

Síntese e profundidade: o design de Miran em diálogo com alguns conceitos bachelardianos

Leonardo Caldi e Jorge Lucio de Campos

1. Considerações preliminares

Neste estudo serão analisadas imagens de trabalhos profissionais e experimentais do artista gráfico Oswaldo Miranda (Miran) assim como será tentado um diálogo entre elas e alguns conceitos presentes na fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard (1884-1962). Acreditando na riqueza do diálogo proposto, investigaremos até que ponto esses conceitos poderiam potencializar a nossa capacidade de absorção, de interpretação e releitura das obras de Miran. Para tanto, partiremos do pressuposto de que, se o método bachelardiano se mostra apropriado para um melhor entendimento da poesia textual e fotográfica, será também viável admitir o design e as artes gráficas como portadores de potencialidades poéticas aptas para um processo da mesma natureza.

Em *A poética do espaço* (1957), dois conceitos caros ao filósofo francês – os de “miniatura” e “imensidão íntima” – expostos por ele em capítulos homônimos, nos chamaram, particularmente, a atenção. A partir das imagens de Miran, abordaremos também alguns traços poéticos intuídos de recorrências que notamos em seus trabalhos experimentais e profissionais, sendo a “síntese” e a “profundidade” algumas dos mais marcantes em sua forma de conceber e trabalhar o espaço gráfico. Através deles, tentaremos aproximar essas ideias presentes nas obras do designer paranaense dos conceitos bachelardianos acima citados.

2. Bachelard, imaginação e poesia

Em seus estudos sobre a formação do espírito científico, título de uma de suas obras mais conhecidas, Bachelard defende que as metáforas constituem um “império” que ameaça a produção científica. Para ele, “a ciência que aceita as imagens seria, mais que qualquer outra, vítima das metáforas (devendo) o espírito científico lutar, incessantemente, contra as imagens, as analogias (e) as metáforas” (BACHELARD, 1996, p. 48), em função do enorme poder de sedução que estas apresentam. O

encantamento e a atração pelas imagens da imaginação conduziriam, na verdade, a seu ver, o cientista ao erro.

Esta advertência nos chama atenção para o poder de atração que tais metáforas exerceram sobre o filósofo e para o interesse que ele já demonstrava por elas e pela dificuldade de se livrar delas, mesmo no exercício de suas atividades de teórica da ciência. Em função disso, Bachelard, após uma longa trajetória intelectual como epistemólogo, passou, então, a dedicar grande parte de seu tempo ao tema da imaginação poético-artística.

Sua fenomenologia da imaginação propõe alguns conceitos que são estratégicos para nós neste estudo. Segundo Bachelard, o instante da *poiesis* – ou seja, o da criação que se dá à revelia da vontade consciente – é o de nossa conexão com a mente criadora do poeta. Tal fato ocorre, por exemplo, quando lemos poemas que nos tocam e nos rendemos à imaginação. Este instante de nossa contemplação “vagabunda” do poema (no sentido primeiro da qualidade “daquele que vaga” e não no pejorativo) é o da abertura ao momento do sonho acordado. No encontro que se faz neste instante sem medida, surge a imagem poética, produzida pela metáfora e que se constitui em um fenômeno de adesão instantânea de nossa parte. Um fenômeno independente do raciocínio, embora de origem psíquica.

Para bem compreender as teorias bachelardianas sobre a imaginação, devemos considerar a palavra “imagem”, quando tratamos de imagem poética não como um quadro, nem como um desenho, uma fotografia ou qualquer outra figura ligada, fisicamente, à percepção visual. Para Bachelard, a imagem poética é a *imaginada*.

Em *A poética do espaço*, ele nos oferece finas reflexões sobre as predisposições poéticas do espaço vivido. Através de várias imagens poéticas, vindas das obras e metáforas de diversos poetas, descreve sua adesão aos espaços vividos destes escritores.

