

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO - MESTRADO EM ARTES VISUAIS

ENUNCIADOS VERBAIS NO ESPAÇO DA REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA

LAUER ALVES NUNES DOS SANTOS

Texto apresentado como requerimento parcial para  
Dissertação de Mestrado. Mestrado em Artes Visuais  
Ênfase em Poéticas Visuais - Pintura.

Orientadora PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> ROMANITA DISCONZI.

Porto Alegre (RS)

Janeiro, 1997

**Lauer Alves Nunes dos Santos**

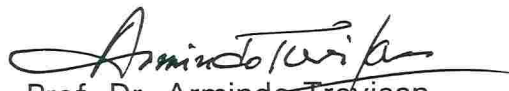
*Enunciados Verbais no Espaço  
da Representação Pictórica*

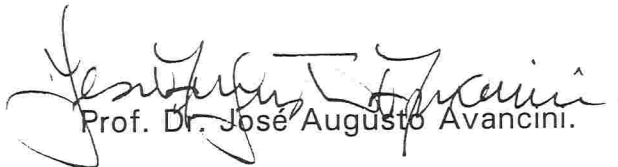
Dissertação realizada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais no Curso de Pós-Graduação - Mestrado em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dra. Romanita Disconzi

Banca Examinadora:

  
Prof. Dr. José Alberto Nemer.

  
Prof. Dr. Armindo Trevisan.

  
Prof. Dr. José Augusto Avancini.

“...é preciso admitir, entre a figura e o texto toda uma série de entrecruzamentos, ou antes ataques lançados de um ao outro, flechas dirigidas contra o alvo adversário, operações de solapamento e de destruição, golpes de lança e os ferimentos, uma batalha..., quedas de imagens em meio às palavras, relâmpagos verbais que rasgam os desenhos..., incisões do discurso na forma das coisas, e inversamente.”

Deleuze, *Foucault*

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer a todos que por sua colaboração e incentivo tornaram possível a realização desta pesquisa. Aos meus pais e irmãs; à Inês Enilza Borges dos Santos por seu acolhimento generoso;

à Prof<sup>ª</sup>. Mst. Ângela Raffin Pohlman;

à Prof<sup>ª</sup>. Mst. Lenora Rosenfield;

à Alice Monsel;

à Giovanna Ronna;

ao Sr. Vicente Fonseca Carvalho

e ao Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas

Agradeço especialmente o apoio e as sugestões recebidas de minha orientadora Prof<sup>ª</sup> Dra. Romanita Disconzi e aos amigos e colegas solidários nos momentos difíceis.

## SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS .....	iii
SINOPSE .....	vii
SUMMARY .....	viii
I - INTRODUÇÃO .....	1
II - APRESENTAÇÃO DAS OBRAS .....	3
III - IMAGEM E TEXTO .....	8
3.1 - Imagem - Visual e Acústica .....	11
3.2 - Texto - Escrito e Enunciado .....	18
3.3 - Signo e Representação .....	23
IV - POÉTICA REDUCIONISTA .....	27
4.1 - Representação do Silêncio .....	31
4.2 - Evocação da Ausência .....	35

V - REFERENCIAIS HISTÓRICOS .....	38
5.1 - Marcel Duchamp .....	41
5.2 - René Magritte .....	45
5.3 - Jasper Johns .....	47
5.4 - Yves Klein .....	49
5.5 - Mira Schendel .....	52
VI - ANÁLISE DAS PINTURAS .....	55
6.1 - Tão Presente em Seu Retrato (Figura 1 - Pág. ) .....	58
6.2 - Sem Ver-se Repentinamente (Figura 2 - Pág. ) .....	60
6.3 - Sobre Sua Própria Imagem / Sob Sua Própria Imagem (Figuras 3 e 4 - Págs. e ) .....	62
6.4 - Seu Desaparecimento / Desde en... (Figuras 5 e 6 - Págs. e ) .....	65
6.5 - Sendo Visto (Figura 7 - Pág. ) .....	67
6.6 - Aparição Silenciosa (Figura 8 - Pág. ) .....	70
6.7 - Dessa Aparição (Figura 9 - Pág. ) .....	72
6.8 - Ao Ver-se (Figura 10 - Pág. ) .....	73
VII - CONCLUSÃO .....	75
VIII - BIBLIOGRAFIA .....	78
8.1 - Geral .....	78
8.2 - Específica .....	80
IX - REFERENCIAIS ICONOGRÁFICOS DO TEXTO .....	83
9.1 - Enunciados Verbais no Espaço da Representação Pictórica: Obras .....	83
Figura 1 - <i>Tão presente em seu retrato</i> .....	84
Figura 2 - <i>Sem ver-se repentinamente</i> .....	85
Figura 3 - <i>Sobre sua própria imagem</i> .....	86
Figura 4 - <i>Sob sua própria imagem</i> .....	87

Figura 5 - <i>Seu desaparecimento</i> .....	88
Figura 6 - <i>Desde en...</i> .....	89
Figura 7 - <i>Sendo visto</i> .....	90
Figura 8 - <i>Aparição silenciosa</i> .....	91
Figura 9 - <i>Ao ver-se</i> .....	92
Figura 10 - <i>Dessa aparição</i> .....	93
9.2 - Outros Artistas .....	94
Figura 11 - Odilon Redon - <i>Silence</i> .....	94
Figura 12 - Roy Lichtenstein - <i>Espelho nº 1</i> .....	95
Figura 13 - Marcell Duchamp - <i>À Maneira de Delvaux</i> .....	96
Figura 14 - Marcel Duchamp - <i>O Grande Vidro</i> .....	97
Figura 15 - René Magritte - <i>Isto não é um cachimbo</i> .....	98
Figura 16 - Jasper Johns - <i>White Target</i> .....	99

## SINOPSE

A pesquisa *Enunciados Verbais no Espaço da Representação Pictórica* define-se pela realização de um conjunto de dez pinturas e sua reflexão teórica apresentando conceitos e referências capazes de auxiliar a análise das mesmas. As pinturas foram executadas em telas de formatos regulares (quadradas ou retangulares) com dimensões variáveis entre 1,00 x 1,00m e 1,00 x 2,30m; as técnicas utilizadas foram: óleo, encáustica e acrílica. Sua aparência geral é definida pela economia de informações visuais que lhes confere um caráter reducionista. A principal característica das obras é o fato de possuírem em seu interior enunciados verbais gráficos dotados de um componente ambíguo: sua leitura pode envolver tanto uma qualidade representativa, quanto auto-referente. Seus títulos/enunciados são: 1. *Tão Presente em seu Retrato*; 2. *Sem Ver-se Repentinamente*; 3. *Sobre sua Própria Imagem*; 4. *Sob sua Própria Imagem*; 5. *Seu Desaparecimento*; 6. *Desde en...*; 7. *Sendo Visto*; 8. *Aparição Silenciosa*; 9. *Ao Ver-se*; 10. *Dessa Aparição*. A partir do cruzamento entre verbal e visual foram buscados conceitos relativos a imagem e texto na Filosofia (Foucault, Deleuze); Semiótica e Semiologia; referências históricas em artistas do século XX (Duchamp, Magritte, J. Johns, Klein, Mira Schendel); e poéticas (reducionismo). Levantados esses dados foi feita a análise de cada pintura, vistas sob uma perspectiva pessoal na intenção de garantir a continuidade do processo e permanência das obras no contexto contemporâneo.



## SUMMARY

The research project *Verbal Propositions in the Space of Pictorial Representation* is characterized by the production of a group of ten paintings and the theoretical reflection involving the presentation of concepts and historic references which capacitate their analysis. The paintings were made using stretched canvases with square or rectangular shapes of dimensions varying between 1.0 x 1.0 meters and 1.0 x 2.3 meters. Painting techniques utilized include: oil, encaustic, and acrylic. Their general appearance is defined by an economy of visual information which confers to them a reductionist character. The principle characteristic of the work is the presentation in its interior of a formally graphic/verbal proposition which has an ambiguous component: its decodification could be seen, on one hand, as representational, and on other hand, as auto-referential. The painting titles propositions are the following: 1. *Tão Presente em Seu Retrato*; 2. *Sem Ver-se Repentinamente*; 3. *Sobre sua Própria Imagem*; 4. *Sob Sua Própria Imagem*; 5. *Seu Desaparecimento*; 6. *Desde En...*; 7. *Sendo Vista*; 8. *Aparição Silenciosa*; 9. *Ao Ver-se*; 10. *Dessa Aparição*. From this point of intersection theories are investigated including concepts relating to text and image in Philosophy (Foucault, Deleuze); Semiotics and Semiology; historical refernces of twentieth century artists (Duchamp, Magritte, Johns, Klein, Schendel) and poetical form (reductionism). Based on this information the analysis of each painting was carried out from a personal perspective with the intention to guarantee the continuity of the process and the permanence of these works in a contemporary context.

## I - INTRODUÇÃO

A pesquisa desenvolvida no Curso de Mestrado em Artes Visuais - Pintura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul sob o título *Enunciados Verbais no Espaço da Representação Pictórica* compreende a realização de um conjunto de pinturas e sua conseqüente reflexão teórica, que será apresentada ao longo do presente texto.

