

Entre a palavra e a imagem: noções pertinentes ao hibridismo interartes

Between word and image: notions concerning interarts hybridism

LEONARDO MOTTA TAVARES
NIVALDA ASSUNÇÃO DE ARAÚJO

Universidade de Brasília, UnB, Brasília, Brasil

RESUMO

As considerações expostas neste texto têm como objetivo abordar questões surgidas durante uma prática artística interartes. A partir do entrelaçamento de uma escrita literária e de uma produção visual, atividades que começaram distintas em meu percurso, ainda que interdependentes, tenho buscado, por meio de reflexões teóricas, circundar os liames da miscigenação entre palavra e imagem. Nesta perspectiva, o foco de minha pesquisa tem sido o alargamento das jurisdições do verbal e do visual, ou o estreitar de suas fronteiras, para que um possa transitar pelos terrenos do outro, e resultarem, assim, em formas homogêneas movidas por um processo contínuo de retroalimentação. O aprofundamento da dupla experiência de olhar e ler é, portanto, o cerne da investigação desta prática artística do hibridismo, e, aqui, são perpassados pontos-chave para a compreensão de uma construção verbovisual que, sendo particular, também permite ressonâncias e confluências com as práticas e os discursos de outros artistas contemporâneos; são eles: a escritura, a intertextualidade, a apropriação, a colagem, a montagem e a narrativa.

PALAVRAS-CHAVE

Palavra e imagem, hibridismo, narrativa visual, escritura, colagem.

ABSTRACT

The considerations exposed in this work aim to address issues from an interarts artistic practice. From the intertwining of a literary writing and a visual production, activities that started in parallel in my path, although in an interdependent way, I have sought, through theoretical reflections, to surround the lines of miscegenation between word and image. In this perspective, the focus of my research has been to widen the jurisdictions of the verbal and the visual, or to narrow their boundaries, so that one can move through the other's lands, and thus result in homogeneous forms moved by a continuous process of feedback. The deepening of the double experience of looking and reading is, therefore, at the heart of this investigation of hybridism, and here key points are permeated to understand a verbovisual construction that, being particular, also points out for resonances and confluences with the practices and discourses of other contemporary artists; they are: écriture, intertextuality, appropriation, collage, montage and narrative.

KEYWORDS

Word and image studies, hybridism, visual narrative, écriture, collage.

1. Introdução

Há muitas décadas, pelo menos desde que a arte conceitual dos anos 60 e 70 promoveu um movimento de enfoque às contribuições de Marcel Duchamp, já não é novidade teórica ou pressuposto, no campo da visualidade, a concepção de que a criação artística depende do olhar do outro para que se estabeleça como obra, e, constituindo-se como transposição de ideias, vontades e emoções para o mundo da materialidade, aproxima-se do processo de construção da escrita.

As contribuições das Vanguardas Históricas e da arte conceitual, como fundações do que compreendemos hoje como arte contemporânea, permitem-nos dizer que a arte é também escrita, e que, por conseguinte, uma imagem criada é também um texto. A intertextualidade amplia a noção de texto para além da forma analítico-discursiva: a concepção de texto abandona a estrutura monomodal de escrita linear em favor de uma estrutura multimodal, multimídia, que compreende a espacialidade além da temporalidade (e ambas em relação), as marcas tipográficas, as qualidades plásticas dos códigos linguísticos, assim como ultrapassa a conformação da página, deslocando-se também para a valorização de outros elementos para a construção de sentido, a fim de ampliar as possibilidades poéticas para além dos seus suportes tradicionais.

Minha relação com o ato de escrever, desenvolvida ao longo dos últimos anos, constituiu-se como fator decisivo para uma forma de olhar o mundo, e essa ligação, construída de forma processual e contínua, tem cada vez mais imbuído de questões relevantes para a literatura o que desejo produzir em arte. Do mesmo modo, ao escrever um texto literário, preocupo-me em conferir ao trabalho uma potencialidade visual, em que o discurso revele a fremência de determinadas imagens. Ao inter-relacionar duas atividades que começaram distintas em meu percurso, ainda que interdependentes, busco conferir à minha produção poética um caráter de miscigenação, impelido a investigar as capacidades de entrelaçamento da imagem com o texto, e alargar as jurisdições do verbal e do visual, ou estreitar suas fronteiras, para que um possa transitar pelos terrenos do outro, e resultarem, assim, em formas homogêneas movidas por um processo contínuo de retroalimentação.

A partir do desejo de aprofundamento na dupla experiência de olhar e ler, apresento aqui considerações sobre o processo de ruminação de questões prático-teóricas que têm surgido em um corpo de trabalho, em uma prática artística centrada no hibridismo e seus liames.