O processo de surgimento da imagem poética também pode se dar de outras formas. O olhar criador do fotógrafo, por exemplo, através da lente, pode absorver a paisagem como poesia, entrar em contato com a natureza criadora e clicar em resposta a este estímulo. Por sua vez, a resposta através do clique não se daria mais à imagem poética, pois esta não dura um tempo mensurável. No entanto, ela seria o elã que evidencia a imensidão íntima do portador da câmera (MURAD, 2000, p. 15).

Se para o filósofo, as imagens poéticas existiriam antes do pensamento, não seriam, portanto, submetidas a um estímulo intelectual. Tampouco elas seriam uma criação da consciência carregada de informações retidas e elaboradas ao longo de uma

vida (ecos de um passado). As imagens de um poeta, ao serem emitidas por este, como que estenderiam seus braços e viriam buscar em nós as nossas ressonâncias do passado. Cada imagem poética teria assim, para Bachelard, um dinamismo próprio, um ser próprio, sendo portadora de uma ontologia própria (BACHELARD, 1957, p. 2).

O instante ínfimo em que a imagem poética se nos revela seria o instante da passagem de *consciência total* à *sonhadora*, o devaneio. A sedução da imagem poética nos abriria a possibilidade do espaço imaginário onde nos colocamos ao sonharmos de forma consciente. Assim, o devaneio, embora não o vejamos começar, sempre se iniciaria da mesma maneira.

3 Oswaldo Miranda, ou Miran

Para apreender, absorver e entender de maneira poética a obra dos designers e artistas gráficos que projetam, observam, analisam, se servem da arte e dão vida a imagens, objetos e mensagens, o mesmo raciocínio e o mesmo processo, propostos e descritos por Bachelard, nos parecem válidos. É nesta esfera que se concentrará este pequeno ensaio.

Miran é, além de artista gráfico, ilustrador, cartunista, diretor de arte e calígrafo. De grande versatilidade e inventividade, explora todos estes mundos e expõe em seus portfólios (quatro websites alimentados por ele mesmo) uma gama enorme de trabalhos profissionais e experimentais. Expoente brasileiro em suas atividades, é ganhador de vários prêmios internacionais. Ganhou espaço em revistas estrangeiras como *Art Direction*, *Art Annual*, *CA Annual*, *Creativity e Graphis*, em bienais e em festivais. Seu trabalho ganha uma importância ainda maior para o campo do design e das artes nacionais na revista *Grafica*, por cuja direção de arte e *layout* é responsável (em colaboração com Lucio Ribeiro).

A noção bachelardiana de imagem poética abre para nós a possibilidade da presença de um espaço imaginário nos trabalhos de designers e artistas gráficos versáteis, como é o caso de Miran, aqui estudado e proposto por nós como o poeta de um espaço percebido e trabalhado, visualmente, através do design e das artes gráficas. Entendemos que sua obra pode ser lida assim, em grande parte, como uma poesia gráfica potencial. Além de construir layouts, colagens, ilustrações, ele faz alusões e codifica em imagens mensagens que, em nosso entender, permitem um diálogo rico com os conceitos que selecionamos de Bachelard.

Em nossa reflexão, tratamos de seu processo criativo no momento em que este ainda está se formando, como uma autêntica ontologia poética, para o seu leitor. Miran se serve de dados, inspirações, instintos, raciocínio, saberes anteriores e ferramentas que podem nos ser acessíveis como informações que, certamente, agregam valor a outro tipo de pesquisa. Mas o que nos interessa aqui é o Miran poético, ou seja, as ontologias que se formam para nós, quando entramos em contato com sua obra, e como elas flutuam, se aproximam, afastam, movimentam, nos falam, quando nos propomos a contemplá-las.

