



UNIVERSIDADE DO PORTO

Faculdade de Belas Artes

A escrita do sensível

***uma poética dos caracteres ideográficos: presença e prática na
poesia e pintura contemporânea***

Maria Inês Pimentel Ferreira

**Dissertação para obtenção do grau de
Mestre em Artes Plásticas com
especialização em Pintura.**

**Orientadora Professora Doutora Márcia
Regina Mocelin**

Porto, 2022

Agradecimentos

Agradeço ao meu filho Vinícius pela presença imprescindível na minha vida; à minha família pela força e principalmente à minha mãe pelo apoio e ajuda financeira para realização deste projeto; ao meu amigo Ângelo pelo apoio moral; às pessoas que me apoiaram para que eu conseguisse concluir o meu projeto de estudo; a todos os professores e escolas em que pude estudar durante a minha vida e que me proporcionaram meios intelectuais para chegar ao mestrado; às demais pessoas que, de alguma maneira me ajudaram nesta jornada; um especial agradecimento aos meus professores da Universidade do Porto que impulsionaram o meu estudo com as sugestões Professor Doutor Francisco Laranjo e professor Doutor Domingos Loureiro; agradeço ao professor Pedro Maia pela orientação; um agradecimento especial à minha professora orientadora Doutora Márcia Regina Mocelin, pela imprescindível orientação e ajuda na conclusão deste trabalho.

Agradeço, ainda, a oportunidade que me foi concedida pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e por estar com saúde e conseguir finalizar estes estudos.

Epígrafe

“A gente tem é que sonhar, senão as coisas não acontecem.”

Oscar Niemeyer

Resumo

O tema deste trabalho é a pintura abstrata e a poesia. O objetivo geral é analisar a poética de pintores e poetas contemporâneos, a partir dos conceitos de *mimese* da teoria do filósofo Aristóteles e a *mimese* e *desconstrução* no pensamento do filósofo Jacques Derrida. A principal questão a ser avaliada é a possível existência da relação entre os conceitos e a produção autoral subjetiva, na prática artística contemporânea, de pintores e poetas, bem como, identificar as evidências que comprovam e induzem os artistas a realizar uma poética baseada na escrita e na pintura. Será empreendida, ainda, uma breve análise sobre a comunicação humana na sociedade tendo como foco a história da escrita, os processos criativos para a elaboração das línguas e as relações com a escrita, pintura e poesia. Neste contexto, serão analisadas a presença das formas abstratas e ideogramas na comunicação humana, tendo como evidências o Grafismo Indígena, a Linguagem dos Hieróglifos do Antigo Egito e a Língua Chinesa, no intuito de compreender o modo como estas formas participam na construção das línguas e das linguagens, bem como identificar como este estudo pode ser relacionado a escrita poética e pintura abstrata. A análise percorre o caminho da interdisciplinaridade, uma vez que aborda aspectos das línguas humanas, da poesia e também da pintura, e se justifica pela necessidade de compreender sobre a importância das linguagens nos processos de comunicação do homem, bem como para o entendimento sobre os processos criativos que culminam com a subjetividade autoral de artistas contemporâneos. Neste contexto, é importante compreender os fatores que propiciaram a estreita relação entre a escrita e a pintura. A metodologia está pautada na pesquisa bibliográfica, tendo como suporte, o trabalho prático de produção de obras a partir do estudo apresentado. A abordagem teórica foi fundamentada principalmente na teoria poética do filósofo Aristóteles e no pensamento do filósofo Jacques Derrida, entre outros autores importantes para a fundamentação do estudo.

Palavra-chave: *mimese*, *desconstrução*, pintura abstrata, poesia, caracteres ideográficos.

Abstract

The subject of this work is abstract painting and poetry. The general objective is to analyze the poetics of contemporary artists and poets, from the concepts of mimesis in the theory of the philosopher Aristotle and the mimesis and deconstruction in the thought of the philosopher Jacques Derrida. The main issue to be evaluated is the possible existence of the relationship between the concepts and the subjective authorial production, in contemporary artistic practice, of artists and poets, as well as identifying which evidences prove it and induce artists to carry out a poetics based on writing and in painting. A brief analysis of human communication in society will also be undertaken, focusing on the history of writing, the creative processes for the development of languages and their relationships with writing, painting and poetry. In this context, the presence of abstract forms and ideograms in human communication will be analyzed, having as evidence the Indigenous Graphics, the Language of Ancient Egyptian Hieroglyphics and the Chinese Language, in order to understand how these forms, participate in the construction of written languages, as well as identify how this study can be related to poetic writing and abstract painting. The analysis follows the path of interdisciplinarity, since it addresses aspects of human languages, poetry and also painting, and is justified by the need to understand the importance of languages in human communication processes, as well as, for the understanding of the creative processes that culminate in the authorial subjectivity of contemporary artists. In this context, it is important to understand the factors that led to the close relationship between writing and painting. The methodology is based on bibliographic research, supported by the practical work of producing works from the study presented. The theoretical contribution was based mainly on the poetic theory of the philosopher Aristotle and on the thought of the philosopher Jacques Derrida, and other important authors for the foundation of the study.

Keywords: mimesis, deconstruction, abstract painting, poetry, ideographic characters.

Sumário

AGRADECIMENTOS.....	1
EPÍGRAFE.....	2
RESUMO.....	3
ABSTRACT.....	4
SUMÁRIO.....	5
LISTA DE FIGURAS.....	8
INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I – Enquadramento teórico – <i>Mimese e Desconstrução</i>.....	15
1.1 – Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) e a <i>Mimese</i>.....	15
1.1.1 – Imitação e Criação.....	15
1.1.2 – Imitação e Tragédia.....	18
1.2 – Jacques Derrida (1930-2004) a <i>Mimese e Desconstrução</i>.....	20
CAPÍTULO II – As formas abstratas, a <i>mimese</i> e a <i>Desconstrução</i> nos processos de comunicação humana.....	23
2.1 – As formas abstratas na comunicação.....	23
2.1.1 – O Grafismo Indígena	25
2.1.2 – A Linguagem dos Hieróglifos	30
2.1.3 – A Língua Chinesa	32
2.2 – A Pintura e a Escrita.....	34
2.2.1 – A Pintura Pré-histórica e a Escrita	34
2.2.2 – <i>Ut Pictura Poesis</i> e a Pintura Abstrata.....	41
2.3 – Processos criativos na arte subjetiva contemporânea	44
2.3.1 – A Semiótica e elementos gráficos na poesia e na pintura	44
CAPÍTULO III – Os caracteres ideográficos da comunicação humana na Arte.....	46
3.1 – Os caracteres ideográficos da comunicação humana na poesia.....	46
3.1.1 – A poesia clássica chinesa e os caracteres ideográficos.....	46
3.1.1.1 - Ni Tsan (1301-1374)	47
3.1.2 – A Imagem na Poesia Ocidental (Influências da cultura oriental)	48
3.1.2.1 – Poesia experimental e poesia concreta no Brasil.....	50
3.1.2.1.1 – Augusto de Campos (1931).....	50
3.1.2.1.2 – Haroldo de Campos (1929 - 2003).....	51

3.1.2.1.3 – Décio Pignatari (1927 – 2012).....	51
3.1.2.1.4 – Paulo Leminski (1944 - 1989).....	52
3.1.2.1.5 – Arnaldo Antunes (1960).....	53
3.1.2.2 – Poesia Experimental e Poesia Concreta na Europa.....	54
3.1.2.2.1 – Ana Hatherly (1929 – 2015).....	54
3.1.2.2.2 – E. M. de Mello e Castro (1932 – 2020).....	54
3.1.2.2.3 – Mário Cesariny (1923 – 2006).....	56
3.2 – Os caracteres ideográficos da comunicação humana na pintura	58
3.2.1 – Os caracteres ideográficos na pintura chinesa.....	59
3.2.1.1 – Ying Yu-Tchien	60
3.2.1.2 – Ni-Tsan (1301 – 1374)	61
3.2.1.3 – Wang Guangyi (1957).....	62
3.2.2 – A palavra na pintura contemporânea.....	64
3.2.2.1 – Hélio Oiticica	64
3.2.2.2 – Lygia Pape	65
3.2.2.3 – Joao Vieira.....	66
3.2.2.4 – Jean Dubuffet	68
3.2.2.5 – René Magritte	70
3.2.2.6 – Pablo Picasso	70
3.2.3 – O alfabeto escrito na pintura ocidental.....	72
3.2.3.1 – Mira Schendell e Leon Ferrari – <i>O Alfabeto Enfurecido</i>	72
3.2.3.2 – José de Guimarães – <i>O alfabeto de símbolos e o alfabeto africano</i>	74
3.2.3.3 – Joaquim Rodrigo – <i>O Alfabeto de Códigos Simbólicos</i>	76
3.2.3.4 – Joan Miró – <i>O alfabeto de signos</i>	76
3.2.3.5 – Joana Rêgo – <i>Os Jogos de Linguagem no Alfabeto</i>	78
3.3. Experiências artísticas em pintura e escrita poética.....	80
3.3.1 – Processo criativo.....	80
3.3.1.1 – Conceitual	81
3.3.1.2 – Técnico	82
3.3.1.3 – Prática Artística – O alfabeto de caracteres ideográficos	83
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
5. REFERÊNCIAS	87

5.1 – Livros.....	87
5.2 – Artigos Científicos, Dissertações de Mestrado, Teses de Doutorado.....	90
5.3 – Obras.....	91
5.4 – Sites da Web.....	92
6. APÊNDICES.....	93
6.1 – A Escrita do Sensível – uma metáfora dos caracteres ideográficos na pintura – Livro I.....	93
6.2 – A Escrita do Sensível – a vida em versos – Livro II.....	93

Lista de Figuras

Figura 1 – Paula Rego, The Maids, 1987.	
Fonte: https://www.wikiart.org/pt/paula-rego	20
Figura 2 – Inscrição I, Wadi el-Hol, c. 1850 a. C	
Fonte: https://www.siruela.com/archivos/fragmentos/LaHistoriadelaEscritura.pdf	24
Figura 3 – Formas abstratas	
Fonte: Vidal, L. B., Pessis, A. M., & Guidon, N. (1992). Grafismo indígena. São Paulo, Brasil: EDUSP.....	26
Figura 4 – Grafismo geométrico	
Fonte: Vidal, L. B., Pessis, A. M., & Guidon, N. (1992). Grafismo indígena. São Paulo, Brasil: EDUSP.....	26
Figura 5 – Formas abstratas em pintura corporal	
Fonte: Vidal, L. B., Pessis, A. M., & Guidon, N. (1992). Grafismo indígena. São Paulo, Brasil: EDUSP.....	27
Figura 6 – Pintura e inscrições em cavernas no Sul do Sinai Egito	
Fonte: https://www.megacurioso.com.br/ciencia/113283-caverna-egipcia-tem-pinturas-de-10-mil-anos-atras.htm	28
Figura 7 – Pablo Picasso, Présence, 1949	
Fonte: https://www.moma.org/collection/works/29845	29
Figura 8 – Nadir Afonso, Espacillimité, 1957	
Fonte: http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/ArtistPieces/view/62/artist	29
Figura 9 – Hieróglifos Egípcios	
Fonte: https://antigoegito.org/a-escrita-dos-hieroglifos/	30
Figura 10 – Taha-Hussein, Renaissance, 2010	
Fonte: https://artcentron.com/2014/08/02/egyptian-artyist-evokes-relationship/	31
Figura 11 – Árvore Cipreste	
Fonte: Livro Cinco Milênios de caracteres chinos.....	33
Figura 12 – Caractere pessoa na língua chinesa (radical)	
Fonte: Livro de Chinês Contemporâneo – Instituto Confúcio	33
Figura 13 – Caractere Chinês. “Eu, nós”	
https://www.gratispng.com/baixar	33
Figura 14 – Pintura Rupestre em Lascaux	
Fonte: www.Conexãoparis.com.br	35
Figura 15 – Pintura Rupestre em Lascaux	
Fonte: Revista galileu – globo 13 02 2021	37
Figura 16 – Pintura Rupestre em Lascaux	
Fonte: www.Archeologie.culture.fr/Lascaux	38
Figura 17 – Pintura Rupestre em Lascaux	
Fonte: www.Archeologie.culture.fr/Lascaux	38

Figura 18 – Pintura Rupestre em Lascaux	
Fonte: www.Archeologie.culture.fr/Lascaux	39
Figura 19 – Pintura Rupestre em Lascaux	
Fonte: www.conexaoparis.com.br	39
Figura 20 – Athos Bulcão, Paineis Brasília Palace Hotel	
Fonte: https://www.fundathos.org.br/galeriavirtual	40
Figura 21 – Oscar Niemeyer, Museu Oscar Niemeyer Curitiba	
Fonte: https://www.museuoscarniemeyer.org.br/	41
Figura 22 – Ni Tsan, Trees in a River Valley in Yü shan, 1371	
Fonte: Private collection, New York City	48
Figura 23 – Ezra Pound, Os Cantos	
Fonte: Livro Os Cantos – “Canto LII”	49
Figura 24 – Augusto de Campos, Eis os Amantes, 1953	
Fonte: https://www.augustodecampos.com.br/poemas.htm	50
Figura 25 – Haroldo de Campos, Poema Multimodal	
Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Poema-do-poeta-Haroldo-de-Campos-exemplo-de-um-texto-multimodal-por-sua-disposicao	51
Figura 26 – Décio Pignatari	
Fonte: www.Elfikurten.com.br	52
Figura 27 – Paulo Leminski, “Lua na água”	
Fonte: http://www.inicep.univap.br/cd/INIC_2009/anais/arquivos	53
Figura 28 – Arnaldo Antunes, Átomo	
Fonte: www.Escolaeducação.com.br	53
Figura 29 – Ana Hatherly, O encontro, 1997	
Fonte: https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/o-encontro	54
Figura 30 – E. M. de Mello e Castro, Ideograma 22, 1962	
Fonte: www.LivroIdeograma, Po-ex.net	55
Figura 31 – E. M. de Mello e Castro, Ideograma 28, 1962	
Fonte: Livro Ideograma, Po-ex.net	56
Figura 32 – Mário Cesariny, La voie sauvage des songes, 1947	
Fonte: www.Revistas.ufg.br	57
Figura 33 – Mário Cesariny, Al-le-lu-ia, amo-ris, Actus, 1964	
Fonte: Revistas.ufg.br	58
Figura 34 – Ying Yu-tchien, Lua de Outono sobre o lago Tong t’ing	
Fonte: Livro Extremo Oriente	61
Figura 35 – Ni-Tsan, Árvore no Vale do Rio Yu-chan, 1371	
Fonte: Livro Extremo Oriente	62
Figura 36 – Wang Guangyi, Great Criticism, Coca-Cola, 1991	
Fonte: www-artnet-com	63

Figura 37 – Wang Guangyi, Louis Vuitton	
Fonte: www.mutualart.com	63
Figura 38 – Hélio Oiticica, Bandeira poema, 1968	
Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br	64
Figura 39 – Lygia Pape, Livro da criação, 1959	
Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br	65
Figura 40 – Lygia Pape, Livro do tempo, 1961	
Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br	65
Figura 41 – Lygia Pape, Balé Neoconcreto I, 1952	
Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br	66
Figura 42 – João Vieira, Sem título, 1972	
Fonte: www.museuartecontemporanea.gov.pt	67
Figura 43 – João Vieira, Sem título, 2002	
Fonte: https://www.saomamede.com	67
Figura 44 – Jean Dubuffet, Metamorphosen der Landschaft Dubuffet	
Fonte: www.En.artbooksonline.eu	69
Figura 45 – Jean Dubuffet, Liaisons et raisons, 1952	
Fonte: www.moma.org	69
Figura 46 – René Magritte, Ceci n'est pas une pipe, 1952	
Fonte: www.renemagritte.org	70
Figura 47 – Pablo Picasso, Blatt 13 aus, 1949	
Fonte: https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung	71
Figura 48 – Pablo Picasso, Sada Yacco, 1901	
Fonte: https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/sada-yacco-1901	72
Figura 49 – Mira Schendel, Sem título, da série objetos gráficos, 1967	
Fonte: Colección Patricia Phelps de Cisneros.....	73
Figura 50 – Leon Ferrari, O Cuadro Escrito, 1964	
Fonte: https://leonferrari.com.ar/	74
Figura 51 – José de Guimarães, O alfabeto de símbolos	
Fonte: https://web.facebook.com/josedeguimaraes/photos/	75
Figura 52 – José de Guimarães, O alfabeto africano	
Fonte: https://web.facebook.com/josedeguimaraes/photos/alfabeto-africano	75
Figura 53 – Joaquim Rodrigo, Liberté, 1963	
Fonte: http://www.museuartecontemporanea.gov.pt	76
Figura 54 – Joan Miró, Azul III, 1960	
Fonte: https://www.joan-miro.net	77
Figura 55 – Joan Miró - Pintura, 1943	
Fonte: https://www.fmirobcn.org/es/coleccion/catalogo-obras/	78
Figura 56 – Joana Rêgo, A de Abrigo, 2008	

Fonte: Tese de doutoramento O que a palavra vê e a pintura diz – jogos de linguagem no processo criativo da pintura.....79

Figura 57 – Joana Rêgo, L de letras

Fonte: Tese de doutoramento O que a palavra vê e a pintura diz – jogos de linguagem no processo criativo da pintura.....80

Introdução

A análise da Arte, de um modo geral, permite reconhecer que ela é importante para a vida humana, pois faz parte dos processos de comunicação do homem com o seu semelhante. Na Arte, o homem consegue englobar o seu pensamento, as suas emoções, opiniões e toda a sensibilidade que envolve as suas experiências como indivíduos na sociedade. Os estudos promovidos pelos artistas para a elaboração da sua arte e os resultados destes, na forma de objeto artístico, permitem que ele compreenda melhor os percursos da vida e as questões que implicam viver em sociedade e, com isso, possam contribuir para que outros indivíduos tenham a oportunidade de desenvolver o pensamento crítico aperfeiçoando a sua própria maneira de pensar e interpretar as situações decorrentes dos temas abordados nas obras de artes. Seguindo este preceito, foi definido como tema principal desta dissertação, a pintura abstrata e a escrita poética.

Neste contexto, o objetivo geral do estudo é analisar a poética de pintores e de poetas contemporâneos, a partir dos conceitos de *mimese* da teoria do filósofo Aristóteles e a *mimese* e *desconstrução* no pensamento do filósofo Jacques Derrida, no sentido de compreender os processos criativos que perfazem a subjetividade autoral contemporânea. A principal questão a avaliar refere-se à possível existência da relação entre a *mimese* e *desconstrução* e a produção autoral subjetiva, na prática artística contemporânea, de pintores e poetas, bem como identificar as evidências que a comprovam e que induzem os artistas a realizar uma poética baseada na escrita e na pintura.

Segundo o psicanalista francês, Jacques Lacan, as pessoas são seres falantes, mas, acima de tudo, são seres “falados”, porque, antes de nascer, os pais e as pessoas já falam alguma coisa dos filhos (Lacan, 2005). Quando a criança nasce, ela inicia a aprendizagem da fala com os pais, com os irmãos e outros membros da família, tornando-se seu primeiro passo para a comunicação interpessoal. Depois, vem a infância com as primeiras experiências de vida que também vão ter um peso enorme na formação psicológica e intelectual da criança, além disso, a alfabetização com a aprendizagem da escrita que vai completar os meios para a possibilidade de se comunicar com os outros seres, esta aprendizagem que vai ocorrer simultaneamente com o início do exercício do pensamento abstrato, quando a criança vai iniciar a aprendizagem das palavras e a correlacionar, no seu pensamento, a palavra com a imagem.

Todos estes processos são importantes no caminho da criança para a comunicação com os demais e para a expressão de seu pensamento, da sua vontade, dos seus sentimentos e emoções durante a vida. No contexto da arte, a comunicação humana acontece por meio de várias formas de expressão. Segundo a professora Lúcia Santaella existe uma diferença entre a língua e a linguagem. O ser humano pelas suas necessidades de comunicação criou as línguas como sistemas de códigos simbólicos para estabelecer o modo como haveria a comunicabilidade entre os indivíduos. A fala e a escrita fazem parte deste sistema. Para a professora, a linguagem, que também é uma forma de comunicação, engloba outras maneiras de se comunicar, ela cita "a leitura; a produção de formas; volumes; massas; interações de forças, movimentos; linhas; traços; cores" (Santaella, 2006, p. 10); enfim, uma variedade de possibilidades de linguagens. Neste contexto, inserem-se a poesia e a pintura como modos de expressão e de comunicação.

Considerando a importância da comunicação para o homem, e que, a escrita e a pintura são elementos imprescindíveis neste processo, foram definidos como objetivos específicos realizar uma breve análise sobre a história da escrita e os processos criativos para a elaboração das línguas. No âmbito deste estudo, foi importante a análise da presença das formas abstratas e ideogramas na comunicação humana, tendo como evidências o Grafismo Indígena, a Linguagem dos Hieróglifos do Antigo Egito e a Língua Chinesa. Este estudo possibilitou identificar o modo como as formas abstratas foram elaboradas e como estas participam na construção das línguas e das linguagens. Em continuidade, foi possível, ainda, identificar como este estudo pode ser relacionado com a escrita poética e com a pintura abstrata. Na sequência, foi realizada a análise, por amostragem, da produção subjetiva contemporânea de pintores e poetas, para verificar a presença da *mimese* e *desconstrução* no processo criativo, e identificação das evidências que comprovam a presença destes elementos na produção contemporânea.

