ESCRITA E TECNOLOGIA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DAS ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS

Julie de Araujo Pires[1], *Marcelo Gonçalves Ribeiro*[2]

Abstract *— This essay concerns the particular relevance of type works in art context. The beginning of the 20th century was a major advance in printing technology and some artists created works by subtracting types elements from newspaper and books and move some pieces to different support for painting. This is an example of how printing technology affected the characteristics of a traditional visual arts. In this paper, we focus on the relationship between word and image by exploring the presence of* letraset *in Mira Schendel's and Arlindo Daibert's artworks.*

Index Terms — Arlindo Daibert, Mira Schendel, Visual Art, Design.

UM CAMINHO PERCORRIDO PELA ESCRITA

Incisão do gesto humano sobre a argila, a escrita surge, em tempos remotos, e sobrevive por representar. Sua dimensão imaginal e material aos poucos cede lugar ao caráter fônico, no qual a função se converte em ser mero veículo dos sons: um alfabeto [1].

O caminho percorrido pela escrita, no sentido da abstração, por meio do uso do alfabeto – que reforça a oposição fala-escrita, onde a primeira seria a origem da linguagem e a segunda sua representação – esbarra curiosamente com uma profusão de textos, palavras e letras no campo da arte moderna (seja pintura, desenho, gravura, *collage* ou *assemblage*), definindo o ponto de partida para uma reflexão acerca de sua plasticidade e utilização no início do século XX.

Das colagens cubistas, repletas de objetos trazidos da realidade, aos poemas futuristas e dadaístas, que buscavam expressão e sonoridade por meio da forma, numa exploração da letra e da técnica (tipo móvel) para além de suas possibilidades, o artista do início do século XX explora a escrita como recurso material sem distinção de sua origem.

Para alguns autores, a arte dos séculos XX e XXI está fundamentada estruturalmente na palavra escrita, presente em grande parte da imaginação contemporânea, tanto nas telas, colagens, assemblage e outras manifestações visuais da palavra, quanto nas manifestações menos visíveis (poderia dizer não retinianas), como Marcel Duchamp, entre outros.

Ao refletirmos sobre essa produção artística, uma abordagem mais ampla nos permite investigar obras de diversos artistas, em diferentes categorias, percebendo suas similitudes a aproximações a partir do uso de uma escrita que rememora gestos e ações envolvidos no processo de criação, além do uso de diversos materiais na inserção da palavra e da letra no campo da obra.

A presença de letras e palavras em numerosos trabalhos da produção cubista de Picasso e Braque nos chama atenção para um fenômeno que se intensifica a partir do início do século XX. Naquele momento, a multiplicação de grandes jornais de circulação, possibilitado por diversas inovações tecnológicas – desde a reprodução gráfica em escalas crescentes (linotipo – 1886; offset – 1906), a um maior acesso à informação global por meio de comunicação por telefone, rádio, telégrafo – estimula o olhar do artista pela impregnação e profusão de informações diárias em jornais, revistas, entre outros meios de comunicação escrita, deslocando inúmeras referências textuais de seu mundo dos objetos cotidianos, agora elementos de sua natureza morta, incorporados na obra como pintura em estêncil e como colagem. Assim, retas, curvas, cores, letras são matéria-prima da mesma qualidade.

Podemos, portanto, considerar que a letra representada na obra cubista transforma a escrita do alfabeto, e o verbo, numa ponte com o mundo dos objetos, a fim de valorizar o sentido da própria obra, transformando-a também em um objeto, um produto. A natureza-morta acolhe assim o sistema de escrita.

Para Rosalind Krauss, fora de um contexto lingüístico onde poderiam atuar, "as palavras nas colagens cubistas (...) se transformam em objetos inertes." [2] Este objeto-palavra deslocado de um contexto lingüístico específico permanece objeto e se mantém letra, código de uma leitura específica, artefato da escrita e da pintura, que enquanto traço, desenho e representação, permite novas abordagens visuais e possibilidades de representação.