2. Uma Poética da Miscigenação entre Imagem e Texto

A fim de traçar um delineamento topográfico capaz de posicionar alguns importantes sítios a serem visitados durante o percurso, é necessário que se inicie o trajeto demarcando algumas noções imprescindíveis para as investigações acerca do hibridismo interartes, especificamente aquele que toca o entrelaçamento entre a escrita literária e a presença da palavra no campo visual.

Dentre os conceitos-chave para o meu tratamento pessoal e processual do tema, destaco a escritura, a intertextualidade, a apropriação, a colagem, a montagem e a narrativa. Ao perpassar estas noções, intento localizar diálogos e repercussões dos pensamentos de autores que se debruçaram sobre elas, sem que com isto seja depreendido que se intenta um apanhado completo em termos de conteúdo e visões acerca da questão. O assunto é amplo e perpassa a história da arte

e da estética, devendo aqui ser pincelado de forma a ressaltar pontos de interesse para a reflexão a partir das minhas investigações.

A noção de texto, em Barthes (1978, p. 16), diz respeito ao “tecido dos significantes que constitui a obra”. Assim, para o semiólogo francês, é “a linguagem que fala, não o autor”; este seria um sujeito vazio, que apenas organiza e executa suas partes como um músico compõe uma peça em uma partitura.

O recuo do autor em prol da autonomia do texto encontra ressonância com a proposta de Stéphane Mallarmé em seu *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso* (1897). De acordo com Augusto de Campos (2006), a estrutura constelar do célebre poema de Mallarmé tem suas raízes em outra arte, a música, permitindo que sua leitura se assemelhe à leitura de uma partitura, onde, a um tema principal, encontram-se imbricados motivos secundários e adjacentes, coexistindo a presença de contrapontos e fugas. Assim, percebe-se, no engendramento gráfico desta obra, a preocupação do poeta francês em desarticular os usos tradicionais da poesia, partindo de uma abordagem interdisciplinar, princípio que está presente na consonância de disciplinas que coabitam na literatura. Barthes aponta que “todas as ciências estão presentes no monumento literário” (1978, p. 17).

O conceito de escritura, como desenvolvido por Barthes, situa-se nesta pesquisa como noção norteadora que ilumina a prática de uma criação literária que pretende se ampliar às possibilidades visuais. Segundo Leyla Perrone-Moisés (1978, p. 75), a escritura, como proposta por Barthes, é “todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas postas em evidência (encenadas, teatralizadas) como significantes. Toda escritura é, portanto, uma escrita; mas nem toda escrita é uma escritura”.

A escritura de que fala Barthes vai além do conceito de escrita. A escritura é uma tessitura de significações que se misturam e perpassam umas às outras, vide a formatação estelar do poema *Um Lance de Dados*, de Mallarmé, em que a leitura se dobra ao olhar múltiplo do leitor. Na escrita, é o olhar do leitor que se dobra à leitura, tendo que se conformar a uma ordenação linear, em que um movimento guiado pela lógica domina o texto. A escritura mallarmaica é também construção imagética, porque sua leitura permite o passeio do olhar: é o leitor/espectador quem vai aos poucos compondo combinações e ajustes. Em outras palavras, a escrita seria a organização da linguagem com o intuito de comunicar linearmente, respeitando os formatos estabelecidos pela tradição. A escritura, por sua vez, seria a explosão da linguagem para expressar as coisas que a linguagem não é capaz de dominar.

Maria do Carmo de Freitas Veneroso considera fundamental a inserção do conceito de **écriture** no estudo das relações entre texto e imagem:

A aplicação do conceito de **écriture**, de Roland Barthes, às artes plásticas, leva a pensá-la não como uma função da linguagem, mas como uma desfuncionalização, pois explora não as “riquezas infinitas” de um texto, mas seus pontos de resistência, forçando-o a significar o que está além de suas funções. É essa significação do texto “além de suas funções”, que leva a admitir o uso de **écriture** nas artes plásticas (VENEROSO, 2001, p. 82).

O conceito de intertextualidade, estabelecido a partir da noção de dialogismo, desenvolvida por Mikhail Bakhtin (1997), e, mais tarde reformulada por Julia Kristeva (2005), situa-se igualmente como conceito axial pertinente ao aprofundamento destas questões. Segundo Veneroso:

A arte do século XX pode ser analisada como um processo intertextual de reescrita de outros textos. A ideia da intertextualidade está implícita nos procedimentos dos poetas e artistas que se apropriam de fragmentos de jornal, bilhetes de trem e rótulos de produtos. Também a apropriação de textos literários, textos veiculados pelos meios de comunicação de massas, signos e símbolos e diferentes alfabetos passa a ser uma presença constante na arte do século XX estando relacionada à introdução de novas mídias (VENEROSO, 2005, p. 46).

