

**Fernando Gerheim\***

## **Cruzamentos entre palavra e imagem em três momentos da arte brasileira**

Artigo Inédito

Fernando Gerheim

 [0000-0001-6102-3087](https://orcid.org/0000-0001-6102-3087)

**Crossovers between Word and Image in Three Moments of Brazilian Art**

**Cruces entre palabra y imagen en tres momentos del arte brasileño**

**palavras-chave:**

arte brasileira; palavra e imagem; participação semântica

Este artigo aborda o cruzamento entre palavra e visualidade em três momentos da arte brasileira: Concretismo, Neoconcretismo e Nova Objetividade Brasileira. De um primeiro momento em que se busca a identidade entre palavra e imagem de modo predominantemente óptico passa-se a outro em que essa identidade está na dimensão simbólica da palavra identificada com o corpo e o espaço, tornando-se háptica, e chega-se a um terceiro em que palavra e imagem instauram uma relação de contiguidade, metonímica, que mobiliza o contexto que as inscreve numa rede de significações e relações de poder. É traçada, a partir do conceito de “participação semântica” (1967), de Hélio Oiticica, uma mudança de paradigma na relação entre palavra e imagem.

**keywords:**

Brazilian Art; Word and Image; Semantic Participation

This article approaches the intersection between word and visuality in three moments of Brazilian art: Concretism, Neo-Concretism, and New Brazilian Objectivity. From a first moment in which the identity between word and image is pursued in a predominantly optic way, a second occurs in which the word is admitted in its symbolic dimension and identified with space, becoming haptic. At a third moment, these instances maintain their differences, establishing a relation of metonymic contiguity that mobilizes the context in which they are inscribed. The hypothesis here formulated is that a shift in the semantic-visual relation paradigm takes place, having as a point of inflection a theoretical text by Hélio Oiticica from 1967 and his concept of “semantic participation”.

\*Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.148634



Este artículo aborda el cruce entre palabra y visualidad en tres momentos del arte brasileño: Concretismo, Neoconcretismo y Nueva Objetividad Brasileña. Desde un primer momento en que se buscaba la identidad entre palabra e imagen de manera predominantemente óptica se pasó a otro interesado en la dimensión simbólica de la palabra, que, identificada con el cuerpo y el espacio, se convierte en háptica. En otro momento, palabra y imagen mantienen su diferencia, estableciendo una contigüidad metonímica que moviliza el contexto en que existen tanto en sentido sensorial como de red de significaciones y relaciones de poder. A partir del concepto de “participación semántica” (1967), de Hélio Oiticica, se traza un cambio de paradigma en la relación entre palabra y imagen.

**palabras clave:**arte brasileño; palabra  
y imagen; participación  
semántica

## I. Palavra e imagem no Concretismo e no Neoconcretismo

Quando o manifesto “Plano-Piloto Para a Poesia Concreta” (1958) declara o “isomorfismo” entre imagem e palavra, essa identidade pressupõe um ponto comum onde palavra e imagem se encontram e do qual partem (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS in AMARAL, 1977, p. 79). Com razão, Mário Pedrosa observa, em “Poeta & Pintor Concreto” (1957)<sup>1</sup>, que, enquanto a ambição do poema concreto é tornar a palavra imagem, a da pintura concreta é, inversamente, tornar a imagem conceito (PEDROSA in AMARAL, 1977, pp. 145-146). O desejo de tornar a palavra imagem é o de torná-la imediata. Nessa identidade, o poema concreto é simultaneamente visto e lido, e o sentido surge com a percepção sensível. Ao fazer da palavra imagem, o poema concreto recusa, num primeiro momento, sua dimensão simbólica e seu poder de abstração, que, num segundo momento, surgem indissociáveis da percepção sensível. O que diferencia esses dois momentos é a decifração. Ao se aproximar do poema, o leitor depara-se, primeiro, com a imagem; à medida que passa da imagem contemplada para a decifrada, surge o sentido. Para que esse processo gradual de apreensão do poema concreto seja melhor compreendido, convém examinar alguns conceitos. A percepção sensível refere-se àquilo que vem pelos sentidos, que não é ainda um signo; para ela, tudo é particular e concreto. O signo é inerente à dimensão simbólica da linguagem, para a qual tudo é “em geral”, abstraído. Claro que a Poesia Concreta, ao transformar em imagem a escrita alfabética, pretende exatamente a simultaneidade e o “isomorfismo” entre sentido e imagem. Apesar disso, o sentido evidentemente ambíguo do poema não se entrega de imediato. A leitura do poema concreto se dá num processo que vai da percepção sensível, puramente óptica, ao simbólico e propriamente semântico, para culminar em sentido e imagem poéticos indissociáveis<sup>2</sup>. O poema concreto torna visível a escrita tipográfica, protótipo da escrita mecânica industrial, que se destina à coletividade social. Ele recupera o aspecto icônico, apagado pelo alfabeto – e pela poesia literária tradicional –, em seu caráter impresso, gráfico. Enquanto decifração, o recurso à paronomásia – palavras com forma parecida e significados diferentes – induz a fixar a própria palavra, cuja evidência na página, a partir das letras nela impressas, torna o suporte da escrita igualmente evidente. A página é a unidade formal mínima do poema concreto,

