

INTERTEXTUALIDADE E A POSSIBILIDADE DE LEITURAS CONJUNTAS: O CASO DE UM FESTIVAL DE LANDART

Sandra Regina Ramalho e Oliveira - UDESC¹

RESUMO

Processos de leitura de imagens se dão a partir de diversas bases teóricas, pois imagens consistem em linguagem privilegiada como fonte de pesquisa para distintos campos de conhecimentos. Mas a semiótica ocupa-se mesmo dos sentidos como objeto de estudo e apresenta distintos modos de acessar ao diálogo com as imagens, uns mais detalhados, outros mais abrangentes. Cada vez mais as imagens se diversificam e é preciso ocupar-se dessa diversidade, criando novos modos para ler imagens. A partir do conceito ancião de dialogia de Bakhtin, oponho ao de analogia para estabelecer relações com a LandArt, evidenciando a intertextualidade presente.

PALAVRAS-CHAVE: LandArt; Intertextualidade; Dialogias; Analogia; Semiótica Visual.

UM PEQUENO PREÂMBULO

Leitura de imagens tem sido meu objeto principal de estudo há mais de duas décadas, mas as correções entre imagens sempre foram um desafio cognitivo pessoal e, ainda, e por isso mesmo, uma vertente a ser explorada como possibilidade de contribuição acadêmica e profissional.

Leitura de imagens não pressupõe um único modelo, uma única base teórica, pois processos de leitura de imagens se dão a partir de diversas bases teóricas, uma vez que imagens consistem em linguagem privilegiada como fonte de pesquisa para distintos campos de conhecimentos. Mas a Semiótica ocupa-se mesmo dos sentidos como objeto de estudo e

¹ Mestre em Educação pela UFRGS, é Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, com pós-doutoramento na França, em Semiótica Visual. Pesquisadora e professora da UDESC, atua na Graduação e no Mestrado em Artes Visuais e Design como professora e orientadora. É membro do Grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos Semióticos e Transdisciplinares do CNPq e, também, é membro da InSEA, da ABCA, da AICA, da ISVS (International Association of Visual Semiotics), do CRICC (Centre de Recherche Images, Cultures et Cognitions) da Université Paris 1- Panthéon-Sorbonne. Entre as publicações, é autora dos livros "Imagem também se lê", "Moda também é texto" e "Diante de uma Imagem"; também é co-organizadora de "Ensaio em torno da Arte"; "Variantes na Visualidade"; "Proposições Interativas: arte, pesquisa e ensino"; Proposições Interativas II e Proposições Interativas III.

apresenta distintos modos de acessar ao diálogo com as imagens, uns mais detalhados, outros mais abrangentes.

Cada vez mais as imagens se diversificam e é preciso ocupar-se dessa diversidade, criando novos modos para ler imagens. Este evento se destina a isto: a mantermo-nos atentos aos desafios que nos impõem as imagens do mundo que nos cerca, para podermos, como cidadãos, usufruir deste bem cultural. Por este motivo este evento, em todas as suas edições, desde 2008, é aberto para as mais diversificadas experiências e fontes, preservada apenas a qualidade acadêmica, e não a filiação teórica.

Isto porque leitura de imagens pode ser dar de diversos modos, mesmo tendo a mesma base teórica. Para exemplificar, apresento este exercício de análise e reflexão, para tentar mostrar que existem muitos modos de ler imagens, inclusive, é possível fazer leituras conjuntas, como no caso aqui apresentado, o do Festival de LandArt de Grindewald, na Suíça.

O FESTIVAL DE LANDART

A mostra que se deu fora de um espaço convencional, teve entrada gratuita e, embora já aberta ao público, estava *in progress*: trata-se da 17 Internationale LandArt, ou do LandArt Festival de Grindewald, Suíça, realizado entre 15 e 20 de junho de 2015, embora as obras permaneçam no local até serem destruídas, pela ação da própria natureza ou do homem.