Desta maneira, a prática artística que se utiliza do modo escritural persegue sempre uma investigação dialógica, no sentido bakhtiniano de intercâmbio de vozes, compreendendo não apenas o diálogo entre linguagens específicas, como pretendendo também abarcar a relação de afecto que se estabelece entre espectador e obra, aquele mesmo afecto que Gilles Deleuze localiza no campo das sensações:

O artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto (DELEUZE, 1992, p. 227).

Segundo Catarina Pombo Nabais (Omar Kohan; Muller Xavier, 2008, p. 136) em artigo que busca elucidar a visão deleuziana do espectador de arte, “[...] o afecto é o grau zero do mundo, sem ser, por isso, um retorno ao estado primitivo da vida. É antes a sua recriação, o recomeço do mundo”. Este pensamento ressona na escritura de Barthes (2002): o grau zero da escritura é o território onde as coisas repousam para se levantarem ressignificadas.

Mas quanto à narrativa, quais são as possibilidades de narrar dentro de uma estrutura escritural que, por natureza, é fragmentária e não afeita à linearidade, que prefere a conotação à denotação, a confluência espaço-temporal ao estabelecimento de tempos e espacialidades? Seria a narrativa, em sua essência, desestruturada quando posta “do avesso” pelo modo escritural? A crítica estrutural desenvolvida por Roland Barthes afirma que “não seria necessário investigar todas as narrativas do mundo para chegar à essência do discurso narrativo. Bastava o conhecimento de um número considerável de exemplos para obter as regras segundo as quais se articulam as demais narrativas” (BARTHES apud TEIXEIRA, 1998, p. 36). Estaria a escritura, quando compromissada com o contar, com o transmitir da narratividade, desviando-se essencialmente da concepção de narrativa?

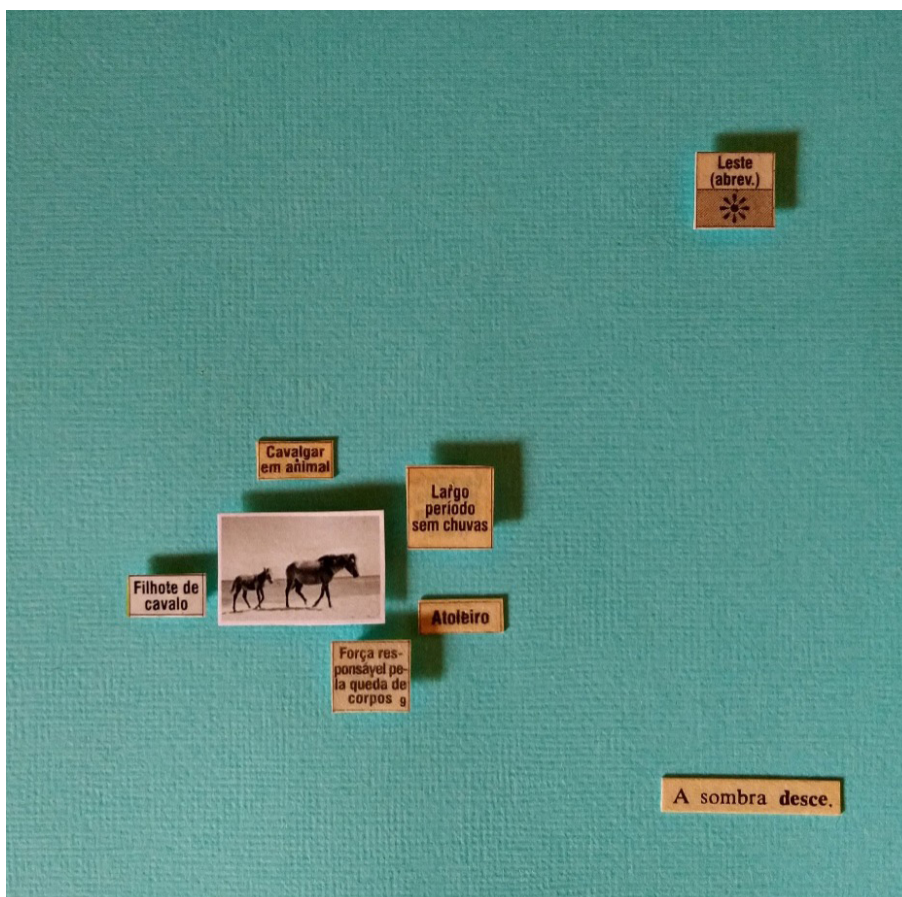


Figura 1. Léo Tavares, Leste, fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas e impressões fotográficas sobre papel Mi-Teintes e papel pluma, 14,5 cm x 14,5 cm, 2019. Fotos do artista.

