



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTES VISUAIS

SIDNEY LEONARDO ALBUQUERQUE DE AZEVEDO

A IMAGEM DA PALAVRA NA OBRA DE RAUL CÓRDULA

JOÃO PESSOA
2013

SIDNEY LEONARDO ALBUQUERQUE DE AZEVEDO

A IMAGEM DA PALAVRA NA OBRA DE RAUL CÓRDULA

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós- Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco, como exigência para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Área de concentração: História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. José Augusto Costa de Almeida

JOÃO PESSOA

2013

A994i Azevedo, Sidney Leonardo Albuquerque de.

A imagem da palavra na obra de Raul Córdula / Sidney Leonardo Albuquerque de Azevedo.-- João Pessoa, 2013.

125f. : il.

Orientador: José Augusto Costa de Almeida

Dissertação (Mestrado) – UFPB-UFPE

1. Córdula Filho, Raul, 1943- - crítica e interpretação.
2. Artes - Brasil. 3. Artes visuais. 4. Crítica genética.
5. Processos criativos.

UFPB/BC

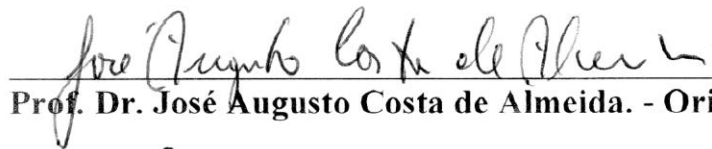
CDU: 7(81)(043)

Sidney Leonardo Albuquerque de Azevedo

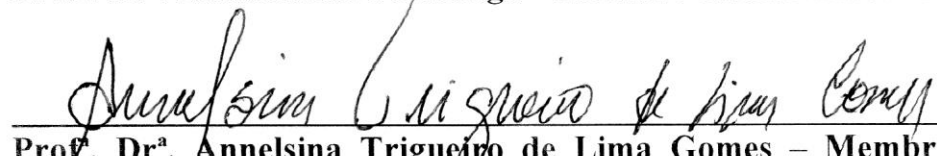
**A IMAGEM DA PALAVRA NA OBRA DE RAUL
CÓRDULA**

Aprovada em 15/05/2013

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. José Augusto Costa de Almeida. - Orientador (UFPB)


Prof.^a Dr.^a Zulmira Silva Nóbrega – Membro Titular Externo (UFPB)


Prof.^a Dr.^a Annelisina Trigueiro de Lima Gomes – Membro Titular
Interno (UFPB)

À minha mãe, Carolina, pelos inspiradores exemplos de vida,
Aos meus irmãos Leão Neto, Samuel, Edinho e Érica,
E à minha amada esposa Ariane,
Dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal da Paraíba, por oportunizar pesquisas nos mais diversos campos do saber e ser um espaço privilegiado de excelência na produção de conhecimento e de propostas para o desenvolvimento de uma sociedade mais justa e democrática. Envolvendo a comunidade como um todo, na extensão do ensino público e qualificado.

Agradeço a todos os seus dirigentes, funcionários, professoras, colegas estudantes e pesquisadores, com os quais me confraternizo por fazer parte da história da UFPB.

Agradeço especialmente ao Prof^o. Dr. José Augusto Costa de Almeida (José Rufino), meu orientador, pela flexibilidade, tolerância e sugestões durante o desenvolvimento deste trabalho.

Ao caro Raul Córdula Filho, pela confiança em me deixar pesquisar sua obra, e a Amélia Couto Córdula, sua esposa, pela maravilhosa recepção no decorrer de todo este longo processo de pesquisa.

Aos professores do PPGAV-UFPB, especialmente às Professoras Dr. Lívia Marques e Dr. Annelina Trigueiro (Neta), pelo incentivo e compreensão nos momentos de dificuldades. Bem como à Professora Dr. Zulmira Nóbrega, que me instruiu gentilmente nos rumos desta pesquisa.

Ao Instituto Raul Córdula, pelas informações a que tive acesso ao longo deste estudo.

À minha mãe, pelo seu poderoso exemplo de vida, refletido nos modos de pensar e agir diante das intempéries.

Aos colegas de jornada no mestrado, especialmente a Elisabete de Gouveia, pela amizade e companheirismo.

Aos amigos da Escola Municipal de Arte Casa das Artes, em especial a Luiz Carlos Vasconcelos, a Amélia Nóbrega e a Fabíola Moraes Agripino.

À doutora Vera Esther Ireland, e ao doutor Rodolfo Atahyde.

“Não há fatos eternos, como não há verdades absolutas”.

Friedrich Wilhelm Nietzsche

RESUMO

Esta investigação discute os processos criativos do artista visual e crítico de arte paraibano Raul Córdula Filho, no tratamento que este dispensa à palavra enquanto imagem plástica impregnada de memórias, posicionamentos políticos e incursões pelo seu imaginário particular, bem como por referências do simbólico coletivo, onde se discutem questões da arte-e-vida no panorama da cultura visual contemporânea, amalgamando o universo da escritura ao das artes visuais. A investigação tem fundamento na produção do sujeito-esteta, focada numa abordagem crítico-genética que se dá no entremeio do discurso intersemiótico, considerando a apropriação da palavra uma ressignificação de sua potência lexical, ponto sinérgico de múltiplas leituras abertas plurilaterais. Discorreremos, nesta dissertação, acerca das concepções e práticas enunciativas do artista, sedimentadas no exercício peculiar do poder verbalizar e plasmar suas idéias através de elementos sintáticos da oralidade inscritos nos suportes e categorias expressivas instituídas no universo das artes visuais, conferindo deste modo à re-apresentação da palavra sentidos intertextuais e intersemióticos.

Palavras chaves: Raul Córdula, arte brasileira, crítica genética, processos criativos.

ABSTRACT

This research discusses the creative processes of the visual artist and art critic Raul Córdula Filho, from Paraíba, in the treatment which he gives to the word as a visual image impregnated with memories, political positions and incursions into his private imaginary, as well as collective symbolic references, where issues of art-and-life are discussed in the panorama of contemporary visual culture, merging the universe of writing with the visual arts. The investigation is founded in the production of the esthetic-subject, focused in a critical genetic approach that occurs in the inset of intersemiotic speech, considering the appropriation of the word as a reframing of its lexical power, synergic point of multiple open plurilateral readings. This dissertation intends to point out and discuss the conceptions and enunciative practices of the artist, sedimented in the peculiar exercise of the power to verbalize and shape his ideas through the syntactic elements of orality enrolled in the supports and expressive categories established in the universe of the visual arts, thus conferring to the word the re-presentation of intertextual and intersemiotic meanings.

Keywords: Raul Córdula, brazilian art, genetic criticism, creative processes.

LISTA DAS IMAGENS

Figura 1 – Raul Córdula: Bandeira do EGO	16
Figura 2 – Raul Córdula: Bandeira do MADE IN PB – Feito em Chumbo	16
Figura 3 – Raul Córdula: Séria BORBOREMA	17
Figura 4 – Raul Córdula: Tríptico da Biblioteca da UFPB	17
Figura 5 – Símias de Rodes: Ovo	25
Figura 6 – Porfyrios Optatianus: Altar	25
Figura 7 – Guillaume Apollinaire: Caligramas	27
Figura 8 – Núcleo de Arte Contemporânea: ALMANAC	35
Figura 9 – Raul Córdula: Séria BORBOREMA	83
Figura 10 – Raul Córdula: Página de seu “Livro de Artista”	92
Figura 11 – Raul Córdula: Página de seu “Livro de Artista”	96
Figura 12 – Raul Córdula: Página de seu “Livro de Artista”	101

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1.1 Tema da pesquisa.....	15
1.2 Apresentação dos objetos da imersão.....	16
1.3 Fundamentação teórica.....	24
1.4 Objetivos.....	35
1.5 Metodologia.....	36
Cap.1 Cadeias semióticas e contextos discursivos.....	39
Cap.2 A imagem da palavra <i>eidos</i> e simulacro além da mimese.....	52
Cap.3 O laboratório oratório: a tessitura da fala.....	68
Cap. 4 Raul Córdula, o exercício auto-reflexivo: reverberação.....	79
Cap. 5 Leituras genéticas: a densidade do meio.....	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS.....	109
APÊNDICE.....	114
A – Entrevista com Raul Córdula.....	114
B.1 – EGO, Made in PB – Feito em Chumbo.....	117
B.2 – Borborema.....	119
B.3 – Tríptico pertencente à Biblioteca da UFPB.....	120
C – Urbano e Rupestre, por Raul Córdula.....	121

INTRODUÇÃO

Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilhem; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca? (BORGES, 1972, p. 132).

Esta pesquisa teve como perspectiva fundamental investigar um aspecto específico da obra do artista plástico e crítico de arte Raul Córdula Filho. Concentramo-nos na apropriação, tanto estética quanto ideológica, que este faz da palavra enquanto imagem plasmada em seu discurso visual e conceitual, nos suportes das artes plásticas.

Para fundamentarmos esta investigação intersemiótica, exploramos o objeto de nosso interesse pelo viés teórico interdiscursivo bakhtiniano, como principal eixo teórico. E ainda, buscamos observar os trabalhos do artista sob o olhar da tradução intersemiótica de Julio Plaza, onde perseguimos o gene do processo de criação das obras selecionadas a fim de embasarmos a problematização proposta em nosso estudo.

Tomamos também, como fio condutor secundário, os fundamentos de análise da crítica genética em Cecília Almeida Salles, onde procuramos, nas entrelinhas da *fala* do artista, a gênese do *sujeito responsivo e interativo*; pautando-nos na observação das nuances dialogais refletidas em seus processos criativos, no cerne e no entorno da concepção daquelas obras em especial (figs. 1, 2, 3 e 4).

É importante ressaltarmos aqui que esta pesquisa esteve focada também na historicização da crítica de arte em geral, e especialmente no contexto do estado da Paraíba, por isto escolhemos um agente histórico ativo com o qual pudéssemos dialogar na intencionalidade de ilustramos as leituras que realizamos sobre um recorte específico de sua obra, uma vez que seria impossível contemplarmos a totalidade de seu conjunto, ainda mais porque o *artista-crítico* continua produzindo e criando obras e textos em seu processo contínuo de investigação e proposição estéticas.

Raul Córdula Filho é um artista plástico paraibano nascido em 1943 na cidade de Campina Grande. Ele se dedica às artes visuais há mais de cinquenta anos, possuindo, portanto, uma carreira artística consolidada, constituída por importante conjunto de obras em suportes diversos, com características demarcadas pelo abstracionismo geométrico; bem como pelo grafismo e pela utilização de palavras e frases representadas em suas obras, e por trabalhos colaborativos. Desenvolvendo ademais várias atividades no universo das artes visuais, sendo ao mesmo tempo pintor, artista gráfico, cenógrafo, professor, crítico de arte e ativista cultural.

No escopo de sua carreira, que completou no ano de 2012, meio século de atividades contínuas, optamos por abordar um aspecto peculiar de suas obras, e seus respectivos processos criativos, em especial alguns trabalhos em que Raul Córdula se utiliza da imagem da palavra, incorporando em suas obras frases e sentenças enquanto signos visuais carregados de memórias e posicionamentos críticos. Escolhemos para tal, quatro desses vários trabalhos, elencados nesta pesquisa por razão de proximidade imagética e sentido ideológico – não por ordem cronológica ou fases criativas – através dos quais procuramos nos aprofundar em seus aspectos dialógicos e intersemióticos, na intenção de trazermos a tona seus interdiscursos e seus contextos polifônicos, reverberando na *alteridade*.

A presente dissertação, resultado da execução do projeto de pesquisa de pós-graduação em artes visuais pretendeu, portanto, investigar e apontar referenciais teóricos que viabilizassem o conhecimento sobre os processos de criação do artista visual e crítico de arte paraibano Raul Córdula Filho, no tangente ao uso que este faz da palavra enquanto imagem polifônica em algumas de suas obras, nas quais este artista trabalha a palavra como figura de linguagem deslocada do campo semântico da escrita para os suportes expressivos das artes visuais; levando-se em conta também o domínio ideológico do conceito de “obra de arte” que o artista possui, em sua vasta experiência e

consciência prática dos elementos que compõem a sintaxe visual, através das quais:

Expressamos e recebemos mensagens visuais em três níveis: o *representacional* – aquilo que vemos e identificamos com base no meio ambiente e na experiência; o *abstrato* – a qualidade sinestésica de um fato visual reduzido a seus componentes visuais básicos e elementares, enfatizando os meios mais diretos, emocionais e mesmo primitivos da criação de mensagens, e o *simbólico* – vasto universo de sistemas de símbolos codificados que o homem criou arbitrariamente e ao qual atribuiu significados. Todos estes níveis de resgate de informações são interligados e se sobrepõem, mas é possível fazer distinções suficientes entre eles, de tal modo que possam ser analisados tanto em termos de seu valor como tática potencial para a criação de mensagens quanto em termos de sua qualidade no processo da visão (DONDIS, 1972, p. 84).

Considerando estes processos de criação a partir das especificidades estéticas representacionais, abstratas e simbólicas, bem como conceituais observadas nos trabalhos de Raul Córdula, inscritos em vários níveis de concepção e fruição, tanto no aspecto tangível quanto no que se refere ao pensamento complexo e inteligível que antecede, embasa e permeia essas obras, procuramos analisar os processos de criação envolvidos na elaboração completa das mesmas, com o intuito de pontuarmos o dialogismo que estas potencializam na esfera do pensamento crítico; aos modos da crítica genética.

Investigar os sentidos não apenas imediatos daqueles trabalhos, mas suas tramas mais profundas, e para tal debruçamo-nos sobre os pressupostos entranhados nos discursos intersemióticos neles envolvidos, a fim de destacarmos detalhes dos processos criativos que conferem densidade, pertinência e substancialidade à representação simbólica da palavra enquanto imagem polissêmica, considerando o potencial exemplar de tal conjunto de obras como objeto atualizador de interdiscursos, ao mesmo tempo sensoriais e conceituais, recorrentes no trabalho desse artista e pensador das artes plásticas.

O dialogismo presente nos trabalhos de Raul Córdula, fonte de interesse do nosso estudo, é abordado nesta pesquisa como um processo

de interação entre textos pertencentes a regimes de linguagem distintos, o *verbal* e o *visual*, onde ocorre a polifonia interdiscursiva através da qual podemos ressaltar um fenômeno discursivo permeado de *outros discursos* e de *outros falantes*; considerando o dialogismo um procedimento estético intencional adotado pelo artista, o que nos fez pensar ser razoável observarmos seu processo de criação desenrolando-se numa ordem discursiva correlacionada a outras instâncias dialógicas similares ou proximais, de linguagens diversificadas e ambivalentes, que estariam inter-relacionadas na construção da *enunciação discursiva*¹, em cada uma de suas obras.

Os sentidos intersemióticos desses trabalhos se constituem e ecoam na compreensão *ativa e responsiva* das instâncias integrantes da cadeia semiótica: o artista, o meio cultural e o fruidor; onde se estabelece a ligação entre esses interlocutores. Entendendo que o sentido da enunciação não estaria completamente radicado no discurso do *sujeito-esteta*, nem no conjunto infinito dos discursos de seus interlocutores.

O sentido interdiscursivo da arte seria então, segundo a hipótese que levantamos, resultado de inúmeras e, muitas vezes, inusitadas interações entre o *locutor* (permeado de múltiplos discursos) e o *receptor* (co-autor de outros tantos infinitos discursos). A interação dialógica desencadeada pela obra de Raul Córdula constitui-se assim o veículo fundamental na produção do sentido intersemiótico presente em seu trabalho.

¹ Conforme os pressupostos epistemológicos, implícitos ou explicitados, enunciação se definirá de duas maneiras diferentes: seja como estrutura não-lingüística (referencial) [...] seja como instância lingüística, logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado (que dela contém traços e marcas). No primeiro caso, falar-se-á de "situação de comunicação", de "contexto psicossociológico" da produção dos enunciados, que tal situação (ou contexto referencial) permite atualizar. No segundo caso, sendo o enunciado considerado como o resultado alcançado pela enunciação, esta aparece como a instância de mediação, que assegura a colocação em enunciado-discurso das virtualidades da língua (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 18).

1.1 TEMA DA PESQUISA

Procuramos contextualizar os discursos veiculados através dos elementos da linguagem visual onde o artista trabalha a complexidade da palavra como imagem dialética, na qual pressupomos a potencial presença de diálogos entre múltiplas instâncias e sujeitos discursivos que interagem na produção de sentidos ambivalentes estabelecidos por meio da obra de arte, seja num gênero primário, onde se encontram os fruidores da obra imediata que transitam na epiderme formal da arte: *representacional, abstrata*; ou secundária, onde se instauram os sujeitos especializados nos sistemas estéticos, ideológicos e conceituais da crítica de arte, em sua esfera *simbólica*, em que vigoram as problematizações conceituais, e amplas interpretações atentas às reverberações sociais e filosóficas da arte, em sua complexidade de gêneros discursivos, visto que:

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa (BAKHTIN, 1997, p. 280).

Buscamos pontos de apoio que pudessem embasar e alavancar análises acerca da polissemia existente no conjunto das obras em questão, sob a inspiração da crítica genética e da análise intersemiótica. Visualizando a imagem da palavra além e antes de sua configuração icônica na obra, onde tomamos esta imagem como espelho das múltiplas ideias transbordadas da *fala*, tanto da locução da palavra seminal elaborada em seu foro íntimo, quanto da palavra vertida na materialidade palpável da obra, no intrincado ambiente de um labirinto discursivo orgânico, desde o cerne germinal do processo de criação até a superfície da articulação intertextual dos discursos estéticos e das experiências plásticas que conferem ordem interna e visualidade externa às obras.

1.2 APRESENTAÇÃO DOS OBJETOS DA IMERSÃO

I. **Bandeira do EGO** [Chumbo, com três disparos de bala calibre 38 e tela pintada com acrílica – Díptico. 230 x 100 cm. 2005]

Figura 1 - Raul Córdula: **Bandeira do EGO**, 2005.



(Foto: Sidney Azevedo, 2012)

II. **Bandeira do MADE IN PB – FEITO EM CHUMBO** [acrílica sobre tela. 100 x 80 cm. 2005]

Figura 2 - Raul Córdula: **MADE IN PB**, 2005.



(Foto: Sidney Azevedo, 2012)

III. **SÉRIE DA BORBOREMA** [gravura 50 x 70 cm; serigrafia 24 x 42 cm. 1975]

Figura 3 - Raul Córdula: **BORBOREMA**, 1975.



Fonte da imagem: <<http://www.raulcordula.com.br/trabalhos.aspx?id=2&ids=16>> Acesso em: 02 de junho de 2011.

IV. **TRÍPTICO DA BIBLIOTECA da UFPB** [acrílico e linhas sobre tela. 100 x 450 cm. 1982]

Figura 4 - Raul Córdula: **tríptico da biblioteca da UFPB**, 1982.



(Foto: Sidney Azevedo, 2012)

Buscamos sistematizar uma imersão investigativa sobre essas quatro obras específicas, considerando a proximidade conceitual percebida entre elas, à medida que nos remetem ao tema da imagem da palavra

plasmada no campo semântico da linguagem visual. Atentamos ainda para a importância preliminar dos rascunhos, anotações e desenhos produzidos pelo artista na pré-elaboração de seus trabalhos, onde pudemos realizar uma espécie de prospecção nos projetos que as antecedem, as fundamentam e as anunciam.

Consideramos relevante a observação dos detalhes contextuais que formam esse conjunto peculiar de obras, em suas derivações e conexões complexas, que vinculam o *sujeito-esteta* ao *mundo em comum*, no encontro com o *outro*. Pois o artista ao enunciar-se o faz de muitos lugares ideológicos, inscrevendo-se em uma ordem discursiva plurilateral, mesmo assim idiossincrática.

Ao se inscrever numa ordem discursiva ideológica, o *sujeito-esteta* é permeado por inumeráveis *falas*, que nos remetem, a partir do objeto da fruição, a múltiplos universos sociais, históricos e lingüísticos, que atravessam as enunciações plasmadas em seu discurso estético. Transformando a imagem da “obra de arte” numa realidade coletiva que transcende o *autor-editor* da mesma, uma vez que seu vocabulário imagético faz-se atravessar por interdiscursos traspassados por memórias discursivas diversas. Ao enunciar-se plasticamente o artista inscreve-se na esfera elástica da *alteridade* e atualiza, na artisticidade de obra, a potência de seu conteúdo, onde a palavra reverbera ideologicamente; sabendo que:

[...] toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade (BAKHTIN, 2006, p. 29).

Acreditamos, por isto, ter sido pertinente em nossa pesquisa pensarmos e nominarmos aqueles signos textuais, transmutados em signos do campo expandido das visualidades, na categoria de um substantivo composto, criando assim um neologismo que pudesse atender às nossas necessidades conceituais e expressivas. Denominamos então a

representação da palavra na plasticidade da obra de Raul Córdula, de representação *verbo-visual-matérica*. Onde esta triangulação entre *verbo* (idéia potencial), *visualidade* (idéia virtual) e *materialidade* (idéia atual), constituiu-se, em nossa abordagem interpretativa, o instrumento elucidativo da palavra em sua obra, transmutada na materialidade plasmática que a concretiza num todo orgânico interdiscursivo.

No nível do *verbo* (idéia potencial), procuramos detectar o núcleo gerador de sua imagem mental eidética; no estágio *visual* (a idéia em virtude, em imagem), almejamos observar e compreender os elementos que compõem a vitalidade intersemiótica da obra e; na fase de concretude da mesma, em seu aspecto *matérico* (atualização da idéia no suporte), pretendemos exercitar o diálogo sobre a pele tangível da obra física, posta no mundo da experiência sensorial e cognitiva coletiva, social.

A observação desses processos criativos lançou luz nas relações intersemióticas entre os signos da escrita e da expressão verbal com os que compõem os elementos sintáticos da linguagem visual, tornando possível a verificação dos diferentes estágios de criação das obras estudadas, considerando o completo desenvolvimento de suas formas expressivas; atentos às memórias embutidas nestes detalhes, e aos estágios das transmutações intersemióticas através das quais o *sujeito-esteta* plasma na obra sua própria imagem idiossincrática.

Imergimos, portanto, na memória germinal do *artista-esteta* (assim o consideramos por se tratar também de um crítico de arte e pensador reflexivo de sua própria obra), ou seja, penetramos no que entendemos ser, e denominamos neste estudo, de *protomemória* do artista, composta por seus saberes acumulados e pelas suas experiências perceptivas, envolvendo sua memória completa: sensorial e intelectual.

Intentamos realizar um mergulho em seu repertório imagético, investigando as origens das referências que formam e dão sentido ao seu imaginário e ideário simbólicos, bem como nas articulações retóricas que constituem os signos gráficos de seu alfabeto e vocabulário visuais, onde

a imagem (da *palavra*, do *verbo*, do *logos*) não é vista exatamente como um decalque de sua vasta coleção de sentidos externos e internos em si, mas como um recurso expressivo que torna inteligível o imaginário do artista, não como *mimeses* ou *simulacro* do mundo externo, mas como interdiscurso no limiar da *quase-presença* de uma representação mental:

A palavra *imagem* é mal-afamada porque se julgou irrefletidamente que um desenho fosse um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental um desenho desse gênero em nosso bricabraque privado. Mas se de fato ela não é nada disso, o desenho e o quadro não pertencem mais que ela ao em si. Eles são o dentro do fora e o fora do dentro, que a duplicidade do sentir torna possível, e sem os quais jamais se compreenderá a quase-presença e visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 18).

Ao falarmos em *memória*², em imagem e imaginário nesta pesquisa, estamos tratando de uma historicização crítico-genética sobre as obras elencadas neste estudo, embasados em seus processos de criação; considerando sua *visibilidade iminente* no contexto em que tais obras foram criadas e de como a história particular do artista está permeada pelo discurso simbólico coletivo, imbricado em seu gesto criador, inscrito no âmago daqueles processos de ateliê que precedem e articulam a concretude dessas obras.

² [...] Kant ressaltava igualmente esse caráter ativo: "A M. difere da simples imaginação reprodutiva porque, podendo reproduzir *voluntariamente* à representação precedente, a alma não está à mercê dela" (*Antr.*, 1, § 34). A esse mesmo grupo de doutrinas pertencem: *a*) as que interpretam a M. como inteligência; *b*) as que interpretam a M. como mecanismo associativo [...] (ABBAGNANO, 2007, p. 659).

É importante ressaltarmos que se admite em nossa sociedade, convencionalmente, que o homem tornou-se um ser “histórico” quando criou e passou a utilizar-se de sinais gráficos para representar suas ideias através da escrita. Antes, portanto, da invenção deste artifício, o homem é considerado um *ente* “pré-histórico”. Deduzimos daí que através da escrita o ser humano teria passado a registrar sua própria história, contemplando os fenômenos da natureza, suas ações sobre o meio em que vivia e os fatos sociais e culturais aí estabelecidos, bem como seu pensamento mítico e suas auto-imagens.

Através da utilização da escrita, os pensamentos, volições e atos humanos, e ainda, suas representações imagéticas, tornaram-se passíveis de ser historicizados. Antes da elaboração dos signos gráficos da escrita, que traduziriam os sons e os sentidos relacionais dos objetos que nos cercam e dos “objetos” da nossa imaginação, bem como os seres e os fenômenos que estes passaram a simbolizar, o gênero humano representava suas ideias por meio de signos miméticos estilizados e/ou abstratos. Como numa fase embrionária da posterior escrita simbólica:

Quando o símbolo se tornou signo, por volta de 3700 a.C., a arte gráfica começou a “falar”. A escrita pictórica era escrita fonética. Era precisamente esta exploração consciente do fonográfico no pictográfico que tornou a escrita incompleta uma escrita completa. A imagem de um boi originalmente significava apenas “boi”, induzindo a se falar a palavra em voz alta. Com o novo princípio *rébus*, começou-se a pronunciar sons que não mais transmitiam apenas a imagem gráfica. O princípio *rebus* foi uma contribuição exclusiva da Suméria para a humanidade (FISCHER, 2009, p. 33).

O que nos instiga a pensar e problematizar, em nosso estudo, observando as inter-relações da arte atual com as demais linguagens simbólicas e sensoriais circundantes, que nossa sociedade contemporânea estaria vivendo um momento histórico singular de transbordamento de seu poder de resignificação do mundo e de si mesma, momento este que poderíamos entender como um redimensionamento da arte e da escrita; em síntese, de expansão das linguagens simbólicas.

Nesta perspectiva, intencionamos investigar os impulsos criativos que antecedem a imagem da palavra na sua representação pictórica, onde buscamos estudar sobre o que entendemos ser uma *proto-história* da obra de arte, numa abordagem crítico-genética; escavando as raízes íntimas da atitude criadora na ação de nominar e dar sentidos inteligíveis a ideias abstratas. Observando que:

A Crítica Genética analisa os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra. O crítico genético pretende tornar o percurso da criação mais claro, ao revelar o sistema responsável pela geração da obra.

É uma pesquisa que procura por uma maior compreensão dos princípios que norteiam a criação; ocupa-se, assim, da relação entre obra e processo, mais especificamente, procura pelos procedimentos responsáveis pela construção da obra de arte, tendo em vista a atividade do criador (SALLES, 2009, p. 28).

Nosso foco se concentrou em buscar a pedra fundamental de onde pudéssemos desenvolver, sem dicotomias, uma compreensão abrangente do assunto específico deste estudo, ou seja, a imagem que a palavra pode representar quando plasmada na obra de arte, suscitando inúmeros jogos de leituras intersemióticas do *fonográfico no pictográfico*, no sentido dado por Mikhail Bakhtin onde todo discurso ideológico reflete outros discursos mutuamente correspondentes, e o domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: “Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. *Tudo que é ideológico possui um valor semiótico*” (BAKHTIN, 2006, p. 29).

Pesquisar a obra de arte Raul Córdula, sob este ponto de vista, constituiu-se um instigante desafio, considerando o caráter dialógico da linguagem e suas infinitas e incessantes possibilidades de criação e recriação, de combinação e recombinação, e ainda, levando-se em conta os aspectos ideológicos, sociais e culturais imbricados em seu trabalho, considerando a densidade de sua produção, no contexto das artes visuais na região Nordeste e no panorama da arte brasileira.

Esses foram fatores fundamentais para que ocorresse a identificação do fenômeno interdiscursivo na obra de Córdula, onde concentramo-nos no estudo interdiscursivo sobre a utilização que o artista faz da imagem da palavra concretizada em sua obra; explorando sua ideação polifônica, desde o gene de sua gestação poética, realizada no crisol de transmutações intersemióticas, até sua re-apresentação nos meios de fruição. No esforço por encontrarmos a inteligibilidade esquemática dessas ideações tornadas coletivas, tangíveis e apreciáveis nos suportes expressivos consagrados pelas artes visuais, percebemos que:

[...] este esforço existe na ideação, e a formação de um pensamento lógico seria impossível sem ele. Mas este esforço é ajudado pelas imagens que têm, por si mesmas, uma potência atrativa ou repulsiva que não tem sua única explicação na inteligibilidade. As imagens não são compreendidas porque se dirigem, sobretudo, a uma outra forma de psiquismo que tem a ver com o inteligível. Elas são pressentidas, vivenciadas, experimentadas, atraídas ou excluídas, porque constituem, umas pelas outras, privações ou plenitudes (BERNIS, 1987, p. 36 - 37).