A metodologia insere-se no contexto da Fenomenologia (filosofia da linguagem) e ontologia. O estudo foi pautado pela revisão bibliográfica e análise documental, tendo como principal meio para a obtenção de evidências, a análise por amostragem da produção de pintores e poetas, com foco nos processos criativos que englobam a escrita e pintura. Além disso, as análises foram fundamentadas pela prática da pintura e escrita poética desenvolvida durante o curso.

A dissertação está dividida em três capítulos. O capítulo I constitui-se num estudo sobre o conceito de *mimesis* na teoria do filósofo Aristóteles, a *mimese* e *desconstrução* na teoria do filósofo Jacques Derrida. No capítulo II é desenvolvida uma

breve análise sobre a origem da escrita e a elaboração dos elementos que a compõem como caracteres, ideogramas, pictogramas. O capítulo III, elaborado com base nos estudos anteriores, subdividindo-se em 3 itens. O item 1 contempla uma análise dos processos criativos de poetas, tendo como parâmetro a arte de vanguarda, na perspectiva da escrita poética e a relação com a pintura. O item 2 contempla o estudo, no âmbito da pintura, sobre uma análise da produção de artistas contemporâneos, tendo como principal eixo a pintura que engloba elementos da escrita na linguagem poética. No item 3 será referenciado sobre a metáfora dos caracteres ideográficos na pintura abstrata e na escrita poética.

Como acréscimo às análises empreendidas neste trabalho, foi incluído como apêndice, um catálogo de pinturas e um livro de poemas e versos, ambos editados pela autora, de forma independente, para o registo de produção autoral que resultou na criação de uma linguagem poética na pintura, com elementos da escrita e temas autobiográficos.

A abordagem teórica contou ainda, com autores como Luiz Costa Lima, Ewan Clayton, Roland Barthes; Lux Vidal; Umberto Eco; Ernest Francisco Fenollosa; Haroldo de Campos; Ezra Pound; Augusto de Campos; Ana Hatherly; Xu Jialu; Charles Sanders Pierce, entre outros. A pesquisa percorreu o caminho da interdisciplinaridade, uma vez que aborda aspetos da comunicação humana (as línguas escritas), da poesia, da pintura, e, pretende contribuir para a compreensão da importância dos conceitos *mimese* e *desconstrução*, ainda hoje, não só para a comunicação humana, como também, para a prática artística contemporânea.

Capítulo I

Enquadramento teórico – *Mimese e Desconstrução*

O estudo a seguir contempla aspetos do conhecimento sobre a *mimese* na perspectiva do filósofo Aristóteles, como, também, a *mimese* e *desconstrução* na perspectiva do filósofo Jacques Derrida. Os tópicos a serem abordados serão analisados de acordo com o interesse e temas no segmento da dissertação. Não obstante a questão filosófica do sentido dos termos ao longo da História da Arte, o assunto será abordado tendo como eixo de análise os processos criativos relacionados à escrita poética e à pintura, que permitem o ser humano expressar o seu pensamento e refletir sobre temas no contexto das relações humanas na sociedade e no contexto da Arte. A escrita poética e a pintura são temas importantes que cativam os artistas no desenvolvimento das suas linguagens artísticas ao longo dos tempos. São assuntos que promovem constantes mudanças e transformações na arte, na cultura, e, na comunicação humana.

1.1 – Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) e a *Mimese*

1.1.1 – Imitação e Criação

O estudo do termo *mimese*, a seguir, está pautado em dois aspetos citados na teoria do filósofo Aristóteles na sua Poética, o da imitação e o da criação. Não obstante na História da Arte, em determinados períodos, o termo *mimese* da teoria do filósofo, ser interpretado somente como “imitação da natureza” e ser designado como o princípio da arte (na poesia e na pintura), a seguir será desenvolvido o assunto no intuito de afirmar que esta interpretação é somente um dos aspetos da teoria. A análise dos argumentos da teoria do filósofo, no livro *El Arte Poética*, permite compreender que a teoria abrange a imitação e também a “criação”. Tomando como partida para a análise a citação do filósofo: **“mas três coisas diferem entre si: na medida em que imitam ou por meios diferentes, ou coisas diferentes, ou diferentemente, e não da mesma maneira”¹** (Aristóteles, 1976, p. 25).

O filósofo Aristóteles escreveu a sua Poética para estabelecer uma teoria para a poesia. Seu objetivo era definir critérios para uma boa poesia que poderia ser encenada no

¹ “mas diferen entre si três cosas: en quanto imitan o por medios diversos, o diversas cosas, o diversamente, y no de la misma manera” (*El Arte Poética*, 1976). Grifo nosso.

teatro da tragédia e da comédia. Nesta teoria, ele incluiu o conceito de mimesis, e o definiu de acordo com seus interesses poéticos. Os argumentos tratam dos princípios básicos para a poesia. A epopeia e a tragédia, a comédia e a poesia ditirâmbica, bem como a música de flauta e cítara² são modalidades da imitação na concepção do filósofo “[...] são todas, vistas em conjunto, imitações” (Aristóteles, 2018, p. 37). Se pode inferir que ele afirma que a mimesis é a imitação, e que esta imitação pode acontecer de várias maneiras diferentes. Ele afirma: “diferem entre si três aspetos: ou porque imitam por **meios** diversos ou **objetos** diferentes ou de outro **modo** e não do mesmo” (Aristóteles, 1976, p. 25). Com esta afirmação se depreende que o filósofo quer dizer que a imitação acontece por três aspetos diferentes: por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente, assim, se pode identificar em quais situações aconteceria a imitação.

Analisando outros argumentos infere-se que o filósofo inclui a imitação da natureza (meio ambiente) na pintura como meio para imitação, pois, ele menciona “uns imitam muitas coisas, reproduzindo-as (por arte e por experiência) através de cores e figuras” (Aristóteles, 2018, p. 37). E, ainda, pode-se entender que a música é outro meio para imitação, pois ele diz que “outros (imitam)³: [...] através de voz” (*Idem*, p. 37). A dança, diz, ainda: “[...] pois os dançarinos, através de movimentos ritmados, imitam não só caracteres, mas também emoções e ações”. Resta, também, a imitação na poesia, quando diz: “a [arte] que imita apenas com palavras em prosa ou verso [...]” (*Ibidem*, p. 38). Pode-se dizer que os exemplos citados se caracterizam como **meios** para imitar.

É possível enfatizar, também, o argumento da imitação por objetos diferentes, tratando especificamente da pintura e poesia. Assim, na pintura, pode-se considerar a imitação da natureza (meio ambiente) por meio da pintura de paisagens, natureza morta e retrato. Estes elementos se caracterizariam como **objetos** a serem imitados dentro do parâmetro definido pelo filósofo. Sendo que, neste aspeto, pode-se considerar a imitação como recurso para execução de uma pintura figurativa.

Na poesia pode-se identificar esta possibilidade de forma mais enfática, pois, o modo como o poeta usa as palavras para criar a sua narrativa, inicialmente imitando as palavras pré-existentes e colocando-as num contexto próprio para transmitir o seu pensamento, pode levar ao processo de semiose, ou seja, à criação de novas palavras, ou

² Aristóteles, A., da Rocha Pereira, M. H., & Valente, A. M. (2018). *Poética*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de educação e bolsas.

³³ (imitam) palavra incluída pela autora

mesmo, ao desenvolvimento de novas maneiras de escrever criando o seu estilo próprio e pessoal.

Aristóteles (2018) citou alguns exemplos de poetas e denominou-os como “naturalistas”. Nota-se a presença da mimesis. Considerando as situações em que poderiam ocorrer a imitação, quando o poeta utiliza elementos como o ritmo, a melodia, e outros para escrever sua poesia. Ou mesmo, quando o poeta escreve imitando os homens e descrevendo as suas ações, virtudes e/ou os seus defeitos. Ele menciona que o poeta pode escrever sobre uma pessoa e dar ênfase às suas características de personalidade embelezando a pessoa, ou seja, descrevendo a pessoa melhor do que realmente é. Nesse sentido, o poeta está criando, porque, tenta imitar a personalidade do indivíduo e ao mesmo tempo altera as suas características no contexto da poesia, assim, ele usa inicialmente do artifício da imitação, mas acaba por criar características que não existiam na pessoa. Pode-se apreender esta questão na frase: “[...] assim Homero⁴ representa os homens melhores do que são [...], Cleofante⁵ como são, [...] Enquanto Hegémon⁶ de Tasos, [...] os representam piores” (Aristóteles, 2018, p. 40).

Este exemplo define a terceira questão da imitação para Aristóteles que é o **modo** como ocorre a imitação. O poeta ou artista pode imitar trazendo referências do que ele observa na natureza ou na personalidade da pessoa a qual fará a imitação (na poesia ou na pintura), ou mesmo, ele poderá alterar criando características diferentes das existentes.

Este aspeto também se observa no seguinte pensamento do filósofo: “[...] todos distinguem os caracteres pelo vício e pela virtude e melhores do que nós ou piores ou tal e qual somos, como fazem os pintores [...]” (*Idem*, p. 39). Alguns artistas quando trabalham com a pintura de retratos tentam colocar as características da personalidade da pessoa na imagem, mudando as feições para transparecer qualidades que podem até não existir na pessoa retratada.

Uma outra análise relativa à pintura, é quando a imitação pode levar a uma situação diversa na qual o imitado não corresponde totalmente com o real. Assim, a imitação pode acontecer com a observação de partes de um todo, detalhes, texturas, formas, cores, que poderão servir de insumo para um trabalho de pintura com a criação de novos formatos e composições, numa pintura que não se pode identificar uma figura ou objeto que existe no plano material, na realidade, mas que representa a imaginação. Segundo Lígia da Costa,

⁴ Homero: Poeta épico da Grécia antiga.

⁵ Cleofante: poeta trágico (Aristóteles, 2018).

⁶ Hegemon de Tasos: viveu em Atenas e escreveu paródias, ou seja, imitações burlescas (Aristóteles, 2018).

“resgatada como um processo dinâmico de criação, a *mimese* opera uma transformação singular do já existente através de novas correlações” (Costa, 1992, p. 70), ou seja, a subjetividade autoral do artista permite a criação de novos elementos para a sua arte.

1.1.2 – Imitação e Tragédia

O segundo aspeto da análise está relacionado com a imitação e tragédia. Aristóteles definiu a tragédia na citação: “**tragédia é imitação não tanto de homens como de factos e da vida e de felicidade e infortúnio**”⁷ (Aristóteles, 1976, p. 40).

Este aspeto refere-se à imitação de ações e acontecimentos da vida humana, sendo eles bons ou não. O filósofo escreveu a sua teoria sempre pensando no objetivo final que era o teatro da comédia ou da tragédia. Ele menciona que alguns poetas imitadores de seu tempo “[...] imitam pessoas em movimento, em atuação. Daí resulta que alguns dizem que as suas obras se chamam dramas por imitarem o homem em acção” (Aristóteles, 2018, p. 41). O filósofo afirma que a imitação faz parte das características do ser humano, porque desde que nasce ele imita, “[...] é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos[...]” (*Idem*, p. 42).

Aristóteles (2018) considera que a poesia se divide em dois grupos, o grupo em que se imitam ações belas de homens bons e o grupo em que se imitam ações de homens vis, vulgares. Na tragédia se imitam os factos dramáticos da vida, sejam de pessoas pobres ou ricas. Estes factos eram encenados no teatro para proporcionar ao homem uma purificação espiritual. Ao ver a representação de factos da vida que são comuns a várias pessoas, o observador sente temor e compaixão. Ele diz: “é a tragédia uma representação duma ação grave, [...] com atores agindo [...] a qual inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções [...]”, funcionaria como meio para atingir a fortaleza emocional (Aristóteles, 1988, p. 24). Aristóteles menciona na sua poética, “quem ouvir a sequência dos acontecimentos [...] se arrepie de temor e sinta compaixão pelo que aconteceu [...]” (Aristóteles, 2018, p. 63).

Depreende-se que, tanto o observador quanto o artista podem adquirir esta força emocional. O primeiro ao observar o teatro e a atuação dos atores na representação de

⁷ “la tragedia es imitacion no tanto de los hombres cuanto de los hechos y de la vida y de la ventura y desventura” (El Arte Poética, 1976). Grifo nosso.

acontecimentos da vida quotidiana, e o segundo por meio da própria atuação ou da criação pela poesia, pela pintura, pela música, pela dança etc.

Na história da pintura, como na história da literatura constata-se que a representação da realidade é um artifício usado por pintores e poetas. Por meio da leitura dos escritos, desde a Grécia Antiga, se comprova que o homem tem interesse em representar factos da vida, reproduzir os acontecimentos por meio do teatro ou da literatura. Como também nas artes visuais, especificamente a pintura.

Auerbach (2013) entende que a obra literária pode conter a realidade da vida e que, para compreendê-la, é necessário saber o local de criação do texto, o seu período e a particularidade do autor. Desta maneira, é possível analisar também, a realidade na pintura, pois que, para compreender uma pintura realística é necessário saber o local, a época e o autor que a fez, devendo analisar-se a obra como um todo.

A *mimese* no sentido da imitação vai além da questão da forma, ultrapassando a esfera do visível e da realidade material, e aproximando-se do conceito filosófico que imprime uma análise da existência do ser humano no mundo. “A *mimesis* filosófica consiste em uma assimilação íntima de si àquilo que é outro e radicalmente estranho ao parecer, de modo a transformar a si próprio do interior” (Lima, 2010, p. 83). O artista ou o poeta consegue expressar acontecimentos da vida de acordo com a realidade do mundo do seu tempo. A partir das suas próprias vidas, ou pela reflexão de contextos existentes no universo à sua volta e as suas relações com os outros seres na sociedade. O observador consegue alcançar o pensamento do artista ao assistir os acontecimentos da vida encenados e, com isso, proceder a uma mudança de si mesmo a partir do entendimento e reconhecimento da importância do que foi tratado.

No âmbito das Artes plásticas, na pintura contemporânea pode-se citar a artista portuguesa Paula Rego (1935-2022) que confere à sua obra na pintura, uma realidade implícita, pois que, aborda temas e elementos da vida quotidiana do seu tempo, na forma de narrativas pictóricas e literárias. Para compreender a sua obra é necessário entender os fatores mencionados por Auerbach como o local, o período e a singularidade da autora. A artista representa nas suas pinturas a realidade da vida humana, ações, acontecimentos, baseada na literatura de seu país e outros, onde o principal elemento são os acontecimentos da vida humana em sociedade. Como na obra *The Maids*, (Figura 1), em que a artista aborda temas de violência urbana e questões de preconceito na sua pintura.



Figura 1. Paula Rego, *The Maids*, 1987, Pintura

1.2 – Jacques Derrida (1930-2004): a *Mimese* e a *Desconstrução*

A *mimesis* na concepção do filósofo Jacques Derrida é “como a metáfora e outros artifícios mais, uma ferramenta com que opera a concepção metafísica do mundo[...]”, além disso, segundo ele “o produto da *mimesis* é resultante de uma *aproximação por semelhança*, - seja para que a verdade seja afirmada (Derrida), seja por efeito da realidade histórica [...]” (Derrida *apud* Lima, 2010, p. 45). Não obstante estas afirmações sobre o pensamento de Derrida estarem no campo da filosofia e do conhecimento metafísico, estes argumentos servem como elementos para análise dos processos criativos na pintura e na poesia. Além disso, o estudo sobre as formas abstratas na comunicação humana e sobre os procedimentos históricos de elaboração e constituição das línguas escritas e linguagens, como a pintura e escrita poética, vai esclarecer sobre as afirmações do filósofo, da *mimese* como um artifício ou ferramenta para a criação da metáfora. Será empreendida uma análise comparativa com a criação dos sinais, grafismos, caracteres, letras e símbolos ao longo dos tempos e das línguas escritas que até hoje são utilizadas para a comunicação no mundo.

Derrida considerou o processo mimético para elaborar o seu conceito da *desconstrução*, sendo que a *mimese* teria uma função de ferramenta no contexto deste processo. A *desconstrução*, para o filósofo, é um conceito aplicado pelo ser humano intuitivamente nas suas atividades no dia a dia. Segundo o autor, no âmbito da análise metafísica, o conceito abrange a necessidade natural do ser humano de ser alguém, de ser reconhecido e fazer parte da sociedade. Para isso, ele está sempre a mudar, transformando-

se espiritualmente, e assim, repensando a sua vida. A *desconstrução*, nesse sentido, envolve superar os valores antigos e adquirir novos valores, desconstruir o que não faz mais sentido e construir novas linhas de pensamento. A linguagem é essencial neste processo e pode vir a se manifestar como pintura ou como escrita. A escrita tem na sua concepção, a influência da cultura da sociedade. A cultura de um povo está incrustada na escrita, na língua e nas linguagens. São valores que podem influenciar o pensamento das pessoas fazendo com que elas sejam sugestionadas a agir de acordo com a imposição cultural. A *desconstrução* proposta por Derrida, “seria um pensamento pelo qual não se pode guiar de maneira consciente, seria um guiar-se não-consciente” (Ferreira, J. S. 2016, p. 9). Assim, a *desconstrução* funcionaria como um método filosófico em que o principal seria colocar em discussão conceitos que ficaram à margem de uma análise anterior. Seria discutir e repensar coisas por um outro prisma.

A *desconstrução* na prática artística contemporânea pode ser observada como um movimento no sentido de reorganizar uma imagem, construir e reconstruir, na pintura figurativa ou abstrata. Especificamente na pintura abstrata a *desconstrução* de formas da natureza e criação de outras formas. Subjetivamente, implica numa estratégia para reconstruir significados, pensamentos, experiências de vida, traumas, desfazendo o sentido primeiro, para reconstruir com outros sentidos. Na pintura funciona, não como destruição, mas, como um meio para reconstruir as imagens ou recontar uma história, reconfigurar, dar novo sentido. A análise dos trabalhos de pintores e poetas selecionados neste estudo tem como objetivo identificar como cada artista encontra o seu modo e tipo de linguagem na qual escreve a sua história e o seu pensamento. Aqui, neste contexto, observar se a estratégia da mimesis e a *desconstrução* vale para a *desconstrução* das formas da natureza fauna e flora, ou para a *desconstrução* da natureza humana, sentimentos e emoções causados pelas ações e acontecimentos de facticidade da vida.

Lima (2010) afirma que, por meio da arte o homem pode estudar a essência das coisas, a finalidade da vida, a sua participação no mundo, compondo o que se chama hoje de subjetividade autoral na arte. Nos seus estudos, o autor cita o pensamento de Hofmann “no momento em que a ilusão da realidade não é mais a demanda artística primária, a ilusão e realidade podem se entrelaçar [...]” (Hofmann citado por Lima, 2010, p. 47). Como exemplo, a arte na Grécia, em que o objetivo era a representação da realidade no objeto artístico, na pintura ou na escultura. E, na arte contemporânea não existe mais esta premissa, a imaginação e a fantasia podem assumir um papel mais presente na criação artística.

Lima (2010, p. 89) argumenta que a arte contemporânea assume o formato de que a “medição do espaço livre da liberdade artística, a descoberta da ilimitação do possível contra a finitude do fático, a dissolução da referência à natureza, pela auto concretização histórica do processo artístico, dentro da qual a arte é sempre gerada na e a partir da arte”, estes são os principais fundamentos da arte contemporânea. Os processos afastam-se da fórmula aristotélica, mas, se formos analisar sobre a questão do pensamento abstrato, percebe-se que a questão da *mimese* e da *desconstrução* estão presentes como elementos que compõem o raciocínio mental e são inspiradores para a criação artística contemporânea, seja na questão conceitual da obra ou mesmo, na elaboração prática do processo criativo.

CAPÍTULO II

As formas abstratas, a *mimese* e a *Desconstrução* nos processos de comunicação humana

Neste capítulo, será analisado a ocorrência das formas abstratas na comunicação humana, especificamente na escrita. Identificar como ocorreu historicamente a construção destas formas verificando se existe e qual a relação com o processo da construção das línguas escritas e dos elementos que a compõem, como ideogramas, hieróglifos, formas pictográficas, a caligrafia, letras, alfabeto, critérios e conteúdo, pela análise da história da escrita. Verificar, ainda, os processos criativos utilizados na elaboração destes elementos das línguas escritas identificando-os visando reconhecer e estabelecer coincidências com a *mimese* e *desconstrução*. O estudo vai abordar ainda, a relação da escrita com a pintura pré-histórica da Arte Rupestre, a pintura figurativa e a pintura abstrata.

2.1 - As formas abstratas na comunicação

Ao se estudar a comunicação humana nas suas diversas maneiras, percebe-se que as formas abstratas estão presentes como caracteres abstratos, na maioria das línguas. Os vestígios mais antigos da escrita são formas abstratas encontradas na arte rupestre que indicam significados estéticos relacionados com a cultura do homem, na época. Segundo Clayton (2013), na arte rupestre encontrada em cavernas no antigo Egito, na localidade chamada Wadi al-Hol, no Alto Egito, identificou-se formas abstratas baseadas em animais, no homem, e em outros elementos, que indicam serem símbolos de uma escrita formada por ideogramas, como nos hieróglifos antigos (Figura 2).

