

LINGUAGENS EM DIÁLOGO

CECILIA ALMEIDA SALLES

CENTRO DE ESTUDOS DE CRÍTICA GENÉTICA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO

PAULO

RESUMO

O artigo discute a relação entre as linguagens visual e verbal nos processos criativos do escritor Ignácio de Loyola Brandão e do artista plástico Daniel Senise. A partir do acompanhamento da estruturação da trama semiótica, podem-se observar modos diferentes de funcionamento de pensamentos em criação.

RESUMÉ

Cet article discute les rapports entre le langage visuel et le verbal dans les processus de création de l'écrivain Ignácio de Loyola Brandão et du peintre Daniel Senise. A partir de l'étude de la structuration de la trame sémiotique, les modes différents de fonctionnement de la pensée sont dévoilés.

ABSTRACT

The article discusses the relationship of the visual and verbal languages in the creative processes of the writer Ignácio de Loyola Brandão and the painter Daniel Senise. Having as the starting point these semiotic webs, we can observe different thinking processes.

Na introdução do livro *Gesto inacabado – Processo de criação artística*, apresento a crítica genética como estudos de caso que se dedicam à interpretação do processo criador de determinados artistas, e assim se envolvem na aura da unicidade de cada indivíduo. Alguns pesquisadores, porém, sentiram necessidade de avançar em direção a princípios que norteiam uma possível morfologia da criação. O estudo das singularidades buscou generalizações e encontrou um caminho naquele livro, que discute uma possível teoria da criação com base na semiótica de Charles S. Peirce. Os estudos singulares de documentos de processos criativos foram o ponto de partida e alimentam-se dessa teorização.

Acredito que, com uma teoria geral em mãos, conhecemos melhor aquilo que é específico. Pode-se, assim, chegar com maior fôlego interpretativo tanto à unicidade de cada cientista ou artista, como à singularidade de cada linguagem. Ao voltarmos, com esse instrumental geral, para os estudos de autores específicos, vemos que essas características gerais apresentam modos singulares de manifestação – as combinações destes aspectos chamados gerais são absolutamente únicas.

Este artigo insere-se, exatamente, nessa proposta metodológica: a partir de características que foram percebidas em mais de um processo, observar dois percursos específicos sob um determinado ângulo. Estarei discutindo os documentos de processo do escritor Ignácio de Loyola Brandão e do artista plástico Daniel Senise, sob o ponto de vista das linguagens que fazem parte de seus percursos de criação.

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

A semiótica nos permite tratar esses registros em diferentes linguagens como signos que exibem o mesmo modo de ação: um processo de causação final, em termos peirceanos.

Esta questão é desenvolvida no capítulo “Estética do movimento criador” (*Gesto inacabado*), que tem como objetivo primeiro entrar na complexidade do percurso criativo. E, assim, o ato criador é descrito como um processo com tendências que levam o artista à busca de uma possível “recompensa material” (como diz KANDINSKI, 1990), ou seja, a concretização de uma obra. O processo não é cego mas caminha em direção a um propósito vago. O artista faz escolhas em nome desta busca maior, que pode ser observada no processo de uma obra específica ou quando toma contornos de um projeto poético, que envolve a obra de um artista como um todo.

A documentação de Loyola nos permite falar de tendências de um determinado livro (*Não verás país nenhum*): registros de uma possível concretização de seu grande projeto. Enquanto os livros de Senise nos possibilitam observar seu projeto poético, desenvolvido ao longo de 11 anos, na relação com as obras produzidas durante esse período.

A segunda parte do *Gesto inacabado* – “Abordagens para o movimento criador” – oferece diferentes ângulos de observação do percurso da criação, possibilitando ampliar sua compreensão e, conseqüentemente, nos aproximarmos mais de sua complexidade. Estarei dando ênfase especial, aqui, a uma dessas perspectivas, mais especificamente, o movimento tradutório.

A teorização semiótica do ato criador mostra que a construção de um objeto de uma determinada linguagem é organicamente intersemiótica. Nos documentos de processo são encontrados resíduos de diversas linguagens. Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, na linguagem na qual a

obra se concretizará. Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento de tradução intersemiótica: conversões que ocorreram ao longo do percurso criador, de um código para outro. As linguagens que compõem esse tecido e as relações estabelecidas entre elas dão unicidade a cada processo.

O que implica relacionar este entrelaçamento de linguagens que, normalmente, compõe os percursos criativos com aquilo que chamamos de movimento com tendência que busca recompensa material? Em um primeiro momento, pode-se dizer que o percurso de concretização da tendência é composto por uma trama de linguagens que estão estreitamente relacionadas ao propósito ou tendência dos processos, como veremos nos casos que serão discutidos a seguir. Estaremos observando dois interessantes diálogos travados entre palavras e imagens, em percursos de manifestações artísticas diferentes. Mais adiante discutiremos a relação entre as tramas de linguagens dos processos e o modo de desenvolvimento do pensamento dos artistas estudados.

IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

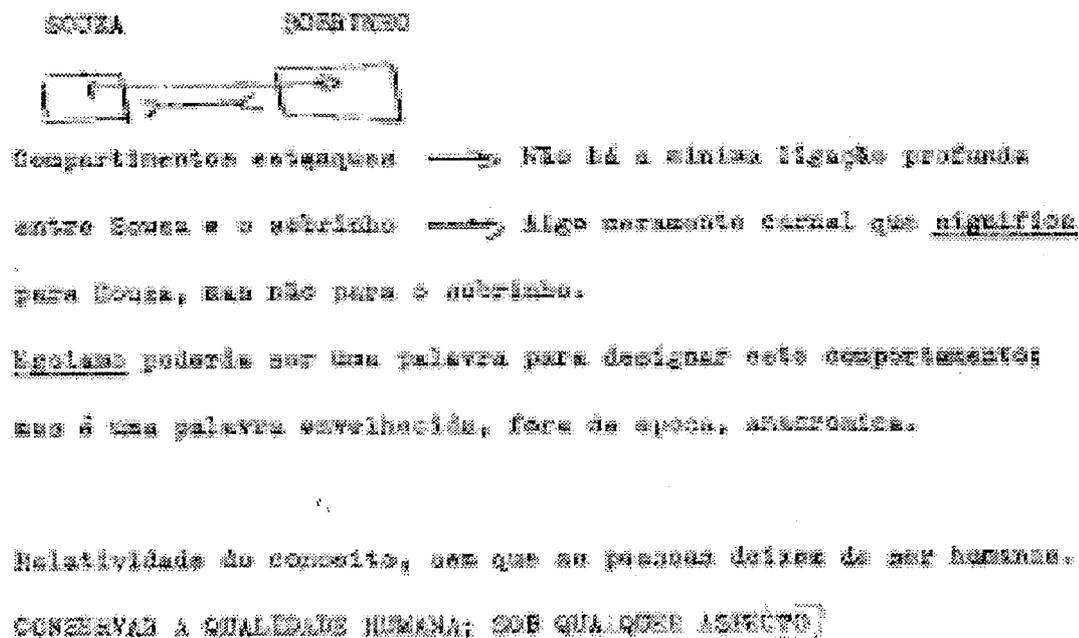
Toda a documentação do escritor – diários, anotações, rascunhos, artigos de jornal, fotografias, mapas – mostra um ambiente propício para se pensar a relação entre linguagens. Para que esta discussão não fique no campo da mera constatação da intersemiose e da descrição de seus componentes, procurarei mostrar como as linguagens participam do processo de construção do *Não verás país nenhum* que Loyola buscava. Estarei enfocando as traduções que as linguagens vão sofrendo em nome de um desejo do escritor ou tendência do processo, no sentido em que foi discutido anteriormente. Na tentativa de apresentar a seu leitor um mundo apocalíptico, árido e sem esperança, Loyola deu especial atenção a questões literárias que envolviam

a determinação do espaço da narrativa. Este passa a desempenhar um papel de grande relevância na estruturação da obra e no desenvolvimento da história.