Julgamos ser pertinente o desafio de realizarmos esta pesquisa por entendermos a importância que o estudo da obra e do pensamento complexo do artista tem para uma contribuição à crítica de arte em nossa região, e mais particularmente no estado da Paraíba, pois acreditamos que a partir da investigação sobre os procedimentos adotados pelo artista, na elaboração completa de seus trabalhos, conseguimos obter uma maior compreensão acerca das especificidades intrínsecas que embasam e adensam seus processos criativos, no tangente ao recorte crítico que propusemos nesta pesquisa.

1.3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nosso marco teórico basilar radicou-se no pensamento do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin (1895-1975), no sentido em que sua noção de *enunciado* transcende a materialidade das linguagens, abrangendo e adentrando, portanto, a imaterialidade dos discursos, indo além de seus “textos” pragmáticos imediatos, inscrevendo o dialogismo das discursividades em um ambiente sócio-histórico de dimensões intertextuais onde o fenômeno cultural é composto e permeado por múltiplas *falas* que viabilizam conteúdos impregnados da memória coletiva.

O enunciado bakhtiniano é a unidade da comunicação verbal que permite tratar a linguagem como movimento de interlocução real, ultrapassando a ideia postulada no velho paradigma “emissor-mensagem-receptor”. Sob este ponto de vista não existiria o hipotético receptor passivo, uma vez que toda enunciação envolveria a constituição de algo que se modela geneticamente na direção de uma atitude “responsiva ativa” a ser tomada pelo interlocutor “responsivo”, capaz de proporcionar ativamente uma resposta, ou réplica ao enunciado de quem o interpela.

Bakhtin nos esclarece que:

[...] Uma concepção clara da natureza do enunciado em geral e dos vários tipos de enunciados em particular (primários e secundários), ou seja, dos diversos gêneros do discurso, é indispensável para qualquer estudo, seja qual for a sua orientação específica. Ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo lingüístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida” (BAKHTIN 1997, p.282).

É nesta problematização das fronteiras entre os gêneros do discurso, cujo princípio é essencial, que convém determo-nos; visto que:

O estudo da natureza do enunciado e dos gêneros do discurso tem uma importância fundamental para superar as noções simplificadas acerca da vida verbal, a que chamam o “fluxo

verbal”, a comunicação, etc., noções estas que ainda persistem em nossa ciência da linguagem. Irei mais longe: o estudo do enunciado, em sua qualidade de *unidade real da comunicação verbal*, também deve permitir compreender melhor a natureza das *unidades da língua* (da língua como sistema): as palavras e as orações (BAKHTIN, 1997, p. 288).

Abordamos, pois, o objeto estudado no cerne de sua criação dialógica, onde procuramos nos aperceber como o trabalho deste artista nos *fala* além das fronteiras da fisicidade da obra, buscando o conhecimento de seu processo de criação integral, a artisticidade do objeto estético em sua potência imanente, imergindo nas dimensões mais aprofundadas da obra de arte; movimentando-nos através dos meandros que permeiam tais sistemas, processos e princípios essenciais de sua construção.

Buscamos, para tanto, adentrar as etapas que antecedem e permeiam a concretude daqueles trabalhos específicos, tomados como exemplo para embasar nossa pesquisa, a fim de compreendermos melhor a forma da linguagem do artista como sistema interdiscursivo do sujeito do *discurso-fala* moldado aos enunciados e discursos das artes visuais, em sua sintaxe peculiar:

Em qualquer enunciado, desde a réplica cotidiana *monolexêmica* até as grandes obras complexas científicas ou literárias, captamos, compreendemos, sentimos o *intuito discursivo* ou o *querer-dizer* do locutor que determina o todo do enunciado: sua amplitude, suas fronteiras. Percebemos o que o locutor *quer* dizer e é em comparação a esse intuito discursivo, a esse querer-dizer (como o tivermos captado) que mediremos o acabamento do enunciado. Esse intuito determina a escolha, enquanto tal, do objeto, com suas fronteiras (nas circunstâncias precisas da comunicação verbal e necessariamente em relação aos enunciados anteriores) e o tratamento exaustivo do objeto do sentido que lhe é próprio (BAKHTIN, 1997, p. 300).

É importante destacarmos o potencial do alcance dos estudos semióticos neste campo das visualidades, considerando como sintomáticos todos os tipos possíveis de signos, tanto da linguagem *verbal* quanto da *não-verbal*, configurando-se assim um instrumento de pesquisa que

engloba todas as linguagens sob um enfoque interdisciplinar, visto que sua gama de interesses absorve todas as realidades culturais e fenomenológicas, em seus diversos contextos.

Procuramos fundamentar nossos estudos sobre os processos criativos envolvidos na genealogia das obras de Córdoba, no tangente aos campos da visualidade e da intertextualidade, intentando realizar leituras genéticas sobre seus processos de criação, onde buscamos estabelecer análises intersemióticas das obras que tratam da representação ou re-representação da palavra enquanto signo carregado de múltiplos sentidos na perspectiva de uma possível descrição epistemológica da obra de arte.

Sabemos que a ideia tradicional e geral de crítica de arte está atrelada ao conceito de *faculdade de julgar*³, decorrente da experiência ou contemplação das obras criadas pela atividade intelectual e técnica do ser humano, especialmente no campo das artes, e se expressa na análise do objeto de interesse específico, por meio verbal ou escrito, em forma de comentários especulativos e julgamentos de valor estético filosófico. A crítica de arte é uma atividade intelectual relativamente moderna, gestada na Europa do século XVIII, oriunda das ideias iluministas; e vem se desenvolvendo desde então, incorporando em seus discursos e reflexões novos e complexos conceitos sociológicos, filosóficos e semióticos; como, por exemplo, os da *crítica genética*.

³ Kant, que definia o intelecto como "a faculdade de julgar" (*Crít. R. Pura*, Anal. transe, I, cap. I, seq. I; *Prol*, § 22), em *Antropologia* conceituava de modo mais geral o J., entendendo-o como "a capacidade intelectual de distinguir se cabe ou não uma regra", e afirmava que o J. não pode ser ensinado, mas só exercitado, e que o seu desenvolvimento chama-se "maturidade" (*Antr*, 1, § 42). Locke havia restringido o J. à faculdade de utilizar os conhecimentos prováveis na falta do conhecimento seguro (*Jud.*, IV, 14, 3), mas Leibniz observava que "outros chamam de julgar a ação realizada todas as vezes em que alguém se pronuncia com algum conhecimento de causa" (*Nouv. ess.*, IV, 14). Nesse sentido, o J. é uma atividade valorativa, embora possa expressar-se (como de fato o fez com frequência) por fórmulas verbais diversas, como regras, normas, exortações, imperativos, pareceres, conselhos, conclusões e, em geral, fórmulas que expressam uma escolha ou um critério de escolha. Peirce diz: "O hábito cerebral da mais alta espécie, que determinará o que faremos, tanto em imaginação quanto em ação, chama-se *crença*. Chama-se J. a representação, que fazemos para nós mesmos, de que temos determinado hábito" (*Coll. Pap.* 3, 160). (ABBAGNANO, 2007, p. 592).

De maneira geral, a crítica busca desempenhar, dentre outras funções, a intermediação dialógica entre a elucidação dos predicados do objeto de apreciação estética e a inteligibilidade das mensagens contidas e veiculadas por meio dos elementos materiais e conteúdos conceituais que constituem a *obra de arte*⁴, na esfera subjetiva de sua experiência imediata; posta entre a fisicidade da obra, o espaço que esta ocupa na sociedade, e o público fruidor, integrante ativo dessa experiência.

Por se tratar de uma atividade especulativa, discursiva e reflexiva, o exercício crítico se faz ainda mais necessário nos dias de hoje, uma vez que o campo da arte atual torna-se um espaço sumamente dialógico e interdisciplinar, devido ao alargamento das rupturas ocorridas nos cânones artísticos do passado e às aberturas constantes que a arte contemporânea vem provocando nos esquemas estéticos restritivos que ainda resistiam no cerne dos movimentos artísticos modernos, mesmo tendo rompido com os modelos acadêmicos; expandindo, deste modo, a exploração de novos meios de expressão e formas de falar de si, do mundo e de suas inter-relações com o *outro*, visto que:

O alto grau de especialização e o peso cultural cada vez maior da crítica de arte, na segunda metade do século passado e especialmente no nosso, demonstra que esta responde a uma necessidade objetiva e não pode ser considerada uma atividade secundária ou auxiliar relativamente à própria arte. É, efetivamente, impossível entender o sentido e o alcance dos fatos e dos movimentos artísticos contemporâneos sem ter em conta a literatura crítica que a eles se refere. De resto, uma parte considerável desta literatura deve-se aos próprios artistas, que freqüentemente sentiram a necessidade de acompanhar, justificar e sustentar a sua obra com declarações programáticas e intervenções polêmicas (ARGAN, 1988, p. 127/128).

⁴ As obras artísticas foram sempre objeto de juízo e de valor e consideradas como componentes de um patrimônio cultural que exigia atenções particulares por parte da sociedade e de seus órgãos representativos, interessados em conservá-las e em transmiti-las [...]; desde a Antiguidade, desenvolveu-se em torno da arte uma vasta literatura, de caráter diversificado: cronístico ou memorialístico, teórico e preceitual, histórico-biográfico, erudito e filosófico, interpretativo ou de comentário. Todavia, foi só a partir do século XVIII e da época do Iluminismo que a literatura sobre a arte tomou a forma de disciplina crítica, desenvolvendo-se a diversos níveis: filosófico, literário, histórico, informativo, jornalístico, polêmico (ARGAN, 1988, p. 127).

Adentrando pelo viés da crítica genética, procuramos as origens seminais da obra de arte, desde o *pensamento complexo*⁵ do artista, refletido nas especulações filosóficas e nos projetos que embasam seu trabalho.

Através desta abordagem crítico-genética, constatamos a qualidade interdiscursiva da obra de Raul Córdula, onde podemos perceber que a obra de arte resulta da interação colaborativa entre atos não lineares, que progridem, organicamente, por meio de mecanismos subjetivos intrincados.

Entendemos que as obras elencadas transitam por complexos processos preliminares, anotações, coleções de rascunhos, repertórios imagéticos, projetos e correções. Estas obras teriam então raízes profundas fincadas em múltiplos processos históricos e passariam por múltiplas fases de maturação, nem sempre explicitadas pela crítica formal vigente; e é justamente por aí que quisemos adentrar neste universo multifacetado e intersemiótico da obra, em seu processo de criação.

Pressupomos que a *obra de arte* não nasce espontaneamente, nem *acabada* ou *editada*, muito menos seria finita ou fechada em si mesma, em seus vários sentidos, e que, ademais, a “obra de arte” também é um referente de outros discursos. Para conhecermos seus meandros torna-se prudente considerarmos a complexidade do labirinto fractal e caleidoscópico de onde se desmembra a ação criativa. Por este motivo, em nosso estudo, tomamos como embasamento secundário o acompanhamento crítico-genético da construção das obras elencadas, antes mesmo da *edição* ou *finalização* das mesmas e da reverberação destas no ambiente cultural em que se inscrevem:

⁵ Como modo de pensar, o pensamento complexo se cria e se recria no próprio caminhar. Encontramo-nos num espaço mental no qual as manifestações de um pensamento complexo tornam-se pertinentes como alternativas às manifestações de um paradigma de simplificação. O pensamento complexo, confrontado com a pura simplificação (à qual não exclui, mas reposiciona), é um pensamento que postula a dialógica, a recursividade, a hologramaticidade, a

No entanto, os críticos genéticos que possuem o texto editado ou a obra exposta, no caso da arte, podem tentar encontrar nos manuscritos os croquis ou os esboços, os lugares, ou melhor, as fronteiras, em que as peças de quebra-cabeça se encaixam e constatar como se constrói a *fractalidade*, como a partir de uma idéia global, um tema musical, um objeto, um passo de dança, um ritmo, um fato policial – pois precisam de um desses elementos para começar uma melodia, um quadro, uma escultura, um artigo ou um ensaio –, estes primeiros objetos se desmembram em mil partes para servir de fundação à obra e situam-se em um capítulo, uma introdução, uma carta, um parágrafo, talvez um verso (WILLEMARTE, 2009, p. 07).

A crítica genética surge então na intencionalidade de analisar os indícios da construção da obra de arte, observando e ressaltando suas primeiras lucubrações, bem como as ideias gerais e os esboços que o artista produz no desenvolvimento de seu processo de trabalho. Pareceu-nos, portanto, ser este um instrumento apropriado de investigação por meio do qual pudemos analisar os princípios da construção das obras aqui estudadas; percorrendo e identificando os esquemas primordiais que incitaram e deram potência às ideias, ou imagens geradoras, constitutivas do repertório conceitual e imagético do artista, assinalando-nos as minúcias dos processos de criação daquelas obras, e ainda os referenciais que conferem força interna às mesmas.

O início dos estudos genéticos ocorre na França, em 1968, ano em que, por iniciativa de Louis Hay e Almuth Grésillon, o *Centre National de la Recherche Scientifique* criou uma pequena equipe de pesquisadores alemães encarregada de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine (1797-1856) que tinham acabado de chegar à Biblioteca Nacional da França.

holoscópica como seus princípios mais pertinentes. Trata-se de um espaço mental no qual não se obstaculiza, mas se revela e se desvela a incerteza. (palavra indesejável para o pensamento racionalizador). E isso porque o pensamento complexo conhece os limites epistemológicos introduzidos pela ciência contemporânea: a *incerteza* é uma aquisição de princípio feita pela física quântica e pela biologia do século XX. O pensamento complexo sabe que a certeza generalizada é um mito (MORIN, 2003, p. 52-53).

Esse primeiro momento dos estudos genéticos (1968-1975) é denominado de "momento germânico-ascético", e foi seguido pelo "momento associativo-expansivo" (1975-1985), quando se instaurou o diálogo entre esse grupo de pesquisadores e outros que começavam a se interessar pelo estudo de manuscritos dos poetas Marcel Proust (1871-1922), Émile Zola (1840-1902), Paul Valéry (1871-1945) e Gustave Flaubert (1821-1880).

A crítica genética não demorou em se disseminar por outros países. Em 1985 acontece em São Paulo o I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno e as Edições na Universidade de São Paulo. Assim a crítica genética foi introduzida no Brasil por Philippe Willemart, responsável pela organização desse Colóquio, coordenador do laboratório do manuscrito literário (LML), o núcleo de apoio à pesquisa em crítica genética (NAPCG) e o centro de estudos genéticos proustianos que inclui o projeto temático da FAPESP. Neste momento, a terceira fase de desenvolvimento da crítica genética, o "momento justificativo-reflexivo", está em processo de consolidação, e é nesta abordagem que nos apoiamos:

A terceira fase na evolução das pesquisas em Crítica Genética é o "momento justificativo-reflexivo", como Grésillon o batizou, que se iniciou em 1975. Após toda fase conquistadora, como bem o sabemos, há a fase exploradora, que gera, naturalmente, expansão. A partir de meados dos anos 90, os estudos genéticos estão vivendo uma época de exploração e alargamento de horizontes. O tempo de reflexões sobre os princípios fundamentais e a legitimidade da disciplina abriu espaço para a ação transdisciplinar da crítica genética (SALLES, 2009, p. 13).

Esta perspectiva transdisciplinar proposta pela crítica genética nos permite refletir sobre a obra de Raul Córdoba, onde o conhecimento de seu processo criativo se revela como numa interpretação dos sinais que compõem o alfabeto imagético do qual o artista se vale para executar a concretude de suas ideias, considerando as transmigrações e deslocamentos semânticos e icônicos realizadas por ele, e observando as transmutações intersemióticas nelas potencializadas.

Entendemos que a obra de arte, de um modo geral, é criada a partir de citações ou alusões a outras obras do próprio artista ou de outros autores, quer seja intencionalmente ou mesmo inconscientemente, e que ademais podem fazer parte de outros gêneros de linguagem, num diálogo nem sempre explicitado. Este fenômeno intersemiótico faz da “obra de arte” um objeto interdiscursivo por excelência; veículo de diversos campos especulativos e de saberes variados, em mutação contínua.

Por isto, na busca por fundamentarmos a ideia de uma articulação entre o interdiscurso bakhtiniano, a crítica genética e a análise intersemiótica da obra de arte, enquanto estrutura de linguagem aberta, recorreremos também aos estudos genéticos sobre o processo de criação artística de Cecília Salles. Deste modo, procuramos observar os processos de criação do artista onde as traduções intersemióticas participam intrinsecamente da constituição das quatro obras abordadas.

Pensamos que, por mais que haja uma sintaxe formativa da linguagem visual, a matriz peculiar dessa linguagem é por natureza perceptiva, sensorial, tornando-a uma linguagem de caráter referencial, simbólica, de algo que se encontra fora de si mesma. A linguagem visual põe em jogo, portanto, a replicação do existente, sem, no entanto ter que estar vinculada à mimese do referido objeto representado; ela o ressignifica. Deste modo a gramática visual, feita de signos indiciais, estaria permeada de sensorialidades advindas de todos os sentidos físicos, e lucubrações psicológicas, num processo de ressignificação do mundo, repleto de “ruídos” e “contaminações” sinestésicas. O que nos instiga a investigar os processos de miscigenação das expressões no campo dessa sintaxe preenhe de sentidos, absorvendo e digerindo constantemente linguagens provenientes de outros regimes:

A visualidade, mesmo nas imagens fixas, também é tátil, além do que absorve a lógica da sintaxe, que vem do domínio sonoro. A verbal é a mais misturada de todas as linguagens, pois absorve a sintaxe do domínio sonoro e a forma do domínio visual (SANTAELLA, 2005, p. 371).

Compreendemos que um sistema de signos implica na integração da linguagem com seu *locutário* e o contexto histórico em que ela é utilizada. Deste modo, o processo de criação da obra (em seu *contexto*), a obra em si, o autor da mesma (o *artista-editor*), o meio em que ela se estabelece como tal e o fruidor (*público-leitor*) da obra se misturam numa relação orgânica, mestiça, dialógica e permissiva, onde ocorre a tradução intersemiótica:

[...] definida como sendo aquele tipo de tradução que 'consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais', ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura', ou vice-versa [...] (PLAZA, 2003, p. 11).

Esta “tradução” consistiria aqui, portanto, na interpretação de *signos verbais* por meio de *sistemas não-verbais*, e vice-versa, ou de sistemas de signos que transmigram para outros; por exemplo, da literatura para as artes visuais, e de todas as modalidades artísticas entre si.

O objetivo dos estudos de tradução intersemiótica é compreender e elucidar sobre os modos pelos quais um signo representa outro(s). Estas transmutações se traduzem sob o olhar atento do pensador da arte na poética da obra, tanto em sua potência interna quanto em seu aspecto externo, social:

Para Eisenstein (que via a Arte como metáfora do organismo vivo), uma obra de arte viva era aquela que permitia uma interpretação do espectador, ao engajá-lo no curso de um processo de criação em aberto. Para Marcel Duchamp, uma obra se completa com o público. E, para Bakhtin, o “inacabamento de princípio” e a “abertura dialógica” são sinônimos. A história inacabada (assim como as obras de arte) é uma espécie de obra em perspectiva, aquela que avança, através de sua leitura, para o futuro. A história “acabada” é a história morta, aquela que nada mais diz. História então pressupõe leitura. É pela leitura que damos sentido e reanimamos o passado (PLAZA, 2003, p. 02).

Consideramos em nosso estudo a pertinência das interfaces e interações recíprocas de diferentes regimes de “textos”, o *verbal* e o

visual, investigados nas obras de Raul Córdula já especificadas nesta introdução, como sendo signos icônicos um do outro, lidos numa mesma cadeia semiótica, onde o estudo crítico genético torna-se um modo de convivência com o ambiente do fazer artístico, cuja relevância nos faz ver a “arte” não apenas como um *produto acabado*, fechado, e sim como um campo dialógico retro-alimentado por cadeias infinitas de ideias e ações.

Cecília Salles ressalta que ao valorizar o processo de criação o crítico genético está em companhia de muitos criadores, como por exemplo:

[...]

A própria essência do trabalho literário não reside na apreciação das coisas já feitas, partindo do gosto, mas antes de um estudo preciso do processo de fabricação. (Maiakovski, 1984, p. 12)

[...]

Insisto que mais importante do que o desfecho do processo é o processo em si, pois normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido. (Vianna, 2005, p. 100)

Roman Jakobson (1970, p. 179) é solidário com esses criadores. Diz ele: "se o estudo da literatura quer tornar-se uma ciência, ele deve reconhecer o 'processo' como seu único herói" (SALLES, 2009, p. 19).

Podemos verifica em nosso cotidiano que o século XXI, afeito à cultura visual, está impregnado de imagens que integram múltiplas cadeias dialógicas, mobilizando diversas leituras e sensorialidades. Neste contexto, a tradução intersemiótica se prolifera e se ramifica na dinâmica imagética da sociedade atual. Este processo de transmutação consiste na procura de equivalências entre os sistemas de signos onde um elemento que ocupa um determinado lugar num sistema é substituído por outro elemento reverberante que passa a exercer função análoga àquele.

Podemos considerar, num sistema polifônico, o *sujeito*⁶ da mensagem como um *sujeito-esteta*, pois este exerce no sistema um papel “autoral” através do exercício “arbitrário” de múltiplas interpretações, maneiras e meios de expressão, implicadas na elaboração das mensagens por ele *editadas*, logo transmitidas aos seus inúmeros interlocutores.

Ao enunciar-se artisticamente através dos suportes estabelecidos e consagrados pelas artes visuais, como meios de expressão idôneos à sua verve, o artista se faz inscrever sub-repticiamente na esfera da *alteridade*, dialogando com o fruidor da obra no interior mesmo do funcionamento enunciativo.

A noção de sentidos no objeto de apreciação artística está vinculada, portanto, à forma de inscrição ideológica da enunciação feita pelo artista, do lugar histórico e social que ele ocupa e de onde se efetua tal enunciado. Neste contexto Córdula destaca-nos, em seu livro *Memórias do Olhar*, que:

Entre Recife, Olinda e João Pessoa, muita coisa estava acontecendo, muitas pessoas encaminhavam-se nos ofícios das artes. Uns eram artistas, outros não, mas para todos a arte não se separava da vida. Mantínhamos intenso intercâmbio com os artistas de Olinda e Recife [...] entre modismos absorvidos pelas leituras de revistas e jornais e as retomadas dos seguimentos tradicionais da pintura, como no caso dos pernambucanos que se interessavam pelas maneiras flamengas de pintar, viam-se determinadas seqüências que eclodiram no panorama da arte atual do Nordeste. Os paraibanos se situavam numa zona parda entre a mera expressão através da pintura e o jogo de linguagem envolvendo os fatos sociais do momento, ponto de partida da vanguarda brasileira dos anos 60 (CÓRDULA, 2009, p. 84).

⁶ [...] o termo sujeito remete a um “ser”, a um “princípio ativo” suscetível não apenas de possuir qualidades, mas igualmente de efetuar atos. É o sentido que é conferido a sujeito em psicologia ou em sociologia, ao qual se pode associar as noções de sujeito falante em lingüística e de sujeito cognoscente (ou epistêmico) em epistemologia. Todavia, ao excluir as particularidades individuais [...] a epistemologia procura definir o sujeito como um lugar abstrato [...]. Tal concepção encontra-se na base da idéia que a lingüística faz do sujeito da enunciação (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 445).

Para compreendermos as reverberações da imagem da palavra plasmada na obra de Raul Córdula, nos foi necessário adentrar a gênese de sua prática artística, no contexto social em que ela se desenvolveu, considerando estes processos de laboratório como um campo dialógico expandido que perpassa o artista e seu trabalho, chegando mesmo a transcendê-lo (lembrando que as palavras já são em si signos de natureza cultural coletiva). Ademais, uma vez que a obra é exibida e posta no mundo torna-se relativamente autônoma de seu *autor* e se prolifera em múltiplos sentidos *co-autorias* coletivos, superdimensionando o antropocentrismo iluminista:

A escrita é a pintura da voz. Escreveu o filósofo francês Voltaire em meados de 1700, refletindo a avaliação antropocêntrica que sua época fazia do objetivo inato e escopo da escrita. Duzentos e cinquenta anos mais tarde – passando por uma revolução eletrônica – muitos haveriam de admitir que a escrita transcenda mesmo a humanidade (FISCHER, 2009, p. 257).

Nesta perspectiva, o objeto artístico pode ser concebido e percebido não mais apenas pelo ponto de vista formal, em sua fisicidade imediata, e sim sob a concepção de uma linguagem plural. Deste modo, procuramos estudar os sistemas intersemióticos observados no cadinho do processo de criação das obras selecionadas, nas quais o artista trata da re-apresentação da palavra, deslocando-a de seu âmbito de linguagem textual para o terreno expandido das artes visuais.

1.4 OBJETIVOS

Geral:

Identificar os deslocamentos intersemióticos na obra de Raul Córdula onde o artista atua como interlocutor potencial entre seu mundo particular, carregado de memórias e pulsões e o ambiente público e plural ocupado pela obra de arte. Considerando o fenômeno interdiscursivo

atualizado em seu processo de trabalho como a mola mestra no entendimento da gênese das obras por nós estudadas.

Específicos:

- a) Entender, a partir de uma investigação aos modos da crítica genética, a produção intersemiótica do artista visual e crítico de arte Raul Córdula;
- b) Identificar suas influências estéticas, seus pré-supostos filosóficos e teóricos, e a repercussão destes em seu processo de criação;
- c) Fomentar um olhar interdisciplinar sobre a obra de Raul Córdula, no âmbito da teoria da arte, a partir das obras escolhidas especificamente para serem objetos da investigação;
- d) Contribuir com a reflexão crítica nos processos de criação da arte;
- e) Fornecer subsídios que auxiliem na formação de novos críticos de arte no estado da Paraíba.

1.5 METODOLOGIA

Realizamos uma investigação dos processos criativos que nos possibilitasse acessar os princípios agenciados na elaboração das obras de Raul Córdula, elencadas nesta pesquisa, onde pretendemos observar as raízes e desdobramentos das mensagens embutidas sub-repticiamente em seus múltiplos discursos; buscando suas origens icônicas, indiciais e simbólicas através do exercício especulativo pautado na crítica genética, onde buscamos potencializar assim a reflexão profunda acerca de suas intencionalidades, inquietações e motivações interdiscursivas.

Identificamos as potências imaginativas envolvidas na construção imagética de sua poética, em que procuramos abordar a dimensão processual da obra, paralela aos dados históricos imanentes a mesma, permeando e perpassando os discursos idiossincráticos que movem e instigam o artista em seu trabalho sensorial e cognitivo, cujos meios de

expressão atendem não só ao exercício de sua vontade de concretude e verbalização, mas nos desvelam níveis sutis de sua arte, pouco discutidos pelos críticos, e menos ainda pelo público fruidor leigo.

Realizamos, portanto, um estudo capaz de viabilizar uma triangulação dialógica entre a crítica genética, a tradução intersemiótica e o interdiscurso, com a finalidade de reconhecermos as fases de criação das obras em questão, atentos aos seus pormenores e íntimos mecanismos de elaboração, onde o artista representa a palavra como imagem replicante transfigurada nos suportes instituídos pelas linguagens visuais, valendo-se de seus *elementos sintáticos*⁷ específicos.

Nossa pesquisa foi constituída das seguintes etapas:

1. O levantamento de dados biográficos, bibliografia e documentos relacionados diretamente com o motivo do presente estudo;
2. Leitura de textos, artigos e livros que embasam esta dissertação;
3. Realização de entrevistas e apontamentos sobre os processos de criação do artista, na perspectiva de uma crítica genética.

⁷ Os elementos visuais constituem a substância básica daquilo que vemos, e seu número é reduzido: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento. Por poucos que sejam, são a matéria-prima de toda informação visual em termos de opções e combinações seletivas. A estrutura da obra visual é a força que determina quais elementos visuais estão presentes, e com qual ênfase essa presença ocorre (DONDIS, 1972, p. 51).

Como se deram estas etapas de investigação:

1. Os dados biográficos e bibliográficos foram levantados criteriosamente partindo de diversas fontes primárias e secundárias, incluindo publicações, livros, revistas, e principalmente documentos, desenhos, escritos, projetos e demais fontes fornecidas pelo próprio artista;
2. Os procedimentos de campo foram acompanhados de registro fotográfico, bem como por meio de entrevistas por escrito, visando controle preciso dos registros da pesquisa, organizados através de uma curadoria do material documental, com comentários e estratégias desenvolvidas no processo de pesquisa;
3. A pesquisa foi norteadas pelas teorias da crítica genética e análises intersemióticas. Durante esta pesquisa utilizamos metodologias tanto analíticas quanto sintéticas;
4. Finalizando os procedimentos metodológicos propostos, o resultado final esperado na pesquisa foi encontrar respostas plausíveis e enriquecedoras, bem como, lançar novos desafios no âmbito da apreciação crítica do objeto e do sujeito artísticos.