Durante o desenvolvimento desta reflexão foi necessário optar por algumas posições em meio a uma gama variada de possibilidades disponíveis e que poderiam responder às questões suscitadas pelas obras em diferentes níveis, apontando direções certamente permanentes na produção subsequente.

Essas escolhas dizem respeito, sobretudo, aos referenciais teóricos adotados. Foram tomadas precauções no sentido de argumentá-los frente às obras na medida em que fossem surgindo. Vários desses referenciais são oriundos de outras disciplinas como a Filosofia e a Semiologia e seu emprego obedece exclusivamente as necessidades determinadas pelas obras vistas a partir de sua criação.

A realização dos trabalhos práticos teve, em sua origem, a intenção de questionar a natureza da representação pictórica e sua viabilidade nos dias atuais. Ao entendimento da natureza da representação pictórica situava-se a tentativa de definí-la como representação ou auto-referência. No entanto após alguns ensaios desenvolvidos no decorrer do *Curso de Mestrado em Artes Visuais* foi possível constatar que essa era uma questão demasiado genérica podendo ser aplicada a praticamente qualquer pintura. Era uma posição diferenciada para considerar a antiga relação entre forma e conteúdo,

que não acrescentaria grandes contribuições. Uma focalização mais precisa a partir das obras em desenvolvimento situou os termos mais específicos para a presente reflexão: a presença de enunciados verbais dentro das pinturas. Foi a partir desse ponto que decorreram as atividades sucessivas, tanto práticas quanto teóricas.

Após uma breve descrição das obras, serão identificados os termos que constituem as mesmas, seguindo-se às considerações à poética e aos referenciais históricos. Finalmente estes dados serão lançados em direção à análise individual de cada pintura, não de uma maneira estanque, mas de acordo com suas características particulares para ampliar as possibilidades de compreensão e, conseqüentemente, continuidade.

## II - APRESENTAÇÃO DAS OBRAS

A) Título: Tão Presente em Seu Retrato (*Figura 1 - Pág. 84*)

Técnica: óleo sobre tela

Dimensões: 1,30 x 1,30m

Data: 1995

Branco sobre branco. No centro da superfície quadrada observa-se uma figura oval disposta no sentido horizontal. As variações tonais são proporcionadas por uma espessura pictórica que confere a pintura um aspecto viscoso, denso, lento. Essa lentidão da materialidade pictórica é compartilhada pelo olhar que busca, em meio a essa superfície quase homogênea, a identificação da forma e do enunciado que a contorna pela parte inferior: *tão presente em seu retrato*.

B) Título: Sem Ver-se Repentinamente (*Figura 2 - Pág. 85*)

Técnica: óleo, encáustica e grafite sobre tela

Dimensões: 1,20 x 0,73m

Data: 1995

No retângulo preto, disposto em sentido vertical, uma oval escura de brilho metalizado e frio. A fatura espessa da área preta circundante contrasta com a lisura da oval em grafite. Preto sobre preto. Sob a oval, que acompanha o sentido vertical do suporte, o olhar busca o enunciado: *sem ver-se repentinamente*.

C) Título: Sobre Sua Própria Imagem (*Figura 3 - Pág. 86*)

Técnica: óleo e encáustica sobre tela

Dimensões: 1,50 x 1,50m

Data: 1995

Título: Sob Sua Própria Imagem (*Figura 4 - Pág. 87*)

Técnica: óleo e encáustica sobre tela

Dimensões: 1,50 x 1,50m

Data: 1995

Dois quadrados isolados. Branco e branco. Algumas nuances são sugeridas pela fatura da cera com tinta, resultando na mesma densidade, lentidão, retardamento. Na parte superior central de um lemos *sobre sua própria imagem*, e no outro *sob sua própria imagem*. A disposição dos enunciados não acompanha uma forma, mas dispõem-se como duas curvas, uma com abertura para cima e outra para baixo.

D) Título: Seu Desaparecimento (*Figura 5 - Pág. 88*)

Técnica: óleo, encáustica e grafite sobre tela

Dimensões: 1,00 x 1,00m

Data: 1996

Título: Desde en... (*Figura 6 - Pág. 89*)

Técnica: óleo, encáustica e grafite sobre tela

Dimensões: 1,00 x 1,00m

Data: 1996

A forma oval expõe um brilho prateado por trás das superfícies pretas viscosas, em dois momentos, um em cada quadro isoladamente. Preto e preto. Sem estabelecer uma conexão formal muito rígida com as figuras, relativamente pequenas para o espaço em que estão inseridas, podemos ler em uma *seu desaparecimento* e na outra *desde en...*

E) Título: Sendo Visto (*Figura 7 - Pág. 90*)

Técnica: óleo e encáustica sobre tela

Dimensões: 1,20 x 1,00m

Data: 1996

O retângulo vertical é dividido em duas porções horizontais, uma superior e outra inferior. Cada porção é uma parte isolada que em conjunto formam o díptico. Na superior encontra-se uma oval vertical centralizada, delimitada quase que por uma moldura em relevo de massa pictórica branca. A inferior apresenta uma variação de tonalidades de cinza com outra oval ocupando posição igual a anterior, mas a ausência de materialidade é substituída pela concentração de um cinza que beira

o prata. Sobre esta segunda oval lemos um enunciado que parece estabelecer uma relação formal com a outra parte: *sendo visto*.

F) Título: *Aparição Silenciosa (Figura 8 - Pág. 91)*

Técnica: óleo e encáustica sobre tela

Dimensões: 1,00 x 2,30m

Data: 1996

Tríptico: dois quadrados de 1,00 x 1,00m unidos por um retângulo de 1,00 x 0,30m. À esquerda de quem observa a superfície é coberta por tons vermelhos de fatura viscosa. A parte central, por um vermelho puro, limpo. À direita um branco denso oculta algo escrito, mas perpassa uma oval, pequena e central, avermelhada. Mais abaixo, centralizando um lugar que seria ocupado por uma legenda, um sulco vazio. *Aparição silenciosa*.

H) Título: *Ao Ver-se (Figura 9 - Pág. 92)*

Técnica: Acrílica, óleo e grafite sobre tela

Dimensões: 1,50 x 1,50m

Data: 1996

Na superfície quadrada prateada, identifica-se unicamente a presença l central do enunciado estático definido exclusivamente pela diferença sutil de tonalidades de prateado. O espelho refletido: *Ao Ver-se*.

G) Título: *Dessa Aparição (Figura 10 - Pág. 93)*

Técnica: Acrílica, óleo, grafite e encáustica sobre tela

Dimensões: 1,50 x 1,50m

Data: 1997

Na metade superior da superfície quadrada prateada observa-se uma figura semelhante a um anel oval, também prateado. No interior do mesmo, dentro ou fora, encontra-se o enunciado: *Dessa Aparição.*



### **III - IMAGEM E TEXTO**

Ao considerarmos o conjunto de imagens e texto descritivo apresentado no capítulo anterior, deparamo-nos com uma questão que ocupará gradativamente, em distintos níveis, o centro de nossa reflexão: as relações existentes entre a imagem e o texto, o visível e o dizível, a arte e a linguagem.

No entanto, é importante salientar que nos deteremos em analisar como se processam as relações entre esses elementos dentro do mencionado conjunto de pinturas, identificando, a partir daí, algumas posições que tem orientado a investigação destes termos, buscando situá-los principalmente dentro da produção pictórica no século XX.

Mesmo assim, seria interessante determo-nos na atividade que ora se desenrola, indicando uma das possibilidades de agenciamento entre essas duas instâncias. No capítulo anterior, um pequeno texto de caráter descritivo acompanha a reprodução da imagem de algumas obras. Essa descrição limita-se em fornecer características formais, quase técnicas, fazendo apenas algumas inferências relativas a sua significação, partindo do ponto de vista do produtor. Mesmo que essa descrição ainda não se proponha a uma crítica, interpretação ou leitura, fornece dados que, mesmo estando fora do conjunto imagem/texto a que se refere, pode direcionar algumas posições e referências, constituindo-se uma forma de articulação entre os dois termos diferente daquela presente nas obras apresentadas.

Começemos por definir a abrangência dos termos a que nos referimos: imagem e texto. De acordo com a definição do dicionário, o conceito de imagem abrange um domínio maior que

o da pura visualidade e aproxima-se bastante da idéia de representação, de algo que ocupa o lugar de outra coisa e evoca sua existência:

1) representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou objeto. 2) Aquilo que evoca uma determinada coisa por ter com ela semelhança ou relação simbólica. 3) Representação mental de um objeto, de uma impressão, etc.; lembrança, recordação. 4) Manifestação sensível do abstrato ou do invisível. 5) Produto da imaginação consciente ou inconsciente; visão.<sup>a</sup>

Assim, o fato da imagem não ater-se exclusivamente à sensação visual direta das coisas não exclui de si a presença do texto, das palavras, da escrita. Seguindo a mesma orientação, texto, conforme o dicionário, pode ser definido como:

1) conjunto de palavras, de frases escritas: *o texto de um livro, de um estatuto, de uma inscrição*. 2) texto manuscrito ou impresso (por oposição à ilustração). 3) obra escrita e considerada na sua redação original e autêntica (por oposição a sumário, tradução, notas, comentários etc.);<sup>a</sup>

De acordo com este ponto de vista nem mesmo as manifestações da língua falada, como o discurso, por exemplo, constituiriam um texto. No entanto, não ficariam excluídas deste conceito as inscrições gráficas presentes no interior das pinturas em questão, visto que constituem um conjunto de palavras escritas que podem formar frases.

