



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais

ANA RITA SOUSA ALMEIDA

NARRATIVAS ESCUSAS

Brasília, DF

2013



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais

ANA RITA SOUSA ALMEIDA

NARRATIVAS ESCUSAS

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Vicente Carlos Martínez Barrios

Brasília, DF
2013

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pela boa vontade, preocupação, amor e generosidade que me dedicou durante esta graduação. Agradeço por sua boa resolução das coisas, seu apoio às minhas decisões, financiamento e disposição. E, principalmente, pela amizade.

Ao meu pai (*in memoriam*), pelo incentivo aos estudos, pelos livros e discos na estante, e pela herança das “profundidades insolúveis”.

Aos meus irmãos Pedro e Júlia, agradeço pelas conversas, opiniões e amor. Pelas ajudas bem humoradas e também pelas mal humoradas (grande prova de comprometimento). E pela liberdade para nossa intensidade de humores, sempre.

Aos meus amigos de infância, pelo amor, interesse, financiamento, disposição. Agradeço pela partilha de nossas intimidades, presença em cada evento, envolvimento em meus trabalhos, ajuda nas madrugadas, participação. Em ordem alfabética: Fabrício Cavalcante, Isadora Prado, Júnia Porto. À querida amiga Mônica Coelho, por sua generosidade, carinho e atenção aos detalhes formais desta monografia.

Ao senhor Gil, pela disponibilidade para leituras conjuntas.

A Raquel Fernandes, minha companheira de leitura. Agradeço pelo incentivo e pela poesia que compartilhamos.

Aos amigos que fiz durante o curso: Débora Amor, Fábio de Oliveira, Gabriel Luan, Gregório Soares e Thales Noor, pelos planos de artista, estímulos, boa companhia e influência. Também pela espontaneidade com que contribuem para a minha formação como artista.

Aos professores Nelson Maravalhas Júnior e Cíntia Falkenbach, pela amizade, gentileza, incentivo à pesquisa e interesse em compartilhar conhecimentos e experiências.

À artista Raquel Nava, pela generosidade, incentivo e disponibilidade.

Ao professor Vicente, meu orientador, pela firmeza e assertividade em suas críticas, pelo estímulo à desconstrução e pelo posicionamento contrário ao meu conforto.

Aos professores Pedro Alvim e Elisa Martinez, por aceitarem o convite para participação na banca e por suas colocações tão apropriadas.

Aos professores do departamento de Artes Visuais, que contribuíram, cada um à sua maneira, para o processo que se encerra.

Aos funcionários do Departamento de Artes Visuais, sempre gentis.

A todas as pessoas que de alguma forma participaram deste processo.

Eu imaginava que aquilo que anotava reanimaria, em mim, a lembrança do resto,... mas hoje nada mais resta senão algumas frases apressadas e insuficientes que me dão, de minha vida passada, apenas um reflexo ilusório.

Julien Green.

RESUMO

Trabalho resultado de pesquisa prática e teórica sobre a relação entre imagem e texto nas artes plásticas. Tem como questão principal a possibilidade de integração não hierarquizada dessas linguagens a partir da colagem. A análise parte de uma série de colagens para, mediada por um histórico mapeador da relação entre imagem e texto nas artes, refletir acerca das diferenças estrutural. O enfoque é dado às experiências cubistas, momento em que imagem e texto passam a assumir igual importância como matéria compositiva.

Palavras-chave: imagem; texto; colagem; diário.

ABSTRACT

These are search results about the relation between image and text in art. The analysis begins with the presentation of some collages which conceptual deployment rests on the recognition of structural differences between those languages, including their non-hierarchical integration. The work presents the historic about the relation between image and text from the Old Age on. A great importance is given to cubist experiences, once they figure the moment in which image and text start to be considered as compositive matter.

Key words: image; text; collage; personal diary.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Da série de colagens sem título	14
Figura 2 - Experimentação com papel tingido e nanquim	15
Figura 3 - Teste com fotografia	16
Figura 4 - Colagens com fotografia I e II	17
Figura 5 – Análise visual da escrita I.....	18
Figura 6 - Análise visual da escrita II.....	18
Figura 7 - Análise visual da escrita (detalhe).....	189
Figura 8 – Resultados I (e detalhe)	20
Figura 9 – Resultados II	281
Figura 10 – Resultados III (e detalhe)	21
Figura 11 – Resultados IV.....	22
Figura 12 – Resultados V (detalhes).....	22
Figura 13 – Resultados VI.....	23
Figura 14 –Grupo escultórico representando Laocoonte e seus filhos.....	28
Figura 15 – Stéphane Mallarmé	32
Figura 16 –Guillaume Apollinaire	32
Figura 17 – O violino - Picasso.....	33
Figura 18 – Poema tipográfico - Marinetti	35
Figura 19 – Natureza morta com palha de cadeira - Picasso.....	37
Figura 20 – Colagem Schwitters I	39
Figura 21 - Colagem Schwitters II	39
Figura 22 - Colagem Schwitters III	39
Figura 23 – “Objeto gráfico” – Mira Schendel.....	41
Figura 24 – Monotipias – Mira Schendel	42
Figura 25 – Do diário de Frida Kahlo I.....	47
Figura 26 – Do diário de Frida Kahlo II.....	47
Figura 27 – Do diário de Frida Kahlo III.....	48
Figura 28 – “O pescador de ilusões” - Leonilson.....	49
Figura 29 – Leonilson I.....	50
Figura 30 – Leonilson II.....	51

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	4
I INTRODUÇÃO	11
I.I Trajeto	122
I.II. Processo e resultados.....	19
III IMAGEM E TEXTO NAS ARTES PLÁSTICAS.....	24
III. I PINTURA E POESIA: CONSIDERAÇÕES INICIAIS ACERCA DA RELAÇÃO ENTRE IMAGEM E TEXTO	25
III. II A ESCRITA NA ARTE DO INÍCIO DO SÉCULO XX.....	30
IV DA COLAGEM	36
V DA ESCRITA	40
VI CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESCRITA ÍNTIMA	44

I INTRODUÇÃO

*Cada palavra me custa um parto.
E se eu insisto em dar à luz,
é pra burlar meu próprio breu.
(dos diários antigos)*

Minha afirmação como artista teve base em um referencial anterior ao das artes plásticas, a escrita. Escrevi sempre para mim, de maneira desobrigada de intenções literárias e documentada em diários pessoais. Ao iniciar, pois, a busca por uma produção autoral em arte, o meu livre debruçamento sobre intimidades se impôs com muita propriedade: a escrita pessoal havia impregnado, sem dosagem, o meu pensamento expressivo e eu queria escrever na mesma medida que produzia imagens, sem a primazia de uma atividade em relação à outra.

Esta monografia tem por objetivo expor as relações que se estabelecem nesse trânsito entre imagem e texto, explicando os pormenores de sua influência nos processos conceitual e criativo do meu trabalho. As reflexões aí envolvidas, assim como os possíveis diálogos teóricos e com outros artistas, serão paulatinamente abordados a partir da apresentação de uma série de trabalhos de minha autoria. As *Narrativas escusas* são colagens intervindas de desenhos e anotações que pretendem uma releitura de diários pessoais escritos entre 2008 e 2011. Sua identidade conceitual se constrói a partir dos elementos dessa espécie de inventário do cotidiano que um diário pode vir a ser. Papéis, fotos, cartas, desenhos, e pequenos textos adquirem novos valores semânticos quando rasurados, isolados em espaços em branco, sobrepostos por transparências ou por operações surgidas no processo da colagem.

Para fazer compreender o cerne da pesquisa, é importante ressaltar a importância da expressão “inventário do cotidiano” como referência à elaboração dos meus diários. Esses cadernos de fato se ocupavam de elementos e anotações tanto acerca da minha vida quanto de eventos relacionados a pessoas cujas histórias passavam por mim. Assim, uma narrativa de um episódio vivido, um bilhete encontrado dentro de um livro, uma transcrição de diálogo entre estranhos ou uma foto de um parente distante eram tratados como matéria íntima e catalogados de maneira bastante despreocupada no espaço das folhas de papel. A desordem desse

material construiu, com o passar do tempo - e com os apagamentos inerentes à memória -, um conteúdo praticamente indecifrável: nas muitas leituras que fiz de cada volume, já não sabia identificar autorias, contextos, motivações. As palavras isoladas em páginas repletas de imagens, as anotações interminadas, as ideias descontextualizadas e frases que eu já não sabia se eram minhas ou de outras pessoas... tudo, apesar da legibilidade e razoável resolução sintática, se tornara um emaranhado gráfico sem grande distinção narrativa.

Esta releitura intrigante apontou os diários como um conjunto textual cuja semântica estava sujeita a novas montagens mentais. Passei a pensar na ressignificação a partir do deslocamento e do novo contexto, o que, no pensamento em artes plásticas, me remeteu respectivamente ao recorte e à colagem. O material que eu tinha em mãos, quando submetido a essas operações e às remarcações, observações, omissões e rasuras próprias da execução do trabalho, se revestiria por certo de mais outras possibilidades de leitura.

Tendo isso, voltei aos diários selecionando trechos e palavras para compor os elementos textuais do trabalho. Além deles, resolvi pela liberdade de anotações processuais – isto pela curiosidade de como me parecerão daqui a alguns anos caso a dinâmica de anonimização dos elementos se repita.

No tocante aos outros materiais que constituiriam o trabalho, tateei por gavetas em busca de papéis antigos, bilhetes, fotos, cartas. Além disso, procurei elementos na rua, em feiras de antiguidades, dentro de livros de uso coletivo, enfim, vestígios anônimos que se juntariam aos trechos dos diários formando algo como “notas de domínio público”.

1.1 Trajeto

Para a elaboração deste tópico, fiz uma documentação de referências e experimentações que julgo associáveis ao trabalho que desenvolvo hoje. Não desconsidero pesquisas anteriores, mas devo esclarecer que tratam de procuras ainda muito tímidas ou, em outros casos, fundadas em poéticas bastante distintas desta que apresento aqui.

A primeira influência que julgo importante definir é a que deu início ao hábito da escrita. O interesse se deu inicialmente pelo contato com literatura e poesia produzida por mulheres. Muitas referências a esses textos apareciam em conversas

ou cartas que eu trocava com duas amigas de adolescência. Os poemas e livros eram coisas que compartilhávamos como segredo e boa novidade. De alguns eu nem me lembro, mas algumas escritoras que posso citar são Florbella Espanca, Ana Cristina César, Alice Ruiz e Angélica Torres. Tomada por fantasias de fuga com minhas companheiras de leitura, voltei a escrever os diários que havia deixado de lado na infância e a registrar poemas e pequenos episódios da vida que queríamos ter. No espaço das cartas e contos, eu me imaginava uma mulher fugida, clandestina. Curiosamente, as imagens mentais que guardo do seu universo estético ainda hoje influenciam escolhas, atenções e interesses.

As realizações iniciais nas artes plásticas se deram no desenho. Como suporte, o papel era um espaço familiar que me concedia maior fluidez. Em decorrência disso, os primeiros resultados pareciam acomodados à praticidade de sua realização. Procurei então desenvolver pesquisa técnica e de materiais dentro da linguagem. Comecei pelo teste de diferentes tipos de papel. Nesse momento é que iniciei as colagens, que se resumiam a desenhos meus colados sobre papel, ou mesmo a desenhos sobre desenhos. Na verdade, nessa fase, a colagem se me apresentou mais como solução em termos de cor. À época, eu evitava grandes contrastes cromáticos e conseguia as (sutis) diferenças pela sobreposição de diferentes tipos de papel. Isso terminou por, antecipadamente, agregar ao trabalho uma materialidade que, mais tarde, eu viria conscientemente procurar.

A temática era ainda um pouco inconsistente e sem pressa de definição. Perambulava por um universo delimitado de interesses, mas sem afirmativas determinantes. Variava de acordo com leituras, testes e vivências, como se ainda num ensaio pra a execução de um trabalho realmente autoral.

