

**UNESP| UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA |
INSTITUTO DE ARTES**

**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES VISUAIS**

Carmen Cardoso Garcia

**Procedimentos no uso da palavra em obras de arte contemporânea: A forma da palavra, palavra
dentro da palavra e coexistências idiomáticas**

São Paulo

2022

CARMEN CARDOSO GARCIA

**PROCEDIMENTOS NO USO DA PALAVRA EM OBRAS DE
ARTE CONTEMPORÂNEA: a forma da palavra, palavra
dentro da palavra e coexistências idiomáticas.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito para obtenção do título de mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Abordagens teóricas, históricas e culturais da arte.

Orientador Prof. Dr. Omar Khouri.

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

G216p Garcia, Carmen Cardoso, 1989-

Procedimentos no uso da palavra em obras de arte contemporânea : a
forma da palavra, palavra dentro da palavra e coexistências idiomáticas /
Carmen Cardoso Garcia. -- São Paulo, 2023.

94 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio
de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte moderna - Séc. XXI. 2. Poesia. 3. Língua portuguesa - Palavras e
expressões. 4. Intertextualidade. 5. Semiótica e artes. I. Khouri, Omar. II.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. II. Título.

CDD 701

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

CARMEN CARDOSO GARCIA

**PROCEDIMENTOS NO USO DA PALAVRA EM OBRAS DE
ARTE CONTEMPORÂNEA: a forma da palavra, palavra
dentro da palavra e coexistências idiomáticas.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito para obtenção do título de mestre em Artes.

Dissertação aprovada em: 01/07/2023

Banca examinadora:

Prof. Dr. Omar Khouri
Presidente – Orientador
UNESP – Instituto de Artes

Prof. Dr. Fábio dos Santos Moraes
Pesquisador independente

Prof. Sergio Mauro Romagnolo
UNESP – Instituto de Artes

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Gostaria de agradecer a esta dissertação, por me manter com um propósito em meio a tantos desabamentos vividos no processo de fazê-la.

Quero agradecer também ao meu orientador e parceiro há tanto tempo, Omar Khouri, que me apresentou gentilmente muito do que foi se tornando o meu trabalho.

À CAPES, pela concessão da bolsa, fundamental para o desenvolvimento desta e tantas outras pesquisas.

À Julia Cavazzini, pela co-curadoria da mostra e o acompanhamento constante;

Ao Fábio Morais e ao Sérgio Mauro Romagnolo por aceitarem compor a banca.

À Rita Bredariolli e ao Julio Mendonça pela relevância dos apontamentos no Exame de Qualificação.

À Olivia Maciel, pela leitura, revisão e interlocução.

Ao Uiu Cavaleiro pela ajuda na gravação dos áudios.

Ao Bananal, por existir – à Clarissa Ximenes e ao coletivo por fazerem nascer.

Ao David Jaffe Cartum pela paciência e escuta;

Meu gato Bythesea pela companhia;

Raísa Martins e Bituca pelo acolhimento;

Meus pais, irmã e sobrinhos pelo estímulo e apoio;

Aos meus amigos que ouviram e ouvem tanto sobre como as palavras têm desdobramentos estéticos incríveis e embarcam comigo.

Minha vó Cândida e abuela Naty, que em lembrança me acompanham em tudo que eu faço.

RESUMO:

A partir dos trabalhos autorais apresentados na exposição “A Mesma Coisa com Outro Nome é Outra Coisa”, esta pesquisa pretende observar os procedimentos utilizados, identificando usos análogos em outros trabalhos de arte contemporânea e poesia, descrevendo e analisando processos. A característica principal de todos os trabalhos apresentados é o uso do código verbal a partir de sua materialidade e a intersecção de linguagens. Desenvolveu-se, para análise, três categorias principais: forma da palavra, palavra dentro da palavra e coexistências idiomáticas. As categorias delimitam a perspectiva pela qual se observa a palavra e a maneira como suas características são incorporadas ao trabalho artístico. As análises têm como base a Linguística, a Semiótica e os diálogos com a Arte Contemporânea. Há recortes e obras selecionadas de Mira Schendel, León Ferrari, Ronaldo Azeredo, Gillaume Apollinaire, Jorge Caraballo e Oswald de Andrade.

Palavras-chave: poesia, artes visuais, procedimentos, intersecção de linguagens, palavra.

RESUMEN:

A partir de los trabajos autorales presentados en la exposición "A Mesma Coisa com Outro Nome é Outra Coisa", esta investigación pretende observar los procedimientos utilizados, identificando usos análogos en otros trabajos de arte contemporáneo y poesía, describiendo y analizando procesos. La característica principal de todos los trabajos presentados es el uso del código verbal a partir de su materialidad y la intersección de lenguajes. Se han desarrollado, para el análisis, tres categorías principales: forma de la palabra, palabra dentro de la palabra y coexistencias idiomáticas. Las categorías delimitan la perspectiva por la cual se observa la palabra y la manera como sus características son incorporadas al trabajo artístico. Los análisis tienen como base la Lingüística, la Semiótica y los diálogos con el Arte Contemporáneo. Hay recortes y obras seleccionadas de Mira Schendel, León Ferrari, Ronaldo Azeredo, Gillaume Apollinaire, Jorge Caraballo y Oswald de Andrade.

Palabras clave: poesía, artes visuales, procedimientos, intersección de lenguaje, palabra.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 "YOU", 2013. Impressão jato de tinta sobre papel. 25 x 45 cm.	17
Figura 2 "O signo linguístico"	20
Figura 3 "O signo linguístico 2"	21
Figura 4 Fotografia digital "Bythesea na poltrona".	24
Figura 5 "Caligrafia figurativa de interiores", 2021. Lápis grafite sobre papel. 20 x 25 cm.	24
Figura 6 Fotografia de Lucy Umaña impressa, 2010. 10 x 15 cm, colada na parede do ateliê.....	25
Figura 7 "Caligrafia figurativa de paisagem", 2021. Lápis grafite sobre papel. 20x25 cm.	26
Figura 8 "Caligrafia Figurativa de Paisagem", 2021. Acrílica sobre tela 30 x 40 cm.	27
Figura 9 "Caligrafia Figurativa de Paisagem", 2021. Acrílica sobre tela. 50 x 70 cm.	28
Figura 10 "Bananeira em caligrafia figurativa", 2021. Acrílica sobre tela. 80x60 cm.	28
Figura 11 "Cuadro escrito 1 – León Ferrari"	30
Figura 12 "Cuadro escrito 2 – León Ferrari"	32
Figura 13 "Objetos gráficos", 1967. 100 x 100 x 1cm.	34
Figura 14 "ME", 2021. Acrílica sobre tela, espelho e compensado de madeira. 20 x 30 x 14 cm de frente.	37
Figura 15 "ME", 2021. Acrílica sobre tela, espelho e compensado de madeira. 20 x 30 x 14 cm diagonal.	37
Figura 16 "ME", 2021. Acrílica sobre tela, espelho e compensado de madeira. 20 x 30 x 14 cm de cima.	38
Figura 17 "MIM", 2022, intervenção.	39
Figura 18 "LÁ AÍ", 2022, intervenção.	40
Figura 19 "MIM", 2022, intervenção.	41
Figura 20 "LÁ AÍ", 2022, intervenção.	42

Figura 21 - Frame de "Autorretrato 1" 00:00:01	43
Figura 22 Frame de "Autorretrato 1" 00:00:48.	44
Figura 23 Frame de "Autorretrato 2" 00:01:06.	45
Figura 24 Frame de "Autorretrato 3" 00:00:01	46
Figura 25 Frame de "Autorretrato 3" 00:00:13	46
Figura 26 Frame de "Autorretrato 3" 00:00:36	47
Figura 27 Frame de "Autorretrato 3" 00:00:38	47
Figura 28 Frame de "Autorretrato 3" 00:00:44	48
Figura 29 Frame de "Autorretrato 3" 00:01:00	48
Figura 30 "VELOCIDADE", 1957, Ronaldo Azeredo.	52
Figura 31 Solitário/solidário, 1959, Ronaldo Azeredo.	54
Figura 32 "Fatores da comunicação verbal – Roman Jakobson"	57
Figura 33 "Funções da linguagem – Roman Jakobson"	58
Figura 34 " Amadurecer", 2021. Bordado sobre guardanapo de pano. 31 x 31 cm..	60
Figura 35 "Contente", 2021. Bordado sobre guardanapo de pano. 35 x 34 cm.....	61
Figura 36 "Eufemismo", 2021. Bordado sobre guardanapo de pano. 33 x 31 cm. ...	61
Figura 37 " Irreversível", 2021. Bordado sobre guardanapo de pano. 35 x 35 cm. ..	62
Figura 38 "Livrar-se", 2021. Bordado sobre guardanapo de pano. 30 x 30 cm.	62
Figura 39 "Sólido", 2021. Bordado sobre guardanapo de pano. 36 x 38 cm.	63
Figura 40 "Já! Mais", 2017. 30 x 50 cm. Colagem.	65
Figura 41 "De Novo", 2021. Acrílica sobre tela. 35 x 35cm.....	66
Figura 42 "Já! Mais!", 2022. Imagem digital.	67
Figura 43 "de novo", 2022. Imagem digital. Foto da autora	68
Figura 44 "SERÁ", 2021. Costura sobre lona, lycra e organza. 80x120cm.	69
Figura 45 "Hoje amanhã. Agora, daqui uma hora", 2021. Intervenção com tinta acrílica sobre livro. 15 x 10 x 2 cm.	70

Figura 46 Registro fotográfico da intervenção "CASA", 2018, na A Casa Aberta.....	71
Figura 47 "Recorte da capa de À Margem da Margem – Augusto de Campos"	72
Figura 48 "amor humor"	75
Figura 49 "Life – Décio Pignatari"	83
Figura 50 "LIFE – Augusto de Campos", 1996.....	84
Figura 51 Postal enviado por Jorge Caraballo (Montevideo, Uruguay) a Edgardo Antonio Vigo (La Plata, Argentina), 1976.....	85
Figura 52 Postal enviado por Jorge Caraballo (Montevideo, Uruguay) a Edgardo Antonio Vigo (La Plata, Argentina), 1976. (Verso).....	85
Figura 53 "Monde Monde Vaste Monde", 2021. Acrílica sobre tela. 50 X 70 cm.....	87
Figura 54 " A traição das Imagens", 1929, René Magritte.	88
Figura 55 Augusto de Campos.....	89
Figura 56: Texto Curatorial de Julia Cacazzini da Exposição "A Mesma Coisa com Outro Nome é Outra Coisa".	95
Figura 57: Vista da Exposição	96
Figura 58: Vista da Exposição 2	96
Figura 59: Vista da Exposição 3	97
Figura 60: Vista da Exposição 4	97
Figura 61: Vista da Exposição 5	98
Figura 62: Vista da Exposição 6	98
Figura 63: Detalhe da Exposição 1: "Janela do avião", 2022	99
Figura 64: Detalhe da Exposição 2: YOU.....	99

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	8
1. INTRODUÇÃO	12
2. A EXPOSIÇÃO “A MESMA COISA COM OUTRO NOME É OUTRA COISA”	15
3. YOU	17
4. A FORMA DA PALAVRA	19
4.1. CALIGRAFIA FIGURATIVA	23
4.2. ME WE	36
4.3. LÁ AÍ E MIM	38
4.4. AUTORRETRATOS	43
4.5. INSTALAÇÃO SONORA - CALIGRAFIA FIGURATIVA DE PAISAGEM 2	55
5. PALAVRA DENTRO DA PALAVRA	56
5.1. ETIMOLOGIA POÉTICA	60
5.2. COMPRE SEMPRE	64
5.3. INSTALAÇÃO SONORA - CASA	71
5.1.1. COINCIDÊNCIA ARBITRÁRIA	72
6. COEXISTÊNCIAS IDIOMÁTICAS	78
6.1. INSTALAÇÃO SONORA - AI LOVE YOU	81
6.2. MONDE MONDE	87
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
BIBLIOGRAFIA	92
APÊNDICE	95

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação é a parte teórica de uma pesquisa que se desenvolve também de maneira prática. Aqui apresento trabalhos de minha autoria e localizo procedimentos análogos em poetas e artistas contemporâneos, comento suas relações, e os analiso a partir de estudos na Linguística, Semiótica, Crítica e História da Arte.

No início do mestrado, em 2020, a pesquisa tinha como foco a investigação específica dos procedimentos em poesia e artes plásticas que usavam a transição entre idiomas como recurso. Este tema específico terminou por consolidar-se apenas como o capítulo “coexistências idiomáticas”, já que os outros interesses foram ocupando mais espaço na minha produção e estudos, fazendo com que a pesquisa não se limitasse apenas a este aspecto, mas a outros igualmente presentes e relevantes. No princípio, havia a intenção de montar uma pequena exposição com os trabalhos autorais mencionados na dissertação, mas as condições do percurso foram redimensionando tanto a pesquisa teórica quanto a prática, até que a exposição tomou um tamanho muito maior e tornou-se central.

Nas análises de trabalhos trago para diálogo autores diversos. Não há a intenção de estabelecer um parâmetro de movimento, escola ou período. Os autores vão sendo convocados à medida em que seus escritos ajudam a entender algum aspecto das obras. Por isso, é comum encontrar referências improváveis e fazer conviver teorias diversas mais próximas ora à poesia, ora à cultura, ora às artes visuais. As aproximações são feitas pelo que chamo de procedimentos, destacando a ação criadora, o proceder com relação à matéria das obras: a palavra.

Enquanto desenvolvia os trabalhos e encontrava seus pares, percebia como alguns fazeres – procedimentos - se diferenciavam de outros e estabeleci as três categorias nas quais separei os trabalhos: Forma da palavra, palavra dentro da palavra e coexistências idiomáticas.

Os artistas e poetas catalogados aqui não estabeleceram compromissos com uma ou outra categoria criada para esta dissertação e, se aparecem aqui, é muito mais por trabalhos específicos do que pela análise da obra completa. Apresento os artistas e suas trajetórias para que possamos localizá-los, mas esta análise está mais interessada em aprofundar-se e analisar especificamente algumas características dos trabalhos mostrados e suas relações com os de minha autoria.

Todas as obras partem da observação do signo verbal, seja pela sonoridade, imagem, etimologia; mas as características destacadas/descobertas alinham-se nos três grupos delimitados. Haveria muito trânsito de trabalhos entre categorias, ou subcategorias possíveis, mas a distinção que se faz agora é para facilitar a observação dos trabalhos, já que a separação nos conta sobre as semelhanças de procedimento entre obras, de características observadas e a maneira de trabalhá-las, tratando de localizar desde a perspectiva na qual observou-se este signo para alcançar o trabalho poético: formal, etimológica/semântica ou de deslocamento entre idiomas.

A forma da palavra é a categoria onde o signo verbal é observado a partir de sua fisicalidade. Características visuais e sonoras das letras, dos fonemas, são observadas e manipuladas no processo de construção dos trabalhos. Observa-se, aqui, a maneira de escrever, dizer, o uso de caligrafia, fonte, o corpo presente na escrita, as características tridimensionais das letras.

Palavra dentro da palavra é o grupo de obras onde busca-se uma ambiguidade semântica, uma palavra que possa dizer duas, além de formas de aproximar coisas diferentes que tenham nomes parecidos e palavras contidas em outras.

Coexistências idiomáticas relaciona trabalhos em que o deslocamento de idiomas informa, é característica poética. A tradução aparece aqui como processo importante.

Para as análises e comentários trago teóricos e artistas que podem ajudar a entender esses procedimentos.

É de grande importância para esta pesquisa o trabalho desenvolvido no Brasil por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari e as proximidades que possibilitaram entre as artes plásticas e a poesia. Será possível encontrar trechos de textos teóricos e poemas deste grupo, que originou a revista *Noigandres* em 1952, bem como de Ronaldo Azeredo e José Lino Günnewald, que se uniram ao grupo na sequência.

O marco da Poesia Concreta é de importância incontestável, mas a intersecção dessas linguagens não se inicia neste período. O “ovo de Símias de Rodes”, de 300 a.c. é considerado o primeiro poema visual de que se tem registro, nele já é possível observar as coincidências entre sentido e forma, que depois seriam vistas nos Caligramas de Apollinaire do começo do século XX e no icônico *Un coup de Dés* de

Mallarmé, que, no fim do século XIX, traria uma nova concepção do uso do branco da página e da tipologia, do espaçamento associado ao teor do texto.

Estão presentes também os pensamentos em Linguística e Semiótica de Ferdinand Saussure, Roman Jakobson e Charles Sanders Peirce.

No campo das artes plásticas, estabelece-se diálogo com Mira Schendel e seu pensamento espacial do código verbal na série *Objetos Gráficos*, a perspectiva gráfica da letra como característica anterior a sua capacidade de gerar sentido. Juntamente com ela, León Ferrari e seu uso da caligrafia na série *Cuadro Escrito*, de 1984, em que o artista une imagem e palavra a partir da sugestão de cenas descritas à mão em manchas gráficas que aludem às imagens a partir da forma e do sentido produzidos.

Aparecerão, também, com trabalhos pontuais, Oswald de Andrade, Ronaldo Azeredo, Guillaume Apollinaire e Jorge Caraballo, este, por ser um artista que utiliza diferentes suportes para imprimir sentidos políticos e poéticos a seu trabalho plástico. Caraballo sugere uma reflexão sobre um uso subversivo da tradução e do trânsito entre idiomas;

A entrega deste mestrado é composta por este volume, nos formatos impresso e pdf e também pelo posterior anexo de fotos da exposição.

2. A EXPOSIÇÃO “A MESMA COISA COM OUTRO NOME É OUTRA COISA”

Durante a pandemia, precisei reconfigurar meus espaços de trabalho e recursos algumas vezes, já que tornou-se impossível acessar a biblioteca e os ateliês da universidade e houve instabilidade em diversos campos da vivência de todos.

Devido a esta incerteza, a precarização da área da cultura e, concretizando um desejo antigo, o coletivo Bananal, de que faço parte, decidiu abrir um espaço que pudéssemos usar como ateliê e como espaço expositivo. Em fevereiro de 2021 começamos a viabilizar o projeto, contando com uma campanha de financiamento coletivo e o esforço do grupo, muito motivado pela articuladora Clarissa Ximenes. Pudemos abrir, em dezembro de 2021, o espaço Bananal de arte e cultura contemporânea, localizado na Rua Lavradio, 237 – Barra Funda, São Paulo. O galpão servia anteriormente de oficina mecânica, possui dois andares e um alçapão. No piso superior estão localizados os ateliês de sete artistas residentes e uma marcenaria. Um destes ateliês é o meu, local onde foi desenvolvida boa parte dos trabalhos e do texto da dissertação. O térreo é o espaço expositivo que abre diariamente e há um bar, que abre aos fins de semana. Por ter sido usado como oficina mecânica por muitos anos, a construção possui corredores subterrâneos que serviam para que os mecânicos pudessem olhar a parte inferior dos carros sem precisar deitar no chão. Estes corredores hoje são cobertos por madeiras, mas podem ser acessados por uma escada.

Tendo a perspectiva de uso de ateliê e a possibilidade de expor esses trabalhos, adicionou-se à entrega do mestrado uma exposição individual, muito maior do que aquela pensada anteriormente, uma exposição com título, texto curatorial e programação. A pesquisa tornou-se muito mais prática e, em vez de analisar somente trabalhos anteriores, novos projetos surgiram pensando as especificidades daquele espaço e o diálogo entre trabalhos dentro da lógica da exposição.

A interlocução com a curadora Julia Cavazzini começou no primeiro semestre de 2022, quando já havia a proposta da exposição e eu a convidei para pensar, comigo, posicionamento de trabalhos, instalações, coerência no espaço, etc. Passamos a nos reunir periodicamente para debater essas questões e viabilizar a mostra. Enquanto os trabalhos eram produzidos no ateliê no piso superior, o pensamento sobre sua instalação era constante e foi decisivo para entender algumas dimensões e finalizações, tornando a exposição rica em *site specific* e instalações.

“A Mesma Coisa com Outro Nome é Outra Coisa” foi um nome que escolhi por entender que esta formulação resume parte do pensamento teórico que acompanha este trabalho. O nome das coisas é parte das coisas, mudando-se o nome, muda-se também a coisa. Ainda assim, o título traz um pensamento labiríntico e contraditório, onde as palavras se embaralham e confundem.

Os trabalhos que formam a exposição aproximam os visitantes da possibilidade de analisar a linguagem, como que desvendando alguns de seus segredos, pensando os encontros entre nome e coisa. Observar um nome que paira separado da coisa, observar como esse encontro se dá. A mostra é um ambiente onde nos lembramos o tempo todo da característica física, modular das palavras, convencional, coincidente, em uma tentativa de observar a linguagem de fora. Não é dado falar sobre a linguagem pois sempre estamos dentro da linguagem, como é impossível olharmos nossos próprios olhos de frente: nunca podemos sair deles para vê-los. Ainda assim, no ambiente da exposição, essa busca vai se elaborando e apresentando espelhos onde é possível, mesmo que invertidas, olhar as palavras nos olhos.

3. YOU

Figura 1 "YOU", 2013. Impressão jato de tinta sobre papel. 25 x 45 cm.



Foto da autora.

A linguagem é obscura na função que consiste em tornar claro todo o resto. Não podemos observá-la, apenas exercê-la. É impossível apreendê-la completamente.

Maurice Merleau-Ponty – Consciência e aquisição da linguagem

O trabalho YOU surgiu em 2013. É difícil recordar como foi o processo de pensá-lo e sua simplicidade é também sua complexidade.

A palavra sempre foi a matéria com a qual me senti cômoda e ao mesmo tempo provocada, mas este trabalho é o primeiro que reconheço como meu, pertencendo à poética que vim desenvolvendo até agora. Por isso o considero inaugural. Ele apresenta muitas questões diferentes presentes no trabalho que eu desenvolveria a partir daí: a concisão, as misturas de idiomas, o uso de cores, os trabalhos com pronomes. Principalmente, o YOU materializa uma ideia, mas não a limita a uma forma. Este trabalho já foi pintado no chão, projetado, bordado e impresso sobre papel.

Cresci em um lar onde português e espanhol conviviam na mesma medida, portanto, um lar onde as coisas sempre tiveram dois nomes. Esta percepção me

mobilizava profundamente, tornando impossível confundir as coisas com seus nomes: eu entendia a relatividade dessa conexão. Uma conclusão bem complexa quando se está aprendendo a falar ou a escrever, mas que eu imagino que tenha adicionado ao meu olhar uma atenção profunda às palavras, à maneira de usá-las, ao formato das letras, às proximidades possíveis entre elas e o que elas nomeiam. Lembro muito de pensar sobre isso na infância. Como é que meus brinquedos poderiam mudar de nome no cruzamento da fronteira Brasil-Argentina se eles eram ainda o mesmo objeto? Desenvolvi aí a metodologia de observar, e descobrir, na observação, características surpreendentes das coisas e seus nomes.

O trabalho poder ser elaborado em diferentes formatos parte do fato de ser uma descoberta na linguagem, quase como um erro, ou um segredo presente nas palavras que o trabalho explora: *YO* e *YOU*, *eu* e *você*, como se houvesse uma conexão anterior entre essas palavras. A partir dessa descoberta, o formato dependerá da conveniência de sua apresentação. Pode ser pintado em um muro ou aparecer impresso em uma página de livro.

O trabalho formou parte da exposição da minha Conclusão de Curso do Bacharelado em Artes Visuais, no Instituto de Artes UNESP em 2013, orientado, também, pelo Prof. Dr. Omar Khouri, que agora me acompanha no mestrado. A presença do *YOU* nesta mostra expressa a continuidade deste projeto, da permanência – embora aprofundada – desta maneira de pensar e observar as palavras.

4. A FORMA DA PALAVRA

O primeiro grupo apresentado é “A forma da palavra”, que reúne trabalhos que exploram as características formais do signo linguístico. Esta é a categoria com mais plasticidade das três e abrange os trabalhos com maior experimentação visual. É importante localizar algumas noções teóricas que auxiliam no entendimento das obras, para entender de onde elas surgem.

A primeira fonte de estudos sobre linguística que acompanhou a pesquisa foi o Curso de Linguística Geral de Saussure, que se mostrou incompleta ao longo das leituras, mas que introduziu uma primeira definição para o signo linguístico a partir da dicotomia *significado* e *significante* ou *imagem acústica* e *conceito*.

O signo linguístico não é uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (empreinte) psíquica desse som, a representação que dele nos dá os testemunhos de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la “material”, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato. (SAUSSURE, 2004, p. 106)

A observação de Saussure da Linguística aponta as palavras a partir de seus aspectos fonológicos, psíquicos, sociais, morfológicos e históricos.

Tornou-se importante consultar Saussure pela sua definição de Linguística como a ciência que trata de todas as manifestações da linguagem humana, seja em povos com mais civilização ou menos, em todos os períodos históricos e levando em consideração não apenas a maneira correta, oficial, mas todas as formas de expressão, sejam escritas ou faladas. Para o autor, é tarefa da linguística entender e organizar as línguas existentes, desvendando proximidades e leis gerais de funcionamento. (SAUSSURE, 2004) Nota-se que há uma centralidade importante da palavra nos estudos dele. Os desdobramentos artísticos e poéticos apresentados aqui também centralizam a palavra.