Diagramas preparatórios

Nesse percurso, há diagramas que parecem substituir a palavra temporariamente: conceitos buscados são expressos visualmente. Neste caso o escritor discute a relação entre dois personagens.

Figura 1

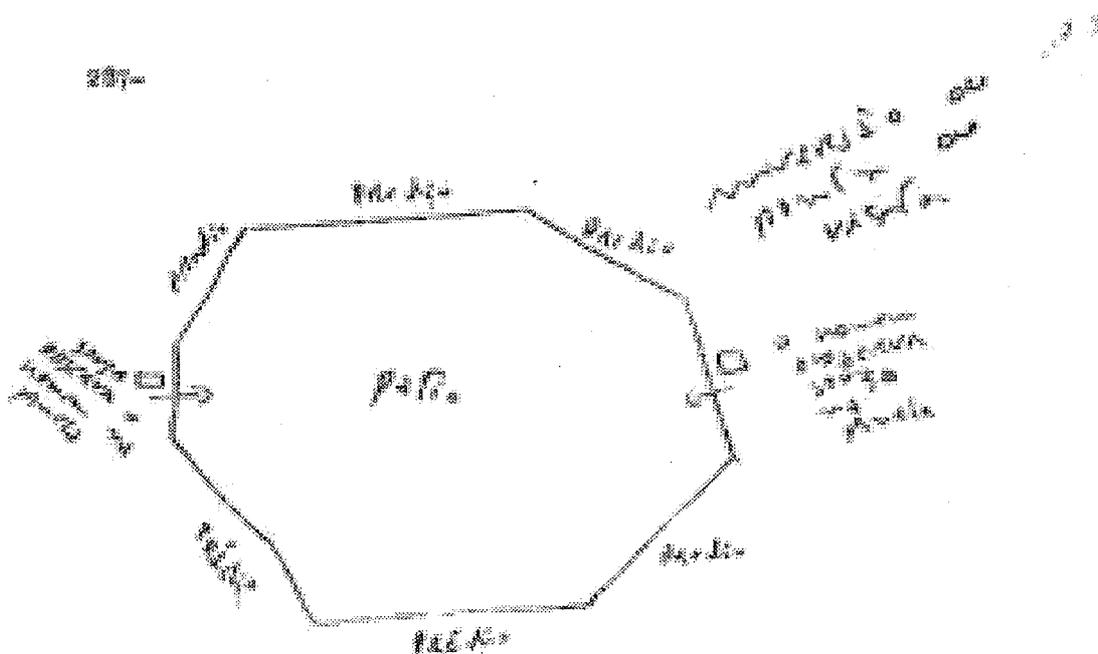


Loyola havia acabado de fazer, em suas anotações, uma comparação entre as gerações de Souza e do sobrinho. Daí, parte para a definição da relação entre esses dois personagens, que se inicia com uma imagem. A relação ou o conceito que o escritor procurava surge sob forma diagramática. Os personagens são representados por retângulos e as flechas ligam e separam, ao

mesmo tempo, os dois personagens. A relação é sinteticamente estabelecida: envolve aproximação e separação. Ele passa a expandir o conceito, agora, com auxílio da palavra: busca o item lexical que explique a relação explícita no diagrama.

Uma cena da narrativa é também expressa primeiramente em uma visualização do cenário, onde tudo transcorrerá: um pátio rodeado de prédios.

Figura 2



A ação da cena é dada pelo verbo “observa”, e flechas indicam a direção da observação. Os personagens são pequenos retângulos, como no diagrama anterior. É adicionado outro elemento verbal – “inversão do ponto de vista” – que nos leva a assistir a um planejamento da estruturação da narrativa, no que diz respeito ao foco narrativo. Percebe-se uma modificação desse aspecto por meio da palavra “inversão”. Como se pode perceber, as linguagens verbal e visual se complementam.

e,
un
co
au
qu
fac
“p
es
ve

pe
er
di
un
de
al

1.

Assim aparece esta cena na obra publicada:

Olho pela janela, há um homem que me observa. Penso que está olhando para mim.

Ele interrompe o trabalho e se encosta no vidro. Me olha e deve pensar: “Vejo aquele homem há tanto tempo, que vou sentir sua falta, se um dia ele sair dali. Acostumei com ele”. Meu deus, delírio. Bela novidade! (L OYOLA, 1982: 33).

*A construção de uma cidade ficcional*¹

Loyola imagina a cidade, vai-lhe oferecendo características e, a um certo momento, esse espaço imaginado precisa de uma outra concretização. Essa necessidade dá origem à confecção de um mapa. Trata-se de um diagrama que parece auxiliar a visualização, em uma espécie de sobrevôo, daquilo que suas palavras vinham construindo. Este procedimento facilita a localização da ação, como o próprio escritor observa: “para ir a tal lugar o personagem passa, necessariamente, por este e aquele locais e leva um determinado tempo”. Linguagens verbal e visual se complementam na documentação da ficção.

É interessante observar que a construção desse mapa passa por um processo semelhante àquele das modificações do texto em rascunhos. Encontrei várias versões da cidade: mapas que diferem na sua complexidade de representação, traduzida por uma maior ou menor exatidão de formas e adição ou omissão de elementos verbais explicativos. A composição geral e algumas formas são constantes (Figuras 3, 4 e 5).

1. Parte desta discussão foi publicada nos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, nº 11, dedicado a Ignácio de Loyola Brandão.

