

INTRODUÇÃO

No ano de 1435, é publicado na Itália o tratado *Da pintura*, de Leon Battista Alberti. Uma das primeiras obras a constituir a pintura como objeto teórico, o tratado continha ensinamentos técnicos com base na análise de obras, versando sobre as propriedades das cores, noções de proporção e perspectiva, considerações sobre luzes e sombras, entre outros pontos analisados. O tratado é o retrato de um ambiente e de um tempo em que a pintura era ainda (e o seria por muito tempo) a pintura do mundo que se vê – "As coisas que não podemos ver, ninguém negará que elas não pertencem ao pintor. O pintor só se esforça por representar aquilo que se vê" (ALBERTI, 1989, p.72); porém, naquela época como ainda hoje, falar de pintura é ir além da pintura; é tomá-la como motivo de exercício analítico e discursivo. Mais do que observar, trata-se de ler a obra de arte.

Dentre os vários elementos que podem compor uma pintura um em especial mereceu nossa atenção neste trabalho e foi tomado como objeto de estudo: os signos verbais, letras que nas mais variadas formas e com diferentes funções sempre estiveram presentes desde as primeiras realizações pictóricas do homem. Durante o século XX, tanto nos anos de vanguarda quanto na arte posterior à Segunda Guerra Mundial (momento tido como divisor de águas entre moderno e contemporâneo), ficou mais evidente o diálogo entre as artes visuais e a literatura, acompanhando a diluição de limites entre as diferentes linguagens e a conseqüente quebra de fronteiras entre texto e imagem. Artistas plásticos retomaram a origem visual da escrita, utilizando elementos textuais em suas obras: frases inteiras, grafismos isolados, letras de diversos alfabetos, colagem de fragmentos de textos impressos, etc., fazendo uso da escrita como elemento gráfico e/ou conceitual. Mais especificamente, desde as palavras e as letras presentes nos quadros cubistas de Picasso e Braque o trânsito entre as linguagens tem possibilitado ao artista explorar a ambigüidade conceitual deste movimento.

Dos anos 1960 para cá, em função das transformações radicais no terreno das artes (a começar pela ruptura com suportes tradicionais e pela própria definição da palavra arte posta em xeque), uma das direções tomadas pelos estudos dessa área foi aquela cuja preocupação seria a de vincular o plano do conteúdo ao da expressão, buscando uma metalinguagem que desse conta dos muitos planos da expressão em conexão a seus conteúdos

semânticos: o texto no qual o plano da expressão também “fizesse sentido”. Para Barthes (1988), diante da obra produz-se a existência de um objeto novo, o texto. Isso não significa que se possa separar materialmente obra e texto: a diferença é que a obra é um fragmento de espaço, como por exemplo, uma tela pintada que se pode segurar, tocar. O texto mantém-se na linguagem, só existindo tomado num discurso, e seu movimento constitutivo é a travessia (ele pode espacialmente atravessar a obra). Assim, a obra funciona como um signo geral, e o texto gera significação através de um movimento serial de desligamentos, cruzamentos, variações.

Dentro do tema das relações entre grafemas, escrituras e imagens e de como a atualidade tece os fios das tramas verbo-visuais que compõem a cena contemporânea, interessam-nos os processos de textualização e de hibridização textual, entendendo texto em sentido amplo, como materialidade paralela que pode ser integrada por diferentes semioses. A existência na história da arte (e predominantemente em obras modernas e contemporâneas) de pinturas que, além dos elementos próprios da linguagem pictórica, têm gravadas em si também elementos próprios da literatura, exige um modelo de análise visual no qual o plano do conteúdo seja abordado juntamente com o plano da expressão, sendo este o percurso gerativo do sentido.

Na construção deste trabalho foi dada ênfase ao ponto de vista historicista, alinhavando os momentos na história da pintura em que letras e tintas se encontram até chegar à cena contemporânea, entendendo a obra de arte não como um objeto de originalidade absoluta, mas como herdeira de uma tradição que sempre reaparece, ora por continuidade, ora por resgate. Nesse ponto, para delimitar nosso objeto, foi de fundamental importância vê-lo sob o ponto de vista de Gombrich, que contempla em seus livros a existência de arte em todos os recantos do mundo, bem como demonstra a influência que as manifestações exercem uma sobre as outras; porém, ele afirma também existir uma “história da arte como um esforço contínuo”(p.55, 1995), ou seja, há a possibilidade de se identificar uma herança direta desde a arte antiga egípcia até a atualidade, a chamada “história da arte ocidental”, e é com esse recorte que trabalhamos aqui. A dissolução dos limites precisos entre as linguagens artísticas e o diálogo cada vez maior entre as categorias distintas de arte que resulta no hibridismo entre literatura e pintura – e que constitui nosso objeto de estudo – só podem ser analisados como fruto não de artistas isolados, mas como resultado de toda a sua bagagem, que é constituída por milênios de produção artística que compõe a história da arte.

Defende-se aqui de que o ponto chave para interpretar a presença de sinais verbais na pintura reside na intenção narrativa da obra, e a partir deste viés se constrói a linha de interpretação das pinturas que servem de *corpus* do trabalho. Sobre o caso da pintura contemporânea, entende-se que o freqüente uso de letras tem forte relação com a volta das narrativas a esse meio e a necessidade de apoiar essa narração em símbolos reconhecíveis, em palavras, uma vez que não se trata mais de um texto linear e cronologicamente organizado, mas de uma forma de narrativa enviesada, desordenada, subjetiva e conceitual que, para ser apreendida, necessita de vínculos com o observador, vínculo esse dado pelo conhecimento de um código, o sistema alfabético e suas possibilidades comunicativas.

Dentro desse cenário encontra-se um espaço privilegiado para se pensar também as relações entre imagem e palavra na pintura contemporânea de Mato Grosso do Sul e a relação dessa produção com o cenário nacional e mundial da arte. Desse modo, esta dissertação contempla, por fim, o estudo da inserção de grafemas e de escrituras na pintura contemporânea de Mato Grosso do Sul, identificando suas funções específicas no trabalho de quatro artistas, Ana Zahran, Evandro Prado, Patrícia Rodrigues e Rafael Maldonado, e também verificando como essa tendência os situa no cenário da arte atual, indicando as vertentes poéticas às quais estariam relacionados.

No primeiro capítulo busca-se explicitar o suporte teórico utilizado, delimitando os significados de termos que serão usados ao longo de toda a dissertação: texto, grafema, escritura e narrativa. Discute-se primeiramente a idéia de texto como um termo abrangente que se aplica a signos não apenas verbais, e mais que isso, contempla distintas linguagens dentro de um mesmo plano. O conceito de *texto* proposto por Barthes (1988) será adotado, por razões programáticas, uma vez que se demonstra eficiente para a análise do objeto deste estudo. Ainda nesse capítulo, apresentam-se as definições de *grafema* e *escritura* - as distintas formas de caligrafia que aparecem nas pinturas estudadas. Entendo, a partir das definições dadas por Câmara (1978, p.174) que grafemas são a unidade formal mínima da escrita, símbolos gráficos constituídos por traços visuais sistematizados, que permitem a transcrição visual de palavras, representando fonemas na língua oral. Já Barthes (1977), cuja noção de texto se tomou emprestada, dá uma definição de escritura como sendo “a grafia para nada, ou o significante sem significado”. Dentro desse entendimento, o ato de escrever produz uma escritura quando os elementos caligráficos não são usados como instrumentos de uma linguagem formada de códigos reconhecíveis, mas atuam justamente como interditores da

possibilidade de identifica-los com fonemas. Por fim, é dada uma significação de *narrativa*, termo essencial para a construção da hipótese aqui levantada de que a ausência ou a presença de uma narrativa altera a função, assumida ao longo dos séculos, da inserção de signos verbais em pinturas.

O segundo capítulo contempla o percurso histórico de nosso objeto, começando com um olhar sobre a maneira como imagem e grafemas formaram, muitas vezes, um mesmo texto visual na arte antiga, clássica e medieval, buscando entender que função tal expediente exercia naqueles momentos e que tipo de narrativa era dada a ler ao espectador. Trata também do período compreendido entre o século XVI e o final do século XIX, em que míngua o hibridismo verbo-imagético e a narrativa triunfa, mas sem o uso de palavras, exceto por raríssimas exceções. Por fim, enfoca-se a arte chamada moderna (de final do século XIX até meados do século XX), durante a qual a narrativa pictórica é abandonada em favor da pura exploração da linguagem pictórica, mas que, em contrapartida, apresenta movimentos cuja produção é frequentemente permeada por símbolos gráficos – cubismo, futurismo dadaísmo e surrealismo. Ainda nesse período aparecem as escrituras, a escrita para o nada, a narrativa escondida, que também se farão presentes em pinturas contemporâneas.

No capítulo três chega-se à cena contemporânea e demonstra-se a grande quantidade de pinturas que, a partir dos anos 50 do século passado, incluem além de elementos pictóricos também escrituras e especialmente grafemas, cujo uso está diretamente associado ao caráter conceitual da arte contemporânea e especialmente à volta da narrativa às artes visuais e, principalmente, à pintura, uma narrativa enviesada e descontínua na qual o hibridismo de imagens e palavras torna-se essencial para sua apreensão.

Por fim, no quarto e último capítulo, discute-se a presença de escrituras - e mais notadamente grafemas - na pintura contemporânea de Mato Grosso do Sul, por meio da obra de quatro artistas selecionados por sua participação efetiva no cenário artístico estadual e nacional e em cujas produções pictóricas se nota tanto a presença de uma linha narrativa quanto o uso sistemático de grafias. Com base na análise de um trabalho de cada artista, encontra-se claras ligações com obras contemporâneas do mundo todo e demonstra-se como a inserção de textos verbais em textos visuais pode ser considerada uma marca indelével da pintura contemporânea, que ultrapassa fronteiras, suportes e linguagens.

CAPÍTULO 1

DELIMITANDO O CAMPO TEÓRICO: TEXTO, GRAFEMA, ESCRITURA E NARRATIVA

Quando se fala da inserção de elementos da escrita numa obra pictórica, o primeiro impulso geralmente é o de discorrer sobre a relação entre *texto* e *imagem*. Tal relação, sob o ponto de vista específico da lingüística, poderia ser considerada correta: os textos são seqüências de signos verbais sistematicamente ordenados. De acordo com Koch,

É a coerência que faz com que uma seqüência lingüística qualquer seja vista como um texto, porque é a coerência, através de vários fatores, que permite estabelecer relações (sintático-gramaticais, semânticas e pragmáticas) entre os elementos (morfemas, palavras, expressões, frases, parágrafos, capítulos, etc), permitindo construí-la e percebê-la, na recepção, como constituindo uma unidade significativa global (1995, p.45).

O texto seria o tecido lingüístico de um discurso, e na acepção que prevaleceu até o século XX, tratava-se de um discurso escrito – nem mesmo sua realização oral poderia ser chamada de texto (SEGRE, 1989, p.153). Porém, na teoria semiótica - que é o ponto de vista que interessa especialmente aqui – falar sobre texto e imagem seria não apenas redundante, como também limitaria imensamente nosso objeto. Por isso, faz-se necessário antes de tudo estabelecer conceitos que servirão de fundamento: texto, grafema, escritura e narrativa.

1.1 – Texto: um conceito abrangente.

Uma visão clássica e abrangente de texto pode ser encontrada em Aguiar e Silva (1988), para quem o termo origina-se do substantivo latino *textus*, que significa tecido, urdidura, encadeamento e descende do particípio passado do verbo *texere*, que significa tecer, entrançar e entrelaçar. Daí se pode falar em tessitura de um texto: a rede de relações que garante sua coesão, sua unidade como um todo inter-relacionado.

De acordo com Pignatari (1968, p.18), "Embora a palavra texto tenha como referente o conjunto verbal, podemos estendê-la aos signos em geral, definindo texto como um processo de signos que tendem a iludir seus referentes, tornando-se referentes de si mesmos e criando um campo referencial próprio". Tomar-se-á esse conceito amplo, *lato*, da palavra. O expoente máximo dessa tendência interpretativa foi o simbolismo russo, para o qual o mundo representava um texto universal, composto por textos da vida e textos da arte. Esta metáfora do mundo é retomada no final do século XX e com argumentos mais incisivos permitindo então considerar como texto uma composição estruturada, como por exemplo, um quadro.

Nesta perspectiva, podemos considerar como textos um bailado, um espetáculo teatral, um desfile militar e todos os outros sistemas de signo relativos a comportamentos, do mesmo modo que aplicamos esse termo a um texto escrito numa língua natural... (LOTMAN, 1978, p.51).

Tal definição permite de imediato, considerar também as obras pictóricas como um texto e abrindo-as para a questão que buscaremos responder com este trabalho: quais os efeitos de sentido, poéticos e estéticos, decorrentes da inserção de elementos da escrita na obra de arte contemporânea, tendo em vista a profusão de meios à disposição do artista para construí-la?

Pensar nas pinturas como um texto permite "lê-las", não apenas buscando significação nas letras nelas inseridas, mas abrangendo os signos de várias ordens que as compõem. Permite pensar os signos verbais dentro do quadro, mas também como parte de um texto – ou participando de uma intertextualidade - e não um texto por si só. Fiorin (2000) define o termo intertextualidade como sendo a incorporação de um texto em outro. Por que tantos artistas têm "escrito" em seus quadros? A explicação pode estar no inegável diálogo entre as artes, quando parâmetros tidos como imutáveis sofreram questionamentos a partir do século XX e formas de expressão tidas como distintas ou contrárias, como visual *x* literário, por exemplo, já não têm sido obedecidas, por não fazerem sentido na arte contemporânea.

Uma vez demarcado em sentido amplo o conceito de texto que adotaremos em nossos estudos, é importante estabelecer a diferenciação entre texto e obra e a maneira como ambos coexistem nas pinturas de linguagens híbridas. Para Barthes (1988), diante da obra produz-se a existência de um objeto novo, o texto. Isso não significa que se possa separar

materialmente obra e texto: a diferença é que a obra é um fragmento de espaço, como por exemplo, uma tela pintada que se pode segurar, tocar. O texto mantém-se na linguagem, só existindo tomado num discurso, e seu movimento constitutivo é a travessia (ele pode espacialmente atravessar a obra). Assim, a obra funciona como um signo geral, e o texto gera significação através de um movimento serial de desligamentos, cruzamentos, variações. “O texto é radicalmente simbólico: uma obra que se concebe, percebe e recebe a natureza integralmente simbólica é um texto” (BARTHES, 1988, p.74).

Assim, podemos tentar definir *o que quer dizer* a obra fundamentados em sua materialidade, mas o texto é simbólico, estruturado, mas descentralizado, de modo que podemos ler um texto em partes ou analisar apenas alguns de seus aspectos, que é o que propõe esta dissertação: considerar a obra pictórica como um texto e nela sublinhar elementos da escrita, fazendo uma leitura desse fragmento integrante do texto todo.

Ainda de acordo com Barthes,

O texto é plural. Isso não significa que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irreduzível... O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia. O plural do texto prende-se, efetivamente, não à ambigüidade de seus conteúdos, mas ao que se poderia chamar de pluralidade estereográfica dos significados que o tecem (1988, p.74).

Ora, como destacamos no início deste capítulo, a origem etimológica da palavra texto remete a tecido, tessitura, e os significantes evocados por Barthes formam essa trama, sem deixar de ser fios que podem ser separados e analisados independentemente ou mesmo lidos em seu contexto, porém com atenção particular para esses elementos. São textos dentro do texto, o intertexto. O texto, para BARTHES (1988), é o espaço em que nenhuma linguagem leva vantagem sobre outra, em que as linguagens circulam.

1.2. Grafemas e escrituras

O pressuposto para a descrição dos conceitos de grafema e de escritura está na concepção de leitura conforme proposta por Goumelot:

Ler é dar um sentido de conjunto, uma globalização e uma articulação aos sentidos produzidos pelas seqüências. (...) Ler é, portanto, constituir e não reconstituir um sentido. A leitura é uma revelação pontual da polissemia do texto literário (2001, p. 108)

Dentro do texto que se apresenta para leitura quando observamos uma pintura, sublinha-se aqui a inserção de elementos da escrita (grafemas ou escrituras) na pintura contemporânea e de que maneira eles compõem esse texto, lido isoladamente e em conjunto com seu entorno, a própria pintura.

Segundo Câmara, grafemas são:

... símbolos gráficos unos, constituídos por traços gráficos distintivos, que nos permitem entender visualmente as palavras na escrita, da mesma sorte que os fonemas nos permitem entendê-las auditivamente na língua oral (1978, p.174)

Os grafemas, inseridos numa obra pictórica, permitem não apenas sua leitura dentro de paradigmas geralmente aplicados aos quadros - cor, ritmo, textura, peso e relação com os outros elementos visuais em seu entorno (contraste, composição, etc); o grafema é um código, (permitindo também a leitura de um significado convencionalizado, que é a unidade fundamental de um sistema de escrita, podendo representar um fonema nas escritas alfabéticas), e obedece, portanto, a toda uma referência externa à obra, exige do leitor o conhecimento desse código e tem uma significação que transcende sua mera aparência visual. Faz parte do texto geral, mas possui um sentido que se busca além da obra.

Num sentido mais restrito, grafemas são as letras. Em acepção ampla, abrangem também os sinais de pontuação, os ideogramas e os sinais diacríticos. Os sinais diacríticos da língua portuguesa são os acentos agudos, graves e circunflexos, o trema, o til, o apóstrofo e o hífen. Por ideogramas, entendemos os símbolos das escritas cuneiforme e chinesa, certos sinais de trânsito, etc. Esses grafemas presentes na pintura, sejam eles formadores de palavras e frases ,ou apresentados em separado, são o objeto deste trabalho, sem deixar de considerar o texto maior de que fazem parte, mas concentrando nesse foco nossa pesquisa.

Faz-se necessário ainda considerar a inserção de uma outra forma de grafia na pintura contemporânea. Barthes (1977) define *escritura* como sendo a grafia para nada, ou o significante sem significado. Aqui, as palavras não são usadas como instrumentos de uma linguagem, mas justamente como desfuncionalização desta. A linguagem que constitui a escritura recusa a condição de linguagem utilitária, não sendo apresentada apenas como um

meio de comunicar cuja função se extingue tão logo o *fim* (a decifração do significado verbal) seja atingido. A escritura não cumpre essa função, sua caligrafia não se identifica com letras e alfabetos conhecidos do espectador, justamente porque é uma escrita exclusiva do artista e pertence apenas ao universo do quadro.

O que Barthes denomina aqui *escritura* é a voz subjetiva que fala através da escrita sem que o artista oculte suas possibilidades visuais através da completa submissão à legislação dos códigos epistemológicos estabelecidos; é, pois, uma linguagem reflexiva, auto-referencial, que visa recolocar o sujeito no centro do ato de enunciação; uma linguagem que é, no dizer de Barthes (1977, p.17), "o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever".

... as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. (...) a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia). (...) É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo.(BARTHES, 1977, p.21).

Conforme apresentado na introdução desta dissertação, nossa hipótese é a de que a base eminentemente conceitual da arte contemporânea e seu caráter narrativo intensificam a necessidade de interpretação da obra, exigindo do leitor/observador uma disponibilidade para perceber/ler as narrativas que de algum modo a perpassam. Se é possível à poesia considerar o espaço em branco do papel como elemento de sentido, também será possível considerar a presença da palavra – grafema ou escritura – como elemento de sentido da obra de arte visual.

1.3 – Narrativa

No decorrer dos próximos capítulos, a trajetória das narrativas na pintura ocidental será retomada e discutida, considerando-se a inserção dos grafemas e escrituras na pintura contemporânea como um expediente ligado ao caráter narrativo da obra. Porém, faz-se necessário já neste primeiro momento, em que se expõem os conceitos fundamentais para a

construção deste estudo, buscar as diferentes significações da expressão *narrativa* e apontar a acepção aqui aplicada.

Termo que deriva do sânscrito *gnārus* (saber, ter conhecimento de algo) e *narro* (contar, relatar), os primeiros estudos da narrativa começaram a partir da *Poética* de Aristóteles (1992), escrita em torno do ano de 335 a.C, cujas premissas são importantes até hoje. Basicamente narrar é contar uma história, e para tanto teremos personagens, cenários, conflitos, cenas. Assim, o termo *narrativa* é secularmente associado à literatura e durante muito tempo, só a ela aplicável.

Genette, em seu *Discurso da Narrativa* (1972), define-a sob três aspectos: a narrativa designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos; por outro lado, Genette toma também em consideração o conteúdo desse enunciado e designa por narrativa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.; finalmente, o autor considera que o conceito de narrativa pode ser também visto como ato de narrar em si, isto é, um acontecimento: não aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa.

Uma definição restrita de narrativa ligar-se-ia ao domínio da linguagem verbal escrita, já que tradicionalmente ela é entendida como "a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem, e mais particularmente da linguagem escrita" (GENETTE, 1976, p.255). Por essa razão, durante muito tempo, os estudos sobre narrativas permaneceram no domínio do registro verbal, dando maior enfoque à Literatura. Passa-se, contudo, que não só a literatura é produtora de narrativas. É importante reconhecer que outras artes, outros sistemas simbólicos valem-se também da narrativa, principalmente quando se entende o ato de narrar como "traço distintivo de todo discurso humano" (ROCHA, 2003, p.38). Tal visão antropológica permite aceitar o fato de que a narrativa é capaz de se materializar em suportes os mais variados, entre eles, a pintura.

No século XX, a partir do estruturalismo (para o qual a coordenada temporal é um fenômeno de superfície, investindo uma estrutura profunda lógica, mas acrônica) surgirá uma

espécie de teoria semiótica da narrativa (ou narratologia) que se propõe a estudar a narratividade em geral (romances, contos, filmes, espetáculos, mitos, anedotas, canções, músicas, vídeos). Encabeçados por Roland Barthes, estes estudos pretendiam encontrar uma "gramática" da narrativa. Barthes (1976, p.18) afirma que "a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades, começa com a própria história da humanidade. (...) é fruto do gênio do narrador ou possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise".

Desde a gênese do conceito de narrativa até meados dos anos 60 do século passado, pode-se dizer que os estudiosos do tema buscaram encontrar o “esqueleto do enunciado narrativo”. Desde então, procurou-se reduzir a narrativa a sua forma mais simples e elementar, encontrando, assim, uma estrutura básica que revelasse a forma geral dos enunciados narrativos. Se pudéssemos sintetizar esses estudos, talvez chegássemos a dois princípios, concluindo provisoriamente que para haver uma narrativa é preciso:

- uma relação cronológica e lógica entre os eventos e as ações dos atores;
- que os eventos tenham uma organização macro-proposicional (na verdade, este segundo requisito é uma consequência do primeiro, pois a estrutura macro-proposicional da narrativa, tal como vista pelos autores estudados, implica um ordenamento seqüencial e cronológico dos eventos segundo uma lógica própria do enunciado narrativo.)

A forma cronológica de ordenamento seqüencial passará a ser criticada e questionada por alguns autores a partir da década de 1960, sendo Goodman (1981) e Ricoeur (1994) alguns de seus principais representantes. Os problemas da descronologização da narrativa e do papel do sujeito leitor foram estudados por Goodman (1981), analisando uma série de narrativas verbais ou em imagens, demonstrando que a narrativa é capaz de suportar quase qualquer tipo de reordenamento sem deixar de ser uma narrativa. Para o autor, a seqüencialidade cronológica, não pode ser apontada como um elemento distintivo da narrativa:

In a narrative, not a statement, which is not explicitly stated needs to be timelined (...) ordered, the narrative in any case remains a narrative. This puts us a problem, because we think the narrative like a kind of speech whose peculiarity is its temporality, distinguished from the description or the exposure through its

temporal condition. We, however, found no such conditions. The temporality of what is not said explicitly or implicitly distinguishes the narrative, as even the description or the painting of a static and momentary situation involves what happened before or what will happen afterwards. A painting of a forest implicitly tell us about growing trees and falling leaves, and a painting of a house means that trees were cut for this (Goodman, 1981, p.111)¹.

Se assim considerarmos, tanto pinturas como parágrafos têm de ser lidos com base em um código que é dado pelo universo cultural no qual a pintura ou texto verbal estão inseridos. Tal concepção traz consigo o problema do leitor/observador, o qual tem de apreender o código para conseguir ler, seja o texto ou a pintura. E é, justamente, tal elemento de convenção que se agrega ao texto lingüístico ou à imagem e lhe fornece um contexto capaz de estender, por meio do “implicitamente dito”, o seu sentido.

A narrativa, entretanto, não suporta qualquer tipo de reordenamento. Para Goodman a representação temporal dos eventos continua sendo um elemento essencial e distintivo da narrativa, embora tal representação não necessite mais ser expressa em termos de uma ordem sequencial rígida. O fato de os eventos estarem representados desordenadamente não destrói a narrativa.

Poderíamos lembrar neste momento a concepção de Kant (1996), segundo a qual o espaço é a forma de nossa experiência exterior e o tempo é a forma de nossa experiência interior. Inerentes ao conceito de tempo são os conceitos de movimento e duração, seja dos corpos observados, ou das palavras recitadas ou pensadas. Deste modo, o tempo encontra na narrativa a sua representação mais clara e exata, a narrativa revela-se aqui como o caráter temporal da experiência humana. Por meio da definição de narrativa como representação do tempo, Ricoeur (1994) introduz a proposta de uma descronologização da narrativa. Se uma narrativa ordenada cronologicamente corresponde a uma representação linear do tempo, esta forma de representação, na verdade, não corresponde à experiência psicológica do tempo. Ricoeur propõe, então, que o estudo da representação da temporalidade deva não ser abolido, mas aprofundado.