À época dos primeiros trabalhos aqui relacionados, eu lia literaturas voltadas a universos de isolamento psicológico e abjeção. Tinha acabado de cursar a disciplina *Desenho 3*, que propunha o desenvolvimento de poéticas pessoais. Revisei anotações sobre as leituras e produzi uma série sem título (figura 1), baseada também em imagens e anotações do meu caderno do semestre.

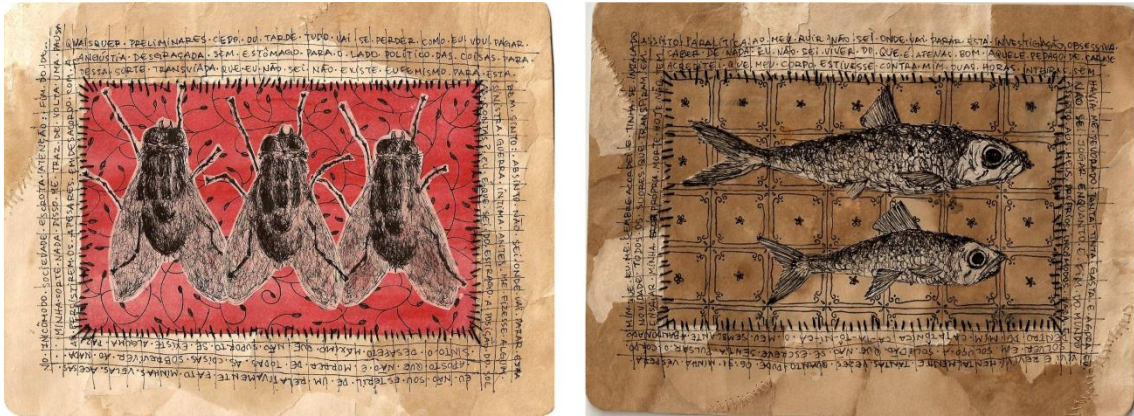


Figura 1 - Da série de colagens sem título

Depois dessa série, passei a pesquisar com maior interesse o novo elemento introduzido, a costura. Migrei para o trabalho com tecido em experimentações que também se valiam do texto (bordado), mas logo senti falta da mobilidade processual que eu tinha no papel: vi a escrita se enrijecer dada a discrepância entre o tempo de bordá-la e o tempo ao qual eu estava habituada, de escrita rápida e ávida por registrar. Para preservar esse momento da escrita, acabei retomando o trabalho com o papel (mas fiz também questão de conservar algo da costura, por seu gesto íntimo e contido). Feito esse ajuste temporal no processo, a elaboração do trabalho passou a se dar de maneira muito fluida, como na escrita de um diário.

No ano de 2011, na disciplina *Projeto Interdisciplinar*, desenvolvi um projeto que tinha uma ideia de conto como piloto. Reservei um caderno só para anotações e passei a me dedicar mais à escrita que ao desenho. Nessa fase, as poucas colagens que fiz se concentraram na materialidade como possibilidade agregadora (figura 2). Consegui-la, apesar da restrição de materiais pela qual optei à época, foi um exercício de grande importância.

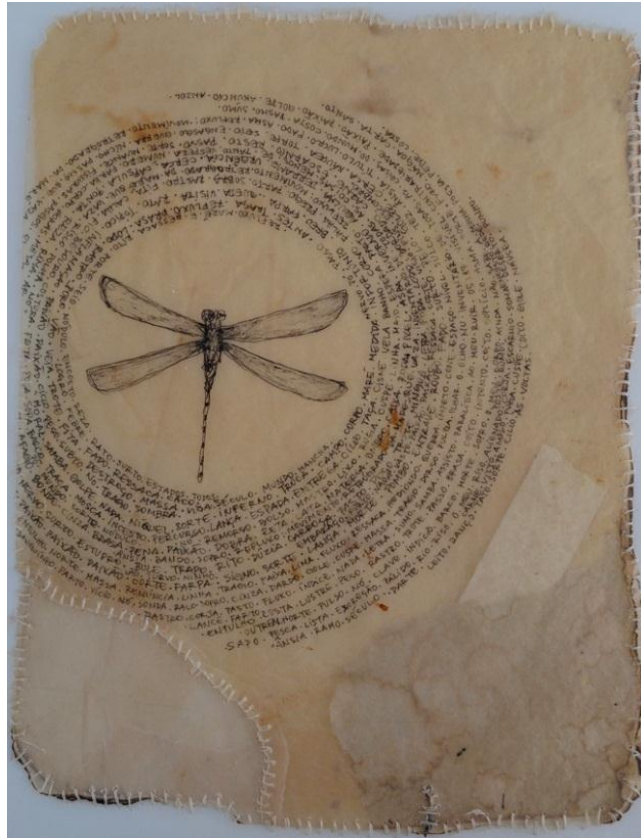


Figura 2 - Experimentação com papel tingido e nanquim

Logo depois desse projeto passei a trabalhar em lugares onde conheci pessoas de origens diversas e histórias de vida muito diferentes entre si. Não demorei a perceber o quanto as relações confidentes que desenvolvemos me aguçavam o imaginário. Passei a me apropriar de suas narrativas, anotá-las, misturá-las às minhas, transformá-las em narrativas de ninguém. Isto, além de preservar a intimidade de meus relatores, introduziu a possibilidade de colagem também na escrita. Lentamente, os diários começaram a ser preenchidos com essas e ainda outras histórias que eu lembrava sobre pessoas do meu passado. Passei também a vasculhar livros de literatura e documentos de família em busca de palavras, trechos, vestígios. Na montagem desse acervo, incluí algumas fotos, mas só fui realmente estimulada a usar do recurso quando ganhei de uma tia uma fotografia do meu pai quando tinha a minha atual idade. Baseada em algumas coisas escritas sobre mim que, a meu ver, são bastante cabíveis a ele também, comecei a elaborar um trabalho. Antes de realizá-lo, porém, fiz alguns testes (figura 3) para ver como a fotografia se comportaria junto aos elementos que eu queria utilizar.



Figura 3 - Teste com fotografia

O resultado foi satisfatório. Passei então a pesquisar as colagens dadaístas, cujas composições fazem uso frequente da fotografia. Essa procura abriu o campo de possibilidades no que se refere a materiais. Uma conversa com uma colega de curso também me incitou a maiores testes com sobreposições. Separei, além das fotos, outros materiais para as novas experimentações: parafina, tecido, aquarela, vaselina, fitas adesivas, papel vegetal e papel jornal.

Ao contrário do que imaginei, o trabalho se converteu a uma limpeza inédita. De alguma forma, a variedade de materiais parecia pedir espaço para respiro. O vazio (branco) resultante engajou-se à escrita, conferindo-lhe maior peso existencial; promoveu também uma relação mais silenciosa entre os elementos, logrando a evidência de eventuais ruídos e a melhor visualização do elemento gráfico (figuras 4 e 5). Passei então a despender maior atenção ao estudo dos aspectos que esse elemento, como escrita ou risco, assumia no trabalho.

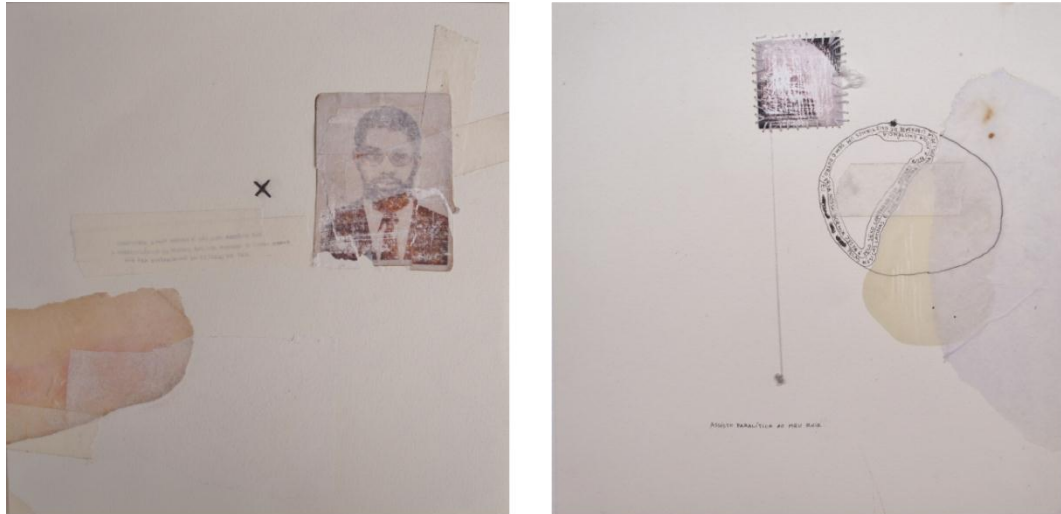


Figura 4 - Colagens com fotografia I e II

Esse foi um tópico extenso da pesquisa. Antes de verificar contextos e artistas relacionados, preferi observar como a escrita se comportava no meu trabalho (Figuras 6, 7 e 8). Reunindo minha produção, identifiquei três momentos distintos do texto: 1) o da sua ênfase semântica, quando pretendia ser lido e compreendido semanticamente; 2) o da ênfase visual, quando aparecia como marca, rasura, como matéria compositiva servida do conceito de imagem; 3) o da reunião desses dois aspectos, quando a imagem textual não exclui sua possibilidade semântica. Partindo dessa identificação, pesquisei sobre a história do emprego do texto nas artes plásticas (contexto ocidental), dando destaque às experiências cubistas, momento em que a escrita supera a funcionalidade explicativa para explorar as possibilidades expressivas de sua dimensão visual.



Figura 5 - Análise visual da escrita I

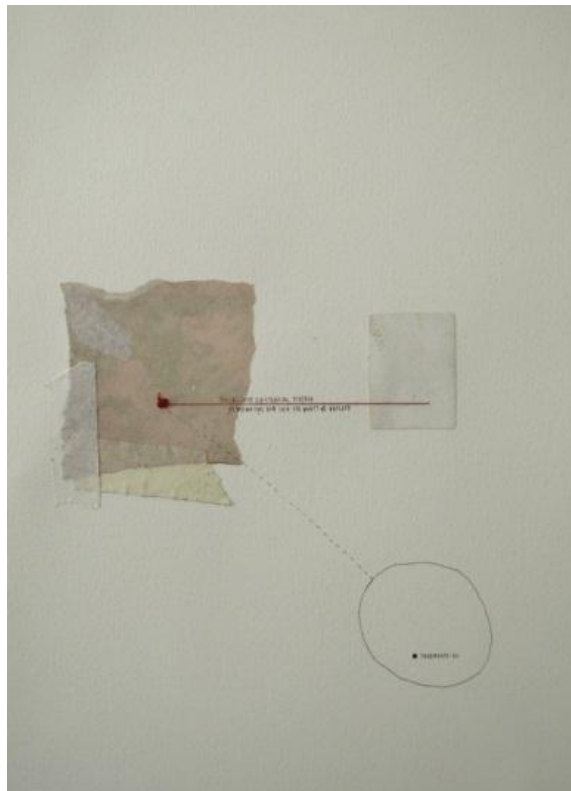


Figura 6 - Análise visual da escrita II

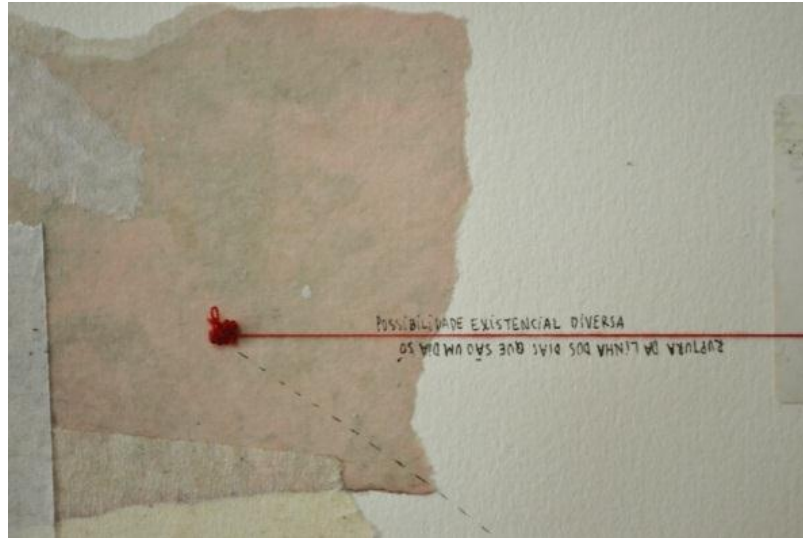


Figura 7 - Análise visual da escrita (detalhe)

Identificados os pontos importantes para pesquisa teórica e produção do trabalho de conclusão, organizei o tempo para que fossem feitas em conjunto. Isto permitiria que a pesquisa teórica fluísse de modo a abordar questões que porventura surgissem no trabalho prático.