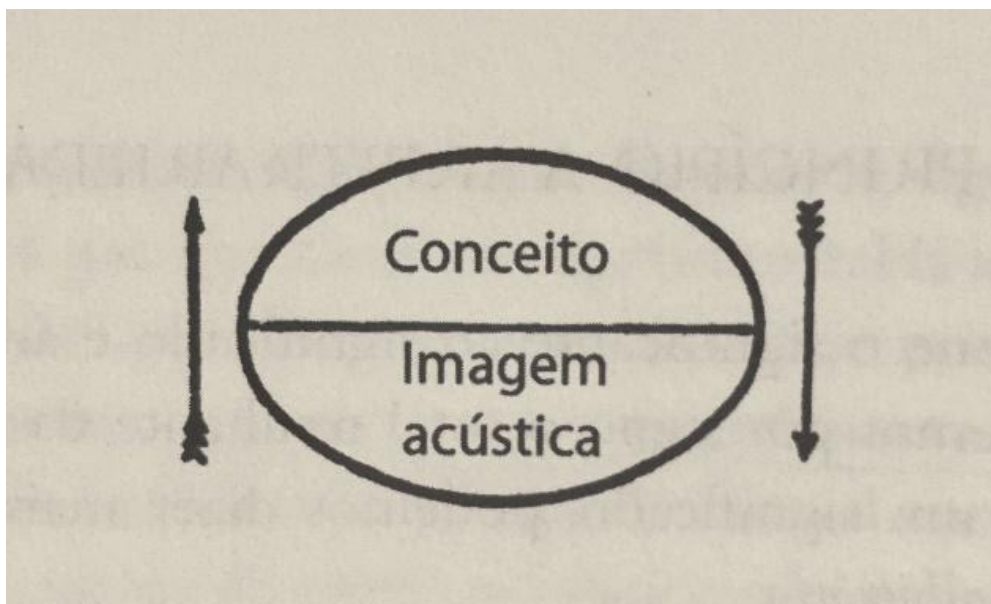
Ferdinand de Saussure (1857) estudou Física e Química na Universidade de Genebra, cidade em que nasceu. Autonomamente, estudou sânscrito, gramática grega e latina e, em 1876, integrou a Sociedade Linguística de Paris e iniciou seus estudos em línguas europeias, na Universidade de Leipzig. Atuou como professor extraordinário da Universidade de Genebra de 1891 a 1896, quando tornou-se professor titular. Faleceu em 27 de fevereiro de 1913.

O *Curso de Linguística Geral* foi publicado originalmente em 1916, três anos após o falecimento de Saussure, e chegou ao Brasil somente 54 anos depois da primeira edição. Inicialmente, o livro reuniu as anotações dos alunos do Curso de Linguística Geral, ministrado por ele três vezes na Universidade de Genebra, entre 1907 e 1911. O livro foi sofrendo alterações e adições até chegar na versão aqui utilizada, que teve a primeira tiragem publicada em 1970, pela Cultrix.

Saussure contrapõe em dois polos o signo linguístico, tornando possível pensá-lo como forma e conteúdo, observando o destaque dado pelo autor à fisicalidade, explicada como impressão psíquica de um som, chamada de *imagem acústica*. Essa distinção nos ajuda a entender que o *conceito*, a ideia da coisa, cola-se a um som, uma sequência de letras/fonemas para formar o que entendemos como signo linguístico. A forma e o conteúdo, o nome da coisa e a ideia da coisa, a palavra e o objeto. Ou, significante + significado = signo.

Para Saussure, não existe uma divisão tão clara entre os dois aspectos que formam o signo, já que um não existe sem o outro. As imagens que indicam a relação entre os dois termos são as seguintes:

Figura 2 “O signo linguístico”



SAUSSURE, F. de. *Curso de Linguística Geral*. 26 ed. São Paulo: Cultrix, 2004. Pg. 161

Figura 3 “O signo linguístico 2”



SAUSSURE, F. de. Curso de Linguística Geral. 26 ed. São Paulo: Cultrix, 2004. Pg. 107

As flechas laterais indicam o movimento constante de um para o outro na construção do signo. O objeto, no entanto, mantém-se alheio a esta equação.

O título da exposição faz referência a esta relação dicotômica entre *nome* e *coisa*, significado e significante, apostando que um não existe sem o outro e que, modificada uma das duas partes, o todo, necessariamente, se modifica.

Para esta pesquisa, a relação dicotômica foi sendo complexificada, a partir da introdução dos estudos da semiótica peirceana que, diferentemente de Saussure, compreende o signo linguístico a partir de uma estrutura triádica, trazida aqui a partir do livro “Semiótica e Literatura”, de Décio Pignatari

Para entender a Semiótica peirceana é preciso entender a sua visão pragmática do mundo (foi ele quem cunhou a palavra *pragmatismo*), ou aquilo que ele chamava de *faneroscopia* (fenomenologia). Toda e qualquer coisa enquadra-se em três categorias: *Primeiro*, *Segundo*, *Terceiro*. A *primeiridade* implica as noções de possibilidade e de qualidade; a *secundidade*, as noções de choque e reação, de aqui-e-agora, de incompletude; a *terceiridade*, as noções de generalização, norma ou lei. (PIGNATARI, 2017, p.19)

Embora debruçados sobre as mesmas questões e contemporâneos, Saussure e Peirce não se conheceram pessoalmente. Também têm em comum o fato de não

terem visto suas ideias compiladas em livros durante a vida. A teoria de Peirce foi publicada de modo espalhado entre textos e publicações para revistas e jornais.

Peirce define o signo como tudo o que substitui algo, sob certos aspectos e em certa medida (PIGNATARI, 2017) e a maneira de classificar a ligação entre signo e objeto, dizendo que cada signo pode pender mais para uma das três categorias:

a) *ícone* (primeiridade): mantém uma relação de analogia com seu objeto (um objeto, um desenho, um som); b) *índice* (secundidade): mantém uma relação direta com seu objeto (pegadas na areia, perfuração de bala); c) *símbolo* (terceiridade): relação convencional com o objeto ou referente (as palavras no geral). (PIGNATARI, 2017, p.19)

Enquanto para Saussure, um dos princípios primordiais do signo linguístico é a sua arbitrariedade, Peirce elaborará a noção de *ícone* como signo com certa motivação. Dizer que o signo linguístico é arbitrário é dizer que a relação entre significante e significado não se baseia em nenhuma característica de nenhuma das partes. Sua relação não é natural, motivada, mas convencional. Um objeto tem determinado nome porque este nome está convencionado, é um hábito coletivo, isto é, usaremos o significante correspondente para que haja a compreensão daquilo que queremos dizer e seu sentido está estabelecido em um grupo que compartilha de mesma língua ou vocabulário. Prova desta arbitrariedade é o fato de que há idiomas distintos e que um mesmo significado – uma ideia, um objeto – esteja associado a diferentes significantes em cada um deles.

Em termos da Semiótica, de Peirce, os signos que se organizam por similaridade, por analogia, são *ícones*, são “figuras” (uma foto, um desenho, uma melodia, um quadro, uma casa – não sendo necessário que o ícone seja “figurativo” ou representação de algo existente: o desenho de um rosto é um ícone, mas o de um círculo também o é). (PIGNATARI, 2017, p.24)

Peirce está chamando de ícone a categoria em que os signos se organizam por similaridade, por analogia, aproximam-se de maneira figurativa ao objeto, “parecem-se” com aquilo que evocam. E o procedimento poético está no encontro entre “nome” e “coisa”:

Já os signos que se organizam por contiguidade são *símbolos* (as palavras, faladas e escritas, são os símbolos por excelência). Logo, o que, basicamente, caracteriza o fenômeno poético é a transformação de símbolos em ícones. Na poesia, predominam as relações de formas; na prosa, os conceitos. A poesia tenta ser ou imitar o objeto ao qual se refere, por meio de formas analógicas (“chove chuva choverando”), enquanto, na prosa, tentamos “contar” o que está acontecendo (“a chuva está caindo”). (PIGNATARI, 2017, p.24)

Para a categoria “A forma da palavra” nos interessa entender como alinhar imagem e sentido, descobrindo signos altamente icônicos e escolhendo suas apresentações.

4.1. CALIGRAFIA FIGURATIVA

O processo deste trabalho teve início durante a pandemia, a partir de uma fotografia feita no apartamento (figura 4) em que eu residia na época. Observando a imagem captada, pensei em maneiras de traduzi-la em palavras. Cheguei a uma estrutura que chamei de *palavra pixelar*. Assim como um pixel - a menor unidade da imagem digital – na *palavra pixelar* uso a palavra como pequena unidade da imagem em uma tradução Intersemiótica da Imagem fotográfica para a imagem escrita.

Sobre Tradução Intersemiótica, parto de uma definição de Julio Plaza, que descreve o procedimento.

A transposição de um signo estético num meio determinado para um outro meio tecnológico deve obedecer os recursos normativos (signos de lei) do novo suporte, seus sistemas de notação. Não parece ser outra coisa que Gombrich pretendeu expressar quando afirma: “O artista não pode traduzir mais do que seu meio é capaz de traduzir”. Assim, todo suporte declara e impõe suas leis que conformam a mensagem.

A operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção. (PLAZA, 2003, p.109)

O primeiro estudo foi feito em papel, dentro de um retângulo de dimensões idênticas às da fotografia impressa, 10x15 cm. Nomeei as partes que compõem a imagem me propondo o exercício de repetir a palavra no campo ocupado pelo elemento: em toda a região correspondente à parede escrevi a palavra “parede”, depois fiz o mesmo com “vaso”, “poltrona”, etc. Durante a execução muitas dúvidas de natureza formal se impuseram: Usar letra cursiva ou bastão? Adequar os ângulos a partir dos contornos ou do ponto de fuga? Todas as palavras devem ter o mesmo tamanho? É possível observar o surgimento dessas questões formais observando a imagem de chegada. O ângulo das palavras vai sendo modificado, o quadro que existe no chão na imagem de partida desaparece.

Figura 4 Fotografia digital "Bythesea na poltrona".



Foto da autora.

Figura 5 "Caligrafía figurativa de interiores", 2021. Lápiz grafito sobre papel. 20 x 25 cm.

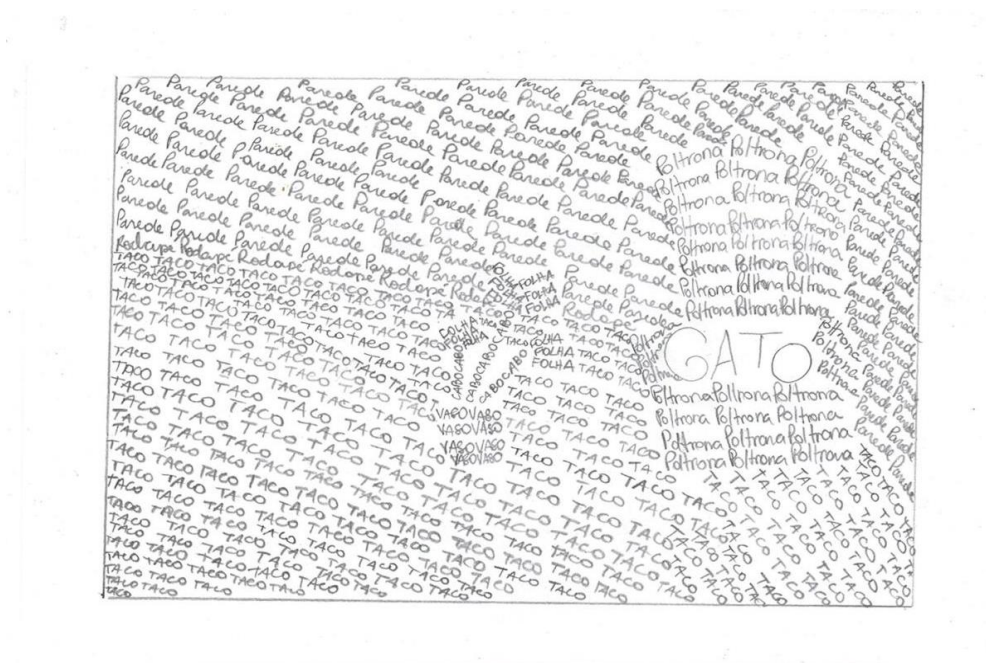


Foto da autora.

A fotografia é um retrato do meu gato, o Bythesea. Durante a tradução, decidi mantê-lo em uma única palavra, em uma tentativa de estabelecer esse destaque figura-fundo, foco, protagonismo.

As escolhas fizeram com que o resultado do exercício tivesse uma construção menos automatizada e com maior exposição das minhas escolhas na tradução da imagem de origem para a imagem de chegada.

A existência de muitos ângulos diferentes na imagem tornou o processo um pouco difícil e me levou para o segundo estudo.

Escolhi, então, uma fotografia tirada por Lucy Umaña, uma amiga, em uma viagem que fizemos em 2010. Na foto estou no mar enquanto algumas gaivotas sobrevoam a água. A imagem foi escolhida por trazer o horizonte e eu desejar iniciar os estudos pela palavra escrita nesse sentido, como em linhas de caderno, como em documentos digitados. Palavra ao lado de palavra, da esquerda para a direita, alinhadas paralelamente.

Figura 6 Fotografia de Lucy Umaña impressa, 2010. 10 x 15 cm, colada na parede do ateliê.

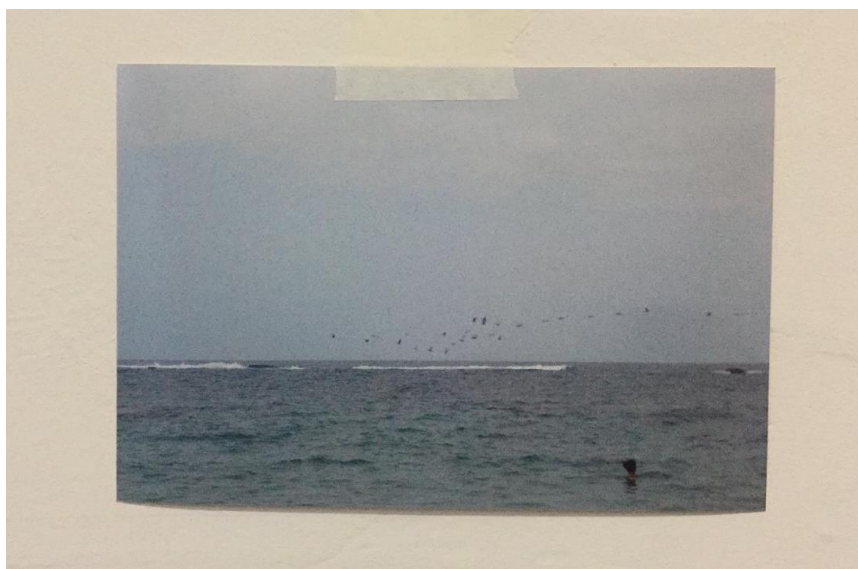


Foto da autora.

A partir dessa imagem, fiz uma série de estudos em formatos diversos para entender como os suportes poderiam contribuir. Adiciono aqui os estudos, que não compõem a exposição, e os trabalhos expostos, que serão indicados com essa descrição.

Um estudo com as medidas idênticas às da fotografia (10x15 cm) feito a lápis em um papel sulfite:

Figura 7 "Caligrafia figurativa de paisagem", 2021. Lápis grafite sobre papel. 20x25 cm.



Foto da autora.

Repito aqui a identificação de elementos principais. Neste caso são dois: Gaivotas e eu.

Ainda refletindo sobre a mesma fotografia, desenvolvi uma pintura em tela pequena com um estudo de uso de cores:

Figura 8 "Caligrafia Figurativa de Paisagem", 2021. Acrílico sobre tela 30 x 40 cm.

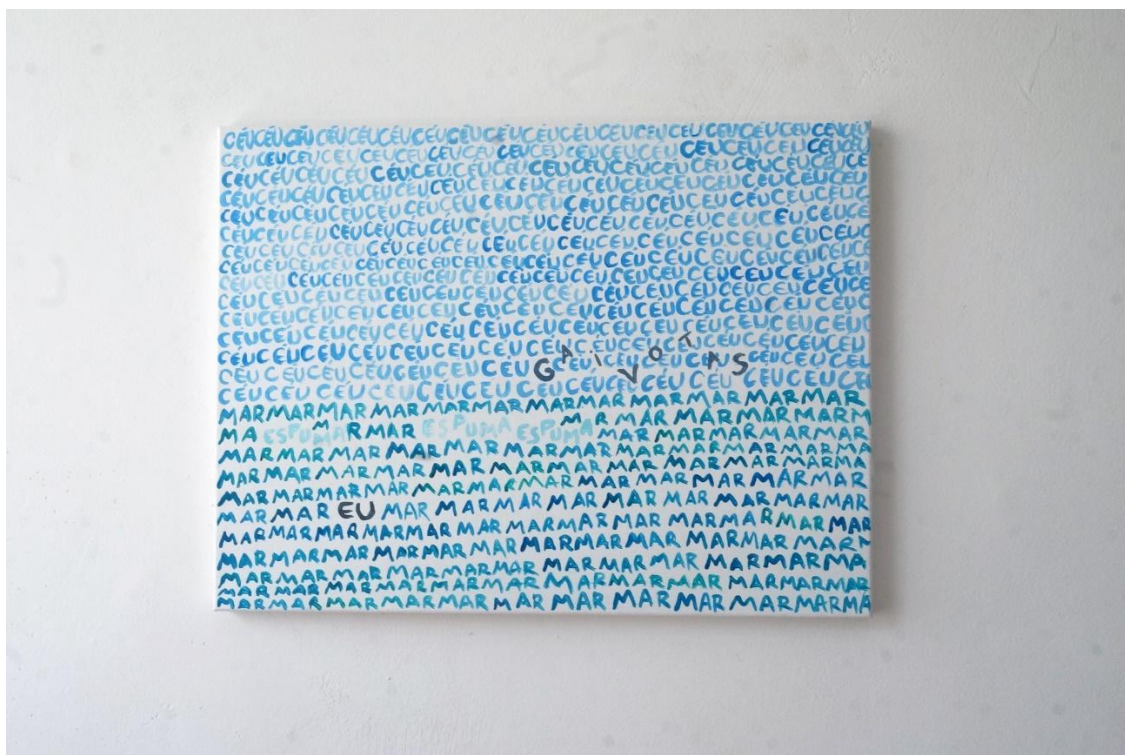


Foto da autora.

Enquanto fazia, precisei decidir as cores e a diluição e, a partir daí, percebi que o uso de cores induzia muito a leitura, direcionando aspectos que pareciam positivos da abertura de interpretação gerada pelas palavras escritas todas em preto: a possibilidade de imaginar uma cena noturna, ou a água no mar espelhando a luz dourada do sol. Enquanto dizia apenas “céu” este céu não tinha determinação de horário, temperatura, clima; também preferi no preto a maneira como os elementos não se destacavam no meio da cena, tornando a busca mais interessante e menos óbvia.

Cheguei, então, ao resultado que intitulei “Caligrafia Figurativa de Paisagem”. O resultado em acrílica preta sobre tela, com as palavras em letra bastão, no sentido horizontal, modificado apenas na inscrição da palavra GAI VO TAS, grafada diagonalmente. É o que está presente na exposição.

Figura 9 "Caligrafia Figurativa de Paisagem", 2021. Acrílico sobre tela. 50 x 70 cm.

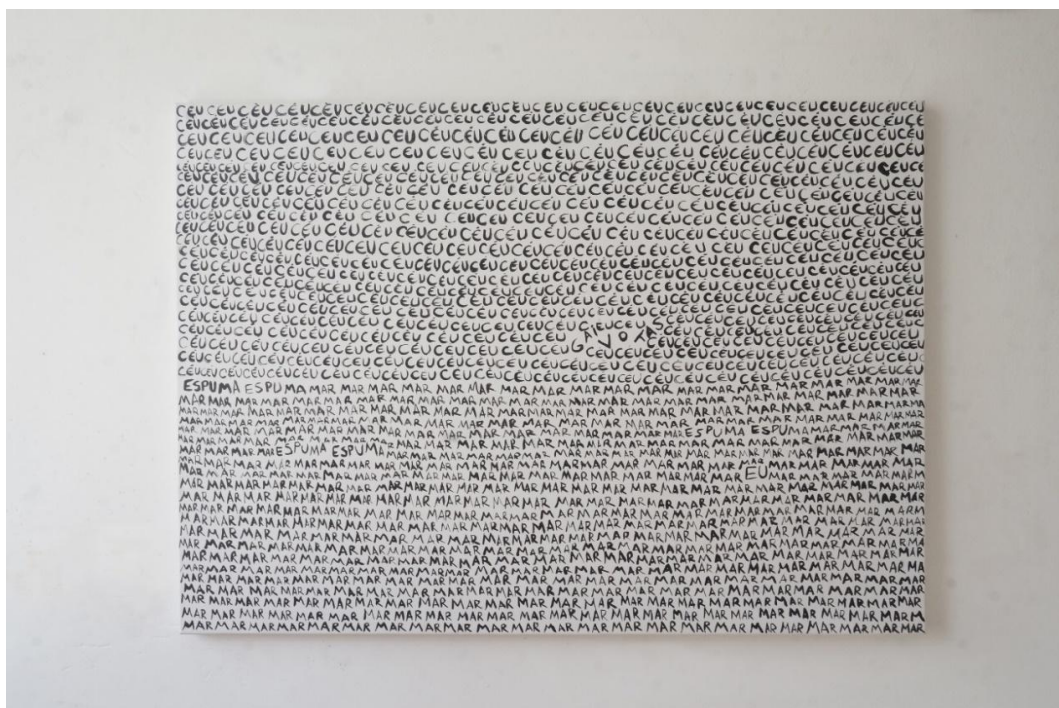


Foto da autora.

Figura 10 "Bananeira em caligrafia figurativa", 2021. Acrílico sobre tela. 80x60 cm.

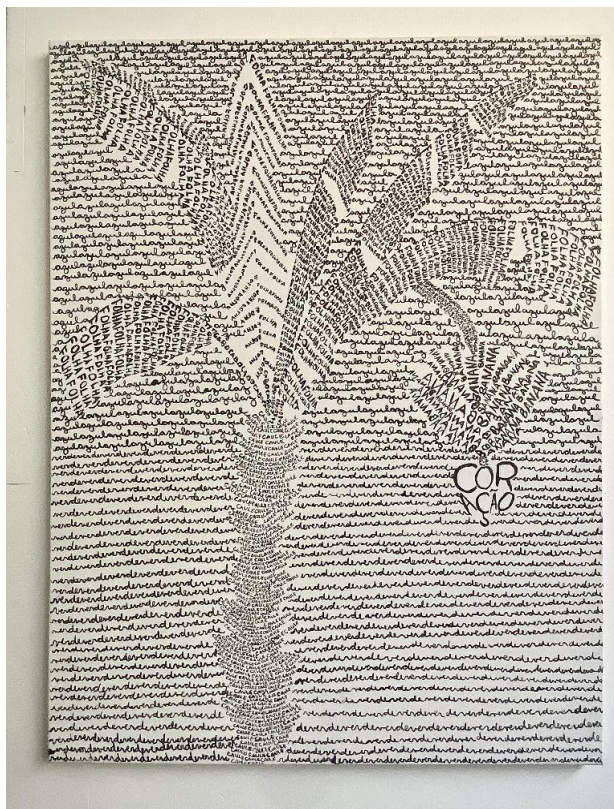
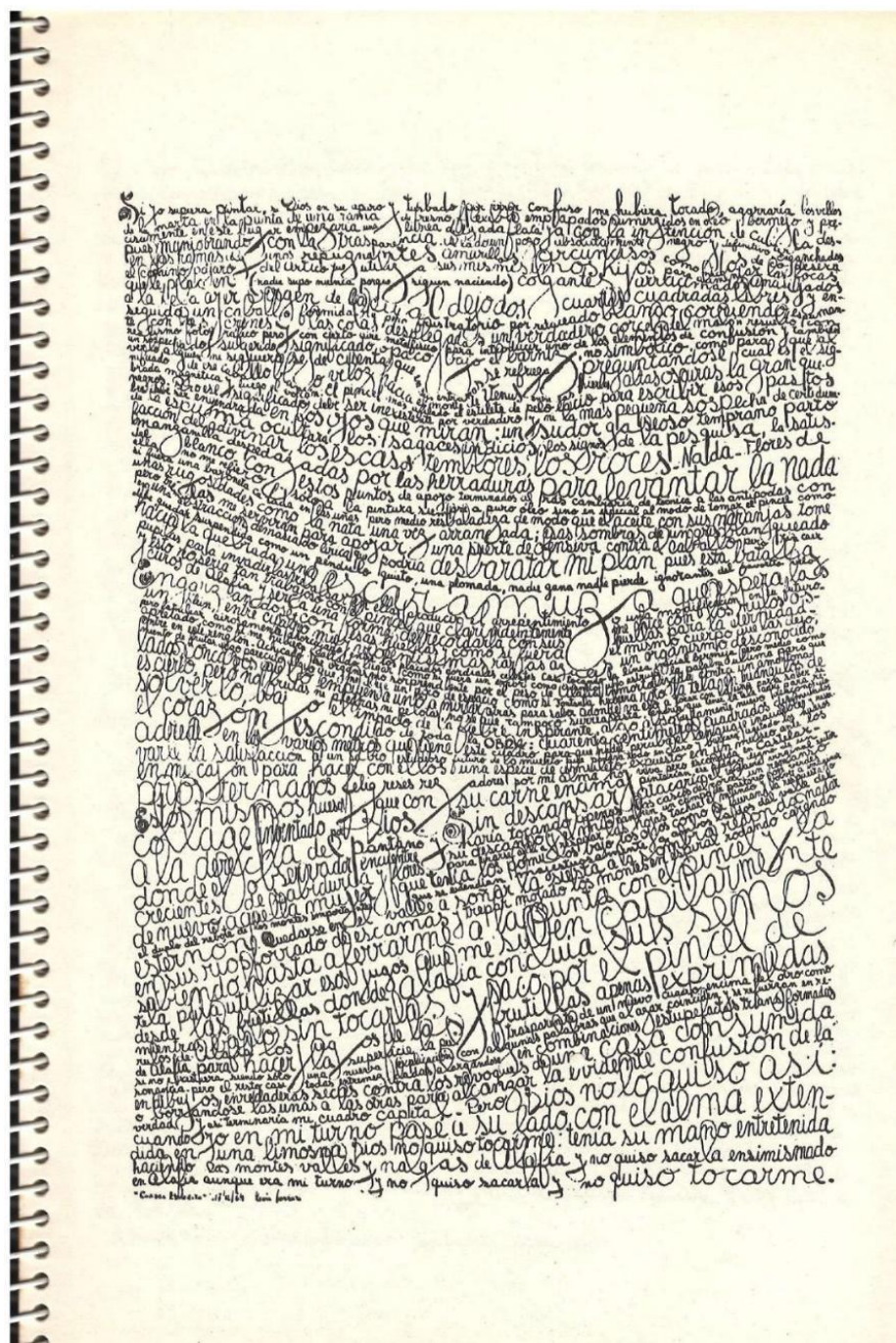


Foto da autora.