Constata-se que os indivíduos primitivos procuravam imitar as formas do corpo humano nos seus primeiros exercícios de desenho. Já se delineava uma forma primária de pensamento abstrato quando o homem criou estes pequenos sinais a partir da sua análise do mundo e da necessidade de se comunicar com o próximo. Pode-se inferir que os processos miméticos e *desconstrução* no pensamento já estavam sendo iniciados nestas ações primitivas do ser humano.



Figura 2 - Inscrição I, Wadi el-Hol, c. 1850 a. C.

De acordo com Roland Barthes a “língua” é a “linguagem menos a fala”, é “uma instituição social e um sistema de valores” (Barthes, 2006, p. 5). Isto, porque se trata de um modo de comunicação pré-estabelecido em convenção social de determinado povo.

Assim, os seres humanos reunidos em sociedade estabelecem o seu modo próprio de comunicação. Em cada sociedade este modo próprio de se comunicar contém a cultura e o modo de vida das pessoas (*Idem*, p. 5). A língua é o elemento primordial para o conhecimento da sabedoria de um povo e ela está relacionada também com a arte, porque as suas origens estão no desenho das formas, na arte rupestre. Ao se estudar as línguas e a Arte Rupestre, observa-se que é comum a simplificação das formas da natureza para criação dos sinais e códigos simbólicos, ou, pode-se dizer que ocorre uma *desconstrução*.

Ao longo dos tempos, estes elementos foram aperfeiçoados e utilizados na elaboração das línguas e linguagens escritas. A língua chinesa, por exemplo, tem como princípio a pintura e as formas abstratas na elaboração dos caracteres ideográficos.

Nóbrega (2018) afirma que as “representações rupestres são um paralelo que nos permitiu desenvolver a linguagem humana, através de fala e sinais”. Nas suas pesquisas, ele encontrou uma relação dos sinais escritos no interior das cavernas com o início do desenvolvimento da linguagem humana, pois os sinais representariam uma “modalidade de expressão linguística” (*Idem*, p. 2).

Jiantang (2015) afirma que as quatro escritas importantes para o surgimento dos caracteres e posteriormente das línguas foram: a Escrita Cuneiforme dos Sumérios na Mesopotâmia, os Pictogramas no Antigo Egito; a Escrita Harappa na Índia Antiga e os Caracteres Pictográficos da China Antiga.

A Escrita Cuneiforme era impressa em tábuas onde foram escritos os primeiros caracteres há 5.500 anos atrás; os Pictogramas no Antigo Egito foram escritos pelas pessoas que viviam próximas ao Rio Nilo e criaram o primeiro livro utilizando os papiros; a Escrita

Harappa na Índia Antiga era feita em cerâmica ou marfim por uma civilização chamada Harappa, que existiu há 4500 anos atrás e desapareceu há mais de 800 anos e os Caracteres Pictográficos da China Antiga que existem há mais de 5.500 anos, foram escritos primeiro em cerâmicas e, posteriormente, em ossos de animais. Ainda segundo Jiantang, os caracteres chineses foram elaborados usando figuras para expressar ideias, sinais e formas abstratas.

Ao se estudar as línguas e a Arte Rupestre observa-se que é comum a simplificação das formas da natureza para criação dos sinais e códigos. Estes sinais ao longo dos tempos foram aperfeiçoados e utilizados na elaboração das línguas e linguagens.

2.1.1 - O grafismo indígena

O grafismo indígena tem como característica principal formas figurativas ou abstratas que recebem um significado simbólico de acordo com a comunidade indígena. Segundo a pesquisadora Lux Vidal, organizadora dos Estudos de Antropologia Estética do Grafismo Indígena, a iconografia do grafismo indígena contém “manifestações estéticas de grande beleza e profundo significado humano” (Vidal, 2000, p. 13), pois, seja na arte rupestre, na pintura corporal, em objetos utilitários e até no papel, comunicam os valores daquela sociedade (*Idem*, p.13). Por meio do grafismo o povo indígena manifesta-se sobre os seus costumes, sobre a comunidade e a sua organização, sobre os valores culturais. E transmitem de geração a geração estes valores.

O grafismo indígena é constituído por formas abstratas e figurativas, sendo que predominam as formas abstratas, por meio das formas geométricas como círculos, quadrados, retângulos, linhas, formas curvas, texturas etc. Cada elemento mencionado pode fazer parte de uma imagem que terá um significado dentro da sociedade que o estabeleceu. Os estudos já realizados sobre as comunidades indígenas e a sua comunicação identificaram diversas formas abstratas que funcionam como signos para a comunicação, dentro do grupo social. Para Eco (2004, p. 25) o signo é um “elemento do processo de comunicação”. Neste processo, o signo participa indicando o significado de algo para o destinatário. Porém, este significado só será compreensível se o recetor tiver conhecimento do código estabelecido anteriormente, o qual definirá o significado daquele signo e o tornará compreensível. No caso dos indígenas, os elementos da comunicação são estabelecidos no grafismo de formas figurativas ou abstratas que funcionam como signos da comunicação. Estes elementos podem variar de uma comunidade a outra, dependendo dos seus costumes e, conseqüentemente, o modo de falar e expressar a sua cultura.

Nas pesquisas realizadas por estudiosos da arte rupestre foram identificados códigos que remetem a várias questões no âmbito das comunidades indígenas. Como na (Figura 3) em que se percebe algumas imagens bem próximas à figura humana e outras nem tanto, são abstratas, são formas da natureza.

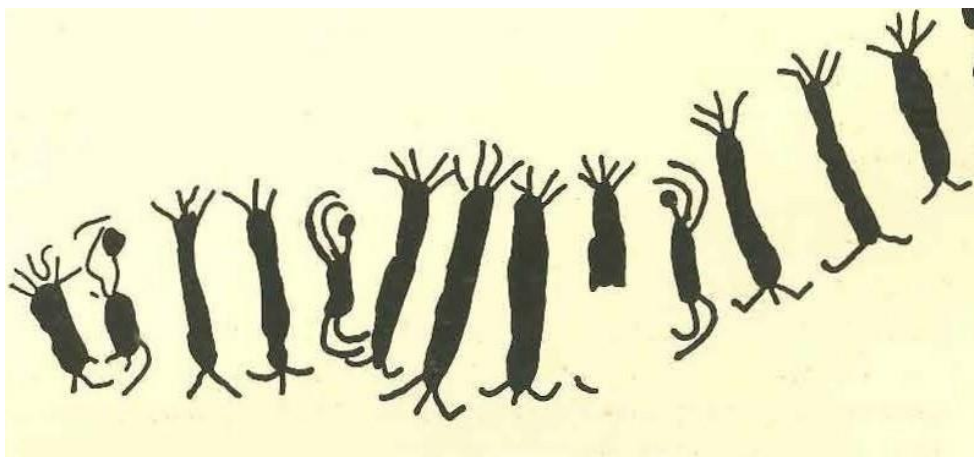


Figura 3 – Formas abstratas

Observa-se outra interpretação para a figura humana (Figura 4), com formas estilizadas e elementos geométricos que indicam significados dentro da cultura da sociedade indígena, o que pode apontar a época em que foram feitos e a quais comunidades indígenas se referem, já denotando uma “formalização gráfica” (Vidal, 2000, p. 24).

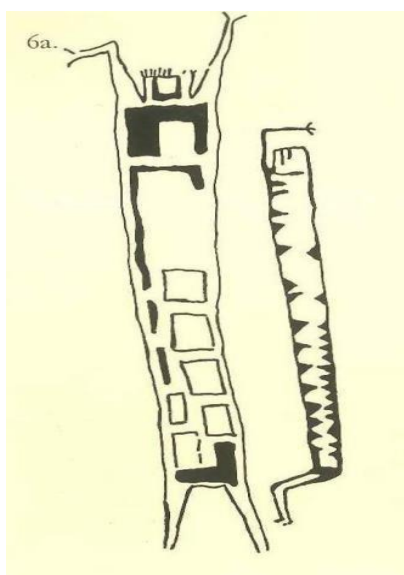


Figura 4 – Grafismo geométrico

Por outro lado, observam-se desenhos abstratos encontrados em toras ou em pinturas corporais (Figura 5). O primeiro desenho contém riscos verticais e o segundo

horizontais. Significam como se divide a sociedade Krahó de Goiás, e as linhas verticais pertence ao grupo social Wagmeie e as linhas horizontais pertence ao grupo social Ketobie. Os mencionados nomes têm o significado de verão e inverno respectivamente (Vidal, 2000, p. 17).

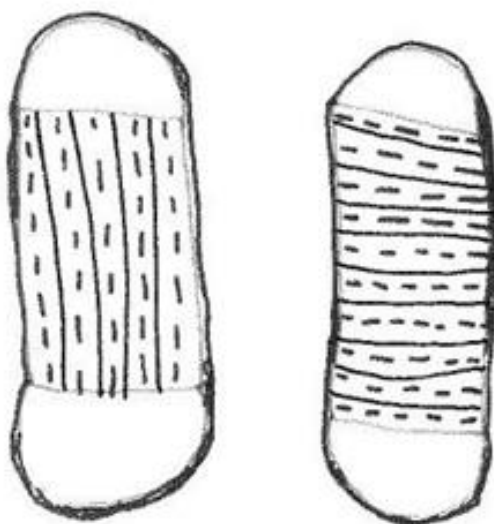


Figura 5 – Formas abstratas encontradas em roupas e pintura corporal

Cada sociedade indígena foi, e é responsável por criar o grafismo e definir os seus significados e o fazem partindo da cultura de seu povo. Assim, tem-se uma diversidade grande de caracteres simbólicos nas comunidades indígenas. Estes caracteres fazem parte da cultura e vão formar as línguas indígenas. Segundo Anne Marie Pessis e Niéde Guidon o grafismo indígena “[...] funcionam como verdadeiros sistemas de comunicação social [...]”. As tradições de pintura e gravura [...] poderiam ser comparáveis a famílias linguísticas, no interior das quais as línguas evoluem” (Pessis, *apud* Vidal, 2000, p. 21). É possível concluir sobre a importância do grafismo para a comunicação indígena, para a criação das línguas indígenas e, conseqüentemente, para a comunicação humana. Observa-se que as formas abstratas fazem parte deste contexto, desde a arte rupestre que é o registo mais antigo das formas gráficas feitas pelo homem.

O processo de uso dos signos e de criação de novas interpretações de um signo é denominado semiose e faz parte da teoria de Charles Sanders Peirce sobre semiótica (Eco, 2004, p. 145). Assim, no contexto do grafismo indígena percebe-se que a ação de olhar para a natureza e, a partir dela, criar formas abstratas com significados simbólicos faz parte do processo. Cada comunidade indígena cria os seus códigos a partir da sua interpretação. Segundo Peirce “[...] o homem é a sua linguagem, porque a cultura se constitui como

sistema de sistema de signos” (Peirce, *apud* Eco, 2004, p. 148) e, “[...] conhecer as regras destes signos é conhecer a sociedade, mas é também conhecer o sistema de determinações linguísticas que se constitui como essência” (*Idem*, p. 148).



Figura 6 – Pintura e inscrições em cavernas no Sul do Sinai Egito

O artista espanhol Pablo Picasso (1881-1973) percebeu estas nuances da arte primitiva e soube criar os seus desenhos e explorar temas pela simplificação das formas como na arte rupestre. O grafismo indicando a figura humana com suas formas abstratas fica patente na sua obra *Présence* (Figura 7).

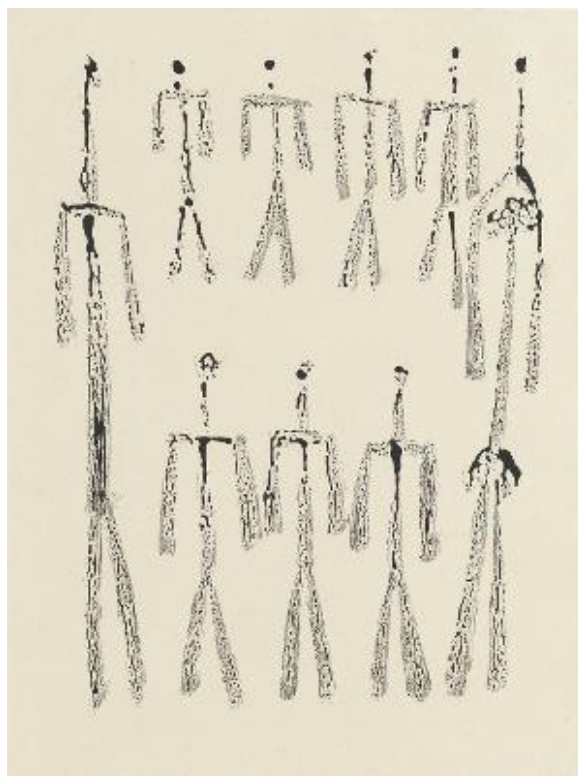


Figura 7 – Pablo Picasso, *Présence*, 1949

O grafismo indígena serve de inspiração para muitos artistas contemporâneos, como se pode observar nos elementos que compõem esta linguagem em inúmeras obras de arte, como exemplo, a pintura *Espacillimité*, 1957, do artista português Nadir Afonso (Figura 8).



Figura 8 – Nadir Afonso, *Espacillimité*, 1957

2.1.2 - A Linguagem dos Hieróglifos

A escrita hieroglífica do Antigo Egito tem como principal característica a representação por meio da imagem figurativa. As formas abstratas também fazem parte dos signos, mas, em menor quantidade. A palavra hieróglifo vem do grego e significa escrita sagrada. É uma escrita que conta um pouco da história da civilização egípcia. O hieróglifo, ou imagem, transmite a mensagem por meio de códigos. Para Lopes (1997, p. 478), na escrita hieroglífica existem dois níveis de representação. No primeiro nível o hieróglifo funciona como signo da escrita. E este signo expressa-se ideograficamente ou foneticamente. No nível ideográfico existem os signos, ideogramas que podem significar um objeto, um elemento ou uma ação. E os signos determinativos que podem indicar a classe semântica da palavra. Há também o signo que funciona foneticamente e possui signos designados como fonogramas.

No segundo nível tem-se a dimensão pictórica onde o hieróglifo é uma imagem. O signo ou imagem figurativa pode significar o conteúdo da própria imagem ou podem representar outros significados metafóricos. Na dimensão pictórica a imagem toma valores artísticos porque são representações normalmente figurativas sobre a cultura do povo egípcio. Estas imagens são desenhadas em objetos para decoração e outros, e tem como principal objetivo a composição harmônica, por isso, vários desenhos são colocados para preencher a superfície (*Idem*, p. 479). Estes desenhos são feitos num espaço imaginário do quadrado para obter a harmonia, semelhante à escrita chinesa (Figura 9).

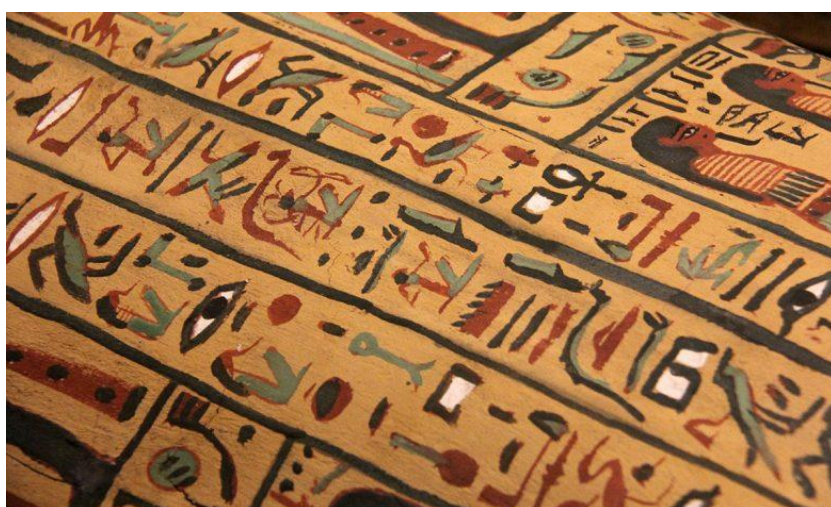


Figura 9 – Hieróglifos Egípcios

A língua também é baseada nas formas da natureza porque muitos signos são representações de aves e animais, ou pessoas importantes daquela sociedade. Observa-se que

algumas características da escrita foram aproveitadas na cultura ocidental, como as figuras que são colocadas na superfície imaginária quadrada (ideogramas) para criar simetria, o que, se aproximam da “poesia visual do ocidente” (Coimbra, 2012, p. 82). Além disso, “no Egito faraônico, tudo o que é passível de representação visual pode tornar-se signo de escrita, e vice-versa” (*Idem*, p. 82). Pode-se dizer que este pensamento foi empregue na poesia experimental. As letras e as palavras foram escritas com o objetivo de destacar as formas visuais na poesia. E os signos das artes visuais foram colocados na poesia como signos da escrita.

Estas características de se trabalhar com os elementos da escrita na forma visual e de trabalhar com a imagem figurativa na escrita também se aproxima do grafismo indígena e da língua chinesa e outras línguas orientais. Como também, o uso de formas abstratas que se faz presente nas línguas e linguagens mencionadas.

Na arte contemporânea pode-se observar trabalhos de artistas que tomam como referência a cultura egípcia, como na obra *Renaissance* (Figura 10), do artista Taha-Hussein, do Cairo-Egito. O artista explora elementos da cultura egípcia e da linguagem dos hieróglifos.



Figura 10 – Taha-Hussein, *Renaissance*, 2010

2.1.3 - A Língua Chinesa

As línguas orientais, japonês, chinês e coreano, são línguas que tem na sua base escrita as formas abstratas que adquirem um significado simbólico a partir das definições daquelas sociedades. Tratando-se especificamente do chinês, é uma língua baseada na natureza e na humanidade.

De acordo com Jialu (2009):

“La forma más antigua de escritura se express a los dibujos, es decir, a la reproduccion gráfica de formas circundantes. Por eso, los caracteres iniciales se parecían mucho a las cosas que querían expressar. Por ejemplo, el carácter del sol era uma trazo redondo, pero uma distintas variantes de redondez. El de express representaba este satélite de forma incompleta. El ideograma del ser humano (“人”) era expressa a capricho del escriba⁸” (p. 4).

Os estudos sobre as línguas escritas constataram que os ideogramas Harappa da Índia e o Jiaguwen (ossos e conchas inscritos) da China, são as línguas mais antigas tendo-se desenvolvido de forma independente (Jialu, 2009). Das quatro principais línguas, somente o Chinês com os seus caracteres ideográficos permaneceu até os dias de hoje. É possível depreender que todas possuem a característica das formas abstratas e dos ideogramas. Jiantang (2015) afirma que a origem dos caracteres foram os desenhos. As figuras serviram de parâmetro para expressar ideias e coisas, ou, foram criados símbolos para significar uma ideia. Segundo ele, era a maneira como os chineses antigos observavam o mundo. Os caracteres transmitem a cultura e o modo de vida do povo chinês. Estes caracteres podem adquirir funções metafóricas, podem formar ideogramas simples ou complexos. Muitos dos sinais são baseados nas formas da natureza, alguns indicam ações e estas ações são representadas por sinais que permitem o leitor perceber a ação apenas olhando os signos.

Como no caractere pessoa, inspirado na árvore cipreste (Figuras 11 e 12).

⁸ Tradução da autora: A forma mais antiga de escrita está associada aos desenhos, ou seja, à reprodução gráfica das formas circundantes. Portanto, os personagens iniciais eram muito semelhantes às coisas que eles queriam expressar. Por exemplo, o caráter do sol era uma linha redonda, mas com diferentes variações de arredondamento. O da lua representou este satélite de forma incompleta. O ideograma do ser humano (“人”) foi assumido por capricho do escriba.



Figura 11 – Árvore Cipreste



Figura 12 – Caractere Pessoa

Mai (2012, p. 38) afirma: “No Chinês, cada grafema, ou caractere, apresenta-se como um “desenho abstrato”, muitas vezes simétrico entre os componentes e delimitado num espaço quadrado”, (Figura 13).



Figura 13 – Caractere Chinês

Os ideogramas são formados pelos pictogramas, que, se unem para dar origem a outros significados. E o fonograma refere-se ao som e à pronúncia. Na escrita chinesa o calígrafo empenha-se na concentração para conseguir “pintar” os caracteres transpondo a escrita entre a imaginação e a realidade, “[...] la caligrafia china es una forma de escribir los caracteres con um pincel⁹” (Jialu, 2009, p. 92).

Ela aproxima-se da pintura porque cria uma “sensação artística” nas formas escritas com o pincel (*Idem*, p. 94). Ainda segundo Jialu, o espetador quando vê uma obra caligráfica da escrita chinesa, compara-a a uma obra abstrata devido às suas formas e à perfeição dos traços.

2.2 – A Pintura e a escrita

2.2.1 - A pintura pré-histórica e a escrita

Para estudar o princípio da comunicação humana pela escrita, bem como os primórdios da sua prática artística, é necessário compreender também a chamada Arte Rupestre, a qual é um dos registos mais antigos de informações sobre a vida humana e a sua prática artística.

Netto (2001, p. 19) afirma que “a arte rupestre estaria ligada à esfera da cultura de determinado grupo [...] seria uma forma de representação de uma gama de eventos [...]míticos, religiosos, educativos, [...] composta por signos que se interrelacionam [...] e estabeleceriam, com suas regras, semiose¹⁰”.

