

ESCRITA E IMAGEM: CRUZAMENTOS POSSÍVEIS

Sebastião Pedrosa/ UFPE

Resumo:

O artigo investiga a possível quebra de hierarquia entre escrita e imagem na arte da atualidade. Como exemplos que antecedem essa prática na arte de hoje são citados Clarice Lispector, escritora e pintora, e os artistas surrealistas com sua escrita automática. Como artistas na atualidade são analisadas a obra de José Parlá e do próprio pesquisador.

Palavras-chave: Escrita e imagem / Processo criativo.

Abstract:

This article deals with a possible hierarchy break between writing and image in the contemporary art. Examples which anticipate this practice in today's art are referred Clarice Lispector, writer and painter, and the surrealist artists with their automatic writings. For the present time are analyzed the work of José Parlá and the own work of the researcher.

Key-words: Writing and image / Creative process.

Pretendo neste artigo apresentar um recorte da pesquisa que venho desenvolvendo há dois anos: *a relação entre texto e imagem na arte contemporânea*, que me parece atender à proposição temática do XVIII Encontro Nacional da ANPAP: *'Transversalidades nas Artes Visuais'*, já que a pesquisa tangencia questões de lingüística, com o foco em artes visuais.

O desenvolvimento da civilização tem uma relação direta com o desenvolvimento da escrita, no entanto, foram necessários dezessete mil anos de vivências, desde que foi produzida a primeira imagem nas cavernas de Lascaux, cerca de vinte e dois mil anos atrás (1).

A relação entre arte visual e escrita, por conseguinte, tem uma longa história e não se situa exclusivamente na contemporaneidade. A palavra escrita nasce como obra gráfica, e como tal, detida na cultura que se exprime por ideograma. Se isto aconteceu no passado, ainda hoje, por exemplo, segundo a tradição oriental, os jovens são iniciados ao uso da tinta nanquim e à gestualidade do pincel sobre a folha de papel para conseguir rapidamente os ideogramas como pintura, de um gesto, não premeditado, semelhante a um movimento espontâneo. Neste caso não estamos distante da maneira como os artistas da *'action painting'*, tendo Pollock como protagonista, realizaram suas pinturas. Assim, ao ler um texto antigo construído de caracteres inacessíveis

não nos prendemos no significado semântico do texto, mas na sua plasticidade, na materialidade das letras ou dos signos, na forma como as marcas são fixadas na superfície do suporte, esquecendo de certo modo, o significado abstrato das palavras. É certo que as palavras também pertencem ao reino do que é visível. A experiência de inlegibilidade de tais textos nos remete ao território da temporalidade e espacialidade, próprios da ordem do desenho. Assim, o acesso a antigas escritas também se faz pela via do sensível.

Desde que me interessei por esta temática tenho observado com frequência a incidência de artistas fazendo uso de textos, letras, ideogramas e referenciais da escrita em seus trabalhos de natureza plástica. Tenho me interessado em particular pelas pesquisas de Veneroso (2), artista, professora e pesquisadora da UFMG, que defendeu tese de doutorado e continua pesquisando sobre esse assunto. Em um de seus artigos ela afirma:

Esse diálogo que a arte do Século XX estabeleceu com a escrita, ao mesmo tempo em que a escrita dialoga com a visualidade, reata, de certa maneira antigos vínculos existentes entre a palavra e a imagem, entre o traço do desenho e o traço da escrita, revelando que a escrita não é apenas um meio de transcrição da fala, mas é uma realidade dupla, dotada de uma parte visual. É nesse lugar limítrofe, nessa margem em que a escrita e as artes plásticas confluem, que se encontra um espaço privilegiado para se pensar as relações entre imagem e palavra. Trata-se portanto, de um olhar a partir das bordas, dos momentos de cruzamento em que uma arte apreende da outra recursos e formas de estruturação, momentos em que a imagem busca a letra e a letra busca a imagem. (3)