Esboçamos, desse modo, uma aproximação entre as características exploradas por Miran, trazidas a este estudo em alguns exemplos, e os conceitos bachelardianos citados, anteriormente. Eis, abaixo, a relação que, em primeira instância, estabelecemos para este ensaio:

Conceitos de Bachelard, por Bachelard	Conceitos de Miran, por nós
Miniatura	Síntese
Imensidão íntima	Profundidade

Ainda nessa linha de raciocínio, recorreremos ao pensamento de Maurice Merleau-Ponty (1908-61) que, em sua *Fenomenologia da percepção* (1945), diz que a ciência não é a modelização do real que pretende ser, mas, antes de tudo, uma interpretação e uma criação: “Eu comecei a refletir. Minha reflexão é uma reflexão sobre um irrefletido. Ela não pode se ignorar a si mesma como um acontecimento. Logo ela se manifesta como uma verdadeira criação, como uma mudança de estrutura da consciência” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. IV).

Tal ideia nos parece andar pelo mesmo caminho proposto por Bachelard: o da impossibilidade de se desfazer das metáforas que nos habitam. Nesta mesma obra, o Merleau-Ponty diz:

Trata-se de descrever, não de explicar nem de analisar. (...) Tudo que sei do mundo, mesmo pela ciência, sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem as quais os símbolos da ciência não queriam dizer nada. Todo universo da ciência é construído sobre o mundo vivido (MERLEAU-PONTY, 1945, pp. II e III).

Exibiremos agora algumas criações de Miran, para tentar expor com maior clareza o que pensamos. Tratamos de descrever as obras, não de explicá-las ou analisá-las. E deixamos que as obras nos digam algo.