Figura 3

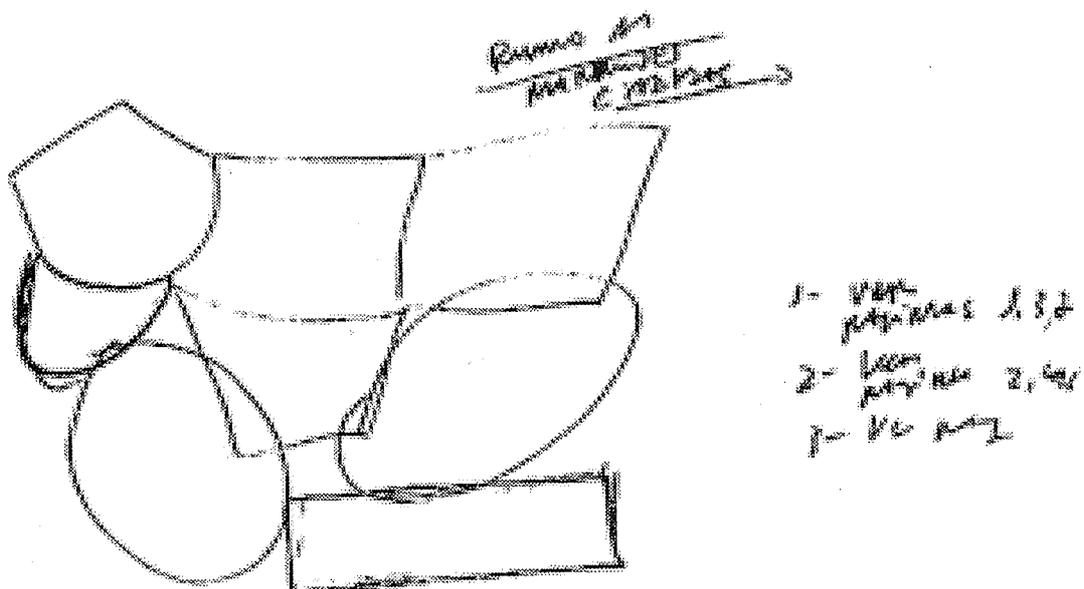


Figura 4

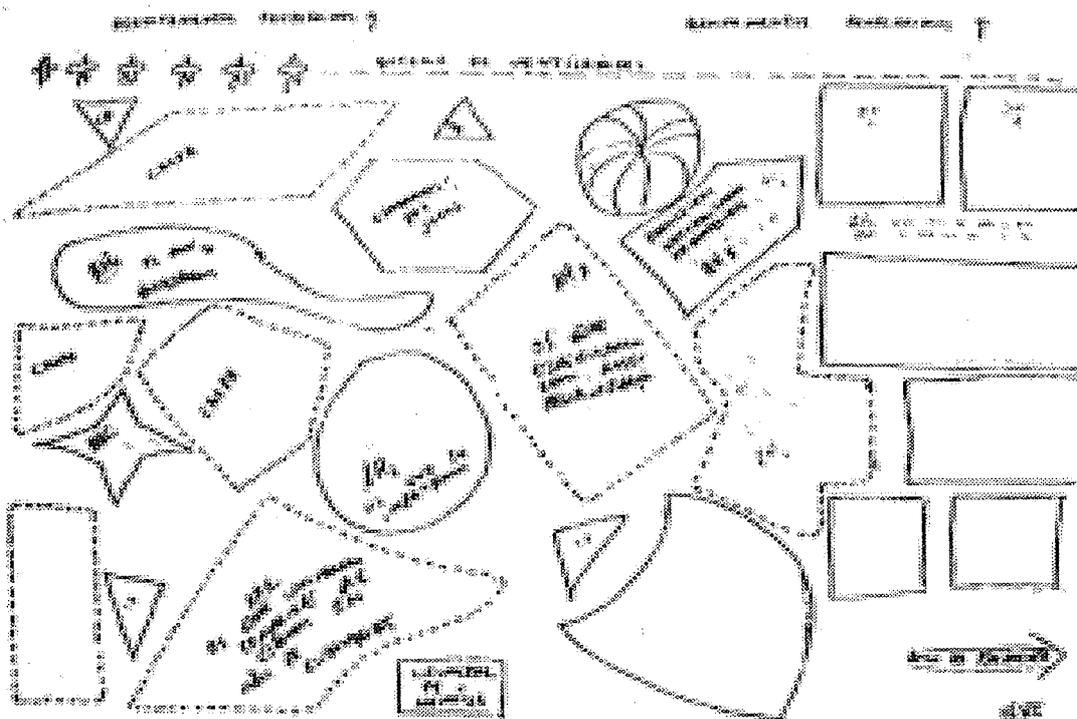
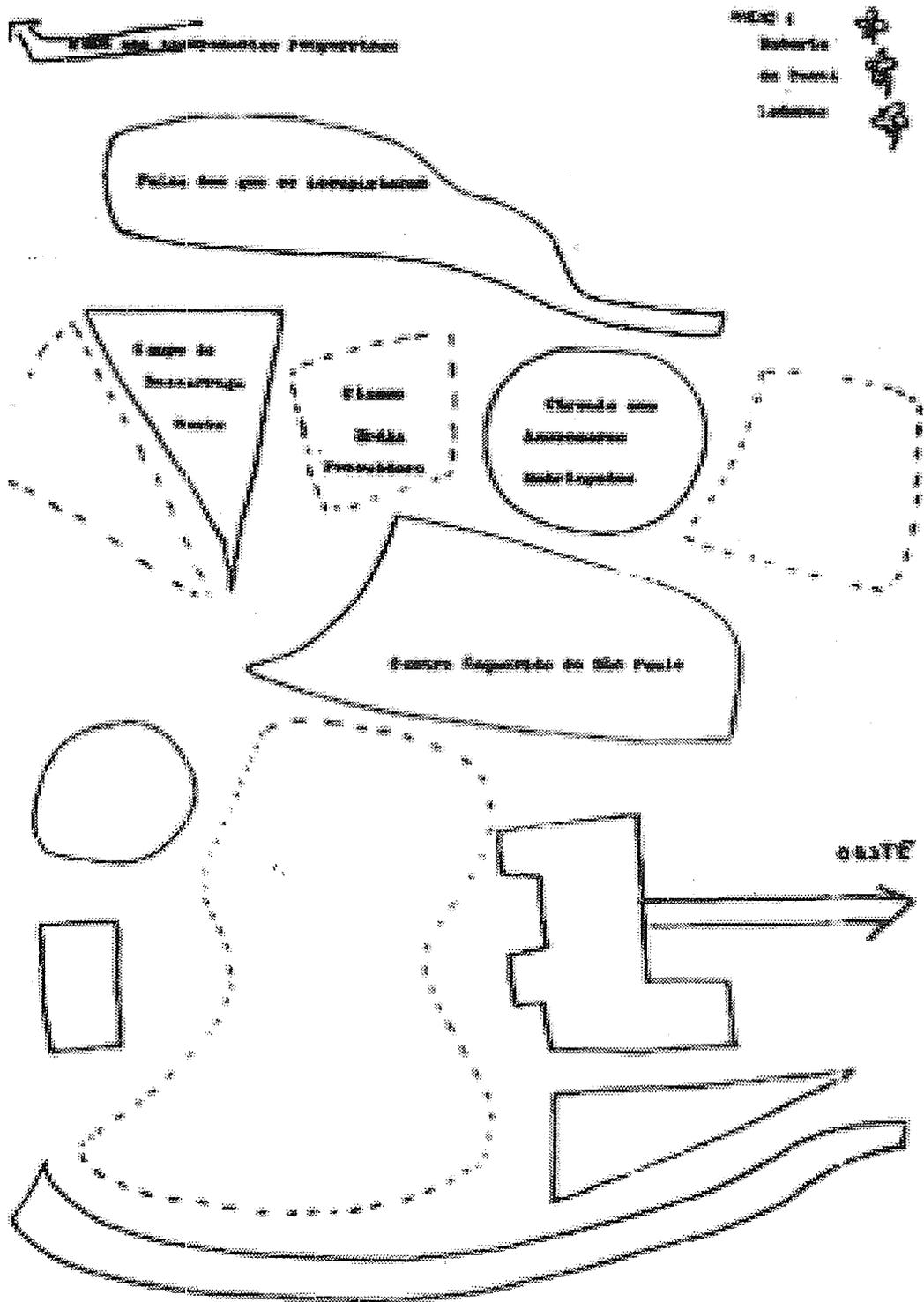


Figura 5



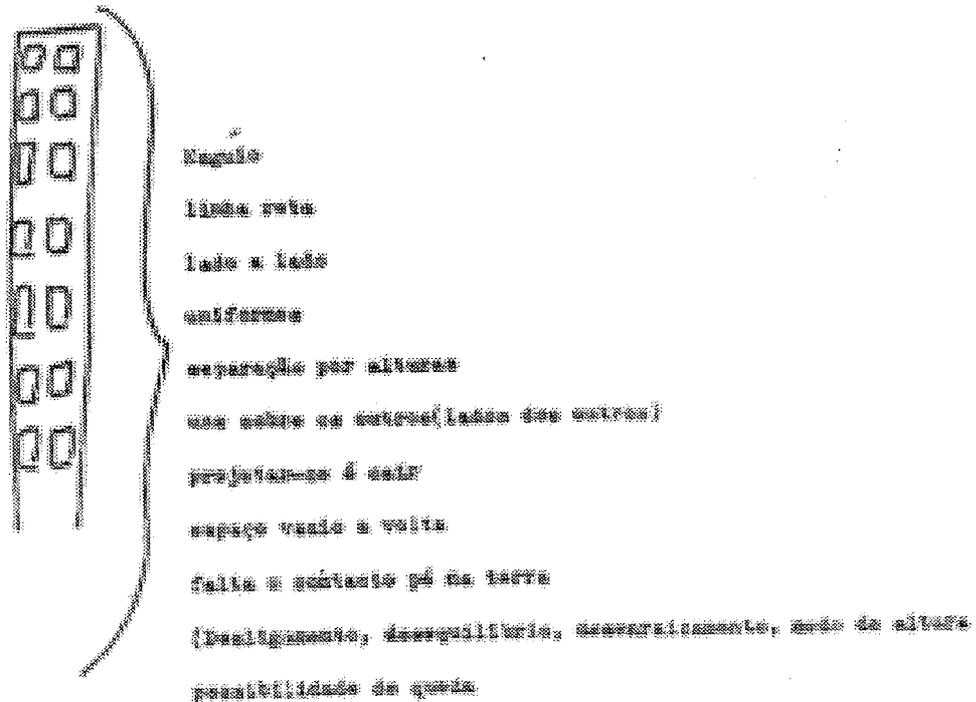
O mapa vai além da descrição do espaço, Loyola usa a geografia do local para falar da sociedade de *Não verás*: a existência de guetos de “brasileiros naturalizados estrangeiros”, “os que se locupletaram”, “os que especularam com máximas desvalorizações”, “os que compraram companhias que estavam nas mãos de estrangeiros” e “os que se embriagaram”. O espaço parece determinar muitos aspectos da vida dos indivíduos desta sociedade, e esta mesma sociedade, por sua vez, molda a cidade. Para tais indicações, o escritor faz uso da palavra, nomeando verbalmente os habitantes de cada setor da cidade.