Capítulo 1

CADEIAS SEMIÓTICAS E CONTEXTOS DISCURSIVOS

Observamos que os textos, os estudos e os artigos escritos até então sobre a obra de Raul Córdoba, se dedicaram em linhas gerais e predominantemente a realizar abordagens e análises formais, estilísticas, cronológicas e/ou biográficas, a partir dos elementos e estruturas visíveis que a constituem. Alguns destes textos estão disponibilizados na internet, conforme endereços eletrônicos constantes em nossas referências.

Procuramos, por nossa vez, percorrer caminhos que pudessem nos levar ao núcleo da obra de arte a fim de observarmos sua estrutura integral, sob uma possível ótica descritiva e epistemológica, considerando seu aspecto conceitual e inteligível. Deste modo cremos ser possível elucidar e compreender a complexidade orgânica despendida na elaboração das obras que nos serviram de objeto de estudo. Considerando também a repercussão destas na densidade do meio cultural em que elas se inscrevem, numa sinergia conectada às cadeias semióticas que envolvem múltiplos saberes e competências, bem como alusões a diversas ciências, às lutas sociais, às relações de poder e aos sistemas ideológicos da arte:

[...] cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p.15).

O recurso da palavra como imagem autônoma, plasmada na obra visual, não como ilustração do texto escrito, mas como expressão plástica em si mesma; por exemplo, nas categorias expressivas dos *poemas visuais*, na *poesia-objeto*, no *livro-objeto*, na *poesia concreta*, no *letrismo*, não é um procedimento novo, inaugurado pela arte contemporânea.

Esta exaltação ou transubstanciação da palavra ao patamar de imagem icônica, de reflexão estética, tem precedentes históricos longínquos. Desde, por exemplo, a figura do *Ovo de Simias de Rodes* (300 a.C.), que trata de um poema inscrito nos limites de um desenho em formato oval. Bem como no *Altar de Porfyrius Optatianus* (325 d.C.), um texto que guarda em si a silhueta de um altar cerimonial.

Figura 5 - **Ovo, Simias de Rodes**

Acolhe
da fêmea canora este novo urdume
que, animosa tirando-o de sob as asas
maternas, o ruidoso e mandou que, de metro de um
sopé, crescesse em número e seguiu de pronto, desde
cima, o declive dos pés erradios tão rápido nisso, quanto
as pernas velozes dos filhotes de gamo e faz vencer, impetuosos,
as colinas no rastro da sua nutriz querida, até que, de dentro do
seu covil, uma fera cruel, ao eco do balido, pula mãe, e lhes saia
célere no encalço pelos montes boscosos recobertos de neve. Assim
também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos
complexos. do chão de pedra pronta a pegar alguma das crias
descuidosas da mosqueada balindo por montes de rico pasto e
gruta de ninfas de fino tornozelo que imortal desejo impele,
precípites, para a ansiada teta da mãe para bater, atrás deles,
a vária e concorde ária das Piérides até o auge de dez pés,
respeitando a boa ordem dos ritmos, arauto dos deuses,
hermes, jogou-a à tribo dos mortais, e pura, ela
compôs na dor estrídula do parto do
rouxinol dórico benévolo.

Figura 6 - **Altar, Porfyrius Optatianus**

VIDESVTARASTMDICATADYTHIO
FARREPULILAVALLISARTEMVSICA
SICPYLVRRASACRATISSIMACENSPOEBODECENS
HISATATEMPLISOVISLITANTVATVMCHORI
TUTCOMPTASERTISETCAMENAEFLORIBUS
HELICONHSLOCANDALVCISCARMINYM
NUNCA VTEDVRAMEPOLIVITARITIFEX
ETCISANONSVMRVITEMONTISALBIDI
LVNAENITENTENECPARIDEVERTICE
NUNCAESADYRONECCOACTASPICVLO
ARTAREPRIMOSEMINENTESANGVLOS
ETMOXSECVNDOSPROPAGARELATIVS
EOSQVECAVTESINGVLOSSVBDVCERE
GRADVMINVTOPERRECVRASLINEAS
NORMATAVBOIVESISICDEINDEREGVLA
VTORAQVADRAESITRIGENTELIMITE
VELINDEADIMVMFVSARVRSVMLINEA
TENDATVRARTELATIORPERORDINEM
MEMETRAPANGVNTDECAMENARVMMODIS
MYIATONVNOVANNVMERODYNTAXATPEVDM
QVAEDOCASERVATDVMPRAECEPTISREGVLA
ELEMENTACRESCVNTETDECRESCVNTCARMINVM
HASPHOEBESSYPPLEXDANSMETRORVMIMAGINES
TEMPLISCRORISQVELAETVSINTERSITSACRIS

Fontes das imagens: <<http://www.faac.unesp.br/publicacoes/anais-comunicacao/textos/15.pdf>>
<<http://www.faac.unesp.br/publicacoes/anaiscomunicacao/textos/15.pdf>> Acesso em: 12 nov. 2011.

Este gosto estético pela visualização da palavra plasmada potencializa inúmeras interpretações semânticas que reverberam na imaginação interlocutora do fruidor da obra de arte, em seus sentidos imanentes, arquetípicos e transbordantes, numa espécie de *verbo-visual-matérico* polifônico dotado de grande poder comunicativo e de sintetismo conceitual, cujas imagens poderiam encontrar suas raízes no inconsciente coletivo junguiano:

Os arquétipos são, assim, dotados de iniciativa própria e também de uma energia específica, que lhes é peculiar. Podem, graças a

esses poderes, fornecer interpretações significativas (no seu estilo simbólico) e interferir em determinadas situações com seus próprios impulsos e suas próprias formações de pensamento. (JUNG, 1964, p. 79).

A sintomática retomada e conseqüente revalorização dessas relações intersemióticas estabelecidas em potencial desde a antiguidade entre imagem e escrita, ganha novo fôlego a partir do final do século XIX e início do século XX com a eclosão dos meios de comunicação em massa.

Nesse processo histórico de atualização dos vínculos interdiscursivos da imagem plástica com os signos da escrita fonética é relevante citarmos, a título de exemplo, a contribuição precursora do poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898), que passou a explorar a visualidade gráfica das letras expressas no suporte do papel como elemento significativo de seus poemas, assumindo em seu processo criativo a tarefa de potencializar suas intencionalidades poéticas, dotando o texto de qualidades imagéticas.

Deste modo, Mallarmé criou para o século XX as bases da re-aproximação entre imagem e palavra, fundando, juntamente com o poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918), a tradição da *poesia visual*.

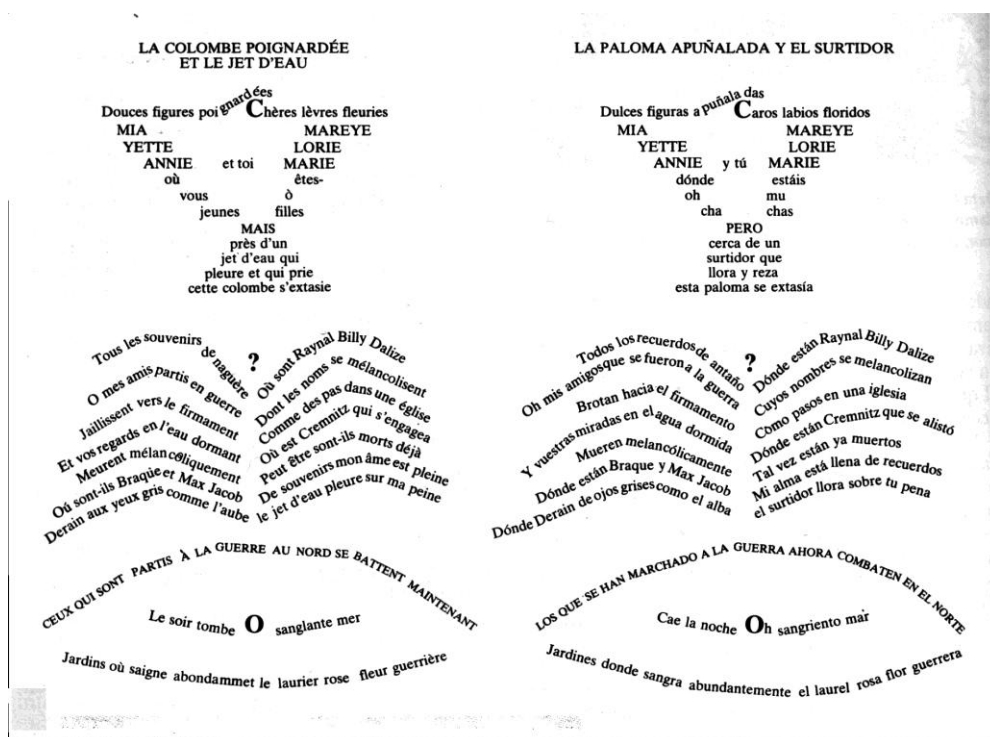
Apollinaire foi uma das personalidades mais emblemáticas das vanguardas européias do início do século XX, especialmente por sua atuação crítica e por ter escrito o manifesto do *Cubismo*, movimento artístico poético, literário e visual que geometrizar as formas da natureza estilizando-as em representações de simultaneidade colocando as partes de um objeto num só plano, descomprometido com a aparência natural das coisas. Maria do Carmo de Freitas Veneroso elucida que:

Paralelamente a esse movimento em direção a uma poesia que utiliza, cada vez mais, elementos plásticos, ocorria uma situação análoga nas artes plásticas, com os artistas utilizando, cada vez mais, recursos da escrita em seus trabalhos. Podemos dizer que a palavra apareceu pela primeira vez no espaço do quadro, de uma maneira mais sistemática e integrada ao discurso plástico, na produção dos pintores cubistas, na década de 1910, ao mesmo tempo em que Apollinaire [...] realizava trabalho semelhante com seus *caligramas*, nos quais, tal como Picasso [...], ele também

discute as relações espaço/tempo, e nos quais a letra é imagem e a imagem é letra (VENEROSO 2002, p.84).

Como nesse exemplo de poema visual de Apollinaire, em que as palavras são dispostas de maneira tal que remetem a figuras:

Figura 7 - **Caligramas**, de Apollinaire



Fonte da imagem: <<http://empanadediseno.wordpress.com/2008/10/03/cubismo-caligramas-dadaismo-constructivismo/>> Acesso em 5 de jul. 2012

Nesta perspectiva, podemos ressaltar a influência desses poetas nas obras dos artistas modernos Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963), com seus *papiers collés* e assemblages, onde se instaura uma importante tendência da arte contemporânea, incorporando à obra materiais não artísticos, elementos retirados da realidade do mundo em comum – fragmentos de jornal, tecidos, colagem de letras tipográficas, partituras musicais, papéis de parede.

Devemos destacar também, neste âmbito, a importância crucial do *Letrismo*, estilo artístico desenvolvido em 1942, na Romênia, pelo poeta, pintor e cineasta Isidore Isou (1925-2007), cujo primeiro manifesto é lançado em Paris (1946), onde Isidore Isou propõe e sistematiza a fusão da poesia com a música, o cinema e as artes visuais.

Foi o *Letrismo* que transgrediu completamente com o conceito de “pureza” dos gêneros poéticos e transbordou as fronteiras artísticas bem demarcadas, estabelecidas na modernidade. Pois Isidore Isou explorou e experimentou, consistentemente, diversas possibilidades expressivas, articulações e agenciamentos de diálogos híbridos conduzindo a palavra para uma dimensão além do ambiente literário que a dominava e a continha. Podemos considerar o *Letrismo*, portanto, como o primeiro instante substancial da arte contemporânea na Europa. Trata-se de um movimento cultural tipicamente híbrido ao utilizar-se de vários meios expressivos e linguagens sobrepostas: o cinema, a dança, as artes visuais. Instituído o que mais tarde seriam manifestações comuns na arte de hoje, tais como: o *happening*, arte conceptual, a *performance*, a *vídeo-arte*

Durante todo o século XX, e ainda mais agora no século XXI, onde as mídias de comunicação em massa e as redes sociais se multiplicam e se tornam praticamente onipresentes em nosso cotidiano densamente ocupado por imagens multimidiáticas, o acesso às novas tecnologias e múltiplas mídias virtuais, os artistas retomaram para as artes a origem visual da escrita, incorporando elementos textuais em suas obras, utilizando a escrita como elemento simultaneamente gráfico e conceitual:

Essa aparição da letra no espaço do quadro e a exploração da visualidade da letra na poesia estão ligadas a vários fatores. A dissolução dos limites precisos entre as linguagens artísticas e o diálogo cada vez maior entre as categorias artísticas pode ser apontada como uma das possíveis explicações para isso. A desconstrução da escrita tem feito com que escrita e desenho se encontrem num lugar limítrofe que é um local privilegiado para se pensar as relações entre imagem e palavra (VENEROSO, 2002, p.81).

Na década de 1950, descendendo do *concretismo* europeu dos anos 1930-1940, surge simultaneamente no Brasil e na Suécia a *poesia concreta*, também denominada *poesia visual* em diversas partes do mundo. Seu manifesto, o *Plano-piloto para poesia concreta*, foi publicado em São Paulo, 1958, assinado pelos irmãos Augusto de Campos (1931) e Haroldo de Campos (1929-2003), e por Décio Pignatari (1927-2012), grupo reunido desde 1952 sob o nome de *Noigandres*.

Em 1956, ocorreu na cidade de São Paulo a Exposição Nacional de Arte Concreta; que tem seu desdobramento, no ano seguinte, no Rio de Janeiro, na qual tomaram parte poetas e artistas plásticos tanto de São Paulo quanto do Rio. Participaram das mostras, dentre outros, o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar (1930), além dos paulistas do *Noigandres*, e artistas plásticos como Lígia Clark (1920 - 1988) e Hélio Oiticica (1937-1980).

A retomada desses processos intersemióticos no contexto da arte contemporânea é muito pertinente, visto que somos partícipes do fenômeno massivo da cultura visual, em que as imagens são cada vez mais veiculadas em nosso cotidiano e as linguagens visuais se permeiam e dialogam entre si. Podemos verificar, portanto, na arte contemporânea, a recorrência do *texto verbal* inscrito na *obra visual*.

Deste modo, é possível considerarmos as artes visuais como um sistema de significação que tem signos tal qual a escrita, onde podemos entender a arte do século XX como um processo intertextual de reescrita de outros textos. A intertextualidade designa o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador que irradia sentidos. A produção do outro “texto” se dá através de processos de apropriação, absorção e integração de elementos externos à criação da *obra aberta*. Essa relação não se dá como uma relação de mera influência, mas de diálogo.

Sabemos, quando imergimos na história geral da arte, que tanto poetas quanto escritores, e artistas visuais de todo o mundo, em épocas

distintas, fundaram movimentos e provocaram rupturas com as formas artísticas estabelecidas, e muitos se expressaram por meio da palavra na esfera de sua visualidade, explorando sua potência gráfica enquanto signo de convergência de valores sintáticos interdiscursivos, a exemplo, dentre outros, de William Blake (1757-1827), El Lissitzky (1890-1941), René Magritte (1898/1967) Alfred Jensen (1903/1981), Mira Schendel (1919-1988), Roy Lichtenstein (1923-1997), Isidore Isou (1925-2007). Cy Twombly (1928-2011), John Anthony Baldessari (1931), Christopher Wool (1955), Antonio Dias (1944), Anselm Kiefer (1945), William Kentridge (1955), Peter Davies (1970), Jean-Michel Basquiat (1960-1988) e José Parlá (1973).

É pertinente e razoável localizarmos e relacionarmos o gene estético e ideológico de Raul Córdoba (1943) no contexto do movimento artístico da década de 1960, chamado de *Nova Figuração Brasileira*⁸, uma vez que aqueles artistas retomaram alguns conceitos da Pop Art norte-americana, também perceptível em aspectos específicos na obra de Córdoba, tais como a crítica à sociedade de consumo e do espetáculo, bem como ao regime capitalista, e aos sistemas de poder. Esses artistas se confrontaram com a ditadura militar e com a precariedade do sistema de arte vigente no Brasil. Sendo assim, eles se atinham às questões sociais, políticas, e à violência urbana.

Onde encontramos artistas com os quais Raul Córdoba então dialogava direta ou indiretamente, tais como, Antonio Dias (1944) e Rubens Gerchman (1942-2008). Participaram também da Nova Figuração Brasileira artistas do calibre de Hélio Oiticica (1937-1980), Carlos Vergara (1941), Lygia Pape (1927-2004), Glauco Rodrigues (1929-2004), Carlos Zilio (1944), Waldemar Cordeiro (1925-1973), Roberto Magalhães (1940).

⁸ Segundo o crítico de arte paraibano Paulo Sérgio Duarte, na *Nova Figuração*, “pela primeira vez nas artes plásticas a questão política e a crítica social apareciam integradas às novas linguagens, e não associadas aos ‘realismos’ dos artistas ‘oficiais’ da esquerda” (CANONGIA, 2005, p. 50).

Percebemos ser indispensável perfazermos o universo das relações do artista com o entorno filosófico, social e político da arte e penetrarmos o âmago de seu processo criativo compreendendo a polivalência dos signos gráficos dos quais se utiliza, adentrando o pensamento crítico e especulativo deste poeta visual com a intenção de identificarmos os elementos constitutivos de sua atividade criativa na busca por elucidarmos, sob pontos de vista intersemióticos os pormenores históricos desta produção. Numa visão abrangente que contemple a imagem da palavra e sua repercussão crítica na densidade ideológica da arte atual:

A palavra é o fenômeno ideológico por excelência. A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social.

O valor exemplar, a representatividade da palavra como fenômeno ideológico e a excepcional nitidez de sua estrutura semiótica já deveriam nos fornecer razões suficientes para colocarmos a palavra em primeiro plano no estudo das ideologias (BAKHTIN, 2006, p. 34).

Buscamos realizar ainda, uma imersão na produção crítica e curatorial do artista e crítico de arte Raul Córdula. Estudamos seus escritos críticos e suas memórias, pois compreendemos que uma investigação neste âmbito poderia nos desvelar a gênese de sua relação plástica com a palavra, no sentido em que essa imagem, plasmada em sua obra, estabelece-se nas ligações entre os interlocutores: artista, obra (entendendo aqui a obra também como instância discursiva) e o público.

Compreendemos, a priori, que os sentidos da enunciação, potencializados na imagem da palavra fixada na obra visual, não estão radicados definitivamente na subjetividade individual do *sujeito-falante*, nem na verbalização ou concretização da *fala* do artista, por meio de sua escritura, nem ainda nas leituras realizadas por seus interlocutores. Intuímos que estes sentidos têm suas ramificações emaranhadas e emanando constantemente da interação, por meio da densidade interdiscursiva da obra em seu meio, no trânsito polifônico entre as

instâncias do *locutor* e do *receptor*, decorrentes do hibridismo entranhado nas múltiplas linguagens e leituras que se tornam possíveis.

Entendemos que a interação entre o pensar crítico e o fazer arte, envolvidos nos processos de criação das obras de Raul Córdula, analisadas em nosso estudo, integram o discurso total de sua arte, na produção de seus sentidos dialógicos. Este diálogo estaria fundamentado na produção de debates em torno do objeto artístico, no exercício do juízo estético elaborado e familiarizado com os elementos específicos das linguagens em jogo, expressadas na obra.

Esse exercício de juízo estético, ou crítico, é responsável em grande parte pela permissividade ou intimidade estabelecida entre o artista, o pensador da arte, o público fruidor e o objeto resultante do trabalho artístico em si. Pensamos, portanto, a crítica de arte como uma esfera dialética por excelência, onde os interdiscursos se permeiam e tornam-se complexos e enriquecedores do ponto de vista da reverberação da obra em seus inúmeros contextos estéticos, políticos, sociais e filosóficos.

É relevante destacarmos inicialmente que a origem da crítica de arte na Paraíba se deve em grande parte ao jornalismo literário dos anos de 1960, do qual o suplemento dominical do Jornal a União, o Correio das Artes, também intitulado A União nas Letras e nas Artes, foi, e ainda tem sido seu expoente maior. Dirigido na época pelo poeta da Geração 59 Vanildo Brito, com ilustrações feitas por artistas como o próprio Raul Córdula Filho, Hermano José, Ivan Freitas e Elcir Dias.

Neste contexto, Raul enfatiza a importância das ações de fomento por parte das instituições culturais junto aos artistas e intelectuais para a consolidação de planos e ações que viessem a aproximar a produção e o pensamento artísticos do público fruidor, sem o qual nada faria sentido, e assim nos esclarece que, por exemplo:

Na Secretaria de Educação e cultura, a DDC – Divisão de Documentação e Cultura cuidava dos assuntos inerentes à atuação dos artistas, de todas as áreas. A DDC lançou a Coleção Paraibana, a Feira de Livros na Praça João Pessoa, as Bibliotecas Populares nos Bairros do Roger e de Jaguaribe, a Semana do Teatro da

Paraíba, os Salões de Poesia, o Prêmio Augusto dos Anjos e o Salão de Artes Plásticas do Estado. A DDC apoiou o II Congresso Nacional de História e Crítica Literária, coordenado por Virgínius da Gama e Mello [...]. A DDC patrocinou a produção do teatro local e a apresentação do teatro vindo de outros estados como o famoso monólogo de Pedro Bloch "As mãos de Eurídice" na brilhante de Rodolfo Mayer. Para tanto foi criado o Plano de Ação Cultural do Governador Pedro Gondim, gerenciado por meu pai que era também o diretor da DDC. Das ações nasceram movimentos básicos para a construção do ambiente propício à discussão e produção das artes, como a Geração 59, que estava editando sua antologia através da Coleção Paraibana. O primeiro Salão de Poesia (foram realizados dois, em 1959 e 1961), em homenagem ao poeta Augusto dos Anjos, foi o evento que proporcionou meu contato com a Geração 59 (CÓRDULA, 2009, p. 36).

E ainda, sobre a inegável importância em sua formação artística e intelectual no tangente às influências que recebeu do grupo de poetas da Geração 59, bem como da interação colaborativa entre as diversas áreas de expressão estética e institucional, Córdula ressalta que:

A edição da antologia que marcou aquele grupo não foi ação isolada, meu pai lançou também o Boletim de Cultura, tablóide destinado a editar as novas idéias estéticas, teóricas e críticas. A geração 59, que mobilizou a vanguarda da época, tinha seu núcleo formado pelos 14 poetas editados na sua antologia: Celso Almir Japiassu de Lins Falcão, Geraldo Medeiros, Clemente Rosas Ribeiro, João Ramiro Melo, Jomar Moraes Solto, José Bezerra Cavalcante, José Carlos Cabral, Jurandy Moura, Liana de Barros Mesquita, Luiz Correia, Marcos Agripino de Sá, Ronaldo José da Cunha Lima, Tarcísio Meira Cezar e Vanildo Ribeiro de Lyra Brito (CÓRDULA, 2009, p. 36).

Neste contexto, outro marco relevante para compreendermos o desenvolvimento do exercício crítico no âmbito das artes visuais na Paraíba se deu com a criação do Núcleo de Arte Contemporânea da UFPB, o NAC, em 1978. Comprometido com a produção de arte contemporânea em âmbito nacional, o Núcleo de Arte Contemporânea estabeleceu e desempenhou na cidade de João Pessoa atividades artísticas e produções intelectuais abrangendo, além das artes plásticas, a fotografia, o cinema e o teatro. Foram seus mentores os professores Raul Córdula Filho, Antonio Dias, Paulo Sérgio Duarte, Chico Pereira e Silvino Espínola.

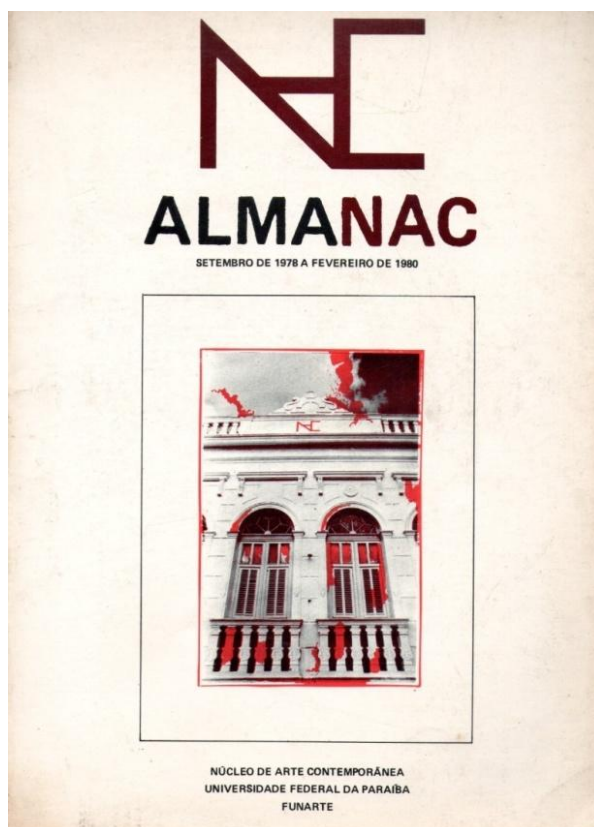
No NAC, instauraram-se, no período entre os anos 1979 a 1985, ações estéticas pioneiras na região nordeste do Brasil, tais como: *arte postal, arte xerox, livro de artista, vídeo arte, arte door*, intervenções urbanas, *instalações, performances*, literatura crítica, cineclube, seminários de semiótica, oficinas livres de arte, e incentivo à realização de pesquisas de cunho científico e acadêmico, nas áreas tanto artística quanto cultural.

As ações propostas pelo Conselho do Núcleo de Arte Contemporânea se dirigiam a formação estética do público, que necessitava compreender os processos de criação da arte atual, e para tanto se tornava imperceptível viabilizar contextualizações históricas a respeito das exposições que abrigava como explica Raul Córdula:

O Nac da época era formado por um conselho interdisciplinar, uma coordenação e uma equipe técnica. Coordenei o Nac em três períodos de dois anos (de 1979 a 1985). Nossa primeira preocupação foi montar um modelo que pudesse atender ao referido abismo histórico existente no conhecimento e na prática da abordagem contemporânea da arte e também produzir conhecimentos artísticos que pudessem motivar a comunidade em direção aos fatos novos que as artes plásticas estavam propiciando. Nosso principal objetivo era o público. Não exatamente o público de galeria de arte, os compradores, colecionadores e decoradores, mas o público de arte mesmo, do fenômeno artístico como signo de conhecimento, objeto de fruição e fato cultural (GOMES, 2004, p. 15).

O Núcleo de Arte Contemporânea teve um papel proeminente na propagação da arte de então e no diálogo com a sociedade, publicando edições de livros dos artistas como Antonio Dias, Artur Barrio, Chico Pereira e Raul Córdula - Os Anos 60. E ainda, um relatório de atividades desenvolvidas no Núcleo de Arte Contemporânea, intitulado ALMANAC.

Figura 8 – Capa do relatório **ALMANAC**. Núcleo de Arte Contemporânea, 1979/1980



(Digitalização: Sidney Azevedo, 2012)

Entre os anos de 1979 e 1984, o Núcleo de Arte Contemporânea da UFPB, coordenado, dentre outros, por Raul Córdula, realizou diversas exposições importantes para a formação do pensamento crítico sobre a arte produzida na contemporaneidade. Contando com curadorias feitas por Paulo Sérgio Duarte, para Antonio Dias, Tunga, Cildo Meirelles; bem como também por Roberto Pontual, como a mostra Do Papel à Tela, de Paulo Roberto Leal; e ainda, curadorias realizadas pelo próprio Raul Córdula, como as de Rubens Gerchmann e Anna Maria Maiolino. Como destacou, na época, o Pró-Reitor para Assuntos Comunitários, Iveraldo Lucena:

[...] está aí o NAC sob a coordenação de Raul Córdula Filho, auxiliado por Silvino Espínola e o experiente apoio de Francisco Pereira Jr. Não se pode negar, evidentemente, que sem as presenças de Antônio Dias e Paulo Sérgio Duarte no período inicial do NAC tudo estaria por fazer. A Antônio Dias deve-se hoje as idéias básicas da formação do NAC, por conta de seu prestígio e

experiência internacional no campo das Artes Plásticas e, a Paulo Sérgio, a sua dedicação como professor e conferencista durante um semestre na Universidade, permitindo não só a abertura e compreensão desse trabalho mas, acima de tudo, ativando os vários setores acadêmicos pelos problemas e questões da cultura contemporânea (LUCENA, 1979/1980, p. 05).

Constatamos que, mesmo diante deste contexto histórico vanguardista proporcionado pelos programas de arte que o NAC desenvolveu na cidade de João Pessoa, o exercício especializado da crítica de arte não se tornou ainda uma prática assídua e consolidada na capital paraibana. A crítica de arte local subsiste esporadicamente e com pouca substancialidade. Esta atividade dialógica não se encontra sedimentada como disciplina fundamental nos currículos acadêmicos dos cursos de arte, exercício sumamente necessário para que haja um constante processo de reflexão, compreensão e discussão da produção artística atual. Neste sentido nos adverte o crítico de arte Paulo Sérgio Duarte:

[...] O trabalho tem que construir um outro olhar, este seu projeto participante. Não a participação evidente de seus sentidos imediatos, obviamente "políticos". Não são meios de "vanguarda" traduzindo uma "realidade". Esta sua aparência, sua trapaça. O trabalho não se encontra nos efeitos do trabalho, mas no processo de construção de um outro olhar. Esta sua verdade participante. E faz isso agindo, como linguagem, naturalmente. Esta a sutileza do trabalho, sua astúcia, mostrar o invisível junto ao visível. Mostrar que apenas para percebê-lo é necessário ao mesmo tempo desarticular os códigos da tradição moderna (DUARTE, 1979/1980, p. 81).