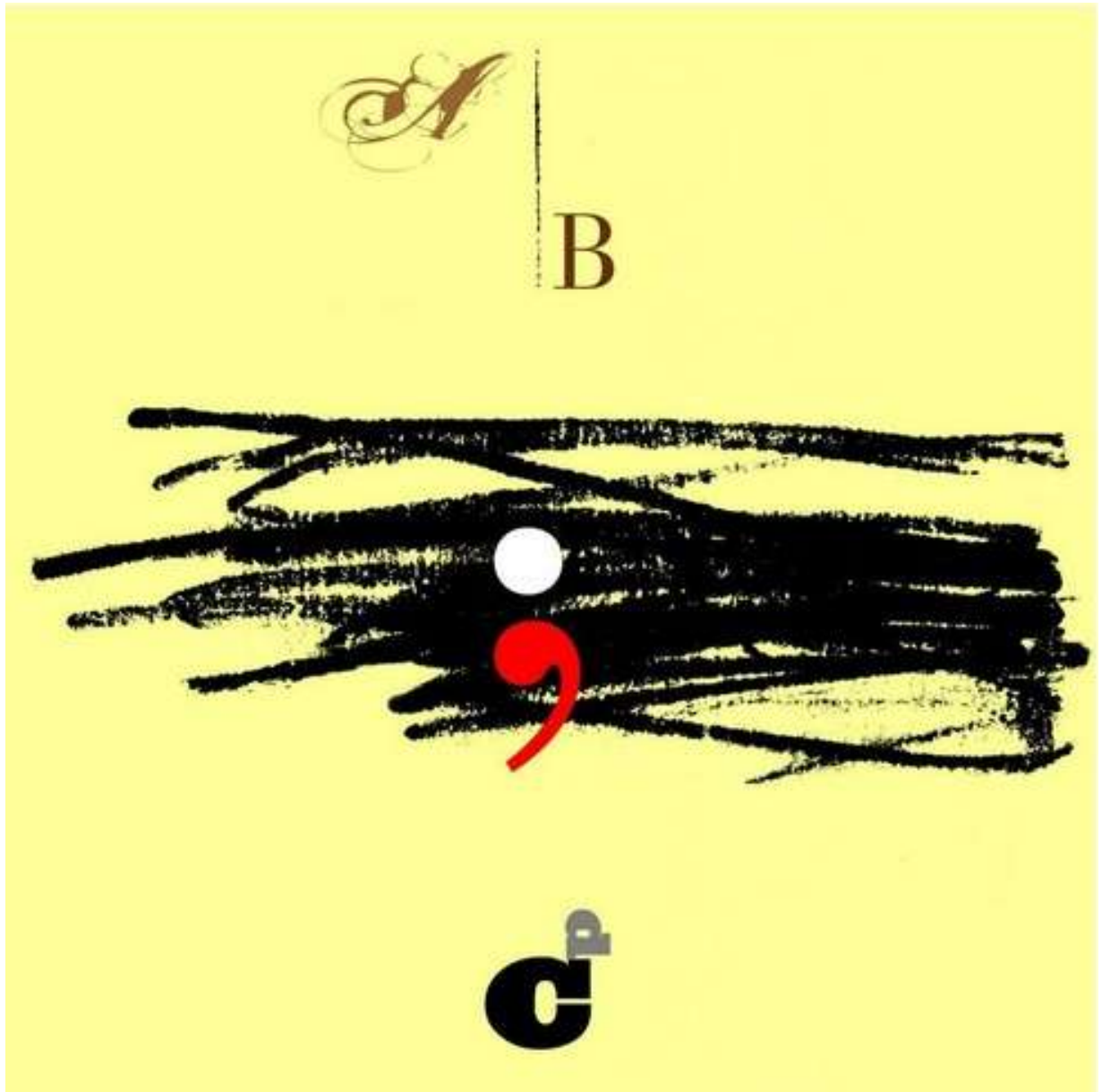


Figura 1. Experimental type design pôster, 2004.

Na imagem acima, um pôster experimental de 2004 (figura 1), identificamos a presença de uma proposta de ordenação gráfica através de algumas sínteses. A nosso ver, estes se dão na verticalidade, na horizontalidade e na profundidade. Se propusermos uma continuidade à linha vertical que vemos entre as letras “A” e “B”, para baixo, esta cortaria o sinal de ponto e vírgula e se encontraria com a letra “C”. Este alinhamento vertical de elementos promove a divisão da imagem em dois blocos (esquerdo e direito), onde se encontram, respectivamente, a letra “A” em fonte decorativa e a letra “B” em fonte moderna.

As diferenças de estilos de fontes e de técnicas, exploradas por Miran, nos permitem identificar as separações entre os elementos gráficos, como se estes fossem ocupantes que habitam territórios, pertencentes a grupos distintos. Com a divisão e as letras que ocupam cada parte, apreendemos uma divisão do espaço. O sinal de ponto e vírgula em branco e vermelho sobre a cor preta, presente em gestos fortes, são contrastantes e não se misturam nem se encaixam, possibilitando uma ideia de profundidade na composição, como buscamos evidenciar na simulação abaixo (figura 2).