Por outro lado, as flechas que aparecem nos mapas indicam o rumo ao isolamento a oeste e aos acampamentos paupérrimos ao norte. Este mesmo recurso gráfico nos coloca em uma seqüência da narrativa, ou seja, na ação propriamente dita: alguns personagens *caminham em direção* ao isolamento e aos acampamentos paupérrimos. O processo de criação de Loyola produz, deste modo, uma documentação da fantasia.

O recurso visual, utilizado como instrumento auxiliar do processo de criação, pode também ser visto como um exemplo da necessidade de limites na criação; neste caso, especificamente, limites geográficos. O artista, de modo geral, tem o horizonte em suas mãos. Aparentemente, ele pode criar tudo – é onipotente. No entanto, liberdade absoluta é desvinculada de uma intenção e, por conseqüência, não leva à ação. Limites internos ou externos à obra oferecem resistência à sua liberdade. No entanto, essas limitações revelam-se, muitas vezes, como necessárias e propulsoras da criação. Loyola é incitado a conviver com os limites estabelecidos por ele mesmo (aqui expressos na delimitação do espaço), tendo, porém, o poder de modificá-lo.

Ainda nesta empreitada da construção de uma cidade ficcional, Loyola discute visualmente a falta de liberdade que aumenta: são feitos diagramas de prédios esguios e ruas de passagem proibida (Figuras 6 e 7).

Figura 6



MAIS DE FACILIDADE PROIBIDA A ORIENTAÇÃO, AOS PONTOS FEITADOS, A PESSOAS
 QUE NÃO SABEM: É A FACILIDADE DE ENCONTROS, TANGENTES, VERTICES (CORNER).
 Uma rede de ruas que se entrelaça e conduzimos rapidamente a qualquer
 ponto da cidade. Os moradores dos edifícios usam por salas especiais
 controladas rapidamente pelo outro lado.

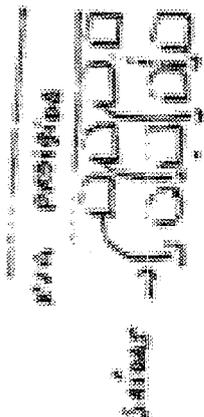
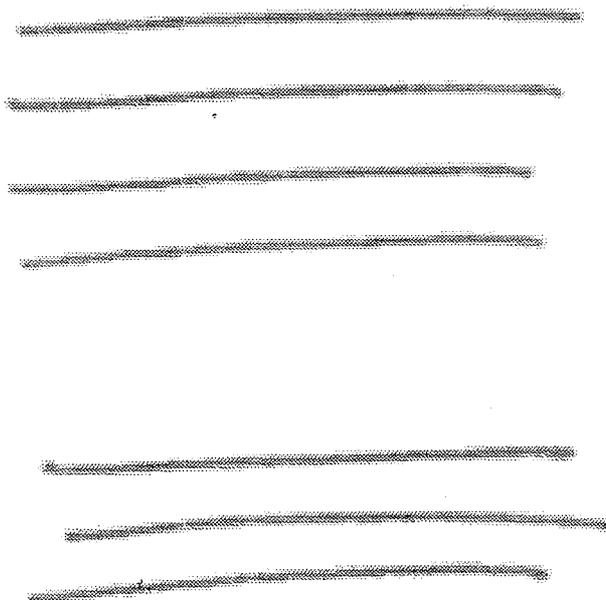


Figura 7

O desenho parece auxiliar o escritor a avançar na reflexão sobre as conseqüências sociais e psicológicas de se habitar esse espaço por ele imaginado. Os diagramas, nesses casos, complementam descrições verbais.

Ao estudar os documentos de Loyola, encontrei um outro recurso visual: um bloco de quatro linhas. A princípio eu não conseguia compreender o papel desempenhado por essa imagem no percurso de construção daquele romance.

Figura 8



Uma anotação encontrada nos diários respondia minha pergunta.

Enquanto escrevia, sem nenhuma explicação, comecei a fazer blocos de texto de quatro linhas. Os dois primeiros foram coincidência. Do terceiro em diante, quando visualizei a página graficamente, passei a trabalhar no sentido de manter os blocos do mesmo tamanho. Apesar de conhecer os obstáculos.

L
O
P
E
C
T
O
N
E
E
F
L
C
F
V
E
f
a
S
t
E
r
C

O efeito visual causado por essa espécie de pauta musical o fez pensar na possibilidade de escrever todo o livro em parágrafos fixos de quatro linhas, que depois se concretizaram em cinco linhas. O processo mostrou diversas estratégias para cumprir o limite por ele determinado. Como exemplo, encontramos cortes que revertiam, necessariamente, em adições de outros elementos, para que o “desenho” do parágrafo fosse mantido. O escritor deixou vários registros das dificuldades enfrentadas para ser fiel a suas ordens, chegando até a pensar em desistir.

Como resposta a esse desafio estabelecido ao longo do processo, encontramos uma obra em parágrafos fixos de cinco linhas. O texto ritmado só perde sua fixidez nos momentos de alucinações do personagem-narrador.

Imagem invade o texto

Ao acompanhar o percurso de algumas fotos que faziam parte do dossiê da produção de *Não verás*, foram encontradas várias fotos de hidrelétricas e florestas mostrando a natureza em toda sua pujança. Segundo o escritor, era um meio de fazê-lo respirar em seu árido país futuro; tornavam suportável a construção de um mundo ficcional inóspito, sem árvores e sem água. Acompanhem seus registros ao longo do processo.

O escritor anota em determinado momento: “Achei um belíssimo livro de fotografias de Andreas Feiniger – TREES – Penguin Book. O visual me estimulou tanto que sinto poder recomeçar”.

Os livros de fotografia parecem alimentar a sensibilidade do escritor:

Três livros que gostava de folhear, me demorando nas fotografias. Me faziam bem, me transportavam, como

se fosse uma viagem, um ácido. Mergulhava nas fotos, me imaginava dentro, percorria caminhos, inventava, criava, refazia. Deixava espalhadas pela mesa as belas fotos de árvores de Ana Theóphilo, elas me favoreciam a respiração, quando me desesperava, voltava os olhos para elas,

anota Loyola em seus diários.

Havia também fotografias de matos, florestas, barragens, hidrelétricas, tiradas de revistas e folhetos. É interessante observar que o escritor mantinha muitas dessas imagens expostas em seu escritório.

Fotos são também traduzidas para a linguagem verbal nas anotações:

Por que não incluir a viagem de um fotógrafo através do país?

A FOTO DO INDIO

olhando para algumas fotos de O CORTE FINAL,² o sobrinho descobriu uma estranha figura humana. Era um indiozinho falar sobre a extinção das raças.