¹ Tradução nossa: “Em uma narrativa, nem a enunciação, nem o que é explicitamente enunciado necessitam ser temporizados (...) a narrativa reordenada de qualquer modo permanece sendo uma narrativa. Isto nos coloca um problema, pois nós pensamos a narrativa como aquela espécie de discurso cuja peculiaridade é a temporalidade, distinguida da descrição ou da exposição através de sua condição temporal. Nós, entretanto, não descobrimos tal condição. A temporalidade do que é implicitamente ou explicitamente dito não distingue a narrativa, pois mesmo a descrição ou a pintura de uma situação momentânea e estática implica o que aconteceu antes ou o que acontecerá depois. Uma pintura de uma floresta nos conta implicitamente sobre árvores crescendo e folhas caindo; e uma pintura de uma casa implica que árvores foram cortadas para isto.”

O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. (...) o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal (RICOEUR, 1994, p.15).

No capítulo a seguir, inicia-se um percurso através da história da pintura, discutindo-se a presença de grafemas e escrituras na produção pictórica desde o antigo Egito até à atualidade e analisando como a presença híbrida de signos verbais e visuais nos textos das pinturas está associado à prática narrativa.

CAPÍTULO 2

BUSCANDO UMA TRADIÇÃO

Desde que teve a intenção de transmitir algum tipo de idéia, ou de *narrar* um fato, o ser humano utilizou sinais. Primeiramente gestos, posteriormente códigos verbais e, finalmente, imagéticos. Na pré-história os povos utilizavam figuras para transmitir informações, assim como as encontramos ainda hoje em várias culturas; os indivíduos se comunicavam por meio de desenhos, usando símbolos para expressar pensamentos, emoções, acontecimentos, o que chamamos de *escrita pictorial*. Escrita e pintura ao mesmo tempo. Essa passagem foi aqui citada justamente para nos lembrar da gênese eminentemente visual das letras, de sua origem irmanada com o desenho e a pintura que, milênios depois da invenção do alfabeto fenício (tido como o primeiro), é retomada com grande força na arte contemporânea.

Pintura e escrita hoje são modalidades distintas, porém em seu primórdio o vínculo era extremamente estreito e a imagem pintada podia ser considerada uma forma de escrita, bem como esta, sendo um veículo gráfico, se comunica através de formas, pois “não se desenhou primeiro e em seguida se escreveu, mas imediatamente escreveu-se no sentido de uma referência feita à linguagem” (SAFOUAN, 1987, p.57). A escrita surgiu quando os símbolos gráficos foram usados para representar palavras da língua. Na evolução da escrita, a relação icônica entre forma gráfica e referente (fundamentalmente objetos materiais) deu lugar aos sistemas pictográficos e, posteriormente, ideográficos. Segundo Cagliari (1989), os sistemas atuais de escrita podem ser divididos em dois grandes grupos²: os sistemas de escrita baseados no significado (escrita ideográfica, como o chinês na sua origem e os hieroglíficos egípcios) e os sistemas baseados no significante (escrita fonográfica).

A escrita se diferencia de outras formas de representação do mundo, não só porque induz à leitura, mas também porque essa leitura é motivada, isto é, quem escreve,

² Começando pela expressão pictográfica – os desenhos pré-históricos – a escrita se tornou ideográfica, com a utilização de signos pictóricos para representar idéias e objetos. A partir do alfabeto fenício, evidenciou-se a escrita fonográfica, sistema no qual as palavras são decompostas em unidades sonoras, que na sua versão visual são os grafemas (cf. CAGLIARI, 1989).

diferentemente por exemplo de quem desenha, pede ao leitor que interprete o que está escrito, não pelo puro prazer de fazê-lo, mas para realizar algo que a escrita indica. A motivação da escrita é sua própria razão de ser; a decifração constitui apenas um aspecto mecânico de seu funcionamento. Por isso é que a leitura não se reduz à somatória dos significados individuais dos símbolos, mas obriga o leitor a enquadrar todos esses elementos no universo cultural, social, histórico, etc, em que o escritor se baseou para escrever (CAGLIARI, 1989, p. 74-75).

Como observou Cagliari, a intenção da escrita difere da representação artística: a linguagem escrita pressupõe não apenas uma leitura imagética, uma apreciação estética, mas lança ao observador o desafio de um trabalho de decodificação de símbolos. Mais especificamente com o surgimento do alfabeto e seus grafemas, rompe-se a confluência entre arte e escrita; todavia, por um longo período, elas ainda serão apresentadas conjuntamente, prática só interrompida em sua assiduidade a partir do século XVI.

Escrevendo sobre as relações entre pintura e tipografia Peignot (*Apud* PEREIRA, 1976, p.01) constata que em todas as épocas os pintores incorporaram letras às suas obras. O autor lembra-nos do gosto pela figuração do material escrito, onipresente, por exemplo, nas paredes egípcias, entre os judeus, nas civilizações pré-colombianas e entre tantas outras civilizações para as quais o limite entre pintura e literatura, se existia, era tênue a ponto de não ser importante separá-las em textos distintos.

2.1 Pintura e escrita na arte egípcia e grega: uma fusão e uma cisão

Pode-se afirmar que a história da pintura começa mesmo antes da própria história, no período que se habituou chamar de Pré-história, com suas cavernas repletas de bisões em um continente ou de lhamas em outro. Porém, “a história da arte como esforço contínuo” (GOMBRICH, 1995, p.55) só começa há cerca de cinco mil anos, com os artistas egípcios, que dão início a uma tradição cuja linha de trajetória, tal qual um fio de Ariadne³, pode ser acompanhada até nossos dias: se a arte ocidental é desdobramento da arte grega, é da arte egípcia que os helenos foram discípulos. Assim, para investigar o percurso do hibridismo

³ Ariadne, na mitologia grega, dá a Teseu um novelo para que ele marque seu caminho no labirinto do Minotauro e consiga sair dele (cf. MEUNIER, 1994).

entre literatura e pintura - caminho trilhado pelos artistas até a contemporaneidade – há que se dar o passo inicial às margens do Rio Nilo.

A proximidade entre a pintura e a escrita egípcias se inicia na própria natureza de seus códigos: a escrita egípcia, uma das mais antigas do mundo, não utiliza um alfabeto, mas centenas de pequenos desenhos combinados de diferentes maneiras: os hieróglifos. Cada desenho é utilizado seja por seu valor de imagem, seja pelo som que representa - e que, junto a outros signos-sons, compõem uma palavra mais complicada. A escrita e a pintura estavam estreitamente vinculadas também por sua função religiosa: as pinturas murais eram, em sua maioria, narrações de histórias ou fórmulas mágicas dirigidas às divindades e aos mortos.

Interessa-nos aqui especialmente esse caráter narrativo das pinturas egípcias, nas quais a leitura completa ocorria pela apreensão tanto dos códigos da escrita quanto das representações imagéticas. Não se trata de pinturas nas quais são inseridos símbolos gráficos, nem de um texto literário ilustrado: um texto único se formava e narrações visuais e literárias se tornavam inseparáveis, de tal modo que somente em conjunto perfaziam o sentido completo proposto por seu autor. Gombrich, na sua *História da Arte*, nos dá um exemplo da complexidade de leitura de uma dessas narrativas (Fig. 01):

As inscrições em hieróglifos dizem-nos exatamente quem ele [o representado] era, e que títulos e honrarias reunira ao longo de sua vida. Seu nome, segundo se lê, era Knhumhotep, Administrador do Deserto Oriental, Príncipe de Menat Khufu, Amigo Confidencial do Faraó, Conviva Real, Superintendente dos Sacerdotes, Sacerdote de Hórus, Sacerdote de Anúbis, Chefe de Todos os Segredos Divinos e – o mais impressionante de todos – Mestre de todas as Túnicas. À esquerda vemos-lo caçando aves selvagens com uma espécie de bumerangue, acompanhado da esposa Kheti, da concubina Jat, e de um dos seus filhos... No topo da porta vemos de novo Knhumhotep, agora apanhando aves aquáticas numa rede. O caçador sentava-se escondido atrás de uma corda de juncos, segurando uma corda ligada à rede aberta... A inscrição diz: Canoagem no leito de papiros, os tanques de aves selvagens, os brejos e os riachos; caçando com a lança de duas ele traspassou trinta peixes. Como é delicioso o dia de caça ao hipopótamo (1995, p. 62 e 63).

Trata-se, como se pode aferir a partir da leitura que nos é dada por Gombrich, de uma narrativa na qual nos são apresentados seus personagens, seu espaço, e em seguida as ações são descritas através das imagens. A história é contada mantendo uma sequencialidade cronológica, sendo lida de cima para baixo e da esquerda para direita. Conta ainda com um desfecho, ou seja, é uma narrativa na sua forma mais clássica: tem princípio, meio e fim.

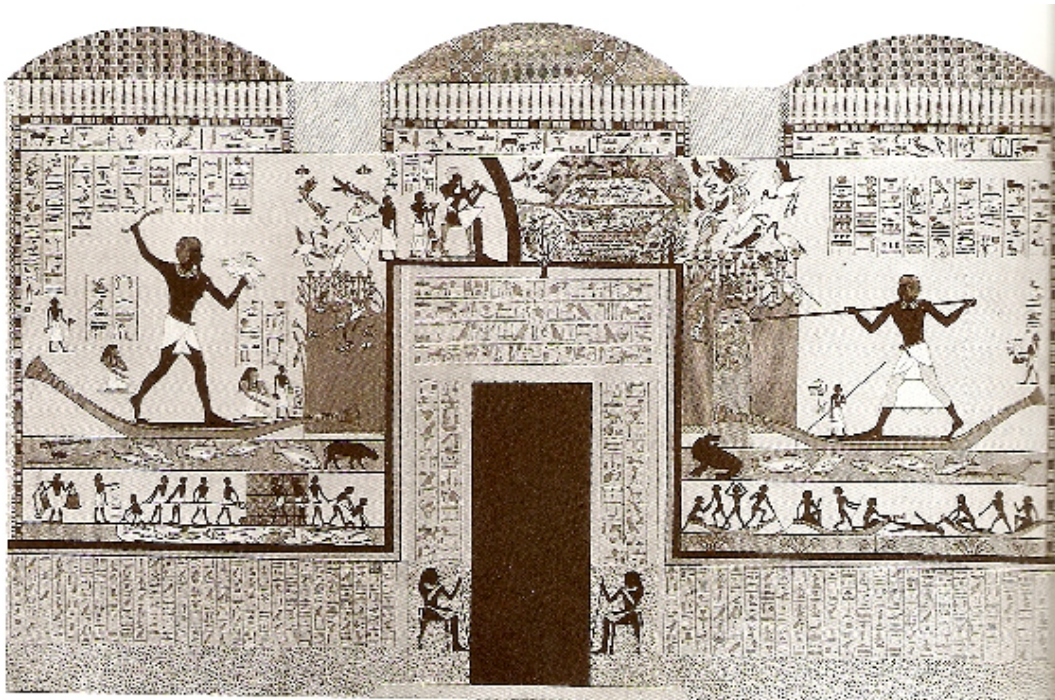


Fig. 01: Mural do túmulo de Knhumhotep, autor desconhecido, c. 1900a.C.

Segundo Chafe (1990), uma narrativa precisa de uma introdução, de um momento (quando?), um local (onde?), personagens atuantes (quem?) e uma situação de fundo, na qual o conteúdo da narrativa se desenvolve. Esse conteúdo deve ser constituído por uma série de eventos conectados que foram realizados ou experienciados pelos sujeitos. A pintura mural analisada, bem como ocorre em muitas das pinturas egípcias, traz uma narrativa em que os elementos pictóricos e gráficos se confundem num único texto, cuja leitura só se torna possível em sua totalidade quando tanto seus elementos visuais quanto os verbais são levados em conta, ou seja, nem a escrita nem a pintura funcionariam isoladamente.

Outro aspecto que não se pode deixar de levar em consideração neste estudo é o da existência de códigos obedecidos pelos artistas egípcios não apenas quando escreviam, mas também quando desenhavam e pintavam: assim como os hieróglifos, as formas também tinham convenções a serem obedecidas para permitir sua leitura, conforme nos ensina Gombrich:

O estilo egípcio incorporou uma série de leis bastante rigorosas, e todo artista tinha que aprendê-las desde muito jovem. As estátuas sentadas deviam ter as mãos sobre os joelhos; os homens eram pintados com a pele mais escura do que as mulheres a aparência de cada Deus egípcio era rigorosamente estabelecida. (1995, p.65)

Assim, na pintura egípcia, hieróglifos e imagens misturam-se tanto em sua forma quanto em sua função e, nesse caso, escrita e imagens confundem-se inseparavelmente: ambos são desenhos, ambos são códigos estabelecidos e, juntos, formam um texto passível de leitura e de apreciação, uma narrativa literária completa, ao mesmo tempo uma obra de arte.

Ao contrário do vasto material pictórico sobrevivente do Egito antigo, pouco se sabe da pintura grega na antiguidade, uma vez que as poucas que chegaram até nós são aplicadas às cerâmicas, principalmente vasos. A partir desses vasos e dos pouquíssimos fragmentos da pintura mural grega, pode-se constatar que a prática da escrita casada com a pintura é rara nessa civilização.

Segundo Piletti (1993), a História da Grécia antiga estende-se por 1400 anos e divide-se em quatro períodos: Período Homérico, Arcaico (800 a.C. -500 a.C.), Clássico (500 a.C. -338 a.C.) e Helenístico (338 a.C. – 30 a.C.). A arte grega do período arcaico recebe forte influência da arte egípcia e os artistas tomam como modelo suas pinturas e esculturas, “pois iremos ver que os mestres gregos foram à escola com os egípcios, e todos nós somos discípulos dos gregos. Assim, a arte do Egito reveste-se de tremenda importância para nós” (GOMBRICH, 1995, p.81).

É curioso notar como nesse processo de assimilação da arte egípcia pela arte grega a relação íntima entre escrita e pintura que vigorava no antigo Egito desaparece quase que por completo. Isso se explica, em parte, porque os ensinamentos egípcios foram, sim, levados em conta, uma vez que eram fruto de conhecimento e isso era muito caro aos gregos. Porém, a grande base para o artista grego foram seus próprios olhos e mesmo nos vasos do período arcaico, com suas figuras bem contornadas e invariavelmente vistas de perfil, à moda egípcia, já vemos indícios de escorços e perspectivas nos objetos. Dentro dessa busca pela representação realística, parece natural que a parte “literária” da obra de arte fosse eliminada em favor da observação e representação daquilo que se pode ver e tocar. Considerando o caráter visual eminentemente abstrato das letras (elas são signos que representam um fonema ao invés de algo visível), não é surpreendente que o artista grego, em sua busca pela apreensão do real, tenha deixado pelo caminho a inserção da escrita nos textos pictóricos.

Os gregos romperam os rígidos tabus do primitivo estilo oriental e empreenderam uma viagem de descoberta a fim de acrescentarem às imagens tradicionais do mundo uma quantidade cada vez maior de características obtidas através da observação. Mas suas obras nunca se parecem com espelhos onde se refletem todos

os recantos, ainda os mais insólitos, da natureza. Elas ostentam sempre o cunho do intelecto que as criou (GOMBRICH, 1995, p.79).

Na arte grega, no mais das vezes pintura é uma arte, literatura é outra e as duas não se mesclam não compartilham o mesmo suporte, como ocorria nos murais egípcios. Mesmo o uso do alfabeto ao invés dos hieróglifos ricamente desenhados reforça demonstra que as letras têm cada vez mais a função de código para leitura, formas abstratas e sistematizadas, enquanto a pintura é destinada ao deleite do observador, deleite este advindo não de uma narrativa, mas da apreciação de um ideal de beleza. Isso nos leva ao terceiro ponto que explica porque na pintura grega (e conseqüentemente também na sua discípula romana) elementos da escrita raramente são inseridos: enquanto a pintura egípcia é por excelência uma pintura narrativa clássica, que conta uma história completa - com princípio, meio e fim, extremamente preocupada com o caráter documental da obra -, a pintura grega também é narrativa, porém nos narra geralmente uma passagem, o fragmento de uma história, e essa narração não é sempre precisa e está sujeita à interpretações diversas, dependendo do observador e de seu nível de conhecimento sobre a tradição grega. Observemos mais uma vez a descrição que Gombrich faz de uma pintura, desta vez um vaso grego (fig. 2):

“A figura representa um comovente episódio da história de Ulisses: o herói volta para casa após dezenove anos de ausência, disfarçado de mendigo, com um bordão, alforje e tigela, e é reconhecido por uma velha ama, que descobre na perna dele a cicatriz de um velho ferimento quando lhe lavava os pés. O artista deve ter ilustrado uma versão algo diversa da de Homero; talvez ele tivesse visto uma interpretação teatral em que essa cena era interpretada... Mas não precisamos do texto exato para sentir que algo dramático e comovente está acontecendo, pois a troca de olhares entre a ama e o herói quase nos dizem mais do que as palavras poderiam dizer.” (1995, p. 94).



Fig. 02: Ulisses reconhecido por sua velha ama, autor desconhecido, séc. V a.C .

A partir das análises que Gombrich faz do mural egípcio e do vaso grego, é flagrante como o primeiro depende da escrita para contar sua história (perfeitamente espacializada, com personagens nomeadas e situada dentro de uma seqüência cronológica de acontecimentos), que não deixa margem para dúvidas ou interpretações, uma vez que os hieróglifos tenham sido decifrados; já a pintura no vaso traz o pedaço de uma história da qual se pode imaginar diferentes inícios e desfechos possíveis. Gombrich conhece a lenda de Ulisses e assim localiza a cena dentro da Odisséia homérica, porém, mesmo com essa informação adicional, sua análise dá espaço para o “talvez”.

A narrativa pictórica grega, da qual é herdeira não só a pintura romana mas também toda a tradição clássica ocidental posterior ao Renascimento, tem um caráter eminentemente visual e se despe de palavras. A pintura mais *comenta* do que *conta*.

2.2 Escrita e pintura na Idade Média: um casamento

Como ensina Pereira (1976, p.1) em seu livro sobre hibridismo de letras e tintas, “é sobejamente conhecido que durante a Idade Média cristã se considerou e praticou a inscrição de letras como um gênero artístico de fundamental importância, pelo menos tão importante quanto a escultura e a pintura”.

O valor estético das letras volta a ser festejado e pelas mãos dos monges em suas transcrições de livros, onde os grafemas são ricamente desenhados: é a figuração do espaço textual, a exaltação da beleza dos símbolos gráficos e a tomada de consciência de sua origem visual. Mas não é apenas nos espaços destinados à literatura - como os livros e os pergaminhos – que a escrita mistura-se com a arte: as pinturas produzidas em todo decorrer dos mais de mil anos medievais são repletas de grafemas:

Efetivamente, durante mais de um milênio, das primeiras cenas das catacumbas até a plena definição da arte renascentista, atravessando incólume todas as vicissitudes históricas, no império do oriente ou no mundo ocidental, os caracteres da escrita sempre foram integrados aos afrescos, manuscritos, objetos de culto, mosaicos e retratos (PEREIRA, 1976, p.3)

Uma espécie de regra instituiu-se no fazer artístico: todas as disciplinas - e especialmente a pintura - dependiam desse heterogêneo meio de representação: dispor os signos plásticos e os grafemas, compondo com eles um único texto em que a imagem esclarece o verbal que, por sua vez, ilumina o símbolo visualizado.

Vale ressaltar que a grande maioria da população européia durante a Idade Média não tinha acesso à escrita. Portanto, a arte foi uma forma encontrada pela igreja de passar para a sociedade os valores do cristianismo, e a produção pictórica medieval é em grande parte de cunho religioso. A interpenetração desses recursos comunicacionais era uma necessidade didática, para que os fiéis pudessem entender as narrativas presentes em murais, quadros e afrescos.

Gombrich (1995) nos dá notícia de que o papa Gregório Magno, no fim do século VI disse que a pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler.

Para que o propósito expresso por Gregório fosse atendido, a história tinha que ser contada da maneira mais clara e simples possível...As idéias egípcias sobre a importância da clareza na representação tinham voltado com grande pujança, por causa da ênfase que a Igreja dava à clareza (1995, p.136).

Há uma observação de Barthes (1984, p.31-34) sobre o estatuto da imagem na sua relação com o texto que pode elucidar o caso da pintura medieval: esta relação pode ser vista, numa primeira instância, como situação de duplicação do verbal, ou, no limite, de “ancoragem”. Nessa função, o signo visual explicitaria simplesmente o que já existe no escrito, de forma didática, elucidatória. Há muito de reduntante nas pinturas medievais: os grafemas, uma vez decifrados, trazem no mais das vezes a mesma narrativa que a leitura da imagem nos dá.

Um exemplo desta sede de clareza narrativa que levava o artista medieval a recorrer, para além dos elementos visuais icônicos, também aos signos verbais, é o Pantocrátor de Sant Climent de Taüll (Fig.03). Na pintura, observamos a figura do Cristo e vários santos em seu entorno; ora, sabemos tratar-se de Jesus e de santos justamente porque foi durante a Idade Média que se estabeleceu a iconografia cristã⁴, com suas barbas, gestos e auréolas

⁴ Para veicular as verdades da fé e as tradições religiosas, a iconografia cristã servia-se dos catecismos da pintura e da escultura. As imagens dos Santos, de Nossa Senhora e da Santíssima Trindade, com os seus adornos e seus símbolos, eram as explicações desse catecismo. Deste modo, mais facilmente se entendia a doutrina e fundamentava-se o culto que lhes era prestado.

Ainda em plena Renascença, nos séculos XV e XVI, podemos localizar alguns casos de inserção de grafemas em pinturas - como em Andréa Mantegna, Albrecht Dürer e Hans Holbein, entre outros. Pereira (1976, p.5) ressalta que nesses casos trata-se de “prolongamentos de uma velha tradição e não mais resultados de uma prática artística de caráter majoritário”. A partir daquela época até o surgimento das vanguardas européias, o costume de expressar-se por meio de imagem e letras torna-se marginalizado até praticamente desaparecer da pintura ocidental, ficando restrito a aparições pontuais dentro de alguns quadros ou nos títulos das obras. Barthes ratifica essa informação, em seu ensaio *A Imagem da Letra*:

Na verdade, palavra e imagem sempre estiveram em contato ao longo da história da pintura ocidental, quer através das legendas e inscrições características da pintura medieval ou do primeiro Renascimento; quer de maneira mais sutil e dissimulada, nos títulos que acompanham as pinturas, explicitando, ampliando ou restringindo o poder narrativo das imagens (BARTHES, 1995, p.25).

Foucault, em *As palavras e as coisas*, divide o período que vai do Renascimento até hoje em três etapas, de acordo com a relação que se estabelece entre palavras e imagens: no Renascimento propriamente dito, a palavra seria a coisa; no Classicismo, que Foucault localiza nos séculos XVII e XVIII, os dois termos se distanciariam, abrindo espaço para a representação; e, por fim, a modernidade corresponderia apenas aos séculos XIX e XX e se caracterizaria pela desagregação das representações elaboradas anteriormente, culminando no hibridismo entre linguagens dentro de um mesmo texto. A arte da chamada idade moderna, como observou Foucault, é a arte da anti-escrita: na pintura ocidental dos séculos XV ao XIX, um dos princípios fundamentais é o da distinção completa entre o signo verbal e a representação visual, ou seja, um pertenceria ao mundo literário e outro ao pictórico. Dessa forma, exceto por raríssimas exceções, grafemas e imagens não deviam ser usadas numa mesma obra e nas poucas vezes em que o foram, havia uma clara hierarquização entre palavra e imagem, como na obra de Jacques Louis David, que será analisada adiante. “O essencial é que o signo verbal e a representação visual não são jamais dados ao mesmo tempo. Um plano sempre os hierarquiza” (FOUCAULT, 1989, p.92).

Em oposição à tradição medieval, no período entre o Renascimento e o despontar do século XX a prática da inserção de elementos literários era esporádica na arte ocidental e nas poucas vezes em que aparecia constituía um recurso que tinha como único intuito reforçar a narrativa (dentro do procedimento hierárquico), sem levar em conta o lado plástico dos

grafemas: as letras quando aparecem estão em representações de cartas, livros, tabuletas, pergaminhos, tudo invariavelmente com o sentido de enunciação, sem interesse pela possível beleza e autonomia de um grafema. Concebe-se a pintura como reprodução das aparências visíveis, das pequenas e grandes histórias humanas que os artistas procuraram contar com precisão até o raiar do modernismo. O caráter narrativo, a intenção de comentar um evento de forma cronologicamente ordenada e obediente à lógica comumente aceita fica evidente na obra reproduzida abaixo, e até a chegada do modernismo, será essa a tônica na pintura.

Jacques Louis David utiliza o realismo pictórico na descrição de uma cena na qual cada gesto focalizado, por pequeno que seja, significa. Em *A Morte de Marat* (Fig.04), tem-se a linha do horizonte - o instrumento típico da separação terra/céu - confundida com a intimidade e a vulnerabilidade de Marat. Esta é também a linha que separa o fato histórico e mundano do além e desconhecido e que é antecipada e aproximada do observador pela mesa/caixote/caixão - posto que aqui vai também o epitáfio, com a dedicatória, no qual o pintor *assina e data*. Acima da linha, temos apenas o escuro, um outro plano vazio e sem vida.



Fig. 04: A morte de Marat, de Jacques Louis David, 1793.