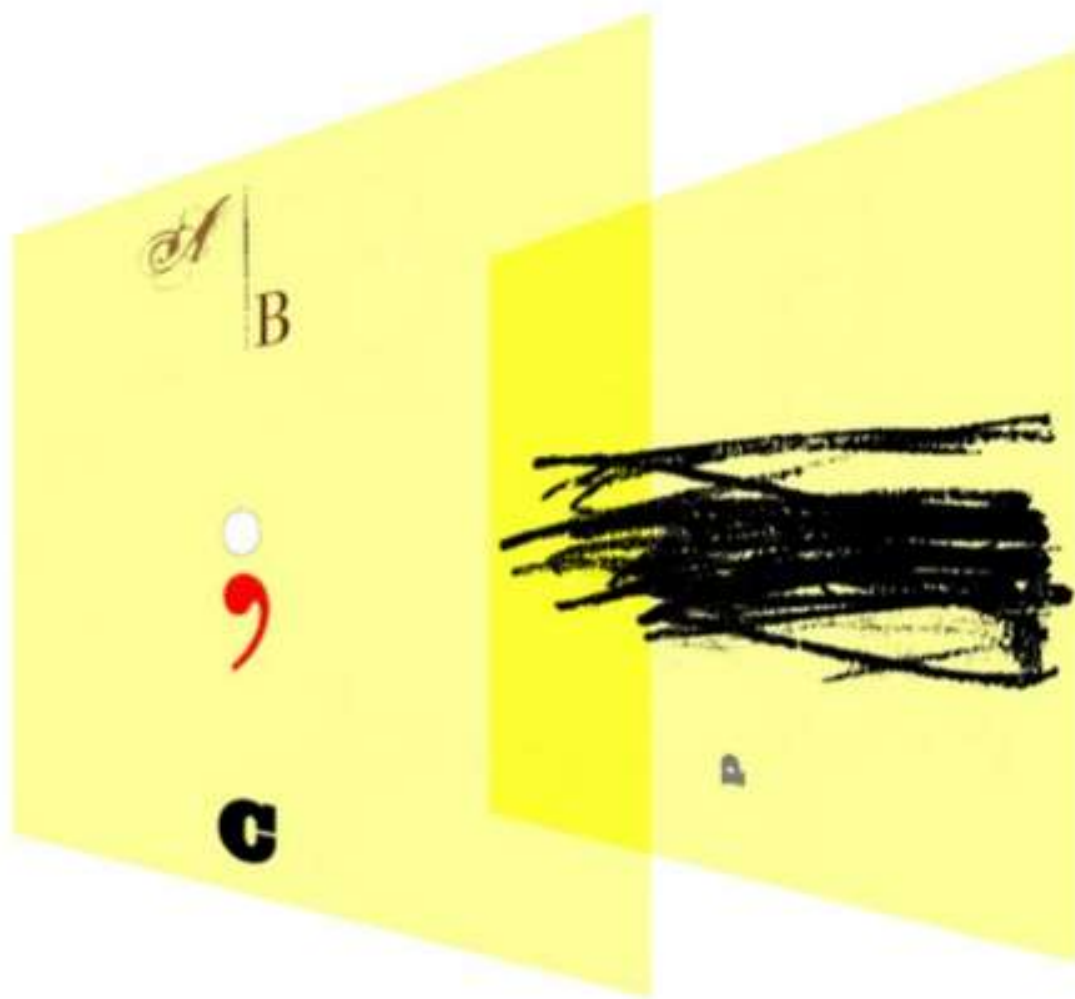


Figura 2. Simulação nossa obra de Miran, 2014.

Mesmo utilizando um gesto abstrato forte, Miran nos parece ser um poeta do espaço gráfico de sutileza e precisão que promove a separação dos espaços com alinhamento e contraste, assim como permite o destaque de duas camadas pelos mesmos

motivos. A separação da imagem em duas partes é inevitável e o convite à etapa seguinte se constrói para nós. Se há alinhamento e divisão, se há superfície, pode haver profundidade. Se as letras “A”, “B” e “C” têm corpos similares, a letra “d” que parece estar em cima de “C” pode ter um corpo menor, se entendermos a composição como uma superfície. Mas, na contemplação da obra, a imagem nos apresenta sua profundidade, sugerindo que talvez o corpo de ‘d’ seja similar aos outros e ele somente esteja mais distante.

Mergulhar na profundidade é se abrir, para nós, ao pequeno corte que a imagem poética permite que façamos para que tomemos o rumo da imensidão. “A imensidão seria uma categoria filosófica do devaneio”, diz Bachelard (BACHELARD, 1957, p. 181). E a contemplação da grandeza determina uma atitude especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, ante um mundo que porta o signo do infinito.

Vejamos agora como Miran intervém em duas fotos do fotógrafo japonês Tsutomu Wakatsuki, na capa de *X-Ray*, suplemento da Revista *Bodoni* (figura 3) e em uma página interna

(figura 4) da mesma revista.



Figura 3. Capa do suplemento X-Ray da Revista *Bodoni Experimental*, anos 90.



Figura 4. Página interna do suplemento X-Ray da Revista *Bodoni Experimental*, anos 90.

Miran se vale dos gestos e da tipografia para dialogar com as fotos. Na primeira imagem, a figura cruzada em “X”, nos parece feita através de dois gestos de pincel com tinta e alude à posição do homem da foto. Os dois gestos representam, a princípio, a pose despojada do modelo e antes da letra “X” escrita, o designer utiliza o recurso de um parêntese que parece também aludir à mão no bolso na foto maior. Trata-se de uma síntese visual de grande sutileza.

