



**Waldemar Cordeiro: precursor das imagens
tecno-poéticas no Brasil**

Eduardo Ewald Maya

Waldemar Cordeiro: precursor das imagens tecno-poéticas no Brasil

Waldemar Cordeiro: precursor of the tecno-poetic images in Brazil

Eduardo Ewald Maya*

Resumo: *Este artigo apresenta o percurso do artista plástico Waldemar Cordeiro, a partir da sua trajetória vanguardista, destacando três momentos importantes que marcaram a sua obra: a pintura – pelo expressionismo, cubismo, concretismo e a pop-arte com os ready-mades - : a criação dos objetos artísticos com imagens fragmentadas de jornais; e por último, a utilização do computador para a criação de novos sentidos com a fotografia digitalizada.*

Palavras-chave: *Arte concreta; fotografia; jornal; fotografia digitalizada.*

Abstract: *This article presents the path of artist Waldemar Cordeiro considering his avant-garde trajectory, highlighting three important moments that accent his work: the painting – by expressionism, cubism, concrete and pop-art with the ready-mades -; the creation of artistic objects with fragmented images newspapers, and, finally, the use of computer to create new meanings with photography scanned.*

Keywords: *Concrete art; photography; newspaper; scanned photography.*

* Designer gráfico. Graduado em Projeto Gráfico pela Escola de Belas Artes – UFRJ. Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense – UFF. Professor dos cursos de Comunicação Social das Universidades: Veiga de Almeida, Faculdade CCAA e Universidade do Rio de Janeiro. E-mail: edumaya@hotmail.com

Introdução

Ninguém melhor do que Waldemar Cordeiro para exemplificar a criação de imagens digitais dentro dos multidesdobramentos das artes no mundo pós-moderno. Na constante busca de novos sentidos, Cordeiro desenvolveu um olhar estético e nova forma de produzir sensação na digitalização da imagem fotográfica. Tornou-se, então, um dos primeiros artistas brasileiros a se interessar pelo estudo da fotografia digitalizada, marcando presença também no panorama artístico internacional.

Para entender a evolução da poética visual de Cordeiro, propõe-se inicialmente uma retrospectiva artística, a partir de três momentos que marcaram sua obra: a influência do concretismo na pintura, passando, em seguida, à produção dos objetos artísticos, e, finalmente, à investigação de sua obra em experimentar novas leituras na fotografia, desta vez, com ajuda de programas de computador (*computer art*).

Do concreto ao objeto, o início do percurso estético

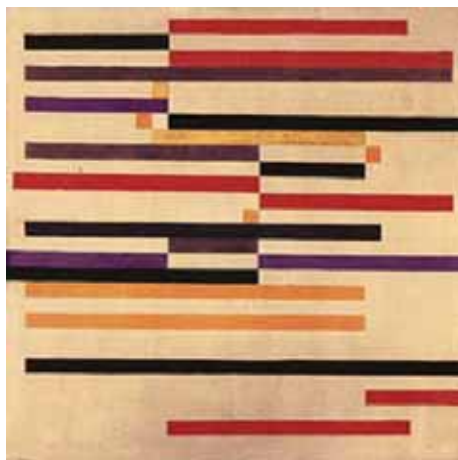
Waldemar Cordeiro (Figura 1) nasceu em 1925 em Roma (Itália) e chegou a São Paulo em 1948, ocasião em que iniciou seu trabalho como jornalista, produzindo críticas de arte e desenhando caricaturas para o *Diário Latino*, publicado em italiano. Cordeiro transitou por diversos meios de expressão artística: pintura, escultura, paisagismo, *design* e crítica de arte. Mas foi na pintura que demonstrou formalmente sua rejeição aos cânones da representação, apoiando-se nas propostas vanguardistas do expressionismo, depois no cubismo, composições abstratas, formas geométricas, até o concretismo.

