



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Tecnologia e Ciências

Escola Superior de Desenho Industrial

Leonardo Caldi Magalhães

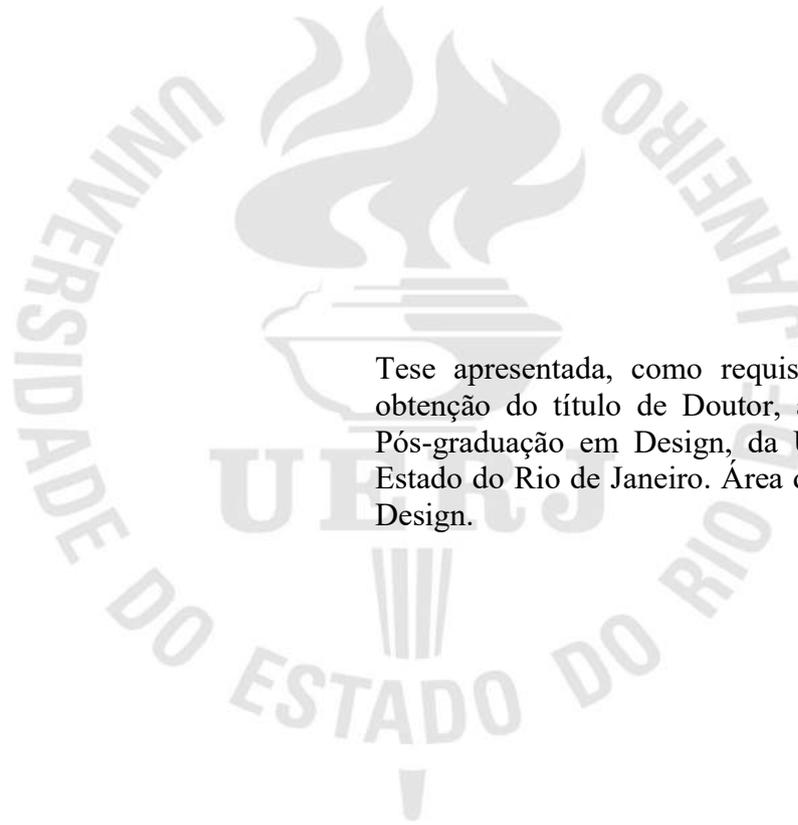
Aspectos do design de Miran à luz da cartografia poética

Rio de Janeiro

2018

Leonardo Caldi Magalhães

Aspectos do design de Miran à luz da cartografia poética



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Lucio de Campos

Coorientador: Prof. Dr. Ricardo Artur Pereira Carvalho

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CTC/G

M188 Magalhães, Leonardo Caldi.

Aspectos do design de Miran à luz da cartografia poética / Leonardo Caldi Magalhães. - 2018.
155 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Lucio de Campos.
Coorientador: Prof. Dr. Ricardo Artur Pereira Carvalho

Tese (Doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.

1. Miran, 1947 - Teses. 2. Artes gráficas –Teses. 3. Cartografia – Teses. 4. Design – Teses. 5. Ilustração – Teses. I. Campos, Jorge Lucio de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. III. Título.

CDU 766.017.4

Bibliotecária: Marianna Lopes Bezerra CRB7/6386

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Leonardo Caldi Magalhães

Aspectos do design de Miran à luz da cartografia poética

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Aprovada em 20 de fevereiro de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jorge Lucio de Campos (Orientador)

Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof^a. Dr^a. Barbara Peccei Szaniecki

Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof. Dr. Daniel Bittencourt Portugal

Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof^a. Dr^a. Bianca Maria Rego Martins

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof^a. Dr^a. Julie de Araújo Pires

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Lili Caldi, tudo que eu faço, da capa à última palavra, é para ser alguém mais sábio, mais ilustrado, mais poético. É sempre – e sempre será – para você.

AGRADECIMENTOS

Produziram este trabalho, junto comigo, estas pessoas:

Estela Caldi, minha mãe, meu pilar, meu chão e meu norte.

Minhas famílias, a de sangue e a que eu construí, ao trilhar da vida. Impossível listar.

Os professores: da ESDI, que me ensinaram muito e apagaram as luzes das salas sempre que minha insuficiência de saúde se mostrou; o professor Carlos Murad, da EBA-UFRJ, que me formou; os professores da Université Paris VIII, que me abriram a mente; os professores colegas da UVA e do Infnet.

Os professores Jorge Lucio de Campos e Ricardo Artur Pereira Carvalho, dois presentes que a vida me deu.

Amo vocês.

RESUMO

CALDI, Leonardo. *Aspectos do design de Miran à luz da cartografia poética*. 2018. 155 f. Tese (Doutorado em Design) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro, 2018.

Miran, ou Oswaldo Miranda, designer gráfico, artista gráfico, diretor de arte, ilustrador, cartunista, tipógrafo, calígrafo e editor, é o profissional de criação brasileiro mais premiado no mundo. Nascido no Paraná, trabalhou em várias agências de publicidade de Curitiba para depois lançar o *Jornal de Humor* e o tabloide *Raposa*, referências importantes do mundo do design gráfico editorial brasileiro. Nesta tese, adotando o “odômeta” (propondo a palavra como inversão de método) cartográfico-poético, que desenvolvo baseado em conceitos de Bachelard sobre a fenomenologia da imaginação em convergência com as ideias de Kastrup, Passos e Escossia (estes, por sua vez, apoiados em Deleuze e Guattari), observo o vasto mundo de Miran e sua obra. Rastreando imagens em seus sites de internet oficiais e em seu perfil da rede social *Facebook*, me conecto com aquelas que, no sentido da imagem poética de Bachelard, me tocam. Em um mar imenso de informações, escolho quatro temas pertinentes à caminhada profissional miraniana de mais de cinquenta anos e discorro sobre eles em ensaios: as alusões feitas aos mestres; os motivos gráficos mais recorrentes em suas obras; seus diálogos gráficos com fotógrafos; e suas combinações de estilos de ilustração.

Palavras-chave: Design. Miran. Direção de Arte. Ilustração. Cartografia poética.

ABSTRACT

CALDI, Leonardo. *Aspects of Miran's design in the light of poetic cartography*. 2018. 155 f. Tese (Doutorado em Design) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro, 2018.

Miran, or Oswaldo Miranda, is graphic designer, graphic artist, art director, illustrator, cartoonist, typographer, calligrapher and editor. He is the most awarded Brazilian creative professional in the world. Born in Paraná, he worked at various advertising agencies in Curitiba and later published *Jornal de Humor* and *Raposa*, important references in the world of Brazilian graphic design. In this thesis, adopting the cartographic-poetic “hódos-méta”, which I develop based on concepts of Bachelard on the phenomenology of the imagination in convergence with the ideas of Kastrup, Passos and Escossia (supported by Deleuze and Guattari concepts), I observe the vast world of Miran's work. Tracking images on their official internet sites and their profile on the social network Facebook, I connect with those who, in the sense of the poetic image of Bachelard, touch me. In an immense sea of information, I choose four themes pertinent to the professional miranian more than fifty years background and I discuss them in essays: the allusions made to the masters; the most recurrent graphic motifs in their works; their graphic dialogues with photographers; and their combinations of illustration styles.

Keywords: Design. Miran. Art Direction. Illustration. Poetic cartography.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 DESIGNER GRÁFICO E DIRETOR DE ARTE MULTIATIVIDADES: MIRAN	14
1.1 Aproximações entre o pesquisador-interventor e Miran.....	20
1.2 Construção intersubjetiva da identidade de Miran	23
2 COMO O DESIGN GRÁFICO SE APRESENTOU A MIRAN.....	27
2.1 Sobre definir o que é design.....	29
2.2 Design e direção de arte na Escola de Nova Iorque a partir de 1940	33
2.3 Paul Rand e a escola que influenciou Miran.....	38
3 PREÂMBULO PARA UMA CARTOGRAFIA POÉTICA EM DESIGN	44
3.1 “Odômeta” cartográfico, ou cartografia	47
3.2 “Odômeta” cartográfico e fenomenologia da imaginação.....	49
3.2.1 <u>Rastreio, olhar superficial e abertura ao devaneio</u>	51
3.2.2 <u>Toque e imagem poética</u>	52
3.2.3 <u>Pouso e janela</u>	54
3.2.4 <u>Reconhecimento atento e o produto da imagem poética</u>	57
3.3 Cartografia e reflexividade nesta pesquisa-intervenção.....	61
4 ALUSÕES DE MIRAN A QUEM O CONSTITUI.....	68
4.1 Miran e Herb Lubalin: a <i>Raposa</i> em diálogo com <i>U&lc</i>	69
4.2 Saul Bass, Milton Glaser e Alan Fletcher.....	83
5 RECORRÊNCIAS NA OBRA DE MIRAN.....	90
5.1 Os rostos de Miran	90
5.2 Simetria e equilíbrio	103
6 DIÁLOGOS DE MIRAN COM FOTOS	111

6.1	Miran e Tsutomu Wakatsuki	114
6.2	Miran e Matthew Rolston	119
6.3	Miran interpreta Buster Keaton	122
7.	COMBINAÇÕES: ILUSTRAÇÕES E LETRAS DE MIRAN	126
7.1	Variações da ilustração miraniana	126
7.2	Pinceladas miranianas e marcas gráficas	133
7.3	Linhas de Miran em costura poética	137
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
	REFERÊNCIAS	152

INTRODUÇÃO

Dedicar-se a um trabalho de pesquisa de, no mínimo, quatro anos como o de um Doutorado pede, antes de mais nada, gosto pelo tema a ser estudado. Trata-se de uma relação onde há paixão, entrega e descoberta. A apreciação da atividade de pesquisa pode não se dar a todo momento, de maneira contínua: há tempos de descrença nas próprias reflexões, dúvidas quanto aos métodos aplicados, incertezas sobre quais serão os caminhos a seguir, vontade de abandonar a empreitada, confusões com outras esferas da vida e decepções com resultados da própria busca – revelando que, muitas vezes, temos expectativas que não cabem no comportamento do pesquisador. Portanto, penso que quanto maior é a paixão pelo assunto escolhido, quanto mais sincero é o envolvimento, mais prazerosa é a continuidade do trabalho, mais efetiva é a dedicação à exploração e mais provável se torna o fechamento da pesquisa. As reflexões sobre a obra de Oswaldo Miranda – ou Miran (n. 1947) – e o modo de aproximação intitulado cartografia poética proposto nesta Tese são movidos pela paixão por um tema e suas potencialidades, por uma crença em um modo de se reportar às descobertas. São reflexões investidas, entregues.

Meu envolvimento com o assunto escolhido teve início dez anos após a conclusão do Mestrado. Durante este intervalo, a intenção de entrar para um programa de Doutorado não se manteve constante. Por anos, não houve tema que se desenhasse como possibilidade de pesquisa, não houve assunto que despertasse interesse suficiente e que fosse condizente com a dedicação que pede uma tese. No entanto, o encontro com o trabalho de Miran, sugerido sensivelmente pelo prof. Almir Mirabeau, acendeu a ideia da candidatura ao Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI. Miran me foi apresentado por Almir (não fisicamente) como possuidor de um repertório amplo de estilos e de atividades profissionais ligadas às artes gráficas, como alguém que vem experimentando, há décadas, o design de identidades visuais, a direção de arte publicitária, através de diversas propostas estilísticas de utilização de fontes tipográficas, ilustrações, cartuns, caligrafia, além da editoração e da edição de catálogos, cartazes, tabloides e revistas. A proposta de abordagem do trabalho de Miran me foi feita de maneira aleatória. Por alguns anos de amizade e convivência profissional, o prof. Almir conhece minhas atividades além da escola, entende minhas particularidades como professor e sabe de minhas escolhas e argumentos preferidos do design, já tendo assistido minhas aulas e participado comigo de bancas de avaliação de projetos de fim de curso de graduação. Almir me sabe designer gráfico, diretor de arte, ilustrador, cartunista e com

experiência (ora extensa, ora recolhida) em vários campos, coincidências com as atividades de Miran que fazem com que eu dele me aproxime.

A pertinência revelada da escolha pelo trabalho de Miran encontra eco no modo de pesquisa-intervenção que habita e rege este trabalho. Aquele que se encaixou, de maneira mais justa e própria neste percurso, foi inicialmente o método cartográfico, baseado em ideias dos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) e Felix Guattari (1930-1992), concretizado em uma coletânea de artigos organizada por professores da área de psicologia da UFF e da UFRJ, e que rebatizo nesta tese como “odômeta” (pois como será evidenciado no correr do escrito, trata do que é “inverso ao método”). O casamento entre o assunto e a aproximação também foi fruto de uma percepção externa e fina sobre meu modo de descobrir e me interessar pelas coisas, leitura singular estabelecida pela professora Bianca Martins. Conhecendo-me há mais de vinte e cinco anos, ela me apresentou o referencial que representa grande parte da base metodológica para a pesquisa e para seus frutos transformados em ensaios. Não seria qualquer pessoa a sugerir, não seria outro “odômeta” proposto.

Um pesquisador deve se propor isento em suas observações e análises, mesmo envolvido pela afeição ao tema estudado. O que é defendido pelo “odômeta” cartográfico, teoria à qual me rendo, é que o pesquisador-cartógrafo se vê constituído por sua história e suas heranças, carrega consigo suas preferências temáticas e metodológicas, suas convicções, suas verdades, sua sinceridade e seus limites. As observações e relatos feitos até agora ilustram um pouco do que será encontrado nesta Tese: referências de afeto, aproximações apaixonadas, submetidas a um procedimento que admite este comportamento e que defende que toda pesquisa investida em teoria e crítica tem sua carga de crença, de paixão e de produção de subjetividade, sem fugir do rigor.

A coleção de artigos citada, organizada em livro pelos professores Virgínia Kastrup, Eduardo Passos e Liliana da Escóssia, propõe uma forma de aproximação em pesquisa-intervenção e produção de subjetividade que é explicada aqui segundo minha própria interpretação. Procuro fazer com que esta, a despeito da base pós-estruturalista, dialogue com minhas visões sobre os pensamentos de Gaston Bachelard (1884-1962) sobre a imaginação, que acompanho desde a graduação em desenho industrial – programação visual, cursada na EBA-UFRJ. Não raro, faço-as serem acompanhadas por reflexões de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) sobre a percepção e de conceitos da sociologia de microgrupos de origem norte-americana de nome etnometodologia, já anteriormente estudada no mestrado. Tais ideias têm o pilar da fenomenologia em comum: Merleau-Ponty desenvolveu a fenomenologia da percepção; Bachelard criou a fenomenologia da imaginação; a etnometodologia nasceu da

sociologia fenomenológica de Alfred Schütz (1899-1959); e os escritos sobre o “odômeta” cartográfico aplicado à pesquisa-intervenção do livro organizado por Kastrup, Passos e Escóssia fizeram as ideias dos fenomenólogos coexistirem com conceitos deleuzo-guattarianos.

Embora em outras esferas de discussão em filosofia sobre estes autores possa haver discordâncias pequenas ou grandes, que os afasta, em maior ou menor grau, uns dos outros, as ideias que compartilham são suficientes e significativas para a construção do modo de aproximação e de observação particulares que foi utilizado e proposto para o estudo dos aspectos da obra de Miran que faço presentes aqui.

Miran e seu universo de trabalhos visuais formam, em diversos âmbitos, um campo muito vasto, em função do tempo extenso de carreira e da variedade de aspectos tratados. Terreno rizomático (conceito que será, mais adiante, aprofundado nesta Tese), oferece vários pontos de acesso, poros por onde é possível entrar e começar a tatear, para experimentar sua obra e refletir sobre ela. Em cada aspecto de seu trabalho, será possível uma série de aproximações, explorações, comparações e desdobramentos.

A descoberta do mundo gráfico de Miran se fez, a princípio, acompanhada de incertezas sobre o que observar, onde focar, em que intervalo de tempo se fixar, como categorizar importâncias de obras, sem desvio da linha de pesquisa. Breves contatos por e-mail, leituras de entrevistas, pequenas análises encontradas em livros sobre sua obra, somadas ao contato com informações gráficas que se mostram afins com várias de suas criações, me ajudaram a desenhar os caminhos e os objetivos trilhados e contribuíram para que eu pudesse conhecer mais profundamente o personagem e sua vida. Assim sendo, na primeira parte deste trabalho trago um pouco do que entendo ser seu referencial teórico e imagético.

A partir da absorção e da incorporação da cartografia ao trabalho, o *metá-hódos* (composição da qual se origina a palavra “método”) deu lugar ao *hódos-metá*. Esta inversão propõe que os caminhos tradicionalmente determinados por metas se tornem determinantes das mesmas. O *hódos-metá* da cartografia, agora “odômeta” cartográfico, pede assim experimentação e atitude, admitindo o terreno poroso a ser explorado como acêntrico.

As direções a serem tomadas para investigação são, portanto, diversas, como são os poros de entrada. A cartografia revela um conjunto particular de termos que ajudam a ressignificar o modo de aproximação do campo de estudos e de interação com seus seres. Passaram, aos poucos, a fazer parte dos meus hábitos e se tornarão mais evidentes ao longo da leitura. Estas expressões ganham entendimento (meu entendimento, oferecido a quem lê) ao longo do trabalho: nele, Miran e a parte de sua obra que tive capacidade de alcançar constituem o

campo-rizoma a ser visitado e rastreado, repleto de histórias, escolhas, vertentes e poros passíveis de entrada.

Visito este campo fragmentado em sites oficiais, revistas, jornais, entrevistas, livros, catálogos e linha do tempo de perfil oficial de *Facebook*, para um rastreamento constante; me abro aos *toques* que este campo propõe, em súbitos relevos; e pouso nestas projeções mais significativas, que oferecem *janelas* que se abrem a estudos mais específicos que geraram ensaios.

O entendimento do “odômeta” cartográfico como um procedimento de possível aproximação ao processo fluido, descrito por Bachelard em sua obra sobre a fenomenologia da imaginação, se faz pela evidência das similaridades dos modos propostos: os livros de poesias são, para ele, aqui nivelados, de alguma sorte, aos terrenos rizomáticos deleuzianos; a leitura descompromissada da poesia e o olhar desprezioso às fotografias são comparados ao conceito de rastreio proposto pela cartografia; a imagem poética bachelardiana (tal qual o *tilt* que Barthes cita em *A câmara clara*) é lida como a produção em instante ínfimo do toque cartográfico; e as novas imagens que se formam, após o contato com a ontologia poética desta imagem, podem ser assemelhadas às janelas da cartografia.

Este diálogo é proposto como substância dos ensaios que promovem olhares particulares dedicados à obra de Miran. A aproximação, que denomino cartográfico-poética, estabelecida nesta Tese deu início à pesquisa-intervenção, que se pretende absorvedora dos toques poéticos deste rizoma e visitou quatro janelas conceituais (aberturas poéticas que se fazem pelos súbitos relevos do rizoma visitado). Estas, por sua vez, exibem comportamentos de autoria apreendidos do Miran que observo. Estes comportamentos ganham, por sua vez, o estatuto de ontologias percebidas, que se constituem em corpos etéreos, ainda que não necessitem de confirmação por parte do criador: existem porque eu as percebo e percebê-las significa criá-las.

Partindo dos toques que revelam janelas, os quatro ensaios ganham títulos que buscam concentrar a essência do assunto abordado. Dois deles se voltam a processos de exteriorização das relações de criação miranianas, enquanto os outros se voltam a processos mais interiorizados.

O primeiro destes ensaios, nomeado “Alusões de Miran a quem o constitui”, fala das homenagens que Miran faz a seus mestres em seus trabalhos, principalmente ao mais citado em palavras e evidente nas formas gráficas, nas escolhas de modos de editoração, nos jogos entre imagens em preto e branco e tipografia: o norte-americano Herb Lubalin (1918-1981). *Raposa*, tabloide criado por ele, que teve vida no *Diário do Paraná* nas décadas de 1970 e

1980, é o suporte principal observado, por sua clara e confessa proximidade projetual com a criação de Lubalin intitulada *U&lc (Upper and lower case)*. Outros grandes nomes do design, referências estudadas nas escolas brasileiras, são citados como fortes influências, reverenciadas e homenageadas por Miran em suas obras. Trago as mais significativas a esta passagem: os norte-americanos Saul Bass e Milton Glaser, e o inglês Alan Fletcher.

O segundo ensaio, intitulado “Recorrências na obra de Miran”, traz reflexões sobre elementos gráficos, estilos e formatações que se reproduzem ao longo do tempo. Equilíbrio, simetria e rostos são temas explorados com frequência, através de colagens fotográficas, desenhos, cartuns, pinturas, aplicados em cartazes e em capas e contracapas de catálogos e revistas.

O terceiro ensaio, “Diálogos de Miran com fotos”, busca exibir aspectos do trabalho de Miran em interação com outros três criadores que contaram com sua leitura e coautoria, em parcerias formais ou não. Aqui, a fotografia é a poesia que o toca, e a criação conjunta forma a poesia que me toca.

O quarto e último, “Combinações: ilustrações e letras de Miran”, foca no modo como Miran tira proveito de seus talentos variados em ilustração. Aqui, suas vertentes de traços, pinceladas e composições de figura e fundo, são exibidos e observados poeticamente. Por sua vez, seu traço caligráfico se faz presente em várias de suas propostas, mesmo quando não há letras na composição gráfica – folhas de árvore ou a vara de pescar de um personagem carregam estas propriedades. Miran é ilustrador quando faz caligrafia e calígrafo quando ilustra.

O ponto de partida desta viagem, que se estabeleceu ao trilhar, está na tentativa de evidenciar de meu entendimento pessoal sobre Miran e seu mundo gráfico que converto em ensaios. Para que tenham sentido, tento trazer à luz alguns aspectos do design gráfico novaiorquino que, ao começar a tomar corpo em 1940, estabelece bases no contato com a publicidade e o encanta. Tocado por uma forma de fazer design que permitia que integrasse seus múltiplos talentos, ele teve sua obra norteadada por alguns mestres da profissão com quem teve contato nos Estados Unidos, em particular Lubalin, ainda que não negue o papel importante de outras influências brasileiras, inglesas e suíças. Reunindo livros, entrevistas e artigos, componho um contexto que evidencia – em imagens, estruturas e modos de utilização de elementos gráficos diversos – aspectos ricos que Miran exibe em seus trabalhos.

1. DESIGNER GRÁFICO E DIRETOR DE ARTE MULTIATIVIDADES: MIRAN

Oswaldo Miranda (1947), conhecido nacional e internacionalmente no meio do design e da publicidade como Miran, é um profissional de múltiplas vertentes da comunicação visual. Além de designer gráfico, é diretor de arte, artista gráfico, calígrafo, ilustrador, cartunista e editor. Conquistou espaço com seu trabalho em renomadas revistas internacionais de design gráfico e direção de arte, tais como a *Art Direction*, a *Art Annual*, a *CA Annual*, a *Creativity e a Graphis*. Sua presença nos campos do design e da publicidade ganha importância também pela concepção e edição da revista *Gráfica*, da qual cuida como diretor de arte desde 1983, exibindo generosamente as obras dos criadores por ele convidados.

Nascido em Porto de Paranaguá, no estado do Paraná, tem seu primeiro contato com conhecimentos sobre a técnica da ilustração e artes gráficas aos 14 anos, pelos livros da *Famous Artists School*, fundada nos anos 1940 nos EUA.



Figura 1. Miran aos 18 anos, em 1965. Acervo pessoal de Miran.



Figura 2. Luva e contracapa da revista *Gráfica* nº 75/76, apresentando o trabalho de Claudio Gil. Edição e direção de arte de Miran. Acervo de Miran, Facebook, 2013.

Miran deixou Paranaguá para viver em Curitiba em 1962.¹ Largou o curso de arquitetura para trabalhar como assistente no estúdio de arte do artista polonês Casemiro Ambrozewicz, elaborando embalagens e cartazes promocionais. Um ano depois, foi trabalhar na agência

¹ As informações sem fontes bibliográficas expressas sobre a vida de Miran, daqui para o fim do trabalho, foram-me passadas pelo próprio.

Procepel e, em 1964, integrou o *Grifo Estúdio* de Zeno J. Otto e Nilson Machado. Quatro anos mais tarde, foi contratado pela agência S. J. Mello e, em 1970, transferiu-se para a *Associados Propaganda*, de Arnaldo del Monte. Em 1975, firmou contrato com a agência *PAZ*. Ao longo deste período, Miran desenvolveu trabalhos, em parceria com outros criadores, para diversos clientes, em particular regularidade, Zeno J. Otto. Em 1977, montou em Curitiba seu estúdio voltado para os projetos de design.

Da admiração pelos trabalhos do designer e diretor de arte norte-americano Herb Lubalin em *U&lc* (*Upper and lower case*), tabloide iniciado em 1974, Miran extraiu a inspiração para, em 1977, criar o tabloide *Raposa*, importante e multipremiada referência do design editorial brasileiro. Do contato entre os dois criadores, surgiram suas viagens aos Estados Unidos.

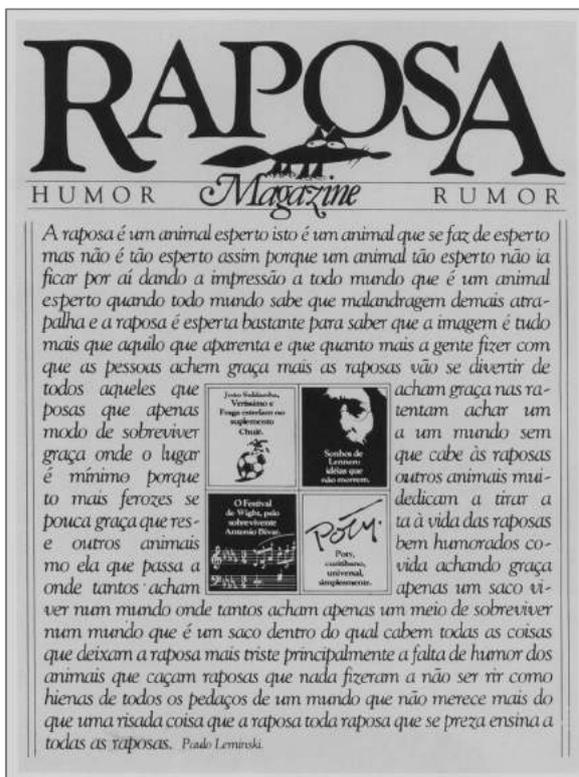


Figura 3. Capa do tabloide *Raposa* nº 0 (zero), com texto de Paulo Leminski, 1977.

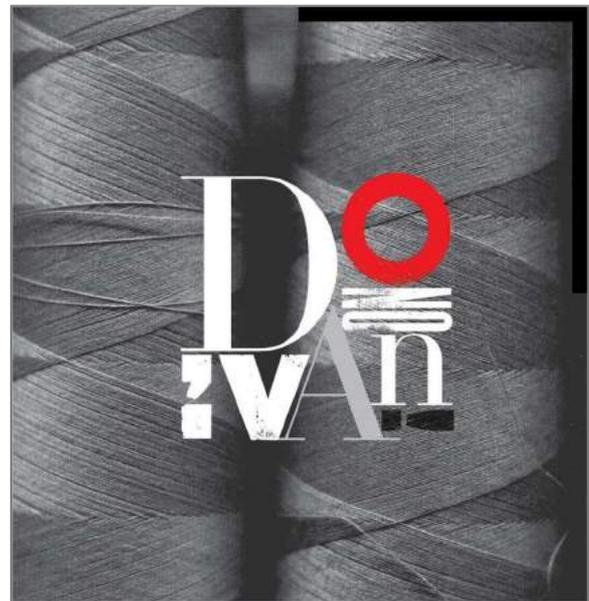
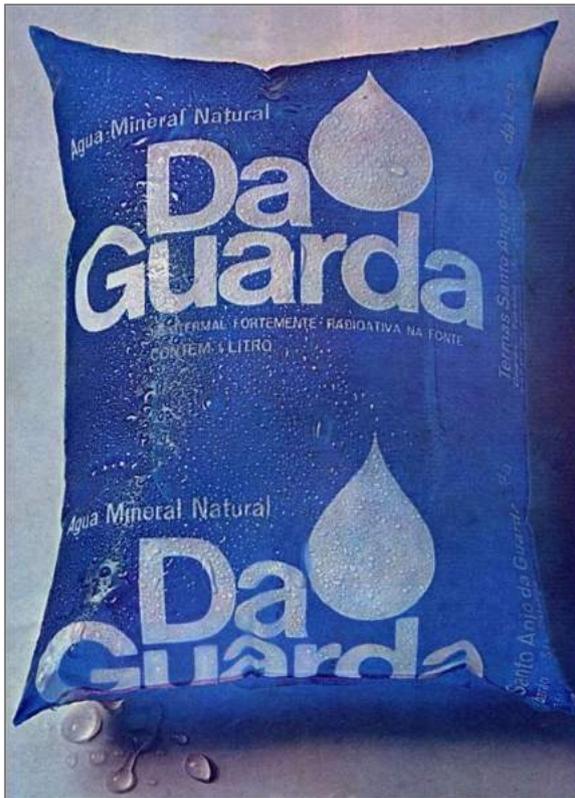


Figura 4. Jogos tipográficos, um traço forte no trabalho de Miran. Apresentação do portfólio de Bil Donovan na revista *Gráfica* nº 85/86, 2013.

Há muitos exemplos de trabalhos de design gráfico miranianos que apresentam características que dialogam com as apresentadas por Lubalin, como mostro mais tarde no ensaio que trata desta relação e das influências manifestas e confessas. No entanto, Miran não deixou de experimentar o design gráfico em estilo internacional. Em uma fase de seu trabalho desenvolvido na década de 1970, as tipografias, outrora pretensamente neutras, a exatidão de

espaçamentos e alinhamentos e figuras geométricas habitaram suas peças. Ele experimentou vários talentos, de diversas formas, em várias fases de sua trajetória profissional e continua a combiná-los.



Figuras 5 (Água Mineral Natural *Da Guarda*, anos 1970) e 6 (Café *Maracanã*, anos 1970). Exemplos de peças de design de Miran tipicamente modernistas, neutras e impessoais. Nota-se o desprovisionamento de experimentações com ilustrações, colagens e jogos tipográficos. Como o próprio Miran diz em seu perfil na rede social *Facebook*, são da época em que ele “helveticava”.

Miran se enquadra entre os profissionais brasileiros de design e publicidade mais premiados no mundo. São centenas de prêmios, cerca de 350, segundo seu repertório. Seu trabalho como designer e diretor de arte aparece, com frequência, em catálogos e livros internacionais,² além das revistas já citadas. Entre os mais significativos, citado por ele próprio, está o *AGI - Graphic design since 1950* (2008, Thames & Hudson, Reino Unido).

² Seus trabalhos foram publicados por importantes revistas internacionais de design e artes gráficas, tais como: *Novumgebrausgraphic* (Alemanha), *Graphis* (Suíça), *Idea* (Japão), *Communication Arts*, *Print* e *Art Direction* (USA), *ARC*, *AbcDesign* (Brasil), *Traço* (Argentina), *Bat* (França), *Trama* (Equador), *ChinaInk* (Canadá), *Workshop* (Alemanha), *U&Ic* (EUA), *Design Journal* (Coreia do Sul), *Typographics* (Japão). Em todas as publicações citadas, foram exibidos artigos-portfólios. Seus cartuns foram publicados nacionalmente em *O Pasquim*, *Ovelha Negra*, *Raposa*, *Revista Homem*, *Playboy*, *Status*, *Diário do Paraná*, *Zero Hora* e *Jornal do Brasil*, segundo informações passadas a mim pelo próprio Miran.

Toca-o particularmente o fato de ter sido membro da *Alliance Graphique Internationale*, apadrinhado por ninguém menos que Saul Bass (MIRANDA, 2008b).

Outra publicação importante em que ele se faz presente é o livro *Lubalin: american graphic designer* (2013), um ensaio biográfico de Adrian Shaughnessy.³ É de se remarcar que um livro dedicado a uma grande referência do design norte-americano tenha uma página dupla com as obras do brasileiro. Tal fato mostra a admiração profunda de Lubalin por Miran, que ficou admirado ao descobrir, por mim, sua presença nestas páginas:

Eu tenho uma pequena história para contar sobre a minha comunicação com o designer brasileiro Oswaldo Miranda (Miran, para abreviar), alguém tão desconcertante como a sua assinatura. Alguns meses atrás, me deparei com o seu trabalho, pela primeira vez, na premiação anual dos premiados da *Society of Publication Designers* e, mais tarde, de novo, no *Type Directors Annual Show*. Além da riqueza de grafismos excelentes, seu trabalho me pareceu extraordinário (LUBALIN apud SHAUGHNESSY, 2013, p. 306).⁴

Como aprofundo um pouco mais adiante nesta Tese, Miran parece, em alguns momentos, perder-se em seus próprios registros, quando trata de datas e ordens de acontecimentos, o que não classifico como algo fora do esperado, por se tratar de uma carreira tão extensa. É uma realidade que fica evidente nos diálogos e nas exposições de seus trabalhos, distribuídos em diversos sites e redes sociais na internet que relato mais à frente. O próprio Lubalin teve a dificuldade de obter, da parte de Miran, informações precisas. No seguimento deste depoimento, ele diz:

Copiei o seu endereço na parte de trás de uma de suas inscrições e prontamente escrevi para ele no Brasil, solicitando algumas amostras de seu trabalho para um artigo na *U&lc*. Pedi igualmente uma breve biografia.

Por correspondência, em retorno, recebi um pacote de papelão ondulado, cheio de selos, com material suficiente para uma dúzia de artigos, além de, em inglês, [a frase] "uma calorosa saudação a Herb Lubalin" – mas nenhuma biografia (LUBALIN apud SHAUGHNESSY, 2013, p.306)!⁵

Ainda assim, Miran foi de uma extrema e importante generosidade, quando me passou um documento com toda a cronologia dos fatos que repertoriou. Através deste, pude ter ideias mais precisas sobre sua vida e obra.

³ Professor do Royal College of Art, Londres, Inglaterra.

⁴ *I have a little story to tell about my communication concerning the Brazilian designer Oswaldo Miranda (Miran for short) that is a bewildering as his signature. Some months ago I came across his work, for the first time, at the annual awards presentation of the Society of Publication Designers, and later again at the Type Directors Annual Show. Out of a wealth of excellent graphics, his work struck me as extraordinary.* Tradução minha.

⁵ *I copied his address from the back of one of his entries and promptly wrote to him in Brazil, requesting some samples of his work for a feature article in U&lc. I also asked for a brief biography. By return mail, I received a stamp-laden, corrugated package, with enough material for a dozen articles, plus, in English, "a warm greeting to Herb Lubalin" – but no biography!* Tradução minha.

São vários os títulos publicados dedicados à obra de Miran: *Miran, um rapaz de fino traço em 1982* (2ª edição em 1991), pela editora *Casa de Ideias*; *Miran – 20 anos de design gráfico*, um livro-portfólio lançado através da Secretaria de Estado, Cultura e Esporte do Paraná (Governo do Paraná), em 1987; *Miran – Arte y diseño*, pela editora *Módulo '3*, em 1988 (para o mercado argentino) e *A pequena mulher nua*, minilivro pela *Módulo '3*, em 1989. Estão ainda em preparação os seguintes livros de humor: *Ah, Ah, Ahrquitetura* (sobre o urbanismo e “a febre ecológica que domina o mundo”) pela editora *Comix*; *Humor da pesada*, pela editora italiana *Belvedere*, e *Que venga el toro*, pela editora italiana *Officina da Vinci*.

Alguns destes livros exibem a obra de cartum de Miran, uma ferramenta que se torna parte de peças de projetos de comunicação visual e design gráfico. Seu comentário sobre o quarto livro citado, em uma postagem feita em 2007 em um site-portfolio, me deixou mais seguro de que um dos ensaios que proponho ao fim deste trabalho, onde abordo suas combinações entre letras e ilustrações, pudesse apresentar bastante riqueza de informações e interpretações: “Na verdade, fiz este livreto em especial para explorar a minha habilidade na ilustração quase “caligráfica” [...]” (MIRANDA, 2007). Minha observação sobre o traço caligráfico presente nas ilustrações tem, assim, a chancela do próprio autor.

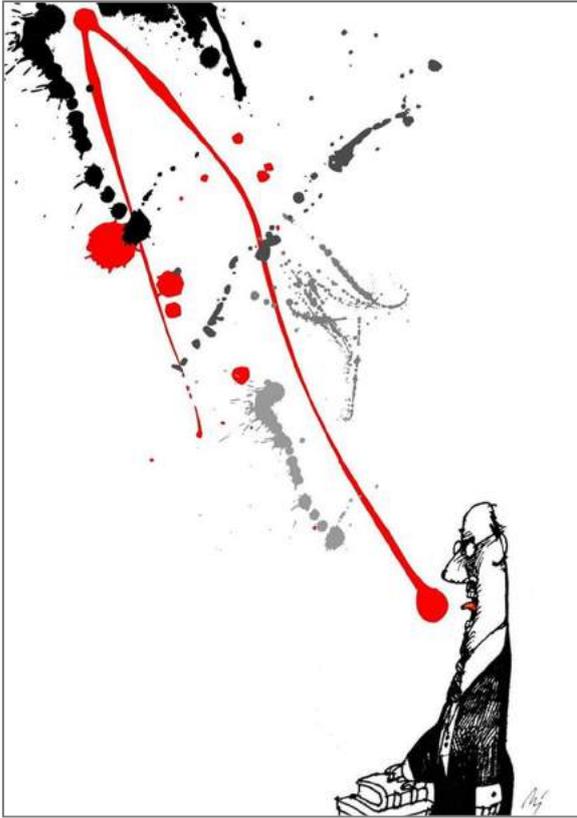


Figura 7. Cartum “Verborragia de político”, acervo de Miran, 2016.



Figura 8. Capa de livreto promocional para Editora Módulo 3, 1985. Caligrafia representando a fumaça do charuto de Orson Welles.

Miran participou, poucos anos antes, de algumas coletâneas com seu traço humorístico: *Antologia brasileira de humor* (L&PM, 1976), em dois volumes, cujas capas foram por ele projetadas e ilustradas; *O novo humor do Pasquim* (Codecri, 1977); e *Pra mim chega – antologia com cartunistas paranaenses* (Beija-Flor, 1979).

Transparente, confessa em entrevista não ter paciência para os softwares gráficos e se vê limitado para o uso, passando assim algumas tarefas de execução de trabalhos a seu genro, mais familiarizado com estas ferramentas. De fato, tais programas significaram uma realidade de difícil aceitação que os designers experimentaram no início dos anos noventa: editores de imagens e programas de ilustração para computador pessoal começaram a se fazer presentes nas casas e escritórios brasileiros (os de editoração tiveram o processo iniciado na década anterior). Este fato significou uma mudança enorme para aqueles que estavam acostumados com uma técnica muito refinada com esquadros, réguas, compassos e tintas: peças que pediam cálculo, cuidado para não borrar o papel e um prazo considerável para execução, eram então desenvolvidas em um clique. O mergulho de vários de nós para dentro do computador, buscando a adaptação à tecnologia, não foi tarefa fácil. Miran teve que viver forçosamente esta mudança. Como qualquer mudança, ela gerou nele resistência.

Ainda assim, Miran não abre mão da pesquisa, da geração de alternativas ou de qualquer outro aspecto da criação, mas a proximidade com a tecnologia digital, que não nasceu com sua geração, o incomoda. Felizmente, isso não o paralisa, o que mantém sua criação viva. Em entrevista a Ana Lucia Vasconcelos,⁶ ele evidencia o talento de delegar e a humildade de acessar quem o ajude a construir com propriedade técnica suas propostas (MIRANDA, 2009).

Minha geração também não nasceu acionando mouses, teclados, monitores e afins. No entanto, entrei neste mundo com menos idade, vivi a época da democratização dos softwares gráficos com a faculdade, me familiarizando com eles, talvez com mais facilidade do que a geração de Miran. Os trabalhos de pesquisa ainda se faziam fisicamente, *in loco*, acessando livros em papel nas bibliotecas, gravando entrevistas em gravadores que hoje não existem mais, anotando as contribuições dos professores... Por sorte, já não contávamos com a máquina de escrever, o que facilitou a transcrição e o salvamento de arquivos em disquetes, *zip drives* e discos rígidos externos, todos ainda muito distantes do armazenamento que conhecemos hoje.

Tendo me submetido às novas ferramentas, admiro ainda mais os designers e diretores de arte das gerações anteriores à minha. Fascina-me ainda mais a realidade tecnológica de Miran e de seus mestres, que produziram peças de referência, contando com ferramentas ora obsoletas.

1.1 Aproximações entre o pesquisador-interventor e Miran

Se, por um lado, minha intimidade com os softwares gráficos, de alguma sorte, me distancia de Miran, pelo outro, a internet é tão nova para mim quanto para ele, principalmente no que concerne às redes sociais. As diferentes técnicas gráficas produzem entre nós um abismo de gerações. A internet, por sua vez, não é um fator distanciador. Pelo contrário, a maneira que encontrei de discorrer com propriedade sobre Miran foi, em princípio, a de me aproximar de sua obra através de sites diversos que ele mesmo atualiza postando seus trabalhos. Neles, apresenta e comenta brevemente, sem muitos detalhes, as produções das quais mais se orgulha.

Há outros sites de propriedade de Miran que, há alguns anos, não recebem atualizações. Dois portfólios de peças selecionadas: de direção de arte e design no primeiro; de cartuns e ilustrações no segundo. Há também uma página onde reúne vídeos (não de sua autoria)

⁶ Ana Lucia Vasconcelos é cientista política pela PUC-Campinas e Mestre em Filosofia da Educação pela Unicamp.

embedados do site *YouTube*, que exibem algumas preferências por alguns processos de impressão. Os tipos de madeira (*woodtype*), por exemplo, fascinam Miran.

Estudar Oswaldo Miranda significa visitar seus diversos mundos, a partir do design. De sua multiplicidade de talentos e atividades que se combinam, nasceu meu apreço. Como citado na introdução deste trabalho, a identificação e a relação de afeto e carinho com o tema de pesquisa me parece ser de importância vital para que o mergulho profundo no terreno se consume e para que a busca aplicada, comprometida, se faça. Esta aproximação cria uma espécie de atividade de reflexividade, conceito essencial para o desenvolvimento desta pesquisa e que explicarei, mais à frente.

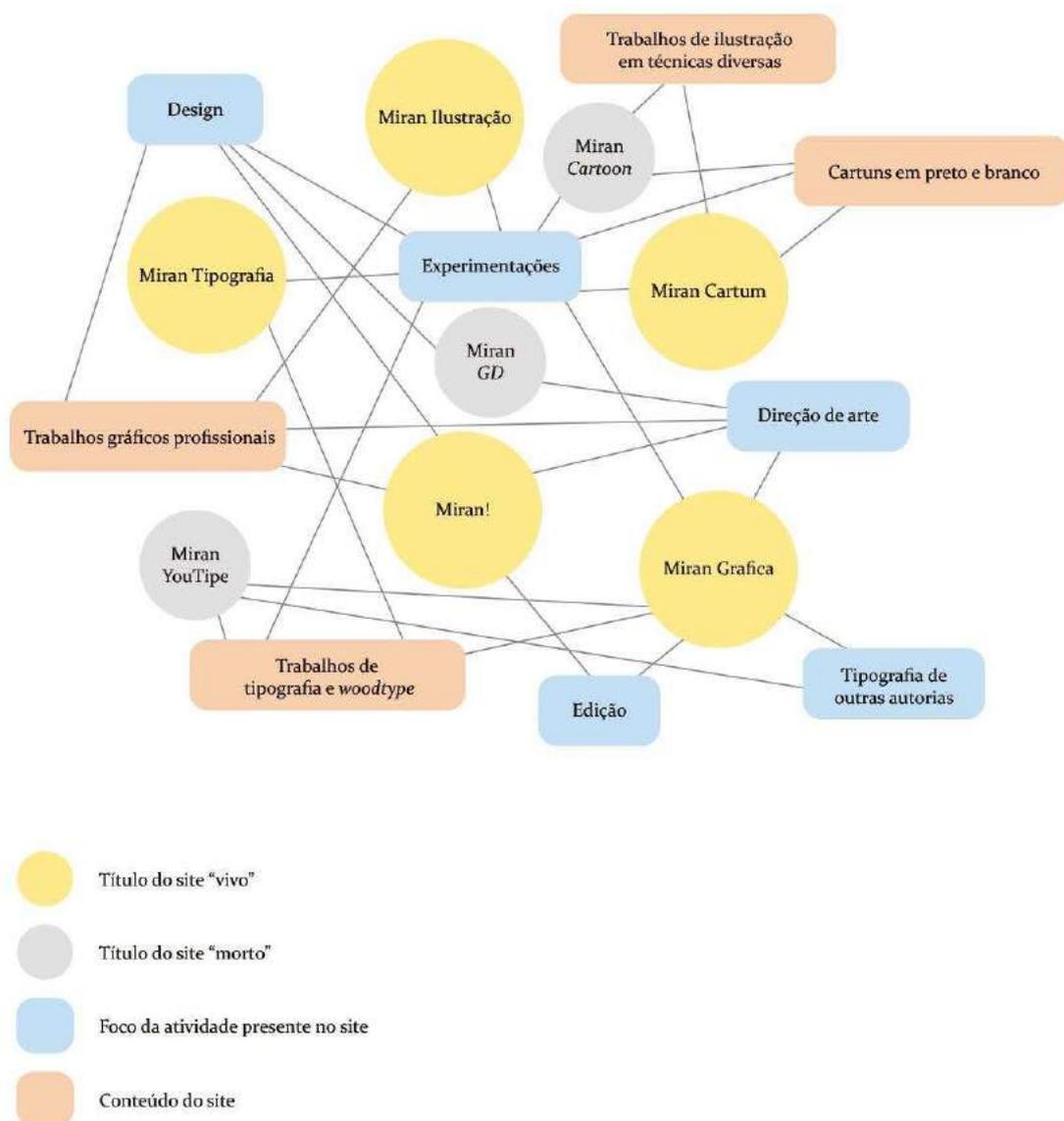


Figura 9. Teia demonstrativa dos sites de Miran, com seus conteúdos e atividades concernentes.