No segundo cartaz da série, o homem está em uma posição em forma de uma letra “T”. Logo abaixo de seu rosto, alinhado com o nariz, há um “T” grande, que sintetiza a forma do corpo e as serifas da letra que nos remetem às partes brancas da camisa vistas nos punhos do homem da foto.

Aproximando a letra “X” e seguindo o despojamento da pose do modelo e a letra T centralizada das miniaturas descritas por Bachelard, Miran condensa os homens e suas poses em sínteses. Em gestos e escolhas, transmuta os dois em letras: “Assim o minúsculo, porta estreita, abre um mundo. O detalhe de uma coisa pode ser o signo de um novo mundo que, como todos os mundos, contém os atributos da grandeza”

(BACHELARD, 1957, p. 146).



Figura 5. Capa do primeiro volume do livro *A ideia panamericana*.
Design por Miran e Giu Zamoner, 2013.

Em 2013, em parceria com o designer-arquiteto de Londrina Gui Zamoner, Miran desenvolveu o design do livro dos cinquenta anos da Escola Panamericana de Arte e Design de São Paulo, intitulado *A ideia panamericana*. No primeiro volume do livro, cuja capa podemos ver na figura 5, exibida abaixo, é possível identificar elementos que nos fornecem informações através de suas localizações e interseções. A capa do segundo volume é praticamente igual, como vemos na figura 6, mais abaixo ainda. Nela invertem-se as cores branca e preta e mantêm-se as características

marcantes da primeira, como a figura colorida, todos os elementos gráficos e a diagramação.



Figura 6. Capas dos dois primeiros volumes do livro *A ideia panamericana*.
Design por Miran e Gui Zamoner, 2013.

A semelhança gráfica entre o homem vitruviano desenhado por Leonardo da Vinci e a letra “A”, que parece pertencer à tipografia Trajan, é sugerida pela proximidade e pelos círculos incompletos que envolvem os dois e pelas pernas abertas do homem e da letra ‘A’. O homem vitruviano nos exhibe proporções humanas que, da idade média ao renascimento, foram esquecidas ou perdidas. Na composição duas linhas delimitam, verticalmente, uma coluna que perpassa todo o papel, de cima a baixo, onde o tronco do homem de da Vinci está inserido. Esta coluna contém, mais abaixo, traços diversos, de espessuras e forças variadas. Mesmo contendo, graficamente, apenas uma parte dele, ela parece absorver todo o seu significado. Olhar para o homem é buscar

entender o que (e em que medida) nos torna iguais e o que, até que ponto, nos torna únicos, tentando apreender o valor da igualdade e os desafios da diferença.

Quatro elementos gráficos principais são exibidos nesta composição. Além da figura citada de Leonardo da Vinci e da letra “A”, vemos um quadro colorido e, em seguida, um círculo contendo outros círculos e triângulos, em um esquema de progressão geométrica. Assim como acontece com os dois primeiros, o segundo e o terceiro elementos se interseccionam, bem como o terceiro e o quarto. Talvez as atribuições de significado pareçam óbvias a muito de nós: a letra remete ao design, o quadro colorido (único a não apresentar elementos arredondados) à arte e a exatidão da geometria à arquitetura. No entanto, a distribuição dos elementos, a proximidade entre eles e a coluna formada pelas linhas verticais nos permitem devanear, poeticamente, sobre a imagem.

Se admitirmos um pequeno movimento e fizermos com que a coluna se locomova horizontalmente, ela pode se assemelhar a um *slider* que transfere o homem e os traços da parte de baixo para cada um dos universos oferecidos pela escola. Através do *slider* que desliza, o homem visita o design, a arte, a arquitetura e as interseções diversas.

Possuímos uma imensidão latente, que espera ser ativada por nossos devaneios. No devaneio, podemos amplificar as imagens, abrindo as possibilidades de crescimento de um campo imaginário. As vontades e as pulsões de mudar o mundo, de restabelecer medidas e de remodelá-lo, segundo as nossas preferências, nos são trazidas pelos devaneios da imensidão. O devaneio é, então, o universo que contém o espaço imaginário e a imaginação sonhadora nos permite fazer crescer a imensidão, deslocar elementos, apreender suas interseções.