É importante chamarmos a atenção para os vários elementos que implicitamente remetem ao agir humano, colaborando para a construção de uma narrativa que nos mostra não apenas Marat morto, mas nos dá pistas sobre os acontecimentos que levaram a isso. Além dos instrumentos de manuseio (pena, punhal e folhas), o quadro nos apresenta vestígios diretos da ação: a escrita e o corte sangrando. A mão de Marat é acentuada como signo dramático pela inércia do braço que jaz, mas também por uma dobra do tecido verde, por uma prega e pela margem do tecido branco.

Além das linhas e do desenho há também a disposição das cores, compreendendo, na sua economia, sistematização e dramaticidade. Sobre David, nos fala Gombrich:

Ele aprendera através do estudo da escultura grega e romana como modelar os músculos e tendões do corpo, e dar-lhe a aparência de nobre beleza; também aprendera com a arte clássica a deixar de fora todos os detalhes não essenciais ao efeito principal e a almejar a simplicidade. Não há cores variegadas nem escorços complicados no quadro (1995, p.382).

Interessante é ressaltar a presença de elementos da escrita permeando o texto visual assim como ocorre freqüentemente na pintura contemporânea, porém funcionando justamente como um reforço da seqüencialidade da narrativa: David, com as palavras, identifica sua personagem e nos conta um pouco do evento que culminou no assassinato de Marat, dando-nos a ler a carta em que Charlotte Corday, militante do partido moderado dos girondinos, fazendo passar-se por uma admiradora que lhe pede auxílio (a carta que ele segura na mão), consegue um pretexto para se encontrar com ele e assassinar Marat a punhaladas. Portanto, o texto ali presente funciona como um elemento da narrativa, uma informação no percurso da história que se pretende contar sem maiores pretensões estéticas ou poéticas: seu valor é apenas enquanto um grafema que traduz um código, o código da escrita que nos dá a ler uma informação. Ao assinar o quadro dentro do contexto do texto visual, David nos faz pensar na sua própria presença na cena, como uma testemunha.

O efeito de toda a narrativa clássica, fosse literária ou pictórica, era justamente este, o de fazer coincidir a causalidade com a seqüencialidade, tornando a temporalidade narrativa como um fator de coesão textual. Organizando a seqüencialidade temporal segundo um princípio de causalidade, as grandes narrativas criam uma intriga e um desenlace, conferidores de sentido ao mundo. Nesta medida, obras como a de David são técnicas ou

máquinas de ordenação do tempo, de encadeamento do acontecimento, de modo a, numa lógica em que a contigüidade se funde ou coincide com a causalidade, engendrar o sentido.

2.4 O moderno e o fim das narrativas

No final do século XIX e início do século XX, os elementos da escrita saem do limbo ao qual haviam sido relegados para novamente integrarem as pinturas: deixam de ser esporádicos e subordinados para serem presenças constantes e assumirem as mais variadas funções nos quadros dos artistas. Naquele período inicia-se o que se convencionou chamar *arte moderna*. Há controvérsias sobre os limites temporais do moderno e alguns de seus traços distintivos: como separar clássico/moderno, moderno/contemporâneo, moderno/pós-moderno? Divergências à parte, observa-se uma tendência nas obras de autores como Argan (1993) e Gombrich (1993) em localizar na França do século XIX o início da arte moderna.

O rompimento com os temas clássicos vem acompanhado na arte moderna – e mais especificamente na pintura – pela superação das tentativas de representar ilusionisticamente um espaço tridimensional sobre um suporte plano: a consciência da tela plana, de seus limites e seus rendimentos inaugura o espaço moderno na pintura. Segundo Greenberg (1986), a maior premissa da pintura moderna é que ela deve mostrar os limites e os meios da própria pintura, comportando-se assim em detrimento da narrativa: para o autor, a pintura alcança a perfeição quando se auto-reflete, quando serve para nos mostrar o que é a própria pintura, quais os seus recursos e os seus instrumentos. O expressionismo abstrato, após a Segunda Grande Guerra – com nomes como Jackson Pollock, Arshile Gorky, Mark Rothko, entre outros –, seria a materialização do que Greenberg julgava dever ser a pintura genuinamente moderna. A forma e só a forma da pintura, o modo como a tinta liberta-se em direção à tela e como esta a recebe, podem provocar um prazer desinteressado, comunicável e sem necessidade de uma narrativa. Mais ainda: quando a pintura moderna questiona seu próprio material classicamente estabelecido – a tinta e a tela –, apresentando-se repleta de colagens entre outras experimentações, ela nada narra: discute, com o próprio observador, suas possibilidades e seus limites. Barthes elucida como a linha narrativa da pintura clássica é substituída por uma linha que reflete e discute sobre si mesma.

A partir da segunda metade do século XIX, com as alterações e revoluções que se processam na técnica e na linguagem da pintura, esta afasta-se, cada vez mais, da figuração realista e da narrativa francamente literária que a caracterizaram durante séculos. Novos instrumentos de representação do real (como a fotografia e posteriormente o cinema) ganham popularidade e a pintura volta-se para si mesma de maneira reflexiva e analítica discutindo questões inerentes à sua própria estrutura enquanto discurso. (BARTHES, 1995,p.76).

Com efeito, a invenção e a popularização de um meio tão preciso de reproduzir o que se vê fragilizou as seculares estruturas em que se fundava a arte da pintura: ela não mais precisa narrar o mundo ao seu redor e vê-se destituída dessa função. Fazia-se necessário então que o artista buscasse outro caminho e, de acordo com Canton (2001, p.17), os modernistas procuraram romper com a tradição, o individualismo autoral e os aspectos narrativos que para eles banalizariam a arte, buscando uma forma de narrativa que transcendesse a representação: a idéia era retirar do espectador a possibilidade de se identificar com a narrativa, usando para isso métodos antiilusionistas⁵. Assim, ao mesmo tempo em que durante o moderno a prática narrativa se reinventa na literatura, nas artes visuais ela progressivamente é abandonada em favor da própria linguagem: o tema da pintura modernista (exceto quando esta for dadaísta ou surrealista, casos dos quais trataremos adiante) é a própria pintura e suas possibilidades. Por isso, causa ainda mais estranhamento que, em um cenário aparentemente desfavorável (já que a inserção de grafemas na arte ocidental sempre esteve intimamente ligada ao esforço de narrar com mais clareza) ressurja com força nos pintores o hábito de colocar em suas telas signos verbais misturados às imagens. Ainda, além disso, as escrituras – a escrita para o nada – aparecem também no espaço pictorial.

É de fundamental importância percorrer aqui essa trajetória das letras na pintura moderna, uma vez que a pintura contemporânea, mesmo quando não é sua herdeira direta, a tem na raiz de suas criações. Entender qualquer aspecto da pintura contemporânea pressupõe que dominemos também sua antecessora, e na arte moderna inaugura-se uma nova relação do artista com as palavras, baseada em dois pontos: o resgate do valor visual das letras e a tentativa de reatar nas telas o ancestral vínculo entre escrita e imagem que fora rompido desde o Renascimento.

A arte moderna rompe com a separação clássica das artes (literatura, pintura, escultura, gravura etc.) e põe abaixo os limites tão bem delimitados entre as diferentes

⁵ Ilusionismo, em arte, é a capacidade de conectar o observador em um nível de identificação e de relacionamento com a obra. (cf. CANTON, 2001, p19)

linguagens, abrindo, entre outras possibilidades, a da desconstrução da escrita, ou seja, a recuperação de sua origem visual tal qual foi concebida, lembrando o que parece óbvio, mas que poucos percebem: o valor ambíguo das letras, que tanto são códigos verbais como também possuem valor visual. Letras também são desenhos e a consciência desse fato transborda nas telas modernas. Muito mais do que suas significações e qualidades narrativas, o que o artista da primeira metade do século XX busca ao inserir palavras em suas telas é o rompimento com a hierarquização que imperava nas relações entre imagem e escrita: o quadro e sua legenda, o texto e sua ilustração. Ao mesmo tempo que integra um e outro no quadro, esse artista já não deseja narrar, explicitar ou explicar quando insere letras e palavras em suas obras, pois as insere em fragmentos, retirando as palavras de seus contextos usuais e criando novas relações, ou mesmo subvertendo a caligrafia a ponto dela mais nada significar, exceto dentro do contexto da própria tela.

2.4.1 As letras acordam: o cubismo sintético.

Dado que a forma - e não uma história a ser narrada - passou a ser o objeto da arte, o critério para identificar uma obra como modernista passou também a ser naturalmente uma exploração radical das potencialidades e dos instrumentos de cada tipo de arte. A relação entre imagem e letra adquiriu uma autonomia explícita e a palavra se integrou ao espaço pictórico de forma sistemática a partir da década de 10 do século passado, com o cubismo sintético, destacando-se os trabalhos pioneiros de Georges Braque e Pablo Picasso e seus *papiers collés*⁶; uniam-se escrita e imagem em suas obras - sem que houvesse entre elas uma relação hierárquica – por meio de suas colagens verbais e visuais. Conforme observa Massim (*apud* PEREIRA, 1976, p.06), “... nenhum dos movimentos artísticos que se sucederam desde o cubismo negligenciou o problema das relações entre letras e imagens”.

O palco do cubismo é a Paris de pouco antes da 1ª. Guerra, uma cidade totalmente urbana, em que as ensolaradas e bucólicas cenas campestres, tão caras aos impressionistas do

⁶ Em português, “papéis colados”. A técnica, usada há séculos como divertimento de crianças, é utilizada como elemento plástico nas pinturas cubistas de Pablo Picasso e Georges Braque a partir de 1912, aparecendo depois com frequência em outros momentos da arte moderna e contemporânea (cf. MAILLARD, 1981)

final do século XIX, são substituídas por um novo cenário que interessa muito aos pintores do século que então se inicia, uma metrópole ávida por progresso, movimento e modernidade, povoada por uma visualidade que condiz com essa nova ordem: ruas pululantes de novos signos, marcas e grafismos. Barthes afirma que naquele momento Paris era repleta de “quiosques de jornais, placas comerciais, cartazes vendendo produtos ou anunciando espetáculos. Essa paisagem dinâmica e diversificada é uma das primeiras inspirações dos pintores cubistas” (1995, p.76). Não por acaso o exemplo escolhido por nós foi uma obra de Picasso (Fig. 05): nela encontram-se fragmentos de jornais contendo grafemas que compõem palavras legíveis, expediente que, como adiante veremos, é importante ferramenta da arte contemporânea.

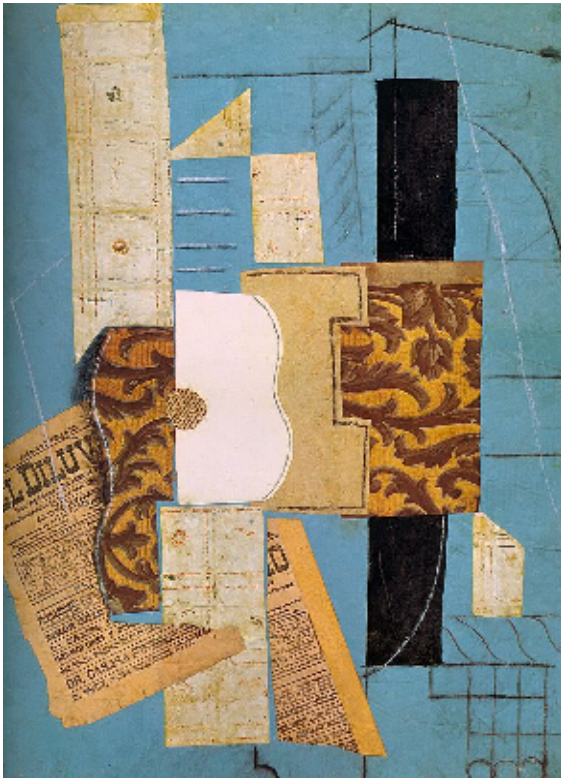


Fig. 05: Guitarra, de Pablo Picasso, 1913.

O papel dos signos colados nesta e em outras obras cubistas é duplo: por um lado, aludem ao mundo real, encaixando-se assim na proposta cubista de tematizar objetos do cotidiano, tranfigurando-os de forma poética e, dessa maneira, considerando a multiplicidade de pontos de vista sobre um mesmo motivo que caracteriza a obra cubista, as denominações são também incluídas. Por outro lado, a presença constante do jornal nas naturezas-mortas dos cubistas denota uma ruptura com a tradicional representação desse gênero e o jornal remete à

eleição do universo urbano como tema cubista; nesse sentido, as palavras coladas sublinham os vínculos com a realidade – títulos de jornais, fragmentos de panfletos, nomes de bares ou bebidas. A periodicidade diária do jornal atua como metáfora do tempo, da urgência e da dinâmica, todos componentes do projeto pictórico cubista.

Nas pinturas cubistas essa inserção tem outro caráter além de representar uma metáfora da sociedade em que estava locado: o de elemento de linguagem visual, repleto de características plásticas:

A introdução da letra na pintura cubista se explicaria por fatores de ordem formal: no momento em que os pintores se afastam de uma concepção da pintura baseada no sistema analógico de figuração com perspectiva, no momento em que a descontinuidade sistemática do contorno das formas tende a fazê-la desaparecer ou confundir-se com o contingente espacial o emprego da letra se justifica ou como uma vontade de reintegrar o objeto no quadro (como um retorno ao real) ou – numa perspectiva mais ampla – como uma maneira de fundar um novo sistema pictural, baseado no abandono dos meios tradicionais de representação (ARBEX, 2002, p.46).

Tomemos como exemplo a pintura-colagem cubista da fase sintética *Guitarra* do espanhol Pablo Picasso, já exposta na página anterior; nela, o artista não narra coisa alguma: nela, o uso da colagem como forma de obter o efeito de textura ao invés da utilização de engenhos do pincel deixa ainda mais claro o rompimento do moderno com a representação clássica, e está aí a tônica da obra de Picasso e da maioria das outras pinturas modernistas: nelas, discute-se a pintura e narra-se seu processo, e não outro tema. A inserção do fragmento de jornal cumpre várias funções: rompe com a tradição ilusionista da pintura, uma vez que o jornal não é representado e sim colado; funciona como uma metáfora da sociedade urbana e sua urgência pelo novo de cada dia; e traz - uma vez deslocada do ambiente literário para o artístico - uma revalorização das qualidades plásticas da letra que juntamente com os outros elementos da obra formam o texto visual.

Sob qualquer desses prismas, podemos afirmar que Picasso, em *Guitarra*, não narra uma ação: ele *reflete* sobre seu tempo e lugar; *discute* a maneira de se representar uma guitarra e um jornal, não com a intenção de iludir o observador com uma falsa tridimensionalidade num espaço bidimensional por excelência como é a tela, mas mostrando justamente que é isso que ela é: um espaço de apenas duas dimensões. Nas pinturas-colagem dos cubistas, a inserção de fragmentos de jornais ou mesmo a inserção de letras pintadas nas obras funciona como um recurso formal tem uma finalidade essencialmente composicional e a

presença de uma narrativa se dá de forma muito sutil: o artista cubista *conta* em sua obra o processo de feitura do quadro, ou como Tassinari (2001, p.91) afirma, "Um espaço em obra possui uma espacialidade imanente ao mundo em comum. Não o transcende, apenas traça pontes para uma experiência estética que vai do mundo ao próprio mundo".

2.4.2 – Schwitters, ou Merz.

Vários foram os artistas que seguiram o caminho aberto pelos cubistas e seus *papiers collés*. Kurt Schwitters, entretanto, explorou profundamente as possibilidades de materiais contendo grafemas em suas obras e é peça fundamental para o entendimento da fusão entre literatura e pintura na arte contemporânea: com suas colagens verbais e visuais, ele dilui no espaço tradicionalmente pictórico (a superfície plana do papel ou da tela) os limites outrora rígidos entre as diferentes linguagens. Schwitters utiliza em suas colagens palavras que, ao serem fragmentadas e retiradas de seu contexto original e colocadas no contexto da tela, ganham novos significados (ou passam a ter nenhum).

O artista apropria-se de palavras encontradas em bilhetes de trem, anúncios, restos de jornais, e juntamente com outros fragmentos de cunho unicamente visual, eleva ao status de arte o que antes era lixo de massa, eliminando as fronteiras entre imagem e letra, o que na obra de Schwitters se transforma num texto único e inseparável. Haroldo de Campos dedicou ao artista um ensaio no qual observa que os elementos tipográficos funcionam em suas obras “como um fator que se resolve gestalticamente no conjunto das partes de um quadro, indelignível delas” (1975, p.39).

Em 1919, numa das experiências com colagens, aparece como elemento principal do trabalho a parte de um anúncio com a palavra Merz impressa, fragmento de um nome alemão para Banco de Comércio (Kommerzbank), que fora recortado ao acaso. Octavio Paz (2002, p. 57) considera que essa palavra pode referir-se também a Ausmerzen (resíduos), Schmerz (pena) e Herz (coração). Schwitters no entanto reinterpreta que seu significado só existe dentro de suas obras, sem relações externas, e passa a adotar esse nome em todos os seus processos criativos:

(...) senti necessidade de encontrar um nome genérico para designar essa espécie nova. Meus quadros, na verdade, escapavam às antigas classificações, tais como: expressionismo, cubismo, futurismo ou qualquer outra. Denominei, pois, todos os meus quadros, considerados como uma espécie, quadros MERZ (...). Mais tarde, estendi essa denominação à minha poesia - escrevo poemas desde 1917 - e, finalmente, a toda minha atividade correspondente. Eu mesmo, atualmente, me chamo MERZ (apud CAMPOS, 1975, p. 36).

Assim, apesar de legíveis, as palavras na colagem não formam um texto narrativo: compõem, junto com outros elementos do quadro, um texto puramente visual. A fig. 06 é um exemplo de pintura *Merz*; Houve também o *Merz* desenho, as *Merz* esculturas, as *Merz* publicações. Schwitters promovia *Merz soirées* por toda a Europa, com recitais de poesia e de prosa e construiu também o *Merzbau* (edifício Merz), uma instalação que ocupava várias dependências de sua casa em Hanover. Em 1927, Schwitters chamava inclusive a si próprio de *Merz*. O objetivo central do artista era remover as fronteiras entre as várias formas de arte e a vida cotidiana e reposicioná-las com a noção de uma “visão Merz total do mundo”, inter-relacionando todas as suas partes constituintes.



Fig. 06 – Pintura Merz 25A, de Kurt Schwitters, 1920.

O discurso de Schwitters denuncia algumas premissas dadaístas (ainda que ele não tenha participado formalmente do grupo) que também regem a inserção de símbolos verbais

em suas obras: a aleatoriedade e o deslocamento. Enquanto na colagem cubista temos apenas o deslocamento (o jornal de Picasso foi deslocado para a obra *Guitarra* e faz parte de um novo texto, porém seus grafemas ainda formam palavras que podem ser decodificadas por qualquer um que conheça a língua francesa), Schwitters faz também uso da aleatoriedade. As letras M, E, R e Z nada significam quando lidas em conjunto, mas a maneira como estão dispostas nos indica como a leitura deve ser feita - da esquerda para a direita e numa ordem retílinea e horizontal como manda a escrita ocidental. Em suas colagens, “Schwitters utiliza, pois, um princípio de decomposição, ao escolher fragmentos de palavras que, ao serem utilizadas por ele, adquirem um novo significado, tiradas do seu contexto original e colocadas em outro contexto” (VENEROSO, 2006, p. 24).

Assim, Schwitters esvazia de sentido os grafemas que insere em suas obras para dar-lhes novo significado, que só existe dentro daquele quadro, ou a partir de um quadro (como o *Merz*). Diferentes observadores podem associar *Merz* com alguma palavra de sua língua ou de alguma outra que domine, com um nome próprio ou com alguma reminiscência, porém não pode haver um consenso sobre o significado da escrita como há, por exemplo, no quadro de David (Fig. 04). A ausência da narrativa no trabalho do alemão fica ainda mais patente justamente pela inserção de símbolos verbais: enquanto, que desde os egípcios, passando por medievais e renascentistas, os artistas sempre usaram as letras para reforçar, complementar ou apoiar a história que suas pinturas contavam, na obra de Schwitters as palavras que nada significam eliminam aparentemente a possibilidade de lê-las e, mais ainda, de entender a que se referem.

À pergunta, pode um texto referir o mundo, Ricoeur responde afirmativamente, mas com restrições. Na verdade o texto não comporta uma referencia ostensiva - de primeiro grau - mas antes uma referencia indireta, de segundo grau. Essa referencialidade é interna ao próprio texto, na medida em que a escrita vai desenvolver, no seu interior todo o ambiente, um mundo, explicitando, elaborando esse mundo exterior. A escrita transporta-o para dentro da narrativa, de modo a que todo o texto não perca a sua legibilidade... (BABO, 2002⁷).

2.4.3 – Pinturas abstratas, palavras abstratas e as escrituras de Barthes

A pintura cubista, bem como a dadaísta, a futurista e a surrealista realizam variadas experimentações aplicando letras em suas telas: descontextualizaram fragmentos para criar

⁷ http://www.eco.ufrj.br/epos/artigos/art_mbabo.htm

novos textos dentro das pinturas, fazem jogos com a relação entre imagem e verbo e chegam a esvaziar o sentido das palavras, apresentando grafemas em sequência típica de leitura, mas que lidos não formam palavra conhecida. Paul Klee, em obras como *Villa R* (Fig. 07) incorpora letras de tal forma a abolir completamente a hierarquia entre imagem e escrita, reafirmando o valor visual dos signos gráficos, com um grande R em primeiro plano que subverte a tradicional fronteira entre ícone e escrita numa pintura.

Em Vila R...logo se descobre inúmeros outros grafemas, ligeiramente menos declarados. Toda a composição tem por estrutura elementar uma articulação de dados escriturais, ou, em outras palavras: o convencional sistema da figura se esboroou integralmente, pois aqui a ilusão da presença é obtida por um jogo entre letras, uma espécie de jogo em potencial, uma pré-textualidade (PEREIRA, 1976, p.11).



Fig. 07 – Villa R , de Paul Klee, 1919

Klee chega ao extremo esvaziamento de um grafema enquanto significante verbal: temos um R, além de O, W, U e L, todos dispostos qual elementos pictóricos e de forma a não constituir sequer uma sílaba; são as letras em estado puro, sem construir nenhuma significação verbal possível além do próprio nome dessas letras e cujas presenças na tela justifica-se exclusivamente por questões visuais. Porém, ainda nesse extremo são grafemas.

Será o próprio Klee que, dando continuidade a suas obras híbridas de elementos verbais e visuais, transporá o último fio de ligação entre as letras e seu significado externo quando inaugura, paralelamente a artistas como Vassily Kandinsky e Jean Arp, uma nova

visualidade: ele utiliza em algumas de suas pinturas abstratas da década de 1930 (fig. 08) verdadeiros ideogramas assemânticos ou, como denominamos no primeiro capítulo, *escrituras*. Este momento é de fundamental importância para a história da relação entre letras e pinturas: o valor visual da escrita é tudo o que importa e, ao contrário dos exemplos históricos até o século XIX, na arte moderna as trajetórias das letras e das narrativas na pintura desconciliam-se, sendo que essa separação tem sua expressão máxima no momento em que signos literários são abstraídos a ponto de se tornarem indecodificáveis e totalmente impossibilitados de narrar: pelo contrário, eles escondem qualquer tipo de narrativa que porventura houvesse - é a abstração do grafema, tornando-o uma escritura.

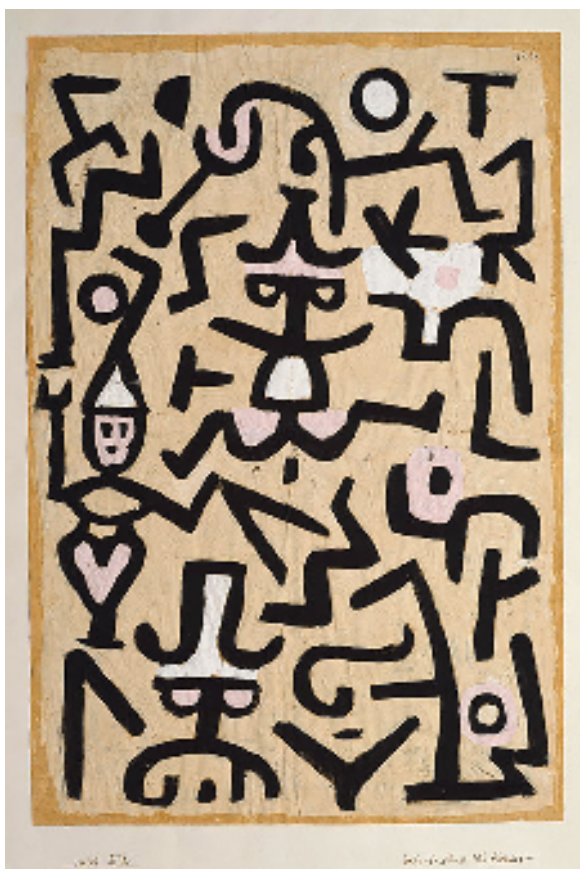


Fig. 08: Comedian's Bill, de Paul Klee, 1935

O exemplo de Kandinsky é ainda mais adequado, como na obra *Sucessão* (fig. 09). Nesta pintura, o artista nos remete aos cadernos com linhas e, principalmente, ao modo milenar ocidental de escrever e ler: da esquerda para a direita, de cima para baixo, um caractere após o outro. Seja o leitor um egípcio, latino ou russo, esses pressupostos norteiam a escrita e é esse o sentimento que toma quem observa a pintura: o de que se está diante de uma página de caderno, livro ou partitura.