I.II. Processo e resultados

Considerando que a série *Narrativas escusas* tenha sido pensada sob a lógica dos diários pessoais, tomei para sua produção algumas circunstâncias relacionadas ao processo criativo da escrita. Minha intenção era promover condições de trabalho que contribuíssem ao máximo para o diálogo entre imagens e textos. Com base em experiências relativas à discrepância entre os tempos despendidos para escrita (menor intervalo) e para a produção de imagens (maior intervalo), optei por produzir a série em um prazo relativamente curto. Para compreender o motivo dessa decisão, é importante observar que o grande intervalo de tempo gasto na produção das imagens me conduzia a uma razoável dispersão. Os momentos compenetrados eram curtos e espaçados; e entre um e outro eu me ocupava de cuidados referentes à elegância do trabalho. Propor a mim mesma uma nova relação com o tempo possibilitaria um diálogo mais integrado entre fazer

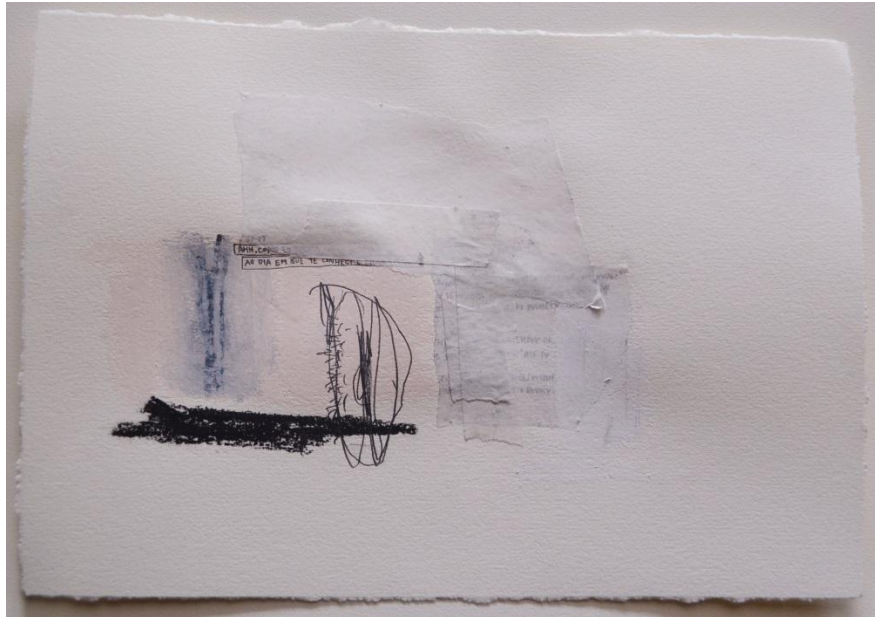


Figura 9 – Resultados II

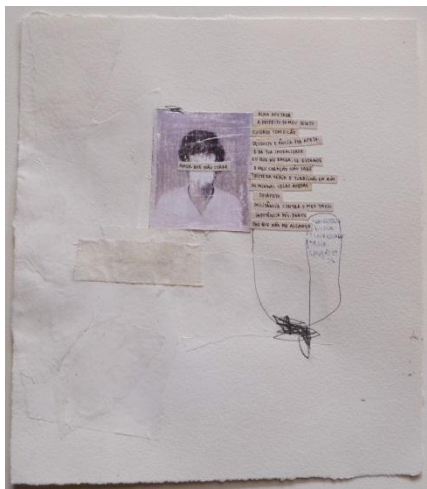


Figura 10 – Resultados III (e detalhe)

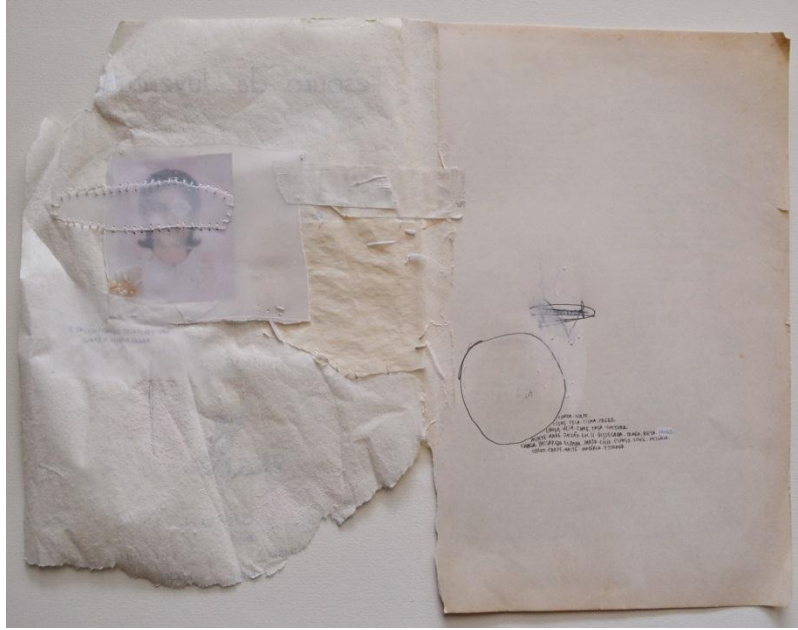


Figura 11 – Resultados IV

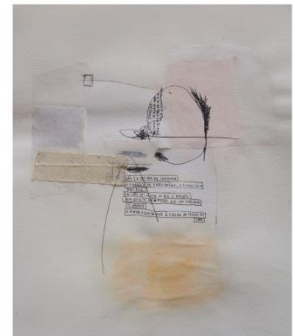


Figura 12 – Resultados V (detalhes)



Figura 13 – Resultados VI

Como as experimentações práticas foram simultâneas à produção textual, vi várias questões presentes o meu trabalho serem discutidas de maneira enriquecedora tanto por artistas como por teóricos, o que suscitou novas anotações para possíveis desdobramentos. Nos capítulos que seguem, apresento o resultado da pesquisa teórica atrelada a algumas observações que achei pertinentes. Delimitei alguns recortes históricos como mapeadores das linguagens envolvidas, assim como das referências que encontrei em meu percurso. Vários dos artistas cujos trabalhos menciono também se inscrevem em anotações feitas ao longo da minha graduação.

III IMAGEM E TEXTO NAS ARTES PLÁSTICAS

A relação entre imagem e texto é um tópico expressivo na teoria da arte. Ao longo da história, existiram muitos trabalhos nos quais artes plásticas e poesia faziam referência entre si ou, ao menos, se inspiravam de alguma forma. Referindo-se às relações entre sistema plástico-pictórico e sistema poético, Aguinaldo José Gonçalves considera:

[as linguagens,] além de se valerem de seus próprios meios, ampliam suas possibilidades expressivas com o auxílio de procedimentos de outras artes sem implicar concorrência de gêneros, mas sim suas “mútuas iluminações”. (GONÇALVES, 1994, pp. 18-19)

O autor destaca que sua observação se refere a uma possibilidade muito recente na história da arte, pois a concorrência entre os gêneros imagem e texto é ponto significativo no desenvolvimento de sua relação. Este capítulo tem por objetivo fazer uma investigação do caminho histórico até a ocorrência de uma troca moderada e igualitária entre essas linguagens.

É ainda na Antiguidade que se pode verificar o surgimento da crítica das possíveis analogias entre imagem e texto (sempre enquadrados nas categorias específicas *pintura* e *poesia/literatura*). Formada uma noção de fraternidade entre elas, construiu-se uma ideia de homologia que foi conservada por muito tempo e terminou por negar suas diferenças estruturais. Como consequência, um mesmo referencial analítico foi adotado para ambas as linguagens e, por estar a literatura sempre em evidência social, os tratados sobre arte partiram daquela para a elaboração teórica de suas análises. Descontadas algumas tentativas renascentistas de sistematização de conhecimentos relativos à pintura, foi somente no século XVIII, sob motivações iluministas, que de fato começou-se a considerar a diferença de gênero entre ambas.

III. I PINTURA E POESIA: CONSIDERAÇÕES INICIAIS ACERCA DA RELAÇÃO ENTRE IMAGEM E TEXTO

As primeiras comparações entre a imagem e o texto são atribuídas ao poeta grego Simônides de Ceos (556 - 468 a.C.), que afirmava que “a pintura é uma poesia muda e a poesia é uma pintura falante”. A ideia seria retomada por Horácio (65 – 27 a.C) em sua Epístola aos Pisões (*Arte Poética*), com a formulação do verso *Ut pictura poesis*: “a poesia é como a pintura”. Os dois enunciados apontam para uma concepção homóloga entre as duas linguagens. É verdade que séculos depois teriam suas bases discutidas mas, a princípio, a ideia de fraternidade entre poesia e pintura parecia pouco questionável.

Foi também na Antiguidade Clássica que se desenvolveu o desprestígio social da pintura em contraste com o status intelectual reservado à literatura, o que veio contribuir para uma concorrência entre as duas linguagens. Isto se deu devido ao estabelecimento das chamadas artes liberais. Contrapondo-se à cultura filosófica platônica, que assumia a filosofia como único meio de acesso a uma educação perfeita, outras formações foram colocadas ao lado dessa disciplina. O romano Seneca (4 a.C. – 65 d.C) defendia essas outras áreas como igualmente úteis à formação do cidadão. Eram consideradas artes dignas de um homem livre e que demandavam o exercício intelectual para sua realização. A tradição escolar as dividia entre *artes mecânicas*, *artes mistas* e *artes liberais*, todas elas englobando subdivisões. As artes liberais se dividiam em dois grupos: *Quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música) e *Trivium* (gramática, retórica e dialética) (SILVA, p. 103), que, por sua vez, também se dividiam em várias outras especificidades. Para esta explanação, cabe esclarecer que dentre as subdivisões da gramática estava a poética.

Do grupo da retórica fazia parte a *ekphrasis*, atividade de descrição de obras artísticas. Ela também figurou um tópico importante na correspondência entre as artes por (pretender) configurar um diálogo entre elas. Michael Baxandall (2006, p. 33) transcreve parte de uma descrição feita pelo grego Libânio no século IV acerca de um quadro existente na Casa do Conselho de Antioquia. O autor observa que esse tipo de descrição se atinha ao detalhamento de aspectos visuais objetivos da obra, guardando-se de quaisquer observações mais analíticas.

A partir da instituição das artes liberais, os teóricos passaram a dispensar grande atenção às áreas inseridas, deixando à sua sombra as que não gozavam de tal denominação. A pintura, por exemplo, se enquadrava no campo das artes mecânicas (executáveis se maneira operacional e não reflexiva; despidas do exercício intelectual).