Desejamos contribuir aqui, em alguma medida, com o *processo de construção de um outro olhar* para a problematização acerca dos modos de criação que precedem, dão forma e conceituam a obra de Raul Córdula, levando-se em conta as fases de sua elaboração, e o quanto estas investidas em busca das causas intencionais do ato criador e de seus meios e resultados estéticos possam nos revelar sobre a potência substantiva do objeto de apreciação estética, além de seus predicados sensoriais imediatos.

Capítulo 2

A IMAGEM DA PALAVRA: *EIDOS* E SIMULACROS ALÉM DA MIMESE

É importante elucidarmos inicialmente sobre algumas ideias relativas ao universo das artes, bem como da filosofia da linguagem, relacionadas aos conceitos de *imagem*⁹ e de *palavra*; contextualizando suas implicações na obra de Raul Córdula, onde buscamos abordar as inteligibilidades interiores implicadas nos processos de criação do artista.

Refletimos aqui sobre a dinâmica externa do *idioleto*, identificando as estratégias próprias do artista quando trata os signos dos quais se vale para externar suas ideias *verbo-visuais-matéricas*, observando a unidade de conteúdo e forma na *obra acabada* a partir de seus vários níveis de organização, em que:

Estabelece-se uma espécie de rede de formas homólogas que constituem como que o *código particular daquela obra*, e que nos surge como medida calibradíssima das operações efetuadas no sentido de destruir o código preexistente para tornar ambíguos os níveis da mensagem. Se a mensagem estética, como quer a crítica estilística, se realiza ao *transgredir a norma* (e esta transgressão da norma não é outra coisa senão a estruturação ambígua em relação ao código), todos os níveis da mensagem transgridem a norma segundo a mesma regra. Essa regra, esse código da obra, em linha de direito, é um *idioleto* (definindo-se como idioleto *o código privado e individual de um único falante*); de fato, esse idioleto gera imitação, maneira, consuetude estilística e, por fim, novas normas, como nos ensina toda a História da arte e da cultura (ECO, 2003, p. 58).

⁹ [...] Semelhança ou sinal das coisas, que pode conservar-se independentemente das coisas. Aristóteles dizia que as I. são como as coisas sensíveis, só que não têm matéria (*Dean.*, III, 8, 432 a 9). Neste sentido a I. é: 1º produto da *imaginação* (v.); 2º sensação ou percepção, vista por quem a recebe. Neste segundo significado, esse termo é usado constantemente tanto pelos antigos quanto pelos modernos. Os estoicos distinguiam os dois significados empregando duas palavras diferentes: denominavam *imaginação* [...] a I. que o pensamento forma por sua conta, como acontece nos sonhos, e I. [...] a marca que a coisa deixa na alma, marca que é uma mudança da própria alma. A I. propriamente dita é "aquilo que é impresso, formado e distinto do objeto existente, que se conforma à sua existência e por isso é o que não seria se o objeto não existisse" (DIÓG. L, VII, 50). Desse ponto de vista, as I. podem ser sensíveis e não sensíveis (como as das coisas incorpóreas); racionais ou irracionais (como as dos animais) e artificiais ou não artificiais (DIÓG. L, VII, 51). Conceito igualmente geral da I. era o dos epicuristas, que admitiam a verdade de todas as I. porquanto produzidas pelas coisas: pois o que não existe não pode produzir nada (DIÓG. L, X32). (ABBAGNANO, 2007, p. 537).

Entendemos, portanto, que a imagem polissêmica, atualizada no suporte da obra de arte, potencializa sentidos dialógicos e ideológicos tanto sensoriais quanto conceituais que desencadeiam inúmeros processos interdiscursivos, admitindo-se a interação entre diversos *falantes*, em múltiplos contextos culturais, onde a superfície tangível da obra torna-se o simulacro das ideias do artista, concretizadas em sua iconicidade:

[...] para a semiologia da imagem a iconicidade dos signos faz parte da própria definição da imagem, a semiótica planar considera a iconicidade como um efeito de conotação veridictória, relativa a uma determinada cultura, que julga certos signos “mais reais” que outros, e que conduz, em certas condições, o produtor da imagem a se submeter às regras de um “faz de conta” cultural (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 226).

Constatamos, ao adentrarmos os processos internos de construção icônica de sua obra, que Raul Córdula explora a potência da *imagem* da palavra como um cabedal de possibilidades comunicativas, repleto de traduções semióticas. Em entrevista anexa, ele declara que, na sua concepção, a “*escrita é em si desenho, assim como pintura é paisagem*”.

Entendemos que este transbordamento das categorias expressivas, marcante no trabalho do artista, caracteriza sua atividade criadora, onde ele reelabora a *imagem da palavra* transformada em jogo conceitual, no simulacro que os signos gráficos desempenham no plano matérico da obra de arte, interpretada como ícone, no sentido de sua dimensão conotativa.

Sinalizando ainda suas influências poéticas e os diálogos com outros *falantes*, Córdula nos diz, em entrevista (apêndice A.1):

“Um dia vi Pollock, outro dia vi Michaux, e assim fui construindo uma sinalética própria, porém sem intenção de significado, sem ser alfabeto. Somente depois, isto é, nos anos 1970, é que esta sinalética tornou-se um alfabeto visual no período – longo – dos triângulos, quadrados e círculos”.

Deste modo, pudemos perceber algumas pistas que influenciam os processos criativos envolvidos na construção interdiscursiva de sua obra,

através das quais detectamos importantes fios condutores, que nos conduziram ao cerne inteligível desses processos de ideação.

Os artistas Henri Michaux (1899 - 1984) e Jackson Pollock, (1912 - 1956) não são as únicas referências estéticas no repertório imagético de Raul Córdula, ele continua a nos desvelar (apêndice A.1) outras diversas fontes que lhe inspiram, fazendo-nos perceber quão múltipla é a genealogia de sua verve poética e filosófica, uma vez que ele não se limita ao campo de conhecimento específico das artes visuais:

"Pitágoras, Klee, Miró, Valdemar Cordeiro, as Lígias Clarck e Pape, a Pedra do Ingá, a Pedra da Gávea, os pichadores de muros, os tatze baus, os hieróglifos, [...] Mondrian, Volpi, Sartre, Matisse, Malevich, Albers, Rothko, Philip Guston, Barnett Newman, [...]"

É interessante destacarmos a priori, em seu discurso, a expressão: *"sinalética"*; utilizada por ele para elucidar aspectos gráficos de seu trabalho, posto que este conceito denote a autoconsciência de que sua elaboração e intencionalidade podem ser compreendidas como expressão eidética de signos icônicos correspondentes a espécies peculiares de pictogramas – formas de escrita através das quais ideias e representações de objetos são comunicados graficamente, desde a escrita cuneiforme dos sumérios (por volta de 3500 a.C.) e dos hieróglifos egípcios (por volta de 3000 a.C.) –; que vêm a representar imagens de um dado repertório social visto pelo viés pessoal do *sujeito-esteta*, num conjunto de elementos de linguagem inter-relacionados, pertencentes a cadeias semióticas capazes de nos fornecer dados sobre as motivações do artista em optar por caminhos bem definidos, mesmo que permitindo, por certas aberturas ambíguas e interdiscursivas propostas no plano da obra, que o fruidor desta possa dialogar com seus conteúdos e decida assim como interpretá-los.

A dinâmica externa, ou matérica, do trabalho de Córdula, dada em sua forma particular de tratar a imagem da palavra no suporte da obra de arte, e os ícones sacados do universo social que o permeia, é o que caracteriza seu *idioleto*, repleto de signos e símbolos pertencentes ao contexto político, mítico e cultural vivido pelo artista em sua trajetória.

Cada uma de suas obras nos instiga a perceber e questionar, a partir e através delas, uma enorme gama de informações codificadas. De forma que podemos observá-las, decodificando-as, ou seja, realizando um caminho interpretativo inverso, que nos leve da imagem à ideia, ou *eidos* (εἶδος) germinal referente às mesmas, e consideremos conseqüentemente as relações intersemióticas que atravessam esse conjunto icônico. Entendendo-se por ícone:

[...] um signo definido por sua relação de semelhança com a "realidade" do mundo exterior, por ocasião ao mesmo tempo a índice (caracterizado por uma relação de "contigüidade natural") e a símbolo (firmado na simples convenção social) (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 222).

Logo, ao apropriar-se do simbolismo da bandeira do Estado da Paraíba, sua terra natal, Raul Córdula nos revela uma faceta memorialista e política em seu trabalho, que transcende o processo de imitação do objeto, alvo de sua re-apresentação icônica no âmbito da reflexão estética e ideológica; posto que o que interessa ao artista, neste caso, não é a *mimese*¹⁰, ou a simples reprodução de uma imagem estabelecida. Podemos inferir e constatar a pertinência desta dimensão não-mimética em sua obra, à medida que Córdula nos descortina um panorama cultural amplo e inteligível na paisagem subjetiva das *protomemórias* que povoam seu imaginário, denso de narrativas e de posicionamentos ideológicos.

¹⁰ [...] Essa palavra foi usada por Platão para indicar um dos modos possíveis de relação entre as coisas sensíveis e as idéias (*Parm.*, 132 d). Os outros modos em que Platão concebeu essa mesma relação são: *mimese* ou imitação (*Rep.*, 597 a; *Tini.*, 50 c) e *presença* da idéia nas coisas (*Fed.*, 100 d). (ABBAGNANO, 2007, p. 537).

Raul Córdula, ao pontuar que a *"escrita é em si desenho"*, faz-nos perceber como se processa o uso da imagem da palavra na materialidade plasmática de sua obra, em cuja estrutura vê-se que tais ícones descrevem e delineiam a complexidade de seu pensamento, sinalizado e figurado nestas transmutações semióticas, ocorridas nos processos de hibridização e através dos meios materiais que concretizam as ideias do artista, estabelecendo uma rede inteligível de imagens ambíguas na elaboração de sua poética, diríamos, sinestésica; subvertendo a ordem simbólica pré-estabelecida nos níveis convencionais das imagens sobre as quais investe, visto que:

A hibridização e saturação nos conduzem a uma visão simultânea das coisas, ingressando, no dizer de McLuhan, no mundo da estrutura e da configuração próprias da velocidade [...]. Assim, "as linhas de força das estruturas e dos meios tronam-se audíveis e claras, fazendo-nos retornar à forma inclusiva do ícone" (PLAZA, 2003, p.67).

Quando o artista se utiliza da inserção e/ou da supressão de signos gráficos e de palavras no suporte da pintura ou da gravura, não o faz por necessidade de imitação do referencial visual da escrita propriamente dita, mas pela necessidade de desvelar a consciência de uma visão simultânea das imagens psíquicas, históricas e imaginárias das coisas, conceitos e acontecimentos. Consciente do potencial poético e ideológico que a imagem da palavra transmutada em sua iconicidade exerce sobre o olhar atento e curioso do fruidor, co-participante do dialogismo impregnado e fomentado na obra, uma vez que o artista altera e desloca o sentido daquelas imagens, para além de seu mimetismo:

[...] tal como é necessário que nas demais artes miméticas uma seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo (ARISTÓTELES, 1984, p.248).

Deste modo, vemos que Córdula opera, no núcleo mesmo de seu processo criativo, alterações nos sentidos imediatos dos signos gráficos dos quais se apropria como um todo, em elaborações pelas quais condensa suas memórias e seus posicionamentos políticos, que permeiam citoplasmaticamente todo esse processo, em função de expandir os sentidos dialógicos daqueles signos; enunciando a potência interdiscursiva destes procedimentos na atualização das inúmeras instâncias relacionais, tanto no nível do *verbo*, no núcleo gerador das ideias; quanto no estágio *visual*, compreendendo os elementos da linguagem plástica que compõem a vitalidade da obra; e ainda, em seu aspecto *matérico*, a obra posta na membrana do mundo da experiência sensorial coletiva, posto que:

Todo signo inclui ou implica três relações. Primeiramente uma relação interior, a que une seu significante a seu significado; em seguida, duas relações exteriores: a primeira é virtual, ela une o signo a uma reserva específica de outros signos, da qual o destacamos para inseri-lo no discurso; a segunda é atual, junta o signo aos outros signos do enunciado que o precedem ou lhe sucedem. O primeiro tipo de relação aparece claramente no que se chama geralmente de *símbolo* [...] chamaremos pois essa primeira relação de relação *simbólica*, [...]. O segundo plano de relação implica a existência, para cada signo, de uma reserva ou "memória" organizada de formas das quais ele se distingue graças à menor diferença necessária e suficiente para operar uma mudança de sentido; [...] esse plano de relação é pois o do sistema, às vezes chamado de paradigma; chamaremos pois esse segundo tipo de relação de relação *paradigmática*. Segundo o terceiro plano de relação, o signo não se situa mais com relação a seus "irmãos" (virtuais), mas com relação a seus "vizinhos" (atuais); [...] é o plano do sintagma, e chamaremos a terceira relação de relação *sintagmática* (BARTHES, 2007, p. 41, 42).

Desta forma, quando nos interessamos pelo fenômeno significativo nas obras elencadas em nosso estudo, nos concentramos variavelmente sobre uma dessas três relações, em momentos diversos. Observamos o signo tanto em seu aspecto simbólico, em seu aspecto paradigmático, quanto em seu aspecto sintagmático; sem negligenciarmos, além disto, as relações formais do signo com o simbolismo presente e explorado na artisticidade da obra.

No que se refere às obras aqui aludidas (figs. 1 e 2), nas quais Raul Córdula investe sobre o estandarte icônico do Estado da Paraíba, observamos a interação recíproca das três relações no signo subvertido, contextualizadas pelo discurso do artista, em entrevista anexa (apêndice B.1):

"Este quadro é o desenvolvimento da série "MADE IN PB – Feito em Chumbo". Este é o título de um rock de Zé Ramalho que ele lançou, isto é, cantou pela primeira vez, no Bar Asa Branca, de minha propriedade, em 1973, e tem a tradução lógica de Feito na Paraíba. Para seu lançamento no Asa Branca produzi um show de Zé e fiz o cartaz com uma tarja com letras de estêncil, coisa ainda rara na arte. Na época este conceito se referia ao sentimento provinciano – não entenda nesta palavra nenhum preconceito – do isolamento que vivíamos. Você não tem idéia disto porque quando você começou a pensar como artista já existia internet.

MADE IN PB também pode ser traduzido como Feito em Chumbo, e esta possibilidade metafórica é a que me interessa, inclusive porque, para mim pelo menos, ela invoca algo conceitual como o "truque" de linguagem que liga a Paraíba ao chumbo, nos seguintes sentidos:

O sentido saturnino, saturno devorando seus filhos, nada mais paraibano;

A relação do chumbo com o movimento autoritário apelidado de Revolução de 1930, quando João Pessoa foi elevado ao nível de herói por ter sido assassinado por João Dantas com três tiros de 38 – iguais ao do segundo quadro da série –, e este episódio de um crime passionai ser considerado na PB como detonador da tal Revolução de 30.

Os tiros são de autoria do meu amigo de Geração 59, Otávio Sitônio.

O primeiro quadro da série é a reprodução da bandeira com estas duas frases superpostas: MADE IN PB – FEITO EM CHUMBO. O segundo, mais conhecido como Bandeira do EGO, que comentamos agora, é um díptico de 1,00 X 2,30 m. O lado esquerdo, que corresponde à parte negra da bandeira, é uma lâmina de chumbo com três buracos de bala, e o direito pintado com veladuras vermelhas que cobrem, deixando passar a imagem, a palavra EGO, pintada em branco sobre o vermelho, como seria o NEGO na bandeira, com a tinta escorrida como era comum nos tempos das pichações verdadeiramente revolucionárias. Não posso deixar de pensar em EGO quando penso na Paraíba, especialmente no episódio de João Pessoa, que dá nome a nossa bela e injuriada cidade (ela não merece isto). Mas também este sentimento de egolatria se alarga em mim mesmo que me chamo Raul Córdula Filho. E isto ainda se tornou mais grave com os colégios do Estado em Campina Grande e João Pessoa que têm o nome de meu pai. Ele, apesar do mau gosto de me ter batizado com seu nome, era um homem sensato, espero que você entenda estas minhas alegações não como crítica ou mesmo revolta, contra ele, mas como circunstância da época egocêntrica. Nasci em plena era Vargas. Esta série não termina aí, continuo como dou seguimento

a várias outras séries, ou etapas, de minha pintura, desde os anos 60."

Logo, constatamos que as transmutações intersemióticas que o artista realiza na imagem da palavra representada na obra, radicam profundamente na organização particular que este reserva às suas memórias mais íntimas, postas como imagens psíquicas nas quais ele distingue e destaca pormenores que estão na gênese dos processos de elaboração dos conteúdos internos, ou inconscientes, trazidos a tona deliberadamente na densidade das mesmas:

Uma existência psíquica só pode ser reconhecida pela presença *de conteúdos capazes de serem conscientizados*. Só podemos falar, portanto, de um inconsciente na medida em que comprovamos os seus conteúdos. Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os *complexos de tonalidade emocional*, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados *arquétipos*. O termo *archetypus* já se encontra em FILO JUDEU como referência à *imago dei* no homem. Em IRÍNEU também, onde se lê: "Mundi fabricator non a semetipso fecit haec, sed de alienis archetypis transtulit" (O criador do mundo não fez essas coisas diretamente a partir de si mesmo, mas copiou-as de outros arquétipos). No *Corpus Hermeücum*, Deus é denominado το αρχέτυπον φως (a luz arquetípica). [...] (idéias... que não são formadas, mas estão contidas na inteligência divina). "Archetypus" é uma perífrase explicativa do εἶδος platônico (JUNG, 2002, p. 16).

O arquétipo, ou imagem universal de "arte", contemplado nas memórias do artista, e que recorre em seu trabalho, à medida que ele re-apresenta esta imagem metamorfoseada nas palavras e expressões verbais que materializa, origina-se de suas primeiras experiências psico-estéticas referendadas na saudosa memória da figura paterna. Córdula continua a nos falar de suas memórias primordiais (apêndice A.1):

"Me acostumei a ouvir poesia e ver pintura desde cedo, em minha casa e nos lugares que meu pai me levava, como um dia no Museu Nacional de Belas Artes que ficava há uns vinte passos da Galeria – é interessante, notei agora que a palavra "galeria" faz parte de meu imaginário desde a infância. No MNBA (Museu Nacional de Belas Artes) eu vi pela primeira vez a "Batalha do Avaí", de Pedro Américo, que meu pai me mostrou com orgulho. Acho que comecei aí a ser pintor. Mas na minha casa nós convivíamos com o concretismo, entre outras coisas, que era tema de conversas entre

meu pai e minha mãe, quando estavam juntos nos finais de semana, intercalando o gosto pelo teatro – daí a aproximação com Santa Rosa – e pela arte moderna."

Vemos que a semente da imagem da palavra, que se torna a genética dos processos criativos do artista, tem múltiplos sentidos dialógicos, ademais a ideia de *imagem* em si é reverberante, admitindo-se que ele seja:

[...] a marca que a coisa deixa na alma, marca que é uma mudança da própria alma. A I. propriamente dita é "aquilo que é impresso, formado e distinto do objeto existente, que se conforma à sua existência e por isso é o que não seria se o objeto não existisse" (DIÓG. L, VII, 50). Desse ponto de vista, as I. podem ser sensíveis e não sensíveis (como as das coisas incorpóreas); racionais ou irracionais (como as dos animais) e artificiais ou não artificiais (DIÓG. L, VII, 51). Conceito igualmente geral da I. era o dos epicuristas, que admitiam a verdade de todas as I. porquanto produzidas pelas coisas: pois o que não existe não pode produzir nada (DIÓG. L, X32). Esses conceitos passaram para a Idade Média e foram utilizados com fins teológicos, para esclarecer a relação entre a natureza divina e a humana (cf., p. ex., S. Thomás, *S. Th.*, I. q. 95). Na filosofia moderna, foram retomados por Bacon (*De augm. scient.*, II, 1, § 5) e Hobbes; para este, a I. "é ato de sentir e só difere da sensação assim como o fazer difere do fato" (NICOLA, 2007, p.537).

Raul Córdula nos esclarece ainda, sobre as origens de suas referências imagéticas (apêndice A.1):

"A palavra aparece na minha arte desde cedo, desde quando me interessei pelas inscrições nos muros, o grafite da época – há um texto meu que aborda esta coisa de forma interessante: "Urbano e Rupestre", lhe mandei? Tenho uma série de desenhos de 1965 que expus agora na galeria Janete Costa, no Recife, desta época. Lá estão algumas frases, e até pequenos textos escritos sobre os desenhos. Um texto de Harry Laus desta época, para minha exposição na Galeria Verseau – dos marchands Léo Christiano Alsina e Liliane Menezes – fala sobre o que isto. No mesmo catálogo há um pequeno texto de Antonio Dias onde ele diz: "Procura no muro a indicação para o registro: não estará escrito ali abaixo a ditadura? Não estará desenhado ali um coração atravessado por uma flecha? E principalmente aquelas manchas, não serão elas semelhantes aos personagens desse drama, deformadas marcas de abandono?" Oriundo que fui do grupo de poetas paraibanos Geração 59, tive forte influência dos versos e das idéias de então. Em Vanildo de Brito encontrei coisas como esta: "Que a palavra se organize / com suas próprias antenas / e

construa arquiteturas / na epiderme dos poemas."

Podemos ver, portanto, em Córdula, a clareza da ideia de uma arte essencialmente interdiscursiva refletida no liame das imagens que ele utiliza recorrentemente, transitando no cabedal ou repertório que constitui seu vocabulário próprio, idiossincrático, onde:

Uma idéia pode ser signo de outra não somente porque entre elas pode estabelecer-se um liame de representação, mas porque essa representação pode sempre se representar no interior da idéia que representa. Ou ainda porque, em sua essência própria, a representação é sempre perpendicular a si mesma: é, ao mesmo tempo, *indicação* e *aparecer*, relação a um objeto e manifestação de si (FOUCAULT, 1999, p. 89).

A relação profícua com o sintagma "obra de arte" manifestada no processo criativo do artista nos indica sua maneira de lidar com o *sistema simbólico*, tratando-o como um vasto campo interdiscursivo onde a palavra é trabalhada no limite da tensão entre sua "neutralidade" ou "pureza", e o ruído de múltiplas *falas* reverberantes, perpendiculares à manifestação da ideia refletida na obra. Compreendendo que os níveis de informação atualizados em seu trabalho estão interligados e sobrepostos tornando-se, a priori, complexo fazermos distinções claras entre eles, de modo a pudermos analisá-los em termos de seus valores estratégicos na criação de mensagens potencialmente *não-verbais* veiculadas no processo da comunicação visual propriamente dito, visto que:

[...] a palavra não é somente o signo mais puro, mais indicativo; é também um signo *neutro*. Cada um dos demais sistemas de signos é específico de algum campo particular da criação ideológica. Cada domínio possui seu próprio material ideológico e formula signos e símbolos que lhe são específicos e que não são aplicáveis a outros domínios. O signo, então, é criado por uma função ideológica precisa e permanece inseparável dela. A palavra, ao contrário, é neutra em relação a qualquer função ideológica específica. Pode preencher qualquer espécie de função ideológica: estética, científica, moral, religiosa (BAKHTIN, 2006, p. 35).

Compreendemos assim que o *sistema simbólico* referido nas obras em que o artista reelabora a imagem da palavra pode ser considerado um sistema idiossincrásico, pautado no pensamento e na atitude estrutural peculiar ao *sujeito-esteta* no âmbito social em que inscreve suas pulsões comunicativas.

Através da observação destes modos híbridos de tratar símbolos verbais no plano da “obra de arte”, pudemos perceber que a apropriação da imagem da palavra, no trabalho de Córdula, não parece arbitrária, no sentido de uma aleatoriedade, onde verificamos que:

A tendência a associar a estrutura verbal e a visual é perfeitamente compreensível. Uma das razões é natural. Os dados visuais têm três níveis distintos e individuais: o *input* visual, que consiste de miríades de sistemas de *símbolos*; o material visual *representacional*, que identificamos no meio ambiente e podemos reproduzir através do desenho, da pintura, da escultura e do cinema; e a estrutura *abstrata*, a forma de tudo aquilo que vemos, seja natural ou resultado de uma composição para efeitos intencionais. Existe um vasto universo de *símbolos* que identificam ações ou organizações, estados de espírito, direções - símbolos que vão desde os mais pródigos em detalhes representacionais até os completamente abstratos, e tão desvinculados da informação identificável que é preciso aprendê-los da maneira como se aprende uma língua (DONDIS, 2003, p.20).

Vemos que, nas gravuras da série intitulada *Borborema* (fig. 3), a força plástica e a densidade poética que a palavra exerce na obra do artista, tornam-na um objeto estético pleno de memórias e contextos interdiscursivos. Ele nos esclarece (apêndice B.1):

“Esta série de pinturas e gravuras teve início em 1975 para concorrer ao II Salão de Arte Global de Pernambuco, do qual tirei o primeiro prêmio, de viagem à Europa. [...] Em Campina Grande, quando para lá voltei em 1957, havia um edifício chamado Edifício Borborema, em homenagem a Serra onde Campina está plantada [...]. Campina é sem dúvida uma cidade nascida na modernidade. Em 1957 ela possuía a maior livraria do Estado, a Livraria Pedrosa, que patrocinava a “difusora” da cidade montada no Abrigo Maringá, um quiosque art deco [...] Diariamente a difusora, que não passava de um alto-falante, que em determinados horários “falava” para a cidade, anunciava os títulos dos livros vendidos na Livraria Pedrosa com comentários críticos. [...] O art deco que se espalhou pelo Brasil trinta anos depois de Paris, simplificado, mas digerido por nossos mestres de obras, passou a fazer parte de

minha pintura na segunda etapa, entre 57 e 58, quando já tinha compreendido que era artista plástico, e meu pai já se tinha conformado. Os desenhos dos perfis dos prédios da cidade e as letras recortadas, como a do Edifício Borborema, me encantavam. [...] O conjunto que me deu o prêmio constava de nove obras: três pinturas intituladas Terra, Céu e Relevo; três serigrafias de uma série de impressões onde eu manchava cada passada do rolo, de forma que cada gravura se tornava um original impresso, e três objetos, um que era uma caixa com terra e o mesmo relevo que estava no quadro, a palavra, e o mato nascendo em volta, outro era um vidro com a palavra cortada em lâminas de alabastro com 1cm de espessura e a outra um cubo de 50X50cm (com mesmo padrão de tamanho dos dois outros objetos) com a palavra vazada em cada lado.

A dimensão ideológica e a linguagem ambígua em sua obra tornam-se ainda mais evidentes quando nos embrenhamos nas nuances do TRÍTICO DA BIBLIOTECA da UFPB, uma obra do ano de 1982, onde podemos ler, com relativa dificuldade visual, uma frase sarcástica desenhada com linhas descontínuas sobre a pintura abstrata, descrevendo os terríveis efeitos da Bomba de Nêutron, símbolo do poder hegemônico da superpotência mundial representada pelos Estados Unidos da America. Sobre este trabalho, Raul Córdula comenta que se trata de uma homenagem a um amigo, Elcir Dias: "HÁ UM GRANDE CONSOLO PARA OS QUE VÃO MORRER NO PRÓXIMO GENOCÍDIO ATÔMICO: A BOMBA DE NEUTRON NÃO DOI. DISSE SORRIDENTE, O PRESIDENTE CARTER NUM CLOSE DE TV. [...] foi pintado para a biblioteca Pública da Universidade, portanto eu procurei tratar de algo referente à leitura, à linguagem, ao alfabeto. Optei por escrever com letras difíceis de ler, com formas que atrapalhassem a leitura, mas o que eu escreveria seria algo terrível, irônico e possível. Algo aterrador como esta frase de Elcir [...] O primeiro quadro sugere uma paisagem urbana, pois as letras, na forma que foram dispostas na pintura, lembram uma vista de longe, com arvoredos e geometrias de cidade. No segundo [...] o texto é pintado em tintas metálicas, frias, sugerindo completa imobilidade. No terceiro o texto é bordado em fio vermelho sobre a tela pintada de preto, sugerindo a morte humana, mas a conservação das estruturas patrimoniais como os edifícios e os equipamentos. Nenhum prejuízo financeiro [...]."

Deste modo, o olhar sobre a imagem da palavra na obra de Raul Córdula significa um mergulho nas ideias que ela evoca e torna visível de forma diversa da estabelecida pelo regime da escrita cotidiana, transmutando-a em inúmeros sistemas de símbolos, na materialidade da obra.

A ação criativa do *sujeito-esteta* sobre a imagem da palavra faz dele um *editor* de seu próprio ideário. Porém, o artista não reduz sua prática a

um decalque da realidade cultural dos símbolos dos quais se utiliza, pois esta não contempla somente a reprodução literal da imagem em sua iconicidade, nem se reproduz tão somente em discurso representacional.