Para compreender a Arte Rupestre e a participação da pintura, é importante mencionar os estudos de Bataille (1955), sobre a arte rupestre encontrada na caverna de Lascaux, na França, no ano de 1940. A arte rupestre deixada na caverna transmite um conhecimento sobre o homem primitivo que permite perceber os laços que existem entre eles e o homem de hoje, bem como compreender o início da vida humana na terra e como o homem começou o exercício da arte. As circunstâncias da existência deles eram deveras diferentes das de hoje, no entanto, o comportamento no sentido de buscar o progresso e encontrar soluções para as questões relacionadas com a sua sobrevivência e convivência com outros seres, passa pelo que o homem tem de mais importante que é o pensamento, o

⁹ Tradução da autora: A caligrafia chinesa é uma maneira de escrever caracteres com um pincel.

¹⁰ Semiose: "ação de um signo sobre outro em um processo de elaboração de significado" (Netto, 2001, p. 19).

raciocínio, o cérebro. Esta característica aproxima o homem primitivo do homem moderno porque ambos têm a capacidade de raciocinar diante das informações, estímulos e necessidades que lhe são impostas. A questão do tempo seria algo que, aparentemente, não existiria porque, depois de milénios, na vida humana ainda prevalecem os sentidos e a sensibilidade que outrora existiu (Bataille, 1955, p. 3).

Nas cavernas existem propriedades acústicas (ecos) nas quais o homem primitivo conseguia detectar estes sons e pintava nestas paredes ao mesmo tempo que ouvia os sons. Este processo englobava a pintura e a audição, sendo que, nos estudos, acredita-se que a forma do desenho tinha relação com o som ouvido. Em vista disso, depreendeu-se que a arte rupestre é “uma forma de transferência de informações de modalidade cruzada, em que os sinais acústicos são transformados em representações visuais simbólicas”, dando início ao pensamento simbólico do homem (Nóbrega, 2018, p. 1).

Na Arte Rupestre é possível observar um exemplar, a pintura de um animal semelhante ao touro (Figura 14). As formas e cores da pintura ressaltam as características de força e presença do animal.



Figura 14 – Pintura Rupestre em Lascaux

Bataille (1955) afirmou que, na caverna de Lascaux, foram encontradas mais de cem pinturas de animais de várias espécies. As pesquisas acerca dos animais denotam tratar-se de espécimes existentes em grandes manadas e demonstram a capacidade e vontade do homem de registrar o que via no seu mundo para a posteridade. E também uma maneira de se comunicar com os seus semelhantes. Existe uma crença, ainda, de que o desenho tinha

uma característica ligada à espiritualidade e ao misticismo porque significavam também uma vontade do caçador ter sorte na caçada e obter alimentos para o homem. Com o registo pelo desenho e esta questão mística associada a ele, é possível inferir a presença do pensamento metafísico no homem primitivo, que buscava compreender o seu mundo a partir do próprio quotidiano e já registava os seus afazeres e interesses nas paredes no interior das cavernas.

Segundo Bataille (1955), o trabalho dos arqueólogos constatou que as imagens podem ter sido feitas há mais de 20 mil anos, provavelmente no período do Paleolítico Superior. Em vista disso, os estudiosos concluem que as pessoas que fizeram tais pinturas podem ter sido o *homo sapiens* ou *neandertais*. Com tais constatações, verifica-se que o processo criativo da pintura já acompanha o homem desde o período pré-histórico.

Nos estudos recentes encaminhados sobre a origem da linguagem afirmou-se que “Há razões para se admitir que as bases cognitivas para o desenvolvimento de uma consciência simbólica estavam disponíveis desde o surgimento do *Homo Sapiens*, há cerca de 200 mil anos atrás” (Nóbrega, 2018, p. 3), concluindo, ainda que, pelas descobertas recentes que, “os *neandertais* – uma espécie humana extinta – também eram dotados de consciência simbólica” (*Idem*, p. 3).

A quantidade de animais pintados no interior da caverna, nas paredes e no teto chama a atenção. Este facto permite supor que este era um lugar seguro onde o homem provavelmente se protegia daqueles animais. O homem primitivo pintou os animais e a sua beleza com perfeição. Ele pintou uma cena em que se percebe o respeito pelo animal e a sua força. Na cena em que estava um caçador morto no chão, a arma do homem de um lado e o animal à sua frente com a cabeça virada como a olhar na direção da pessoa que pintou a cena. Este olhar do animal como quem diz: estou aqui e sou forte você vai querer me enfrentar também, (Figura 15). As formas simplificadas no desenho com traços abstratos ficam evidentes na representação dos caçadores e da caça.

Esta cena demonstra a capacidade de pensamento do homem que a pintou. A percepção que ele teve em relação ao animal e sua força. As dificuldades que provavelmente aqueles humanos tinham que enfrentar em sua vida naquele lugar e naquelas condições. A luta com os animais de outras espécies pela sobrevivência.



Figura 15 – Pintura Rupestre em Lascaux

Netto (2001, p. 4) afirma que “a interpretação da arte rupestre se dá pela transferência de informações entre pesquisadores, já que é através do processo de comparação das observações efetuadas, que se constrói a interpretação”, ou seja, as análises são feitas a partir da literatura que já existe sobre o assunto e das conclusões de quem interpreta e classifica as imagens. Por isso, existe uma movimentação nos significados e interpretações, porque estas podem variar dependendo do que é, e da nova interpretação.

Ainda segundo Netto (2001, p. 48), a informação contida na arte rupestre, “enquanto fenômeno cultural”, pode ter várias classificações, dentre elas, e para os objetivos deste estudo, é importante ressaltar a classificação pela informação temática, de acordo com ela, a informação pode conter imagens figurativas; geométricas abstratas e livres. Nas pinturas de Lascaux foram encontradas imagens com estas características, ou seja, figurativas, geométricas abstratas e livres.

Nas imagens a seguir se pode evidenciar a perfeição do homem primitivo, no desenho de contorno; incisão na rocha e pintura.



Figura 16 – Pintura Rupestre em Lascaux

No desenho de contorno as formas dos touros bem delineadas e as cores firmes conservaram o brilho do material utilizado.

Nóbrega (2018, p. 4) afirma também, que a confecção das pinturas rupestres pode sugerir “que os mecanismos que subjazem à produção da pintura são paralelos aos da produção da linguagem”.

Neste ponto cabe lembrar que, na pintura abstrata, também pode ocorrer aspectos semelhantes para a confecção da obra. E que se pode fazer correlações entre a arte rupestre, a escrita e a pintura considerando os elementos já mencionados. Neste sentido, a essência da pintura abstrata pode abranger estas características da linguagem fazendo com que esta forma de expressão se possa integrar na categoria de linguagem e da arte.



Figura 17 – Pintura Rupestre em Lascaux

Na Pintura 17 se observa que o homem primitivo aproveitou a incisão na rocha e o material disponível da própria caverna, demonstrando a sua inteligência.



Figura 18 – Pintura Rupestre em Lascaux

A pintura da Figura 18, demonstra que, naquela época, o homem já praticava a pintura com inteligência e capacidade intelectual natural.

Além disso, as formas abstratas que compõem a pintura, na Figura 19, confirmam também as primeiras evidências destes sinais criados pelo homem.



Figura 19 – Pintura Rupestre em Lascaux

Todas estas informações que a caverna de Lascaux preservou para a história da arte e da humanidade corroboram a capacidade do homem para a arte, mostrando o que o ser

humano tem de mais importante que é a sua sensibilidade, a emotividade e a capacidade criativa. Estas descobertas, como várias outras, permitem compreender que a pintura como expressão criativa acompanha o homem desde há muito, registando os momentos mais importantes da humanidade e pode-se concluir que esteve bem próxima da escrita, haja vista a simplificação das formas e sinais criados para comunicar o mundo em que viviam, e que, ao longo dos tempos foram sendo inseridos nas línguas e linguagens, algumas utilizadas até hoje. Além disso, fica evidente que o pensamento do homem primitivo já demandava questões miméticas e da *desconstrução* como ferramentas do pensamento e raciocínio.

Ainda no contexto da Arte Rupestre e do grafismo indígena, pode-se exemplificar e aproximar o trabalho do artista Athos Bulcão em Brasília, nos painéis de azulejos abstratos geométricos distribuídos por diversos prédios públicos e privados da cidade e Parque da Cidade. Como no painel localizado no Brasília Palace Hotel, (Figura 20). Onde os desenhos geométricos em azul, numa referência ao céu da cidade, lembram as formas abstratas geométricas do grafismo indígena brasileiro. E se caracterizam por ser manifestações culturais da atualidade, uma vez que compõem o universo estético das grandes cidades.

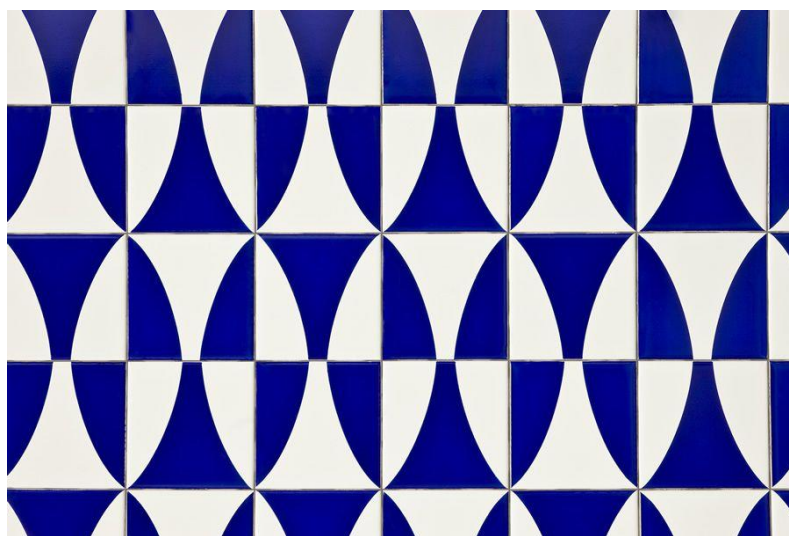


Figura 20 – Athos Bulcão, Painel Brasília Palace Hotel

Importante acrescentar a referência do arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer, com sua arquitetura das “formas curvas”. Como exemplo o Museu Oscar Niemeyer de Curitiba-PR, (Figura 21), também chamado Museu do Olho, uma vez que o seu formato remete ao olho humano, o qual se tornou um símbolo da arquitetura de um génio. Como na arte

primitiva, o artista simplificou as formas na arquitetura direcionando para uma estética com “leveza das formas” no concreto.



Figura 21 – Oscar Niemeyer, Museu Oscar Niemeyer Curitiba

2.2.2 - *Ut Pictura Poesis* e a pintura abstrata

Na Arte Poética, em Epístola aos Pisões, o filósofo e poeta Horácio (65 a.C.- 8 a.C.) escreve a sua teoria para a poesia. Os critérios que o filósofo desenvolve tratam das características que a poesia deve ter para ser considerada boa, tratam das qualidades do poeta, da composição poética, dos gêneros da poesia e vários outros conceitos. E trata também da pintura. No início do seu texto, ele cita um exemplo de pintura para fundamentar o seu pensamento quanto à necessidade de unidade na poesia. A suposta pintura, imaginada pelo filósofo, seria a representação de um ser inexistente “[...] uma cabeça humana, um pescoço de cavalo e membros de animais de toda a ordem [...]” (Horácio, 1984, verso 5).

A pintura não teria a característica da verossimilhança, a qual ele acreditava ser necessária, na época. Aqui também se pode interpretar que a questão da verossimilhança está relacionada ao conceito da *mimese* na pintura, o qual era um dos princípios da pintura naqueles tempos. Horácio cita ainda, a unidade como um atributo importante para a poesia e para a pintura visando a harmonia.

Com esta comparação o filósofo inicia o seu escrito teórico sobre o que deve haver numa obra poética para que ela seja considerada de valor. Ao ler e interpretar o texto pode-se constatar que as orientações são direcionadas à poesia, mas também podem ser aplicadas à pintura porque os argumentos são coerentes com o que se esperava encontrar na

pintura. Além da unidade, muitas outras peculiaridades foram mencionadas pelo filósofo ao longo do texto.

Não obstante o exemplo da pintura supostamente inverossímil, o filósofo a seguir apresenta a afirmação de que “[...] a pintores e a poetas igualmente se concedeu, desde sempre, a faculdade de tudo ousar” (Horácio, 1984, verso 10). Com esta frase pode-se constatar que o filósofo admite que o poeta e o pintor sempre exerceram seu poder criativo da maneira que lhe conviesse. Acerca da faculdade de criar no poeta ou pintor, o filósofo menciona que tudo podem, desde que tenham cuidado com a unidade para que se consiga atingir o sublime na poesia (*Idem*, verso 20).

Acerca da pintura não realística, citada no exemplo, observa-se que é resultante do que hoje é chamado de “pensamento abstrato”, pois está relacionado com a capacidade imaginativa do ser humano. E mesmo o filósofo possuía esta capacidade, pois no seu exemplo, imaginou um ser totalmente híbrido que mais se aproximava de seres mitológicos, nada relacionado a seres reais ou verossímeis como ele pretendia designar que a pintura deveria ter. Assim, na sua *Arte Poética* pode-se constatar que, naquela época, já existia o pensamento abstrato, levando à criação de elementos fora do “real”. No contexto da criação imagética do filósofo, percebe-se elementos da *mimese* e *desconstrução* já mencionados anteriormente, quando imaginou um ser com o corpo metade homem e metade animal, o qual fazia parte da crença de seres inumanos na cultura de época. Ele desconstruiu o corpo do ser humano e do animal e criou um outro ser híbrido, que não existe, e que estava no âmbito da sua imaginação, mas com características de seres da natureza. Assim, percebe-se que a pintura denominada hoje como sendo parte da subjetividade autoral do artista, já existia em tempos pretéritos devido à própria capacidade mental do ser humano. Tratando-se de uma abstração. E a abstração que significa uma operação mental, na qual se pode abstrair, imaginar elementos e aspetos de coisas que podem existir ou não, na realidade.

Segundo o historiador H. W. Janson “A imaginação é uma das facetas mais misteriosas do homem. Pode ser vista como o elo de ligação entre o consciente e o inconsciente, onde decorre a maior parte da nossa atividade mental” (Janson, 2001, p. 11). Esta capacidade somente o ser humano possui. E está relacionada à sua vida e participação no mundo. Esta habilidade imaginativa do ser humano, segundo Janson (2001) está relacionada com a sua personalidade, inteligência e espiritualidade. É por isso que Horácio defende na sua teoria que o poeta deve escolher o assunto de acordo com suas possibilidades. Ou seja, o poeta deve escrever a partir de si mesmo. De suas experiências e seu conhecimento. Assim, terá condições de desenvolver uma boa escrita, pois terá informação

sobre o assunto do qual fala. Além disso, o poeta pode escolher as palavras para escrever com sabedoria. O filósofo admite, inclusive, a criação de novas palavras. Aqui se observa a possibilidade de inovação e renovação na escrita, ou seja, a criação. Estas características também se aplicam à pintura. As formas podem seguir os princípios dos elementos básicos da comunicação visual que se referem a: “[...] o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala, o movimento” (Dondis, 2003, p. 51). Com estes componentes pode-se obter um universo infinito de maneiras de representar e expressar o que se tem na mente e na imaginação.

Os preceitos para a criação poética e também para a pintura podem levar ao entendimento de que as duas formas de expressão e arte são muito parecidas tanto na sua constituição, na elaboração e nas exigências para obtenção de bons resultados. Considerando a proximidade das sugestões e ensinamentos percebe-se que ambas estão muito próximas nos seus conceitos e processos criativos, pois, se referem à capacidade do ser humano em imaginar, em criar, em expressar o que pensa e sua sabedoria adquirida com a vida.

Jung (1987, p. 66) discorre sobre o que poderia ser uma explicação para a criatividade, mas não chega a uma definição específica. O seu estudo apresenta alguns esclarecimentos relacionados com a criação no ser humano, mas não desvenda o “[...] mistério da criatividade [...]”. Ele deixa algumas considerações que levam a entender que tudo tem a ver com a formação do indivíduo, seja poeta ou artista, ou mesmo qualquer indivíduo. Cabe citar a expressão “[...] também não esperemos o impossível de nossa psicologia, ou seja, uma explicação válida do grande segredo da vida que sentimos diretamente na criatividade” (*Idem*, p. 66), quando o autor coloca a suposição de que a criatividade faz sentir o “grande segredo da vida”, na verdade, ele está dizendo que a criatividade é algo benéfico ao homem. Somente o homem tem a capacidade de pensar, raciocinar, criar, resolver problemas. Então a criatividade é algo que o beneficia a sua vida terrena. Seja no campo psicológico, seja no campo profissional, o indivíduo terá que descobrir como encontrar meios para a sua felicidade.

Com estes argumentos, e retornando à questão da pintura e da poesia, conclui-se que ambas estão muito próximas e podem fazer parte da capacidade humana de expressão. Com os estudos sobre as formas abstratas na comunicação foi possível perceber como a escrita e a pintura estiveram próximas desde os tempos do homem primitivo. Observa-se que ambas detêm as mesmas características nos processos criativos e podem servir de meio para a imaginação e criatividade, e também para a comunicação, como formas de linguagem. A

poesia pode fazer parte da obra, as palavras podem compor, junto com as cores e formas, podem complementar uma à outra. Podem dar unidade à obra.

A famosa frase de Horácio (20 a.C.): “como a pintura é a poesia” (Horácio, verso 360), reflete o entendimento do autor em que ambos os métodos criativos podem ter qualidades que se aproximam e agradem ao observador. Esta frase histórica demonstra a importância da ligação entre a pintura e a poesia. No estudo das línguas e linguagens se observou o quanto a arte rupestre e o grafismo indígena, foram importantes na criação das línguas e linguagens ao longo dos tempos. O filósofo menciona, ainda, a frase de Plutarco “ser a pintura poesia calada e a poesia pintura que fala” (*Idem*, verso 360). Colocando a poesia e a pintura num mesmo patamar de importância.

2.3 - Processos criativos na arte subjetiva contemporânea

2.3.1 - A Semiótica e elementos gráficos na poesia e na pintura

Conforme foi visto no capítulo anterior, ao estudar a origem das línguas constata-se que as formas abstratas (ou simplificadas) tiveram um papel importante na elaboração dos signos linguísticos. Desde os tempos remotos quando o homem primitivo começou a se comunicar por meio dos desenhos e das pinturas na arte rupestre, ele deu início também à escrita, pois, os seus sinais foram sendo desenvolvidos e aperfeiçoados com o passar dos tempos, até se chegar à criação das línguas escritas, na atualidade.

A pintura já fazia parte dos costumes do homem primitivo que, de início, a usava para pintar o corpo nos seus rituais de dança, ou nas pinturas rupestres onde registava-o seu modo de vida. Em algumas culturas, como a japonesa e a chinesa, a pintura faz parte do processo da escrita caligráfica, o qual existe há milénios. Estes aspetos demonstram a relação próxima da escrita e da pintura, bem como a existência das formas abstratas obtidas pela simplificação das formas naturais e pela *desconstrução* e *mimese*, como parte das línguas humanas.

Observa-se que as línguas escritas, existentes na atualidade, e a maior parte das que já existiram, são estruturadas com formas abstratas e significado simbólico. Os elementos simbólicos das línguas foram sendo absorvidos pelo homem no seu pensamento e, conseqüentemente, nos trabalhos artísticos. Tanto a poesia, quanto a pintura, tornaram-se ferramentas importantes para transmissão da mensagem poética. Neste contexto, é

necessário compreender a importância da língua na sociedade, haja vista que ela é uma "instituição social e um sistema de valores" (Barthes, 2006, p. 5).

Considerando que os sistemas de comunicação humanos tiveram início a partir da arte rupestre, quando o homem iniciou o registo do seu pensamento, releva mencionar que o estudo da arte rupestre é baseado na transferência de informações entre os pesquisadores. E a comparação de informações ajuda na construção das interpretações (Netto, 2001), ou seja, as informações obtidas anteriormente servem de parâmetro para comparações, e conseqüentemente, para as futuras interpretações.

Assim, pode-se pensar a comunicação humana, também, como um processo de transferência de informações, quando o conhecimento é distribuído pela fala, pela escrita nos livros, enciclopédias e outros meios de comunicação, e, é baseado no pensamento e ideia dos indivíduos que os escrevem e os transmitem aos outros indivíduos, estes, por sua vez, analisam e interpretam tais informações, podendo concordar com elas, ou simplesmente dar outro significado.

A professora Lúcia Santaella observa, em face das línguas, que também existem outros modos de escrita além da codificação alfabética utilizada no ocidente. Como exemplo são as línguas e linguagens já citadas neste estudo, o grafismo indígena, a linguagem dos hieróglifos e a língua chinesa com os seus pictogramas e ideogramas.

As linguagens vão além dos códigos estabelecidos e remetem a "formas sociais de comunicação e significação" (Santaella, 2006, p. 11) A relação do homem com estas questões é impactante porque ele tem a capacidade de estabelecer mudanças nos sinais a partir de estímulos e transformá-los em signos ou linguagens a partir dos processos mentais (Idem, p. 11).

A Semiótica como ciência que estuda todas as linguagens possíveis e os modos de produção de sentido e significado está presente neste estudo para auxiliar na compreensão da escrita, da poesia, e da pintura como linguagens que possibilitam a comunicação humana. E ainda, a intersecção dos elementos da comunicação (signos, caracteres, ideogramas, pictogramas) com o objetivo de estudos sobre a poética de artistas contemporâneos em que a construção de uma linguagem pictórica se dá com ênfase de elementos da escrita na pintura e elementos da pintura na poesia.