Em introdução ao *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1998, p. 11), Márcio Seligmann-Silva observa que essa categorização tem grande repercussão no Renascimento. Naquele contexto, os pintores ainda se articulavam a partir dos tratados de poética e retórica destinados à literatura. Viviam à sombra do *logos* (dizia-se do conhecimento racional, oposto à sensação - campo da poesia), obrigando suas obras a uma espécie de tradução visual dos conceitos da poética e da retórica. Incitados pelas teorias humanistas, surgiriam posicionamentos pela ascensão das artes plásticas à condição de arte liberal. No entanto, ainda assim permaneceria o recurso da comparação com a poesia – e, portanto, o do *Ut pictura poesis*. Em *A pintura: textos essenciais* (2004), Jacqueline Lichtenstein coloca que a reafirmação da formulação horaciana foi, inclusive, um dos meios mais importantes para a ascensão social da pintura. Ela acrescenta:

[...] o *Ut Pictura Poesis* é a peça essencial de um imenso empreendimento de legitimação social e teórica da pintura; participa de uma notável estratégia que se instala e cuja finalidade é estabelecer que a pintura provém da ideia, e não da matéria; do intelecto, e não da sensibilidade; da teoria, e não da prática. Pois tal objetivo não poderia ser alcançado sem uma ligação constitutiva entre as artes da imagem e as da linguagem, na medida em que a linguagem goza precisamente, desde a Antiguidade, do privilégio de ser ao mesmo tempo da ordem do discurso e da razão. Dessa forma, o *Ut Pictura Poesis* expressa a exigência de uma legitimidade que a pintura só pode obter estabelecendo sua relação com o discurso. (LICHTENSTEIN, 2004, p. 12)

Apesar dos empenhos, a herança referencial da poesia ainda impregnava os discursos, que pendiam para uma comparação hierarquizada, competitiva. Mais uma vez, ela (a poesia) se mantinha evidente no campo das artes plásticas. Ilustrando a insistência dessa subordinação - mas destacando-se sua grande importância para a almejada ascensão do artista - estão as contribuições de Leon Batista Alberti (1404 – 1472) e Leonardo da Vinci (1452 – 1519).

Segundo Leon Kossovitch (em sua introdução ao *Da pintura*, 1999, p.9), Alberti responde por uma realização inédita na história da literatura artística: no seu *Da pintura*, pela primeira vez essa linguagem era tomada com a preocupação da

construção de uma doutrina sistematizada. Em decorrência da citada dependência da literatura, em suas formulações, o teórico italiano segue com analogias aos elementos componentes do discurso de Cícero (106 – 43 a.C) em relação à poesia.

Da Vinci, por sua vez, coloca a questão do paragone (competição) entre as artes. Sua intenção não era desconstruir a hierarquia entre poesia e pintura, mas invertê-la. Sua ênfase sobre a pintura se funda no argumento da imediaticidade denotativa de seu contato com o espectador. Para ele, não existe nela mediação entre imagem e olhar, ao passo que o discurso da poesia se demora e distorce na formulação linguística (SELIGMANN-SILVA, p.12-13).

O século XVIII, com as teorias iluministas, é o momento em que se abre espaço para o questionamento da homologia afirmada pela doutrina do *Ut Pictura Poesis*. Isto impulsiona um *frisson* discursivo acerca dos limites entre gêneros artísticos diversos. Seligmann-Silva pontua:

A teoria das artes nasce com uma dupla dependência com relação ao âmbito da poesia: em primeiro lugar ela depende dos tratados de retórica e de poética; além disso – e em grande parte em decorrência deste fato – a própria concepção de pintura e de escultura será de início eminentemente linguística. (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 11)

O filósofo e crítico de arte alemão Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781) é grande representante da discordância do paralelo, afirmando a necessidade de reconhecimento de limites entre as linguagens, dadas as suas diferenças estruturais. Com o livro *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*, ele sinaliza o embate que se tornaria uma das questões centrais da teoria da arte na Alemanha do século XVIII: a suposta homologia estrutural entre imagem e texto implicaria na atribuição dos mesmos padrões criativo e analítico a ambas?

Em sua contestação, Lessing toma como ponto de partida a análise de Johann Joachim Winckelmann¹ acerca de duas conhecidas representações artísticas da morte do sacerdote Laocoonte, personagem secundário da Guerra de Tróia. São elas: um grupo escultórico (cópia romana do original grego do século II A.C., figura 14), e a descrição literária na Eneida, de Virgílio (70 – 19 a.C).

Para compreender a querela instaurada, é importante observar que Laocoonte é descrito como homem de caráter nobre que descobriu com certa

¹ Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura (1755), em: *Reflexões sobre a arte antiga*.

antecedência o artifício do cavalo enviado pelos gregos à cidade de Tróia. Por tentar impedir o triunfo grego, o sacerdote foi contra os desígnios dos deuses, que o castigaram enviando duas serpentes gigantes para devorá-lo e aos seus filhos. (SUSSEKIND, p. 19).

A discussão de Winckelmann lembra o ideal supremo do belo da Antiguidade Clássica. Segundo ele, o que se espera da obra é a representação heroificada da personagem, uma em que esta viva a desgraça sem perder a sobriedade e a grandeza. Baseado nisto, tece elogios à representação escultórica, pois nela a dor e a nobreza do sacerdote dividem o espaço da composição: o sofrimento aparece representado na contração do abdome enquanto o rosto sugere um lamento cuja sublimidade satisfaz o ideal da grandeza (SUSSEKIND, p. 22). Winckelmann diz: “a sua miséria penetra até a nossa alma; mas nós desejaríamos poder suportar a miséria como esse grande homem” (WINCKELMANN *apud* LESSING, 1998, p. 83).

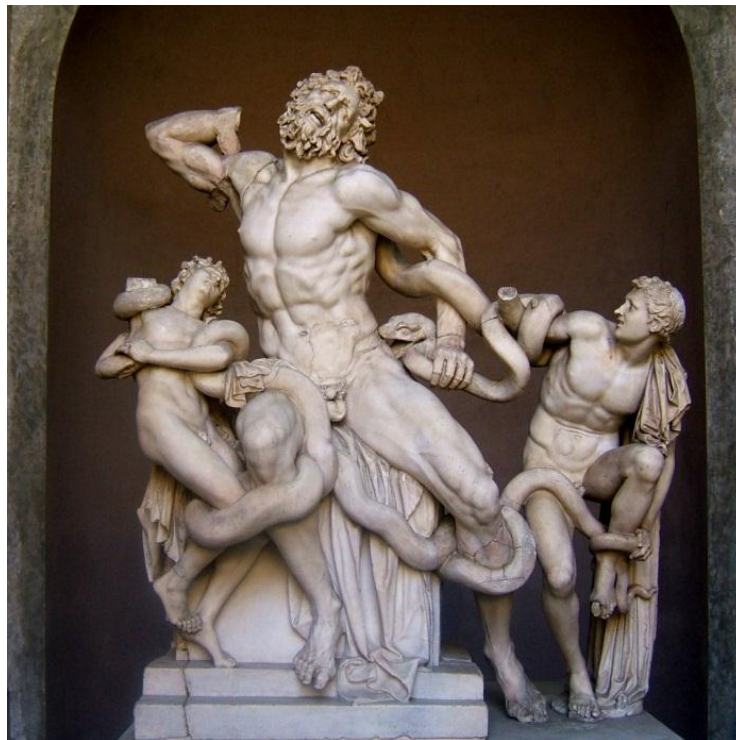


Figura 14 - Grupo escultórico representando Laocoonte e seus filhos

Paralelamente ao elogio da escultura, Winckelmann censura a representação supostamente anti-heróica feita por Virgílio. Em seus versos, o poeta romano afirma que Laocoonte grita terrivelmente quando atacado pelas serpentes:

[...] Duas vezes à cintura, ao colo duas
 O enlaçam todo os escamosos dorsos,
 E por cima os pescoços lhe sobejam.
 De baba e atro veneno untada a faixa,
 Ele em trincar os nós co'as mãos forceja.
 E de horrendo bramido aturde os ares:
 Qual muge a rês ferida ao fugir d'ara,
 Da cervis sacudindo o golpe incerto.
 (VIRGÍLIO, 2005, livro II, versos 223-229)

Diante dessas referências, Lessing formula a crítica do uso de mesmos parâmetros analíticos para duas linguagens artísticas distintas. Para ele, na poesia, a aparência (quesito cuja perfeição se traduz em beleza) é apenas uma das formas – e das menos importantes - que o poeta tem de garantir que a personagem seja interessante. No decorrer do texto, o leitor é contagiado de tal maneira pela nobreza do herói que passa a não se importar com a sua aparência ou com qualquer momento de dor ou desespero que o torne visualmente feio. Um grito horrendo então soa na poesia como “traço sublime ao ouvido, por mais que ele seja o que quer que for para a face” (LESSING, 1998, p. 105). Já no tocante à representação plástica da personagem, o artista deve sintetizar todos os conceitos que imagem possa suportar, considerando ainda o equilíbrio da composição. Assim, algumas passagens narrativas podem desaparecer e, outras, ficarem em um campo sugestivo, aberto à imaginação. No caso de Laocoonte, a feiura típica de um grito de dor foi concentrada somente no abdome para que a face sustentasse a nobreza de suportá-la heroicamente.

Essas observações esclarecem o caráter precipitado da adoção de mesmos padrões de julgamento a duas linguagens, bem como se desdobram no entendimento da diferença estrutural entre linguagem plástica e linguagem escrita. Esta diferença reside, entre outros aspectos, no fato de que a imagem se relaciona com o espaço enquanto o texto se relaciona com tempo.

Lessing escreve:

[...] nada constrange o poeta a concentrar a sua pintura num momento único. Se ele quiser ele toma cada uma das suas ações desde o seu início e a conduz através de todas as modificações possíveis até o seu remate. Cada uma dessas modificações, que custariam ao artista toda uma peça particular, custa-lhe um único traço; e se esse traço considerado por si violenta a imaginação do ouvinte, ele ou já havia sido preparado pelo que precedera ou ele será de tal modo suavizado e recompensado pelo que se segue que ele perde a sua impressão singular e, no conjunto, gera o efeito mais excelente do mundo. (LESSING, 1998, p. 105)

Ainda na discussão sobre a *ekphrasis*, de Libânio, Baxandall participa desta mesma impressão. Ele expõe:

Ela (a *ekphrasis*) não nos capacita a reproduzir o quadro. Apesar da clareza com que Libânio desenvolve seu relato, não podemos reconstituir o quadro a partir de sua descrição. [...] Se, logo depois, cada um de nós reconstituir o quadro a partir das imagens mentais que elaborou – se é que de imagens mentais se trata – a partir da descrição de Libânio veríamos imagens muito diferentes. [...] De fato, a linguagem verbal não é muito apropriada para a notação de determinada pintura. A linguagem é uma ferramenta de generalizações. [...] E mais, é no mínimo desconfortável lidar com um meio de expressão que se apreende de modo simultâneo - e um quadro é isso -, com um meio tão linear no tempo quanto a linguagem. Por exemplo, é difícil evitar a tendência de modificar o arranjo interno do quadro pela simples menção de uma coisa antes da outra. (BAXANDALL, 2006, p. 34)

Assim, por diferirem estruturalmente, poesia e pintura nem sempre deixam evidentes os mesmos aspectos de uma mesma coisa representada. Entendo essa diferenciação como um arranjo para melhor compreensão de processos e possibilidades expressivas de cada linguagem, de suas peculiaridades. Ela abre espaço para o exame aplicado dos elementos trazidos por cada uma e, também, das implicações que as apropriações mútuas fazem surgir (como veremos a seguir).

III. II A ESCRITA NA ARTE DO INÍCIO DO SÉCULO XX

Em introdução ao primeiro capítulo de seu *A literatura francesa e a pintura – Ensaaios críticos*, Celina Maria Moreira de Mello escreve que “As influências recíprocas da literatura e da pintura, em uma tradição humanista, inscrevem-se no recurso retórico da *ekphrasis*”. (MELLO, 2004, p. 9). Consideradas suas manifestações tanto na Antiguidade Clássica como em sua projeção renascentista, a prática parece sempre enfatizar a diferença estrutural entre as duas linguagens e, por conseguinte, não resolver o seu diálogo no espaço da representação.

A discussão que esta pesquisa propõe se atém a uma interação sintática diversa entre imagem e texto, uma que assimile suas divergências e desenvolva sua poética num lugar fronteiro. Deste modo, este capítulo se destina à explanação de um ponto de partida que favoreça tal objetivo: o momento em que imagem e texto são concebidos de forma não hierarquizada. Dizer de sua não hierarquização não implica apostar em sua homologia, mas verificar também sua compreensão a partir

de outro pensamento, o pensamento em artes plásticas. É partindo dele que o texto passa a aparecer como matéria compositiva plena de sentido e apropriada da denominação *imagem*. Essa perspectiva não exclui a ocorrência semântica do texto, mas reserva-lhe o lugar de (mera) possibilidade.