O Festival de LandArt de Grindewald acontece anualmente no mês de junho, desde que foi criado pelo artista paisagista Peter Hess, em 1999. Cada artista convidado desconhece *a priori* o local específico do Vale de Grindewald, que muda a cada ano, e ali constrói seu *site-specific* com o material que selecionar entre o que for encontrado, devendo integrá-lo à paisagem, respeitando o meio-ambiente, conforme preconiza a LandArt.

Daí o porquê de não estarem prontas as obras, pois não se tratava de uma exposição, mas de um festival; ver os artistas atuando, tomando suas decisões, discutir com eles seus trabalhos e a LandArt em si era parte daquilo que consiste mais em um acontecimento político, social, além de estético, do que uma mera exposição de obras de arte.

Na edição de 2015, o Festival aconteceu em Gletscherschulucht, um bairro de Grindewald situado aos pés dos Alpes, entre a montanha e um riacho originado pelo degelo, junto a uma jazida de extração de mármore.

Participaram, sempre em duplas, representantes de 10 países: França, Lituânia, Kasaquistão, Suécia, Espanha, Holanda, Taiwan, Polônia, Itália e Suíça, sendo que desse país ainda se apresentaram representantes das cidades de Be da anfitriã, Grindewald, além de uma dupla que levava o nome do país.

Embora exaustivo, é importante mencionar os nomes dos artistas pelo fato de que a grande maioria tem imagens de trabalhos seus ou mesmo site na internet, o que, no seu conjunto, representa um vasto material para análise e crítica deste modo de fazer arte, bem como para vivificar aulas de professores que pesquisem e ministrem aulas sobre o assunto. São eles, Eric Bianco e Olivier Fleury, da França; Marijus Gvildijs e Anastasia Bezruchko da Lituânia;

Denise Pchelyakov e Anna Peshkova, do Kasaquistão; Linn Petersson e Erik Svang, da Suécia; Jordi Pasquale e Mjesús Miranda Menendez, da Espanha; Geert Schiks e Evert van Schaik da Holanda; Li-Hui Chen e Mei-Pei Chen, de Taiwan; Marcin Jablonski e Julia Kozłowska, da Polônia; Gabriele Meneguzzi e Vincenzo Sponga, da Itália; Ulla e Rolf Klaeger de Berna; Heidi Brawand e Erwin Bernhard, de Grindewald e Marie Hess-Boson e William Cardot, representando a Suíça.

Ao longo do caminho que ladeia o riacho, cada par de artistas escolhia seu espaço e material, e o local era identificado por uma placa com a bandeira e o nome do país ou da região representados e os dos próprios artistas, sendo que, tão logo era definido o trabalho, eles acrescentavam, nessa placa, em um pequeno campo até então em branco, um *croquis* ou algumas palavras acerca do conceito do trabalho.

O que se viu no LandArt Festival? Em síntese, consciência política, responsabilidade social e estética articulados pela intertextualidade: relações entre todas as obras, os textos visuais; relações entre cada obra e o que continha a placa de cada uma delas, fossem palavras ou desenhos, ou ambos. Ou, no caso de palavras, relações do plano de conteúdo; quando se tratava de esboços, as relações eram do plano da expressão. E havia ainda a relação com o meio, a relação dos textos com seu contexto.

UMA POSSIBILIDADE PARA LER UM EVENTO DE LANDART

Meu objeto de estudo vem sendo a intertextualidade e é sob este crivo, portanto, que vivi aquela experiência e aqui faço esta reflexão. Há décadas venho investigando imagens, mas só recentemente é que consigo estreitar o foco sobre esse fenômeno de significação e de sentido, que não se ocupa só com as semelhanças e equivalências, mas com as diferenças e contrastes, pois estes consistem na oposição àquelas, e é na oposição que as características e identidades de todos se evidenciam.

O que há em comum e o que há de distinto entre os trabalhos? Inicialmente, há em comum o compromisso com as questões políticas e sociais que implicam a preservação do planeta para a manutenção das diversas formas de vida sobre a superfície da Terra.