Em outros casos, a visualidade verbalizada é levada para o romance. Em uma anotação ele diz: “As represas de centrais elétricas que subiam e inundavam e destruía[m] regiões”.

Em *Não verás* flagramos esta fala de um personagem: “Quero te contar das barragens que ajudei a fazer, lindo mesmo, fechamos quase todos os rios deste país, fizemos cada lago que parecia mar mesmo”.

2. *Corte final* foi um dos títulos que o livro teve ao longo de seu processo de construção.

C

Já

mais

qu

ai

Caminhão Ford

Já a história da foto do caminhão de toras de madeira é mais longa. Eu tinha a foto em mãos:

Figura 9



E o diário falava do efeito da foto no escritor:

A foto de publicidade me chocou. As toras = devastação. O caminhão (tecnologia avançada) ajudando. Fechando um pouco os olhos, olhei a foto (colorida) e tive a sensação de mancha. O parchoque do caminhão traz uma frase publicitária: Pense Forte, Pense Ford que foi depois riscada.

A foto passa por sua primeira tradução no momento em que aparece, via palavras, nos diários e nas anotações, mas ainda com sua forte marca visual: uma mancha.

Introduzo a mancha marrom, baseado na fotografia de publicidade da Ford que mostra um caminhão saindo da floresta, carregado de toras.

[...] as manchas que Souza percebe e imagina que sejam alucinações são, de algum modo. A idéia de manter a mancha, com o seu significado, se acentuou depois que li estas matérias com os detalhes dos caminhões de toras.

Algumas anotações

1. Roteiro

sensação da mancha —▶ paralisa

2. A MANCHA = CAMINHÃO —▶ o caminhão de madeira eliminou/matou a carroça do avô. O avô se desiludiu ficou paralítico psicossomático.

A foto que se transformou em mancha ganha materialidade verbal em *Não verás*. Vejamos alguns, entre muitos, desses instantes.

Fica paralisado. Na imobilidade, mancha verde e marrom volta. Desta vez, a reação foi inversa. A paralisa chegou primeiro, a mancha depois. O marrom [...]

A mancha marrom com a gelatina verde me invade, estou vendo o caminhão de toras imensas deixando a mata. As carretas saem uma atrás da outra. O marrom são as carretas levando os troncos gigantescos, está tudo muito nítido, quero impedir os caminhões, fico paralisado.

Meu avô está parado atrás dos caminhões [...]

[...] o caminhão avança, cheio de toras, o que você faz aí em frente, saia, você não pode impedir, ele te passa

em cima, brecando, deslizando no chão liso de folhas verdes, escorregadias, as toras se soltando, o caminhão virando por cima de meu avô [...]

[...] por que você ficou paralisado diante do caminhão marrom que saía da mancha verde? Assim, meu avô, você não ajudou nada.

Acompanhamos, deste modo, nos diários, a entrada da foto no universo da construção do romance, sua transformação em mancha e o estabelecimento da relação foto/mancha com o avô.

Esta idéia é levada adiante nas anotações. Sua entrada no mundo ficcional é preparada em roteiros de futuras cenas.

A foto/mancha chega à obra sob a forma de um delírio visual – feito de palavras – que atormenta o personagem principal. É claro que este recurso visual está diretamente relacionado à “falta de delírio” sentida e anotada pelo escritor, ao longo do processo.

Instrumentos de notação

Loyola, em seu diálogo interno, faz uso de alguns instrumentos de notação: flechas, chaves, palavras sublinhadas, tipos diferentes de impressão e quadros. De uma maneira geral, pode-se dizer que esse sistema visa a estabelecer ligações entre idéias – substituindo, muitas vezes, conjunções – e a dar ênfase a palavras e/ou frases. A escolha da forma de dar destaque nos parece ser aleatória. Loyola usa uma grande diversidade de recursos gráficos durante, praticamente, todo o processo. Esta variedade é típica da comunicação intrapessoal que os diários, anotações e rascunhos materializam.

Vejamos alguns exemplos:

Surgir = aparecer, acontecer

CRENÇA → FÉ → CONVICÇÃO → VERDADE →
 ENCONTRAR → DESCOBRIR

Imaginei de repente que
 O DESERTO SUSPENSO
 pudesse ser um título em lugar de O CORTE FINAL

Ele definiu algo que eu pressentia em relação a Souza.
 O saber.

ZERO FOI LIBERADO

Loyola transporta para o texto publicado o *sistema de notação* utilizado nos diários e anotações.

A cidade de *Não verás*, por exemplo, é repleta de *placas*, indicando direções e lemas do sistema:

Direção

SIGA AS INDICAÇÕES VISUAIS, AS MARQUISES EXTENSAS
 JÁ ESTÃO PREPARADAS.

Lemas

TEMOS TUDO PARA SER A NAÇÃO LÍDER.
 NOSSO PODERIO ECONÔMICO E MILITAR COMPROVA.

Os personagens, por sua vez, falam sobre as placas que lêem:

Devem pensar que somos cegos, fazem tudo imenso.

Tento me orientar pelas placas visuais, mas existem símbolos que não compreendo, indecifráveis. Deve ser uma orientação para uma categoria especial de gente [...] (p. 295).

– Não viu as placas visuais? Proibido estacionar nessa área.

Há uma anotação de Loyola que mostra a origem da criação destas placas:

PLACAS VISUAIS —▶ INDICAÇÃO DE TUDO FEITO
 ATRAVÉS DE UMA SIMBOLOGIA DE FIGURAS —▶
 DESNECESSIDADE DE SABER LER.

Pessoas não se falando. Nem mesmo precisam pedir informações, Tudo está indicado.

A presença da linguagem visual, em substituição à verbal, na cidade apocalíptica de *Não verás* é, neste caso, ideologicamente explicada.

O transporte do sistema de notação dos diários para a obra fica bastante claro nas anotações do pai de Souza, um dia encontradas por ele. Essas notas aparecem no diário de Loyola como parte de suas pesquisas. Há, ainda, o rascunho dessa anotação – um texto manuscrito – onde as mesmas características visuais se repetem. As anotações de Loyola sofrem transformações até se tornarem anotações do pai de Souza, mantendo as relações entre palavra e visualidade (Figuras 10, 11 e 12).