Nesta afirmativa ocorre-me pensar na obra literária de Clarice Lispector, *Água Viva* (4) em que, pela via da escrita, a autora e artista reflete sobre a situação limítrofe entre palavra e imagem, através da reflexão sobre a *escrita automática*, proposta no início dos anos 20 pelos surrealistas. Com base na reflexão sobre o *automatismo* e aplicando-o através da escrita automática, Lispector sugere a experiência do automatismo como uma experiência necessária para liberar-se, embora, paradoxalmente ela deixa entender que sua busca pela essência, pelo ser, não se dá apenas na via do automatismo mas exige-se também o mínimo controle da consciência. Nessa busca, a arte se apresenta como ponte sobre um abismo de incertezas. Pintora e escritora

ela usa a palavra e a pintura para nada representar, mas para dar seu mergulho no âmago do ser, como ela mesma afirma:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência. (5)

Essa busca de liberação de imagens do inconsciente tem uma base forte na investida dos artistas surrealistas. O interesse pela ‘escrita automática’ ou imagem escrita está na base do ideário surrealista. No início dos anos vinte artistas e literatos que se organizavam em torno dos ideais surrealistas investiam na exploração de todo tipo de atividade criativa: escrever, pintar, desenhar, na busca de metodologias que permitissem fluir a mente em expressões espontâneas e livres das amarras do pensamento consciente. Para os artistas plásticos que tentavam se firmar como uma linguagem autônoma, sem os ditames da linguagem falada e escrita, o ‘automatismo’ significava uma conquista na força criativa da linguagem visual. A ‘escrita automática’ era o ato de escrever livremente tudo o que viesse à mente do artista, dando livre passagem às idéias surgidas do inconsciente.

André Breton, líder do grupo, expressou suas idéias no ‘manifesto surrealista’ publicado em 1924. A definição proposta por Breton enfatiza a natureza ilimitada do automatismo surrealista; segundo ele, poesia, prosa e pintura deveriam se originar do encadeamento das primeiras palavras ou imagens que ocorrem à mente. Entre as várias estratégias ou processos explorados para liberar uma linguagem autônoma, os artistas elegeram a mancha como elemento de partida seguida do desenho automático. André Masson, de modo particular se destacou nessa prática; seus desenhos decorriam da capacidade de criar uma linguagem de rabiscos em estado mental de alheamento. Num primeiro estágio, com o lápis tocando a folha de papel ele conduzia a mão quase involuntariamente liberando um tipo de desenho/escrita que emergia do inconsciente. Só depois ele permitia que seu estado consciente elaborasse as manchas e garatujas criadas aleatoriamente. Esse processo foi também explorado por outros movimentos artísticos como o

tachismo, o expressionismo abstrato, a pintura do acaso, mas o que se torna peculiar entre os artistas surrealistas é o uso complementar de letras ou da palavra escrita aplicado às manchas criadas na superfície do trabalho. O sucesso dos surrealistas com esse método de desenho automático não ocorreu igualmente na pintura, que pela complexidade dos materiais necessários como a tinta à óleo, dificultava a espontaneidade e fluidez da imagem. Bradley afirma: As pinturas “*automáticas de Masson pareciam traduções a óleo de seus desenhos automáticos, como se fossem produtos do trabalho consciente, deliberado e árduo*” (6). Por conseguinte, novas buscas de procedimentos na criação de imagens visuais geradas no inconsciente do artista foram efetuadas pelos surrealistas. Um desses procedimentos era provocar imagens a partir de situações do acaso ou insistir na analogia entre pintura a partir do desenho automático com areia. Nessa prática o artista fazia um ‘*desenho automático*’ com cola e jogava areia que aderiria, produzindo texturas que lembravam desenhos da pré-história; após a secagem a superfície era trabalhada de forma elaborada, num estágio de consciência ativada.