Em *Isto não é um cachimbo*, Michel Foucault observa que a separação entre representação plástica e representação linguística existiu até o século XX. Ele anuncia que alguns mesmos princípios permaneciam na pintura ocidental desde o século XV. O primeiro deles vem de encontro à introdução do assunto deste capítulo:

O primeiro [princípio] afirma a separação entre representação plástica (que implica semelhança) e referência linguística (que a exclui). Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença. De modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou fundir. É preciso que haja, de um modo ou de outro, subordinação: ou o texto é regrado pela imagem (como nesses quadros em que são representados um livro, uma inscrição, uma letra, o nome de um personagem), ou a imagem é regrada pelo texto (como nos livros em que o desenho vem completar, como se ele seguisse apenas um caminho mais curto, o que as palavras estão encarregadas de representar). [...]. Sempre uma ordem os hierarquiza, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma. (FOUCAULT, 1973, p. 39)

Como primeiros estímulos à superação dessa hierarquia estão as experiências visuais da poesia no final do século XIX e início do século XX. Elas carregavam suas importâncias quanto à oralidade e demais aspectos da poesia, mas a preocupação com a visualidade da palavra, assim como o da sua composição no espaço da página, seriam contribuições relevantes para a pesquisa em artes plásticas. Como grandes representantes dessa linha da poesia estão os poetas Stéphane Mallarmé (Figura 15) e Guillaume Apollinaire (Figura 16). Descrevendo a essência de seus *Caligramas* (série de poemas produzida entre 1912 e 1918), Apollinaire afirma: “[...] é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente” (APOLLINAIRE *apud* CAMPOS, H.; PIGNATARI; CAMPOS, A., *apud* ROSA, 2009, p. 61).



Figura 15 - Stéphane Mallarmé

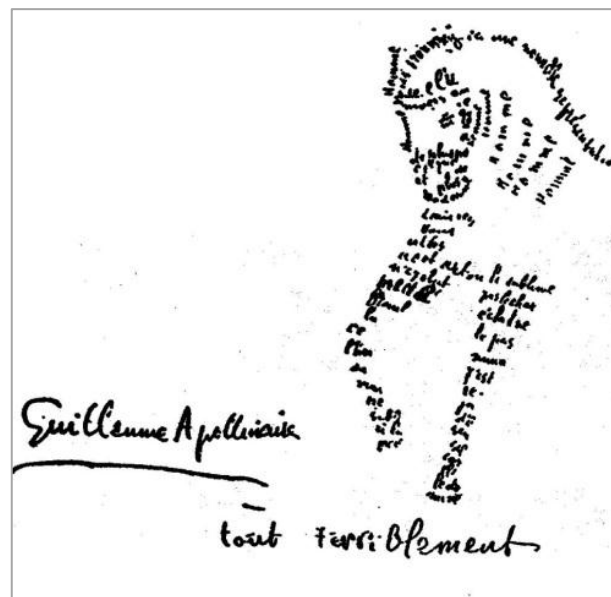


Figura 16 - Guillaume Apollinaire

Mas, concordando com Foucault, essas representações ainda preservam a “subordinação do signo à forma (nuvem das letras e das palavras tomando a figura daquilo de que falam), depois da forma ao signo (figura se anatomizando em elementos alfabéticos)”. (FOUCAULT, 1973, p.41).

De toda forma, a pesquisa da dimensão visual do texto se alastraria por diversos campos da arte. Os avanços da indústria gráfica e bombardeio publicitário típico da grande indústria fizeram desse assunto interesse de muitos artistas. Várias

pesquisas artísticas se dedicaram ao uso do texto na obra, mas foram as pesquisas cubistas que abriram caminho para uma maior integração sintática de imagem e texto, pois lhes atribuíram igual peso composicional.

As experimentações gráficas cubistas se deram na colagem. Já em fins de sua fase analítica, o Cubismo começa a usar o texto de forma a evidenciar seu potencial plástico. Entre os anos de 1912 e 1913, George Braque e Pablo Picasso fizeram uma série de colagens que utilizavam de materiais repletos de elementos gráficos como recortes de jornal, cartões, partituras, anúncios e rótulos, além da tipografia – todos, itens próprios de uma cultura visual urbana que se instalava no contexto da expansão industrial (Figura 17).

Nos *papiers collés*, como foram denominados, os elementos visuais já incorporados e os elementos gráficos recém apropriados pareciam ter igual importância formal e conceitual na obra, o que implica uma concepção não hierárquica da relação entre imagem e texto. As formas gráficas apareciam como textura em recortes geométricos

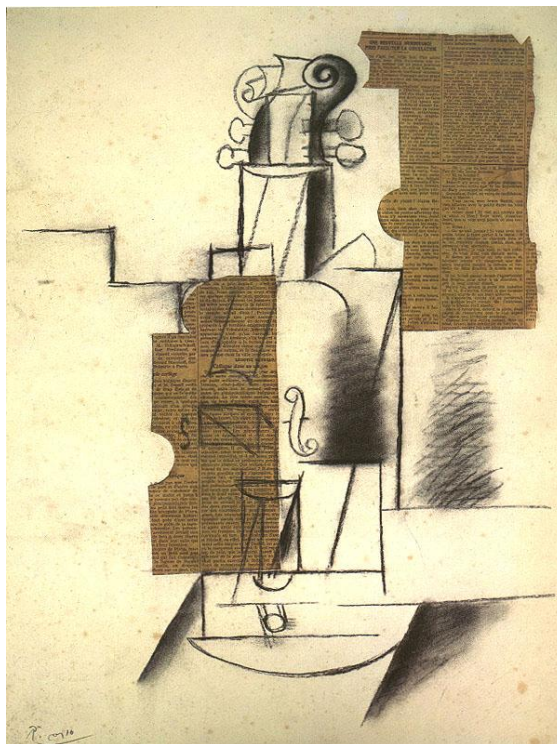


Figura 17 - O violino – Picasso

Existem muitas especulações acerca das palavras/trechos legíveis nesses trabalhos, mas essa leitura não se dá em termos estritamente semânticos. É o que

indicam os cubistas com a inserção de elementos estranhos ao contexto plástico, o uso de palavras pela metade... Essa interseção de contextos sugere uma nova leitura da palavra, uma que observe o seu novo contexto. É o que o próprio Picasso observa, em uma conversa com Françoise Gilot e Carlton Lake, para a biografia *Minha vida com Picasso*:

O propósito do *papier collé* era dar a ideia de que diferentes texturas podem entrar numa composição para se tornar a realidade na pintura, que rivaliza assim com a realidade na natureza. Tentamos nos livrar do *trompe-l'oeil* para achar um *trompe l'esprit*: [...] Se um pedaço de jornal pode se tornar uma garrafa, isso nos dá algo que pensar também em relação a jornais e garrafas ao mesmo tempo. Esse objeto deslocado penetra num universo para o qual não foi feito e no qual retém, em certa medida, a sua estranheza. E essa estranheza foi o que nós quisemos fazer as pessoas pensarem porque estávamos totalmente conscientes de que nosso mundo estava se tornando muito estranho e não propriamente tranquilizador. (PICASSO *apud* PERLOFF, p. 95)

Além das investigações cubistas, houve contribuições de outros movimentos modernistas. Dentre elas, acho pertinente mencionar a pesquisa tipográfica futurista em sua proposta de rompimento com a tipografia tradicional. Em *A tipografia como imagem*, Noel Fernández Martínez coloca que a velocidade e a simultaneidade perceptiva pretendidas pelo poema tipográfico construíam um todo isento de hierarquia entre elementos. Ele completa que, nessas construções:

[...] nenhum princípio organiza a leitura das palavras de modo que concentre a atenção do olho do leitor. O uso do espaço em branco como efeito de silêncio nos designs enfatizava o sentido das palavras para criar um impacto emocional no espectador. (MARTÍNEZ, 2003, p. 01)

Os trabalhos do artista Filippo Marinetti são bastante representativos dessa intenção (figura 18).



Figura 18 – Poema tipográfico - Marinetti

Por também se originar no campo da literatura, o discurso surrealista elaborou suas mais importantes reflexões a partir de processos relacionados à escrita. Dentre as diversas propostas e exercícios realizados em sua conhecida busca pelo acesso ao inconsciente, a escrita automatizada definiu-se como recurso não só para escritores, mas também para artistas plásticos. Conforme Fiona Bradley em seu *Surrealismo*, “[André] Masson identificava nos desenhos automáticos uma semelhança física entre o desenho e a escrita” (BRADLEY, 2001, p. 10). Nesse proceder, a gestualidade da escrita automatizada contribuiu para a concepção do desenho automatizado e da escrita como imagem.

IV DA COLAGEM

A colagem pode ser vista como produto das novas subjetividades decorrentes do avanço industrial no século XIX. O desenvolvimento da indústria gráfica, em especial, contribuiu para mudanças notórias no cenário urbano, pois tornara-se recurso muito comum na publicidade, entretenimento, política e comércio. É a partir da tomada de materiais gráficos dessa nova paisagem urbana como elementos plásticos que se propõe a “função direta de conteúdo” do objeto (MAHLOW, 1988, p. 14), uma possibilidade diversa à sua pura representação.

Quanto ao registro das primeiras experiências com essas ideias, grande parte dos historiadores da arte aponta para aquelas realizadas no início do século XX, contexto dos *papiers collé* de Picasso e Braque. Segundo a ensaísta Marjorie Perloff (1993), a composição dessas colagens seria um desdobramento das pinturas realizadas 1908: basta observar o *trompe-l'oeil* conseguido da introdução de objetos e planos ilusionisticamente pintados numa superfície não-figurativa (figura 19). Além disso, a colagem cubista se distinguiria das colagens funcionais e se configuraria como linguagem artística por se fundar no conceito de transferência de materiais cotidianos para um novo contexto. Perloff seleciona, ainda, um trecho bastante pertinente e esclarecedor do manifesto *Collages, Revue d'Esthétique*, do coletivo belga Grupo Mu:

Cada elemento citado quebra a continuidade ou a linearidade do discurso e conduz necessariamente a uma dupla leitura: a do fragmento percebido em relação ao seu texto de origem, e a do mesmo fragmento como incorporado em um novo conjunto, uma totalidade diferente. O estratagema da colagem consiste também em nunca suprimir inteiramente a alteridade desses elementos reunidos em uma composição temporária. (Grupo Mu *apud* PERLOFF, 1993, p. 102-103)



Figura 19 - Natureza morta com palha de cadeira - Picasso

É esta a definição crucial desta pesquisa, pois vem amarrar conceitualmente o exposto até aqui. Minha opção por investigar uma linha teórica que afirmasse a diferença entre imagem e texto, o reconhecimento de seus limites (Lessing), tem como intenção a concepção de cada linguagem como um material distinto a ser usado num trabalho colagem. Nesta perspectiva, fragmentos de textos, imagens, elementos gráficos, espaço, tempo, são dispostos de maneira a formar um conjunto compositivo pleno de sentido que, para além disso, permite leituras oblíquas ao deixar transparecerem os contextos originais de cada elemento. Em suma, é a colagem, em seus aspectos formal e conceitual, o princípio fundador do trabalho.

