

DA IMAGEM DA LETRA A PICTO-POESIA

Márcia Arbex
UFMG

Em 1911, Georges Braque inseria em um de seus quadros, chamado *O Português*, letras e números desenhados com auxílio de um normógrafo, mas cujo aspecto é fragmentado, de maneira que apenas algumas delas podem ser identificadas (OCO, BAL, 10,40). A inovação logo chamou a atenção do poeta, amador e crítico de arte Apollinaire, que considerou essa introdução de elementos tomados à realidade e, em especial, à cidade moderna¹, como um gesto poético. A inovação não consistia simplesmente na presença de letras e números no espaço reservado à pintura, pois há tempos pintores recorrem às palavras, com mais ou menos frequência de acordo com o objetivo e a época. A surpresa residia no fato de que as letras não formavam palavras inteiramente legíveis e, por conseguinte, não permitiam identificar, nem designavam nenhum objeto fora ou dentro do quadro, conferindo portanto à escrita uma nova função.

Essa emergência da escrita na representação pareceu-nos pontual e significativa, constituindo o ponto de partida para uma reflexão sobre as relações que se estabelecem entre o legível e o visível nas vanguardas artístico-literárias — em especial nas obras em que o verbal e o icônico dividem o mesmo suporte, seja ele quadro de pintura, objeto ou desenho—, com o intuito de buscar articulações entre as duas linguagens e determinar os processos de produção de sentido que daí resultam. Confrontando os dois sistemas semióticos, constata-se que a utilização de signos verbais nas artes visuais visa sobretudo questionar a linguagem plástica e o conceito de representação. Nossa análise baseia-se no trabalho de um certo número de artistas que se inserem

¹ APOLLINAIRE, G. La peinture moderne. *Chroniques d'art: 1902-1918*. Paris: Gallimard, 1960. p.354.

nesse período, aqueles ligados ao cubismo, ao dadaísmo e ao surrealismo, mas enfocaremos, nessa ocasião, apenas alguns exemplos que nos pareceram significativos.

A recorrência das letras, fragmentadas ou inteiras, nas obras de Picasso, Juan Gris ou Georges Braque, aponta para a hipótese de que a utilização de signos lingüísticos na pintura tinha por objetivo mais amplo, o questionamento das formas e dos materiais até então usados por esta arte². Segundo alguns críticos³, entretanto, deve-se à intenção de um "retorno ao real", à necessidade de reintegrar o objeto no quadro no momento em que os pintores distanciavam-se do sistema análogo de figuração e da perspectiva, em que a discontinuidade do contorno das formas fez com estas se diluíssem no espaço. Segundo Braque, por serem planas e sem volume, as letras estavam fora do espaço e sua presença no quadro permitia distinguir os objetos que se situavam no espaço e fora do espaço⁴. Dessa forma, as letras constituíam um procedimento eficaz para sublinhar a bi-dimensionalidade da tela, um dos problemas fundamentais colocados pelos cubistas. Constata-se, de fato, que o emprego das letras visava a reconstrução do espaço pictural e, para tanto, havia a necessidade de um novo vocabulário de formas, uma nova linguagem.

As inscrições nas obras executadas entre 1911 e 1914, podem ser classificadas em três grupos: os números e sinais tipográficos, as letras de nosso alfabeto e os textos impressos colados. Considerando os dois últimos grupos, a letra, a palavra ou o texto assumem alternadamente duas funções essenciais : enquanto signo legível, com valor referencial, as letras desencadeiam uma leitura das formas e dos objetos representados, acrescentando informações ao espectador e servindo-lhe de “âncora” dentro de uma composição quase sempre hermética. São

² WILL-LEVAILLANT, F. La lettre dans la peinture cubiste. *Le Cubisme*. Saint-Etienne: Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1973.

³ COOPER, Douglas. *The Cubist Epoch*. London: Phaidon, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, New York: New York Metropolitan Museum of Art, 1971, e GOLDING, J. *Le Cubisme*. Paris: Julliard, 1962.