O que constatamos, neste caso, é que os conceitos de imagem e texto não se excluem estabelecendo uma oposição, mas, ao contrário, cruzam-se em diversos pontos. A imagem não exclui de seu interior o texto que a constitui tanto como elemento plástico, como enquanto signo.<sup>b</sup> Da mesma maneira, o que torna sua compreensão possível é a capacidade de interpretação dessas imagens por uma conceituação lingüística através da articulação de um texto externo.

---

<sup>a</sup> Cf. o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

<sup>b</sup> "O signo é, pois, composto de um significante e um significado". Cf. BARTHES, Roland - Elementos de Semiologia, p. 143.

Mas não nos interessa neste momento, aprofundar as infindáveis questões que podem ser suscitadas pela relação entre o texto e a imagem<sup>a</sup>, e sim verificar como esses dois elementos operam dentro das obras em questão tomando sua relação interna como base para análise procedente.

Em primeiro lugar, discriminemos melhor os elementos que centralizam a questão. As reproduções fotográficas apresentadas são o registro de algumas obras que se constituem pela presença física de um suporte de tela sobre a qual é aplicada tinta e cera; a aplicação da tinta com a cera configura uma aparência cujo formato geral é determinado pelo tamanho e forma do suporte; sobre esse suporte, que constitui o espaço da representação além de uma certa materialidade e cor, observamos gradações tonais sutis - todas as telas são monocromáticas - onde visualizam-se formas e linhas.

As formas são geométricas, ovais simples, geralmente ocupando uma área reduzida no quadro onde estão inseridas. As linhas obedecem um tipo de organização que nossa cultura define a expressão gráfica de fonemas, as letras, que deixam de ser percebidas como linhas e são compreendidas como palavras. Mas antes que sejam compreendidas como palavras pertencem ao domínio da visualidade, assim como todo conjunto pode ser concebido como referente à esfera do visível, ou seja, como algo que se dá pelo órgão do sentido visual sendo passível de reduzir-se apenas às qualidades detectáveis por essa via sensorial. Aliás, esse foi um dos caminhos tomados a partir do Impressionismo e que orientou o desenvolvimento da maior parte da pintura moderna.

Por outro lado, dificilmente encontraríamos alguém tão ingênuo e aculturado a ponto de não perceber que os elementos gráficos que constituem a materialidade das palavras trazem consigo alguns significados que nos remetem obrigatoriamente, senão a decifrá-los, ao menos interpretá-los como significante.<sup>b</sup> Neste caso, as palavras são escritas em português, o que as torna compreensíveis para

---

<sup>a</sup> A esse propósito, Foucault afirma que "por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas o que as sucessões da sintaxe define". FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas*. p. 74-75.

<sup>b</sup> "(...) o significado não é uma 'coisa', mas uma representação psíquica da 'coisa' (...); o próprio Saussure notou bem a diferença psíquica do significado ao denominá-lo *conceito*: O significado da palavra *boi* não é o animal *boi*, mas sua imagem psíquica". E "a natureza do significante sugere, de um modo geral, as mesmas observações que a do significado: é um puro *relatum*, não se pode separar sua definição da do significado. A única diferença é que o significante é um mediador: a matéria é-lhe necessária: mas, de um lado não lhe é suficiente e, de outro lado, em

as culturas que falam essa língua<sup>a</sup>, mas não podemos esquecer que o português não é considerado um idioma universal, como estão convencionados em nossa cultura o inglês e o francês. Se as palavras escritas estivessem em russo ou polonês limitariam consideravelmente nossa capacidade de decifrá-las, mas mesmo assim estas continuariam impregnadas tanto de um componente enigmático quanto de sua própria materialidade visível. Isto porque mesmo que não tivéssemos capacidade ou informação suficiente para decifrar aquela mensagem, o simples fato de saber que se trata de algo escrito supõe que haja a intenção de alguém em comunicar algo, ainda que não seja compreensível.

Estas breves considerações fornecem indícios bastante genéricos que se interpenetram mutuamente, podendo, com facilidade, jogar nosso foco de atenção de um lado para outro desestabilizando posições que pareciam tão sólidas. Assim, será importante focalizá-los com um pouco mais de precisão, dentro das alternativas abertas por nossa reflexão, buscando em diversos autores subsídios para definir imagem e texto.

### 3.1 - Imagem - Visual e Acústica

Mesmo que o conceito de imagem inclua um domínio maior que o da visualidade<sup>b</sup>, as considerações acima mencionadas aproximam-nas significativamente, determinando, conforme já havia

---

semiologia, o significado também pode ser substituído por certa matéria: a das palavras". Cf. BARTHES, Roland - op. cit. p.46.. 50.

<sup>a</sup> A língua "é o tesouro *depositado pela prática nos indivíduos pertencentes a uma mesma comunidade*" constituindo um processo coletivo e institucional, ao passo que a fala compreende o ato individual de articulação dos fonemas pela voz". Cf. BARTHES, Roland. op. cit. p. 19.

<sup>b</sup> Por visualidade entenderemos o ato ou efeito de ver, miragem, visão cambiante; e por visibilidade a qualidade do que visível e pode se ver.

sido indicado, uma das instâncias focalizada pela questão suscitada a partir do conjunto de pinturas apresentado.

Assim, dentro dessa perspectiva, é importante analisar sob que condições se estará lidando com o conceito que polariza um dos lados de uma antiga antinomia entre sensível e racional.

É possível destacar no século XX algumas direções que tem orientado a investigação e análise da visualidade na construção da cultura e do conhecimento.

De um lado, as tentativas de chegar a uma compreensão das imagens a partir da análise formal dos elementos visuais, buscando identificar gradativamente, a existência de uma linguagem visual estabelecendo padrões de leitura que tem orientado autores como Wöfflin, Focillon e disciplinas como a iconologia, definindo um percurso que foi aprofundado pela semiótica<sup>a</sup>, ultrapassando as concepções centradas quase exclusivamente na pura visualidade.

Gombrich comenta sobre a natureza da representação pictórica da dificuldade em separar 'ver' e 'conhecer': o padrão de estímulo na retina não é a única coisa que determina nossa visão do mundo exterior. Suas mensagens são modificadas por aquilo que sabemos sobre a forma real dos objetos.

De outro lado encontram-se os esforços da percepção mais pura que se preocupam, a princípio, em verificar as relações visuais fora do prisma dos significados e implicações conceituais, mas como fenômeno sensorial e perceptivo.

Ambas direções não são antagônicas, mas enfoques específicos para fatos que, em dados momentos, inevitavelmente coincidem.

O Impressionismo foi uma reação em direção à liberdade do olho, contrária a narrativa e aos conteúdos que orientaram a pintura até então, no sentido de captar a aparência das cores e da luminosidade.

---

<sup>a</sup> A Crítica Artística Pré-semiótica. Cf. CALABRESE, Omar. A Linguagem da Arte.

Estudiosos da Gestalt, alguns fenomenólogos e psicólogos da percepção e autores como Rudolf Arheim, também lançaram seus domínios sobre o estudo dos processos visuais e suas implicações na relação do homem com o mundo.

James Gibson sistematizou algumas características que definem o mundo visual e são percebidas sempre por relações:

- extensão na distância;
- modelação em profundidade;
- verticalidade;
- estabilidade;
- ilimitabilidade;
- cor;
- sombra;
- textura;
- integração por superfícies, bordas, formas e interespaços;
- pluralidade de coisas que possuem significado.<sup>4</sup>

A partir da análise desses elementos essencialmente visuais é possível que sejam feitas algumas considerações relativas a definição do espaço pictórico nas pinturas apresentadas. Mesmo que esta não seja uma análise que isoladamente ofereça soluções completas para a presente reflexão, sua importância será fundamental.

Cabe mencionar que a representação no plano bidimensional da tela está relacionada à tradição da criação de ilusão do espaço tridimensional segundo os princípios da perspectiva clássica renascentista. Foi a partir do modernismo que se passou a considerar a integralidade desse plano enquanto superfície bidimensional, possibilitando que a análise detalhada de cada componente envolvido na construção da pintura pudesse atestar sua profunda sensibilidade dimensionando ao olhar a sutileza e importância de detalhes antes 'invisíveis'. É esta superfície bidimensional que constitui o espaço da representação pictórica.