Fig. 09: Sucessão, de Wassily Kandinsky, 1935

Porém, são formas não-figurativas, não-simbólicas, grafias para o nada, mas que pela sua disposição e aspecto nos remetem imediatamente a alguma forma de escrita, sejam hieróglifos, alfabetos ou sinais musicais. Todavia, não têm significado codificado, ou seja, não são códigos verbais ou de qualquer outra espécie: são *escrituras*, recurso que, em contraponto com os grafemas que na contemporaneidade auxiliam a prática narrativa na pintura, apagam qualquer vestígio de narração.

A linguagem que constitui a escritura recusa a condição de linguagem utilitária corrente no trato explicativo das teorias; não é a linguagem que é abolida como um mero *meio*, tão logo o *fim*, a explicação, seja atingida. Portanto, radicalizando o que já se anunciava desde o cubismo, a pintura de Kandinsky se distancia de tal forma da intenção narrativa a ponto de utilizar palavras que nada dizem: escreve BARTHES (1988, p.69): “a escritura propõe tanto sentido a ponto de evaporá-lo”. Nesse jogo, a escritura assume a função de oscilar o sentido, desviá-lo em outro. No lugar do significado explícito, transparente e pleno, a escritura o potencializa com a palavra muda, indecifrável – e o sentido permanece num jogo de tensões que deve alcançar o seu limite. O artista que insere a escritura em suas obras é aquele que se esquivava, pois somente assim cria potência: a potência do nada. Ao invés,

portanto, de construir um discurso, constrói um “des-curso”, demove seu observador do curso natural e esperado da leitura. Mais adiante, tratando de artistas contemporâneos, veremos como o uso da escritura como componente da pintura é uma prática que se estende até os dias de hoje ainda com vigor, especialmente em artistas ainda vinculados a pesquisas formais no campo da pintura, tal qual os modernistas.

2.5 – Surrealismo e narrativas contemporâneas

A relação dos pintores surrealistas com as palavras foi deixada por último no levantamento feito neste capítulo, pois, dentre as várias manifestações escriturais na arte moderna, é a mais complexa em seu hibridismo e também aquela cuja função narrativa dos signos verbais mais se aproxima de seu uso contemporâneo na pintura. Segundo Barthes, no surrealismo.

Pintura e literatura se confundem. A pintura deixa-se contaminar pela narrativa literária, quer na figuração precisa de inúmeros artistas (Magritte, Dali, De Chirico ou mesmo Max Ernest nas colagens) quer na presença constante de palavras e textos inseridos no espaço do quadro.(1995, p.77-78).

A proposta da pintura surrealista difere sobremaneira das demais vanguardas européias, nas quais a linguagem pictórica era constantemente tomada como tema: o conteúdo, e não a forma, preocupa o surrealismo. É recuperada a representação do espaço tridimensional em que as figuras predominam, mas a imitação da realidade exterior não é o seu objetivo. Segundo Greenberg (1986), o Surrealismo é algo que está fora do rumo da história, uma manifestação marginal que em nada contribui para o progresso da arte.

A essência do Modernismo está, na minha opinião, no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina não para subvertê-la, mas para firmá-la ainda mais na área de sua competência (GREENBERG, 1986, p.96).

A idéia de “progresso” de Greenberg está ligada ao caminhar da arte rumo ao grau máximo de sua preocupação com a forma em detrimento da narratividade, o que o faz considerar as pinturas expressionistas abstratas como o ápice moderno. Dessa forma, é

“sintomático que Greenberg tenha tentado desacreditar o surrealismo precisamente com base no facto de o considerar reaccionário por não ter evoluído para a abstracção” (LOPES, 2005)⁸.

A preocupação narrativa é o que faz do surrealismo um filho desgarrado do modernismo e um grande inspirador do pensamento contemporâneo em arte no que diz respeito à narratividade: seus textos visuais são repletos de jogos e ironias, componentes típicos da arte pós-moderna, como veremos no capítulo a seguir. Ao falar sobre a narrativa pictórica contemporânea, Menegazzo (2004a, p.72) afirma que “o jogo proposto é o da leitura do complemento naquilo que já se conhece, seja na apresentação ou no apresentado”, e podemos notar que essa mesma proposta já se apresentava na obra de arte surrealista: a de uma narrativa fragmentada e múltipla nas suas possíveis leituras. Nesses dois momentos da pintura, um elemento é comum: a presença maciça do texto verbal complementando a narratividade pictórica.

Se os compararmos com o cubistas, há uma outra diferença considerável no trato dos surrealistas com as palavras pintadas que, além da questão narrativa, os distingue das demais vanguardas modernas: assim como nas naturezas mortas cubistas cabia a colagem da escrita tipográfica de jornais (cuja impessoalidade mostrava-se adequada para um questionamento da representação tradicional, por meio do “realismo” da textura colada), nas telas do surrealismo aparecem as letras cursivas, a caligrafia: o desenho da escrita. Uma interferência gráfica tão pessoal casa com a subjetividade da narrativa surrealista, como constata Barthes:

Estamos frente à pintura de textos e reflexões poéticas. A palavra não mais evoca uma realidade visual preexistente na qual participa como ícone; a palavra retoma sua autonomia de discurso literário. São numerosos os exemplos em Miró, Klee, Duchamp e Picabia. (1995, p.78).

Vale lembrar ainda duas informações cruciais para o entendimento dessas inserções: a primeira é que muitos dos artistas surrealistas produziram textos literários, e para eles a fronteira entre narrativa visual e verbal era tênue, pois eram artistas das duas artes e podiam, sem maiores medos, fundi-las numa só obra. A segunda é que, assim como podemos enxergar relações entre poemas que exploram valores plásticos modernos, como Mallarmé e Apollinaire, e as vanguardas em que a visualidade da letra é explorada, também podemos ligar

⁸ <http://filosofiadaarte.no.sapo.pt/mimesis.html>

a narrativa pictórica permeada por palavras dos surrealistas com alguns exemplos de prosa literária de escritores modernos.

A narrativa no raio do modernismo sofre várias modificações, sendo uma delas a sucessão temporal; a cronologia foi abalada. A respeito disso, diz Rosenfeld (1976) que a narrativa moderna nasceu quando Proust, Joyce, Gide e Faulkner fundiram passado, presente e futuro. A tentativa de reproduzir o fluxo da consciência – com sua fusão dos níveis temporais – leva à radicalização do monólogo interior. Assim, desaparece ou se omite o intermediário (o narrador) que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome ‘ele’ e da voz do imperfeito. O narrador é substituído pela presença direta do fluxo psíquico; desaparece a ordem lógica da oração e a coerência da antiga estrutura tradicional; desaparece o início, o meio e o fim. O mesmo se passa nas telas surrealistas: a narrativa não se encontra mais organizada como em uma obra de David (fig. 04), nem fica clara a presença de um narrador. Cabe ao observador a junção dos fragmentos que formarão o texto visual.

As potencialidades de subversão da narrativa clássica serão ainda muito mais exploradas por artistas e escritores do pós- 2ª. Guerra, mas já na década de 1920 se prenunciava essa revolução. Em 1926, o belga René Magritte pintou um quadro no qual observamos um cachimbo desenhado de maneira bastante realista e embaixo dele a frase: *Ceci n'est pas une pipe* (Isto não é um cachimbo) (Fig. 10). Ele mesmo diz “...vocês podem encher de fumo o meu cachimbo? Não, não é mesmo? Ele é apenas uma representação. Portanto, se eu tivesse escrito no meu quadro: 'isto é um cachimbo', teria mentido” (FOUCAULT, 2002)⁹.



Fig. 10: A traição das imagens, de René Magritte, 1926.

⁹ Magritte citado por Foucault na contra-capá de *Isto não é um Cachimbo* (2002).

Conclusão imediata: o desenho de um cachimbo não é um cachimbo; e o grafema cachimbo tampouco é um cachimbo. O que há é a proposta de um problema, um desvio no curso comum de leitura verbal e visual.

Analisaremos a relação entre imagem e texto na obra de Magritte a partir de Foucault e de sua explanação a respeito em *Isto não é um cachimbo* (2002), uma pesquisa em torno da arte moderna e mais especificamente dos pintores Magritte, Klee e Kandinsky, cujas obras teriam revolvido princípios reinantes sobre a pintura do século XV ao XX: o primeiro princípio, que afirma a “separação entre representação plástica (que inclui a semelhança) e representação lingüística (que a exclui) de modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou se fundar”, como se tais sistemas devessem estar hierarquizados por uma ordem subordinante, não podendo nunca serem dados de uma vez (p. 39); o segundo princípio funde semelhança e afirmação, de modo que vamos automaticamente de um signo que representa por semelhança a um dito que confirma tal modelo representativo: “o que vocês estão vendo, é isto” (FOULCAULT, 2002, p. 42).

A arte moderna teria produzido novas relações entre imagem e letras: com Klee, abole-se o princípio da separação e as figuras e os elementos da escrita passam a conviver no espaço pictórico de uma forma única e nova; com Kandinsky, os traços, cores, linhas, signos sem nenhuma semelhança, afirmam-se em sua singularidade; com Magritte, os elementos aparecem no mesmo espaço, mas com a condição de o enunciado contestar a identidade da figura, como exterioridade do grafismo e da plástica, uma não-relação atrás da aparência do velho espaço da representação. Segundo Foulcault, “estranhas relações se tecem, intrusões se produzem, bruscas invasões destrutoras, quedas de imagens em meio às palavras, fulgores verbais que atravessam os desenhos e fazem-no voar em pedaços” (2002, p.48).

A relação estabelecida entre palavras e imagens na obra em questão não se reduz à mera justaposição. O comentário que Foulcault faz da inscrição *Ceci n'est pas une pipe* revela a existência de um canibalismo recíproco das palavras e das imagens que encontra meio de se exprimir na hibridação de seus caracteres respectivos. A letra se faz cursiva, arredonda-se, abrandando-se até se aproximar do desenho. É uma letra que remete à caligrafia, letra de professor que ensina alguma lição às crianças pequenas. A imagem, seguindo caminho inverso, torna-se abstrata até o ponto de flertar com o ideograma: o pintor utilizou um fundo neutro, mantendo em destaque aquela figura única que paira sem contexto e por onde a

maioria das pessoas inicia a leitura deste quadro. Apenas sabemos que é um cachimbo, sem detalhes, como sabemos que a letra “A” representa o fonema A.

Depois de chamar a atenção para a representação de um cachimbo, Magritte utiliza grafemas que, sendo um código, nos passam a informação de que aquilo que vimos não é um cachimbo, ainda que represente um. Mesmo esses grafemas não são um cachimbo, apenas uma forma de representação de um, tal e qual o desenho. Sobre essa relação alfabético-visual, Foucault esclarece o que a nutre em nossa civilização alfabética, explicando que essa relação é sempre mediada (e por isso simbólica), e demonstrando que o ato de designar algo com palavras não se sobrepõe ao ato de desenhar esse algo, rompendo, assim, a ilusão da equivalência entre *similitude* e *afirmação*.

Foucault Afirma, por exemplo, que a função do cachimbo no desenho de Magritte é nos alertar de que o que vemos não passa de uma semelhança que não se remete a nada fora de si:

“Essas letras que me compõem e que você espera, no momento em que tentar a sua leitura, vê-las nomeando o cachimbo, como ousariam tais letras dizer que elas são um cachimbo, tão longe como estão daquilo que nomeiam? Isso é um grafismo que só se assemelha a si mesmo e que não seria capaz de interessar a quem ele fala”. (...) Nada disso é absolutamente um cachimbo; mas um texto que parece um texto; um desenho de um cachimbo que parece um desenho de um cachimbo; um cachimbo (desenhado como não sendo um desenho) que parece um cachimbo (desenhado à maneira de um cachimbo que não seria ele próprio um desenho).” (Apud MOTTA, 2001, p.260)

Com isso, Foucault esclarece a diferença entre *ser* e *representar*, bem como a relação simbólica entre o código semiótico verbal e visual, que nada tem a ver com a oposição olhar x ler, pois o signo visual nada *afirma* (no sentido verbal), uma vez que organiza seu espaço-tempo a partir de sua materialidade visual e de um olhar contextualizado.

O significado expresso no quadro de Magritte pode ser lido e segmentado de várias maneiras, conforme as diferenças culturais de um dado leitor, ou seja, o significado estaria no seu interpretante. Com base nisso, tomaremos novamente Barthes quando diz que “vários corpos de significados podem coexistir num mesmo indivíduo, determinando, em cada um, leituras mais ou menos ‘profundas’”. (2004, p.49). Contudo, para Magritte não interessa se seu cachimbo é ou não semelhante a um modelo, a obra tem valor por ela mesma e não por pretender parecer, mais ou menos, com um modelo. Seus cachimbos são reais enquanto se

afirmem como aquilo que eles são: uma obra de arte; e o que está em questão é a força produtora de sentido da obra de arte.

A criação artística em Magritte e em todos os artistas modernos consegue se libertar da semelhança e passa a proclamar sua própria natureza (grande preocupação modernista). Porém, a narração implícita em *Isto não é um cachimbo* o aproxima, também, da arte contemporânea que, como veremos no próximo capítulo, estreita ainda mais a relação entre narrativas, grafemas e escrituras na pintura.

CAPÍTULO 3

GRAFEMAS E ESCRITURAS NA PINTURA CONTEMPORÂNEA

Nas últimas décadas (entre os anos 1990 e 2000), se observarmos as grandes exposições realizadas em todo mundo (tomou-se como base especialmente as bienais de Veneza e de São Paulo e as exposições realizadas no Museu de Arte Moderna de Nova York, além de publicações que cobrem o circuito de arte nacional, como a revista brasileira *Bravo*) duas constatações podem ser obtidas: a sobrevivência da pintura na arte contemporânea, ainda que sem predominância em quantidade; e a presença maciça de elementos da escrita nessas telas. Que época é esta em que vivemos? Segundo Masi (1999), no plano da cultura e das artes visuais em particular, o nome polêmico, porém mais consensual é o de *pós-modernismo*. Pensar a arte no pós-modernismo (a chamada arte contemporânea) implica voltar à sua gênese: a arte na sociedade atual evoca-nos uma história da arte que se inicia na segunda metade do século XX.

Gombrich, em *História da Arte*, (obra que teve sucessivas edições desde 1950 até 1995) testemunhou as metamorfoses no modo de percepção do público, após a segunda metade do século XX, em relação à arte, aos artistas e aos fatores que as motivaram. No capítulo Arte Experimental relativo à primeira metade do século XX, concebido pela primeira vez em 1950, o estudioso expressa em seu Pós-escrito de 1966, o que chama Cena Instável: “considerarei axiomático que era dever do crítico e do historiador explicar e justificar todas as experiências artísticas em face das críticas hostis” (1995:610), para logo em seguida observar: “o problema consiste sobretudo em que o choque se atenuou e quase tudo o que é experimental parece aceitável tanto para a imprensa quanto para o público” (1995:610). Assim, chegamos a supor a questão: A arte contemporânea existe de fato ou é uma simples nomeação a um conjunto heterogêneo de obras que surgiram principalmente a partir da década de 1950? Tal qual como quando falamos dos pós-impressionistas do final do século XIX, devemos tomar cada artista como um fenômeno isolado? Menegazzo (2004a) também aponta para a dificuldade de se elaborar uma teoria que dê conta da diversidade e da fragmentação da arte contemporânea e aborda diversas teorias a respeito do pós-modernismo; indica, porém, dois pontos de consenso: o de que tudo começa após a Segunda Grande Guerra

e que o homem hoje experimenta uma expressiva mudança de sensibilidade. Além destes pontos consensuais, a partir da obra de Menegazzo podemos enumerar outros que têm relevância para o objeto do nosso trabalho.

- As narrativas mestras do modernismo são substituídas por discursos individuais, fragmentados e plurais, fundamentalmente jogos de linguagem, e sua legitimação é feita com base em consensos de grupos.
- A função do conceito de contemporaneidade é relacionar o surgimento de novos traços nas formas culturais, com a emergência de um novo tipo de ordem social e econômica
- O contemporâneo põe em questão o papel da arte no momento em que o referencial para a construção da imagem tornou-se ele mesmo uma imagem.
- O contemporâneo enfatiza o local e o regional, o paradoxo e o heterogêneo, um grande paradoxo frente à pasteurização promovida pela cultura de massa. Pode ser entendida como marca da pós-modernidade a multiplicidade sócio cultural, impossível de ser reduzida à visão unificadora do projeto moderno.

Ao passo que “ a essência do modernismo está no uso de métodos em si mesmos característicos de uma disciplina não para subvertê-la, mas para enraizá-la mais firmemente em sua área de competência” (GREENBERG *apud* FOSTER, 1996, p.177), a marca maior da arte contemporânea está na subversão de valores dentro do sistema de arte estabelecido.

Assim, a partir da arte pop, as obras tornam-se impuras (*cf.* Greenberg, 1986): misturam-se estilos e tipos de arte, cores, formas e materiais. A arte sai da sua redoma, que já havia começado a estilhaçar nas décadas anteriores: as pinturas deixam de aparecer só em quadros, a escultura faz-se de gesso, de plástico e até de lixo, as misérias tornam-se estéticas. A partir daqui, só a filosofia pode tentar mostrar-nos qual a essência da arte e que significa o momento em que ela se encontra. Não mais atrelada à pureza formal de seus materiais, a arte contemporânea volta-se para as “impurezas textuais” (*cf.* FOSTER, 1996). A separação entre disciplinas artísticas (como pintura e literatura) que começa com as vanguardas modernas já não tem mais relevância e as impurezas textuais quebram qualquer limite entre diferentes linguagens, e esse hibridismo é uma tendência clara da arte contemporânea.

Interessa-nos especialmente a relação entre letras e imagens que, como levantamos no capítulo anterior, era uma constante na história da arte ocidental até o século XV, quando

passa a haver uma hierarquização dessa relação que só é quebrada no século XX, momento em que as letras irrompem no espaço do quadro, integradas ao discurso plástico, passando o texto a interferir no interior da imagem, funcionando também como imagem. Na pós-modernidade esse diálogo se estreita ainda mais, como resultado não só da continuidade das experimentações modernas mas especialmente, como veremos adiante, pelo caráter narrativo das obras de cunho conceitual.

O que é fato é que inúmeros artistas plásticos contemporâneos têm utilizado, com frequência, textos, letras, ideogramas e tudo o que remete à escrita em seus trabalhos, num processo de apropriação e de desconstrução. Esses artistas, ao fazerem uso da escrita, por vezes se apropriam de procedimentos de impressão próprios da escrita, como a tipografia, textos de jornais e revistas, embalagens (como Warhol e Rauschenberg), tirando esses elementos do seu contexto original e colocando-os em um novo contexto, desconstruindo seu sentido original e criando novas possibilidades de sentido. Já no trabalho de outros artistas, a escrita remete às garatujas, à caligrafia, aos ideogramas e a diferentes alfabetos, assim como signos e símbolos (Motherwel, Cy Twombly e Tápies), apontando para o caráter plástico da letra. Há, ainda, aqueles que utilizam grafemas e escrituras como, elementos de suas pinturas intimistas, nas quais a narrativa se aproxima dos diários pessoais, repletos de reflexões e citações. Por fim, e principalmente, temos a arte conceitual (Kosuth, Kruger, Ann Hamilton, Rafael Maldonado, Evandro Prado), que lida com uma realidade material, ou seja, a própria linguagem, pois “mesmo nos casos mais extremos não pode se dar uma desmaterialização completa, pois as palavras escritas ou orais são também objetos culturais, perceptivos, aos quais se atribui uma significação”(KOSUTH,apud WOOD, 2002, p.51).

3.1 – Pós-guerra: o triunfo americano

Após a Segunda Guerra, a Europa deixa de ser o centro da cultura artística, cedendo lugar aos Estados Unidos, que atinge pela primeira vez tanto uma posição de autonomia quanto de hegemonia: conserva relações tanto com o circuito europeu, participando com predominância em Bienais como a de Veneza e na Documenta de Kassel, possuindo, por

outro lado, características muito próprias, sendo a primeira delas a ausência de qualquer inibição em face das tradições artísticas:

A arte para o novo mundo era a criação imediata de fatos estéticos... Afinal, a arte é a não-inibição num mundo onde a inflexível regularidade da vida social, inteiramente empenhada no esforço produtivo e na acumulação capitalista, cria uma condição geral de inibição e neurose (ARGAN, 1993, p.508).

Assim se explicariam, segundo o mesmo autor, o aparecimento do expressionismo abstrato e da arte pop, que a cultura americana aceita como sua contrapartida. Paralelamente às vanguardas, que na Europa andava sempre contracorrente, a arte americana da década de 1950 perde o tom polêmico e as tendências não-figurativas, imunes a conteúdos, são as primeiras a despontarem.

3.1.1 –Expressionismo abstrato : Escrita e abstração

As correntes não-figurativas de cunho gestual, que ainda na primeira metade do século XX podiam ser vistas em propostas como as de Kandinsky e de Klee, manifestam-se também nos momentos iniciais da arte contemporânea, irradiando a partir dos Estados Unidos. “Livres dos limites da imitação, da perspectiva, da composição rigorosa do cubismo e do geometrismo construtivista, eles acentuam, na pintura, o gesto criador que vai além das questões puramente formais” (*cf.* MENEGAZZO, 2004a, p.56). Em íntima harmonia com os elementos típicos do expressionismo abstrato (respingos, empastamentos, texturas), encontram-se também caracteres da escrita, igualmente elevados a componentes construtivos em obras de alguns artistas.

Trata-se de invenções de escritas pessoais, numa fusão de pensamentos e impulsos inconscientes que aproximam essas escritas sobre o nada das escrituras de Barthes. O que as diferencia das escrituras apresentadas no capítulo anterior, presentes em obras de Klee e Kandinsky, é seu caráter gestual, tornando-as herdeiras da caligrafia oriental. Segundo Pereira (1976), esses vínculos entre imagem e escrituras acontecem no interior de um amplo quadro de relações entre mundo ocidental e oriental, mais especificamente entre Estados Unidos e Japão. Os artistas voltam-se para a milenar cultura japonesa e dentre seus elementos

é a caligrafia que mais os fascina, com seu gesto aparentemente espontâneo e visceral. A semelhança, porém, restringe-se a esse aspecto formal, uma vez que os ideogramas são grafemas do sistema escritural japonês (conservando assim um significado codificável e legível a quem dominar sua leitura), enquanto que os “ideogramas” ocidentais de artistas como Cy Twombly e Tápies são esvaziados de qualquer significação delimitada e instituída: eles imitam os ritmos e configurações da caligrafia mas são no máximo o que Etiennele chamou de “simili-caligrafias”(*apud* PEREIRA, 1976, p.18).

Tomemos como exemplo o trabalho de Robert Motherwell, *Elegia à república espanhola* (Fig.11): nele o artista cria um trabalho intertextual com a escrita ideogramática e faz com que em sua tela, assim como na escrita oriental, seja o *gesto* o elemento de primordial importância. O primeiro ponto presente nessa obra e na de muitos outros artistas dos anos 50 (como Kline, Still e Pollock) que os relaciona com a escrita oriental é a eleição do preto e do branco como cores exclusivas, tal qual na literatura chinesa e japonesa. Todavia, existe apenas a aproximação formal com um ideograma e nenhuma intenção de dar à imagem o significado intrínseco a um grafema, ou seja, a escritura não é um instrumento de comunicação, mas sim uma linguagem construída por Motherwell em que significante e significado confundem-se. O significado aqui está relacionado com a qualidade do traço, a gestualidade, a marca do pincel e a caligrafia que se desarticula, transformando-se não na letra, mas no impulso gestual que antecede a letra.



Fig. 11: Elegia à República espanhola, de Robert Motherwell, 1958

Barthes, falando sobre escrituras nas pinturas abstratas, afirma que:

A palavra ou texto escrito transforma-se em grafismos ilegíveis, próximos da garatuja infantil ou dos graffitis anônimos dos muros. Um texto com grau zero de leitura; uma escrita paródica aludindo à falência dos sistemas de comunicação (1995, p.80).

Nessa observação, temos um aspecto importante que nos ilumina sobre como a inserção de escrituras na pintura contemporânea se diferencia da mesma prática no modernismo de Klee e Kandinsky: enquanto para os modernos a pesquisa tinha um cunho muito mais formal, versando sobre as possibilidades plásticas daqueles elementos, após a Segunda Guerra o que marca a produção dos abstratos muitas vezes é a rejeição ao autoritarismo da palavra escrita como o único código realmente eficiente de comunicação, como um legítimo representante da cultura e da sociedade. Assim como o pintor abstrato moderno ao inserir escrituras em suas telas discutia a linguagem, podemos ver em alguns exemplos pós-modernos a mesma prática como questionamento de uma marca social, como por exemplo, na obra peculiar de Antoni Tàpies.

Tàpies é catalão e conviveu com a efervescência do surrealismo de seus conterrâneos Dali e Miró, herdando do movimento o espírito crítico e a ironia que transparece em suas telas de cunho abstrato, mas que ainda assim serviam de denúncia e de resistência à ditadura franquista. A Guerra Civil Espanhola (1936 a 1939) e a posterior repressão do general Franco à cultura catalã foram marcantes para o artista, no sentido de desenvolver uma repulsa a qualquer tipo de atitude imposta, fosse ela na vida política ou na arte. Em sua biografia *Memória Personal* (2003), o próprio artista conta que na Catalunha não apenas os direitos políticos ficaram restritos, mas a língua catalã foi proibida na imprensa, no rádio, em anúncios e até nas celebrações religiosas e na correspondência privada. É sob esse contexto que se deve analisar os enxertos de escrita indecifrável presentes na pintura de Tàpies da década de 1950.