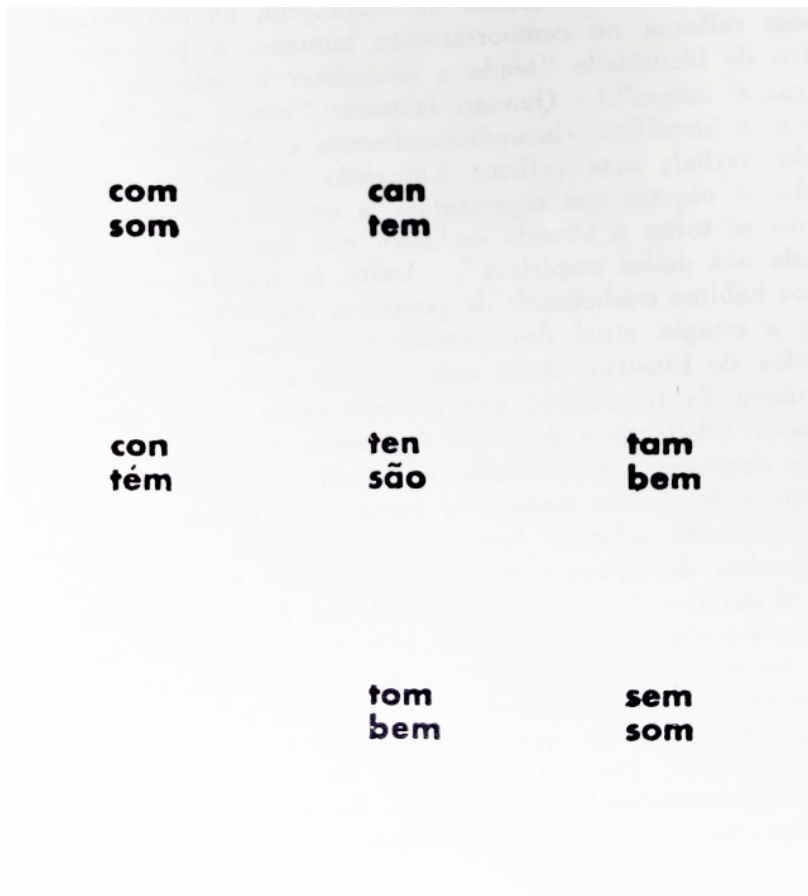
---

1. O artigo foi publicado originalmente no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 23 de junho de 1957.

2. Para discussão da relação entre percepção sensível e dimensão simbólica da linguagem, ver sobretudo os capítulos “Ser é perceber” e “Os graus da experiência”, (GERHEIM, 2008).

que cria um jogo permutacional, cibernético, com as letras/palavras no espaço gráfico. A visão funcionalista e matemática dos elementos gráficos no plano propõe uma educação estética pela universalidade da razão sensível, fundamentada nos valores modernos da coletividade e da objetividade. Como proclama o manifesto supracitado, a expressão da individualidade subjetiva é superada pelo poema como fato social.

À medida que explora a tipografia, podemos identificar na poesia concreta um movimento na direção da escrita como imagem (o manifesto a aproxima do ideograma), mas também um movimento na direção da escrita como conceito. Ou seja, o poema concreto quer reconciliar a língua, privilegiada pelo alfabeto fonético, com a imagem, por ele domada. A poesia concreta deixa visível o aspecto icônico da escrita, para o qual o alfabeto fonético nos tornou cegos<sup>3</sup>. E ela o faz de modo a supor um lugar comum onde palavra e imagem se encontram (figura 1).



3. Este argumento é desenvolvido no artigo "Da imagem à escrita", de Anne-Marie Christin [SÜSSEKIND; DIAS, 2004, pp. 279-292].

**Figura 1.** Augusto de Campos, *Tensão*, 1956. Fonte: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta:** textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 69.