A colagem também teve grande espaço no meio dadaísta, pois já figurava em si uma subversão de processos, resultados e leituras, além de apresentar grande aptidão em transmitir o princípio da simultaneidade (também proposto pelos futuristas) (MARTÍNEZ, p. 3). Para sua produção, grande parte dos dadaístas tinha como principal recurso a fotografia. Em *A fotomontagem como função política*, Annateresa Fabris aponta que, em termos gerais, a colagem dadaísta se converteu em fotocolagem:

O objet trouvé duchampiano transforma-se em *image trouvée*, de acordo com dois dos eixos fundamentais da plataforma dadaísta: a destruição das velhas linguagens e a proposta de novas possibilidades linguísticas graças à adesão dos artistas às solicitações da sociedade urbana. (FABRIS, 2003, p.14-15)

O núcleo alemão do Dadaísmo constituía a parte mais politizada da corrente. De acordo com Norval Baitello Júnior em *Dadá-Berlim: des/montagem*, “lá as contradições se concretizavam em embates. E, para Dadá, toda esta efervescência constitui matéria prima para a formação de seu grupo mais ativo” (JÚNIOR, 1993, p. 10). Nesse meio circulava Kurt Schwitters, artista cuja (vasta) pesquisa levanta questões de extrema relevância para meu trabalho. Ele produziu de maneira bastante autônoma, deixando-se influenciar pelo Cubismo, pelo Dadaísmo, pela convivência com artistas da Bauhaus e pelo Construtivismo russo. Teve parte nas pesquisas tipográficas deste último e também do *De Stijl*. Sua obra é por vezes entendida como uma síntese entre Dadaísmo, Construtivismo e *De Stijl* (BUSIC-SNYDER; CLAIR). Mesmo trocando com tantas pesquisas, Schwitters dedicou-se a investigações muito próprias, que partiam majoritariamente do princípio da colagem. No artigo *A Merzbau de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna*, Veronica Stigger chama atenção para a revelação por trás de uma simples apresentação pessoal de Schwitters no momento em que conheceu Raoul Hausmann:

“Meu nome é Schwitters, Kurt Schwitters. (...) Eu sou pintor, eu prego meus quadros”. Foi assim que o artista se apresentou a Raoul Hausmann em 1918. Esta apresentação bem humorada indica uma mudança que, naquela época, apenas começava a se esboçar na relação que Schwitters passava a estabelecer com sua obra. Influenciado pelo cubismo de Picasso e Braque, no inverno de 1918, passou a realizar colagens e assemblagens. No entanto, ao contrário destes dois artistas, que trabalharam com retalhos de tecidos, papéis e madeira, Schwitters saiu à ruas à cata dos mais diferentes tipos de objetos: bilhetes de trem, botões, latas, invólucros, pedaços de brinquedos, pentes, etc. E principiou a agregar estes resíduos do lixo urbano a seus quadros, formando figuras geométricas harmonizadas em composições abstratas. Schwitters estava inventando um novo modo de fazer arte. Restava apenas dar-lhe um nome. (STIGGER, 2008, p. 96)

À categoria própria em que inseria seus trabalhos, Schwitters chamou *MERZ*. Ao que parece, o termo é tão aleatório quanto *Dada*. Suas colagens abrigam palavras encontradas, repartidas e integradas à imagem; palavras que ganham em visualidade e sonoridade por sua indefinição semântica (figuras 20 - 22). A materialidade obtida com materiais tão precários faz do artista uma forte referência para o meu trabalho. O critério de seleção em suas coletas também incita desdobramentos em minha pesquisa de materiais.



Figura 20 – Colagem Schwitters I



Figura 21 – Colagem Schwitters II



Figura 22 – Colagem Schwitters III

V DA ESCRITA

Este capítulo consiste em uma síntese da pesquisa realizada sobre o texto como matéria compositiva, enfatizando os modos de ocorrência apontados no primeiro capítulo deste trabalho. No artigo *A enunciação verbal nas artes visuais*, Elias Bitencourt e Cleomar Rocha assinalam que, na obra, o texto pode carregar-se de diferentes intenções. Para satisfazê-las, empregam-se diferentes tratamentos à matéria textual. Com o intuito de estabelecer parâmetros para análise, os autores enumeram três possibilidades, cada uma relacionada a um objetivo específico: 1) quando o texto é dado a ler, 2) quando é dado a ver e 3) quando é dado a ler e ver.

Quando o texto é dado a ler, seu aspecto semântico assume prioridade em relação ao aspecto formal. Observa-se, então, uma renúncia à enunciação resultante das relações composicionais. A preocupação visual refere-se tão somente à garantia de legibilidade, dado que a visualidade “subsiste na intenção de clara de viabilizar o processo da leitura” (BITENCOURT; ROCHA, 2007, p. 469). Já quando o texto é dado a ver, os elementos visuais se organizam no sentido de participar como marcadores expressivos na composição, dando menor ou mesmo nenhuma importância ao valor semântico de seu enunciado. Os autores salientam:

Seja pelo arranjo desordenado das palavras ou pelas disposições subversivas ao sentido da leitura, torna-se possível verificar uma redução do conteúdo linguístico em detrimento de um ganho formal da matéria escrita. (BITENCOURT; ROCHA, 2007, p. 470)

Dentre os trabalhos que tomo como referência, um que se destaca pela preocupação com esse ganho formal é o de Mira Schendel. Em *León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*, Luis Pérez-Oramas faz um paralelo entre a obra dos dois artistas e aponta um possível estigma atribuído a ambos quando do início das críticas a esse tipo de arte. Justo porque, à época, os dois tinham se distanciado da pintura e optado por materiais de execução mais simples, desapegada de um resultado material e centrada em uma ideia:

[...] o distanciamento de Ferrari e Schendel perante a pintura [...] não faz de nenhum deles um artista conceitual. Pelo contrário: uma vez que a linguagem enquanto presença material, enquanto corpo de sinais e traços, de pinceladas e gestos bem mais do que veículo para conceitos ou ideias, predomina em suas obras, não se pode afirmar que nelas “a ideia ou o conceito é o aspecto mais importante. [...]”. O que distingue as obras de

Schendel e de Ferrari do Conceitualismo talvez seja precisamente que enquanto este é uma arte centrada no protagonismo ideal da linguagem, aqueles são artistas focados no aspecto da linguagem, cujas obras manifestam e mostram a linguagem encarnada e vinculativa, a linguagem como materialidade escrita e como marca, a linguagem como tremor de uma mão e como estremeção de um corpo: a linguagem estremeçada, obra de um sujeito irrepetível e vicário de sua voz. [...]. Essa distinção é fundamental para entender a contribuição específica de ambos, e defendê-los da tendência homogeneizadora e estereotípica do rótulo "conceitual", com seu fardo de mitos estéticos e artísticos: desmaterialização, idealidade e assim por diante. (PÉREZ-ORAMAS, 2010, p.13-14)

Ao apontar o conceito como circunstância ideal e a forma como circunstância física, Pérez-Oramas se opõe à ideia da necessidade de um lugar semântico para texto. Isso equivale a assinalar a marca da escrita em seu direito existencial, o que permite explorá-la em suas várias outras possibilidades expressivas.

A obra de Schendel teve especial contribuição a esta pesquisa, pois, em suas diversas fases, discute o texto sob diferentes aspectos. A série *Objetos gráficos*, por exemplo, produzida entre 1967 e 1973, traz letras manuscritas e datilografadas em papel de arroz prensado entre placas de acrílico, o que torna visíveis as duas faces do plano. Além da própria disposição das letras, a apresentação do trabalho contribui para uma leitura essencialmente imagética dos elementos gráficos (Figura 23). Apresentado como mancha textual, o elemento gráfico abdica de sua relação com o tempo para assumir-se no espaço.

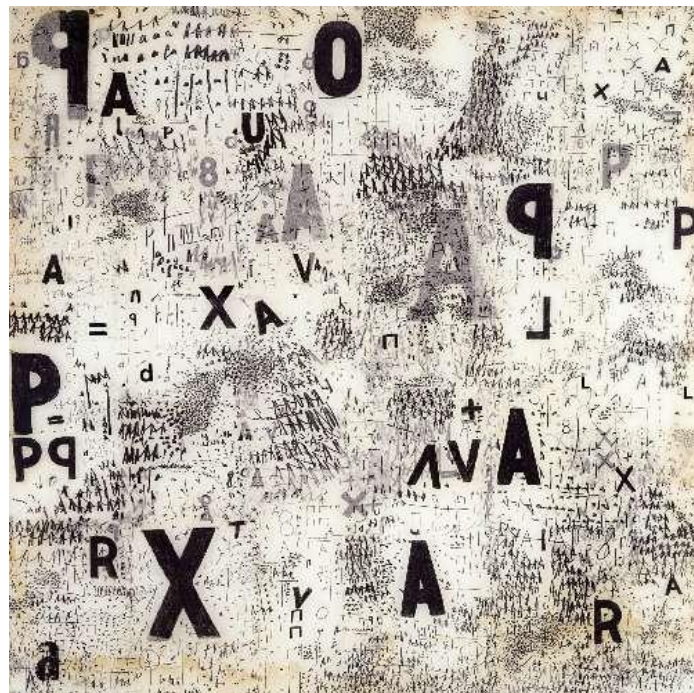


Figura 23 - "Objeto gráfico" – Mira Schendel

Já em algumas de suas *Monotipias*, Schendel trabalha na direção de uma incorporação semântica, apesar de ainda manter a preocupação quanto à visualidade dos signos. Para Maria Eduarda Marques, em seu *Mira Schendel*:

a incorporação de palavras já havia surgido em algumas naturezas-mortas do início dos anos 60, mas não com a força e a dimensão semântica desses desenhos. A palavra escrita, dotada de significado, se junta ao impulso pelo ato de escrever, que se assemelha ao rabiscar ou garatujar. Em alguns trabalhos, porém, o sentido das palavras e o das frases como *sim*, *zeit*, *Rot*, *ma che bellezza di disegno* parecem potencializar, incendiar a superfície. (MARQUES, 2001 p.30)

Os trabalhos citados por Marques (figura 24) servem como indicador da terceira incidência do texto (Rocha; Bitencourt): quando este é dado a *ler* e a *ver*. Essa dupla implicação reúne os seus sentidos semântico e sintático, abrangendo o seu comportamento como elemento compositivo e a sua relação com os demais elementos que dividem o espaço. Segundo os autores, nesse tipo de ocorrência o uso tipográfico se alia à enunciação verbal.



Figura 24 – Monotipias – Mira Schendel

O reconhecimento dessas diferentes maneiras de tratamento do texto revelou-se essencial à minha pesquisa, pois é a palavra integrada ao discurso plástico a sua preocupação primordial. Em meu trabalho, por vezes (na transcrição

ou mesmo na colagem de trechos) o texto apresenta um aspecto que, a princípio, pode ser chamado de denotativo. Em outros momentos, aparece velado ou interrompido pelos demais elementos visuais (pedaços de fita crepe, rasuras, sobreposições...), o que lhe enriquece a forma e indetermina o conteúdo. Já em sua terceira forma de incidência, ainda que a preocupação quanto à visualidade não se dissolva, a semântica é fundamental e determinante.

VI CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESCRITA ÍNTIMA

Seria útil verificar se as formas que um pássaro dá ao seu ninho, mesmo que nunca tenha visto um ninho, não têm alguma analogia com sua constituição interna.
Jules Michelet.

O espaço da intimidade é conceito essencial e, pode-se dizer, enformador da pesquisa que venho realizando como artista. Este capítulo tem o objetivo de promover uma discussão do assunto, tendo como pilar as contribuições trazidas por Gaston Bachelard em *A poética do espaço* e também algumas anotações que fiz acerca do meu processo criativo.

O registro do cotidiano em diários revela uma preocupação relativa à passagem do tempo. A notação de fatos, falas e detalhes é como uma topografia de caminhos percorridos. Esta topografia não requer exatidão. É alterada pelos adornos da lembrança, editada segundo nossa medida de dignidade. É uma espécie de mapeamento do indivíduo escritor, uma vez que os espaços registrados se apresentam como elementos constitutivos. Bachelard define esses espaços íntimos como *casas*, e aponta a sua visita (por meio do devaneio) como um exercício necessário e salutar. Ele pontua:

Esses valores de abrigo são tão simples [...] que vamos encontrá-los mais facilmente por uma simples evocação do que por uma descrição minuciosa. A nuance, então, exprime a cor. A palavra de um poeta, tocando o ponto exato, abala as camadas profundas do nosso ser. O excesso de pitoresco de uma morada pode ocultar a sua intimidade. Isso é verdade na vida; e mais ainda no devaneio. As verdadeiras casas da lembrança [...] rejeitam qualquer descrição. Descrivê-las seria mandar visitá-las. (BACHELARD, 2008, p. 32)

Falar desses lugares, visitá-los, nos dá acesso ao “universo dos nossos desenhos vividos. Esses desenhos não precisam ser exatos. Basta que sejam tonalizados no mesmo modo do nosso espaço interior” (BACHELARD, 2008, p.31). É neste lugar que se situa a escrita de si. A palavra não pretende descrições realistas e denotativas. Ao contrário, quer manter-se no exercício pouco ambicioso

de uma exposição sabidamente passional. É, na minha experiência, um exercício que não pretende exaurir o combate, mas alimentar-se dele.