Aplicando o princípio da palavra pixelar, desenvolvi o trabalho “Bananeira em caligrafia figurativa”, testando uma cena externa com um foco mais figurativo. Fiz algumas fotos de uma bananeira e desenvolvi um desenho mais ilustrativo dela, diferente dos testes anteriores, que buscavam uma tradução idêntica, esta parte de fotografias diversas e modifica a descrição do fundo para as cores que escolho sugerir para quem vê a obra: azul e verde. Este trabalho aplica os conhecimentos desdobrados, mas é mais inventivo por imprimir ideias sobre como a imagem poderia ser e não somente sobre como a imagem é.

O título “Caligrafia Figurativa” é o uso figurativo da palavra escrita, seja explorando a visualidade de uma única palavra escrita e seus desdobramentos, ou o uso de composições de repetição das palavras escritas que sugerem uma cena ou objeto. Dentro dos trabalhos chamados de caligrafia figurativa, busca-se a imagem da palavra, uma maneira de entender suas formas, possibilidades. No caso dos trabalhos apresentados até aqui, fazendo um percurso que parte da imagem para chegar a palavra. As finalizações espacializadas da imagem escrita aproximam os trabalhos desenvolvidos de artistas que tiveram usos parecidos do signo linguístico. Destaco aqui a obra *Cuadro Escrito*, de León Ferrari, publicada em 1984.

Figura 11 “Cuadro escrito 1 – León Ferrari”



FERRARI, León. Cuadro Escrito. Edições Licopodio, São Paulo e Buenos Aires: 1984. Sem página

No caso deste trabalho, a integração entre imagem e palavra parece dar-se na própria constituição da obra, que vai formando a imagem com a palavra, mas não parece partir de uma imagem concreta anterior ao texto, embora algumas composições sejam bem figurativas ou tenham um referencial mais legível. *Cuadro Escrito* é um impresso com tiragem de 200 exemplares, contendo 12 imagens

formadas por textos. O texto é descritivo e, algo que acontece somente com este primeiro trabalho, é que ele repete-se, já que aparece primeiro batido à máquina de escrever, depois na forma de *Cuadro Escrito*. No texto que se repete, Ferrari estabelece um diálogo com a pintura, onde escreve:

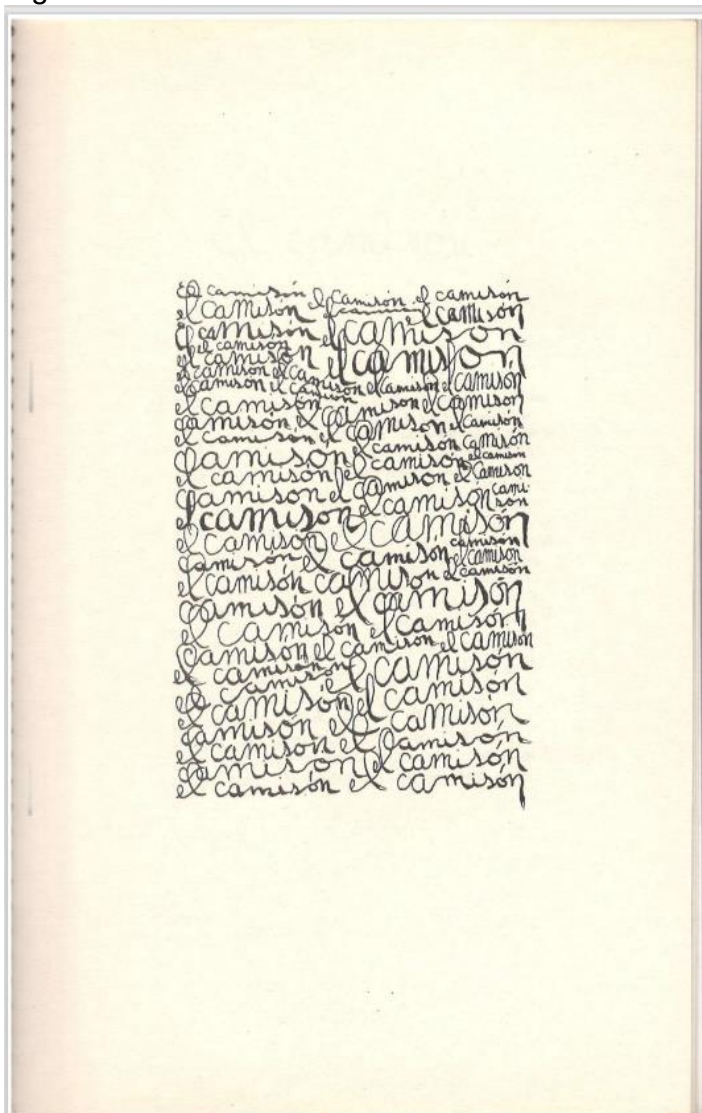
“Se eu soubesse pintar, se Deus em seu apuro e turvado erro confuso tivesse me tocado, pegaria os pelos de marta na ponta de um galho de fresno flexível, empapado submergido em óleo bermejo e precisamente neste lugar iniciaria uma linha delgada magra já com a intenção de cobri-la depois manobrando com a transparência. Ao lado um poço absolutamente preto e definitivo. [...]”(FERRARI, 1984 sem página)¹

O *Cuadro Escrito* foi apresentado no Brasil em 2010, na exposição “O Alfabeto Enfurecido: León Ferrari e Mira Schendel”². A mostra foi organizado pelo escritor, poeta e curador Luis Pérez-Oramas, que fala sobre o *Cuadro Escrito* descrevendo-o como um manifesto de um inusitado retorno às origens da tradição visual do Ocidente, na qual as contradições de texto e imagem – assim como sua atração fatal, seu desejo mútuo – sempre estão concomitantemente presentes. (PÉREZ-ORAMAS, 2010)

¹ Tradução própria

² Entre 2008 e 2010 a exposição foi apresentada com os seguintes títulos e nos seguintes lugares: “O Alfabeto Enfurecido: León Ferrari e Mira Schendel”. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil. 9 de abril de 2010 a 11 de julho de 2010; “Alfabeto Enfurecido: León Ferrari e Mira Schendel” Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha. 25 de novembro de 2009 a 1 de março de 2010; “Tangled Alphabets: León Ferrari e Mira Schendel” Museu de Arte Moderna de Nova York. 5 de abril de 2008 a 15 de junho de 2008.

Figura 12 “Cuadro escrito 2 – León Ferrari”



FERRARI, León. Cuadro Escrito. Edições Licopodio, São Paulo e Buenos Aires: 1984. Sem página.

Em todas as pinturas escritas da publicação *Cuadro Negro* há uma localização de margem dentro da página. Uma presença marcada do formato quadrilátero em que o artista insere suas palavras, a mancha gráfica. Algumas das páginas descrevem a cena que criam, mas esta repete, dentro do quadrado proposto “el camison”, que seria “a camisola”.

A exposição *Alfabeto em fúria* reuniu trabalhos históricos de ambos artistas tendo como ponto central o que o curador chama de linguagem. No catálogo, descreve “ambos fizeram da linguagem sua principal fonte visual, como escrita e como gesto,

ou seja, como algo verbalmente inteligível e como matéria estritamente visível.” (PÉREZ-ORAMAS, 2010, p.25)

MIRA SCHENDEL

Mira Schendel é uma artista muito relevante quando pensamos no uso dos signos linguísticos dentro das artes visuais. Sua série *Objetos Gráficos*, desenvolvida no fim da década de 1960 e início de 1970 e suas famosas *Monotípias*, realizadas entre 1964 e 1966, aparecem como referência importante na história da arte brasileira e internacional nesse recorte. Myrrha Dagmar Dub nasceu em 7 de junho de 1919, em Zurique, na Suíça. Seu pai e sua mãe eram de origem judaica. Vive entre Zurique e Berlim até 1922, quando os pais se separam e ela muda-se para Milão, na Itália, com a mãe. Estuda arte em uma escola livre de 1930 a 1936 e ingressa na Università Cattolica del Sacro Cuore em 1937, onde cursa apenas dois anos, quando, então, a presença de judeus estrangeiros fica proibida. Em 1941 casa-se com o croata Jossip Hargesheimer, que conhece em Sarajevo. Em 1945, com o fim da Segunda Guerra, os dois mudam-se para a Itália, onde permanecem até 1949, ano em que partem de navio para o Rio de Janeiro, mas se instalam em Porto Alegre. Em 1953, muda-se sozinha para São Paulo onde ela desenvolve a maior parte de seu trabalho e estabelece sua interlocução principal. Falece em 1988.

Na série *Objetos Gráficos*, Mira utiliza papéis de arroz, em sua maioria com a medida de 1 x 1m, nos quais aplica decalque e óleo, geralmente preto. A artista insere signos gráficos diversos, alternando tamanho, espessura e inclinação. Parte da série é apresentada pela primeira vez em 1967, na 9ª Bienal de São Paulo. Os trabalhos são expostos, por escolha de Mira, em sanduíches de acrílico, dispostos pendurados. Pela alta transparência do papel de arroz os trabalhos apresentam grande tridimensionalidade. Podem ser vistos de ambos os lados e, como ela registra em um de seus diários, “esta é uma tentativa de mostrar que ‘o lado atrás’ da transparência está na sua frente e que ‘o outro mundo’ é Este”. (PÉREZ-ORAMAS, 2010)

Figura 13 "Objetos gráficos", 1967. 100 x 100 x 1cm.



<https://www.moma.org/collection/works/108826>

Mira teve uma conhecida interlocução com o filósofo Vilém Flusser, com quem desenvolveu longos pensamentos a respeito da linguagem. Eles se conheceram em São Paulo no princípio dos anos 60.

Os escritos de Mira não são textos. Não falam sobre. Por isto não podem ser lidos como representando algo. São pré-textos. São como um texto é antes de ser texto. [...] Mas por serem quase simbólicos, por serem pré-textos, não podem ser “lidos” como desenhos (no sentido tradicional que damos a esse termo). Não tendem, como os desenhos, para a coisa, tendem, como os textos, para o falar sobre as coisas. Não devem ser “lidos” num sentido metafórico, devem ser lidos literalmente.^{1 18} (FLUSSER, 1996, p. 265)

Mira subverte os dois princípios fundamentais indicados por Saussure como características do signo linguístico. Utiliza a forma desconstruída da palavra, materializando seu menor elemento constituinte: a letra. Flutuando no papel de arroz, a letra desobedece o primeiro princípio, o da arbitrariedade do signo linguístico, já que o conjunto de letras distribuído não chega a formar um significante que contenha um significado convencionado e pré estabelecido, embora seja possível formar, reunindo com os olhos conjuntos de letras que possam vir a significar, os elementos estão dispostos como formas. O princípio da linearidade do signo linguístico também é ausente no conjunto de letras pintado. O preenchimento que faz do papel não propõe uma ordem específica, o olho passeia pela imagem como por uma paisagem ou pintura abstrata. Mais ainda, a possibilidade de observar o trabalho a partir de qualquer um dos lados, dada pelo uso de papel de arroz e suporte de acrílico - faz com que eles tenham duas frentes e que aquilo que parecia estar no começo da linha – à esquerda – esteja localizado, olhando do outro lado, no final.

A linguagem, tal como Schendel a desenvolveu em sua trajetória, não é trans - parente. Ao contrário, a letra e o signo vão se tornando corpos opacos com acentuada presença física. A linguagem usada em seus trabalhos mais gráficos se distancia da denotação ou da explicação. Trata-se de uma tentativa de penetrar nos sentidos, num mundo originário e anterior à própria linguagem, um mundo do sentido nascente, do excesso de sentidos. Daí a presença de palavras, de letras soltas, enigmáticas, que retiram seu sentido de sua forma, de sua presença física no espaço tridimensional e de sua aparência gráfica. (ALVES, 2014 p. 41)

A perspectiva convencional atribuída à palavra escrita por Saussure diz que o valor das letras é puramente negativo e diferencial, sendo todas as formas de escrever uma letra equivalentes entre si, já que a importância está na possibilidade de identificar que é uma letra específica sem confundi-la, independente do seu meio de produção, sua cor, etc.; (SAUSSURE, 2004). Na série *Objetos Gráficos* faz pouca diferença as palavras que poderiam ser escritas com as letras dispostas. Há, inclusive, letras que não existem, formas que sugerem uma referência à letra *w*, *e*, *h*, mas onde não se tem certeza sequer da letra escrita, menos da possibilidade de palavra formada, ainda que parte da observação do trabalho seja uma tentativa de unir letras, pensar fonemas, imaginar palavras, nos colocamos diante de uma análise quase purista das características das letras: como *p*, *b*, *d* e *q* são variações de posição da mesma forma, como a letra *A* é idêntica a si mesma em seu verso, etc. Nesse sentido, a confusão de letras torna-se interessante: o *p*, *b*, *d* e *q* não existem de maneira absoluta, mas dependente da posição do observador.

Haroldo de Campos qualifica o trabalho de Mira Schendel como

“uma arte de vazios onde a extrema redundância começa a gerar informação original uma arte de palavras e de quase palavras onde o signo gráfico veste e desveste vela e desvela súbitos valores semânticos [...] uma semiótica arte de ícones índices símbolos [...]” (CAMPOS, H. 2006)

Ferrari e Schendel têm em comum o deslocamento geográfico que resulta em mudanças de idioma. Além dos trabalhos em espanhol, como é o caso do *Cuadro Escrito*, apresentado aqui, León Ferrari chega a composições em que há alusão ao signo linguístico, mas não há correspondência de sentido. Paralelamente ao trabalho plástico, os dois têm trabalhos em poesia também.

O trabalho dos dois artistas, assim como *Caligrafia Figurativa* referenciam o corpo que escreve porque apresentam este gesto, destacam o gesto. A palavra que existe em um contexto mais duro, como nesta dissertação, em arial 12, afasta-se do gesto da autoria física, o corpo do autor, mas os trabalhos aqui mencionados nos lembram que foram escritos/desenhados/pintados por mãos, guardam a pressão, continuidade, diluição do toque.

Pérez-Oramas escreve que Mira e Ferrari fizeram da “linguagem sua principal fonte visual, como escrita e como gesto, ou seja, como algo verbalmente inteligível e como matéria estritamente visível” (2010, p.41)

Quando utiliza as letras para desenhar e não para nomear coisas que existem, Mira consegue apresentar uma imagem internacional, igualmente entendida e não entendida por todos que compartilham o alfabeto latino, uma tarefa muito difícil para aqueles que usam o código verbal

4.2. ME WE

O trabalho ME WE localiza-se na categoria “Forma da palavra” porque explora as características visuais das letras *M*, *E* e *W*, que, quando refletidas desde baixo projetam, respectivamente *W*, *E* e *M*. O trabalho é composto por tela pintada com acrílica e um pequeno espelho preso à base. Tem a tiragem de 10 pinturas-objetos.

É um trabalho conciso, elementar, como é característico em outras obras de minha autoria. Ezra Pound defende em seu ABC da Literatura (1989) que: “Grande Literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” e explica que, em alemão, a palavra para poesia é *Dichten*, que quer dizer

condensar. No meu trabalho este exercício de limpar até manter o totalmente necessário, ou a informação pura, é muito comum. A busca por condensar a linguagem, carrega-la até o máximo grau possível.

Este trabalho parte dessa essencialidade: tela branca, tinta preta, espelho. Fonte sem serifa, tela sem moldura. A palavra ME posta quase que pendurada diretamente na parede branca, que revela, quando o visitante se aproxima, a existência da palavra "WE" e também o rosto do visitante, que aparecem no espelho.

O uso de pronomes pessoais já tinha sido visto no trabalho que inicia esta dissertação, "YOU", que, a partir do recurso de cor, chega a um resultado muito parecido, onde dois pronomes se cruzam. ME WE, eu nós. YO YOU, eu tu.

Figura 14 "ME", 2021. Acrílica sobre tela, espelho e compensado de madeira. 20 x 30 x 14 cm de frente.



Foto da autora.

Figura 15 "ME", 2021. Acrílica sobre tela, espelho e compensado de madeira. 20 x 30 x 14 cm diagonal.



Foto da autora.

Figura 16 "ME", 2021. Acrílica sobre tela, espelho e compensado de madeira. 20 x 30 x 14 cm de cima.



Foto da autora.

4.3. LÁ AÍ E MIM

Em cada um dos dois banheiros do espaço expositivo, explorando também o uso dos espelhos, há uma pequena intervenção. Na porta, localizada em frente ao espelho há uma palavra que se revela quando o visitante se olha refletido. Em um dos banheiros está a palavra “MIM”, que é idêntica a si mesma refletida em frente; e no outro, há a palavra “AÍ”, que, a partir da fonte que desenvolvi para este trabalho, reflete a palavra “LÁ”.

Figura 17 "MIM", 2022, intervenção.



Foto da autora.

Figura 18 "LÁ AÍ", 2022, intervenção.



Foto da autora.

Figura 19 "MIM", 2022, intervenção.



Foto da autora.

Figura 20 "LÁ AÍ", 2022, intervenção.



Foto da autora.

4.4. AUTORRETRATOS

Estão presentes na exposição três vídeos, “Autorretrato 1”, “Autorretrato 2” e “Autorretrato 3”. Os três foram produzidos em 2021 e utilizam a caligrafia para alcançar diferentes maneiras de retratar escrevendo a palavra eu. O uso do “eu” como um autorretrato individual de qualquer pessoa, parte da potência dessa palavra de ser o nome de todo mundo e possibilitar, por isso, um exercício de alteridade na representação. Um autorretrato é o retrato daquele/a que representa a si próprio, mas, neste caso, o retrato que se faz é um espelho, onde cada espectador pode ver-se escrito também.

“Autorretrato 1” tem duração de 00:00:48 e se inicia com a grafia manual da palavra “EU”. Quando se adiciona um novo “E” no fim da palavra, espelhado para o centro, tem-se uma forma simétrica, que parece uma borboleta. Em outro pedaço do papel grafa-se o “E” deitado, e sobre ele, um “U” de ponta cabeça. O encaixe das duas formas gera o que parece ser uma pessoa sentada de costas e cabeça baixa. Link para ver o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=g0T9u1891ho>

Figura 21 - Frame de "Autorretrato 1" 00:00:01



Captação: David Jaffe Cartum.

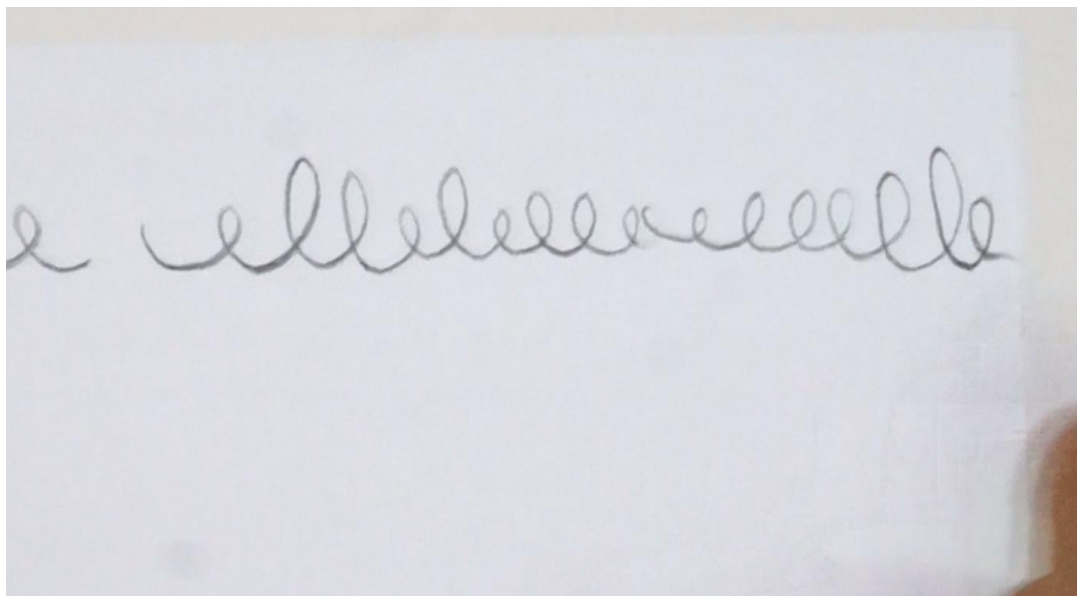
Figura 22 Frame de "Autorretrato 1" 00:00:48.



Captação: David Jaffe Cartum.

“Autorretrato 2” tem duração de 00:01:16 e explora as possibilidades de transição entre pronomes, em um exercício de alteridade muito parecido ao sugerido tanto no trabalho “YOU” quanto no trabalho “ME WE”, em que a forma da palavra vai conduzindo a uma outra palavra existente nesta. No caso, a altura em que se grafa manualmente as pontas do “u” determinará se se está escrevendo “eu” ou “ele”, uma confusão possível apenas em letra cursiva. Depois de mesclados os dois pronomes, a repetição sucessiva da forma de mola vai dando origem a uma palavra impossível de ler, formada por letras “e”, “u” e “l”.

Figura 23 Frame de "Autorretrato 2" 00:01:06.



Captação: David Jaffe Cartum.

Link para ver o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=9iGcHfYAKJ8>.

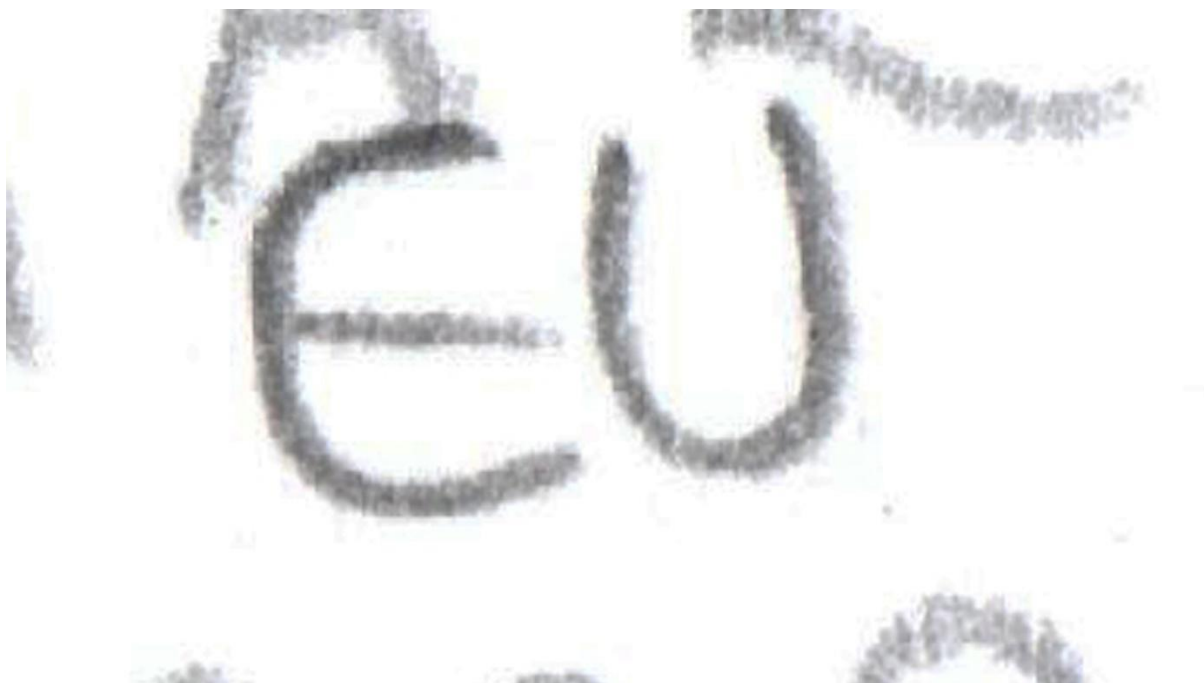
Nestes dois primeiros casos a câmera permanece parada, enquanto a mão vai desenhando as letras e conduzindo. É ela quem dita o tempo da ação e, portanto, a velocidade com que vai se fazendo e revelando os desdobramentos propostos à palavra “eu”. É um trabalho performático porque conta com o corpo e com o tempo.