Vemos que Córdula contempla o “semelhante” com a consciência da *alteridade*, exercitando a faculdade de ver refletido no *outro* o reflexo ontológico e filológico de sua própria história, e os processos genéticos pelos quais gesta o conjunto das obras em que investe sobre a imagem da palavra; considerando que:

Um olhar lançado à esfera do “semelhante” é de importância fundamental para a compreensão de grandes setores do saber oculto. Porém esse olhar deve consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças. [...] Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças. Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente co-determinada pela faculdade mimética. Essa faculdade tem uma história, tanto no sentido filogenético como ontogenético (BENJAMIN, 1996, p. 108).

Deduzimos daí que, a iconicidade da palavra em sua obra se fundamenta no hibridismo de sua plasticidade, tanto imagética quanto conceitual, uma vez que o artista enfatiza a propriedade do signo representar figurativamente o objeto (ou ideia do objeto) polissêmico, e não o objeto estático. Uma vez estabelecida a dinamicidade dessa relação sógnica no suporte da arte, ela adquire a força poética que a instaura como processo de pensamento, em seu meio cultural:

Esse fato, característico de todos os veículos de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo. O conteúdo da escrita é a fala, assim como a palavra escrita é o conteúdo da imprensa e a palavra impressa é o conteúdo do telégrafo. Se alguém perguntar “qual é o conteúdo da fala?”, necessário se torna dizer: “- é um processo de pensamento, real, não verbal em si mesmo” (PLAZA, 2003, p.67).

Esse *processo de pensamento real*, assinalado por Plaza, que podemos chamar também de *ideação*; que se reflete nos processos criativos do artista, nos permite falar de iconicidade em signos (verbais)

nascidos da hibridização dos elementos que constituem a linguagem visual em que a arbitrariedade do uso destes elementos, na “materialização” das palavras, seria a condição da existência da própria expressão estética da obra, em suas múltiplas dimensões discursivas.

Poderíamos então pensar o processo de comunicação verbal como uma forma intencional de agenciamento de inúmeros sentidos discursivos, onde o artista envolve suas imagens mentais e suas memórias acerca dos assuntos que aborda em seu trabalho, construindo discursos, como enunciador destas imagens traduzidas *não-verbais*, no caso das palavras *pictografadas* que vêm a tornarem-se inteligíveis ao fruidor ou intérprete (co-enunciador) da obra.

A plasticidade da imagem da palavra na obra do artista torna-se assim “referência de iconicidade”, cujo código lingüístico transforma-se na potência exterior da obra de arte, em seu espaço temporal e cultural. A imagem da palavra concretizada na obra visual (elemento objetivo) instiga a imaginação (subjetividade) do fruidor.

Essa experiência concreta da interação dialógica, a partir do objeto artístico, dada na esfera da *alteridade*, eleva o objeto estético a uma categoria cultural interdiscursiva, que transcende os limites formais da obra, deixando de estar circunscrita as suas fronteiras plásticas.

É, pois, no tocante ao *outro* que a apreensão cognitiva e sensorial da obra de arte, em seus múltiplos sentidos ideológicos e estéticos, é experimentada:

Do ponto de vista da estética, o importante é que sou para mim mesmo, o sujeito de qualquer atividade, seja ela qual for — visão, audição, percepção, pensamento, sentimento, etc. —, e procedo, por assim dizer, de mim mesmo em minha vivência que é orientada para a frente de mim, para o mundo, para o objeto. Para o objeto com que estou confrontado, sou o sujeito. Não se trata da correlação gnosiológica entre o sujeito e o objeto, mas da correlação existente entre mim — que sou o único sujeito — e todo o resto do mundo que, para mim, é não só objeto de conhecimento e de sentimento, mas também objeto de vontade e de emoção. Para mim, o outro está inteiro no objeto, e seu *eu* não passa de objeto para mim. Posso recordar-me de mim mesmo, posso perceber-me parcialmente através de um sentimento externo, posso converter-me em meu próprio objeto de desejo e

de sentimento, ou seja, converter-me em meu próprio objeto (BAKHTIN, 1997, p. 58).

A interação semiótica dada entre diversas linguagens plásticas, tais como: pintura, colagem, instalação, vídeo, apropriações, e as linguagens textuais gráficas da escrita, se inter-relacionam imediatamente pela natureza de seus processos e procedimentos, às traduções intersemióticas. Estas inter-relações conduzem o gérmen de suas transmutações. Mas nem sempre os artistas realizam estas metamorfoses intencional e conscientemente. Por isto nos esforçamos para trazer à tona, sob este ponto de vista, as informações que pudessem elucidar sobre os processos de criação embutidos na obra de arte. Tomando como objeto exemplar deste intento, obras específicas de Raul Córdula. Pois entendemos que o fenômeno da tradução intersemiótica pode ser um norteador a nos orientar no labirinto de seus processos criativos:

[...] o processo tradutor intersemiótico sofre influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos (PLAZA, 2003, p.10).

Podemos aqui argumentar também, a partir de um viés de organização rizomática do conhecimento, que a obra de Raul Córdula é essencialmente ante-hierárquica, no sentido de não estabelecer distinções rígidas e/ou opressivas entre os regimes de linguagem de que se utiliza para encadear seu pensamento estético, e ético, no estatuto da arte:

[...] cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muitos diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc..., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estado de coisas. Os agenciamentos coletivos de enunciação funcionam, com efeito, diretamente nos agenciamentos maquínicos, e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos. (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p.15)

Assim, podemos pensar o artista, em seu processo de trabalho, como um agente transformador de si mesmo, bem como dos paradigmas

lingüísticos e sociais, e dos discursos estabelecidos pelos meios artísticos; subvertendo a ordem das relações fixas entre estas instâncias dialógicas, onde o artista propõe a possibilidade de outros olhares e maneiras de ler os signos que nos cercam, instigando-nos a percepção e o pensamento complexo sobre o papel do *sujeito-esteta* no mundo, bem como dos sentidos do mundo refletidos no sujeito. Enfim, sobre as ideias plasmadas na imagem de si, falando ao *outro* sobre sua própria historicidade e idiossincrasia.

Entendemos, por isto, que as escolhas semânticas feitas pelo artista podem revelar ao espectador, *co-autor* da obra, à medida que este dialoga com os conteúdos imanentes e transcendentais à mesma, suas intenções ocultas, ao desvelar as maneiras do artista ver e falar sobre o mundo e suas imagens; manifestadas tanto nas nuances do seu processo criativo quanto em sua *obra acabada*:

Aliás, ouçamos Magritte: "Pode-se criar entre as palavras e os objetos novas relações e precisar algumas características da língua e dos objetos, geralmente ignorados na vida cotidiana". Ou ainda: "Às vezes o nome de um objeto substitui uma imagem. Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa proposição". E a frase, que não comporta contradição, mas se refere ao mesmo tempo à rede inextricável das imagens e das palavras, e à ausência de lugar comum que possa mantê-las: "Num quadro, as palavras são da mesma substância que as imagens. Vêem-se de outro modo as imagens e as palavras num quadro (FOUCAULT, 1989, p. 50).

Capítulo 3

O LABORATÓRIO ORATÓRIO: A TESSITURA DA FALA

O que respeita ao pensamento tem seu lugar na retórica, porque o assunto mais pertence ao campo dessa disciplina. O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra; dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como a piedade, o terror, a ira e outras que tais) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas (ARISTÓTELES, 1984, p.258).

Pudemos perceber, mediante nossa pesquisa, que a gênese dos processos criativos envolvidos no trabalho de Raul Córdula decorre, fundamentalmente, da união retórica entre duas ações intimamente entrelaçadas numa mesma cadeia semiótica: *laborar* e *orar*, nos sentidos de *trabalhar* e *falar* plasticamente; na simultaneidade ou sobreposição da ideia e de sua imagem, incluindo sua verbalização por meio da categoria expressiva “obra de arte”, num interdiscurso *verbo-visual-matérico* repleto da tessitura social de outras vozes dialógicas. Traduzindo-se num conjunto peculiar de procedimentos criativos adotados pelo artista, onde:

[...] o ato de fala, ou, mais exatamente, seu produto, a enunciação, não pode de forma alguma ser considerado como individual no sentido estrito do termo; não pode ser explicado a partir das condições psicofisiológicas do sujeito falante. *A enunciação é de natureza social* (BAKHTIN, 2006, p. 111).

Este *sujeito falante* é constituído a partir de várias vozes e de muitos gêneros de linguagem, que se sobrepõem e são expressos simultaneamente, sem que uma dessas vozes seja preponderante sobre as outras. O artista se instaura, portanto, no sistema polifônico da cultura contemporânea da imagem, através do fenômeno social da interação verbal; revelando-nos, em seus enunciados, a complexidade de sua idiossincrasia externada em seus discursos estéticos.

No pensamento de Bakhtin o conceito de enunciado, no tocante às relações do *sujeito falante* com as demais instâncias dialógicas, leva-se em conta o fato de que uma palavra ou uma oração, como unidades da

língua, não têm um autor original, detentor ou proprietário da mesma. Para chegar a definir tal particularidade constitutiva do enunciado, Bakhtin discute sobre outra característica fundamental do enunciado, que é a possibilidade de alternância entre *sujeitos falantes*. Estamos pensando especialmente sobre o dialogismo da palavra plasmada na obra de arte.

Deduzimos daí que o artista, o sujeito dialógico que se expressa através da obra de arte, constitui-se a partir de suas relações interdiscursivas com a *alteridade*, pela alternância dos *sujeitos falantes* na densidade fronteiriça do meio social em que ele vive e transita. Suas inscrições discursivas estariam deste modo, permeadas por interdiscursos plurilaterais impregnados de memórias e imagens potencializadas pelo contexto das condições históricas e culturais que o perpassam e o constituem:

As obras de construção complexa e as obras especializadas pertencentes aos vários gêneros das ciências e das artes, apesar de tudo o que as distingue da réplica do diálogo, são, por sua natureza, unidades da comunicação verbal: são identicamente delimitadas pela alternância dos sujeitos falantes e as fronteiras, mesmo guardando sua nitidez *externa*, adquirem uma característica *interna* particular pelo fato de que o sujeito falante — o *autor* da obra — manifesta sua individualidade, sua visão do mundo, em cada um dos elementos estilísticos do desígnio que presidia à sua obra. Esse cunho de individualidade apostado à obra é justamente o que cria as fronteiras internas específicas que, no processo da comunicação verbal, a distinguem das outras obras com as quais se relaciona dentro de uma dada esfera cultural — as obras dos antecessores, nas quais o autor se apóia; as obras de igual tendência; as obras de tendência oposta, contra as quais o autor luta etc. (BAKHTIN, 1997, p. 299).

A *fala* pluralizada do artista se expressa, portanto, no início mesmo da formulação de seu pensamento acerca da imagem da palavra materializada em seu gesto criativo, e segue reverberando na esfera interdiscursiva das relações sociais desencadeadas pelo objeto estético:

[...] É preciso, aqui, distinguir níveis de discurso. Ainda que a separação entre teoria, crítica e historiografia da arte não seja clara, ela não é, necessariamente, confusa. Um conceito de obra de arte é útil porque garante, entre outras coisas, a continuidade da arte. E nesse sentido é especialmente útil num tempo em que a

morte ou o fim da arte é pensado das mais diferentes maneiras. [...] A comunicação entre o mundo da obra e o mundo em comum numa obra contemporânea não pode mais fornecer convenções artísticas que surjam como necessárias para a sociedade atual (TASSINARI, 2001, p. 141).

Neste aspecto, Raul Córdula demonstra clareza de intencionalidade em suas escolhas e investidas sobre a palavra icônica, quando nos diz em entrevista (apêndice A.1), que:

"A palavra é uma composição de signos que derivam de formas simples, que, por sua vez, derivam de gestos. A palavra escrita é um testemunho do arcaico, faz parte da nossa estrutura mental. Não é a toa que o Gênesis começa assim: No princípio era o verbo..."

Logo, pensamos que o mundo da subjetividade do artista e o espaço em comum, ocupado pela obra de arte, transcendem as convenções modernas que concebiam a obra como um sistema fechado de linguagem. Ao contrário, sua obra nos parece ser aberta, permissiva; no tangente às tessituras dialógicas que esta suscita no *mundo em comum*.

Seu embasamento teórico e prático o faz e autoriza a tomar partido da polivalência de signos *verbo-visuais* por meio dos quais ele expressa, nos suportes materiais das obras, seu pensamento crítico e especulativo sobre as artes visuais, de um modo geral, e sobre seu próprio fazer artístico, através do qual assinala-nos as intenções constitutivas de sua obra, onde podemos verificar as reverberações destas na densidade dialógica da arte atual. Raul Córdula é visto, por exemplo, como:

[...] legítimo exemplar do Concretismo, movimento que, a partir dos anos de 1950, colocou régua nos pincéis e apartou a pintura do mundo exterior comumente idealizado. Foi assim na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil – todos com uma boa dose de influência da corrente construtivista. Uma onda de abstracionismos marcou a produção pictórica num momento em que o interesse dos criadores se curvou em direção à "estética pura", a uma pintura com um fim em si mesma – mínima, racional, geométrica, formal e antimimética, rompida com o realismo tradicional e o "subjetivismo artístico" (MINDÊLO, 2012, p.6).

Julgamos oportuno, neste escopo, compreendermos a obra de Córdula como construção de enunciados, sob três relações fundamentais: a relação com o *autor* e os outros parceiros da comunicação (daí seu dialogismo); a alternância dos *sujeitos falantes* (os múltiplos olhares e dizeres sobre sua obra); e seu *acabamento específico* (a obra em seus predicados matéricos). Dito isto porque percebemos que o enunciado se expressa em sua obra numa relação ambivalente entre a realidade social e política assimilada pelo artista e os enunciados reverberados na *alteridade*, na interlocução dos inúmeros *sujeitos-falantes* com os quais dialoga constantemente.

Podemos entender então, neste contexto, que o enunciado no trabalho do artista implica em questões semânticas na ordem das relações entre o *signo*, a “imagem da palavra” deslocada de seu regime, e o seu *referente* “obra de arte”, tanto quanto em questões da ordem das *relações sociais*, em que sua obra se situa no bojo da arte contemporânea brasileira, e no ambiente das vanguardas, ao discutir relações entre arte-e-vida, através dos interdiscursos, ideias, ações, e dos objetos estéticos:

Pela sua fala, pela sua arte, Raul Córdula parece se situar melhor na geração de artistas como Hélio Oiticica, Antônio Dias (também paraibano), Carlos Zílio e Lúcia Pape, do que na anterior. Tidos por historiadores como a neovanguarda brasileira, que despontou com a década de 1960, foram eles os responsáveis por colocar a produção visual do País num novo patamar. À sua maneira, talvez menos extrema no experimentalismo, Raul comungou com eles alguns dos ideais artísticos centrais da época, além da idade semelhante – muitos deles nasceram também na década de 1940 – e do convívio direto em movimentos históricos, como na exposição Nova Objetividade Brasileira, realizada em 1967, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), por iniciativa de Hélio Oiticica (MINDÊLO, 2012, p.6).

Quando, por exemplo, o artista realiza uma pintura onde interfere na imagem plástica da palavra estampada na bandeira de seu Estado natal, subvertendo a ordem de seu significado histórico, ele estabelece na membrana da obra, em seu *acabamento específico*, a totalidade acabada do enunciado que a torna interdiscursiva, pois instaura a alternância dos

sujeitos falantes através do *referente* “obra de arte”, desde sua superfície objetual, e adentrando suas camadas mais íntimas até atingir seu núcleo dinâmico, considerando que:

Para captar o valor artístico da obra é preciso então considerá-la como forma formada e formante ao mesmo tempo, como lei do processo de que é resultado: fazê-la objeto de uma consideração não tanto genética como sobretudo dinâmica, porque a arte é um *facere* (fazer) que é *perficeri* (aperfeiçoar), e a obra revela a própria insubstituível perfeição somente a quem souber captá-la no processo com que se adequa a consigo mesma (PAREYSON, 1993, p. 13).

As indicações de caminhos interpretativos percebidos na *fala* de Raul Córdula sobre os processos de elaboração das obras aqui estudadas, considerando o processo de *acabamento* desses trabalhos, nos indicam alguns fatores que se permeiam e sinalizam a compreensão de seus discursos, quando adequa na obra: o tratamento exaustivo do objeto de sentido; sua intencionalidade; e as maneiras peculiares de estruturação do gênero de acabamento. Estes fatores se amalgamam na enunciação concreta de suas obras, inscritas e pertinentes ao ambiente sociocultural do *sujeito-esteta*. O enunciado, em Córdula, recebe um acabamento particular, porém relativo ao universo plural em que o artista e suas obras se inscrevem.

A intencionalidade do *artista-locutor*, ao tratar do sentido discursivo de seu trabalho, se expressa concretamente no suporte da obra onde ele re-elabora a imagem da palavra através do objeto de apreciação estética, conferindo a este, seu sentido interdiscursivo, estruturado laboriosamente enquanto recurso retórico intersubjetivo.

A “obra de arte”, nesta perspectiva, plasma o pensamento do artista numa unidade indissolúvel posta entre os elementos tanto subjetivos quanto objetivos implicados no enunciado. Este *querer-dizer* do *falante* e o modo como o artista o expressa, indicam a assinatura de sua individualidade, que se realiza em seu gesto criativo através das escolhas deliberadas do gênero discursivo que lhe satisfaz o espírito, e em função

da especificidade estética e ideológica em que inscreve seu discurso, no conjunto universo constituído pela interação do artista com a esfera elástica da *alteridade*:

Ainda que quase tudo seja parte da intersubjetividade, poucos são os momentos que a intersubjetividade se mostra no seu movimento mais peculiar: a noção por um eu, ou um sujeito, de que ele é posto e fica exposto ao que é comum pala ação de um outro. [...] o que a obra então comunica acontece num espaço intersubjetivo. Um espaço em obra, quando desencadeia uma experiência estética, traz consigo uma autonomia do que comunica sem se separar do mundo intersubjetivo (TASSINARI, 2001, p. 144).

Esta comunicação se dá por meio de gêneros da linguagem visual: pintura, desenho e serigrafia, empregados por Córdula nas obras sobre as quais nos debruçamos, e tornam-se o critério fundamental na definição do acabamento específico dado por ele ao enunciado que elabora e expressa, considerando esta inscrição discursiva nos suportes da sintaxe visual como unidade real da comunicação, a que chamamos aqui de *verbo-visual-matérica*.

Assim, sua *fala*, carregada de sentidos ideológicos, questionadora da *verdade* e do *conhecimento* estabelecidos na esteira do tempo e do espaço sociais, se transforma em instrumento polifônico e interdiscursivo ao penetrar o universo dialogal da reflexão e fruição estéticas, re-apresentando a imagem da palavra no corpo sensorial da arte, em que a ideia de *verdade* deve ser relativizada como:

[...] o efeito passageiro de nossa interação sensível com o ambiente, simples consequência do que nós necessitamos para sobreviver e crescer. A vontade de conhecimento é um impulso de conquistar, um aparelho de simplificar e falsificar a rica ambigüidade das coisas para que possamos tomar posse delas. A verdade é somente a realidade domesticada e tabulada pelas nossas necessidades práticas, e a lógica é a equiporção falsa, no interesse da sobrevivência (EAGLETON, 1993, p. 172).

Sob esta ótica questionadora, a enunciação na obra de Raul Córdula caracteriza:

Toda grandeza dotada de sentido, pertencente à cadeia falada ou ao texto escrito, anteriormente a qualquer análise lingüística ou lógica. [...] O reconhecimento da elasticidade do discurso com seus fenômenos de condensação e de expansão e do princípio de isomorfismo sintático (no nível das estruturas profundas) que pode ser dele inferido, permite postular o enunciado elementar como forma canônica apta a dar conta da organização dos discursos narrativos (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 148/149).

Embasando assim a relação interdiscursiva do *sujeito-esteta* com as instâncias de *poder* e *saber* específicos da arte, de sua crítica e do seu meio dialético.

Compreendemos que o artista reconhece a arte como um campo dialógico próprio da civilização histórica, ou seja, como grandeza de sentido no contexto da invenção da escrita e seus desdobramentos, da antiguidade até os dias atuais, onde a arte torna-se um ponto de convergência *verbo-visual-matérica* de infinitos discursos.

Raul Córdula nos diz em seu texto intitulado *Urbano e Rupestre*, em anexo (apêndice B.2): “*chamamos de “arte” a expressão gráfica dos homens pré-históricos, mas ocorre que o conceito de arte é próprio da civilização e da história.*”

Vemos que sua consciência da hipotética identidade entre “arte” e “história” é uma das razões da atuação do artista nos diferentes níveis semióticos percebidos em sua obra, considerando as redes relacionais que os constituem.

Compreendemos que esta articulação ou agenciamento entre *verbo* (potencial), *visualidade* (virtual) e *materialidade* (atual), constitui o veículo da palavra no trabalho de Córdula, transmutada em interdiscurso na materialidade plasmática de suas *obras acabadas*, traduzindo-se em sua maneira própria de enunciar-se idiossincraticamente.

A imagem da palavra em sua obra é signo potencial de seu discurso, traduzindo-se na virtualidade da arte por meio dos elementos da sintaxe visual, cuja atualidade do objeto estético reverbera na tessitura da *fala* plurilateral do artista, e de seus inúmeros outros locutores. Deste modo, a palavra plasmada no espaço intersemiótico da obra recebe uma atenção e tratamento que a eleva a uma categoria expressiva de grande poder comunicativo, no contexto político e cultural onde está inscrito o trabalho de Raul Córdoba, por exemplo:

Pelas mãos do artista, a flâmula rubro-negra está longe de balançar orgulhosa. Apropriando-se de sua imagem e geometria, Raul procura fazer sua leitura dos acontecimentos que regem a origem do signo onde se lê, em letras garrafais, "NEGO". No lado preto da bandeira, o artista colocou chumbo (literalmente) com três tiros. No vermelho, suprimiu o "n", deixando transparecer a palavra "EGO", [...] Há outras obras em *Made in PB*, mas esta cumpre, sem dúvida, uma função sistematizadora (MINDELO, 2012, p. 12).

Podemos compreender, ademais, o sentido interdiscursivo de sua obra no contexto do conceito de *embreante*, utilizado pela filósofa francesa Anne Cauquelin, no que se refere à ideia de que a arte contemporânea tem em si uma matriz interdiscursiva peculiar, citando Jakobson:

O termo 'embreante' designa, em lingüística, unidades que têm dupla função e duplo regime, que remetem ao enunciado (a mensagem, recebida no presente) e ao enunciador que a anunciou (anteriormente). Os pronomes pessoais são considerados embreantes, pois ocupam um lugar determinado no enunciado, onde são tomados como elementos do código, além de manterem uma relação existencial com um elemento extralingüístico: o de fazer ato da palavra (CAUQUELIN, 2005, p. 87-88).

Deste modo, quando o artista faz das palavras e frases, em sua obra, atos de estrapolação dos regimes que delimitam as linguagens, *visual* e *verbal*, ele exterioriza, direta e/ou indiretamente, diversos olhares e leituras a respeito de sua própria posição dialógica no mundo. Deste modo ele sinaliza sua ação extralingüística, e revela-nos seu processo de

reapresentação da imagem da palavra, enquanto *embreante* que desencadeia traduções intersemióticas dadas no suporte da obra de arte.

Convém considerarmos, neste sentido, o trabalho de Córdula como uma “obra aberta”, na perspectiva delineada por Umberto Eco, em que vislumbramos:

Obra aberta como proposta de um ‘campo’ de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de ‘leituras’ sempre variáveis; estrutura, enfim, como ‘constelação’ de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas (ECO, 1991, p. 150).

Percebemos que esse sentido interdiscursivo, observado em sua obra, resulta de inúmeras interações entre o *locutor* (permeado de múltiplos discursos) e o *receptor* (*co-autor* de outros tantos infinitos discursos). Neste viés, podemos deduzir que a interação dialógica desencadeada pela obra do artista constitui-se assim o veículo primordial na produção dos sentidos intersemióticos elaborados desde o trabalho em processo, no *laboratório-oratório*, até o momento em que ela é posta sob o olhar do *outro* nos espaços coletivos ocupados pela obra, sejam estes institucionais ou alternativos, tradicionais ou de vanguarda.

Podemos nos arriscar a dizer que a obra, posta no mundo, adquire uma potência dialógica impossível de ser mensurada, uma vez que esta reverbera constantemente numa reação em cadeia e em múltiplos interdiscursos que enriquecem e adensam as leituras feitas pelo público fruidor da mesma, seja este último leigo ou especializado, neófito ou iniciado no pensamento crítico. Raul Córdula convida-nos à reflexão sobre a imagem da palavra instaurada no, e através, do objeto estético, onde:

A arte contemporânea é sua imagem. Esse espelho oferecido aos artistas e no qual eles podem perceber o conjunto – o sistema – do mundo artístico contemporâneo, reflete a construção de uma realidade um tanto diferente da que existia há algumas décadas. Pode-se ver, ainda neste caso, a predominância de um dos princípios da nova sociedade de comunicação que já havíamos evocado: o de uma realidade de segundo (ou décimo) grau, que substitui a realidade que tínhamos o costume de tomar como um

dato objetivo. Por isto essa hesitação e ambigüidade: a arte continua sendo o que era 'antes', ligada a critérios estéticos, ou cedeu lugar a uma realidade que não tem mais nada a ver com o gosto, o belo, o gênio, o único, ou conteúdo crítico? Em outras palavras, a arte, as obras ainda têm em si algumas realidades, vindas de suas qualidades próprias e que podem ser julgadas como tais – uma espécie de autonomia –, ou são apenas tributárias da imagem que a comunicação pode fazer circular (CAUQUELIN, 2005, p. 80-81)?

Neste ponto, nos questionamos: não seria prudente pensarmos a “obra de arte” também como imagem ideologizada de si mesma? Como objeto comprometido com discursos estéticos, históricos, ideológicos e, portanto plenos de muitos contextos?

Se considerarmos relevantes estas questões, poderemos vislumbrar outras possibilidades de entendimento acerca do sistema da arte atual e, neste sentido, poderemos passar a olhar a obra de Raul Córdula a partir de seu contexto intersemiótico e intersubjetivo, onde a imagem plasmada na obra não estaria vinculada à simples ideia imediata do “gosto” ou ao conceito de “belo”, mas estaria sim comprometida e atrelada aos interdiscursos que perpassam a “obra de arte”, enquanto campo expandido desses agenciamentos polifônicos.

Consideramos, em nosso estudo, a ideia de “obra de arte” como que definida por sua qualidade essencialmente relacional, relativa ao universo histórico, filosófico e cultural em que este conceito está inserido, envolvendo ainda a potência de sua *pregnância*¹¹ dada no âmbito da forma plástica.

¹¹ [...] a arte se fundamenta no princípio da *pregnância* da forma. Ou seja, na formação de imagens, os fatores de equilíbrio, clareza e harmonia visual constituem para o ser humano uma necessidade e, por isso, considerados indispensáveis – seja numa obra de arte, num produto industrial, numa peça gráfica, num edifício, numa escultura ou em qualquer outro tipo de manifestação visual (FILHO, 2004, p. 17).

Deste modo, pensamos a “obra de arte” como um *sintagma discursivo* relacionado ao plano ou campo expressivo das artes visuais, cujo núcleo estético pode ser entendido como o termo pressuposto relativo aos elementos que constituem o corpo matérico da linguagem visual, além de seu conteúdo conceitual, ou seja, seus pressupostos; englobando os componentes fundamentais de sua sintaxe: o ponto, a linha, a cor, a superfície, a textura, o volume etc., e seus conteúdos: o tema, o assunto, a poética, a narrativa, etc.

Neste contexto, podemos compreender que o *objeto estético*, as obras específicas de Raul Córdula que estudamos e analisamos para embasarmos esta dissertação, apresenta-nos um desenvolvimento intersemiótico amplo e profundo, praticamente ilimitado, uma vez que os *sujeitos* e as *falas*, bem como os *sentidos* e os *significados* interdiscursivos, veiculados através dessas obras, são condições recíprocas na instituição do dialogismo que enfatizamos no trabalho do artista, em seu laboratório conceitual e imagético.

Capítulo 4

RAUL CÓRDULA, O EXERCÍCIO AUTO-REFLEXIVO: REVERBERAÇÃO

Aparentemente, esse lugar é simples; constitui-se de pura reciprocidade: olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla. Nada mais que um face-a-face, olhos que se surpreendem, olhares retos que, em se cruzando, se superpõem. E, no entanto, essa tênue linha de visibilidade envolve, em troca, toda uma rede complexa de incertezas, de trocas e de evasivas. O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar do seu motivo (FOUCAULT, 2000, p. 05).

O olhar crítico de Raul Córdula, por vezes, se dirige à elaboração de sua própria obra, e neste exercício auto-reflexivo o artista nos oferece um vislumbre panorâmico sobre seu pensamento complexo, iniciando-nos em suas memórias intrínsecas, objetos de interesse, lugares, personagens e acontecimentos que se permeiam e conferem densidade *poética*¹² ao seu trabalho intersemiótico. Desse modo, ele propicia-nos um mergulho nas imagens que essas memórias evocam a partir do exercício dialógico com *outros falantes*, tanto visíveis quanto invisíveis, reverberando no cerne de suas obras, através das quais o artista instaura o exercício intensivo da palavra, desde sua ideia nuclear seminal até a concretude da imagem refletida no espelho ideológico que ela representa em sua função de signo.