Em linhas gerais nenhuma das pinturas aqui apresentadas propõe um tipo de ilusão espacial tridimensional mas, ao contrário, parecem afirmar de maneira incisiva sua condição plana. Essa

---

<sup>a</sup> GIBSON, James J., citado em NEIVA JR, Eduardo. *A Imagem*, p. 15.

afirmação é observada sobretudo pela organização do espaço pictórico sem variações perceptivas que favoreçam a idéia de profundidade como, por exemplo, pela ausência de direções diagonais, em proveito de um preenchimento da tela por padrões visuais constantes de cor, pincelada, forma centralizada plana e enunciados verbais gráficos. Até seria possível pensar nas figuras ovais como planos circulares em perspectiva, mas a presença das palavras que acompanham as curvas parecem não deixar muitas dúvidas de que se tratam de formas planas, do contrário as letras também indicariam certa inclinação.

Outro componente que pode sugerir profundidade está presente nas nuances tonais reforçadas pelo padrão contínuo das pinceladas que cobrem toda superfície de maneira não tão homogênea. Ainda assim é possível supor que se há alguma profundidade seja aquela determinada pela relação inevitável entre figura e fundo ou a da densidade da fatura pictórica que acaba por ficar subordinada a configuração geral da forma do suporte quadrado ou retangular.

O que se percebe são basicamente superfícies planas com uma textura constante e que têm sua sensibilidade quebrada pela presença de formas e linhas localizadas em seu interior segundo princípios de estabilidade e repouso.

Desta maneira é possível afirmar que o espaço da representação pictórica está sendo definido a partir de uma atitude que privilegia algumas características tidas como 'essenciais' sob o prisma modernista, sobretudo do ponto de vista de Greenberg<sup>14</sup>.

Essas características, nas quais se fundamentam as qualidades visuais das pinturas, apenas perderão a estabilidade no momento em que forem observadas ao lado dos enunciados verbais capazes de determinar níveis de análises e interpretações semânticas em outras direções.

Nesse sentido convém mencionar a posição de Foucault que propõe uma definição para o entendimento do que se consideram os campos de visibilidade, ultrapassando as concepções fenomenológicas que situam o visível dentro da percepção, buscando dessa maneira, as garantias de sua exclusividade como 'evidências':

As visuais, por sua vez, por mais que se esforcem por não se ocultarem, não são imediatamente vistas nem visíveis. Elas são até mesmo invisíveis enquanto permanecermos nos objetos, nas coisas ou nas qualidades sensíveis, sem nos alçarmos até as condições que as abre.(...) As visibilidades não se definem pela visão, mas são complexos de ações e paixões, de ações e de reações, de complexos multisensoriais que vêm à luz.<sup>a</sup>

Quando Foucault fala sobre as condições que as abre, refere-se a descoberta das imagens em relação a capacidade de compreensão que pode se estabelecer com elas. Ao analisar a obra de Magritte *Ceci n'est pas une pipe* indica a alternância contínua entre figura e enunciado como possibilidade de constituição da imagem. E referindo-se ao texto e aos enunciados verbais, cita Raymond Roussel e declara que as palavras também precisam ser abertas para detonar significados, possivelmente sob a forma de imagens.

○ visível está em Foucault próximo ao pictórico. ○ que vemos não é o reflexo dos raios luminosos que incidem nos objetos e atingem a retina, mas são verdadeiras áreas de luz dotadas de uma especificidade própria. No momento em que se refere a 'processos multisensoriais que vêm a luz' evidencia uma concepção que não isola a visualidade das demais instâncias psíquicas e sensoriais, mas ao contrário, afirma sua possibilidade através de suas relações e interdependências.

Nas imagens destas pinturas, é possível notar a presença do componente verbal centralizando uma área convencionalmente destinada aos elementos puramente visuais. A imposição desse código gráfico estabelece imediatamente a relação inevitável entre os dois domínios: a presença da visualidade é fundamental; em momento algum é sugerido seu detrimento em favor de um conceito ou significado; e sua presença é reforçada pelo conjunto.

○ que vemos, entretanto, é a relação entre enunciado e algumas formas. Mas a relação já implica na percepção que, neste caso, supõe a decodificação ou pelo menos a interpretação dos signos gráficos.

Anterior e isoladamente vemos a estabilidade de superfícies *quase vazias*: não há muito contraste, nem muito movimento, nem cor, nem profundidade. No entanto o olhar mais atento indica

---

<sup>a</sup> DELEUZE, Gilles. Foucault, p.66.68.



que sutilmente há um contraste mínimo definido até mesmo pelas diferenças entre áreas brilhantes e foscas; que há a lentidão das pinceladas presentes na textura; que podem haver monocromias; que qualquer diferença é capaz de indicar a presença de uma figura e um fundo.

Fitar ao invés de olhar: o visível não se define pelo conjunto, mas pela relação entre a superfície e as implicações semânticas desencadeadas por enunciados manifestos ou latentes.

Mas se as imagens abrangem um domínio maior que o visível e podem ocupar o lugar de algo evocando sua presença, é importante verificar suas outras possibilidades de existência.

Octávio Paz refere-se à imagem na poesia afirmando que designamos com a palavra imagem 'toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que unidas compõem um poema'.<sup>a</sup> O emprego da palavra imagem sugerida por Paz desloca seu conceito a uma posição quase figurada. No entanto, se os elementos que compõem o poema são capazes de desencadear algum tipo de imagem abstrata ao nível mental, é possível recorrer ao próprio campo da lingüística e encontrar em Saussure as definições de 'imagem acústica'.

Saussure refere-se as imagens acústicas como uma das instâncias que constituem o signo lingüístico - o significante - e que se processam exclusivamente a nível mental. Seria uma impressão psíquica do som capaz de associar uma idéia a determinada existência como ocorre quando falamos conosco mesmos:

O termo de imagem acústica parecerá, talvez, muito estreito. pois. ao lado da representação dos sons de uma palavra, existe também a sua articulação, a imagem muscular do ato fonatório...A imagem acústica é por excelência, a representação natural da palavra enquanto fato de língua virtual, fora de toda realização pela fala.<sup>b</sup>

À imagem mental criada pela decodificação dos enunciados verbais pode estar em muitas situações, mas não obrigatoriamente, associada a visualidade citada anteriormente.

---

<sup>a</sup> PAZ, Octávio. Signos em Rotação. p. 37.

<sup>b</sup> SAUSSURE, Ferdinand. Curso de Lingüística Geral. p. 80.

Sob todas as considerações que até o momento foram feitas é possível que o termo comum, tanto para a imagem, quanto para a linguagem, repouse sobre a forma escrita. A forma escrita reúne a materialidade visível das palavras à estrutura coesa da língua, onde a natureza temporal do discurso verbal tem a garantia da permanência concreta dos signos alfabéticos:

Les signes permanents, dont nous nous occupons maintenant, s'adressent en premier lieu à l'oeil - et seulement en second lieu et dans certains cas sont limités au toucher. Ils n'intéressent à aucun degré les autres sens.<sup>4</sup>

○ caráter visual da escrita têm sido amplamente explorado, desde manifestações primitivas (escrita sintética, ideográfica, hieroglífica) até a publicidade contemporânea e a poesia concreta. A publicidade utiliza princípios de conjugação de figuras com palavras no sentido de alcançar resultados precisos em termos de comunicação e a poesia concreta explora as possibilidades visuais da organização espacial do poema.

Assim, as imagens que constituem estas pinturas apresentam sintonia com os dois níveis mencionados: o primeiro ligado ao caráter visual e vai desde a estrutura formal do quadro até a materialidade das palavras, e o segundo define-se pela interpretação dessas mesmas palavras enquanto significantes capazes de desencadear determinadas imagens mentais.

○ que fica evidente é que a visualidade é um termo comum tanto para uma, quanto para outra posição. A variável neste caso reside na conjugação destes elementos e sua vinculação à classes de signos específicas.

---

<sup>a</sup> FÉVRIER, James G. *Histoire de l'Écriture*. p. 18. (Os signos permanentes, dos quais nos ocupamos agora, se endereçam em primeiro lugar ao olho - e somente em segundo e em certos casos são limitados ao toque. Eles não interessam em nenhum grau outros sentidos).

### 3.2 - Texto - Escrito e Enunciado

Assim como as imagens ultrapassam o limite do visível, o texto também poderá ir além das palavras, tal como pode se observar na breves colocações feitas a cerca de suas relações com o significante, ou a imagem acústica.

No entanto é importante que sejam esclarecidos outros níveis em que ocorre sua existência, desde os mais simples e óbvios até aqueles mais elaborados, a fim de situar sua posição nas questões levantadas pelo objeto em foco. Tomando como referência o conceito de texto acima mencionado, é clara sua estreita relação com a linguagem verbal codificada pela escrita.

Entre diversos autores é conhecida a posição de Roland Barthes, para quem a Semiologia é uma parte da lingüística, pois, quaisquer sistemas de significação são necessariamente permeados pelo sistema verbal:

A substância visual, por exemplo, confirma suas significações ao fazer se repetir por uma mensagem lingüística (...) De modo que ao menos uma parte da mensagem icônica está numa relação estrutural de redundância ou revesamento com o sistema da língua.<sup>4</sup>

Pareceria paradoxal pensar que, o próprio Saussure, base sobre a qual Barthes erigiu a semiologia, afirma que há um prestígio da forma escrita sobre a falada justamente pelas impressões visuais serem mais nítidas e duradouras que as acústicas.