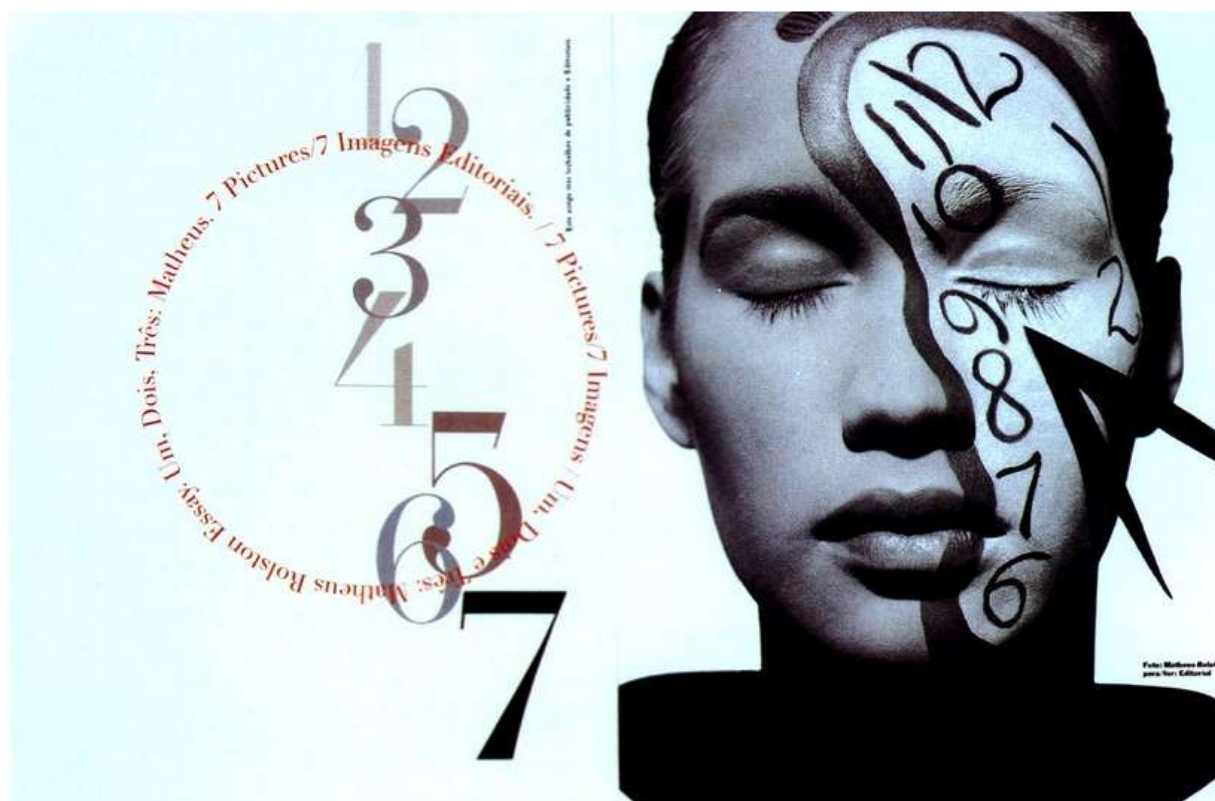


Figura 7. Página dupla da revista.

Nesta imagem (figura 7), página dupla de um ensaio feito para a revista AdD, Miran faz uma releitura da foto do fotógrafo estadunidense Matthew Rolston que se encontra à direita, sintetizando a forma do rosto, fazendo com que nele os números atravessem o círculo formado por palavras. Utilizando-se do desalinhamento dos números, faz alusão ao relógio desenhado no rosto. O desalinhamento dos algarismos é o que sobra do relógio desmanchado. Aproximando os algarismos “1” e “2”, não só inicia uma sequência necessária para o resto da composição à esquerda como também forma o número “12”, que se encontra quase à mesma altura na foto da página à direita. Por fim, os ponteiros em preto do lado direito ganham um contrapeso no algarismo “7” do lado esquerdo, único no qual Miran aplica a cor preta e que tem uma forma que se assemelha a ponteiros, espelhada.