⁴ BRAQUE, Georges. *Braque, La peinture et nous*. Biale: Beyeler, 68, p.16.

signos legíveis de uma linguagem plástica em formação, signos que podem ser reconhecidos dentre as formas de significação incerta, servindo pois como desencadeadores da leitura das formas. Por outro lado, nos quadros de aspecto fragmentado, de leitura difícil, as letras tornam-se pontos de referência visíveis, planos e estáveis no espaço fragmentado e incerto da pintura. Isolada da palavra, a letra desempenha o papel de figura. Enquanto elemento visual, pictórico, a letra participa da arquitetura da composição, ritmando-a visualmente e acrescentando linhas horizontais e verticais (por isso a letra de imprensa é mais usada).(Fig.1)



Quanto à temática, predominam as inscrições provenientes da realidade cotidiana e "moderna" dos artistas. Referem-se ao tema urbano: nomes de cidades (Nîmes, Havre, Céret),

eventos e lugares públicos (restaurantes, bares); aos objetos musicais (instrumentos, partituras e títulos de canções (*Ma Jolie*) ou nomes de compositores de música clássica (Mozart, Bach) ; objetos que pertencem ao contexto do café (nomes de bebidas: *vin, vieux marc, bordeaux* sobre as etiquetas das garrafas) e, principalmente, os objetos de leitura, sendo que o jornal é o mais privilegiado: *Le Quotidien, Le Parisien, Le Figaro*, entre outros.

A introdução do chamado *papier collé* provocou o aumento do emprego e da variedade das letras. Picasso e Braque souberam tirar partido dos textos impressos (partituras, recortes de jornais, papéis de embalagem, papel-parede, publicidades e até cartões de visita) tanto do ponto de vista de sua riqueza visual, de sua textura, quanto de seu conteúdo; as composições ganharam, desta forma, uma conotação irônica, poética e, às vezes, política.

Observa-se, portanto, que Braque e Picasso recorrem a signos já existentes mas, no entanto, novos na pintura, para tornar visíveis e legíveis certas formas. O duplo emprego, aparentemente paradoxal, do signo-letra (visível e legível) corresponde, de fato, ao caráter experimental e à oscilação da evolução cubista nessa época, alternadamente negação e afirmação da intenção dita realista.

O recurso da cola e o apelo à "realidade de empréstimo", utilizando a expressão de Louis Aragon, presentes nos *papiers collés* e nas colagens, amplia-se e estende-se à outras formas artísticas de maneira que a introdução de materiais já prontos na arte (entre eles a letra) veio a se caracterizar como prática recorrente nas vanguardas, adquirindo valor de questionamento do talento e da técnica, da propriedade e do *savoir-faire* artísticos.

Aragon conta que Picasso achava inútil imitar laboriosamente um objeto sobre um quadro se ele podia colocar ali o próprio objeto⁵. Com objetivo diverso, o gesto se repete em Nova York,

⁵ ARAGON, Louis. La peinture au défi [1930]. *Ecrits sur l'art moderne*. Paris: Flammarion, 1981, p.33.

em 1913, quando Marcel Duchamp cria seu primeiro *ready-made* ao inverter a posição de uma roda de bicicleta, fixando-a sobre um banco, e apresentando-a como obra de arte⁶, abrindo assim o caminho mais radical para a dessacralização da arte e tornando-se referência para a contemporaneidade. A definição do *ready-made* é conhecida: objeto banal, anônimo e utilitário, isolado de seu contexto, passível de ser reproduzido tecnicamente inúmeras vezes⁷ e promovido à categoria de obra de arte pela simples assinatura do artista, questiona conceitos tais que autenticidade e unicidade que garantiam até então o valor da obra no contexto da tradição⁸.

Entretanto, omite-se com frequência o fato de que os *ready-mades* vêm sempre acompanhados de uma inscrição, seja ela apenas a assinatura do artista ou o título da obra. Inscrições que demonstram a preocupação com a linguagem sempre presente no trabalho de Duchamp, apesar de seu objetivo ser, segundo ele, buscar o anti-sentido, atingir a dissociação completa entre o escrito e o desenhado, ou entre o escrito e o objeto. Citaremos, como exemplo, apenas alguns casos em que a inscrição não está completamente dissociada do objeto, mas constitui um trocadilho em sua relação com o objeto.

