. Publicado no *Journal of Visual Culture*. 2002. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=3&cad=rja&ved=0CCoQFjAC&url=http%3A%2F%2Finterin.utp.br%2Findex.php%2Fvol11%2Farticle%2Fdownload%2F154%2F139&ei=mYOfULeuB4XW8gSP6YG4DA&usq=AFQjCNHanUvUqhiANT15K3wn-lnpfP18nw>. Acesso em outubro de 2012.

_____. **Picture theory**. Chicago: Chicago Press, 1996.

MUKAROVSKY, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Portugal: Editorial Estampa 1997.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. **Do discurso artístico à percepção de diferentes processos discursivos**. 2004. 125 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

_____. **Tessitura e tecedura: movimentos de compreensão do discurso artístico no audiovisual**. 2010. 233f. Dissertação (Doutorado em Estudos da Linguagem) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. **Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty.2008.** Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>. Acesso em: outubro de 2012.

NORONHA, Marcio Pizarro. **Territórios subjetivos da arte: do giro do olhar aos deslocamentos do corpo.** Disponível em <http://www.festivaldearte.fafcs.ufu.br/2004/palestras-01.htm>. Acesso em: agosto de 2012.

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

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise do discurso: princípios e procedimentos.** Campinas, Pontes, 2012.

_____. Análise de discurso: conversa com Eni Orlandi. **Teias**, Rio de Janeiro, ano 07, no. 13-14, jan/dez 2006. Pp. 01/07.2007. Entrevista concedida a Raquel Goulart Barreto.

_____. **As formas de silêncio.** Nos movimentos dos sentidos. Campinas, São Paulo. UNICAMP, 2007.

_____. **Efeitos do verbal sobre o não verbal.** Rua (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade) Nº. 01 – Unicamp – Campinas, SP, 1995.

PANOFSKY, Erwin. **O significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade.** Petrópolis: Vozes, 1993.

PELLARIN DE HMELJEVSKI, Ana Matilde. **Fundamentações e prática de processos artísticos contemporâneos em arte pública. 2009. 178 f.** Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pósgraduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2009.

PEREIRA, Jóia Wilcon. **Escritema e figuralidade.** 1ªed. São Paulo: 1975.

PERGORARO, Éverly. Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. **Domínios da Imagem**, Londrina, v.8, p. 41-52, maio de 2011.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura.** São Paulo: Cortez & Moraes, 2004.

PIRES, Julie. **INSCRIÇÕES CONTEMPORÂNEAS: a palavra-imagem no projeto da visualidade pós-moderna.** *Art&Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 63,

Dez.2010.

PLATÃO. *Critão, Menão, Hípias Maior e outros.* Tradução de Carlos Alberto Nunes, 1980.

ROCHA, Rose de Melo; PORTUGAL, D. B. Como caçar (e ser caçado por) imagens: **Entrevista com W. J. T. Mitchell.** *E-Compós* (Brasília), v. 112, p. 1-17, 2009.

RESENDE, Ricardo. Leonilson – **Sob o peso dos meus amores**, Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2012.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes**. 2002. Disponível em: <http://www.grupogaia.art.br/Sandra%20Rey%20-%20Por%20uma%20abordagem%20metodologica%20da%20pesquisa%20em%20Artes%20Visuais.pdf>. Acesso em: agosto de 2012.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winifried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SCHÖPKE, Regina. **Deleuze e o mundo dos simulacros**. Disponível em: <http://arielenlinea.files.wordpress.com/2012/06/deleuze-e-o-mundo-dos-simulacros-regina-schc3b6pke-pc3a1g-43-47.pdf>. Acesso em: maio de 2012.

SOARES, Ana Cecília. Roberto Machado. **Entrevista com Roberto Machado, filósofo e tradutor**. Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com/m/materia.asp?codigo=880461>. Acessado em agosto de 2012.

SOURIAU, Étienne. 1983. **A correspondência das artes: elementos de estética comparada**. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix; Edusp.

SOUZA, Tânia. C. Clemente. **Discurso e imagem: perspectivas de análise não verbal**. Ciberlegenda, Revista Eletrônica do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação, Niterói, n. 1, 1998. Disponível em: <file:///D:/mestrado/TESE/analise%20d%20o%20discurso/Discurso%20e%20Imagem%20perspectivas%20de%20an%C3%A1lise%20do%20n%C3%A3o%20verbal.htm>. Acessado em setembro de 2012.

STIGGER, Verônica. **Mira Schendel e o esvaziamento a propósito de Desenho 2, do acervo MAC USP, 2007**. Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/VERONICA_STIGGER.pdf. Acesso em julho de 2012.

VÁSQUEZ, Sánchez, Adolfo. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VIEIRA, Girland André. **Imagem, símbolo e narrativa na psicologia analítica C.G.Jung**. Porto Alegre: UFRGS, 2003. 20 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

VOUILLOUX, Bernard. **Textos e imagens em espelho**. Tradução de Fernando Kolleritz e revisão de Rosane Borges. 2012.