Capítulo III

Os caracteres ideográficos da comunicação humana na Arte

Este capítulo trata de uma análise preliminar sobre a *mimese* e *desconstrução* como ferramentas para o processo criativo na arte contemporânea, bem como, a verificação destes procedimentos serem determinantes para a subjetividade autoral, especificamente na poesia e pintura. Nos capítulos anteriores constatou-se que os caracteres ideográficos da comunicação humana foram elaborados a partir dos primeiros sinais criados pelo homem em sua comunicação. Muitos destes sinais fazem parte, ainda hoje, das línguas escritas e linguagens utilizadas no mundo para a comunicação. E, estão presentes na poesia e na pintura. Observou-se as razões dessa proximidade, no contexto do conteúdo estudado sobre a história da escrita e também a participação da pintura no processo. As análises a seguir terão como principal elemento a verificação da influência da cultura oriental na poesia e pintura ocidental. O objetivo é compreender como foram sendo assimilados na poesia e na pintura, características como: visualidade das formas, caracteres das línguas orientais, simbologia das formas abstratas e outros elementos que transformaram a pintura e a poesia. O estudo não pretende uma análise profunda e complexa da poesia, das línguas orientais, e pintura, o intuito é no sentido do desenvolvimento de um ponto de vista preliminar sobre como foram assimilados alguns conceitos e ideias da cultura oriental nos movimentos da poesia ocidental, e na produção de alguns pintores e poetas selecionados para a análise.

3.1 Os caracteres ideográficos da comunicação humana na poesia

3.1.1 - A poesia clássica chinesa e os caracteres ideográficos

A motivação para abordar aspetos gerais da poesia clássica chinesa está relacionada, principalmente, com a questão da ligação da pintura com a poesia e também com a caligrafia, na História Cultural da China.

As três vertentes da linguagem são extremamente importantes para a cultura do país e, tanto a poesia como a pintura fazem parte da origem da escrita. Mendonza (2014, p. 28) afirma que “a relação entre poesia e a pintura na China Clássica é absolutamente fundamental [...] e, em muitos casos eram registadas, inclusive na mesma obra”. Este aspeto é importante para as análises, neste trabalho.

A poesia clássica chinesa apresenta características que podem estar presentes na pintura, como a questão da visualidade e significados simbólicos dos caracteres ideográficos. Assim como foi estudado anteriormente no grafismo indígena e na linguagem dos hieróglifos cujos sinais e signos foram constituídos com a contemplação da natureza e simplificação das formas, a língua chinesa também possui essa particularidade como um importante princípio para a composição dos caracteres.

Devido a essa propriedade, a poesia clássica tem características específicas e peculiaridades próprias. Mas, segundo Mendonza (2014), existem muitas qualidades coincidentes entre a poesia e a pintura que não remetem apenas à visualidade ou ao suporte da obra. O objetivo de ambas é alcançar meios para demonstrar o inefável. Seja na poesia, com o poema levando o observador a imaginar no seu pensamento as sensações e as percepções que o poeta transmite, ou na pintura, com a imagem da paisagem que podem levar o observador a ter a percepção de outros sentidos como a audição, ou de outras sensações e pensamentos. Segundo o autor, a poesia é capaz de despertar a imagem de uma paisagem no pensamento. E a pintura é capaz de despertar sensações e lembranças. Na poesia clássica chinesa prevalece a temática das paisagens como “símbolos e cenários para os sentimentos e paixões humanas” (Mendonza, 2014, 29).

3.1.1.1 - Ni Tsan (1301-1374)

Ni Tsan pintor chinês, poeta e calígrafo, viveu e trabalhou em Wu-hsi, Ch'ang-shu (província de Kiangsu), China, durante os períodos da dinastia Yuan e Ming. Foi considerado um dos quatro maiores pintores e poetas da época. A pintura e a poesia juntas na mesma superfície poética era uma *praxis* no seu tempo. Muitos artistas se destacavam na poesia e na pintura. Em seus trabalhos havia a característica de transmitir valores poéticos da cultura da época e, principalmente, da subjetividade do pensamento intangível.

A palavra e as formas simplificadas na pintura traduziam o sentimento do autor (Mendonza, 2014).



Figura 22 - Ni Tsan, *Trees in a River Valley in Yü shan*, 1371

3.1.2 - Imagem na Poesia Ocidental (Influências da cultura oriental)

Ao estudar a origem das línguas se constata a relação próxima da escrita e da pintura, bem como das formas abstratas. Ao confrontar tais questões com a história da Arte Ocidental, é possível observar que algumas características da cultura oriental foram assimiladas, tanto pela poesia, quanto pela pintura. Os estudos do filósofo e orientalista norte-americano Ernest Francisco Fenollosa, já indicavam elementos da cultura da China, especificamente sobre a poesia e a Língua Chinesa. Ele observou a importância dos caracteres ideográficos na poesia e na língua chinesa. Principalmente a estratégia para a composição dos caracteres abstratos e a visualidade destes, tanto na língua, como na poesia.

Na poesia *Os Cantos*, o poeta Ezra Pound inovou em vários aspetos, influenciado pelos escritos de Fenollosa. A principal característica aplicada por Pound foi a “introdução, em poesia, do método ideográfico de compor” (Campos, 1977, p. 14). A sua poesia inovou na estrutura poética; incluiu a estética dos ideogramas chineses; reproduziu alguns ideogramas chineses; incluiu a heterogeneidade dos temas; expressões do grego e de línguas estrangeiras; incorporou a imagem no texto da poesia (Canto XXXIV); criou palavras; introduziu a visualidade das formas com as palavras, inseriu os caracteres chineses na sua poesia (Canto LII) Figura 23, etc. (Pound, 2006).

Pode-se inferir que a *mimese* no sentido da *imitatio* foi assimilada nos processos criativos como um meio para a vanguarda na poesia. Assumindo duplo sentido, o primeiro quanto à realização do processo criativo e o segundo quanto à reflexão quanto aos parâmetros da poesia feita na época, e da necessidade de mudar os padrões, o que significou uma mudança cultural no modo como escrever a poesia.



Figura 23 – Ezra Pound, *Os Cantos*

O poeta rompeu com as regras da poesia, na época, influenciando outros poetas desde então, e colaborando para a inovação da poesia ocidental. Vários poetas e pintores absorveram o conhecimento sobre a cultura oriental e agregaram alguns conceitos nas suas obras. Assim, as palavras foram inseridas cada vez mais na pintura e a escrita adquiriu aspetos visuais. Observa-se, aqui, a *mimese* e a *desconstrução* como ferramentas para as transformações nos processos criativos, tanto na escrita poética como na pintura. No momento em que a escrita passou a ter valor maior na forma visual, em detrimento do significado de dicionário da palavra, a *desconstrução* de valores anteriores fez-se presente.

A *mimese* como *imitatio* também se percebe quando da assimilação de elementos da escrita oriental na poesia e na pintura ocidental, como meios para a *avant-garde*¹¹.

3.1.2.1 - Poesia experimental e poesia concreta no Brasil

3.1.2.1.1 - Augusto de Campos (1931)

No Brasil, o poeta Augusto de Campos inseriu mudanças na poesia e promoveu rupturas. Transformou os versos e palavras em estruturas onde prevalecia o espaço e a apresentação gráfica das palavras, enfatizando a visualidade para elaborar a composição. As palavras na sua significação original e simbólica; cria novas palavras a partir dos signos pré-existentes; também cria diversos códigos a partir de códigos já existentes (Campos, 1965). A sua poesia conetou-se com as artes visuais e a pintura quando ele incorporou elementos como a cor, a colocação das palavras e letras na superfície branca do papel com ênfase na espacialização visual, definindo o espaço “ideogrâmico”, como no poema *Eis os amantes*, (Figura 24).



Figura 24 – Augusto de Campos, *Eis os amantes*, 1953

¹¹ *avant-garde*: movimento artístico de ideias avançadas, vanguarda.

3.1.2.1.2 - Haroldo de Campos (1929-2003)

O poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos escreveu poemas com características de visualidade considerados no movimento de poesia concreta. A principal característica dos poemas está no formato visual das palavras, como no poema que forma um ponto de interrogação (Figura 25). Chamado de multimodal, porque tem significado no formato visual e nas palavras e os significados complementam a mensagem. Seu trabalho também dialoga com as artes visuais.



Figura 25 – Haroldo de Campos, poema multimodal

3.1.2.1.3 - Décio Pignatari (1927 – 2012)

Outro nome importante para a poesia experimental e concreta no Brasil foi o poeta e professor brasileiro Décio Pignatari. Décio também fez parte do movimento de poesia concreta no Brasil em conjunto com Haroldo de Campos e Augusto de Campos na década de 1950/60. Eles formaram a revista *Noigrandes*. O seu trabalho reunia formas

visuais e fragmentação de palavras. Para Décio, a poesia é linguagem e não língua. Ela está relacionada à fala e a poesia experimental está relacionada ao nível do sensível.

Pignatari afirmou que “o ideograma oriental e o poema concreto, introduzindo e alimentando uma contradição antagônica no discurso, forçam uma abertura extralinguística, vale dizer, semiótica” (Pignatari, 1971, p. 24). O poeta aproxima a poesia experimental à cultura oriental quando afirma que, no poema concreto é importante a visualidade dos signos, uma vez que analisa sob o aspecto da semiótica.



Figura 26 – Décio Pignatari

3.1.2.1.4 - Paulo Leminski (1944-1989)

O poeta brasileiro Paulo Leminski teve como influência o estilo de poesia japonesa chamado Hai-Kai e também a poesia concreta. No poema *Lua na água*, (Figura 27), as palavras foram escritas para simular o reflexo da sua sombra na água. Aqui as formas e imagens das palavras tem mais importância do que o significado delas. O estilo de poemas do poeta carrega um pouco da característica do poema japonês que é a calma, a simplicidade, a tranquilidade em poucas palavras.

Leminski considerava que a poesia deveria “se desvencilhar da literatura e procurar companhia de outras artes como o desenho, a fotografia, a música, o cartum” (Leminski *apud* Marques, 2001, p. 54). Segundo Ruiz (2001) “Leminski trouxe uma função libertadora – uma proposta de linguagem mais solta [...]” para a poesia (Ruiz *apud* Marques, 2001, p. 24).

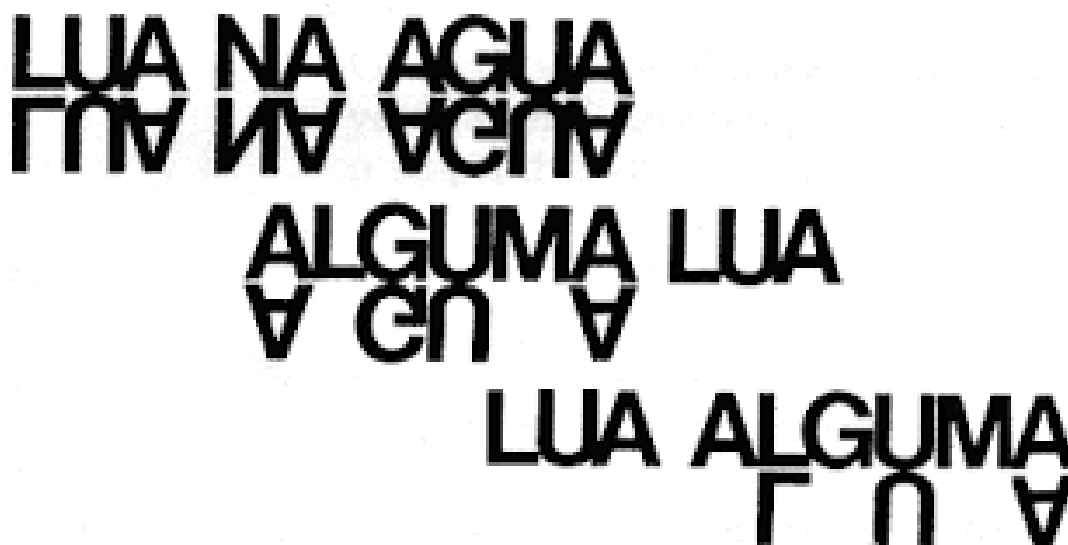


Figura 27 - Paulo Leminski, *Lua na água*

3.1.2.1.5 - Arnaldo Antunes (1960)

Mais recentemente Arnaldo Antunes poeta compositor e artista visual brasileiro, é um dos poetas contemporâneos que escreve uma poesia que transita por várias modalidades. Seus poemas são escritos em suportes e maneiras diferentes. Como o poema *átomo*, (Figura 28), em que as palavras fazem parte de uma imagem em que as formas tomam uma proporção importante e chamam mais atenção que as próprias palavras. Características que aproximam sua escrita da poesia concreta.

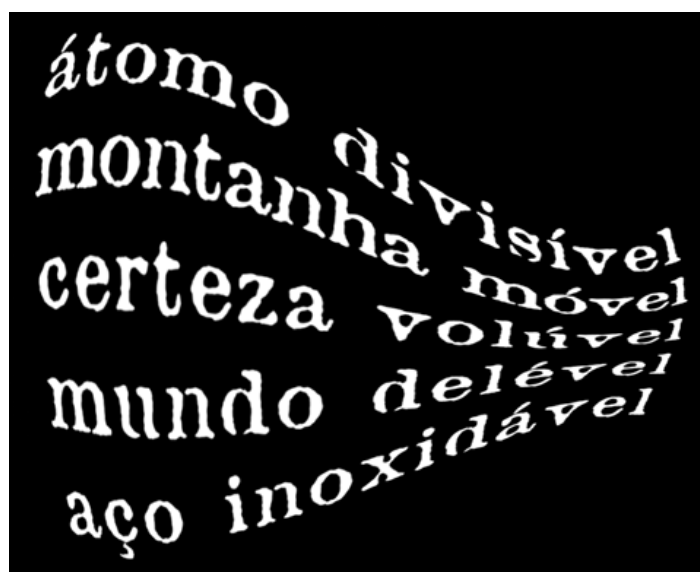


Figura 28 – Arnaldo Antunes, *Átomo*.

3.1.2.2 - Poesia Experimental e Poesia Concreta na Europa

3.1.2.2.1 - Ana Hatherly (1929 – 2015)

A artista portuguesa Ana Hatherly também inovou quando inseriu a escrita na sua pintura. O caráter visual da escrita foi um dos principais elementos incorporados na poesia e pintura de Ana Hatherly. Na sua pintura, a palavra era seu elemento de trabalho, e o resultado foi ditado pelas formas abstratas que visualmente transmitiam o significado. Boa parte de sua obra foi escrita e pintada (Hatherly, 1981). As palavras formam uma imagem abstrata, com aparência de duas pessoas, como na obra *O encontro* (Figura 29).

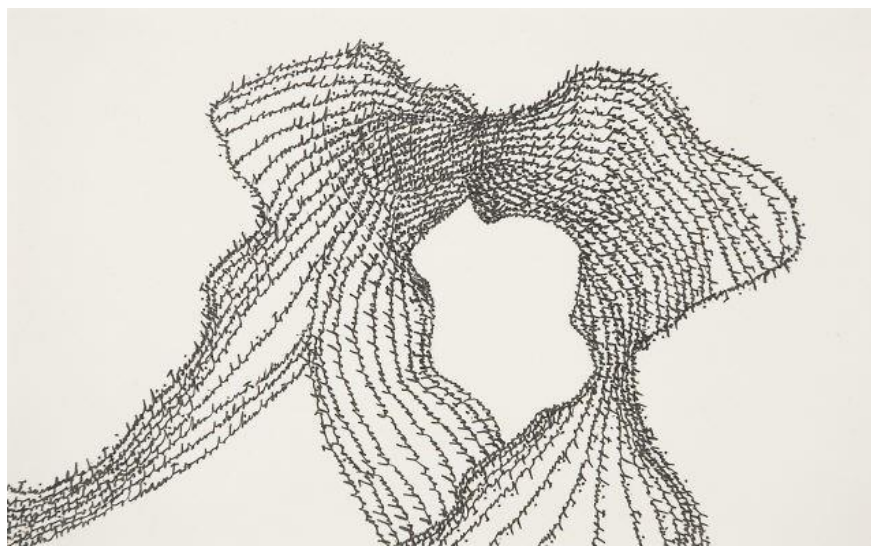


Figura 29 – Ana Hatherly, *O encontro*, 1997

3.1.2.2.2 - E. M. de Mello e Castro (1932 – 2020)

O poeta português E. M. de Mello e Castro foi um dos pioneiros na poesia experimental e poesia concreta em Portugal. Seu livro *Ideogramas* foi um marco na poesia concreta, pois reuniu vários poemas concretos do poeta (Figuras 30 e 31).

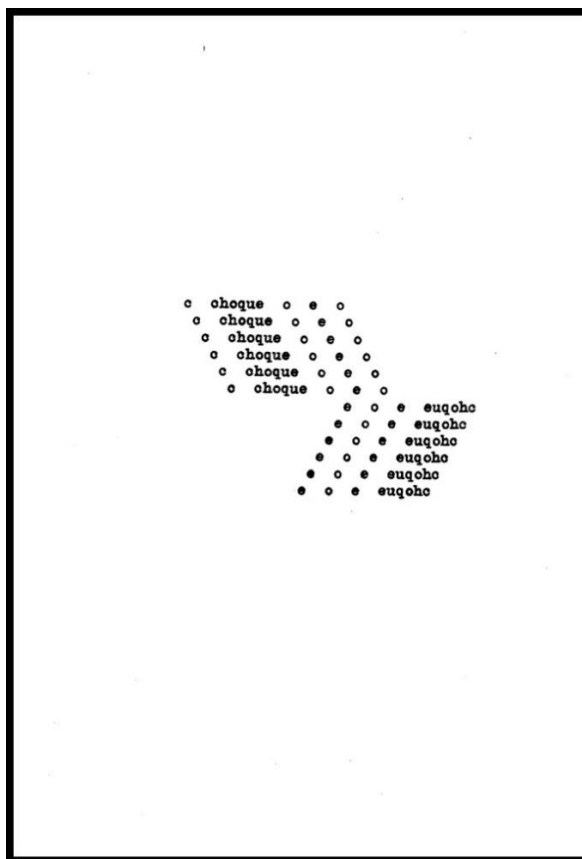


Figura30 - E. M. de Mello e Castro, *Ideograma 22*, 1962

O poeta inovou aproximando a sua poesia às características das línguas orientais, ao escrever no “quadrado imaginário”. Além disso, ao construir uma composição com formas geométricas a partir da colocação organizada e simétrica das palavras no espaço da escrita.

E. M. de Mello e Castro participou ativamente do movimento de poesia experimental portuguesa juntamente com a escritora e artista Ana Hatherly, António Fonseca, António Rosa e Salete Tavares, entre outros. Eles foram pioneiros quando do lançamento da revista *Poesia Experimental em Portugal*, em 1964.

O conceito da poesia experimental e a poesia concreta englobava critérios sobre a espacialidade, a visualidade, as formas abstratas conseguidas por meio da disposição das letras e palavras na superfície, aproximação com a colagem, com a pintura, como exemplo o *Ideograma 28*, (Figura 31). O que elevou a poesia ao patamar das artes visuais aproximando mais ainda a poesia e a pintura.

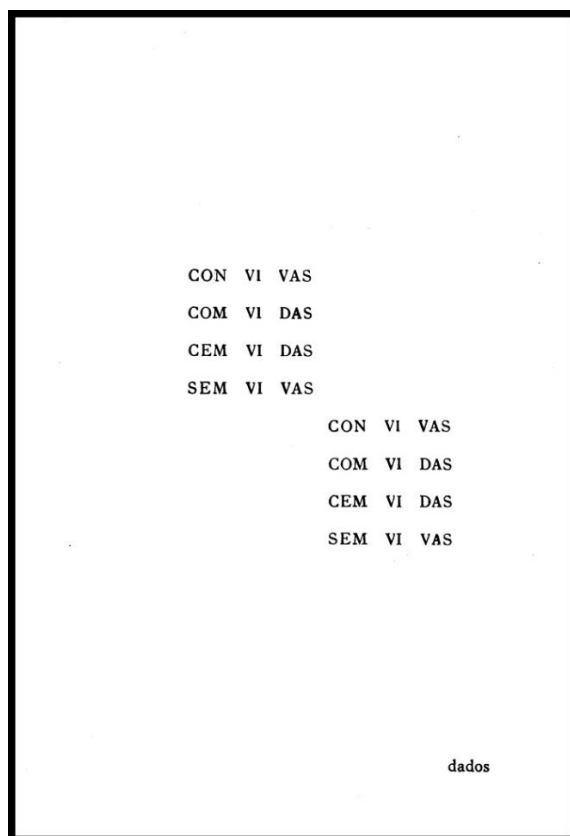


Figura 31 - E. M. de Mello e Castro, *Ideograma 28*, 1962

3.1.2.2.3 - Mário Cesariny (1923 – 2006)

O artista plástico pintor e poeta português Mário Cesariny escreveu poemas e poesias com características surrealistas quando incluiu formas abstratas no poema. A obra *La voie sauvage des songes*, (Figura 32) se configura um poema visual, pois, tem na superfície formas abstratas, palavras e códigos criados pelo autor para transmitir sua mensagem poética. A obra faz parte de uma série de poemas em que o poeta explorou os recursos das artes visuais em suas poesias, como a colagem.