---

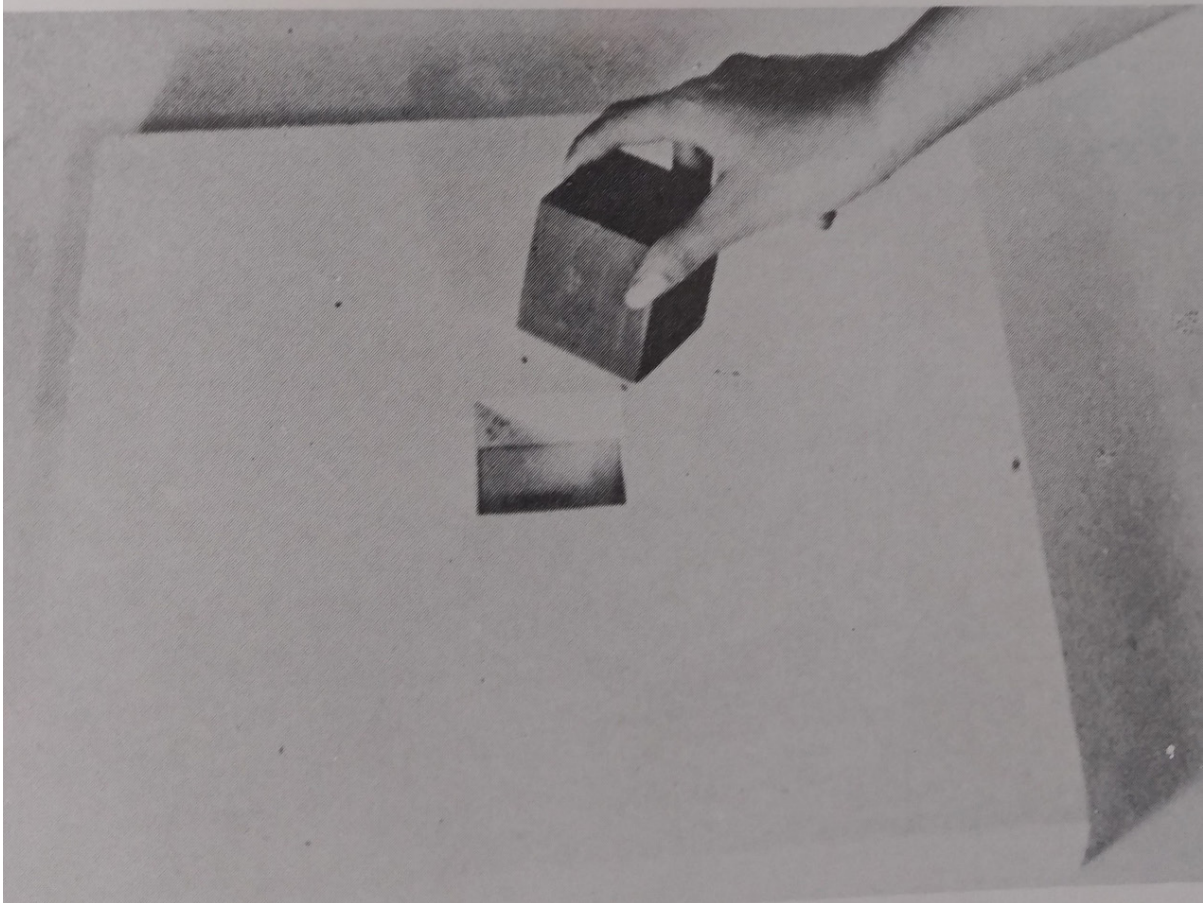
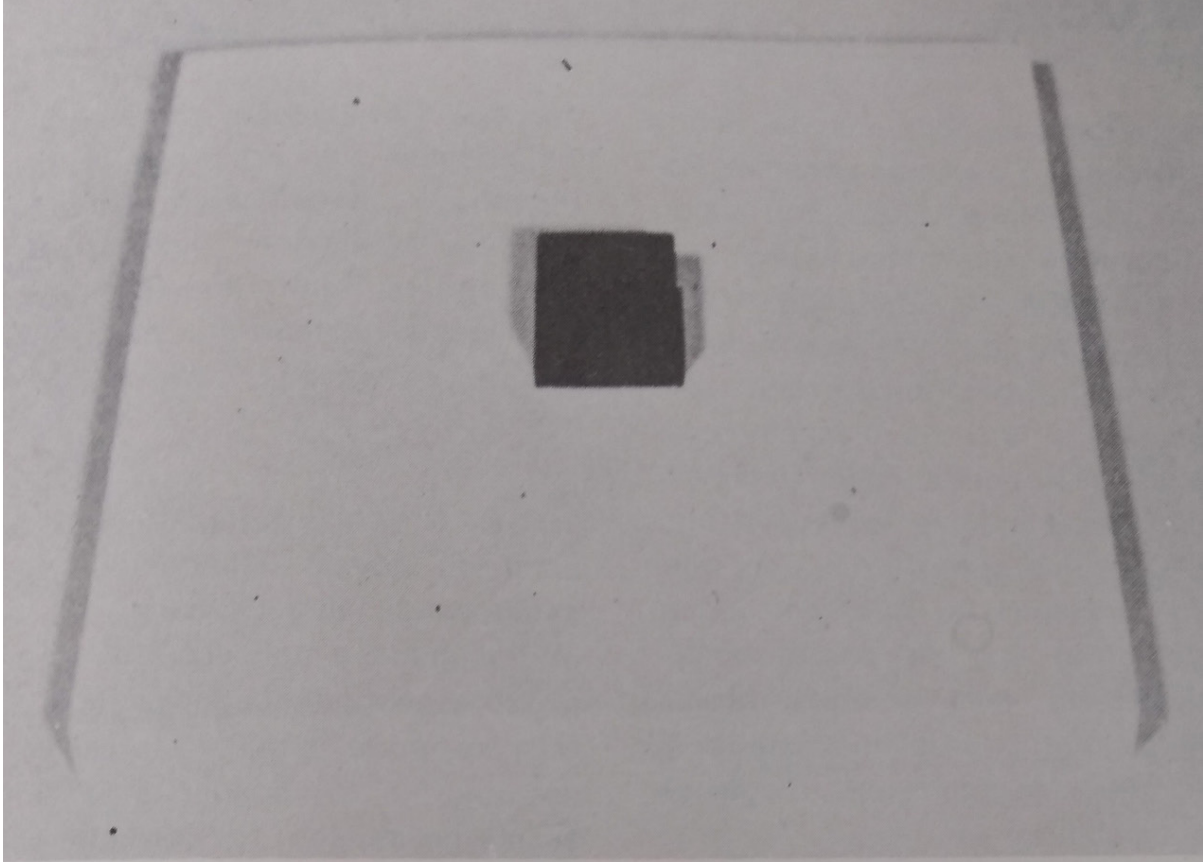
A relação entre palavra e imagem se dá de modo bem diferente no Neoconcretismo, que reúne poetas e artistas visuais no Rio de Janeiro no ano seguinte ao da publicação do *plano-piloto* concretista, em 1959. O manifesto neoconcreto proclama o orgânico no lugar da máquina como metáfora representativa do movimento. Cito-o: “Consequentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de ‘verbo’, isto é, de modo humano de apresentação do real” (GULLAR in AMARAL, 1977a, p. 84). O texto propõe o envolvimento do leitor com seu corpo pela participação, assim como a palavra em sua dimensão simbólica. Se a poesia concreta busca, dentro do cânone modernista, a essência do *medium*, a escrita em sua iconicidade própria, o movimento neoconcreto força os limites da especificidade do meio através da participação. Da “matemática da composição” concretista, o Neoconcretismo passa à fenomenologia; do tempo mecânico concretista, ao conceito de *durée* de Bergson. Mas podemos dizer que a concepção de espaço orgânico neoconcreta é ainda a de um espaço abstrato na consciência individual. A síntese sensório-mental proposta por Ferreira Gullar na “Teoria do Não-Objeto”, de 1960 (Idem, 1977b, pp. 85-90), é como uma formulação primeira. Sua concepção de tempo pressupõe uma noção de memória tendo em vista o corpo fenomenológico, a consciência individual como ponto zero dotado de certa pureza não contaminada pelo contexto, a história, as ideologias. O *não-objeto* destitui o objeto do que é contingente: nome e uso. É interessante notar que poemas espaciais do Neoconcretismo empregam uma única palavra, enfatizando a dimensão nomeadora. Se o Concretismo estava próximo da racionalidade sensível do Neoplasticismo de Theo Van Doesburg e seus utópicos desdobramentos na Bauhaus, o Neoconcretismo redireciona o projeto construtivo brasileiro, buscando raízes no início da abstração de Kandinsky e Klee e, principalmente, no sentido de espiritualidade de Mondrian. As palavras “lembra” e “rejuvenesça”, utilizadas em dois poemas espaciais de Gullar (respectivamente *Lembra* e *Poema Enterrado*, ambos de 1959), são verbos na forma imperativa, dirigidos ao leitor/participador cuja ação de levantar o cubo e revelá-las constitui o ato de leitura como ação e sensação. Depois de recolocar o cubo sobre a base, a palavra “lembra”, lida pelo “olho-corpo”, deve reverberar na memória. Assim como, depois de descer a escada para o subterrâneo em que o *Poema Enterrado* se