Walter Benjamin (1987, p. 205) sumariza a narrativa como uma escrita que “não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou relatório.” A partir das observações de Benjamin, podemos reconhecer na narrativa uma possibilidade de trabalhar com a linguagem para que ela seja capaz de transmitir o que está além da mera informação, revelando camadas recônditas e abrindo-se à interpretação do leitor. Benjamin também chama a atenção para o caráter artesanal da narrativa, e lembra que Nikolai Leskov via a literatura como um trabalho manual. É de forma semelhante que ela é vista por autores contemporâneos como Antoine Compagnon, para quem o escrever é ação próxima, derivada até, do gesto manual do recortar-colar (COMPAGNON, 1996). Estando a narrativa relacionada com os procedimentos artesanais, ou seja, que dependem, além do intelecto, da atividade manual, ao menos no que tange ao análogo implícito no gesto de seleção e combinação, pode-se estabelecer diálogo com a visualidade e seus meios, de forma a proporcionar à tessitura de uma narrativa o realce de seus aspectos visuais.



Figura 2. Léo Tavares, Capítulos Insulares (Capítulo 3, tríptico), fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas, impressões fotográficas e alfinetes sobre papel Mi-Teintes e papel pluma, 12,5 cm x 16 cm, 2018. Fotos do artista.



Figura 3. Léo Tavares, Capítulos Insulares (Capítulo 3, tríptico), fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas, impressões fotográficas e alfinetes sobre papel Mi-Teintes e papel pluma, 12,5 cm x 16 cm, 2018. Fotos do artista.

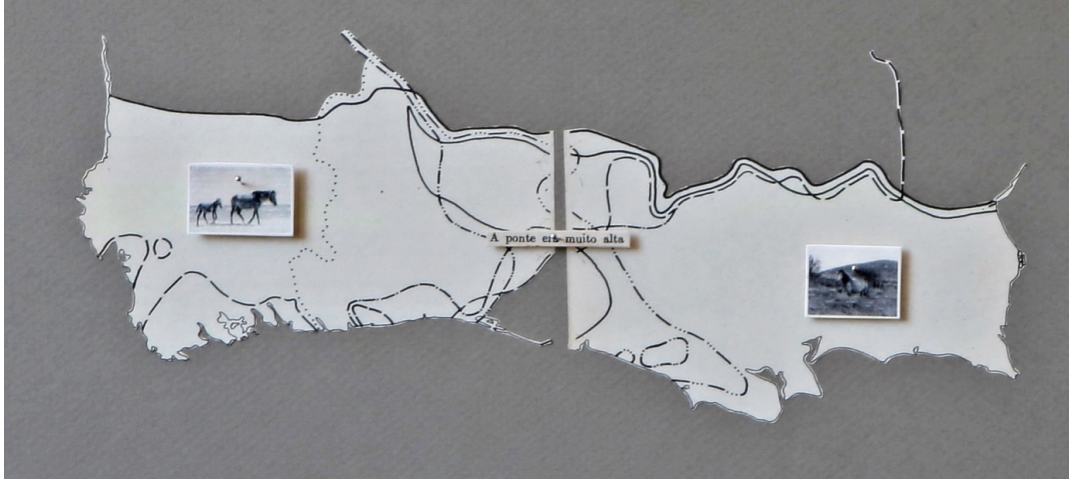


Figura 4. Léo Tavares, Caiu da lembrança, fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas, impressões fotográficas e alfinetes sobre papel Canson e papel pluma, 45 cm x 62,5 cm, 2017. Fotos do artista.