A escrita pertence ao repertório visual é letra-forma e escrita-matéria, inspirando o artista por seu traçado e aparência. Como elemento da realidade, traz o cotidiano para a obra, sugere o questionamento da pintura como forma primeira de representação, explora a transição entre arte-design, criando uma pintura-objeto, transformando a tela em campo de experimentações sobre representação e realidade. A obra procura se libertar das limitações estabelecidas no passado quanto ao suporte e uso de materiais. Tudo é matéria-prima e suporte: recortes de jornais, guardanapos, papelão. Transgressão da pintura moderna que resultará na incorporação de inúmeros materiais, técnicas e suportes inusitados, na produção de obras

1 Julie de Araujo Pires é mestre em Design pela Puc-Rio, onde atualmente leciona, e doutoranda em História das Artes na Escola de Belas Artes da URFJ. Este trabalho é parte de sua pesquisa de doutorado, em desenvolvimento, que foi financiada pelo CNPq e pela FAPERJ. julie.pires@gmail.com
2 Marcelo Ribeiro é doutor em Design pela Puc-Rio e, na mesma instituição, integrante do Grupo Barthes, coordenado pela Prof. Dra. Denise Portinari. Atualmente leciona no Núcleo Avançado em Educação (NAVE, Governo do Estado do Rio de Janeiro e Instituto Oi Futuro). Este trabalho é parte de sua pesquisa de doutorado, financiada pelo CNPq. marceloribeiro.multiply.com | marcelogoncalvesribeiro@gmail.com

artísticas (papéis e plásticos de embalagens, tecidos, roupas, objetos etc).

Para o autor Michael Rush:

"A velocidade com a qual este século criou um planeta eletronicamente conectado reflete-se na rápida expansão de práticas artísticas que vão além da escultura e pintura tradicionais, até a inclusão quase frenética de objetos do cotidiano no cenário da arte. (...) Esta inclusão denota uma preocupação central do artista contemporâneo que é encontrar um melhor meio possível de fazer uma declaração pessoal de arte". [3]

Em vários momentos da arte brasileira, diversos artistas aproximaram seus trabalhos artísticos à tecnologia de sua época, inserindo elementos do cotidiano como suporte e matéria-prima na realização de suas obras. Destacaremos a seguir dois artistas que, mesmo considerando evidentes as distinções entre suas abordagens, em determinado momento da trajetória no campo da arte, utilizaram a *letraset* [4] como recurso visual e conceitual, desestabilizando a noção de pintura e escultura tradicionais.

A *letraset*, termo bastante conhecido na área editorial gráfica, era compreendido como decalques tipográficos que correspondiam a letras auto-adesivas. Estas letras/tipografias eram usadas pelos designers, entre outras funções, na simulação de textos impressos ou em placas de sinalização. Os catálogos de *letraset* eram comprados em papelarias e cada envelope possuía um conjunto de acetatos com as famílias tipográficas auto-adesivas. Para usar a *letraset*, uma folha acetinada (que servia de proteção) era parcialmente retirada e a lâmina de acetato posicionada sobre um suporte (folha de papel, por exemplo). A partir da fricção de algum instrumento sobre o acetato, as letras, adesivas no verso, fixavam-se ao suporte. Depois, bastava o designer suspender a lâmina para ocorrer uma divisão: o acetato ficava com um espaço vazio, sem a letra, enquanto que a tipografia permanecia presa ao suporte.

Para os designers formados antes da era da popularização dos computadores e impressoras, os catálogos da *letraset* realizavam o primeiro contato efetivo deste profissional com a tipografia construída industrialmente, mas seu uso praticamente desapareceu dos escritórios e das universidades após a revolução digital que transformou a atividade do designer, principalmente a partir da década de 90. Nos últimos anos, apesar de alguns artistas e designers terem resgatado a técnica de colagem e tipografia, a *letraset* não detém a mesma popularidade de antes.