encontraria, a palavra “rejuvenesça” deve ser vista/lida/sentida numa “simbólica geral do corpo” (GULLAR in AMARAL, 1977b, p. 94). A semântica torna-se háptica. Se, no poema concreto, o “olho-máquina” segue a palavra-imagem pelo plano da página, examinando-a num tempo mecânico, pelo qual a imagem passa da contemplação à decifração, no poema neoconcreto a palavra revela-se de súbito ao “olho-corpo” no tempo de leitura da duração bergsoniana, em que o presente é dotado de profundidade ao mesmo tempo que a obra é “integral”, como uma “formulação primeira” (Idem, 1977a, p. 82) (figura 2).

O *Livro da Criação* (1959-1960), de Lygia Pape, faz, segundo a artista, uma “narrativa visual abstrata” da gênese do mundo “baseada em relações espaciais e temporais” (CARNEIRO; PRADILLA, 1998, p. 29). Sua preocupação principal é a saída do plano e a volta a ele, bem de acordo com as questões neoconcretas. A imaginação geométrica ambiciona a pureza de uma formulação primeira que invoca a percepção não contaminada pelo uso e o nome. O objeto integrado à participação é ainda abstrato, e o corpo é ainda fenômeno da consciência. Na prancha com o título-legenda “unidade sistema planetário”, círculos cor de laranja giram independentemente em torno do mesmo eixo (figura 4). A obra remete à narrativa bíblica da criação do mundo, mas o papel ativo do leitor/observador de se locomover em torno das pranchas para perceber relações espaciais e cromáticas ou, no caso dos livros-objeto manipuláveis de Gullar, de virar as páginas para encontrar a palavra, substitui o bíblico “no princípio era o Verbo” pelo construtivista “no princípio era a Ação” (VIGOTSKI, 2011, p. 98). O livro espacial de Pape, assim como os livros-objeto de Gullar, procura a relação da palavra com a ação também como ato simbólico: as páginas para manipular de Gullar revelam a palavra – “flauta”, “prata”, “fruta”, por exemplo – em um tipo de jogo de esconde-esconde, em que elas são descobertas ao folhearmos o livro (figura 3). As pranchas vazadas de Pape, com dobras ou transpassadas pela luz, produzem uma leitura de formas e, ao mesmo tempo, não obstante impliquem a ação participativa, simbólica. A participação e o corpo, nos livros-objeto por ela produzidos no contexto neoconcreto, são comandados por uma relação eminentemente simbólica em que a palavra aparece como imagem e como espaço por ser multívoca. Do mesmo modo, nos poemas espaciais para folhear de Gullar, a dimensão simbólica envolve a participação e em *Lembra* e *Poema Enterrado* a espacialização é

**Figura 2 (abaixo).** Ferreira Gullar, *Lembra*, 1959. Fonte: AMARAL, Aracy A. (org). **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962).** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015, p. 161.





eles, a palavra envolve uma “simbólica geral do corpo”. A multivocidade própria da linguagem não expressa uma identidade entre palavra e imagem nos termos do Concretismo, mas uma reincorporação das questões da expressão e da subjetividade individual, que haviam sido eliminadas pela racionalidade concreta. Enquanto o Concretismo tendia a manter os gêneros, separando pintura e poesia, o Neoconcretismo rompia com eles, ambicionando um espaço mais primordial – o “espaço real” –, em que os meios específicos, sempre levados ao limite pelo modernismo, podiam enfim deixar de ser a questão da arte.

O Neoconcretismo admite a palavra em seu caráter simbólico, mas ainda pressupõe, em continuidade com o Concretismo, a geometrização, deslocando-a, porém, da racionalidade para a imaginação. Negar a representação é ainda uma maneira de estar preso a ela, e o Neoconcretismo propõe a superação dessa crise, afirmando-se simplesmente como um lugar de “apresentação”. Se este é um lugar comum entre o semântico e o visual/espacial, ele não está mais situado no olho-máquina concretista, mas no olho-corpo. O cruzamento

**Figura 3.** Fac-símile de livro-objeto de Ferreira Gullar, editado em GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta:** momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Foto: Fernando Gerheim.



neoconcreto entre palavra e imagem é mesmo a expressão do desejo desse encontro entre palavra e imagem numa síntese sensório-mental. A palavra, embora seja considerada em sua dimensão simbólica, não é medial. A significação vem apenas em um segundo momento, depois que ela é encontrada – e contemplada.



**Figura 4.** Lygia Pape, *Livro da Criação*, 1959-1960. Fonte: AMARAL, Aracy A. (org). **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015, p. 279.

## II. Palavra e imagem na “Nova Objetividade Brasileira”

Em um terceiro momento da arte brasileira, marcado pela exposição “Nova Objetividade Brasileira”<sup>4</sup>, a relação entre palavra e imagem se transformará outra vez. Dois elementos que aparecem na relação neoconcreta entre palavra e imagem permanecem sendo utilizados agora que essa relação não é mais acompanhada pela abstração geométrica: 1) a palavra admitida em sua dimensão propriamente simbólica, medial; 2) a participação do leitor/observador num tipo de escrita desdobrada no espaço, em que a palavra deve ser encontrada. Hélio Oiticica diz, no texto “Esquema Geral da Nova Objetividade”, que acompanha a exposição, que o processo de participação é estreitamente ligado à ruptura neoconcreta do quadro e à chegada ao objeto, que “se manifesta de mil maneiras e se tornou a principal orientação do neoconcretismo, principalmente na área da poesia, palavra e palavra-objeto” (OITICICA, 2006, p. 163).