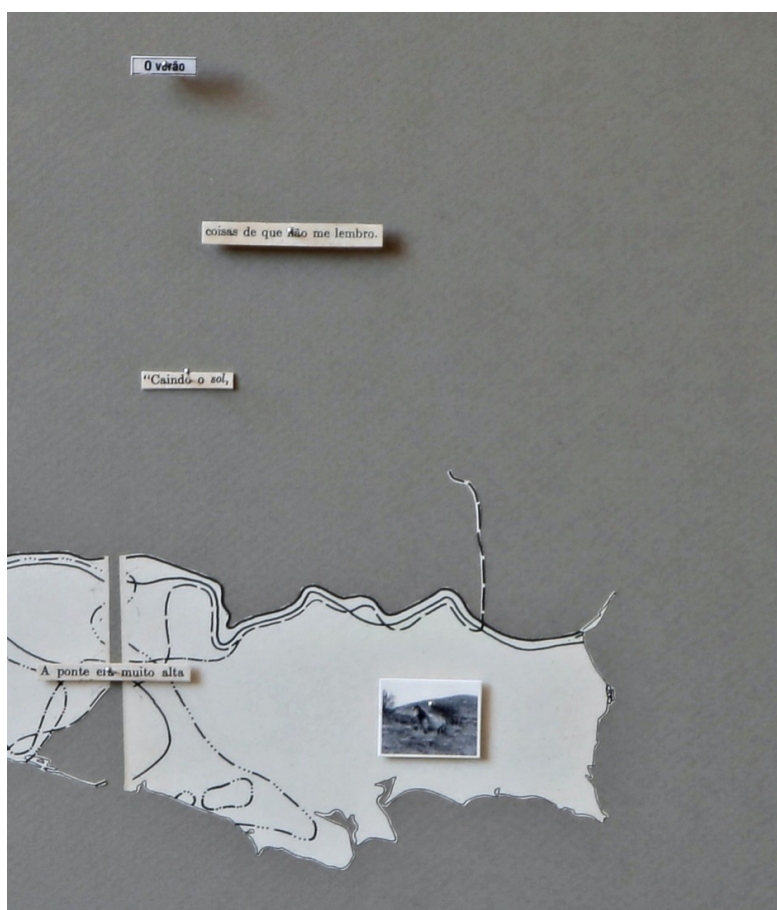


Figura 5. Léo Tavares, Caiu da lembrança, fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas, impressões fotográficas e alfinetes sobre papel Canson e papel pluma, 45 cm x 62,5 cm, 2017. Fotos do artista.

Em relação a esses aspectos visuais, é necessário fazer uma distinção entre a visualidade do texto e entre a escrita imagética, da qual o fragmento é o núcleo, como é o caso dos textos de *Infância em Berlim* por volta de 1900, de Walter Benjamin. Por meio do fragmento, Benjamin estrutura seu texto em uma série de memórias, pequenas cenas que funcionam como fotografias e que podem fugir a uma ordenação cronológica, considerando o caráter de fugacidade das dissertações memorialísticas.

Em meu trabalho, o caráter memorialístico desempenha uma função temática, e o fragmento, via procedimento da colagem e da montagem, permite que as cenas apresentadas sejam reconstituídas com a participação efetiva do leitor/espectador, já que pequenos trechos recortados de livros de gramática e de literatura são a matéria-prima para que a minha escrita imagética se constitua. Esses recortes fragmentários são realocados em um suporte plástico que busca manter ou aludir à materialidade de seu veículo original – o papel – e a estrutura da página, que surge em dimensão ampliada para que as possibilidades de uma leitura visual se consolidem. A justaposição de situações ocorre, portanto, em uma montagem que é, ao mesmo tempo, literária e visual. Literária porque se utiliza do texto e da criação de uma narrativa a partir de fragmentos de outras narrativas, e visual porque os fragmentos passam a fazer parte de uma composição que considera, além da leitura, o passeio do olhar, a fim de apreender significados oferecidos pelas relações espaciais/formais. Isto se exemplifica em uma cena de viagem, em que a descrição de um percurso é dada de forma semântica, com a leitura do texto, mas ao mesmo tempo é enriquecida por uma indicação visual de espaço a ser percorrido pelo olhar. Desta forma, os pequenos trechos de textos alheios são ressignificados, em conjunção com os vazios da página, com sua textura e com as relações de distanciamento e aproximação proporcionadas pela organização dos recortes, e assumem um contexto memorialístico que diz respeito às minhas vivências, invenções e interpretações poéticas, mas que também podem repercutir nas memórias, nas invenções e nas interpretações de quem lê/vê o trabalho.

Ainda a respeito do fragmento, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy elucidam que a totalidade fragmentária “não pode ser situada em nenhum ponto: ela está simultaneamente no todo e na parte”. Este pensamento reverbera em meu processo de compor narrativas que não se fecham em si mesmas, antes permitindo que os fragmentos se complementem e se reorganizem, não sendo eles jamais formas determinadas e imóveis, da mesma maneira que a memória não se configura como um depósito de cenas organizadas, em regime de logicidade.

Tanto nas artes visuais quanto na literatura contemporâneas, percebe-se um engendramento cada vez maior de elementos miscigenados que situam as produções poéticas, plásticas ou literárias, em uma zona de indiscernibilidade no que concerne às delimitações classificatórias. Novas categorias como a *cyber poesia*, ou poesia digital continuam reafirmando a preocupação de Mallarmé em expandir a poesia para outras possibilidades de leitura e apreensão.

Esta bifurcação, porém, ao passo que proporciona à obra um caráter ambivalente, não exclui as especificidades de uma linguagem imperativa. Segundo Wassily Kandinsky:

A comparação entre os meios próprios de cada arte e a inspiração de uma arte em outra, só é válida se não for externa, mas de princípio. Quer dizer, uma arte pode aprender com outra o modo com que se serve de seus meios para depois, por sua vez, utilizar os seus da mesma forma; isto é, segundo o princípio que lhe seja próprio exclusivamente (KANDINSKY, 1981, p. 37-38).