Meu contato com Miran não se fez, inicialmente, de forma fácil, permanecendo virtual durante todo o período da pesquisa. Por ter um comportamento reservado, ele me deu a entender ser avesso ao encontro formal, frente à frente. Contudo, por meio de e-mails que trocamos, pude ter acesso a informações valiosas que não nortearam propriamente meus ensaios, mas trouxeram um pouco mais de entendimento, de minha parte, em relação à sua história, seus dados biográficos, contatos, trabalhos e experiências. Deste modo, para o andamento da pesquisa e das reflexões, a distância física significou o menor dos problemas. Pude sanar, através das trocas de breves mensagens e de uma generosa lista de atividades exercidas, algumas dúvidas sobre contatos com seus mestres, aprofundamentos em histórias

contadas em entrevistas, correções e exatidões sobre quais foram seus principais parceiros. Todavia, de alguns episódios de vida e de trabalho que pareciam interessantes nem ele mesmo lembra os detalhes.

1.2 Construção intersubjetiva da identidade de Miran

A construção da identidade do “Miran que estudo e observo” se faz diariamente na rede social *Facebook*. Eu e ele construímos à distância, mesmo que à sua revelia, a identidade deste Miran que se forma para mim na rede que nem mesmo a minha geração imaginava que pudesse existir há alguns anos. É um papel que ele tem sem saber. Por uma medida ética, sabe que faço um estudo sobre sua obra. Minhas observações e questões concernentes à minha aproximação de meu “objeto vivo” de estudo são de ordem pessoal, emotiva, sutilmente íntima e tocam em pontos sensíveis de uma relação: cada postagem de imagem de sua autoria, comentada ou não, ajudou a construir nossa intersubjetividade. O germe deste termo existe no pensamento que extraí de Bachelard sobre a relação com os livros e, conseqüentemente, com quem os escreve:

Ninguém sabe que, lendo, revivemos nossas tentações de ser poeta. Todo leitor, um pouco apaixonado pela leitura, alimenta e recalca pela leitura um desejo de ser escritor. Quando a página lida é bela demais, a modéstia recalca este desejo. De qualquer maneira, todo leitor que relê uma obra que ama sabe que as páginas amadas *lhe dizem respeito* (BACHELARD, 2007, p. 189).

Maravilho-me com as imagens de Miran e elas, cada vez mais, me dizem respeito. Contudo, a despeito de toda reverência, muitas vezes, me assusto com suas opiniões evidenciadas no *Facebook* sobre questões que nada têm a ver com design, direção de arte ou ilustração. A elas não consigo ser frio nem indiferente. Tais apreciações são expressas em charges. Às vezes, penso que são carregadas de intransigência, mas não posso deixar que isso me afaste, me distancie da intersubjetividade. É bom deixar documentado o que pode dificultar uma aproximação ou uma observação.

Trago para o pensamento sobre o contato através das redes sociais uma passagem de Stuart Hall (1932-2014) que, abordando Freud e Lacan, refletiu sobre a “identidade cultural pós-moderna”:

A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre a sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada” (HALL, 2005, p. 38).

O encontro via *Facebook* não é menos legítimo, importante ou preciso que o encontro físico: é de outra ordem. A rede social parece funcionar como uma cortina, uma proteção que estabelece um outro meio de relação, que revela também muitos pontos possíveis de serem estudados. O *Facebook* revela o Miran desorganizado em suas catalogações, que desfila sua obra de maneira até certo ponto intrigante por um descompromisso com a exatidão de datas e locais. Desta forma, Miran comenta sobre o que posta (sempre uma imagem produzida por ele) e estes comentários se reportam a épocas aproximadas (em datas inexatas), a espaços imprecisos (em lugares perto daqui ou dali) e a veículos de comunicação cujos nomes escaparam (em uma tal revista). Assim se desenha o Miran do *Facebook*, assim se desenhou nossa relação.

Quando fala do tabloide Raposa, Miran discursa com orgulho. Leva a crer que seja a época que nele gera mais saudade. Aos setenta anos, já não trabalha no mesmo ritmo de outrora. Não tem o mesmo desejo de morar nos Estados Unidos, sonho frustrado admitido em entrevista (MIRANDA, 2009). Miran é nostálgico, posso afirmar. Sua foto de perfil parece mostrar sua aparência aos cinquenta anos. Parece não gostar de exibir fotos de si mesmo.

Pois não é só o desfile das obras que sua linha do tempo oferece. Com menos frequência, abrindo parênteses para que seus fãs lembrem que também é alguém que tem família e amigos, posta o orgulho que tem das filhas e dos netos. Mas deixa que estes sejam os protagonistas. Nas fotos, continua sem aparecer.

O *Facebook* é uma rede onde outros pontos se revelam: podemos saber quem curte o *post*, a quantidade de pessoas que apreciam a postagem, quem comenta e o que comenta, de que forma e com que nível de respeito nas palavras. Se eu comento algo sobre sua postagem, me sinto corajoso. Se Miran mostra apreço por meu comentário, constato que não escrevi o que não devia. Se comenta positivamente sobre alguma opinião minha, ele se lembra de quem eu sou. Todo o cuidado se faz porque um objeto, mesmo vivo, é como um tratado histórico ou um arquivo de documentos. Tenho que percebê-lo por vários pontos de vista, em várias aproximações, várias visitas, e aprofundar as buscas em outros veículos. É essencial desfazer entraves cronológicos ou esclarecer dúvidas sobre influências, parcerias realizadas ou problemas encontrados ao longo do processo.

No *Facebook*, as postagens são acompanhadas de comentários curiosos: “Na época em que eu helveticava” e “trabalho feito nos idos dos anos 80” são frases imprecisas quanto à informação e despreocupadas quanto à época. No entanto, dos parceiros e das pessoas homenageadas justa e generosamente em sua revista *Gráfica*, ele não esquece: as produções, quem delas toma parte, coautores, assim como os nomes dos apreciados e homenageados nas

revistas e tabloides, sempre são lembrados. Datas precisas e locais de produção parecem, muitas vezes, não fazer tanta diferença, mas Miran se preocupa com as pessoas, em dizer quem é quem.

O *Facebook* é um território virtual onde as coisas são amiúde ditas de forma descompromissada e despojada. Há que se tomar cuidado com as interpretações rasas e com o que se toma como verdade. Desconfio das superficialidades.

O contato virtual entre mim e Miran deve ser baseado no respeito. Não posso, como pesquisador, ser controlado por suas opiniões e posicionamentos ou não haverá distância nem reflexão possível.

Redes sociais são mecanismos de controle. O *Facebook* é um dos grandes, pela participação massiva e intensa. Nele, há um controle da publicidade sobre cada perfil pessoal; um controle de todos sobre todos, pois posso checar a cada instante a popularidade dos outros; e um controle de cada indivíduo não só sobre suas aparências e exposições, mas também sobre a regularidade das postagens, das repetições de opiniões e fotos, do lembrar a existência, buscando manter, como diz Bauman, a ordem:

“Ordem”, permitam-me explicar, significa monotonia, regularidade, repetição e previsibilidade; dizemos que uma situação está "em ordem" se e somente se, em alguns eventos, tem maior probabilidade de acontecer do que suas alternativas, enquanto os outros eventos são altamente improváveis ou estão inteiramente fora de questão. Isso significa que, em algum lugar, alguém (um Ser Supremo pessoal ou impessoal) deve interferir nas probabilidades, manipulá-las e viciar os dados, garantindo que os eventos não ocorram aleatoriamente (BAUMAN, 2001, p. 66).

O virtual é um lugar de troca. A distância respeitosa que guardo de Miran não é para mim um fator de desconforto, mas sempre de reflexão. Todos somos perfis e linhas de tempo, acenando, a todo instante, que estamos vivos para sermos lidos, curtidos, comentados, compartilhados. Não há horário de funcionamento. Tudo está cambiável vinte e quatro horas por dia, sem estar ligado ao fuso específico de algum país ou região. Existimos corajosamente, nos fundindo com o resto do mundo virtualmente, sem hora, com as melhores aparências, polemizando, desfilando conhecimento e desconhecimento.

Hall diz, de forma profética, inspiradora, sem propriamente ligar tal afirmação a nenhuma rede social, que:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentralização do sujeito (HALL, 2005, p. 9).

Aquelas pessoas que sustentam que as identidades modernas estão sendo fragmentadas argumentam que o que aconteceu com a concepção do sujeito moderno na modernidade tardia não foi simplesmente sua desagregação, mas seu deslocamento (HALL, 2005, p. 34). Este deslocamento se fez na direção de um lugar virtual de ordem sensível, de onde podem ser retiradas imagens imaginadas, leituras, interpretações oferecidas pela existência virtual de Miran. Diz Emanuele Coccia (1976),⁷ não no que concerne às redes sociais, mas em uma passagem que permite emprestar-se à minha reflexão:

Entre nós e os objetos, há um meio-termo, um lugar intermediário, um espaço onde o objeto torna-se sensível, se faz *phainoménon*. É nesse espaço intermediário que as coisas se tornam sensíveis, é nesse espaço que os viventes extraem as imagens de que necessitam para alimentar suas almas (COCCIA in: ALLOA, 2015, p. 80).

Nas redes sociais, tenho controle das ações de Miran até certo grau. De certa forma, controlo minha aproximação e percebo, com sua ajuda, como se constrói o Miran do *Facebook*.

Ele se mostra cercado de seres que são, há muito tempo, minhas referências, assim como o são para outros colegas: Tom Carnase (1939), Seymour Chwast (1931), Milton Glaser (1929), Saul Bass (1920-1996), outros tantos. É difícil não se deixar impressionar pela presença destes grandes nomes nas entrevistas, nos comentários sobre as peças, nas homenagens feitas por Miran em seus trabalhos. São grandes ídolos, povoaram em imagens os exemplos a que tive acesso, quando cursei a graduação em design na UFRJ de 1995 a 2001. Na época, não havia esta profusão imagética que temos hoje via internet. Aproximar-me fisicamente de Miran seria chegar perto dos legados dessas pessoas, das marcas que nele foram deixadas, da sutil emoção, da voz embargada ou da indiferença. Confio ainda, na completude entre os encontros físico e virtual. Mas o encontro físico foi impossível, apesar de minhas propostas.

⁷ Professor de filosofia na Universidade de Friburgo, Alemanha.

2. COMO O DESIGN GRÁFICO SE APRESENTOU A MIRAN

No início desta reflexão, busco trazer ao leitor minha visão sobre o que acredito ser o design gráfico que se construiu para Miran. Meu entendimento desta entidade, enquanto uma composição complexa de propostas, projetos, atividade e resultados, me leva a dizer que o design gráfico se apresenta aos designers e estes constroem suas visões, preferências e formas de explorá-lo por meio de oportunidades e contextos – geográficos, de relação e de época.

Na intenção de ajudar os que estão descobrindo este trabalho a se conectarem mais confortavelmente com minhas ideias, criando um entendimento particular sobre meu discurso, julgo importante evidenciar como o design gráfico se manifestou para Miran neste quadro geográfico e estilístico com o qual teve contato estreito. Nos anos 1980, Miran foi tocado pelo design gráfico nova-iorquino,⁸ que se mostrava indissociável da publicidade.

Grata e generosamente, Miran cita em uma entrevista a Ana Lucia Vasconcelos (2009) vários nomes que se tornaram referências em livros e em aulas, recebidas e ministradas, evocando-os como grandes influências. Entre dezenas deles, dão a ideia do nível de excelência destas trocas os famosos e já citados Carnase, Chwast, Glaser e Bass. Em uma troca de mensagens que estabeleceu comigo, Miran citou outros importantes mentores, mais antigos, que direcionaram suas propostas criativas no início da vida profissional: o também norte-americano Lou Dorsfsman (1918-2008), o queniano naturalizado inglês Alan Fletcher (1931-2006) e o suíço Kurt Wirth (1917-1996).

A despeito de todas as significâncias citadas, Miran faz reverência constante, tanto via *Facebook* quanto nos dois diálogos citados acima, àquele que indubitavelmente foi, além de grande amigo, seu mestre maior: Herb Lubalin.

⁸ A Escola de Nova York, enquanto conjunto de criadores, princípios e estilos (Meggs, 2009, p. 484).

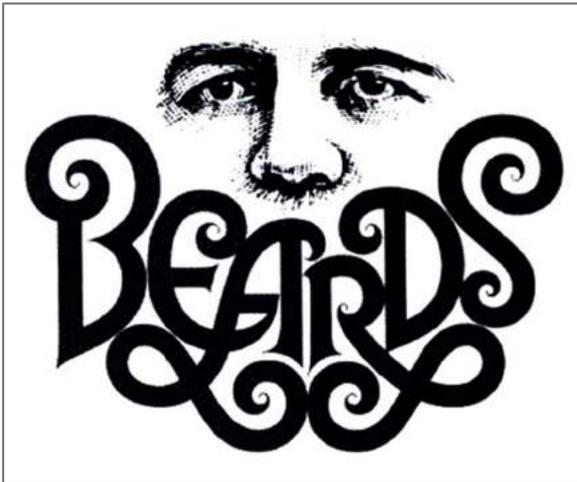


Figura 10. Lettering de Tom Carnase, para capa de livro *Beards*, de Reginald Reynolds, 1976.

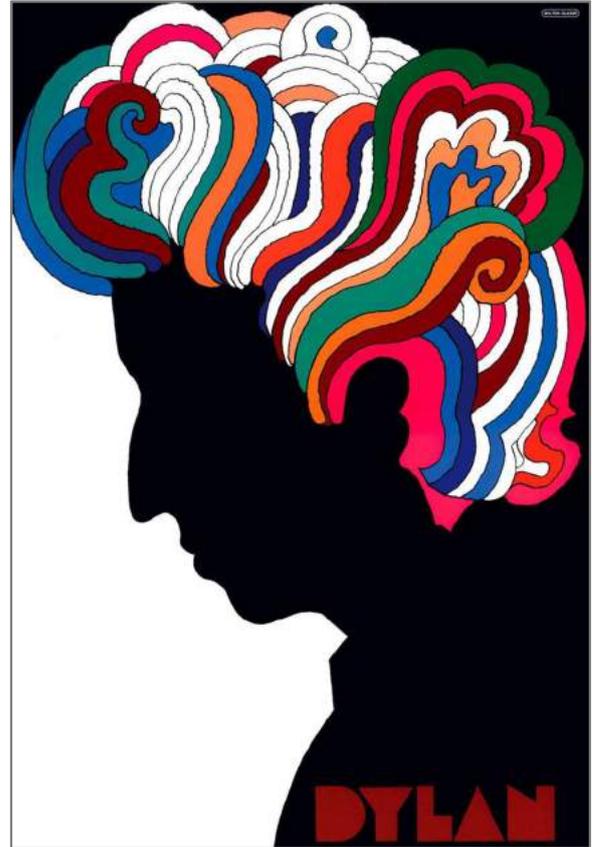


Figura 11. O famoso cartaz que Milton Glaser desenhou para *Bob Dylan Greatest Hits*, 1967.



Figura 12. Lou Dorfsman, *ADC Annual*, 1962.



Figura 13. Alan Fletcher, *Domus Magazine*, 1994.



Figura 14. Kurt Wirth, capas de livro *Berner Chansons*, 1976.

2.1 Sobre definir o que é design

Antes de abordar a importância de Lubalin, influência maior de Miran, é pertinente abordar algumas reflexões sobre “de que design estamos falando”. A pluralidade de escolas, estilos, objetos (e suas consistências), ferramentas, recursos e interseções com outros campos é uma grande riqueza e, ao mesmo tempo, um dos motivos que fazem o design carregar consigo os problemas de definição de seu campo.

Propor-se a definir categoricamente o que é design é, a meu ver, um ato ousado, porém temerário e reducionista. Julgando insuficiente toda definição taxativa, torna-se impossível enquadrar o design como algo que surgiu com a indústria ou aproximá-lo da reprodução de matrizes. Creio, contudo, que é importante deixar marcado nesta Tese um pouco do que acredito que o design não é. As definições categóricas satisfazem vários colegas. Apesar de meu respeito às suas visões, aqui ele é tratado de forma mais fluida, menos imperativa. Victor Margolin (1941) atenta para a pluralidade de visões sobre a definição do design e sua história:

Além de questões de objeto e cronologia, a multidisciplinaridade inerente ao design dificulta que uma única comunidade de pesquisa se arrogue dona de sua investigação. Há historiadores da arte que considerariam o design parte da história da arte porque o incluem numa definição mais ampla de cultura visual, enquanto os historiadores da tecnologia com a mesma facilidade podem concentrar-se nos aspectos técnicos do design e minimizar o visual (MARGOLIN, 2014, p. 164).

A pergunta feita por Ellen Lupton (1963) e Abbott Miller (1962) em seu livro *Design, escrita, pesquisa* (2011) se encaixa bem em meus pensamentos atuais: “O que é esta entidade cultural e nebulosa a que chamamos de design? Como essa série inconsistente de objetos, pessoas e práticas pode ser agrupada sob um único nome (LUPTON; MILLER, 2011, p. 66)?” Para mim, o design flutua entre o processo projetual, a adequação aos propósitos e às necessidades de quem o encomenda e o resultado percebido sobre um produto palpável ou não. Em meu entendimento prático, o design fez-se, durante os últimos vinte anos, em propostas, processos, fazeres e revisitações, vivas e dinâmicas, a épocas e estilos. Fez-se em sucessos e insucessos. Vivenciando particularmente o design gráfico, de vitrines a interfaces digitais, me servi da arte em vários momentos. Busquei a emotividade em outros, estive presente à publicidade na figura do diretor de arte e próximo do design de informação, através de projetos de ícones e sinalização. Projetei ilustrações com as mesmas preocupações de designer, descaracterizei fontes tipográficas, buscando a melhor leitura em alguns momentos e jogos tipográficos ilegíveis em outros.

Exercendo o design gráfico, os designers criam suas formas de comunicar: apresentam suas estruturas gráficas, adotam formas e estilos de acordo com o intuito do projeto, possibilitam trabalhar com signos evidentes e outros mais sutis, ajudam a comunicar sentimentos. O design gráfico é pedido em outros campos e se faz presente e possível no cinema, na fotografia, na arquitetura, na publicidade, ajudando assim a produzir resultados de diversas ordens – construtivos, desconstrutivos, concretos ou abstratos. A publicidade se serve disto pelas peças visuais dos designers gráficos que se tornam diretores de arte nas agências.

A professora Zoy Anastassakis, em um artigo escrito com Elisa Nóbrega Kuschnir, defende que, na sociedade contemporânea pós-industrial e sociedades digitais, o design pode ser também entendido como ideia, planejamento, forma, estrutura e função de uma ideia, antes mesmo que esta seja executada no mundo. O design seria para Otto e Smith, citado pelas autoras, uma “capacidade humana universal” (ANASTASSAKIS; KUSCHNIR, 2013, p. 111). Tal entendimento me parece propor uma certa flexibilidade em nossas definições e certezas sobre a tal “entidade nebulosa” que é concomitantemente atividade, proposta, processo e resultado, corroborando com Lupton e Miller. Para estes últimos,

A “história do design” não deve ser compreendida como um catálogo de estilos nem como um cânone de regras formais, mas sim como empreitada complexa que envolve a cultura política, econômica e intelectual (LUPTON; MILLER, 2011, p. 62).

Os entendimentos diversos e interpretativos sobre o design me parecem mais passíveis de admissão do que os que buscam uma convergência que estabelece tudo que pertenceria ou não a seu universo. Em um mundo em que os contextos políticos, econômicos, sociais, geográficos, tecnológicos são tão dinâmicos e se perpassam, não posso não admitir o campo do design como fluido e híbrido, em expansão, um campo que permite como pede interpretações de parte de quem pratica e pensa a atividade. A visão que construí do design é a de um campo que se reinventa constantemente, visita e se mistura com outros domínios, outros saberes. Neste ponto, concordo com Lupton e Miller:

Um estudo do design orientado para a interpretação, por outro lado, sugeriria que a recepção de uma imagem específica muda de um lugar para outro ou de uma época para outra, construindo sentido a partir de convenções de formato, estilo e simbolismo, e a partir de sua associação com outras imagens e palavras (LUPTON; MILLER, 2011, p. 62).

Lupton e Miller lembram como Lubalin abordou e desenvolveu certas características em seus trabalhos de design gráfico:

No design gráfico, Herb Lubalin é famoso por usar palavras como imagens e imagens como palavras, e por justapor imagens e textos para construir um conteúdo novo. Para ele, não havia nenhuma barreira entre comunicação visual e verbal (LUPTON; MILLER, 2011, p.65).

Por misturar e construir propostas gráficas autênticas, de fato, Lubalin foi revolucionário. No livro *Herb Lubalin – american graphic designer* (2013), Shaughnessy ratifica o que dizem Lupton e Miller das imagens e textos de Lubalin e evoca seus aspectos de criação distinta dos modernistas e seu cunho interpretativo:

Quando olhamos para a tipografia de Lubalin, vemos um talento indubitável e uma execução impecável, mas também vemos ideias. Ao contrário de seus predecessores na escola modernista, que procuraram apenas transmitir a mensagem em termos puramente neutros, Lubalin tinha o instinto do homem de publicidade para embelezar e enfatizar a mensagem. Ele até tinha um nome para isso: Expressionismo Gráfico (SHAUGHNESSY, 2013, p. 13).⁹

Lubalin conjugava formas com a visão de que a sociedade norte-americana gostava de reagir a ideias:

⁹ *When we look at Lubalin's typography, we see undoubted flair and faultless execution, but we also see ideas. Unlike his predecessors in the Modernist school, who sought only to convey the message in purely neutral terms, Lubalin had the ad man's instinct to embellish and emphasize the message. He even had a name for this: Graphic Expressionism.* Tradução minha.

Expressionismo Gráfico é o meu eufemismo para o uso da tipografia, ou de formas de letra, não apenas como um meio mecânico para distribuir palavras em uma página, mas sim como uma outra maneira criativa de expressar uma ideia contando uma história, amplificando o significado de uma palavra ou uma frase, para provocar uma resposta emocional de um espectador (SHAUGHNESSY, 2013, p. 15).¹⁰

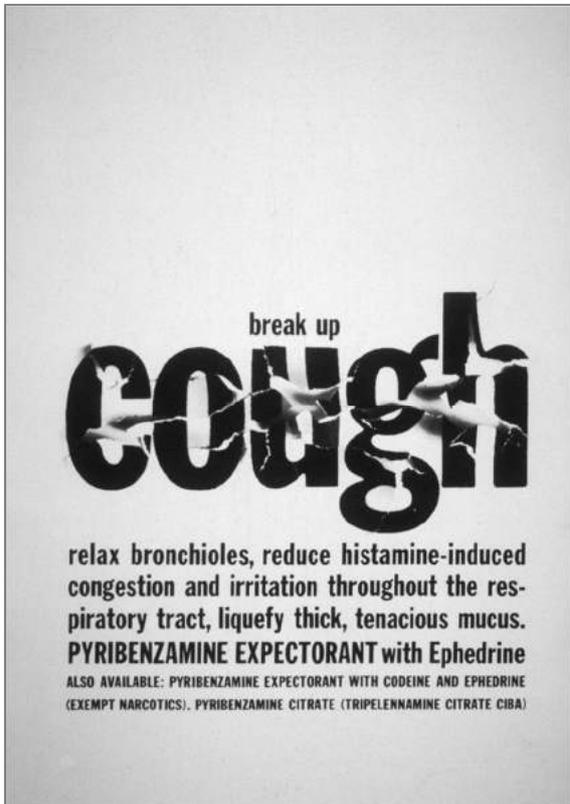


Figura 15. Nesta publicidade, Herb Lubalin rasga a palavra tosse (*cough*) como a tosse rasga a garganta e arranha as vias respiratórias, 1956.

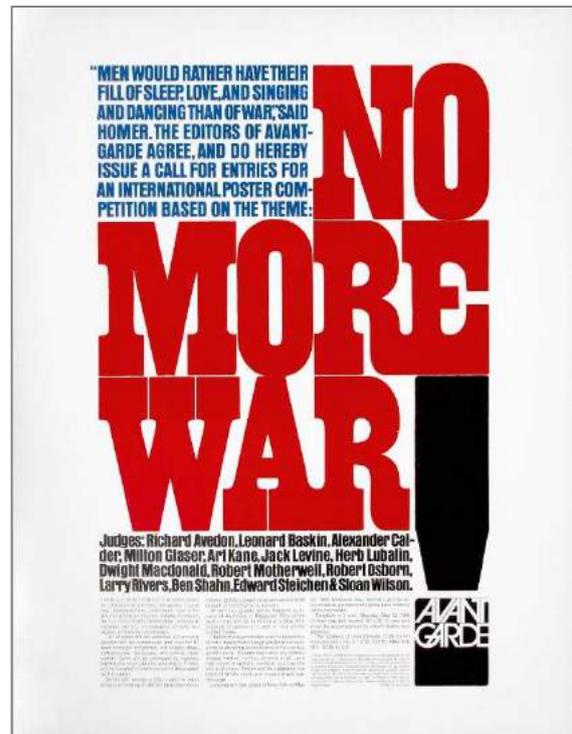


Figura 16. Na chamada para uma competição de cartazes, a bandeira norte-americana grita e a exclamação cai como uma bomba, 1968.

¹⁰ *Graphic Expressionism is my euphemism for the use of typography, or letterforms, not just as a mechanical means for setting words on a page, but rather as another creative way of expressing an idea telling a story, amplifying the meaning of a word or a phrase, to elicit an emotional response from a viewer.* Tradução minha.



Figura 17. Herb Lubalin, logotipos diversos. Exposição *Lubalin Now* no *Herb Lubalin Study Center* (Cooper Union), Nova Iorque, 2009.

A observação de Margolin é propícia para a reflexão sobre a dificuldade e, a meu ver, a impossibilidade de definir o campo do design:

Nem todos os designers gráficos trabalham no mesmo tipo de projeto. Alguns se especializam em cartazes e atuam como artistas. Outros estão envolvidos em planejamento estratégico e usam habilidades gerenciais. E outros se especializam em gráficos de informação, que exigem um sólido conhecimento em ciências sociais (MARGOLIN, 2014, p. 247).

Neste sentido, ratifico, torna-se sem propósito, sobretudo nesta Tese, a preocupação com qualquer determinação limitante do design, assim como faz-se legítimo considerar os diretores de arte (assim como os tipógrafos, ilustradores e calígrafos) como designers. A atividade é ampla, fluida e mutável, como foi a de Lubalin e é a de Miran.

2.2 Design e direção de arte na Escola de Nova Iorque a partir de 1940

Os sistemas de comunicação gráfica, de mensagens e emoções apresentado na publicidade e no design editorial em Nova Iorque, a partir dos anos 1940, foram de extrema importância para o estudo do design e, particularmente nesta Tese, para a formação das influências que Miran incorporou em sua obra. A criação publicitária local recebeu a contribuição de designers gráficos de vários países do mundo que, fugidos das guerras e dos totalitarismos

políticos, encontraram nos Estados Unidos um refúgio. Junto aos colegas já instalados, colocaram o design e a publicidade norte-americana em um viés de experimentações criativas. Philip B. Meggs vê nesta combinação, somada ao modo de vida de uma sociedade de fortes valores capitalistas, uma profusão de estilos e misturas gráficas.

Ao emprestarem livremente elementos da obra de designers europeus, os norte-americanos acrescentaram-lhe novas formas e conceitos. O design europeu era em geral teórico e altamente estruturado; o design norte-americano era pragmático, intuitivo e menos formal em termos da organização do espaço (MEGGS, 2009, p. 484).

Meggs pontua que os Estados Unidos não possuíam, até a segunda guerra mundial, uma grande tradição artística, apesar da diversificação étnica. As expressões pessoais na Escola de Nova Iorque foram valorizadas junto com as inovações técnicas e a originalidade conceitual (MEGGS, 2009, p. 486).

Neste contexto, o design absorveu os talentos particulares para ilustrações, colagens, mesclas de fotos e desenhos inusitados, fotogramas, pinturas e letras informais enquanto recursos gráficos, mas, sobretudo, admite as subjetividades e a intuição como parte do projeto. A Escola de Nova Iorque foi responsável, em grande parte, por fazer Miran ser particularmente apreciado no Brasil – pois, de fato, o design gráfico brasileiro crescia nesta época em outra direção estilística, mais próxima ao Estilo Internacional.

Em uma passagem intitulada “Uma revolução do design editorial”, Meggs evoca alguns nomes importantes do design norte-americano para a atividade, atentando novamente para a baixa qualidade nos projetos gráficos (desta vez das revistas) norte-americanos até os anos 1940, com algumas exceções. As figuras de Alexey Brodovitch (1898-1971), diretor de arte da Harper’s Bazaar e professor, e de seu aluno Otto Storch (1913-1999), diretor de arte da revista *McCalls*, ganham do autor atenção especial (MEGGS, 2009, p. 500-501). Storch e suas composições me chamaram a atenção particularmente pelas colunas, movimentos e sinuosidades dos blocos de texto, que seguem as formas orgânicas das imagens inseridas.



Figura 18. Alexey Brodovitch, página dupla para a revista *BAZAAR*, 1936. Foto de George Hoyningen-Huene, 1938.

Figura 19. Composição de Otto Storch para a revista *McCall's*, 1961. A tipografia é texto e desenha o colchão, ao mesmo tempo, de maneira suave, se conectando com a leveza do sono da personagem.

Discorre ainda Meggs:

A tipografia era unificada com a fotografia, enquanto os tipos eram projetados para um forte entrelaçamento com a imagem fotográfica. Os títulos frequentemente se tornavam parte das ilustrações. Os tipos se torciam e curvavam ou se tornavam a ilustração (MEGGS, 2009, p. 502).

De fato, algumas destas características marcantes das escolhas gráficas de Storch podem ser encontradas em trabalhos editoriais que serão vistos anos mais tarde (anos 1970 e 1980) nos tabloides desenvolvidos respectivamente por Lubalin e por Miran. Essas revoluções, no design intuitivo repleto de poesia, de Paul Rand a Storch, ganham força nos anos 1950. O caminho do design gráfico nos Estados Unidos parece sempre se entrelaçar com o da publicidade, tendo nela uma espécie de morada extensa e explorável.

A admissão destas conexões gráficas e estilísticas ganhou cada vez mais força com os achados que legitimaram meu pensamento. Em um dos websites em que posta seus trabalhos e comentários, Miran expressa o orgulho de ler Steven Heller no livro *Magazines inside & out*, comparando seu trabalho tipográfico na revista *O-Zone*¹¹ ao de Brodovitch:

O design da revista e do álbum foi tão elogiado que mereceu de Steven Heller, a reprodução de suas capas e páginas no livro *Magazines inside & out (PBC Publisher)*, no qual este compara o meu trabalho tipográfico na revista com o de Alexei Brodovitch, o russo que revolucionou o design editorial na BAZAAR americana. Pode (MIRANDA, 2008)?

¹¹ *O-Zone – Jornal de Artes* foi uma revista editada por Miran nos anos 1990, mas que teve uma vida curta de apenas quatro números. A brevidade de sua existência foi suficiente para ser reproduzida no *Graphis Advertising* que foi publicado em 1996, bem como para ganhar o prêmio de honra ao mérito (*distinctive merit award*) no 74º *Art Directors Annual da Art Directors Club* de Nova Iorque.



Figura 20. Capa da revista *O-Zone* nº 2. Direção de arte de Miran; Ilustração de Wieslaw Walkuski. anos 1990.

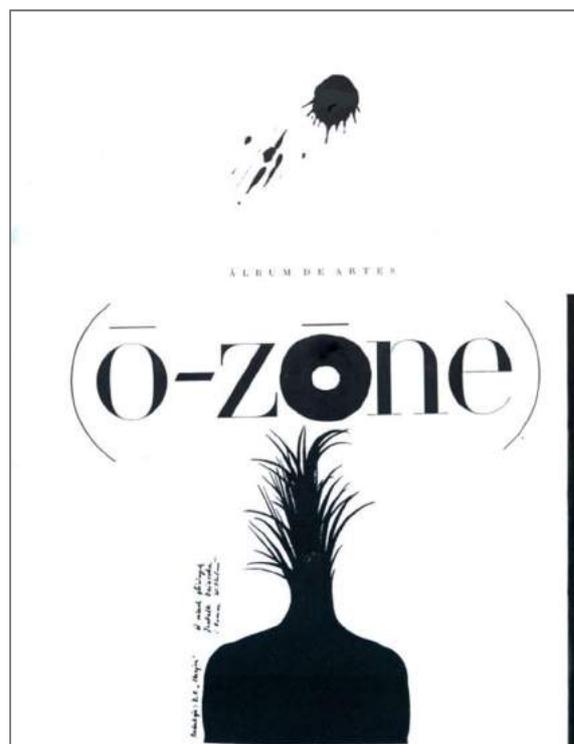


Figura 21. Capa da revista *O-Zone* nº 7. Direção de arte de Miran, anos 1990.

É no universo nova-iorquino do design que visita a publicidade que Miran se pauta nos anos 1970, bem antes da revista *O-Zone*. É este o design do qual se aproxima, nesta época, e é o que gosta de fazer. Visita Nova Iorque várias vezes, mas não se muda de vez em nenhum momento, apesar da vontade, por questões pessoais. Trabalha, como ele mesmo define na entrevista a Ana Lucia Vasconcelos, “de costas para o Brasil”:

Na metade dos anos 70, eu comecei a enviar muitos trabalhos que achava atraente (sic), principalmente os mais tipográficos ou com ilustração, e me inscrevia em todos os anuários possíveis. Era uma trabalhadora, mas como eu era uma pessoa muito tímida, participar assim por correspondência era mais tranquilo e cômodo. [...] Eu também trabalhava meio de costas para o Brasil, sim. Os designers daqui eram muitos mais competidores entre si, mas não eram participativos (MIRANDA, 2009).

A despeito de Lubalin ter sido seu grande mestre, Miran citou em um diálogo que tivemos, somente após a evocação de minha parte, um nome que, até então, não figurava em nenhum comentário seu – o que, pela importância que lhe foi atribuída pela história, me intrigava: Paul Rand (1914-1996), designer e diretor de arte, além de professor da Universidade de Yale, teve um papel crucial no direcionamento estilístico que o design gráfico dos Estados Unidos adotou desde o início do século XX. Suas ideias aproximam o processo de design gráfico de uma perspectiva íntima, intuitiva, aberta aos experimentos e

misturas de recursos gráficos, mas não por isso menos rigorosa do que a estética do design modernista europeu.

Miran citou, nesta ocasião e sem muita intensidade ou paixão, Rand como uma referência em desenvolvimento de projetos de imagens corporativas, sem mencionar suas outras esferas de atividade. O que explica a menção pouco apaixonada talvez esteja na observação seguinte: para ele, Fletcher, um grande mestre que cito no ensaio sobre as alusões miranianas, era o “Paul Rand inglês”, me disse ele em uma entrevista. No entanto, mesmo explicada e justificada esta espécie de transferência e de preferência, é impossível não citar o protagonismo de Rand na Escola de Nova Iorque.

Tratando, então, de uma pesquisa-intervenção sobre Miran e sua obra, observo e reflito sobre a atividade de um profissional que, como Rand, vive no mundo do design gráfico mesclado com o da publicidade – ou do design gráfico a serviço da publicidade, habitando a mesma. Através de leitura e análise, um pesquisador pode gerar reflexões sobre estes campos afins: onde se interseccionam, quando se separam, qual a necessidade real de buscar esta separação. No entanto, a proposta deste estudo afasta estas perguntas, aceitando apenas esta aproximação como uma condição que se fez na história e que se desenhou como uma vertente forte de um país.

Miran é, no entendimento desta pesquisa-intervenção e com base no que diz Rand sobre critérios da comunicação visual, um designer gráfico em todas as suas atividades: quando desenha uma marca gráfica, quando faz direção de arte publicitária ou quando ilustra uma peça da qual se serve para a composição de um cartaz. O design e os designers têm seu próprio campo de atuação, mas visitam constantemente outros terrenos.

2.3 Paul Rand e a escola que influenciou Miran

Rand explicou como entende os projetos de design e o que constitui seus processos em um de seus livros, intitulado *Design, form and chaos*, incorporando componentes vivos, de relação, interação, interpretação e poesia.

Fazer design é muito mais do que simplesmente montar, formatar ou mesmo editar; é acrescentar valor e significado; é iluminar, simplificar, esclarecer, modificar, dignificar, dramatizar, persuadir e, até mesmo, entreter. Fazer design é transformar prosa em poesia (RAND, 1993, p. 3).¹²

¹² *To design is much more than simply to assemble, to order, or even to edit; it is to add value and meaning, to illuminate, to simplify, to clarify, to modify, to dignify, to dramatize, to persuade and perhaps even to amuse. To design is to transform prose into poetry.* Tradução minha.

Rand propõe a atividade além do funcionalismo, inserindo emoção, paixão, reflexão sobre os projetos. Ele se coloca como tendo experimentado esta configuração e pertencimento aos mundos do design e da publicidade. Se é conhecido por suas bem-sucedidas identidades corporativas, que se fazem presentes até hoje, como *IBM*, *ABC*, *Westinghouse* e *UPS*, também atuou, com excelência, como diretor de arte das revistas *Esquire* e *Coronet* (Paul Rand Official Website, 2016).



Figuras 22 e 23. Duas peças de Paul Rand, partes de uma campanha para a revista *The Architectural Forum*, 1945.

Considerar a declaração de Rand me leva a entender o design gráfico como uma atividade de possível visitação à publicidade. Temas como iluminar, dramatizar e entreter, presentes em sua citação, nos permitem imaginar a recepção de espectadores, por exemplo, de uma peça de teatro com mensagens fortes, roteiro bem definido, ocasião em que experimentam sentimentos diversos em contato com narrativas e interpretações. A observação sobre o design gráfico por quem vive, ao mesmo tempo, a direção de arte publicitária voltada aos impressos, como Rand no contexto norte-americano dos anos 1930 à década de 1990, tem eco em outros profissionais, já citados, que influenciaram o trabalho de Miran.

Em *A designer's art*, Rand fala do cuidado que pede a comunicação visual, da harmonia das relações entre os elementos gráficos, propondo que a atividade do designer – a postura do designer, desta época e neste contexto – tem lugar no meio publicitário, com legitimidade:

A comunicação visual de qualquer tipo, tanto a persuasiva quanto a informativa, desde as dos *outdoors* aos *faire-parts*, deveria ser vista como a personificação de forma e função: a integração entre o belo e o útil. Cópia, arte e tipografia deveriam ser vistas como uma entidade viva. Cada elemento integralmente relacionado, em harmonia com o todo e essencial para a execução de uma ideia. Como um malabarista, o designer mostra seus talentos, manipulando estes ingredientes em um dado espaço. Se este espaço toma a forma de anúncios publicitários, periódicos, livros, formulários impressos, embalagens, produtos industriais, sinalizações ou comerciais de televisão, os critérios são os mesmos (RAND, 1984, p. 3).¹³

Jessica Helfand (n. 1960), designer, escritora e professora da Universidade de Yale (como foi Rand) dedica a Rand, em seu livro *Screen: essays on graphic design, new media, and visual culture*, um ensaio intitulado “Paul Rand: the modern designer”. Nele, Rand é retratado como o mais celebrado designer de seu país e como aquele que mais contribuições trouxe a “uma nova linguagem visual que revolucionaria o papel do design como serviço e como arte” nos anos 1930. Após uma década de “insignificante progresso criativo”, Rand e um pequeno grupo de designers norte-americanos e recém-chegados da Europa,¹⁴ combinando seus saberes, “começaram a experimentar novos modos de abordagem do design de materiais impressos” (HELFAND, 2001, p. 138).

Em termos de design de produtos, diferentemente da concepção funcionalista europeia, onde as tentativas de produção (mesmo as mais frustradas da Bauhaus) eram baseadas em ideais sociais e democráticos manifestos, nos Estados Unidos, o *streamline style*, a aerodinâmica e as formas futuristas (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 169) propunham uma camada espessa de dissimulação aos objetos. Esta lógica do design de formas sugestivas se estende ao design gráfico, que molda seus aportes informacionais, de hierarquia e distribuição de elementos, de cores, de tipografia, aos propósitos de venda da publicidade. O diretor de arte é o designer gráfico dentro da agência.

Rand viu o design como uma “ferramenta potencial e estratégica” (HELFAND, 2001, p. 143) e viveu o design na publicidade durante anos, sendo diretor de arte, entre 1936 e 1941,

¹³ *Visual communication of any kind, whether persuasive or informative, from billboards to birth announcements, should be seen as the embodiment of form and function; the integration of the beautiful and useful. Copy, art and typography should be seen as a living entity; each element integrally related, in harmony with the whole, and essential to the execution of an idea. Like a juggler, the designer demonstrates his skills by manipulating these ingredients in a given space. Whether this space takes the form of advertisements, periodicals, books, printed forms, packages, industrial products, signs, or television billboards, the criteria are the same.* Tradução minha.

¹⁴ A autora cita “Lester Beall, Bradbury Thompson e Alexei Brodovich, entre outros”.

quando trabalhou para as revistas *Apparel Arts* e *Esquire* e, entre 1941 e 1955, quando o fez para a *Weintraub Agency* (Paul Rand Official Website).

Da Europa, Rand foi influenciado por artistas como Paul Klee (1879-1940), Pablo Picasso (1881-1973), Alexander Calder (1898-1976) e Joan Miró (1893-1983), usou fotografias e montagens, aplicou às composições a tipografia de forma assimétrica. “O estilo é lúdico, a mensagem imediata, a comunicação inegavelmente direta. Os resultados são envolventes, eficazes e memoráveis”. A Rand, é creditado o aporte da concepção estética modernista à América pós-guerra (HELFAND, 2001, p. 139).

Se Miran não teve um contato significativamente direto com Rand, o teve indiretamente com seus rastros. Na cultura apreciada por Miran e no cenário que se desenhou nos Estados Unidos, principalmente em Nova Iorque e a partir do pós-guerra, Rand está presente, em obra e em cultura visual e comunicacional construída.

Admitindo que fazer design é dramatizar, iluminar, persuadir e entreter, entre outras ações citadas por Rand, na publicidade, o designer é o figurinista, o iluminador, o *metteur-en-scène*, o cenógrafo, o contra-regra, o responsável pelo *casting* dos elementos gráficos que comporão a cena. É ele que, na figura do diretor de arte, conjugando estes “personagens”, possibilitará a interpretação do discurso da cena.

A vertente norte-americana do design a partir dos anos 1940 se fez, segundo Philip Meggs, baseada em valores capitalistas somados à limitada tradição artística:

A partir de então [após a Segunda Guerra], a ênfase foi colocada na expressão de ideias e na apresentação franca e direta das informações. Nessa sociedade altamente competitiva, valorizou-se muito a inovação técnica e a originalidade conceitual, e os designers procuraram solucionar problemas de comunicação e simultaneamente satisfazer uma necessidade de expressão pessoal. Essa fase do design gráfico norte-americano, com fortes raízes europeias durante os anos 1940, ganhou projeção internacional nos anos 1950 e continuou até o século XXI (MEGGS, 2009, p. 486).

Os elementos gráficos nas composições diversas, fossem capas de anuários ou anúncios publicitários, eram integrados de maneira lúdica por Rand. Fotogramas, tipos, letras escritas à mão, desenhos, fotos recortadas margeando perfeitamente um corpo ou enquadrando olhares e camadas com pequenas áreas vazadas permitindo a aparição de parte dos elementos que se encontram por trás: para envolver e comunicar de maneira marcante, “o designer precisava alterar e justapor signos e símbolos”. (MEGGS, 2009, p. 487)

Outros pioneiros do design gráfico de Nova Iorque citados por Meggs exibiram trabalhos ricos em relações entre elementos gráficos tão variados e combinados: Alvin Lustig (1915-1955), Alex Steinweiss (1917-2011), Bradbury Thompson (1911-1995) e o já citado Saul Bass foram alguns dos expoentes que ajudaram a definir o caminho intuitivo e ousado do

design norte-americano, a partir dos anos 1940. Formaram bases que permaneceram e das quais Miran, décadas mais tarde, também se serviu. Bass inclusive apresenta Miran à *Alliance Graphique Internationale*, sociedade de grandes nomes do design e da direção de arte do mundo, antes baseada na França e hoje na Suíça. Torna-se seu padrinho na associação (MIRANDA, 2009).