Por outro lado, ao contrário de algumas manifestações contemporâneas outras, que usam o bizarro e até o escatológico como mecanismo de deflagração da atenção do público sobre sua intencionalidade, a LandArt mantém um compromisso com o estético clássico, ou seja, formalmente, com a beleza entendida como equilíbrio, harmonia, ordem, simetria, proporção. E quanto aos efeitos de sentido, trabalha com a delicadeza, a singeleza, a sutileza, mas também com a rusticidade, o grosseiro, o banal e o óbvio.

Estas seriam algumas das unidades semânticas de base comuns aos trabalhos de LandArt, ou aos planos de conteúdo de textos visuais que tem a natureza como objeto e contexto, e consistem nos sentidos presentes entre os textos projetados ou apresentados no LandArt Festival de Grindewald.

PARADIGMAS TEÓRICOS

A intertextualidade vem sendo objeto de estudo de vários pensadores e cada qual apresenta um aspecto do fenômeno, ou sobre ele enuncia um conceito. Tanto é que Julia KRISTEVA (in RABEAU, Sophie, 2002), considerada a criadora do termo, afirma que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de outro texto”. Gérard GENETTE (idem, 2002) diz que “todas as obras são derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação”; e, mais adiante, fala que “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos”. Roland BARTHES (1973), ao afirmar que a intertextualidade é inerente a todo texto, postula que não se trata de uma questão de filiação teórica, uma vez que “o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente recuperável, citações inconscientes ou automáticas, dadas sem aspas”. Iván Villalobos ALPÍZAR (2003), estudando a noção de intertextualidade em Kristeva e Barthes, afirma que “o termo intertextual faz referência a uma relação de reciprocidade entre textos, ou seja, uma relação entre eles, em um espaço que transcende o texto como unidade fechada.”

Como pode ser observado, cada pensador a seu modo conceitua intertextualidade, mas o que há em comum é o fato de não admitirem o texto no isolamento, ao contrário, de tal modo que se falar em inter-relação soa como redundância, uma vez que o termo “relação” já pressupõe que o cotejamento e mesmo as questões de significação se dêem “entre” duas unidades de sentido.

Voltando às obras que estavam em construção em Grindewald, restringir-me-ei às relações que elas estabeleciam com o mundo natural ao seu redor e, ao fazê-lo, percebo que essas relações se davam ora por analogia, ora por dialogia. Ou seja, alguns trabalhos - como *Nature plays piano*, dos italianos, onde troncos de dois comprimentos e cores reproduziam um teclado de piano - tratavam de reproduzir, ainda que com lógicas e regências próprias, formas pré-existentes, sendo a elas análogas. Caracterizavam-se também como análogos os trabalhos dos artistas da Lituânia, intitulado *Laisve*, paz em lituano, que consistia em uma grande pena de ave, uma metonímia da pomba da paz; e o dos kasaquistaneses, intitulado *Nature and we together*, um grande casaco feito de galhos, suspenso entre duas árvores.

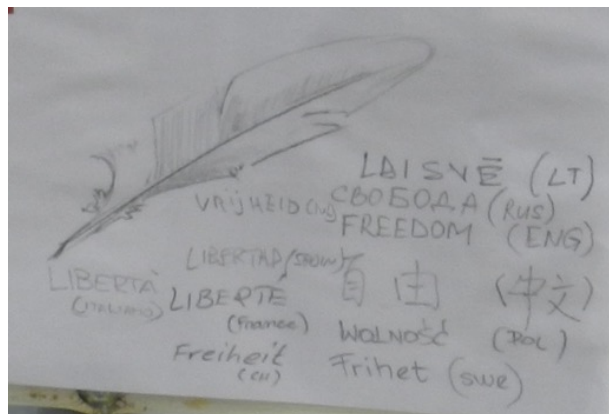


Figura 1 - *Laisve*, a pena perdida pela pomba da paz, de Marijus Gvildijs e Anastasia Bezruchko (Lituânia) - *croquis*