Deste modo, a abordagem interartes no campo das relações palavra e imagem se dá pela investigação de uma relação dialógica entre linguagens distintas, ainda que miscíveis, compreendendo-se que o discurso poético do entremeio visual/verbal jamais está agrilhado a uma linguagem específica, e que as hierarquias e os pesos nesse sentido se devem aos intuitos dos artistas mais do que às diferenças fundamentais entre linguagens. A. J. Greimas enfatiza que o discurso poético, em princípio, “é indiferente à linguagem em que é produzido” (1975, p. 12). Considerando, porém, que cada linguagem, independentemente do discurso que se pretende gerar dentro de seus domínios, já possui discursos intrínsecos à sua própria tradição, é importante que se construa uma relação dialógica entre a construção verbovisual proposta e o meio escolhido para sua realização, a fim de promover uma interação entre significados visíveis e significados latentes. Em outras palavras, ao eleger uma linguagem específica como meio de expressão, intenciona-se o reconhecimento, por exemplo, de um trabalho de arte como trabalho visual, ainda que nele os fatores linguísticos coabitem como elementos imprescindíveis à sua criação. Nesse sentido, pode-se entender que “só existe um caminho para iniciar a viagem: identificar, reconhecer e re-conhecer a especificidade do meio de representação para a apreensão do essencial” (GONÇALVES, 1994, p. 104).

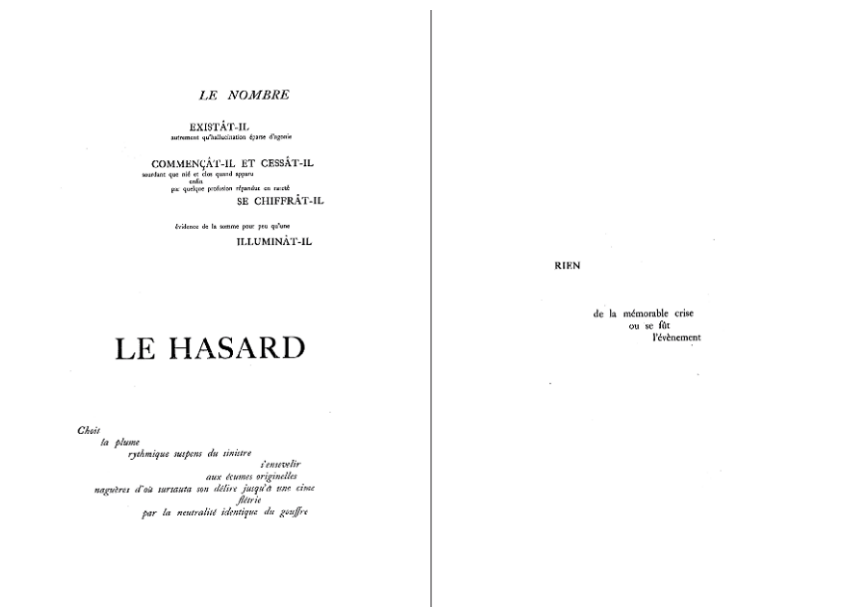


Figura 6. Stéphane Mallarmé, Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard, 1897. Fonte: <https://typolitterature.files.wordpress.com/2012/06/coup-de-dc3a9.png>

Ao falar deste lugar de criação híbrida, as particularidades da minha produção verbovisual se concentram na sugestão imagética como característica imprescindível aos discursos pretendidos, assim como a colagem e a montagem se firmam, respectivamente, como meio conceitual e processual de composição, destacando o valor que ambas possuem, como procedimentos estéticos, tanto para as criações em artes visuais quanto para as literárias. Para Marjorie Perloff, a despeito de ser de praxe a distinção entre os termos colagem e montagem, a primeira, termo histórico das artes visuais aliado em primeira instância com a plasticidade, e a segunda, termo fílmico por excelência, seria mais condizente com o real do conceito que enxerta estas práticas “considerar que colagem e montagem são dois lados da mesma moeda, tendo em vista o fato de que o modo de construção envolvido – a justaposição metonímica dos objetos (como na colagem) ou dos fragmentos narrativos (como na montagem) – é essencialmente o mesmo” (PERLOFF, 1998, pp. 384-385) (tradução nossa)¹