Mas é possível que a posição privilegiada da forma escrita esteja no fato de a mesma constituir uma substância visual associada aos códigos precisos dos signos lingüísticos. A escrita constitui a codificação material visível dos sons em letras e palavras a partir de determinado sistema fonético.

Foucault mantém a posição de que pode haver domínio da instância verbal sobre a visual, mas ambas são irreduzíveis e possuidoras de características muito específicas. Para Foucault antes

---

<sup>4</sup> BARTHES, Roland. Elementos da Semiologia, p. 12.

da palavra existem os gritos e ruídos. No momento em que a eles somam-se as proposições, é possível destacar os signos sonoros com seus 'valores imediatos de expressão' e sua instauração soberana de possibilidade lingüística, vindo daí os processos analíticos de codificação e decodificação:

*A gramática geral é o estudo da ordem verbal na sua relação com a simultaneidade de que ela é encarregada de representar. Por objeto próprio, ela não tem, pois, nem o pensamento nem a língua: mas o discurso entendido como seqüência de signos verbais.<sup>4</sup>*

No entanto, como o presente caso trata especificamente de enunciados verbais dentro de determinadas condições visuais, é oportuno que se direcionem as análises lingüísticas para os pontos de maior interesse e necessidade e a forma escrita, assim como os possíveis textos visuais ou mistos, centralizam esse foco juntamente com a análise de suas relações.

No momento em que se sobrepuseram formas de representação convencionalmente distintas, como as palavras no espaço da figuração pictórica, foi necessário buscar recursos junto a algumas disciplinas que pudessem elucidar melhor a natureza específica dessas formas de representação e suas relações. A semiótica (bem como a semiologia, conforme se verá mais adiante) tem sido um dos instrumentos que apresenta resultados razoavelmente satisfatórios a essas questões.

Sem entrar nas complexas relações que gravitam em torno da lingüística e semiologia convém buscar a definição de texto que tem orientado alguns autores como Greimas<sup>b</sup> e Kristeva que trabalham com *teorias do texto*.

De acordo com a concepção greimasiana texto é o objeto de estudo da semiótica, podendo ser definido como a "estruturação ou organização que faz dele um 'todo de sentido', como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário".<sup>b</sup> Segundo essa concepção o texto pode ser tanto um *objeto de significação* - quando considerado a partir de sua

---

<sup>a</sup> FOUCAULT, Michel. As Palavras e as Coisas. p. 98.

<sup>b</sup> BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria Semiótica do Texto. p. 7.

estrutura interna -, como um *objeto de comunicação* - de acordo com as relações culturais, sociais e externas estabelecidas. Assim os textos podem ser lingüísticos, gestuais, visuais ou sincréticos (quando reúnem mais de uma forma de expressão).

Para Júlia Kristeva, o texto é uma *produtividade* que implica as seguintes características:

1. que sua relação com a língua na qual se situa seja redistributiva (destrutiva-construtiva), e por conseguinte resulte abordável através das categorias lógicas mais que puramente lingüísticas; 2. que é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto vários enunciados, tomados de outros textos, se cruzam e se neutralizam.<sup>4</sup>

Essas definições deslocam imediatamente a idéia do texto de uma posição exclusivamente verbal para uma instância capaz de integrar diversos processos comunicacionais.

Assim é possível redimensionar a concepção que considerava as palavras inscritas nas pinturas como texto, segundo um conceito simplista e genérico, para uma definição determinada pelo conjunto constituído de visualidade, disposição espacial dos enunciados e relação formal e semântica criada pelo cruzamento dos componentes verbais e visuais dentro da tela como um 'todo de sentido', este sim um texto segundo uma aceção mais completa e que inclui um carácter visual e outro verbal, sendo seu carácter visual um todo capaz de ser analisado por 'categorias lógicas' e a inscrição gráfica das palavras, os enunciados, uma espécie de sub-texto em seu interior.

Do contrário, tomando exclusivamente como texto os enunciados verbais presentes nas pinturas, sua compreensão ficaria tão aberta em função da possibilidade de tradução em outras formas que quaisquer sentidos atribuídos soariam como vagos. O que confere algumas qualidades específicas a esses enunciados é sua materialidade visível associada a sonora. Se alguém pronunciasse *'tão presente em seu retrato'* essa idéia poderia ser associada a uma série de imagens mentais que acabariam por relacioná-la a um fragmento que solicita um contexto para ser compreendido. Mas no momento em

---

<sup>4</sup> KRISTEVA, Júlia. *Semiótica I*. p. 147.

que esse enunciado é visto como produto acabado dentro de determinadas circunstâncias, no caso uma pintura, ali já estão os indícios de seu contexto e que auxiliarão sua análise.

Surge daí, pois, a opção em trabalhar a idéia de 'enunciados verbais' e 'espaço pictórico' como duas instâncias individuais que mantém, cada uma, suas especificidades e que ao longo da produção deste conjunto de obras, assim como em diversos outros artistas, têm se cruzado e sobreposto em diversos níveis complementares.

Partindo do questionamento de representação na idade clássica e propondo a análise de algumas obras a partir de um ponto de vista igualmente amplo, Foucault<sup>a</sup> utiliza vários conceitos que serão empregados ao longo desta reflexão, principalmente por apresentarem um fechamento efetivo, ao considerar palavras e figuras em suas relações mais completas. De acordo com Deleuze, quando Foucault fala em uma 'Arqueologia do Saber' apresenta importantes considerações relativas aos enunciados:

Não há possível nem virtual no domínio dos enunciados; nele tudo é real, e nele toda a realidade está manifesta: importa apenas o que foi formulado, ali, em dado momento, e com tais lacunas, tais brancos (...) Se os enunciados se distinguem das palavras, frases e proposições é porque eles englobam, com seus derivados, tanto as funções de sujeito como as de objeto e conceito.<sup>b</sup>

Torna-se clara a opção em empregar nestas pinturas o termo 'enunciados' segundo a definição proposta por Foucault, que supõe certas condições e características específicas determinantes para a existência dos mesmos. Neste caso essas condições estão ligadas às áreas de visibilidade, ou melhor, seguindo a terminologia proposta por Deleuze/Foucault, pelas relações entre visível e enunciável.

---

<sup>a</sup> Foucault investiga a natureza da representação ao analisar a obra de Velásques 'As Meninas' (As Palavras e as Coisas) e a relação entre enunciados verbais e a representação na obra de Magritte (Ceci n'est pas une Pipe), conforme se verá posteriormente.

<sup>b</sup> DELEUZE, Gilles. Foucault, p. 15.20.

De qualquer maneira, os signos lingüísticos presentes nas pinturas não fogem a condição visual, sejam considerados na forma escrita ou enunciada. Como escrita estão ligados principalmente as convenções que os aproximam da representação das palavras e sua inserção na língua, e enquanto enunciados seguem a definição proposta por Foucault garantindo sua existência e compreensão a partir da associação com os componentes visuais.

Cabe apenas mencionar que a relação entre essas duas instâncias, que tem ocupado diversos autores, nem sempre é ponto pacífico e para Foucault, conforme foi mencionado, as duas características não são redutíveis uma a outra, embora os enunciados discursivos possam ter primado sobre os não-discursivos.

No entanto, essas relações não parecem estabelecer tantos conflitos na medida em que não há nestas pinturas oposições drásticas ou relações de subordinação. Em *Sobre/Sob sua Própria Imagem* (Figuras 3 e 4) é o próprio enunciado verbal que constitui a matéria visível. Não há uma relação de legenda e figura, seguindo a idéia de ilustração e que exceda os níveis auto-referenciais. O que pode haver é associação de figuras e palavras como possibilidade de constituição de novos signos. As análises que serão realizadas posteriormente de cada obra do conjunto consideram as mesmas sob o ponto de vista da relação entre os diversos elementos e não sobre as oposições que possam existir entre ambos, tentando desta maneira, revelar melhor sua conjugação na definição das pinturas.

### 3.3 - Signo e Representação

Considerados o grau relativo de imagem e texto, referentes a visualidade e dizibilidade (ou legibilidade) respectivamente, cabe agora determinar algumas condições que viabilizarão seu emprego na análise das pinturas. Tais condições referem-se a sobreposição dos diferentes códigos na mensagem estética, e serão buscados subsídios para tal atividade na semiologia e semiótica<sup>a</sup>.

Convém ressaltar que esta pesquisa foi desenvolvida partindo de questões suscitadas prioritariamente pela representação pictórica, embora possa ter continuidade seguindo orientações diversas, inclusive resultantes da mesma. Assim o emprego da semiótica não teve uma função estruturante na realização das pinturas, mas surgiu no momento de sua reflexão elucidando diversos aspectos relativos a particularidades mais profundas do signo e suas relações triádicas, de maneira que as inferências feitas sob este ângulo não possuíram um caráter operador.

No momento em que as palavras dispuseram-se visualmente dentro do espaço da representação pictórica, estabelecendo um relação tanto em nível plástico quanto semântico com os demais elementos, foi possível identificar uma via de acesso para sua reflexão e análise na semiologia<sup>b</sup> que, como se sabe, tem suas origens na lingüística.