A relação visual-semântica do Neoconcretismo ainda pressupõe um ponto comum onde palavra e imagem se encontram. Essa relação não está mais presente na “Nova Objetividade”. O conceito de “participação semântica”, de Hélio Oiticica, propõe, além da manipulação ou participação sensorial-corporal, uma participação significativa:

Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não fracionada, envolvendo os dois processos [...], isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. (Ibidem, p. 163).

No texto que acompanha a mostra, Oiticica menciona “proposições semânticas da palavra pura e da palavra no objeto”, entre outras. A palavra agora também é medialidade. Ela é explorada como algo que é encontrado – como nos poema-objetos de Roberta Camila Salgado incorporados a *Tropicália*, apresentada por Hélio na exposição – e também como mensagem direta e significativa – como na frase “A pureza é um mito”, que aparece no *Penetrável* homônimo.

Interessante notar também que Hélio emprega o termo “proposição” numa conotação diferente do sentido linguístico do conceitualismo de Joseph Kosuth, referenciado pela filosofia analítica. Kosuth o toma da lógica, para a qual a proposição descreve o conteúdo

---

4. Hélio Oiticica foi o curador dessa exposição, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM - RJ) em 1967, da qual também participou como artista e autor do texto “Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira”.

---

5. O trabalho *One and three chairs*, de Kosuth, emblemático da arte conceitual, é de 1965.

da asserção<sup>5</sup>. Hélio o emprega no sentido de *proposta*, a partir da qual o participante pode se envolver na dimensão tanto sensorial quanto significativa da obra. Hélio fala de “uma busca interna fora e dentro do objeto” (OITICICA, 2006, p. 163), objetivada pela proposição da participação do espectador no processo. O observador recebe um apelo para contemplar os significados propostos de uma “obra aberta”. Não vemos, na relação entre palavra e visualidade da “participação semântica”, a autorreferencialidade tautológica da arte conceitual de Kosuth. Pelo contrário, a proposição, para Hélio, não é lida como simples dado a ser identificado com a obra integral, mas como mensagem de alcance geral ou crítico. E o apagamento do autor não se dá pela autorreferencialidade linguística do trabalho, mas pela participação coletiva, como ocorre nos penetráveis de *Tropicália*. A obra, instalada pela primeira vez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1966, contém dois penetráveis: *PN 2 A pureza é um mito* (1966) e *PN 3 Imagética* (1966-67) (figura 5). O trabalho, que pode ser visto como protótipo de uma área coletiva e pública, é uma proposição para o espectador se tornar autor da experiência de que o artista é *propositor*.

O aforismo “A pureza é um mito” no alto da cabine substitui o reducionismo asséptico da palavra, como ela é explorada no conceitualismo de Kosuth, pela “volta ao mundo”, na expressão de Oiticica. O artista parece entender a expressão como uma abertura para que a arte passe de um conceito puramente estrutural para uma visão “realista dialética”, sendo retirada de uma esfera à parte e ligada a questões ético-político-sociais e ao campo maior da cultura. Uma vez que a arte deixa o plano, mergulha no espaço e “volta ao mundo”, ela é contaminada pela palavra no sentido de passar a propor “novos significados”, de incluir, como “obra aberta”, o elemento significativo – use explicitamente ou não palavras, que podem entrar como outro elemento qualquer, uma vez que, por essa própria nova relação com a linguagem, não há mais elementos privilegiados para a arte.

Talvez a questão da imagem possa dar uma chave para entender como palavra e imagem passam a se relacionar a partir do conceito de “participação semântica” e como os vínculos entre elas se dão, objetivamente, no trabalho de Oiticica. Este diz, sobre o penetrável *Imagética*:

Ao entrar no penetrável principal, após passar por diversas experiências táctil-sensoriais, abertas ao participante, que cria aí seu sentido imagético através delas, chega-se ao final de um labirinto escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participante, pois ela é mais ativa que seu criar sensorial, aliás, este penetrável deu-me permanente sensação de estar sendo devorado [...]; é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira. (OITICICA, 1968 apud SOUZA, 2006, p. 97)



---

6. Há um consenso entre os críticos de que a videoarte surge oficialmente no Brasil em 1975, num movimento de expansão das artes plásticas pelas mãos de artistas que não utilizavam o vídeo com exclusividade. A câmera portátil de vídeo Portapak, da Sony, lançada em 1965, só chega bem mais tarde ao Brasil.

Se, na poesia concreta, a relação entre palavra e imagem evidenciou o suporte da página e o caráter icônico da escrita, elementos próprios a ela, podemos nos perguntar qual seria a relação entre esses termos no trabalho de Hélio e, de modo geral, na “Nova Objetividade” a partir da questão sobre o meio colocada por Rosalind Krauss em *Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition* (1999). Para a autora, um dos fatores determinantes para a arte passar a ser concebida como alguma coisa muito diferente das propriedades materiais de um mero suporte físico foi o lançamento da câmera de vídeo portátil Portapak, pela Sony, em 1965, o que permitiu que o vídeo se tornasse um meio da arte. No penetrável *Imagética*, a relação da palavra com o meio não é mais a de um mero suporte físico, ou seja, não é mais somente a da escrita no sentido estrito, gráfico. Agora, a palavra está livre não somente para funcionar em seu sentido propriamente simbólico, que o Neoconcretismo já havia apresentado, mas também como “busca interna dentro e fora do objeto”, como escreve Hélio. A palavra está também nas camadas discursivas que inscrevem o trabalho em seu contexto social e histórico. Do mesmo modo, o corpo envolvido na leitura e na participação não é mais o da pureza fenomenológica, mas está contaminado pela alteridade desse “lado de fora interno” que são as camadas discursivas que o inscrevem nas contingências histórico-sociais. A busca interna acontece dentro e, ao mesmo tempo, “fora do objeto”.