Se, de um lado, a proposta mallarmaica de pensar o espaço da página como passível de exploração em sua totalidade representou, no campo literário, uma nova maneira de criar e de pensar a escrita, de outro lado, a colagem se solidificou, com as Vanguardas Históricas, como possibilidade de contestação da tradição das belas artes, apropriando-se de elementos decorrentes da vida industrializada das cidades, como jornais e cartazes de rua. Com Mallarmé, a poesia passara a valorizar os vazios e as qualidades estéticas das palavras; com as colagens de vanguarda, vide a arte Merz de Kurt Schwitters, a poesia sonora de Raoul Hausmann e os papiers collés cubistas, as artes visuais agregaram valor artístico ao descartável da reprodutibilidade técnica. A intenção de Mallarmé em destacar a espacialidade de uma arte até então relegada às suas propriedades temporais e os experimentos dos artistas de vanguarda, incitados pelo potencial estético das formas tipográficas dos materiais impressos e seus significados sociais, contribuíram, cada um em seus termos, para que a apropriação textual e o deslocamento de objetos de seu uso original se circunscrevessem como características recorrentes nas produções artísticas e literárias do contexto contemporâneo.

Seja por meio da colagem e da montagem, que trazem, via citação e fragmento, as ressonâncias visuais e discursivas de objetos culturais e estéticos pré-existentes, a literatura e as artes visuais validaram a apropriação como procedimento poético, e é na apropriação, portanto, que as questões relativas à autoria emergem, transformando a experiência com o papel em uma prática ativa de leitura, com a seleção, a combinação e a ressignificação como etapas transformativas do material.

Figura 7. Kurt Schwitters, Entrance Ticket (Mz 456), 1922. Fonte: <https://typolitterature.files.wordpress.com/2012/06/coup-de-dc3a9.png>

1 No original: “It may be more useful to regard collage and montage as two sides of the same coin, in view of the fact that the mode of construction involved—the metonymic juxtaposition of objects (as in collage) or of narrative fragments (as in montage)— is essentially the same” (PERLOFF, 1998, pp. 384-385).



onke

Kunst-Kampagne



Kunst
Erlang
Prinzen L. A.
Garten, Jens
Eckstein
Kunst

16063
Büchelfabrik Scharlach-Berlin
Museum für Kunst- und
Kulturgeschichte, Lübeck
Eintrittskarte

Abt. 16

ar
...
Pfalzbu
HANS, Redakteur der
Nachrichten, Tulpenstr.
Lichterfel
...
Privatwohnung, SQ 33, Gef

L M R

Ao utilizar a literatura como matéria prima, em sua forma impressa, o artista interartes da palavra-imagem se dispõe à reorganização de textos alheios, conferindo-lhes novos significados, uma vez que os originais são trazidos à dimensão íntima do artista, e, por ele, “traduzidos” e transfigurados. O artista, antes do leitor/espectador final, ou seja, o público, é o leitor primeiro neste processo, aquele que se torna ator ativo sobre a criação literária pregressa diante da qual se debruça; ao eleger fragmentos determinados por um tema de interesse e recortá-los, remontando-os então num suporte artístico, este artista está escrevendo, está a fazer escritura. Em meu trabalho, que tem a literatura impressa como material, de papel a papel, trechos selecionados são deslocados de sua vida literária, e passam a habitar uma narrativa diversa, ganhando novo sentido e nova função. Desta maneira, a passividade da leitura dá lugar à atividade da criação, via montagem, e nesta nova composição, o leitor/criador cede espaço de fruição ao leitor/espectador, que deve interpretá-la **e até mesmo reorganizá-la** em sua imaginação, de acordo com suas próprias referências e impressões.

A reescrita por meio da colagem e da montagem possibilita não apenas a criação de novos textos autorais, originais nascidos da cópia, mas também transforma fisicamente estes textos, atua na sua fisionomia de modo a lhes reconfigurar para uma outra dimensão, um mundo vizinho que os reinventa em subtrações e somas porque lhes retira de contexto e lhes altera em conteúdo.

De acordo com Compagnon (1996, p. 31) todo texto autoral está intrinsecamente ligado à citação, e, portanto, partindo do pressuposto de que toda a literatura existente é uma citação, ou uma releitura de um texto primordial, a construção textual que se utiliza de fragmentos literários permite que também o leitor abandone seu posto de receptor e passe a exercer por si mesmo a função de autor.

Meus trabalhos buscam evocar na imaginação imagens relacionadas à memória em seu pacto com a invenção, e, para tanto, trazem frequentemente a temática da viagem e do deslocamento geográfico como metáfora para um percurso mais interior do que exterior, em que um personagem transita por um universo subjetivo descrito a partir de suas relações diretas com espaços físicos. Assim, os movimentos são apresentados na forma da descrição, mas contêm o teor sugestivo que pretende relegar ao leitor/espectador a possibilidade de uma leitura íntima, a partir de suas próprias referências visuais e afetivas, seja no que diz respeito às ligações entre os fragmentos esparsos e o que neles ressalta de construção material formal, criando uma narrativa particular, seja no que concerne à recepção dos módulos, que podem ser lidos como meras descrições de lugares, ações e sensações, como também a partir de seu viés simbólico.