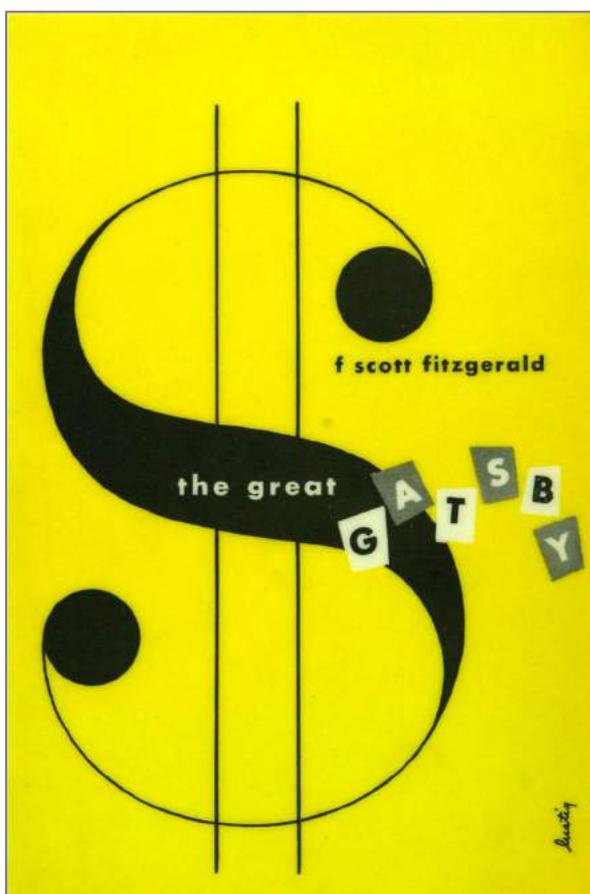


Figura 24. Alvin Lustig, capa do livro *The great Gatsby*, 1946.

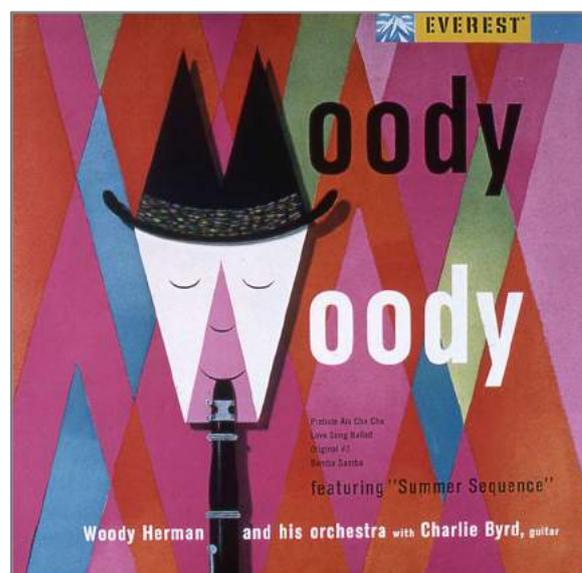


Figura 25. Alex Steinweiss, capa do LP de Woody Herman, 1959.

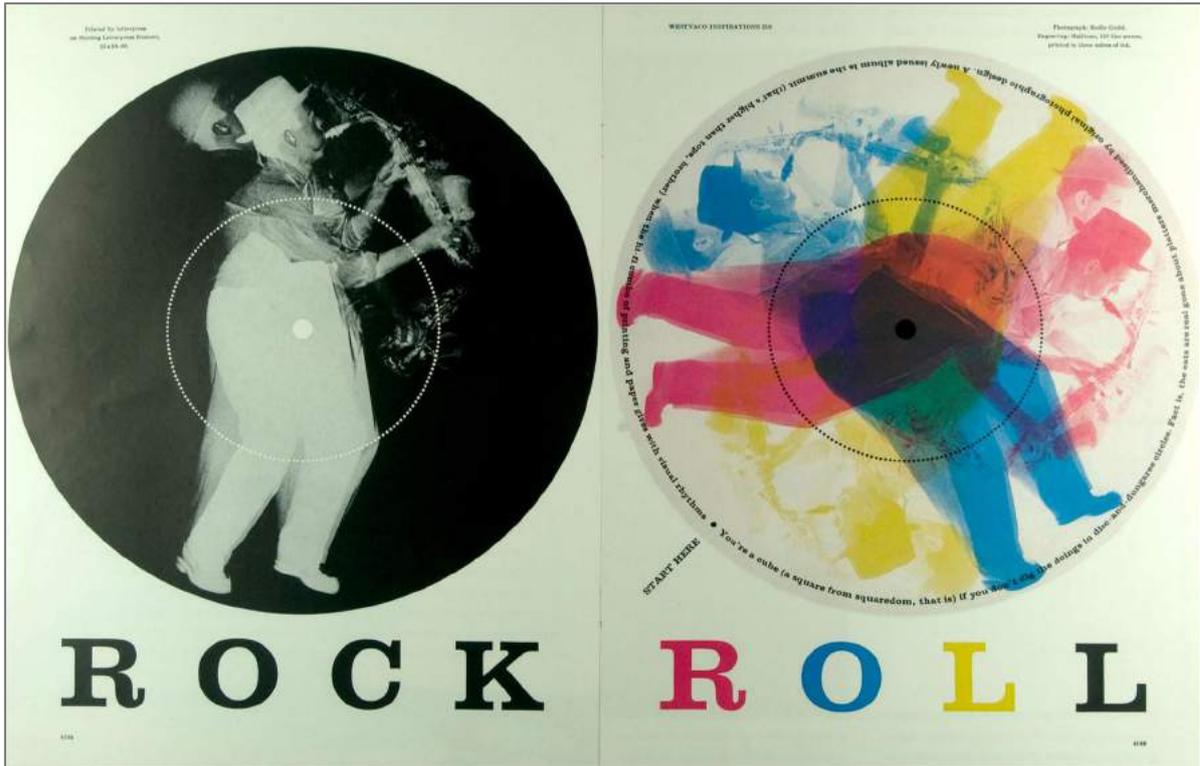


Figura 26. Página dupla de Bradbury Thompson para a revista promocional *Westvaco Inspirations*, 1958.

3. PREÂMBULO PARA UMA CARTOGRAFIA POÉTICA EM DESIGN

Rand traz um pensamento, em uma passagem intitulada “The designer’s problem”, que parece caminhar na mesma direção da defesa da importância que têm junto à razão, o instinto e a intuição:

Como regra, o designer experiente não deve começar [um *layout*] com uma ideia preconcebida. Em vez disso, a ideia é (ou deveria ser) o resultado de uma observação cuidadosa, e o design o produto desta ideia. Na busca de resolver seu problema efetivamente, o designer deve necessariamente atravessar uma espécie de processo mental. Conscientemente ou não, ele analisa, interpreta, formula. [...] Ele desenha sob instinto e intuição. Considera os sentimentos do espectador e suas predileções. Brevemente, o designer experimenta, percebe, analisa, organiza, simboliza, sintetiza. (RAND, 1984, p. 4)

Não podemos então fugir da intuição, das sutilezas, da percepção fina. Os conceitos da fenomenologia de Merleau-Ponty, componentes da reflexão que segue, dialogariam, sem dúvida, com as ideias de Rand. Admito-os no projeto e em sua contemplação. O pensar-agir pode ser estendido: perceber-imaginar-pensar-interpretar-agir. Faz-se o aprendizado por vivência. Para Merleau-Ponty,

Pensar é tentar, operar, transformar, sob a única reserva de um controle experimental onde somente intervêm os fenômenos altamente trabalhados, e que nossos aparelhos produzem mais do que registram. (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 10)

Não há então, deste ponto de vista, conhecimento verdadeiro que não passe pela experimentação. O que ocorre no mundo seria o que acontece no mundo particular de cada um de nós. Experimentar o mundo para conhecê-lo de maneira singular tornou-se um pensamento corrente também para parte da sociologia norte-americana do século XX. De fato, filósofos da fenomenologia como seu criador Edmund Husserl (1859-1938) e seus seguidores Max Scheler (1874-1928) e Martin Heidegger (1899-1976) desenvolveram trabalhos significativos entre o fim do século XIX e a primeira metade do século XX. Mas é no livro *Fenomenologia da percepção* (1949) de Merleau-Ponty que a sociologia fenomenológica de Schütz se baseia, ganhando corpo. A propósito do papel das ideias de Merleau-Ponty, Schütz afirma:

Merleau-Ponty resume sua própria posição ao estabelecer que, do ponto de vista fenomenológico, o social não é um objeto, mas, antes de tudo, minha situação vivida em um presente vivido pelo intermediário do qual o conjunto do passado histórico torna-se acessível a mim. O social me aparece sempre enquanto variação de uma vida singular da qual tomo parte e cujos termos meu semelhante é sempre para mim um outro Eu, um *alter ego* (SCHÜTZ, 1998, p. 92).¹⁵

Levando em conta as ideias de Schütz e de Merleau-Ponty, proponho nesta Tese duas movimentações particulares e marcantes a serem lidas e absorvidas: a experimentação de Miran de seu mundo e a minha experimentação do mundo miraniano. As duas, defendendo, são da mesma ordem. Aloco assim Miran em uma posição de um outro Eu.

Em *Fenomenologia da percepção* (1949), Merleau-Ponty diz que: “A ciência não tem e jamais terá o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que dele ela é uma determinação ou uma explicação” (MERLEAU-PONTY, 1949, p. 3). Encontro em tal afirmação um eco importante para meu comportamento na busca que realizo: o mundo de Miran que visito é fluido e constituído de percepções e interpretações particulares sobre interações singulares.

Por sua vez, Bachelard, contemporâneo de Merleau-Ponty, defendia, antes de se dedicar à obra sobre a fenomenologia da imaginação, que a ciência que aceita as imagens é constantemente “vítima das metáforas” (BACHELARD, 1996, p. 48), em razão de um enorme poder de sedução. As metáforas e as analogias seriam, a partir desta visão, uma ameaça à produção científica, pois o encantamento e a atração pelas imagens da imaginação conduziriam o cientista ao erro. Passou ele mesmo por esta constatação, a maravilhar-se com o poder das imagens e a mergulhar nas metáforas. Diz Bachelard que

Queremos sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é, antes de mais nada, a faculdade de *déformer* as imagens fornecidas pela percepção, ela é, sobretudo, a faculdade de nos libertar das imagens primeiras, de *mudar* as imagens (BACHELARD, 1943, p. 5).¹⁶

Para Bachelard, pontuo com cuidado, “perceber e imaginar são tão antitéticos quanto a presença e a ausência. Imaginar é se ausentar, se lançar a uma nova vida” (BACHELARD,

¹⁵ Merleau-Ponty résume sa propre position en établissant que, du point de vue phénoménologique, le social n'est pas simplement un objet mais, avant tout, ma situation vécue dans un présent vivant par l'intermédiaire, duquel l'ensemble du passé historique m'est rendu accessible ; le social m'apparaît toujours en tant que variation d'une vie singulière à laquelle je prends part et dans les termes de laquelle mon semblable est toujours pour moi, un autre Je, un *alter ego*. Tradução minha.

¹⁶ On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. Tradução minha.

1943, p. 8).¹⁷ Nesta tese, perceber e imaginar caminham lado a lado. Aqui, perceber o mundo é condição primeira para um posterior apelo à imaginação. Fazer-me presente, perceber as presenças, para assim abrir-me ao devaneio e à imaginação.

Os pós-estruturalistas Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992) formam a base do “odômeta” cartográfico que faço conversar com a fenomenologia da imaginação. Os dois tecem pensamentos e questionamentos sobre as ideias que nos escapam e se perdem:

Pedimos somente um pouco de ordem para nos proteger do caos. Nada é mais doloroso, mais angustiante, do que um pensamento que escapa a si mesmo, ideias que fogem, que desaparecem apenas esboçadas, já corroídas pelo aquecimento ou precipitadas em outras que também não dominamos (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 189)¹⁸

Esta reflexão condiz com a proposta da cartografia, posto que se opõe às ideias de metas pré-definidas para a composição de caminhos. Os caminhos se fazem de maneira natural e são trilhados segundo as ideias que regem nossos pensamentos. Para a cartografia, há lugar para a busca que coloca a trilha em um terreno e o posterior encontro com nossos objetivos ou as ideias se perdem. É pertinente, portanto, a reflexão que segue: “Perdemos incessantemente nossas ideias. É por isso que queremos tanto nos agarrar a opiniões prontas” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 189).¹⁹

Em uma mistura, para mim até pouco tempo improvável, de correntes, Bachelard, Merleau-Ponty, Deleuze e Guattari se encontram, pois compreendem o mundo das interações e da construção de conhecimento de forma similar: experimentando a fluidez do que se apresenta pelo caminho.

Faz-se necessário, a partir desta proposta de encontro entre os filósofos, explicar as bases do “odômeta” cartográfico, procedimento que se vale de ideias deleuzo-guattarianas, bem como seus diálogos com as ideias merleaupontianas e bachelardianas. Admitindo e absorvendo estas conexões, pude entrar no terreno da obra de Miran, entendendo minha forma de interagir com os seres que encontrarei nesta trilha.

¹⁷ *Percevoir et imaginer sont aussi antithétiques que présence et absence. Imaginer c'est s'absenter, c'est s'élancer dans une vie nouvelle.* Tradução minha.

¹⁸ *Nous demandons seulement un peu d'ordre pour nous protéger du chaos. Rien n'est plus douloureux, plus angoissant qu'une pensée qui s'échappe à elle-même, des idées qui fuient, qui disparaissent à peine ébauchées, déjà rongées par l'oubli ou précipitées dans d'autres que nous ne maîtrisons pas.* Tradução minha.

¹⁹ *Nous perdons sans cesse nos idées. C'est pourquoi nous voulons tant nous accrocher à des opinions arrêtées.* Tradução minha.

3.1 “Odômeta” cartográfico, ou cartografia

A cartografia é uma inversão do sentido metodológico tradicional: a palavra “método”, vinda de *metá-hódos*, que significa “caminho determinado por metas”, no “odômeta” cartográfico se faz *hódos-metá*: as metas são determinadas por caminhos (PASSOS et al., 2015, p. 10). O metodológico se torna odometológico.

Não se trata da aplicação de um método, mas da experimentação de uma postura, de um *hódos-metá* que só pode ser descrito no momento em que o pesquisador vem a concluir um trabalho escrito. “Não se abre mão do rigor, mas esse é ressignificado” (PASSOS et al., 2015, p. 11). Os autores do livro *Pistas para o método cartográfico* dizem, ainda na introdução, que o sentido da cartografia é o do “acompanhamento de percursos” (PASSOS et al., 2015, p. 10). Estabeleço percursos, enquanto acompanho percursos. Portanto, meu caminho nesta Tese também foi se fazendo de acordo com os achados no *Facebook*, contando não raramente com entrevistas e das descobertas de sites, livros que citam Miran, acessos aos tabloides e revistas por ele editados e/ou diagramados.

O terreno abordado na cartografia é admitido como um rizoma: é poroso e de incontáveis acessos. “São múltiplas as entradas em uma cartografia. A realidade cartografada se apresenta como um mapa móvel” (PASSOS et al., 2015, p. 10) de um sistema acêntrico. Um mapa móvel e em constante transformação, num percurso que se faz ao percorrê-lo.

“O rigor do caminho, sua precisão, está mais próximo dos movimentos da vida ou da normatividade do vivo” (PASSOS et al., 2015, p. 10). É o que procuro fazer diariamente, projetando, compondo aulas, me aproximando das coisas e das pessoas, escolhendo, construindo minha rede de significados da vida. Aqui eu pergunto: será que podemos ser nós mesmos nos rendendo às metáforas, às emoções, ao afeto, sem nos preocuparmos em sermos frios? Será, por outro lado, que o “ser nós mesmos” pode se concretizar em método? Essas preocupações são contemporâneas já que tudo muda, a todo instante. A cartografia tem suas aplicações, seu momento. Ainda segundo estes autores, seguindo o que dizem sobre o rigor, “precisão não é tomada como exatidão, mas como compromisso e interesse, como implicação na realidade, como intervenção” (PASSOS et al., 2015, p. 11).

Segundo Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros, “a cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos.” (PASSOS; BENEVIDES, 2015, p. 17). Caminhamos, habitamos o plano, nos colocamos à escuta, participamos, depois definimos as metas.

Segundo Passos e Benevides, ao escolher a cartografia como perspectiva, “não se pode orientar a pesquisa pelo que se sabe de antemão acerca da realidade” (PASSOS; BENEVIDES, 2015, p. 18). Construimos a realidade, com efeito, sem a neutralidade do conhecimento. (PASSOS; BENEVIDES, 2015, p. 20) Toda pesquisa então desvia, deturpa, inventa a realidade. “Defender que toda pesquisa é intervenção exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis, impedindo qualquer pretensão à neutralidade” (PASSOS; BENEVIDES, 2015, p. 30).

Rendendo-me à cartografia, me coloco como pesquisador-interventor em uma posição de quem constrói diariamente o conhecimento do trabalho de Miran, mudando focos de pesquisa, aprofundando olhares, ora concretizando opiniões, ora as desconstruindo. Indubitavelmente, minha visão sobre ele e sua obra mudou diversas vezes, assim como o assunto e o intervalo de tempo a ser abordado. “Conhecer o caminho de constituição de dado objeto equivale a caminhar com este objeto, constituir este próprio caminho, constituir-se no caminho. Este é o caminho da pesquisa-intervenção” (PASSOS; BENEVIDES, 2015, p. 31).

No início do caminho trilhado nesta Tese, encontrei dificuldades para obter algumas informações da parte de Miran. Passei a obter respostas via e-mail mais enfáticas, a partir do momento em que ele percebeu que eu conheço sua obra mais profundamente do que ele pensava. As mensagens trocadas, ainda que de muita valia, não tiveram o mesmo nível de importância para a pesquisa que o perfil de Miran na rede social *Facebook*: sua linha do tempo se tornou a base principal de aproximação das minhas observações e fonte fundamental de imagens. Lá, Miran coloca o que mais gosta, reproduz postagens antigas, ratifica sua própria genialidade, brinca com seus próprios erros, se posiciona criticando através de seus desenhos.

Kastrup fala sobre o funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. O trabalho do cartógrafo não é linear, pois não pode se estabelecer assim (KASTRUP, 2015, p. 32), posto que é um rizoma. Evoca a impossibilidade de neutralidade (meu posicionamento participa e deve participar da pesquisa) e desfaz-se das regras pré-estabelecidas (KASTRUP, 2015, p. 33).

Ela diz que na coleta de dados há “produção de dados de pesquisa”. É interessante observar, deste ponto de vista, porque somos tocados pelas nossas metáforas, que germinam independentemente de nossa memória, segundo Bachelard, mas de algo anterior a isso, e se somos tocados pelas nossas histórias, nossos traumas, nossas paixões, podemos compreender a coleta como uma escolha, uma escolha apaixonada (com mais ou menos paixão). E escolher

é, invariavelmente, preterir, abdicar. Assim nos damos conta dos infinitos *accounts*:²⁰ sempre há possibilidade de precisão, descrição, detalhamento. Porém, somos subjetivos, temos limitações próprias em nossas sensorialidades e em aquilo que estas absorvem, além das situações apreendidas contarem com restrições de tempo, de luz presente à cena, de ruído comunicacional, de poluição visual e sonora e de compreensão cultural. Desta forma, o pesquisador sempre admite seus limites pessoais: se rende ao fato de que a imaginação e a percepção subjetiva sempre farão parte de sua pesquisa, se entende como parte do fenômeno observado e admite que intervém quando pesquisa.

3.2 “Odômeta” cartográfico e fenomenologia da imaginação

Minhas ideias são regidas pelo afeto e se exprimem pela cartografia poética à qual dou vida nesta Tese. A curiosidade que é trazida pelo afeto me faz buscar entender quem compõe Miran profissionalmente e me permite admirar sua mistura de talentos, além de perceber suas preferências gráficas e decifrar os diálogos presentes em suas parcerias. Há, na pesquisa-intervenção, espaço para a poesia e para o afeto além dos dados frios – sem nenhum demérito a estes.

Esta última afirmação se faz admitindo que as imagens de um criador, quando contempladas, como quando leio um poema, tornam-se minhas. Além da aproximação feita – considerando o “odômeta” cartográfico –, esta ideia se completa ainda mais, quando fazemos apelo ao conceito de imagem poética de Bachelard (1957, 1988).

Bachelard define a fenomenologia da imaginação como “o estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge da consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” (BACHELARD, 2007, p. 2). A imagem poética é a imagem (pensemos neste termo como fruto da imaginação) que se forma a cada vez que nos vemos frente a uma criação que admiramos. Em termos filosóficos, ela ganha um estatuto de *ser*, uma ontologia – como um *percepto* ou um *afecto* de Deleuze e Guattari, produções etéreas que deixam rastro de afeição.

Trago dois pensamentos pertinentes a esta questão que Emmanuel Alloa (1980)²¹ oferece sobre a ontologia das imagens: primeiramente, “perguntar o que é uma imagem remete

²⁰ *Account*, em etnometodologia é tudo que é contável, descritível, tudo que faz parte de um ambiente, de uma cena, de um campo, de um plano. E a descrição que se faça em texto sobre a observação de um evento qualquer, independentemente da vontade ou da proposta, não consegue considerar os infinitos *accounts*.

²¹ Emmanuel Alloa é professor de filosofia na Universidade da Basileia (Suíça) e de ética na Universidade de Paris 8 (França).

inevitavelmente a uma ontologia, a uma interrogação sobre seu *ser* (ALLOA in: ALLOA, 2015, p. 7)”. Em seguida, o reconhecimento de que “ela [a imagem] tem o poder de tocar o que está ausente, tornando presente aquele que está distante (ALLOA in: ALLOA, 2015, p. 10)”.

William J. T. Mitchell, por sua vez, atribui vida às imagens perguntando “o que elas realmente querem”. Responde ele mesmo que estas querem ser “consideradas como atividades complexas, ocupando posições de sujeito e identidades múltiplas (MITCHELL in: ALLOA, 2015, p. 186). Mais adiante, o autor se reporta ao diálogo que podemos estabelecer com elas: “o que as imagens querem, em última instância, é simplesmente serem perguntadas sobre o que querem, tendo em conta que a resposta pode muito bem ser 'nada'” (MITCHELL in: ALLOA, p. 187).

Independente, este ser da imagem poética estende seu braço e nos toca, tal qual o terreno rizomático. Bachelard aborda em suas obras os poemas e se maravilha com o que imagina a partir de metáforas escritas e escutadas. Mas as imagens pictóricas, penso – e aqui particularmente as imagens de Miran – também podem funcionar como poesia.²²

Em uma amálgama filosófica, abordo o mundo miraniano da seguinte forma: apreendo o campo como rizomático, no sentido da proposta do “odômeta” cartográfico portador de pistas trazidas por Kastrup, Passos e Escóssia e proponho uma aproximação poético-cartográfica, visitando constantemente o perfil de Miran na rede social *Facebook*. Esta me oferece um Miran vivo, diário, com comentários coloquiais, diálogos, incertezas cronológicas, gostos externados. A aproximação investida e rigorosa pede atenção.

A propósito, Kastrup define quatro variedades da atenção do cartógrafo: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento (KASTRUP, 2015, p. 40). São conceitos que considero de possível coexistência com os da fenomenologia da imaginação de Bachelard no exercício de uma pesquisa-intervenção. Reforço tais ideias me servindo de algumas intervenções de Marie-José Mondzain (1944),²³ a respeito das imagens imaginadas, como a que segue abaixo:

Imaginemos. Imaginemos um homem que corre o risco de um retorno ao passado, de um retorno às entranhas, de um mergulho no coração da noite de onde ele

²² Sob o comando do Prof. Dr. Carlos Murad, o Grupo de Pesquisa da Imagem Fotopoética, da Escola de Belas Artes da UFRJ e do qual tive o prazer de fazer parte nos anos noventa, estuda as relações entre as obras de grandes fotógrafos e a poesia, abordando, observando e analisando-as, tendo como suporte teórico e filosófico as obras de Gaston Bachelard sobre a Fenomenologia da imaginação.

²³ Marie-José Mondzain é filósofa e pesquisadora do Centro Nacional de Pesquisa Científica (*Centre National de Recherche Scientifique*) francês. Seus trabalhos são dedicados à arqueologia das imagens e ao poder do olhar (ALLOA, 2015, p. 234).

provém. Um homem mergulha nas trevas, por um instante dando as costas ao mundo dos viventes (MONDZAIN in: ALLOA, 2015, p. 41).

Aproximo do mergulho de Mondzain o devaneio que se faz olhar despretenhoso sobre a figura pictórica em Bachelard e o rastreio do “odômeta” cartográfico. Conheçamos agora este último, primeira categoria citada por Kastrup.

3.2.1 Rastreio, olhar superficial e abertura ao devaneio

A primeira das variedades, o rastreio, propõe uma varredura de campo. “A atenção que rastreia visa uma espécie de meta ou algo móvel” (KASTRUP, 2015, p. 40). Tenho a obra de Miran como campo vasto e sou peça constituinte do campo enquanto investigador. Assim, sou observador e sou parte do processo observado. Enquanto pesquisador-intervencionista, construo subjetividade e meus atos têm consequências, resultados, refutáveis mesmo por mim.

O rastreio é um ato de suma importância, que demorou a ser percebido por mim como parte da pesquisa por parecer, em princípio, uma viagem em um terreno impossível. De tão rico, por apresentar tantas possibilidades de direcionamento, o campo composto pelos talentos diversos de Miran pedia um rastreio calmo e demorado.

Entra-se no campo sem conhecer o alvo a ser perseguido. Ele surgirá de modo mais ou menos imprevisível, sem que saibamos bem onde. Para o cartógrafo, o importante é a localização de pistas, de signos, de processualidade. Rastrear também é acompanhar mudanças de posição, de velocidade, de aceleração, de ritmo. O rastreio não se identifica a uma busca de informação. A atenção do cartógrafo é aberta e sem foco, e a concentração se explica por uma sintonia fina com o problema (KASTRUP, 2015, p. 40).

Durante este tempo, a abrangência das atividades profissionais de Miran me fez passear por suas influências confessas, já abordadas em capítulos anteriores, pelas configurações de seu trabalho em diferentes épocas, pelas experimentações diversas de estilo.

Através de seus trabalhos com representações de rostos com tintas e objetos fotografados, seus resultados gráficos de gestuais com pincéis, seus jogos de planos, seus diálogos de equilíbrio entre a tipografia e a fotografia, suas alusões aos mestres através de formatos e desenhos, Miran me apresentou um mundo de processos e direções gráficas das mais diversas. Miran atravessa as décadas e se reinventa. Se “helveticava” em uma época, como ele mesmo diz, não cessou de buscar novos caminhos em combinações de desenhos e tipografia.

O rastreio de quem faz a pesquisa-intervenção tem similaridades com o olhar superficial, um pré-estabelecimento do devaneio que permite a formação da imagem poética bachelardiana. O rastreio do campo-rizoma, constituído por Miran e sua obra, se abriu em

algumas partes a toques que me possibilitaram dar corpo às construções de subjetividade que aqui se encontram.

Bachelard fala em *A poética do espaço* sobre o devaneio da imensidão íntima, que todos possuem como potencialidade latente de imaginação e que pode ser admitido como um momento pré-toque cartográfico.

A imensidão é, poderíamos dizer, uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio se alimenta de espetáculos variados, mas, por uma espécie de inclinação inata, contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo mais próximo, diante de um mundo que traz a marca do infinito (BACHELARD, 2007, p. 317).

É imprescindível dizer que Bachelard fala do devaneio poético, e não daquele descompromissado, da perda de consciência e fuga do real, entregue às sonolências (BACHELARD, 2007, p. 186-187) – ou não faria sentido aproximar este fenômeno de uma ação própria à pesquisa. Sobre este ponto, o filósofo explica:

O devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente. Seguindo a “inclinação do devaneio” – uma inclinação que sempre desce –, a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, se obscurece. [...] Um adjetivo vai salvar tudo e permitir-nos passar além das objeções de uma psicologia de primeiro exame. O devaneio que queremos estudar é o devaneio poético, um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever (BACHELARD, 1988, p. 5-6).

Do rastreio, surge o devaneio. Do devaneio, o toque da imagem poética.

3.2.2 Toque e imagem poética

Vejamos o que Kastrup entende por toque, a segunda fase da atenção do cartógrafo, entendida como produto possível do rastreio. Assim ela descreve o momento onde a segunda variedade se concretiza:

Como uma antena parabólica, a atenção do cartógrafo realiza uma exploração assistemática do terreno, com movimentos mais ou menos aleatórios de passe e repasse, sem grande preocupação com possíveis redundâncias. Tudo caminha até que a atenção, numa atitude de ativa receptividade, é tocada por algo (KASTRUP, 2015, p. 42).

O toque como um estalo de algo que prende a atenção do cartógrafo pode ser relacionado com outras ideias. Em se tratando de imagens, cabe o paralelo com o instante da imagem poética bachelardiana. Lendo um poema que nos concerne e nos fala, vivemos um instante de

maravilhamento que desencadeia em nós o devaneio poético. Este instante é o instante da formação da imagem poética, similar ao toque na pesquisa-intervenção do “odômeta” cartográfico: produzida pelas metáforas do poeta, constituem um fenômeno de adesão instantânea independente do raciocínio, de origem psíquica.

Torna-se passível de aproximação do conceito de toque o que maravilha Roland Barthes em *A câmara clara*. Da mesma natureza da imagem poética, o *tilt* descrito pelo escritor é repleto de sentimento. Antes hesitante entre a expressividade e a crítica, impregnado pelos discursos da sociologia, da semiologia e da psicanálise, Barthes termina por se desfazer de todo e qualquer sistema redutor para tomar por guia a consciência de sua emoção (BARTHES, 1980, p. 24). Ele escolhe as fotos que o tocam e a partir deste critério, mergulha em cada uma delas, a fim de descobrir a essência desta provocação. “[...] queria saber o que, nesta foto, faz *tilt* em mim” (BARTHES, 1980, p.38).

No mesmo livro, Barthes faz uma viagem através de suas imagens preferidas e percebe o que chama de *punctum*, particularidade que salta da cena da foto para atrair a atenção do observador e fazê-lo interrogar-se sobre um detalhe específico e sua proveniência. “Destas vezes, não sou eu que vou buscá-lo, é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me atravessar” (BARTHES, 1980, p. 48).

Neste momento, o campo se mostra de maneira ontológica, como portador de uma intencionalidade. O contato poético, do ponto de vista da fenomenologia da imaginação bachelardiana, se faz entre quem se faz “presente à imagem, no minuto da imagem” (BACHELARD, 2007, p. 1) e as intencionalidades que ganham corpo. Em *O ar e os sonhos*, Bachelard diz que “o mundo vem se imaginar no devaneio humano” (BACHELARD, 1943, p. 22). De mesma sorte, Jean Baudrillard (1929-2007) diz: “é o mundo que nos pensa, é o objeto que nos pensa” (BAUDRILLARD, 2003, p. 134).

Kastrup associa a ideia do toque a um outro conceito, fenomenológico, anterior ainda a Bachelard, trazido por Husserl.

O toque é sentido como uma rápida sensação, um pequeno vislumbre, que aciona em primeira mão o processo de seleção. A ideia de seleção independente do interesse foi tematizada por E. Husserl no conceito de notar, que diz respeito ao contato leve com traços momentâneos ou com partes mais elementares que um objeto e que possuem força de afetação (KASTRUP, 2015, p. 42).

Seleção independente do interesse de Husserl, a imagem poética de Bachelard e o *punctum* de Barthes mostram-se ideias afins ao toque. A proposta de que o instante poético do toque advém de uma ontologia outra, do objeto rastreado (seja ele uma foto, um poema, uma paisagem, uma obra de arte, um projeto de design), traz em si o mistério da escolha poética.

Algo me chama a atenção antes que eu chame a atenção deste algo. Há uma transcendência. A sensação encarna, constituindo, em termos usados por Deleuze e Guattari, sensações vivas (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 168).

Portanto, no “odômeta” cartográfico, há um comportamento e uma abertura às paixões e aos afetos. As sensações excedem toda vivência, existem “na ausência do homem” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 155). Não há, neste método que admite as sensações do toque, uma diretriz de busca de resultados pré-determinados. O pesquisador deve buscar se desprover das intencionalidades e ter paciência para que se mostrem, à sua frente, os elementos de interesse, que se formam no instante da presença à imagem, em termos bachelardianos. O olhar que demora a encontrar a imagem poética, desprezioso, do leitor da poesia (BACHELARD, 1988), tem espaço para ser lembrado onde Kastrup fala da demora e da intensidade do toque:

O toque pode levar tempo para acontecer e pode ter diferentes graus de intensidade. Sua importância no desenvolvimento de uma pesquisa de campo revela que esta possui múltiplas entradas e não segue um caminho unidirecional para chegar a um fim determinado. Através da atenção ao toque, a cartografia procura assegurar o rigor do método, sem abrir mão da imprevisibilidade do processo de produção de conhecimento (KASTRUP, 2015, p. 43).

Sobre a mão que toca (a mão estendida pela imagem poética em seu instante sem medida possível, ou a mão do rizoma), trazendo, neste momento, à compreensão alguma ideia material, diz Mondzain que “a mão é aquilo que aproxima, toca e, ao mesmo tempo rejeita, afasta.” Em seguida, me ajudando a ilustrar a próxima categoria proposta pela cartografia, a do pouso, sentencia:

Inaugura-se uma conversa, no sentido de que o homem se mantém diante da parede, que tem sua própria atitude e que a conversa vai advir entre essas duas polaridades. A imagem é o teor do que se mantém entre eles, entre o homem e a parede (MONDZAIN in: ALLOA, 2015, p. 42).

Vejamos o que o “odômeta” cartográfico oferece ao evidenciar a terceira variação de atenção trazida por Kastrup.

3.2.3 Pouso e janela

A próxima categoria proposta pela autora é a do pouso. Acionado pelo fato, pela imagem, pelo elemento, pela relação ou qualquer outro fator que se mostra no instante do toque, o

pesquisador se vê pronto a descer de seu sobrevoo pelo terreno rizomático, aterrissando no lugar que o chamou à exploração. Trata-se da resposta ao toque.

A potencialidade deste devaneio próprio à pesquisa-intervenção, como dito anteriormente, se revela no instante deste toque. O toque, por sua vez, pede em seguida o pouso do pesquisador no espaço que se propõe à exploração. Para Kastrup, “O gesto de pouso indica que a percepção, seja ela visual, auditiva ou outra, realiza uma parada e o campo se fecha, numa espécie de *zoom*. Um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura” (KASTRUP, 2015, p. 43). A frase de Mondzain que relaciono com esta ideia diz que “o homem sopra, sopra sobre a mão em que ele pousou” (MONDZAIN in: ALLOA, 2015, p. 42).

Segundo Kastrup, estabelecido o pouso, forma-se uma janela atencional que, em termos de imagem, nos remete a um pequeno quadro de coisas visíveis, de possível noção, e periferias que indicam a possível ou impossível mobilidade desta janela. Há imagens, há dados, há outros movimentos e interesses fora deste enquadramento que foi acionado pelo toque. O *zoom* em uma janela atencional é produto do toque e do pouso: “Cada janela cria um mundo e exclui momentaneamente as outras” (KASTRUP, 2015, p. 44).

O conceito de janela atencional é tirado de Pierre Vermersch²⁴ por Kastrup. Este enumera cinco janelas-tipo, pautadas em seus suportes de conhecimento sobre a atenção, que, para mim, imageticamente, poderiam representar uma lente objetiva precisa, onde em uma extremidade se encontra a atenção próxima e focada e, no outro, uma atenção difusa, mas não menos dedicada. Assim ele apresenta os termos: a joia, a página do livro, a sala, o pátio, a paisagem. Apresento aqui como elas funcionam para mim, na cartografia poética.

A janela-joia é uma janela-micro, da escala da atividade do joalheiro, do bordador, do restaurador. O toque poético gera o pouso e uma abertura de janela-joia. Com um foco preciso e bordas invisíveis, presto atenção aos detalhes, sem mobilidade. Quando estou imerso em uma observação minuciosa de uma relação entre uma imagem de Miran e outra de seu mestre, me encontro nesta categoria de janela. A essência que conecta essas imagens, essência poética, é uma joia. O toque poético configura a ordenação das janelas.

A janela-página apresenta os primeiros indícios de distribuição de atenção do pesquisador-interventor. Aqui há possibilidade de mobilidade e de troca de elementos que se apresentam como imagens pictóricas, informações. Quando absorvo uma recorrência gráfica

²⁴ VERMERSCH, Pierre. “La prise en compte de la dynamique attentionnelle: éléments théoriques”. In: *Expliciter*, 43, p. 27-39

nas obras de Miran, abro uma página onde apresentam-se vários exemplos móveis que se conectam com várias épocas, suportes, sensações e afetos. As recorrências são páginas.

A janela-sala permite, por sua vez, que o pesquisador-interventor trabalhe a atenção dividida. Absorve a possibilidade de múltiplos focos, graus de nitidez diferenciados. Aqui, entendo que Miran guarda cada um de seus talentos e cada uma de suas atividades em um lugar desta sala. Vejo alguns com mais clareza. De outros estou distante e para outros ainda, meu ponto de vista não é privilegiado.

Pela janela-pátio, pode-se caminhar com deslocamentos e orientações em espaços mais abertos. Nesta Tese, entendo que o pátio pode conter outras salas e que cada uma delas apresenta um ser com quem estabeleceu relações de parceria e seus mestres. Cada um deles abriga talentos em seus cantos de sala. Em janelas-página, guardam suas imagens.

A última delas, a janela-paisagem, exhibe uma vista panorâmica, onde detectamos elementos próximos e distantes e os conectamos por movimentos rápidos. É a janela do Miran que atravessa décadas, de uma cronologia, de configurações macrogeográficas. O observar da paisagem se faz forçosamente à distância, pois não cabe no meu campo visual.

Abaixo, uma tentativa de abordagem, em imagem pictórica, da comparação que pode ser feita entre as proximidades-espacos e as atividades do agente da pesquisa-intervenção, ao pousar em um terreno. É possível perceber esta variação de foco e de liberdade corpórea nestas imagens, da joia à paisagem.

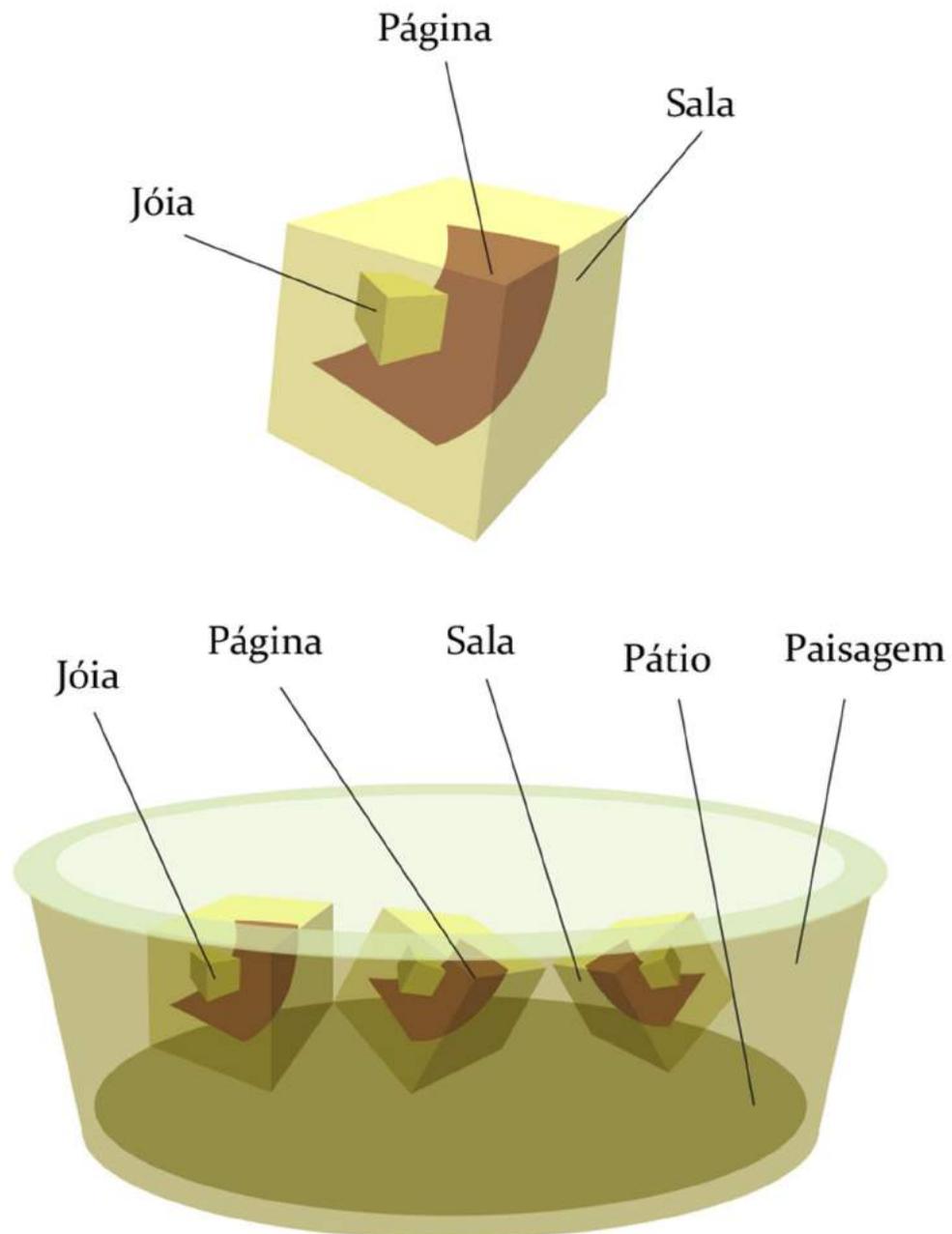


Figura 27. Ilustração-esquema de minha autoria. As cinco janelas-tipo de Pierre Vermersch citadas por Virginia Kastrup (KASTRUP, 2015, p. 44) e reinterpretadas por mim nesta pesquisa-intervenção.

3.2.4. Reconhecimento atento e o produto da imagem poética

Kastrup chega à última categoria, ou última etapa, do método cartográfico: o reconhecimento atento. Após o pouso no terreno, o questionamento “o que é isto?” dá lugar,

segundo a postura cartográfica, ao “vamos ver o que está acontecendo”. Novamente trata-se de descrever e se conectar, participando. Partindo de conceitos de Henri Bergson (1859-1941), Kastrup explica a distinção entre reconhecimento automático e reconhecimento atento. O automático “tem como base e como alvo a ação. Reconhecer um objeto é saber servir-se dele”. É observar uma obra, deixando-se levar pelo que ela nos diz e revela, a partir do toque. “Os movimentos prolongam a percepção para obter efeitos úteis e nos afastamos da própria percepção do objeto” (KASTRUP, 2015, p.45-46).

Bergson afirma que o reconhecimento atento tem como característica nos reconduzir ao objeto para destacar seus contornos singulares. A percepção é lançada para imagens do passado conservadas na memória, ao contrário do que ocorre no reconhecimento automático, em que é lançada para uma ação futura (KASTRUP, 2015, p. 46).

Ou seja, reconhecer, neste caso, não é identificar. Reconhecer é vivenciar, conhecer – e, cada vez mais ou diferentemente, pois as coisas mudam e nós mudamos – e, sobretudo aproximar-se e relacionar-se com paixão, afinco e, portanto, com rigor. Assim se faz o reconhecimento atento. “Memória e percepção passam, então, a trabalhar em conjunto, numa referência de mão dupla, sem a interferência dos compromissos da ação” (KASTRUP, 2015, p. 46). O reconhecimento, podemos aproximá-lo do estabelecimento do retrato que se faz após o sopro proposto por Mondzain:

“O gesto de retratar a mão, sobre a qual ele acaba de soprar, aparece agora diante dos olhos do soprador, [como] imagem, sua imagem, tal qual ele pode vê-la, porque sua mão não está mais lá. Retirar-se para produzir sua imagem e dá-la a ver aos olhos como um traço vivente, mas separado de si” (MONDZAIN in: ALLOA, 2015, p. 42).

A cartografia precisa ser performada. Estar cartógrafo é uma condição. É uma postura que precisa ser “desenvolvida como uma política cognitiva do cartógrafo”, eu diria, que tanto quanto os métodos tradicionais (KASTRUP, 2015, p. 48).