A percepção não nasce da essência do *medium*, ou como alguma formulação primeira que o torna um *não-objeto* na pura percepção fenomenológica, e sim da imagem da TV, “mais ativa” que o “criar sensorial”, que devora e que remete ao corpo coletivo – a tela eletrônica está para a imagem como a tipografia industrial está para a escrita. A impureza – ao lado do penetrável *Imagética* está o penetrável *A pureza é um mito* – pode bem ter como emblema esse aparelho de televisão. A imagem, tema ausente das questões neoconcretas, pode nos ajudar a entender a nova forma de presença das palavras. Em *Tropicália*, a imagem é a própria TV ligada, fora de sintonia, encontrada no final do labirinto escuro, como um *ready-made*. Somos “devorados pela imagem”. Essa televisão no interior de *Imagética* talvez possa ser considerada a primeira experiência de videoarte no Brasil<sup>6</sup>. Hélio não explora a imagem eletrônica plasticamente. A TV no interior do penetrável, com o seletor de canais disponível, aponta para a forma

(na página anterior)  
**Figura 5.** Hélio Oiticica, *Tropicália*, 1967. Captura de tela, foto de César Oiticica Filho. Fundação Hélio Oiticica.



simultânea de transmissão da imagem, comentando criticamente a própria TV (o que inclui o modelo *broadcasting*, o fato dela estar submetida a fluxos de capital e a leis específicas de concessão). O vídeo como *meio* de massa, e não como nova categoria da imagem ou novo suporte físico específico, é exatamente o sentido, um tanto cético, que Krauss lhe daria<sup>7</sup>. O aparelho de TV em *Imagética*, em contraponto com a imagem folclórica de brasilidade representada pelas araras de *Tropicália*<sup>8</sup>, lança uma interrogação sobre a modernidade brasileira e, ao mesmo tempo, responde, a partir do contexto nacional, à condição pós-mediática da arte que seria teorizada mais tarde por Krauss. Num pedaço de isopor ou de madeira apoiado no chão de areia, encostado em uma caixa de feira, estão escritas à mão as palavras “Caixa/Zinco/Papelão/Areia/Terra/Cimento/Madeira/Latão/Águas” e, abaixo delas, “CONSTRUÇÃO”. Esse é um dos poemas-objeto de Roberta Camila Salgado, que propunham uma nova forma de circulação poética (figura 6). Escritos sobre suportes diversos, industrializados ou não, os poemas deviam estar em qualquer lugar, dentro e fora de casa, nas ruas, esquinas, pontos de ônibus e também alcançar outros autores. Podiam ter como suporte pedaços de madeira, zinco, plástico, tela, cerâmica, telhas, tijolos. Esse movimento de expansão poética, que Oiticica incorporou em *Tropicália*, confrontava o endurecimento do regime militar. A convivência entre poesia experimental e artes visuais mostrava a indistinção entre campos da arte. Hélio comenta:

[...] são como inscrições no material que lhes dá a completa significação – a frase, o poema, estão inscritos numa estrutura-objeto: o tijolo, o isopor, o concreto, a madeira: não se sabe onde começa o material a ser poema ou passa este a ser material. Estes poemas-objeto, entretanto, pedem um lugar (isto já acontecia nos não-objetos de Gullar, de outro modo), um ambiente onde devem ser achados, como algo secreto no seio deles. Essa relação é adquirida depois de o poema ser inscrito, ser “escondido” ou colocado, fugindo assim a certas implicações literárias de cunho surrealista (aliás, os surrealistas fizeram poemas-objeto, mas o sentido destes procurava ser sempre relacionado a problemas literários, vivenciais etc). (OITICICA, 1986, pp. 100-101)

Esse “lado de fora interno”, essa intervenção tanto no modo de produção quanto de circulação do poema podem ser ampliados para a relação da palavra com o corpo. Da leitura individual e subjetiva do poema neoconcreto dentro de uma simbólica geral do corpo passa-se ao corpo real que veste os panos coloridos dos parangolés com suas faixas e estandartes inscritos com palavras. Da ênfase no caráter simbólico da

7. Cf. KRAUSS (2008, p. 144).  
Texto publicado originalmente em 1976.

8. Cf. BRETT (2005, p. 37).



**Figura 6.** Camila Roberta Salgado, *Poema-Objeto* fotografado em *Tropicália*, 1967, de Hélio Oiticica. Foto de César Oiticica Filho. Fundação Hélio Oiticica.

palavra nomeadora passa-se à mensagem de protesto – “INCORPORO A REVOLTA” –, à comunicação direta – “DA ADVERSIDADE VIVEMOS” – e à eficácia mágica – “ESTOU POSSUÍDO”. São proposições que não se dirigem de modo autorreferencial à própria arte, como no conceitualismo de Kosuth, mas rompem os limites da arte enquanto esfera separada ao incluírem nela a exterioridade que a circunscribe – a rua.