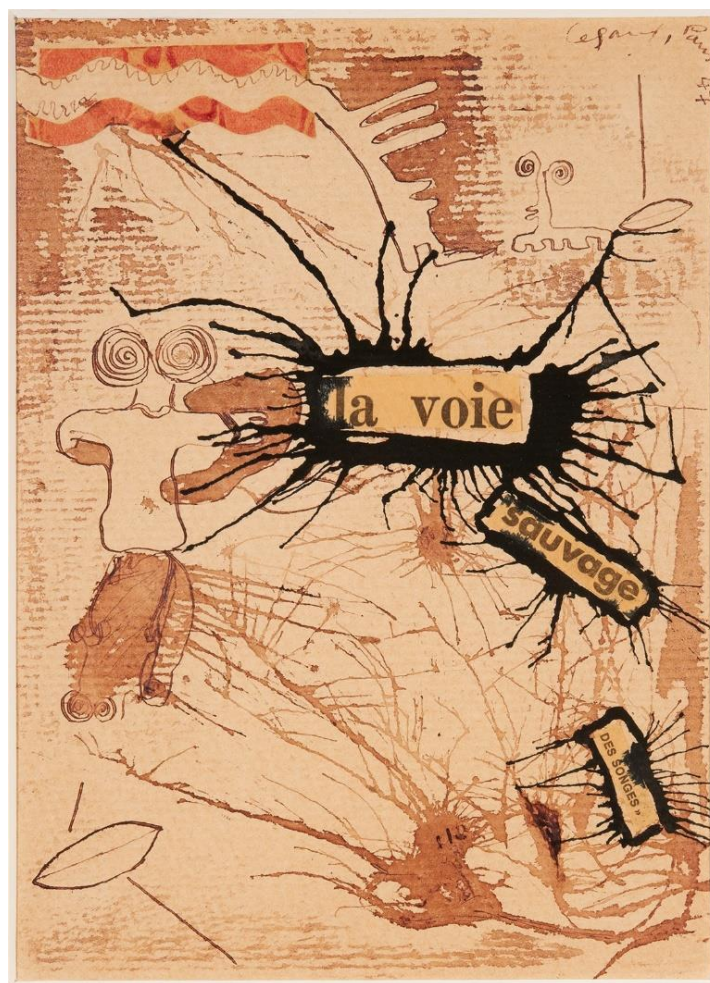


Figura 32 - Mário Cesariny, *La voie sauvage des songes*, 1947

Na poética do artista pode-se observar a variedade de signos visuais que ele utilizou nos seus poemas (Figura 33). Com o recurso da colagem e a exploração de elementos da música, o poeta cria um poema visual com semelhança a uma partitura musical. Além de contar com formas das cartas de baralho para criar um contexto onde o que mais importa é a visualidade das formas. A sua obra “expressa o conceito de poesia como um conceito abrangente, que supera as fronteiras entre géneros e disciplinas literárias e artísticas [...]” (Rocha, 2017, p. 56). A proximidade entre as formas de expressão são elementos naturais que acontecem no momento da criação quando o artista, poeta, músico, escritor, ultrapassam os limites e deixam a sua imaginação fluir.

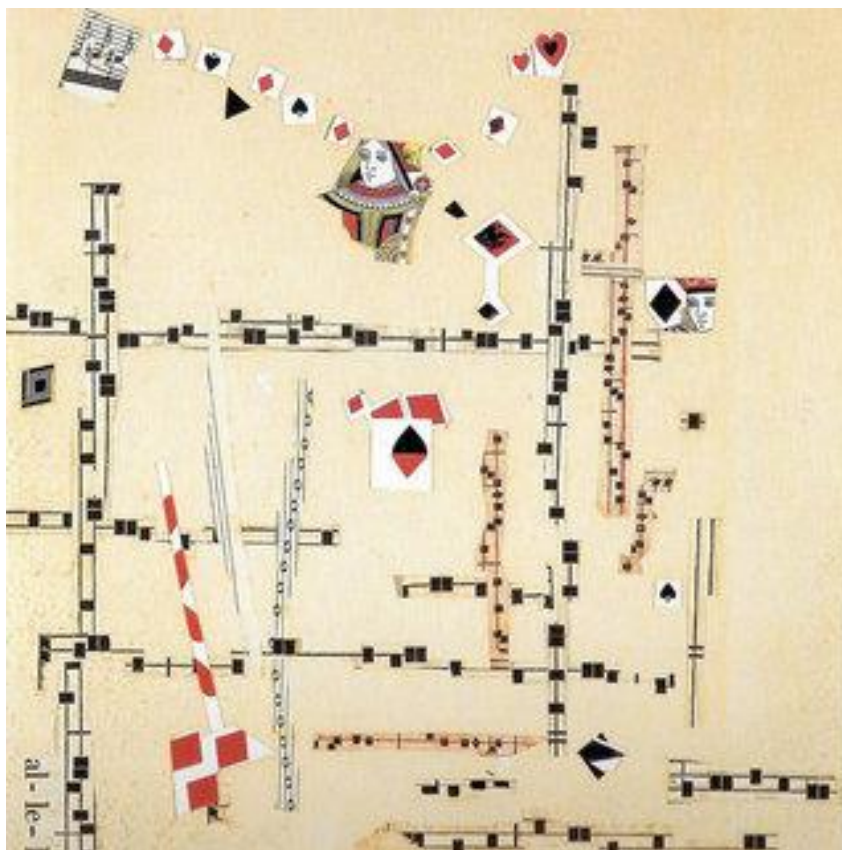


Figura 33 - Mário Cesariny, *Al-le-lu-ia, amo-ris, Actus*, 1964

3.2 - Os caracteres ideográficos da comunicação humana na pintura

A História da Arte contempla o estudo de diversos conceitos e conhecimentos sobre a poesia e a pintura. Estas temáticas fazem parte da cultura e ao longo dos tempos são repetidamente analisadas pelos artistas que elaboram a sua arte com a observação dos princípios anteriormente discutidos. A partir destes elementos são construídos novos paradigmas e processos criativos que podem culminar com a representação das ideias pelas palavras ou novos códigos na pintura e na poesia com o objetivo de desenvolvimento de uma linguagem pessoal e a sua aplicação artística.

Pode-se dizer que a *mimese* e a *desconstrução* foram habilidades utilizadas pelo homem desde o período pré-histórico, pois, muitos dos desenhos na arte rupestre foram feitos a partir da observação da natureza e da simplificação das formas. Estas características levaram à criação de signos, sinais, símbolos, que foram sendo absorvidos na comunicação e na linguagem escrita. A capacidade de pensamento abstrato que proporciona a criatividade e une a pintura à escrita, e à poesia naturalmente. Os novos signos surgem como elementos poderosos de comunicação não somente na escrita, como também na pintura.

A criação dos caracteres ideográficos da língua chinesa obedeceu a princípios relacionados à escrita e à pintura. As formas abstratas estão presentes na maioria das línguas ocidentais também. O processo de criação na pintura e na poesia perpassam pelas mesmas necessidades que é a de comunicação e expressão do pensamento. O raciocínio, o pensamento, a construção das imagens na mente por meio de elementos já assimilados pelo cérebro, fazem parte do comportamento humano. Isto permite ao homem um pensamento abstrato capaz de levá-lo a diversas possibilidades de criação estética.

3.2.1 - Os caracteres ideográficos na pintura chinesa

A pintura tradicional chinesa tem como características a expressão do espírito e das ideias. O artista procura representar o objeto sob diversos ângulos com gestos que expressem o seu domínio com o pincel e a tinta.

Para Speiser (1969), a aproximação com o objeto faz com que o artista tenha uma observação detalhada e mantenha até uma ligação espiritual com ele fazendo com que a sua imaginação possa trazer novos elementos criativos para a sua pintura. Na pintura clássica chinesa, a linha tem um importante papel para a elaboração do objeto a ser pintado. A linha é importante para expressar sentimentos por meio das formas. A pintura chinesa caracteriza-se por traçar poucos elementos de linhas e formas, simplificando as formas para transmitir a ideia do artista. O objetivo é reproduzir uma paisagem ou objeto com o mínimo de traços e linhas possíveis para que o principal, que é o elemento espiritual do objeto possa ser sentido pelo espectador em seu mais profundo sentido.

As linhas funcionam como a cor. Por meio delas com a tinta nanquim o artista desenha o claro e escuro formando as ondulações do mar, as montanhas, as pessoas, as flores. O ritmo e o movimento das linhas, a intensidade da pincelada, as formas adquiridas pela maneira como o pincel é colocado, são as características e objetivos da pintura chinesa. Estes elementos são observados também na caligrafia chinesa. A caligrafia clássica chinesa era obtida pelo uso de pincel e tinta da china onde os gestos com o pincel proporcionavam a leveza necessária para a escrita perfeita. O calígrafo também tinha na sua concepção de trabalho, o objetivo de escrever os caracteres com gestos leves e rápidos para transmitir movimento na escrita.

Speiser (1969) considera que a escrita clássica chinesa é como uma arte ornamental, tem valor além do simples objetivo de escrever os caracteres. Na época clássica ela era desenhada por técnicos da arte e para os orientais é considerada como um valor

simbólico, para o ser humano e para a civilização. Na china, a escrita teve início com o uso do pincel e da tinta da china. Por isso, a sua origem é considerada na pintura. Afirma-se, ainda, que os primeiros caracteres escritos foram descobertos nas carapaças das tartarugas. As inscrições ali seriam “abstrações pictográficas” que representavam as coisas na escrita. Estas inscrições eram feitas a partir da observação da natureza, dos animais, das pessoas. Conforme iam sendo elaboradas elas adquiriam significados simbólicos. Com o passar dos tempos os caracteres foram sendo assimilados na escrita.

Martin (1945) afirma que a pintura da China se origina na caligrafia, devido ao seu caráter gráfico. A escrita clássica é feita com pincel da china. A característica de ser ideográfica tem a ver com a relação da imagem com algo da natureza, algo real. Mas no caractere prevalece o traço abstrato como principal elemento. Na China do século XIII o pintor usava um traço único. Não apagava os erros estes eram parte do trabalho. E a pintura era feita direta na superfície sem traçado prévio.

3.2.1.1 - Ying Yu-tchien

O pintor Ying Yu-tchien era também um poeta e na sua pintura escrevia versos e poemas. Como na pintura *Lua de Outono sobre o lago Tong t'ing*, de Ying Yu-tchien, (Figura 34), na qual o artista inseriu o poema abaixo (*Idem*):

“De todos os pontos a face do lago.
As montanhas cintilam ao luar.
Eis que os seus círculos poisam na água do lago.
Em Yoyang, do cimo da torre, ouvimos a flauta.
Mas, ai! O caminho que sobe até lá é muito difícil”.



Figura 34 - Ying Yu-tchien, *Lua de Outono sobre o lago Tong t'ing*

O artista pintou somente traços abstratos com o intuito de sugerir a existência da lua e da paisagem. A pintura não representa a paisagem tal qual a natureza. Ela transmite a sensação de simplicidade e leveza para o observador. O poema foi escrito do lado esquerdo com os caracteres chineses e ainda se observa uma marca d'água na pintura, que pode ser o carimbo do artista, como uma assinatura (Martin, 1945).

3.2.1.2 - Ni-Tsan (1301-1374)

Outro conhecido pintor chinês que viveu na época da Dinastia Yuan representou junto com outros três pintores, o ideal do pintor poeta, na China. “Foi um grande poeta lírico e um mestre de paisagens” (Speiser, 1969, p. 67). O artista escrevia poemas na superfície, como na pintura feita em papel no rolo vertical (Figura 35).



Figura 35 - Ni-Tsan, *Árvore no Vale do Rio Yu-chan*, 1371.

3.2.1.3 - Wang Guangyi (1957)

O artista contemporâneo chinês Wang Guangyi é um importante representante da arte modernista da china. As suas influências estão na arte pop dos artistas Andy Warhol e Joseph Beuys. Ele utiliza as palavras escritas na língua inglesa em suas pinturas para manifestar o seu pensamento crítico em relação às questões do capitalismo ocidental. Seu intuito também é criticar a comercialização da cultura chinesa no mundo ocidental. Zhuan (2012) afirma que, no seu trabalho o artista estabelece relações múltiplas e paradoxais entre coisas e palavras, materiais e ideias, razão e crença. O artista utilizou símbolos da cultura ocidental e de seu país para construir sua poética de cunho político-crítico.

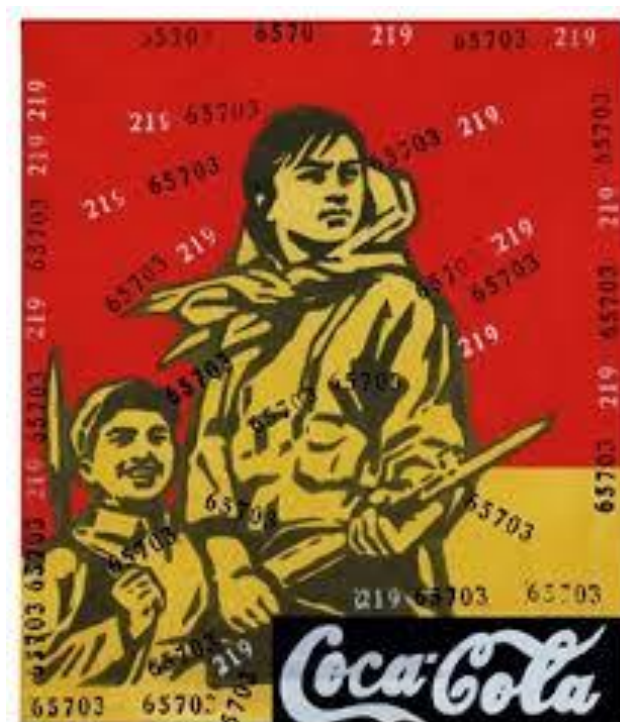


Figura 36 - Wang Guangyi, *Great Criticism, Coca-Cola*, 1991

As palavras são uma complementação da imagem. Funciona como mais um elemento na mensagem contrapondo a língua inglesa às imagens de pessoas e da cultura chinesa para criar um paralelo crítico. A palavra *Louis Vuitton* que significa uma grande marca da moda ocidental, aparece contrapondo com dois chineses vestidos com roupas da cultura chinesa (Figura 37).

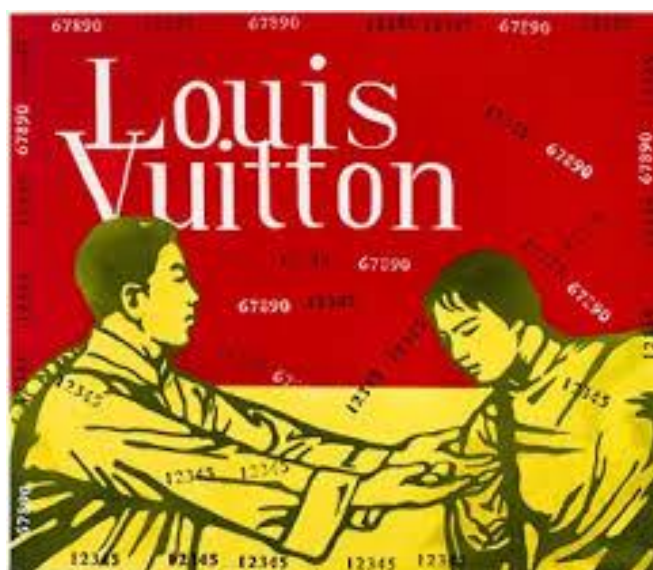


Figura 37 - Wang Guangyi, *Louis Vuitton*

3.2.2 - A palavra na pintura contemporânea

Nos processos criativos da pintura abstrata as palavras foram adquirindo espaço como elementos parte da composição e da narrativa do quadro. Muitas vezes esta participação alcançou um aspecto de crítica ou protesto contra questões políticas e sociais. A pintura já não era mais a única forma de expressão no quadro. Ela foi aliada da imagem, figurativa ou não, na transmissão do pensamento do artista. Se tornou um importante parceiro para a confecção das mensagens visuais.

3.2.2.1 - Hélio Oiticica (1937-1980)

No Brasil, o artista Hélio Oiticica criou uma parceria da pintura com a escrita visando transmitir a sua mensagem à sociedade. A palavra em sua obra manifestou protestos com aspetos políticos. Como na obra *Bandeira Poema* (Figura 38), onde se percebe uma crítica aos valores sociais da cultura de sua época. No seu trabalho a imagem e as palavras funcionaram como códigos estéticos que se complementam¹².



Figura 38 - Hélio Oiticica, *Bandeira poema*, 1968

¹² In:Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo:Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>

3.2.2.2 - Lygia Pape (1927-2004)

A artista brasileira Lygia Pape criou os livros: *Livro da Criação*, *Livro da Arquitetura* e *Livro do Tempo*¹³. Não obstante, serem trabalhos de escultura, é importante mencionar que ela criou verdadeiros códigos com as formas abstratas.

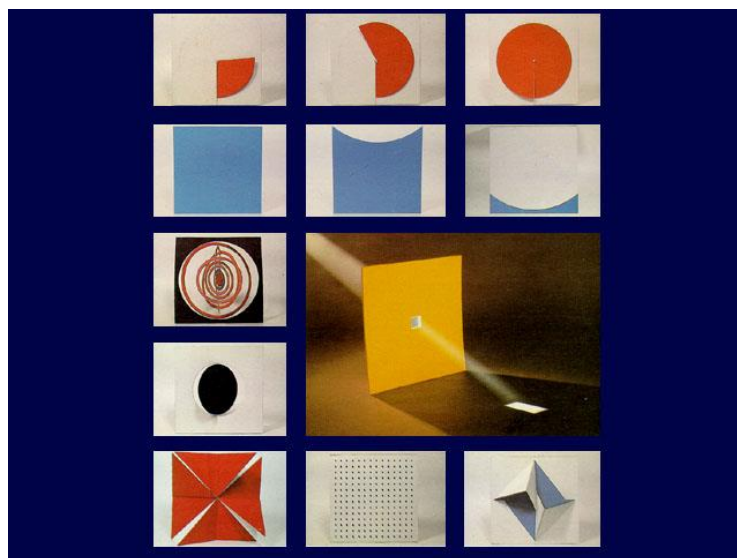


Figura 39 – Lygia Pape, *Livro da criação*, 1959

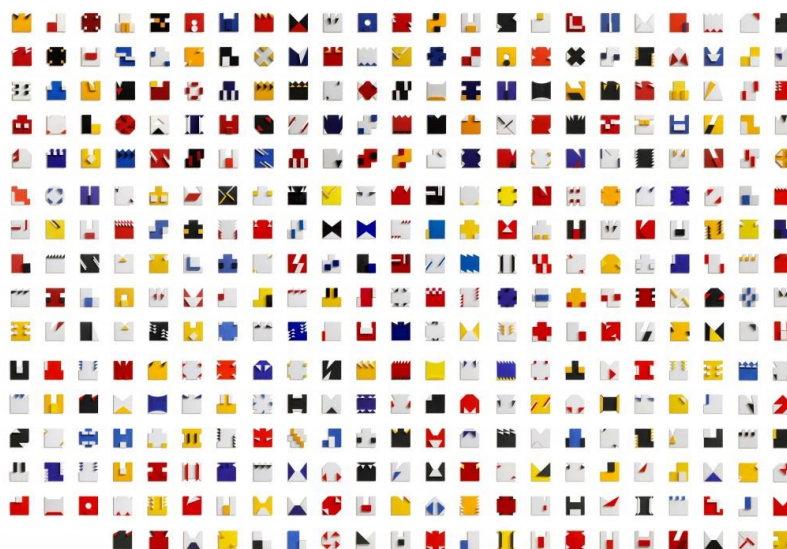


Figura 40 – Lygia Pape, *Livro do tempo*, 1961

¹³ In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>

No *livro do tempo* observam-se formas abstratas e letras do alfabeto, com as quais a artista criou diversos códigos visuais com significados simbólicos, haja vista o próprio título do trabalho a referir o tempo.

Na sua obra *Balé Neoconcreto I* (Figura 41) é uma escultura formada por blocos sólidos geométricos inspirados no poema de Reynaldo Jardim (1926-2011). A escultura representa o interesse da artista pela inserção da linguagem na arte e pela interdisciplinaridade quando se pode unir os diversos tipos de expressão artística numa mesma obra, como a escrita, pintura, escultura, dança, etc.¹⁴.

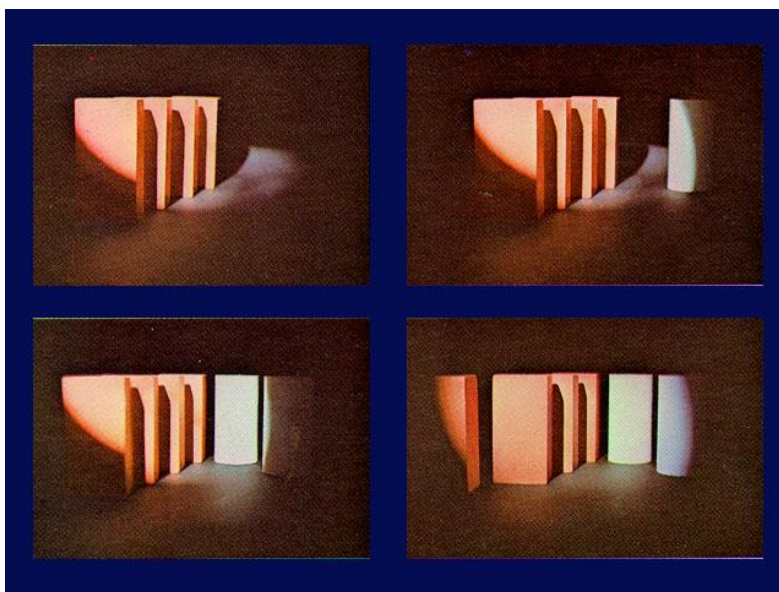


Figura 41 – Lygia Pape, *Balé Neoconcreto I*, 1952

3.2.2.3 - João Vieira (1934-2009)

O artista português João Vieira teve interesse pela pintura abstrata e gestualista, prosseguindo para a pintura letrista. Muitas das suas obras caracterizam-se pelo uso de letras com gestos rápidos e cores acentuadas. Criou um verdadeiro alfabeto de códigos na sua pintura e em outros meios estéticos como em instalações e obras multimídia. No seu trabalho poético, as letras assumem o aspeto de formas abstratas com valores visuais onde elas resgatam a origem abstrata sem conotação simbólica, apenas dos traços e formas.