É vital para dar sequência à trilha entender que há uma proposta de indexicalidade distinta, com termos que são a cada vez melhor definidos e compreendidos por mim: “cartografia”, “pesquisa-intervenção”, “rizoma” e outros primeiros termos habitam a mesma sorte de texto onde estão: “reconhecer” e “construção de conhecimento”.

Abaixo, tento dar uma roupagem a algo que é, ao meu ver, impossível de ser transformado em imagem pictórica. Um sistema que apresente um limite de entrada em um rizoma, caminhos errantes, um campo amórfico e acêntrico, assuntos, distâncias variáveis e não mensuráveis, instantes e toques poéticos que são, na prática, irrepresentáveis. A abstração é pedida e falará, neste caso, sempre mais alto.

No entanto, para tornar a teoria mais palatável, me permito, a despeito da insuficiência confessa, propor uma aproximação de entendimento, por imagens, do caminho do cartógrafo apresentado por Kastrup apresenta. Vejamos:

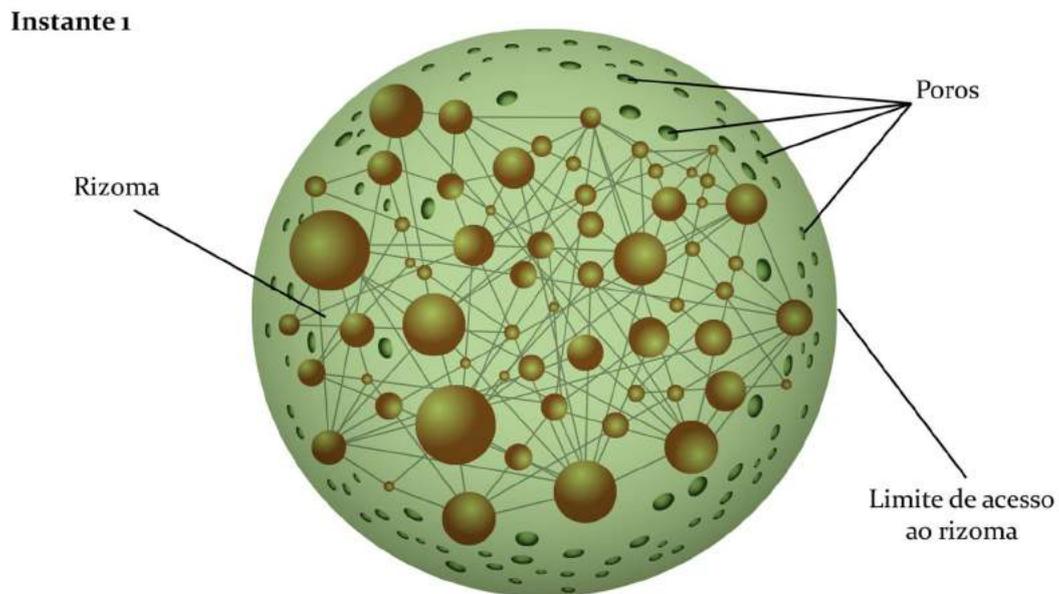


Figura 28. O rastreo é superficial e tem início após o acesso ao rizoma através de um de seus infinitos poros.

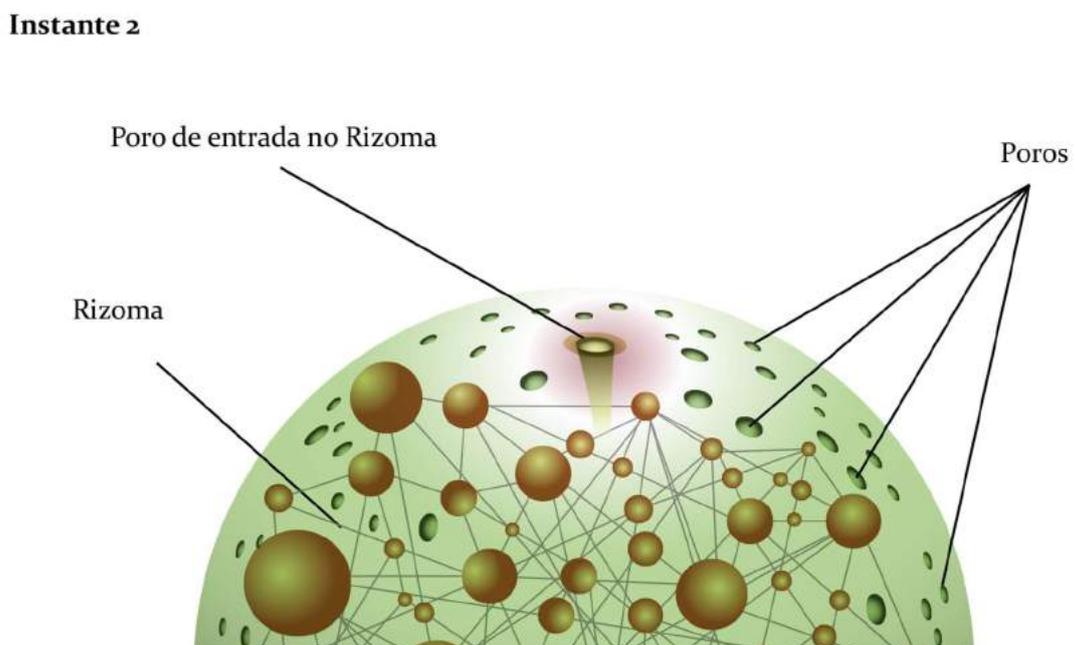


Figura 29. Acesso ao rizoma para um posterior rastreo.

Instante 3



Figura 30. O campo rizomático toca o pesquisador-cartógrafo que o acessa.

Instante 4

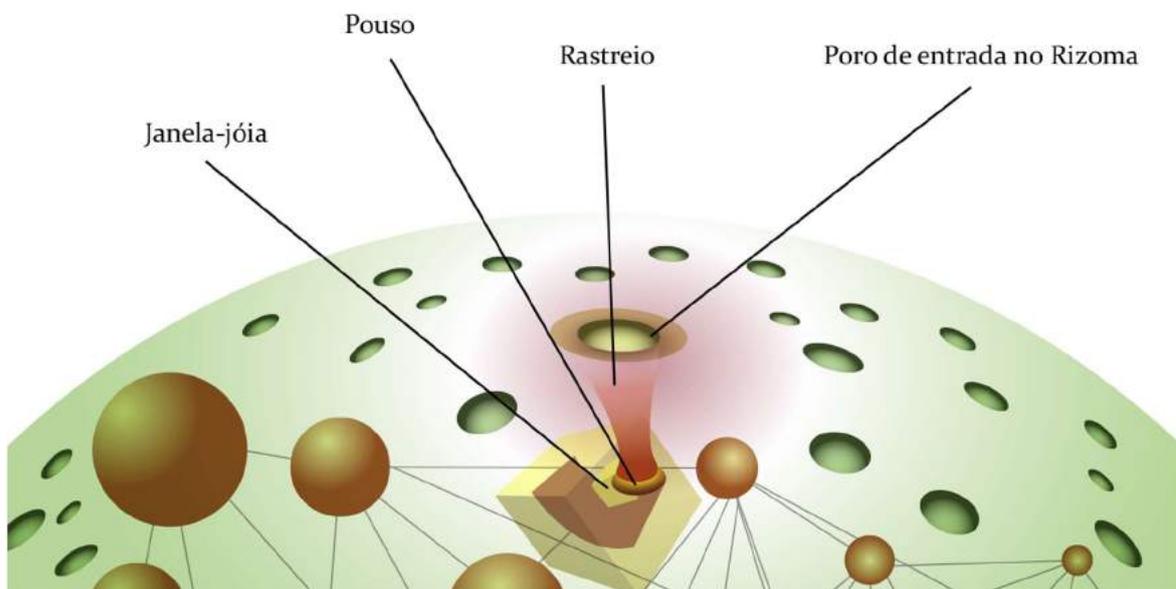


Figura 31. Estabelece-se o pouso para a posterior abertura de uma janela atencional.

Lembremos que estar presente, deste ponto de vista, já é intervir. No momento em que chega ao campo, o cartógrafo está desprovido de regras metodológicas; encontra-se prestes a fazer um trabalho preparatório ativo e participativo; propõe-se a deixar do lado de fora informações, saberes e expectativas sobre o que pretende investigar-intervir; entende a importância da atenção sensível para encontrar “o que não conhecia, embora já estivesse ali”.

A política de relacionamentos da cartografia é construtivista: propõe que, em seu “odômeta”, a pesquisa seja uma intervenção. Se fica evidente que a cartografia não é objetivista, deve-se deixar também claro que o método não é subjetivista, ainda que se proponha como produção de subjetividade. Pois os elementos que compõem o conhecimento são elementos processuais provenientes do território somados aos fragmentos dispersos da memória (KASTRUP, 2015, p. 49).

3.3 Cartografia e reflexividade nesta pesquisa-intervenção

Segundo Passos, Kastrup e Escóssia, a pesquisa qualitativa “requer procedimentos mais abertos e mais inventivos” (PASSOS et al., 2015, p. 8). A cartografia, enquanto produção de subjetividade, acolhe este pensamento.

A pesquisa-intervenção cartográfica se faz na medida em que os pousos no terreno vão acontecendo. Inicialmente, ao tentar entender Miran e seu trabalho tão multifacetado como um enorme campo, me proponho a observar com calma, descrever e perceber recorrências ligadas a escolhas relativas à utilização de elementos gráficos, gestuais, preferências e propostas de cores, distribuições de elementos, preenchimento de áreas, utilização de fotografias, contrastes até alusões às influências, sempre abertos a novas possibilidades.

Recordo e aprofundo uma explicação que trouxe na introdução desta Tese, sobre como a opção pela utilização do “odômeta” cartográfico foi considerada condizente como minha forma de me aproximar dos temas pesquisados e evidenciar seus motivos. Trata-se de um relato de intimidade, mas tento ilustrar com ele a reflexividade que, apesar de poder ser resultado de um esforço de aproximação, pode se fazer naturalmente em pessoas próximas.

A sugestão citada, lembro, foi feita a mim por alguém que conhece minhas atividades e meus gostos e que, portanto, percebe com mais facilidade minhas possibilidades de apreço por um determinado tema. Trata-se de uma amiga, que se encontrava no correr de sua pesquisa e me absorveu em sua vida como eu também o fiz: somos quase irmãos. Em vinte e cinco anos de proximidade, tornou-se um pouco de mim, e eu me tornei um pouco ela. Desde nosso encontro no Colégio de Aplicação da UERJ até a Escola de Belas Artes da UFRJ, dividimos

ideais, sonhos, para depois trabalharmos juntos durante anos. Tal como esta pesquisa-intervenção e como prega este “odômeta”, nós nos construímos juntos e com afeto, afimco, sensibilidade, adesão e respeito. “Achei o que somos nisso tudo, encontrei o que fazemos, o que sempre fizemos”, disse ao me convocar à conversa. Convicta, me percebeu nesta Tese e neste procedimento; convicto, antes de lê-lo, já sabia que um erro de interpretação de sua parte era improvável.

Ao abri-la, a primeira questão que me chamou a atenção foi “como estudar processos acompanhando movimentos, mais do que apreendendo estruturas e estados de coisas?” (PASSOS et al., 2015, p. 8). Surge, então, uma aproximação possível entre a cartografia e a etnometodologia, postura científica que eu já havia estudado no mestrado. Corrente da sociologia norte-americana, a etnometodologia é marcada fortemente pela fenomenologia de Husserl e composta, em grande parte, pela sociologia fenomenológica de Schütz. Ela aparece como uma crítica da sociologia que propõe o pesquisador exterior ao processo de conduta e comportamento observado. Para a etnometodologia, a natureza da ação “criadora de sentido” exercida pelos membros de um grupo é a mesma do pesquisador que observa comportamentos.²⁵ Percebo conceitos que parecem ser próximos ou talvez comuns aos dois: visitar um campo sem pretensões *a priori* e admitir-se como parte integrante do processo da pesquisa são essências das duas posturas. Assim, admitir a dificuldade de ser observador e observado aproxima o pesquisador-interventor da evidência da inexatidão. Não existe o real absoluto, mas o *real para mim*, neste intervalo de tempo. A este propósito, diz Schütz:

O fato do mesmo objeto ter uma aparência diferente, segundo os diferentes observadores, foi ilustrado por certos filósofos, por exemplo, de uma cidade que, mesmo sendo sempre a mesma, aparece diferentemente a pessoas diferentes segundo seus pontos de vista individuais (SCHÜTZ, 1998, p. 25).²⁶

Aproximo, portanto, conceitos presentes no “odômeta” cartográfico de propostas da etnometodologia, por se tratar de pesquisa das “coisas se fazendo”. Nesta, o ato de pesquisar é dinâmico e faz parte da própria pesquisa. Há uma sorte de reflexividade nisso, ou seja, o pesquisador se observa pesquisando, porque a subjetividade implica em decisões. O afeto e minhas metáforas implicam em subjetividade e intersubjetividade.

²⁵ O norte-americano Harold Garfinkel (1917-2011), um dos pais deste modelo científico, diz que “as atividades pelas quais os membros de uma coletividade se organizam e geram situações de suas vidas são idênticas aos procedimentos utilizados para tornar estas situações consideráveis (*accountable*)” ou “*the activities whereby members produce and manage settings of organized everyday affairs are identical with members’ procedures for making those settings accountable*” (GARFINKEL, 1967, p. 1). Tradução minha.

²⁶ *Le fait que le même objet a une apparence différente selon les différents observateurs a été illustré par certains philosophes par exemple d’une ville qui, bien qu’elle soit toujours la même, apparaît différemment à des personnes différentes selon leurs points de vue individuels (individual standpoints)*. Tradução minha

O pesquisador, segundo esta proposta, não pode ignorar sua própria participação, pois ir ao campo de observação já constitui uma intervenção. Esta se incrementa em uma criação de sentido que é produzida através de filtros de compreensão do mundo. O pesquisador-interventor em etnometodologia se aproxima de grupos pequenos, constituídos normalmente por um grupo contável de membros. Tenta compreender os modos de interação, as particularidades deste grupo, busca ser aceito e reconhecido como parte do grupo. Propõe assim sentir o que os outros sentem. Aqui, o grupo se reduz a um único participante, que é Miran.

A etnometodologia é uma ciência de base fenomenológica. Trata, portanto, de experiências pessoais, relatos particulares do pesquisador que busca se desprover de preconceitos, mas rende-se ao fato de que sua história pessoal, seus *a priori*, podem reger, a qualquer momento, uma decisão ou um relato. Sob esta ótica, somos falhos ou criadores potenciais. Defendo que se trata de pesquisa-intervenção, como também é o “odômeta” cartográfico: ao propor a reflexividade, a etnometodologia confessa a insuficiência da aproximação para seus objetivos de entender o outro. Sendo, ao mesmo tempo, observador e observado, relator e relatado, o pesquisador tenta se desfazer de seus *a priori*, mas entra em um estágio outro, artificial, e produz subjetividade.

Todos temos histórias pessoais, ao longo das quais adquirimos maneiras diversas de ver e compreender o mundo. Minha ciência trata de minha visão e minha experiência pessoal da ciência, o que não significa uma negação da atividade científica. Merleau-Ponty fala da impotência científica de reconstruir o real. Segundo o filósofo, se começo a refletir, “minha reflexão é reflexão sobre um irrefletido, ela não pode se ignorar como evento, a partir de então ela aparece como uma verdadeira criação, como uma mudança da estrutura da consciência” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. IV).

Nossos olhares pertencem à lógica humana: a ela estamos submetidos. As ciências, mesmo as duras, são criações humanas. Diz Merleau-Ponty (1945, p. V) que não temos a lei de constituição de um objeto que chamamos de mundo. Utilizando expressões objetivas, cujas validades não dependem de contexto, a ciência traduz a natureza em linguagem científica. Em ciências humanas, no entanto, as expressões são indexicais, se adaptam a um contexto. Meu contexto de vida e meu entendimento íntimo do mundo são, no nível mais profundo, individuais, apenas meus. Não posso dar conta da realidade do outro, pois o real é da ordem da percepção. O que pode ser feito para a compreensão do outro, do mundo do outro, é a aproximação, a entrega para que se tente experimentar e sentir o que seu observado sente e experimenta.

Se “observar o real é observar também os observadores”, como diz Yves Lecerf (1994), referência francesa em etnometodologia, entende-se a proposta do conceito de reflexividade. O pesquisador observa e é observado, relata e se vê como um membro do grupo. Os encontros com o tema (a obra de Miran) e com o “odômeta” adotado (a cartografia) se fizeram nesta natureza de aproximação. Almir me sugeriu Miran porque ele é, de fato, um pouco eu mesmo. Bianca me sugeriu a cartografia porque ela é, de fato, um pouco eu mesmo. Neste caso, vieram até o meu terreno, entraram em meu grupo, entenderam em sutileza, boa parte do que sou. Por isso, acredito, existimos em uma rede de influências. O saber é tecido coletivamente. Ter a clareza do estabelecimento dessas redes de conhecimento é um valor para a pesquisa-intervenção em design.

A fenomenologia husserliana influenciou o trabalho que precedeu a etnometodologia de Schütz e se faz presente na proposta de Garfinkel. Husserl diz que “a fenomenologia pura ou transcendental não será fundante como uma ciência de fatos, mas como uma ciência de essências (como uma ciência eidética)” (HUSSERL, 1950, p. 7). Temos um poder de análise e explicação precisos? Em uma reflexão de Merleau-Ponty, uma resposta:

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo que por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda (MERLEAU-PONTY, 1945, p. II-III).

A declaração é forte. Se a atividade de ciência humana que proponho oferece um olhar, uma lógica humana da qual não me subtraio, as descobertas que a concernem podem ser chamadas de criações.

Um conceito presente e que pede um posicionamento do pesquisador que aborda a fenomenologia, mesmo de maneira modesta, é o de redução eidética. Merleau-Ponty, que deu seguimento ao trabalho de Husserl sobre “o retorno das coisas às coisas mesmas”, dirá que “Buscar a essência do mundo não é buscar aquilo que ele é em ideia. Uma vez que o tenhamos reduzido a tema de discurso, é buscar aquilo que, de fato, ele é para nós, antes de qualquer tematização” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. X).

Fala-se, então, de essências, daquilo que não pode mais ser reduzido, de fenômenos como imaginação e percepção: experiências vividas por um indivíduo, não interpretadas por outrem. Cada um experimenta um evento de uma maneira e fornece suas impressões ao mundo. A sociologia fenomenológica, que se converteu em etnometodologia, se apoia no processo de busca desprovida de intenções de análise interpretativa afastada. Portanto, se o pesquisador

pretende passar à prática, não deve se render somente à teoria: um conceito fenomenal, uma vez explicado, perde seu caráter eidético; elucidado, ainda assim se torna uma interpretação, o que anula a experiência vivida, o momento vivido. É necessário, para quem adota esta postura, absorver que a explicação é insuficiente e que o relato será sempre interpretado pelo leitor.

Schütz importou da fenomenologia, para aproveitar em sociologia, reflexões sobre esta insuficiência sobre o acesso à realidade do outro: “A vida do outro é, para mim, latente e hipotética, representa um segundo nível de realidade; seu Eu é um quase-Eu, me transcendendo, simplesmente copresente e jamais presente a mim mesmo” (SCHÜTZ, 1998, p. 93).

Embora eu não possa ser o outro, posso, mesmo assim, observar, escutar, perceber como, quando e com quem ele interage. Despir-se dos preconceitos e abrir-se à aceitação cultural do grupo aproximado são ações ou reflexões que fazem parte da busca. Não significa desfazer-se do interesse, apesar do cansaço e da saturação baterem à porta do pesquisador.

Criamos como diz Philippe Amiel, professor de etnometodologia da Universidade de Paris 8, para fazermos compreender. Trata-se de uma produção de sentido por códigos que partilhamos – vistos, escutados, experimentados e intrínsecos – e que se colocam em comum em um grupo (AMIEL, 2002, p. 27). Estas maneiras de criar sentido, de compor o senso comum de um grupo, não percebidas, são chamadas de etnométodos por Garfinkel.

A postura analítica face aos etnométodos é inadequada aos propósitos da etnometodologia. Para entender o papel que estes exercem na comunicação de um grupo, neste primeiro momento, há que se compreender, como diz Merleau-Ponty, que os fatos pedem que sejam descritos, não construídos ou constituídos (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 4). Eis o que conta para o pesquisador que leva em conta a etnometodologia: descrever, tentando manter distância de seus *a priori*, o mundo se fazendo, por meio das interações humanas próprias a um grupo. A descrição em um diário, após um momento de afastamento do campo, é relida pelo pesquisador, que estabelece uma metaobservação, exercitando assim seus comentários presentes no campo e fora dele.

A maneira de construir a aproximação desta pesquisa, o “odômeta” cartográfico, encontra similaridades na postura da etnometodologia de não ignorar a participação do pesquisador enquanto um produtor de informações e um modificador de comportamentos, portador de um olhar não correspondente à cultura local – alguém que, ao pesquisar, forçosamente intervém. A etnometodologia constitui uma postura que se coloca em questão enquanto método e confessa a insuficiência do pesquisador. A reflexividade, que flutua entre os papéis que

assume o pesquisador-interventor (membro e observador), também apresenta correspondência com o “odômeta” cartográfico. Na cartografia, observar, escutar e descrever se fazem também com o ativo participar, com o sentir, deixando-se ser tocado, não impedindo o pesquisador de apaixonar-se pelo tema e pelas interações. Neste sentido, pode ser visto na perspectiva cartográfica, uma aproximação entre conceitos e propostas da etnometodologia e da forma de fazer fenomenologia de Bachelard.

A etnometodologia serve para analisar microgrupos e compreender os etnométodos (tudo que permeia nossas interações, gestos, comunicação que transformamos em sentido). Devemos ter um terreno de estudos com componentes contáveis e vivenciar este terreno e este grupo, sendo aceitos pelos integrantes como membros. Isso é uma condição, pois o grupo só reconhecerá um novo participante se este se propuser sincero e participar não só com a mente, mas também com o coração. Sou membro e sou investigador. Por isso sou pesquisador, sou minha amiga doutora, sou meu amigo que me sugeriu o tema, sou próximo a Miran.

A despeito de alguns contatos e precisões essenciais, não quero, como já citei, que Miran me conte histórias, mas sim que sua obra me fale! A reflexividade que proponho tem carga poética, é reflexividade bachelardiana. O encontro e o entendimento se fazem por visitarmos, eu e Miran, suas obras: ele as fabrica, eu as contemplo; ele as carrega de intenções, alusões e contextos históricos, eu as estudo, leio e interpreto. Mas elas têm, sobretudo, alma. Diz Mondzain que “tornar a imagem inanimada é privá-la de toda relação, de todo sentido” (MONDZAIN in: ALLOA, 2015, p. 44).

Alguns grupos de características gráficas da obra de Miran que, no sentido do toque cartográfico, me falaram são listados abaixo. São, após o rastreio feito pelo cartógrafo, os produtos das imagens-seres em contato com minha absorção. Fez-se o pouso nestes terrenos e em um reconhecimento atento, foram construídas as reflexões em leituras não lineares, mas independentes.

Capítulo 4: Ensaio “Alusões de Miran a quem o constitui”. Miran tem diversos exemplos de sua obra que apresentam evidências de acesso a estilos apresentados por mestres citados. Neste ensaio, apresento algumas conexões das imagens miranianas com as de Bass, Fletcher, Glaser e, principalmente, Lubalin. Em *Raposa*, tabloide ilustrado e diagramado por Miran durante alguns anos, fica evidente a adoração a Lubalin, que é constantemente lembrado e homenageado na utilização de estilos similares e que editava na mesma época o tabloide *U&lc* (*Upper and lower case*). Miran absorveu e confessa com orgulho e reverência as influências de seus mestres. A *Raposa* é um terreno protegido para Miran, que homenageia,

reproduz em parte o estilo de Lubalin, mas cria, sobretudo adicionando com irreverência e autenticidade suas ilustrações.

Capítulo 5: Ensaio “Recorrências na obra de Miran”. As figuras que sugerem rostos, compostas por elementos gráficos mais variados, desde os gestos com pincel até as imagens coladas como tampas de refrigerante ou selos, são recorrentes no trabalho de Miran. Mostram-se com frequência, independentemente de para quem estava sendo projetada a peça gráfica. Simetria e equilíbrio também são duas buscas que se mostram na obra de Miran, com frequência, recorrentemente em ilustrações.

Capítulo 6: Ensaio “Diálogos de Miran com fotos”. Miran contrapõe fotografias de outros criadores a jogos tipográficos em páginas dispostas lado a lado. Vê nos movimentos e poses das fotos substâncias exploráveis e de possível tradução em letras e símbolos gráficos. Passagens de Barthes, Rancière, Bachelard e Flusser ganham espaço para ajudar na leitura e na interpretação desta parte da obra de Miran.

Capítulo 7: Ensaio “Combinações: ilustrações e letras de Miran”. As ilustrações e os cartuns de Miran, avulsos ou ligados a peças de comunicação visual como cartazes, folders ou diagramação de jornal, recebem linhas que lembram ou formam letras, interagindo assim com outros caracteres e formando palavras. O traço caligráfico se faz presente com frequência. Em outras ocasiões, servem como guias, direcionando nossos olhares de um ponto a outro: o subir, o descer e a trajetória bachelardiana no espaço são pontos de diálogo com as obras de Miran.

4. ALUSÕES DE MIRAN A QUEM O CONSTITUI

Neste ensaio, abordarei as alusões de Miran a alguns de seus mestres, evidentes em vários de seus trabalhos. As homenagens se fazem pelas escolhas de Miran relativas a recursos gráficos presentes em suas composições, como utilização de fontes tipográficas, cores, formatos de páginas de revistas e jornais, silhuetas, formas fluidas, colagens, diagramação de textos, signos isolados e ilustrações.

A cartografia poética se inicia aqui pelo rastreio do campo rizomático em que se encontram a obra acessível de Miran, além dos trabalhos gráficos de seus mestres. Nele, admito minha presença enquanto um pesquisador-interventor. O olhar superficial que se faz no início da trilha e que se converte em devaneio está favorável ao toque poético e aprecia as inúmeras criações de Miran. Talvez meu rastreio possa estar contaminado por saberes prévios sobre sua obra e as de seus mestres, mas, de fato, o encontro das evidentes alusões se fez sem nenhuma meta definida que não a de ser tocado.

O toque poético é um estalo que se faz no instante do encontro com as reverências prestadas por Miran. No rastreio que faço, as relações gráficas notadas entre as suas criações e aquelas de seus mestres não deixam dúvidas sobre suas existências, sendo várias delas constatadas pela proximidade estrutural, construídas intersubjetivamente, poeticamente. São os motivos gráficos similares, de potencial abertura à conexão poética, que me atraem, dialogam entre si enquanto os observo e devaneio. O toque poético aí se estabelece.

Meu pouso se deu sobre as relações afetuosas de Miran com as obras gráficas de Fletcher, Glaser, Bass e, obviamente, Lubalin. Em contato com suas conexões carregadas de história, pude perceber um Miran devoto e generoso. Absorvo o afeto miraniano, assim como percebo que ele foi tocado poeticamente por tais obras e seus mestres, e repassou a mim os ensinamentos, reproduzindo os recursos apreendidos. Perceber é ter, é possuir. Miran possui os rastros de seus mestres e eu os de Miran. Diz Coccia:

O verdadeiro *centro* da percepção é a *imagem*. Observar desse ponto de vista toda forma de conhecimento sensível é uma aceitação passiva de uma imagem perceptiva que já foi produzida fora de nós. Não há uma ação específica do sujeito no ato da percepção: perceber não quer dizer produzir a imagem de alguma coisa, mas *receber* (COCCIA in: ALLOA, 2015, p.90).

Percebo o afeto de Miran, admiro sua capacidade de receber e ter. Suas grandes referências são, no sentido de Deleuze, personagens conceituais:

O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o inverso: o filósofo é somente o envelope de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os "heterônimos" do filósofo, e o nome do filósofo é o simples pseudônimo de seus personagens. Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento a se ver e a se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares (DELEUZE: GUATTARI, 1991, p. 62).²⁷

No campo rizomático da obra de Miran, as janelas – que se formam e evidenciam as relações que são focadas, mas não se conectam – são janelas-joia. Cada mestre homenageado é um personagem conceitual miraniano, um *alter ego*. São observados por mim de maneira independente. Pouso sobre cada uma das relações. Não identifico em meus mergulhos alusões que se vinculem umas às outras e que peçam ao distanciamento que me faça abrir o foco em uma janela-página. As relações são joias. Vejamos as aberturas que se fizeram, após o primeiro pouso.

4.1 Miran e Herb Lubalin: a *Raposa* em diálogo com *U&lc*

Pesquisei, após ser tocado pelos diálogos gráficos evidentes entre Lubalin e Miran, aspectos históricos dos tabloides *Raposa* e *Upper and lower case*. As janelas abertas nos levam a novas pistas, novos rastreios, devaneios e toques.

Começando pela observação das características da *Raposa*, foi necessário estabelecer no rizoma visitado um contato com Miran. As informações espalhadas pela internet, sobre aspectos de sua vida e obra foram recorrentemente encontradas em sites não confiáveis para um trabalho rigoroso e que nem sempre convergiam. Preciso cronológicas se faziam necessárias até mesmo para descobrir se, em algum momento, a influência se fez ao revés; se, em certas ocasiões, as peças gráficas de Miran, tendo sido desenvolvidas antes, serviram de inspiração às criações de Lubalin. Não parece ser o caso, pois não encontrei indícios de uma influência do discípulo ao mestre.

Em uma entrevista particular concedida a mim, mesmo em meio a algumas inconsistências de dados, ele sanou as dúvidas cronológicas e pôde, em várias ocasiões, clarear minhas incertezas. Foi editor e designer da *Raposa*, que nasceu do *Jornal de Humor* (caderno criado por Miran em 1975 e que fez parte do jornal *Diário do Paraná*, de Curitiba), após a edição número 38. Segundo ele, a empreitada da *Raposa* durou poucos anos, de 1977 a

²⁷ *Le personnage conceptuel n'est pas le représentant du philosophe, c'est même l'inverse : le philosophe est seulement l'enveloppe de son principal personnage conceptuel et de tous les autres, qui sont les intercesseurs, les véritables sujets de la philosophie. Les personnages conceptuels sont les "hétéronymes" du philosophe, et le nom du philosophe, le simple pseudonyme de ses personnages. Je ne suis plus moi, mais une aptitude de la pensée à se voir et se développer à travers un plan que me traverse à plusieurs endroits.* Tradução minha.

1983, e em sua primeira fase, que teve vida até 1979, tomava parte no *Diário do Paraná*, encartada e trazida aos leitores quinzenalmente, sempre aos domingos. Neste período, a publicação teve 36 edições.

O que Miran designa como segunda fase do tabloide, após um intervalo de 1979 a 1981, não teve mais vida do que dois anos: a Fundação Cultural de Curitiba imprimiu doze edições na gráfica da Imprensa Oficial. Miran diz que as edições de números 13 e 14 estavam prontas e não foram impressas. O carinho para com a vida da *Raposa* fica evidente, quando ele diz que guardou as matrizes e que, em breve, em um livro sobre o tabloide que será lançado (sem precisar quando), as duas edições que não chegaram às mãos dos leitores serão exibidas.

Diz ainda que, tanto na primeira quanto na segunda fase da curta vida do tabloide, as descontinuações das edições se deram pela mudança de gestores e diretores do jornal e da fundação que respectivamente deram origem a outros produtos substitutos. Lamenta o ocorrido, mas se diz, hoje, resignado: não se permite paralisar, segue fluindo, se vê em um mar de informações no qual ele mesmo se perde. São tantos os prêmios que Miran recebeu mundo afora que os dados e datas se confundem. Por felicidade, estão repertoriados, foram fornecidos a mim por ele e adicionados nos anexos desta tese.

As páginas da *Raposa* às quais tive acesso são repletas de despojamento e humor e já configuram o comportamento aplicado às publicações. Nelas, desenhos e cartuns coexistem e interagem com jogos tipográficos e diagramações requintadas, cuidadas em relação a tamanhos, legibilidade e autenticidade. Exibem experimentos gráficos inusitados, até então, combinações bem construídas e aportes de tendências gráficas de influência norte-americana. Admirado com a obra de Miran, diz Chico Homem de Melo:

Na segunda metade da década de 70, Miran torna-se responsável pelo Jornal de Humor (JH), uma seção semanal, dentro do *Diário do Paraná*; mais tarde, o JH se transforma no tabloide *Raposa*. Estas foram as principais plataformas de lançamento de seu trabalho. Contando com a colaboração de redatores que eram parceiros de fato, as páginas criadas por Miran são antológicas. Com total liberdade diagramática, elas exibem ora desenhos cuidadosamente rendilhados, ora *blow-ups* – imagens fotográficas contrastadas e ampliadas. Outro recurso recorrente são os espaços em branco, usados para destacar ainda mais o elemento gráfico principal (MELO, RAMOS, 2011, p. 511).

Em um estado devaneante, vejo que, nele, o texto dita o ritmo, divide a página, pesa, sofre com o peso de outros elementos gráficos que ganham corpo e força, aumenta e diminui segundo a força das palavras e a intenção da frase, como veremos nas figuras a seguir. Prende elementos, sustenta o quadro, forma-se como suporte onde pousa o corvo. O texto é para Miran um personagem da cena gráfica que atua e transmite sua mensagem por suas características formais: antes, desenho, massa, ser; depois, significado textual.

A SOLUÇÃO PARA A FAROFA - Fátima na Topless. Finalmente lançado no Brasil este lp tão importante para os músicos escandinavos. Quatro brasileiros reatados em Santa Catarina que conseguem resuscitar a voz de 32 cordas (duas finitas e três quase arrematando), o pianista em armagem, privilégio de um compositor da classe de sol em dia de chuva. Praticamente em início de carreira, os componentes do Fátima na Topless não conseguem executar coisa alguma em nenhuma faixa deste esplêndido longa duração que nunca deveria ter sido lançado. No lado 2, uma música chamada "Fátima" é feita de piano e reggae de uma qualquer animal de estimação à procura total, até mesmo a parte de estrofa.

"Tutu-cantata", gravada originalmente em latim antigo, não passa de um plágio descarado de "Polo telefon", do australiano Drogas. Enfim, um disco chato.

FERRAJO HUMANO - Língua de trapo - Ep. Washitoba. Banda de rock pesada que defende o consumo pural orgânico, técnica feita do alô-lo. Único grupo do Brasil que possui a palavra, um instrumento feito de caso de peixe-boi, povo por uma linha à ponta do cabelo, para se bater na água tentando a queda de um fruto, a fim de atrair o peixe. A mulher feita à sem dúvida a explosiva "Tigru-mississ", inteiramente perpendicular com curvas e piano da Bolívia, cantando até com a participação de Gardingo, músico de classe rock, entre os músicos. A obra se a quem impoventê (atingir realidade e letra, porque a palavra radiônica de elementos físicos intermedios, para tornar sulfúrea uma palavra) à muito mal executada pelo organizador que, em geral, nunca compreende as gravações. O sentido das canções tem relação direta com o assunto principal do livro. É claro que fazer mal é demais, em se tratando de tão bem trabalhado (todo em parte, com dissonâncias ocorrendo pela língua, quase atropelando o disco) e que teve como produtor o pai de trilho. Mas vale a pena ouvir.

THE BEST OF - Quatro CDs e uma Mixtape - Ep. Orquestra. Os músicos nascem da dupla que encontram a juventude da década de 32 em todo o mundo. Este quarteto, que na realidade nunca passou de um trio apelado para o elemento que adora parafusos nas gravações, misturava jazz com batida de maracajú, reggae com mato de gero e samba, com presente anodado durante os decênios de estado num velho galpão abandonado à própria sorte pelo proprietário, um disc-jockey aposentado por lesões (perda a ve no meio do pé de polca). Nesta enciclopédia podemos lembrar a montanha "Cangica apêndice", num solo de parte com papel de sede, a tradicional "Bolo de sardinha lá fora na barra de pasta", toda executada em praça de mar. As composições de Geraldo Fortunato retratam uma época de ouro para os plantadores de canchana com ecologia bomb (consequência a resposta). Um lançamento de primeira mão, reproduzindo apenas o que mais a requilaba de qualquer ouvinte.

3 ANOS INTERNACIONAIS - Diverca - Ep. Top Top. Afonso vendendo a febre dos bits internacionais, incluindo Come on, baby, let's go, baby. Oh no, baby e a 3 de comanda She's my baby. O que ninguém entende ainda é como se gravadas conseguem expor 35 montanhas num 33 rpm, a ponto de usar quatro ou cinco pelo resto de quatro. De banda, um conjunto simples com 18 músicos do mundo, o que prova que a música não tem idade nem resposta no céu.

SOUTH SOUL - Jesse Bradford - Ep. Bolo. Cantor americano que nunca conseguiu fazer sucesso em parte alguma. Antipetente grave com Bob Bobber e Bob Topper, dos Bob Brothers. Grave estranho em caso de gravação pirata e foi preso em alto mar, passando dois meses e cinco dias curando o primeiro disco da dupla Corey & Che, além de ser obrigado a pagar a taxa de 2 dólares. Não aceita nem show, o tempo. É um dos filhos do movimento Black Fly, o que não quer dizer absolutamente nada.

Cine Quatro - Festival de Walt Disney (Uncle Walt is alive). Canção, música, adulação e farsa. Esta festividade nada mais é do que uma mostra de todas as fotografias que Disney tirou de si mesmo quando ganhou uma Yamaha de presente. 13.146 fotos em preto e branco, 193 a core e o resto fora do foco. Mostra de Linda Estimar Kofal e Paul McCartney. Reconhecível para adultos com deficiência mental ou falta de memória. Entendido como um ovo, batido como um amasso e vivo como o animal de Sibéria.

Cine Dia - Sempre que te pergunto (Answer these questions). O comitê arrevela de toneladas de grão de bico leva uma cantora lírica espanhola a cántico. Santana, Tito Los Panchos e Billy Gourner são as estrelas dessa película que levou dez anos para ser realizada e teve direção de três dos maiores nomes do cinema paquistanês. No elenco também estão Bruce Lee e Telly Savalas no papel de um homem chamado cavalo, tentando desmentir uma rede de tráfico. Uma das cenas mostra uma expedição arqueológica em todos os ângulos. Um touro lançado, um bezerro montado, um cowboy sem punção, uma certa sen rpa, um cão de corte negro, um cão acrobata do canilho que os quem passar com a ruína dor.

Cine Nova Roma - Não julda dela, patão. (Konrad) Billy The Kid, sem música, atorras um deserto levando importante mensagens para o Cavaleiro Negro, moribundo e esgalgado porque o Dr. Roberto lhe aplicou uma supla de castanha de balaio do longo. No início da projeção ouve o clamor a voz de Gary Cooper em "Tambores distantes", tentando convencer um índio a lhe mostrar o caminho para as índias.

Cine São - Atire a primeira pedra, lá lá. (O rei do lá lá). O título em português nada tem a ver com este banque banque lábio, filmado em Palma de Maiorca, produzido em Assação e Caracas, além de ter sido rodado em Lisboa. Joãoito no papel de grande amador de amuse, dublado por Fernando na cena de empacamento do lado. Pulga amarela, mosquito que bebem cachapa, sinavos que dançam e outras bobagens são as impetientes que o roteirista Bob Robinson escreveu para expor o público e conseguir pagar as despesas através do seu apartamento. Direção de Afonso Duarte, fotografia do presidente Papadopolovs Fatafornio. Proibido para quem não está em dia com seu cartão de crédito. Mais informações em a despenhadeira.

Figura 32. Página dupla de uma edição de *Jornal de Humor*, por Miran, 1975.

FRAGA ANO 1000

Thimp?

Thimpor.

FRAGA ANO 1000

Figura 33. Página dupla de uma edição de *Jornal de Humor*, por Miran, 1975.



Figura 34. Página dupla de uma edição de *Jornal de Humor*, por Miran, 1975.

A referência constante de Miran a Lubalin na *Raposa*, descubro, não é novidade para outros pesquisadores. Melo, completando a citação anterior, observa as relações: “Não é difícil identificar na *Raposa* a influência da *Upper and lower case*, o célebre tabloide de Lubalin publicado em Nova York a partir de 1973” (MELO; RAMOS, 2011, p. 511). Para me diferenciar, devo ir além das observações mais rasas e me aprofundar na história. É penetrando no conhecimento e descobrindo mais capas e páginas dos dois tabloides que posso conseguir aumentar meu rastreo e me dispor, em imersão, a receber os toques.

Para um mergulho mais profundo, devo voltar meu olhar para as características mais marcantes do tabloide de Lubalin. Para entender brevemente a importância da *Upper and lower case*, ou *U&lc*, vejamos o que diz Norbert Florendo, em uma resenha sobre o livro *U&lc: influencing design and typography*:

Com Herb como designer e editor, além de conteúdo adicional por amigos como Lou Dorfsman, Ernie Smith e Seymour Chwast, para citar apenas alguns, a primeira edição foi lançada em tinta preta básica impressa em papel de jornal de tamanho tabloide. Todos estes ingredientes alquímicos se misturaram, formando resultados surpreendentes. Como a *U&lc* começou a chegar nas caixas de correio a cada três meses, os leitores inspirados cresceram como experientes designers, mais importante, especialistas em fontes tipográficas da ITC (FLORENDO, 2005).²⁸

A importância de Lubalin e da *U&lc* para esta fase do design gráfico norte-americano é inequívoca. De fato, Miran faz questão de enaltecer o mestre por quem foi apadrinhado, após um contato de admiração mútua dos trabalhos. A confissão é investida, generosa e não causa a ele nenhum desconforto. Bem ao contrário, trazer Lubalin como uma influência formal e conceitual é de suma importância para Miran.

Lubalin foi muito importante para mim em relação ao fazer revista, ele amava a arte editorial e transmitiu muita coisa para mim, não só com palavras, mas com a sua própria obra (MIRANDA, 2009).

No rastreamento sobre as imagens de Miran e Lubalin, encontro muitas semelhanças estruturais. Os fundamentos estruturais escondem as essências poéticas, os toques que se consomem as fazem emergir. Os sinais das escolhas gráficas são transparentes como a do afeto nutrido entre os dois. Posso detectar na figura abaixo, de Lubalin, um estilo próximo ao que vimos nas páginas duplas da Raposa exibidas mais acima, com grandes figuras em alto contraste que atravessam a página e interagem com um texto ritmado.

²⁸ *With Herb as designer and editor, plus additional content by friends like Lou Dorfsman, Ernie Smith, Seymour Chwast, to name a few, the first issue was launched in basic black ink printed on tabloid sized newsprint. All of these alchemic ingredients blended with astounding results. As U&lc began arriving in mailboxes every three months, inspired readers grew into savvy in-the-know designers and more importantly, specifiers of ITC typefaces.* Tradução minha.

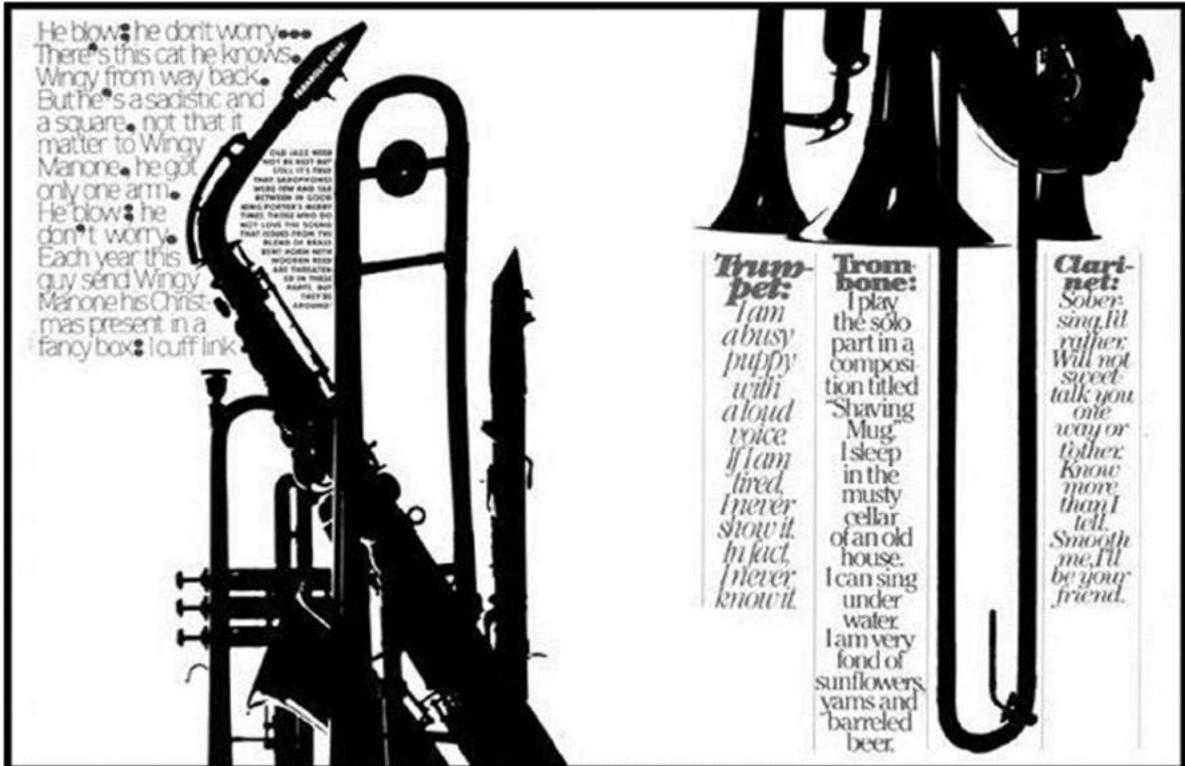


Figura 35. Composição de Herb Lubalin, *U&Ic*, 1978.