Em várias das pinturas do catalão, como em *Branco com Manchas Vermelhas* (Fig. 12), palavras e letras estão ilegíveis, ou sofrem interferência de manchas, cruzeiros e veladuras que impossibilitam uma leitura convencional. O tema dessas obras é justamente este: o silêncio imposto. Barthes aponta que “mesmo ilegíveis, essas palavras silenciadas se deixam entrever sob as interferências que insistem em saturá-las ou submergi-las definitivamente. Não são palavras incompreensíveis, mas ilegíveis, interditas” (1995, p.81). É uma pintura de cunho

filosófico, em que palavras, mesmo que tolhidas de sua significação alfabética, trazem em si uma narrativa subentendida, prática aqui prenunciada e que se tornaria uma constante na pintura contemporânea, a começar com a primeira vertente com base conceitual: a arte pop.

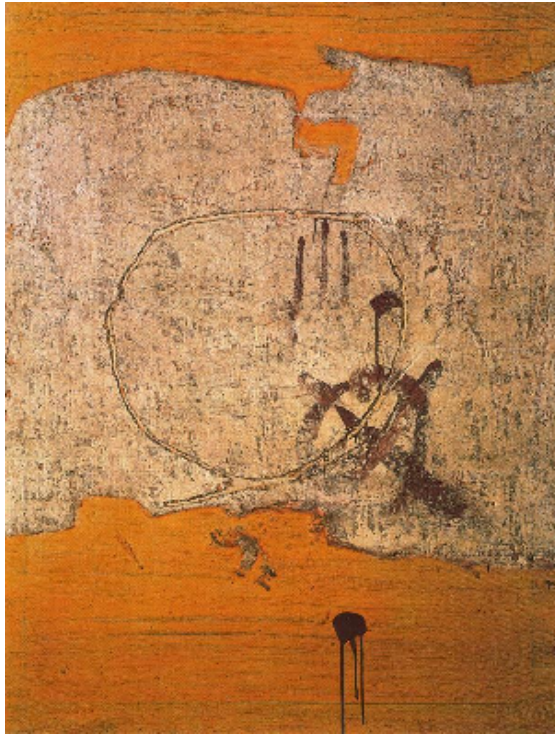


Fig 12: Branco com manchas vermelhas, de Antoni Tàpies, 1956.

3.1.2 – Arte pop: escrita e figuração

Em paralelo e depois sobrepujando a tendência abstrata, surge a chamada arte pop, migrando da Inglaterra e encontrando terreno fecundo para seu desenvolvimento em solo americano. Assim como podemos encontrar a figura não abstrata em imagens do modernismo surrealista, na arte contemporânea elas estão nas novas figurações da arte pop. Mas ao contrário do que foi a imagem para o século XIX, a figura *pop* não é figurativa do mesmo modo, pois ela não substancializa um conteúdo formal aparente. As latas de *Campbel Soup* serializadas por Warhol não afirmam uma verdade sobre o mundo, não sugerem relações formais entre as partes e não materializam o todo. As séries indicam a dessacralização da obra, do material e do conteúdo.

Nesse estado de maquinação, de automaquinação, que é o esnobismo de Warhol, não há mais crise nem espaço crítico, tão-somente um espaço paradoxal. O espaço crítico é aquele de uma presença respectiva do sujeito e do objeto, do artista e do mundo, na perspectiva de uma transformação do mundo pelo controle da força simbólica. O espaço paradoxal resulta, ao contrário, de uma desapareição respectivamente do sujeito e do objeto numa direção bem mais enigmática (BAUDRILLARD, 1997, p.190).

Todo conteúdo material trazido pelas figurações da arte pop traz a marca de uma contradição que não pode ser resolvida, uma vez que a negação produzida pela não-obra pop é infinita. Menegazzo (2004a) observa que a arte pop, considerada por muitos como verdadeiro início da pós-modernidade, realiza uma leitura cínica daquilo que já foi lido e está inscrito na cultura como símbolo; não se trata de um retorno à representação naturalista, mas de inserir na arte e ao mesmo tempo esvaziar essas imagens de consumo já elaboradas. Essa apropriação do que parece a primeira vista ser negado é que faz do pós-modernismo o ponto de vista do nosso tempo. Tal apropriação pode ser resumida como um processo de colagem; o efeito de sentido da colagem é o mesmo em todas as artes: intervenção, aproximação e questionamento da representação. É importante ressaltar que as questões propostas pela obra de contemporânea vão além das questões basicamente formais do modernismo

Dentro desse processo de apropriação de elementos imagéticos, também não escapa aos artistas o material escrito. As palavras e frases são constantes nas obras do Pop e exercem papel fundamental no desenvolvimento de sua narrativa que, tal qual um cachimbo de Magritte, é a negação de uma afirmação. São inúmeros os trabalhos nos quais os grafemas se fazem presentes e, no caso específico da pintura, seria mais produtivo até apontar aquelas que *não* contêm elementos da escrita, pois seu número é bem inferior.

Na pintura *129 die in jet* (Fig.13), de Andy Warhol, a morte violenta de 129 pessoas num acidente de avião é documentada sob a forma do arranjo estético de uma reprodução fotográfica e de letras maiúsculas e garrafais (Warhol utilizou um projetor de slides para transferir a página do jornal *New York Mirror* para uma tela de 254x182cm e pintou-a com pincel e tinta). A morte dos 129 passageiros encontra-se já estetizada através da fotografia publicada como um funesto aviso na primeira página de jornal e através da disposição rítmica do grande título. A realidade que Warhol transmite em imagens é, pois, em primeiro lugar, a realidade do jornal ilustrado *New York Mirror* que ele manipula, em consequência da sua compreensão artística como realidade autônoma, e só em segundo lugar, essa realidade

transmitida pela informação reduzida do jornal e, como tal, deformada, é a queda do avião e das suas trágicas consequências.



Fig. 13: 129 die in jet, de Andy Warhol, 1962

Os grafemas do cabeçalho têm um imenso impacto visual e o tratamento que Warhol dá à fotografia a estiliza e esta se adapta à presença gráfica das letras. A realidade midiática da chamada jornalística é sublimada na realidade da arte, despojando o quadro de qualquer sugestão de realismo: Warhol não cola as letras e as fotografias, mas as pinta cuidadosamente, como se fosse um pintor antigo reproduzindo flores ou paisagens. Tal tratamento não lhes retira o significado, elas ainda podem ser lidas, sua mensagem é passível de decodificação; porém, a engenhosidade de Warhol coloca seu caráter de significação lingüística em segundo plano, fazendo nos notar antes de tudo sua plasticidade visual. Ao deslocar nosso foco do teor informativo para o valor visual do título, Warhol cria uma terceira leitura, esta externa à obra: a verdadeira narrativa não versa sobre o desastre aéreo, e sim sobre a banalidade com que a mídia de massa trata as tragédias e transforma pessoas em números.

Ao isolar e ampliar os elementos sintomáticos dos mass media, Warhol aguça a consciência do observador para o carácter de segunda mão de qualquer realidade. A realidade, produzida em massa e preparada para ser assimilada, perde aí os seus aspectos horríveis e pode, assim, ser consumida em grande quantidade. Perante esta perda insidiosa da realidade que substitui as experiências vividas por substitutos, Warhol comporta-se de forma ambígua. Ele não comenta nada, mantém-se à distância e reservado - um observador silencioso do mundo (HONEFF, 2004, p.45).

Portanto, “ler integralmente” a obra de Warhol exige de seu observador muito mais do que o simples domínio de um código de escrita. A apreensão da narrativa proposta pelo artista depende de quem lê, e não apenas do que está escrito, considerando a linguagem como um objeto contextual e, por isso mesmo, dotado de várias camadas de significação, não havendo uma significação plena. Ensina Barthes que:

Podemos considerar que cada sistema de significantes (léxicos) corresponde, no plano dos significados, um corpo de práticas e técnicas; esses corpos de significados implicam, por parte dos consumidores de sistema (isto é, “leitores”), diferentes saberes (segundo as diferenças de “cultura”), o que explica uma mesma lexia (ou grande unidade de leitura) possa ser diferentemente decifrada segundo indivíduos, sem deixar de pertencer a certa “língua”; vários léxicos – e, portanto vários corpos de significados – podem coexistir num mesmo indivíduo, determinando, em cada um, leituras mais ou menos profundas (2004, p. 49-50).

Sendo assim, a distância aparentemente ínfima entre o significante e o significado é grande o suficiente para que se criem distorções e ramificações. Não se trata aqui, portanto, de tentar explicar, desvendar ou ainda decifrar um texto; o que existe é o desejo de interpretar as inúmeras possibilidades de sentido de um texto, a multiplicidade de linguagens nas quais os significantes podem apontar para uma gama de possibilidades de sentido. Com a arte pop, inaugura-se a narrativa contemporânea na pintura e, nesse cenário, a inserção dos grafemas cumpre um papel estético poético crucial.

3.2 – Arte conceitual e narrativa contemporânea.

A partir dos anos 1970 os elementos de arte e de literatura se confundem de maneira quase inseparável, com a consolidação do rompimento de barreiras entre as linguagens que já se anunciava desde o cubismo, mas que foi muito mais radical e generalizado. O estopim deste fenómeno está na arte conceitual e sua relação com as narrativas contemporâneas.

Conforme foi colocado no início deste capítulo, Gombrich (1993) escreveu alguns sucessivos pós-escritos ao seu *História da Arte* desde que o publicou pela primeira vez na década de 50, portanto, logo após a Segunda Guerra. No seu adendo de 1966, ele já contempla a necessidade de um novo olhar para uma nova arte, ou o que poderia ser o princípio de uma: referiu-se então especialmente à arte pop e ao expressionismo abstrato, em se tratando especificamente da pintura. Porém, em 1989, Gombrich novamente complementa seu livro com outro pós-escrito: *Uma História sem fim*. O autor, testemunha ocular da modernidade, sente que um embrião se formou a partir dos anos 1950, mas que é a partir dos anos 1960/1970 que os contornos pós-modernos se tornam, na medida do possível, mais nítidos, merecendo assim ser novamente revistos. Gombrich escreve que:

Artistas e críticos estavam e ainda estão imensamente impressionados pelo poder e prestígio da ciência, e dela deduzem não só uma salutar crença na experimentação mas também em qualquer coisa que pareça obscura e difícil de entender. Mas infelizmente a ciência difere da arte porque o cientista pode separar o intrincado do absurdo por métodos racionais... a arte não só quer acompanhar a marcha da ciência e da tecnologia mas também pretende fornecer um escape em relação a esses monstros. Por essa razão os artistas ... passaram a furtar-se ao que é racional e mecânico, e tantos deles abraçaram alguma fê mística que enfatiza o valor da espontaneidade e da individualidade. A arte parece ser o único refúgio onde a fantasia, a inconstância e as singularidades pessoais ainda são permitidas e até apreciadas (1993, p.612-613).

Essa transformação, constatada por um teórico que realizou a síntese de várias disciplinas, um historiador de especialistas e do grande público, é a confirmação do que ele chamou “Outra reviravolta nos acontecimentos” (1993, p.618). Foi essa expectativa que se cristalizou no novo termo - Pós-Modernismo - e que, literalmente, anuncia o Modernismo em retrospecto. Podemos concluir que, se o modernismo da primeira metade do século XX operou uma ruptura em relação à tradição da modernidade, à ela sobreveio uma tradição da ruptura (cf. ROSENBERG *apud* GOMBRICH, 1993).

Muitas características da pós-modernidade já se sentiam na arte imediatamente posterior à Segunda Grande Guerra: o diálogo com a tradição e com a própria modernidade, a profusão de novos meios e mídias para a realização das obras, o hibridismo de linguagens, a inserção da arte no contexto de cultura de massa (e a apropriação desta como elemento artístico), entre outros aspectos. Porém, é a partir do final dos anos 60 que surge uma nova premissa na arte contemporânea: a sua base eminentemente conceitual. Menegazzo aponta na arte moderna a origem dessa base: seriam as próprias técnicas de construção do discurso utilizadas pelos modernistas que teriam estabelecido os pressupostos da arte conceitual:

Ao percurso de interioridade e auto-reflexividade dos movimentos de vanguarda do modernismo seguiu-se a perplexidade do artista e do público diante de uma produção esfacelada e de difícil compreensão. No entanto, essa produção tornou-se cada vez mais auto-consciente e toda experiência passou a ser registrada em manifestos, livros de reflexão de poetas, escritores e artistas, revistas de arte e literatura, apontando para a característica conceitual que fundamentará a arte contemporânea (2004a, p.60).

Assim, dos discursos que acompanhavam as obras nas vanguardas modernistas (e da própria idéia da necessidade de um discurso) chega-se a uma arte em que o discurso se torna maior que a obra em si. Para a arte conceitual, tendência surgida inicialmente na Europa e nos Estados Unidos no final da década de 1960 e meados dos anos 1970, o conceito ou a atitude mental tem prioridade em relação à aparência da obra. O termo arte conceitual é usado pela primeira vez num texto de Henry Flynt (1961) dentre as atividades do Grupo Fluxus. Nesse texto, o artista defende que os conceitos são a matéria da arte e por isso ela está vinculada à linguagem. Já que as idéias são o mais importante para a arte conceitual, a execução das obras fica num segundo plano e tem pouca relevância. Além disso, caso o projeto da obra venha a ser realizado, não há sequer a exigência de que ele seja construído pelas mãos do artista, pois são suas idéias que fazem com que mereça a denominação “artista”, e não a realização delas.

Devido à grande diversidade, muitas vezes com concepções contraditórias, não há um consenso que possa definir os limites precisos do que pode ou não ser considerado como arte conceitual. Segundo Joseph Kosuth, (*apud* WOOD, 2002), a análise lingüística marcaria o fim da filosofia tradicional, e a obra de arte conceitual, dispensando a feitura de objetos, seria uma proposição analítica, próxima de uma tautologia. Já Sol LeWitt evita qualquer formulação analítica e lógica da arte e afirma que "os artistas conceituais são mais místicos do que racionalistas. Eles procedem por saltos, atingindo conclusões que não podem ser alcançadas pela lógica"(*apud* WOOD, 2002, p.34). Costa pontua um dado sobre a importância do conceito como elemento definidor das feições contemporâneas da arte:

A arte conceitual trabalha os estratos profundos até então apenas acessíveis ao pensamento, às idéias, aos conceitos. Ela não representa, não exprime, rejeita todos os códigos anteriores, a ponto de alguns críticos proporem uma nova periodização para a história da arte contemporânea: pré-conceitual e pós-conceitual (2004, p.29).

Apesar das diferenças, pode-se dizer que a arte conceitual é uma tentativa de revisão da noção de obra de arte arraigada na cultura ocidental. A arte deixa de ser primordialmente visual, feita para ser olhada, e passa a ser considerada como idéia e pensamento. Muitos

trabalhos que usam fotografia, fotocópias, filmes ou vídeo como documento de ações e de processos artísticos - geralmente numa recusa da noção tradicional de objeto de arte - foram designados como arte conceitual. Além da crítica ao formalismo, artistas conceituais atacaram ferozmente as instituições, o sistema de seleção de obras e o mercado de arte. Por fim, se a arte conceitual é circunscrita a um determinado momento histórico (décadas de 60 e 70 do século XX), as estratégias de que se valeu e as questões que lançou no campo das artes são definitivas e fundamentais.

Nos anos 1960/1970, com a supremacia do conceito em detrimento do objeto, anuncia-se a possibilidade de a arte desgarrar-se de seus aspectos mais objetuais, coisificados e particularmente mercadológicos, para exercer papéis sociais e políticos. Dentro desse cenário, é notável também a volta massiva da narrativa: abandonada na arte moderna em favor da dissecação dos limites das linguagens, ela começa a reaparecer na arte pop para reinar na arte conceitual dos anos 1970 e manter, ainda que em outras materialidades, presença indefectível até os dias de hoje. Canton pontua que “o uso consistente da narrativa tornou-se progressivamente uma âncora para a representação contemporânea” (2000, p.10). Com efeito, a arte contemporânea se estrutura a partir de construções conceituais que formam narrativas não lineares, enviesadas, fragmentadas e indiretas que, por outro lado, desconstroem as possibilidades de uma leitura direta e linear da obra. Canton coloca ainda que:

A manipulação de algum tipo de narrativa parece devolver à arte um sentido socialmente simbólico e político. A narrativa retoma de uma forma que não é, contudo, apenas uma volta aos antigos valores ou técnicas de contar histórias. O modo como a nova geração lida com a noção de narrativa incorpora heranças modernistas em seu desmantelamento de artifícios literários ou figurativos baseados em ilusionismo ou verossimilhança, e se nutre de fragmentações e ambigüidades (2000, p.36).

Nas obras conceituais, a relação entre materialidade e narração, posta de lado no modernismo, é retomada: quanto maior for a preocupação do discurso plástico com a superfície, menor será a importância da narração na constituição deste. Assim, com o fim da supremacia do moderno e de suas preocupações com a forma, retoma-se o ato de narrar na arte. Não uma narrativa que corresponda a uma representação linear do tempo como nos moldes da arte clássica; esta forma de representação, no entendimento de Ricouer (1994), não corresponde à experiência psicológica do tempo. Assim, a característica formal da arte é substituída por comentários sociais, muitas vezes pincelados às realidades cotidianas.

Acompanhando características semelhantes às que despontam na literatura (como colocado no primeiro capítulo), a narrativa nas artes visuais altera de maneira profunda a relação secularmente estabelecida entre produtor e leitor do texto artístico: a passividade característica de quem “recebe” a informação é substituída por uma obra que se apresenta “como jogo, onde a ironia pode ser a regra fundamental expressa em sua materialidade” (MENEGAZZO, 2004a, p.61). Dessa forma, a contemplação distante do espectador dá lugar a uma participação que exige que ele não apenas absorva, mas também interfira na obra e reflita sobre o que vê. A nova concepção de narrativa traz consigo a mesma ênfase também presente na arte contemporânea: a participação do leitor/observador, o qual tem de apreender o código para conseguir ler, seja o texto literário ou a pintura. Essa participação “deverá dar um sentido de conjunto aos sentidos produzidos pelas seqüências organizadas pelo artista; portanto, irá constituir um sentido a partir de suas referências de leitura” (cf. GOULEMOT, 2001, p.108).

A seqüência organizada pelo artista fornece um contexto capaz de estender, por meio do “implicitamente dito”, o seu sentido. Uma das formas que permitem ao leitor ler as obras de arte, mesmo quando a narrativa se lhes apresenta enviesada, fragmentada e lúdica, é a inserção de elementos da escrita, utilizados maciçamente pelos artistas a partir da década de 1970. O caráter preferencialmente conceitual da arte contemporânea intensifica a necessidade de interpretação da obra, exigindo do observador uma disponibilidade para ler as narrativas que de algum modo a perpassam. Se foi possível à poesia considerar o espaço em branco do papel como elemento de sentido, também será possível considerar a presença da palavra – grafema ou escritura – como elemento de sentido da obra de arte visual. A presença de uma narrativa por trás da obra remonta aos primórdios da história da arte e tem seu auge a partir do renascimento até o fim do século XX, mas enquanto naquele tempo a narrativa escondia os elementos de sua linguagem, a arte contemporânea explora os efeitos materiais dessa relação, deixando evidente o que é próprio de uma e de outra, ao mesmo tempo em que tira partido da fusão entre a palavra e a figura e do intertexto.

3.2.1 – Anos 1970: sim às letras, não às tintas.

Lendo o livro *Arte Conceitual*, de Paul Wood (2002), podemos fazer um exercício simples e levantar alguns dados reveladores:

- o autor pontua seu texto com 54 fotografias de obras que ele considera conceituais, realizadas a partir de 1965;
- dessas 54 obras reproduzidas, 36 trazem grafemas em sua composição (dois terços da quantia total);
- dentre essas obras temos apenas 5 pinturas (entendendo pintura como a técnica de aplicar pigmento em forma líquida a uma superfície a fim de colori-la);

Esse levantamento a partir de um livro dedicado à arte conceitual, cuja ênfase está na produção dos anos 1970, demonstra claramente como, ao passo que as artes visuais estão impregnadas de elementos da escrita, a pintura é praticamente abandonada, mesmo em suas versões híbridas com objetos ou colagens. A década de 1970 caracteriza-se pela expansão da arte conceitual, isto é, da arte como idéia, através de meios não-artísticos, operando com o corpo em performances, com novos meios tecnológicos, multimeios e uma outra modalidade espacial e fragmentada - a instalação.

Ocorre nessa época a revitalização do pensamento de Marcel Duchamp condenando a pintura, que para ele situava-se muito aquém das possibilidades criativas do ser humano. Para ele a arte é um gesto resultante de um pensar, os artistas não são fazedores de arte, mas criadores-operadores de idéias nas quais contrapõem os *ready-mades* como crítica desta arte mimética da realidade dos sentidos. Duchamp condena a pintura desde o impressionismo até o abstracionismo e a arte pop, afirmando que a arte foi reduzida à matéria, cor, desenho, textura e sensibilidade. Ante a expansão da pintura abstrata, ele escreve que “hoje a pintura se vulgarizou a mais não poder” (*apud* PECCININI)¹⁰. Estas definições podem explicar, em parte, a recusa à pintura pela geração de artistas setentistas e a aplicação de quaisquer outros meios, que não os artísticos convencionais. A arte conceitual incitava a movimentação de idéias dentro do raciocínio lógico, e, segundo Rosenberg envolve o repúdio à estética e eliminação total do objeto de arte (1974, p.215). Neste contexto, a arte da pintura, nos 70, passou pela maior crise de sua história; sua morte foi proclamada por vários artistas conceituais, que diziam que jamais suas mãos haviam tocado em um pincel, como Sol Lewitt

¹⁰ Cf: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/multimeios.html>. Acesso em 20 de novembro de 2007.

e Ed Rusha. “O rótulo de arte conceitual é um grande guarda-chuva abarcando diversos movimentos – qualquer coisa que não seja pintura ou escultura”. (STRICKLAND, 2004, p.178).

Tratando-se aqui de inserção de elementos da escrita na pintura, mesmo considerando que na década em questão a linguagem pictórica foi relegada quase ao esquecimento pelos artistas, cabe ressaltar a importância desse mesmo período para o nosso tema uma vez que nunca antes na história da arte ocidental os grafemas ocuparam tanto espaço nas obras dos artistas. Assim, mesmo não sendo o meio a pintura (que voltaria com força na próxima década), a produção de híbridos de imagem e literatura é tão grande que não pode ser ignorada. Nesse contexto, os grafemas são postos em interconexões com objetos (volumétricos, tridimensionais, estáveis ou em movimento) e juntos geram um circuito de significações, um texto narrativo desprovido de linearidade e mesmo de continuidade, e as respectivas naturezas da obra (visual e literária) são abolidas; uma nova entidade apresenta-se ao observador, um único texto.

Barthes (1995, p.85), observa que “boa parte da produção contemporânea mais relevante atua, exatamente, na inserção da obra no espaço cotidiano a partir da apropriação das novas linguagens e sistemas de transmissão de imagens e textos”. Isso nos remete ao confronto a que o próprio Barthes (1984) submete as idéias de obra e de texto: pode se dizer que os artistas, a partir da arte conceitual, fixam seu trabalho muito mais na produção de *textos* do que de *obras*, pois suas narrativas são enviezadas e muitas vezes abertas. Diferente das obras, os textos não cabem em categorias prévias, como pintura, escultura, objeto.

A obra *One and Three Chairs*¹¹ (Fig. 14), do artista conceitual americano Joseph Kosuth, é um exemplo do que ele denominava “arte como idéia como idéia”. Kosuth justapôs uma cadeira de verdade, uma foto de uma cadeira e uma definição por escrito do termo cadeira retirada de um dicionário e, com isso, chamou atenção para a distinção entre realidade e representação e entre representação e linguagem; tinha como intenção fazer com que o espectador tomasse consciência da natureza de linguagem da arte, da realidade e da interação entre a idéia e sua representação visual e verbal. O artista desenvolve uma narrativa em que questiona a própria arte e, num procedimento inverso ao dos modernistas (que ao inserirem signos gráficos em suas obras ressaltavam sua natureza visual), transforma seus objetos

¹¹ Em 1965 foi feita a primeira montagem da instalação *One and Three Chairs*.

também em signos envolvidos num processo de comunicação que subverte totalmente suas finalidades clássicas.



Fig. 14: One and Three Chairs, de Joseph Kosuth, 1965.

Por outro lado, os escritos deixam transparecer os seus aspectos de objeto material, e sobretudo sua utilidade. Analisando essa obra, Pereira afirma que “no trabalho de Kosuth o cartaz determina alguns níveis semânticos, transmite uma certa informação pragmática sobre o bloco no qual se insere” (1976, p. 52). Importante também notar que nesse e na maioria dos trabalhos da década de 1970 a fonte escolhida é tipográfica, estabelecendo uma certa aura de credibilidade típica de jornais e de livros e funcionando também como elemento de impessoalidade, ausentando da obra a lembrança da ação física do artista (sua caligrafia pessoal), substituindo-a por uma fonte sem marca característica.

Outros artistas conceituais queriam que sua arte tivesse mais conteúdo político do que filosófico. Em *Direito à vida* (Fig. 15), o artista alemão Hans Haacke reproduziu uma conhecida propaganda de xampu de sua época que mostrava uma jovem sorridente, com cabelo brilhante. Abaixo da reprodução, Haacke afixou o regulamento do fabricante em relação aos riscos que as funcionárias próximas à época de entrar em trabalho de parto sofriam ao serem expostas a substâncias químicas tóxicas. Esse regulamento isentava a empresa de responsabilidade caso essas mulheres gerassem filhos com deficiências. Também

declarava que elas tinham o direito de pedir demissão, de aceitar exercerem outras funções na mesma empresa, mas que pagavam salários mais baixos, ou de serem esterilizadas. A legenda de Haacke repetia o nome da empresa e adicionava o comentário sarcástico: "Onde as mulheres têm escolha".