O jogo de palavra aparece em *Trébuchet* (1917), um porta-casacos em madeira e metal fixado no solo, para denunciar o obstáculo que o objeto consistia, colocado nessa posição. Ao modificar o sufixo do verbo "trébucher" (tropeçar), Duchamp o transforma em substantivo ("tropeço") e preserva, ao mesmo tempo, a homofonia sobre a qual o trocadilho é constituído.

Mais conhecido — e bastante vulgar — o trocadilho fonético acrescido à reprodução da Joconde (1919) com bigodes: *LHOOQ*, jogo de palavras proveniente de um acervo popular

⁶ A noção de *ready-made* viria a ser formulada apenas dois anos após a invenção da *Roue de bicyclette*; a proposta, na época, era criar uma obra "*anartistique*" sem intervenção da mão do artista.

⁷ "Le mot ready-made paraissait convenir très bien à ces choses qui n'étaient pas des œuvres d'art, qui n'étaient pas des esquisses, qui ne s'appliquaient à aucun des termes acceptés dans le monde artistique." DUCHAMP apud CABANNE, Pierre. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris: Belfond, 1967. p.83. Existem seis versões da *Roue de bicyclette* (Roda de bicicleta), cujo original foi perdido.

⁸ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.169.

antigo, tão comum quanto a imagem da Joconde, símbolo da arte institucionalizada e alvo da provocação.

Trocadilho ainda no título de 1920, *Fresh Widow*, janela em miniatura apresentada em um suporte em madeira contendo a inscrição: *fresh widow copyright rose sélavy 1920*. *Fresh widow* é um trocadilho formado pela supressão de uma mesma letra em cada palavra da expressão "*french window*" (janela à francesa, literalmente) e significa algo como viúva alegre.⁹ A notar ainda a primeira aparição do *alter-ego* feminino de Duchamp, *rose sélavy* que assina o *ready-made*, nome criado, mais uma vez, a partir de um trocadilho: *Rose c'est la vie* (a vida é rosa) ou *éros c'est la vie* (eros é a vida).

A presença dos jogos verbais na obra de Duchamp foi assinalada por alguns críticos que observaram sua afinidade com os jogos de palavras humorísticos e, muitas vezes, maliciosos, difundidos pela subcultura francesa e popularizados a partir do fim do século XIX pelos almanaques, folhetins e magazines. São intervenções em esteriótipos lingüísticos como os clichês, os aforismos, os provérbios, ditados ou charadas que visam não apenas a apropriação de "formas" esteticamente esquecidas, populares, pertencentes a uma coletividade, mas também o investimento do espaço lúdico da linguagem.

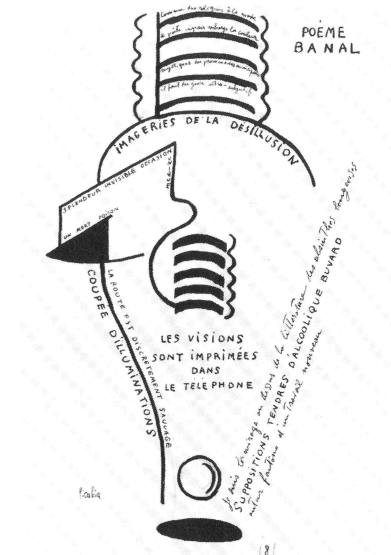
Duchamp não se contenta, como podemos perceber, em escolher e apresentar seus objetos *ready-mades* tal como foram adquiridos. Ele lhes confere uma assinatura, uma inscrição ou título que lhes permite adquirir o *status* de "obra de arte" e de contestar, dessa forma, o valor

⁹ CLAIR sugere ainda que "*veuve*" (viúva), na gíria, significa "guilhotina" e uma "janela à guilhotina" é uma "janela à americana". (CLAIR, Jean. *Marcel Duchamp*. Catalogue raisonné. T.2. Musée national d' Art Moderne. Centre National d' Art et de Culture Georges Pompidou. Paris, 1977. p.98.)

unicamente institucional da arte. Assim, "o ato de inscrever uma frase sobre um objeto"¹⁰ traduz-se, finalmente, como um "ato de pintor".