Compreendemos que este olhar ativo do *sujeito-esteta* engloba tanto o exercício do pensar a arte, refletido na potência mesma de seu processo criativo, quanto na elaboração imagética da palavra concretizada na membrana sensível da obra *acabada*.

¹² [...] Flaubert queria que a P. fosse: "tão exata quanto a geometria" [...] e afirmava: "Quanto mais uma idéia é bela tanto mais a frase é harmoniosa. A exatidão do pensamento faz (ou melhor, é) a exatidão da palavra" [...]. Mallarmé insistiu nesse aspecto da P.: "A arte suprema consiste em mostrar, com a posse impecável de todas as faculdades, que se está em êxtase, sem demonstrar de que maneira se chega ao cume" [...]. Valéry escreveu a respeito: "Procurei a exatidão nos pensamentos, para que, patentemente gerados pela observação das coisas, se transformassem, como por um processo espontâneo, nos atos da minha arte. Distribuí minhas atenções, refiz a ordem dos problemas; começo onde antes eu terminava, para ir um pouco mais adiante." [...] (ABBAGNANO, 2007, p. 771).

O tratamento laborioso que Córdula dispensa à representação plástica da palavra, conferindo a esta uma materialidade específica, talvez seja o modo mais “puro” e imediato que o artista encontrou para estabelecer inúmeras relações dialógicas entre sua arte e o meio social, onde as ideias e mensagens que ela suscita encontram reverberação no imaginário coletivo do *outro*.

Assim o artista retro-alimenta seu pensamento autocrítico. Ele nos diz, em entrevista anexa (apêndice A.1):

“[...] Este “crítico” que existe em mim é resultado de minhas carências, de minhas necessidades de indicar caminhos, de explicar a arte, de dialogar. É o resultado da existência do outro. Fui me fazendo assim através de minhas atuações em instituições, em grupos de artistas, em projetos e ações coletivas.”

Percebemos, portanto, que esse processo intersubjetivo torna-se um instrumento autocrítico no pensamento estético do artista, uma vez que ele traz à tona, desde seu universo “particular”, um imenso cabedal de imagens vinculadas às suas atividades colaborativas e interativas com o meio artístico em que ele circula e atua efetivamente. Revelando-nos o pensamento e a ação do *sujeito-esteta* como *editor* de sua própria história, num movimento transformador do artista em objeto de sua auto-reflexão dialética:

No processo dialético e dialógico da arte não há como escapar à história. A arte se situa na urdidura indissolúvel entre autonomia e submissão. Filha de sua época, a arte, como técnica de materializar sentimentos e qualidades, realiza-se num constante enfraquecimento, encontro-desencontro consigo mesma e sua história. Parafraseando Marx: os artistas não operam de maneira arbitrária, em circunstâncias escolhidas por eles mesmos, mas nas circunstâncias com que se encontram na sua época, determinadas pelos fatos e as tradições (PLAZA, 2003, p. 05).

É importante percebermos que o processo criativo imbricado na elaboração da obra de Córdula está sedimentado na autoconsciência que o caracteriza e no domínio técnico que ele tem sobre as relações dialógicas estabelecidas com o *outro*, a partir dos contextos espaciais (institucionais,

geográficos) e temporais (contextuais e históricos), refletidos em seu trabalho, no qual prevalecem transmutações intersemióticas onde podemos destacar significativo viés político e ideológico no uso que ele faz da palavra; que, mesmo partindo da fisicidade da obra, transcende seus aspectos formais imanentes. Por exemplo, quando:

Sob uma perspectiva crítica, o artista procura rever, através desse trabalho, o passado de sua terra – e também o seu. Apropriando-se da imagem da atual bandeira paraibana, ele revisita os acontecimentos por trás da própria criação do símbolo [...] Sabe-se que esta não foi sempre a bandeira da Paraíba. A mudança aconteceu depois do assassinato de João Pessoa, então presidente do estado (o equivalente a governador), num episódio todo como o estopim da chamada Revolução de 1930, que inaugurou a Era Vargas no Brasil. Conta a história que cerca de um ano antes, João Pessoa havia negado apoio ao candidato à presidência Júlio Prestes, mas as insatisfações em relação a ele nasceram antes, dentro da própria Paraíba. Os perrepistas eram seus principais opositores. O avô de Raul fazia parte deste grupo. E o próprio artista se diz até hoje um perrepista, embora o Partido Republicano Paulista tenha sido extinto. Os tiros no quadro representam a morte do político que virou nome da cidade (MINDÊLO, 2012, p.42).

Podemos destacar também que, de outro modo, na série BORBOREMA (fig. 3), a imagem da palavra assume uma forma construtiva, de estruturação estilizada e geométrica, meticulosamente esquematizada e racional, remetendo-nos às obras abstratas de Córdula. Esta incursão envolve, em seu processo intelectual e *artesanal*, uma complexa rede de imagens provenientes das memórias emocionais do artista, onde podemos pressentir a auto-reflexão poética subjacente à sua prática:

[...] por um lado ela encontra seu impulso a partir de si-própria, por outro lado ela reúne, exprime ao seu modo, estabelece uma conjunção nova com elementos do passado. [...] Essa genealogia, evidentemente, é difícil de fazer, pois, à imagem das vias subterrâneas, e dos escoamentos invisíveis, ela escolhe percursos que são tudo menos evidentes. Por mais paradoxal que isto possa parecer, a forma orgânica é uma aparência oculta. Parece-se compreendê-la de pronto, quando, na verdade, é muito delicado traçar-lhe os contornos, distinguir-lhe as raízes, delimitar-lhe as redes. Mas é exatamente isto que torna a análise cativante, que faz dela um verdadeiro jogo intelectual (MAFFESOLI, 2001, p.66).

Naquelas serigrafias, a imagem da palavra “Borborema” narra o percurso tanto real quanto imaginário do artista entre as cidades de Campina Grande e João Pessoa; editada e estetizada pelo *sujeito-esteta* que a reproduz aos modos da *art deco* e reconhece, na visualidade da obra, seu potencial dialógico. Ele nos diz (apêndice B.2):

“A série BORBOREMA trata-se da palavra escrita em estilo da época e colocada na paisagem com diversas variações que sugerem uma viagem entre João Pessoa e Campina Grande, coisa que fiz inúmeras vezes na minha terceira etapa campinense, em 1976, quando implantava o Museu Assis Chateaubriand”.

Na resignificação da palavra “Borborema”, Raul Córdula “edita”, de maneira própria, a imagem desse substantivo, englobando, neste processo intersemiótico, contextos que vivificam a produção de sentidos e a fruição dos interdiscursos potencializados na materialidade da obra. Sob este ponto de vista, nem o artista nem o *locatário* detêm o domínio completo da significação cultural, imaterial, da imagem da palavra, considerando-se a abertura interdiscursiva proposta na obra, como campo dialógico permeado por múltiplas sensorialidades, tensões emocionais, diversas concepções ideológicas e reverberações sociais.

A auto-reflexão do artista expressa na palavra “Borborema”, dada no suporte da obra, se inscreve no intertexto *verbo-visual-matérico* através de novas conjunções estabelecidas na obra de arte, em seus aspectos formais e no domínio técnico da estrutura da imagem, nos elementos fundamentais que constituem a gênese das cadeias semióticas que atravessam as leituras que a imagem da palavra suscita. Essa “materialidade” do ícone tem sua pertinência e potência radicadas nos projetos do *artista-enunciador* e se ancora em seu repertório imagético pleno de memórias e dados reais e/ou ficcionais.

Esses níveis de representação da imagem da palavra no trabalho de Córdula podem ser compreendidos numa relação ampla e autocrítica onde ele envolve as qualidades dialógicas desencadeadas pelos signos verbais

na obra plástica, na geração de inúmeras cadeias associativas de *semelhança* - condição fundamental da iconicidade da palavra plasmada. Onde a construção da palavra assume um caráter extralingüístico.

Figura 9 - Raul Córdula: **BORBOREMA**, 1975.



Fonte da imagem: <<http://www.raulcordula.com.br/trabalhos.aspx?id=2&ids=16>>, Acesso em: 02 de junho de 2012.

Podemos ver nesta imagem (fig. 9) um excelente exemplo da genética construtiva dessa série de gravuras, desenhos e serigrafias; em que a imagem da palavra transmuta-se numa espécie de paisagem híbrida, abrigando potencialmente outras camadas interpretativas da imagem, em seus sentidos *intertextuais*¹³.

¹³ [...] a obra de arte não é criada a partir da visão do artista, mas a partir de outras obras, já permite melhor perceber o fenômeno da intertextualidade: esta implica, com efeito, a existência de semióticas (ou de "discursos") autônomas no interior das quais se sucedem processos de construção, de reprodução ou de transformação de modelos, mais ou menos implícitos. (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 242).

Esse tratamento *verbo-visual-matérico* dado à imagem da palavra na obra de Raul Córdula nos assinala o posicionamento multilateral do artista integrado às instâncias coletivas do diálogo que instaura através de seus trabalhos, na duplicidade de um *sujeito-esteta* simultaneamente enunciador e objeto de seu próprio enunciado. Deste modo, Córdula caminha por uma via dialógica ambígua em que podemos vislumbrar as memórias do *autor-editor* refletidas em sua obra num movimento interno estabelecido entre a atualização do enunciado e as potenciais cadeias intersemióticas desencadeadas em seu processo criativo, englobando no cerne desses trabalhos suas referências poéticas e seus interlocutores.

Assim podemos compreender também a obra que ele fez sob encomenda, em 1982, para a biblioteca da UFPB. Trata-se de um trabalho que envolve desenho e pintura, um tríptico (fig. 4) onde Raul Córdula dialoga e comunga com o pensamento crítico e poético de um amigo seu da Geração 59, Elcir Dias, incorporando uma frase irônica de sua autoria, atribuída, ficcionalmente, ao presidente dos EUA Jimmy Carter.

Neste trabalho o artista optou por escrever com letras criadas por ele, desenhadas e materializadas através de linhas retas e linhas quebradas, aparentemente abstratas e ininteligíveis, que dificultam intencionalmente a leitura imediata da frase plasmada de forma tal que ela se mescla, mas ao mesmo tempo, quando observada atentamente, se diferencia do plano da pintura através de sutis *diferenças* ressaltadas pela destreza utilização desses elementos, suficientes para operar uma mudança de sentido imagético na superfície da obra.

O artista realiza assim, no plano relacional do sistema de linguagem das artes visuais, alterações significativas em seu paradigma fundamental: o de viabilizar a poética da obra por meio de seus índices visíveis. Fomentando um olhar multidisciplinar que transcende o sentido imediato do objeto estético conhecido como “obra de arte”. Além disso, ele trabalha num outro plano de relação narrativa, onde o signo visual se inscreve no domínio do *sintagma*:

O conceito de sintagma, uma vez dotado de uma definição puramente relacional, é aplicável a todos os planos de linguagem e a unidades de diferentes dimensões. [...] Do mesmo modo, falar-se-á de sintagmas narrativos, constitutivos de vários enunciados narrativos que se pressupõem uns aos outros (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 428).

Neste contexto, as interrelações simbólicas se dão, no âmbito das obras estudadas em nossa pesquisa, a combinações e recombinações de elementos lingüísticos, *verbais* e *não-verbais*, co-presentes em seus enunciados, que nos possibilitam reconhecê-los como linguagem híbrida, dada pelas dimensões de solidariedade de comunicação que os signos oriundos desses diferentes regimes de linguagem mantêm entre si, cujo liame fundamental é o referente “obra de arte”.

É importante aqui enfatizarmos que o *sujeito-esteta* torna-se essencialmente um *falante* heterogêneo e polifônico, um *ente* coletivo; visto que suas maneiras peculiares e/ou idiossincráticas de expressão trazem as marcas genéticas dessa heterogeneidade, sintoma das interações sociais que suas obras potencializam. Logo, consideramos fundamental nesta análise lançar um olhar sobre a materialidade *não-verbal* da obra de arte, na intenção de podermos reconhecer os processos criativos do artista, plasmados no espaço das obras, onde estas provocam múltiplos sentidos dialógicos.

Percebemos, ao longo desta pesquisa, que Raul Córdula é um artista comumente afeito à interlocução, aos trabalhos colaborativos e à transmutação intersemiótica, quando hibridiza em suas obras signos oriundos de regimes de distintas linguagens. Vemos isto fundamentado desde suas primeiras incursões nos movimentos artísticos de vanguarda da década de 1960. Ele nos diz que:

Coincide com este momento no Nordeste o surgimento de associações e grupos também interessados na modernidade, e numa produção de arte com linguagem dirigida às questões sociais. (CÓRDULA, 2009, p. 38, e 41).

Seu interesse por essas “questões sociais” da arte revela-nos, em seu trabalho, uma necessidade de congregação com o *outro*, de envolvimento não apenas com o objeto estético, mas com o homem ético; com o *ente* que frui e se relaciona com os conteúdos das obras, tornando-se parte conceitual e dialógica da mesma, na esfera permissiva da arte que se abre à volição da alma do fruidor. Deste modo, Córdula celebra seu ímpeto de explorar profundamente múltiplos significados das linguagens que fluem por baixo dos signos gráficos e pictóricos dos quais se vale em sua verve, pressupondo que:

[...] O homem é essencialmente uma alma, isto é, uma coisa que ocupa um ponto matemático no espaço, não pensamento mesmo, mas o sujeito da inerência do pensamento, sem partes, e que exerce uma certa força material denominada volição. Suponho que a maior parte das pessoas considera esta crença como sendo intuitiva ou, pelo menos, como instaurada na natureza do homem e que é mais ou menos distintamente sustentada por todos os homens, sempre e em toda parte. Pelo contraio, esta doutrina é bastante moderna (PEIRCE, 2005, p.304).

Percebemos, com base no conhecimento sobre os interesses do artista, acerca dos assuntos que abrangem tanto o misticismo, quanto a história da arte, a geometria, a filosofia e a política, caminhos discursivos pelos quais ele transita fundamentado em diversos saberes e em distintas áreas de interesse espiritual, sobretudo nos trabalhos que envolvem a reflexão da palavra como potência expressiva. Córdula nos adverte, em entrevista (apêndice A.1):

“Pode parecer ingênuo dizer que a geometria para mim é algo sagrado, mas é verdade. Basta se inteirar sobre Pitágoras ou perceber que a forma, qualquer forma, emana algum tipo de energia, de poder. Veja uma cruz católica, conhece algo tão poderoso? Independente de fé? Veja o estrago que a suástica fez à humanidade, ela que é um símbolo sagrado”.

Logo, parece-nos razoável ressaltar o conhecimento que o artista possui do poder simbólico, mítico e dialógico dos signos que se multiplicam no *inconsciente coletivo* da sociedade a que pertence. Vemos

que ele não dispensa de forma alguma o uso deste instrumento no processo de construção de sua poética, tornando-o uma eficaz alavanca através da qual ele movimenta processos complexos de comunicação multilateral com a *alteridade*; nos quais a ideia de "obra de arte" transcende o conceito de produto de consumo, e transmuta a obra, por seu turno, em objeto de reflexão crítica, interdiscursiva:

O que passamos a ter é outro instrumento para nos aproximar das diferentes formas de comunicação, uma perspectiva comum para se pensarem esses fenômenos ou "princípios organizadores que permitem ligar os saberes e lhes dar sentido", como fala Morin (2000, p. 21). Está, assim, sendo oferecida uma abordagem para esses fenômenos que enfoca processos de construção e não produtos (SALLES, 2009, p. 131).

Entendemos que o domínio dos elementos da sintaxe visual expressados no trabalho do artista, bem como das formulações composicionais observadas em suas obras, situa-o numa zona de criação híbrida, onde a regra interna de construção de seu processo criativo é integrar as linguagens visuais e verbais no espelho da obra de arte, refratando através dela os olhares atentos e co-autorais do *outro*, ao incorporar na obra os saberes e discursos provenientes de seus múltiplos interlocutores. Córdula realiza deste modo, transmutações intersemióticas no suporte da obra de arte, transformando-a em pondo de mutação, ao ressignificar signos *verbais* através de sistemas simbólicos *não-verbais*.

As formulações do discurso poético do *sujeito-esteta* assinalam a essência das regras internas que regem sua prática criativa, tanto na esfera da materialidade racional apolínea da obra matérica, quanto no círculo dionisíaco de sua efervescência germinal, onde podemos vislumbrar e intuir a abrangência da categoria expressiva "obra de arte", englobando os *deslocamentos* e apropriações icônicas que o artista põe em jogo no campo instável e polissêmico das linguagens, que nominamos aqui, *verbo-visuais*, considerando a *razão sensível* e subversiva de seus discursos aí implicados, onde:

É certo que esse deslocamento não é estável, nem constante, nem absoluto. Não há, de um lado, a categoria dada uma vez por todas, nos discursos fundamentais ou criadores; e, de outro, a massa daqueles que repetem, glosam e comentam. Muitos textos maiores se confundem e desaparecem, e, por vezes, comentários vêm tomar o primeiro lugar. Mas embora seus pontos de aplicação possam mudar, a função permanece; e o princípio de um deslocamento encontra-se sem cessar reposto em jogo (FOUCAULT, 1996, p. 23).

Dessa maneira, anelamos, sob o olhar da crítica genética, cuja inspiração torna-se um ponto fundamental em nossos questionamentos, identificar as especificidades intersemióticas presentes nas obras de Raul Córdula, através das quais embasamos a ideia de um *sujeito-esteta* autocrítico, posto e reconhecido no centro de seu próprio laboratório, como agente imediato de um discurso *verbo-visual-matérico*, visto que:

O sujeito, segundo Louis Hay (1985), foi praticamente posto de lado pela crítica estruturalista: desacreditado, num primeiro momento, pela banalidade das explicações biográficas, foi, a seguir, excluído do texto pelo rigor teórico das análises formais. Entretanto, ele reaparece hoje no centro das novas interrogações. A Crítica Genética reencontra, de um outro modo, o artista (SALLES, 2009, p. 107).

Acreditamos que a ideia de “obra de arte”, implicada no trabalho de Raul Córdula, repercute, na prática, a concepção de *enunciado*, em cujos fundamentos podemos intuir as etapas do exercício particular do artista ao “verbalizar” suas imagens polifônicas através de elementos da sintaxe visual, tais como o ponto, a linha, a cor, a textura, o volume etc.; inscritos de maneira tal nos suportes expressivos das artes visuais que a re-apresentação da palavra se institui em múltiplos sentidos intertextuais e intersubjetivos na *obra aberta*.

Capítulo 5

LEITURAS GENÉTICAS: A DENSIDADE DO MEIO

Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois, fora até de sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais que todas as outras, as visuais. Com efeito, não só para agir, mas até quando não nos propomos operar coisa alguma, preferimos, por assim dizer, a vista ao demais. A razão é que ela é, de todos os sentidos, o que melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferenças nos descobre (ARISTÓTELES, 1984, p.11).

Não nos parece ser a esmo que um dos livros de Raul Córdula intitula-se com o sugestivo nome de *Memórias do Olhar*, obra referencial em nossa pesquisa, onde ele contextualiza suas memórias discursivas e suas pulsões poéticas. Compreendemos, sob o ponto de vista da leitura que fazemos das memórias do artista, que o conhecimento de *mundo em comum*, bem como do *mundo da arte* contemplados em sua obra, podem ser acessados em seu pensamento, em seus pré-projetos e em sua prática, pelo viés da crítica genética, onde consideramos os percursos da obra do artista insinuados nas pistas apontadas por ele em seu processo de criação, onde seu olhar reflexivo torna-se um cabedal indispensável para o entendimento do repertório imagético que o perpassa, e dos modos pelos quais o artista exterioriza estas imagens.

Consideramos este exercício prospectivo como uma espécie de filologia contemporânea no acompanhamento do processo de criação da obra de arte, em que englobamos o conhecimento dos pormenores descontínuos que permeiam a “reconstituição” do mesmo, em busca da possibilidade de uma epistemologia deste processo, em que a *obra aberta* se lança:

[...] num mundo em que a descontinuidade dos fenômenos pôs em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva, esta sugere um modo de ver aquilo que se vive, e vendo-o, aceitá-lo, integrá-lo em nossa sensibilidade. Uma obra aberta enfrenta plenamente a tarefa de oferecer uma imagem da descontinuidade [...] (ECO, 1991, p. 158).

Assim, podemos pensar sua obra, no tangente ao hibridismo das linguagens envolvidas em sua concretude, como a *encarnação* do verbo na cópula volátil da sintaxe visual através das expressões gráficas da escrita fixa; onde o artista trabalha a tensão e a complexidade da imagem descontínua da palavra, como instrumento dialético no qual vemos a pertinência dos diálogos aí atualizados entre múltiplas instâncias e sujeitos discursivos que interagem na produção de inumeráveis sentidos desencadeados pela fruição das obras em questão. Tanto num gênero primário, onde se encontram os fruidores da obra imediata, quanto numa instância secundária, ou seja, onde se instauram os sujeitos críticos, especializados na leitura da obra, afeitos às problematizações e interpretações amplas, sociológicas e filosóficas dos papéis que a arte assume em seu meio ideológico, considerando ainda a pluralidade mutante de seus gêneros discursivos.

Raul Córdula nos esclarece sobre suas influências ideológicas e o contexto histórico e intelectual da *Geração 59*, que está na gênese do seu trabalho, ao informar-nos que:

A geração 59 foi responsável por polêmicas que agitaram o meio cultural no início da década de 60. São famosas as guerras de opinião entre o grupo e seus eventuais opositores, como Virgínius da Gama e Mello, Alfredo Pessoa de Lima e Otacílio Cartaxo. Naturalmente foram surgindo novos poetas e novos movimentos, como o grupo Sanhauá, integrado por Antônio Márcio, Marcos dos Anjos, Marcus Tavares, Marcus Vinícios e Sérgio Castro Pinto, responsáveis pelo surgimento de edições mimeografadas, e a Edições Caravela, integrada por Archidy Picado, Jurandy Moura e o escritor e teatrólogo natalense Geraldo Carvalho. Em 1989 propus à Fundação Cultural de João Pessoa, que estava presidida pelo amigo Carlos Aranha, a realização de uma exposição iconográfica sobre os trinta anos da Geração 59. A exposição foi montada no espaço interno da antiga Faculdade de Direito, na Praça João Pessoa, palco e espaço expositivo dos acontecimentos culturais nos anos sessenta [...] (CÓRDULA, 2009, p. 41).

Assim, percebemos que quando ele investe intersemioticamente sobre a imagem da bandeira do estado da Paraíba, o faz com patente intencionalidade e consciência, tanto histórica quanto política; entendendo aqui o conceito de “política” não no sentido partidário, mas enquanto

estudo dos comportamentos intersubjetivos. Raul Córdula segue criando e provocando novos olhares e ideias polêmicas sobre tal símbolo, ícone adotado pela Aliança Liberal na década de 1930, no lugar de uma antiga bandeira do estado. O que nos permite perceber um gene crítico-social em seu trabalho dialógico.

É importante esclarecermos que nós não temos acesso direto às realidades discutidas pelo artista, pois nossa relação com aquelas é sempre descontínua e mediada pelas linguagens de que este se utiliza. Não podemos, portanto, experimentar os dados “puros” de sua obra, pois o artista ressignifica sua realidade e nos apresenta-a já transmutada semioticamente, isso implica que seu discurso intertextual não se relaciona apenas com as ideias e os signos sobre os quais investe, mas também com outros discursos por ele canalizados. Essa relação oblíqua entre os discursos é o que atualiza o dialogismo desencadeado pela obra.

Córdula tanto reconhece quanto instiga e valoriza a existência necessária de seus interlocutores, próximos ou remotos ao sujeito e ao objeto de seu interdiscurso poético.

No caso das transmutações intersemióticas produzidas por ele na iconicidade da bandeira rubro-negra oficializada pelo então governador do estado, Pedro Gondim, em 26 de julho de 1965, o artista não trata necessariamente da dialética entre iconicidade e realidade do mundo, mas corrobora indiretamente com inquietações coletivas tanto estéticas quanto éticas, tais como, por exemplo, os movimentos ideológicos na Paraíba que buscam instaurar a mudança da bandeira do estado, e o nome da capital paraibana, com a intenção de recuperar a nomenclatura da capital e a bandeira originais, alterados na época da morte do personagem histórico João Pessoa; morte esta que causou comoção em todo o país, levando a visíveis manobras políticas durante o primeiro governo de Getúlio Vargas.

Figura 10 - Raul Córdula: **PÁGINA DE SEU "LIVRO DE ARTISTA"**, Work in Progress

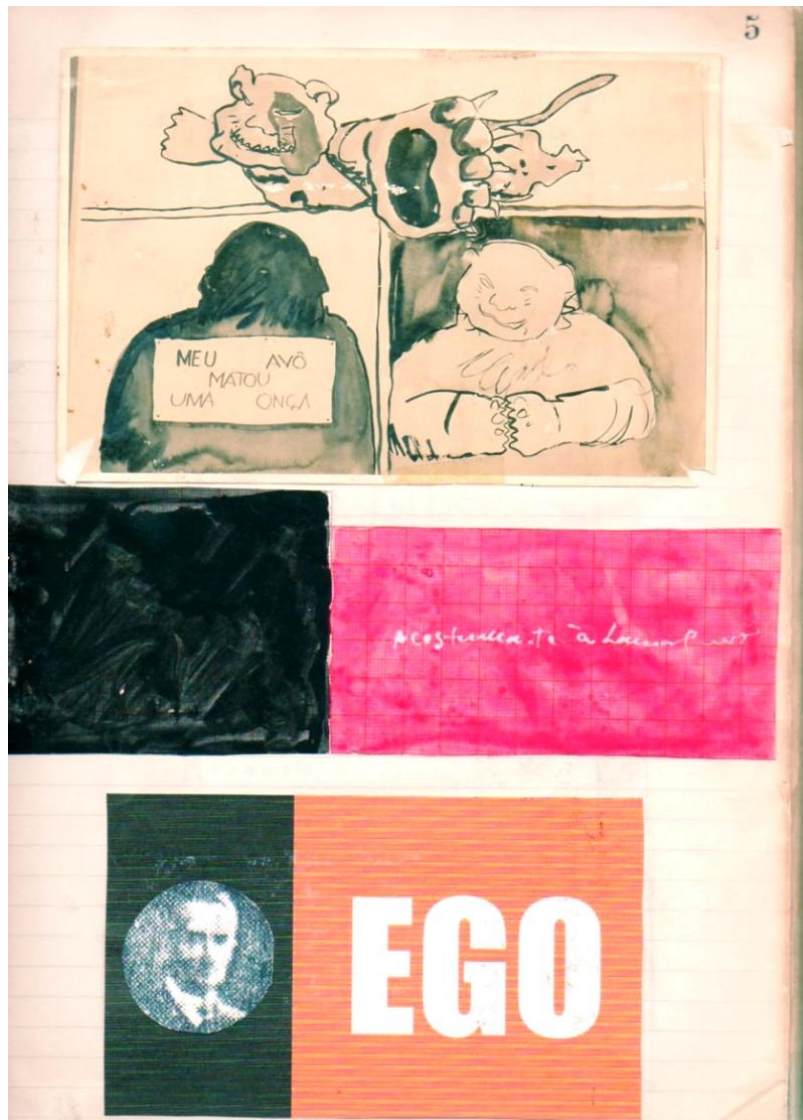


Imagem digitalizada por Raul Córdula: em 23 de fevereiro de 2013

Nesta imagem (fig. 10), encontrada em seu *livro de artista*, composto de esboços e pré-projetos, Raul alude ainda a outro paraibano cuja obra relaciona-se à ideia de EGO, referimo-nos ao poeta Augusto dos Anjos, autor do livro intitulado EU, citando um fragmento seu (“... acostuma-te à lama que te espera!”) do poema intitulado *Versos Íntimos*, que transcrevemos aqui:

"Vês! Ninguém assistiu ao formidável Enterro de tua última quimera.

Somente a Ingratidão - esta pantera -
Foi tua companheira inseparável!

Acostuma-te à lama que te espera!
O Homem, que, nesta terra miserável,
Mora, entre feras, sente inevitável
Necessidade de também ser fera.

Toma um fósforo. Acende teu cigarro!
O beijo, amigo, é a véspera do escarro,
A mão que afaga é a mesma que apedreja.

Se a alguém causa inda pena a tua chaga,
Apedreja essa mão vil que te afaga,
Escarra nessa boca que te beija!"¹⁴

Raul Córdula parece comungar de certa angústia ou dissabor semelhante ao experimentado pelo poeta do EU, ao revelar ao *outro* a imagem que traz de sua terra natal, em seu repertório imagético carregado de desilusões, que ele sublima e transforma em interdiscurso.

A palavra "nego", configurada na atual bandeira da Paraíba, é a conjugação do verbo "negar" no presente do indicativo da primeira pessoa do singular, onde podemos ver reafirmado o posicionamento ativo do EU, ou EGO; neste caso simbolizando a não aceitação por parte do político João Pessoa ao sucessor indicado pelo então presidente do Brasil, Washington Luís. Mas que assume na obra de Raul Córdula um aspecto de um EU coletivo, de um EGO que não se limita a um único sujeito histórico, nem a uma única interpretação da história, e sim ao ser social universal, dialógico e interdiscursivo.