Autor de obras que mudaram o cenário da arte nacional, Cordeiro apresentou, em 1951, a obra *Movimento* (Figura 2), composição com característica de manifesto, sendo a primeira pintura brasileira a encarnar plenamente o estilo neoplástico de Piet Mondrian:

[...] Vemos que na natureza todas as relações são dominadas por uma única relação primordial, que é defendida pela oposição de dois extremos. O plasticismo abstrato representa esta relação primordial de maneira precisa por meio das duas oposições que formam o ângulo reto. Esta relação posicional é a mais equilibrada de todas, posto que expressa em perfeita harmonia a relação entre dois extremos, e contém todas as outras relações. (AMARAL, 1977, p.40).



*Figura 1 - Detalhe fotográfico de Waldemar Cordeiro em frente ao seu escritório, década de 60
Fotografia: autor não informado
Fonte: Costa (2002)*



*Figura 2 - Têmpera em tela, 90,2 x 95 cm, 1951
Autoria: Waldemar Cordeiro
Acervo: Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo (MAC-USP)
Fonte: Clüver (2007)*

O percurso desta obra demonstrava, por meio do plano da expressão¹, os elementos plásticos e visuais que construíram a percepção do sentido: o equilíbrio na composição por meio dos valores cromáticos selecionados num dualismo rítmico de linhas horizontais e verticais sobre o fundo branco.

Foi neste período que Cordeiro, seguindo radicalmente a doutrina de Max Bill e da escola Bauhaus, criou em São Paulo, no ano de 1952, o “Grupo Ruptura”, que forneceu as bases para o Movimento Concreto Brasileiro.

No texto *O pensamento matemático na arte de nosso tempo*, do pintor suíço Max Bill (1977, p.50), o autor diz que a matemática na arte concreta não foi vista como modelo de medidas ou de cálculos aplicados à arte, mas designava, então, uma arte construída objetivamente, na busca de outras estruturas de ritmo manifestado por meio da renovação dos valores da arte visual: espaço, tempo, movimento e matéria. Esta constatação estaria presente também na sua última fase de pesquisa artística, a da computação gráfica, quando Cordeiro observou que tanto a linguagem computacional quanto a arte concreta seguiram os mesmos princípios matemáticos de criação.

Não se pode deixar de observar que, para Waldemar Cordeiro, a arte concreta teve uma identidade estreita com a indústria, dentro do contexto da estandarização do processo fabricado, isto é, “o artista de vanguarda aceita o rigor e a responsabilidade decorrentes de uma linguagem racional”. (CORDEIRO, 1977, p.193). Neste universo, não caberia mais a arte romântica e artesanal, mas uma indústria progressiva, na qual o concretismo se identificaria como uma arte industrial e o artista, então, adaptado às condições de trabalho como se fosse um operário, o operário da arte.

Esta reflexão impulsionou Cordeiro a uma revisão dos princípios fundamentais do movimento concreto que, com sua visão voltada para os

¹ De acordo com a teoria semiótica de base francesa elaborada por Greimas, a linguagem artística é constituída por dois planos que se articulam entre si: o plano do conteúdo e o plano de expressão.

novos questionamentos das tendências neofigurativas internacionais e, aliado à dispersão do Grupo Ruptura, conduziu-o a uma radical autoconsciência crítica, adotando, assim, uma nova posição de transformação no seu itinerário artístico.

Esta autocrítica levou Cordeiro a ver na produção de objetos artísticos um rompimento com a especificidade dos meios da arte. Adotou como síntese nas novas obras o conceito de *ready-mades* que, somado a elementos da pop arte e da arte cinética, oferece novos desafios estéticos. Além disso, sem deixar de lado alguns postulados da arte concreta, ainda válidos para ele, formulou os princípios de uma “arte concreta semântica” (COSTA, 2002, p.13), que via nos objetos artísticos uma nova abertura para as relações não mais restritas apenas ao campo das artes, mas direcionado à cultura de massa. Além disso, outros pressupostos passaram a nortear seu trabalho a partir de então: busca de novas estruturas significantes, abordagem dos problemas sociais, crítica à alienação do indivíduo e ao consumismo imposto pelos meios de comunicação de massa e proposta de apresentação das coisas do mundo na obra de arte, em vez da sua representação.