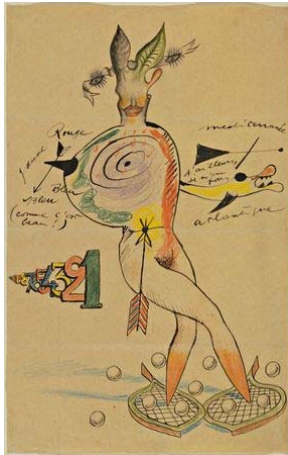
Entre outros recursos utilizados pelos surrealistas, Bradley (7) aponta o ‘*decalque*’ como aquele que se aproxima da técnica de ‘*frottage*’ cuja criação é atribuída a Max Ernst. Frottage é um termo francês que significa esfregar, friccionar, prenhe de conotações semânticas entre outras, sexual, política, não conformista, sonho e pensamento automático, de grande apreço entre os surrealistas. Ernst inspirou-se num antigo assoalho de madeira em que as nervuras das pranchas de madeira haviam sido acentuadas ao longo de muitos anos de esfregação. As formas surgidas das nervuras sugeriam imagens estranhas e assim, ele transferiu o desenho formado no assoalho para uma folha de papel, esfregando um lápis grafite de dureza mole, uma técnica apreciada comumente entre crianças.

Vários foram os jogos exercitados pelos surrealistas com o objetivo de provocar a imaginação e desvelar o inconsciente; entre os quais o que teve substancial produção foi o que se tornou conhecido como ‘*cadavre exquis*’ o qual funcionou, no dizer de Breton, como uma maneira infalível de submeter a razão ativa e crítica aos efeitos da mente liberada e plena de associações metafóricas (8); ou seja, o jogo funcionava como um instrumento para facilitar a

evolução do conhecido para o desconhecido; uma forma de exercitar o automatismo psíquico puro.

Esse jogo surgiu em 1925 numa velha casa em Paris, onde Breton se reunia com o pintor Yves Tanguy e os poetas Jacques Prévert e Benjamin Péret. Numa atitude dadaísta, o jogo surgiu do acaso e com a intenção de explorar o acaso na construção do pensamento verbal e visual. Segundo Passeron (9) o jogo consistia em pegar uma folha de papel dobrada tantas vezes, correspondente ao número de participantes do jogo; em cada parte dobrada cada participante escreveria o que passava por sua cabeça sem ver o que tinham feito anteriormente seus companheiros. Com o propósito de se evitar escritas totalmente desconexas e sem estrutura alguma, algumas regras eram claramente estabelecidas: a observância de uma seqüência rígida a ser respeitada, fazendo-se uso de substantivo, adjetivo, advérbio, verbo, com o objetivo de obter o mínimo de coerência no resultado que ao final seria lido para todos. Os resultados totalmente absurdos e incoerentes eram descartados. São muitos os exemplos, resultados desse jogo, mas a frase mais conhecida que deu nome ao jogo é: *“o cadáver esquisito bebeu o novo vinho”* Esse jogo do acaso foi praticado também com o uso de imagens. Na versão visual desse jogo foi usado o desenho e a colagem e o procedimento era similar à versão do uso verbal: dobrar o papel quantas vezes o número dos participantes, para se evitar que o participante visse o desenho do outro antes de executar o seu. Mas algumas particularidades foram também estabelecidas: três participantes como um número ideal; e uma seqüência a ser seguida: «cabeça, tronco, e pernas»; as cores que podiam ser utilizadas, e que deviam ser restritas no transcurso do jogo ao uso de cores adotadas pelo primeiro jogador; o desenho devia se prolongar por duas ou três linhas de modo que o próximo participante pudesse continuá-lo. De acordo com essas regras, os *‘cadavres exquis’* visuais tornaram-se mais limitados que os verbais, pois no jogo verbal não havia o controle preestabelecido para realizar a escolha do substantivo, adjetivo, verbo ou advérbio, como ocorre com as cores e com as “linhas-guia” na versão visual. Por outro lado, enquanto havia uma ordem prescrita, como os elementos gramaticais, para que os resultados verbais

tivessem coerência, o visual, não precisava seguir rigidamente a seqüência predeterminada.



Cadavre Exquis, 1926-27

Man Ray, Yves Tanguy, Joan Miró, Max Morise
Tinta e lápis colorido sobre papel,
37x23cm – MOMA, New York.