---

<sup>a</sup> O Termo Semiologia segue a orientação européia de Barthes e Saussure, ao passo que Semiótica refere-se a teoria americana de Charles S. Peirce, pois mesmo que alguns autores utilizem ambos indistintamente é importante ater-se as especificidades de cada tendência. cf. SANTAELLA, Lúcia. O que é Semiótica.

<sup>b</sup> A Semiologia é a ciência geral dos signos desenvolvida por Saussure, que tem como base a lingüística e por objeto "qualquer sistema de signos, seja qual for sua substância, seja quais forem seus limites: imagens, os gestos, os sons melódicos, os objetos e os complexos dessas substâncias que se encontram nos ritos, protocolos ou espetáculos, se não constituírem 'linguagens', são pelo menos, sistemas de significação". BARTHES, Roland. Elementos de Semiologia, p. 11.



Para Roland Barthes a definição de signo implica a compreensão da relação entre dois *relata*: significante e significado, onde o significado "não é uma 'coisa', mas uma representação psíquica da 'coisa'<sup>a</sup> e o significante "é um mediador a matéria é-lhe necessária".<sup>b</sup>

De outro lado o conceito de signo para Peirce envolve três instâncias.:

...Um signo ou *representâmen* é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*, coloca-se no lugar desse objeto, não sob todos aspectos, mas como referência a um tipo de idéia que tenho, por vezes denominado o *fundamento do representâmen*...<sup>c</sup>

A partir desse conceito Peirce estabeleceu relações triádicas que se dividem em tricotomias definindo dez classes de signos. Essas tricotomias baseiam-se na relação do signo com ele próprio, do signo com seu objeto e do signo com seu interpretante.

Mas importa no presente caso identificar os níveis e características sígnicas dentro da obra de arte. Assim convém mencionar que na função informativa um signo sempre remete a outro signo de duas maneiras distintas: centrípeta e centrífuga, relativas a autopresevação e comunicação, respectivamente<sup>d</sup>. De acordo com Julio Plaza:

Produzir linguagem em função estética significa, antes de mais nada, uma reflexão sobre as suas próprias qualidades. É no âmago destas qualidades que se cria a diferença entre signo autônomo, auto-referente e a linguagem funcional de uso comunicativo...<sup>e</sup>

---

<sup>a</sup> BARTHES, Roland. op. cit. p. 46.

<sup>b</sup> BARTHES, Roland. op. cit. p. 50.

<sup>c</sup> PEIRCE, Charles S. *Semiótica e Filosofia*, p.94.

<sup>d</sup> Cf. PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*, p. 22.

<sup>e</sup> Cf. PLAZA, Julio. op. cit. p. 23.

Destituído de uma função exclusivamente representativa o signo estético apresenta-se sob o domínio do ícone<sup>a</sup> que desvia para sua presença e materialidade a possibilidade de remessa direta e imediata a outro signo, privilegiando assim seu movimento centrípeto. É importante deixar claro que na função estética signos, códigos e mensagens estabelecem um uso diverso do comum, envolvido na linguagem habitual.

Uma importante característica dos elementos que estamos lidando é a presença de um componente simbólico - as palavras - que tanto para Peirce quanto para Barthes está, ou presa a leis e convenções, ou é a forma de linguagem por excelência capaz de mediar quaisquer sistemas. No momento em que as mesmas integram um sistema que privilegia o movimento centrípeto dos signos (estético) passam a ser percebidas no domínio icônico e sua materialidade visível divide a mesma importância que à determinada pela decodificação simbólica - até mesmo porque no presente caso a decodificação dos signos verbais remete a própria obra (Objeto Imediato<sup>b</sup>).

Se a teoria peirceana permite associar a natureza estética do signo à iconicidade, a Semiologia questiona a possibilidade de existência de uma 'linguagem' das imagens. Barthes afirma que na etimologia da palavra imagem está *imitari* (imitar), residindo aí um dos primeiros problemas concernentes ao fato de as imagens poderem ou não constituir um código de linguagem: a analogia. De acordo com Barthes a imagem é "imediatamente comunicante, quando não significante"<sup>c</sup>, sendo importante considerar sua natureza polissemica. Em *Retórica da Imagem*, afirma que é necessário que a cultura sempre tente fixar um sentido à imagem e identifica seus sentidos como denotativos e conotativos.

---

<sup>a</sup> "Um Ícone é um signo que se refere ao objeto que denota simplesmente por força de caracteres próprios e que ele possuiria, da mesma forma, existisse ou não existisse efetivamente um Objeto daquele tipo.(...) Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, será Ícone de algo, na medida em que é semelhante a esse algo e usado como signo dele" PEIRCE, Charles S. op. cit. p. 101.

<sup>b</sup> Objeto Imediato: segundo Peirce, o objeto tal como representado no signo. Cf. PLAZA, Julio. op.cit.

<sup>c</sup> BARTHES, Roland. op. cit. p. 44

Já Calabrese ao investigar a possibilidade da arte ser considerada uma linguagem, afirma que é necessário que as obras sejam consideradas sob algumas condições:

O serem um 'sistema', a sua coerência em relação ao funcionamento geral dos sistemas de signos, o serem construídos por uma forma e um conteúdo, a sua obediência a leis estáveis da própria comunicação, o fato de que todos os sujeitos do ato lingüístico participem dos eventuais códigos com base nos quais a obra comunica, o fato de a evidente reformulação dos códigos (típica das obras de arte) ter também ela um fundamento explicável no interior do sistema.<sup>a</sup>

Voltando a frisar que a elaboração das obras foi movida por um questionamento relativo a natureza da pintura e sua capacidade representativa, e que a análise de sua estrutura semântica particularizou-se posteriormente a realização das mesmas, sentimo-nos à vontade em lançar mão de ambas posições (Barthes ou Peirce) ao proceder sua análise. Alguns aspectos serão beneficiados pelo emprego da Semiologia, principalmente relativos a decifração dos enunciados verbais e suas implicações denotativas e conotativas<sup>b</sup>, ao passo que outros poderão ser enriquecidos pela constatação proporcional de aspectos icônicos, simbólicos e indiciais nas obras, além da relação ambígua das mesmas com relação a si próprias ou ao interpretante sob um ponto de vista mais Semiótico, que como se viu fornece fundamentos bastante claros em relação a natureza estética de determinados sistemas de comunicação. Porém devido ao fato desta pesquisa não ter sido desenvolvida exclusivamente à luz da semiótica, se terá o cuidado de evitar a mera classificação e nomenclatura de diferentes tipos de signos pela opção de apenas indicar em alguns momentos as operações que estão sendo processadas.

---

<sup>a</sup> CALABRESE, Omar. op. cit. p. 11

<sup>b</sup> Denotação: "(...) Refrência imediata que um termo provoca no destinatário da mensagem (...) *Referência imediata que o código atribui ao termo numa dada cultura*". Conotação: "(...) Conjunto de todas as unidades culturais que uma definição intensional do significante pode pôr em jogo; e é por conseguinte a soma de todas as unidades culturais que o significante pode revocar institucionalmente à mente do destinatário". ECO, Umberto. As Formas do Conteúdo, p. 37.42.

#### **IV - POÉTICA REDUCIONISTA**

Além dos aspectos estruturais presentes na análise das pinturas permitindo a verificação do agenciamento de diferentes instâncias, há algumas qualidades gerais associadas diretamente à sua compreensão que tem a possibilidade de sintonizá-las à experiências que transcendem a observação mais analítica em favor de uma apreensão momentânea direta do conjunto. Essas qualidades referem-se aos componentes que, num sentido geral, são capazes de proporcionar um tipo de experiência psíquica e afetiva através do contato com as obras e as reações desencadeadas nesse encontro: seja uma sensação de identificação, associação ou lembrança vaga e continuamente renovada.

Há algumas características gerais, já situadas historicamente, que permeiam as obras e as constituem como conjunto que serão apresentadas para elucidar as direções determinadas pelas formas e enunciados escolhidos.

Tais características referem-se principalmente à opção por trabalhar um número limitado e reduzido de informações visuais na intenção de propor sentidos e significados à ausência e ao silêncio.

De acordo com Greenberg<sup>14</sup> o modernismo encontra suas raízes em Kant na *Crítica da Razão Pura*, que concomitantemente a uma série de alterações da relação homem/mundo, passa a estabelecer a legitimidade de cada atividade segundo sua capacidade de autocrítica.

Na arte, paralelamente às atividades dos impressionistas que legitimam a experiência artística como exclusiva, surge em contrapartida, pela intensificação da atitude autocrítica, o questionamento de sua própria natureza, necessidade e função. É o gesto negativo de Duchamp que culmina na *anti-arte*.

Essa negação se manteve presente em um número considerável de movimentos e tendências, que continuaram no decorrer deste século a praticar de diversas maneiras a morte da arte através da negação, do silêncio e da redução. Mesmo que o niilismo *dada* fosse uma reação a um momento histórico específico, esse *nada* ecoa até os dias atuais.