AS ILUSTRAÇÕES-ESCRITURA DE ARLINDO DAIBERT

Algumas imagens realizadas por Arlindo Daibert [5] a partir do texto *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade articulam-se com as propostas literárias e artísticas desenvolvidas por alguns modernistas no início do século XX, principalmente no que diz respeito à intenção de explorar a disseminação de significados existente no texto. Com este objetivo, o artista Daibert realiza sua obra por meio de diversos materiais e estilos, fundamentando seu trabalho a partir da convicção da personagem central da rapsódia de Mário de Andrade que, em certo momento, afirma: "Não vim no mundo pra ser pedra" [6]. O (anti) herói da rapsódia quer ser múltiplo e Arlindo Daibert proporciona esta abertura na criação de suas imagens.

Historicamente, o uso freqüente da ilustração no meio editorial estabeleceu a noção de ilustração de acordo com alguns parâmetros que colaboram com a manutenção de certas dicotomias. Mas quais seriam esses parâmetros? Uma idéia ainda sustentada por profissionais na área editorial é a ênfase na ausência da imagem nos livros de adulto. O texto é muitas vezes compreendido como peça fundamental do livro, mas a ilustração é percebida como criação secundária, desvalorizada diante da palavra que é compreendida como 'corpo principal'.

No entanto, este sistema de divisão e hierarquia não é sustentado na criação das imagens produzidas por Arlindo Daibert para o texto *Macunaíma*. Podemos dizer que estes parâmetros são questionados pelo trabalho realizado por Arlindo, na medida em que ele estabelece uma produção diferente da expectativa formada por essas bases.

Apenas por este aspecto o trabalho deste artista já merece a atenção daqueles que se interessam pela relação entre texto-imagem ou pelo debate que problematiza a não apenas a produção editorial nos dias atuais, mas a obra artística que realiza um diálogo entre texto e imagem.

Em vários trabalhos da série *Macunaíma de Andrade*, o artista plástico Arlindo Daibert prefere utilizar outros métodos de escrita: colagem de tipografias recortadas de revistas, letras manuscritas ou tipografias habilmente desenhadas. Contudo, em outras imagens produzidas para esta obra de Mário de Andrade, a *letraset* desfruta de maior prestígio, como é o caso da ilustração-escritura [7] 'A francesa e o Gigante'.

Nos anos 80, a *letraset* era uma maneira conhecida de se compor com letras, visando simular uma tipografia no impresso gráfico. Mas se o objetivo era representar visualmente uma frase – ou seja, a entrelinha, o posicionamento na página e a tipografia que seria usada –, de fato, não era fundamental ao projeto gráfico uma relação exata com o texto que, por fim, seria impresso. Em outras palavras, importava ao designer a imagem da letra e não uma coerência com o texto final.

Deste modo, na área editorial, a *letraset* era usada muitas vezes para simular uma palavra impressa ao invés de escrever frases que produzissem sentidos. Por este motivo, ao menos naquela época, o designer usava um recurso curioso: escrevia-se um *texto cego* na publicação simulada [8], ou seja, frases incompreensíveis eram gravadas em *letraset* apenas para simular uma escrita, sem a preocupação com o sentido das frases.

A prática – não mais usual na era dos computadores e impressoras – era conhecida como texto simulado ou *texto cego* e a *letraset* foi muito usada para este fim. O *texto cego* não tinha a pretensão de fazer sentido, pois o que importava era a representação visual, ou seja, a letra como desenho e sua organização na página.

É constante o uso da técnica da *letraset* nas ilustrações-escritura para a série *Macunaíma de Andrade* para escrever frases sobre os desenhos ou as colagens e isto nos motivou a questionar: por que Arlindo Daibert prefere utilizar a *letraset* na ilustração 'A francesa e o gigante' ao invés de escrever o trecho da canção manualmente, como em outros trabalhos do artista? Podemos pensar que ironizando nossa relação com as legendas, o artista critica nossa expectativa de encontrar neste material (letras impressas ou confeccionadas pela indústria) uma informação sobre a imagem. Mas, ainda conseguiremos vislumbrar outras possibilidades de leitura desta ilustração? Que tipo de leitura esse uso propõe?