O enclausuramento característico do momento da escrita também é condição enformadora do resultado. Bachelard identifica os espaços de recolhimento como *ninhos*. Ele exemplifica a conformação do sujeito (conteúdo) ao espaço do refúgio (continente) ao suscitar a metáfora que Victor Hugo coloca ao se referir ao Quasímodo, da catedral de Notre-Dame. A personagem teria sido moldada pela catedral, “tomado a sua forma, vestindo-a como carapaça” (VICTOR HUGO *apud* BACHELARD, p. 103). Considerando as metáforas colocadas, pensei-as no seguinte sentido: o ninho (continente) como o momento/hábito da escrita e o sujeito (conteúdo) como o pensamento expressivo. Estas associações acompanham a impressão que descrevi logo no primeiro capítulo, de que o pensamento como escritora tenha moldado o meu pensamento expressivo. A escrita de si não é um lugar confortável, mas abriga as penas do labor do processo. Referindo-se a isso, Bachelard toma a obra *Os pássaros*, do escritor Jules Michelet:

O pássaro, diz Michelet, é um operário desprovido de qualquer ferramenta. Não tem “nem a mão do esquilo, nem o dente do castor. A ferramenta, na verdade, é o próprio corpo do pássaro, é o seu peito com o qual ele aperta e comprime os materiais até torna-los absolutamente dóceis, até misturá-los, sujeitá-los à obra geral”. E Michelet sugere a casa construída pelo corpo, para o corpo, assumindo sua forma pelo interior, como uma concha, numa intimidade que trabalha fisicamente. É o interior do ninho que impõe a sua forma. [...] E Michelet continua: “A casa é a própria pessoa, sua forma e seu esforço mais imediato; eu diria, seu sofrimento. O resultado só é obtido pela pressão constantemente repetida do peito. Não há um só desses caminhos que, para firmar e conservar a curvatura do ninho, não tenha sido milhares de vezes pressionado pelo seio, pelo coração, certamente perturbando a respiração, talvez com palpitação.” (BACHELARD, 2008, p. 113)

Em *O livro por vir*, Maurice Blanchot dialoga com a alusão ao ninho ao definir o diário (momento da escrita) como salvação - função principal do ninho. Ele aponta o diário como recurso contra a solidão e a “pobreza dos dias”, que tem a ambição de eternizar e elevar as vivências de seu autor, salvar suas pequenices e grandeza, salvar-lhe a própria vida (p. 274). Isto faz uma diferenciação entre literatura e escrita em diários íntimos. O diário aparece como uma muleta contra o esquecimento, uma “maneira cômoda de escapar do silêncio” (BLANCHOT, 2005, p. 273). A literatura, por outro lado, carrega a “auréola luminosa” do trabalho elaborado e sóbrio, dado o seu indício nulo ou menor de autorreferência. O primor linguístico que se dispensa à

construção literária na intenção do esclarecimento de cada colocação não é preocupação na escrita do diário. O escritor de si, absorto nas próprias impressões e despreocupado de um possível outro leitor, deixa lacunas que acabam por servir de trampolim a novos sentidos quando de suas releituras.

Em meio às publicações de diários de artistas e escritores às quais tive acesso, me ative a uma cujo padrão de anotações utilizava tanto da escrita como da imagem. *O diário de Frida Kahlo – um auto-retrato íntimo* reúne anotações, poemas e desenhos feitos pela artista entre 1944 e 1954 - dez últimos anos de sua vida. No texto *Ensaio*, que consta na edição comentada do livro, Sarah M. Lowe relata que o registro naquelas páginas se deu logo após um período de grandes turbulências emocionais na vida de Kahlo, tais como a morte de seu pai, a separação de Diego Rivera e posterior retomada do casamento, a confirmação de que não poderia ter filhos, as numerosas intervenções cirúrgicas em decorrência de aborto e problemas de coluna. Assim, o diário tem como pano de fundo a deterioração do corpo e da saúde da artista, que construiu uma linguagem própria permeada por ironia e paixão.

Durante a leitura, reparei na utilização não sistematizada do espaço, no registro esporádico das datas, na escolha de assuntos ultrapassando a margem das anotações descritivas dos dias. De certa maneira, este modo de escrever guarda uma semelhança com os diários tomados para a produção da minha série, mas uma diferença crucial é que os registros de Frida Kahlo se ocupam mais do desenho (Figuras 25 a 27). Vê-los foi um incentivo à preservação da espontaneidade em minha releitura (as colagens).

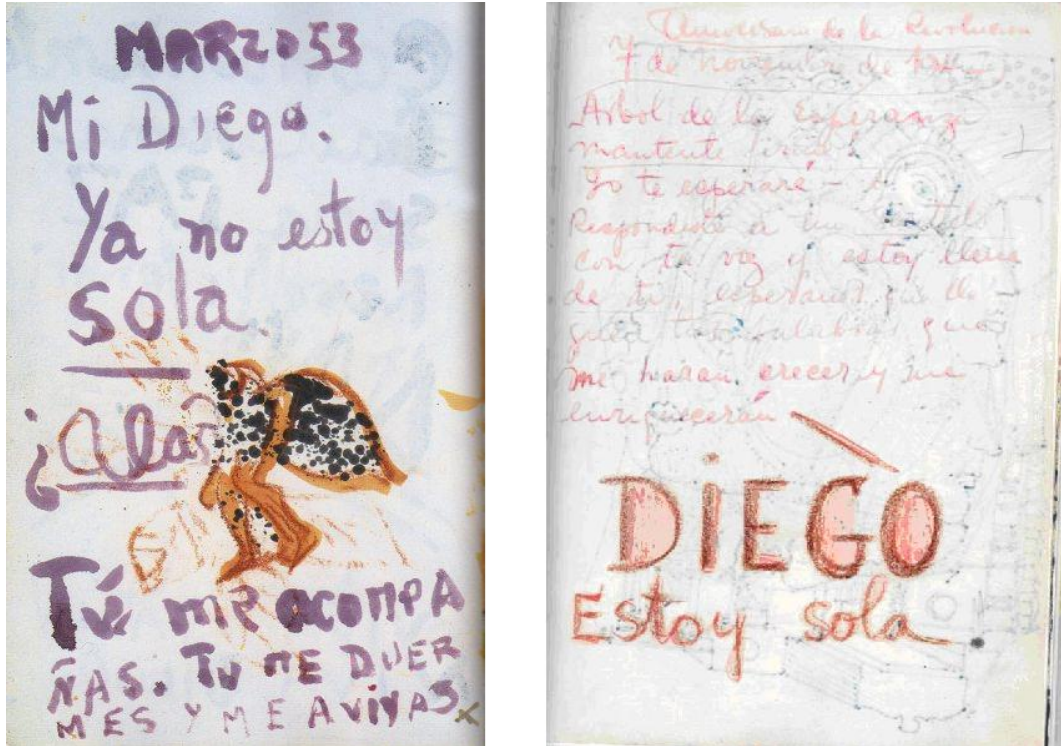


Figura 25 – Do diário de Frida Kahlo I

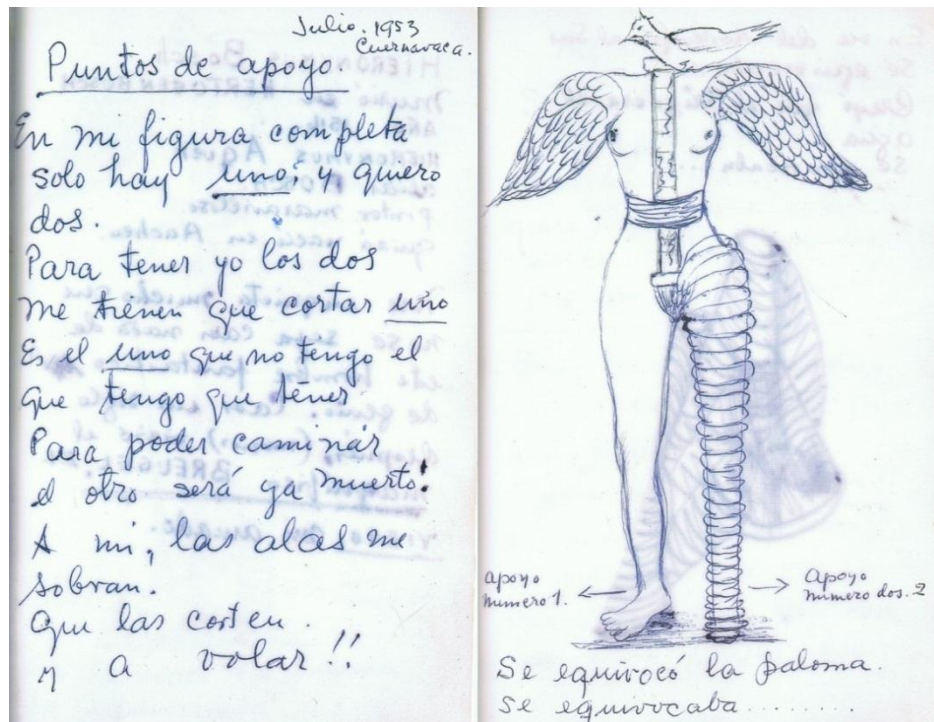


Figura 26 - Do diário de Frida Kahlo II

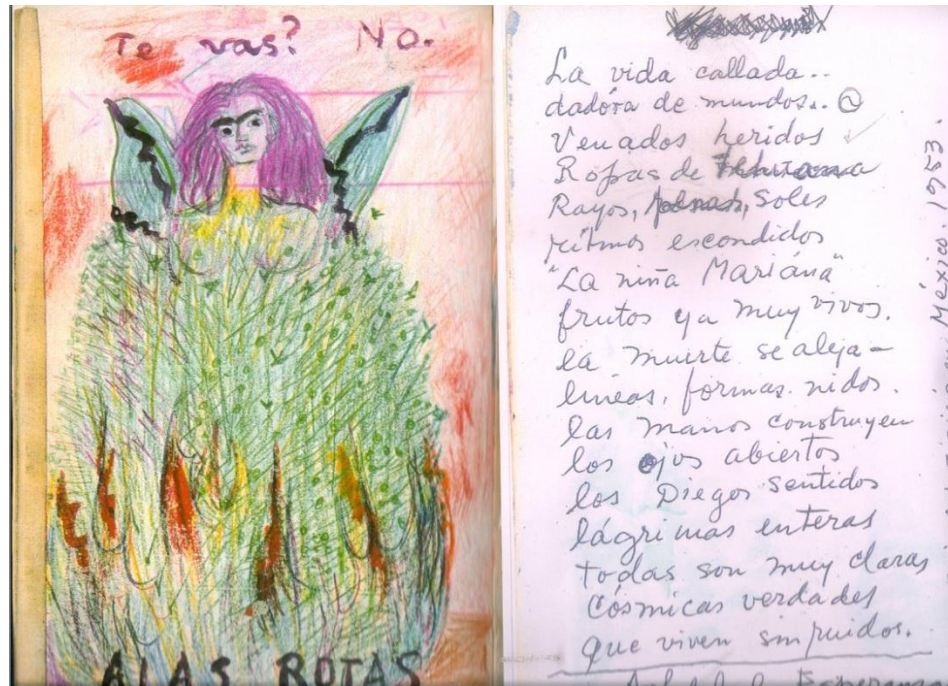


Figura 27 - do diário de Frida Kahlo III

Outra obra de grande importância para minha pesquisa é a de José Leonilson, artista cuja minúcia e tom confessional dos textos conferem ao trabalho um marca de extremo intimismo. Lisette Lagnado toma *O pescador de ilusões* (figura 28) como título e síntese do artigo que apresenta no livro *Leonilson: são tantas as verdades*. Já na introdução ela aponta o lugar que a obra do artista tem na ficção epistolar contemporânea, destacando seu valor de intimidade:

Cada peça foi rigorosamente construída como uma carta para um diário íntimo. Discípulo de um ideal romântico malogrado, Leonilson foi movido pela compulsão de registrar sua interioridade a fim de dedicá-la aos objetos do desejo. Esse legado, enunciado por um "eu" cuja expiação é incessante, reavalia a subjetividade após as experiências conceituais. (LAGNADO, 1995, p. 27)



Figura 28 – “O pescador de ilusões” - Leonilson

Em texto publicado no *Caderno 3* do jornal *Diários do Nordeste* em fevereiro de 2009, o curador Bitu Cassundé se refere à obra do artista como um “percurso existencial marcado por referências pessoais” e chama atenção para a catalogação presente no trabalho. A coleção de elementos cotidianos também constitui uma espécie de escrita. É como se cada elemento, cuja história em algum momento se relaciona à do artista, se associasse à sua memória, construindo um acervo de memórias que se compara ao do diário.