Mas Miran parece homenagear a *U&Ic* de maneira bem mais realçada em algumas de suas capas. Nas exibidas abaixo, é notório como são próximas as concepções: logotipo centralizado no alto da página, ilustração grande no centro da mesma. Quatro colunas com pouco texto se apresentam na parte de baixo no projeto gráfico da *U&Ic*, enquanto cinco colunas são exibidas no projeto de Miran. A massa gráfica formada pelas colunas ocupa espaços que representam praticamente a mesma área de cada uma das capas. Assim, o resultado final revela uma indubitável iluminação que Lubalin ofereceu a Miran.

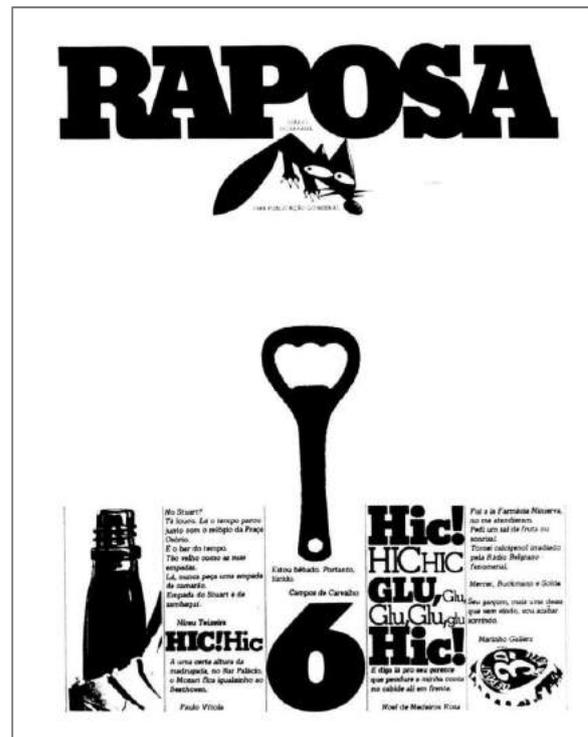
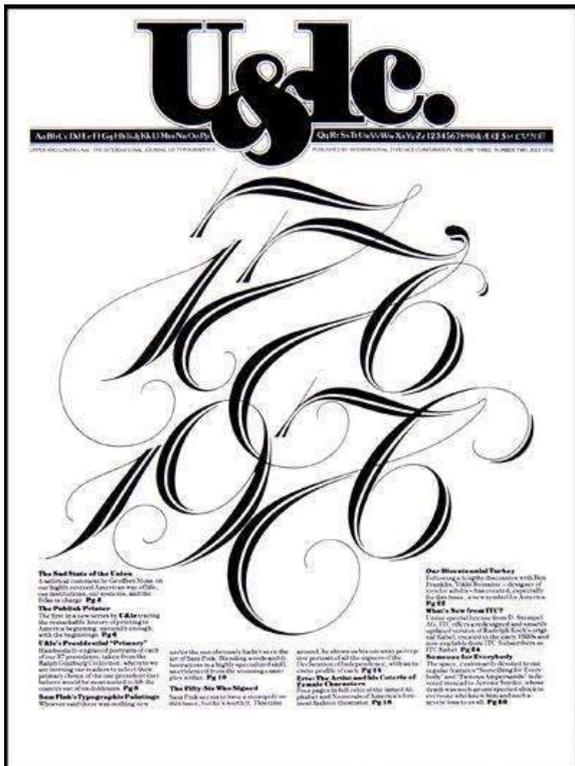


Figura 36. Edição de *U&lc* por Herb Lubalin, 1976.

Figura 37. Capa da *Rapososa* por Miran, 1978.

Um toque poético se fez no momento em que percebi a semelhança entre a forma do “&” do logotipo de Lubalin para o *U&lc* e o movimento de um rabo de raposa (o animal), espesso. Intrigava-me a suspeita da conexão que propunha, pois, para mim, desta correspondência parecia ter surgido o título do tabloide brasileiro. Perguntei a Miran sobre a suposta relação, mas fui surpreendentemente contraditado! Segundo ele, tratou-se um excesso de imaginação de minha parte.

Mas, se do ponto de vista bachelardiano as imagens do poeta são minhas, enquanto admirador da poesia e o toque poético se faz pela ontologia atribuída à imagem, não nego a afinidade entre as propostas. O parentesco entre logotipo de Lubalin e o nome do tabloide de Miran existe. Para a cartografia poética, não importa se Miran pensou nesta vinculação, mas ela esfria quando a fantasia é negada. Talvez não devesse ter perguntado, pois não se tratava de uma questão de precisão de fatos históricos. Matando a poesia, me afasto da cartografia poética.

Outras perguntas não foram negadas e serviram para a admiração de Miran quanto às minhas observações, que foram sensíveis, posto que me abri à poesia da obra, sem me ater somente às questões formais. Para a cartografia poética, em design, o estrutural percebido em ato reflexo responde ao rastrear. O que conta para o toque é perceber a poesia que a estrutura vela.

O projeto gráfico de Miran foi reproduzido em algumas edições, como podemos ver nas capas a seguir, ainda do ano de 1978. Nesta época, Lubalin ainda estava à frente da *U&lc*, na qual permaneceu divulgando e fazendo experimentos com as novas fontes tipográficas da *ITC* até seu falecimento em 1981 – pois, caprichosamente, Lubalin viveu de 18 a 81.



Figuras 38 e 39. Duas capas da *Raposa*, por Miran. 1978-1979.

Como não poderia deixar de ser, a morte de Lubalin, no mesmo ano do início da segunda fase da *Raposa*, foi muito marcante para Miran. Desaparecia, ao mesmo tempo, o amigo, o mestre e a referência principal.

Uma lacuna emocional e gráfica: por devoção miraniana, a *Raposa* teve pelo menos dois números dedicados à obra de Lubalin, na ocasião de seu falecimento. As duas capas foram baseadas em uma publicação deste para a *USA Magazine* em 1965, como pode ser visto nas imagens a seguir.



Figura 40. Edição da *Raposa* anunciando a morte de Herb Lubalin. A frase avisa que o próximo número será dedicado às obras deste, 1981.



Figura 41. Edição seguinte àquela que anuncia a morte de Herb Lubalin, com editorial de Miran na capa e portfolio do homenageado, 1981.

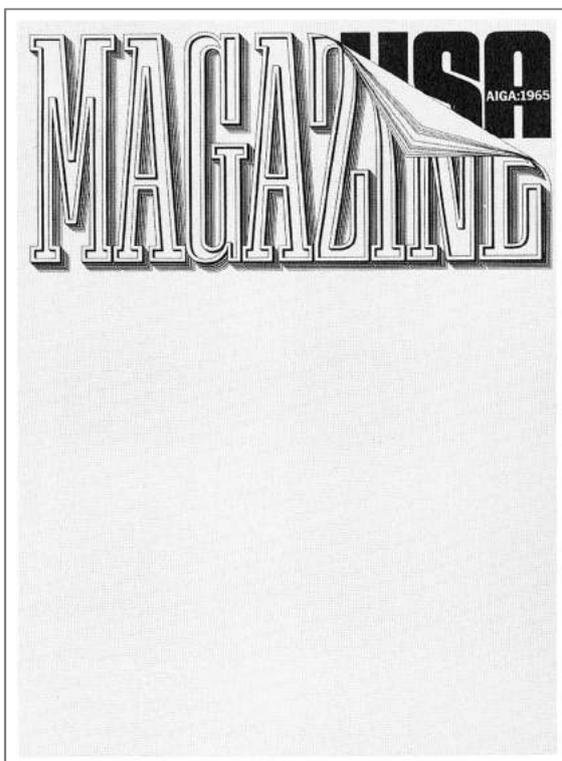


Figura 42. Capa de Herb Lubalin para o *USA Magazine*, da AIGA, 1965.

A foto de seu mestre maior, na primeira, e o nome Herb, na segunda, se encontram exatamente no lugar de onde está escrito USA (United States of America, ou Estados Unidos da América) na capa de Lubalin. Significativo: em outra janela-jóia aberta por esta relação, visito a certeza de Miran de que Lubalin encarnava o design norte-americano. A atribuição faz de Lubalin uma potência, condensada e latente de tudo que o designer norte-americano significou para Miran. O vazio da morte se faz imenso e desmedido: “entre o vasto e o concreto, a oposição não é clara” (BACHELARD, 2007, p. 338).

O toque poético me abre a entender que o espaço branco da capa de Lubalin, agora um infinito desabitado na vida do discípulo que ficou, ganha na primeira capa de Miran pontos que “choram”. Triste e sentida poesia. A lágrima, como será visto mais adiante, volta a aparecer em várias obras miranianas, perpetuando a capa da Raposa em homenagem a Lubalin, na ocasião de seu falecimento. Através do ponto e vírgula, Miran chora, até hoje, a morte de Lubalin. O vazio da capa do *USA Magazine* recebe, a todo momento, em cada obra, uma lágrima.



Figuras 43 e 44. Páginas da revista *Gráfica* com o ponto e vírgula sempre presente, chorando.

Não à toa, Miran deu seguimento às homenagens, de maneira devotada. Com o desaparecimento de Lubalin, morreu para ele grande parte de seu repertório gráfico, de seu sonho antigo de viver nos Estados Unidos. Lubalin era para Miran um território de visitação, um campo de exploração, uma fonte infindável de inspiração. O que o iluminava tornou-se reminiscência, destino de todos os que se vão. Em *A chama de uma vela* (1961), Bachelard

nos traz a ideia de que “onde reinou uma lâmpada, reina a lembrança” (BACHELARD, 1961, p. 19).²⁹

Em um novo rastreio, as duas comparações que estabeleço abaixo manifestam, mais uma vez, a veneração e o apego que Miran teve por Lubalin: a distribuição tipográfica similar à usada por Miran no primeiro exemplo abaixo já havia sido utilizada por Lubalin em outro número da *U&lc*. A fonte tipográfica utilizada é a mesma nas duas capas, sempre em letras maiúsculas, com entrelinhas idênticas nas duas composições, que aproximam as frases, formando uma massa de texto que se mostra nas duas capas em um parágrafo justificado. Se o texto de Lubalin achata o homem e a mulher sentados, o de Miran espreme o homem magro em pé. Seja qual for a posição e localização dos personagens, a massa de texto é forte e pesa.

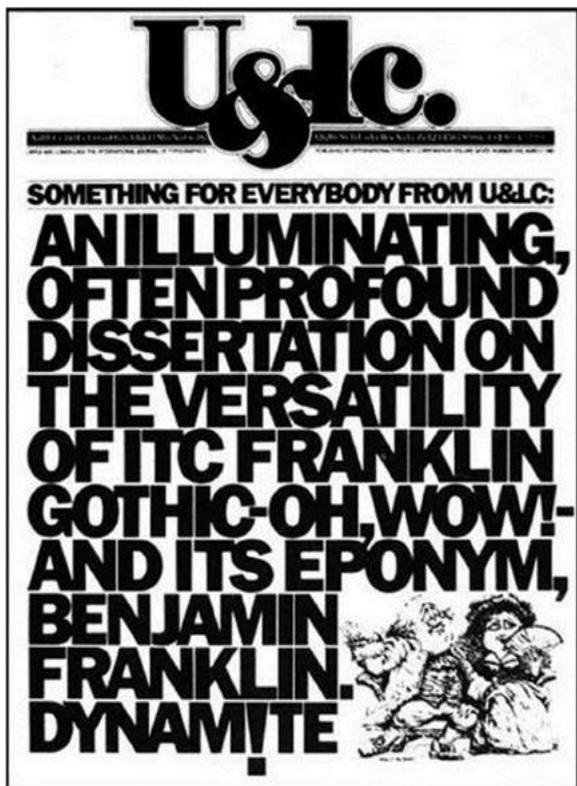


Figura 45. Capa de *U&lc* por Herb Lubalin, 1973.



Figura 46. Capa da *Raposa* por Miran, 1980.

No segundo exemplo comparativo que mostro a seguir, a capa da edição da *Raposa* de Miran – que apresenta a frase: *Como o diabo gosta* – se aproxima graficamente daquela da *U&lc* que diz: *Come home to Jazz*. As fontes tipográficas revelam aspectos de construção formal muito próximos, sendo a tipografia da *U&lc* mais espessa e de características mais coerentes entre as letras. Nas duas capas, apenas uma palavra se apresenta por linha. E as

²⁹ *Où a régné une lampe, règne le souvenir.* Tradução minha.

primeiras palavras das primeiras linhas, *Come* na edição americana e *Como* na brasileira forçosamente se assemelham, por conterem caracteres iguais, na mesma posição. O peso e a força do texto de Lubalin contribuem para o imperativo *Come!* Miran brinca com os significados da grafia em línguas inglesa e portuguesa e, como um bom discípulo, obedece: *Como*.



Figura 47. Capa de *U&Ic* por Herb Lubalin, 1978.

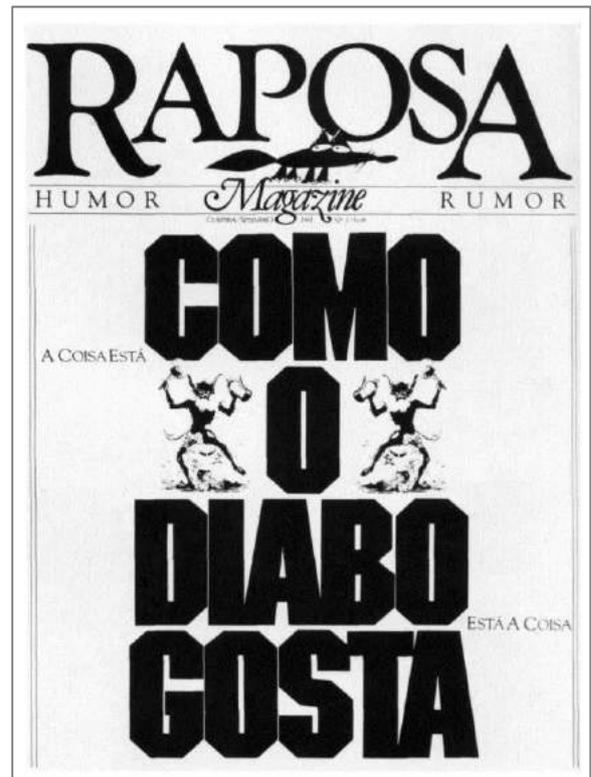


Figura 48. Capa da *Raposa* por Miran, 1981.

As contribuições de Miran para o design brasileiro, ao homenagear Lubalin, são ricas. Carregam consigo os pensamentos e as práticas do mestre norte-americano sobre a utilização de grafismos, compondo com a tipografia. Em um universo de fusão, Miran cria em cima de suas memórias. Bachelard considera que “em sua primitividade psíquica, Imaginação e Memória aparecem em um complexo indissolúvel. Analisamo-las mal, quando as ligamos à percepção” (BACHELARD, 1988, p. 99).

A saga de Miran com a *Raposa* foi heroica. A partir dela, como lembram Melo (MELO: RAMOS, 2011, p. 596) e o próprio Miran (MIRANDA, 2009), surgiram os primeiros de seus inúmeros trabalhos premiados internacionalmente. Foi a *Raposa* que abriu as portas para que Miran estabelecesse contato não só com Lubalin, mas também com outros grandes nomes já citados do design norte-americano.

Em 1983, começa um novo caminho miraniano notável e valente, o da revista *Gráfica*. Desta vez, a ideia era a de mostrar ao Brasil e ao mundo, em cores vivas, os designers, artistas, calígrafos, tipógrafos e quem mais fosse de sua admiração. Mais uma vez, como foi confessado a mim em entrevista, Miran se reporta ao trabalho de Lubalin, desta vez, reproduzindo na *Gráfica* o formato quadrado improvável da revista *Avant Garde*. Miran chega a um ponto de identificação tão profundo que se amalgama com Lubalin, segue seu rastro e é, mais uma vez, um pouco Lubalin. Somos feitos de outros seres em influências e memórias, e tentamos manter as chamas dos outros acesas em nós. A este propósito, diz Bachelard: “A chama está lá, pequena e insignificante, lutando para manter o seu ser, e o sonhador vai sonhar além, perdendo seu próprio ser, sonhar grande, muito grande” (BACHELARD, 1961, p. 4).³⁰

Neste sentido conceitual, o trabalho editorial de Miran na *Gráfica* é de uma elevada generosidade para com os artistas, ilustradores e designers apresentados a cada número, com uma nobre ênfase em seus portfólios. Sua direção de arte é primorosa, sua aplicação da tipografia e dos grafismos convive com os trabalhos apresentados, sem anulá-los. A *Gráfica* já atingiu a centésima edição e goza de enorme prestígio entre os profissionais do design. São exibidas abaixo algumas das capas da *Gráfica*, de Miran, e *Avant Garde*, de Lubalin.

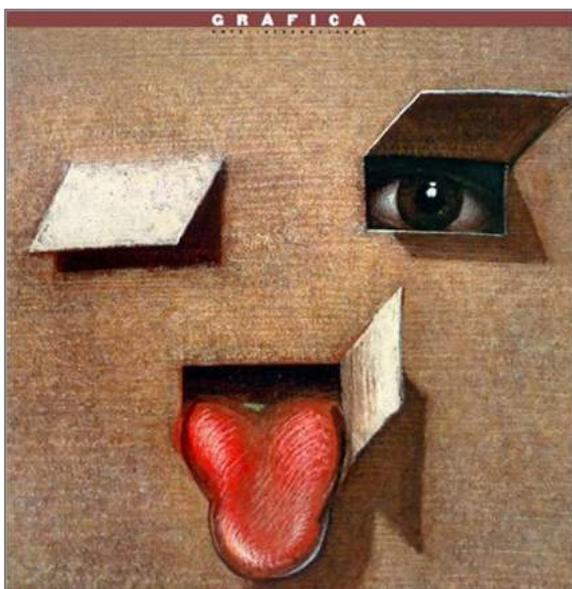


Figura 49. Capa da revista *Gráfica* 99-100, maio de 2017.

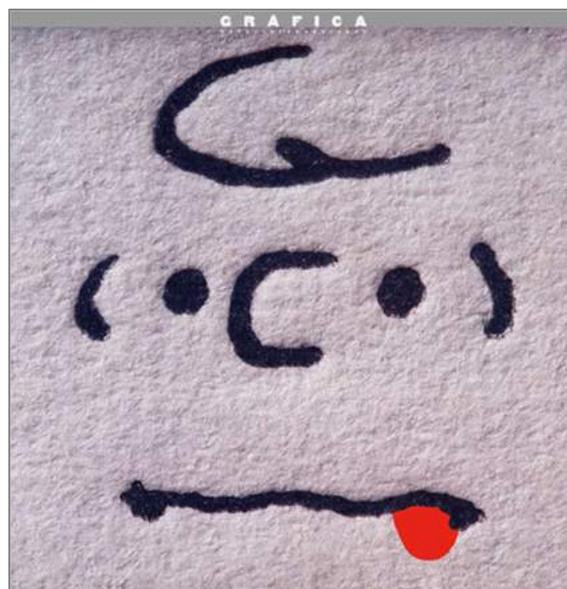


Figura 50. Contracapa da revista *Gráfica* 99-100, maio de 2017.

³⁰ *La flamme est là, menue et chétive, luttant pour maintenir son être, et le rêveur s'en va rêver ailleurs, perdant son propre être, en rêvant grand, trop grand.* Tradução minha.

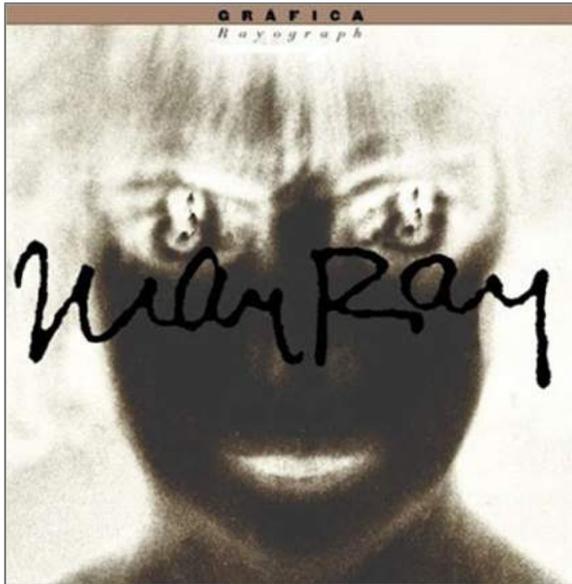


Figura 51. Capa da revista *Gráfica* 95-96, maio de 2017.

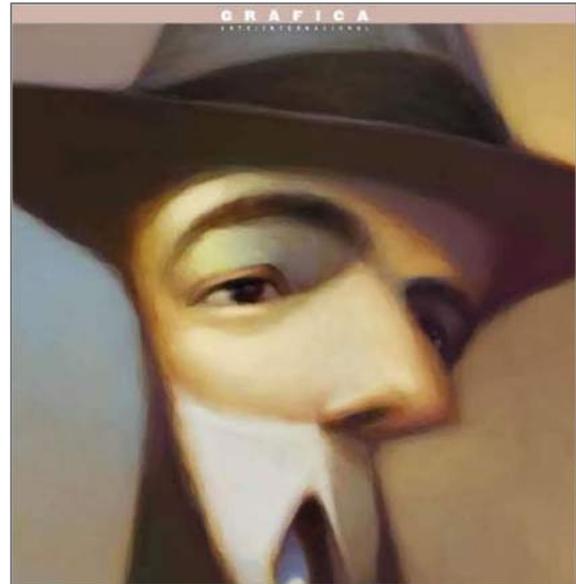


Figura 52. Capa da revista *Gráfica* 93-94, janeiro de 2016.



Figura 53. Capa da *Avant Garde Magazine* 2, março de 1968.

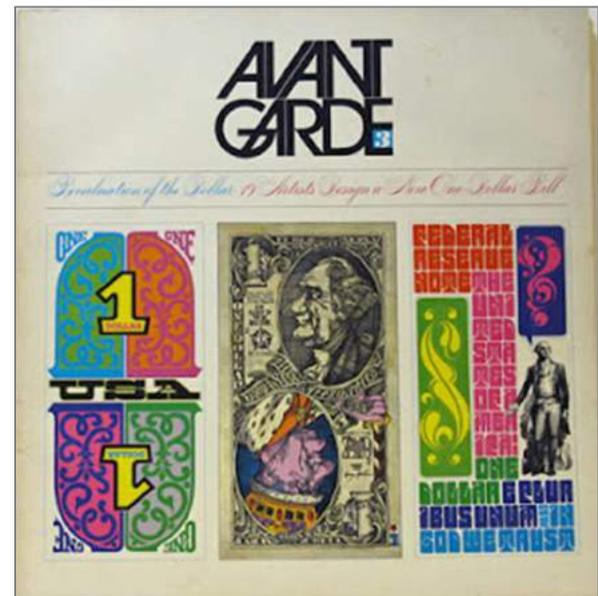


Figura 54. Capa da *Avant Garde Magazine*, 3, maio de 1968.



Figura 55. Capa da *Avant Garde Magazine* 5, novembro de 1968.



Figura 56. Capa da *Avant Garde Magazine* 7, março de 1969.

Pela quantidade de edições, visitar as edições da *Gráfica*, em vista de uma pesquisa em história do design, poderia sugerir por si só um trabalho de doutorado. Lembro que, a despeito da relevância da revista para nossa atividade e de sua riqueza de informações, não é o foco do trabalho que proponho um aprofundamento particular nesta janela. Minha aproximação é afetiva, poética, odometológica e, no caso da *Gráfica*, permaneço no rastreio histórico. O rastreio é frio e necessário, mas deve ser portador de interesse.

As janelas que se abriram após os toques me trouxeram um Miran sentido, saudosista, que busca de todas as formas reviver Lubalin. Miran é, ao mesmo tempo, resignado e vivenciador de uma fantasia de ressurreição.

4.2 Saul Bass, Milton Glaser e Alan Fletcher

São muitos os mestres lembrados por Miran em suas obras, como já foi destacado anteriormente. Falar de todos eles, me deixando tocar poeticamente por suas presenças, pediria um prazo que não sei mensurar, mas que, com certeza, não caberia em um ensaio. Portanto, selecionei mais três exemplos de alusões miranianas que me chamaram a atenção e me tocaram de forma particular.

Dois dos personagens que possibilitaram os toques são figuras emblemáticas do design gráfico expressionista norte-americano: Saul Bass e Milton Glaser, constantemente citados nos comentários de Miran em entrevistas. O terceiro é o “Paul Rand inglês”, designação

miraniana para Alan Fletcher. Os toques poéticos de obras destes que apresento, em contato com obras de Miran me permitiram novos pousos e aberturas de janelas-joia. Mais uma vez, generosamente, Miran traz a seu trabalho, como um leitor de poemas, um pouco do que os outros o ofereceram. Cito uma passagem de Bachelard pertinente a este pensamento:

Assim a imagem que a leitura do poema nos oferece faz-se verdadeiramente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Recebemo-la, mas nascemos para a impressão de que poderíamos criá-la, de que deveríamos criá-la. A imagem se transforma num ser novo da nossa linguagem, exprime-nos fazendo o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir de nosso ser (BACHELARD, 2007, p. 188).

Neste ponto, na admissão de uma nova imagem poética, experimenta-se um valor de intersubjetividade. Ensaíamos ser o outro.

Lembro aqui o conceito de reflexividade etnometodológica trazido anteriormente e que pede a aproximação física entre o pesquisador e o grupo estudado, para que haja no vivenciar cultural particular, uma aproximação de sentimentos. No sentido primeiro do termo, o pesquisador deve ser reconhecido para que haja reflexividade de fato como membro do grupo por seus componentes. Na cartografia poética, a conexão se faz pelo afeto, pelo maravilhamento, por uma dimensão etérea de encantamento e partilha de sentimentos. Na intersubjetividade poética, há reflexividade poética.

A interação com Bass se faz evidente no exemplo comparativo que mostro abaixo: os pontilhamentos de Miran na capa do livro *Os desaparecidos* e de Bass no cartaz para o filme “O iluminado” (*The shining*) são da mesma ordem. As sombras são espessas e se esvaem em pontos pulverizados. O cartaz em questão de Bass foi rejeitado por Stanley Kubrick, diretor do filme produzido nos Estados Unidos em 1980). Bass apresentou uma série de opções, todas utilizando o mesmo recurso gráfico e conseguiu agradar a Kubrick. O exemplo exibido é o mais significativo para a analogia.

Oponho os títulos, associando suas ideias de iluminação e desaparecimento. A dialética ajuda a construir um toque poético. Já que não me atenho aos enredos do filme e do livro, é a criação de Miran e sua suposta relação com o cartaz de Bass que me importam. Os títulos, eles sim, fazem parte das peças, são seres constituintes, presentes, lidos em atos reflexos. São consideráveis posto que se fazem existentes em um relance.

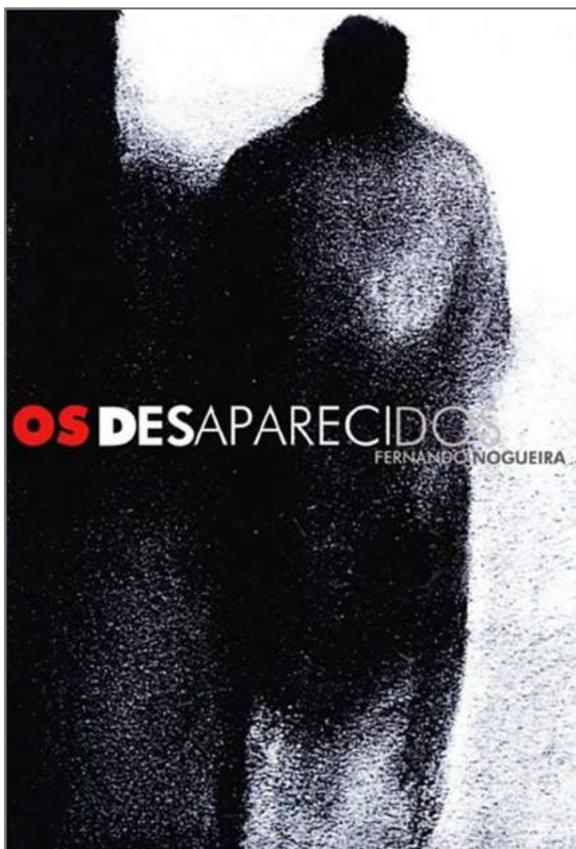


Figura 57: Capa do livro *Os desaparecidos*, de Fernando Nogueira. Anos 1980.

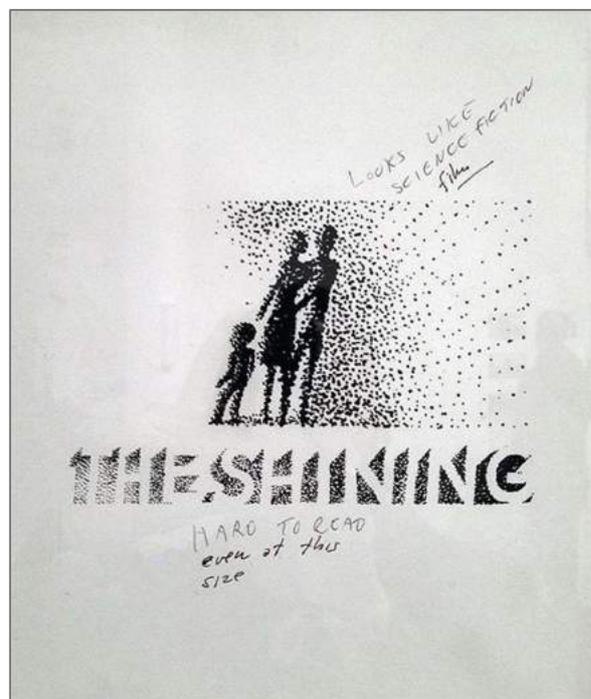


Figura 58. Poster de Saul Bass rejeitado por Stanley Kubrick para o filme *The shining*. 1978.

Quem ilumina, acende uma lanterna, uma lâmpada ou uma vela, o faz para revelar o escondido na penumbra, trazer à luz o que está desaparecido. Miran coloca a lupa no cartaz de Bass, aproxima o personagem, dá movimento ao que observo. O cartaz que parece receber a homenagem de Miran não tem conexão formal, ainda que haja proximidade nos recursos gráficos, com o cartaz escolhido por Kubrick, mas tem com um daqueles que foram refutados, ou seja, que tiveram que desaparecer. A obra de Bass continuava, porém, bem viva e iluminada. Aproximo a luz presente neste pensamento da chama bachelardiana: “Os seres mais diversos recebem da chama seu substantivo. [...] A vida é um fogo. Para conhecer sua essência, há que se queimar em comunhão com o poeta” (BACHELARD, 1961, p. 65).³¹

O segundo exemplo que trago apresenta semelhança formal e estilística entre um cartaz de Miran e uma capa de livro de Glaser. Miran usa em sua criação para o 5º Festival Nacional de Teatro Amador, feita na agência PAZ em 1975, recursos gráficos muito similares aos utilizados por Glaser em 1967 na capa do livro *The rubáiyát of Omar Khayyám*, uma coletânea de poemas atribuídos ao persa Omar Khayyám, organizada pelo inglês Edward

³¹ *Les êtres les plus divers reçoivent de la flamme leur substantif. [...] La vie est un feu. Pour en connaître l'essence, il faut brûler en communion avec le poète.* Tradução minha.

Fitzgerald. Em sua linha do tempo no *Facebook*, Miran admite a influência de Glaser, mas não diz propriamente de que peça tira tais inspirações gráficas.

Em um rastreio, percebo os dois esquemas de cores, dos dois criadores, muito próximos, que me abrem ao devaneio: em ambos, azul, rosa, laranja e verde convivem sobre uma figura humana predominantemente em cor preta. Somente a cor amarela presente na figura de Miran escapa à semelhança, mas sem comprometer a aproximação. As formas orgânicas são de natureza muito próxima nas duas composições, como pode ser visto.

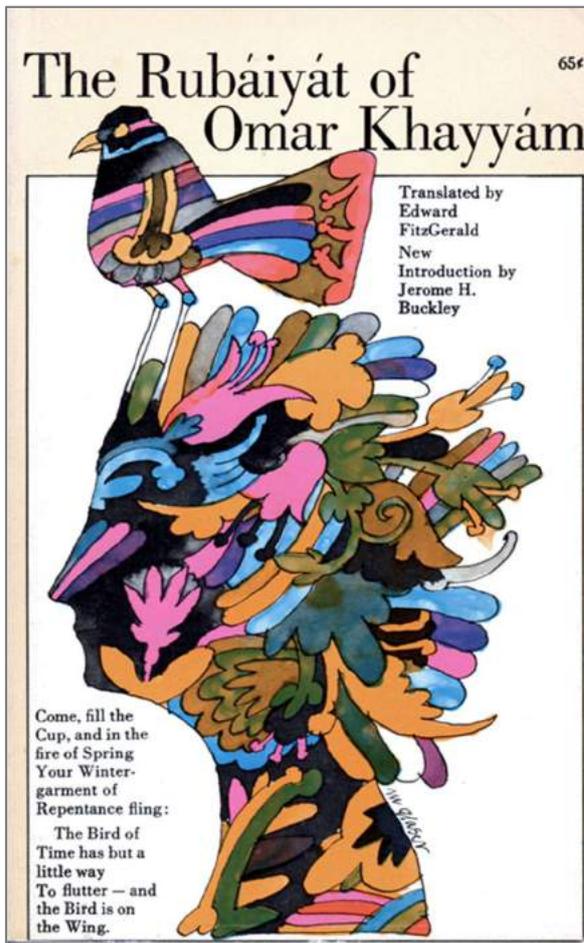


Figura 59. Capa de livro, design de Milton Glaser, 1967.



Figura 60. Com recursos similares aos de Milton Glaser, forte referência, cartaz de Miran para o Festival de Teatro Amador, 1975.

A composição de Glaser me toca poeticamente trazendo a ideia de que o personagem em preto é coberto pelas formas e suas cores, sendo por elas escondido. Um poeta traz em seus textos um repertório de imagens, metáforas e temperaturas diversas. Ele as oferece aos outros e tais ofertas, no sentido do toque poético, se tornam posse dos outros. A profusão de

substâncias de potencial fornecimento faz com que o poeta proponente se ausente para que suas imagens ganhem uma ontologia. Este é o ser-poeta da capa de Glaser.

Por sua vez, o ator presente na capa de Miran está a interpretar. Pode exercer o papel, por exemplo, de um poeta. Mas as formas são sua roupagem e sua máscara. Miran tira as formas do rosto proposto por Glaser e faz com que o ator de seu cartaz as observe, as contemple. São as formas do poeta de Glaser que se encontram nas máscaras do ator-poeta de Miran. O ator é Miran contemplando Glaser.

O último exemplo deste ensaio é de uma evidência enternecedora. Miran concretiza em uma peça de design gráfico um estudo de Alan Fletcher. A alusão se faz pela colagem muito similar e se solidifica nas letras “P” e “A” que iniciam as palavras principais (“Panamericana” e “Paola”) das composições dos dois autores.

É ótimo ver que algo que surge como um ensaio de Fletcher se torna uma substância explorada por Miran e por seu parceiro nesta composição, Gui Zamoner, enquanto o catálogo era construído. Em uma página dupla, vê-se que a leitura do Catálogo dos 50 anos da Escola Panamericana de Arte (EPA) de São Paulo conta com elementos gráficos da devoção generosa de Miran. O ponto e vírgula que homenageia, velada e constantemente, Lubalin, o homem vitruviano de Leonardo da Vinci, os círculos se encaixando segundo a adaptação que Fibonacci fez do retângulo áureo, as linhas estruturais que ajudaram a compor a letra “A” da família tipográfica Trajan (baseada na coluna de Trajano, na Itália) e a tal colagem, referência também pouco evidente entre os citados.

A colagem é feita com letras que se superpõem, cada uma de uma tipografia diferente, com espessuras e alturas diferentes, com fundos diferentes, em relação a cores e texturas, para cada uma. Ao observar a composição de Fletcher, a alusão se confirma inequivocamente, com a pretensão apenas da homenagem.



Figura 61. Catálogo dos 50 anos da Escola Panamericana de São Paulo, 2013.



Figura 62. Estudo de Alan Fletcher, 1961.

Mais uma vez, Miran oferece, com toda nobreza, espaço e reverência aos que fizeram história, dos mais antigos aos mais recentes que se fazem presentes nas aulas nas escolas e faculdades diversas de arte e design do Brasil e que são por eles julgados importantes. O toque poético me faz passear pela composição e perceber o movimento da tipografia romana citada, a sequência de Fibonacci e as obras de Leonardo da Vinci são marcos na história do mundo das artes e do design. Fazem-se evidentes nas páginas. Lubalin e Fletcher são importantes, particularmente, para a história profissional de Miran, que é impossível de destacar da caminhada pessoal. Bachelard traz uma ideia sobre os objetos familiares (como são estes seres gráficos para ele) que me parece apropriada:

É à vida lenta que nos leva a companhia vivida dos objetos familiares. Perto deles, somos tomados por um devaneio que, mesmo tendo um passado, ao mesmo tempo, ganha um novo frescor. Os objetos mantidos no "chosier" neste estreito museu das coisas que nós amávamos, são talismãs de devaneio. Nós os evocamos e já, pela graça de seu nome, vamos sonhando com uma história muito antiga (BACHELARD, 1961, p.7).³²

O evidente ordinário convive em Miran com o mistério extraordinário. A luz plena convive com um pequeno raio que gera curiosidade. Riquezas de todas as ordens coabitam em sua magnífica e dadivosa obra. Distantes no tempo, frequentam o mesmo espaço, dividindo e ocupando seus lugares e importâncias em um compêndio harmonioso.

³² *C'est à la vie lente que nous ramène la compagnie vécue des objets familiers. Près d'eux, nous sommes repris par une rêverie qui a un passé et qui cependant retrouve chaque fois une fraîcheur. Les objets gardés dans le "chosier" dans cet étroit musée des choses qu'on a aimées, sont des talismans de rêverie. On les évoque et déjà, par la grâce de leur nom, on s'en va rêvant d'une très vieille histoire.* Tradução minha.

5. RECORRÊNCIAS NA OBRA DE MIRAN

Interessado, sobretudo, pelo Miran poético e experimental, abordo neste ensaio dois recursos constantemente presentes em suas criações. O primeiro deles é a utilização e a construção de rostos: com desenhos, tipografia, gestos e colagens, Miran define rostos diversos que já chegam aos leitores plenos de significados íntimos e propõem conversas gráficas com outros elementos e com quem os vê, lê e interpreta. Entendo e absorvo esta característica como particularmente rica e reveladora das peculiaridades do espaço gráfico miraniano. Sobre esta recorrência, estabeleci meu pouso e me deparei com joias distribuídas em uma janela-página. Essa se evidencia, cheia de mobilidades, concentra um gosto particular de Miran e me intriga. Afinal, que rostos são estes e que matérias de interpretação os gestos e os recursos por ele utilizados me propõem?

O segundo recurso que abordo é o da utilização da simetria e do equilíbrio em seus desenhos. A simetria porta em si uma proposta de equilíbrio, que pode ser desfeito com o auxílio de outros recursos. Miran faz jogos de imagens com a incursão de elementos que balanceiam as composições, corrigindo o desequilíbrio que se mostre em leves assimetrias. Os desenhos trazidos aqui estão todos em preto e branco com a mesma espessura de linha e em alto contraste. Desta maneira, não há a proposta de utilização de outros recursos que ofereçam mais ou menos estabilidade à obra, como cores mais saturadas em oposição a outras mais acinzentadas ou linhas mais espessas em oposição a outras mais sutis. No sentido do equilíbrio, a harmonia se faz somente pelo agenciamento e pela distribuição dos elementos no espaço.

5.1 Os rostos de Miran

A noção bachelardiana de imagem poética possibilita a percepção da presença de um espaço imaginário nos trabalhos de designers e artistas gráficos versáteis. Tal é o caso de Miran, aqui proposto por mim como sendo um poeta de um espaço percebido e trabalhado visualmente através do design gráfico, da comunicação visual publicitária e das artes gráficas. Entendo que a sua obra pode ser apreendida, em grande parte, como uma poesia gráfica potencial em um espaço de contemplação. Miran constrói *layouts*, colagens, ilustrações, alusões e mensagens que permitem um diálogo rico com os conceitos da cartografia poética.

Vejam agora as imagens selecionadas dos rostos de Miran e como é possível absorver poeticamente seus jogos espaciais e poéticos.



Figura 63. Contracapa e capa da revista *Gráfica* 70-71, janeiro de 2010.



Figura 64. Detalhe da contracapa da revista *Gráfica* 70-71, janeiro de 2010.



Figura 65. Detalhe da capa da revista *Gráfica* 70-71, janeiro de 2010.

Em um rastreo, vejo que as figuras acima evidenciam propostas antagônicas que dialogam. Miran constrói rostos com ferramentas, gestos e cores, e os faz pertencer a espaços bem demarcados, como seres que habitam territórios. À esquerda, imperam tons de cinza, a frieza de formas sem liberdade, parafusos, porcas (uma delas chora lágrimas metálicas!) e um ponto de exclamação, afirmativo. À direita, um ponto de interrogação, questionador, abre novas possibilidades e perguntas. Vejo nesta parte cores, gestos livres, a criação tipográfica e caligráfica, a presença de emoções vivas. Miran constrói histórias não lineares em suas representações e me permite viajar nelas e em seus personagens e profundidades. Sua

composição é quente e viva na capa; mecânica, fria e ainda com o traço de resto de vida na lágrima da contracapa. As interpretações poéticas sobre a capa e a contracapa se fazem com a ajuda da literalidade das cores e dos movimentos.

Um rosto maquinal, de metal, se encontra à esquerda, atua na lembrança de que a maquinização do homem é um processo congelante, de choro frio e de lágrimas que acompanham a pulsação e o ritmo do trabalho diário, maçante, padronizado; o homem, pasteurizado em suas formações e funções, tem que saber quando e como chorar – e, mesmo chorando, produzir! Assim são as ferramentas, as peças de montagem, os processos atuais de impressão: frios, barulhentos, desrespeitam o humano, propõem que este se desumanize. A boca que não reclama não é vista com possibilidade de abrir: o parafuso está preso à porca, é um longo caminho até se desconectar do que o prende.

Por outro lado, a dimensão artística e artesanal da outra metade é viva, exhibe o contato com as singularidades dos processos que contam com o erro humano, com as sobreposições humanas, com a possibilidade de sermos únicos e construirmos peças únicas. A dimensão das relações nas quais há o toque humano é quente, como o vermelho abrasador da capa, como o sangue humano que nos faz quentes. O humano vivo, o que vive as relações humanas, mostra embate pelos espaços como as fontes que se superpõem, pela presença do pincel e do tipo em madeira; chora de diversas formas e sua lágrima diz coisas sobre os bens e sobre os males que lhe são apresentados e impostos. A lágrima maquinal à esquerda, que se reproduz friamente em uma direção, contrasta com a lágrima viva e errante à direita, escrita à mão, de caminho sinuoso, que toma diversas direções e que ganha significado.

Em minha reflexão, trato da criação de Miran, no momento em que ela está se formando enquanto uma ontologia poética para o seu leitor. Meu interesse aqui está em perceber as ontologias que se formam para mim, no instante do contato com o poeta. Como elas flutuam, se aproximam, afastam, movimentam e como elas nos falam, quando me proponho a contemplá-las. Os rostos de Miran formam, para mim, espaços poéticos de contemplação, de histórias possíveis.

É uma obra de Miran que tem relação formal e conceitual clara com a criação exibida na próxima figura, que me tocou de forma similar. Miran trabalha nas composições do diário da CCPR, misturando técnicas, como faz na figura mostrada anteriormente e na que ainda mostraremos. O selo que contém o olho esquerdo retém minha atenção por se tratar de uma janela para uma imagem famosa. A *Gioconda* de Da Vinci está, o tempo todo, presente, apesar de somente uma pequena parte sua estar fisicamente representada. O selo é, ao mesmo

tempo, uma imagem colada e uma abertura para a profundidade, levando-nos a refletir sobre o olhar.