A princípio, nas ilustrações-escritura, a *letraset* constitui apenas um material auxiliar para escrever os textos sobre a imagem.

Arlindo Daibert usa este recurso, mas ao invés de criar um texto com palavras que não existem, usa frases que produzem outros sentidos, como o fragmento da letra de música 'Linda Lourinha'de Silvio Caldas no capítulo 'A francesa e o gigante': "Loirinha, loirinha / Dos olhos claros de cristal / Este ano invés da moreninha / Serás a rainha do meu carnaval" [9].

O trabalho de ilustração é, portanto, utilizado por Arlindo Daibert para obrigar palavra e imagem a se declararem necessárias uma a outra; luta travada em cada um dos espaços da superfície de papel. Nesta imagem específica, texto e imagem são separados artificialmente: o verso da música forma uma legenda da imagem, mas esta não é uma legenda comum, pois as palavras não acompanham ou não estão associadas diretamente à imagem correspondente desse capítulo do livro. Deste modo, o texto de Mário de Andrade não corresponde à legenda com os versos da música de Silvio Caldas, acrescentadas pelo artista, assim como não possui nítida equivalência à imagem confeccionada por Daibert.

Por meio desses versos, Arlindo Daibert questiona nossa expectativa na correspondência exata entre imagem e texto como legenda: a ilustração-escritura não pode ser observada sem a legenda, imposta graficamente pelo artista, mas, ao mesmo tempo, ela não é exatamente um texto que se refere à imagem. A legenda é uma imposição de Daibert, pois ela se torna um elemento que deve ser observado, ao contrário do que ocorre com o texto de Mário de Andrade que não é mencionado na imagem como um texto.

Desta forma, Arlindo nos revela que a legenda é também um artifício gráfico, um desenho tão importante ao conjunto da obra realizada pelo ilustrador quanto o risco do lápis sobre o papel.

Estas imposições formam aproximações entre artes visuais e design gráfico, na medida em que consideramos que não há hierarquias sustentadas pelo trabalho do artista. Nesta ilustração-escritura não existem oposições entre o texto de Mário de Andrade e os versos da música ou entre o texto modernista e os desenhos de Daibert. Conforme sugere a frase da canção, existe uma inversão ("Loirinha, loirinha (...) invés da moreninha") e um deslocamento provisório de fantasia: "Serás a rainha do meu carnaval". Arlindo é, portanto, um 'colecionador' que agrupa elementos distintos fazendo-os girar a partir da constante revelação de ironia e estranhamento.

Podemos elaborar uma outra correspondência, mais próxima com as concepções da obra deste artista, articulando algumas idéias presentes no funcionamento da *letraset* sobre o papel com alguns trabalhos de Daibert.

A idéia do uso da *letraset* nos permite fazer uma outra aproximação: se separarmos a palavra *Letra* da palavra *set*, podemos trilhar entre uma grafia e outra e, neste trajeto, surge uma idéia a respeito do trabalho de Arlindo Daibert: a palavra *set* pode ser compreendida como um termo cinematográfico, quando o cenário é preparado para representação e filmagem. É importante frisar que estamos, portanto, diante de uma encenação, onde mais um espaço é criado.

Depois de se observar as criações Daibert para *Macunaíma*, constata-se que o artista construiu um caleidoscópio de imagens. A reunião de alguns elementos aleatórios e as combinações possíveis destas pequenas partes (canção em *letraset* e desenho à lápis evocado a partir do texto de Mário de Andrade) geram vertigens de leitura: mudanças infinitas que formam as diversas possibilidades de olhar para a ilustração e o texto.

LETRA, ESCRITA E TRANSPARÊNCIA EM MIRA SCHENDEL

"(...) se o nosso tempo levanta uma problemática da transparência, o nosso tempo também nos dá materiais, a tecnologia, onde podemos concretizar isso." [10]

As palavras de Mira Schendel dizem respeito às pesquisas realizadas pela artista em obras da década de 1960. Uma série intitulada *Objetos Gráficos*, onde o uso de papéis transparentes associado a suportes acrílicos nos indica a estreita relação entre a obra de arte, as tecnologias de materiais e o pensamento de autores daquela época.