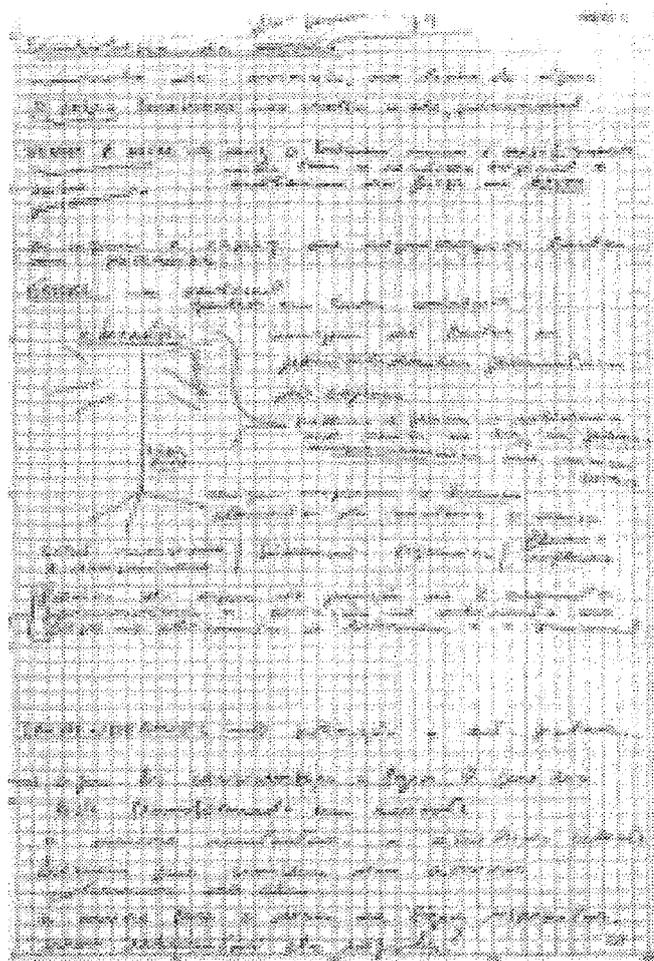
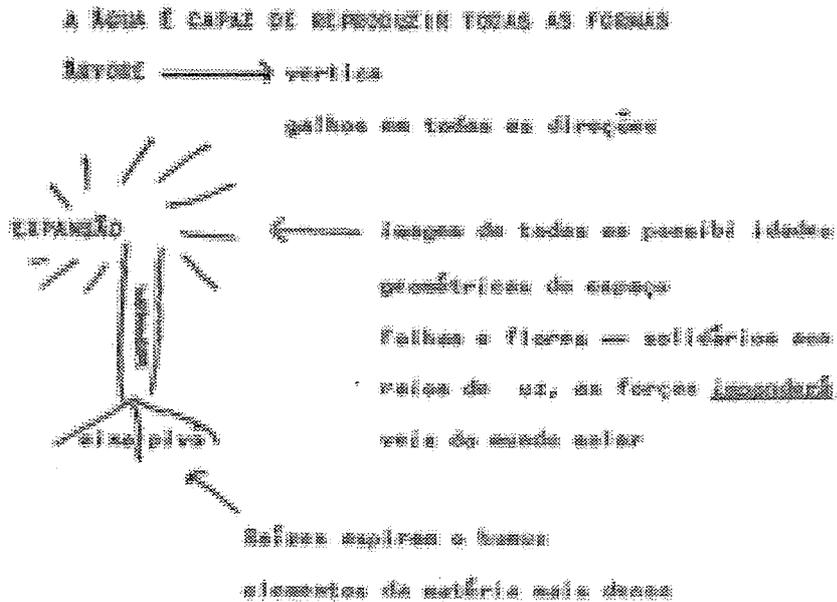


Figura 10

Figura 11



sistema nervoso e orgânico/hierarquia orgânica/flexo e reflexo

Função da água — função de dois elementos primordiais à criação

alimento do fogo — alimenta a terra e o animal

IMPULSIVIDADE — atenção a esta palavra

(trabalho utilizando a palavra impulsividade, dita pelo ar do mundo, como algo instável, elástico, impulsivo mesmo)

à árvore sustentada e abóbada celeste

forma que nasce das árvores

colunas de céu

à árvore tem o dom de fazer respirar.

Figura 12

A árvore é a vida → a vida → a força motriz que impulsiona → a célula cerebral. As folhas em tinta vermelha.

O fruto da sabedoria humana é a árvore da vida. Uma anotação escrita em verde. Visto uma frase latina *Producit Dominus Deus lignum vitam in medio paradisi*. Citações bíblicas: *Cântico do Libano desaparecido e Cânticos místicos* → 1 mil anos antes de Cristo → Anst.

O jardim das Oliveiras. Esta anotação em vermelho. Não sei que sentido tinham as tintas, no caso. Em preto: ARVORE: AEO.

A → líquido → vida

AA (alemão) → água

R (imitativo de ruído) → AR → água que corre, corrente, torrente.

Monte Ararat. Em vermelho. Arca de Noé, em verde.

ARVORE RE/RA o sol, Egito.

ARVORE — ARTERIAS (A árvore retém a água)

A = a água da terra

R = absorvida pela raiz

V = recolhida pelo tronco

O =

R

= distribuído pelos galhos. Restituição do ar pela absorção do carbono contido na atmosfera.

Logo

Não sabia onde ele queria chegar. De que forma desenvolveria seu raciocínio. Eram somente chaves. Mas para quem? As

Não verás está repleto da visualidade utilizada nas anotações do escritor. Vejamos alguns exemplos:

O círculo na mão de Souza que, ao longo do processo, passa a ser uma provável alucinação do personagem.

Em sentenças nas quais visualidade e palavra se completam: “Minha vida = uma série de acontecimentos”.

Ao descrever o governo, Souza fala da existência de um carimbo: APOSENTADO COMPULSÓRIO POR LEI DE SEGURANÇA. O “amaldiçoado carimbo” é visualmente descrito pelo uso de letras maiúsculas.

Todas as eras do passado às quais os personagens se referem são apresentadas com as primeiras letras maiúsculas: “A Estéril Época dos Inúteis Debates”, “Grande Locupletação” e “Fase dos Escândalos Financeiros Abafados”.

Também são usadas primeiras letras maiúsculas para: regiões do país futuro (Isolamento, Acampamentos e Centro Esquecido de São Paulo); classes sociais (Civiltares e Militécnos); e setores do governo (Rádio Geral e Novo Exército).

O itálico é usado para as transmissões da Rádio Geral feitas por “uma voz monótona”.

E o Manifesto do Conde Oeyras sobre corte de árvore é apresentado no início do livro em sua configuração gráfica original.

Há, ainda, um outro quadro (dividido em quatro partes) que é apresentado no início do livro com quatro citações: Colombo, Neruda, Fernando Pessoa e Clara Angélica. O processo pelo qual essas citações chegam a esse quadro e como serão apresentadas é bastante discutido nos diários.

Não há dúvida da importância da visualidade na literatura de Loyola, como muitos críticos já apontaram. Suas narrativas verbais são marcadas pela força da imagem e encharcadas de cinema.³ Vimos, aqui, alguns exemplos da construção da obra sustentada, em muitos momentos, pela linguagem visual, que é levada para *Não verás* de modo bastante variado, como vimos. No processo de construção de um universo ficcional apocalíptico, a sociedade e, principalmente, a cidade vão sendo visualmente destruídas. O escritor empresta, também, todo seu poder de percepção eminentemente visual ao personagem principal: a certa altura da narrativa, Souza sente-se perdido sem mapas.

3. A linguagem cinematográfica no processo de criação de Loyola mereceria uma análise mais aprofundada, que foge do âmbito deste artigo.

DANIEL SENISE

DIÁLOGO ENTRE PALAVRAS E IMAGENS

As linguagens verbal e visual desempenham diferentes funções nos cadernos de Senise; no entanto, não se apresentam de forma estanque, mas se inter-relacionam de modos diversos.

As reflexões que dão corpo ao projeto amplo que sustenta a obra de Senise como um todo são explicitadas verbalmente. A palavra do artista registra suas opiniões sobre assuntos diversos, narra sonhos, comenta livros lidos, discute suas obras e de outros artistas.

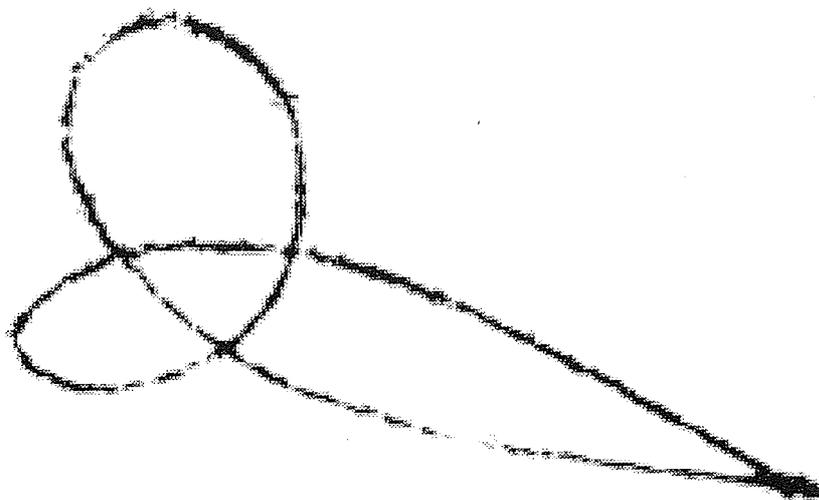
Há um intenso trabalho com imagens provisórias: ⁴ esboços figurativos em condição de passagem são construídos com traços frágeis e mostram idéias plásticas, ainda “fracas”, como possibilidades a serem testadas e avaliadas pelo próprio artista. Acompanhamos, assim, o desenvolvimento de um pensamento visual. Desenhos e algumas colagens vão, nesse contexto, constituindo ao longo do tempo uma espécie de repertório da visualidade que interessa ao artista.