A este propósito, tomo a passagem que Hans Belting traz sobre as janelas:

O globo ocular, considerado do exterior, é um espelho redondo em cuja superfície o mundo circundante se reflete; mas, através da abertura escura da pupila, o olhar se volta para o exterior, como que a partir de uma janela. A assim chamada *perspectiva naturalis* sempre se reportou a esse olhar pela janela, como se fosse natural contemplar o mundo através de uma janela (BELTING in: ALLOA, 2015, p.116).

Merleau-Ponty diz que “é necessário compreender o corpo como a janela da alma” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 82).³³ Em Marilena Chauí, encontro uma completude com o que traz o filósofo francês: “porque cremos que a visão não se faz em nós pelo fora e simultaneamente se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si” (CHAUI in: NOVAES et al., 1998, p. 33).



Figura 66. Estudo para capa do anuário da CCPR, 2009.

³³ *Il faut comprendre l'oeil comme la fenêtre de l'âme.* Tradução minha.



Figura 67. Capa e estojo do anuário da CCPR, 2009.

Na primeira figura, o olho direito é uma forma caligráfica, uma vírgula e produz o algarismo 6. Embaixo, um pedaço de fita métrica ou de régua com letras faz uma alusão clara à boca que profere palavras.

Na capa que aparece na segunda figura, o jogo de significados de Miran se torna mais claro, uma vez que usa o asterisco para representar um dos olhos, símbolo da senha criptografada exibida em interfaces. Já a boca é, no caso, é um código de barras – uma alusão ao romance *Código da Vinci*, de Dan Brown, assim como à tecnologia.

Rancièrè, sobre as comparações, chama a atenção para os choques como instrumentos de medida, na utilização de recursos heterogêneos, recurso que Miran explora em várias ocasiões:

A maneira dialética investiu a potência caótica na criação de pequenas maquinarias do heterogêneo. Fragmentando contínuos e distanciando termos que se atraem ou, ao contrário, aproximando heterogêneos e associando incompatíveis, ela cria choques. E faz dos choques assim elaborados pequenos instrumentos de medida, próprios para fazer aparecer uma potência de comunidade disruptiva que, ela mesma, impõe uma outra medida (RANCIÈRE, 2012, p. 66).

Miran joga com o espaço e com o tempo. Se no estudo a tinta vermelha aparece com nitidez, na capa definitiva a mesma forma não apresenta volume excluindo, a exemplo das outras, o selo. Vejo no estudo recursos tradicionais de composição de grafismos e na capa recursos tecnológicos, o que me leva a indagar se o selo presente naquela é exatamente o mesmo do presente nesta. Seguindo a lógica de suas escolhas, o primeiro seria colado e o segundo fabricado digitalmente. Vejamos o que diz Rancièrè, a este propósito:

Entre os elementos estranhos, dedica-se a estabelecer uma familiaridade, uma analogia ocasional, atestando uma reação mais fundamental de copertencimento, um mundo comum em que os heterogêneos são capturados no mesmo tecido essencial, portanto, sempre sujeitos a se reunirem segundo a fraternidade de uma nova metáfora (RANCIÈRE, 2012, p. 67).

A seguir, na mesma página, Rancière traz um pensamento interessante sobre o mistério: este seria uma pequena máquina de teatro que fabrica analogia e permite que reconheçamos o pensamento do poeta nas mais diversas obras (RANCIÈRE, 2012, p. 67).

Miran adota as analogias, os diálogos, os choques, como motivação em várias de suas criações. Proposta e apresentação, nos dois exemplos citados, trazem consigo conversas gráficas e possibilidades de comparação entre dois mundos.

O rosto a seguir, desenvolvido por Miran para uma campanha da Coca-Cola de 2007, apresenta características similares aos outros apresentados, principalmente, no que diz respeito à boca. As letras e as aspas chamam o som para a boca representada. Seguindo a lógica que encontrei na janela que contém o olho das figuras – ao mesmo tempo em que é mostrado fisicamente um pedaço de papel com uma sombra – um pedaço vermelho recortado nos remete a uma boca que consome o produto. Portanto, uma imersão se faz possível em uma boca que estaria mostrando parcialmente o produto sendo consumido.



Figura 68. Cartaz para a Coca-Cola, 2007.

Levando em consideração o significado primeiro das aspas, a boca poderia estar também em pleno movimento a pronunciar o nome do produto. Os olhos, por sua vez, piscam com a representação de um deles, aberto, em uma garrafa aberta, pela tampinha isolada e do outro em uma lata fechada. Os rostos de Miran me chamam ao mergulho na profundidade e me convida a buscar as expressividades possíveis.

Há outros rostos que habitam esta mesma janela-página dos trabalhos miranianos. Separei alguns deles, relativos a diversos trabalhos. O que segue foi publicado na revista *Gráfica*. Percebo que uma recorrência nestas faces é uma boca dura. Não há sorrisos, nem com uma pequena suavidade. Há sempre algo de horizontal no lugar onde ficaria a boca em um rosto. É o sexto exemplo que mostro e mesmo que, desta vez, seja todo desenvolvido sem objetos como uma fita métrica ou um rótulo de refrigerante cortado, mesmo com a facilidade que um gesto no pincel poderia permitir, a boca não sorri.

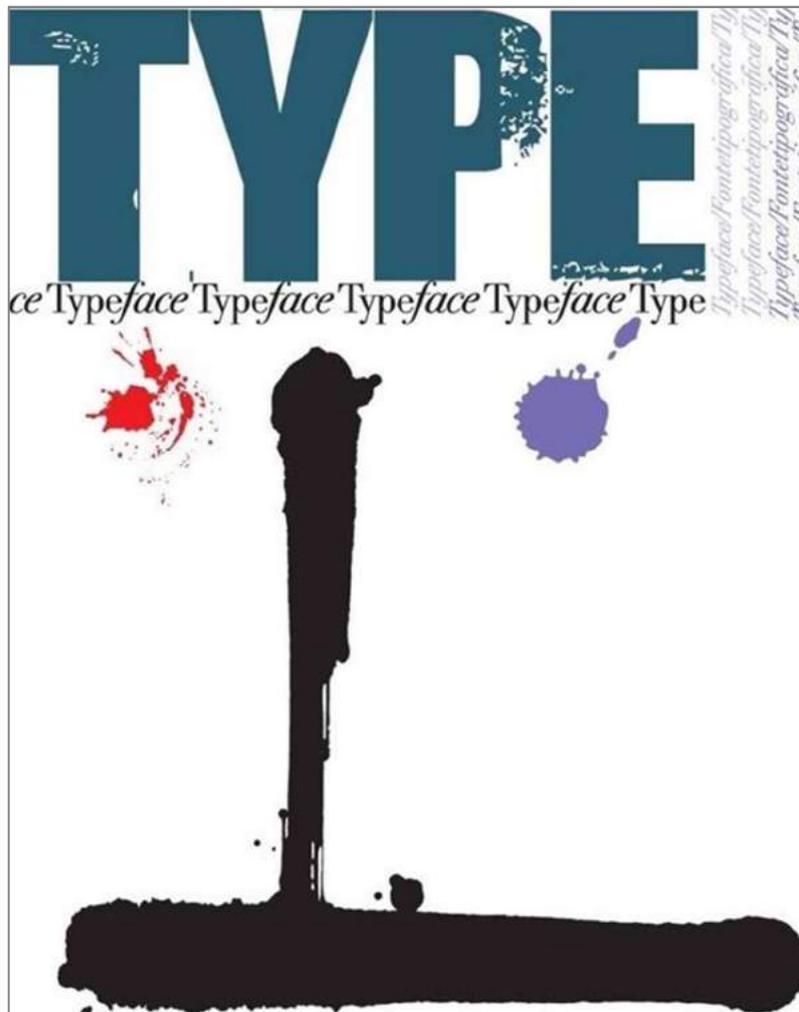


Figura 69. Cartaz publicado na revista *Gráfica* 70-71, 2010.

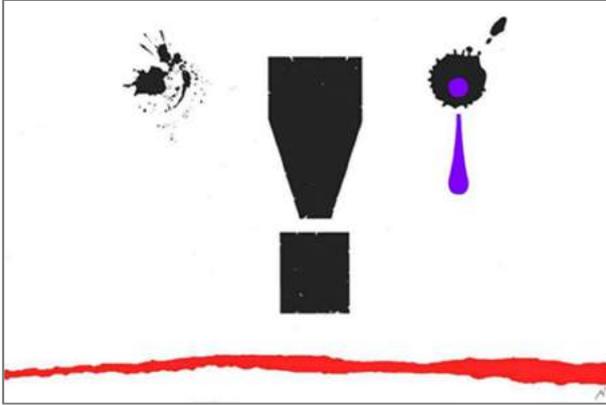


Figura 70. Experimento "Type-Colagem", 2004.

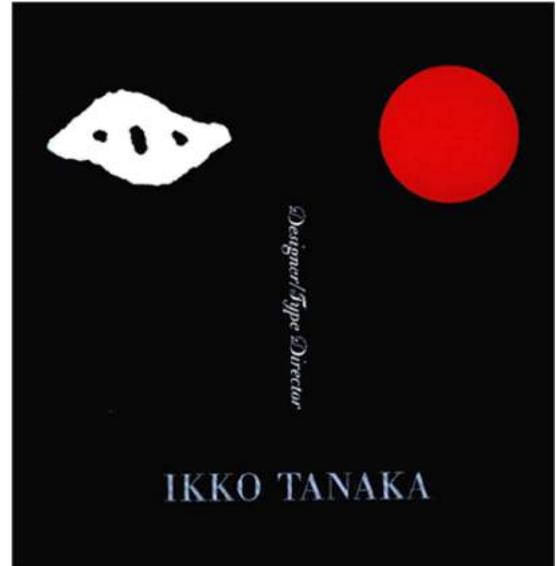


Figura 71. Cartaz Ikko Tanaka, 2007.

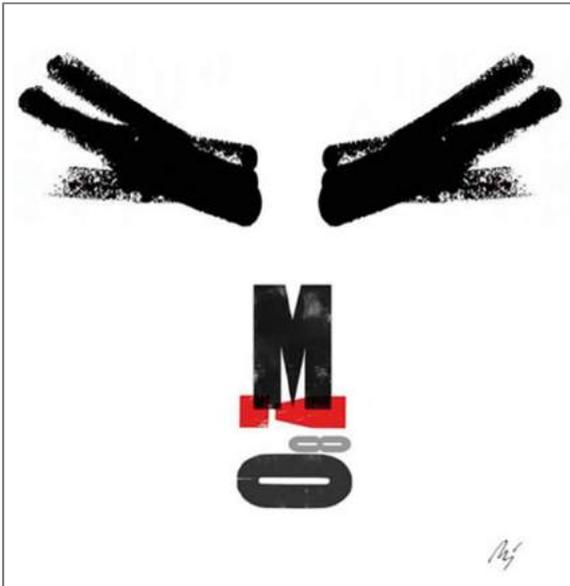


Figura 72. Caricatura (carica-type) para os 80 anos do jornalista Luiz Geraldo Mazza, 2011.



Figura 73. Caricatura de Edgar Allan Poe, 2011.

Na mesma linha das bocas que não sorriem, mostro alguns outros exemplos onde a seriedade e a tristeza imperam nas faces. As alegrias, risadas, gargalhadas, pensei que ficariam para os cartuns. Mas mesmo fazendo uma visita minuciosa a estes, fossem produções profissionais ou experimentos pessoais, não há um sorriso alegre sequer. Não pode ser coincidência, penso eu. Seriedade e reserva já eram claros comportamentos miranianos. A tristeza, pela distância, é impressão e intuição, não me arrisco em afirmar sua presença. De toda forma, a constatação da seriedade dos desenhos e das colagens combinam com o ponto-e-vírgula que chora. Talvez sejam um resto de saudade, de frustração pelo que não aconteceu, como morar nos EUA. Não consigo saber, mas é importante ver o que as imagens causam em nós. E a mim, esta sequência e a constatação das bocas ora sérias, ora tristes e melancólicas, causa uma certa angústia.

Preferências se tornam recursos, como vejo na utilização dos rostos. Mas o que me chama a atenção é como ele estuda um mesmo assunto, em propostas gráficas que podem atravessar sua carreira ou chegar a um rápido esgotamento – às vezes, inclusive, no caso de alguns desenhos e cartuns, gerando coleções. Isso se torna realidade, quando explora os desenhos de pássaros em traços riscados, que reúne em uma coleção de pranchas chamada *Birds*; e na reprodução de desenhos protagonizados pelo personagem Hellboy, sem fugir do estilo de seu criador, o norte-americano Mike Mignola, exercitando, mais uma vez, a reverência e a devoção.

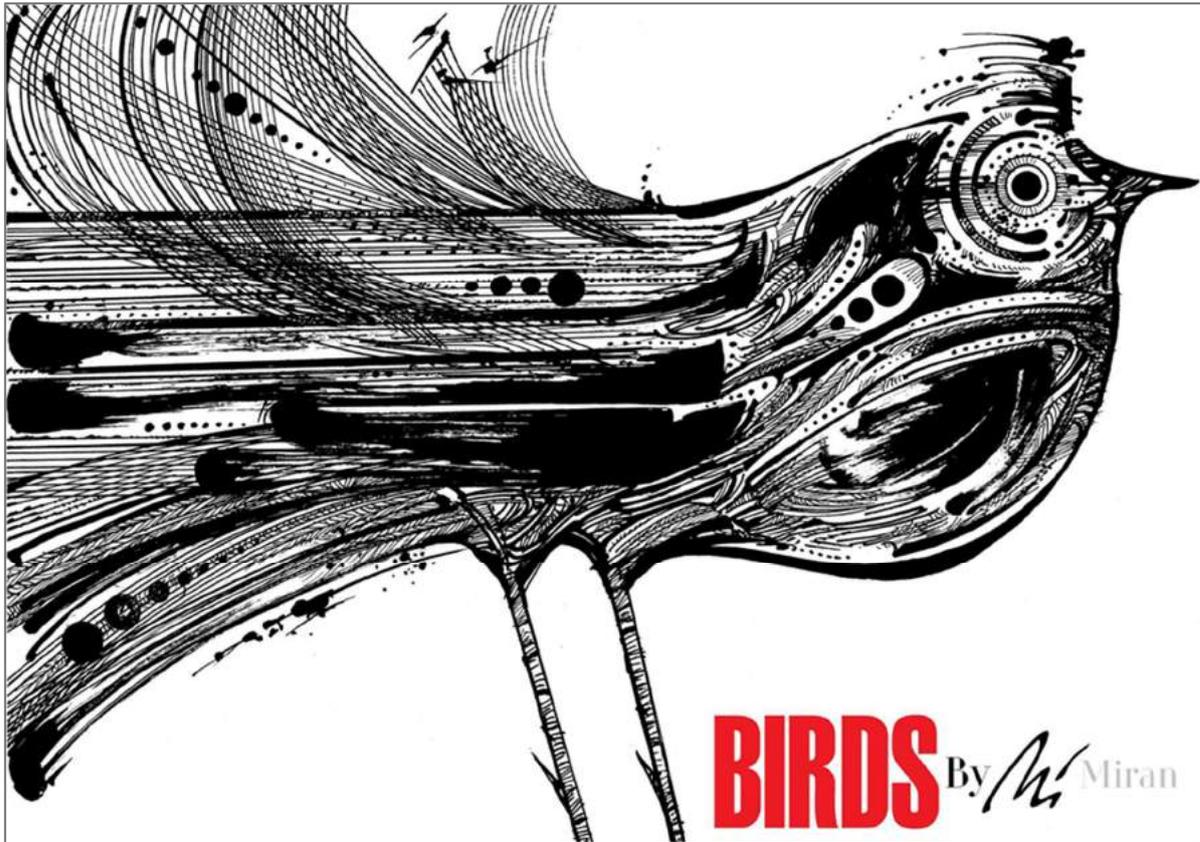


Figura 74. Capa do álbum de pranchas *Birds*, 2015.

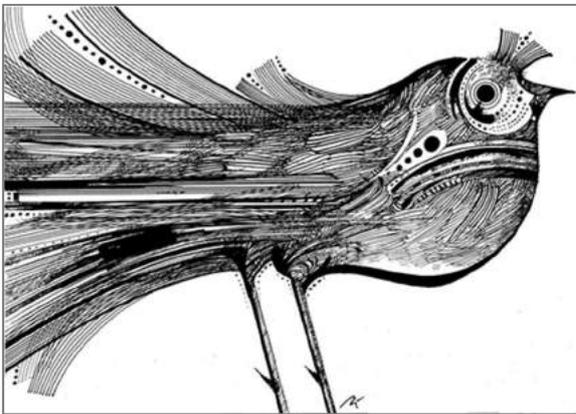


Figura 75. Prancha *Birds*, 2015.

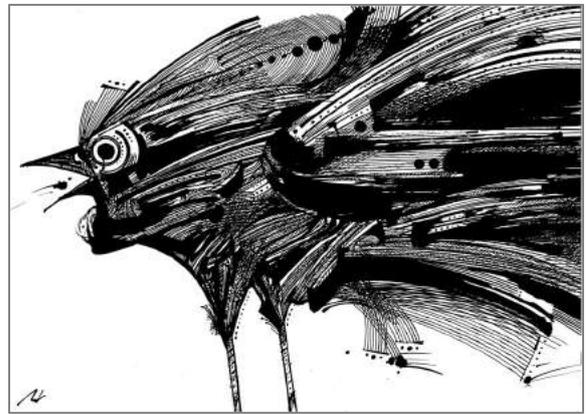


Figura 76. Prancha *Birds*, 2015.



Ilustrações by

 Oswaldo Miran
HELLBOY



Figura 77. Capa do álbum de pranchas *Hellboy*, 2016.



Figura 78. Prancha de *Hellboy*, 2016.



Figura 79. Prancha de *Hellboy*, 2016.

5.2 Simetria e equilíbrio

Em um rastreio sobre diversos de seus trabalhos gráficos, tanto profissionais quanto experimentais ou cartuns, me chama a atenção ver como Miran agencia simetria e o equilíbrio. Contudo, nesta reflexão são exibidos desenhos da autoria de Miran, todos em preto e branco, mas somente os despreziosos profissionalmente. Parece-me que falam mais de seu mundo interior, com o qual quis me conectar.

Não sendo peças produzidas com grafite, não há, portanto, nuances como gradientes e cinzas: os desenhos se mostram inteiramente em um alto contraste. Reflito sobre quando desenho e pontuo: quanto menos recursos gráficos, maior é meu desafio da representação. Aqui, Miran traz apenas uma caneta de cor preta e uma folha de papel branco, que dialogam. O equilíbrio se faz, então, pela disposição e pela localização dos seres imagéticos do autor neste espaço habitado. Dentro destas joias ocupadas, os seres são intensamente explorados: são árvores, trens pedras e pessoas. A repetição parece ter um sentido profundo para Miran. Parece tratar de alguma busca interna por harmonia, estabilidade e controle. Neste sentido, a passagem de Coccia sobre a existência e sua objetividade se encaixa bem em minha reflexão:

Na medida em que as imagens pertencem a um regime de existência diferente daquele da objetividade, elas fundam isso que se chama ficção, de um lado, e erro, do outro, o erro sendo possível porque o sensível (o ser do conhecimento) é, ao mesmo tempo, exterior à alma e aos objetos, e pertence a uma outra esfera (COCCIA in: ALLOA, 2015, p. 83).

As imagens falam sobre nossos mundos internos. As recorrências de Miran exibem a alma de seu mundo. Se os corpos tradicionalmente são vistos como as formas da exterioridade, que contém as almas, Coccia defende que é nas imagens que o sensível se mostra:

Poder-se-ia dizer que a imagem é agora o fora absoluto, isso que é fora também dos corpos, do mundo dos corpos, do espaço como exterioridade. O fora não é mais o mundo, as coisas, os corpos: o verdadeiro fora são as imagens [...]. A imagem é a exterioridade absoluta de uma coisa em si mesma (COCCIA in: ALLOA, 2015, p. 83).

Exibo, a seguir, alguns exemplos de simetria e de equilíbrio miranianos, onde a árvore se faz presente de diversas formas.

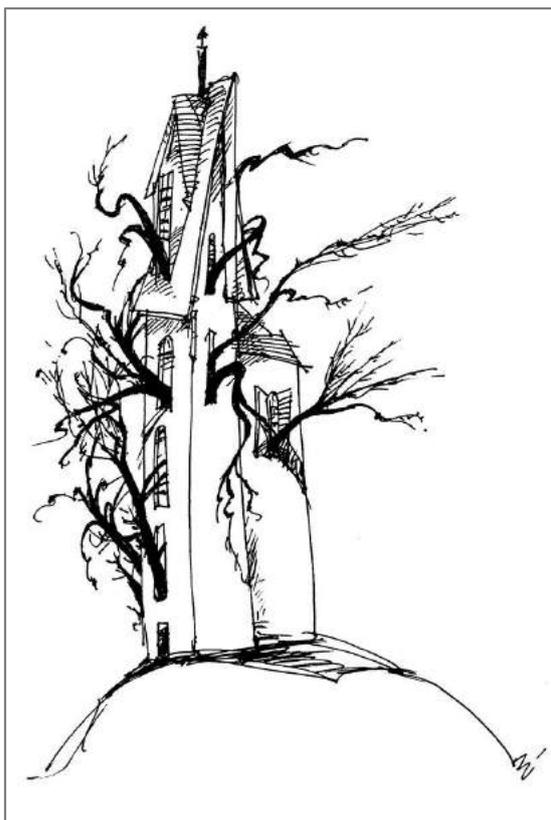


Figura 80. *Absurdo 01*, 2013.

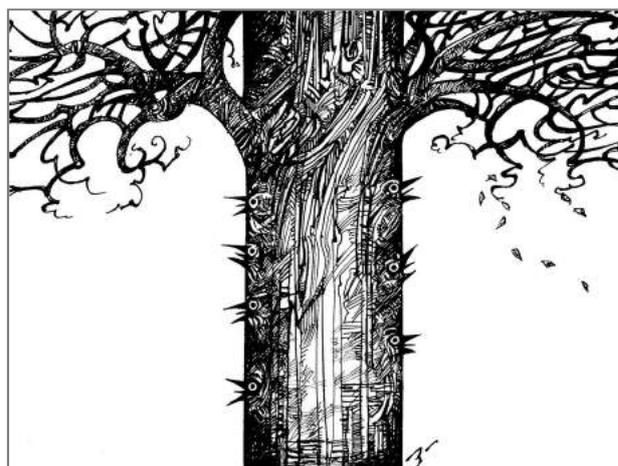


Figura 81. *Help*, 2013.

Rastreando os desenhos, vejo que há nas árvores de Miran um indício de balanceamento e ajuste da composição gráfica. Na primeira das imagens acima, de nome *Absurdo 01*, a árvore nasce dentro da casa, buscando o espaço e o sol através das fendas e janelas. A casa, que parece pender para a esquerda, tem na árvore que a invade seu equilíbrio, já que galhos desta parecem puxar a composição para o lado direito. Não se sabe mais o que invade e o que é invadido, a quem pertence o espaço de terra original, nem o que está a estabilizar os seres abraçados. O desenho é, não só na composição, mas na poesia da simbiose e dos mundos amalgamados, uma composição equilibrada. O que haverá de tão forte nesta simbologia da simbiose? Que tipo de relação pode haver do autor com o tema tão recorrente? – me pergunto.

Na segunda imagem, intitulada *Help*, o desequilíbrio que seria causado pelo fato de haver quatro pássaros de um lado da árvore e três do outro é compensado pelas folhas caindo à direita. Mais uma vez, a árvore é fundida com outros seres. Os pássaros que pedem por ajuda são parte da árvore, parecendo ter a visão e a consciência da interdependência dos seres da natureza. Se a árvore morre, vai-se também uma morada, extinguem-se seus seres.



Figura 82. *Obrigado por fumar desde 1800*, 2013.



Figura 83. *Árvore de pedra*, 2013.

Obrigado por fumar desde 1800 traz folhas à esquerda e um homem à direita. Há um jogo cruel na reflexão, que evidencia um diálogo interno não só entre as formas gráficas. As folhas ganham a forma da fumaça que o homem, ao consumir um cigarro, produz. Se, de certa forma, somos o que consumimos ou respondemos ao que absorvemos, as folhas intoxicadas são o que aspiram e o homem é cada vez menos natureza vital. Produzem-se folhas-cinza cujo destino é inequivocamente se esvaírem. Miran propõe em uma troca desenhada com sutileza um ciclo inteiro. O equilíbrio nas formas é aparente, trazendo o invisível da destruição.

No quarto desenho, nomeado *Árvore de pedra*, a maior quantidade de pedras que caem à esquerda se equilibra com o chão com mais pedras à direita na segunda figura, contrastando com a imagem anterior, que delata a fragilidade do organismo. Ao mesmo tempo, vejo um diálogo com a primeira das imagens deste subcapítulo, a da árvore que se mescla com a casa. A árvore agora parece quebrar, com força descomunal, a estrutura de pedra, de dentro para fora. Os seres de Miran dialogam repletos de poesia e simbolismo: se soldam, se misturam, se mesclam, se intoxicam, se quebram, se libertam e se transformam.



Figura 84. *Sem nome*, 2013.



Figura 85. *Natureza*, 2017.

Em *Sem nome*, um rosto incrustado na parte direita do tronco e formas naturais projetadas à esquerda estabelecem um jogo de forças e, mais uma vez, a árvore agrega à sua forma um outro ser. O pássaro sob o rosto parece tê-lo entalhado cuidadosamente. O homem é duramente criticado por Miran, mesmo estando ausente: não sabe mais trabalhar com a natureza sem maltratá-la. O pássaro sabe.

A sexta imagem, por sua vez, apresenta o oposto à imagem anterior: um pássaro esculpido pela natureza. É a que mais chega perto de um desequilíbrio formal, mas há uma estruturação à esquerda que ainda mantém a árvore de pé. A natureza também sabe esculpir. Em todas estas imagens, só quem fere e destrói é o ser humano: é ele quem desequilibra o mundo em uma composição pictoricamente equilibrada.

O equilíbrio aparece também nos desenhos de trens mostrados na iminência de se chocarem de frente, no primeiro deles, pesando para os lados; e com a evidência das pedras, uma de cada lado, sendo a parte inclinada de sua frente balanceada com a presença da fumaça no segundo. Representando a alta velocidade ou o estático, as figuras abaixo, deixam evidente, deste modo, que a busca e o estabelecimento da simetria e do equilíbrio não são raridade na obra miraniana. Já se fizeram presentes, de alguma forma, nos rostos e nas composições que foram exibidos no início deste ensaio.

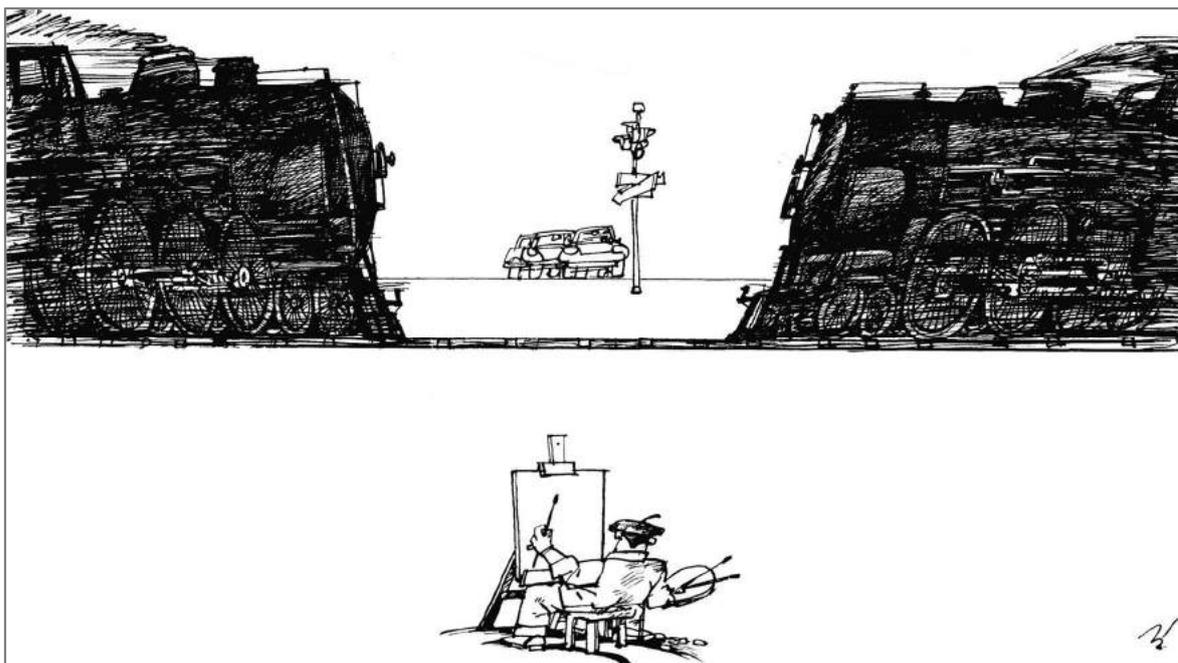


Figura 86. *Preparado para uma pintura de grande impacto*, 2002.

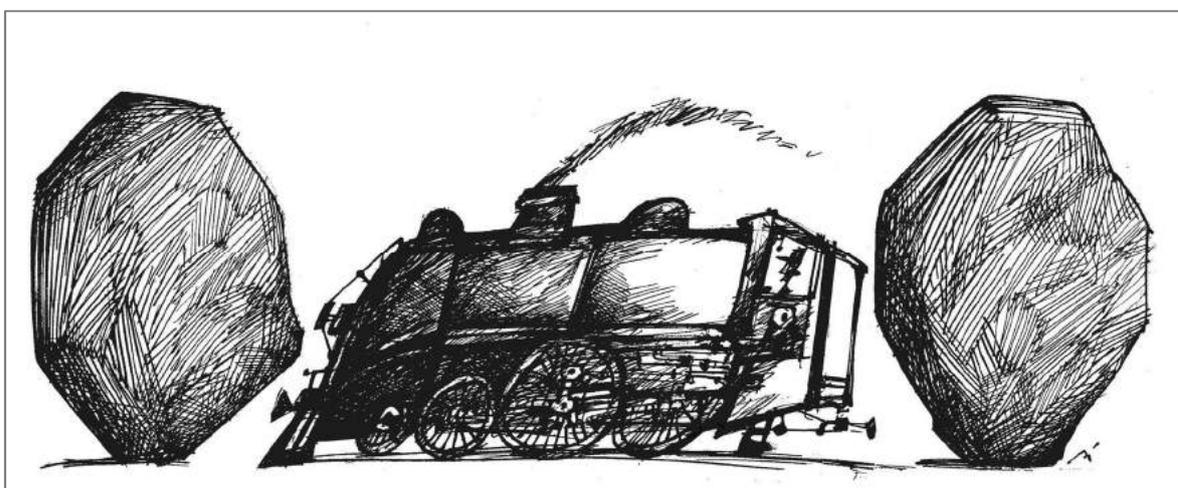


Figura 87. *Fim da linha #3*, 2013.

Mais um tema apresenta as duas características que nomeiam a segunda parte deste ensaio: nas figuras de faroeste, os pontos de vista escolhidos por Miran fazem com que os abismos e as pedras se mostrem em harmonia. O *cowboy* da primeira figura busca se equilibrar para não se machucar; a fenda da segunda não é grande o suficiente para trazer qualquer instabilidade ao desenho. As ilustrações, diz ele, são homenagens ao desenhista italiano de histórias em quadrinhos Sergio Toppi. Miran, como sempre, reverencia e homenageia seus mestres e ídolos. Os pontos de vista da mulher que vê o marido e do marido em apuros são antagônicos e, por isso mesmo, complementares: a primeira vê o segundo aproximar-se de uma tragédia pessoal: o equilíbrio, neste momento, significa continuar vivo; o segundo vê a primeira distante e impossibilitada de trazer a ele qualquer ajuda: o sol vai se pôr, os pássaros vão embora, sua visão se estreita e escurece, anunciando sua particular desgraça. Miran, quando quer, sabe ser mórbido.



Figura 88. *O marido foragido em apuros*, 2014.



Figura 89. *Mulher à procura do marido*, 2014.

Há outros temas recorrentes que Miran explora massivamente. O equilíbrio presente nas composições abaixo se dá a despeito da assimetria: os protagonistas encontram maneiras de se sustentarem. Tudo se mantém por um fio, ou melhor, por um ponto.

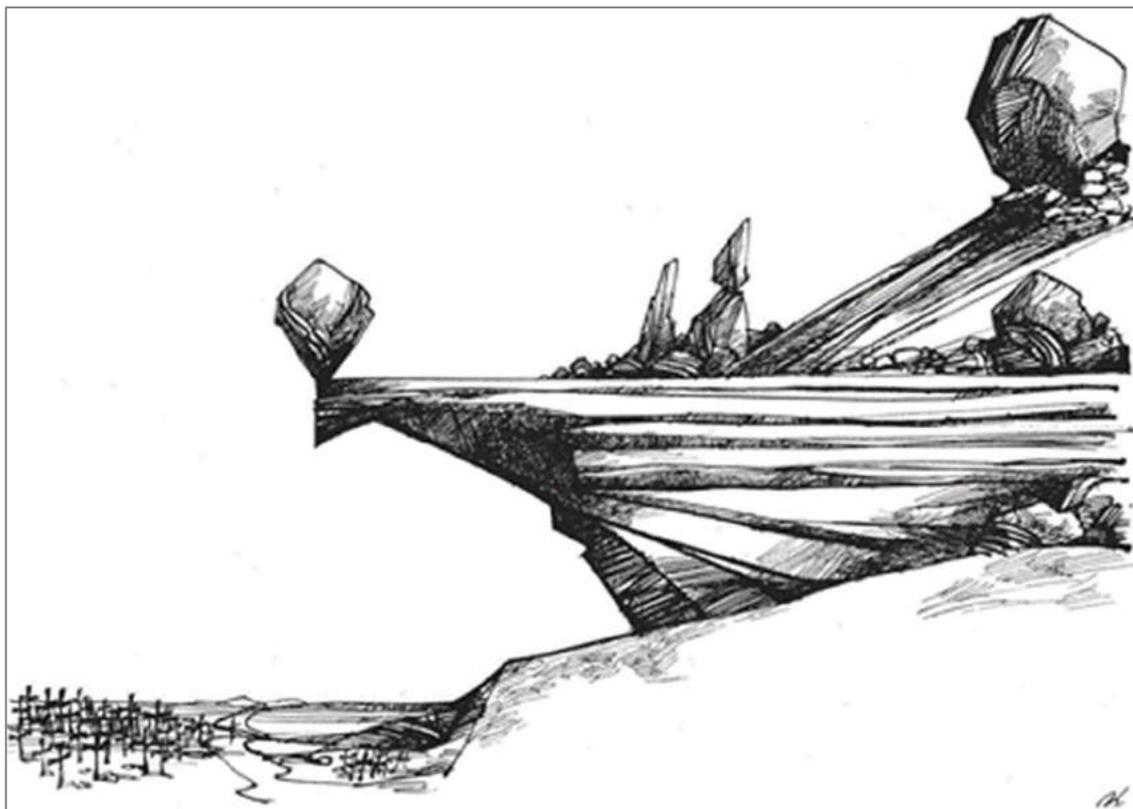


Figura 90. *A verdadeira pedra no caminho*, 2016.

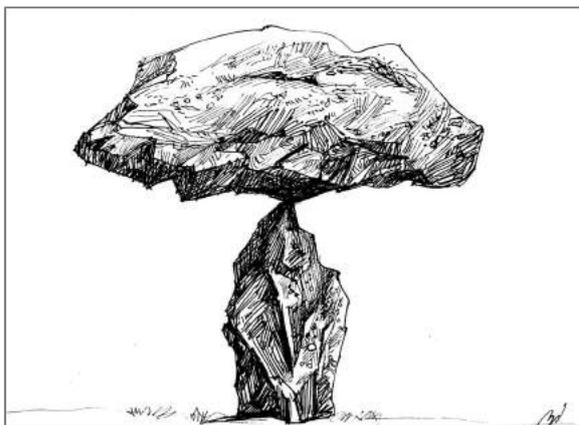


Figura 91. *Absurdo*, 2017.



Figura 92. *Dilema*, 2012.

Não é qualquer equilíbrio que está presente na obra de Miran: é o frágil o que se desfaz em um leve sopro, como um castelo de cartas, ou em um sutil toque da natureza, ou em uma falência da resistência de um homem. As últimas cinco imagens são carregadas de angústia e tensão.

Parece ser, portanto, uma necessidade para Miran desenhar, sugerindo estas duas características que são assíduas. Identifico-me com estas presenças, pois, como ilustrador, desenhar sempre foi uma necessidade para mim, uma maneira de me comunicar com o mundo, uma linguagem própria onde sempre vi exteriorizadas minhas questões internas, meus dilemas e crises existenciais. Em conexão com a obra de Miran, que me fala, passo a ter uma íntima certeza de que, desta forma, ele também se liberta de seus fantasmas. Nós, ilustradores, empurramos para o papel, pelas mãos, tudo aquilo que não pode mais ficar apenas no pensamento e que, ao mesmo tempo, não deve sair pela palavra. A ordem na ilustração é um projeto de arrumação do mundo interno e previne estragos.

Estas são, pois, obras sem pretensão profissional de um criador que produz sem parar. Senti-me tragado e impelido a estudá-las, a rastreá-las para entender o que estava a me tocar. A conexão é forte.

6. DIÁLOGOS DE MIRAN COM FOTOS

Neste ensaio, ofereço à leitura um outro aspecto que Miran, com maestria, traz à sua obra: suas parcerias com fotógrafos, com os quais estabelece pontes gráficas refinadas. São criações desenvolvidas em três configurações: um ensaio para a revista *Gráfica* em conversa com o trabalho do japonês Tsutomu Wakatsuki; uma composição gráfica em diálogo com uma fotografia do norte-americano Matthew Rolston; e uma sensível marca gráfica para a *Art Source Inc.*, editora norte-americana, baseada em uma foto de autoria desconhecida, mas estrelada por Buster Keaton (1895-1996), ator e diretor de cinema norte-americano da primeira metade do século XX. Estabeleço uma conexão, que ocorre sob meus olhares, entre estas propostas gráficas e algumas influências que percebo.

O que me toca mais uma vez no rizoma de Miran é algo que anda lado a lado com sua generosidade: o respeito ao trabalho de colaboração é da mesma ordem da curiosidade e do culto à criação. O trabalho combinado de parcerias inusitadas (estas, às vezes, entre pessoas que não tiveram contato de fato, pela distância física ou temporal) carregam em si a expectativa da novidade. Miran parece ser apaixonado por esta configuração. Em nenhum momento, tenta ser mais importante ou fazer seu traço ou sua composição serem mais vistosas do que os desenhos, jogos tipográficos e, particularmente para este ensaio, fotos dos parceiros de criação. É a completude que busca em quem por ele é observado: Miran se aproxima dos parceiros no sentido da reflexividade. Fazendo esta ação parecer simples, integra as obras com destreza, estabelecendo um equilíbrio de forças e de talentos. Vê nas imagens de suas parcerias almas latentes, potências de expansão.

Em reflexividade, lembro, o observador tenta se colocar no lugar de quem é observado. Tenta-se sentir o que o outro sente. Toma-se, de certa maneira, o lugar do outro. É o que faz Miran em seus trabalhos em colaboração. Esta passagem de Rancière ilustra bem os exemplos que selecionei para este capítulo.

Imagem designa duas coisas diferentes. Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança (RANCIÈRE, 2012, p. 15).

Perceber o semelhante, de minha parte, é encontrar uma ou mais características minhas no outro que observo e contemplo. A aproximação que Miran constrói entre seus recursos e estas fotografias é da ordem da busca pela evidência da semelhança. Com tipografia, gestos de pincel, ornamentos e relacionando espessuras, aproximações e cores dos elementos, Miran

traz para seu mundo gráfico a imagem do parceiro. Aproximando as obras, se conecta a seus pares de criação. Quando uma parceria de forma efetivamente frutífera se constrói, no sentido da reflexividade, os seres misturam suas matérias e um se torna um pouco o outro. Aquele que observo e, ao mesmo tempo, me observa, o que oferece a mim suas sensibilidades criativas e aceita, em contrapartida, minha oferta de mesma ordem, é um pouco eu. É pertinente a esta observação a citação que tomo de Georges Didi-Huberman: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31). Fazendo uma aproximação entre esta ideia e os conceitos da cartografia poética, pontuo que “fechar os olhos” significa, em minha abordagem e entendimento, abstrair-se da análise fria e abrir os olhos para o toque poético. O vazio que nos olha sugere uma presença que me chama. Sou chamado pela obra de Miran, por Miran que, por sua vez, se amalgama com seus parceiros. Vivemos em rede e ele tem consciência disso.

Reflito sobre como Miran, no instante do toque por parte do que está a observar, se anima com a foto, percebe sua matéria poética e a recebe como ser para posteriormente dar alma à composição. Barthes, nesta passagem de *A câmara clara*, fala de como é ser tocado por certas fotografias:

Neste deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma *animação*. A própria foto não é em nada animada (não acredito nas fotos vivas). Mas ela me anima: é o que toda aventura produz (BARTHES, 1980, p.30).

Parece um pouco contraditório, na fala de Barthes, que alguém não acredite nas “fotos vivas” e, ainda assim, atribuía à foto a possibilidade de animá-lo. Para a cartografia poética, lembro, há um deslocamento do que se observa no rizoma, passando a imagem do poeta a ser também a de quem está aberto a percebê-la, recebê-la e possuí-la. É a imagem viva que toca o pesquisador-interventor. Estabelece-se uma relação. As fotos, em algum momento, vivem sim!

Há, contudo, fotografias que não são propostas como vivas ou que nem sequer permitem a possibilidade de serem apreciadas. São abortadas antes do tempo, por aqueles que as produzem, mas não as vivem. Trago à reflexão o conto “A aventura de um fotógrafo”, do livro *Os amores difíceis*, de Italo Calvino (1923-1985), onde o protagonista se assemelha aos fotógrafos amadores de nossos dias. São estes que, munidos de *smartphones*, não têm ideia de quantas fotos tiram ou apagam por dia, sobre todos os assuntos possíveis.

O personagem principal do conto com sua câmera convencional e filme a ser revelado em laboratório (afinal, Calvino não conheceu os telefones celulares), na ânsia de imortalizar a

vida inteira de sua mulher amada em fotos, fotografa tudo o que pode, agoniado com as cenas que se perdem, entre um clique e outro, e passa a defender a ideia de tirar ao menos “uma foto por minuto, desde que se abre os olhos de manhã até quando vai dormir” (CALVINO, 2012, p. 55).

Pergunto-me de onde o fotógrafo calviniano, nesta ação incessante, extrairia tempo para ver e contemplar suas imagens. Que tipo de poesia seria essa que não permite ao poeta-fotógrafo nenhuma releitura, sua ou de outrem, nem o próprio desenvolvimento em etapas posteriores como enquadramento, correção, aplicação de filtros e, finalmente, a revelação?

E quando estas fotos, sem intenção poética primeira, são reveladas? Sim, é possível encontrar matéria poética nas fotos despreziosas. As imagens, mesmo reveladas, que não se abrem à contemplação podem neste ponto ser aproximadas do que Flusser chama de imagens técnicas, aquelas que são somente capazes de “fundir a sociedade em uma massa amorfa” (FLUSSER, 2002, p. 18). Entendo o rastreio como conceito aproximado do que Flusser chama de circularidade: “Imagens são superfícies sobre as quais circula o olhar” (FLUSSER, 2002, p. 73). Flusser aqui, trata do rastreio da imagem pictórica.

O investimento nas etapas diversas, o toque poético após o mergulho enche, por sua vez, a criação de propostas de encontros inspiradores.

Para o fotógrafo investido, o toque poético se dá a partir de seu olhar criador que, através da lente, pode absorver o que é por ele admirado. O fotógrafo que contempla o que vai capturar clica em resposta a um estímulo. A resposta através do clique não se daria mais à imagem poética, pois esta não duraria um tempo mensurável. No entanto, é este o elã que evidencia a imensidão íntima do portador da câmera (MURAD, 2000, p. 15). É escolha do fotógrafo se investir na matéria poética.

Para Barthes, pela contemplação da fotografia, passamos de espectadores a agentes. A relação com as fotografias que nos tocam vai além do sentimento, nos fere.

Como *Spectator*, eu só me interessava pela Fotografia por “sentimento”; eu queria aprofundá-la. Não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, noto, olho e penso (BARTHES, 1980, p. 31).

Mergulhar na profundidade é se abrir ao pequeno corte que a imagem poética permite que façamos para que tomemos o rumo da imensidão. 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.

Neste sentido, vejo entre o *punctum* de Barthes e o toque poético uma relação estreita: o *punctum* “é também picada, pequeno buraco, pequeno corte” (BARTHES, 1980, p. 36). É,

então, potência, iminência de explosão e abertura a uma imensidão, como a imagem poética bachelardiana: “Por mais fulgurante que seja, o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão” (BARTHES, 1980, p. 55).