Em ambas as obras, a de Kosuth e a de Haacke, seja com o discurso de cunho filosófico que discute a própria noção de representação ou com o tom político que também encontra seu lugar na arte conceitual, os artistas estabelecem narrativas de padrões contemporâneos.

O primeiro padrão é de caráter fragmentário, sobre a incapacidade de se perceber o sentido como um todo coeso, mesmo que o fragmentário ligue-se a uma busca de totalização. O segundo aspecto diz respeito à impossibilidade de um fecho conclusivo. Ricoeur (1994) observa que um fecho inconclusivo convém a uma obra que levanta propositadamente um problema que o autor considera insolúvel, colocando em relevo o caráter interminável da temática da obra inteira. Em terceiro lugar, essas narrativas não têm obrigação de continuidade: o artista pode fazer interrupções e, como escrita do dia-a-dia, tem a liberdade de escrever o que quiser na ordem em que desejar, sendo também nessa "ordem" desordenada que o observador pode ler a obra e reordená-la mentalmente como quiser.

O mais importante aqui é observar que nenhuma dessas narrativas seria concebível sem a presença das palavras; se na arte conceitual a idéia sobrepuja o objeto, dentro desses objetos, muitas vezes a palavra tem primazia sobre as imagens como condutoras do sentido, sendo por isso presenças tão marcantes na arte dos anos 1970.

3.3 – Anos 1980: volta da pintura e permanência das palavras

O impulso dado pelas exposições Europa 79, 37^a. Bienal de Veneza, Documenta 7 e 12^a. Bienal de Paris¹² ao então decadente mercado internacional de arte (afinal, como vender uma instalação ou uma performance?) em fins dos anos 1970 e início dos anos 1980 foi chamado de “Retorno à Pintura” (*cf.* JAMESON *in* HOLLANDA, 1990). Na década de 1980 observamos a volta da pintura como linguagem artística de primeira hora nas artes visuais, numa confluência de tendências artísticas (transvanguardismo, neoexpressionismo, hipernaturalismo, Geração 80 no Brasil) que, ao fim, dariam a sua direção ideológica.

Prática artesanal em meio ao cartel de interferências eletrônicas na arte dos anos 70, a pintura presta-se a inúmeras especulações filosófico-existenciais durante o ato de sua realização. O gesto do artista manipulando seus pincéis e tubos de tinta atua no sentido da recuperação de uma história atropelada pela reprodutibilidade técnica: o artista passa a ser um "produtor de ângulos [...], dirigindo-se aos pontos que as máquinas não são capazes de perceber ou atingir" (ZAJDSNAJDER, 1992, p.151). O retorno do prazer da pintura nos anos 1980 rompe com os limites de recursos que caracterizavam a década anterior e a pintura passa a ser concebida a partir de novos pressupostos: uso abusivo das cores, grandes formatos, uso de objetos do cotidiano adotados como suporte pictórico da obra, gestualidade, figurativismo e expressionismo. Jovens pintores transitam constantemente entre a tradição da história da arte e os fragmentos do mundo atual, realizando uma pintura híbrida e contínua.

Não se deve confundir essa pintura com aquela típica do modernismo; Achille Bonito Oliva (1988), líder da transvanguarda italiana, entende que o modernismo se prende a uma necessidade temporal, portanto histórica, no sentido da existência de um ciclo que comporta o

¹² Realizadas, respectivamente, em Stuttgart (1979), Veneza (1980), Kassel (1982) e Paris (1982).

aparecimento, a evolução e o fim de um ciclo lingüístico até o aparecimento de outro. De acordo com Oliva, o pós-modernismo opositivo caracteriza-se pela tomada de consciência por parte do artista e do público de que o prazer é uma qualidade fundamental na realização e na apreciação da obra de arte, gênero de abandonado pelo modernismo em função do seu comprometimento com a História. Nesse sentido, aponta para a necessidade de se valorizar uma concepção horizontal de história, na medida em que esta possibilita o aparecimento e a utilização de uma multiplicidade de fontes, ao contrário do modernismo.

A pintura renasce assim da desmaterialização dos anos 1970 livre para: a criação-citação (pintura híbrida); ironizar ao inverter significados padronizados; representar imagens desencaixadas; ultrapassar os limites da moldura do quadro, com grandes formatos e cores atrativas; escolher entre múltiplos materiais e técnicas; e optar por signos figurativos ou abstratos. Há um jogo do pós-moderno acentuando outros aspectos que dizem respeito a valores subjetivos e a pintura, girando em torno do indivíduo consumista, hedonista e narcisista, é a encarregada de explorar as sensibilidades remanescentes da sociedade na era da globalização.

Nesse cenário, um caráter da arte da década de 1970 se mantém: o narrativo, com as mesmas características de fragmentação, atemporalidade, descronologização e jogo com seu leitor. Como observa Canton (2000, p.10), “o uso da narrativa tornou-se progressivamente uma âncora para a representação contemporânea” e na década de 1980 os temas típicos da arte conceitual (filosofia e política) são substituídos por comentários sociais, que remetem às realidades cotidianas. É relevante notar que são narrativas marcadamente individuais e intimistas, nas quais muitas vezes a escrita toma parte em meio às tintas, compondo pinturas repletas de citações ou com características de um diário pessoal do artista. Essa inserção não é maciça como fora na arte da década de 1970, mas ocorre na produção pictórica de vários artistas do mundo todo: Anselm Kiefer, Jean Michel Basquiat, Markus Lupertz, Julian Schnabel, Leonilson e Arlindo Daibert, entre outros. Cada um desses artistas, e ainda muitos outros, realizam trabalhos bastante pessoais em sua forma (a variedade no uso da linguagem pictórica é uma das marcas dessa geração), mas a narrativa intimista, repleta de referências ao meio que os cerca, pode ser tida também como outra marca e, nesse sentido, os grafemas (seja formando palavras, frases ou sentenças inteiras) ocupam um espaço marcante.

Tomemos como exemplo a obra do brasileiro José Leonilson. A palavra na obra desse artista esteve presente desde os seus trabalhos iniciais e integra-se às imagens, transformando-se nos próprios desenhos ou pinturas. São palavras e textos, ora bordados sobre tecidos ora apenas riscados sobre a tela ou o papel, algumas vezes escolhidos simplesmente pela musicalidade dos versos ou palavras, outras contando fragmentos de histórias suas. Leonilson comete erros ortográficos propositais para atender ao capricho de uma sonoridade poética ou dar uma conotação autobiográfica à palavra. “O bordado de linhas toscas, as palavras ou os textos que narram a sua viagem pelo mundo, tornam-se a sua nova marca expressiva” (RESENDE, 2007)¹³. Cada trabalho (deliberadamente indefinido quanto aos limites do desenho, da pintura ou do bordado) foi feito como um registro íntimo, uma narrativa pessoal cujo tema é o próprio artista e seu universo real e imaginário.

Em uma entrevista dada à Lisete Lagnado em 1988¹⁴, o próprio Leonilson fala de sua relação com as palavras e a arte:

Um trabalho com palavras abre o leque para centenas de interpretações. Não penso em nada disso quando estou preparando ou trabalhando. (...) Nos desenhos de 1989, a palavra entrou realmente nos trabalhos. Eu estava muito apaixonado. Ficava sozinho, sem saber direito o que fazer. Então pensei em escrever nos desenhos em vez de ficar escrevendo em cadernos (...) O nome é a parte mais íntima que eu posso revelar. Pego uma frase de uma música, fico com ela ou modifico-a, anoto palavras, tenho livrinhos de palavras. Agora, tenho escrito diretamente nos trabalhos.

Em suas obras Leonilson constrói textos através de palavras e imagens de forma a não hierarquizar a importância desses elementos. Na pintura *Léo não consegue mudar o mundo* (fig. 16), temos um exemplo disso: O título da obra é também a frase escrita na sua extremidade superior, tal qual um cabeçalho; a forma de escrever é caligráfica, provavelmente a caligrafia usual de Leonilson, reforçando o teor confessional da obra (nos trabalhos conceituais da década de 1970 geralmente a escrita escolhida era tipográfica, reforçando a ideia de comentário distanciado); a frase nos leva a indagar se o coração, situado no centro, também seria o dele, pois em Leonilson normalmente há essa correspondência entre o que o artista escreve e o que ele desenha, dando ao texto continuidade. As palavras que “legendam” as artérias que saem do coração parecem indicar a condição – *solitário e inconformado* - do artista. Há duas saídas das artérias, desconectadas do coração e acima dele: uma desemboca na palavra luzes e a outra, em abismo.

¹³ Disponível <http://www.projetoleonilson.com.br/>. Acesso em 20 de novembro de 2007.

¹⁴ Disponível em <http://www2.uol.com.br/leonilson/>. Acesso em 23 de novembro de 2007.



Fig 16: Léo não consegue mudar o mundo, de José Leonilson, 1989

Com obras como essa, Leonilson demonstra que as palavras não substituem a dimensão plástica, mas abrem uma outra dimensão, plena de carga poética. Os grafemas e as imagens constroem uma narrativa na qual cabe ao leitor amarrar os elementos para realizar sua leitura, ou melhor dizendo, suas possíveis leituras, e assim o narrador, Leonilson, nos dá a ler um fragmento de seu diário, como uma página avulsa da qual não se conhece o começo ou o desfecho, mas que encerra em si um pequeno percurso repleto de sentidos.

3.3 – Agora, agorinha mesmo.

Quando falamos, por exemplo, sobre a pintura no século XVII na arte ocidental, tomamos como fio condutor o barroco: este se apresenta diferentemente em suas

manifestações em cada país ou mesmo em cada pintor individualmente, mas algumas características manterão a coesão. Sabemos que características são essas, quais os pintores mais importantes e dispomos de vasta bibliografia para pesquisa. Porém, um pesquisador que vivesse na época teria imensas dificuldades em traçar um panorama: o termo barroco¹⁵ não havia ainda sido cunhado, nenhuma teoria havia sido escrita e ainda não se sabiam quais dos inúmeros pintores que trabalhavam naquele tempo passariam à história.

O mesmo ocorre com quem procura falar da arte realizada nos últimos anos, entre a década de 1990 e 2007 (guardada a facilidade atenuante do maior acesso à informação, porém com a dificuldade agravante da multiplicidade e da efemeridade de tendências): quanto mais próximos estamos da realização artística, mais difícil se torna distinguir vogas passageiras de obras que farão história. O que se pode fazer é documentar e analisar os acontecimentos mais recentes e as figuras que se destacam na época em que se escreve.

Tratando particularmente de nosso assunto, de início podemos constatar dois fatos na arte realizada na última década do século passado e nos primeiros anos deste: a recrudescência da pintura como linguagem preferencial dos artistas e a continuidade da característica narrativa na arte, com a subsequente presença dos elementos da escrita. Se tomarmos a relação de artistas que participaram da Bienal de Veneza de 2007 (um evento dos mais importantes no circuito da arte mundial e que reflete bem o panorama atual), notaremos que uma parcela significativa deles insere em suas obras componentes da escrita: Luca Buvoli, Ignasi Abali, Leon Ferrari, Jenny Holzer, Abdel Abdessemed, Hussein Apteikin, Gonzalo Dias, Mary Kelly, Lars Hamberg, Jason Rhoads, Sophie Calle, entre outros.

Essas narrativas voltam a ser permeadas de conceitualidade: a idéia sobrepuja os objetos como na década de 1970, mas a discussão filosófica ou política é dividida com outros focos:

Finalmente, estão os artistas da década de 90, encerrada há pouco, cujas obras em construção confirmam a sensação de uma crise aguda ou mesmo do fim da arte moderna. Obras que se opõem ao projeto de uma linguagem universal e da busca metódica da novidade pela ruptura, que irrompem numa miríade de poéticas originárias das mais diversas matrizes: das que mergulham em referências históricas e pessoais àquelas que parodiam a própria arte e o círculo na qual ela está enredada; das que criticam a idéia de autonomia da arte, preferindo abandonar os suportes convencionais --pintura, escultura etc.-- em favor de manifestações

¹⁵ Só a partir da segunda metade do século XVIII a arte posterior ao Renascimento começa a ser chamada, de forma pejorativa, de barroca.

híbridas, àquelas que descartam as respeitáveis heranças do neoconcretismo, buscando outras fontes, do barroco mineiro à arte popular, do debate sobre o problema da imagem na vida atual à especulação sobre o corpo e suas pulsões etc (FARIAS: 2002, p.16).

Em seu livro *Novíssima Arte Brasileira*, Canton (2000) lança um olhar sobre a geração de artistas brasileiros atuantes na década de 1990 e identifica 12 tendências basilares em suas obras. Entre essas orientações, duas por ela sublinhadas nos interessam especialmente (2000, p.13): “preocupações renovadas com a narrativa, mesmo que estruturada de maneira indireta e enviezada” e “o aspecto literário da arte, a obra de arte vista como texto”.

A autora posiciona os artistas de fim/começo de século em meio a uma sociedade tecnológica em que a virtualização produz uma profunda modificação na maneira como as pessoas se relacionam. A relação tempo e espaço, que antes obedecia a uma proporcionalidade, agora é instável, devido às novas realidades políticas que provocam um fluxo geográfico internacional, fazendo com que os deslocamentos humanos instaurem uma nova noção de identidade e de nacionalidade. Se os estímulos de informação proliferam sem limites temporais ou espaciais, tornando-se muitas vezes excessivos, a memória torna-se um bem maior e a importância dada à moda, às aparências e à "atitude" fazem do corpo um campo de experimentações futurísticas. A busca pela originalidade, que caracterizava a vanguarda modernista do século 20, é substituída pela atitude de busca de reconhecimento, de celebridade. Transfere-se o alvo das preocupações da produção para o produtor, da obra para o autor.

Este cenário, em que tanta coisa acontece rápida e simultaneamente, afeta nossa capacidade de lidar com a memória, a afetividade, o corpo, a identidade, e esses então passam a ser os grandes assuntos tratados pelos artistas contemporâneos, espécies de radares de seu próprio momento histórico. É na figuração, nas narrativas, nas imagens ligadas à própria história de vida do artista e às micropolíticas referentes ao mundo em que vive que está o grande foco da arte contemporânea. “A arte não mais redime, e os artistas incorporam e comentam a vida em suas grandezas e pequenezas, em seus potenciais de estranhamento e em suas banalidades” (CANTON, 2000, p.20).

A arte atual é feita por artistas que buscam sentido, tanto nas preocupações formais que recendem a modernismo como também na discussão das realidades política, econômica, ecológica, cultural, pessoal e quantas outras houver. A base conceitual está fortemente

presente e permeia toda a produção recente, formando narrativas desconstruídas, fragmentadas e múltiplas em seus sentidos, tal qual um hipertexto; porém, a herança maior recebida do modernismo – a exploração dos aspectos formais – é elemento fundamental, não com o propósito de negação da tradição inerente às vanguardas, mas incorporadas na busca de um sentido. É como se o início do século fizesse uma síntese e uma aglutinação das grandes preocupações dos artistas do século XX: a forma, para os da primeira metade, e o conceito, para os da segunda cinquentena.

De acordo com Barthes (1987) - assim como já se observou na página 61- devemos enxergar as obras das últimas duas décadas como textos, posto que estes textos, não podem ser classificados em categorias pré-determinadas como se pode fazer com as obras. “Se os textos ou as narrativas enviezadas da arte contemporânea colocam problemas de classificação é porque envolvem uma experiência com limites” (CANTON, 2000, p.37). Um trabalho que ilustra a contento essa multiplicidade de meios para chegar a um sentido é *Cuide de Si*¹⁶ (Fig. 17), da artista francesa Sophie Calle; ela escolheu como objeto de sua criação para a Bienal de Veneza um episódio de sua vida, conforme relata no seu *Livro de Sophie Calle*:

Recebi uma mensagem eletrônica anunciando uma ruptura. Não sabia como responder. Era como se não fosse a mim endereçado. E terminava com as seguintes palavras: ‘Cuide de si’. Segui o conselho ao pé da letra. Pedi a 107 mulheres escolhidas por suas profissões, para interpretarem a carta sob um ângulo profissional. Analisá-la, comentá-la, dançá-la, cantá-la. Dissecá-la. Esgotá-la. Compreender por mim. Responder por mim. Um modo de dar um tempo para o fim. No meu ritmo. Cuidar de mim (2007)¹⁷.



Fig 17: Detalhe da instalação *Cuide de si*, de Sophie Calle, 2007.

¹⁶ A primeira montagem da instalação *Cuide de Si* foi feita em 2007, Na Bienal de Veneza.

¹⁷Disponível em: <http://www.ambafrance.org.br/abr/label/label68/46.htm>. Acesso em 29 de outubro de 2007.

As fotos e os vídeos da instalação *Cuide de si* mostram as 107 mulheres – anônimas ou famosas – trabalhando: latinista, palhaça, dançarina indiana, filósofa, vidente, jogadora de xadrez, atriz, medievalista, policial, tradutora de surdo-mudos, cantora, diplomata, escritora, etc. Uma criminologista faz um retrato falado do ex-amante, uma estudante faz uma redação, uma caçadora de talentos estuda sua candidatura, uma jornalista redige uma nota para uma agência, etc. Assim, elementos verbais e visuais se inter cruzam através de diversos meios, sem que importem nem os suportes, nem as impurezas textuais: os sentidos possíveis são o principal, e estes estão externos à instalação, acontecendo na apreensão do espectador.

Justamente por isso, em meio às tantas possibilidades materiais para as artes visuais, há ainda espaço para a pintura; mesmo sem a onipresença que tinha nas exposições, mostras e bienais da década de 1980, ela tem uma sobrevida ainda na arte dos últimos 17 anos, nos quais os artistas não discutem nem rejeitam nenhum suporte, mas hibridizam-nos, buscando as possibilidades matéricas que os levem ao sentido desejado, sem abraçar nem rejeitar nenhum meio que possa servir para suas narrativas. As pinturas juntam-se assim às instalações, objetos, colagens, e também às palavras.

Para discorrer sobre a pintura na qual se inserem elementos da escrita na arte mais recente reservou-se um capítulo especial: tomaram-se como exemplo as obras de artistas contemporâneos de Mato Grosso do Sul, situando-os para além do cenário local e buscando apreender os sentidos pretendidos e gerados pela associação de grafemas ou escrituras ao plano pictórico.

CAPÍTULO 4

UM SOPRO DE CONTEMPORANEIDADE NA PINTURA SUL-MATO-GROSSENSE

Como foi colocado no capítulo anterior, o rótulo de “arte contemporânea” pode abranger uma infinidade de manifestações, tão diversas em suas formas e propostas que fica impossível definir características rígidas para essa denominação. As assertivas a respeito das quais há mais concordância são sobre a periodização (a pós-modernidade teria início a partir do segundo Pós-Guerra) e sobre a preocupação do artista com questões que vão além das discussões formais típicas do modernismo.

Criado por decreto-lei em 1977, o Estado de Mato Grosso do Sul “nasce” ao mesmo tempo em que no circuito mundial de arte vive-se o auge da arte conceitual, com sua predominância da idéia sobre o objeto. Obviamente o fato de começar a existir como Estado apenas na década de 1970 não significa que no território que hoje ocupa não houvesse antes produção artística: de acordo com Espíndola (2004), há registros de produção pictórica local desde o começo do século XX; porém, também é errôneo afirmar que a arte produzida no Mato Grosso do Sul desde sua criação possa ser chamada de contemporânea. Dois anos após a divisão, Aline Figueiredo pontua que:

A verdade é que a situação artística no sul do estado, no momento de sua divisão, é de se lamentar, frente às grandes perspectivas que tal evento descortina. Entretanto existem artistas e intelectuais campo-grandenses, produtos de uma circunstância que se revelou de valor histórico. A oportunidade que tais elementos possam vir a ter é de fundamental importância para um florescimento cultural realmente de interesse e nível nacional (1979, p.180).

Com efeito, até a década de 1970, a produção artística era incipiente e apenas dois nomes obtiveram alguma projeção nacional: Wega Nery e Humberto Espíndola. Espíndola especialmente merece nossa atenção, não apenas por seu currículo invejável no circuito nacional e mundial de arte, que inclui uma participação na Bienal de Veneza, em 1972, mas também porque durante muitos anos, após a criação do Estado, ele seria também um dos raros artistas sul-mato-grossenses que propunha em suas obras discussões que fossem além das questões formais próprias de cada técnica. Se pensarmos ainda mais especificamente na produção pictórica, veremos que a pintura de “temas” é a tônica e que a pesquisa de

possibilidades da pintura – um estandarte moderno - ainda norteia a maioria dos pintores locais. Rosa (2005, p.15), observa que “nas estruturas superficiais das telas dos artistas de Mato Grosso do Sul surgem bois, pássaros, peixes, jacarés, barcaças, índios e plantadores de soja e erva mate. O verde dos camalotes. O verde dos camalotes invade a riqueza da flora pantaneira”.

Porém, há artistas que buscam em seus trabalhos quebrar esse vínculo com o moderno e com a temática regionalista; se nossa atenção voltar-se especialmente para o período a partir da década de 1990, é crescente o número de artistas locais que buscam acertar os ponteiros de sua arte com as tendências mundiais e partem para pesquisas com novos meios e tecnologias e, principalmente, adotam poéticas e conceitos que vão além da exploração da materialidade de suas linguagens. Maldonado, no texto do catálogo da exposição *Panorama – 30 anos da divisão do estado*, pontua que:

A partir de 2000, nota-se a nítida mudança na atitude do fazer de uma nova leva de artistas (...) Estamos então diante de uma situação marcada pela tentativa de abandono das linguagens tradicionais, dando vazão à curiosidade e proposição de outros mecanismos de expressão. São artistas que tentam frequentemente desenvolver pesquisas e experimentações em sintonia com o tempo presente: ousar é a palavra chave, investigar é a solução. Uma geração de jovens que busca informações constantes para compor o campo de suas análises e inquietações, criando obras com diferentes narrativas na busca de entender a relação entre a linguagem e seus significados. O importante é poder perceber que a articulação de idéias resultante desse fluxo contínuo de conhecimento proporciona uma mobilidade de ação que reflete naquilo que é produzido (2007)¹⁸.

Em se tratando de pintura, tomamos como base para os levantamentos os panoramas realizados pelo Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul em 2004 e 2007¹⁹ (que nas duas edições trouxe salas dedicadas a trabalhos contemporâneos), a exposição *Diálogos Contemporâneos*, realizada em 2004 no mesmo museu, e também as exposições realizadas nas edições do *Festival da América do Sul* de 2005, 2006 e 2007, cuja curadoria privilegiou a contemporaneidade ao selecionar artistas e obras para representar o Estado.

A partir desses eventos, pode-se notar que ainda é a pintura a linguagem preferencial entre os artistas contemporâneos do Estado: sua presença é maciça e predominante. Todavia, encontramos pintores preocupados em imprimir a seus trabalhos narrativas pós-modernas, sejam essas reflexivas e intimistas, ou contundentes e conceituais. Como é próprio dos textos

¹⁸Disponível em <http://www.marcovirtual.com.br/> Acesso em 7 de janeiro de 2008.

¹⁹ As exposições são, respectivamente: *Um panorama da história das artes plásticas em Mato Grosso do Sul através do acervo do MARCO* e *Panorama: 30 anos da divisão do estado*

contemporâneos, estes também não se apresentam organizados e de fácil leitura, mas formam jogos com seus elementos, tal qual quebra-cabeças destinados ao espectador para que os monte e com eles interaja mentalmente. Para conseguir tal efeito de sentido, muitos desses artistas lançam mão da inserção de grafemas e de escrituras em suas pinturas.

Dentre os artistas contemporâneos locais que utilizam este recurso em suas pinturas, podemos citar vários nomes: Ana Karla Zahran, Rafael Maldonado, Heron Zanatta, Lúcia Barbosa, Patrícia Rodrigues, Priscilla Paula Pessoa, Evandro Prado, Douglas Colombelli, Marisa Anzoategui entre outros. A seguir, analisaremos esta produção a partir das obras de Zahran, Rodrigues, Maldonado e Prado, dividindo-a de acordo com o tipo de narrativa proposta: intimista ou conceitual.

4.1 Narrativas intimistas

Na pintura do raiar do século XXI ainda sentem-se reflexos de uma das características mais típicas da produção pictórica ocorrida na década de 1980: as narrativas intimistas, em que o artista comenta sua própria vida ou suas impressões sobre as coisas cotidianas que o cercam. Não se deve estranhar a recuperação da pintura para esse fim, mesmo em meio a um turbilhão de possibilidades materiais e tecnológicas para servirem de meio para a arte. Cauquelin (2005) constata que é por fragmentos que as grandes referências históricas da arte são utilizadas hoje e valores da arte moderna estão presentes na arte contemporânea; dessa forma, a mistura do tradicional à novidade e o olhar para o passado caracterizam esse momento.

A emoção, o fazer pictórico, o gestual retornam e a estética se aproximam novamente da atividade artística. Empregando a pintura, o artista volta a ser o autor e o senhor de sua criação, e por esse caráter tão artesanal é que a linguagem pictórica se presta adequadamente quando a intenção é construir narrativas carregadas de auto-referências e pessoalidades. E nessa mesma toada entende-se porque é tão natural para esses artistas escreverem em suas telas, expondo ao observador seus pensamentos e seus sentimentos através de um código decifrável: as palavras.