¹⁴ "Augusto de Carvalho Rodrigues dos Anjos nasceu no engenho de Pau d'Arco, Estado da Paraíba, a 20 de abril de 1884, e morreu de tuberculoses na cidade mineira de Leopoldina no dia 12 de novembro de 1914, poucos meses depois de ter assumido o cargo de diretor de um grupo escolar. Estimulado pelo pai bacharel, que lhe incutiu bem cedo o gosto da leitura e dos estudos, descobriu no campo, em contato com a natureza, os primeiros sinais de uma vocação intelectual profundamente marcada pelos poetas do Romantismo, cujos delírios e tormentos impressionaram fundo a imaginação do menino enfermo e triste que ele era, devassando-a das obsessões que vincariam os primeiros versos da adolescência nos bancos do *Liceu Paraibano*" [XIX-XX]. (ANJOS, 1996, p. 99).

Quanto a este contexto, o artista nos esclarece em entrevista, (apêndice B.1):

"Não posso deixar de pensar em EGO quando penso na Paraíba, especialmente no episódio de João Pessoa, que dá nome a nossa bela e injuriada cidade (ela não merece isto). Mas também este sentimento de egolatria se alarga em mim mesmo que me chamo Raul Córdula Filho. E isto ainda se tornou mais grave com os colégios do Estado em Campina Grande e João Pessoa que têm o nome de meu pai. Ele, apesar do mau gosto de me ter batizado com seu nome, era um homem sensato, espero que você entenda estas minhas alegações não como crítica ou mesmo revolta, contra ele, mas como circunstância da época egocêntrica; nasci em plena era Vargas. Esta série não termina aí, continuo como dou seguimento a várias outras séries, ou etapas, de minha pintura, desde os anos 60".

A supressão da letra "N" da palavra "NEGO", na obra de Córdula, desconstrói e transmuta um ícone, denotando uma organização imagética de ordem ideológica, que nos instiga a pensar sua obra como potencializadora de comentários íntimos, mas que nos revela ainda aspectos marcadamente dialógicos, atualizadores de questionamentos no âmbito dos mitos coletivos, em uma dimensão que podemos considerar:

[...] como instância no percurso gerativo global, a organização ideológica apresenta os valores, que ela assume, em sua forma abstrata ou temática. Entretanto o discurso ideológico pode ser, em qualquer instante, mais ou menos figurativizado, e pode converter-se assim em discursos mitológicos (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 225).

Os trabalhos por nós abordados nessa pesquisa (figs. 1 e 2) em que o *sujeito-esteta* interfere ativamente na imagem da bandeira do estado da Paraíba, *editando* esta imagem icônica, conferindo à mesma outros sentidos discursivos mediados por uma maneira peculiar de representação *não-mimética*, transmutando-a diante do olhar atento do fruidor. Ele abre camadas mais profundas de interpretação do *signo*, inquirindo o *mito* por trás do *signo*, abrindo-o a inúmeras incursões dialógicas plurilaterais com o *outro*:

Do conflito entre ambos pode surgir verdade e sentido, mas isto só no caso de que o *eu* esteja disposto a conceder a personalidade que cabe ao *outro*. Este último tem uma personalidade própria, sem dúvida [...]; porém um colóquio verdadeiro só se torna possível quando o *eu* reconhece a existência de um interlocutor (JUNG 2002, p.136).

Sob este aspecto, nosso entendimento acerca das obras estudadas se alarga ainda mais, quando consideramos, e onde procuramos, nos fundamentar no pensamento de SALLES (1999, p. 28): “por uma maior compreensão dos princípios que norteiam a criação”; e nos ocupamos da relação entre *obra* e *processo de criação*, em busca dos procedimentos responsáveis pela construção da obra de arte, em sua completude.

Assim, nos processos criativos de Raul Córdula, vemos que a função referencial da palavra, plasmada no suporte da obra, tanto pode sinalizar a ação criativa do enunciador desta, no sentido de uma realidade sócio-política concreta, ressignificada na fisicidade da obra, quanto para um enunciador que se revela na esfera imaginária do referente, no interior de seu universo interdiscursivo, para quem a obra foi indiretamente criada e ganha múltiplos sentidos dialógicos.

O artista nos desvela através de seus desenhos preliminares (figs. 10 e 11) a gênese visual dos projetos que anunciam seu trabalho *acabado*, onde percebemos a autoconsciência do artista quanto ao campo extralingüístico e expandido da arte contemporânea, manipulado pelo *sujeito-esteta* ao utilizar-se do referente “obra de arte”, por meio do qual ele constrói, no interior da própria sintaxe da imagem, a ideia continente da “obra”. Do interior mesmo de seu *simulacro*, ele extrai e embasa seu *diálogo*¹⁵ constante como o *interlocutário*. Visto que Raul Córdula toma a arte, o conceito histórico de arte, com sua sintaxe peculiar, como potente campo re-significante, na ordem de seu interdiscurso plástico e conceitual.

¹⁵ [...] designa a unidade discursiva, de caráter enunciativo, obtida pela projeção, no discurso-enunciado, da estrutura da comunicação. [...] O diálogo é o simulacro relatado do discurso a duas vozes (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 120).

A artisticidade da obra Córdula se adensa enquanto projeto metuculoso onde sua *razão sensível* submete os elementos da linguagem visual: ponto, linha, cor, superfície, textura, etc.; ao domínio intencional do *simulacro*, dado no suporte da obra. No entanto ele abre uma rede dialógica sobre seu processo criativo, na ordem descontínua de sua narrativa não-linear, tornando complexa uma leitura imediata desse processo. Seus trabalhos não são apenas bem *acabados* do ponto de vista formal, eles transcendem o formalismo e adentram o terreno conceitual da arte. Portanto, devemos buscar nas ambigüidades de sua obra, e além de seus predicados visuais, seus significados não imediatos:

De modo semelhante, se procuramos por informações sobre o processo criativo, depoimentos e entrevistas exigem do criador um poder introspectivo bastante desenvolvido. O crítico genético depara-se com a grande complexidade do processo criativo. É nesse contexto que entendemos a dificuldade que muitos artistas enfrentam ao responder a pergunta tão comum: "como é seu processo criativo?". Qualquer resposta que seja envolve seleção de algum aspecto ou, talvez, alguns aspectos dessa densa rede de acontecimentos (SALLES, 2009, p. 117).

Figura 11 - Raul Córdula: **PÁGINA DE SEU "LIVRO DE ARTISTA"**, estudo para tríptico UFPB

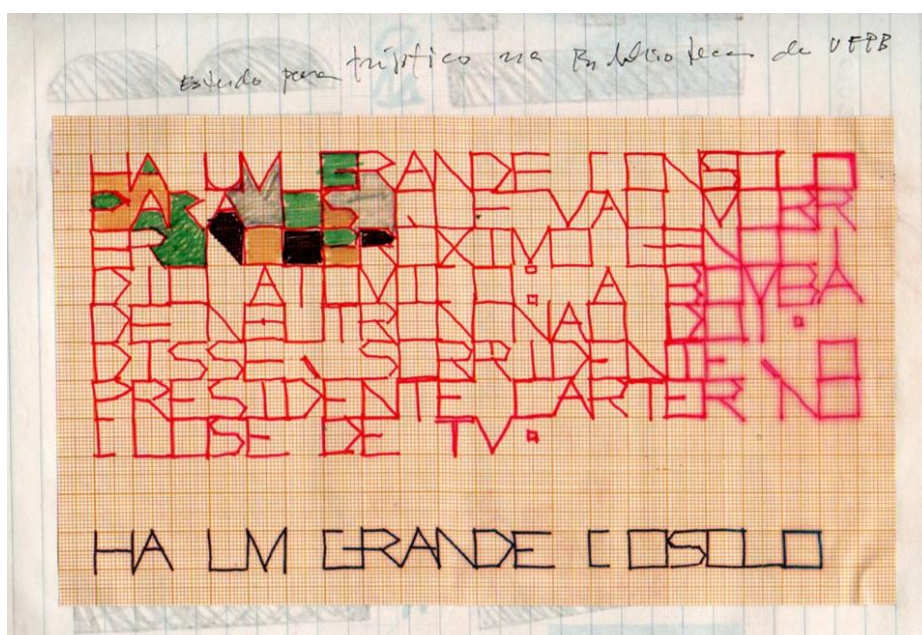


Imagem digitalizada por Raul Córdula: em 23 de fevereiro de 2013.

A densidade do meio artístico em que Córdula está imerso, afeito à crítica de arte, é um terreno essencialmente dialógico, o que nos faz pensar, necessariamente, sua produção plástica enquanto discurso proferido e plasmado por um artista crítico, embasado não apenas em questões estéticas, mas também, o que nos interessa em especial, pautado em auto-reflexões de cunho filosófico e ideológico, entendendo estas reflexões como indícios da dimensão expandida da arte contemporânea, onde podemos ver englobada, objetivamente, a reflexão sobre a produção artística no tangente ao contexto temporal da obra, ao espaço que ela ocupa e às transformações políticas, sociais e econômicas em que esta se insere.

É importante enfatizarmos que o *sujeito-esteta* Raul Córdula é membro da ABCA: Associação Brasileira de Críticos de Arte; e da AICA: Associação Internacional de Críticos de Arte; e que este engajamento também confere ao seu trabalho uma qualidade peculiar, no sentido de ser produzido por um pensamento enunciativo envolvido em questões que discutem os papéis da arte na sociedade, em sua diversidade de linguagens, abordagens críticas e posicionamentos ideológicos.

Sabemos que um *enunciado* é um ato de linguagem cujas fronteiras permitem e solicitam que o *outro*, o *sujeito-fruidor*, realize apreciações valorativas referentes e relativas ao que se está enunciando no objeto da fruição ou do juízo estético. Ora, vemos que o artista trata da palavra no âmbito do sintagma narrativo “obra de arte”, conferindo a esta expressão *verbal*, tornada imagem *não-verbal*, um *corpus* inteligível dado no campo expandido desse referente cultural.

Em nossa problematização especulativa, consideramos o objeto estético como signo multidimensional, não limitado aos seus aspectos externos, formais, ao suporte físico da obra; mas como *sintoma* de elaborações subjetivas de uma *estrutura aberta* às intertextualidades próprias da arte atual, habituada muito mais a indagações que a respostas categóricas:

Como acreditar, com efeito, que a obra é um *objeto* exterior à psique e à história daquele que a interroga e em face do qual o crítico teria uma espécie de direito de exterritorialidade? Por que milagre a comunicação profunda que a maioria dos críticos postula entre a obra e o autor que eles estudam cessaria quando se trata de sua própria obra e de seu próprio tempo? Haveria leis de criação válidas para o escritor, mas não para o crítico? Toda crítica deve incluir em seu discurso (mesmo que fosse do modo mais indireto e pudico) um discurso implícito sobre ela mesma; toda crítica é crítica da obra e crítica de si mesma; para retomar um trocadilho de Claudel, ela é conhecimento do outro e conhecimento de si mesmo ao mundo. Em outros termos ainda, a crítica não é absolutamente uma tabela de resultados ou um corpo de julgamentos, ela é essencialmente uma atividade, isto é, uma série de atos intelectuais profundamente engajados na existência histórica e subjetiva (é a mesma coisa) daquele que os realiza, isto é, os assume. Uma atividade pode ser “verdadeira”? Ela obedece a exigências bem diversas. (BARTHES, 2007, p. 160).

Diante de tais questionamentos sobre a “obra de arte” e sobre uma possível crítica da mesma, abordamos as mobilidades complexas dos signos das sintaxes, tanto *visual* quanto *verbal*, re-elaboradas no trabalho de Raul Córdula, bem como suas instabilidades, na intenção de atingirmos um conhecimento razoável acerca das mesmas. Por isto nosso exercício crítico-genético passa a funcionar como uma camada interpretativa ou mediadora entre o olhar do pesquisador e o objeto de sua pesquisa, mas não como uma análise contundente do objeto:

Sob essa perspectiva, podemos falar que os estudos em Crítica Genética vêm oferecendo uma multiplicidade de resultados, de acordo com as teorias que têm sido procuradas. Temos pesquisas que se utilizaram da psicanálise lacaniana, da lingüística e da semiótica peirceana. Outras pesquisas são sustentadas pelos instrumentos da análise do discurso oferecidos por Mikhail Bakhtin; da narratologia ou análise das relações transtextuais de Gerard Genette. Há ainda estudos sustentados pelo conceito de rede, assim como é definido por Picrre Musso ou, ainda, pelas discussões sobre memória e sobre as relações com a cultura desenvolvidas por Edgar Morin e Iuri Lotman (SALLES, 2009, p. 77).

Deste modo, vemos que, abordar criticamente a obra de arte na contemporaneidade, não é tarefa simples, uma vez que estamos instrumentalizados teoricamente para submetermos o objeto estético a

inúmeras problematizações filosóficas; o que faz da “obra de arte” um ponto praticamente imaterial sobre o qual atravessam infinitos discursos transversais e possibilidades interpretativas, mesmo que o tema explorado e plasmado na obra tenha um contexto específico, sua reverberação na *alteridade* ganha direções imprevisíveis.

Observamos que a destreza do artista na utilização dos elementos que constituem a linguagem visual faz dele um criador de obras mutantes, cujos predicados nos estimulam a ver em seu trabalho, e através dele, o exercício consciente da apropriação da imagem e da transmutação intersemiótica potencializada no *simulacro* da “obra de arte”; no núcleo mesmo de seu processo de elaboração. Vindo a se tornar, *a posteriori*, inteligível no citoplasma conceitual da obra; e tangível na membrana social de sua fruição estética coletiva, onde o conceito “obra de arte” é signo de um objeto cuja artisticidade se estabelece no meio crítico-artístico, incitando inumeráveis leituras intertextuais de seus conteúdos.

Nesses trabalhos em que o artista trata da imagem, ou ideação da palavra, devemos levar em conta que o que está em jogo não é necessariamente a fisicidade das “obras”, uma vez que tais trabalhos agenciam na verdade transmutações e assimilações de vários “textos” que pululam em seus arredores, nos quais o *sujeito-esteta* opera por intermédio de um intertexto sinérgico, *verbo-visual-matérico*, do qual emanam sentidos diversos. Claro que a materialidade de tais obras é condição da existência das mesmas, no entanto é importante atermo-nos aos questionamentos acerca do objeto estético, tais como:

O que torna uma obra uma obra de arte? Dado que toda obra de arte surge entre um antes, quando nada ainda há, e um depois, quando a obra é dada como pronta, parece em tudo natural ver o fazer da obra como responsável pela sua artisticidade. Pode-se objetar, é verdade, que reside apenas no espectador a capacidade de atribuir artisticidade a uma obra. Também é possível objetar que a questão acerca da artisticidade das obras, em especial de obras contemporâneas, simplesmente não faz sentido. Retiradas as duas objeções, o exame da questão se reduziria a três instâncias: ao artista, ao fazer da obra e à obra pronta (TASSINARI, 2001, p. 141).

No entanto é necessário sermos agora ainda mais cautelosos, e problematizarmos aqui sobre este “antes” da obra de arte, onde hipoteticamente “nada ainda há”, lembrando que a crítica genética vê esta questão muito distintamente; e somos tentados a corroborar com tal concepção de que a “obra de arte” é concebida por meio de inúmeros processos que antecedem a *obra acabada*; bem como, sob o ponto de vista interdiscursivo com o qual também nos afinamos, entendemos que a “obra de arte” transcende seus limites físicos, fenomênicos, e se prolonga em diversos outros sentidos dialógicos, onde a intersubjetividade dos *sujeitos falantes* se permeiam em tempos e espaços variados.

A materialidade imagética da obra em sua *atualidade* se comunica com o espectador da mesma no âmbito das *potências* dialógicas que esta desencadeia, produzindo *virtualmente* outros textos não apenas visuais, mas de outros gêneros discursivos em que a obra pode ser “lida”, através de processos de apropriação, absorção, integração e transmutação dos elementos de sistemas de signos distintos, na criação da *obra pronta*:

A obra não imita uma visão nem imita em conformidade com uma visão, mas se comunica com o espectador numa espécie de face a face que tem no mundo em comum o seu solo e sua garantia. O que por sua vez, não abole a subjetividade do espectador. Sem ela não há obra, porque não haveria destino da obra. É sempre para um sujeito que a obra se mostra (TASSINARI, 2001, p. 141).

Quando, por exemplo, o artista solicita ao seu amigo Otávio Sitônio, da *Geração 59*, que dispare três tiros de revólver calibre 38 sobre o lado feito em chumbo de uma das transmutações da bandeira da Paraíba (fig. 1), ele demonstra, na prática, a necessidade da participação colaborativa do *outro* em sua obra, contextualizada histórica e politicamente, conforme o artista nos esclarece (apêndice B.1):

"[...] A relação do chumbo com o movimento autoritário apelidado de Revolução de 1930, quando João Pessoa foi elevado ao nível de herói por ter sido assassinado por João Dantas com três tiros de 38 – iguais ao segundo quadro da série –, e este episódio de um

crime passionnal ser considerado na PB como detonador da tal Revolução de 30".

Deste modo, Córdula desenvolve uma poética sumamente permissiva do ponto de vista da interdiscursividade, por tratar de temas icônicos não só plástica e politicamente, como também no âmbito das traduções intersemióticas, incorporando em suas obras expressões e ações que traduzem a ironia das convenções históricas e desmascaram os discursos do poder, estabelecidos ideologicamente.

Neste estudo prévio (fig. 12) que o artista realizou em 1975, para a execução da série BORBOREMA, percebemos o alto grau de preocupação formal no tratamento do projeto da obra plástica, o esmero que ele dispensa à imagem da palavra, considerando-se seu estudo de cores e as linhas sofisticadas do desenho, entretanto a obra vai além.

Figura 12. Raul Córdula: **DE SEU "LIVRO DE ARTISTA"**, estudo para a série BORBOREMA



Imagem digitalizada por Raul Córdula: em 23 de fevereiro de 2013

Toda a composição imagética demonstra controle apolíneo dos elementos que constituem o *léxico visual*; no entanto, percebemos que seu *laboratório* transcende esta necessidade aristotélica de categorização

da linguagem numa lógica delineada. Podemos concluir que BORBOREMA é mais que uma representação gráfica; entendemos que se trata, assim como os demais trabalhos por nós analisados, de uma construção imagética preñe de memórias e ideologias, de referenciais tanto estéticos quanto éticos, que transpiram e transbordam pela imagem da palavra. Mesmo que a palavra não deixe de ser completamente signo verbal e que, em sua visualidade, passe a ser portadora de memórias e informações capazes de despertar no espectador sensibilidades que atravessam a fisicidade imediata da obra; Raul Córdula a transmuta numa espécie de cadeia genética dionisiaca de seu pensamento complexo apresentado aos *interlocutores*, reverberando na intersubjetividade dos *sujeitos-falantes*.

Compreendemos que a “obra de arte”, em Raul Córdula, torna-se um espelho polifacetado que reflete múltiplos sistemas de signos em cadeias semióticas transgressoras dos paradigmas simbólicos convencionais. A imagem da obra, a imagem da palavra na obra e o conceito de “obra de arte” são postos em território híbrido onde tais ideias se permeiam, se rebatem e transmutam-se em *enunciados*, cujas potências interdiscursivas alcançam alto grau de apuro estético, de presença objetual e maturidade plástica, plasmados num ponto eqüidistante entre as articulações dos signos visuais eidéticos com a massa verbal significativa, traduzidos poeticamente em seu cadinho criativo, como imagens reverberantes:

[...] no que diz respeito às relações normais entre o sistema e o sintagma: o modo de articulação dos dois eixos de fato “perverte-se”, às vezes, com determinado paradigma estabelecendo-se, por exemplo, em sintagma: há transgressão da partilha ordinária sintagma/sistema e é provavelmente em torno dessa transgressão que se situa um importante número de fenômenos criativos, como se houvesse talvez junção entre o estético e as defecções do sistema semântico (BARTHES, 1964, p.89).

Compreendemos que os sentidos intersemióticos apresentados nas obras de Córdula nascem dessas articulações e agenciamentos dos signos que o *sujeito-esteta* se utiliza no sintagma, ao mesmo tempo contínuo,

fluente e encadeado em relação aos diversos sistemas semânticos imbricados na produção de suas *obras acabadas*, onde estes sistemas tornam-se, no contexto da *obra aberta*, ilimitados; uma vez que as fronteiras entre as diversas linguagens envolvidas no processo de criação de tais obras se tornam tênues e complexas. Assim, uma *crítica genética*¹⁶ acerca da obra do artista deve considerar-se e reconhecer-se também na ordem de um interdiscurso, considerando ainda:

[...] que ela mesma não é mais do que uma linguagem (ou mais exatamente uma metalinguagem) que a crítica pode ser, de modo contraditório, mas autêntico, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, histórica e existencial, totalitária e liberal. Pois, por um lado a linguagem que cada crítico escolhe falar não lhe desce do céu, ela é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das idéias, das paixões intelectuais, ela é uma *necessidade*; e por outro lado essa linguagem necessária é escolhida por todo crítico em função de uma certa organização existencial, como o *exercício* de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ele põe toda a sua "profundidade", isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões. Assim pode travar-se, no seio da obra crítica, o diálogo de duas histórias e de duas subjetividades, as do autor e as do crítico (BARTHES, 2007, p. 163).

Desta forma, entendemos que o dialogismo fomentado no trabalho de Córdula, através do sintagma "obra de arte", parece-nos ser a porção incontinente e reverberante que torna sua verve uma *fala* pluralizada na ágora da consciência simultânea do *mesmo* e do *outro*, instigando a reflexão estética coletiva sobre a arte na contemporaneidade; envolvendo tanto a crítica quanto o público nos sentidos plurilaterais de suas obras postas no mundo, desde os recônditos de foro íntimo aos espaços de fruição de grande circulação e visibilidade.

¹⁶ A Crítica Genética veio, certamente, para inovar os estudos sobre o processo criativo, um campo repleto de pesquisas de natureza dedutiva e, ao mesmo tempo, renovar e enriquecer os estudos sobre a obra de arte (SALLES, 2009, p. 177).

Acreditamos que a constatação do dialogismo potencializado através da obra interdiscursiva de Córdula pode ser tomada como um instrumento de relevância científica e social, tanto no meio artístico quanto no universo acadêmico, uma vez que o artista transita nestes dois ambientes, e transborda sua produção *verbo-visual* para uma esfera mais complexa do discurso estético, atingindo uma dinâmica especial ao realizar e exibir sua obra, onde sua “verbalização” polifônica se inscreve numa formação dialógica complexa, abrangendo um cabedal imenso de memórias e imagens autográficas que não nos poderiam passar despercebidas.

Compreendemos que, por se encontrar inscrito nesta formação discursiva intersemiótica, o artista é permeado de polissemias culturais, sociais, históricas e lingüísticas que perpassam os enunciados do discurso imediato da obra de arte e alcançam níveis muito elevados de elaboração.

Este dialogismo se dá a partir da exposição dos objetos de apreciação estética no ambiente social consagrado à arte, em que a recepção e experiência de sua enunciação instituem-se num território simbólico coletivo pertencente tanto ao *locutor* quanto ao *locutário*. Os interlocutores estabelecem aí, de modos distintos, seus interdiscursos, ao se defrontarem no terreno em comum da arte, como diante de um polifacetado espelho dialógico refletindo imagens plurilaterais.

Sob este ponto de vista podemos pensar a “obra de arte” como um amplo campo dialógico onde as imagens se sobrepõem e são “reescritas” através de discursos que se multiplicariam *ad infinitum* diante da subjetividade do *outro*. O choque com o complexo universo da *alteridade* incita um movimento interdiscursivo contínuo entre a *identidade* do artista e a *diferença* do fruidor da obra, sabendo que:

Alteridade é um conceito não-definível que se opõe a um outro, do mesmo gênero, *identidade*: esse par pode pelo menos ser interdefinido pela relação de pressuposição recíproca. Assim como a identificação permite estabelecer a identidade de dois ou mais objetos, a distinção é a operação pela qual se reconhece a alteridade deles (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 18).

A imersão na obra de Raul Córdula revelou-nos as metamorfoses semânticas e epistemológicas nas quais tanto o artista quanto sua poética, e o fruidor da obra, mesclam-se numa relação dialógica permissiva, transitando em vias de múltiplos sentidos interdiscursivos, onde pudemos observar uma pressuposição recíproca em que as instâncias reverberantes da arte são, simultaneamente, pressupONENTES e pressupostos, visto que é neste entremeio que a pertinência da obra se estabelece em âmbito dialógico.

Neste aspecto, nossa “leitura” das obras aqui abordadas aponta e discorre sobre concepções e práticas adotadas pelo artista no gene interdiscursivo de seus processos criativos, ao “verbalizar” e plasmar suas ideias por meio de elementos sintáticos da oralidade inscritos nos suportes e categorias expressivas instituídas no universo das artes visuais, conferindo deste modo à ocorrência da *palavra*¹⁷, sentidos intertextuais e intersemióticos, pertinentes à produção expansiva da arte dialógica contemporânea.

¹⁷ [...] O termo P. tem uma ambigüidade evidenciada pelos lógicos: por um lado, pode ser um evento individual, novo a cada vez que se repete (neste sentido dizemos, p. ex., que um livro é composto por cinquenta mil palavras), por outro, pode significar a P.-significado, que é a mesma, por mais que se repita (neste sentido, sobre o mesmo livro, podemos dizer que é composto por cinco mil palavras). No primeiro sentido, p. ex., se a P. *está* for repetida dez vezes numa página será dez palavras; no segundo sentido, é uma palavra só. Peirce propôs chamar a palavra no primeiro significado *token* (ocorrência) e no segundo significado *type* (tipo, elemento lingüístico) (ABBAGNANO, 2007, p. 40-41).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Creio, perante a evolução imensa, que o homem universal de amanhã vença o homem particular que eu ontem fui (ANJOS, 1996, p. 42)!

Na presente dissertação, mantivemos nossa intencionalidade focada na busca por compreendermos os fundamentos dialógicos que pudessem nos revelar as vias de acesso aos deslocamentos intersemióticos que ocorrem no íntimo mecanismo em que as obras elencadas foram criadas e apresentadas à alteridade. Percorremos, portanto, a dinâmica intrínseca dos distintos regimes de linguagem e códigos permeados no discurso *verbo-visual-matérico* do artista ao apropriar-se da palavra enquanto imagem polifônica, que transcende o *homem particular* e atinge certa universalidade na esteira das relações plurilaterais estabelecidas na obra.

Em nossa problematização detectamos os processos de combinação e re-combinação destes conjuntos de elementos sintáticos, pertencentes a diversos regimes de linguagem, e percebermos como esses elementos são re-elaborados e se entrelaçam em suas relações conectivas nas obras analisadas. Observamos ainda, ao longo do nosso estudo, os intrincados processos de inter-referências do simbólico coletivo espelhado na obra dialógica do *sujeito-esteta*, onde o artista discute questões relativas ao universo interdiscursivo da arte-e-vida, no panorama da cultura visual contemporânea.

Contemplamos, deste modo, as reverberações da imagem da palavra plasmada na obra de Raul Córdula, porém, sem com isto termos intentado fechar interpretações cabais a respeito do assunto que abordamos, onde conceituamos os sistemas híbridos observados.

Objetivando dialogar com os aspectos atuais da arte e da cultura visual, na formulação de um pensamento complexo, historicista e crítico, buscamos destacar algumas relações de tensão postas entre a tradição moderna e a contemporaneidade na obra interdiscursiva de Raul Córdula.

Essas observações nos conduziram a uma hipótese diagnóstica geral, não a uma resposta categórica e contundente para o problema levantado, em seus diferentes níveis; onde pudemos investigar e estabelecer parâmetros interpretativos sobre os processos de criação que perfazem as obras elencadas, fundamentados nas informações fornecidas pelo artista, e nos teóricos que utilizamos nesta dissertação.

Concluímos ter oportunizado uma reflexão interdisciplinar sobre as articulações interdiscursivas agenciadas por Raul Córdula quanto àquelas formas significativas de articulação da *fala* plural do *sujeito-esteta*, “verbalizada” e “fixada” nos suportes das artes visuais, e de como ocorrem, em sua obra, inúmeras transmutações intersemióticas.

Percorremos caminhos interpretativos que nos levaram aos principais elementos formativos das obras selecionadas, através dos quais consideramos a evolução genética desses elementos no âmbito de suas vacilações e pregnâncias, considerando ainda seus instantes difusos, seus momentos de concentração e explicitação de informações pertinentes ao gene da obra, em sua pulsão expressiva transformada em conjecturas dialógicas na *obra aberta*. Visto que a produção estética de Raul Córdula guarda o esboço de sua própria vida, onde o artista se debruça e mergulha em suas memórias e em seu imaginário, permeados de simbolismo coletivo, devaneios e ideologias.

Estabelecemos a hipótese de um *verbo-visual-matérico* de modo a que pudéssemos relacionar aqueles signos primordiais perceptíveis ao discurso multidimensional do artista, incluindo suas articulações e ramificações no plano da intersubjetividade de seus interlocutores.