Passo às parcerias para, sobre elas, refletir e discorrer.

6.1 Miran e Tsutomu Wakatsuki

Em um capítulo do livro *Design escrita pesquisa: a escrita no design gráfico*, Lupton e Miller trazem, no capítulo “Preto sobre branco sobre cinza” (LUPTON; MILLER, 2011, p. 103-120), reflexões sobre o papel da fotografia em preto e branco em campanhas publicitárias norte-americanas da década de 1960, focando justamente em trabalhos de criadores que são citados por Miran como dois de seus mestres: Lou Dorsfsman e Herb Lubalin. Desde a década anterior, trabalhos publicitários “integravam, de maneira próxima, os aspectos editorial e visual do anúncio” (LUPTON; MILLER, 2011, p. 106). Este movimento, que depois ganharia o nome de Nova Publicidade, se valia de colagens e fotomontagens, jogos tipográficos e fotos de estúdio: “o uso destas técnicas já fora explorado na obra de John Heartfield (1891-1968) e de outros designers dadaístas, construtivistas e da Bauhaus” (LUPTON; MILLER, 2011, p. 106).

As explicações de Lupton tecem uma brevíssima linha de influências que fazem sentido ao olhar as próximas imagens. Não tratam de campanha publicitária, mas o mundo da direção de arte de Miran é muito presente, e a publicidade gráfica impressa tem na fotografia um componente assíduo e a ela necessário.

Miran, que em sua bagagem carrega seus mestres e suas preferências, se relaciona com as fotos absorvendo seus toques poéticos. Intervém em duas fotos do fotógrafo japonês Tsutomu Wakatsuki, na capa de *X-Ray*, suplemento da revista *Bodoni* e em uma página interna da mesma revista. Extraí e oferece, dialogando, o que o toca de maneira mais significativa.

O pensamento de Mitchell sobre como as imagens nos abordam parece se encaixar aqui com propriedade:

As imagens são marcadas por todos os estigmas próprios à animação e à personalidade: exibem corpos físicos e virtuais; falam conosco, às vezes literalmente, às vezes figurativamente; ou silenciosamente nos devolvem o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem (MITCHELL in: ALLOA, 2015, p. 167).

É justamente o que encontro na composição a seguir. As marcas dos gestos feitos em pincel por Miran se combinam com a tipografia para dialogar com as fotos. As imagens não

apresentam somente superfícies, mas faces que “encaram o espectador” (MITCHELL in: ALLOA, 2015, p. 167). Os gestos são despojados, a tipografia estruturada e há, na pose do personagem que ocupa a foto, as duas características. A utilização do parêntese faz alusão à mão no bolso na foto maior. A frase que Miran coloca abaixo do *X* também dialoga com o que ele mesmo aloca no espaço branco entre as pernas do personagem. Lupton e Miller me fazem pensar na presença de Lubalin a esta composição: “A obra de Herb Lubalin é caracterizada pelo uso ilustrativo da tipografia e por relações inteligentes entre a imagem e o texto” (LUPTON; MILLER, 2011, p. 107)

É um traço recorrente de Miran traduzir os corpos e as poses em jogos tipográficos (com variações de fontes e tamanhos), formas geométricas, marcas de gestos de pincel (mais sutis ou mais ferozes) e cores análogas aos seres reinterpretados.

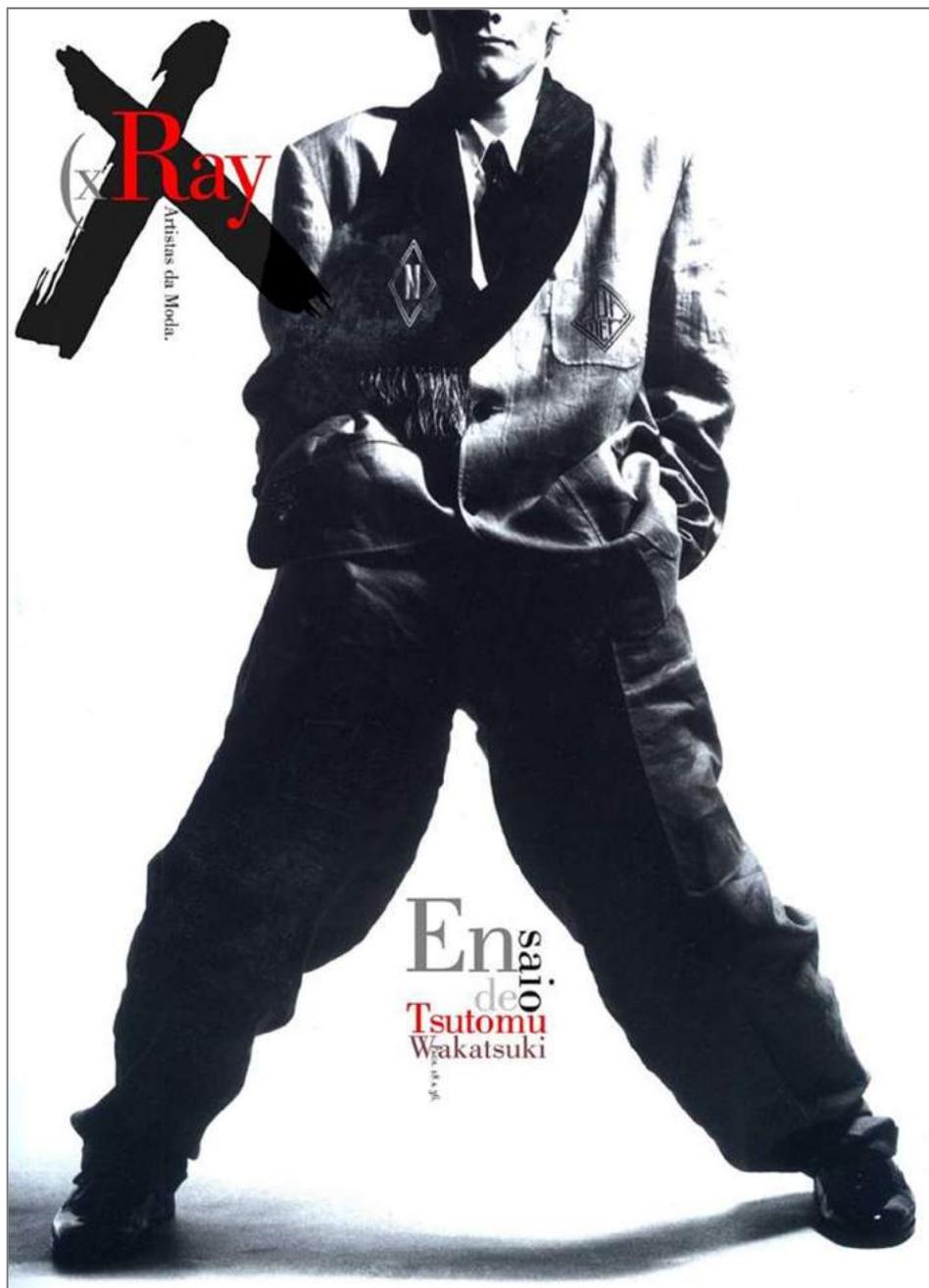


Figura 93. Capa do suplemento *X-Ray* da revista *Bodoni Experimental*, anos 90.

Percebo que Miran joga com o mínimo de recursos gráficos, respeitando a síntese da foto em preto e branco. A propósito desta combinação, Flusser diz que

As fotografias em preto e branco são a magia do pensamento teórico, conceitual e é precisamente nisto que reside seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceitual abstrato. Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto e branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos (FLUSSER, 2002, p. 39).

Reparo o fato do *X* não estar isolado em um espaço branco e sim ter uma pequena parte que intervém na foto, como uma separação de planos: assim, *X-Ray* de Miran é realmente uma radiografia, não se propondo como parte da foto. O designer oferece a mim, em poesia visual, aquilo que vê através da imagem fotográfica. Trata-se de uma síntese equilibrada de grande sutileza. Miran media com sua intervenção meu contato com a fotografia. A respeito, Coccia pontua que:

Todo meio é um receptor. A existência do sensível só é possível graças a essa potência suplementar de certos entes, potência que não se apoia sobre a natureza das coisas, nem sobre sua matéria, nem sobre sua forma. A potência de um meio é a recepção e, por consequência, toda teoria da mediação é uma teoria da recepção (COCCIA in: ALLOA, 2015, p. 86).

Miran não pretende, como mediador, ser a obra inteira, ser o outro, apesar de buscar uma aproximação, um entendimento, uma reflexividade. Ao completar a composição, ele se anula, dando origem à parceria. O seu equilíbrio é uma legenda poética, uma leitura que propõe aos que contemplam a imagem. Marca assim o que foi sua ação, após o toque poético que recebeu. Encontro em Mondzain uma definição sobre a relação entre a imaginação e a ação que ilustra o que o designer faz quando lê uma foto e a interpreta:

As operações imaginantes são inseparáveis dos gestos que produzem os signos que, por esta razão, permitem os processos de identificação e a separação sem as quais não haveria sujeito. A definição da imagem é, portanto, inseparável da definição de sujeito (MONDZAIN in: ALLOA, 2015, p. 39).

Completa Coccia que “todo meio, todo receptor é, portanto, receptor somente em seu vazio ontológico, na capacidade de não ser aquilo que é capaz de receber” (COCCIA in: ALLOA, 2015, p. 86). Tal pensamento corrobora o que diz Merleau-Ponty sobre a visão, que não seria, para ele, “um certo modo de pensamento ou presença de si mesmo: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 81).



Figura 94. Página interna do suplemento *X-Ray* da revista *Bodoni Experimental*, anos 90.

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. Miran usa, sutil e brilhantemente, as serifas da letra que nos remetem às partes brancas da camisa vistas nos punhos do homem da foto. O queixo do personagem se apoia no *T*, que busca uma base estrutural no *m* e no *u*. Miran equilibra tudo e intervém com todo cuidado. Esta mesma base representa a testa do personagem. Já as serifas superiores do *T* atribuem, ao mesmo tempo, mais força à base que segura o queixo do homem e se relacionam com as mãos e as mangas brancas da camisa vestida.

É impressionante como Miran consegue condensar em uma letra a pose humana e o que aparece de mais claro na composição: da mesma forma que vê um *X* menos compromissado na pose despojada da primeira composição, vê um *T* mais estruturado e firme formalmente na segunda. Seu olhar é preciso e sua sintetização certa.

Aproximando as duas propostas do pensamento sobre as miniaturas, descrito por Bachelard, Miran transmuta em gestos e escolhas o personagem duas vezes 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, 2007, p. 146). A interação entre as escolhas de Miran e as fotos é de extrema sutileza e equilíbrio.

6.2 Miran e Matthew Rolston

No exemplo a seguir, mostro uma página dupla de um ensaio feito para a revista *AdD*. Aqui, Miran faz uma releitura da foto de Matthew Rolston que se encontra à direita, sintetizando a forma do relógio e fazendo com que os números atravessem o círculo formado por palavras, como acontece com a pintura no rosto da foto. Em um rastreo cartográfico, noto superficialmente como, ao utilizar o desalinhamento dos números, Miran faz alusão ao relógio desenhado no rosto – este que, por sua vez, me reporta com evidência ao quadro de Salvador Dalí nomeado *A persistência da memória*.

Adolfo Montejo Navas me lembra que a fotografia autoral é um convite à poesia. Por suas palavras, me parece portadora de uma ontologia favorável ao toque poético.

Em lugar de representação, presença. De fato, ainda que a aparência e a semelhança da fotografia tenham a ver com a mimese – da qual a poesia tanto se afasta –, é a presença e a existência que se ativa, o mais importante dela [...]. E ainda: a fotografia mais autoral, mesmo antes da arte *versus* fotografia, sempre aspirou a um grau de objetividade em suspenso, a um equilíbrio de forças em todo caso, a certo grau de ficção visual (NAVAS, 2017, p. 25).

Miran tem paixão pela fotografia singular. É um profissional que, a todo instante, cria em cima de experimentos até sentir esgotadas as possibilidades de exploração gráfica por diversos meios. Neste sentido, o vejo próximo do pensamento de Barthes:

Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam *para mim*. Nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos. Nesse debate, no fim das contas convencional, entre a subjetividade e a ciência, eu chegava a essa ideia bizarra: por que não haveria, por assim dizer, uma ciência nova por objeto? Uma *mathesis singularis* (e não *universalis*) (BARTHES, 1980, p. 18)?

A disposição sem registro alinhado dos algarismos é o que sobra do relógio desmanchado no rosto. 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. Propondo uma síntese da foto em tipografia e em diagramação, condensa duas características suas em uma combinação de dois dígitos. 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 espelhada que se assemelha a ponteiros. Mais uma vez, o jogo de forças equilibrado se faz. Não há proposta outra de Miran que não seja a de completar a obra de forma justa.

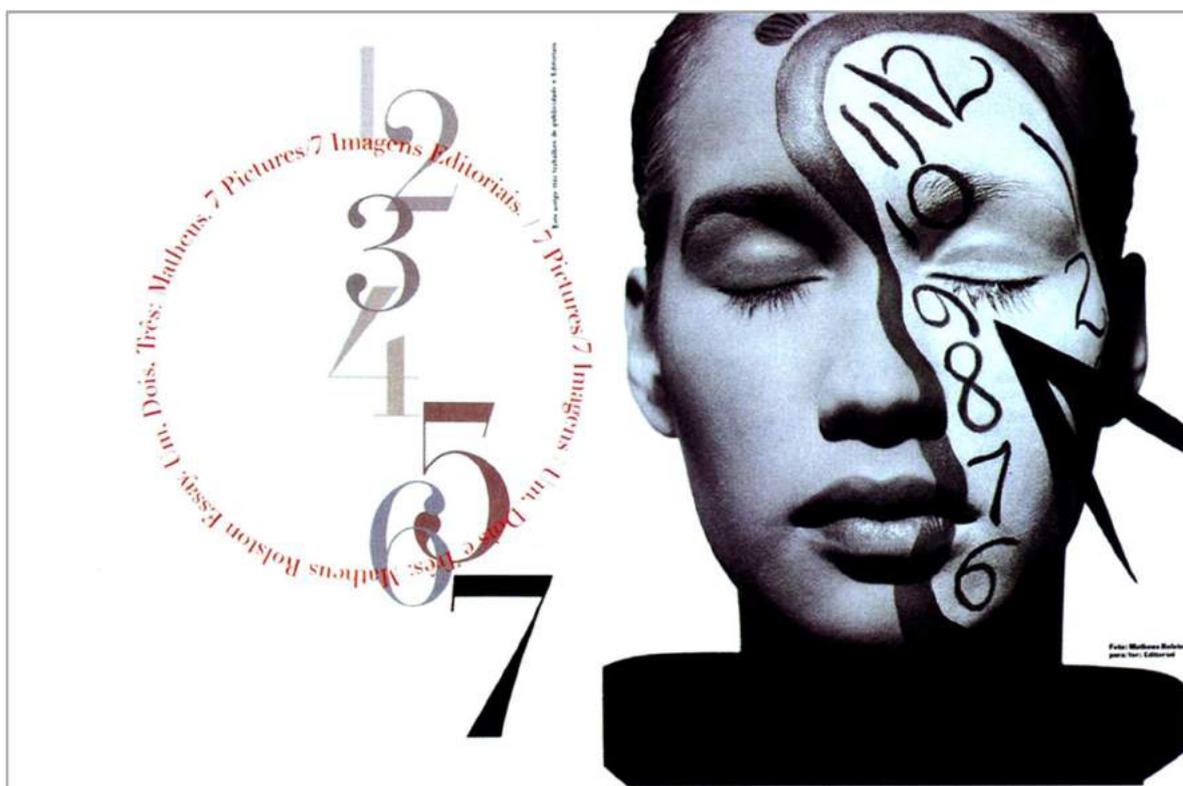


Figura 95. Página dupla da revista *AdD*, anos 1990.

O que me toca nesta composição é a percepção de que Miran compara o rosto com um espaço em branco a ser preenchido. Valoriza a pintura sobre um suporte, identifica no relógio desconstruído a impossibilidade de não levar em conta a topologia do rosto. Trata a fotografia como uma arte impossível de ser descrita. Tomo de Rancière uma passagem pertinente a este propósito:

A fotografia não se tornou uma arte porque aciona um dispositivo, opondo a marca do corpo à sua cópia. Ela tornou-se arte, explorando uma dupla poética da imagem, fazendo de suas imagens, simultânea ou separadamente, duas coisas: os testemunhos legíveis de uma história escrita nos rostos ou nos objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização, a qualquer travessia do sentido (RANCIÈRE, 2012, p. 20).

A releitura de Miran é não raramente 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 fazê-lo miniatura” (BACHELARD, 2007, p. 142). No entanto,

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, 2007, p. 142).

A experiência da completude da foto é única, visto que a interpretação das imagens é sempre singular, na individualidade e no tempo. A subjetividade de Miran, ao reler a foto em tipografia e desalinhamento é da ordem imaterial do sensível proposto por Coccia:

O sensível (quer dizer, o ser das imagens) é geneticamente diferente dos objetos conhecidos e também dos sujeitos do conhecimento. O sensível, o ser da imagem, não é alguma coisa de simplesmente física: se fosse, seria suficiente fechar os olhos para ver e observar o mundo. A existência do sensível não coincide com o real, já que a realidade como tal e o mundo não são eles mesmo sensíveis, eles devem *dever* (COCCIA in: ALLOA, 2015, p. 79).

Através da cartografia poética, posso constituir caminhos que me levem a estudar as referências do designer e do artista gráfico. Ela propõe um procedimento de observação e descrição que admite a subjetividade como riqueza central. É 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.

6.3 Miran interpreta Buster Keaton

Em 2016, Miran desenvolve para a Art Source Inc., editora de seus amigos norte-americanos, os irmãos Pelavin, o projeto gráfico do livro sobre o ator, roteirista, diretor e produtor de cinema norte-americano Buster Keaton (1895-1966). O livro conta na capa com uma imagem tomada do filme *The cameraman*, de 1928. Nela, Keaton aparece pendurado em um tripé de câmera.

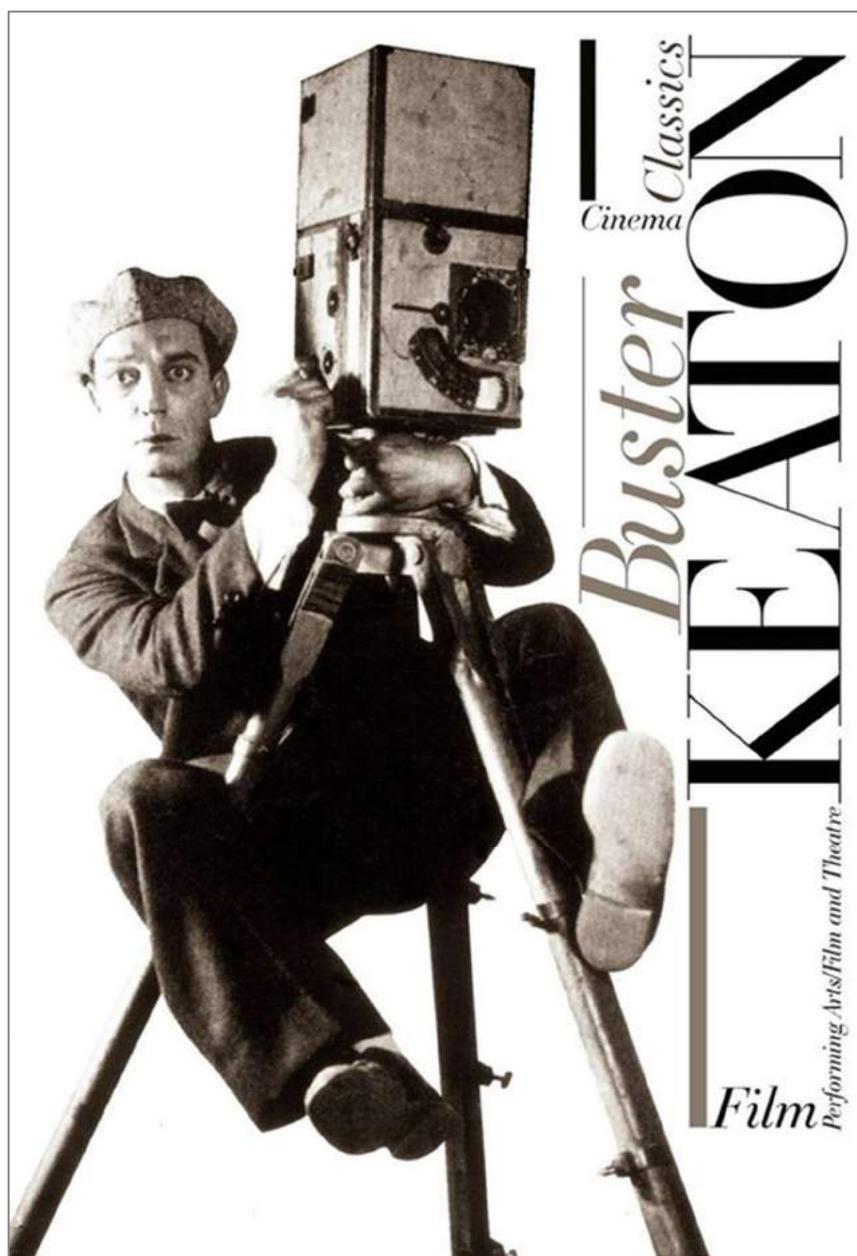


Figura 96. Capa do livro *Buster Keaton* por Miran para a *Art Source*, 2016.

Miran desenvolve e entrega, na mesma época, o logotipo da *Art Source*. A inspiração na capa é flagrante e de extrema sutileza.



Figuras 97 e 98. Logotipo completo (em cima) e reduzido (embaixo), junto à capa do livro.

A aproximação que Miran estabelece entre o logotipo e a foto de Keaton é da mesma ordem de diálogo que os outros exemplos apresentados neste ensaio. Posso ver nas curvas do “A” as pernas do personagem penduradas no tripé, assim como vejo a câmera presente no apóstrofo. Miran consegue em uma letra A traduzir, ao mesmo tempo, elegância e a captação da veia comediantes de Keaton. Mostra humildade em respeito ao fotograma, compõe com sutileza um novo conjunto equilibrado.

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

Miran, designer e artista gráfico, é poeta visual e me permite ler e estabelecer contato com suas obras. Se entrar em contato com a consciência criadora do poeta que escreve permite acessar e criar imagens em nossa mente, entrar em contato com a do poeta das imagens permite perceber – e, portanto, conceber – outras figuras, imaginar seus movimentos, estabelecer conexões entre os grafismos e as cores, descobrir vazios e preenchimentos, mergulhar, sintetizar. Miran visita uma foto antiga cuja autoria é desconhecida. Sem história precisa, ela se torna mais engessada no tempo. No que se refere às fotos deste tipo, cito Baudrillard:

No ato fotográfico, há um modo de desaparecimento respectivo do objeto e do sujeito. [...]. É raro ver uma imagem anônima... A beleza de algumas fotos antigas se deve, às vezes, unicamente ao fato de que não se sabe de onde vêm; elas vêm de um universo já ultrapassado, não têm vestígios, não exibem nenhuma marca. Tornou-se raro ver fotos desta natureza; ora, uma fotografia bem-sucedida é aquela que força você a vê-la assim. Com certeza, a imagem pura é um sonho, mas nem por isso, espero, seu segredo está perdido (BAUDRILLARD, 2003, p. 118).

De fato, Miran ressuscita a fotografia, dá novo significado, tirando-a da não importância de um fotograma perdido. Atribui a ela uma nova identidade, a reanima. Miran é tocado pelo passado, por perceptos, no sentido deleuziano, que ganham corpo para executar esta ação. Quanto a este pensamento, evoco uma passagem de Navas: “De fato, a fotografia transformou nosso ato de olhar, privilegiando fenômenos invisíveis a nossos olhos, pormenores e variações analíticas dos pontos de vista” (NAVAS, 2017, p. 35).

A respeito das imagens que nos abordam e tocam, a representação se faz, para Rancière, por “regulagens da visão”: em primeira instância, são operações que permitem que “aquilo que está distante no espaço e no tempo” seja colocado diante de nossos olhos e que possamos ver o que é “intrinsecamente subtraído à vista”, enquanto “mecanismos íntimos que movem personagens e acontecimentos” (RANCIÈRE, 2012, p. 123). Movem, sim, em poesia íntima, o que está praticamente imóvel, como a foto se faz para Miran.

De fato, as coisas se movem quando saem de sua pretensão ao fidedigno e se abrem à visão poética:

Aquilo que é fidedigno, que já foi abalado pela própria fotografia, quando de sua aparição, com os novos tempos recebeu o tiro de misericórdia definitivo. E essa pluralidade de interpretações cada vez maior está relacionada com a poesia da imagem, com a reconhecida liberdade e pluralidade de significados que ela abriga (NAVAS, 2017, p. 33).

Rancière propõe que a segunda regulagem da visão contempla o “desdobramento ordenado de significações, uma relação regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que advém da surpresa” (RANCIÈRE, 2014, p. 124). Em minha aproximação da cartografia poética, a surpresa é produto do toque poético. Os desdobramentos pós-toque, no momento do pouso, podem ser diversos.

A terceira das regulagens propostas por Rancière (que também são por ele chamadas de “regulagens da realidade”) diz respeito à questão do empirismo do público e da “lógica autônoma da representação”, por natureza ligadas. “De um lado, os seres da representação são fictícios, independentes de todo julgamento de existência [...]. Contudo, esses seres fictícios não deixam de ser seres de semelhança, cujos sentimentos e ações devem ser compartilhados e apreciados” (RANCIÈRE, 2014, p. 126). Os seres das imagens são seres de reflexividade, no sentido que trago a este estudo. Miran se aproxima da imagem de Keaton e busca o que existe na foto que é próprio a seu olhar e responde com tipografia e ornamentos, carregados de surpresa, movimento, desequilíbrio, em uma sutil conversa gráfica.

Os diálogos entre talentos e habilidades que Miran estabelece com os criadores presentes nas imagens desta Tese revelam como Miran absorve os outros seres de seu mundo do design e das artes gráficas. No próximo capítulo, veremos que o movimento das combinações não é da ordem da expansão e do encontro com a obra do outro, mas sim da criação isolada, onde Miran conjuga suas próprias competências e destrezas.

7. COMBINAÇÕES: ILUSTRAÇÕES E LETRAS DE MIRAN

Uma janela-sala de Miran oferece em cada canto um talento, uma atividade. Passando por esta abertura, observo como os elementos presentes nos cantos se intercomunicam. O que me tocou para que esta janela fosse aberta foi a sua maneira particular de combinar tipografia, caligrafia e ilustração. Ao atravessá-la, faço novos rastreios.

O que mais me atraiu inicialmente foi a verificação de que Miran adota o traço caligráfico em muitas de suas ilustrações (principalmente, quando se diverte produzindo seus cartuns). No correr da investigação, outras combinações entre desenhos e tipos também me chamaram a atenção.

Miran domina diversas técnicas e apresenta estilos variados de ilustração. Os trabalhos experimentais que publica no *Facebook* e nos sites já apresentados são repletos de humor. Os cartuns são produzidos com frequência e dão vida a coleções em preto e branco. Como ilustrador e cartunista, aliás, ele serviu a numerosos de clientes em mais de quatro décadas, adequando suas habilidades gráficas e traços diversos a cada projeto. Como designer e diretor de arte, serviu-se das linhas para compor marcas gráficas.

Este ensaio é, portanto, dedicado a esta mistura de atividades que, em Miran, se mostra rica e constante. Esta mescla permite diálogos entre os recursos gráficos, como aqueles que ele estabelece com seus parceiros. Desta vez, porém, a conversa gráfica se faz entre suas próprias virtudes, em obras inteiramente concebidas por ele.

Apresento inicialmente variações de ilustração de Miran, evidenciando a extensão de seu leque de possibilidades nesta esfera. Em seguida, abordo as pinceladas e formas vivas, de espessuras e pesos distintos, que trazem a dimensão de seus traços autênticos e próprios. Por último, trago uma costura de um devaneio sobre as linhas presentes em alguns cartuns de sua autoria.

7.1 Variações da ilustração miraniana

A ilustração de Miran pode ser pesada e sólida. Em vários números da extinta revista norte-americana *Dynamic Graphics*, por exemplo, para a qual trabalhou durante quase duas décadas, de 1985 a 2002, ele teve publicadas ilustrações em que formas, com pontas mais salientes, sem retículas nem meios-tons, se apresentavam apenas em preto e branco.

Tomo de Flusser uma passagem pertinente, que caberia na observação do contraste de Miran:

O preto e o branco não existem no mundo, o que é uma grande pena. Caso existissem, se o mundo lá fora pudesse ser captado em preto e branco, tudo seria logicamente explicável. Tudo no mundo seria, então, ou preto ou branco, ou intermediário entre os dois extremos (FLUSSER, 2002, p. 38)

De fato, o preto e branco sem meios-tons constitui um desafio particular para o ilustrador. Trata-se de uma restrição que pede mais compromisso entre as formas gráficas, pois a contraforma oferecida pelo espaço em branco toma mais vida nestas composições e se torna elemento constituinte dos seres que a habitam: o rosto, o cabelo, a gravata e as engrenagens, todos precisam do branco.

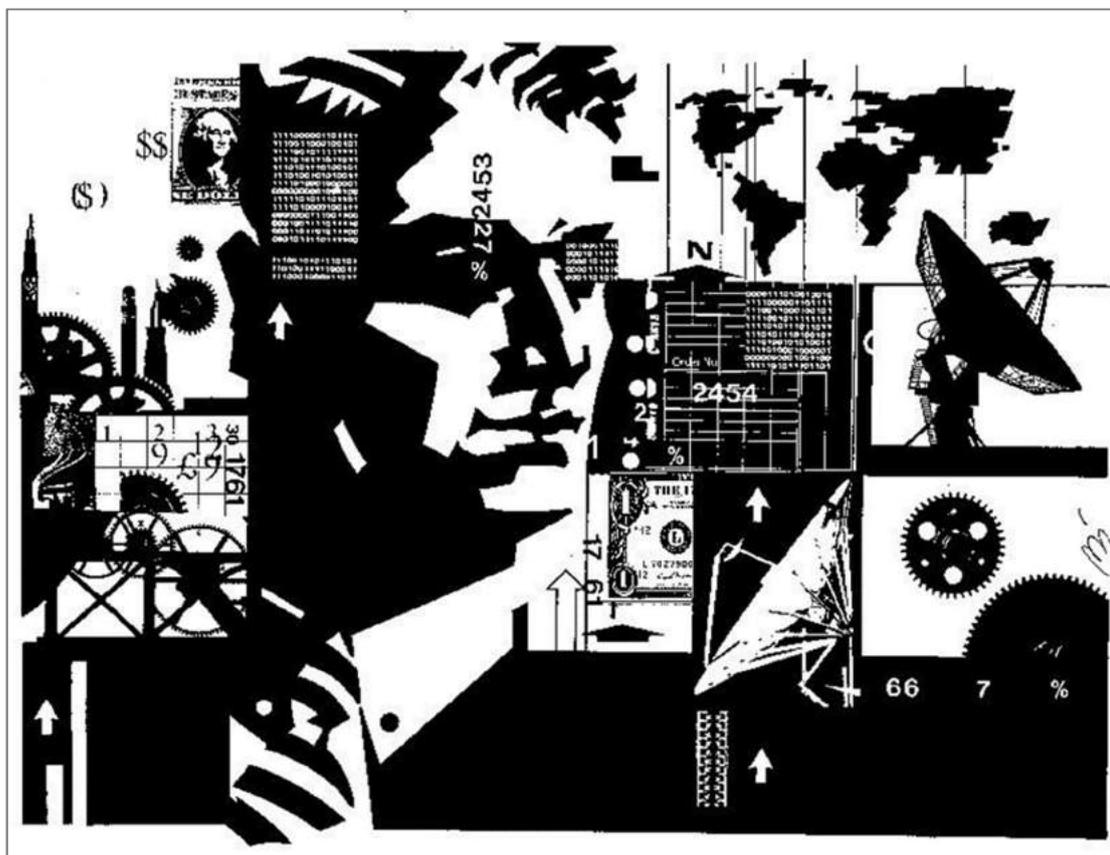


Figura 99. Ilustração para a revista norte-americana *Dynamic Graphics*, anos 90.

Rastreando a ilustração acima, abraço o fato de que a obra me diz que o preto e branco aqui são suficientes para a concepção de um desenho de formas e mensagens complexas. Neste, estão presentes, como personagens que povoam a paisagem em alto contraste, os homens que controlam o funcionamento do mundo através do dinheiro. Tudo é lógico e sem intermediários, como a linguagem binária representada pelos zeros e os uns. Os grandes

homens ricos dominam um mundo de distâncias cada vez menores. O desenho tem a dureza dos que não têm tempo nem olhos para o que não seja número, quantidade, exatidão.

A rigidez formal do desenho acima contrasta com o despojamento dos cartuns do mesmo Miran. Efetivamente, as propostas são distintas e as finalidades diversas. Impressiona-me ver que o mesmo ilustrador pode ser capaz de ir da extrema dureza gráfica ao traço livre, elástico, flexível. A próxima ilustração, feita para uma reportagem da revista *Playboy* sobre um livro de Jô Soares, adota linhas desta ordem, incorpora os cinzas como tons intermediários, indica discretos olhos verdes e foca em uma língua vermelha. Em um novo rastreio sobre este cartum, não parece ser gratuito uma língua se aproximar formalmente da representação de um coração. O traço descontraído chama à proximidade o humor e, mesmo tratando da representação da morte de um personagem, seu caráter cômico está presente. O desenho me toca: na morte, o coração, enquanto expressão do vivo, se faz ausente. Nesta composição, o coração sai do corpo, mas continua parte da paisagem. Vejo o agente do crime presente à composição não só pela impressão digital na língua-corção, mas também em cinza, como um reflexo espelhado na pele do rosto morto. Como a parte viva que restou na cena do crime, ele sai pela boca da mulher assassinada. Miran dá movimento à cena que exploro.



Figura 100. Ilustração sobre o livro de Jô Soares *As esganadas*. Revista *Playboy*, novembro de 2011.

A ilustração é uma habilidade multifacetada de Miran, não raramente carregada de matéria poética. Após a dureza de duplo contraste da primeira ilustração e o toque de humor do cartum, visito figuras que brevemente me mostram como ele brinca com formas também em propostas caligráficas, como nesta de um livro, exibida a seguir.



Figuras 101 e 102. Ensaio visual para a *Art Source Publishers* dos EUA, apresentando a fonte tipográfica de Miran baseada no estilo da letra do cartunista Ralph Steadman, 2015.

O ensaio em livro, desenvolvido para a *Art Source Publishers Inc.* teve como tema uma fonte tipográfica que Miran desenvolveu com base na letra do cartunista britânico Ralph Steadman. No livro de 120 páginas, Miran homenageia o artista por quem tem grande admiração. Abaixo, o logotipo de um jornal de tipografia feito por ele, que exhibe uma forte influência de Steadman.



Figura 103. Logotipo para um jornal de tipografia, publicado em 2011.

Por reverência aos que o influenciaram, Miran não vê problema em evidenciar de onde surgiram seus traços. Carrega consigo os ensinamentos, devolve em gestos e homenagens e revive os estilos dos reverenciados, convertendo-os em seu estilo próprio, como na experimentação abaixo.



Figura 104. *Cóprraite*, brincadeiras com caligrafia, anos 1980.

Na composição seguinte, a força do gesto dá força à palavra destacada, que porta em si a ideia da atividade negativa, próxima à indevida. O *Black* do mercado negro dos dólares pode ser entendido pela faixa negra nos olhos do personagem humano: a imagem que não deve aparecer, o ícone que não pode enxergar. Mais uma vez, a pequena abertura oferece profundidade.

Ainda que emblemática, a composição não tem a mesma força sem a palavra. A palavra *Black* opõe o processo citado ao da troca de dólares oficial. Com grandes letras, ela grita, evidencia a atividade e sua tinta mancha. O processo é manchado, a atividade não é limpa.

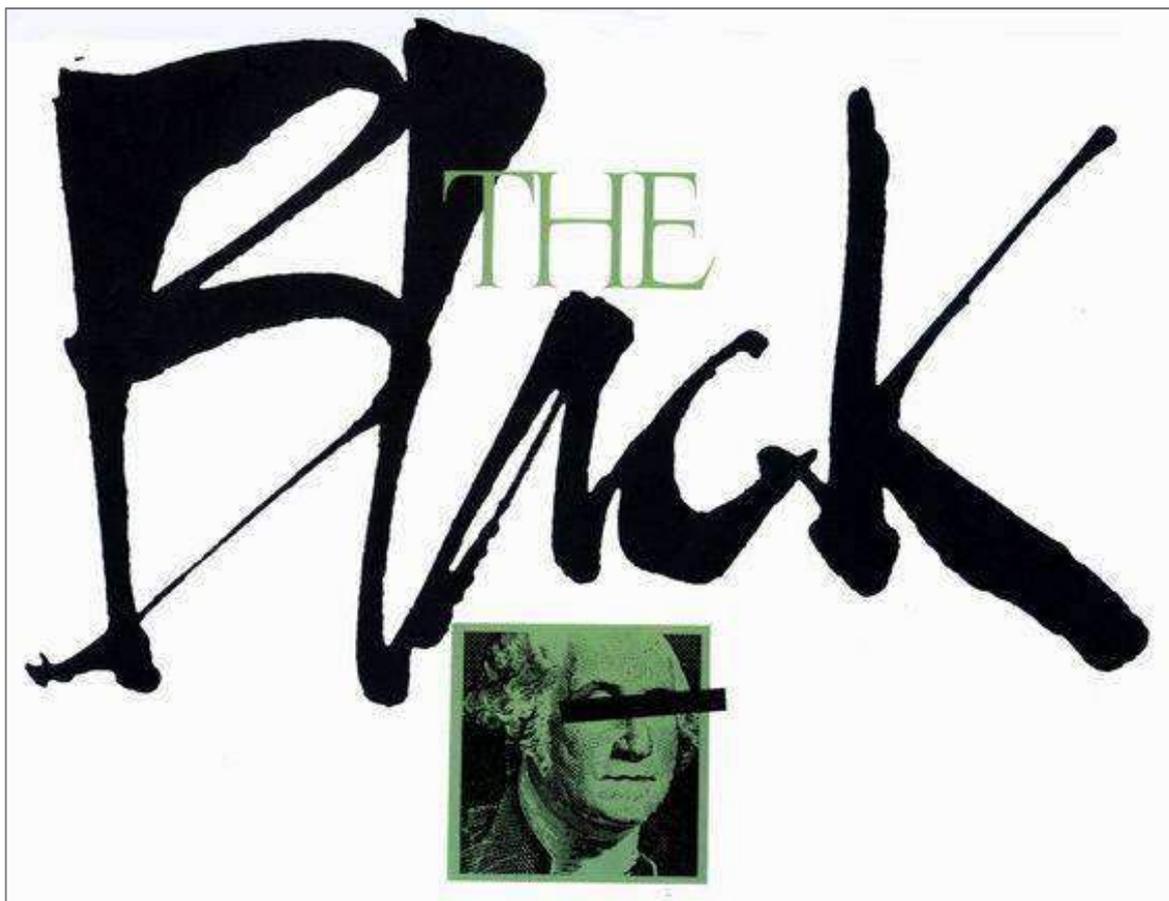


Figura 105. Ícone para um artigo sobre o mercado negro do dólar, anos 1980.

Por sua vez, as letras de Miran trabalhadas em *woodtype* têm grande influência de Mo Lebowitz, com quem teve breves aulas em um *workshop* em Nova Iorque. Lebowitz ficou conhecido por seu *letterpress studio* nesta cidade, chamado *Antique Press*, que iniciou em 1960. Abaixo, o cartaz para um evento do Ballet Coppélia de Curitiba, em 2008, mostra a presença de Lebowitz na colagem, que leva à risca o ensinamento: “faça as palavras serem a imagem. Este é o desafio” (UCDA, 2017).³⁴ Foi Miran quem levou a exposição de Lebowitz para a Galeria Arcaica, em Curitiba, nos anos 1980 (MIRANDA, 2011).

Em um rastreio, percebo que Miran brinca com a tipografia. A sílaba *Mo* destacada à esquerda tem encaixe nas palavras *Monumental* e *Mozart* (como suas homenagens são constantes, não causaria estranheza saber que a sílaba *Mo* desta peça gráfica também faz referência a Lebowitz). A letra *o* mais à direita serve também como componente de uma grande letra *O* antes do *M* que está mais à esquerda. O elã que encontro, o agente do toque poético, está nos escritos em duas fontes de naturezas diferentes, uma preta e outra branca, mas que se aproximam deste ponto da caligrafia da assinatura de Mozart: as duas letras *T*

³⁴ *Make the words be the picture. That's the challenge.* Tradução minha.

estão deitadas e se comunicam assim com a parte inferior do Z presente na assinatura. Colocada em cor cinza, é o rastro daquele a quem toda a composição se reporta. Como quer que se interprete, seja qual for a fonte ou a cor, de forma dura ou sutil: a posição singular da letra *T* lembra que, independentemente da estética aplicada à música, ela sempre será de Mozart. Miran faz as letras conversarem superpondo-as e jogando com os papéis que estas devem assumir na composição. Há planos perceptíveis que, em algum momento, se invadem. No cartaz do qual falo e que mostro a seguir, as estruturas são quase móveis, cortes, contrastes, aproximações, flutuações.



Figura 106. Cartaz para o *Ballet Coppélia de Curitiba*, 2008.

7.2 Pinceladas miranianas e marcas gráficas

Miran também trabalha os golpes de pincel em marcas gráficas, com gestos despojados, mas nunca descompromissados, que me causam impressões diversas segundo a investida que faz sobre o papel. O exemplo a seguir mostra como Miran combina um destes estilos com uma tipografia que forma uma mancha de aspecto sólido, propondo um contraste de formas que sugere movimento, rasgando o espaço do papel. “A pintura é uma arte do espaço”,³⁵ diz Merleau-Ponty (1964, p. 77). Ele se serve da arte em vários trabalhos de design gráfico. Abaixo, os traços exibem a rapidez do gesto.



Figura 107. Marca gráfica Masansa.

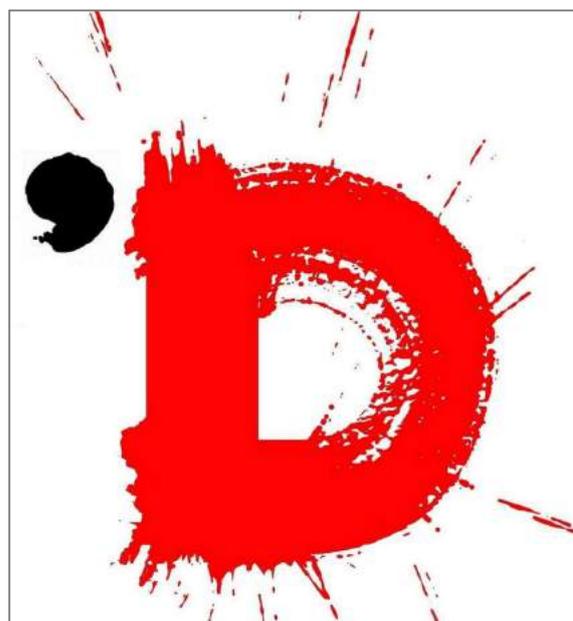


Figura 108. Marca gráfica da Bienal de Design de Curitiba, 2010

³⁵ *La peinture est un art de l'espace.* Tradução minha.



Figura 109. Marca gráfica *Garrancho Childrens*.

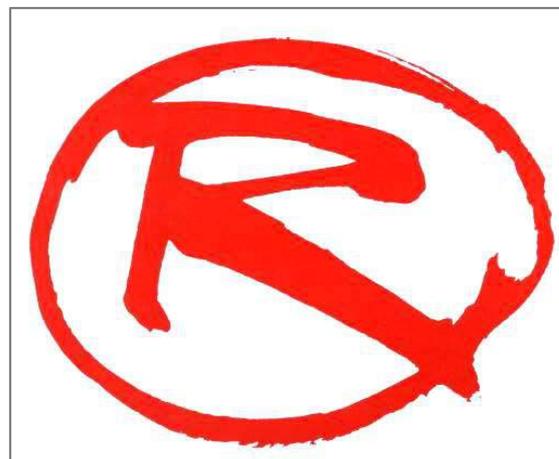


Figura 110. Marca gráfica *Rough Newsletter*.



Figura 111. Marca gráfica do *V Festival de Dança de Joinville* feita para a agência *Exclam*, 1987.

Golpes de pincel, gerando linhas mais espessas e formando silhuetas de um rosto, formam o símbolo da próxima marca gráfica, da perfumaria *Brut*. Em mais uma combinação coerente com a fonte tipográfica, Miran investe, desta vez, com força em pinceladas que promovem um aspecto mais bruto.