O jogo do 'cadavre exquis' nos permite algum questionamento: a frase surgiu realmente do acaso ou de alguma indução na criação da mesma? Sabe-se que os participantes do grupo se reuniam em torno de uma mesa onde garrafas de vinho eram quase sempre presentes. Quanto à palavra cadáver, é uma possível referência ao polêmico panfleto relatado por Breton sobre a morte de Anatole France, de grande repercussão no cenário cultural. Diante de tais referências não parece um jogo de tanta casualidade. Observa-se também que as imagens decorrentes do jogo com uso de desenhos apresentam um repertório marcadamente de formas antropomórficas, o que nos leva a questionar sobre o grau de casualidade aplicada; no entanto, imaginação e intuição eram tão valorizadas e exercitadas entre os componentes do grupo, que é justificável a frase, ou nome do jogo, como resultado do acaso, diretamente vinculado ao desejo ou inconsciente coletivo dos participantes do grupo.

Conforme Bradley, "*Masson identificava nos desenhos automáticos uma semelhança física entre o desenho e a escrita*"(10). Por isto os artifícios empregados se aproximam à maneira da escrita à mão ou caligrafia automática, porque segundo ele, esse tipo de escrita libera as palavras do seu uso convencional. Isto tem ressonância na produção artística de Miró a partir de 1925, o qual incorpora essas idéias, revelando a fusão entre os produtos do automatismo verbal e visual como elementos compatíveis de comunicação não

racional. Seu quadro “*Uma estrela acaricia o seio de uma negra*”, de 1938 é um poema-pintura e reflete claramente a influência do jogo visual e verbal explorado pelos surrealistas nos meados dos anos 20, sendo ele mesmo um surrealista.



Juan Miró (1893-1983)
Une étoile caresse le sein d'une négresse, 1938
Tate Modern

Entre os artistas surrealistas foi Magritte quem mais explorou o aspecto da ambigüidade entre imagem e palavra. Em "*A Traição das Imagens*", Magritte provoca o espectador a acreditar que está na presença de um cachimbo - "*Isto não é um cachimbo*", foi o título e ao mesmo tempo uma inscrição que entra no quadro como elemento de composição. Michel Foucault em seu livro '*Isto não é um Cachimbo*' (11) aprofunda a questão da relação entre texto e imagem na obra de arte. Olhando a obra de Magritte como pintura, a escrita se apresenta como imagem das letras, componente da obra de arte. Olhando a obra como um quadro negro, é como se fosse a extensão de um discurso em que na sala de aula o professor apresentasse a imagem e seu enunciado, um discurso didático, em que a imagem confunde o enunciado do texto. O aparente jogo ambíguo do enunciado se dá nas duas instâncias: discurso verbal e visual, e a estranheza causada, segundo Foucault não é a contradição entre imagem e texto porque segundo ele ambos, escrita e imagem se completam num único enunciado. Quando Magritte pinta palavras ou frases completas, ele combina o poder diferenciador do que pode ser lido, com o poder diferenciador do que pode ser visto.



René Magritte
Os Dois Mistérios, 1966
Galerie Isy Brachot – Bruxelas

A presença da escrita ou de uma expressão gráfica carregada de materialidade tem se tornado uma grande fonte de inspiração para numerosos artistas da modernidade, muitos dos quais pertencentes ao expressionismo abstrato americano como Franz Kline, que com vigorosas pinceladas resolve os traços brancos deixados na tela, a fazer parte da obra, com um efeito de potente grafismo. Mark Tobey, em cuja obra os signos pictóricos se tornam grafias de uma escritura visual imediata e incisiva, é bem uma resposta ao clima criativo da época que tem repercussão na arte informal. Adolf Gottlieb que desenvolve a sua linguagem em afinidade com a *'action painting*.

Na atualidade a hierarquia da escrita sobre a imagem e vice-versa na obra de arte parece não existir e segundo Foucault, foi Paul Klee quem aboliu a soberania de um elemento sobre o outro, ao colocar num mesmo espaço a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos. “Barcos, casas, gente, são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos de escrita. Estão postos, avançam por caminhos ou canais que são também linhas para serem lidas”(12). Esta quebra de hierarquia parece acentuada na obra de José Parlá.