Nas reflexões verbais Senise lança mão, algumas vezes, da visualidade em uma relação de complementaridade. Como exemplo temos as discussões sobre as preparações das exposições e o relato de um sonho onde palavra e imagem interagem no ato de registro.

O sonho registrado em outubro de 1992 descreve uma cena que é, possivelmente, geradora de obras em 1994 (série Bumerangue).

4. Cf. Salles, Cecilia A. “Livros de Daniel Senise”. In *Manuscrita* 9, São Paulo: Annablume, 2001, p. 97-118.

Figura 13



“O avião começou a fazer as manobras de aproximação sobre um mar cheio de pequenos barcos com cabine.” Neste momento Senise adiciona certas imagens.

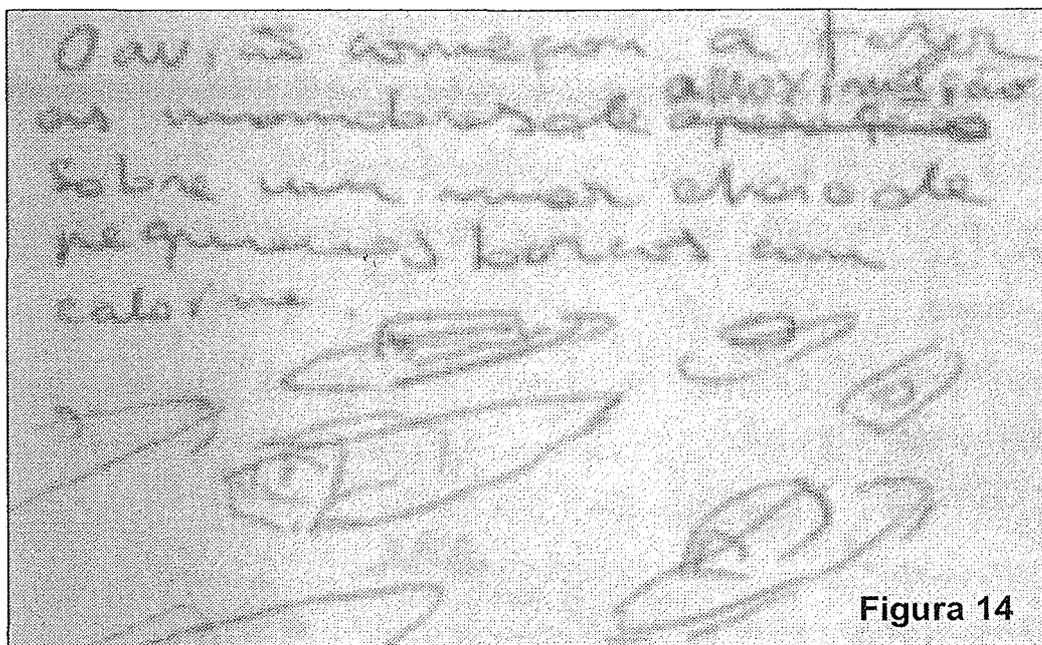


Figura 14

Mais adiante o sonho transforma o avião em bumerangue.

“[...] O avião ia fazer um pouso de emergência na água. Já não era mais um avião e sim duas longas asas tipo bumerangue.” E assim o bumerangue segue sua história nos cadernos,

mas com uma aparência já mais próxima das obras: não mais o objeto mas seu rastro ou movimento (Figuras 15 e 16).

bumerangues

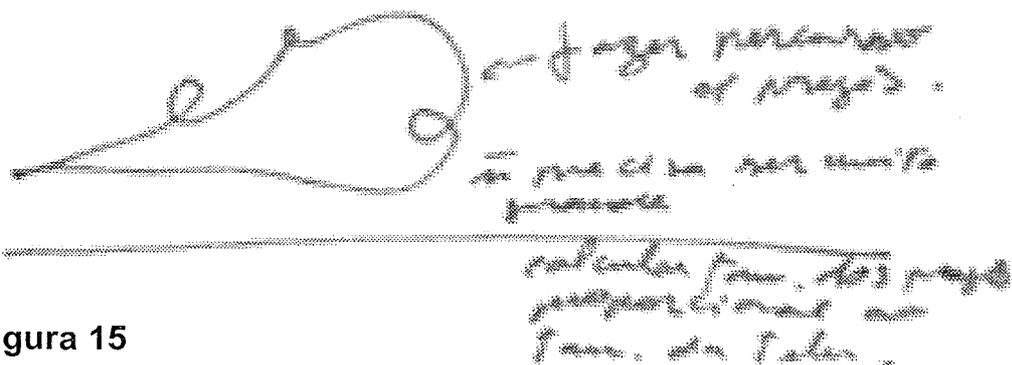
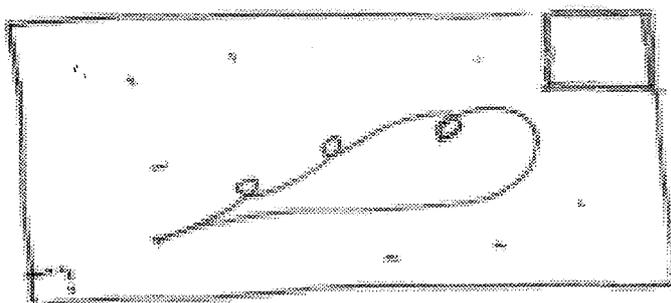
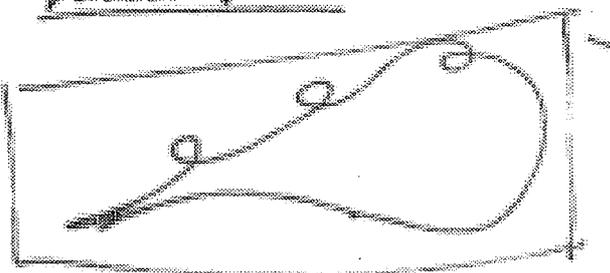


Figura 15

bumerangue



*fazer o papel (direito como era)
o problema e' dar a impresso de
movimento.*

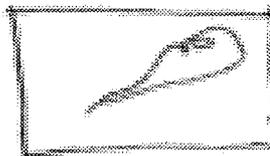
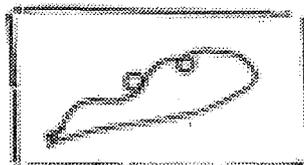


Figura 1

Em outros casos, este jogo entre imagem e palavra tem regras diferentes: a imagem parece ter primazia, na medida em que o artista está em pleno desenvolvimento de um pensamento visual e a palavra entra sob a forma de um lembrete. Trata-se daquilo que Daniel Ferrer (2000) chama de prescrições – indicações que visam à realização de um texto, aqui prescrições verbais para futuras obras visuais. Vemos este tipo de autocomando em uma anotação próxima a uma imagem: “Usar a cor terra plena”.

Um outro tipo de relação entre palavra e imagem é estabelecido naquilo que poderia ser chamado de experimentação verbalizada. Os cadernos de Senise guardam alguns resquícios do processo construtor desenvolvido na tela, ou seja, vestígios verbais de uma experimentação pictórica. O artista utiliza, nestes momentos, os cadernos para narrar a construção de determinadas obras, que as telas vivenciam visualmente na materialidade plástica. A narrativa verbal prepara uma futura ação plástica – toma o lugar de esboços visuais de forma metalingüística. Vimos isto acontecer quando ele se defronta com um problema na produção da tela com a imagem de Giotto e verbaliza uma possível solução. Acompanhemos o processo.