Mira Schendel menciona que encontrou sobras de tiras de acrílico em uma pequena fábrica de anúncios luminosos no bairro onde morava. A descoberta deste material descartado pela fábrica a fez decidir por usá-lo na obra junto com o papel arroz transparente, pois o acrílico, se comparado com o vidro, era mais interessante por permitir um manuseio mais fácil da obra, conforme descreve a artista:

"(...) o acrílico me dava uma possibilidade fantástica de realizar aquilo e de concretizar inclusive uma idéia, a idéia de acabar com o atrás e o à frente, com o depois, uma certa idéia de simultaneidade mais ou menos discutível, o problema da temporalidade, da espaciotemporalidade etc."

Na série *Objetos Gráficos* (1968), realizada pela artista, duas placas de acrílico, em grande formato, comprimiam diversas folhas de papel arroz transparentes, nas quais haviam monotipias com a escrita da artista mescladas com a aplicação de *letraset* (números e letras adesivas). Posteriormente, em 1970, a artista trabalhou apenas com a *letraset* nesta série de obras, decalcadas sobre o papel arroz ou diretamente no acrílico.

Essas peças de acrílico, expostas em conjunto, não ficavam presas à parede como a pintura ou a gravura convencionais, mas pendentes por fios que se fixavam no teto, tornando-se impressões flutuantes que oscilavam com o vento.

Assim, os *Objetos Gráficos* permitem ao espectador uma visão de cada objeto por ambos lados, constituindo indecifráveis discursos que se interpenetram rompendo a bidimensionalidade da obra e lançando-se no espaço. Um espaço-escritura lentamente projetado e construído pelo entrelaçamento de quase-palavra na materialidade da imagem, resgatando da escrita e da palavra sua qualidade imagética.

Penetrando por entre as camadas dessa obra de Mira Schendel, encontramos o diálogo necessário para um estudo que entremeie dois campos de conhecimento responsáveis por grande parte da produção de manifestações contemporâneas: as artes visuais e o design gráfico.

A própria artista nos deixa uma pista nesse relato. Em seu histórico profissional, há trabalhos de capas para editoras, convivendo com momentos de sua produção mais significativa. É possível que o trabalho no meio editorial tenha instigado a artista a usar as sobras de letras e números adesivos nas obras de arte, abrindo margem a outras possibilidades de investigação do fazer artístico. [11]

O uso de técnicas próprias ao design gráfico da época, como a *letraset* e o suporte em papel, sugere uma influência entre as duas esferas de produção. Mas, invertendo esta proposição, para o campo do design, são as suas obras (ou "objetos" – como a própria artista os intitulou), que constituem uma forma de ruptura com conceitos e métodos estabelecidos na produção do design gráfico moderno. Além disso, as reflexões que Mira propõe por meio de seu trabalho são indispensáveis para um exame minucioso de variados pontos de transição entre o moderno e o contemporâneo, tanto do ponto de vista do processo, quanto do resultado: a obra.

* * *

Em um diálogo com o design moderno, seus ideais de projeto, a vertente construtiva e suas influências estrangeiras, os artistas subvertem as próprias questões deste tempo, ampliando suas pesquisas na direção de uma produção contemporânea (ou pós-moderna), que valoriza também a idéia, na busca de uma experiência para além da forma. Algumas características emergentes na obra de Mira Schendel e de Arlindo Daibert provocam a investigação de inúmeras aproximações entre artes visuais e design gráfico, repercutindo associações e interpenetrações entre as áreas, tanto do ponto de vista da construção de "objetos" diversos – sejam estes obras ou produtos gráficos – quanto das dinâmicas criadoras.

REFERENCES

[1] Reflexões a partir dos escritos de Roger Chartier. CHARTIER, Roger. *Cultura Escrita, Literatura e História: Conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001.

[2] KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna.* São Paulo, Martins Fontes, 1998, p.63.