As pinturas/escritas ou palimpsestos de José Parlá

José Parlá nasceu em 1973 em Miami, na Flórida, filho de exilados cubanos, tendo que se mudar para Porto Rico quando ainda era criança e retornando a Miami quando tinha nove anos de idade. Com dez anos de idade se juntava a outras crianças para fazer grafites nos muros e vagões de trens de seu bairro; aos quinze anos recebeu uma bolsa para estudar na Escola de Arte e Design de Savannah. Atualmente ele vive e trabalha em Nova York, e apenas recentemente fez sua primeira visita a Cuba.

Seu trabalho reflete a superposição de experiências afetivas e visuais sobre as várias situações urbanas onde tem vivido. No contexto de suas migrações e transtornos Parlá se interessa pela maneira como as cidades se desenvolvem organicamente, funcionando como palimpsestos, sobre os quais as experiências de seus habitantes são materialmente inscritas em ruínas, em escritas, nas marcas dos passos impregnados de seus habitantes. Em seu trabalho Parlá procura extrair e sintetizar fragmentos do ambiente urbano em transformação e os recria utilizando os materiais e métodos de construção

arquitetônica: cimento, madeira, vinil como também aqueles da arte tradicional como papel, tinta, pigmento, cera e nanquim. Também, porque esses fragmentos são impregnados de memórias e experiências do artista, ele os considera como pinturas no sentido em que são provavelmente mais verdadeiros do que aqueles que se referem meramente a presença física de pigmentos e aglutinantes. Parlá descreve seu método como segmentos da realidade ou documentos da memória, chamando-o mesmo de ‘Palimpsestos Contemporâneos’. Cada pintura traz o nome do local ou experiência sobre os quais o artista vivenciou.

Ao nos depararmos com sua obra logo percebemos se tratar de um artista que procura articular produção visual e produção discursiva simultaneamente. É o próprio Parlá quem afirma:

meu trabalho é inspirado na arte anônima encontrada nas ruas, na forma de caligrafias. As inscrições em meu trabalho são usadas como uma forma de desenho para manter um registro de minhas observações (13).

Seja nas ruas de Nova York ou nas cidades que visita ele está sempre atento para coletar elementos como velhos pôsteres ou cartazes em paredes deterioradas e remanescentes de material gráfico deixados sobre as superfícies. De posse desse material e de volta ao seu atelier ele o incorpora em suas telas, superpondo em camadas, pintando e desenhando em sucessivas demãos como se tivesse criando um palimpsesto.

Eu uso minha imaginação para capturar a psicologia ou um segmento da realidade. A realidade que se deposita a cada dia no nosso subconsciente é a base para o diálogo quase sempre despercebido. Uma vez as realidades segmentadas ou imagens são transferidas e convertidas em pinturas elas se tornam um “documento/memória”, um tipo de cápsula do tempo de minhas experiências ao longo de minha história. (14)

A trajetória artística de Parlá tem evoluído mediante seu interesse com a atividade do grafitti; primeiramente quando ainda criança, nas ruas de Miami e depois, com seu olhar e conhecimento artístico ampliados, vai consolidar no oriente influências mais fortes, aproximando arte e escrita. Parlá afirma que viajou a Ásia pelo menos vinte vezes, a países como Japão, Tailândia e China. Sua pintura/escrita tem sido influenciada por essa

experiência de viajante, no entanto, ele afirma que caligrafia e escrita não são o foco de seu trabalho, e sim a construção de memórias. Daí seu método de trabalho envolver a colagem de camadas de materiais coletados *in loco* e carregados de histórias, sobre os quais ele interfere com os mais diversos materiais: fusain, canetas, spray, bastões de cera, pigmentos, tinta à base de óleo e acrílica. A preocupação política e social se revela em seu trabalho, tanto nos títulos atribuídos aos trabalhos como nos próprios materiais utilizados. Um de seus trabalhos recentes é intitulado de 'Los Sitios, Habana' que reflete o seu olhar crítico à situação de apartaid político de Cuba, que pouco mudou durante os cinquenta anos do regime Castro.