Em 1963, Cordeiro expôs duas obras na Bienal de São Paulo: *Ambiguidade* (Figura 3) e *Opera aperta* (Figura 4). Percebeu-se no conteúdo dessas obras uma proposta de arte não fechada, isto é, de não cristalizar a forma a partir das variações constantes do ambiente, mas, sim, de aferir as suas possibilidades de fruição como uma obra aberta, na qual o artista estaria demonstrando sua função face às atitudes participativas do observador. O próprio título *Opera aperta* é uma alusão ao livro *Obra Aberta*, de Umberto Eco, no qual o autor define a obra de arte como fenômeno aberto, “uma mensagem fundamentalmente ambígua”, portanto, uma nova relação com o observador, “uma vez que a ele cabe envolver-se nos jogos perceptivos que a obra propõe e estabelecer um diálogo interpretativo que lhe permita acionar a pluralidade semântica que ela oferece”. (COSTA, 2002, p.14).

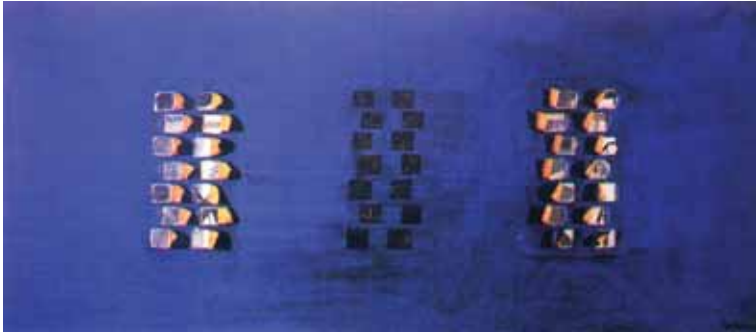


Figura 3 - Tinta alumínio e espelho sobre tela, 75 x 150 cm, 1963

Autoria: Waldemar Cordeiro

Acervo: Coleção Família Cordeiro

Fonte: Costa (2002)



Figura 4 - Óleo, espelho, colagens sobre tela, 75 x 150 cm, 1963

Autoria: Waldemar Cordeiro

Acervo: Coleção Família Cordeiro

Fonte: Costa (2002)

Do concreto ao novo olhar no discurso fotográfico

Waldemar Cordeiro mergulhou em outra pesquisa, na qual o signo fotográfico foi a gênese para a exploração de um novo espaço cognitivo, utilizado, primeiramente, como proposta de linguagem de criação de objetos e, em seguida, explorando novas fronteiras, passando do analógico ao digital, como matriz para imagens elaboradas por computador.

A escolha da fotografia deu-se a partir dos anos 60, quando a *pop art* de Andy Warhol e os meios de comunicação de massa começaram a explorá-la comercialmente, principalmente na mídia. Cordeiro abandonou a pintura em função de um novo espaço expositivo no qual, apropriando-se do conteúdo das mídias impressas, percebeu que a imagem é um texto, cuja existência é reconhecida pelo que nela se lê, servindo-se das estruturas linguísticas (títulos das manchetes e imagens) para a montagem de seus objetos com a finalidade de provocar reações nos observadores.

Dentre as diversas imagens utilizadas como concretização de conteúdos jornalísticos, a fotografia tem um lugar privilegiado, pois é tomada, pelo senso comum, como imagem coincidente ao referente. Marca fixada da emanção luminosa do próprio objeto fotografado, surge como prova irrefutável da “verdade” dos fatos ou, pelo menos, de sua efetiva existência. (GOMES, 2008, p.31).