¹⁴ In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24694/bale-neoconcreto-i>>



Figura 42 – João Vieira, *Sem título*, 1972

O artista criou os seus anagramas com as letras na pintura tal qual os poetas o fazem na poesia concreta e experimental. Enfatizando a visualidade das formas, dos gestos e das cores. Trabalha com a interdisciplinaridade quando leva sua pintura para a *performance* e o *happening*.

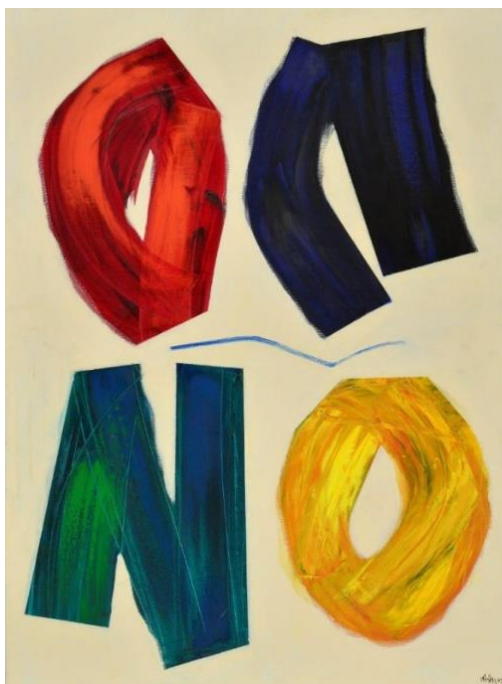


Figura 43 – João Vieira, *Sem título*, 2002

Na pintura contemporânea, observa-se que os artistas inovam na criação de códigos como elementos de significados para a pintura. As formas abstratas usadas como códigos para dar significado, da mesma maneira que as formas abstratas da escrita chinesa o faz, ou o grafismo indígena, ou a escrita de hieróglifos, porém, na pintura, significa um gesto poético para falar e se expressar.

3.2.2.4 – Jean Dubuffet (1901–1985)

O pintor francês Jean Dubuffet percorreu sua carreira buscando a liberdade de espírito na sua arte. Os seus trabalhos contêm elementos de espontaneidade do gesto que se aproximam da caligrafia chinesa. A mão fica livre para percorrer o caminho dos traços, formas, linhas, cores, com o manuseio dos materiais. A mão é apenas o executor da ação que é guiada pela mente e pelo espírito. O artista tencionava fazer uma arte sem as regras determinadas para a arte profissional (Janson, 2001). Aproximou-se naturalmente da arte bruta devido à sua espontaneidade, a qual ele acreditava deveria ser parte do processo criativo do artista. Dubuffet afirmou que “[...] gostaria que as pessoas vissem a minha obra como uma tentativa de reabilitação de valores desdenhados... Uma obra de ardente celebração [...]” (Dubuffet *apud* Janson, 2001, p. 979). Nas suas pinturas o artista desenvolveu temas relacionados à sociedade cada vez mais massificada pela cultura dominante com valores ditos pela língua e linguagens midiáticas. Em vista disso, em várias pinturas ele explorou a escrita como meio para questionar a imposição de valores pela língua.



Figura 44 – Jean Dubuffet, *Metamorphosen der Landschaft* Dubuffet

Na pintura *Liaisons et raisons, avec personages* (Figura 45), as linhas podem significar palavras escritas ou mesmo formas abstratas e caracteres. Há também figuras que podem ser personagens, conforme sugere o nome da obra. O artista une a pintura e a escrita como a escrever uma história com as formas abstratas, na tela.

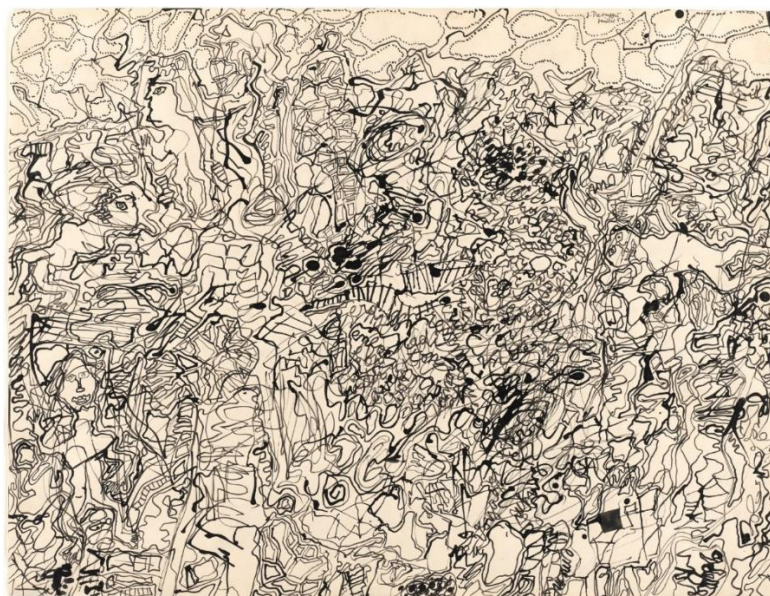


Figura 45 – Jean Dubuffet, *Liaisons et raisons, avec personages* 1952

3.2.2.5 – René Magritte (1898-1967)

O artista surrealista Belga René Magritte, com a sua pintura, *Ceci n'est pas une pipe*, (Figura 46) compôs a sua obra com a escrita e a pintura fazendo com que o significado poético incluísse as duas formas de expressão, uma vez que o artista pintou um cachimbo e com as palavras escritas criou uma questão poética a partir da negação inserida na escrita, a qual diz que a imagem não é um cachimbo. O artista chamou a atenção por lembrar o observador que aquilo é apenas uma pintura (Meuris, 2007).



Figura 46 – René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, 1952

3.2.2.6 – Pablo Picasso (1881–1973)

A gravura do artista espanhol Pablo Picasso, *Blatt 13 aus*, (Figura 47) faz parte da série *Poèmes et Lithographies*, 1949, apresenta uma escrita do lado direito semelhante à língua japonesa ou chinesa. As palavras foram escritas como sinais que parecem os caracteres ideográficos daquelas línguas, mas que, na verdade, também pode ser uma língua ou idioleto criado pelo próprio artista. O artista escreveu de forma rápida e não é possível reconhecer as palavras. Mas se percebe a semelhança com os caracteres das línguas orientais. Além disso, na parte inferior da gravura observam-se poemas escritos em Francês, o que denota a inovação do artista na inclusão da escrita em sua gravura, como também, palavras de outras línguas.

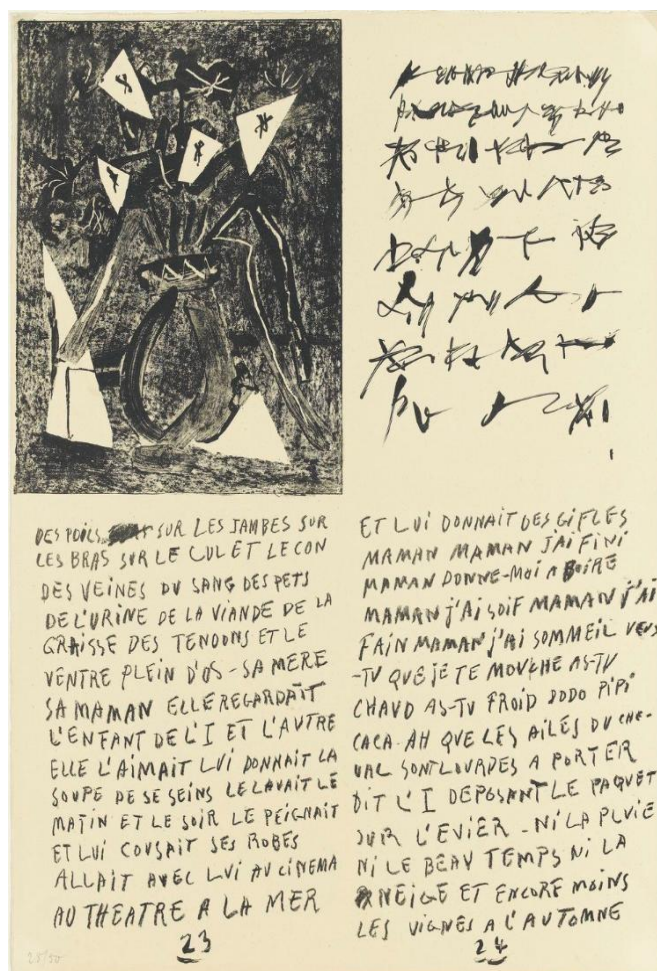


Figura 47 – Pablo Picasso, Blatt 13 aus, 1949

Na pintura *Sada Yacco*, 1901, (Figura 48), o artista pintou a figura feminina da cultura japonesa, uma dançarina famosa, no estilo das pinturas clássicas japonesas e também chinesas, nas quais a imagem e a palavra fazem parte do mesmo espaço na superfície. Uma pintura de um artista ocidental já com características da cultura oriental.



Figura 48 – Pablo Picasso, *Sada Yacco*, 1901

3.2.3 - O Alfabeto escrito na pintura ocidental

3.2.3.1 - Mira Schendell e Leon Ferrari - *O Alfabeto Enfurecido*

A artista suíça que viveu e desenvolveu a sua arte no Brasil, Mira Schendell (1919-1988), também produziu a sua arte com o uso do alfabeto e das palavras. O seu trabalho dialoga com o concretismo e a abstração. As palavras e as letras faziam parte do seu repertório, o qual tinha como objetivo tratar da relação das palavras com a imagem.

A artista fez diversas gravuras como a obra *Sem título*, (Figura 49), da série objetos gráficos, em que as letras são o elemento principal. A respeito de Leon Ferrari e Mira Schendell, Oramas Perez (2010, p. 64) afirmou que “a partir da década de 70, ambos construíram constelações de signos, alfabetos imaginários, galáxias de letras e palavras”.



Figura 49 - Mira Schendel, *Sem título*, da série *objetos gráficos*, 1967

O artista argentino Leon Ferrari (1920–2013) fez *O Cuadro Escrito* (Figura 50), com tinta sobre papel, no lugar de uma pintura tradicional, ele optou pelas palavras. Ele subverteu ao escrever uma mensagem supostamente falando para Deus que não poderia pintar. O tema de sua escrita levanta questionamentos sobre a pintura.

A arte conceitual, na época, enfatizava a escrita mais como meio visual do que como mensagens. O artista, durante a sua carreira, optou pelas palavras para transmitir as suas mensagens pessoais sobre temas variados como a igreja, a pintura, a política, as guerras, etc.

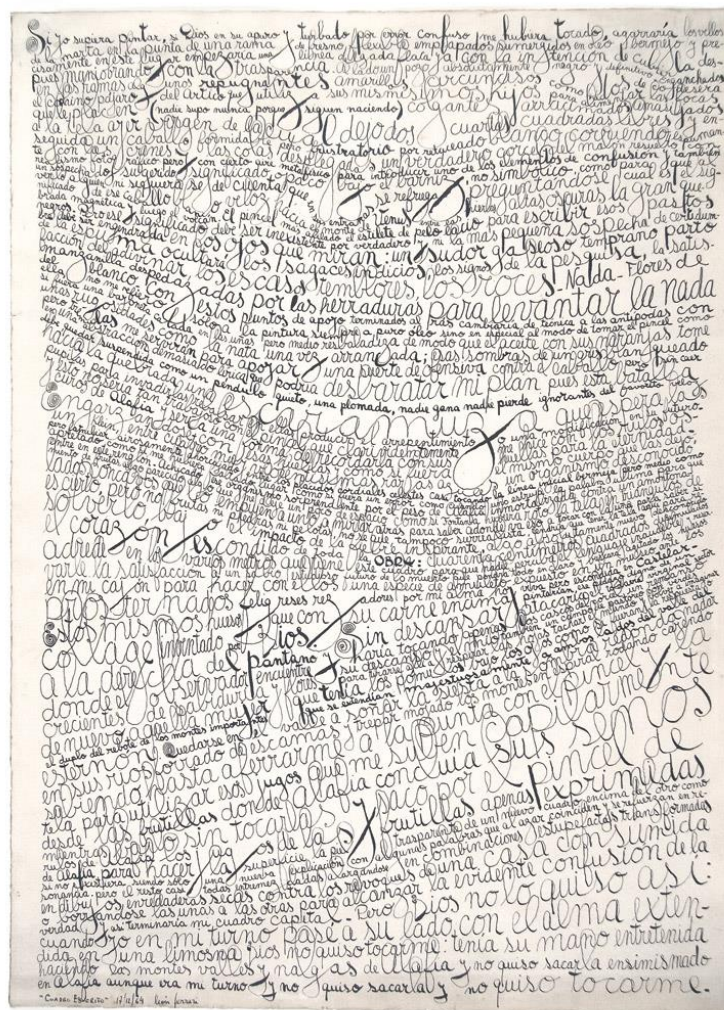


Figura 50 - Leon Ferrari, O Cuadro Escrito, 1964

3.2.3.2 - José de Guimarães - O alfabeto de símbolos e o alfabeto africano

O artista português, José de Guimarães, criou o *alfabeto de símbolos* (Figura 51), na sua pintura, com imagens de signos, símbolos, pessoas, objetos, sinais, formando um sistema pessoal de símbolos para comunicação nas suas pinturas e serigrafias. Material que reflete a cultura do seu tempo e temas relacionados com a sua vida e a sua personalidade. Com este alfabeto brincou no manuseio deles nas suas pinturas e serigrafias criando uma infinidade de possibilidades estéticas.

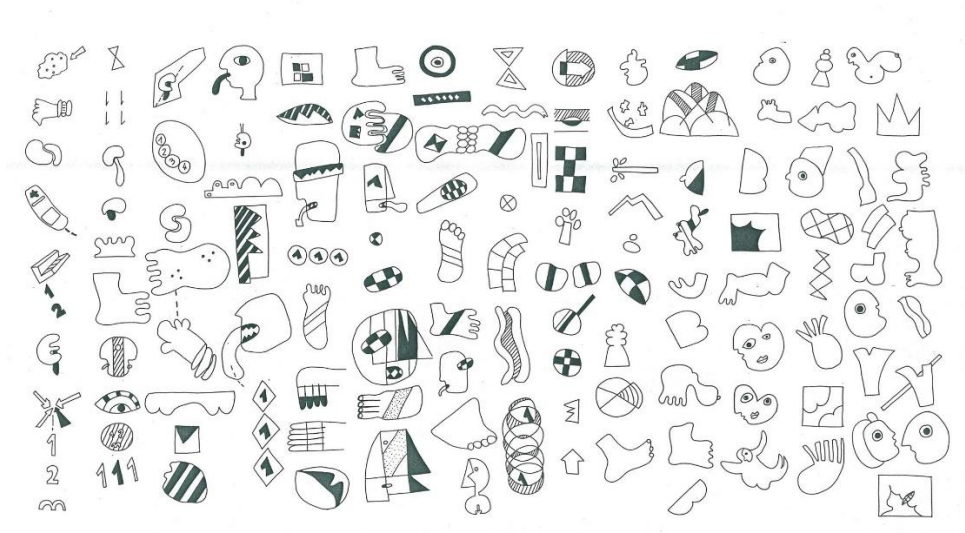


Figura 51 - José de Guimarães, *O alfabeto de símbolos*

No *Alfabeto Africano* (Figura 52), o artista criou “um conjunto de 132 formas ideográficas”¹⁵, as quais foram inventadas a partir dos seus estudos sobre as outras culturas, no mundo. Estes signos representam a imaginação e a criação do artista que, com o alfabeto, tem um poder ilimitado para criar e transmitir sua arte. Segundo ele, no seu Manifesto aos Pintores Inconformistas: “A Arte é magia, é sonho, é criação”¹⁶.



Figura 52 - José de Guimarães, *O alfabeto africano*

¹⁵ <https://baudeevt.wordpress.com/2014/11/24/jose-de-guimaraes/>

¹⁶ *Idem*.

3.2.3.3 - Joaquim Rodrigo - *O Alfabeto de Códigos Simbólicos*

O artista português Joaquim Rodrigo (1912-1997) brinca com as letras e as palavras, as linhas e as formas, cria uma composição harmónica no espaço visual. Trabalha com a representação das ideias por imagens, símbolos, letras e palavras e nas suas pinturas, como na obra *Liberté* (Figura 53). Segundo ele, desenhar, “é resultado do acto de dizer a linha, será o gráfico do nosso estado de espírito, da nossa capacidade mental” (Rodrigo, 1982, p. 49).



Figura 53 – Joaquim Rodrigo, *Liberté*, 1963

3.2.3.4 - Joan Miró - *O alfabeto de signos*

O artista catalão, Joan Miró, (1893-1983) desenvolveu um verdadeiro catálogo de signos e sinais nas suas obras, que, naturalmente poderiam ser comparados com as inscrições rupestres dos povos primitivos. São sinais que parecem uma simplificação das formas da natureza e, outros criação da mente imaginativa do artista. As formas, consagradas como uma linguagem pessoal do artista, transmitem mensagens, expressam movimentos, manifestam a vontade do artista de se comunicar tal qual os homens antigos manifestaram e, principalmente, pronunciam os anseios de um espírito criador para o público. Na obra *Azul III* (Figura 54), a qual faz parte de um tríptico, o artista trabalhou com a cor azul com um “alto grau de sensibilidade”, tornando-a “símbolo da criação artística e da pureza espiritual” (Miró, 2017).



Figura 54 – Joan Miró, *Azul III*, 1960

Ao analisar a obra do artista Joan Miró, pode-se dizer que ele desenvolveu um verdadeiro alfabeto de signos abstratos no decorrer de sua carreira. Nas suas pesquisas Miró trabalhou com formas simplificadas e com as cores de maneira que ambas pudessem denotar certo movimento (Miró, 2017). Privilegiou as informações que transmitissem paz espiritual interior. Promoveu estudos para criar formas simbólicas que fizeram parte da sua linguagem poética na pintura. Os sinais e elementos da sua linguagem foram o seu repertório para a comunicação poética de seu imaginário (Figura 54).

Estes sinais que fazem parte do universo de signos do artista parecem criar vida, como na obra *Pintura* (Figura 55), em que se pode observar a imagem que remete a um ser com pernas, braços, cabeça e tronco, mas que não é real. O desenho na cor preta mais parece uma personagem de histórias infantis. À sua volta diversos desenhos menores, semelhantes a estrelas, cabeças com olhos, corpos simplificados. A sua obra contém um verdadeiro alfabeto proveniente da imaginação, mas com referências à realidade visual que o artista traduz para a sua linguagem pessoal.



Figura 55 – Joan Miró - *Pintura*, 1943

3.2.3.5 - Joana Rêgo - *Os Jogos de Linguagem no Alfabeto*

O alfabeto no trabalho da artista portuguesa, Joana Rêgo, tem a função de tratar da relação entre imagens e texto. A escolha da imagem ocorre a partir da letra do alfabeto que designa uma palavra e esta palavra é representada na pintura.

Como na pintura *A de Abrigo* (Figura 56), na qual a letra é o “A” e a palavra é “abrigo”, pois tem início com A. A imagem é uma casa que representa o abrigo. Ela diz: “Casa, matéria e espaço. A casa construção habitável, lugar de refúgio, lar” (Rêgo, 2016, p. 350).



Figura 56 - Joana Rêgo, *A de Abrigo*, 2008

No *L de Letras*, (Figura 57), Joana admite que o alfabeto criado é “simbólico, pois permite criar códigos, reinventando a leitura ou indo além [...]” (Rêgo, 2016, p. 360). Aqui as letras do alfabeto permitem um universo ilimitado de possibilidades poéticas na pintura. Cada signo linguístico funciona como significante e significado. Pintar as letras, pintar os significados, pintar a imaginação.



Figura 57 - Joana Rêgo, *L de letras*

3.3 – Experiências artísticas em pintura e escrita poética

3.3.1 – Processo criativo

Ao se estudar e praticar a pintura abstrata observa-se vários estudos, comentários, teorias de estudiosos ou pessoas comuns sobre este tipo de pintura. Relacionando, por exemplo, a pintura abstrata ao caos, à fuga da realidade, à loucura, ao primitivismo, às doenças.