Renato De Fusco em *História da Arte Contemporânea* propõe uma 'Linha da Redução' na qual situa o dadaísmo como grande propulsor. Em sua classificação o termo 'reduzir' é dado pela equivalência de um movimento a outro sempre em direção ao novo e ao desejo de desorientar o público: "O niilismo dos dadaístas não é especificamente literário e estético; é sobretudo uma atitude radical e totalitária, integral e metafísica; (...) '*dada* não significa nada', declarou Tristan Tzara, e esta afirmação negativa é indubitavelmente extensiva a valores mais substanciais que a denominação pura e simples. 'Há uma grande tarefa destrutiva, negativa, a desempenhar: varrer, limpar".<sup>4</sup>

Situado em uma posição bastante diferente da negação *dadá*, o construtivismo de Nahum Gabo aponta uma economia muito grande de elementos na construção da obra de arte, aproximando-a por outra via de uma condição reducionista e silenciosa. Em *Nahum Gabo: Ante as Portas do Futuro em Branco* Herbert Read<sup>24</sup> cita o *Manifesto Realista* dos construtivistas:

1. Assim, na pintura renunciamos à cor como elemento pictórico. A cor é a superfície óptica dos objetos(...).
2. Renunciamos numa linha seu valor descritivo; na vida real não há linhas descritivas(...).
3. Renunciamos ao volume como forma pictórica e plástica do espaço; não se pode medir o espaço em volume(...).
4. Renunciamos na escultura à massa como elemento escultural(...).

---

<sup>4</sup> DE FUSCO, Renato. *História da Arte Contemporânea*. p.293.

5. Renunciamos a ilusão milenar de arte segundo a qual os ritmos estáticos são os únicos elementos das artes visuais.<sup>a</sup>

Cristopher Lasch afirma que o mundo tornou-se saturado e entorpecido por imagens da realidade que beiram o alucinatório, restando ao artista a opção de eliminar quaisquer resíduos de subjetividade e expressão em favor de uma arte autodefensiva onde o silêncio, a indiferença e o vazio são sua única garantia de existência. Lasch reconhece que a Pop Art, “um estilo deliberadamente destituído de afeto”<sup>b</sup>, e o minimalismo sejam movimentos que evidenciam de maneira eloqüente essa atitude. O artista Ad Reinhardt propôs as “Doze Regras para a Nova Academia” onde define uma pintura livre de quaisquer traços subjetivos ou indiciais, e Carl Andre afirmou que nossa cultura “exige espaços vazios de significantes,...algum espaço que sugira a existência de um esgotamento dos significantes. Quando os signos ocupam todas as superfícies, não há lugar para novos signos”.<sup>c</sup>

Ao definir uma *Estética do Silêncio*, Susan Sontag declara quão exemplar é a opção do artista moderno pelo silêncio, pois “o silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo”.<sup>d</sup> Susan Sontag identifica como usos do silêncio a ausência ou renúncia do pensamento, um testemunho da perfeição do pensamento, o fornecimento de tempo para a continuação ou exploração do pensamento e um instrumento de equiparação e auxílio ao discurso. Além disso o silêncio pode existir tanto como uma decisão, quanto como uma punição.

É certo todavia, que ao tomar conceitos próximos a posições tão elementares como o vazio e o silêncio, defrontamo-nos freqüentemente com paradoxos que, embora possam ser autodefiníveis, exigem algumas considerações mínimas que permitam sua existência.

---

<sup>a</sup> READ, Herbert. *Arte e Alienação - O Papel do Artista na Sociedade*. p. 146-147.

<sup>b</sup> LASCH, Cristopher. *O Mínimo Eu: Sobrevivência Psíquica em Tempos Difíceis*. p. 128.

<sup>c</sup> LASCH, Cristopher. op. cit. p. 130.

<sup>d</sup> SONTAG, Susan. *Vontade Radical*. p. 18.

Assim, quando Sontag cita John Cage, conclui-se a impossibilidade da existência do silêncio absoluto: "Não existe o silêncio. Sempre há alguma coisa acontecendo que produz som".<sup>a</sup> Mesmo em uma câmara silenciosa, ainda pode-se ouvir as batidas do coração e a respiração.

O caminho assumido por um número considerável de artistas neste século tem sido as tentativas de expressar a impossibilidade de comunicação, o fim da representação, o esgotamento dos discursos e a negação da arte. No entanto, todas essas formas negativas que suporiam um desaparecimento gradativo da própria arte acabaram permanecendo positivamente como garantia de afirmação do indivíduo.

A escolha por orientar este conjunto de pinturas nessa direção talvez seja uma das mais importantes, porque, além de já vir constituindo uma trajetória pessoal, explorada em diferentes momentos e com variados meios<sup>b</sup>, situa-se no cruzamento dessa posição paradoxal de negação e afirmação determinando a permanência de um componente contraditório como uma das questões que vem permeando o desenvolvimento da arte através de binômios que são continuamente re colocados de distintas maneiras.

---

<sup>a</sup> SONTAG, Susan. *Idem Ibidem*.

<sup>b</sup> Cabe aqui fazer algumas considerações que ao longo deste texto não foram postas claramente (ou o foram sutilmente) e que dizem respeito aos antecedentes pessoais ao desenvolvimento destas pinturas. Esses antecedentes são relativos à presença em meus trabalhos anteriores de componentes reducionistas explorados de diversas maneiras e em diversas circunstâncias: em pinturas, desenhos, vídeos, objetos, e instalações. Meu parecer pessoal é de que a cada nova experiência a busca por esses componentes mínimos permanece, mesmo que em distintos níveis.

#### 4.1 - Representação do Silêncio

Após as negações duchampianas o retorno à pintura e aos suportes tradicionais serão resgatados pela Pop Art que, segundo Klaus Honnef<sup>15</sup>, restituirá a possibilidade de representação após o beco-sem-saída do Minimalismo e Conceitualismo.

Nessa profusão de origens, duas alternativas parecem buscar espaço em meio a pluralidade da produção contemporânea: de um lado a atitude reducionista e de outro a permanência na produção pictórica, como espaço capaz de redimensionar (ainda) a idéia de realidade.

○ resultado dessa proposição culmina num paradoxo: a representação do nada, do vazio, da ausência.

No presente caso é possível identificarmos essa atitude negativa de silêncio e ausência tanto nos componentes visuais quanto verbais, não por sua ausência efetiva, mas por sua positivação dentro do espaço da representação e da significação.

○ *quase nada* presente nestas pinturas é como a impossibilidade de silêncio absoluto aludida por Cage. Mesmo que os artistas conceituais tenham chegado muito próximos da ausência total, sua experiência precisou ser legitimada por um discurso compensatório. Talvez a maior ausência ainda esteja na substituição da representação pelo deslocamento do objeto para o espaço destinado a arte (o museu no caso do *ready-made*) mas ainda assim há um objeto preenchido pelo discurso e pela intenção.

○ *quase nada* define-se então pela alusão ao silêncio no espaço da representação, e essa operação se dá pelo jogo estabelecido entre alguns elementos visuais e sua relação com determinados enunciados verbais.

○ o formato das pinturas é regular, geralmente quadrado, e sua extensão não extrapola a escala do indivíduo. Mesmo no tríptico *Aparição Silenciosa* (Figura 8), onde evidencia-se a presença da horizontalidade e a existência de um retângulo central cuja desproporcionalidade vertical/horizontal é bastante exagerada, é possível pensar numa estabilidade pela compensação da horizontalidade da obra



Um dos artistas que explorou a idéia de vazio e ausência em obras impregnadas por altos níveis de conotação simbólica, culminando com o desenvolvimento de algumas experiências verdadeiramente radicais apoiadas nas proposições duchampianas foi Yves Klein, integrante do Novo Realismo francês que poderia se dizer um equivalente do Neodadaísmo na Europa.

Na segunda metade da década de 50 um grupo de artistas com a colaboração do crítico Pierre Restany propôs a retomada das idéias de Duchamp, desvirtuadas de seu sentido original por movimentos que apropriaram-se apenas da liberdade formal de atitudes dadaístas, em suas concepções mais elementares: um novo mundo, uma nova arte, um novo homem.

A obra pictórica de Klein consiste em proposições monocromáticas num momento em que a pintura era dominada pelo expressionismo abstrato. Suas telas mais importantes são as monocromias azuis (IKB)<sup>a</sup> como representação do céu, do espaço, do infinito e do vazio.

No prefácio da exposição *O minuto de verdade*, fevereiro de 1956, Paris, Restany afirma:

"A todos os intoxicados pela máquina e pela grande cidade, os frenéticos do ritmo e masturbados do real, Yves propõe uma cura de silêncio astênico muito enriquecedora (...) Acima do público-público, chama de espelho tão cômoda, os velhos freqüentadores do informal se porão de comum acordo quanto a definição de um 'nada', tentativa insensata de querer elevar à potência  $+\infty$  a dramática (e daí em diante clássica) aventura do quadrado de Malevitch."<sup>b</sup>

As aproximações que podem ser feitas a este conjunto de pinturas com a obra de Klein são indiretas e podem ser identificadas de duas maneiras: a um nível da redução total dos elementos formais e pela presença de um componente simbólico.

---

<sup>a</sup> IKB - International Klein Blue ou Infinite Klein Blue, pigmento azul patenteado por Klein. Sua tonalidade situa-se entre o cobalto e o ultramar. Cf. RESTANY, Pierre. Os novos realistas. p. 55.