O “Autorretrato 3” tem duração de 00:01:00 e foi feito a partir da finalização em grafite da fotografia que originou a “caligrafia figurativa de paisagem”, que já vimos.

Link para ver o vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=jZA77M_WVeU

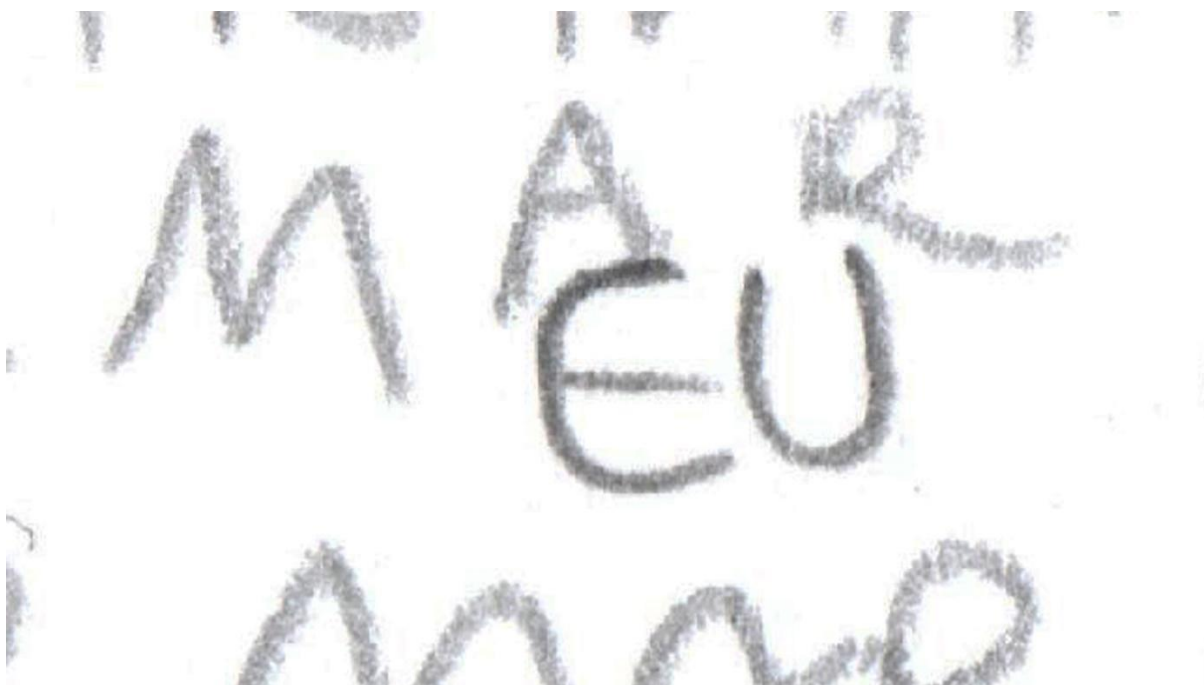
Frames em ordem:

Figura 24 Frame de "Autorretrato 3" 00:00:01



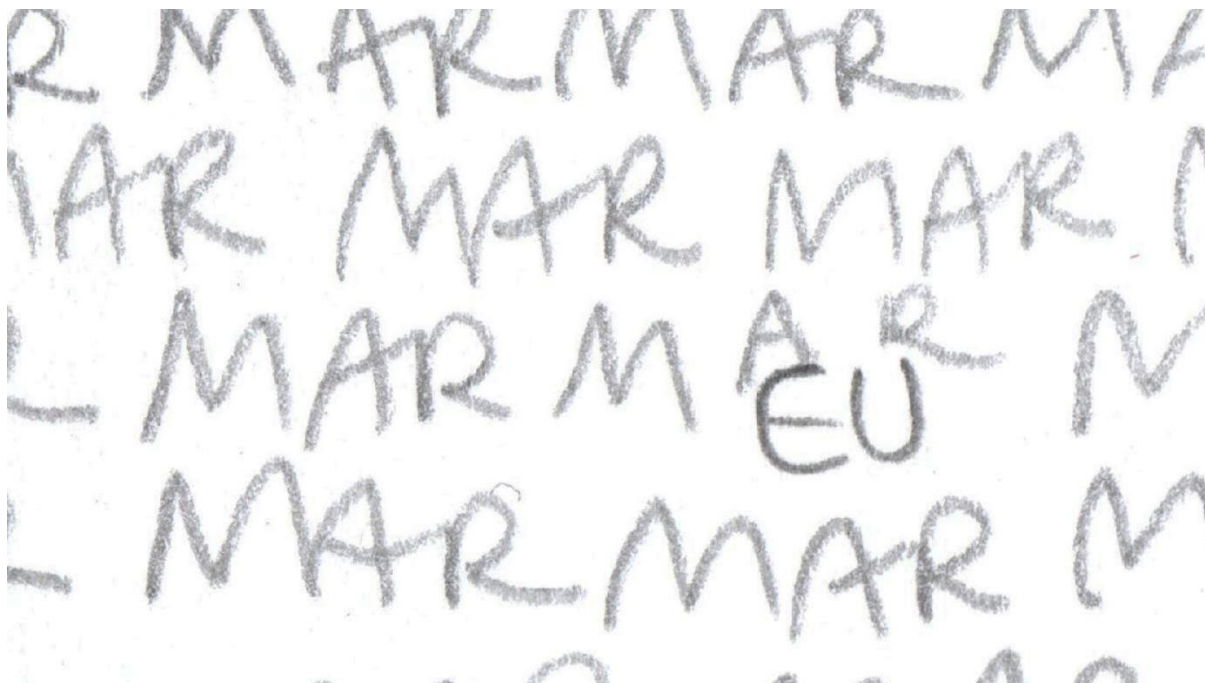
https://www.youtube.com/watch?v=jZA77M_WVeU

Figura 25 Frame de "Autorretrato 3" 00:00:13



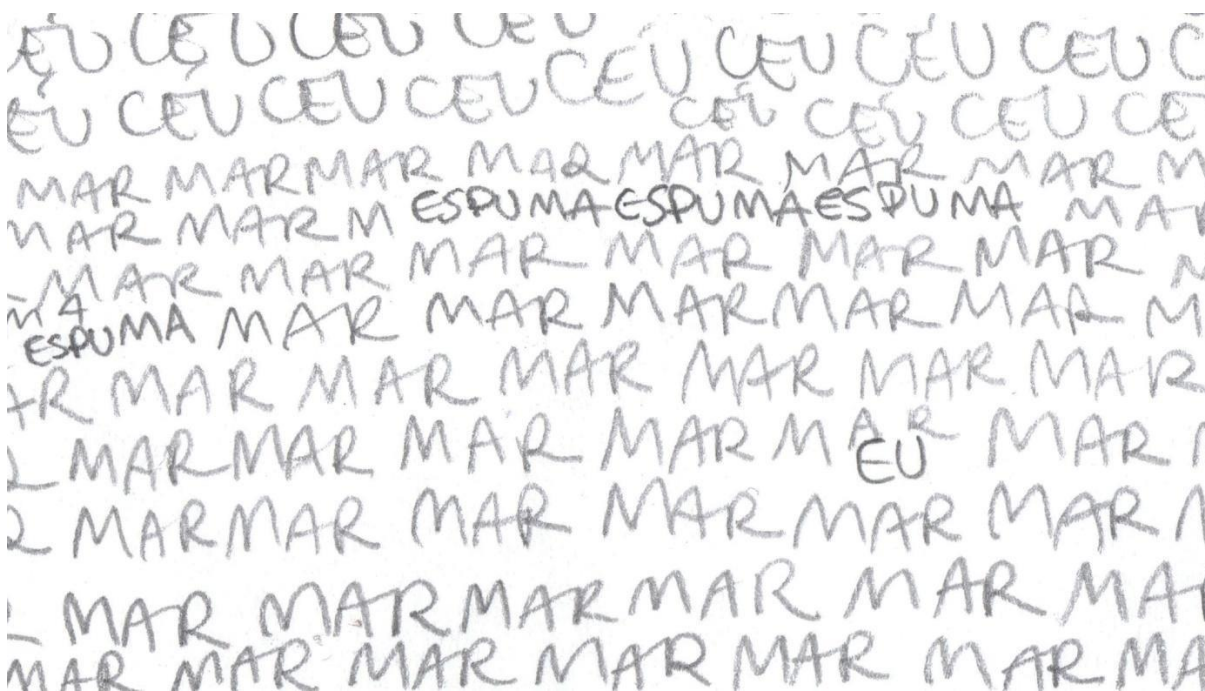
https://www.youtube.com/watch?v=jZA77M_WVeU

Figura 26 Frame de "Autorretrato 3" 00:00:36



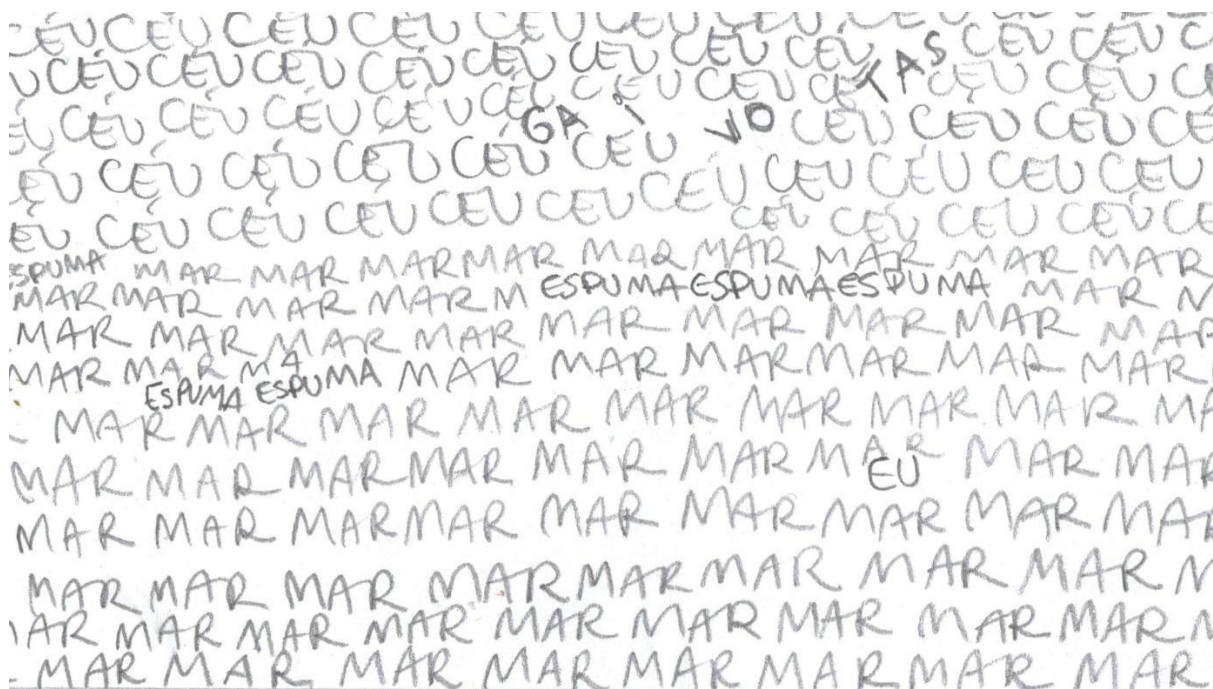
https://www.youtube.com/watch?v=jZA77M_WVeU

Figura 27 Frame de "Autorretrato 3" 00:00:38



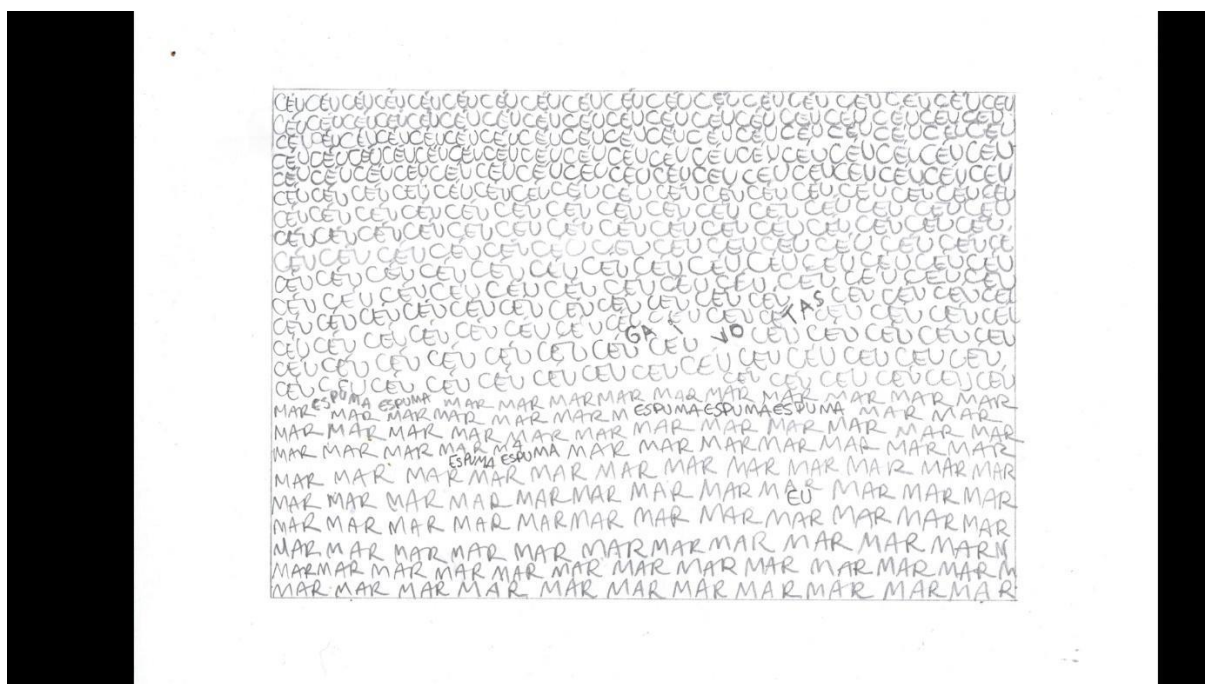
https://www.youtube.com/watch?v=jZA77M_WVeU

Figura 28 Frame de "Autorretrato 3" 00:00:44



https://www.youtube.com/watch?v=jZA77M_WVeU

Figura 29 Frame de "Autorretrato 3" 00:01:00



https://www.youtube.com/watch?v=jZA77M_WVeU

Utilizando o recurso do zoom-out, parte-se da palavra “eu”, que ocupa quase completamente a tela na primeira cena e vai abrindo-se pouco a pouco a imagem até oferecer o papel inteiro. O vídeo, por adicionar tempo e movimento à cena estática –

originalmente uma fotografia traduzida em palavras – como vimos, faz surgir, na leitura, uma narrativa. Diferentemente da imagem estática, quem observa o desenrolar da cena significa de alguma forma essa transformação.

Quando apresentei este vídeo no VI Festival de Poesia de Lisboa, em setembro de 2021, recebi algumas falas do público, que transcrevo:

“Eu queria falar o que essa imagem evoca da forma como ela foi apresentada no vídeo. Parece que vai construindo a imagem à medida em que você vai olhando e pode-se perceber [...] eu percebo nessa imagem cores, para mim é uma imagem colorida. Você evoca uma imagem, constrói um quadro.” Saionara Rolim Dreyer

E também:

“Se eu estivesse num museu e a obra me fosse apresentada em vídeo eu tiraria duas mensagens, no mínimo, a primeira seria esse mar e eu, eu e o mar. Me dá aquela sensação de unicidade, de grande potência. Quando vai se afastando, cada vez mais, você vai percebendo a pequenez do eu, aquele ‘eu’ prepotente, digamos assim, absoluto, ele vai percebendo como é relativo, como as coisas são relativas. Sabe aquela imagem do planeta Terra? Você vê o planeta Terra lindo e quando vai se distanciando, e começam a aparecer os outros planetas você vê que é só um planetinha no Universo. Essa imagem começa com um ser humano dentro do planeta Terra e ele está no domínio da sua circunscrição, nos seus poderes. [...] e aí vai se distanciando e aquele ser que está dentro de um continente, Terra, outros planetas e percebe-se o quanto somos pequenos. Se fosse a imagem sem o vídeo eu teria uma interpretação menor. Eu iria direto para a interpretação da pequenez, já iria encontrar o ‘eu’ pequeno. [...] O ser tem essa unicidade, essa noção de que somos potentes, mas ao mesmo tempo temos que cair na real de que também somos as duas coisas. A imagem só daria a segunda face, eu iria direto para a questão da pequenez, já que eu não teria dentro de mim o momento anterior da unicidade. Ou então eu interpretaria a imagem já parada como alguém que está absorvido pelo mar, como se estivesse impedido. Um naufrago, como se houvesse aquele ‘mar, mar, mar’ em torno do ‘eu’ e eu não sentiria a primeira sensação que é a minha relação com o mar, minha integração com o mar, minha parceria com o mar, minha cumplicidade com o mar, já seria algo que eu viria só como angustiante. Eu e aquelas ondas todas, esse mar todo e aquele ‘eu’ tão pequeno diante daquele oceano. Como eu vou escapar disso? [...]” Rita Brígido.

GUILLAUME APOLLINAIRE

O uso do termo caligrafia nos convoca, quase que automaticamente, ao trabalho de Guillaume Apollinaire, poeta que extrapola a ideia já disseminada do uso da página e do branco da página, proposto por Mallarmé, incluindo sua própria caligrafia aos poemas plásticos que propõe, em uma intersecção de linguagens. Assim como em Ferrari, Apollinaire parece partir da palavra para chegar à imagem, mas neste caso, a imagem é muito mais figurativa e chega a ser quase ilustrativa.

Quando falamos sobre caligrafia, principalmente em um uso mais especializado e menos linear desse recurso, automaticamente somos levados à ideia de caligrama, e a seu inventor, o poeta Guillaume Apollinaire. Caligrama é uma palavra que une as ideias de Caligrafia e ideograma. No princípio, o poeta denominava essas experiências com o corpo do poema de “poemas plásticos”

Para compreender o trabalho realizado por Apollinaire em seus poemas plásticos é necessário, primeiramente, definir o que é um “caligrama”. Caligrama é, à primeira vista, um poema em que a espacialização forma uma figura à qual o texto que a escreve remete. Nele, a leitura dá-se sob um signo duplo: o visual e o discursivo, isto é, para criar a figura, o autor é, muitas vezes, levado a distribuir de maneira não-linear os versos, o que obriga o leitor a construir percursos de leitura nem sempre evidentes. (FALEIROS, 2008 p.24)

O nome “poemas plásticos” nos localiza com relação ao encontro de linguagens proposto pelo poeta. Seu processo parte da palavra, mas esta precisa adequar-se à resolução imagética em que será apresentada. Para isso, faz-se necessário um trabalho na matéria do poema, que pode ser de redução ou aumento de número de palavras, diferenciação de tamanho de letras a partir tanto de sua importância no texto, ou sua localização na imagem final, como da possibilidade de incluir detalhes nas imagens. Neste diálogo, a imagem modifica a escrita e a escrita modifica a imagem. O primeiro a ser visto, no entanto, é a imagem.

O discurso se constrói na página, torna-se visível e legível. Chega-se assim ao conceito de visilegibilidade (vilisibilité) de Jacques Anis (1983); para ele, aprender a ler-*ver* um texto é a condição de acesso ao ritmo da língua do poema, definida não apenas pela presença das palavras, mas pelos brancos que a circundam. Nessa leitura, o texto é apreendido imediatamente na globalidade de sua imagem tipográfica; a sua primeira leitura é, pois, uma leitura visual e global. E, como se trata de uma leitura dos espaços, importa a observação das marcas tipográficas. (FALEIROS, 2008, p. 19)

[...]

O próprio Apollinaire (Debon, 2004) afirmou: “o elo entre esses fragmentos não é mais o da lógica gramatical, mas o de uma lógica ideográfica que leva

a uma ordem de disposição espacial contrária à ordem da justaposição discursiva” [...]“Não se trata seguramente de narração, dificilmente de poema. Talvez, poema ideográfico. Revolução: pois é necessário que nossa inteligência se acostume a compreender sintético-ideograficamente ao invés de analítico discursivamente”. (FALEIROS, 2008, p.25)

Faleiros aproxima o caligrama da estrutura do ideograma. Esta referência é muito presente nos trabalhos de poesia concreta também e se faz presente nesta pesquisa. Julio Plaza havia definido (2003) que o haicai contém as três perfeições: Pintura, Poesia e Caligrafia. Esses três itens que ele encontra intrínsecos no haicai são buscados, com maior destaque para um ou para outro, nos trabalhos da exposição “A Mesma Coisa com Outro Nome é Outra Coisa”.

Para além da referência oriental, Faleiros também posiciona o trabalho de Apollinaire e do que chama de tipografia expressiva na poesia moderna

Ao se ancorar nos traços concretos da escrita alfabética, a tipografia expressiva substitui o arbitrário que define normalmente essa escrita por meio de uma motivação própria do grafismo plástico.

A elaboração do sentido a partir de níveis fragmentários corresponde perfeitamente à proposta de Mallarmé e de parte importante da poesia moderna. Desse modo, pelo uso de recursos tipográficos, como os caracteres, as leituras desdobram-se à medida que as marcas scripto-visuais vão sendo recebidas como discursos dentro do discurso, ampliando os sentidos do texto. Tal jogo de sentidos, às vezes, pode dar-se dentro de uma mesma palavra. (2018, p. 23)

RONALDO AZEREDO

Outro modo de fazer coincidir o que se diz com a maneira de dizê-lo acontece no trabalho de Ronaldo Azeredo. **Ronaldo Pinto de Azeredo** nasceu no Rio de Janeiro em 1937 e estreou, ainda adolescente, com um poema na revista *Noigandres* 3 em 1956, quando passou a integrar o Grupo de mesmo nome. Foram pouco mais de 50 anos de atividade poética, em que produziu alguns dos trabalhos mais enigmáticos da poesia. Uma característica de seu trabalho era o longo processo de execução na busca por uma técnica que contemplasse a necessidade específica de cada projeto. Talvez por isso, sua obra não é considerada extensa, tendo realizado entre 1954 e 2005 apenas 29 projetos.

Muito mais novo do que os três primeiros integrantes do Grupo Noigandres, Ronaldo participou da Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, tendo apenas 19 anos.

Por conter poucas palavras, ou palavras que existem em mais de um idioma, é possível dizer que Azeredo tem alguns poemas que extrapolam a necessidade da tradução: funcionam em muitos idiomas, ou têm leitura “internacional” facilitada, como é o caso dos ‘poemas-código’ ou ‘semióticos’, com chave léxica (modalidade de poesia concreta inventada por Décio Pignatari e Luís Ângelo Pinto, em 1964), onde a imagem permanece intacta e apenas a chave léxica precisa ser traduzida (como “Labor Torpor”, 1964). Também é o caso de seu trabalho mais conhecido, “Velocidade” (Figura 30), de 1957.

Figura 30 “VELOCIDADE”, 1957, Ronaldo Azeredo.

V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V E
V V V V V V V V E L
V V V V V V V E L O
V V V V V V E L O C
V V V V V E L O C I
V V V V E L O C I D
V V V E L O C I D A
V V E L O C I D A D
V E L O C I D A D E

SIQUEIRA, M. Ronaldo Azeredo: o mínimo múltiplo (in)comum da poesia concreta. 2011. p. 75.

Produzido na dita fase ortodoxa da Poesia Concreta (anos de 1950), o trabalho responde exemplarmente aos parâmetros estabelecidos pelo grupo: parcimônia

vocabular e adoção de uma forma geométrica, o retângulo. Nada afeito às teorias, Ronaldo Azeredo não participa da elaboração dos manifestos e, portanto, não os assina, tomando parte, no entanto, das discussões entre os poetas do Concretismo.