Figura 2 - *Laisve* (Paz), de Marijus Gvildijs e Anastasia Bezruchko (Lituânia)



Figura 3 - *Nature and we together*, de Denise Pchelyakov e Anna Peshkova, (Kasaquistão), obra *in progress* e *croquis*

Ou seja, piano, pena de ave e um agasalho são referências da objetividade da vida cotidiana e para que a analogia fosse construída foi preciso subordinar a matéria à intencionalidade dos artistas. E por certo deve haver uma compreensão mais pronta por parte dos interlocutores das obras, dado o reconhecimento de suas formas.

A outra categoria refere-se aos trabalhos cujos autores, despreocupados com a inteligibilidade, dispuseram-se a se entregar às condicionantes do material encontrado, em livres exercícios de embates com ele, gerando, por sua vez, textos que não pediam para ser identificados e nomeados pelo público, por seu caráter analógico mas, ao contrário, tratava-se de textos visuais com potência para o dialógico, para dialogar com a natureza onde se inseriam, com outro discurso, responsivo, mas não reprodutivo.

Mikhail Bakhtin, que cunhou o termo “dialogia”, ancestral de “intertextualidade”, postula que toda manifestação é uma relação com um texto anterior; mas assinala que essa relação pode não ser apenas analógica, pois pode consistir em uma resposta, uma reação apenas gestual, uma nova versão ou mesmo uma negação.

Foi o caso dos trabalhos dos suíços. *Instant oxoning* é um título, que valeu uma pesquisa para compreendê-lo: refere-se à oxo, uma reação química que se dá quando da formação de um aldeído ou de uma cetona pela adição de monóxido de carbono e de hidrogênio em presença de um catalisador; como se tratavam de formas que lembravam ninhos construídos com galhos, ainda verdes, arrancados de troncos, referia-se o *Instant oxoning*, assim, no gerúndio, ao processo de aniquilamento da natureza pelos gases tóxicos.



Figura 4 - *Instant oxoning*, de Marie Hess-Boson e William Cardot (Suíça)

Do mesmo modo, os franceses, sob o título de *Resurrection*, davam nova vida a um tronco caído, tecendo com cipós uma delicada rede em torno dele. Assim como eles, os poloneses com a obra denominada *Kontemplacja* em seu idioma (ou *Contemplate*, em inglês) interferiram no espaço construindo uma passagem curva ao estabelecer limites de dois lados com uma trama de galhos que levava o participante da obra do caminho prévio à beira do riacho. Na placa deixaram uma mensagem em polonês e inglês que dizia o seguinte (tradução livre minha): “saia do caminho principal e pare por um instante... sente-se, pense um pouco, olhe ao redor...e talvez você veja alguma coisa a mais...”.



Figura 5 - *Resurrection*, de Eric Bianco e Olivier Fleury (França) – obra *in progress*



Figura 6 - *Kontemplacjá*, de Marcin Jablonski e Julia Kozłowska (Polônia)

CONSIDERAÇÕES

Levando-se em conta as três últimas obras comentadas, percebe-se uma relação - diferente das três obras anteriores - com o material, pois houve um grau de subordinação maior a ele e, conseqüentemente, à natureza. Por outro lado, também não houve a preocupação com a oferta ao público de um trabalho similar a algum objeto ou coisa conhecida. As obras dialogavam com o meio, sem reproduzir formas estranhas a ele. Elas foram sendo geradas no processo, tanto que não havia, nas placas de identificação dessas obras, um *croquis*, um esboço, o que atesta não ter havido uma intencionalidade à revelia das possibilidades e limitações da própria natureza.

O que se percebe é que, malgrado toda a carga de funções que a LandArt traz consigo, necessárias e perfeitamente identificadas com problemas do mundo atual, no que toca a concretização das obras, elas acabam se inscrevendo no âmbito do binômio analógico x dialógico, que não deixa de ser uma versão - analógica - de outro binômio, "figurativo" x "abstrato", sobejamente discutido, entre outros, por Algirdas Julien GREIMAS no clássico texto intitulado "Semiótica Figurativa e Semiótica Plástica".