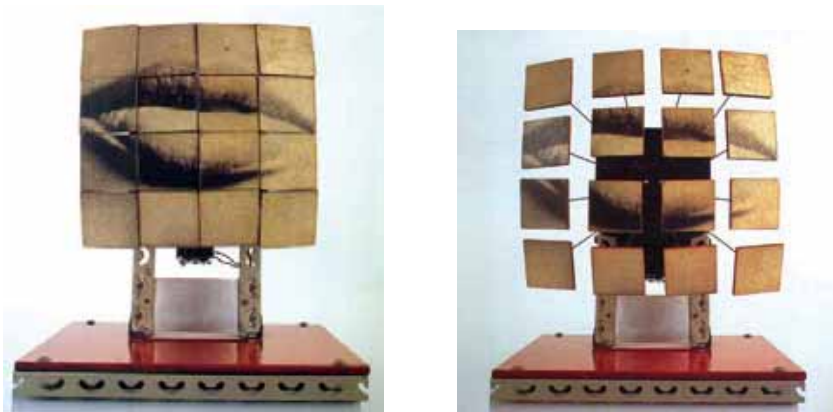
Na verdade, Cordeiro não estava inovando com esse tipo de apropriação imagética da mídia. Pode-se observar que, ao longo da evolução dos movimentos artísticos, artistas utilizavam-se frequentemente da imprensa escrita como substrato para suas criações.

Obras como *Popcreto para popcrítico, Massa s/ indivíduos e Jornal*, datadas de 1964, manipulavam um conjunto de agenciamento de imagens fragmentadas de impressos como recursos visuais a partir da configuração de atividades sociais, de um novo realismo, voltado, então, para os detalhes do caos urbano nas sociedades contemporâneas. Esses agenciamentos agora inseridos na obra de arte foram compostos por recortes fotográficos, detalhes de anônimos na multidão e de palavras retiradas dos títulos das matérias como objetos capazes de produzir sentido, formando, desta maneira, novas possibilidades nas colagens de retalhos truncados com o intuito de estimular no observador percepções, vistos na inserção da obra de arte como elementos transformados em informação, signo e mensagem construtiva.

É interessante a observação de Costa (2002, p.14) referentes à utilização de sequências de letras ou palavras extraídas de jornais, pela

qual Cordeiro oferecia ao público uma oportunidade de interação mais direta com o objeto artístico, e observado também pelo poeta Augusto de Campos como uma provável articulação de Cordeiro à poesia concreta. Assim, ele via nestas propostas as possibilidades de atingir o público, não pelo lado da percepção, como comportamento dos fenômenos óticos, mas por estímulos que incitassem as massas a refletir de algum modo, por meio de comportamentos diante dos fatos visíveis carregados de intencionalidade e significação dentro dos contextos histórico-sociais.

Outra obra com característica de objeto cinético foi *O Beijo* (Figuras 5a, 5b), uma escultura cinético-eletromecânica, que transformava a fotografia de uma boca em um cenário abstrato de fragmentos móveis. Segundo Costa, a boca retratada é supostamente a fotografia de Brigitte Bardot, atriz cuja imagem “era vendida como símbolo de uma ética sexual mais permissiva, característica dos anos 60” (COSTA, 2002, p.24), o que confirma a demonstração de Cordeiro de atribuir nenhum valor estético à imagem fotográfica como clichê, quando ela é utilizada como reproduções narrativas extraídas dos jornais, mas que, na busca de novas representações, produzia um efeito de sentido de realidade. “A fotografia faz o fato e o jornal faz o evento.” (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p.86).



Figuras 5a e 5b - Objeto eletromecânico e fotografia, 50 x 45,2 x 50cm, 1967

Autoria: Waldemar Cordeiro

Acervo: MAC-USP

Fonte: Costa (2002)

Desta maneira, a imagem tem sempre uma história e cada um faz uso de uma forma perceptiva voltada para o seu objeto de trabalho. Contudo, para o artista, a materialização dos objetos nunca estimulou uma fundamentação teórica. Ao contrário, a fotografia funcionou mais como um campo de forças operacionais criativo, instável e mutante, exemplificado nos objetos *ready-mady*, a instauração de uma nova figuração, a partir do princípio da montagem gráfica, tirando partido das imagens do cotidiano, pregando, assim, um novo realismo: “ler a arte diretamente, no mundo das coisas, sem recorrer a representações abstratas”. (CORDEIRO *apud* COSTA, 2002, p.24-25).