[3] RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea.* São Paulo, Martins Fontes, 2006, Pp. 1-27.

[4] *Letraset* é um nome de empresa que se transformou no exemplo de um tipo de produto, independentemente do nome do fabricante. No Brasil, um outro caso conhecido é o da lâmina de barbear, chamada tradicionalmente de *Gillette*. A *Letraset* foi a primeira criar a idéia de tipografia que pudesse ser usada de modo imediato, para pequenas tiragens ou peças únicas, sem a necessidade de um impressor. Para saber mais sobre a *Letraset*, consultar LOXLEY, Simon. *Type: The Secret History of Letters*. London and New York, I. B. Tauris, 2004, p. 186.

[5] Arlindo Daibert Amaral nasceu em 1952 em Juiz de Fora, Minas Gerais e formou-se em Letras pela Universidade de Juiz de Fora, em 1973. Participou de vários salões de artes e recebeu prêmios por seus desenhos. Entre 1975 e 1976, fez curso de técnicas de gravura no Atelier *Calevaert-Brun*, em Paris. Ao retornar ao Brasil, realizou várias exposições nos grandes centros culturais do país. Em 1981, é convidado a coordenar o atelier de Gravura do Departamento de Cultura da Prefeitura São José dos Campos em São Paulo. Entre diversos trabalhos artísticos e exposições no Brasil e no exterior, Arlindo Daibert realiza três projetos de traduções para a imagem de obras literárias que fazem parte da *Coleção Chateaubriand* do Museu de Arte Moderna (MAM), Rio de Janeiro: *Alice no País das Maravilhas*, *Macunaíma de Andrade* e *Grande Sertão: Veredas*. Em 1984 voltou a Juiz de fora para ser professor do Departamento de Artes da UFJF e faleceu nessa mesma universidade em 1993. (DAIBERT, Arlindo. *Macunaíma de Andrade*. Juiz de Fora, Editora UFJF, 2000, 160p.)

[6] ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica. Telê Ancona Lopez (coord.). Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX° siècle; Brasília, DF: CNPq, 1996, Coleção arquivos, v. 6, p. 165

[7] Definimos ilustração-escritura a partir da noção de escritura proposta por Roland Barthes, pois as imagens produzidas por Arlindo Daibert para *Macunaíma* se afastam do sentido tradicional de ilustração que significa elucidar um conteúdo em texto de livros. O trabalho realizado por Daibert se distingue da ilustração tradicional, pois possibilita que o leitor 'repita' uma 'cena', mas realize movimentos distintos do que foi realizado pelo autor frente à escritura. Compreendemos, portanto, que é necessário construir a leitura considerando a (des)leitura, ou seja, uma desconstrução crítica da obra. (BARTHES, Roland. *A aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França: pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Editora Cultrix, 2004, 12ª Ed. 89p.)

[8] Esta impressão simulada é conhecida como boneca ou boneco.

[9] Quando comparamos a letra escrita por Arlindo Daibert com a de Silvio Caldas, notamos duas mudanças criadas pelo artista plástico. A letra de Caldas foi encontrada desta forma: "Loirinha, loirinha / Dos olhos claros de cristal / Desta vez em vez da moreninha / Tu Serás a rainha do meu carnaval". [Grifo meu]

[10] SCHENDEL, Mira, In: DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo, Cosac Naify, 2008, p.257.

[11] "Nos anos 1960 e até meados dos 1970, Mira desenhou capas de livros para a editora Herder, de São Paulo. A criação de layouts gráficos era, na época, atividade que requeria paciência, precisão e habilidade manual. Os exemplos aqui reproduzidos comprovam sua alta qualidade gráfica. A artista realizava esses trabalhos comissionados e casa, paralelamente às pesquisas artísticas, muitas vezes lendo os livros no texto original a fim de encontrar a imagem apropriada a ser utilizada na edição brasileira. Com o emprego da técnica do *paste-up* ela desenvolveria um sentido de equilíbrio visual e rigor na execução." Ibid, p.229.