A palavra nesses trabalhos, tornados visíveis pelo corpo que os veste e com eles dança, é avessa à lógica concretista da especificidade do *medium* e também àquela neoconcretista do corpo interiorizado da consciência individual. Como esse lado de fora é também interno (“uma busca interna dentro e fora do objeto”), podemos dizer que, do



tempo mecânico puramente óptico concretista e do tempo-duração neoconcreto, a “Nova Objetividade” passa ao tempo do “realismo dialético”, simultaneamente sensorial e histórico, subjetivo e ético-político-social. Estão implícitas novas formas de subjetivação em que a interioridade da consciência individual é substituída pela dissolução do indivíduo na dança, na distração e na inventividade. Experimental e *no-tech* demais para a arte multimídia, a incorporação da palavra pela ideia de “participação semântica” acompanha o acento político do modo como a “Nova Objetividade” processa a velocidade e a comunicação direta da arte *pop* e substitui, ao mesmo tempo, a abordagem lógico-analítica do conceitualismo de Kosuth por outra, impura, corporal e coletiva. A palavra, como a TV no centro do penetrável *Imagética*, passa a ser uma exterioridade devoradora. No Brasil da época, o conceitualismo passa ao largo da frágil esfera institucional controlada pela repressão e a censura e vai para a rua. Se, no Neoconcretismo, a ação ainda era embalada numa interiorização, na antiarte dos parangolés e trabalhos ambientais está em jogo uma nova forma de subjetivação, que, sem abrir mão da sensorialidade, rompe com o que ainda restava da contemplação transcendental. O tempo agora é também uma atividade semântica. Nessa espécie de temporalidade simultaneamente sensorial e escritural<sup>9</sup>, a participação está também na dimensão significativa que circunscreve o trabalho. “O *Parangolé* é o oposto do ícone”<sup>10</sup>, escreve Oiticica. Enquanto o ícone torna a linguagem objeto, o *Parangolé* não a congela em nenhuma forma, mas é o próprio motor imaterial do formar-se: uma linguagem que está em movimento, como a dança. Como se sabe, os ritmistas e passistas da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, com quem Hélio iria performar os parangolés na abertura da exposição “Opinião 65” (1965), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foram proibidos de entrar no recinto purista da arte erudita, que não podia abrigar negros da favela. Em protesto, o trabalho foi apresentado do lado de fora. Não só o parangolé não se torna objeto como, em sua “busca interna dentro e fora”, inclui e confronta as redes de signos e relações de poder que o inscrevem.

É sintomático que a palavra se entranhe de tal modo nas artes visuais que estas e a poesia experimental possam passar a conviver num espaço comum, como ocorre com os *poemas-objeto* de Camila Roberta Salgado em *Tropicália*.

9. A ideia de escritura usada aqui é emprestada de Walter Benjamin. A concepção de uma história catastrófica e de um mundo cifrado, características do Barroco, influenciam a concepção de alegoria de Benjamin, em que perceber e ler tendem a ser equiparados. Cf. SELIGMAN (2004, pp. 293-312).

10. Cf. OITICICA (1986, p. 73).

### III. A contiguidade entre palavra e imagem na arte contemporânea

Depois de ter tornado visível a planaridade no poema concreto e ter saído do plano para o espaço no poema neoconcreto, o cruzamento entre palavra e imagem “volta ao mundo” na “Nova Objetividade”, e a corporeidade passa a ser permeada por camadas discursivas. Lygia Pape apresenta *Caixa de Baratas* e *Caixa de Formigas* na exposição de 1967 como uma “crítica à arte trancada e morta dentro do museu”. Mas, para não cair em “resultados meramente discursivos”, a artista criou “uma situação de repugnância, de nojo mesmo” (CARNEIRO; PRADILLA, 1998, p. 29). A segunda era uma caixa de formigas com um pedaço de carne crua no meio de um alvo e, em letras pretas, em bordas opostas, as inscrições “a gula ou” e “a luxúria”. “Era a ideia da devoração sexual e da fome. [...] Era uma satisfação ver aquelas saúvas enormes. Eu deixava uma fresta para elas respirarem e algumas delas fugiam” (Ibidem, p. 29). Pape define a *Caixa Brasil*, realizada no ano seguinte, como “uma espécie de poema visual”. Ao abrímos a caixa, vemos, sobre um forro de veludo vermelho, mechas de cabelos de três raças – índia, branca e negra – e a palavra “Brasil” escrita em letras prateadas. As palavras, nas duas últimas caixas, mantêm com os objetos e imagens uma relação de contiguidade metonímica, remetendo tanto ao contexto físico quanto discursivo em que estão inseridas. Do corpo como “simbólica geral” passamos à carne crua. Do espaço abstrato, às formigas vivas.

O modo pelo qual a palavra entra nos trabalhos da “Nova Objetividade” mostra que sua relação com a imagem tem um novo paradigma. A visualidade e objetualidade da palavra – seja como espaço gráfico, multivocidade da linguagem ou participação semântica –, que havia sido tornada invisível pela concepção alfabética, são recuperadas de modos diversos num regime estético. O Concretismo remonta essa genealogia a Mallarmé. Ao introduzir a participação, o Neoconcretismo já começa a romper com a concepção moderna de espaço em que palavra e imagem se encontravam. Com a participação, a linguagem deixa de ser icônica e de prospectar o futuro. A partir da “Nova Objetividade” a arte não intenta fazer coincidir ou convergir palavra e imagem, seja no espaço gráfico, como no Concretismo, seja conectando-as num ponto zero fenomenológico, como no Neoconcretismo. Sob a condição pós-

mediática, o *medium*, como o entende Rosalind Krauss, é considerado autodiferencial e dotado de uma pluralidade interna<sup>11</sup>. Como na “volta ao mundo” e na “participação semântica” postuladas por Hélio, o trabalho não se identifica com o meio físico. Do mesmo modo, a palavra não se atém à imaterialidade significativa. O que importa não é mais a essência dos meios verbal ou plástico específicos, mas como eles podem produzir, através de seus dispositivos, deslocamentos nos sistemas em que se inscrevem. A contemplação de significados novos proposta pela “participação semântica” explora o intervalo existente entre imagens e palavras e nelas próprias. Esse intervalo indica a exterioridade da rede de signos e das relações de poder que circunscrevem o trabalho. O Concretismo nega a palavra em seu caráter simbólico para torná-la concreta, o Neoconcretismo promove o retorno desse caráter simbólico numa síntese sensorial-mental, e a “Nova Objetividade” relaciona palavra e imagem através da contiguidade. Nesse novo paradigma, cada qual mantém seu lugar, mas elas se relacionam através de metonímias. Os cruzamentos entre palavra e imagem descrevem assim um percurso da identidade à contiguidade.