Com essa única palavra, Azeredo alcança um dos objetivos da poesia concreta que é ligar texto e movimento [...] ‘Velocidade’ é um poema móvel, uma estrutura dinâmica (segundo o sintagma que os concretos usavam com frequência) e uma composição construtiva regulada pelo isomorfismo. Quebrando brutalmente a linearidade do verso, Ronaldo Azeredo alcança a *simultaneidade*. [...] Mas a modernidade do poema vai mais além; sua própria maneira de se manifestar é tipicamente moderna em, pelo menos, dois planos: pelo modo de representar o movimento e pela maneira de conceber as relações de leitura. (AGUILAR, 2005. p.201 – 202)

Com forte apelo sintético, este trabalho consegue conferir movimento à palavra que o descreveria, em um processo de tornar a escrita ainda mais icônica, ou seja, com mais motivação ou similaridade entre forma e sentido. Sua forma aproxima o trabalho dos ideogramas, retomando o que dizíamos sobre Apollinaire

Do lado do ícone e da parataxe, ficam também o paradigma, os processos analógicos em geral, a sincronia e a simultaneidade – o que aproxima essa estrutura da estrutura das línguas isolantes, particularmente na sua expressão escrita: o ideograma. (AGUILAR, 2005, p. 66)

Aguilar usa o termo *simultaneidade* para denominar a estrutura estabelecida para o poema, altamente metalinguístico, em que a apresentação da palavra corresponde à demonstração de seu significado. Este não é o único termo ligado à matemática encontrado nas análises sobre seu trabalho. Esta é uma característica comum aos concretos durante a fase ortodoxa.

O livro *Teoria da Poesia Concreta*, publicado em 1965, reúne os textos críticos e manifestos escritos por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos entre os anos de 1950 e 1960. No texto de 1957 “Da Fenomenologia da composição à matemática da composição”, Haroldo descreve como característica da poesia concreta:

Estrutura matemática planejada anteriormente à palavra [...] Todavia, a simples vontade de conceber o poema como um todo matematicamente planejado fará, na operação criadora, pender afinal a balança para o lado da racionalidade construtiva”. (2014, p.134).

Compõe o livro, também, o texto de Décio Pignatari, “Poesia Concreta: Organização”, de 1957, onde ele comenta sobre “Velocidade”:

Num estágio mais avançado de evolução formal, num estágio mais racional de criação, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural, estrutura dinâmica (movement). Pode-se dizer que, nesta fase, predomina a forma geométrica ou matemática. Pertencem a esta fase poemas como [...] ‘velocidade’ (2014, p.129)

E, em “A Arte no Horizonte do Provável”, texto de Haroldo de Campos, de 1964, aparece o termo *permutação* associado ao poema “solitário/solidário” (Fig. 2), de 1959:

Compõe-se de 3 blocos, os dois primeiros formados pela permutação das palavras-tema, o último pela reiteração da palavra vazada *solitário*, propondo ao leitor, visualmente, como que carregada pela própria estrutura da peça, a opção: solidariedade/solitude. O leitor é convidado ao problema, e o poeta, na última linha dos dois primeiros blocos, com a repetição da palavra *solidário* (na horizontal), insinua sua própria escolha. Aqui se trata de uma peça bastante simples, de tipo binário, mas que poderia ser desenvolvida a *n* possibilidades. (1969, p. 31)

Figura 31 Solitário/solidário, 1959, Ronaldo Azeredo.



solitário	solidário	solitário	solidário
solitário	solidário	solitário	solidário
solidário	solitário	solidário	solitário
solidário	solidário	solidário	solidário

In: Material educativo da Exposição Ronaldo AZeredo: o mínimo múltiplo (in)comum - uma trajetória poética em exposição. Museu de Arte do Espírito Santo p. 7

A relação inicial entre as palavras *solitário* e *solidário* existe para além do poema e se dá por uma coincidência. O termo permutabilidade incorporado por Haroldo nesta análise é emprestado da matemática, assim como a colocação de que haveria “*n* possibilidades” de poemas subentendidos na proposta de Ronaldo Azeredo. De fato, haveria uma maneira de calcular o valor de *n* nesse caso através da análise combinatória. Há um número limitado de possibilidades, já que a sugestão dada pelo poema é de que os espaços vazios sejam preenchidos com a letra “d” ou com a letra “t”. O cálculo seria, então, entender quais as combinações possíveis para o poema inteiro, já que cada uma das quatro palavras com uma letra omitida tem duas opções de preenchimento. Sendo assim, a conta feita seria: $2 \times 2 \times 2 \times 2 = 16$.

Termos matemáticos aplicados a trabalhos de poesia são muito comuns na fase ortodoxa da poesia concreta. “Da fenomenologia da composição à matemática da composição” é um texto icônico sobre esta relação publicado por Haroldo de Campos, em 1957 onde ele diz que o objetivo dessa nova poesia seria de fazer surgir, do modo mais preciso possível, a estrutura verbal pensada e planejada.

O texto de Haroldo de Campos sobre a matemática da composição apresenta esse procedimento inventivo de encontrar/descobrir uma relação entre duas palavras ou entre significado e significante e de buscar uma maneira sintética de apresentar essa descoberta.

4.5. INSTALAÇÃO SONORA - CALIGRAFIA FIGURATIVA DE PAISAGEM 2

No fundo dos corredores subterrâneos do Bananal, duas caixas de som reproduzem, na sequência, três áudios, que são traduções em áudio de trabalhos visuais. Todos usam apenas a voz, que lê os trabalhos, e interpreta suas possibilidades de leitura e espaçamento entre palavras, ora sobrepondo leituras, ora gerado silêncios nos brancos do texto original, interpretando o tempo da leitura, o movimento dos olhos sobre o papel, as variações de fonte e cor aplicadas à entonação da voz.

O primeiro áudio da instalação é “Caligrafia figurativa de paisagem 2”, com duração de 00:01:00, que parte do trabalho citado anteriormente (Figura 9), e é a leitura especializada da cena, acontecendo de cima para baixo.

Este trabalho foi feito com o auxílio de Uiu Cavaleiro, artista plástico e músico, que abriu seu estúdio, acompanhou a gravação e editou o material, seguindo minha direção.

Link para ouvir o áudio: <https://youtu.be/ PGDAFmD0go>

5. PALAVRA DENTRO DA PALAVRA

Mas, se a linguagem não mais se assemelha imediatamente às coisas que ela nomeia, não está por isso separada do mundo; continua, sob uma outra forma, a ser o lugar das revelações e a fazer parte do espaço onde a verdade, ao mesmo tempo, se manifesta e se enuncia. Certamente que não é mais a natureza na sua visibilidade de origem, mas também não é um instrumento misterioso, cujos poderes somente alguns privilegiados conheceriam.

Michel Foucault – As palavras e as coisas.

Este grupo inclui trabalhos que apresentam novas possibilidades de leitura de palavras antigas, explorando a posição das letras, uso de cores e outros recursos para investigar palavras contidas dentro de outras e seus desdobramentos plásticos e poéticos;

Para iniciar a categoria “Palavra dentro da palavra” apresento a série **“Etimologia Poética”**, de minha autoria, realizada em 2021. A partir do procedimento previamente descrito, que envolve uma observação atenta das palavras em uma busca de coincidências, colecionei e listei as palavras que possuem uma característica comum: contém em si uma sugestão de etimologia equivocada, pedaços de outras palavras que não formam parte de sua origem, mas coincidentemente revelam algo sobre seu sentido original. A maneira de evidenciar essa possibilidade transforma essas palavras em palavras ambíguas.

O título da série faz referência, primeiramente, à etimologia como se conhece: o estudo da origem das palavras. Mas o segundo termo, que qualifica o primeiro, relaciona a etimologia com uma função de natureza incomum. Tem-se aí a junção de uma ciência, uma área de estudo consagrada, verificável mas que se dá a partir da poética, que não é a fonte correspondente.

“Poética” no título da série faz referência às definições das funções da linguagem, desenvolvidas por Jakobson. No texto “Linguística e Poética”, originalmente publicado em 1960, o autor estabelece que a Poética trata fundamentalmente da questão “Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” A Poética é parte integrante da linguística, mas é possível pensá-la também aplicada à arte em geral, quando tentamos responder: O que faz de um objeto um objeto artístico? Uma imagem, um som?

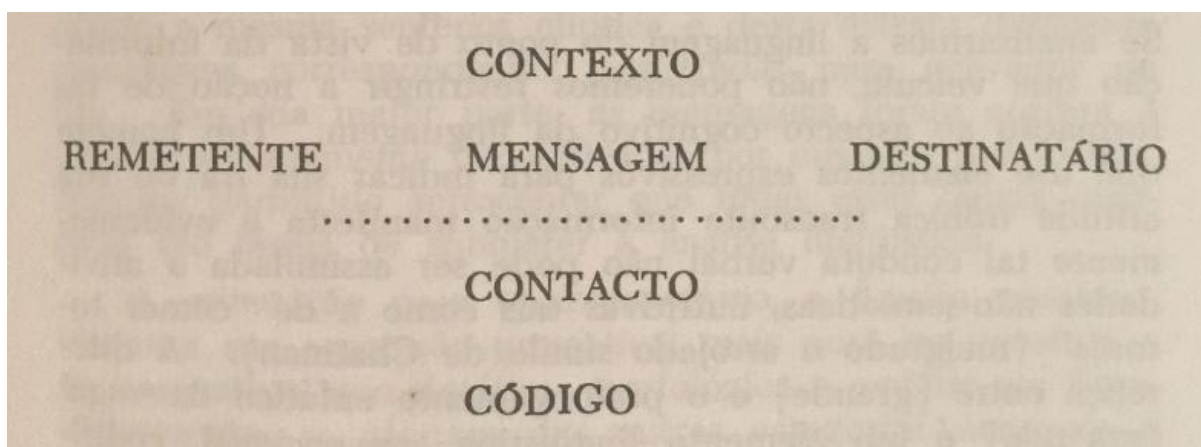
Jakobson nasceu em Moscou em 1896 e foi na Universidade dessa cidade que realizou seus estudos em Línguas Orientais. Era amigo pessoal dos poetas

Maiacóvski e Khliébnikov e um estudioso da poesia e das artes plásticas. Foi um dos fundadores do Círculo Linguístico de Moscou, que existiu entre 1915 e 1920, de onde surgem os “formalistas” russos. Viveu na Tchecoslováquia, onde fez o doutorado e de onde saiu exilado, por conta das tropas nazistas, para a Escandinávia. De lá mudou-se para os Estados Unidos, onde permanece lecionando e escrevendo até seu falecimento, em 1982.

O livro *Linguística e Comunicação* é uma reunião de textos básicos do autor. Nele, encontra-se sua famosa classificação das funções da linguagem, que serve a esta pesquisa para localizar a poética.

No modelo desenvolvido por Jakobson, a comunicação se dá da seguinte forma: Um **remetente** envia uma **mensagem** a um **destinatário**. Esta mensagem precisará ter um **contexto**, que é o assunto, referente ao que se fala. Os dois, remetente e destinatário, precisam estar conectados por um **contato**, um canal, que pode ser a fala, a escrita online, o telefone etc. O que se diz precisa estar formatado em um **código** comum para os dois, um idioma, um conjunto de símbolos etc. Na imagem que acompanha o texto é possível verificar o modelo:

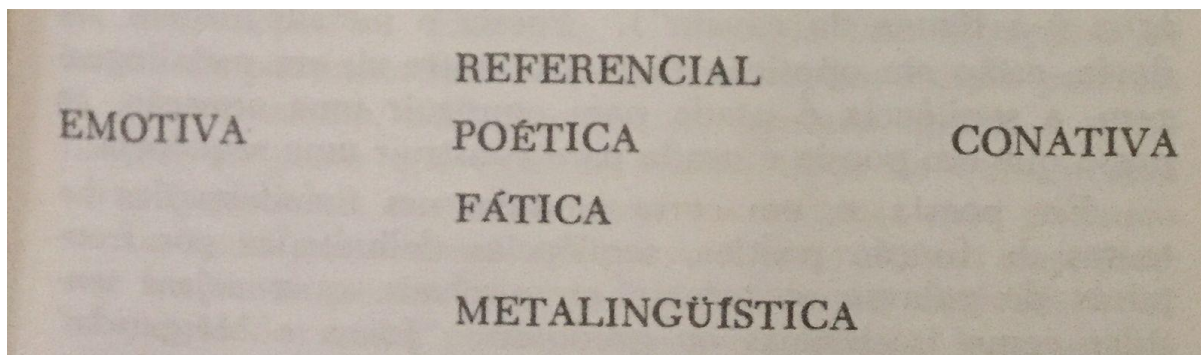
Figura 32 “Fatores da comunicação verbal – Roman Jakobson”



JAKOBSON, Roman Osipovich. *Linguística e comunicação*. 18a edição. São Paulo. Cultrix. 2001. Pg. 123

E o seguinte quadro, em que Jakobson posiciona as funções na correspondência com seu fator predominante:

Figura 33 “Funções da linguagem – Roman Jakobson”



JAKOBSON, Roman Osipovich. Linguística e comunicação. 18a edição. São Paulo. Cultrix. 2001. Pg. 129.

Nenhuma mensagem verbal focalizará totalmente em um dos elementos, mas as funções da linguagem determinam uma aproximação maior com algum fator. A função **emotiva** está centrada no remetente, naquele que envia a mensagem. Visa comunicar algo sobre si e, por tender a comunicar uma sensação, uma emoção, recebe esse nome. Quando orientada para o destinatário, tem-se a função **conativa**. É comum, nesse caso, o discurso direto, os vocativos e o imperativo. Já a função **referencial** acontece quando, na mensagem, destaca-se um contexto, algo ou alguém de quem se fala: a terceira pessoa.

As mensagens utilizadas para a verificação da competência comunicativa do meio correspondem à função **fática**. Estão, aqui, as expressões como “me ouve?”, ou as interjeições ao telefone para confirmar que há alguém do outro lado da linha, atestando que o meio - fala, telefone, aceno – é capaz de carregar a mensagem, que deverá vir em seguida, ou que já foi emitida. Quando a mensagem tem a função de falar sobre o código pelo qual/a partir do qual emite-se a mensagem, ela é chamada de **metalinguística**. “Etimologia Poética” é um trabalho altamente metalinguístico, no qual os termos tratam de explicar-se, definir-se, através do uso da língua. Palavras descrevendo palavras. O formato escolhido, próximo a um vocábulo, uma definição, é um formato metalinguístico, como são os dicionários e glossários.

Finalmente, a função **poética** ocorre quando o foco da mensagem é a própria mensagem. Daí tomamos a reflexão sobre a forma. Na função poética, a maneira de dizer passa a ser informação do dito, já que não basta apenas comunicar, há uma busca mais sofisticada, ou, nas palavras do autor, ambígua de escolher o como, a forma.

Qual é o critério linguístico empírico da função poética? Em particular, qual é o característico indispensável, inerente a toda obra poética? Para responder a esta pergunta, devemos recordar os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, seleção e combinação. Se "criança" for o tema da mensagem, o que fala seleciona, entre os nomes existentes, mais ou menos semelhantes, palavras como criança, guri(a), garoto(a), menino(a), todos eles equivalentes entre si, sob certo aspecto e então para comentar o tema, ele pode escolher um dos verbos semanticamente cognatos — dorme, cochila, cabeceia, dormita. Ambas as palavras escolhidas se combinam na cadeia verbal. A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência. (JAKOBSON, 2001. Pg. 129)

Não é correto gerar a correspondência plena de que a função poética encerra-se em poesia, nem o seu contrário, de que todo texto poético explore exclusivamente a função poética da linguagem. Os diferentes textos poéticos podem estar relacionados, também, com outras funções da linguagem, como é o caso do texto épico, em que a saga do herói dá-se em terceira pessoa, ou na poesia lírica, na qual destaca-se, também, a função emotiva.

Com promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos. Daí que, ao tratar da função poética, a Linguística não possa limitar-se ao campo da poesia.

[...]

Em poesia, não apenas a sequência fonológica, mas, de igual maneira, qualquer sequência de unidades semânticas, tende a construir uma equação. A similaridade superposta à contiguidade comunica à poesia sua radical essência simbólica, múltipla, polissêmica (JAKOBSON, 2001. Pg. 128 e 129)

A MESMA COISA COM OUTRO NOME É OUTRA COISA

As madeiras que cobrem os corredores que antes serviam para que os mecânicos arrumassem os carros são módulos de 100 x 13cm. Cada um dos três corredores aparentes possui 40 madeiras, organizadas aleatoriamente.

Decidi escrever o título nas madeiras da primeira fileira, usando cada uma para uma letra. Nas outras fileiras, apliquei a lógica de uso de cada uma das letras para distribuir o alfabeto e deixar a possibilidade de formar palavras e frases no decorrer da exposição.

Este *Site Specific* ainda não foi realizado, pois será feito diretamente no espaço expositivo, durante a montagem da mostra, por isso ainda não há registros.

5.1. ETIMOLOGIA POÉTICA

Para esta série, coleciono palavras que permitem leituras paralelas e ambíguas, nas quais percebo essa possibilidade de aproximação de um sentido que poderia ser o correto, por uma coincidência formal e de uso. Então, simulo o vocábulo, gerando um glossário falso, que inaugura um idioma que não existe, mas se parece muito com o português.

Figura 34 " Amadurecer", 2021. Bordado sobre guardanapo de pano. 31 x 31 cm.



Foto da autora

Figura 35 "Contente", 2021. Bordado sobre guardanapo de pano. 35 x 34 cm.



Foto da autora.

Figura 36 "Eufemismo", 2021. Bordado sobre guardanapo de pano. 33 x 31 cm.



Foto da autora.

Figura 37 " Irreversível", 2021. Bordado sobre guardanapo de pano. 35 x 35 cm.

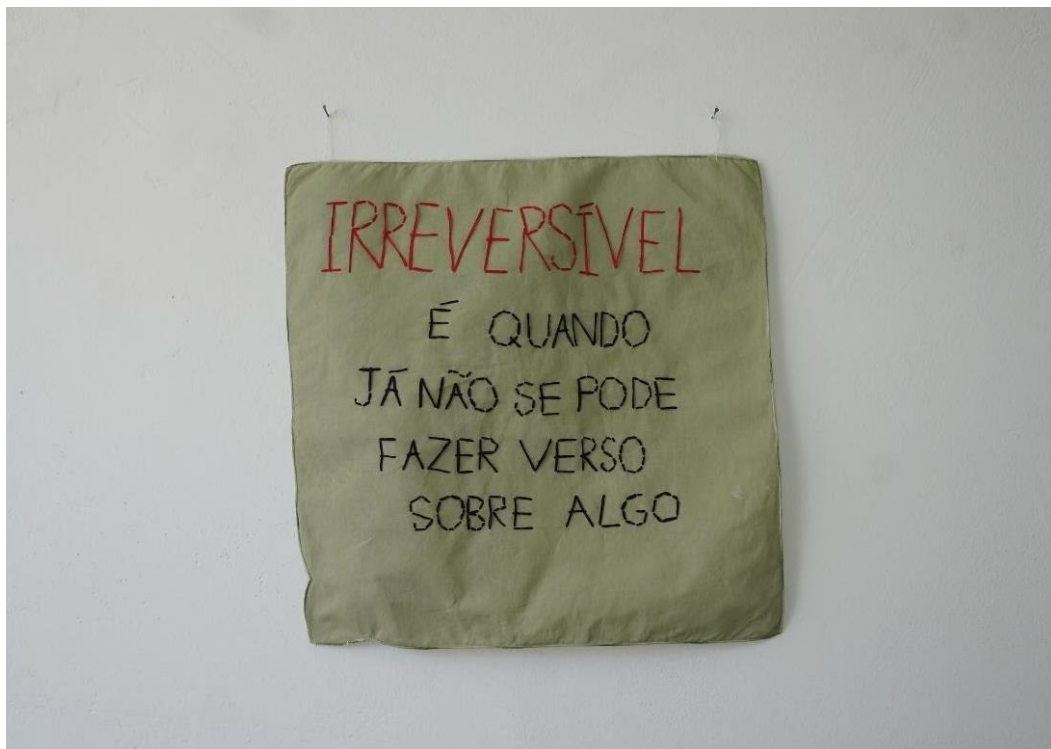


Foto da autora.

Figura 38 "Livrar-se", 2021. Bordado sobre guardanapo de pano. 30 x 30 cm.



Foto da autora.

Figura 39 "Sólido", 2021. Bordado sobre guardanapo de pano. 36 x 38 cm.



Foto da autora

Jakobson traz questões fundamentais da tradução no texto “Aspectos Linguísticos da Tradução”, onde apresenta a classificação dos tipos de tradução: 1) **intralingual** ou **reformulação**, que é a interpretação dos signos verbais por meio de outros signos verbais de mesma língua. Ou seja, a busca de termos correspondentes para dizer “a mesma coisa”, adaptada talvez para um grupo diferente de pessoas, que pode não compreender o signo verbal original. 2) **interlingual** ou tradução propriamente dita, que é a interpretação dos signos verbais por meio de outra língua. Esta é a que geralmente chamamos simplesmente de tradução. 3) **intersemiótica** ou **transmutação**, que é a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. A correspondência de sentido e até mesmo de obra em diferentes linguagens – adaptações de livros para cinema, teatro, obras musicais que geram poemas. A inclusão de sistemas de signos não-verbais é o que coloca o autor como referência para esta pesquisa, já que, mesmo observando a partir do código verbal, suas classificações podem ser usadas para outros sistemas de signos.

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) — em suma, todos os constituintes do código verbal — são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual — de uma forma poética a outra —, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica — de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. (JAKOBSON, 2001. Pg. 72)

Nesta série, as tentativas de redefinir o significado de uma palavra ou explicá-la se enquadrariam em uma tradução intralingual, em que se explica, ou torna-se evidente o sentido de um texto, palavra ou expressão de um idioma para o próprio idioma. Sendo assim, Etimologia Poética é um trabalho que se apresenta como uma tradução Intralingual, mas, na verdade, embora transponha para o mesmo idioma, as definições partem da imaginação, são o início de um idioma que não existe, mas que é formado por palavras que existem no português, como se fossem “Falsos Cognatos”.

5.2 COMpre SEMpre

Em Já Mais, colagem de 2017, juntei uma capa de revista e um pedaço de uma página de jornal. Em cada um deles destaquei a palavra que me interessava e cobri as demais com pedaços de papel. Na revista, chamada “Dietas Já”, destaquei a palavra “Já”. A página do jornal era uma propaganda defendendo a reforma trabalhista, aprovada naquele ano pelo então presidente Michel Temer. A palavra “Mais” ocorre três vezes, bem como a palavra “Já”. Nesta colagem o acaso é um elemento essencial, presente tanto na coincidência de que a junção das palavras Já e Mais resulte em Jamais quanto na existência daquelas páginas e o fato de eu encontrá-las. Embora eu tenha decidido usar aquelas páginas, a diagramação, os elementos visuais presentes, tamanho de fonte, etc, não são escolhas minhas. Eu me aproprio da finalização deste material, faço a alteração mínima de cobrir aquilo que não me interessa e de destacar o que interessa.

A série a que este trabalho pertence chama-se COMpre SEMpre, e é uma série em que reúno palavras de apelo publicitário buscando formações estranhas ou contraditórias, como é o caso de Já Mais!

A colagem apresentada aqui não participa da exposição, mas está neste texto como parte do desenvolvimento do trabalho finalizado em 2022 para ocupar os corredores subterrâneos do espaço expositivo.

Figura 40 "Já! Mais", 2017. 30 x 50 cm. Colagem.



Foto da autora.

O mesmo ocorre com a pintura De Novo!, de 2021. Neste trabalho há a coincidência de que a preposição *de* somada ao adjetivo *novo* forme a expressão *de novo*, aquilo que volta a acontecer, se repete e é, então, necessariamente algo que não é novo, inédito. Assim como em *Já Mais*, a soma dessas duas palavras dá origem a uma expressão de alguma forma contraditória. A finalização em pintura deste trabalho utiliza a estética dos folhetos promocionais, onde há um destaque grande àquilo que é novidade. Por ser uma pintura, é possível escolher seus detalhes a partir

do zero. A pintura tem 35 x 35cm mas poderia ter qualquer dimensão, já que se inicia em uma tela em branco. O mesmo ocorre com as cores que escolho. Diferentemente da colagem, que tem a forma escolhida pelos designers que fizeram as páginas das quais me aproprio.

Figura 41 "De Novo", 2021. Acrílica sobre tela. 35 x 35cm.



Foto da autora.

Desenvolvi para a exposição duas texturas formadas por esses trabalhos, tornando-os reproduzíveis. Escolhi esta finalização porque buscava uma maneira de planificar essas ideias, aproximar, a partir da repetição, e conseguir chegar a um resultado mais controlável, de dimensões variadas.

Figura 42 "Já! Mais!", 2022. Imagem digital.

JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!
MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!
JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!
MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!
JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!
MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!
JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!
MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!
JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!
MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!
JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!
MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!
JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!
MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!
JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!
MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!
JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!
MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!
JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!JÁ!
MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!MAIS!

Foto da autora.

Figura 43 "de novo", 2022. Imagem digital.