A releitura do designer gráfico não raro é sintética, pois faz parte de seu trabalho condensar ideias em elementos que tenham, potencialmente, a capacidade de se desdobrar, criando outras imagens e combinações que se reportem a uma ideia de base bem estilizada em grafismos. Sintetizar é para ele, em alguma ordem, condensar e potencializar forças.

Bachelard diz que “se o mundo é a minha imaginação, eu possuo o mundo e

tenho a capacidade de torna-lo miniatura” (BACHELARD, 1957, p. 142). Mas “é necessário entender que na miniatura, os valores se condensam e se enriquecem. Não é suficiente uma dialética platônica do grande e do pequeno para compreender as virtudes dinâmicas da miniatura. É necessário ultrapassar a lógica para viver o que existe de grande dentro do pequeno” (BACHELARD, 1957, p. 142).

4. Conclusão

A fenomenologia da imaginação e o método bachelardiano, acreditamos, podem constituir caminhos que nos levem a estudar de forma poética as referências do designer e do artista gráfico. Em nossa concepção, propõem um procedimento de observação e descrição que admite a subjetividade como riqueza central. Parece-nos importante que tal procedimento – no que diz respeito ao design gráfico e às artes gráficas – seja sempre cruzado nos saberes e práticas da profissão, para que haja alguma construção relevante de sentido.

O importante para não cairmos em delírio é ter a noção de que temos que tentar nos ater às essências das coisas. Como afirma Merleau-Ponty: “Procurar a essência do mundo não é buscar o que ele é em ideia, uma vez que o reduzimos em tema de discurso. É buscar o que ele é de verdade, antes de toda e qualquer tematização” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. X).

Os grafismos, as fontes, seus espaçamentos, suas quebras, os jogos de simetria e equilíbrio, as relações de tamanho e cores funcionam, em essência, para o artista gráfico, assim como o texto funciona para o poeta dos textos.

Miran é, em nosso entendimento, um poeta visual que permite que se leia e interprete seus trabalhos tendo por base os conceitos da fenomenologia bachelardiana da imaginação. Se, por um lado, entrar em contato com a consciência criadora do poeta que escreve nos permite acessar e criar imagens em nossa mente, pelo outro, entrar em contato com a do poeta das imagens nos permite criar outras figuras, movimentá-las, estabelecer conexões entre os grafismos e as cores, descobrir vazios e preenchimentos...

Leonardo Caldi é aluno do Programa de Pós-Graduação em Design (Doutorado) da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e professor do Instituto INFNET.

Jorge Lucio de Campos – Doutor e Pós-Doutor em Comunicação e Cultura (História dos Sistemas de Pensamento) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor da graduação em Desenho Industrial e do Programa de Pós-graduação (Mestrado e Doutorado) em Design da ESDI/UERJ.

Referências

- BACHELARD, Gaston (1988). *A poética do devaneio*. Martins Fontes: São Paulo.
- _____ (1957). *La poétique de l'espace*. PUF: Paris.
- DAGOGNET, François (1986). *Bachelard*. Lisboa: Edições 70.
- DURAND, Gilbert (1989). *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença.
- _____ (1998). *O imaginário*. Rio de Janeiro: DIFEL.
- FLUSSER, Vilém (2008). *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard: Paris.
- MURAD, Carlos (2000). “Introdução a uma poética do enquadramento”. *Poiesis*, EdUFF, Niterói, 2000, pp. 15-9.
- PESSANHA, José. A. M. “Bachelard e Monet: o olho e a mão”. In: NOVAES, Adauto (org.) (1988). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____ . “Bachelard e as asas da imaginação”. In: BACHELARD, Gaston (1994). *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.