Em uma das últimas obras mais significativas do período popcreto do artista, *Auto-retrato probabilístico* (Figuras 6a, 6b), Cordeiro fez uso de sua fotografia em forma de fragmentos e da utilização de palavras, numa alusão a certos fenômenos da comunicação, como num jogo entre o verbal e o visual, conduzindo sua experiência para o campo da linguagem binária e do cálculo das probabilidades, como uma conexão entre a sua pesquisa semântica e a cibernética.

Esta obra propunha mostrar o retrato autocrítico do artista, na alternância entre “integração e desintegração [...], ‘estabelecendo igualmente’ um jogo entre identidade e desidentificação, transparência e opacidade, ordem e desordem”. (COSTA, 2002, p.25). Assim, Cordeiro, por meio de seu discurso estéticovisual fragmentado, propõe ao observador investigá-lo sob uma nova forma de ver, por intermédio de seus deslocamentos faciais. Trava, então, numa troca de olhares, a fruição da obra, conforme os pressupostos de Umberto Eco em seu livro *Obra Aberta*.



Figura 6a e 6b - Acrílico, madeira e fotografia, 34 x 29,5 x 31cm, 1967

Autoria: Waldemar Cordeiro

Acervo: Coleção Família Cordeiro

Fonte: Costa (2002)

Arteônica – o percurso brasileiro na *computer art*

Após esse período, a arte de Waldemar Cordeiro, sem abandonar definitivamente os conceitos da arte concreta que o marcaram em suas obras, sofreu uma radical mudança, passando a uma nova fase surgida pelas possibilidades de utilização artística do computador. O artista via no computador a possibilidade de “transformar não só a arte, mas a vida humana em todas as suas dimensões”. (COSTA, 2002, p.28). Cordeiro denominou-a de “Arteônica”, neologismo criado a partir da fusão da palavra arte com eletrônica.

A arte concreta o que fazia: digitalizava a imagem, números, superfícies com quantidades, relacionava essas quantidades, programava os quadros. A execução era artesanal apenas porque não havia indústria alguma que quisesse fazer isso e os artistas não tinham dinheiro para pagar – nós não tínhamos dinheiro para pagar. Mas intencionalmente os nossos quadros eram programados. (CORDEIRO *apud* COSTA, 2002, p.28).

No início da década de 60, seu interesse em investigar as possibilidades de produzir novos efeitos de sentido na fotografia por meio da utilização do computador levou-o ao estudo da cibernética e da teoria da informação, extraindo deles os conceitos matemáticos para a utilização do computador na programação da arte.

Cordeiro afirmava que a produção artística dos concretos poderia ser executada tanto pelos próprios artistas quanto por uma máquina industrial, já que sua programação partia de um programa numérico, base da arte digitalizada. Para ele, “essas pesquisas se inserem perfeitamente dentro da arte moderna como se inseriam todas essas tendências chamadas genericamente construtivas”. (CORDEIRO *apud* COSTA, 2002, p.28). Na sua visão, o advento do computador proporcionaria o surgimento de uma nova consciência urbana, na qual os princípios da comunicação e a estruturação do trabalho e do social sofreriam modificações extremas dentro de suas organizações, abrindo “perspectivas imensas, suscetíveis de atender a alguns dos anseios mais profundos da humanidade, proporcionando a almejada arte auto-consciente, interdisciplinar e operativa”. (COSTA, 2002, p.28).

Segundo Helouise Costa (2002, p.28), não devemos deixar de registrar o mérito de Waldemar Cordeiro para a “envergadura do desafio que o artista se propôs a enfrentar”. A informática ainda estava nos primeiros passos no Brasil, a ausência de equipamentos especializados e a carência de especialistas na área da computação o encorajaram mais ainda para as pesquisas de arteônica.

Em conjunto com o físico Giorgio Moscati, introduziu no processo de criação artística o uso do computador. Trabalhar arte no computador significaria, em certo sentido, “subverter os princípios da máquina, obrigá-la, ou, melhor dizendo, programá-la de modo a realizar algo não previsto em seu sistema”. (COSTA, 2002, p.29). Conta o físico que foi apresentado ao artista plástico por Mario Schenberg, conhecido cientista, político e crítico de arte. Moscati relembra que a razão da apresentação foi que Cordeiro desejava investigar as possibilidades do uso do computador na construção de novos sentidos artísticos e que Schenberg possuía uma boa experiência em computação e interesses multidisciplinares.