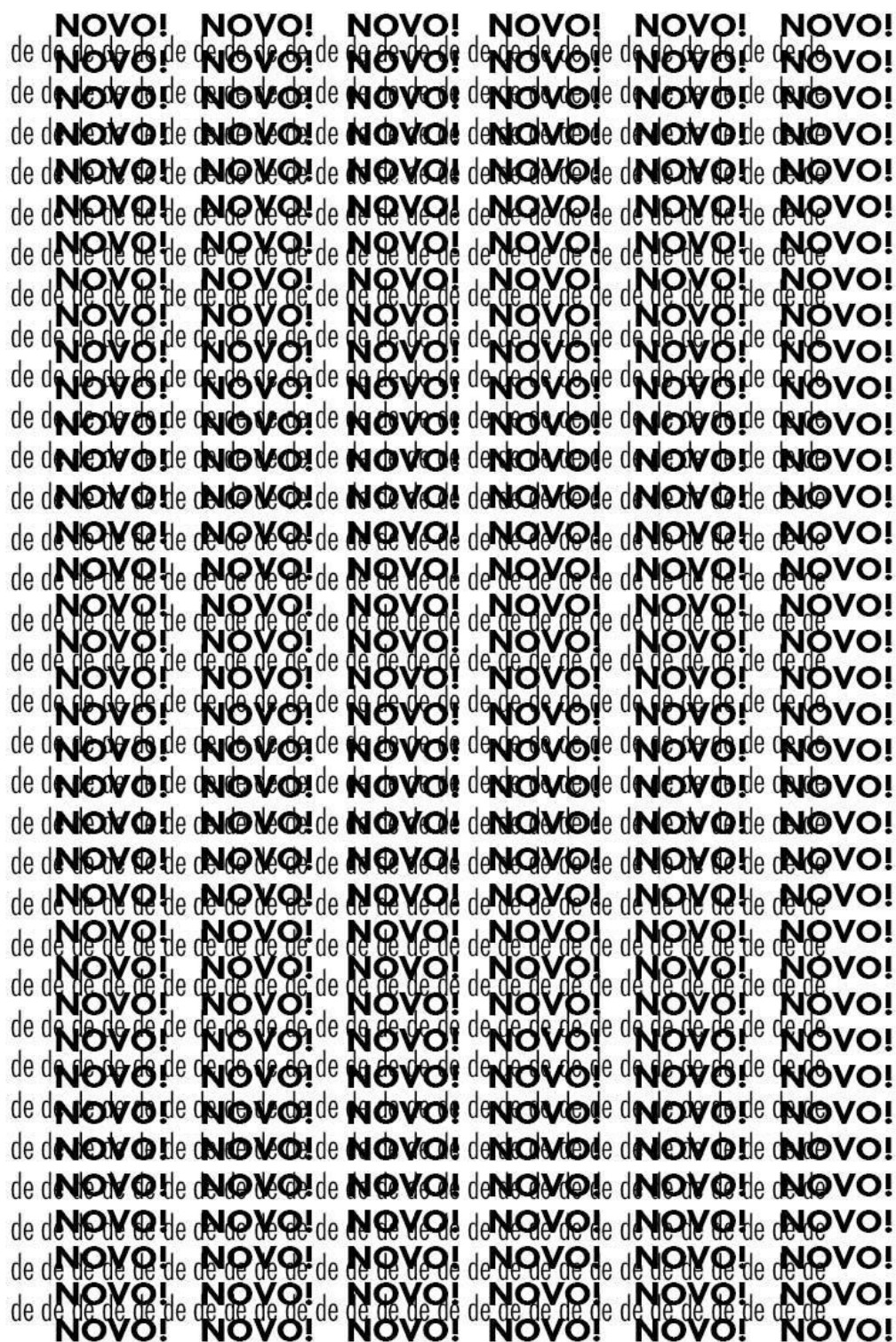


Foto da autora

Ambos os trabalhos trazem a questão do tempo, em contradições de avanço e recuo. Aquilo que é *novo* propõe-se no futuro e aquilo que acontece *de novo* faz retornar algo do passado. *Já* é agora mesmo, o mais presente possível, enquanto *mais* é uma conjunção aditiva, que traz a ideia de preenchimento, acréscimo, presença, exagero. *Jamais* projeta-se no passado, presente e futuro: É aquilo que nunca aconteceu e que não acontecerá, não é, portanto, nem *mais* nem *já*, mas o contrário dos dois.

A instalação destes trabalhos no espaço aproxima-se da ideia de *Site Specific*. As imagens são impressas e coladas lado a lado com a técnica do “lambe lambe” nos corredores subterrâneos do Bananal, em um pedaço do prédio em que, enquanto era uma oficina mecânica, os trabalhadores desciam para poder olhar embaixo do carro estacionado no térreo sem terem que deitar sob o automóvel.

Esses corredores são atualmente usados como estoque e armários. Para a exposição, dois deles estarão preenchidos com os trabalhos “De novo!” e “Já! mais!”.

Outros trabalhos que trazem as questões temporais e participam da exposição são “SERÁ” e “Hoje amanhã. Agora, daqui uma hora”:

Figura 44 “SERÁ”, 2021. Costura sobre lona, lycra e organza. 80x120cm.



Foto da autora.

Figura 45 “Hoje amanhã. Agora, daqui uma hora”, 2021. Intervenção com tinta acrílica sobre livro. 15 x 10 x 2 cm.

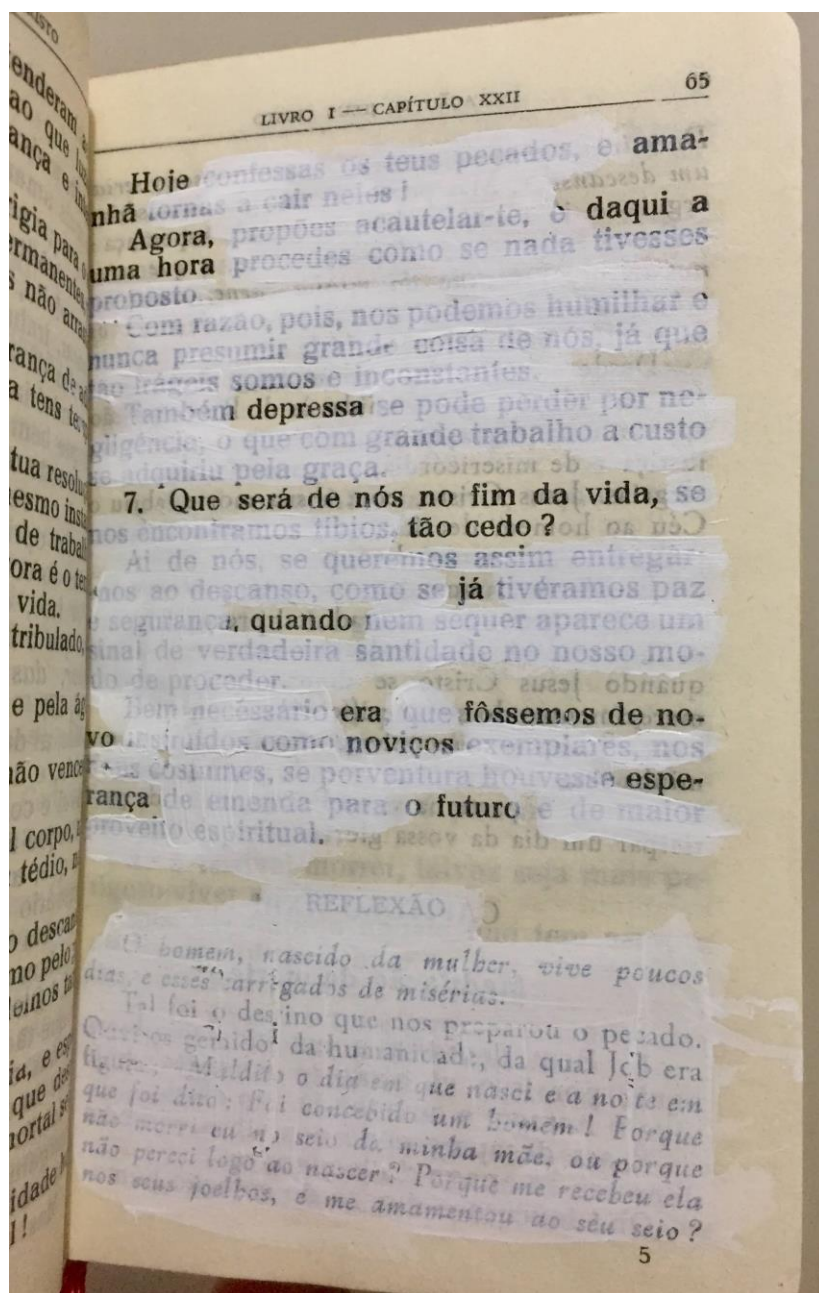


Foto da autora.

5.3. INSTALAÇÃO SONORA - CASA

Figura 46 Registro fotográfico da intervenção "CASA", 2018, na A Casa Aberta.

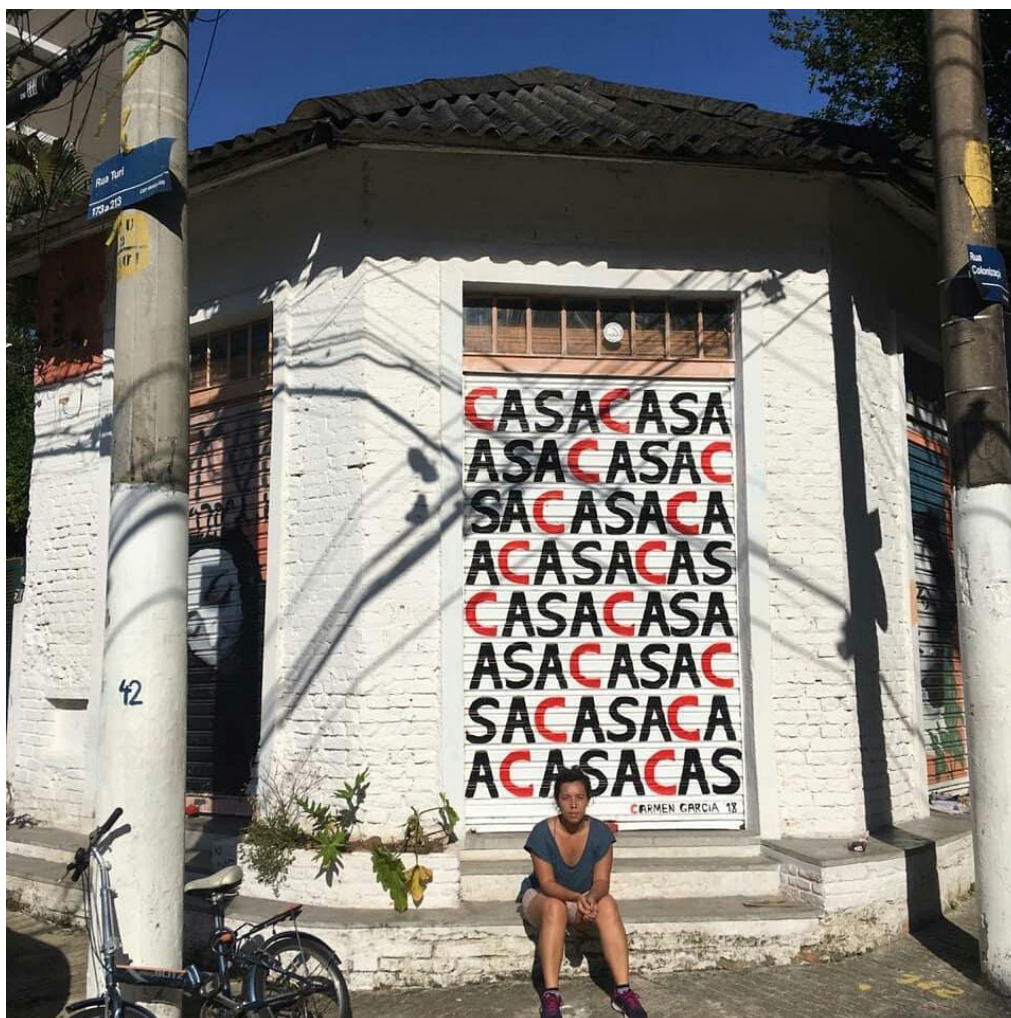


Foto: David Jaffe Cartum.

O segundo trabalho em áudio é “CASA”, com 00:00:35, este trabalho é a leitura de uma intervenção que fiz em dezembro de 2018 para o espaço cultural “A Casa Aberta”, na Vila Madalena, São Paulo. A partir da palavra CASA, desenvolvi uma textura, em que a repetição gerava leituras alternativas em diagonal, horizontal ou verticalmente. A letra C, em vermelho, destaca a palavra ASA, em preto, além de destacar o deslocamento de letras de uma linha para a outra.

Link para ouvir o áudio: <https://youtu.be/gaX8orLfUBc>

5.1.1. COINCIDÊNCIA ARBITRÁRIA

Como referência à técnica empregada aqui, em que se encontra palavras dentro de outras palavras, trago um trabalho de Augusto de Campos de 1989, através da análise feita por Arnaldo Antunes, publicada no mesmo ano na Folha de São Paulo, sob o título de Sentidos Simultâneos³. O poema ilustra a capa do livro “A margem da margem”:

Figura 47 “Recorte da capa de À Margem da Margem – Augusto de Campos”



CAMPOS, Augusto de. À Margem da Margem. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

³ ANTUNES, Arnaldo. 40 escritos. Organização João Bandeira. São Paulo: Iluminuras, 2000.pg 32-38.

Antunes utiliza a expressão “condensação de sentidos” e destaca as leituras possíveis para o “não me vendo”: verbo *ver*, *vender* e *vendar*, destacando que essas possibilidades são “leituras simultâneas. Sintagmas embutidos no mesmo enunciado” (BANDEIRA, 2000. Apud ANTUNES, 1989). Ou seja, na mesma palavra cabem as três leituras. O trabalho de composição consiste em encontrar essa construção que seria válida para os três verbos que, embora homônimos, não correspondem todos ao mesmo tempo e modo verbal: *ver* está no gerúndio, modo subjuntivo e *vender* e *vendar* estão no presente do indicativo. A adição das palavras “Não me” torna possível as três interpretações. Direciona, molda, a ambiguidade.

[...] há dois tipos diferentes de ambiguidade em poesia. Um se refere à abertura do discurso como um todo, em relação às diversas interpretações cabíveis ao receptor. Outro, que vemos aqui, é o uso de uma ambiguidade do próprio código (palavras econômicas), atribuindo-lhes sentido poético; motivando uma coincidência arbitrária. [...] Em vez de trabalhar apenas a horizontalidade (extensão sintática) e verticalidade (dimensão metafórica), Augusto para trabalhar a profundidade; a tridimensionalidade de linguagem. (BANDEIRA, 2000. Apud ANTUNES, 1989)

Os trechos nos colocam diante das observações sobre possibilidades de alcance do uso poético da língua, e evidenciam processos que já pudemos visualizar em exemplos anteriores, destacando a noção de coincidência arbitrária, inventada por Antunes. Em *Etimologia Poética* ocorre um processo parecido, em que se modela a imagem e escolhe-se as palavras que podem tornar ambíguos os vocábulos escolhidos, fazendo com que eles digam mais do que dizem normalmente, motivando, conduzindo à coincidência. Ou, como se disse acima, referenciando Jakobson, a maneira de construir o texto poético aproximará as características fonológicas das semânticas, forçando, ou, nas palavras de Arnaldo Antunes, tornando arbitrária porque construída, a coincidência. Jakobson destacou a paranomásia como recurso da linguagem poética, que é a figura de linguagem em que se aproximam ideias mais ou menos distantes mas que têm nomes e/ou sons parecidos. Dizer que “Eufemismo é um pouco do que o que eu fiz mesmo” é um uso arbitrário de uma coincidência. É também uma paranomásia.

A coincidência é a incidência simultânea de mais de um fenômeno ao mesmo tempo, ou a ocorrência de determinado fenômeno quando havia a possibilidade de terem ocorrido muitos outros. A maneira matemática de calcular uma coincidência é a análise combinatória. A conta nos diz quantas vezes uma situação deverá acontecer para que determinada combinação se dê, ou para que se repita determinado evento.

A definição dicionarizada de coincidência é:

- 1 Ato ou efeito de coincidir.
 - 2 Estado de duas coisas que coincidem, se ajustam.
 - 3 Concomitância, não prevista, de dois ou mais acontecimentos; acaso, casualidade.
 - 4 (BIOL) Razão entre o número observado de recombinações duplas e o número predito em uma base arbitrária.
 - 5 (GEOM) Estado de duas figuras que se justapõem ou se sobrepõem.
- ETIMOLOGIA *fr coincidence*.⁴

Em sua origem latina, Invenção, ou *Inventiō*, quer dizer, ao mesmo tempo, descobrir e criar.

s. f. || ação ou efeito de inventar. || Coisa inventada, invento: Invenções úteis.
|| Faculdade, engenho, habilidade de inventar. || Achado, descoberta. [...] F. lat. Inventio.⁵ (www.aulete.com.br. Consultado em 10/01/2022)

Nos trabalhos apresentados aqui, esta característica de descoberta fica evidente, e segue para a criação. Primeiro, percebe-se uma relação formal entre palavras, que pode ser chamada de coincidência: coincidentemente as duas palavras rimam, têm sentidos parecidos, compartilham as mesmas letras em outra ordem, etc. Perceber essa coincidência é descobrir esta relação. Depois, parte-se para a execução, o trabalho de arranjo, criação no sentido de fazer existir, materializar, realizar o invento.

Ainda falando sobre Augusto de Campos, trago trecho do texto “Poesia de ponta-cabeça”, presente na edição publicada em 2010 do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, em que ele coloca Oswald na fronteira entre palavra e imagem, trazendo referências da pintura. A relação entre o trabalho poético de Oswald e a visualidade se dá de diferentes formas e é apontada por Augusto de Campos neste texto, a partir do uso da concisão, de cores, mancha gráfica e desenhos.

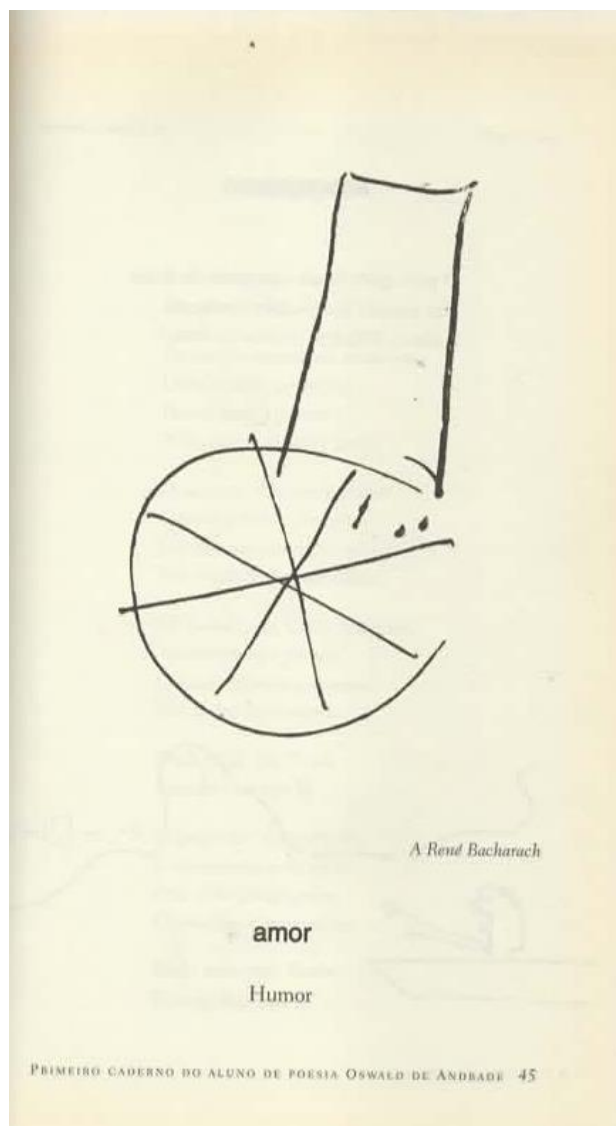
Oswald avança no Primeiro caderno e radicaliza o radical, até o poema instantâneo, o poema-flash, de duas ou três linhas, associando-se aos poucos modernos que tentaram com sucesso o miniepigrama – um Cendrars, um Pound, um Maiakóvski, um Ungaretti, um cummings. E chega ao poema-de-uma-nota-só, síntese das sínteses: “amor (título) humor (poema)”. Pílula-cápsula para explodir o bem-dizer do amor em humor dissonante, duplo sentido, gracioso-genital. Semente de outras revoluções, essa provocação poética faz lembrar as rupturas mais significativas com a tradição em pintura – o Quadrado Negro (1915) e o Branco sobre branco (1917) de Maliévitch, logo respondido pela série Negro sobre negro de Ródtchenko -, embora a poética de Oswald, movida a riso e ação, não se esgote nessa prática nem

⁴ www.michaelis.uol.com.br. Consultado em 10/01/2022

⁵ www.aulete.com.br. Consultado em 10/01/2022

sistematize tal gesto-limite. Ao definir a poesia de Oswald como “uma poesia ready-made”, Décio Pignatari trouxe à baila uma outra modalidade de radicalismo, o de Marcel Duchamp, mais afeiçoado, talvez, à tipologia do humor oswaldiano. Um humor-amor que vira de ponta-cabeça as poéticas conservadoras para construir-se em fonte renovadora da poesia. (2010, p. 34)

Figura 48 "amor humor".



ANDRADE, Oswald de. 2006.

Na primeira edição do Caderno, de 1927, o poema “amor humor” tem a palavra “amor” grafada em vermelho e “humor” em preto. Dita edição teve uma tiragem de 300 exemplares. Quando Augusto destaca a existência de título e poema é porque, originalmente, esta marcação se dava pelo indicativo das cores, o que não foi mantido na edição aqui apresentada (Figura 48), de 2006. Na comparação que faz entre o

poema amor humor e a pintura de Maliévitch, Augusto diz que o poema lembra as rupturas mais significativas com a tradição da pintura. E traz a seguinte fala do pintor russo:

Na minha tentativa desesperada de livrar a arte do peso inútil do objeto, procurei refúgio na forma do quadrado e expus um quadro que não representava outra coisa senão um quadrado negro sobre fundo branco. A crítica se lamenta e, com ela, o público: “Tudo o que temos amado está perdido; nós estamos num deserto, diante de nós um quadrado negro sobre fundo branco!”

O quadrado que eu expus, não era um quadrado vazio, mas a sensibilidade da ausência do objeto. (...) Por suprematismo entendo a supremacia da pura sensibilidade na arte. Kasimir Malevitch, “L’Art Abstrait”(ANDRADE, A. 2006, p.149.)

Essa busca por síntese presente nos dois trabalhos – “amor humor” e “quadrado negro” -, descrita por Malevitch como uma tentativa de destacar aquilo que é a “supremacia da pura sensibilidade da arte” é uma busca recorrente em meus trabalhos. O movimento de retirar é mais presente do que o de incluir, até que o trabalho tenha apenas sua informação estética, com um mínimo de interferências. Por isso, muitos trabalhos são poemas de uma palavra só e seus desdobramentos plásticos são chaves de leitura para observar esta palavra. O trabalho muitas vezes está em oferecer – ou compartilhar – uma leitura nova de uma palavra velha, extraindo dela algo que lhe é próprio, seja pela forma das letras, sua sonoridade, sua semelhança com outras.

Em poesia observa-se esse procedimento de organizar tão especificamente uma sequência de palavras a partir de suas características – sentido, sonoridade, tamanho, acentuação – que temos a sensação de que o encaixe é perfeito, gerado a partir da descoberta de uma palavra que possa preencher um espaço que parece ter sido criado somente para esta palavra. Explico melhor: em poesia, raramente uma palavra pode ser substituída por seu sinônimo, como se pertencesse ao espaço que ocupa em um verso. Seu sentido é apenas uma das características que faz com que ela pertença ao poema. Sobre este procedimento de seleção, Jakobson diz:

Qual é o critério lingüístico empírico da função poética? Em particular, qual é o característico indispensável, inerente a toda obra poética? Para responder a esta pergunta, devemos recordar os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, seleção e combinação. Se “criança” for o tema da mensagem, o que fala seleciona, entre os nomes existentes, mais ou menos semelhantes, palavras como criança, guri(a), garoto(a), menino(a), todos eles equivalentes entre si, sob certo aspecto e então para comentar o tema, ele pode escolher um dos verbos semanticamente cognatos — dorme, cochila, cabeceia, dormita. Ambas as palavras escolhidas se combinam na cadeia verbal. A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e

dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade. A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. (JAKOBSON, 2001. p.129)

Nos trabalhos apresentados aqui, esta característica de descoberta fica evidente, e segue para a criação. Primeiro, percebe-se uma característica de uma palavra ou grupo de palavras. Depois, parte-se para a execução, o trabalho de arranjo, criação no sentido de fazer existir, materializar.