José Parlá – Peel Street



José Parlá – Canal Street

A escrita e caligrafia presentes na pintura de Parlá mesmo que não permitam a legibilidade, elas nos remetem ao reino do visível, seja pela sua materialidade pictórica, ou pela aura e carga simbólica que se apresentam, mesmo que sejam um fragmento de palavra, como ele mesmo afirma, essa linguagem comunica e provoca pensamentos do passado e da situação presente na experiência humana.

Letters Abroad: quebando a hierarquia entre escrita e imagem

Quando consideramos o fazer arte como uma atividade que envolve a pesquisa, o processo de produção artística está sempre acompanhado de questionamentos e caminhos abertos para investigações. Lancrri chega a ser categórico:

o ponto de partida da pesquisa em arte situa-se, obrigatoriamente na prática plástica, com o questionamento que ela contém e as problemáticas que ela suscita. A parte da prática

plástica, sempre pessoal, deve ter a mesma importância da parte escrita, não simplesmente justaposta, mas rigorosamente articulada (15)

Meu trabalho tem uma relação constante com a parte prática e com as experiências pessoais vividas através de diferentes estímulos: memórias da infância, imagens vistas em livros de arte e de história, viagens, lugares visitados. São imagens congeladas de situações que devo ter visto, memorizado e desenvolvido através da imaginação para tomarem forma posteriormente, na intimidade do ateliê, em pequenas gravuras, colagens, livros de artista, objetos/caixa. No processo de ativar a memória revejo cadernos de anotações, rascunhos, fragmentos de imagens guardadas. Mais tarde, no ateliê, surge às vezes uma iconografia que tem uma relação com as primitivas marcas deixadas pelo homem da pré-história. Marcas, signos, arquétipos. Fascínio pela escrita primitiva ou lembranças de como iniciei a aprender a leitura do alfabeto. Produzidas em pequena escala, surgem imagens traduzidas da memória, que são exercitadas, inicialmente através de rascunhos informais, e aos poucos, alteradas e elaboradas: marcas ou elementos adicionados ou subtraídos para criar artefatos com referências artísticas de variada procedência.

Nas tentativas criativas da prática no ateliê acontecem acasos e imprevistos que levam o artista a redirecionar seu projeto, passando da intenção à realização através de uma série de tomadas de decisões, muitas vezes subjetivas.

A série de trabalhos produzida neste ano de 2009 a qual denominei de '*Letters Abroad*' resultou de uma situação de imprevisto que me levou a mudar a direção do projeto iniciado em 2008. A obra iniciada na técnica de gravura em metal em 2008 teve de ser interrompida por uma dificuldade de ordem prática: o desgaste da prensa de metal. Não sendo possível a impressão das matrizes iniciadas, o projeto teve de tomar novo rumo e adotar a técnica da xilogravura a qual dispensa o uso da prensa. Naturalmente o interesse pela estética de antigos alfabetos, marcas e escritas de antigas civilizações me acompanhou ao adotar a xilogravura; mas o desafio surgido desacelerou o processo iniciado anteriormente. Tive de re-desenhar o projeto, como também me adequar aos novos materiais: usar a matriz de madeira ao invés de placas

de metal, gravar com as goivas ao invés das pontas secas sobre o verniz, o que forçosamente interfere no conceito estético e visual da obra. Naturalmente o resultado teria de ser alterado por várias razões: o corte direto da imagem sobre a matriz, diferente do método indireto da ação dos mordentes na gravação da matriz em metal, a impressão das matrizes de madeira, exigindo a técnica da 'frottage' demandando também um outro tipo de papel, de gramatura fina e resistente. Usei o papel japonês 'Kozo' pela sua leveza e ao mesmo tempo pela sua resistência e beleza.