Mas para não se submeter a essa categorização maniqueísta, havia também o caso do trabalho dos artistas espanhóis. *Naturaleza pasiva* não deixava de ter a sua dimensão de analogia com alguma coisa concreta, "um passo" pois todo feito de pedras, tinham o contorno de uma perna de perfil, dando um passo. Entretanto, aqui há um jogo de sentidos, pois o verbal do título associado às formas da obra remete a outro sentido, uma vez que sendo feitos de pedras, pesadas e estáticas, a adjetivação de "passiva" para a natureza alude não apenas a um passo, mas à passividade.



Figura 7 - *Naturaleza Pasiva (in progress)* - Jordi Pasquale e Mjesús Miranda Menendez (Espanha)

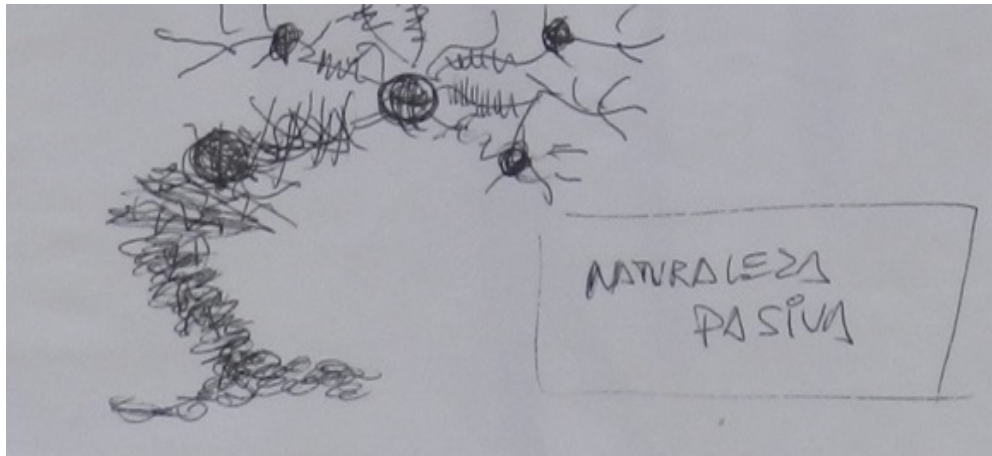


Figura 8 - *Natureza Passiva*, de Jordi Pasquale e Mjesús Miranda Menendez (Espanha) – *croquis*

De qualquer modo, acredito que os paradigmas “analogia” e “dialogia” possam servir de referências como ponto de partida para análise de obras de LandArt para além das questões ecológicas, ou seja, resguardando além desta função, questões de ordem estética, não mais inerentes à arte, mas, tradicionalmente, um valor a ser considerado.

REFERÊNCIAS

- ALPÍZAR, I. Villalobos. “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”. **Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica**, vol. 40, no. 103 (jan.-june, 2003), Costa Rica.
- BARTHES, R. Verbete “texto”. In: **Encyclopedie Universalis**. Paris: 1973.
- BAKHTIN, M. “Une source de l'intertextualité? La dialogisme”. In: RABAU, Sophie. **L'Intertextualité**. Paris: Flammarion, 2002.
- GENETTE, G. “La transtextualité ou l'intertextualité redéfinie”. In: RABAU, Sophie. **L'Intertextualité**. Paris: Flammarion, 2002.
- GREIMAS, A. J. & J. COURTÉS. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1989.
- GREIMAS, A. J. “Semiótica Figurativa e Semiótica Plástica”. In: OLIVEIRA, A. C. **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker, 2005.
- KRISTEVA, J. “L'acte de naissance de l'intertextualité ou l'espace de la signification”. In: RABAU, Sophie. **L'Intertextualité**. Paris: Flammarion, 2002.