Desta apresentação nasceu uma estreita colaboração que resultou na produção de dois trabalhos pioneiros: *Beabá*, o primeiro, foi elaborado a partir de um programa gerador de combinações probabilísticas entre letras; o segundo foi a geração – a transformação estética – de imagens derivadas a partir de uma fotografia como matriz. Os dois projetos reinventados tecnologicamente tiveram ampla repercussão nacional e internacional, constituindo um imenso campo de experiência na computação gráfica e processamento de imagens, considerados hoje os primeiros trabalhos de arte por computador realizados no Brasil. A intenção de Cordeiro, segundo Moscati, era primeiramente estudar as funções do computador para, em seguida, discutir as possibilidades de manipulação e geração de imagens. “A abordagem girava sempre no sentido de perceber as possibilidades de cada técnica para gerar novas formas de expressão artística”. (MOSCATI, 1993).

A construção de uma nova estética visual: as primeiras imagens fotodigitalizadas

A partir de um programa para explorar os recursos que o computador oferecia, coube a Cordeiro escolher uma fotografia de caráter figurativo para ser transformada e impressa. Para entender melhor esse processo de criação, no livro *Relações entre linguagens no jornal: fotografia e narrativa verbal*, da semioticista Regina Souza Gomes (2008), a referência ao regime de visibilidade – que diz respeito também aos procedimentos enunciativos que regulam, além da escolha da própria fotografia, o modo como seus elementos constitutivos, no plano da expressão (linhas, formas, cores, luminosidade, texturas etc.) – distribuem-se engendrando efeitos de sentido mais sutis e sensíveis e envolvem o leitor. (GOMES, 2008). Para Moscati, o desafio foi digitalizar um pôster promocional do Dia dos Namorados (98 x 112 cm). Em seguida, codificar as etapas de produção, isto é, preparar os cartões com os dados da fotografia digitalizada, verificar o número conveniente

de pontos (linhas e colunas) em que seria dividida a imagem e o número de sete níveis de claro/escuro a ser utilizado, exemplo:

Original 0000006666665553211111000000

Derivada 000000600001002110000100000

Partindo de experiências no campo da computação, Moscati propôs a transformação da fotografia por meio da operação de derivação, vista pela física e pela matemática como uma derivada de uma função carregada de muita informação sobre as propriedades da função original, cabendo ao computador então processar os dados e instruir a impressora à impressão da imagem derivada.

Como era de se esperar, o conteúdo de informação da imagem derivada era semelhante ao da original, havíamos apenas transformado uma imagem com vários graus de claro/escuro em uma imagem de contornos. As derivadas seguintes, aos poucos perdiam a informação. Decidimos que o trabalho seria formado por quatro imagens, a original digitalizada e as três derivadas. Denominamos este trabalho '*DERIVADAS DE UMA IMAGEM*'. As quatro imagens eram – grau zero – o original; grau um primeira derivada; grau dois – segunda derivada e grau três – terceira derivada. (MOSCATI, 1993).

Nas suas primeiras experiências, Cordeiro denominou de *derivada* a imagem fotográfica (imagens digitalizadas do pôster fotográfico), que de início podia ser aparentemente simples, contudo gerava uma complexidade composta de novos elementos visuais – imagens potenciais – como numa categoria de oposição entre o analógico e o digital. Essas derivações são uma espécie de deformação que acabam concretizando a sensação de estranhamento, como diz Gomes (2008, p.36): “importante não é o que fazer ver, é fazer sentir produzindo um efeito de cumplicidade, despertando a sensibilidade do enunciatório para os problemas colocados em questão”.

Por outro lado, o processo de repetição retornava os dados dessa imagem ao computador para derivá-la novamente. O original digitalizado (Figura 7) foi nomeado de grau zero; em seguida, derivada grau três (Figura 8), e por último, grau dois (Figura 9). Observando o resultado da obra *Derivadas*, as imagens que compõem o grupo provam que não

só eram interessantes à luz da experiência científica, como envolviam um procedimento que poderia ser utilizado para qualquer outra imagem do mesmo tipo.