Desta forma, ao processo de empréstimo, iniciado pelo cubismo, substitui-se o de apropriação, tanto do objeto quanto da inscrição escolhida a figurar sobre ele. Tal procedimento de apropriação encontra-se ainda nas colagens dadaístas de Max Ernst, bem como nos desenhos de Picabia.

Max Ernst abusa da ironia e do humor em jogos de palavras associados às colagens, sendo que texto e imagem são emprestados de catálogos de venda por correspondência, manuais técnicos, livros científicos de diversas áreas : anatomia, biologia, geologia, entre outros. Picabia, por sua vez, toma emprestado aos dicionários, aos manuais de mecânica e outras publicações semelhantes, disponíveis no mercado, as frases que irá associar aos seus desenhos esquemáticos, cujo traçado também é copiado de turbinas aéreas, peças elétricas e mecânicas¹¹. (Fig.2)



¹⁰ DUVE, Thierry de. *Nominalisme pictural*. Paris: Minuit, 1984.

¹¹ "Eh oui, il copie l'épure d'un ingénieur au lieu de copier des pommes! Copier des pommes, c'est compréhensible pour tous, copier une turbine c'est idiot". PICABIA apud BORRAS, M.L. *Picabia*. Paris: Albin Michel, 1985. p.207.

Ainda mais radical o quadro *Danse de Saint-Guy* (1921), quadro sem suporte, ou seja, sem tela, feito apenas de uma moldura atravessada por barbantes. Aos fios de barbante foram coladas "etiquetas" contendo as seguintes inscrições: *danse de saint-guy, tabac-rat, francis picabia*. O "quadro" deveria estar suspenso, preso no teto de uma sala, sendo que os barbantes permitiriam acompanhar o que se passava para além da moldura, constituindo assim um quadro em transparência. As inscrições se superpõem às imagens móveis, tri-dimensionais, como elementos estáveis e fixos em um quadro em mudança constante, um "quadro-vivo". Ainda segundo Picabia, uma pequena roda movida por ratinhos de laboratório deveria ser colocada atrás do quadro¹². As inscrições são, portanto, os últimos resquícios da superfície em duas dimensões da pintura.

Diferentemente dos cubistas, que empregavam a letra como imagem, por sua arquitetura, seu potencial construtivista, sua bidimensionalidade; contrariamente ainda, às manifestações de caráter dadaísta, artistas ligados ao surrealismo recorrem à escrita por seu potencial poético e criam as picto-poesias.

Max Ernst, por exemplo, elabora poemas sob a forma de legendas, fruto de processo intertextual tendo com referência textos literários, em composições de caráter poético e onírico. Em outros quadros, a legenda passa a figurar sobre as formas e adquire nitidamente caráter poético, fruto, desta vez, da escrita automática. Nesses casos, texto e imagem são formalmente dependentes, uma vez que a inscrição passa a dividir o espaço da representação com os elementos figurativos, tornando visível essa superfície do quadro teoricamente e tecnicamente "invisível" até então. Em *Tableau-poème* ou *Qui est ce grand malade?* (1923-24), as frases que constituem o poema mostram a profundidade do espaço de representação, ao atravessarem a tela em direção a um ponto de fuga situado fora do quadro ou acompanham os movimentos dos corpos: *Qui est ce*

¹² CHARBONNIER, G. *Le monologue du peintre*. Paris: Julliard, 1959. p.136 e BORRAS, M.L.. Ibidem, p.208.

grand malade dont parlent les fous/qui est ce grand amoureux dont chantent les frères/un papillon sur lequel s'étalent des trous/un enfant reçu à Paris et partout ailleurs/une oreille prêtée à un ventriloque sans air/sinon un chevalier sans cadeaux et sans peur. O texto escreve e se funde à imagem.(Fig.3)