Por ser a pintura um processo que tem no subjetivismo do artista o principal motivador, ela faz parte de estudos dos psicólogos e psicanalistas. O psicólogo C. G. Jung (1987, p. 60) analisa o processo mental que ocorre com a criatividade, e diz que, "para fazer justiça à obra de arte, a psicologia analítica deverá despojar-se totalmente do preconceito médico, pois a obra de arte não é uma doença [...]". Ele afirma que a obra de arte é "uma reorganização criativa justamente daquelas condições das quais uma psicologia [...]" estudaria (*Idem*). O estudo sobre a pintura abstrata permite compreender melhor os

elementos que envolvem esta prática artística, o que leva à compreensão do pensamento e processos mentais empreendidos pelo homem, nas suas atividades. Ao aprofundar tais estudos é possível perceber que os conceitos de *mimese* e *desconstrução* fazem parte do raciocínio mental do homem na sua vida quotidiana. Estes elementos estiveram presentes no processo de criação das línguas escritas e linguagens utilizadas na comunicação. Durante a prática da pintura é possível perceber que a escrita e a pintura têm uma proximidade maior em razão desses processos mentais.

3.3.1.1 - Conceitual

O trabalho artístico de pintura conceitual, no ateliê, permite que o artista possa experimentar a confecção de pinturas com base na aplicação dos conceitos de *mimese* e *desconstrução*. A pintura denominada *Desconstrução* (Ferreira, M I P, 2022a, p. 7), Apêndice I, foi executada partindo da imitação das formas e cores das asas das borboletas. Pode ser considerada uma pintura subjetiva que não representa algo da realidade, uma vez que, não representa a borboleta propriamente dita. É uma pintura feita a partir da imitação das formas e cores, e da imaginação. Nesta pintura, pode-se observar o processo de *mimese* e *Desconstrução*. Na prática em ateliê, a *desconstrução* serve como ferramenta para a criação de novas pinturas, como as pinturas *Formas Geométricas* (*Idem*, p. 15) e *Formas em Rosa* (*Idem*, p. 16), Apêndice I. A *desconstrução* no sentido da definição do filósofo Jacques Derrida, não um processo de destruição, mas, uma estratégia de decomposição e um processo para reorganizar o pensamento e criar novas possibilidades na pintura. No âmbito da escrita, foi elaborada a poesia *Desconstrução I* (Ferreira, M I P, 2022b, p. 137), Apêndice II, a qual está relacionada ao processo criativo para elaboração das pinturas.

Como produtos deste processo metodológico, foram feitas várias pinturas, em diversos materiais. O resultado foi dimensionado em duas questões principais: 1) denominado como *Mimese* da Natureza formas e cores - imitação a partir da natureza fauna e flora, e 2) *Mimese* da Natureza Humana Memórias - imitação a partir das ações humanas e acontecimentos de facticidade da vida humana. O quadro conceitual deste trabalho esteve amparado na teoria sobre *mimesis* do filósofo Aristóteles, no livro *El Art Poética*, onde foram analisados a definição conceitual e os argumentos que poderiam justificar o ponto de vista da *mimese* como um processo de *criação* e não somente de *imitação*. No Apêndice II estão registados os poemas e os versos escritos durante a pesquisa.

O estudo sobre as formas abstratas na pintura levou ao reconhecimento dos processos que levaram à origem da escrita e das linguagens como: grafismo indígena, linguagem dos hieróglifos e escrita chinesa. O trabalho proporcionou elementos para a criação de um idioleto e alfabeto pessoal inserido nas pinturas e poesias, bem como de um inventário de formas abstratas (Ferreira, M I P, 2022a, p. 51 a 96) Apêndice I. Como resultado desta etapa dos estudos foi elaborado o conceito: A metáfora dos caracteres ideográficos da comunicação humana, na pintura abstrata e na poesia, como elementos de composição poética. A partir da experiência com as formas abstratas e a escrita poética configurou-se uma interpretação pessoal para representar as ideias na pintura e na escrita, como exemplos as pinturas *Alfabeto* (Ferreira, M I P, 2022a, p. 22), *Poesia no idioleto*, (*Idem*, p. 39), Apêndice I.

A análise das obras citadas permite tomar algumas conclusões acerca do processo mental da pintura. A principal é que a pintura é uma só, acontece na mente do pintor, a partir das informações que a pessoa tem no cérebro, como também dos processos do pensamento e raciocínio, que proporciona uma "tradução" das informações na mente do pintor. Segundo Donis A Dondis (2016, p. 9), no livro *La sintaxis de la imagen*, “[...] toda información, tanto de entrada (input) como de salida (output), pasa en ambos extremos por una red de interpretaciones subjetivas [...]”, estas interpretações são realizadas pela mente de cada pessoa, por meio da abstração. Elas podem ser transformadas em expressões visuais que podem ter vários significados, em circunstâncias diferentes e para pessoas diferentes (*Idem*). Isto significa que cada pintor terá a sua própria maneira de pintar e criar.

3.3.1.2 – Técnico

O trabalho prático no estúdio de pintura é importante para utilizar diversos materiais e experienciar acerca dos resultados. Podem ser utilizadas a pintura com tinta acrílica, tinta a óleo, no papel, no tecido canvas, e, em várias dimensões para se obter uma amostra inicial do trabalho.

A prática diária da pintura estimula a mente a trazer lembranças de factos e acontecimentos do passado. Tais factos podem ser representados nas pinturas e poesias, como exemplo o tríptico: *A Metáfora do Vermelho*, nas pinturas *Inocência*, *Realidade*, *Ignorância*, (Ferreira, M I P, 2022a, págs. 9, 10 e 11) Apêndice I. O mesmo acontece nas poesias de mesmo nome: *Inocência*, *Realidade*, *Ignorância*, (Ferreira, M I P, 2022b, págs. 147, 149, 151), Apêndice II.

3.3.1.3 – Prática Artística - O Alfabeto de caracteres ideográficos

No contexto da elaboração de uma poética autoral, o trabalho prático permite vislumbrar uma maneira de agregar a escrita e a pintura numa mesma superfície, a exemplo dos diversos artistas contemporâneos mencionados na dissertação. A criação de alfabeto visual, com, ou sem referência à linguagem escrita, são processos habituais na prática de vários pintores contemporâneos. Observa-se que, a criação de um idioleto ou alfabeto pessoal com inspiração na língua chinesa, apresentado no catálogo de pinturas, Apêndice II, possibilitou a composição de diversas outras pinturas e poesias, seguindo um dos princípios da língua chinesa, que é a elaboração das formas abstratas na confecção dos caracteres ideográficos. Este método permite trabalhar com a poesia na pintura, como nas pinturas *Negros, brancos, amarelos, pardos, índios*, (Ferreira, M I P, 2022a, p. 27), e *O Parque da vida*, (*Idem*, p. 23), Apêndice I, entre outras.

4. Considerações finais

A análise empreendida nesta pesquisa abrangeu o conceito de *mimese* da teoria do filósofo Aristóteles. A teoria foi interpretada ao longo dos tempos como “imitação da natureza” e designada como o “princípio da arte” na poesia e na pintura. Após análise dos argumentos da teoria do filósofo, no livro *El Arte Poética*, foi possível depreender que o conceito abrange a *imitação*, mas também, a *criação*, tanto na poesia, como na pintura. Tomando como partida o argumento de que a *mimesis* é a imitação, e que esta imitação pode acontecer de várias maneiras diferentes, observa-se os três aspetos evidenciados pelo autor, ou seja, os **meios diversos, objetos diversos, e modos diversos de imitar**, os quais levam à compreensão de que os meios podem ser a pintura e a poesia; os objetos podem ser a natureza (vegetação e o homem); e os modos podem ser a maneira como é feita a imitação. Esta pode descrever a realidade ou ser referência para a criação. Isto pode-se inferir dos exemplos citados quanto à poesia de Homero que descreve a personalidade da pessoa alterando-a para pior ou melhor. E ainda, na pintura, quando o artista pinta um retrato melhorando ou piorando a aparência física do retratado. Costa (1992) afirma que a *mimese* serve como ponto de partida para a transformação de algo existente por meio de novas correlações, ou seja, ocorre a criação de novos elementos a partir do que existe e da subjetividade autoral do artista.

Outro ponto importante do conceito está relacionado à *tragédia*. Que é a imitação de factos da vida, de felicidade e infortúnio, na poesia e na pintura. O pintor ou o poeta consegue expressar acontecimentos da vida de acordo com a realidade do mundo de seu tempo. A partir das suas próprias vidas, ou pela reflexão de contextos existentes no universo à sua volta e as suas relações com os outros seres na sociedade.

O estudo abrangeu, também, a interpretação do filósofo Jacques Derrida, na qual a *mimese* é “como a metáfora e outros artifícios mais, uma ferramenta com que opera a concepção metafísica do mundo” (Lima, 2010, p. 45). Este conceito estaria imbricado no processo de *desconstrução*, o qual, para o filósofo, depreende-se que é um conceito aplicado pelo ser humano intuitivamente nas suas atividades mentais, no dia a dia. Segundo o autor, no âmbito da análise metafísica, o conceito abrange a necessidade natural do ser humano de ser alguém, de ser reconhecido e fazer parte da sociedade. Não obstante, a questão metafísica, o conceito aplica-se naturalmente no processo mental de raciocínio, ou na abstração. E passa a fazer parte da linguagem, a qual pode-se manifestar como pintura ou como escrita.

Nos estudos sobre a origem da escrita constatou-se que tudo teve início com os desenhos de sinais e formas abstratas do homem primitivo. Estes elementos fizeram parte dos processos da construção das línguas escritas e dos elementos que a compõem, como ideogramas, hieróglifos, formas pictográficas, a caligrafia, letras, alfabeto, critérios e conteúdo, etc. As formas elaboradas a partir da *mimese* e *desconstrução* ganharam significados simbólicos e passaram a fazer parte da cultura da sociedade que a criou. Estes valores podem influenciar o pensamento das pessoas fazendo com que elas sejam sugestionadas a pensar e agir de acordo com a imposição cultural. A *desconstrução* proposta por Derrida, “seria um pensamento pelo qual não se pode guiar de maneira consciente, seria um guiar-se não-consciente” (Ferreira, J. S., 2016, p. 10).

Na prática artística contemporânea se pode observar a *mimese* e a *desconstrução* como processos para reorganizar uma imagem, construir e reconstruir, na pintura figurativa ou abstrata. Especificamente na pintura abstrata a *desconstrução* de formas da natureza e criação de outras formas. Subjetivamente implica numa estratégia para reconstruir significados, pensamentos, experiências de vida, traumas, desfazendo o sentido primeiro, para reconstruir com outros sentidos.

Os aspetos apontados no estudo comprovam a aproximação da escrita com a pintura, bem como a participação das formas abstratas no contexto das línguas e das linguagens, isto configurou-se na produção de poetas e artistas. Identifica-se a participação da *mimese* e da *desconstrução* em sua poética, como ferramentas para o processo criativo na arte contemporânea e observa-se que estes procedimentos são determinantes para a subjetividade autoral, especificamente na poesia e na pintura. O estudo sobre os movimentos da Poesia Experimental e Poesia Concreta demonstrou mudanças significativas no modo de fazer poesia, como também da pintura. Observou-se a importância da influência da cultura oriental na ocidental, a partir das pesquisas encaminhadas pelo filósofo e orientalista norte-americano Ernest Francisco Fenollosa. Tais estudos acerca da poesia e da língua chinesa foram impactantes para a poesia e a pintura Ocidental.

A prática da escrita, conforme visto anteriormente, também abrange a *mimese* e a *desconstrução*, uma vez que ela ocorre a partir dos processos mentais de abstração. A análise da produção dos artistas contemporâneos demonstra que estes conceitos fazem parte dos seus processos criativos, por serem processos mentais e que ocorrem naturalmente na mente humana. O estudo permitiu compreender a capacidade da mente humana para a abstração, processos que estão interligados com a linguagem e que ocorrem intuitivamente, seja para a compreensão metafísica da vida, seja para a comunicação e expressão do

pensamento, seja para a resolução de problemas no dia a dia, pois esta capacidade mental ocorre em todos os campos da vida, mas, principalmente, na comunicação. E, desencadeia outras linguagens, como a pintura e a poesia, as quais estão mais relacionadas com a sensibilidade e a emotividade do ser humano.

Através dos estudos realizados constatou-se que a chamada “arte abstrata” é resultado da capacidade do homem para criar, ou realizar processos mentais e que, é intrínseco ao homem na forma do pensamento e do raciocínio, utilizar as informações que já existem no cérebro, e à sua volta, para, por meio da arte, estudar a essência das coisas, a finalidade da vida, a sua participação no mundo, compondo o que se chama hoje de subjetividade autoral na arte. Lima (2010) afirma que a arte moderna é a verdadeira atividade metafísica da vida.

5. Referências

5.1 - Livros

Aristóteles. (1976). *El Art Poetica*. Buenos Aires, Argentina: Coleccion Austral.

Aristóteles, Horácio, Longino (1988). *A Poética Clássica*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo, Brasil: Cultrix.

Auerbach, E. (2013). *Mimesis A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva Sa.

Barthes, R. (2006). *Elementos de Semiologia*. São Paulo, Brasil: Cultrix.

Bataille, G. (1955). *Lascaux or the Birth of Art Prehistoric Painting*. Milão, Itália: Skira.

Campos, A., Pignatari, D., & Campos, H. (1965). *Teoria da Poesia Concreta - textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo, Brasil: Edições Invenção.

Campos, H. (1977). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo, Brasil: Editora Cultrix.

Castro, E. M. M. (1962). *Ideogramas - Coleção Poesia e Verdade*. Lisboa, Portugal: Guimarães Editores.

Clayton, E. (2013). *La Historia de La Escritura*. Madrid, Espanha: Siruela El Ojo Del Tiempo.

Costa, L. M. (1992). *A Poética de Aristóteles - Mimese e verossimilhança*. São Paulo, Brasil: Editora Ática.

Dondis, D. A. (2003). *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.

- Dondis, D. A. (2016) *La Sintaxis de la Imagen: Introducción Al Alfabeto Visual*. Edição Espanhol. Espanha. Editorial Gg.
- Eco, U. (2004). *O Signo*. Lisboa, Portugal: Editorial Presença.
- Ferreira, Maria Inês P. (2022a). *A Escrita do Sensível, uma metáfora dos caracteres ideográficos na pintura*. Livro I. Edição independente.
- Ferreira, Maria Inês P. (2022b). *A Escrita do Sensível, a vida em versos*. Livro II. Edição independente.
- Hatherly, A., & Castro, E. M. M. (1981). *PO EX Testos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa, Portugal: Moraes Editores.
- Horácio. (1984). *Epístola aos Pisões*. Lisboa, Portugal: Editorial Inquérito.
- Jialu, X. (2009). *Cinco Milênios de Caracteres Chinos (Primeira Edição 2009 ed., Vol. 1)*. Beijing, China: Sinolingua.
- Janson, H. W. (2001). *História Geral da Arte*, 3V. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Jiantang, H. (2015). *Chinese Culture: Characters (1st ed.)*. Beijing, China: China Intercontinental Press.
- Jung, C. G. (1987). *Espírito na Arte e na Ciência - Vol.15 - Coleção Obras Completas de C. G. Jung, O (Psicologia ed.)*. Petrópolis, Brasil: Vozes.
- Lima, L. C. (2010). *Mimesis e a Reflexão Contemporânea*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora UERJ.
- Marques, F. (2001). *Aço Em Flor a Poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte, Brasil: Editora Autêntica.

- Martin, H. (1945). *Arte Oriental*. (P. Palant, Trans.). Buenos Aires, Argentina: Editora Anaquel.
- Meuris, J. (2007). *René Magritte 1898–1967*. Hong Kong, China: Taschen.
- Miró, J. (2017). *Miró I work like a gardener*. New York, Estados Unidos: Princeton Architectural Press.
- Oramas, L. P. (2010). *O Alfabeto Enfurecido Leon Ferrari e Mira Schendel*. Porto Alegre, Brasil: Fundação Iberê Camargo.
- Peirce, Charles Sanders (2005). *Semiótica (Perspectiva ed.)*. Recuperado de <https://16763326039401149306.googlegroups.com/attach/8f46c4fdd0450345/PEIRC-E-charles-semiotica.pdf?>, em 08-03-2021
- Pereira, Maria Helena da Rocha (2018). *Poética, Aristóteles*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de educação e bolsas.
- Pignatari, D. (1971). *Contracomunicação*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva.
- Pound, Ezra (2006). *Os Cantos*, tradução de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Nova Fronteira.
- Rodrigo, J. (1981). *O Complementarismo em Pintura - Contribuição para a Ciência da Arte*. Lisboa, Portugal: Livros Horizonte.
- Santaella, L. (2006). *O Que é Semiótica*. São Paulo, Brasil: Editora Brasiliense.
- Speiser, W. (1969). *Extremo Oriente*. Lisboa, Portugal: Editorial Verbo.
- Vanier, A. (2005). *Lacan*. Tradução Nícia Adan Bonatti. São Paulo, Brasil: Estação Liberdade.

Vidal, L. B., Pessis, A. M., & Guidon, N. (1992). *Grafismo indígena, estudos de antropologia estética*. São Paulo, Brasil: EDUSP.

Zhuan Falun (2012). *Girando a Roda da Lei*. Li Hongzhi. Edição em Português, 2012
Disponível em: https://silo.tips/queue/girando-a-roda-da-lei?&queue_id=-1&v=1657306126&u=MjgwNDoxNGM6NjU4Mjo0NjU4O Acesso em: 08/07/2022.

5.2 – Artigo Científico, Dissertação de Mestrado e Tese de Doutorado

Coimbra, Prudência M. F. A. (2012). *A palavra na pintura portuguesa do Séc. XX* (Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa). Recuperado de <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8610>

Ferreira, Jessica da Silva. (2016). *Aspetos da desconstrução e da Linguagem no Pensamento de Jacques Derrida*. Dissertação de Mestrado apresentada na Universidade Federal de Uberlândia. <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/19641>

Lopes, M. H. T. (1997). O Hieróglifo: da imagem à escrita. *Revista Da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, nº 10. Edições Colibri, pp. 477–484.

Mai, Ran. (2012). *Ensino de Chinês a Falantes de Português o caso da Universidade de Aveiro*. Tese de Doutorado Departamento de Línguas e Cultura - Universidade de Aveiro. Recuperado de: <https://ria.ua.pt/handle/10773/9842>

Mendonza, Inty Scoss. (2014). *A Poesia e a Formação do Erudito na China Clássica Transposição Cultural do Chinês ao Português* [Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo]. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-20122018-084938/pt-br.php>

Netto, Carlos Xavier de Azevedo. (2001). *A Arte Rupestre no Brasil: Questões de transferência e representação da informação como caminho para a interpretação*. Tese de Doutorado em Ciência da Informação. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Recuperado de <https://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/684/1/carlosnetto2001.pdf>

Nóbrega, V. A. (2018). Arte rupestre pode ajudar a entender como linguagem humana evoluiu. *Jornal USP*. Recuperado de: <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/arte-rupestre-pode-ajudar-a-entender-como-linguagem-humana-evoluiu/>

Rêgo, Joana de Abreu e L. M. (2016). O que a palavra vê e a pintura diz -Jogos de linguagem no processo criativo da pintura: uma investigação por projecto. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Doutoramento em Arte e Design. Recuperado de: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/102642>

Rocha, M. C. (2017). “Dizer no todo” palavra e imagem na obra de Mário Cesariny. *Visualidades, Goiânia* v.15 n. 2. Recuperado de: <https://www.revistas.ufg.br>

5.3 - Obras

Balé Neoconcreto I. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24694/bale-neoconcreto-i>. Acesso em: 25 de janeiro de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Bandeira-Poema. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2638/bandeira-poema>. Acesso em: 25 de janeiro de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Livro da Criação. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14850/livro-da-criacao>. Acesso em: 25 de janeiro de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

5.4 - Sites Web

Campos, Augusto de. Poemas. Augusto de Campos, 1999. Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/poemas.htm>. Acesso em: 05/06/2022.

Hatherly, Ana. Poesia Experimental Portuguesa. Arquivo Digital da PO-EX. Disponível em: <https://po-ex.net/tag/ana-hatherly/>. Acesso em: 05/06/2022.

Mello, E. M. de. Ideogramas, 1962. Arquivo Digital da POEX, Poesia Experimental Portuguesa. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melocastro-ideogramas/>. Acesso em: 05/06/2022.

Ferrari, Leon. Biografia e Obras. Disponível em: <https://leonferrari.com.ar/>. Acesso em: 05/06/2022.

Vieira, João. Sem Título, 2002. São Mamede Galeria de Arte. Disponível em: https://www.saomamede.com/mobile/artista.php?ver=obr&id_artista=113. Acesso em: 05/06/2022.

Guimarães, José de. Sem Título, 1992. Gulbenkian Galeria de Arte. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/cam/artist/jose-de-guimaraes/>. Acesso em: 05/06/2022.
<https://baudeevt.wordpress.com/2014/11/24/jose-de-guimaraes/>

Guimarães, José de. Centro de Arte Contemporânea de Guimarães. Disponível em: <https://www.ciajg.pt/sobre/>. Acesso em: 01/06/2022.

Museu Calouste Gulbenkian. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/>. Acesso em: 01/06/2022.

Picasso, Pablo. Museum of Modern Art. Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/29845>. Acesso em 05/06/2022.

6. Apêndices

6.1 – A Escrita do Sensível - uma metáfora dos caracteres ideográficos na pintura - Livro I.

6.2 –A Escrita do Sensível – a vida em versos - Livro II.