*Figura 7 - Derivadas – Grau zero, impressão por computador, 47 x 34,5 cm, 1971
Autoria: Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati
Acervo: Coleção Família Cordeiro
Fonte: Costa (2002)*



*Figura 8 - Derivadas – Grau três, impressão por computador, 47 x 34,5 cm, 1971
Autoria: Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati
Acervo: Coleção Família Cordeiro
Fonte: Costa (2002)*

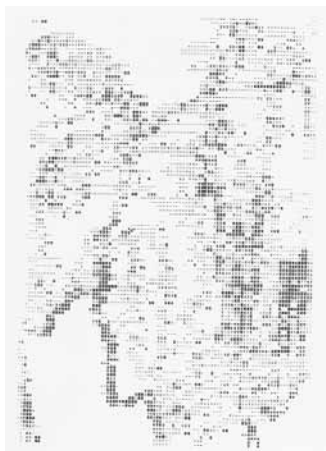


Figura 9 - Derivadas – Grau dois, impressão por computador, 47 x 34,5 cm, 1971
Autoria: Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati
Acervo: Coleção Família Cordeiro
Fonte: Costa (2002)

Neste primeiro resultado experimental, Cordeiro teceu importantes considerações a respeito da base tecnológica digital das imagens com relação ao que pode ser ou não ser reproduzido digitalmente. A interatividade entre o artista e a máquina permitiu exercitar sua criatividade e a capacidade de tomar decisões, gerando novos espaços de múltiplas perspectivas que possibilitaram a exploração de outras sensações visuais, criados pela tecnologia computacional, como uma ferramenta de ampliação cognitiva.

Como sabemos a técnica de impressão tradicional não permite a reprodução da gradação de tons da fotografia. O processo de meio-tom recria essa gradação através da estruturação da imagem em pequenos pontos, que simulam a relação de tons das fotos originais. Nesse sentido, as imagens fotográficas reproduzidas nos veículos de comunicação podem ser consideradas imagens de segunda geração, tomando-se como base as fotografias que lhes deram origem. (COSTA, 2002, p.31).

É importante observar o pensamento de Cordeiro com relação à fotografia digitalizada. Se, na arte concreta, em sua base de construção

pictórica, já estava implícito o conceito de programa numérico, este se encontrava na fotografia impressa, na qual a retícula nada mais foi que um modelo de construção de meios tons programados por meio de pontos digitalizadores na imagem. Assim, podemos entender, primeiramente, a relação manifestada pelo artista na escolha da fotografia impressa como ícone da cultura de massa encontrados nos *popcretos* (Figura 10) e, depois, nos motivos que o levaram a escolher também a fotografia como matriz para suas experiências como imagem artística digitalizada no computador. Sua utilização na obra de Cordeiro tornou-se um símbolo visual como mensagem decifrada em diferentes níveis, sendo interpretada pelo artista como “comunicação da comunicação”. (COSTA, 2002, p.34).

Uma das preocupações da poética visual de Waldemar Cordeiro foi a função social que a arte deveria desempenhar frente à conscientização do indivíduo e da sociedade. Talvez, por essa razão, o artista tenha investido no computador como instrumento tecnológico para democratizar a arte: “[...] O trabalho de Cordeiro é um começo na direção de trazer de volta as emoções humanas ao mundo frio e cerebral do computador”. (MOSCATI, 1993).



Figura 10 - Madeira, enxada, e fotografia, 82 x 82 cm, 1964
Autoria: Waldemar Cordeiro
Acervo: Coleção Saul Libman
Fonte: Costa (2002)

Cordeiro, que era, desde a Itália, filiado ao Partido Comunista, vislumbrava a possibilidade, em um país de dimensões continentais como o Brasil, de construir uma cultura nacional (de dimensões internacionais) por meio da comunicação eletrônica, de forma que as forças mais progressistas do país pudessem tirar um enorme proveito desta comunicação e da disseminação das novas tecnologias, transformando-as em instrumentos de uma outra espécie de combate e de uma outra forma de fazer política.