O trabalho do catalão Joan Miró, por sua vez, também revela essa necessidade de "ultrapassar o plástico para atingir a poesia", traduzida nas pinturas por meio de curtos poemas de tom bastante lírico, tendo por tema o amor, como em *Le Corps de ma brune* (1925) : *le corps de ma brune/puisque je l'aime/comme ma chatte habillée en vert salade/comme de la grêle/c'est pareil.* A escrita cursiva, leve, dança sobre a tela e divide o espaço com a iconografia tendendo nitidamente à abstração. Miró coloca igualmente em cena um tipo de sensualidade que se

expande, erotizando o universo, como nos quadros intitulados *Étoiles en des sexes d'escargot*, *Escargot, femme, fleur, étoile* e *Peinture-poème*, que apresenta a inscrição: *une étoile caresse le sein d'une négresse* (Fig.4). Nessa fase chamada "dos sonhos", podemos incluir ainda o humor sutil de : *Un oiseau poursuit une abeille et la baise* (1927) e *Photo: ceci est la couleur de mes rêves*, um possível equivalente pictórico do "lance de dados" de Mallarmé.



O "encontro não-fortuito" da palavra e da imagem sobre a tela surrealista aparece como uma continuidade do processo de introdução das letras na pintura cubista. Fragmentos de jornal ou de cartazes, etiquetas, citações de dicionários, imagens de catálogos, *ready-mades*, são todos "realidades de empréstimo" assim como a letra.

A exemplificação poderia se prolongar com os quadros de Magritte, com os desenhos de Desnos, os poemas-objeto de Breton, as colagens de Schwitters e dos futuristas, entre muitos outros. Concluiremos, entretanto, com uma breve reflexão sobre algumas das consequências dessa irrupção da letra no espaço da pintura.

Quando falamos de emergência pontual da escrita na representação, evidenciamos principalmente as mudanças profundas que essa emergência provocou na linguagem pictórica e poética. A partir de então, podemos pensar em atribuir um lugar nos estudos literários às práticas escripturais de alguns pintores. Podemos ainda considerar seus textos sobre estética, suas especulações sobre a linguagem, suas práticas poéticas em nossas considerações sobre a linguagem. E inversamente podemos examinar os procedimentos pictóricos que os artistas inventaram e utilizaram, na mesma época, do ponto de vista "literário".

O estudo das palavras na pintura como emergência pontual permite ainda, e sobretudo, repensar as questões relativas às "linguagens visíveis"¹³. O quadro "clássico" pode ser lido "como um texto", afirmam alguns semiólogos, uma vez que sua estrutura está fundada em referências iconográficas, sobre um código geral de representação. A leitura do quadro pode, então, utilizar os textos como *relais* para a análise do quadro. Este seria, então, como uma *mise en abyme* do sistema verbal.¹⁴

A pintura moderna, por sua vez, recusa-se a se constituir sobre um código geral da representação e sobre o sistema lingüístico. Ela questiona suas próprias regras, constitui-se em sistema autônomo de significação em que cada elemento funciona e ganha um sentido em relação aos outros. No momento em que essas questões sobre a "linguagem da pintura" são colocadas, a emergência pontual da letra pode ser entendida como uma tentativa de "expulsar" o sistema da língua subjacente à leitura do quadro, como uma tentativa de criar uma linguagem própria. Os mecanismos de produção de sentido e a estrutura do quadro tornam-se então *visíveis*.

Como ler um quadro cujos elementos pictóricos são precisamente, letras e palavras ? Falar da "linguagem da pintura" ao referir-se aos "quadros com palavras" significa então falar dos

¹³ KRISTEVA, J. *Le langage, cet inconnu*. Paris: Seuil, 1981. p.311.

¹⁴ PLEYNET, M. *L'Enseignement de la peinture*. Paris: Seuil, 1971.

elementos pictóricos em si, sem jamais saber onde começa e onde termina o icônico e o verbal. O termo "leitura" encontra aqui seu sentido próprio e pleno. A linguagem verbal, escrita, serve de mediador e de instrumento à formação de uma nova linguagem pictórica. Da mesma forma que considera-se inútil contestar a sociedade sem questionar os próprios limites da linguagem como instrumento dessa contestação, seria em vão questionar o antigo sistema de representação na pintura sem refletir sobre as regras subjacentes a seu funcionamento.

O estudo da escrita nas artes visuais aponta, portanto, para novas questões sobre a definição do objeto da literatura, sobre a definição de uma linguagem pictural e enfim, sobre a produção do sentido no cruzamento de leituras (signos pintados/ signos escritos) da obra de arte.