Tomemos como exemplo Ana Karla Zahran, pintora, desenhista e cenógrafa sul-mato-grossense. Seus trabalhos trazem uma forte carga onírica, como se ela compartilhasse com o observador de sua tela seus próprios sonhos e seu imaginário, os quais narra na mesma ordem em que acontecem sonhos e devaneios: a ordem do caos, sem começo meio e fim, um texto solto no espaço da obra cujas diversas pontas cabem a quem está de fora amarrar. No trabalho de Zahran, “a narrativa linear cede lugar a experiências sensíveis, brotadas do terreno do inconsciente, em que o passado ganha prioridade”, analisa Rosa (2005:122).

Seu trabalho é repleto de referências à história da arte e de citações literárias, como se a artista nos comunicasse em suas obras suas paixões pessoais e construísse cada composição com elementos de sua memória artística e pessoal. Da história da arte ela retira referenciais para formar sua própria poética visual, e é difícil observar uma tela ou aquarela sua sem sentir a presença melancólica de Modigliani, a reverberação de Magritte e suas simbologias ou a reminiscência das cores e das formas típicas de algumas fases de Klee. Dos seus escritores favoritos (Clarice Lispector, Lya Luft e Mário Quintana), Zahran toma emprestados fragmentos que desloca das páginas dos livros e insere em suas pinturas, de modo a formarem outro texto, a ser lido em conjunto com as imagens. Nada disso faz dela uma cópia ou um pastiche, muito pelo contrário: o toque de contemporaneidade no trabalho da artista está justamente no seu diálogo com a história da arte e no hibridismo das linguagens. Discorrendo sobre a marca do hibridismo na contemporaneidade, Bourriard (2002) observa que as características de um produto cultural híbrido são difíceis de abarcar, a não ser levando em conta sua instável complexidade.

O artista contemporâneo habita todas as formas de arte. O problema não é produzir novas formas, mas inventar dispositivos de “habitat”. Habitar formas de arte já historiadas, reativando-as, mas também habitar outros campos culturais. É exatamente o que se passa na arte dos anos 2000: o artista é permanentemente um intruso em outros campos (...) Não é mais criar, mas surfar sobre as estruturas existentes. “Interdisciplinaridade” é, certamente, um termo freqüente na arte contemporânea: eu pessoalmente não creio que ainda exista, neste nível de criação, algo que possamos chamar de disciplinas. Existem apenas campos de signos, de produção, que os artistas exploram de ponta a ponta (Borriard, 2002, p. 76).

Assim, utilizando a liberdade instituída pela arte contemporânea de transitar entre as disciplinas (cujas fronteiras estão tão esmaecidas a ponto de nem sempre podermos distinguir

uma da outra) e passear pela própria história da arte como quem vasculha um baú de lembranças trazidas de viagens, Ana constrói obras como *A Carta*. (Fig. 18).

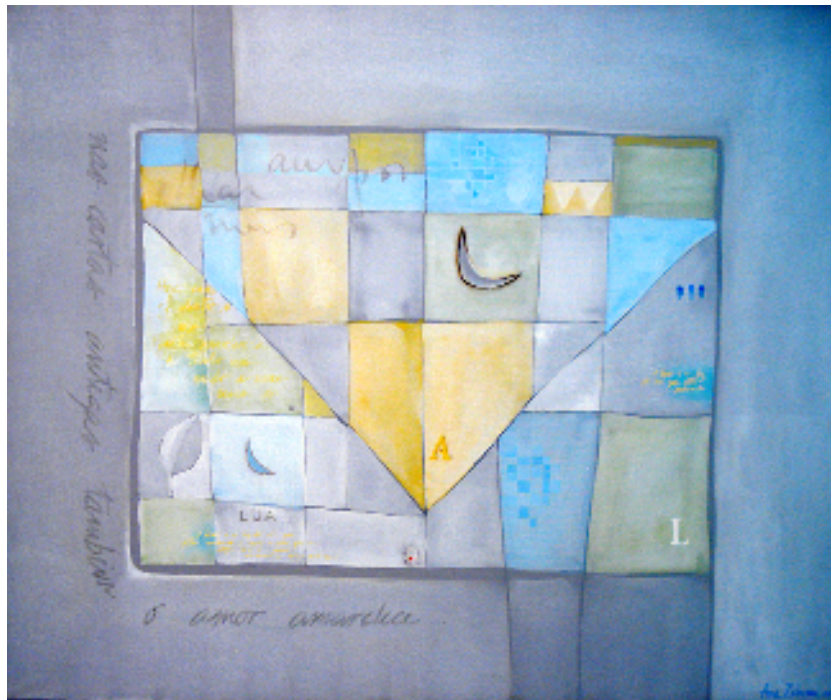


Fig. 18: A carta, de Ana Karla Zahran, 2002 .

Nessa obra, tudo é leve: o azulado claríssimo que predomina remete ao aéreo e os elementos parecem flutuar. A frase *Nas cartas antigas também o amor amarelece* obedece a este mesmo comportamento: não está inscrita numa linha reta como é comum no modo ocidental de escrever, mas acompanha o fluxo da forma do quadrado maior que existe no centro da composição, contornando-o sem nele encostar; as palavras são manuscritas, deixando clara a presença física da artista, sua letra caligráfica e feminina. Trata –se de uma citação do poeta Mário Quintana, retirada do poema *Retrato sobre a cômoda*:

Ah! Esses quadros de antanho
quase tão horríveis como a palavra antanho...
não de um horrível ridículo, mas de um ridículo triste,
porque se pode ver entre o vidro e o retrato
uma folha outrora verde, uns cabelos que já foram vivos
e agora para sempre imóveis na moldura negra
e, na fotografia, alguém está sorrindo eternamente
quando um sorriso, para ser sorriso, devia ser efêmero...
Lá fora é uma tarde fin de siècle, uma tarde outoniça que parece
tirada da gaveta desta cômoda.
... e, nas cartas antigas, também o amor amarelece. (1992, p.56)

Para Compagnon (2007), a primeira forma de citação encontra-se já no ato de sublinhar. A leitura, nesse sentido, é uma forma de adesão ou de apropriação do texto. Enquanto leitura, a citação aparece como solicitação do texto à repetição; o que se cita é aquilo que o texto primeiro convida a retirar e compele a repetir. O ato de citar de Ana Karla Zahran torna-se um produto da excitação operada previamente no texto-leitura. Mas, ao ser reescrita, a citação de um fragmento do poema de Mário Quintana manifesta uma incitação, uma inserção que forma um novo texto, com um novo sentido.

Escrever [...] é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma da significação e da comunicação lingüística (Compagnon, 2007, p.41).

A citação feita por Zahran, solta em meio à tela e flutuando entre os demais elementos que formam seu texto, revela muito da interpretação da própria artista. A repetição de um trecho por certo muito caro à pintora não fixa ou fecha o sentido, mas abre-o à significância através da criação de uma nova obra. Assim, a citação no quadro *A Carta* não pode ser entendida como simples fenômeno de imitação, mas acarreta, inevitavelmente, ao reproduzir-se, uma perturbação do sentido.

Além da frase manuscrita, na pintura há também a inserção de letras tipográficas isoladas (*L*, *U* e *A*) e pode se ler, também, a palavra *lua*. Esses grafemas e a palavra estão situados nas “repartições” que a artista faz dentro da forma maior que ocupa o centro do quadro, cada uma isolada no espaço demarcado pela confluência das linhas tênues. Há também a representação de pequenas luas crescentes, como se Ana fizesse diferentes representações de um mesmo referente, num jogo entre significante e significado. Há que se notar também como a organização das formas e mesmo as letras soltas e espalhadas na composição remetem a algumas obras de Paul Klee, como *Vila R*, já analisada no segundo capítulo desta dissertação. Porém, esta é mais uma apropriação típica do trabalho de Zahran, uma referência quase deferente e em momento algum plagiadora, visto que em sua obra tanto formas quanto grafemas assumem um sentido que só existe dentro daquele texto.

Vemos ainda em *A carta*, por sobre as formas centrais, escrituras: grafias manuscritas que não se identificam com o alfabeto ocidental; são indecifráveis, como se seu sentido pleno

somente pertencesse à artista: assim, do mesmo modo que Zahran divide com o observador suas memórias, referências, vivências e sentimentos, da mesma maneira que ela compartilha conosco um trecho de um de seus poemas favoritos, a sua escrita pessoal - o “conteúdo” da carta que dá nome ao quadro –, ela esconde, apresentando uma escrita esvaziada de significado.

A carta apresenta-nos uma narrativa complexa, enviesada e geradora de diversos possíveis sentidos, como um bilhete cifrado que, mesmo ao cair em mãos alheias, não pode ser nunca decifrado em seu todo, e é nesse jogo de contar e omitir que repousa sua graciosidade; é uma narrativa que se imbrica com várias linguagens, e a artista parece ser consciente de que nenhuma arte poderá dizer tudo, pintar tudo, mas por outro lado, parece-nos sugerir também, nas suas escrituras e citações, um fazer plural de vozes, de fontes, de registros, diversas constelações de dizeres e fazeres.

Outro exemplo de narrativa intimista que conta com a inserção de grafemas é o trabalho de Patrícia Rodrigues, também sul-mato-grossense. Em suas obras, cuja categorização transita entre pintura e objeto, ela explora os mais diversos materiais (seus suportes são pedaços de tecido, lona ou espuma, perpassados por fita crepe, lã, linhas, barbantes, couro, impressos), buscando, como observa Duncan, a “configuração do universo explorado e a materialidade dos objetos comuns e cotidianos, unindo os elementos e levando-os a uma tensão material que evidencia a plasticidade e a complexidade da linguagem da artista na exploração do plano pictórico” (2005, p.356).

Interessa-nos aqui notar como tudo que compõe as obras de Rodrigues são fragmentos: a lona é toda irregular, os tecidos aplicados parecem ter pertencido antes a outro todo, os impressos estão sempre incompletos. Menegazzo identifica essas inserções como “carimbos da realidade” (2004b, p.01), pedaços do cotidiano da artista que normalmente seriam rejeitados como lixo, mas que tomam novo sentido ao fazer parte de seu texto artístico. Em meio a esses elementos, surgem também frases, tão fragmentadas quanto tudo o mais que compõe a obra.

Em *Semiciculando II* (Fig. 19), o suporte escolhido é um grande pedaço de espuma (185x120cm) desgastado e amarelado tal qual um documento antigo. Nessa base, ela pinta formas abstratas com tinta branca e cera de abelha, cola em uma extremidade santinhos

puídos e em outra, um pedaço de convite de uma festa de música eletrônica, como se ela construísse um diário ilustrado de sua vida, pontuado com um pensamento seu: *Guardar... não é trancar em cofre ã se guarda nada, só perde-se a coisa de vista.*

A frase é manuscrita, e ainda que todos os grafemas sejam facilmente identificáveis sua escrita é sinuosa, carece de alguma pontuação e ainda toma liberdades típicas da linguagem de comunicação rápida dos meios virtuais (o ã como abreviação de *não*). Não há, portanto, nenhuma preocupação formal e literária; é como se Rodrigues escrevesse para um amigo ou para si mesma.



Fig. 19: *Semicirculando II*, de Patrícia Rodrigues, 2002.

Diz Chiarelli (1997:01) ao comentar a o que as obras contemporâneas "comunicam":

[...] em primeiro lugar é a própria presença delas mesmas, uma presença constituída de materiais e formas articuladas, à procura de um significado final que apenas o espectador - e cada um particularmente - pode dar, a partir de sua própria experiência de estar frente à obra (1997, p.01).

Em *Semicirculando II*, tal qual Leonilson, Rodrigues compartilha suas memórias íntimas e nos dá a ler um pedaço rasgado de seu “diário” pessoal, composto por restos de materiais e restos de pensamentos. Trata-se de uma narrativa fragmentada e, ao mesmo tempo, aparenta propositalmente ser um fragmento de narrativa, um pedaço descolado de um todo que forma um novo texto, também composto por fragmentos, num círculo sem fim. Dentro desse contexto, as palavras se apresentam como um fio condutor indispensável à leitura da obra e, juntamente com os outros elementos, suscitam as mais diferentes histórias que possam ser concebidas por parte de cada observador.

4.2 Narrativas conceituais

Retomando a idéia de que na narrativa, segundo as teorias contemporâneas, tanto pinturas como parágrafos têm de ser lidos como um código arbitrário e que tal código é dado pelo universo cultural no qual a pintura ou o texto está inserido, podemos pensar de que maneira o uso da narrativa é retomado na pintura contemporânea: tal fenômeno só é possível porque mudaram tanto a teoria como a prática pictórica. Uma obra conceitual analisada, suponhamos, em 1907, primeiramente não seria chamada de arte; e uma obra na qual hoje podemos identificar um caráter narrativo jamais teria esta denominação há 100 anos atrás, porque o significado de narrativa se alterou.

Dessa forma, a prática da pintura presta-se à realização de obras conceituais uma vez que sua narrativa apresente-se sob esses novos moldes; rejeitada na década de 1970 como meio para a arte conceitual, retomada na década de 1980 com um caráter mais intimista, na atualidade a pintura reaparece muitas vezes unida ao conceito. Sobre esse assunto Lagnado (1987, p. 23) comenta que “se na época [década de 1980] a expressão “pintura conceitual” soava como palavrão, hoje está claríssimo que é uma proposta estética que veio revigorar uma velha e sofrida questão: a de representação”.

Como vimos no capítulo anterior, a arte conceitual, onipresente na contemporaneidade, é das expressões mais filosóficas da arte, um momento em que esta se apresenta em conceitos e não em formas sensíveis. Nas pinturas conceituais, a relação entre

materialidade e narração tem suas características formais substituídas por comentários sociais e políticos. A arte contemporânea permite que todos os caminhos e meios sejam possíveis e que os conceitos constantes na obra dialoguem de forma concisa com os recursos utilizados pelos artistas na construção de seus textos, sejam esses recursos grandes aparatos tecnológicos ou uma pintura feita com material semelhante ao que usaria um renascentista, uma vez que a arte conceitual reporta a um comprometimento com questões que transcendem o ato gestual.

Vivemos uma época na qual há, na pintura, uma retomada dos elementos da escrita, não mais como tentativa de explicação / tradução de imagens, mas sim no sentido de atribuir-lhes sentido. Flusser (1996) nos fala de *tecnoimagens*, que seriam diferentes das imagens tradicionais, produzidas desde a Pré-História: as primeiras funcionariam como instrumentos para tornar imaginável a mensagem dos textos. A contemporaneidade não se caracterizaria mais pela prevalência de uma “modalidade” (escrita ou imagem) sobre a outra, pelo contrário, ela se distinguiria pela presença de ambas em concomitância. Dessa maneira, as imagens atuais não excluiriam os conceitos; elas se “mesclariam” / conviveriam em harmonia com os textos verbais. Segundo Flusser, “o pensamento conceitual, o qual na sua origem era iconoclástico, passa a ser atualmente preparador para o pensamento imaginativo novo. Serve, não mais para explicar o mundo, mas para dar-lhes sentido” (1996, p. 14).

Tomemos como exemplo do que Flusser diz a pintura *Creatura* (Fig. 20), de Rafael Maldonado, pertencente à série *Sagrado Sentimento*.



Fig. 20 – *Creatura*, de Rafael Maldonado, 2005.

Na série, o artista aborda elementos do cristianismo que simbolizam alguns sentimentos ligados ao tema da crucificação de Cristo, como emoção, dor, sofrimento e morte. Daí surgiram ícones recorrentes em suas pinturas, como o cravo, o *flagrum*²⁰, o crucifixo, a coroa de espinhos e o sagrado coração. A forma do cravo utilizada em *Creatura* é a representação da especiaria popularmente conhecida, uma metáfora do cravo (prego) utilizado na crucificação; segundo o próprio artista (em depoimento enviado por e-mail²¹) “os dois cravos na parte superior correspondem aos cravos que prendem as mãos, o cravo da parte inferior, o que prende os pés do Cristo”.

Assim, de forma sutil, Maldonado discute o embate entre o sagrado e o profano, tão recorrente na cultura ocidental, contando com um maior ou menor grau de conhecimento do observador para captar as referências e, além disso, deixando em aberto as possibilidades de interpretação de seus elementos: alguns podem ler seu trabalho como uma obra abstrata na qual se inserem palavras. A preocupação de Maldonado se divide entre o conceitual e o formal: ao mesmo tempo em que se preocupa com a idéia que deseja expor, preza também pela investigação das possibilidades visuais da linguagem pictórica, ao contrário dos artistas conceituais da década de 1970. Em *Creatura*, sua composição é cuidadosamente equilibrada, tanto nas formas como nos tons e cores escolhidos; com poucos elementos, ele monta um texto que, segundo Menegazzo (2005) “faz um jogo entre autonomia e reflexão na limpeza de seus meios”.

É nessa mesma linha de pensamento que Maldonado insere grafemas em *Creatura* e a importância dos signos verbais no contexto da obra é dada tanto pela sua potencialidade plástica como também pelo seu significado enquanto código. A princípio, o próprio artista afirma em seu depoimento:

Utilizo as palavras no trabalho apenas como elemento estético, sem a intenção que elas se tornem explicativas na obra. Por isso o uso do latim que é uma linguagem pouco conhecida e que ao mesmo tempo contribui para dar um tom de “sacralidade” nos temas abordados em cada obra. (2008)

²⁰ Espécie de chicote com dois ou três apêndices com pequenos halteres metálicos nas pontas.

²¹ E-mail enviado por Rafael Maldonado <studiorafa@uol.com.br> em 12 de fevereiro de 2008), contendo depoimento sobre a série de pinturas *Sagrado Sentimento*, para <priscillapessoa@gmail.com>.

Porém, para um observador que domine o latim ou mesmo para um que busque a tradução das palavras presentes em *Creatura* e sua fonte (trata-se de uma citação), a obra apresenta outros sentidos: *Mors stupebit et natura/cum resurget creatura* significa “morte e natureza ficarão horrorizadas quando ressuscitarem todos os mortos”. Trata-se de uma passagem do Réquiem K626 de Mozart, com letra composta por Luigi Cherubini que menciona o Juízo Final²².

Maldonado dificulta propositadamente a apreensão completa da narrativa, interdita seu sentido e prima pela visualidade, reservando o teor conceitual de sua obra para poucos e fazendo com que, mesmo que o leitor de seu texto não faça a ligação entre as formas e palavras e a religiosidade cristã, reste ainda a leitura puramente gestaltica²³ da pintura. É como se o conceito fosse o ponto de partida para a produção do objeto (o quadro), não havendo a *predominância* da idéia sobre o objeto, premissa da arte conceitual em seu estado mais radical, na década de 1970. Menegazzo, chega a porpor que não há uma narrativa:

Respeitada a autonomia individual dos trabalhos, quando lidos em conjunto eles podem compor um percurso mediado pelas palavras em latim. No entanto, não há uma narrativa. O jogo agora é com o espectador a quem se sonega o que é anunciado... Assim, sua obra surge como um diálogo de cores, de formas, de palavras, evocando uma história que se nega a ser contada de uma única vez, sobre um único suporte. (2005, p.245).

Evandro Prado é outro artista sul-mato-grossense que ilustra bem o uso da pintura como suporte da arte conceitual, sendo que em seu trabalho a presença do conceito é mais evidente; em sua breve trajetória artística, Prado já é um dos artistas do Estado com maior expressão nacional, realizando exposições individuais de repercussão e sendo selecionado e premiado em diversos salões de arte no Brasil. Prado utiliza diversas linguagens, puras ou híbridas, em sua criação: instalações, objetos, *assemblages*, intervenções, e também pinturas. Analisaremos uma pintura sua na qual tanto o caráter contemporâneo quanto a presença da narrativa são notórias, pertencente à série *Habemus Cocam* - na qual Prado utiliza-se, em todas as pinturas, de palavras e frases integradas à imagem, compondo obras narrativas passíveis de leitura. Em depoimento para a autora do presente trabalho, recolhido por e-mail, Prado afirma que “todas as pinturas da série *Habemus Cocam* são realmente narrativas, e eu me utilizo da narrativa porque tenho algo a dizer às pessoas, meu trabalho tem um certo

²² Disponível em < <http://letras.terra.com.br/luigi-cherubini/1076843/>>. Acesso em 21 de março de 2008.

²³ Segundo a Gestalt, a arte funde-se no princípio da pregnância da forma, ou seja, na formação de imagens, nos fatores de equilíbrio, na clareza e harmonia visual (cf. MAILLARD, 1981).

engajamento político, e me utilizo dessa narrativa para poder passar meu recado”. Ainda sobre essa série, Maldonado pondera que:

Na série *Habemos Cocam* há uma interessante relação entre conceito e plasticidade. O conjunto de pinturas, que recebe um tratamento de representação realista, assume a visualidade de comunicação da linguagem publicitária, onde as formas são pensadas estrategicamente para atrair a nossa atenção. A marca Coca-Cola, que para o artista é um dos símbolos do consumismo globalizado, surge como elemento que dá unidade à obra, fazendo uso de maneira irônica das variações desenvolvidas pela marca. A crítica ao modo de produção capitalista, onde a propaganda é ferramenta fundamental para a venda e o consumo em massa de produtos, é uma das questões importantes presentes na série (2005, p.01).

Em *Boas Vibrações Líquidas* (fig. 21), temos um exemplo dessa narrativa conceitual cuja tônica é a crítica à organização capitalista e sua consequência, a sociedade de consumo. É uma narrativa à moda contemporânea, desobediente à seqüencialidade e que não se entrega facilmente à leitura, utilizando palavras para fazer seu jogo carregado de ironia com o espectador. Trata-se de uma narrativa complexa que, para ser apreendida pelo leitor, necessita que ele recorra a outras fontes da própria história da arte:

- Faz referência direta à obra *Guernica*, de Pablo Picasso (fig. 21);
- Evoca a linguagem da Pop Arte, apropriando-se das características visuais de um produto de massa, a *Coca Cola* (fig.22);
- Remete ao jogo já icônico de René Magritte, com seu “isto não é aquilo” (fig.10).



Fig. 21 – *Boas Vibrações Líquidas*, de Evandro Prado, 2005.



Fig. 22 – Latinhas de Coca Cola de 2005.



Fig. 23. Detalhe da Guernica, de Pablo Picasso, 1937.

Prado parte desses três pontos para construir sua narrativa. Ao retomar uma das figuras da *Guernica* de Pablo Picasso - pintura que está entre as obras mais conhecidas da história da arte, o artista sul-mato-grossense procura por um símbolo imediatamente reconhecível ao seu observador, e conta como inclusa também na imagem a reminiscência imediata ao contexto da obra original de Picasso: o artista estava engajado com a causa antifascista da Guerra Civil Espanhola e pretendia que sua obra fosse uma espécie de instrumento de denúncia contra as atrocidades da guerra e contra a eterna desumanidade do homem.

A personagem extraída da *Guernica* e enxertada por Prado em sua pintura é cinzenta, prostrada, deformada, contrastando com outra citação externa: a campanha publicitária do refrigerante *Coca-Cola*. O artista apropria-se da linguagem característica da marca em suas divulgações - a cor vermelha, as ondas, a simulação de gotas e a silhueta da própria garrafa de *Coca-Cola* - para evocar o conteúdo desses anúncios: os prazeres e sensações proporcionados pelo consumo desse produto. Menegazzo (2004a) observa que a arte pop realiza uma leitura cínica daquilo que já foi lido e está inscrito na cultura como símbolo; não se trata de um retorno à representação naturalista, mas de inserir na arte e ao mesmo tempo esvaziar essas imagens de consumo já elaboradas.

O terceiro recurso narrativo empregado na pintura analisada é uma frase, extraída de um dos modelos de latinhas de *Coca-Cola* correntes no Brasil em 2005: *Boas vibrações líquidas*. Essa frase é o elo entre as duas citações visuais, a da *Guernica* e a da identidade visual de um produto: *Boas vibrações líquidas* funciona como uma legenda irônica para o retrato de miséria humana que é a *Guernica*. Essa utilização ambígua do texto escrito em

relação ao texto visual é por si só também mais uma referência à história da arte: René Magritte (ver capítulo 2) discute constantemente em seus quadros a questão do choque entre realidades, do que é e do que deveria ser, ou do que é e seus desdobramentos e contrastes. Pintou um cachimbo e escreveu na tela "isso não é um cachimbo". Insistia em afirmar que a tela era apenas a representação de um cachimbo e não se poderia fumar nele (Fig. 10). Na obra de Evandro Prado, a inserção da frase funciona como uma denúncia da discrepância entre o mundo de fantasia da sociedade de consumo e o mundo de provações da maioria da população brasileira e de parcela considerável da população mundial.

Assim, temos na obra *Boas Vibrações Líquidas* uma típica forma de narrativa contemporânea: textos desprovidos de seqüencialidade cronológica e que têm de ser lidos como um código arbitrário, dado pelo universo cultural no qual a pintura está inserida; uma narrativa que já não se apresenta clara e o seu leitor tem de aprender o código para conseguir ler. O artista contemporâneo narra e comenta seu tempo, mas sempre através do “implicitamente dito”.