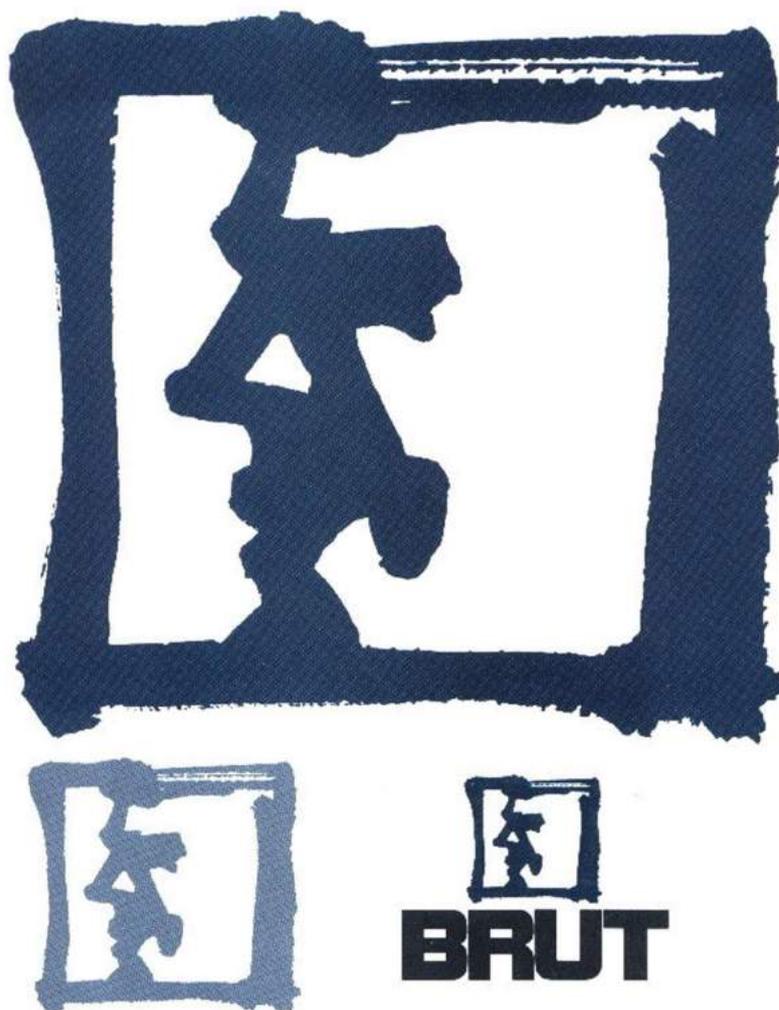


Figura 112. Marca gráfica para a empresa de perfumaria masculina *Brut*, anos 1980.

A mesma excelência de diálogo entre o desenho e a tipografia é evidente na marca gráfica do *Café Coppélia*. Desta vez, trata-se de uma forma que se esvai, compondo com a palavra *Café*.

Em *A chama de uma vela*, Bachelard oferece uma passagem sobre a chama que tomo emprestado para encaixar na emanção vaporosa que sai da xícara desenhada por Miran: “Que delicadeza de vida na chama que se alonga, que se desfia! Os valores da vida e do sonho se encontram agora associados” (BACHELARD, 1961, p. 58). O seu desenho, neste ponto, é vapor e corpo, efêmero como um movimento de dança.



Figura 113. Marca gráfica para o *Coppélia Café*.

A rapidez, a força e a sutileza dos movimentos do pincel que geram formas orgânicas propõem uma dimensão de autenticidade, do poder do inimitável que é o traço individual: trata-se de uma assinatura, de uma marcação da obra. Deleuze e Guattari dizem que “a arte conserva é a única coisa que se conserva” (DELEUZE, GUATTARI, 1991, p. 154).³⁶ A arte da qual Miran se serve conserva em si o traço miraniano.

Se observadas comparativamente, ligações e diálogos de outra ordem podem ser detectadas em criações miranianas. Meu mergulho nas duas obras a seguir é feito a partir do momento que o espaço em branco e as linhas sinuosas presentes me tocam particularmente. A conservação da arte, dando seguimento à citação anterior, se faz à revelia de seu criador: “o que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, ou seja, um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 154).³⁷

³⁶ *L'art conserve, c'est la seule chose qui se conserve.* Tradução minha.

³⁷ *Ce qui se conserve, la chose ou l'oeuvre d'art, est un bloc de sensations, c'est à dire, un composé de perceptos et d'affects.* Tradução minha.

Os instantes de conexão em que absorvo as imagens como poesias visuais comportam toques poéticos que me são oferecidos pelo devaneio íntimo pós-rastreio. Bachelard, a propósito da solidão deste momento, diz:

O devaneio faz-nos conhecer a imagem sem censura. No devaneio solitário, podemos dizer tudo a nós mesmos. Temos ainda uma consciência bastante clara para estarmos certos de que aquilo que dizemos a nós mesmos só o dizemos deveras a nós mesmos (BACHELARD, 1988, p. 54).

O devaneio se se faz presente intimamente e me envia pelo toque poético ao pouso sobre as figuras. Tento explicitar o que vejo nas janelas que se abrem.

7.3 Linhas de Miran em costura poética

Os traços e linhas de Miran me tocaram como poesia. Bachelard diz, entre suas várias passagens sobre o tema, que “um poema é essencialmente uma aspiração a novas imagens. Ele corresponde à necessidade essencial de novidade que caracteriza o psiquismo humano” (BACHELARD, 1943, p. 6).³⁸ Aqui experimento com mais evidência a produção de subjetividade.

Na testa de Edgard Alan Poe ilustrado por Miran forma-se a paisagem na qual se encontra o pescador do desenho que a segue. Os fios de cabelo que compõem a letra “o” da palavra *Poet* na primeira ilustração podem ser aproximados do chicote do personagem na segunda. As imagens se relacionam porque eu as faço dialogar, segundo o que vejo em Miran. Trata-se de uma natureza própria da imaginação poética, um caráter nomeado por Bachelard como “a mobilidade das imagens” (BACHELARD, 1943, p. 6).³⁹

³⁸ *Le poème est essentiellement une aspiration à des images nouvelles. Il correspond au besoin essentiel de nouveauté qui caractérise le psychisme humain.* Tradução minha.

³⁹ *La mobilité des images.* Tradução minha

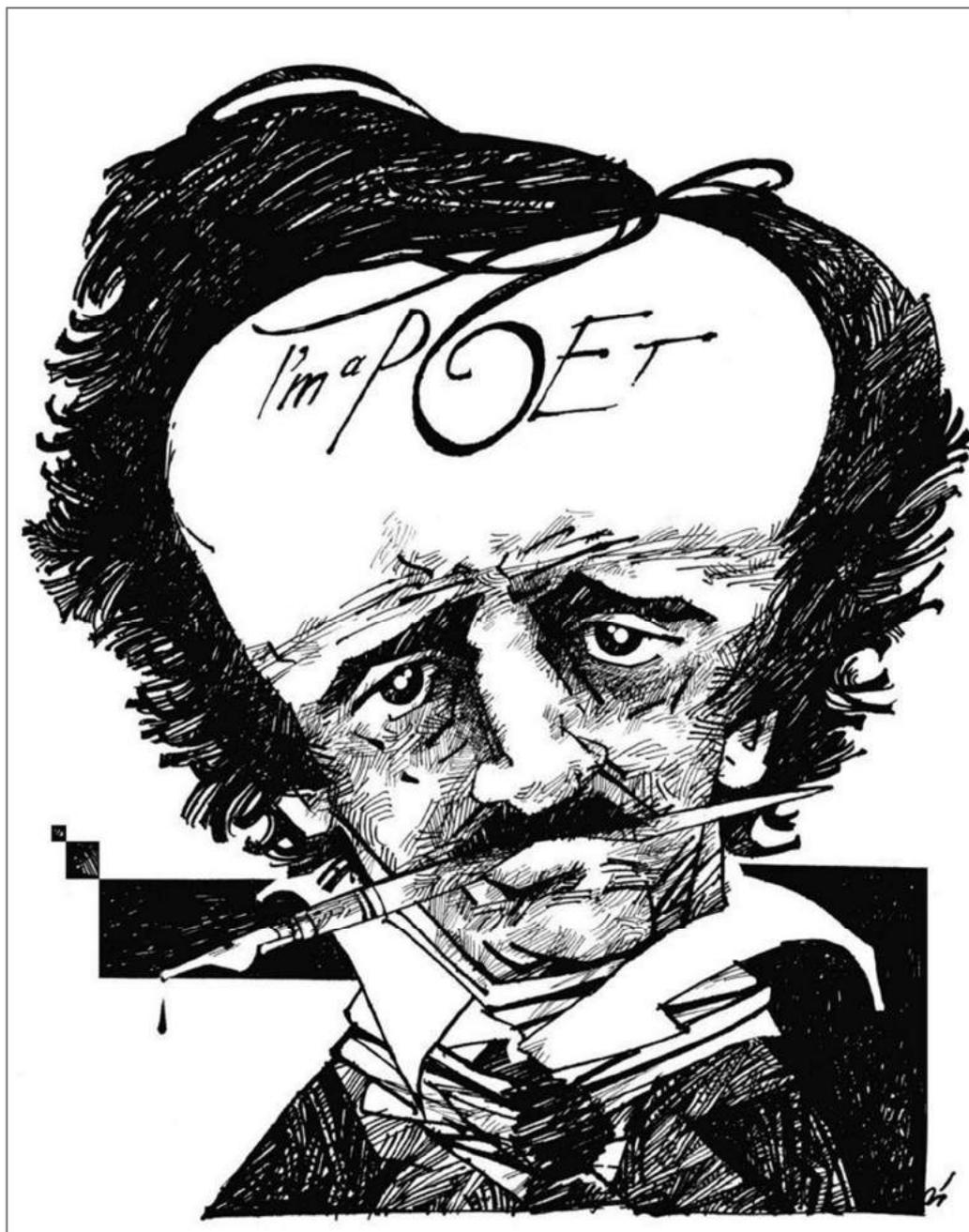


Figura 114. Desenho experimental "I'm a poet", 2011.

O mergulho nas duas obras é feito a partir do momento que as linhas sinuosas presentes me tocam poeticamente. Dou seguimento às conexões e, colocando as imagens em série, experimento o que Bachelard chama de “movimento da imaginação” (BACHELARD, 1943, p. 9).⁴⁰

⁴⁰ *Mouvement de l'imagination*. Tradução minha

A vara de pescar, no cartum que mostro a seguir, se estende ainda e sai da mão do pescador para virar uma grande linha que compõe a árvore e equilibra uma maçã. O traço do calígrafo, ainda que em um emaranhado, se faz presente.



Figura 115. *Entrelaçado na paisagem*, 2010.

Sobre as linhas materiais vivas, tomo emprestada de Didi-Huberman uma reflexão sobre o os fios do carretel:

Um carretel, por exemplo: ele cabe por inteiro na mão de uma criança. Graças a seu fio, ele não parte definitivamente; é uma massa e é um fio – um traço vivo – e, nessa qualidade oferece uma singularidade visual que o torna evidentemente fascinante. Ele parte depressa, retorna depressa, é, ao mesmo tempo rápido e inerte, animal e manipulável. Traz, portanto, em si, como um objeto concreto, aquele poder de alteridade tão necessário ao processo da identificação imaginária (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 81).

As linhas caligráficas de Miran são vivas e trazem o movimento de um trajeto a uma única cena. A mão do pescador da ilustração não sugere início, meio nem encerramento do gesto. Cabe ao caminho percorrido pelo objeto, um prolongamento do braço, sugerir e revelar a sutileza ou a brutalidade da ação.

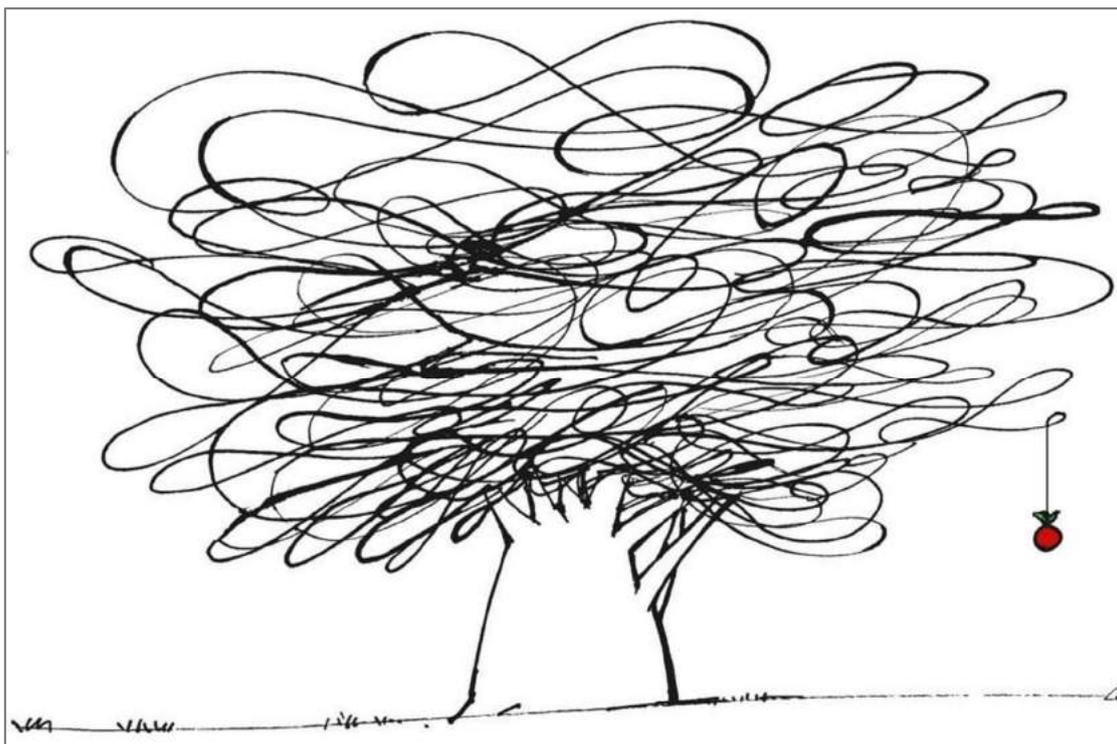


Figura 116. *Único fruto!* (desenho experimental), 2008.

O ver vai aqui além do movimento dos olhos. É na imagem pictórica, matéria-prima neste caso, que estabeleço o rastreio do qual surge o toque poético. Diz Bachelard que “o movimento que a vista entrega não é dinamizado. O mobilismo visual permanece puramente cinematográfico” (BACHELARD, 1943, p. 15).⁴¹

Na próxima imagem, as linhas desenhavam o caminho de um pássaro. Até agora, cabelos que foram cortados de Poe cresceram e se fizeram ferramenta de pesca. Esta se estendeu, segurou um fruto e, neste momento, é o rastro de uma ave que, ao se movimentar, dá vida e, portanto, um caráter efêmero à linha. Esta última, ao ser atravessada pelo caminho trilhado pelo pássaro, se desdobra em várias que, ao ganharem mais espessura, perdem o caráter inicial e se transformam em estrutura, evidenciando formalmente que são parte da árvore.

⁴¹ *Le mouvement livré par la vue n'est pas dynamisé. Le mobilisme visuel reste purement cinématique.* Tradução minha



Figura 117. *Ficou tonto?* (desenho experimental), 2011.

O emaranhado de fios de Miran está presente em outras ilustrações e, a cada vez, assumem um novo papel, sempre mantendo a elegância do traço caligráfico. São sempre vivos, ligados à animosidade e ao cerne da mensagem. Descrevem o caminho de um míssil, como o visto a seguir.

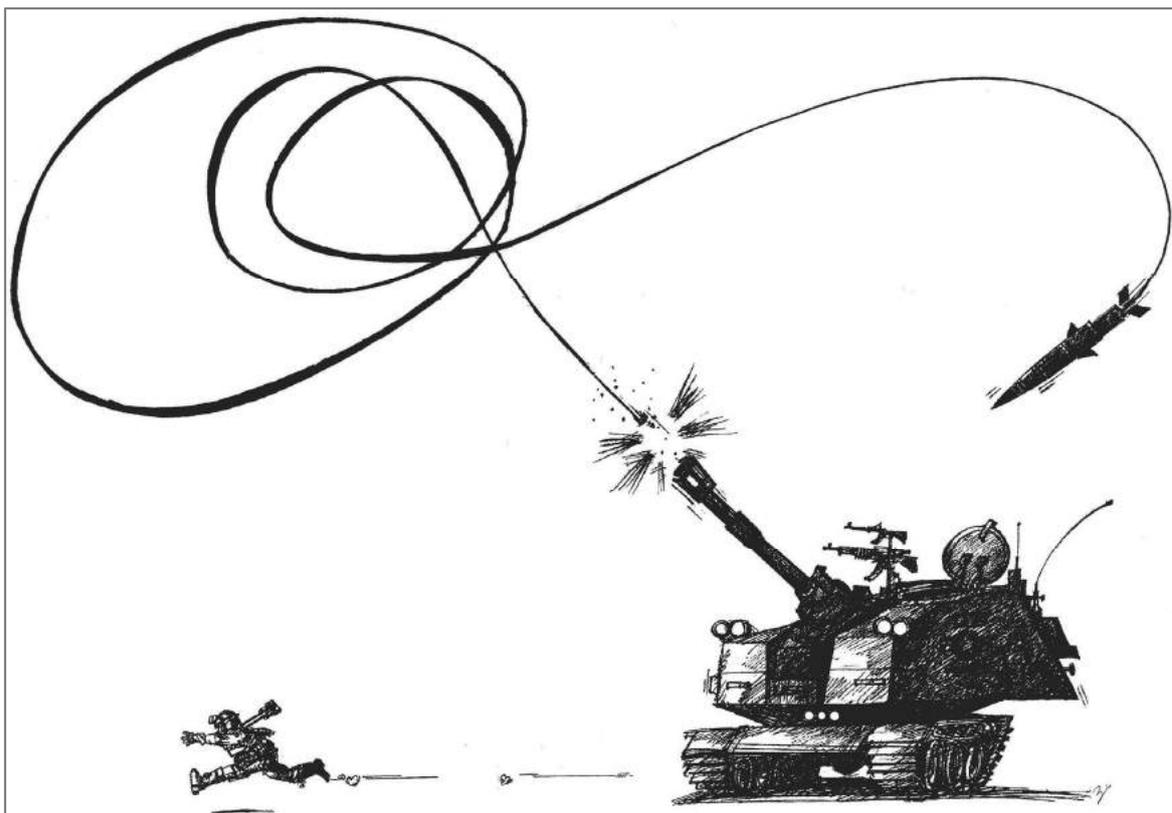


Figura 118. *Tiro no pé* (desenho experimental), de 2002.

A parceria dos fios desenhados com a caligrafia pode ser vista com mais evidência no desenho exibido a seguir. Desta vez, vejo nos fios a desordem que se contrapõe à fonte caligráfica sistematizada. Enquanto o *you* (você) mais acima dialoga com o *you* desenhado com o dedo, o *me* (eu) abaixo dialoga com a reflexão do ser que está presente. Há um problema existencial em desenhar com o dedo como eu vejo o outro (você) e me dar conta assim de quem sou eu. Há um desespero no olhar de quem reflete e se coloca questões. Vejo desenhos cada vez mais significativos e cheios de histórias.

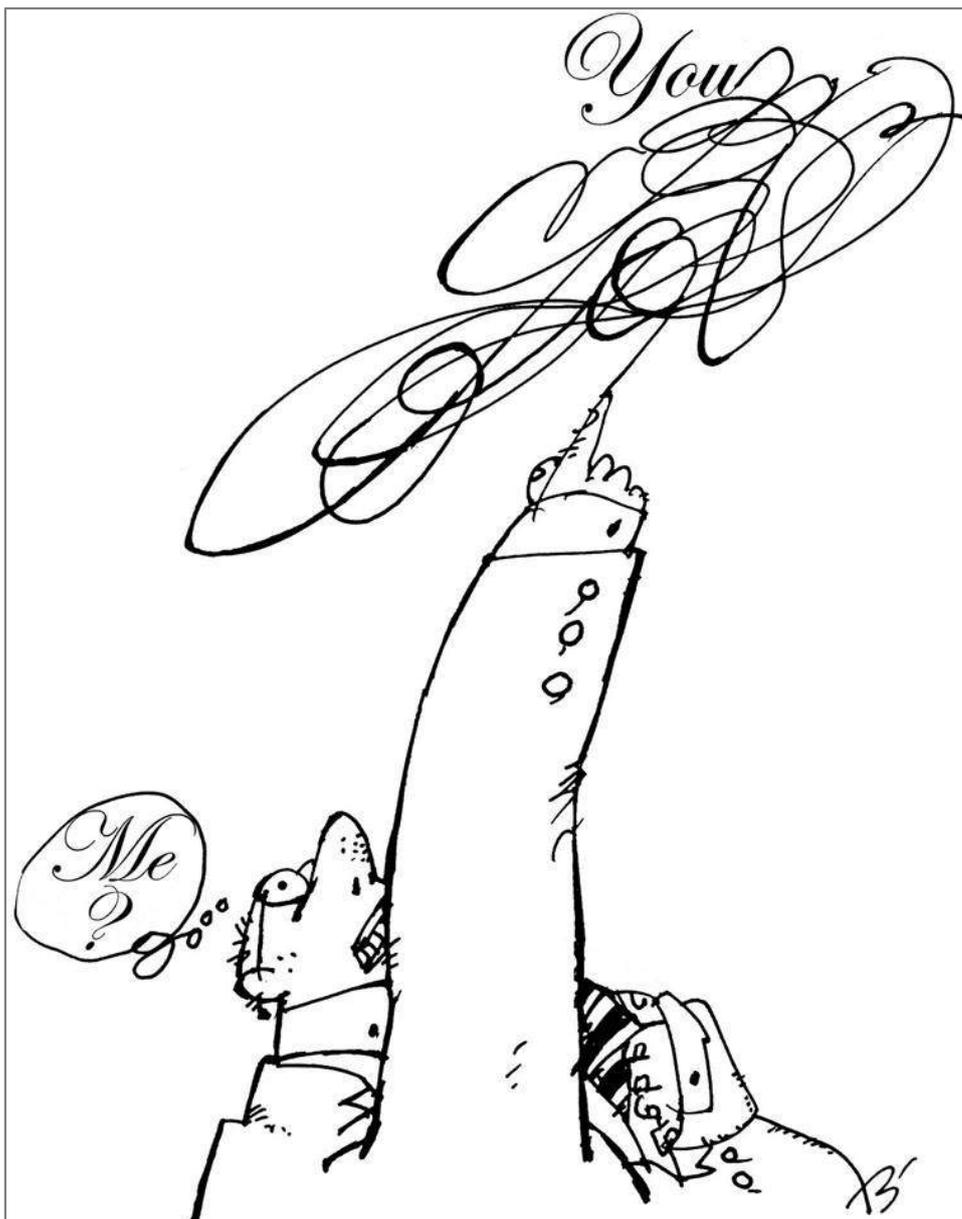


Figura 119. *Apontamentos*, 2016.

Os fios que conduzem as pessoas ou os veículos em qualquer deslocamento, físico ou metafórico, podem ser os mesmos que as prendem e impedem de seguir. No desenho de Miran exibido a seguir, o trilho, submisso e solidário ao trem, se converte em fúria e impedimento.

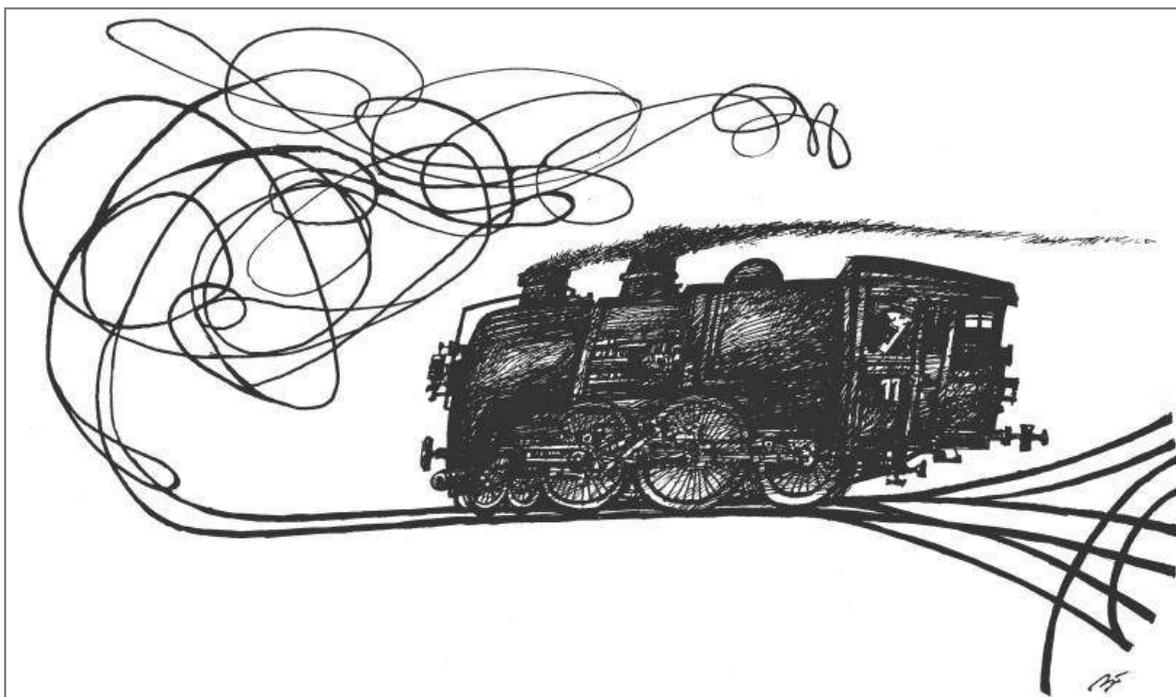


Figura 120. *Fim da linha*, 2010.

Bachelard diz que “a realidade é uma potência de sonho” e que “o sonho é uma realidade” (BACHELARD, 1943, p. 21).⁴² As afirmações são bem-vindas e sugerem que, em rastreios devaneantes, abrimo-nos ao toque poético ativador da imagem poética que, por sua vez, abre janelas. Em seus interiores, novos rastreios, toques, ligações e reconhecimentos.

Tecer linhas entre desenhos é uma ação de produção de subjetividade de extrema riqueza. É algo da ordem da conexão entre as mentes, entre os criadores, entre os seres poéticos oferecidos pela obra observada e absorvido pelo que observa, em toque. A poesia, que se faz em um instante, oferece em abertura os frutos do que será reconhecido e correlacionado, possibilitando mais toques poéticos, mais mergulhos em um encadeamento que só se cala quando a fadiga fala.

⁴² *La réalité est une puissance de rêve / le rêve est une réalité.* Tradução minha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cartografia poética, apresentada e explicada nesta Tese, é uma potente ferramenta de aproximação de temas de pesquisa e construção de subjetividade. Já a percebo legítima, realista, verdadeira e fundamentada. Tendo sido a primeira vez que a apliquei, no entanto, tenho a certeza de que poderei fazê-la ser ainda melhor compreendida. Convicto de que é possível contar com ela em outras explorações, me sinto com o desafio e o compromisso de refiná-la e percorrê-la mais profundamente, combinando os rastreios, toques poéticos, pousos, mergulhos em janelas e reconhecimentos atentos.

Mergulhar no rizoma que são Miran e sua obra é entrar em um rico mar de inúmeras correntes. Chego a este encerramento de trabalho, afirmando com segurança que, para mim, não haveria outro modo diferente deste “odômeta” de abordar seu mundo e sobre ele discorrer. Nos caminhos percorridos e rastreados, são inúmeras as possibilidades de ligação afetiva com a obra.

Adotando a cartografia poética, percorre-se um caminho que é construído a cada novo passo. O ponto de partida é a escolha do mundo a ser observado e a porta de entrada é uma entre infinitos poros. Cabe ao pesquisador-interventor que adota esta postura admitir a ontologia deste mundo que se converte em rizoma: é o rizoma quem puxa o observador para dentro de si. Assim fez-se o trilhar desta pesquisa para mim.

Não compus, portanto, perguntas da maneira convencional. Deixei que a curiosidade e o afeto me guiasse. As concentrações de interesse foram se fazendo em torno dos quatro operadores poéticos abordados nos ensaios apresentados, ao longo do caminho, de forma viva. Tal é a grande contribuição da cartografia poética para a pesquisa em design: a adequação a uma busca viva, a constantes aportes de informações, a terrenos dinâmicos, a questionamentos e curiosidades que se remodelam, a legítimas criações surgidas de contatos diretos entre o pesquisador-interventor e as mentes criadoras dos poetas.

Indubitavelmente, Miran é uma referência obrigatória e necessária aos estudantes, aos professores, aos pesquisadores e aos profissionais de design gráfico brasileiro. Suas ligações com os grandes mestres norte-americanos são ímpares, muito próximas, física e conceitualmente. Miran é a mistura entre a escola do expressionismo gráfico do Estados Unidos e as vertentes brasileiras de design gráfico e de direção de arte publicitária.

Assim como Miran, outros profissionais de tantos talentos combináveis, de obras de referência e premiados em consequência da excelência, devem sempre ser trazidos à luz, seja para repertoriar suas obras ou interpretá-las, relê-las poeticamente, compará-las ou entendê-las de maneira particular. Para este tipo de pesquisa crítico-interpretativa, o “odômeta” cartográfico-poético pode contribuir fortemente. Ler a imagem, tocado por ela, após o pouso e o reconhecimento atento, é interpretar. E interpretar é legítimo.

Termino esta Tese com o sentimento de que, mesmo com mais quatro anos de pesquisa, a obra significativa e premiada de Miran estaria longe de ser retratada e comentada por inteiro, mesmo em um levantamento histórico minucioso. Ainda em atividade, sua criação não cessa. São centenas de desenhos, uma centena de edições da revista *Gráfica*, dezenas de números da *Raposa* e outros terrenos a serem abordados como outras revistas que editou, exposições em museus e galerias, além de identidades visuais. Explorar qualquer um destes temas permitiria a um pesquisador a composição de uma outra Tese, bem robusta e plena de descobertas e ricas conexões com mestres, épocas, movimentos criadores diversos.

Procurei observar a parte da criação de Miran que me tocou particularmente neste prazo, para estes ensaios. Com o passar do tempo, não sigo sendo o mesmo pesquisador-interventor e acredito que muitas das conexões que aqui se fazem presentes não se fariam novamente. Passei por sua história, suas vontades, seus mestres, sua generosidade, suas atividades, seus mistérios e quatro operadores poéticos que chamaram minha atenção como possíveis reunidores de temas pertinentes à obra, passíveis de exploração poética por analogias, metáforas e ajudas de reflexões de filósofos e pensadores das imagens. A tese, neste registro de pensamento, documenta um percurso de estradas vivas que amanhã seguramente não teriam a mesma configuração. E já não têm: enquanto escrevia este fechamento, acessei o perfil do *Facebook* de Miran e encontrei outras criações, marcas gráficas, comentários e ilustrações que, apesar das inúmeras visitas, desconhecia.

Bachelard diz, a propósito dos caminhos e das interpretações, que “jamais fizemos duas vezes a mesma leitura... Que professor ruim de literatura teríamos sido” (BACHELARD, 1961, p. 105).⁴³ A subjetividade é viva.

⁴³ *Jamais deux fois nous n'avons fait la même lecture... Quel mauvais professeur de littérature nous eussions fait.* Tradução minha

Se o modo de aproximação experimentado neste estudo, ao propor um procedimento de observação e descrição que tem a subjetividade como uma riqueza central, pode auxiliar bastante os designers a estudar, de forma poética, as suas próprias referências, é de suma importância, no entanto, que tal procedimento – quando se trata de design gráfico e artes gráficas – seja cruzado com os saberes e práticas da profissão, para que ocorra alguma construção de sentido.

Ah, quem dera essa imagem que acaba de me ser dada fosse minha, verdadeiramente minha, que ela se tornasse – apogeu de um orgulho de leitor – obra minha! E que glória de leitura se eu pudesse, ajudado pelo poeta, viver a intencionalidade poética! É pela intencionalidade da imaginação que a alma do poeta encontra a abertura consciencial de toda verdadeira poesia (BACHELARD, 1988., p. 4 e 5).

Mas assim são nossas observações, explorações históricas, emoções cambiantes e impérios metafóricos particulares, no sentido de Bachelard. Se me rendo ao conceito de rizoma deleuziano, me submeto aos infinitos caminhos e conexões internas possíveis, estas pertencentes a infinitos campos que nunca se repetem. Nestes caminhos diversos, estão os que contribuem com as reflexões: criadores, pensamentos, alunos, vivências em aulas, livros e artigos de diversas áreas que conversam com o design.

Em contato com outras áreas como a filosofia e a literatura, creio que os designers e os artistas gráficos podem enriquecer e tornar mais inteligíveis e palatáveis suas ideias, traduzindo-as em possíveis pontes estabelecedoras de sentido com aqueles que recebem suas mensagens visuais. São as pontes que interessam àquele que adota o “odômeta” cartográfico associado à fenomenologia da imaginação: os toques, as conexões, o que se coloca em comum. O investigador-interventor se coloca, neste procedimento, à escuta das imagens, pois “é a imagem que vem se colocar como operador histórico da mediação e da produção da resposta”, diz Mondzain (In: ALLOA, 2015, p. 40).

Em meu entendimento, a vastidão de Miran, que passeia por vários saberes e atividades, abrange também a poesia visual. O Miran poeta se mostra em propostas visuais que contam histórias usando oposições, analogias, equilíbrio, profundidade, alusões a sons e a movimentos, se valendo de metáforas ricas: transforma metal em lágrima, converte cabelos em caligrafia, vê nos moldes dos corpos matérias para possíveis pinceladas, me faz mergulhar em improváveis profundidades propostas no papel. Reverencia os que o formaram, explora à exaustão seus recursos gráficos, dialoga delicadamente com os parceiros e combina seus diversos talentos.

As matérias poéticas encontradas nos criadores, como as que encontrei em Miran, podem ajudar a germinar nos designers e nos artistas gráficos universos de inspiração que sirvam de motivo e impulso para a pesquisa.

Sempre digo aos meus alunos que os escritores, os artistas gráficos, os músicos, os criadores de engenhosidades e os designers documentam e traduzem em obras as épocas em que vivenciam. Ilustram, reverberam e assim nos informam sobre suas impressões, evidenciam suas emoções, nos oferecem suas interpretações. Adiciono que, em meio a estas questões, nos oferecem o que Gottfried Bohem chama de “imagens em nós: as imagens do sonho, as representações ou as imagens mentais, dessa misteriosa faculdade interior chamada imaginação ou fantasia” (BOHEM in: ALLOA, 2015, p. 24). Assim faz Miran quando absorve para si e revive, recriando as emoções dos mestres, dialogando com as obras dos parceiros, oferecendo as imagens de seu mundo e combinando suas particularidades. Sigo novos caminhos, outros desafios, mas para sempre apaixonado (obrigação de quem se investe e doa seu tempo às pesquisas e reflexões) por sua obra.

Aparições de Miran em livros, catálogos e revistas, segundo o próprio autor:

Livros pessoais:

Miran diseño (1984), publicado em espanhol pela editora Módulo 3 (Brasil).

Miran. 20 anos de design gráfico (1985) publicado pela Módulo 3 (Brasil).

Miran. Um rapaz de fino traço (1991). Casa de Ideias Editora (Brasil).

Ah-Ah-Architecture! (2009) Officina daVinci Editrice (Itália e Brasil).

A Raposa – uma história gráfica de um jornal artístico e cultural (2009). FCC-Fundação Cultural de Curitiba (Brasil)

A typographic book about books of type (2010)

Miran teve seu portfolio publicado em vários catálogos, jornais e revistas:

U&lc Typography Journal (1980, Estados Unidos).

Graphis, 210 (1981, Estados Unidos).

NOVUM Gebrauchsgraphik, (Vol. 4 em 1981 e Vol. 4 em 1985, Alemanha).

Gráfica, 35 e 36 (portfolio em duas partes, 1994, Brasil).

Design Journal, 34 (Dezembro de 1990/Janeiro de 1991, Coreia do Sul).

Design & Interiores, (19, Brasil).

Step by Step, 5 (Julho/Agosto de 1991, Estados Unidos).

Trama – Design Magazine (Julho de 1993, Estados Unidos).

ARC Design, 17 (2000, Brasil).

AbcDesign, 10 (2004, Brasil).

Trabalhos publicados coletivamente

Workshop, 4 (Agosto de 1980, Alemanha).

Bat (França).

Typographics, 6 e 10 (1980/1982, Japão).

Print – Special issue about Brazilian designers (Estados Unidos).

HQ –High Quality, 4 (1992, Alemanha).

Sua obra também aparece em anuários como:

CCSP – do 2º ao 11º Anuário do *Clube da Criação de São Paulo* (anos 70 e 80).

Creativity (Estados Unidos).

Modern Publicity (Reino Unido).

Primeiro anuário do *Clube de Diretores de Arte do Brasil* (1991, Brasil).

TDC – Typography annuals, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8 e 16 (Estados Unidos).

SPD – Society of Publication Designers Annual, 15, 16 e 17.

SI – Society of Illustrators Annual, 22 e 23.

SI – Illustrators, 37 (1995).

Graphic Design of the World (1992, Kodansha e Dai-Ichi, Japão).

Graphis Packaging, Graphis Posters, Graphis Design (anos 70, 80 e 90, Suíça).

Graphis Advertising, 1 (1996, Estados Unidos).

Graphis Book Design, 1 (1995, Estados Unidos).

Graphis Typography, 1 e 2 (1996/1997, Estados Unidos).

CA Design Annuals (anos 70, 80 e 90, Estados Unidos).

ADC – NY annuals, 66, 67, 70 e 74.

CCPR – Clube de Criação do Paraná - anual #4 (2004, Brasil).

O trabalho de Miran aparece também em diversas publicações como:

Graphic Design Now, Vol. 5, Editorial category (Kodansha, Japão).

Typographic communication today (MIT Press, Estados Unidos).

Typo - when, who, how (Konemann, Alemanha).

The great type and lettering design (North Light, Estados Unidos).

Type design – edited by David Brier (North Light, Estados Unidos).

El diseño gráfico (Alianza/Forma, Espanha).

Magazines Inside & Out, edited by Steven Heller (PBC, Estados Unidos).

A revista no Brasil (Editora Abril, Brasil).

First choice 2 – by Ken Cato, selection of AGI members (Graphic-Sha, Japan).

Gráfica – arte & indústria no Brasil – 180 anos (EDUSC/Bandeirantes, Brasil).

Modern brazilian graphic design – organized for a Frankfurt Book Fair (Brasil/Alemanha).

The world of graphic design (Verlag Schmidt Mainz, Alemanha).

Who's who in graphic design (Werd Verlag, Suíça).

Diseño gráfico latino-americano (Trama Editora, Ecuador).

AGI – graphic design since 1950 (Thames & Hudson, Reino Unido).

Referências

- ALLOA, Emmanuel. *Introdução*. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AMIEL, Philippe. *Ethnométhodologie appliquée: éléments de sociologie praxéologique*. Saint-Denis: Publications du LEMA – Université Paris 8, 2002.
- ANASTASSAKIS, Zoy; KUSHCNIR, Elisa N. Trazendo o design de volta à vida: considerações antropológicamente informadas sobre as implicações sociais do design. In: LIMA, Guilherme C.; MEDEIROS, Lígia (orgs.). *Textos selecionados de design 4*. Rio de Janeiro: PPDESDI UERJ, 2005, p. 101-119.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: José Corti, 1943.
- _____. *La flamme d'une chandelle*. Paris: PUF, 1961.
- _____. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1957.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Paris: Gallimard, 1980.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BELTING, Hans. “A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre oriente e ocidente”. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BOHEM, Gottfried. Aquilo que se mostra: sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CALVINO, Italo. *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COCCIA, Emanuele. Física do sensível: pensar a imagem na idade média. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DAGOGNET, François. *Bachelard*. Lisboa: Edições 70, 1986.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

_____. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 1988.

ESCOREL, Ana L. As linguagens do design. In: LIMA, Guilherme C. (org.). *Design: objetivos e perspectivas*. Rio de Janeiro, PPDESDI UERJ, 2005. p. 9-19.

FARIAS, Priscila L. On graphic memory as a strategy for design history. In: BARBOSA, Helena; CALVERA, Anna (eds.) *Tradition, transition, trajectories: major or minor influences? Proceedings of the 9th International Committee for Design History and Design Studies*, Aveiro, UA Editora, 2014, p. 201-206.

FLORENDO, Norbert. Book review of *U&lc: influencing design and typography*. In: *Typographica: type reviews, books, commentaries*. Internet, <http://typographica.org/typography-books/book-review-ulc>. Consultado em 15.01.2015.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GAMBOA, Silvio S. Aula: fenomenologia e pós-estruturalismo. Internet, <http://cameraweb.ccuac.unicamp.br/watch_video.php?v=UM56BK3771RN>. Acesso em 07.10.2016.

GARFINKEL, Harold. *Studies in ethnomethodology*. New Jersey: Prentice-Hall, 1967.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HELFAND, Jessica. *Screen: essays on graphic design, new media, and visual culture*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2001.

HUSSERL, Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Paris: Gallimard, 1950.

KASTRUP, Virginia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

LAPASSADE, Georges. La méthode ethnographique. Internet, <http://vadeker.net/corpus/lapassade/ethngrso.htm>. Acesso em 11.09.2016.

LECERF, Yves. La science comme réseau. *Internet*, <http://vadeker.net/corpus/reseau.htm>. Acesso em 11.09.2016.

LEITE, João de S. A noção de projeto como racionalidade transdisciplinar: um plano de estudos para a situação brasileira. In: LIMA, Guilherme C.; MEDEIROS, Lígia (orgs.). *Textos selecionados de design 4*. Rio de Janeiro, PPDESDI UERJ, 2005, p. 31-44.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LUPTON, Ellen; MILLER, Abbott. *Design, escrita, pesquisa: a escrita no design gráfico*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

MARGOLIN, Victor. *Políticas do artificial: ensaios e estudos sobre design*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MEGGS, Philip B. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELO, Chico H. de; RAMOS, Elaine. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1949.

_____. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964.

MIRANDA, Oswaldo. Entrevista a Ana Lucia Vasconcelos. *Internet*, <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3933>. Acesso em 26.09.2014.

_____. Miran! Blog com imagens e textos do autor. Post “Eu no grande livro da AGP”. *Internet*, <http://mirandesign.blogspot.com.br/2008/10/eu-no-grande-livro-da-agi.html>. Acesso em 23.10.2016.

_____. Miran! Blog com imagens e textos do autor. Post “Loucos por woodtype!”. *Internet*, http://mirandesign.blogspot.com.br/2011_01_02_archive.html. Acesso em 16.10.2017.

_____. Miran! Blog com imagens e textos do autor. Post “O-Zone”, 2. *Internet*, <http://mirandesign.blogspot.com.br/2008/06/ozone-2.html>. Acesso em 23.10.2016.

_____. Miran: graphic designer and illustrator. Website do autor. *Internet*, <http://www.mirandesign.daportfolio.com>. Acesso em 24.10.2016.

_____. Miran ilustração. Blog com imagens e textos do autor. *Internet*, <http://miranilustra.blogspot.com.br/2007/09/pequena-mulher-nua.html>. Acesso em 23.10.2016.

MITCHELL, William J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MURAD, Carlos. Introdução a uma poética do enquadramento. In: *Poiesis*, EdUFF, 1, Niterói, 2000, p. 15-19.

NAVAS, Adolfo M. *Fotografia e poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu, 2017.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina B. de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCOSSIA, Liliana da (orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCOSSIA, Liliana da (orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PAUL RAND OFFICIAL WEBSITE. *Internet*, <<http://www.paul-rand.com>>. Acesso em 09.09.2016.

PESSANHA, José A. M. Bachelard e as asas da imaginação. In: BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

_____. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RAND, Paul. *A designer's art*. New Haven: Yale University Press, 1984.

_____. *Design, form and chaos*. New Haven: Yale University Press, 1993.

SCHÜTZ, Alfred. *Eléments de sociologie phénoménologique*. Paris: L'Harmattan, 1998.

SHAUGHNESSY, Adrian. *Herb Lubalin: american graphic designer (compact edition)*. Londres: Unit Editions, 2013.

STRAUB, Ericson. Havia um Miran no meio do caminho. *Revista ABC Design online. Internet*, <<http://www.abcdesign.com.br/por-assunto/historia/havia-um-miran-no-meio-do-caminho>>. Acesso em 16.01.2015, 2009.

TWYMAN, Michael. The long term significance of printed ephemera. In: *RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage*, vol. 9, nº. 1, p. 19-57. Nova York: The Grolier Club, 2008.

UCDA Website. Mo Lebowitz. *Internet*, <https://www.ucda.com/mo-lebowitz>. Acesso em 15.10.2017

UNIT EDITIONS Website. Pre-order Herb Lubalin. *Internet*, <http://www.uniteditions.com/blog/pre-order-herb-lubalin>. Acesso em 18.01.2015.