Deparar-me com a matriz de madeira fazendo uso do método direto de gravação me foi posto o desafio maior: como conservar a espontaneidade do traço ou da marca, já que não podia contar com os acasos da fluidez da ação do ácido? Recorri ao uso do nanquim para o desenho inicial sobre a madeira. Mesmo assim, a marca gravada sempre traz a rigidez e precisão da goiva; decidi amenizar a rigidez e o contraste das formas e marcas positivas e negativas através do recurso de superposição da matriz no ato de imprimir a matriz de maneira deslocada, assim, uma matriz poderá resultar na impressão de mais de uma imagem.



Sebastião Pedrosa – Letters Abroad



Sebastião Pedrosa – Letters Abroad

O título da série decorre de uma série de trabalhos desenvolvidos nos anos oitenta quando vivi no exterior: eu guardava sempre as cartas recebidas, fazendo interferências, alterando o texto e conteúdo das cartas. Como a série de gravuras produzidas neste ano se destinou a uma exposição no exterior, e como os elementos gravados remetem sempre a um alfabeto indecifrável, decidi intitular de 'letters abroad'. Foram construídas 15 xilogravuras de 30 X 50 cm e 10 livros de artista medindo 10 X10 X 3,5 cm (fechado). As imagens dos livros foram também xilogravuras impressas sobre fragmentos de imagens e

textos de jornais, de modo a anular a soberania da escrita sobre a imagem e vice-versa. No processo de gravar as matrizes, parti do gesto de fazer uma escrita: a observação do direcionamento das marcas sobre a página, o fluxo gestual da esquerda para a direita, a disposição linear das marcas na página, o intervalo entre as marcas dispostas linearmente. No entanto as marcas e letras são indecifráveis e se tornam textos visuais, pura abstração. De um gesto que poderia resultar numa escrita, se torna uma obra de arte, rompendo a hierarquia entre escrita e imagem.

NOTAS:

1. Jean, Georges. Writing, the story of alphabets and scripts. London:Thames and Hudson, 1992; ISBN 050030016 X
 2. Maria do Carmo de Freitas Veneroso é Professora do Departamento de Artes Plásticas da EBA/UFMG e pesquisadora do CNPq. Doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras/UFMG. Coordena o Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG. Realizou várias exposições como artista; entre suas publicações destaca-se Maria do Carmo Freitas – Depoimentos ; Circuito Atelier – C/Arte, 2004.
 3. Veneroso, Maria do Carmo. Imagem da escrita, escrita da imagem circuito atelier. Belo Horizonte: C/Arte, 2004.
 4. Lispector, Clarice. Água Viva; Rio de Janeiro:Rocco, 1998.
 5. _____ Op. Cit. P. 7.
 6. Bradley, Fiona. Surrealismo; São Paulo: Cosac Naify, ISBN 8586374318
 7. _____, Idem p. 24.
 8. O manifesto surrealista pode ser conferido em: <http://www.culturabrasil.pro.br/breton.htm>
 9. Passeron, René. The Concise Encyclopedia of Surrealism. London: Omega Books Ltd, 1984. ISBN 0907853 28 5.
 10. Bradley, Fiona. Surrealismo; São Paulo: Cosac Naify, ISBN 8586374318 p. 25.
 11. Foucault, Michel. Isto não é um Cachimbo: tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. ISBN: 85-219-0429-0
 12. _____ . Idem, p. 40
 13. Parlá, José. Declaração do artista in <http://www.joseparla.com/as/index.html> visitado em 18/04/2009
 14. _____ . Idem.
 15. LANCRI, J. Colóquio sobre a Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES, B. TESSLER, E. O meio como ponto zero. Porto Alegre: UFRGS, 2002. P. 19.
- Web pages consultadas:
http://cavapasdutout.hautetfort.com/album/tate_modern/t03690_9.3.jpg&
<http://willemsconsultants.hautetfort.com/archive/200...>
<http://cachimbodemagritte.blogspot.com/2008/07/cachimbo-final.html>
<http://www.culturabrasil.pro.br/breton.htm> (manifesto Surrealista)
<http://joseparla.com/as/index.html>