Nossa investigação abre lacunas a serem percorridas, pois não buscamos respostas contundentes; uma vez que o assunto abordado, e a maneira de abordá-lo, são de grande complexidade; o que nos incita a adentrar pelos labirintos de amplas discussões, nos territórios tanto da filosofia da arte quanto de sua interminável semiótica. Vimos, pois, que o caminho da criação artística revela-se como uma rede de ações

interdiscursivas que deixa transparecer, ao olhar atento do investigador, sinais significativos para um entendimento mais amplo e elaborado acerca do objeto estético. Foi com base nesses sinais indiciais que pudemos realizar generalizações sobre os processos envolvidos na elaboração de suas obras, no sentido maior de uma discussão aberta e dialógica que de uma teorização restritiva.

Por isto, não buscamos um ponto de vista rígido, fixo, mas procuramos nos instrumentalizar teoricamente, sob diversos pontos de observação, mesmo aparentemente contraditórios, numa possível e paradoxal sinergia que nos permitisse contemplar e compreender a complexidade daqueles processos, na intenção de ampliarmos as possibilidades de uma crítica interdiscursiva em que as interpretações sobre tais processos criativos venham a redimensionar nossa capacidade de contemplação e fruição acerca da *obra acabada*.

Concluimos, portanto, que a imagem da palavra na obra de Raul Córdula é, em suma, um sinal inequívoco de que este *artista-pensador* realiza, conscientemente, em seu laboratório imagético e conceitual, no plano das ideias e no constante exercício de suas materializações práticas, transmutações intersemióticas onde diferentes gêneros discursivos, *verbais* e *não-verbais*, se amalgamam em discursos plurilaterais e que, para compreendermos a fundo tais práticas peculiares, é necessário adentrarmos o universo idiossincrático do *sujeito-esteta*, compreendendo sua história particular e seus embasamentos estéticos e filosóficos; para só então, a partir deste ponto *Aleph*, podermos contemplar a infinitude de sobreposições intersubjetivas que pululam em seu trabalho contínuo.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Augusto dos. **EU e outras poesias**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea – uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editora Estampa, 1988.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. HUCITEC, 2006.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Elementos da Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BERNIS, Jeanne. **A imaginação: do sensualismo epicurista à psicanálise**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de Filosofia**. Consultoria da edição brasileira Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BORGES, Jorge Luís. **O Aleph**. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1972.

CANONGIA, Ligia. **O Legado dos Anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea, uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CÓRDULA, Raul. **Memórias do olhar**. João Pessoa: Linha d'água, 2009.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil platôs** (volume I). São Paulo: Editora 34, 2000.

DONDIS, A. Dondis. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DUARTE, Paulo Sérgio, DIAS, Antônio, ESPÍNOLA, Silvino, FILHO, Raul Córdula, JÚNOR, Francisco Pereira. **ALMANAC**. Campina Grande: Grafset LTDA, 1979-1980.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FERREIRA, Eleine Freire Bourdete. **Raul Córdula: 30 anos de pintura - de olho no mundo à sublime re-construção do olhar**. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1992.

FILHO, João Gomes. **Gestalt do objeto, sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras, 2004.

FIORIN, J. L. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 2003.

FISCHER, Steven Roger. **História da Escrita**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. **As palavras e as coisas - uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GOMES. Diógenes Chaves (organizador). **Núcleo de arte contemporânea/Nac**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Editora Papirus, 1996.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. São Paulo: Nova Fronteira, 1964.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

LUCENA, Iveraldo. **ALMANAC**. Campina Grande: Grafset LTDA, 1979-1980.

LAKATOS, Eva; MARCONI, Marina A. **Metodologia do trabalho científico**: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos. São Paulo: Atlas, 2006.

MAFFEZOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Poética**. São Paulo: Global, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MINDÊLO, Olívia. **Raul Córdoba 50 anos de arte uma ontologia**. Recife: Ministério da Cultura, 2012.

MORIN, Edgar, CIURANA, Emilio-Roger, MOTTA, Raúl Domingo. **Educar na era planetária - o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana**. São Paulo: Cortez Editora, 2003.

NICOLA, Abbagnano. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PAREYSON, Luigi. **Estética teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RECHDAN, Maria Letícia de Almeida. **Dialogismo ou polifonia?** Departamento de Ciências Sociais e Letras Universidade de Taubaté. 2000. Disponível em: <<http://site.unitau.br/scripts/prppg/humanas/download/dialogismo-N1-2003.pdf>>. Acesso em: 20 de março de 2012.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética – Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo. EDUC Editora da PUC-SP, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX**. Belo Horizonte: Em Tese, v. 5, p. 81-89, dez. 2002. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2005/09-Maria-do-Carmo-Veneroso.pdf>. Acesso em: 20 de março de 2012.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005.

WILLEMART, Philippe. **Os processos de criação na escritura, na arte, e na psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Sítios eletrônicos

Associação Brasileira de Críticos de Arte. Disponível em: <<http://www.abca.art.br/br/sobre-a-abca/associados/4-associados/48-raul-cordula->>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2012.

ARRUDA, Tereza de. **Uma paixão pela pintura urbana: da formalidade geométrica a ornamentos estéticos**. (2000) Disponível em: <<http://www.raulcordula.com.br/criticas.aspx?id=1>>. Acessado em: 02 de junho de 2012.

CLÁUDIO, José. **A importância da existência de um artista como Raul Córdula.** (2000) Disponível em: <<http://www.raulcordula.com.br/criticas.aspx?id=4>>. Acesso em: 02 de junho de 2012.

CÓRDULA, Raul. Disponível em: <<http://www.raulcordula.com.br/>>. Acesso em: 02 de junho de 2012.

COSTA, Marcos de Lontra. **Todas as paisagens do mundo.** (2000) Disponível em: < <http://www.raulcordula.com.br/criticas.aspx?id=12>,>. Acesso em: 02 de junho de 2012.

COUTO, Amélia. **A simbologia de Raul Córdula.** (1999) Disponível em: <<http://www.raulcordula.com.br/criticas.aspx?id=7>,>. Acesso em: 02 de junho de 2012.

Dicionário das Artes Visuais na Paraíba. Disponível em: <http://www.artesvisuaisparaiba.com.br/artista.php?id=401> - >. Acesso em: 12 de fevereiro de 2012.

DUARTE, Paulo Sérgio. **A dança da geometria.** (2000) Disponível em: <<http://www.raulcordula.com.br/criticas.aspx?id=14>,>. Acesso em: 02 de junho de 2012.

GALVÃO, Walter. **A criação em Raul Córdula.** (1997) Disponível em: <<http://www.raulcordula.com.br/criticas.aspx?id=9>,>. Acesso em: 02 de junho de 2012.

LAUS, Harry. **Uma visão do mundo.** (1965) Disponível em: <<http://www.raulcordula.com.br/criticas.aspx?id=1>,>. Acesso em: 02 de junho de 2012.

MIRANDA, Antonio. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/poesia_visual.html,>. Acesso em: 27 de maio de 2012.

NUNES, Benedito. **Entre o linear e o pictórico.** (1989) Disponível em: <<http://www.raulcordula.com.br/criticas.aspx?id=5>,>. Acesso em: 02 de junho de 2012.

PINHEIRO, Kubitschek. **O império da arte em Raul.** (1989) Disponível em: <<http://www.raulcordula.com.br/criticas.aspx?id=13>,>. Acesso em: 02 de junho de 2012.

UNLIMITED, UNÃO nas Letras e Nas Artes, por Raul Córdula. Disponível em: <<http://hugocaldas.blogspot.com.br/2009/07/uniao-nas-letras-e-nas-artes.html>,>. Acesso em: 27 de maio de 2012.

APÊNDICE

Apêndice A - Entrevistas acerca do processo de criação

A - Entrevista com Raul Córdula

1- A partir de que momento, e como se deu este teu interesse pela representação de palavras e expressões verbais nos suportes das artes plásticas?

Minha iniciação na arte, no fim dos anos 1950, foi um mergulho na modernidade. Talvez por influência de meu pai que era um “moderno” à sua maneira. Fato é que a família foi morar no Rio em 1946, e lá iniciamos nossa educação – eu tinha três anos. Meu pai era professor e amigo dos poucos intelectuais paraibanos de destaque no Rio, como Zé Lins, Zé da Luz e Santa Rosa, com quem ele ia se encontrar sempre aos sábados na Galeria Cruzeiro, aquela da música de Ari Barroso (Meu Pedço) ‘... e desapareceu no turbilhão da Galeria...’. Ele sempre me levava com ele – eu já tinha uns nove, dez anos. Me acostumei a ouvir poesia e ver pintura desde cedo, em minha casa e nos lugares que meu pai me levava, como um dia no Museu Nacional de Belas Artes que ficava há uns vinte passos da Galeria – é interessante, notei agora que a palavra “galeria” faz parte de meu imaginário desde a infância. No MNBA eu vi pela primeira vez a “Batalha do Avaí”, de Pedro Américo, que meu pai me mostrou com orgulho. Acho que comecei aí a ser pintor. Mas na minha casa nós convivíamos com o concretismo, entre outras coisas, que era tema de conversas entre meu pai e minha mãe, quando estavam juntos nos finais de semana, intercalando o gosto pelo teatro – daí a aproximação com Santa Rosa – e pela arte moderna.

A palavra aparece na minha arte desde cedo, desde quando me interessei pelas inscrições nos muros, o grafite da época – há um texto meu que

aborda esta coisa de forma interessante: “Urbano e Rupestre”, lhe mandei? Tenho uma série de desenhos de 1965 que expus agora na galeria Janete Costa, no Recife, desta época. Lá estão algumas frases, e até pequenos textos escritos sobre os desenhos. Um texto de Harry Laus desta época, para minha exposição na Galeria Verseau – dos marchands Léo Christiano Alsina e Liliane Menezes – fala sobre o que isto. No mesmo catálogo há um pequeno texto de Antonio Dias onde ele diz:

“Procura no muro a indicação para o registro: não estará escrito ali abaixo a ditadura? Não estará desenhado ali um coração atravessado por uma flecha? E principalmente aquelas manchas, não serão elas semelhantes aos personagens desse drama, deformadas marcas de abandono?”

Oriundo que fui do grupo de poetas paraibanos Geração 59, tive forte influência dos versos e das idéias de então. Em Vanildo de Brito encontrei coisas como esta:

“Que a palavra se organize / com suas próprias antenas / e construa arquiteturas / na epiderme dos poemas”.

Maravilha, não?

2- O que significa para você este deslocamento do signo verbal escrito, o código gráfico da palavra, para o campo da linguagem visual, e qual a tua intenção?

Tenho minhas crenças. Para mim escrita é desenho assim como pintura é paisagem. Talvez por deficiência, minha letra é ilegível, eu sempre associei garranchos a desenhos. Um dia vi Pollock, outro dia vi Michaux, e assim fui construindo uma sinalética própria, porém sem intenção de significado, sem ser alfabeto. Somente depois, isto é, nos anos 1970, é que esta sinalética tornou-se um alfabeto visual no período – longo – dos triângulos, quadrados e círculos. Tenho uma letra musicada por Zé Ramalho, que ele nunca gravou que diz: Transverberando / entre os

quadrados e os círculos / o verde e a meia noite destes vales. Esta frase indica a tradução que fiz da estrada – Campina – João Pessoa – cuja perspectiva foi-se moldando no triângulo equilátero que compõe centenas de quadros, desenhos e gravuras que fiz desde então.

Pode parecer ingênuo dizer que a geometria para mim é algo sagrado, mas é verdade. Basta se inteirar sobre Pitágoras ou perceber que a forma, qualquer forma, emana algum tipo de energia, de poder. Veja uma cruz católica, conhece algo tão poderoso? Independente de fé? Veja o estrago que a suástica fez à humanidade, ela que é um símbolo sagrado. A palavra é uma composição de signos que derivam de formas simples, que, por sua vez, derivam de gestos. A palavra é escrita é um testemunho do arcaico, faz parte da nossa estrutura mental. Não é a toa que a Gênese começa assim: No princípio era o verbo...

3- Que necessidades estéticas, poéticas e políticas tuas obras, que tratam de expressões verbais, frases e palavras, pretendem suprir ou problematizar?

Boa pergunta, eu não sei, nunca pensei em problematizar. Na verdade eu faço arte é para resolver meus problemas existenciais, embora nunca tenha resolvido nada, ao contrário, arte dói.

4- Quais artistas, movimentos, autores e filósofos que você considera determinantes ou influentes em teus processos de criação, no campo específico da poesia visual, no tangente à utilização de palavras enquanto expressão plástica?

Pitágoras, Klee, Miró, Valdemar Cordeiro, as Lígias Clarck e Pape, a Pedra do Ingá, a Pedra da Gávea, os pichadores de muros, os tat ze baus, os hieróglifos, Michaux, Mondrian, Volpi, Sartre, Matisse, Malevich, Albers,

Rothko, Philip Guston, Barnett Newman, Pollock. Se eu me lembrar mais, eu digo.

5- Há alguma relação entre tua produção crítica e tua produção visual, no universo das expressões da oralidade; retroalimentação desses dois campos? Em que medida o crítico dialoga com o artista?

Embora eu integre uma associação de críticos de arte, não me considero crítico de arte na assepsia do termo. Digamos que escrevo crônicas. Mas acho que sou um curador. Este “crítico” que existe em mim é resultado de minhas carências, de minhas necessidades de indicar caminhos, de explicar a arte, de dialogar. É o resultado da existência do outro. Fui me fazendo assim através de minhas atuações em instituições, em grupos de artistas, em projetos e ações coletivas. Mas esta atuação tem pouco a ver com minha arte.

Apêndice B – Diálogos sobre rascunhos, anotações e esboços

B.1 – EGO, MADE IN PB – FEITO EM CHUMBO.

Este quadro é o desenvolvimento da série “MADE IN PB – Feito em Chumbo”. Este é o título de um rock de Zé Ramalho que ele lançou, isto é, cantou pela primeira vez, no Bar Asa Branca, de minha propriedade, em 1973, e tem a tradução lógica de Feito na Paraíba. Para seu lançamento no Asa Branca produzi um show de Zé e fiz o cartaz com uma tarja com letras de estêncil, coisa ainda rara na arte. Na época este conceito se referia ao sentimento provinciano – não entenda nesta palavra nenhum preconceito – do isolamento que vivíamos. Você não tem idéia disto porque quando você começou a pensar como artista já existia internet.

MADE IN PB também pode ser traduzido como Feito em Chumbo, e esta possibilidade metafórica é a que me interessa, inclusive porque, para mim pelo menos, ela invoca algo conceitual como o “truque” de linguagem que liga a Paraíba ao chumbo, nos seguintes sentidos:

O sentido saturnino, saturno devorando seus filhos, nada mais paraibano; A relação do chumbo com o movimento autoritário apelidado de Revolução de 1930, quando João Pessoa foi elevado ao nível de herói por ter sido assassinado por João Dantas com três tiros de 38 – iguais ao do segundo quadro da série –, e este episódio de um crime passional ser considerado na PB como detonador da tal Revolução de 30.

Os tiros são de autoria do meu amigo de Geração 59, Otávio Sitônio.

O primeiro quadro da série é a reprodução da bandeira com estas duas frases superpostas: MADE IN PB – FEITO EM CHUMBO.

O segundo, mais conhecido como Bandeira do EGO, que comentamos agora, é um díptico de 1,00 X 2,30 m. O lado esquerdo, que corresponde à parte negra da bandeira, é uma lâmina de chumbo com três buracos de bala, e o direito pintado com veladuras vermelhas que cobrem, deixando passar a imagem, a palavra EGO, pintada em branco sobre o vermelho, como seria o NEGÓ na bandeira, com a tinta escorrida como era comum nos tempos das pichações verdadeiramente revolucionárias.

Não posso deixar de pensar em EGO quando penso na Paraíba, especialmente no episódio de João Pessoa, que dá nome a nossa bela e injuriada cidade (ela não merece isto). Mas também este sentimento de egolatria se alarga em mim mesmo que me chamo Raul Córdula Filho. E isto ainda se tornou mais grave com os colégios do Estado em Campina Grande e João Pessoa que têm o nome de meu pai. Ele, apesar do mau gosto de me ter batizado com seu nome, era um homem sensato, espero que você entenda estas minhas alegações não como crítica ou mesmo

revolta, contra ele, mas como circunstância da época egocêntrica, nasci em plena era Vargas.

Esta série não termina aí, continuo como dou seguimento a várias outras séries, ou etapas, de minha pintura, desde os anos 60.

B.2 – BORBOREMA

Esta série de pinturas e gravuras teve início em 1975 para concorrer ao II Salão de Arte Global de Pernambuco, do qual tirei o primeiro prêmio, de viagem à Europa. Tem a seguinte história: embora eu seja natural de Campina Grande, lá vivi apenas, cinco anos, e em três etapas. Mas, mesmo a gente saindo de Campina, ela não sai d'agente, mesmo que a gente queira.

Em Campina Grande, quando para lá voltei em 1957, havia um edifício chamado Edifício Borborema, em homenagem a Serra onde Campina está plantada (plantada mesmo, até porque ela frutifica!). Campina é sem dúvida uma cidade nascida na modernidade. Em 1957 ela possuía a maior livraria do Estado, a Livraria Pedrosa, que patrocinava a “difusora” da cidade montada no Abrigo Maringá, um quiosque *art deco* retardado que ainda existe no centro da cidade. Diariamente a difusora, que não passava de um alto-falante que em determinados horários “falava” para a cidade, anunciava os títulos dos livros vendidos na Livraria Pedrosa com comentários críticos. Sabia-se através da difusora as programações de festas, futebol, e até críticas cinematográficas escritas por Luciano Colaço. Mesmo com uma forma interiorana – a difusora – a cidade se colocava na vanguarda.

O art deco que se espalhou pelo Brasil trinta anos depois de Paris, simplificado, mas digerido por nossos mestres de obras, passou a fazer parte de minha pintura na segunda etapa, entre 57 e 58, quando já tinha compreendido que era artista plástico, e meu pai já se tinha conformado.

Os desenhos dos perfis dos prédios da cidade e as letras recortadas, como a do Edifício Borborema, me encantavam.

A série BORBOREMA trata-se da palavra escrita em estilo da época e colocada na paisagem com diversas variações que sugerem uma viagem entre João Pessoa e Campina Grande, coisa que fiz inúmeras vezes na minha terceira etapa campinense, em 1976, quando implantava o Museu Assis Chateaubriand. O conjunto que me deu o prêmio constava de nove obras: três pinturas intituladas Terra, Céu e Relevo; três serigrafias de uma série de impressões onde eu manchava cada passada do rolo, de forma que cada gravura se tornava um original impresso, e três objetos, um que era uma caixa com terra e o mesmo relevo que estava no quadro, a palavra, e o mato nascendo em volta, outro era um vidro com a palavra cortada em lâminas de alabastro com 1cm de espessura e a outra um cubo de 50 X 50 cm (com mesmo padrão de tamanho dos dois outros objetos) com a palavra vazada em cada lado.

Não sei onde estão os objetos, dois foram vendidos após o salão e outro eu presenteei. Sendo o prêmio de Aquisição, as pinturas passaram a integrar o acervo da Globo; as gravuras eu tenho algumas cópias e as reeditei em outras ocasiões.

B.3 – TRÍPITICO PERTENCENTE À BIBLIOTECA DA UFPB

Este trabalho é uma homenagem ao saudoso amigo Elcir Dias. O texto é dele:

HÁ UM GRANDE CONSOLO PARA OS QUE VÃO MORRER NO PRÓXIMO GENOCÍDIO ATÔMICO: A BOMBA DE NEUTRON NÃO DOI. DISSE SORRIDENTE, O PRESIDENTE CARTER NUM CLOSE DE TV.

O foi pintado para a biblioteca Pública da Universidade, portanto eu procurei tratar de algo referente à leitura, à linguagem, ao alfabeto. Optei

por escrever com letras difíceis de ler, com formas que atrapalhassem a leitura, mas o que eu escreveria seria algo terrível, irônico e possível. Algo aterrador como esta frase de Elcir, que era um grande design, mas também um grande humorista.

O tríptico tem 1.00 X 4.50 m, cada quadro tem 1.00 X 1.50 m. O primeiro quadro sugere uma paisagem urbana, pois as letras, na forma que foram dispostas na pintura, lembram uma vista de longe, com arvoredos e geometrias de cidade. No segundo, o central, o texto é pintado em tintas metálicas, frias, sugerindo completa imobilidade. No terceiro o texto é bordado em fio vermelho sobre a tela pintada de preto, sugerindo a morte humana, mas a conservação das estruturas patrimoniais como os edifícios e os equipamentos. Nenhum prejuízo financeiro.

Hoje penso que o texto e sua versão pictórica nada teve de profético. A bomba de nêutron ficou obsoleta, os homens continuaram destruindo os homens com tanta violência quanto na época (1982), e sem nem ligar para o patrimônio.

Apêndice C – URBANO E RUPESTRE

Por Raul Córdula

A principal diferença entre arte urbana e arte rupestre é a história, ou melhor, a pré- história, porque a palavra rupestre refere-se a períodos da humanidade antes da história oficial e, quanto à sua relação com a arte, à pedra como suporte, no caso da pintura. E ainda, chamamos de “arte” a expressão gráfica dos homens pré-históricos, mas ocorre que o conceito de arte é próprio da civilização e da história.

O pintor e poeta visual Jota Medeiros, de Natal, relaciona as imagens de mãos estampadas em paredões pré-históricos existentes no mundo inteiro, muito incidente no nordeste brasileiro, com a poética da poesia visual contemporânea. Eu não diria assim, pois certamente os autores desses “grafites” nada sabiam sobre isso, mas considero que a

apropriação destes sinais e o seu reuso podem ser uma atitude artística, dentro de uma visão atual, embora simplista, de que arte é atitude.

Na verdade as manifestações rupestres pintadas ou gravadas nos instigam a pensar no mistério do tempo, da antiguidade, e assim na questão da atitude, suposta por nós, destes “artistas” ancestrais. Claro que isto não significa nada diante de qualquer conceito científico. Debalde, pois aqui não estamos falando de ciência, mas de arte, e não existe uma ciência da arte, embora muitas ciências caucionem a arte.

A outra verdade urgente é a do significado. É claro que uma arara pintada com o óxido de ferro das argilas nas grutas de Carnaúba dos Dantas, no Rio Grande do Norte ou um calango gravado na pedra do ingá da Paraíba significam, isoladamente, arara e calango, mas do que se tratam todos estes grafismos juntos num paredão de pedra? Para que e para quem foi feito isto? Envolve nesta pergunta todas as manifestações rupestres espalhadas pelo mundo. Seria uma mensagem xamânica? Um marco territorial? Sinalizações para caçadores? Ou simplesmente foram feitos para saciar a vontade de se expressar, como parece ser em alguns paredões da Serra da Capivara do Piauí ou na Pedra do Caboclo no Sertão pernambucano, onde cenas do dia-a-dia, como a família, a caça, o sexo, as danças e representações de lutas, são mostradas como expressão da vida?

O que isto tem de urbano? Do ponto de vista da ciência do urbanismo, nada. Mas do ponto de vista do homem urbano, gregário, que constrói as cidades e se enterra nela, que ainda, como os antepassados distantes, olham para o céu na ânsia de entender, tem tudo a ver. Nossas origens pulsam ainda, e para sempre pulsarão, quando nos religamos a terra. A esta “religação” chamamos arte, e com ela preenchemos nossos horizontes resumidos a paredes, anteparos, limites territoriais que no fundo da alma bramem sufocados.

Imaginando um salto no tempo desde as pinturas da Serra da Capivara até agora, encontramos mais ou menos os mesmos elementos impulsionando a vida neste cenário contemporâneo. As emas e veados que nossos antepassados caçavam para comer estão hoje pelas ruas nos out doors dos supermercados como a carne do dia a dia, as cenas de sexo expressas no paredão de pedra ocupam em toda mídia contemporânea, as marcas que limitavam territórios de caça estão hoje substituídas por marcas de propriedade a serviço do dinheiro e do poder. O que mudou? Provavelmente o conceito ou forma de poder. Se há dez mil anos o xamã detinha o poder, hoje é o dono do capital quem o detém. O xamã desapareceu? Certamente não, ele está aqui como sempre esteve, traduzindo em formas puras e verdadeiras as mentiras que a civilização traçou no seu “caminho inevitável para a morte”. O xamã é o artista, todo artista, pois ele é quem nos liga a mundos que ultrapassam o toma lá dá cá, e transformam este limite binário em visões plenas de expressões e sentimentos.

Mas existe um conceito ainda mais próximo desta idéia, o conceito da “arte na rua”, na via pública onde as pessoas passam o dia inteiro. Uns querem chamá-lo de “arte urbana”, mas toda arte produzida nas cidades, pública ou privadamente, é arte urbana; outros, “arte de rua”, com sua versão sofisticada “street art”, o que talvez a limite a uma arte feita para o mercado. O que interessa é a pulsão de escrever, pintar, desenhar, grafitar com estêncil, spray, tinta, carvão, piche, nas paredes da cidade. As paredes são de pedra, barro, cimento e cal, portanto, pelo menos materialmente, uma pintura sobre elas se torna no que chamamos de arte rupestre. Para mim: arte urbana e rupestre. Não considero, porém o grafite “arte pública”, que para mim tem um significado oficial e patrimonial, como a escultura, a estátua de rua, os bustos de personalidades e políticos, os murais de fachadas de edifícios, etc.

A palavra grafitti deriva do italiano sgraffito, que tem o significado de garrancho, rabisco, ranhura. A matriz italiana da palavra, por sua vez, deriva mesmo de grafite, o mineral com se faz a os lápis de escrever e desenhar. O grafitti na visão moderna é, portanto, o desenho, ou garatuja, rabisco, etc. nas paredes e muros da cidade. Os grafiteiros gostam de se dividir em grafiteiros propriamente dito e pichadores, e nesta divisão eles concorrem entre si por espaço e recebem da sociedade valores diferentes. Os pichadores – de piche, material semilíquido derivado de petróleo que era usado para escrever mensagens geralmente políticas clandestinas nas paredes da cidade – não se limitam aos “stencils” ou máscaras vazadas com a imagem que servem como molde dos desenhos que se fixam na parede através de spray ou tinta a pincel, típicos dos grafiteiros. Os pichadores são mais primitivos e têm outros propósitos como o de marcar território, assinar com a marca de seu grupo, ou tribo, ou gangue, determinado local de atuação e expressão. Os pichadores também se destacam por ações perigosas como atingir lugares altos, de difícil acesso, para lá deixarem suas marcas. Eles possuem uma linguagem própria através do significado cifrado dos alfabetos com que “escrevem” nas paredes. São geralmente xingados de vândalos pelos proprietários dos imóveis onde eles picham. Usam “vândalos” com o significado de bárbaro, e com isto cometem dois enganos que não cometeriam se conhecesse um pouco da história do Império Romano, de onde veem estes conceitos: o primeiro é que “bárbaro” para os gregos e romanos eram simplesmente “estrangeiros” que na Roma antiga tinham constantemente seus territórios conquistados sem que para isto acontecessem guerras, mortes e destruições, a outra é que entre os bárbaros os vândalos foram os inimigos mais gentis de Roma, pois quando a invadiram, na época de sua decadência, apenas pilharam os objetos de valor, não tirando a vida das pessoas. Por outro lado penso que quem chama os pichadores de vândalos agem um pouco como os romanos antigos, pois esbravejam contra alguém que interfere, estraga,

desvaloriza sua propriedade, a causa mais estúpida das guerras típicas do imperialismo. Nós herdamos este ódio. Portanto, de certa forma considero os pichadores uns cidadãos românticos.

Os grafiteiros não, eles geralmente se acertam com os proprietários dos espaços que vão ocupar, traçam uma obra que se confunde com a arte, quando não é arte em si, acomodam-se geralmente a dogmas estéticos e agem sempre em função de seu próprio público. O registro de suas atitudes permanece na rua, e ganham o status de arte, tornam-se parte da cidade de forma consentida, buscam com isto a legitimação. No Brasil temos grandes grafiteiros, alguns com renome nacional como os Gêmeos paulistas, outros que se tornaram famosos artistas que saíram das ruas para as galerias, como o francês pioneiro no Brasil Alex Valauri, ou o paulista Matuck ou os recifenses Galo de Souza e Derlon, entre tantos. Nos anos 60 o stencil e a tinta em spray foram muito usados na arte de vanguarda, artistas como Antonio Dias, Renato Landim, Carlos Vergara, Rubens Gerchmann, Chico Pereira da Paraíba, entre outros o utilizaram com sucesso e pioneirismo, inclusive, em escala mundial, pois temos que os pioneiros do grafite americano, segundo o pesquisador Russell Howze, no seu livro *Graffiti Community and Arte – Stencil Nation*, Jef Aérosol, John Fekner e Scott Williams começaram a trabalhar também nos anos 70, embora se saiba que Marcel Duchamp usou *stencil* em sua obra nos anos 20.

O *grafitti* permite várias técnicas e suportes, podendo o *stencil* ser usado sobre parede, papel, madeira ou qualquer superfície, e com vários tipos de uso, desde a simples sinalização até sofisticados murais que podem cobrir vastas áreas de paredes e muros. A pintura é outra forma de grafitar, os Gêmeos a utilizam assim como outros importantes grafiteiros. Vê-se também associada ao *stencil* como complemento ou mesmo como linguagem.