É por isso que a ideia de coincidência e invenção aparecem com tanta força enquanto disparadoras. Nos trabalhos que compõem esta categoria: “Etimologia Poética”, “Já Mais!”, “De Novo!”, “SERÁ” E “Hoje amanhã. Agora, daqui uma hora” parte-se da descoberta de uma coincidência para chegar aos desdobramentos estéticos e criativos que apresentam, ou compõem, de maneira sintética, a invenção.

6. COEXISTÊNCIAS IDIOMÁTICAS

Sob sua forma primeira, quando foi dada aos homens pelo próprio Deus, a linguagem era um signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelhava. Os nomes eram depositados sobre aquilo que designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela forma da similitude. Essa transparência foi destruída em Babel para punição dos homens. As línguas foram separadas umas das outras e se tornaram incompatíveis, somente na medida em que antes se apagou essa semelhança com as coisas que havia sido a primeira razão de ser da linguagem. Todas as línguas que conhecemos, só as falamos agora com base nessa similitude perdida e no espaço por ela deixado vazio.

Michel Foucault – As palavras e as coisas.

Nesta categoria estão os trabalhos que se posicionam sobre as fronteiras idiomáticas. Uma questão crucial quando se pensa na circulação internacional de um poema é a sua tradução. A discussão gira em torno tanto da própria possibilidade: Será possível traduzir um poema? Um poema escrito com outras palavras, seria um novo poema? – Quanto das minúcias de sua execução: A tradução pode trazer novos elementos para chegar a resultados parecidos a partir de recursos diferentes? A tradução deve ser literal, palavra a palavra? Qual a principal informação de um poema: seu sentido ou sua sonoridade? Para traduzi-lo, podemos evidenciar o sentido em detrimento da sonoridade? E o contrário? As dúvidas seguem. As teorias e suas aplicações são muitas, sendo consenso apenas a delicadeza do tema.

Por outro lado, é possível dizer que a circulação ou compreensão de uma obra visual, para além do território no qual ela foi criada, não é uma preocupação fundamental do universo das artes. É comum que uma obra circule entre países ignorando as diferenças idiomáticas.

Mesmo com a desvantagem de circulação da poesia, alguns autores, com mais ou menos foco na criação de uma poesia internacional, desenvolveram trabalhos com um alcance extra idiomático. Em alguns casos, a possibilidade de leitura em mais de um idioma se dá justamente porque o poema se debruça sobre a barreira linguística, em outros, pelo uso de palavras conhecidas internacionalmente.

Tomo emprestada, pela facilidade da exemplificação, a dicotomia saussuriana de significante e significado. É a partir dela que podemos pensar um tipo de separação entre forma e conteúdo, que será necessária para entendermos como o deslocamento geográfico de uma palavra, ou seja, a leitura dessa palavra para falantes de diferentes

idiomas pode, sem modificar sua forma/imagem acústica/significante ter seu conteúdo/conceito/significado ampliado ou modificado. Deste processo podem surgir significados ambíguos e/ou concomitantes.

Transferindo este conhecimento para a busca proposta aqui, podemos entender que um conceito/significado está colado a uma imagem acústica/significante por convenção em um contexto geográfico específico, repetindo-se em outra região que compartilhe do mesmo idioma. Haverá outra forma de se dizer o que se quer dizer em outros idiomas e, embora exista discussão sobre a correspondência exata de conceitos, é possível dizer que haverá outra imagem sonora/significante para o mesmo significado. Por exemplo, se se deseja dizer *água* na Inglaterra será necessário utilizar a palavra *water*. O significado/conceito *água* existe na Inglaterra, mas precisará ser combinado a um conceito/imagem acústica correspondente para poder ser compreendido. Em espanhol, neste exemplo, a tradução não seria necessária, ou, sendo feita, resultaria em uma imagem acústica idêntica, visto que significado e significante coincidem em ambos idiomas, devido à grande proximidade linguística. Já no caso de palavras como *frente*, o significante é compartilhado – a palavra *frente* existe em português e em espanhol, mas comporta significados diferentes, sendo usada em espanhol para nomear o que chamamos em português de *testa*. A palavra *frente* é considerada um falso amigo, uma palavra que parece ter um mesmo significado em dois idiomas, mas que tem significados diferentes.

Nestes casos há “coincidência” em seu sentido literal, quando duas ou mais coisas incidem simultaneamente, no caso, quando dois conceitos diferentes existem dentro da mesma imagem acústica. Coincidência de significados. Dois significados coexistindo, acontecendo ao mesmo tempo, de maneira ambígua em um mesmo significante.

Quando as palavras que coincidem não provêm do mesmo idioma, ou, se em sua apresentação há alusão a mais de um contexto geográfico, essas também são características do trabalho.

Em 2013, Marcelo Tápia e Thelma Médiçi Nóbrega organizaram e publicaram o livro *Haroldo de Campos: Transcrição*. No volume, estão organizados textos de Haroldo de Campos que refletem sobre sua prática de tradução a partir do conceito de Transcrição, por ele criado. A maneira de pensar a tradução de Haroldo de Campos é inédita no Brasil e no mundo e toma emprestada a noção de Função

Poética da Linguagem para buscar o que existe em um poema que deve permanecer em sua tradução. Esta reflexão sobre a essência de palavras e construções é observada no trecho a seguir e é muito valiosa nos estudos desta pesquisa:

Desde a ideia inicial de recriação, até a cunhagem de termos como transcriação, reimaginação (caso da poesia chinesa), transtextualização ou — já com timbre metaforicamente provocativo — transparadisação (transluminação) e transluciferação, [...] Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original) — ideia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”), da operação tradutória.

Além disso, comparado sempre com autores estrangeiros, a discussão do que é ser brasileiro está presente na obra de Oswald de Andrade desde o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, lançado em 1924 ao “Manifesto Antropófago”, de 1928 é presente em sua obra poética constantemente. É curioso pensar que ele é, em poesia, comparado com autores que não escreveram em português e também com artistas de outras linguagens. Essas aproximações nos trazem a noção de que sua obra não está inserida em uma continuação cronológica da literatura brasileira, mas uma experimentação estética conectada a outras, que não necessariamente apoiam-se em sua língua ou linguagem específica.

6.1. INSTALAÇÃO SONORA - AI LOVE YOU

O terceiro áudio é “ai love you”, que parte do poema visual de mesmo nome, que teve sua primeira formalização em 2013, impresso.

Figura 36 - "ai love you", 2013. Carmen Garcia. Imagem digital.



ai love you

Foto da autora.

Este trabalho foi sendo reformulado, passando por um poema interativo e chegando a esta versão em áudio.

A versão interativa foi montada na Casa das Rosas em 2017, no contexto da Cooperativa da Invenção, iniciativa proposta por Julio Mendonça, executada por Fabio FON e Lucila Tratengberg. Um grupo de artistas e poetas, formado por aproximadamente 15 pessoas, encontrava-se duas vezes por semana na Casa para conversar sobre projetos de Invenção no cruzamento de linguagens, além de aprender novas ferramentas e principalmente criar junto.

Quando montei o trabalho na Ocupação Ctrl + Verso, a instalação contava com uma mesa central com dois bancos, um de cada lado, uma barra de ferro e um disco de ferro, que formavam um ponto de exclamação ou a letra i, dependendo de qual dos bancos o visitante estivesse ocupando. Um circuito montado com as placas "make make" fazia com que, ao tocar um dos objetos de metal e a pessoa à frente simultaneamente uma das faixas disparasse. Os visitantes ficavam olhando-se, tocavam-se a mão, o rosto e até se beijavam enquanto o som ia, aleatoriamente, e no ritmo dos toques, disparando as faixas. A sala estava iluminada apenas por um abajur. Na mesa em frente a cada um dos bancos uma placa indicava que os visitantes deveriam tocar no metal e um no outro simultaneamente. É possível ver um registro dessa obra aqui: <https://youtu.be/df-i5UczYVc>

Para a montagem foram gravadas 47 faixas entre alguns dos participantes. Variando as entonações entre satisfação, prazer, dor, alívio, susto, cada pessoa gravou aproximadamente cinco versões da palavra *ai*, duas de *love* e duas de *you*. Uma programação feita por Fabio Navarro, também membro da cooperativa, fazia disparar aleatoriamente uma das faixas cada vez que a placa "make make" era ativada.

A versão apresentada agora é a junção das 47 faixas em um áudio com duração de 00:00:39, onde sobreponho as falas, gerando um falatório ora lamurioso, ora sensual.

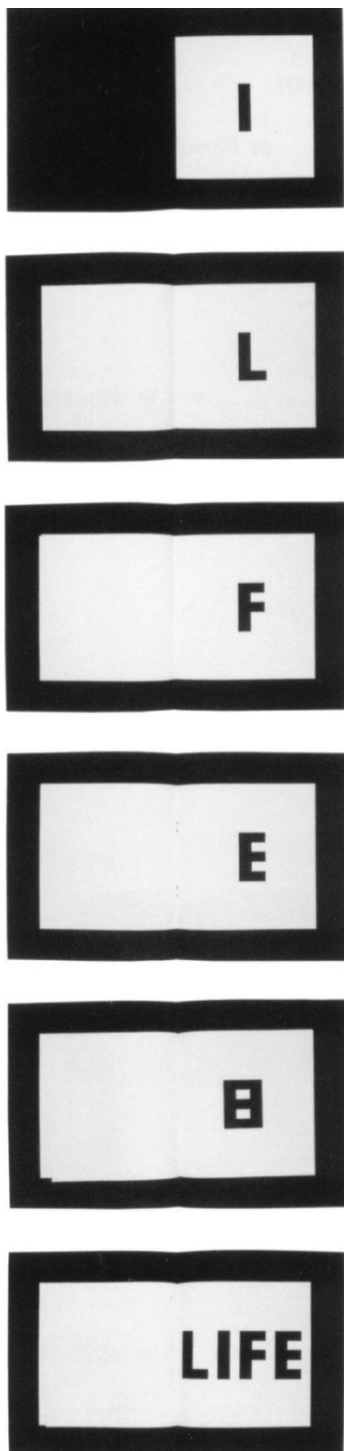
Link para ouvir o áudio: <https://youtu.be/NOY77GKJYwo>

LIFE

O poema *LIFE*, de Décio Pignatari, foi originalmente publicado na revista *Noigandres 4* (1958), e oferecido como caderno anexo de 12 páginas. Apresentava, sempre na página da direita, uma das letras que formam a palavra LIFE. A ordem escolhida propunha a introdução de partes às letras, partindo da com menor traços, *I*, seguida de *L*, *F* e *E*. O poema precisou de onze páginas, seis escritas e cinco em branco, pois parte de seu sentido se dá na leitura individual de cada uma das letras - a posterior junção de todas em uma forma que corresponde ao ideograma japonês para a palavra sol. Na última página, a palavra LIFE. O poema apresenta-se como um tipo de estudo poético do meio (livro) e da materialidade das letras que formam a palavra LIFE, nenhuma diagonal, nenhuma sinuosidade. Uma letra formada por um traço, a segunda por dois traços, a terceira por três, a quarta por quatro e a quinta, uma letra irreconhecível, formada por 5 traços.

José Lino Grünewald, poeta e tradutor, havia destacado esta característica:

Figura 49 “Life – Décio Pignatari”



NOIGANDRES 4. São Paulo, Edição dos Autores, 1958.

"Deve-se notar que o rápido e fácil acesso do poema concreto no âmbito internacional constitui decorrência do trato básico com a linguagem ou a metalinguagem e, não, com o idioma" (GRÜNEWALD, 1987). Por *trato básico*, o autor quer dizer o uso da palavra como matéria bruta. Entender a característica de formação, da forma mesmo das letras independe dos conhecimentos do idioma, visto que o alfabeto latino é utilizado pela maioria dos idiomas ocidentais. Ainda assim, para aqueles que possuem a chave de leitura de que o kanji para sol é a imagem formada na quinta página, têm uma outra camada de leitura.

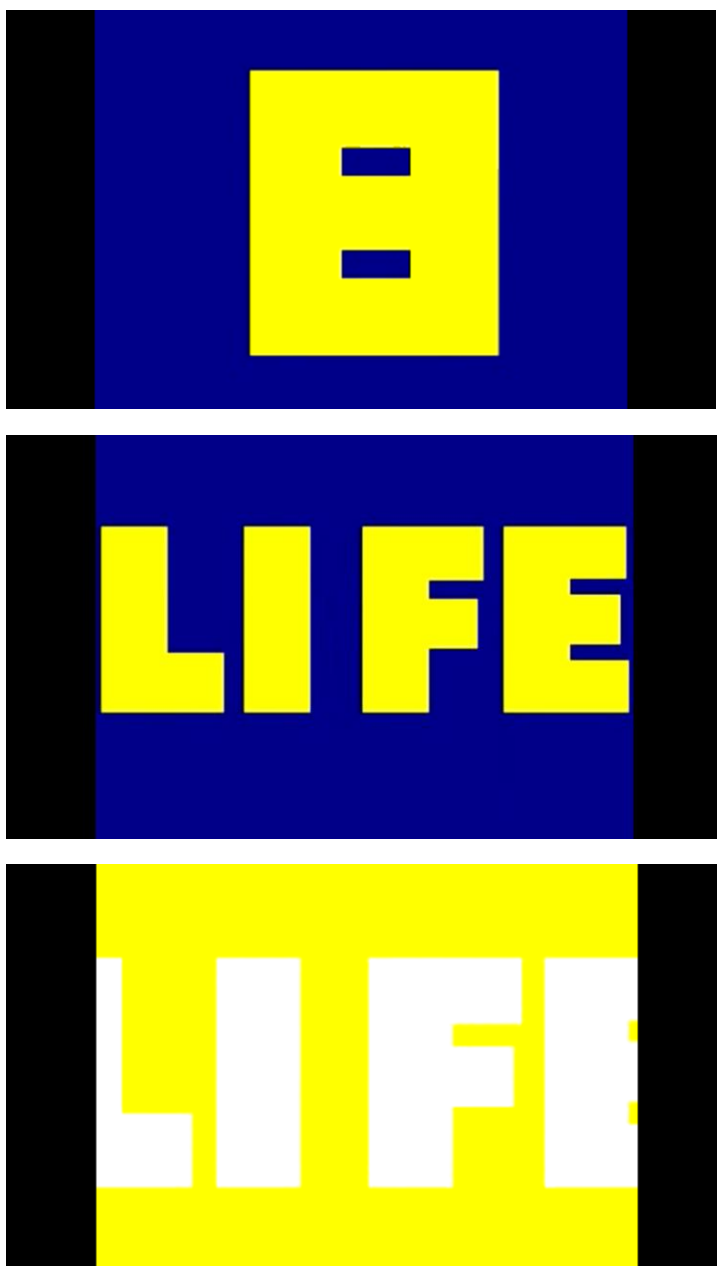
Pignatari utiliza neste poema uma palavra em inglês, na qual encontra as características formais que busca (além da referência à revista homônima), criando um poema "intraduzível" mas com alcance internacional. É um poema de uma palavra só, em que o autor destrincha as características físicas das letras que a compõem. A palavra é modificada ao ponto de nos esquecermos do seu significado, fascinados pela manipulação de seu significante.

Na versão em vídeo, criada por Augusto de Campos em 1996 sobre este poema de Décio, o uso do zoom permite uma nova leitura: Ao aproximar o centro da palavra LIFE, perde-se a leitura da primeira e da última letra e surge no centro da tela a palavra IF.

O Grupo Noigandres, responsável pela revista de mesmo nome, promoveu, com o Grupo Ruptura (de quem partiu a ideia), a Exposição Nacional de Arte Concreta, que contou com artistas e poetas e aconteceu primeiro em São Paulo, no Museu de Arte Moderna, em 1956, e logo depois, em 1957, no Rio de

Janeiro, no Ministério da Educação e Saúde. Juntos, também organizaram o livro *Teoria da Poesia Concreta*, volume que reúne os textos teóricos e o manifesto “Plano-Piloto para Poesia Concreta” (publicado primeiramente em *Noigandres* 4, 1958). A revista lançou cinco números entre 1952 e 1962 e é uma referência internacional da produção de poesia intersemiótica.

Figura 50 “LIFE – Augusto de Campos”, 1996.



Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OwFLdRxQ_e0

LIBERTY

Figura 51 Postal enviado por Jorge Caraballo (Montevideo, Uruguay) a Edgardo Antonio Vigo (La Plata, Argentina), 1976.

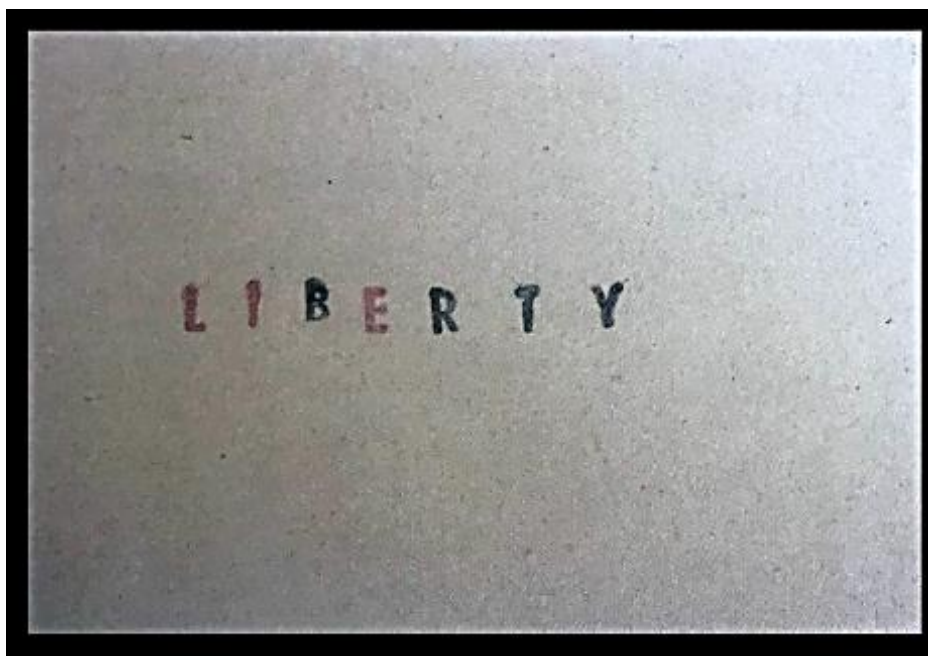
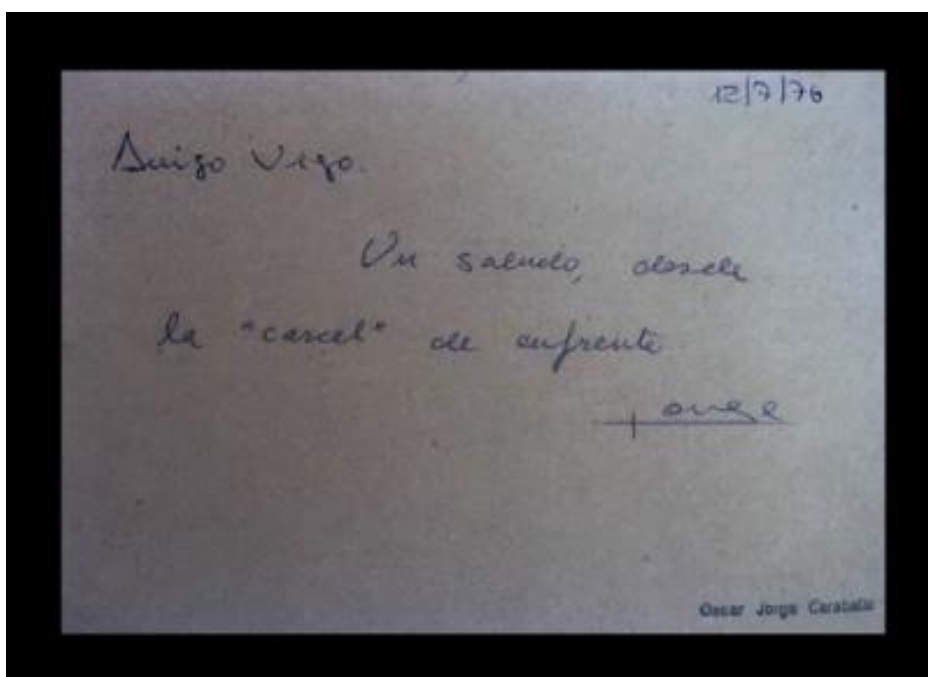


Figura 52 Postal enviado por Jorge Caraballo (Montevideo, Uruguay) a Edgardo Antonio Vigo (La Plata, Argentina), 1976. (Verso)



Transcrição traduzida: 12/07/76 Amigo Vigo, Uma saudação, desde a ‘prisão’ da frente. Jorge

O postal foi enviado pelo artista e poeta uruguaio Jorge Caraballo para Edgard Antonio Vigo, artista argentino, em 1976, ano em que Jorge Caraballo encontrava-se preso no Uruguai por conta do regime militar. Edgard Vigo estava na Argentina, sob ditadura, e seu filho havia sido sequestrado pelo governo.

O uso do postal como suporte – prática de arte postal que já estava presente tanto no Brasil, quanto em outros países da América Latina e também da Europa – facilitava a circulação de trabalhos de denúncia, já que o formato possibilitava, muitas vezes, que os trabalhos não fossem vistos nem censurados pelos militares.

A partir do conhecimento de algumas especificidades do contexto histórico e de sua materialidade, é possível analisar o poema, a escolha de idioma e as palavras.

O poema apresenta a palavra LIBERTY, com algumas letras em preto e outras em vermelho. O uso de diferentes cores possibilita a leitura da palavra LIE, destacada em vermelho. Há aqui um exemplo bom da coexistência de sentidos mencionada anteriormente. É possível reconhecer as duas palavras no conjunto de sete letras e o fato de que uma esteja contida na outra possibilita camadas de leitura sobre ambas, sobre o próprio suporte e o idioma usado, sendo um poema altamente metalinguístico.

O uso do idioma inglês não parece se dar pela simples coincidência de que neste idioma a ambiguidade seja possível. O uso do idioma é parte do sentido do poema, parece haver um uso estratégico e estético, metonímico e irônico. O uso do inglês em um postal trocado entre hispanoparlantes é uma metonímia para a relação dos países falantes de inglês em relação aos de língua espanhola. A ironia está no fato de a palavra liberdade conter a palavra mentira, fazendo com que *liberdade* signifique seu contrário.

O contexto latino americano de ditadura esteve muito relacionado com a tentativa estadunidense de “libertar” as nações do comunismo. As mudanças políticas do cone sul estavam muito influenciadas pelos acontecimentos nos Estados Unidos. *Liberty*, aqui, não significa apenas liberdade, o conceito universal de liberdade. *Lie* também parece significar mais do que simplesmente mentira. O sentido das palavras ultrapassa a pura semântica e traz também a origem e a história dessas palavras e do uso desse idioma na América Latina. Embora em inglês, o poema faz mais sentido

para os que não são de países onde inglês seja o idioma nativo, pois para compreendê-lo é preciso que o inglês seja o idioma estrangeiro, estranho, intruso.

6.2. MONDE MONDE

Figura 53 "Monde Monde Vaste Monde", 2021. Acrílica sobre tela. 50 X 70 cm.



Foto da autora.

Este trabalho propõe uma tradução de um poema brasileiro para o idioma francês para ser visto por brasileiros que entendam o idioma francês. Entendemos que geralmente uma tradução é feita para que um grupo que não poderia acessar um texto original possa fazê-lo, ou pelo menos entender parte da informação contida nele. Mas, para além disso, como vimos anteriormente em Jakobson, existem três tipos principais de tradução: interlingual, intralingual e inter-semiótica. Quando cataloga as categorias possíveis de crítica, Pound admite crítica via tradução. Para ele, a crítica inicia-se no momento de escolher o que criticar. Neste caso, então, a escolha de relacionar os dois trabalhos envolvidos e depois traduzí-los.

Estamos diante de uma tradução intersemiótica, em que um poema, geralmente reproduzido no formato livro, é traduzido para uma pintura, ou seja, ainda sem levar em consideração a troca de idiomas, observando apenas a transposição de

suporte. É uma tradução interlingual, pois transfere uma informação de uma língua para outra. E é também um trabalho de intertextualidade, já que cruza um trecho do “Poema de sete faces”⁶, com a pintura de René Magritte “A traição das imagens”. Os dois trabalhos referenciados têm alta carga metalinguística. O trecho do poema que utilizo é:

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.⁷

A métrica e o ritmo que o poema vinha construindo “mundo mundo vasto mundo / se eu me chamasse Raimundo” gera a expectativa, que é interrompida no terceiro verso: “Isto seria uma rima, não uma solução”. Ao fazer isso, o autor quebra a quarta parede, na revelação metalinguística de que há um autor e de que a linguagem não é capaz de solucionar a angústia que ele ainda descreveria no decorrer do poema. Sua revelação nos coloca em contato com a realidade da matéria do poema: palavras, e da opinião do autor sobre elas: poemas não solucionam os problemas.

Figura 54 " A traição das Imagens", 1929, René Magritte.



Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images

Já a pintura (Figura 54) utiliza um recurso metalinguístico parecido, quando, depois de oferecer a imagem figurativa, realística de um cachimbo, revela, em texto,

⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. Alguma Poesia [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro, Record: 2022.