CONCLUSÃO

Quando da concepção do projeto de pesquisa que deu origem à dissertação *Narrativas, Grafemas e Escrituras na Pintura*, a intenção era realizar um estudo sobre a presença marcante das palavras na pintura ocidental nas décadas de 1990 e 2000, apontando e sistematizando os diferentes sentidos possíveis nessas inserções, no trabalho de artistas contemporâneos do Mato Grosso do Sul - e exclusivamente neles. Porém, logo no início das pesquisas, surgiram questões inevitáveis: como estudar qualquer elemento que compõe uma obra de arte sem voltar-se para sua trajetória histórica? Como ignorar que o uso de signos verbais na linguagem pictórica, expediente tão comum nas obras de artistas atuais, aparece em vários momentos da história milenar da pintura? E como deixar de pensar nos diálogos possíveis entre as manifestações contemporâneas e suas antecessoras?

Sendo assim, este trabalho apresentou um percurso que se constitui pelas muitas aparições dos grafemas e escrituras na pintura, partindo sempre da premissa que aponta para a narrativa como fio condutor dessa prática: o desejo de narrar ou de esconder a narrativa determina a escolha, por parte do artista, sobre qual signo verbal utilizar, ou mesmo se tal signo deve ser utilizado; por consequência, a função dessa inserção, seja ela puramente visual ou plena de sentidos codificados, liga-se ao caráter narrativo da obra.

Para sustentar as análises dessa relação estreita, fez-se necessário antes de tudo recorrer a teorias que consideram o texto no seu sentido mais amplo, permitindo estender a noção de texto não apenas às obras literárias, mas a todos os produtos das práticas significantes, o que inclui também as pinturas; diferenciamos, ainda, obra e texto, sempre a partir do pensamento de Barthes, para quem texto não é a obra: numa obra há o texto, ou seja, uma é a parte material, plástica, enquanto que o outro existe no campo da linguagem. Tais pontos de vista foram fundamentais para dotar nosso *corpus* de um estofo teórico que possibilitou ler todas as produções analisadas como textos cuja linguagem é composta a um só tempo por elementos verbais e visuais, como um mural egípcio e uma instalação de Joseph Kosuth. Também o entendimento de Ricouer e Goodman sobre narrativa - desconsiderando a sequencialidade cronológica e o fecho conclusivo como elementos essenciais da narratividade - foi essencial para identificar a presença de textos narrativos em obras clássicas como uma

pintura de Jacques Louis David ou em obras contemporâneas como uma pintura de Evandro Prado. Assim, as teorias eleitas como base na construção da dissertação permitiram alinhar as mais distintas e temporalmente distantes manifestações artísticas, costurando uma trama de diferentes percursos e sentidos que formam um único tecido: o da história da arte e, mais particularmente, o da história da alquimia entre narrativas, grafemas e escrituras na pintura.

Na investigação sobre a gênese do hibridismo entre pintura e escrita, deparamo-nos com um momento na história de ambas em que é quase impossível distingui-las e categorizá-las. Nos primórdios da humanidade, quando das primeiras incursões do homem no mundo das letras e das artes, a imagem pintada pode ser considerada uma forma de escrita, bem como a escrita é também uma imagem, antes mesmo de ser um código. Note-se também que começa nas mesmas cavernas a intenção humana de narrar, de contar suas histórias, registrar acontecimentos, prever desígnios futuros; narrativa, escrita e pintura tiveram, portanto, um nascimento geminado. O diálogo que a arte moderna e contemporânea estabelecem com a escrita resgata, de certa forma, esses vínculos ancestrais, colocando ora o signo verbal à serviço da narração e ora revelando que a escrita não é apenas um veículo de transcrição de fonemas, mas é também um desenho.

Porém, tal retomada não ocorreu após um hiato de tempo entre a pré-história e os últimos cem anos. Nos milênios que separam os dois momentos, pintura e literatura passaram por vários encontros e desencontros, sempre apadrinhadas no casamento e na separação pela narrativa. Na arte egípcia da antiguidade, vimos que signos verbais e visuais conviviam harmonicamente, complementando-se na construção das histórias contadas (lineares, cronologicamente organizadas e dotadas de princípio/meio/fim) e mesclando-se na composição visual das pinturas murais, uma vez que os hieróglifos eram também desenhos figurativos. Na pintura grega e romana são raras as aparições de letras, predominando a separação entre a representação plástica (que implica na semelhança) e a referência lingüística (que a exclui); o caráter narrativo se mantém, porém geralmente são narrados fragmentos de uma história, como se o artista nos fornecesse “instantâneos” de uma cena real ou mítica, que dispensa outros meios de expressão além da imagem que fosse o mais fiel possível ao real.

Nas pinturas medievais, especialmente de caráter religioso, é marcante a presença de palavras que, sozinhas ou formando frases, em geral remetem à imagem que faz parte da

mesma obra, compondo um texto narrativo de caráter didático em que as ações contadas pelas imagens são “legendadas” pela escrita. Tal prática é reflexo da necessidade da Igreja de contar suas histórias aos fiéis - em sua grande maioria, pessoas incultas para as quais o entendimento do texto dependia de uma narrativa extremamente explícita e repleta de símbolos e signos reconhecíveis. Finalmente, a partir do século XVI, vemos uma revitalização dos valores da antiguidade clássica na arte, e na pintura é retomada a narrativa como reprodução das aparências visíveis, em que o artista comenta o universo que o cerca a partir de cenas; a partir desse período são poucos os exemplos de inserções de signos verbais nas pinturas, que só reaparecem com força no início do século XX.

Tomando como base a análise do percurso histórico dos momentos mais importantes da arte ocidental, duas conclusões puderam ser obtidas: a primeira, que na história da pintura a prática da inserção de elementos da escrita intercala momentos de grande assiduidade com outros de baixa frequência; se em determinado momento marcante da trajetória da pintura esse hibridismo tem função crucial, a este momento se segue outro em que os artistas se valem quase que exclusivamente apenas de elementos visuais, deixando os signos verbais para a literatura.

A segunda conclusão é que a narrativa está presente em toda a trajetória da pintura ocidental até o século XX, porém o seu feitio também oscila, e é isso que determina a presença ou ausência das letras. Quando numa pintura há um grande comprometimento em *contar* uma história, e é exigido do texto um alto grau de clareza e significação, os artistas lançam mão da escrita em suas obras, como ocorreu nos murais egípcios, com seu texto tão preciso que beirava o documental, ou como no caso das pinturas religiosas da Idade Média, nas quais a narrativa precisava ser absolutamente clara para atingir seu público-alvo.

Por outro lado, quando a intenção é *comentar*, e a pintura se ocupa em narrar apenas um fragmento de uma história possivelmente mais complexa - dando ênfase à fidelidade da transcrição visual daquele instante, passado da tridimensionalidade para a bidimensionalidade - sem se preocupar em ser explicativa nem em proporcionar ao observador todos os elementos que permitiriam “fechar” a narrativa, em geral o artista abre mão dos signos verbais e se fixa apenas nas imagens pra atingir o seu intuito. Assim, tanto na Grécia e Roma da antiguidade clássica quanto na pintura européia da tradição (séc. XVI a meados do séc.XIX), a busca pela representação da realidade objetiva não deixa espaço para outros significantes, como a escrita.

No modernismo, porém, foi possível observar a continuação de um padrão e o rompimento de outro: o costume de inserir grafemas – e desde então também escrituras - nas telas é retomado, sucedendo a um período no qual essa inserção havia minguado e obedecendo, assim, o padrão pendular que rege essa prática. Artistas filiados ao cubismo, ao futurismo, ao dadaísmo, ao abstracionismo, ao surrealismo - além de outros que trabalhavam sem se engajar em movimentos - fizeram uso constante de signos verbais em suas obras, variando o sentido que sua presença agregava ao texto. Todavia, o modernismo traz também a ruptura não apenas com a arte clássica, mas com toda uma tradição que perdurava na pintura há mais de 5 milênios: o caráter narrativo. A intenção de narrar uma história através da pintura é posta de lado em favor da exploração das possibilidades da própria linguagem pictórica. Salvo exceções, como nas pinturas surrealistas, a pintura modernista se refere menos ao mundo que a cerca e muito mais a si mesma, dando ênfase às experimentações com cores, formas e composições, abandonando a busca sedenta da tradição pelo ilusionismo e, por conseguinte, abandonando também a narratividade.

Note-se que a narrativa – ou nesse caso a ausência dela – determina mais uma vez a função da escrita no contexto da pintura: no modernismo, as experiências com inserção de signos verbais estão ligadas mais ao seu valor enquanto imagem, retomando a natureza visual das letras, em detrimento do seu significado enquanto código. Chega-se ao extremo esvaziamento da funcionalidade da escrita, que é a escritura, com as caligrafias que não remetem a nenhum significado codificado. A produção estética do modernismo punha em prática e intercambiava em suas linguagens procedimentos estéticos criativos que evidenciavam não só um diálogo intercódigos, como também fundiam a criação plástico-poética e, assim, seja com grafemas ou com escrituras, em grande parte das pinturas modernas em que aparecem elementos da escrita, a narrativa não está presente.

Após a Segunda Guerra Mundial, com a transição entre arte moderna e contemporânea, o intervalo de meio século em que a narrativa era uma prática bissexta na pintura é interrompido, e os artistas voltam-se massivamente para outras questões que não apenas aquelas que discutem a própria pintura e sua linguagem. Uma das principais marcas da contemporaneidade é sua base conceitual, a existência de uma idéia, de um pensamento a ser expresso, o que produz como consequência uma narrativa; todavia, ela reaparece agora indireta, fragmentada e plena de sentidos *possíveis*, deixados ao sabor de uma maior ou maior capacidade de apreensão do espectador.

Na contemporaneidade, a pintura, tal qual fosse uma ciência exata, segue suas regras: num momento em que há uma necessidade de elucidar melhor a narrativa, de fornecer ao observador “sinais” que o guiem através de uma narrativa que se apresenta complexa, o artista hibridiza arte e literatura, utilizando as palavras como geradoras de sentidos e incorporando-as a seus textos, como ocorreu na distante antiguidade egípcia ou na idade média. Nos três momentos, as narrativas pictóricas apresentam-se muito distintas em suas formas e intenções, porém é recorrente que o artista que deseje realizar uma narrativa com maior grau de complexidade encontre na escrita uma solução tanto formal quanto significativa. Na pintura contemporânea – levando em consideração que a pintura é a técnica mais intimamente ligada tanto à tradição quanto à modernidade - escritural e pictórico, num enlace de formas, revigoram o diálogo estético e delineiam, no jogo interpretante do signo, o concerto híbrido das artes. Reciclam tempo e espaço, encurtaram distâncias e aproximaram diferenças.

O percurso realizado nesta dissertação foi feito por um caminho delineado (o da história da arte), mas não de todo aberto. Procurou-se ver além do já descortinado nos estudos efetuados sobre a inserção de elementos da literatura na pintura, visando estabelecer não apenas uma correspondência entre estas artes, mas também demonstrar como, no decorrer dos séculos, o diálogo entre elas foi mediado pela narratividade. A análise do *corpus* revelou as potencialidades desse hibridismo e demonstrou as ligações possíveis entre as manifestações desta prática nas mais diversas épocas e sociedades (utilizando, por exemplo, para falar da pintura no século XXI, artistas do Mato Grosso do Sul), concluindo-se que narrativas, grafemas e escrituras na pintura são uma tríplice união que se repete constantemente na história da pintura gerando sentidos de diversos, tal qual um mesmo tecido pode apresentar diferentes tramas, mas ainda será um só.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1988.

ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

ARBEX, Márcia. Um triplo mecanismo: máquina, linguagem, erotismo. O exemplo da obra de Francis Picabia. In: VAZ, Paulo, CASA NOVA; Vera. **Estação Imagens: desafios**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p.45 – 63.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992

BABO, Maria Augusta. **Hipertexto e Narratividade**. 2002. Disponível em <http://www.eco.ufrj.br/epos/artigos/art_mbabo.htm>. Acesso em 20 de outubro de 2007.

BARTHES, Roland. A imagem da Letra. In DAIBERT, Arlindo. **Cadernos de Escrita**. Sette Letras: 1995.

_____. **Análise Estrutural da Narrativa - Pesquisas Semiológicas**. Tradução Maria Zélia Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

_____. **Aula**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. **Elementos de Semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

_____. **O Óbvio e o Obtuso**. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. **O Rumor da Língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Jorge Constante Pereira. Lisboa: Edições 70, 1975.

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Tradução de Kátia Maciel. Rio de Janeiro: UFRJ/N-Imagem, 1997.

BOURRIAUD, Nicolas. **O que é um Artista (hoje)?** In: FERREIRA, Glória; (org.). **Arte & Ensaios**, n. 9, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, p. 76-79, 2003.

CAGLIARI, Luiz Carlos. **Alfabetização e Lingüística**. São Paulo: Scipione, 1989.

CALLE, Sophie. **Livro de Sophie Calle**. 2007. Disponível em <<http://www.ambafrance.org.br/abr/label/label68/46.htm>>. Acesso em 29 de outubro de 2007.

CÂMARA, Joaquim. **Dicionário de Filologia e Gramática**. Rio de Janeiro: Ozo, 1968.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CANTON, Katia. **Novíssima Arte Brasileira**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma Introdução**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

CHAFE, Wallace. **Some Things that Narratives Tell us about the Mind**. In: BRITTON/PELLEGRINI, **Narrative Thought and Narrative Language**. Hillsdale, N.J. 1990, p. 79-98.

CHIARELLI, Domingos Tadeu . O Tridimensional na Arte Brasileira dos Anos 80 e 90: Genealogias, Superações. In: RIBEMBOIM, Ricardo (Org.). **Tridimensionalidade**. São Paulo: Itaú Cultural, 1997, p. 30-50.

COMPAGNON, Antoine. **O Trabalho da Citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

COSTA, Cacilda Texeira. **Arte no Brasil 1950-2000**. São Paulo: Alameda, 2004.

ESPÍNDOLA, Humberto. **Um Panorama da História das Artes Plásticas em Mato Grosso do Sul Através do Acervo do MARCO**. Catálogo da Exposição. Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, 2004.

FARIAS, Agnaldo. **Arte Brasileira Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **Leitura sem Palavras**. São Paulo: Ática, 1991.

FIGUEIREDO, Aline. **Artes Plásticas no Centro Oeste**. Edições UFMT: Cuiabá, 1979.

FIORIN, José Luiz. **Elementos para Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2000.

FLUSSER, Vilém. Texto / imagem enquanto dinâmica do Ocidente. In **Cadernos Rioarte**, Rio de Janeiro, ano II, n.5, p. 64-68, 1996.

FOSTER, Hal. **Análise Estrutural da Narrativa. Pesquisas semiológicas**. Tradução de Maria Zélia B. Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

_____. **Recodificação**. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as Coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____. **Isto não é um Cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

GENETTE, Gerard. **Discurso da Narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, 1972.

_____. Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, Roland (org.). **Análise estrutural da narrativa. - Pesquisas Semiológicas**. Tradução Maria Zélia Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1976, p. 255-274.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara, 1995.

GOODMAN, Nelson. **On Narrative**. Chicago: University of Chicago Press, 1981

GOULEMOT, Jean Marie. Da Leitura como Produção de Sentidos. In CHARTIER, Roger (Org). **Práticas da Leitura**. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 107-116.

GREENBERG, Clement. **A Pintura Moderna**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. In BATTOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 95-106.

HOLLANDA, Heloísa, Buarque de. **Pós-modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

HOFSTATTER, Haus. **Arte Moderna**. Tradução de Ana Rabaça e Franco de Sousa. Lisboa: Verbo, 1984.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução de Valerio Rohden e Udo Moosburger. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

KOCH, Ingedore; TRAVAGLIA Luis Carlos. **A Coerência Textual**. São Paulo: Contexto, 1995.

LAGNADO, Lisete. Julio Plaza. In: **Catálogo Geral da 19ª Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal, 1987, p. 23.

_____. **Leonilson: Rios de palavras**. Disponível em <http://www2.uol.com.br/leonilson/>. Acesso em 23 de novembro de 2007.

LOPES, Rui. **Mímesis no Século XX**. 2005. Disponível em <<http://filosofiadaarte.no.sapo.pt/mimesis.html>>. Acesso em 25 de setembro de 2007.

LOTMAN, Iuri. A Estrutura do Texto Artístico. In: SEGRE, Cesare. **As Estruturas e o tempo**. Tradução de Silvia Mazza. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 42-64.

MAILLARD, Robert. **Dicionário da Pintura Moderna**. Tradução de Jacy Monteiro. São Paulo: Hemus, 1981.

MALDONADO, Rafael. **Panorama – 30 anos da divisão do estado**. Catálogo da Exposição. Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul. Disponível em <<http://www.marcovirtual.com.br/>>. Acesso em 07 de janeiro de 2008.

_____. **Evandro Prado: A Vitalidade da Pintura.** Catálogo da Exposição Habemus Cocam. Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, 2005.

_____.< studiorafa@uol.com.br> (12 de fevereiro. 2008), **Entrevista sobre a Série de Pinturas Sagrado Sentimento.** E-mail para <priscillapessoa@gmail.com>.

MASI, Domenico de. **A Sociedade Pós- Industrial.** Tradução de Anna Maria Capovilla. São Paulo: Ed. SENAC, 1999.

MENEGAZZO, Maria Adélia. **A Poética do Recorte. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea.** Campo Grande: Edufms, 2004a.

_____. **Patrícia Rodrigues.** Catálogo da exposição. Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, 2004b.

_____. **Rafael Maldonado.** In: ROSA, Maria da Glória Sá; DUNCAN, Idara; PENTEADO, Yara. **Artes Plásticas em Mato Grosso do Sul.** Campo Grande: 2005, p.245.

MEUNIER, Mário. **Nova Mitologia Clássica.** São Paulo: Ed. Ibrasa, 1976.

MOTTA, Manoel Barros. **Michel Foucault: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** Tradução de Inês Autran Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

OLIVA, Achille Bonito (Org.). **Transavantgarde international.** Milano: Giancarlo Politi, 1982.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

PECCININI, Dayse. **Arte Conceitual, Instalação e Multimeios.** Disponível em < <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/multimeios.html> >. Acesso em 20 de novembro de 2007.

PEREIRA, Wilcon Jóia, **Escritema e Figuralidade nas Artes Plásticas Contemporâneas.** Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1976.

PIGNATARI, Décio. **Informação Linguagem Comunicação**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

PILETTI, Nelson: PILETTI, Claudino. **História & Vida**. São Paulo: Ática, 1993.

PRADO, Evandro, < evandro_prado@terra.com.br> (27 janeiro. 2008), **Entrevista sobre a Série de Pinturas Habemus Cocam**. E-mail para <priscillapessoa@gmail.com>.

QUINTANA, Mário. **Antologia de Mário Quintana**. Porto Alegre: Ed. Cultura Contemporânea, 1992.

RESENDE, Ricardo. **José**. Disponível <http://www.projetoleonilson.com.br/>. Acesso em 20 de novembro de 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Constança César. Campinas: Papirus. 1994

ROCHA, João de Castro. Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa. In: OLINTO, Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl. **Literatura e Cultura** (orgs). São Paulo: Ed. da Puc, 2003, p. 37-62.

ROSA, Maria da Glória Sá; DUNCAN, Idara; PENTEADO, Yara. **Artes Plásticas em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: 2005.

ROSENBERG, Harold. **A tradição do novo**. Tradução de Cesar Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ROSENFELD, Anatol. **Texto / Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SAFOUAN, Mustapha. **O Inconsciente e seu Escriba**. Campinas: Papirus, 1987.

SANTOS, Maria Januária Vilela. **História Antiga & Medieval**. São Paulo: Ática, 1990.

STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada**: da pré-história ao pós-moderno. Tradução de Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

TÀPIES, Antoni. **Memoria Personal**. Barcelona: Seix Barral, 2003.

TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A letra como Imagem, a Imagem da Letra. In: NAZARIO, Luiz (Org.). **Concepções Contemporâneas da Arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. **Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo Escritural nas Artes do Século XX**. Belo Horizonte, 2000. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras da UFMG.

WALTHER, Ingo. **Picasso**. Tradução de Ana Maria Cortes Collert. São Paulo: Taschen, 1994.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZAJDSNAJDER, Luciano. **A Travessia do Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 01. Autor desconhecido. Mural do Túmulo de Knhumhotep . C. 1900a.C. Pintura mural em tumba. Beni Hassan. Fonte: Gombrich, Ernst. A História da Arte	21
Figura 02. Autor desconhecido. Ulisses Reconhecido por sua Velha Ama . Séc. V a.C. Fragmento de vaso cerâmico. Museu Arqueológico Nacional, Chiusi. Fonte: Gombrich, Ernst. A História da Arte	23
Figura 03. Pantocrator de Sant Climent de Taüll . Autor desconhecido. Séc. XII d.C. Fragmento de pintura Mural. Igreja de São Clemente de Taull, Taull. Disponível em < http://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Sant_Climent_de_Ta%C3%BCII >. Acesso em 27 de julho de 2007	26
Figura 04. DAVID, Jacques Louis. Marat Assassinado . 1793. Óleos/ tela, 165 x 128,3 cm. Museu de Belas Artes de Bruxelas, Bruxelas. Fonte: GOMBRICH, Ernst. A História da Arte	28
Figura 05. PICASSO, Pablo. Guitarra . 1913. Carvão, lápis, aquarela e <i>papier collé</i> , 66,3 x 49,5 cm. Museu de Arte Moderna de Nova York, Nova York. Fonte: WALTHER, Ingo. Picasso	33
Figura 06. SCHWITTERS, Kurt. Pintura Merz 25A . 1920. Colagem e óleo sobre cartão, 104,5 x 79 cm. Museu de Arte de Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf. Disponível em < http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2005_06_01_archive.html >. Acesso em 21 de Maio de 2007.	36
Figura 07. KLEE, Paul. Vila R . 1919. Óleo s/ tela, 26.5 x 22 cm. Kunstmuseum Museum, Basileia. Fonte: PEREIRA, Wilcon. Escritema e Figuralidade	38
Figura 08. KLEE, Paul. Comedians' Handbill . 1938. Gouache s/ papel, 19 x 12 cm. Museu Metropolitano de Arte, Nova York. Disponível em: < http://www.metmuseum.org/ > . Acesso em 02 de Junho de 2007	39

- Figura 09. KANDINSKY, Wassily. **Sucessão**. 1935. Óleo s/ tela, 23 x 29 cm. Museu Metropolitano de Arte, Nova York. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/>> . Acesso em 06 de Junho de 2007 40
- Figura 10. MAGRITTE, René. **A Traição das Imagens**. 1926. Óleo s/ tela, 26.5 x 22 cm. Coleção N. Copley, Nova York. Fonte: FOUCAULT, Michel. **Isto não é um Cachimbo** 43
- Figura 11. MOTHERWELL, Robert. **Elegia à República Espanhola**. 1958. Acrílica s/ tela, 153 x 248 cm. Galeria Nacional da Austrália, Canberra. Disponível em: <<http://www.nga.gov.au/>> . Acesso em 17 de Junho de 2007 51
- Figura 12. TÁPIES, Antoni. **Branco com Manchas Vermelhas**. 1956. Técnica mista s/ tela, 115 x 88 cm. Fundação Tàpies, Barcelona. Disponível em: < <http://www.fundaciotapies.org/> > . Acesso em 17 de Junho de 2007 53
- Figura 13. WARHOL, Andy. **129 die in jet**. 1962. Acrílica s/ tela, 254,5 x 182,5 cm. Museu Ludwig, Colonia. Fonte: HONEFF, Klaus. **Warhol**..... 55
- Figura 14. KOSUTH, Joseph. **One and Three Chairs**. 1965 (primeira montagem). Instalação. Fonte: WOOD, Paul. **Arte Conceitual**..... 63
- Figura 15. HAACKE, Hans. **Direito à vida**. 1979. Poster montado sobre madeira, 50 x 70. Acervo particular. Fonte: WOOD, Paul. **Arte Conceitual**..... 64
- Figura 16. LEONILSON, José. **Léo não consegue mudar o mundo**. 1989. Poster montado sobre madeira, 50 x 70. Coleção Ana Celina Dias Reichart. Disponível em < <http://www2.uol.com.br/leonilson/>>. Acesso em 17 de Julho de 2007..... 68
- Figura 17. CALLE, Sophie. Detalhe de **Cuide de Si**. 2007 (primeira montagem). Instalação. Disponível em < <http://www.ambafrance.org.br/abr/label/label68/46.htm> >. Acesso em 19 de Julho de 2007..... 71
- Figura 18. ZAHRAN, Ana Karla. **A Carta**. 2002. Acrílica s/ tela, 100 x 120 cm. Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul, Campo Grande. Fotografia de Priscilla Paula Pessoa 77

Figura 19. RODRIGUES, Patricia. **Semicirculando II**. 2002. Mista sobre espuma, 130 x 200 cm. Acervo da artista. Fonte: ROSA, Maria da Glória Sá, DUNCAN, Idara, PENTEADO, Yara. **Artes Plásticas em Mato Grosso do Sul** 80

Figura 20. MALDONADO, Rafael. **Creatura**. 2000. Óleo s/ tela, 160 x 160 cm. Acervo particular. Fonte: ROSA, Maria da Glória Sá, DUNCAN, Idara, PENTEADO, Yara. **Artes Plásticas em Mato Grosso do Sul** 82

Figura 21. PRADO, Evandro. **Boas Vibrações Líquidas**. 2005. Acrílica s/ tela, 120 x 215 cm. Acervo da artista. Fotografia de Priscilla Paula Pessoa..... 85

Figura 22. **Latas do refrigerante Coca-Cola**, Edição 2005. Fotografia de Priscilla Paula Pessoa 86

Figura 23. PICASSO, Pablo. **Guernica** (detalhe). 1937. Óleo s/ tela, 350 x 782 cm. Centro Nacional de Arte Rainha Sofia, Madrid. Fonte: WALTHER, Ingo. **Picasso**. 86