Em sua visão utópica, acreditava que a eletrônica ajudaria a transformar a arte em um fenômeno popular, por meio da fácil e rápida transmissão de mensagens em larga escala, ponto de partida para novas poéticas tecnovisuais. Sua morte prematura, em 1973, pôs fim às suas pesquisas sobre as potencialidades artísticas do computador, e deixou um caminho aberto para uma reflexão sobre os rumos da arte contemporânea no que tange a sua informação e sua utilização por novos meios eletrônicos.

Cordeiro tornou-se pioneiro na pesquisa da *computer art* no Brasil, representando o país nas primeiras exposições de arte por computador, entre elas, a famosa *Cybernetic Serendipity*, organizada por Jasia Reichardt, realizada em 1968, em Londres. Algumas de suas obras foram impressas em *Silk Screen* para a exposição na Minigaleria, em março de 1970, em São Paulo. A técnica da serigrafia permitiu materializar certas obras e fixá-las no tempo, tornando sua obra a primeira etapa do múltiplo (é a primeira etapa da dissolução da obra na consciência cultural, que, por sua vez, é a primeira etapa de uma nova criação).

Waldemar Cordeiro sempre se colocou à frente do seu tempo com suas pesquisas experimentais. Fazendo uso de suas obras com suporte de mensagens, aplicou os princípios teóricos dos movimentos pelos quais transitou, que, somado à preocupação de suas poéticas visuais carregadas de ideal construtivismo, assumiriam um compromisso com a sociedade, pelo viés da arte como agente transformador. Chegou ao fim de sua carreira mostrando a possibilidade de uma união entre a

fotografia e a informática como exemplos de cataclismos surgidos entre modernidade e pós-modernidade. Seus trabalhos se inseriram perfeitamente como exemplos de um modelo instaurado pela nova ordem estética pós-moderna, em que o artista não mais passaria a trabalhar com os objetos, mas com conceitos traduzidos por programas, possibilitando “a plena realização da obra enquanto múltiplo; a dessacralização e democratização da arte; a racionalização do processo de criação; a interdisciplinaridade no fazer artístico e a ampla inserção prática do artista na sociedade”. (COSTA, 2002, p.36).

Cordeiro tornou a fotografia digital uma imagem tecnológica, portadora de novo suporte, a sintaxe numérica. A imagem explorada está em mutação permanente, possibilitando a manipulação infinita, resultando em novas formas, cujas origens são cada vez mais difíceis de recompor.

As imagens são compostas, agora, a partir de múltiplas janelas para nelas inserir novas imagens das fontes mais diversas: fotografia, cinema, desenho, vídeo, som, corpo e texto, apontando novas modalidades computadorizadas de multimídia, que consiste em sobrepor tudo (múltiplas imagens, múltiplos textos, múltiplos sons), ou imbricar as fontes umas nas outras, fazendo-as acumular infinitamente dentro do quadro.

Referências

BILL, Max. Arte concreta. In: AMARAL, Aracy Abreu. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977.

CLÜVER, Claus. The noigandres poets and concrete art. **Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura, Indiana**, v.17, jul. 2007.
Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/cluver.htm>.
Acesso em: 15 maio 2010.

CORDEIRO, Waldemar. Arte industrial. In: AMARAL, Aracy Abreu **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977.

COSTA, Helouise. **Waldemar Cordeiro**: a ruptura como metáfora. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. (Arte Concreta Paulista).

DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

GOMES, Regina Souza. **Relações entre linguagens no jornal**: fotografia e narrativa verbal: Niterói: Ed. UFF, 2008.

MONDRIAN, Piet. “De Stijl”. In: AMARAL, Aracy Abreu. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977.

MOSCATI, Giorgio. **Waldemar Cordeiro e o uso do computador nas artes**. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE COMPUTAÇÃO GRÁFICA E PROCESSAMENTO DE IMAGENS, 6., Recife, ago.1993. Disponível em: <http://www.visgraf.impa.br/Gallery/waldemar/moscati/moscati.htm>. Acesso em: 6 fev. 2010.