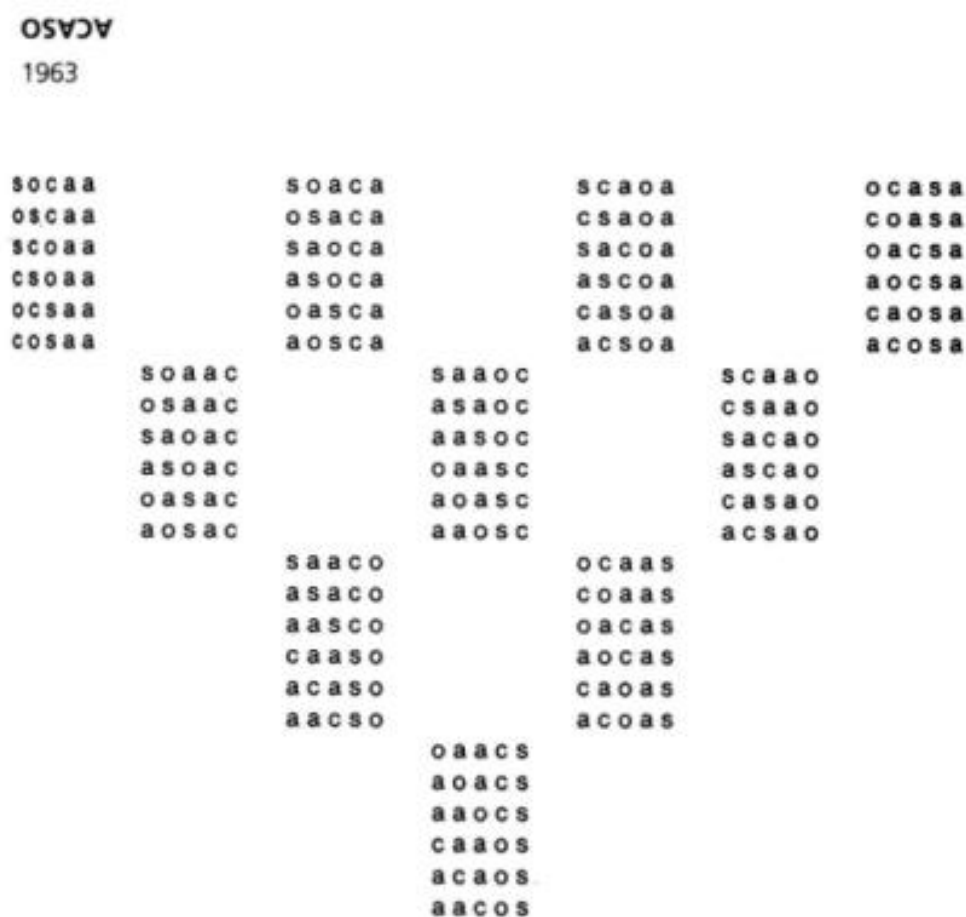
⁷ idem

que aquilo não é de fato um cachimbo, mas a pintura de um cachimbo, é tinta óleo sobre tela.

O cruzamento dos dois autores e seus idiomas resulta no trabalho *Monde Monde* que se origina na descoberta de que no idioma francês o nome de Drummond rima de fato com *Monde*, mundo. A pintura que faço segue o mesmo princípio das duas obras às que se refere: inicia um percurso estético que logo será interrompido pelo alerta de sua materialidade. Isto não é um poema, é tinta acrílica sobre tela.

ACASO

Figura 55 Augusto de Campos.



Viva Vaia. Poesia 1949 – 1979. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p.116

No caso deste poema, o interessante para Augusto de Campos era a coincidência de significado e significante. A apresentação que fez da palavra nos faz visualizar seu significado no modo como organiza seu significante. A montagem do poema, o sistema criado para dispor a palavra, é o poema. José Lino Grünewald traduziu o poema para o inglês e comentou sobre ele:

[...] Enfim, para quem está habituado a perceber estruturas ou, como preconizava Apollinaire, percebe em termos sintético-ideográficos e não analítico- discursivos, basta uma chave vocabular a fim de projetar a *ratio* do poema noutra língua. E, às vezes, um poema pode ser explicado pela recriação de outra palavra. Um dos casos mais específicos é o *acaso*, de Augusto de Campos, traduzido para o inglês por *event*. [...] No poema de Augusto, as letras que formam a palavra *acaso* (2 as, um c, um s e um o), só formam, na totalidade de suas combinações seriadas, cinco a cinco, "por acaso", a palavra *acaso* e, em inglês dá-se o mesmo com *event* [...](GRÜNEWALD,1987)

O processo utilizado por Grünewald faz com que a tradução, enquanto replicabilidade do método, traga um comentário sobre o poema, ou até mesmo sua explicação. Neste sentido, o trabalho de tradução evidencia as características do poema ao repetir sua estrutura. Grünewald procura uma palavra com as mesmas características nos dois idiomas e descobre uma coincidência entre *event* e *acaso*. Às vezes a coincidência salta à vista, acontece, aparece. Mas a coincidência enquanto metodologia exige busca e observação atentas.

O segundo princípio do signo de Saussure marca o caráter linear do significante, dirá que a ordem de fonemas – expressados pelas letras – não pode ser alterada sem que o sentido se perca. Ou seja, os mesmos fonemas organizados de maneira diversa dirão coisas diversas. Também diz, então, que os significantes são combinações lineares de fonemas que se diferenciam entre si segundo a ordem de ocorrência e é justamente esta ordem a matéria do poema.

Augusto de Campos faz uso esquemático das características formais de uma palavra. Este trabalho poderia estar presente na primeira ou segunda categoria desta dissertação, forma da palavra ou palavra dentro da palavra, se aparece aqui é pelo pensamento de tradução de Grünewald. Há uma tentativa de aproximar forma e sentido, criando um esquema onde o *acaso* evidencia-se, é testado, exemplificado. O poema *acaso* é um experimento. Uma descoberta e a demonstração por análise combinatória de sua validade.

A tradução apresentada não se faria necessária para a compreensão do poema por aqueles que não falam português, uma nota de rodapé dizendo que a palavra acaso quer dizer *random*, *hazard*, *lottery*, *chance*, apresentando esta chave de leitura seria suficiente. O que a tradução faz é explorar a invenção do poema, replicando o método que o inaugura em outro idioma. A tradução assemelha o processo do fazer poético ao fazer científico: descobrir uma coincidência já existente no mundo e criar a maneira de evidenciá-la, como uma fórmula matemática que demonstra um comportamento de determinado componente físico.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o desenvolvimento desta pesquisa e da exposição, busquei entender os diferentes procedimentos de pensar o uso da palavra dentro do universo da arte contemporânea, aprofundando principalmente minha prática e na busca por pares.

Acessei, majoritariamente através de livros, muito conteúdo artístico e teórico que me ajudou a entender meus próprios processos, fazendo com que meu trabalho artístico pudesse estar mais embasado. Os estudos foram fomentando a prática e vice-versa e essa retroalimentação fortaleceu os dois pilares da pesquisa. Considero que tenha sido muito vantajoso assumir essas duas facetas por esse motivo.

A pesquisa teórica me colocou diante de referências muito diversas, às vezes contraditórias e anacrônicas, mas que serviram de parâmetro para uma elaboração das categorias de procedimento e, por isso, considero que os usos tenham sido bem aproveitados, resgatando de cada autor aquilo que interessasse para o desenvolvimento deste trabalho.

Por fim, esta pesquisa é de interesse de todos aqueles que busquem analisar o recorte dos trabalhos artísticos que exploram o código verbal e os que têm interesse em produzir obras novas alinhadas com esse recorte. Enquanto pesquisadora e artista, considero muito importante contribuir com os estudos das áreas em que atuo, alinhando os interesses de produção artística e acadêmica.

BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, G. **Poesia concreta brasileira**: As vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

AGUILAR, G., **Ronaldo Azeredo y la síntesis del poema**. 14 de novembro de 2007. Disponível em: <https://erratica.com.br/opus/71/aguilar.html>. Acesso em: 05 de maio de 2021.

ALVES, Cauê. **Mira Schendel em diálogo com Vilem Flusser: língua e realidade**. In: Mira Schendel, catálogo da exposição. Londres, São Paulo e Porto, 2014.

AMARAL, Aracy. **Projeto Construtivo na Arte: 1950 – 1962**. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. 2a edição. São Paulo. Globo. 2007.

_____. **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2006.

ANTUNES, Arnaldo. **40 escritos**. Organização João Bandeira. São Paulo: Iluminuras, 2000.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Caligramas**.; introdução, organização, tradução e notas de Álvaro Faleiros. – Cotia: Ateliê Editorial / Brasília, DF: Editora UnB, 2008.

BANDEIRA, J., BARROS, L. **Grupo Noigandres**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BARSON, T. **Mira Schendel, a Signals London e a linguagem em movimento**. In: PALHARES, T. H. P.; BARSON, T.; et alli - Mira Schendel, Porto, Portugal: Museu de Arte Contemporânea de Serralves – Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014, p.19-33

CAMPOS, A., PIGNATARI, D. CAMPOS, H. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 5. Ed., Cotia, SP: Ateliê Editoria, 2014.

CAMPOS, Augusto. **À margem da margem**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

CAMPOS, Augusto. **Viva Vaia. Poesia 1949 – 1979**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

CAMPOS, Haroldo de.(Org.) **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. 4a edição. São Paulo. EDUSP

_____, **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

_____, **Transcrição**. Org. Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34.

FERRARI, León. **Cuadro Escrito**. Edições Licopodio, São Paulo e Buenos Aires: 1984.

FLUSSER, Vilem. **Indagações sobre a origem da língua**. O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, São Paulo, 29 abr. 1967, p. 1. Reproduzido in: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *No vazio do mundo*: Mira Schendel. São Paulo: Marca d'Água, 1996, p. 264-265

GRÜNEWALD, José Lino. **Escrever**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

HATHERLY, Ana. **A experiência do prodígio**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983.

JAKOBSON, Roman Osipovich. **Linguística e comunicação**. 18a edição. São Paulo. Cultrix. 2001.

MENEZES, Philadelpho. **Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea**. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

SALZSTEIN, Sônia. **À espreita, na superfície da linguagem**. Revista ARS (São Paulo), São Paulo, v.5, n. 9, p. 36-45, 2007. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000100003

_____, Sônia. **Entrevista com Haroldo de Campos**. In: Mira Schendel, catálogo da exposição. Londres, São Paulo e Porto, 2014.

SANTAELLA, Lúcia. Revista USP - **Palavra, Imagem e Enigmas**. Dossiê Palavra/Imagem. n. 16, pp. 36-51, dez./1992-fev./1993.

SANTAELLA, Lúcia. **Teoria geral dos signos**. São Paulo: Ed. Thomson Pioneira, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. 26a edição. São Paulo: Cultrix, 2004.

SIQUEIRA, M. **Ronaldo Azeredo: o mínimo múltiplo (in)comum da poesia concreta**. Vitória, ES: Edufes, 2011.

STAROBINSKI, Jean. **As palavras sob as palavras: os anagramas de ferdinand saussure**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

Material educativo da Exposição **Ronaldo Azeredo: o mínimo múltiplo (in)comum - uma trajetória poética em exposição**. Museu de Arte do Espírito Santo. Vitória, ES, 2014.

KHOURI, Omar, **O livro das mil e uma coisas: textos breves sobre comunicação, semiótica, artes, (ex-) viventes etc et al**. São Paulo: Nomuque Edições, 2011.

NOIGANDRES 4. São Paulo, Edição dos Autores, 1958.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 3a edição. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PESSOA, Fernando. **A língua portuguesa**. Org. Luísa Medeiros. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PÉREZ-ORAMAS, Luiz. **O alfabeto enfurecido: León Ferrari e Mira Schendel / Luiz Pérez-Oramas**; tradução de Cláudio A. Marcondes. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.

PLATÃO. **Crátilo**, In: Diálogos VI. Bauru, SP: EDIPRO, 2010.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva. 2003.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética** - 10a edição. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura** – 8a edição. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017

Canal Augusto de Campos:

https://www.youtube.com/channel/UCdLEIw_LxisEXCNF9Yea5zg

<https://www.moma.org/>

APÊNDICE

Figura 56: Texto Curatorial de Julia Cacazzini da Exposição "A Mesma Coisa com Outro Nome é Outra Coisa".

A MESMA COISA COM OUTRO NOME É OUTRA COISA

CARMEN GARCIA

CURADORIA JULIA CAVAZZINI

11 JUNHO — 24 JULHO

*Não é bonito pensar que alguém precisou escrever sol,
para que o sol existisse?**
Carmen Garcia, 2022

*Os comentários de Carmen presentes
neste texto pertencem a uma série de
entrevistas realizadas por Julia Cavazzini
nos meses prévios à exposição.

Todas as **palavras** que você lerá a seguir são acordos estabelecidos no momento que este texto é lido e escrito em português - se estivesse em outro idioma seriam outros acordos, mesmo que com **palavras** em comum. Distribuímos nomes às coisas (assim como os nomes inventam as coisas) e assumimos o compromisso de referir-se a elas sempre por seus nomes. *Entende-se, por exemplo, que a partir do momento que eu escrevo a **palavra** sol, mesmo que negociando diferentes sensações, cores e calores, imaginamos o fenômeno sol em comum, sem precisar apontar para o céu.* Portanto, ao continuar lendo e interpretando este texto, seguimos o trato de imaginar minimamente as **palavras** que aqui são utilizadas. E na medida em que seguimos com este combinado vamos inventando esta realidade a partir da **palavra**.

Na produção de Carmen Garcia, a **palavra** é tanto matéria quanto tema. A partir de um minucioso trabalho anônimo, ela dobra a **palavra** até que a mesma consiga evidenciar alguns de seus segredos para além de suas obrigações semânticas e se aproxime de uma esfera sensível. Escrevendo, apagando, deslocando, destacando, repetindo e isolando, o trabalho da artista apresenta a **palavra** como uma celebração mutável, independente de sentenças para apresentar significado. A **palavra**, como diz a própria artista, *não esconde os segredos dos universos, ela contém os segredos do universo, quanto mais você olha, mais você encontra.*

Usando da linguagem sempre com distanciamento para percebê-la em sua completude, mas nunca distante demais para não perdê-la de vista, a atenção de Carmen se move para os cacoetes, trocadilhos, coincidências, traduções e deslizos aos segredos da linguagem. Etimologicamente inexplicável, a **palavra** foge a boca e não cabe mais em versos e estrofes, já que se manifesta no espaço como um convite ao corpo, seja para dançar a coreografia da *Caligrafia Figurativa de Paisagem* e dos *Autorretratos* ou de acolher as confidências em sussurros de *ai love you*.

*"O som da **palavra** sozinha já começa uma reação em cadeia. Para mim, as **palavras** não são apenas um meio de comunicação. Você sabe que os trocadilhos sempre foram considerados uma forma baixa de humor, mas eu os considero uma fonte de estímulo tanto por causa de seu som real quanto por causa de significados inesperados ligados às inter-relações de **palavras** dispares. Para mim, este é um campo infinito de alegria - e está sempre à mão"*

Marcel Duchamp, 1959

Desvelando alguns dos discretos enigmas da linguagem, o trabalho de Carmen ainda preserva em si o segredo. As confissões que as obras fazem, e que são feitas quase que em silêncio, não têm a pretensão de revelar a completude do que está oculto, mas sim, fazer o convite para percorrê-lo. Bem como janelas, que estão dentro, mas revelam o que há fora, que mostram a opulência da paisagem sem encerrar a mágica experiência de viver o mundo exterior.

A **palavra** em sua obra permite que o sol entre pela janela como significado e reflita também como sensação. A exposição é um convite para inventar novos acordos da linguagem e outras coisas com outros nomes.

Julia Cavazzini, 2022

SÃO PAULO
BANANAL ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA
RUA LAVRADIO, 237

APOIO

TERRACOR

REALIZAÇÃO

BANANAL
arte e cultura
contemporânea

Figura 57: Vista da Exposição



Foto: Mirrah da Silva

Figura 58: Vista da Exposição 2

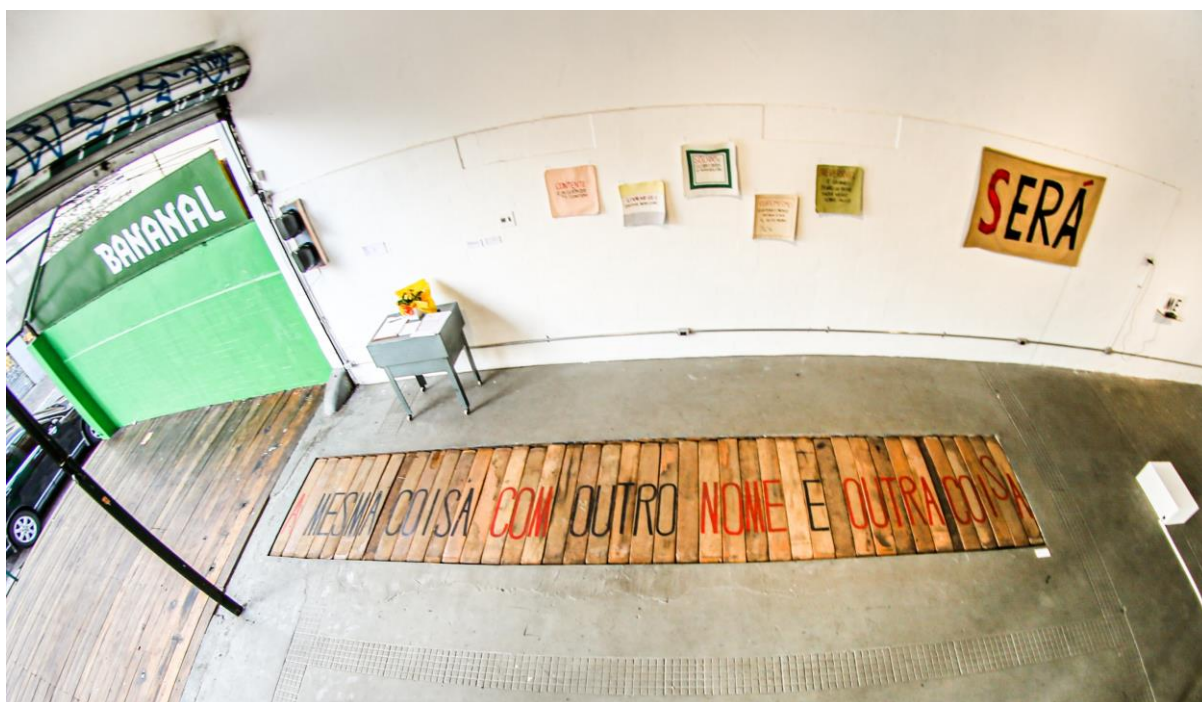


Foto: Mirrah da Silva

Figura 59: Vista da Exposição 3

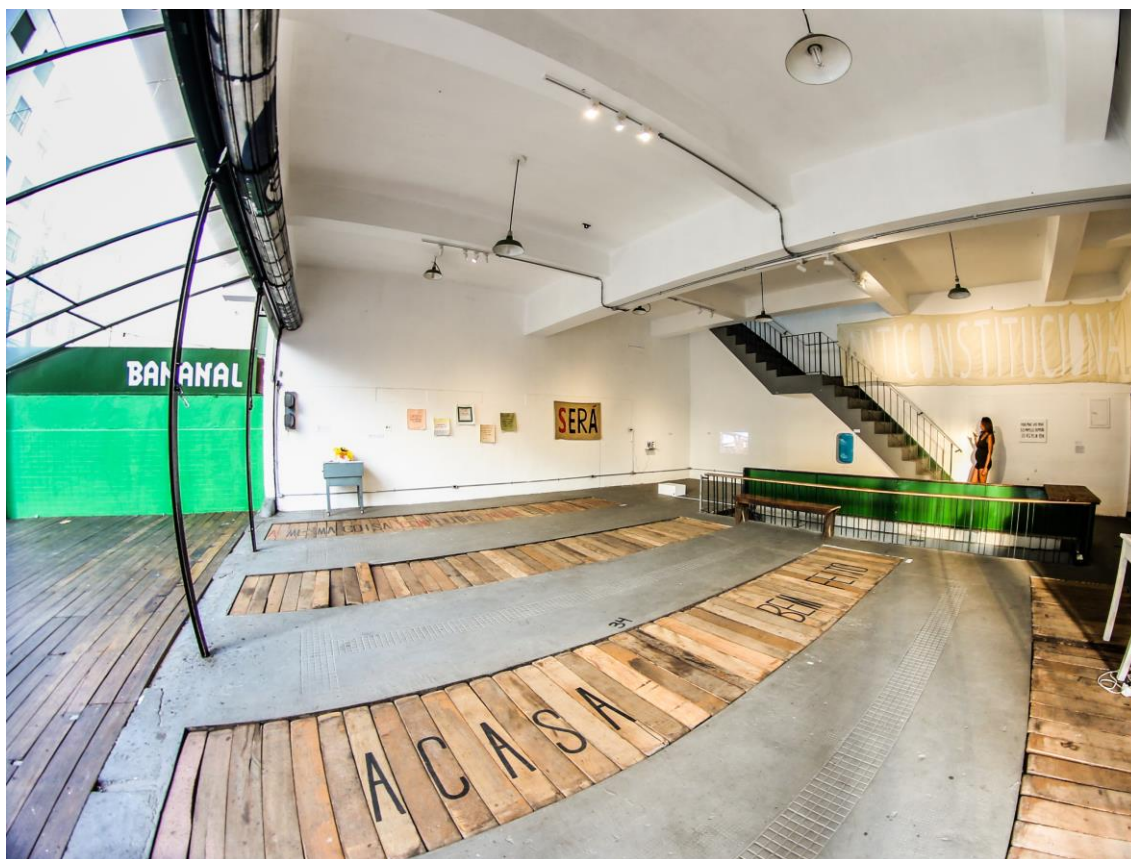


Foto: Mirrah da Silva

Figura 60: Vista da Exposição 4



Foto: Mirrah da Silva

Figura 61: Vista da Exposição 5

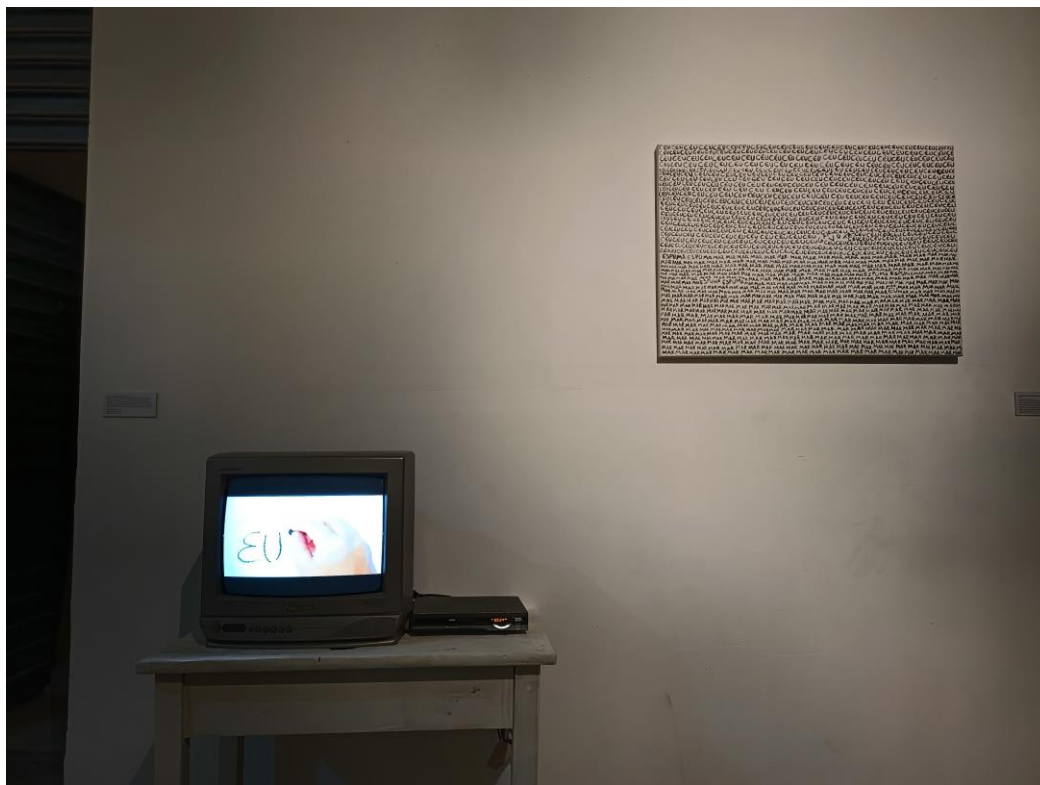


Foto: Mirrah da Silva

Figura 62: Vista da Exposição 6



Foto: Mirrah da Silva

Figura 63: Detalhe da Exposição 1: “Janela do avião”, 2022



Foto: Mirrah da Silva

Figura 64: Detalhe da Exposição 2: YOU



Foto: Mirrah da Silva