Outro aspecto da obra que tem grande peso para mim é o diálogo entre a escrita e os vazios presentes nas composições (Figuras 29 e 30). Os elementos gráficos relacionados aos vãos que o artista deixa existir fazem pensar nas palavras de Jules Vallès em *L'enfant*: “O espaço sempre me faz silencioso” (VALLÈS *apud* BACHELARD, 1993, p.189). A obra de Leonilson tem um silêncio interno, ainda que tão povoada pela palavra.

Cassundé afirma ainda que, segundo o artista, a escrita sempre fez parte de seus trabalhos, mas foi a partir de 1989 que passou realmente a constituir-se como poética. Leonilson prezava por uma liberdade semântica que beirava à construção de um dicionário próprio, de imagens e textos formando metáforas próprias. É um

dicionário impassível de denotação. No prefácio de *São tantas as verdades*, Pedrosa observa:

Abismos, águas, ampulhetas, âncoras, asas, átomos, crucifixos, desertos, escadas, espadas, espelhos, espirais, facas, flores, fogos, globos, homens, ilhas, labirintos, livros, mapas matemáticos, montanhas, oceanos, olhos, órgãos pedras, pérolas, poesias, pontes, portos, radares, rapazes, relâmpagos, relógios, rios, ruínas, santos, tempestades, templos, urinóis, vulcões – tudo remete ao coração (do artista), seja atravessando-o, seja por seu intermédio, seja a partir dele. Se, por um lado, nomear mesmo já é por si só tarefa árdua [...], por outro, os vocábulos do vasto léxico do Leo militam contra a dicionarização. (PEDROSA, 1995, p.21)



Figura 29 – Leonilson I

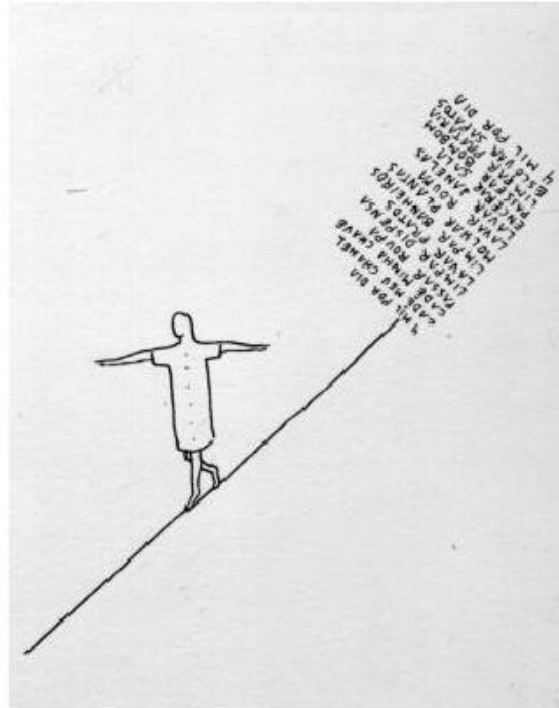
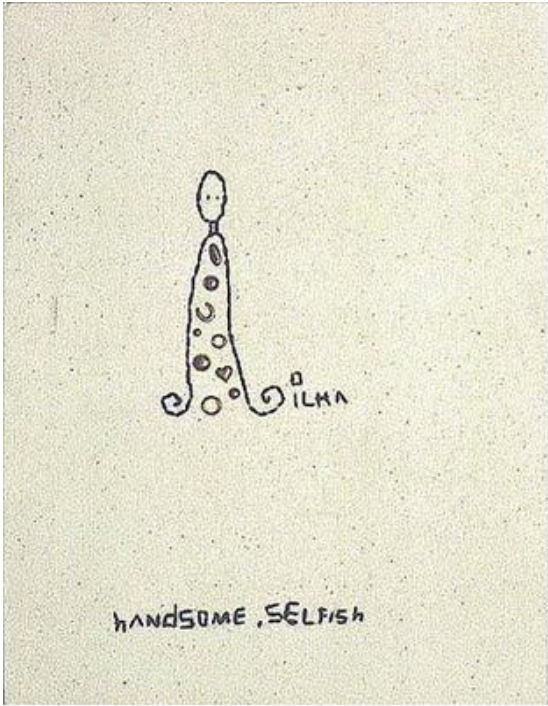


Figura 30 – Leonilson II

CONCLUSÃO

A pormenorização dos aspectos de um trabalho plástico produzido em tempo relativamente curto foi um exercício reflexivo que apontou novas perspectivas e possibilidades de trajeto para a pesquisa. Rever trabalhos antigos e sua trajetória desde os tateamentos mais seminais possibilitou razoável distanciamento para pensar maneiras e organizar referências. Como na dinâmica de um diário, este texto não buscou resolver questões, mas expor o seu montante, pensar, riscar, rabiscar.

Considero o trabalho realizado como ponto de partida para uma investigação mais densa acerca da intimidade. Dentre as referências abordadas, a leitura de Bachelard e Blanchot foram as que mais me instigaram, por se debruçarem sobre processos internos de concepção do mundo e oferecerem estímulo certo ao mergulho no campo da literatura. Todo o trabalho envolvido na produção desta monografia, aliás, me fez querer dedicar maior tempo à leitura literária. Essa categoria da escrita me devolve estranhamentos que sinto se perderem no trato de questões práticas e teóricas. De toda forma, percebi que os processos envolvidos no meu processo criativo estão amarrados por uma mesma motivação, ainda obscura, mas que passa por questões de intimidade, escrita e abjeção. Prefiro não incluir este último conceito por não considerá-lo suficientemente definido no trabalho que desenvolvi até aqui, mas senti que várias das lacunas poéticas entre a escrita e meu trabalho plástico podem ser melhor compreendidas por meio de sua abordagem.

A manutenção de um caderno de anotações no decorrer da produção deste texto foi de grande utilidade para a notação das demandas do trabalho. Entendo que um novo caderno, depois desta experiência de final de curso, poderá promover o desenvolvimento da pesquisa e constituir-se como mapeador das questões que surgirem. Penso em manter o formato de diário, incluindo os mais diversos vestígios e referência cotidianas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, L. B. **Da Pintura**. 2ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- ARGAN, G. C. **Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008.
- BAXANDALL, M. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BITENCOURT, E.; ROCHA, C. **A enunciação verbal nas artes visuais**. Em: *Arte: Limites e contaminações - Anais ANPAP*, 2007.
- BLANCHOT, M. **O livro por vir**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.
- BORGES, M. C. **Tessitura visual da palavra: reflexões acerca dos aspectos plásticos das palavras na obra de Mira Schendel**. 2011. 188f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Curso de pós-graduação em Artes - Universidade Federal de Minas Gerais.
- BRADLEY, F. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- CLAIR, K.; BUSIC-SNYDER, C. **Manual de Tipografia – a história, a técnica e a arte**. Porto Alegre: Editora Bookman, 2009.
- FABRIS, A. **A fotomontagem como função política**. *Revista História São Paulo*, São Paulo, v. 22, p. 11-57, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v22n1/v22n1a02.pdf>>. Acesso em: 07 fevereiro 2013.
- FONSECA, A. K. **Collage: a colagem surrealista**. *Revista Educação*, Guarulhos, v. 4, n. 1, p. 54-64, 2009.
- FOUCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- FUENTES, C.; LOWE, S. **The Diary of Frida Kahlo**. Nova Iorque: ABRAMS, 1995.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2007.
- GONÇALVES, A. J. **Laokoon revisitado: Relações homólogas entre Texto e Imagem**. São Paulo: Edusp, 1994.
- GULLAR, F. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985.

HARRISON, C. **Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

IWASSO, V. R. **Copy/Paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea**. Revista ARS. Departamento de Artes Plásticas, ECA-USP, n. 15, v. 8, 2010. p. 36-53. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3083/3772>>. Acesso em: 16 janeiro 2013.

JÚNIOR, N. B. **Dadá-Berlim – Des/montagem**. São Paulo: Editora ANNABLUME, 1993.

KRAUSS, R. E. **Os papéis de Picasso**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LAGNADO, L. **Leonilson: São tantas as verdades**. São Paulo: Projeto Leonilson: SESI, 1995.

LESSING, G. E. **Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

LITCHTENSTEIN, J. **O paralelo das artes**. In: Lichtenstein, J. (Org). A pintura: Textos essenciais. São Paulo: Editora 34. p. 9-16 (v. 7).

MAHLOW, D. (Coord). **Collage – O princípio da colagem**. [Brasília]: Instituto de Relações com o Exterior, 1988

MARQUES, M. E. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MARTÍNEZ, N. F. **A Tipografia como Imagem**. Coletivo do Mestrado em Artes (CoMA). Instituto de Artes, Universidade de Brasília. Publicações de 2004, Seção Arte & Tecnologia. 2004. 12p. Disponível em: <http://www.geocities.ws/coma_arte/textos/noelfernandezmartinez.pdf>. Acesso em: 21 fevereiro 2013.

MARTINS, L. R. **Colagem: investigações em torno de uma técnica moderna**. Revista ARS. Departamento de Artes Plásticas, ECA-USP, n. 10, v. 1, agosto/2008, p.50-60. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v5n10/06.pdf>>. Acesso em: 07 fevereiro 2013.

MELLO, C. M. M. **A literatura francesa e a pintura: ensaios críticos**. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2004.

PÉREZ-ORAMA, L. **León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

PERLOFF, M. **O momento futurista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993 (Texto & Arte; v. 4)

PEREIRA, M. D. C. **Ilustração da Guerra e Paz – Júlio Pomar: Pensamento estético, crítica e imagem plástica**. 2005. 241 f. Dissertação (Mestrado em Teorias da Arte) – Curso de Pós-Graduação em Teorias da Arte, Universidade de Lisboa. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/653/3/18309_ULFBA_TES200.pdf>. Acesso em: 3 janeiro 2013.

ROSA, M. **Da cadeia significativa à constelação de letras: os signos do gozo.** Revista *Ágora*. Rio de Janeiro. v.1. n XII, jan/jun 2009. P. 53 – 73. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982009000100004>. Acesso em: 07 fevereiro 2013.

SILVA, M. A. N. **A utilidade das Artes Liberais numa carta de Séneca.** Boletim de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, n. 46, dezembro/2006. p. 103-112. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/BEC46/11_-_Latim_-_MANS.pdf>. Acesso em 06 fevereiro 2013.

STIGGER, V. **A Merzbau de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna.** Porto Arte - Revista de Artes Visuais. 2008, v14, n.24, p. 95 – 106. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27939/16549>>. Acesso em: 07 fevereiro 2013.

SUSSEKIND, P. **O grito de Laocoonte: sobre o debate entre Lessing, Goethe e Schiller.** Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://pt.pdfsb.com/readonline/59466c4866773134573352394458786d56413d3d-219744>>. Acesso em: 17 dezembro 2012.

VENEROSO, M. C. F. **O diálogo imagem-palavra na arte do século XX.** Aletria – Publicações. Universidade Federal de Minas Gerais. 2006. P. 147-161. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_mcfv.pdf>. Data de acesso: 26 setembro 2012.

VIRGÍLIO. **Eneida.** São Paulo: Editora Ateliê Editorial, 2005 (Coleção Clássicos comentados)