Ele enfrentava um problema na produção de uma tela e anota:

Estive praticamente parado/estagnado nestes últimos 40 dias. Nada evoluiu. As imagens do Giotto não estão saindo. Estou tentando duas opções de apresentação para elas: uma com a “casinha repetida” três vezes em materiais diferentes. A outra como eu chamo o “altar”, com a casinha no meio e duas telas de pontos, uma em cada lado. Não me convenço do valor destes trabalhos.

Mais adiante ele explicita uma solução plástica possível, que ele chama de estratégia: “Começar telas pelo fundo nova-

mente, isto é, experimentar materiais. Voltar aos velhos métodos. (Estou preparando o fundo sempre pensando na casinha do Giotto).

Alguns dias depois ele registra: “Hoje ‘resolvido’ o problema das telas do Giotto. Vejo que o problema era o fundo”.

Associações

Na anotação “Posso dizer que o meu trabalho é a justaposição de duas coisas para fazer uma terceira”, Senise explicita um modo como seu pensamento se configura. Esta associação dos dois elementos que gera um terceiro aparece em diferentes contextos. Como já foi discutido no artigo “Livros de Daniel Senise”,⁵ as imagens provisórias ganham consistência por meio de uma incansável repetição, onde são estabelecidos jogos de associações visuais: prego e martelo, prego e coroa de espinhos de Cristo, prego e muitas outras imagens recorrentes como nuvem de fumaça, rastros do bumerangue ou a tela *Arrangement in grey and black – Portrait of the painter’s mother* (1871) de J. A. M. Whistler.

O mecanismo associativo, responsável pelo surgimento de um elemento novo, aparece também em séries de palavras justapostas encontradas nas anotações. Retomamos, aqui, o exemplo já apresentado no outro artigo.

elo perdido pregos tempo alguém que fica e não volta
alguém que nunca vai – que vai e volta
como o símbolo do infinito
como o ciclo da água
[...]
como as formas das nuvens
como os gestos não calculados

5. Cf. nota anterior.

É interessante notar que Senise leva este mesmo procedimento para algumas de suas obras formadas por duas ou quatro telas (dípticos e polípticos), que ganham significado na contigüidade. Ele comenta em uma anotação que o díptico não é o *gap* entre os pensamentos, mas o que surge na aproximação das duas imagens.

O amálgama de palavras e imagens preservado pelos seus cadernos não tem rumo linear. Em alguns casos, tende para obras futuras: acompanhamos, assim, a entrada nas telas de imagens discutidas visualmente nos cadernos. Anotações se direcionam a obras, por exemplo, por meio de preparação de imagens e de exposições e por meio de discussões sobre problemas técnicos e sobre títulos de obras. No entanto, o artista não aciona os cadernos seguindo uma ordem cronológica. Anotações antigas são resgatadas por trabalhos mais recentes, em uma elaboração respaldada pela memória. E estes mesmos cadernos recebem de volta quadros e exposições já tornados públicos, sob a forma de comentários verbais e visuais.

ALGUMAS CONCLUSÕES

Pode-se dizer que, sob o ponto de vista metodológico, a discussão acima nos mostra que a existência de instrumentos analíticos de natureza geral – tradução intersemiótica neste caso – torna possível o desenvolvimento de estudos genéticos comparativos.

Em um primeiro momento, foi importante observar e discutir a textura semiótica dos processos criativos, isto é, conhecer as linguagens que compõem esses sistemas que geram as obras destes artistas. Em um olhar mais atento, procuramos compreender os diferentes papéis desempenhados por essas linguagens em cada processo. No entanto, poderíamos ir um pouco mais além, se tivémos em mente o propósito da crítica genética de chegar a alguns dos mecanismos criativos dos

autores estudados. É neste sentido que devemos compreender as informações que acabamos de apresentar como índices do desenvolvimento de pensamentos em plena criação. Calvino (1990: 94) também percebeu que a seqüência de manuscritos de Leonardo da Vinci “abre-nos uma fresta para o funcionamento de sua imaginação”.

A maneira como imagens e palavras se inter-relacionam nos percursos criativos de Loyola e Senise nos coloca frente a frente com modos diferentes de funcionamento de pensamentos em criação, como veremos a seguir.

A trama de linguagens, no caso de Senise, apresenta papéis bem definidos: imagem e palavra dialogam de modos diversos, porém não há dúvida no que diz respeito à primazia da imagem em seus cadernos. Mesmo quando a palavra ocupa maior espaço – nas reflexões de natureza geral – está a serviço da visualidade, ou seja, é usada em função de seu projeto poético e de seus quadros. A palavra, nestes momentos, ganha força e relevância na medida em que sustenta, de modo vigoroso, o trabalho plástico. O verbal revela-se assim na busca de sistematização de princípios ou conceitos que direcionam sua pintura. Senise parece sentir necessidade de explicitação desses princípios para ele mesmo. A palavra pertence, portanto, somente ao mundo privado da sua criação. Como se o pensamento visual, desenvolvido ao longo das páginas dos cadernos, fosse observado, explicado e julgado pela palavra não pública. A fundamentação teórica verbal vai sendo sistematizada ao longo do tempo: acompanha e sustenta as metamorfoses que a visualidade sofre. Enquanto as imagens nos cadernos se mostram titubeantes e frágeis, as palavras pertencem a um ambiente envolto por mais certezas. Não são notas esparsas que refletem pensamentos soltos mas princípios que se constroem, formando um “corpo teórico” sólido. A palavra mostra um pensamento visual que não caminha sem ponderações de natureza mais geral. Discute-se

que toda práxis envolve uma teoria que, no caso de Senise, necessita de algum tipo de organização e encontra nas reflexões verbais seu meio de materialização.

No caso de Loyola, vimos o poder da imagem na construção de *Não verás país nenhum*. A visualidade tem uma história longa neste percurso criativo e ainda é levada, com bastante vigor, para a obra, sob diferentes formas. Assim, as características visuais dos documentos privados invadem o espaço da obra que se torna pública.

Quando falamos que o pensamento deste escritor é visual, estamos nos referindo a um processo onde as idéias se desenvolvem, muitas vezes, a partir de diagramas visuais. A condensação da visualidade passa por um natural processo de expansão quando traduzida verbalmente. Seu percurso criativo encontra sua concretização na palavra literária, mas se constrói sobre sólidos alicerces visuais. O pensamento de Loyola necessita, em momentos bastante diversos, da visualidade para se desenvolver. A imagem é assim vital no funcionamento ou formulação de seu pensamento: idéias são captadas visualmente e ampliadas pela palavra. Poderíamos dizer que estamos diante de um modo de pensar que se estrutura por meio da visualidade.

Depois de observarmos o modo de ação da tradução intersemiótica em processos de artistas diferentes, poderíamos afirmar que os percursos criativos são guiados pelo desejo do artista e mantidos por intrincadas e interessantes tramas de linguagens que têm o poder de abrir frestas para o modo como o pensamento criativo se desenvolve e o conhecimento artístico é construído. Cada processo é marcado por desejos e tramas únicos.

BIBLIOGRAFIA

- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo; Companhia das Letras, 1990.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FERRER, Daniel. "A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá". In *Fronteiras da criação: VI Encontro internacional de pesquisadores do manuscrito*. São Paulo: Annablume, 2000.
- SALLES, Cecilia A. *Gesto inacabado – Processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.
- _____. "Livros de Daniel Senise". *Manuscrita 9*, São Paulo: APML/Annablume, 2001.
- _____. "A planta da cidade: uma leitura genética de *Não verás país nenhum*". *Cadernos de Literatura Brasileira 11*. Instituto Moreira Salles, 2001.