3. Breviário de uma investigação que não se interrompe

O desenvolvimento da minha pesquisa entre a palavra e a imagem conduziu o processo a esta tentativa de tornar protagonistas as imagens internas. Assim, as imagens visíveis, materializadas no papel na forma de letras e palavras, não são mais do que avatares de outras imagens: estas, ainda que ausentes em representação figurativa assomam latentes em potencialidades de discurso, em evocações visuais muito particulares, pertencentes a cada leitor/espectador e provenientes de

suas próprias relações subjetivas com os referentes universais que possibilitam o reconhecimento de algo visual que se dá de forma imbricada com a descrição.

A dinâmica de explorar as palavras a fim de alcançar sua visualidade latente permite, além da proposição de uma espécie de jogo ao leitor/espectador, a construção de um texto labiríntico, uma escritura que, tal qual convoca Barthes (1978), convida ao descobrimento de novas significações, ao esclarecimento de alguns pontos difusos do discurso, e ao obscurecimento de outros.

Por meio da seleção e da organização dos recortes de fragmentos intento tornar reconhecível a minha escritura como composição formada por objetos que impelem a imaginação via leitura e apreciação visual. Qualidades estéticas da visualidade formal e qualidades da ordem do trabalho da linguagem surgem em interdependência, ou seja, os trabalhos recusam o uso de elementos textuais simplesmente iconicizados, esvaziados de valor semântico, mas mantêm o interesse pelos aspectos espaciais do trabalho não apenas como alusão simpática ao universo da literatura, mas como busca de fricção, de um ponto comum onde palavra e imagem se tornam alavancas para o imaginar – as imagens da imaginação constituindo-se nisto como destinação final, em que o lido/visto se torna propriedade particular e inacessível na fruição.

Referências

BARTHES, Roland. **Aula** – Aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França. [trad. Leyla Perrone-Moisés]. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____ Le Degré Zéro de L'écriture. **Œuvres Complètes**. Livres, Textes, Entretiens. Nouvelle Edition revue, corrigée et présentée par Eric Marty. Paris: Seuil, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: Rua de mão única. **Obras Escolhidas V. 2**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____ O Narrador. Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov. **Obras Escolhidas** – Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: Textos Críticos e Manifestos, 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **O Trabalho da Citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Felix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: 34, 1992.

GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre Texto e Imagem**. São Paulo: Edusp, 1994.

GREIMAS, Algirdas J. (Org.). **Ensaio de Semiótica Poética**. São Paulo: Cultrix, 1975.

KANDINSKY, Wassily. **De lo Espiritual en el Arte**. México: Premiá, 1981.

LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. A Exigência Fragmentária. **Terceira Margem: Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, ano IX, nº 10, p. 67-94, 2004.

MALLARMÉ, Stéphane. **Un Coup De Dés Jamais N'Abolira Le Hasard**. Paris: Gallimard, 1993.

NABAIS, Catarina Pombo. Homem/Animal: A Arte Como Anti-humanismo. In: OMAR KOHAN, Walter; MÜLLER XAVIER (Org.). **Abecedário de Criação Filosófica**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009. p. 133-8.

PERLOFF, Marjorie, Encyclopedia of Aesthetics, ed. Michael Kelly, 4 vols. New York: Oxford U Press, Vol 1, 1998. pp. 384-87.

TEIXEIRA, Ivan. Estruturalismo. **Revista Cult**. São Paulo. p.14-15-16-17, out., 1998.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A Letra Como Imagem, A Imagem Como Letra. In: FRANCA, Patrícia; NAZARIO, Luiz (Org.). **Concepções Contemporâneas da Arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 46-67.

-----**Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo Escritural nas Artes do Século XX**. Em Tese. Belo Horizonte, v. 5, p. 81-89, dez. 2001. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002205.htm>. Acesso em: 30 nov. 2013.

Sobre os autores

Leonardo Motta Tavares é doutorando em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília – PPGAV/UNB. Linha de Pesquisa: Poéticas Transversais. leosaidhi@gmail.com

Nivalda Assunção de Araújo é doutora em Arts et Science de L'art pela Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) (2008). Professora Adjunto 3 da Universidade de Brasília. nivaldaassucao@gmail.com.

Recebido em: 21-09-2020 / Aprovado em: 14-10-2020

Como Citar

Motta, Leonardo T.; Araújo, Nivalda A..(2020). Entre a palavra e a imagem: noções pertinentes ao hibridismo interartes, Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.2, p. 29-43, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57417>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.