Para dar dois exemplos, a fim de testar essa hipótese, cito trabalhos escolhidos por serem representativos da questão aqui tratada. O primeiro, de Fernanda Gomes, é constituído por duas moedas de um franco envolvidas por fio de seda, deixando visível apenas a palavra *liberté*, inscrita na estreita espessura (figura 7).



**Figura 7.** Fernanda Gomes, sem título, 1991. Moedas, fio de seda. Foto: Pat Kilgore.

11. Cf. KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition.** Londres: Thames & Hudson, 1999.

---

A palavra ou, mais precisamente, o nome da ideia a ser encontrada, de modo a surpreender o observador, está literalmente gravado no próprio metal. A artista isola a palavra, ocultando o que está em volta. Nessa operação de subtração, ela passa a ser notada. A transparência do sentido – expressão da própria dimensão simbólica, aquela que nomeia – e a opacidade da coisa se ressaltam mutuamente. Há algo de primordial nesse objeto inseparável do seu nome e uso, inteiramente cultural, apropriado. Esse mínimo deslocamento transfere o sistema monetário ao da arte, e esta, à cotidianidade prosaica e de bolso. Não se sabe bem onde uma coisa começa e outra termina, mas isso torna maior o seu conflito. A palavra se relaciona, primordialmente, ao suporte original a que pertence de modo metonímico. A partir dessa condição, e justamente por causa dela, suas significações são deflagradas.

Algo similar ocorre com a bandeira de duas listras horizontais, uma verde e outra rosa, remetendo à escola de samba Mangueira, feita por Marcos Chaves para o Museu de Arte do Rio (MAR). Hasteado no topo do prédio, esse trabalho, orientado para o espaço específico e institucional, tem de um lado da bandeira as palavras “VAI PASSAR” e, do outro, o sinal gráfico “?”. A leitura se completa na alternância entre um lado e o outro, se o vento for favorável. A bandeira é considerada um objeto tridimensional, em que, no lugar da insígnia, as palavras desdobram a imagem no evento. Ler tem algo de fortuito. Aqui também a palavra se relaciona por contiguidade com objeto/imagem e, ao invés de abstrair, torna mais concreta sua espessura, antes despercebida (figura 8).

Nos dois trabalhos, ao mesmo tempo que podemos dizer que há uma surpresa envolvida na leitura, assim sensorializada, à maneira neoconcreta, palavra e imagem se relacionam, deixando aberto o intervalo entre duas linguagens – a dos nomes, simbólica, e a das coisas, muda –, produzindo novas significações a partir desse desajuste. O tempo da leitura não é mecânico, nem tão somente sensorial, mas envolve o observador em seu contexto num ritmo de revelação. Ele lê as palavras como quem interroga uma constelação cuja configuração tensa revela o próprio presente transitório.

(nas próximas páginas)

**Figuras 8 e 9.** Marcos Chaves,  
*Bandeira*, 2019. Fotos: Marcos  
Chaves.





## Bibliografia

BENJAMIN, Walter. Questões Introdutórias de Crítica do Conhecimento. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão** / tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 49-79.

BRETT, Guy. Experimento Whitechapel 1. In: MACIEL, Katia (org.). **Brasil Experimental - arte/vida:** proposições e paradoxos. Rio de Janeiro, ContraCapa, 2005, p. 37.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano-Piloto para Poesia Concreta. In: AMARAL, Aracy (supervisão, coordenação geral e pesquisa). **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte.** Edição fac-similar. Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM-RJ, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 78-79.

CARNEIRO, Lúcia; PRADILLA, Ileana. **Lygia Pape:** entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, Centro de Arte Hélio Oiticica, Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1998.

CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. In SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (org.). **A historiografia literária e as técnicas da escrita:** do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa e Vieira e Lent, 2004, pp. 279-292.

GERHEIM, Fernando. **Linguagens Inventadas - palavra imagem objeto:** formas de contágio. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2008.

GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. In: AMARAL, Aracy (supervisão, coordenação geral e pesquisa). **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte.** Edição fac-similar. Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM-RJ, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977a, pp. 80-84.

GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. In: AMARAL, Aracy (supervisão, coordenação geral e pesquisa). **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte.** Edição fac-similar. Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM-RJ, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977b, pp. 85-94.

KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the North Sea:** Art in the Age of Post-Medium Condition. Londres: Thames & Hudson, 1999.



KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. **Arte & Ensaios** (PPGAV - EBA),15(16), 2008, pp. 144-157.

---

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto** / seleção de textos Luciano Figueiredo, Ligia Pape, Waly Salomão. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artista Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, pp. 154-168.

PEDROSA, Mário. Pintor & Poeta Concreto. In: AMARAL, Aracy (supervisão, coordenação geral e pesquisa). **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte**. Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM-RJ, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 145-146.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin e os sistemas de escritura. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (org.). **A historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, Vieira e Lent, 2004, pp. 293-312.

SOUZA, Gabriel Girnos Elias. A transgressão do “popular” na década de 60: os parangolés e a Tropicália de Hélio Oiticica. **Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**, 2 (3), 2006, pp. 86-103.

VIGOTSKI, L. S. **Pensamento e Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

**Fernando Gerheim** é professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECo-UFRJ), do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-EBA), ambos da UFRJ. Pós-doutor pela Universidade de Barcelona (2019). É autor dos livros de ficção *Infinítômetros* (Rio de Janeiro, Sete Letras, 2018) e *Signofobia* (Rio de Janeiro, Multifoco, 2012) e do ensaio *Linguagens Inventadas - palavra imagem objeto: formas de contágio* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008). É membro de grupo de pesquisa internacional Todas as Artes. Participou como entrevistado do livro *Poesia e Videoarte* (Rio de Janeiro, Circuito, 2013), organizado por Renato Rezende e Katia Maciel.