<sup>b</sup> RESTANY, Pierre. Os Novos Realistas. p. 157.

Uma das críticas feitas a Klein ao enviar suas pinturas monocromáticas ao Salão de Realidades Novas (Paris, 1955) foi à ausência de quaisquer elementos formais que não a cor distribuída homogeneamente sobre o suporte. É possível observar nesse procedimento, que Klein continuou sustentando, a obtenção de uma redução *quase total* dos elementos da pintura. A primeira definição do 'nada' foi dada pela ausência de figuras, formas e linhas. A segunda afirmação foi sua representação através da presença do elemento cromático, que se torna impregnado por um componente simbólico associado ao azul: a representação do vazio, do infinito e do céu.

○ que as pinturas ora desenvolvidas evocam é também uma representação da ausência, com apelo a determinados componentes simbólicos e redução de elementos visuais.

A redução neste caso é tanto cromática quanto formal. ○ que permanece é a fatura da textura como referência a uma temporalidade própria e os enunciados verbais acompanhados da forma oval que, na maioria das vezes, são acionados no sentido de representar a ausência por uma associação formal que beira o simbolismo.

Além da pintura, toda obra e vida de Klein foram impregnadas por um desejo de alcançar o infinito e o absoluto. A esse propósito, Restany afirma que o "imaterial é a saturação de matéria"<sup>1</sup> e as proposições de Klein, em direção a imaterialidade da obra, antecedem indiretamente o Conceitualismo.

---

<sup>1</sup> RESTANY, Pierre. op. cit. p. 112.

## 5.5 - Mira Schendel

Ao referir-se à obra de Mira Schendel, Guy Brett menciona que a presença do vazio está presente em diversos artistas do pós-guerra, indicando sua particular importância na obra de artistas brasileiros como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Sérgio Camargo, Cildo Meireles e os irmãos Campos. Mas se nesses artistas a alusão ao vazio pode ser detectada em obras mais específicas, no caso de Mira Schendel esse componente assume uma posição central ao longo de toda a produção da artista.

A utilização de um número mínimo de elementos visuais em suas pinturas e desenhos parecem potencializar o vazio da superfície. São marcas sutis combinadas com materiais que geralmente revelam uma aparência frágil: papel japonês, lâminas de acrílico transparente, gesso. Essa combinação entre materiais e 'marcas' lineares na superfície do plano, criando uma sensação de espaço vazio, expressa as intenções da artista conforme sua revelação numa carta a Brett:

Eu diria que a linha, na maioria das vezes, apenas estimula o vazio. Não estou certa de que a palavra estimular esteja correta. Algo assim. De qualquer modo, o que importa na minha obra é o vazio, ativamente o vazio.<sup>4</sup>

Além dos aspectos mais evidentes que permitem associar a obra dessa artista a este conjunto de pinturas - a ausência, o silêncio, o vazio - também há uma preocupação com a materialidade das obras que, se no primeiro caso é trabalhada com a exploração de novos e inusitados materiais - acrílico e letra-*set* - nestas dirige-se a uma direção inversa - de permanência da pintura. No entanto, a mesma fragilidade que paira sobre os materiais de Mira, pode ser identificada neste caso ao emprego da encáustica sobre tela, conferindo a sua fisicalidade à ação do tempo em ambos os casos.

Mas se é possível pensar num primeiro momento que o vazio em sua obra é permeado por um puro formalismo, a presença de palavras e símbolos no interior dos desenhos, pinturas e 'livros' indica a presença de alguns componentes semânticos implícitos.

---

<sup>4</sup> SHENDEL, Mira *apud* SALZSTEIN, Sonia. No Vazio do Mundo - Mira Schendel, p. 50.

As letras em sua obra raramente formam palavras, situando-se desta maneira numa posição anterior às definições, como pré-textos que potencializarão o vazio. De acordo com Vilém Flusser:

Reparem nesses pré-textos. Há neles vastas regiões de vazio. São as regiões de silêncio preche de futura língua (...) O que não pode ser falado deve ser calado. Mas pode ser semi-falado. É o que fazem estes pré-textos.<sup>3</sup>

A organização das letras dentro do espaço da representação obedece diferentes critérios: em algumas obras estão integradas às figuras (como nas naturezas-mortas); em outras já encontram-se numa posição mais independizada, ainda são manuais e dividem a delimitação abstrata do espaço; e finalmente apresentam-se estruturando quase toda a superfície, com a inclusão de letras-*set* sobre papel arroz transparente montados em lâminas acrílicas suspensas que permitem a visualização da frente e do verso. Nas pinturas as letras se mantêm bastante regulares e são realizadas com folhas de ouro sobre têmpera.

O emprego de letras sem constituir palavras atesta a potencialização de um componente semântico que parece apenas afirmar um desejo de falar ao mesmo tempo em que denuncia um estado de mudez e silêncio.

Neste ponto é possível situar a principal diferença entre Mira Schendel e este conjunto de pinturas: aqui as letras constituem palavras e sua decodificação continua evocando a ausência, como por uma vontade de se dirigir a um vazio ou ausência que vai da superfície da pintura às imagens mentais criadas, ao passo que na obra de Mira Schendel é a impossibilidade de constituir palavras, associada à presença da materialidade das letras que indica uma posição silenciosa.

---

<sup>3</sup> FLUSSER, Vilém. Indagações Sobre a Origem da Língua. In: SALZSTEIN, Sonia, Op. Cite, p. 265.

No entanto o poema de Haroldo de Campos torna possível observar ambas a partir de um ponto de vista mais ou menos comum, sobre o qual as diferenças parecem sucumbir:

Uma arte onde a cor pode ser o nome da cor  
e a figura o comentário da figura  
para que entre significante e significado  
circule outra vez a surpresa  
uma arte-escritura  
de cósmica poeira de palavras...<sup>a</sup>

---

<sup>a</sup> CAMPOS, Haroldo. In: SALZSTEIN, Sonia. op. cit., p. 160.

## VI - ANÁLISE DAS PINTURAS

Vimos até aqui algumas condições e referências passíveis de orientar nossa compreensão do conjunto de pinturas apresentado no capítulo I, em relação ao qual foram desenvolvidas as reflexões deste texto até o presente momento.

A existência de um código lingüístico manifesto no espaço da representação pictórica, as palavras, nos impulsionaram investigar as relações entre arte e linguagem, encontrando na semiologia um instrumento útil e capaz de abrir possibilidades verdadeiramente pertinentes à reflexão desses termos, partindo da posição da primeira.

Identificamos no decorrer de movimentos artísticos deste século alguns artistas e tendências que tem trabalhado esse agenciamento, bem como, em outros, uma poética reducionista que aproxima-se daquela pretendida nestas pinturas, com as quais é possível e inevitável estabelecer um diálogo.

Resta-nos ainda a penetração em um espaço que, em função de tudo que tem se dito, está sendo construído. O acesso não apenas a inferências que evidenciam intenções do autor na realização da obra<sup>3</sup>, mas também, a escolha por determinadas opções e elaborações discursivas que vão sendo elaboradas no próprio desenvolvimento deste texto que, em função dos limites estabelecidos com a linguagem, tornam sua relação inevitável.

---

<sup>3</sup> "...aquém e além da realização da obra, podem entrever-se dois tipos gerais de verbalização: à descrição no passado (subseqüente à realização) e a descrição no futuro (anterior à realização e, de algum modo, projeto verbal da própria realização: um contrato, uma idéia escrita do artista, um motivo literário preexistente)". CALABRESE, Omar. op. cit. p. 137.

Esse espaço diz respeito aos caminhos e escolhas adotados que conduziram às proposições apresentadas. Será necessário um exercício de aproximação e afastamento em direção ao processo criativo, ou elaborativo, que direcionou a realização das pinturas para constatar, face algumas intenções e procedimentos, as garantias de permanência e/ou continuação deste trajeto.

A realização das obras partiu de uma intenção vaga, orientada sobretudo pela contradição: o desejo de permanência em áreas de silêncio e vazio, e a vontade de comunicar. Já foi feita menção ao silêncio e o vazio como poéticas autodefensivas num momento de excesso. A vontade de comunicar diz respeito ao fato de se considerar a obra de arte algo potencialmente significativa e que deve ser acionado. Por mais que se clamem discursos relativos a sua auto-referência - fala-se da cor, da forma, da linha ou da materialidade - a pintura continua, ainda, sob o domínio da representação. Representação de si mesma se se quer. Já foram feitos movimentos de expansão em todas as direções, todos são legítimos e viáveis, no entanto as limitações da representação pictórica continuarão, como opcionais ou necessárias.

Essa definição nos joga em direção a opção pelos procedimentos técnicos utilizados: a encáustica, como técnica impregnada por uma longa tradição no ocidente. Sua fisicalidade é a garantia da densidade da massa pictórica e ao mesmo tempo a confirmação da tradição: denotação e conotação.

Com excessão das últimas duas obras (*Dessa Aparição* e *Ao Ver-se*) todas as outras foram realizadas de maneira a enfatizar a substância pictórica pela densidade e viscosidade de sua fatura. A encáustica presente nas pinturas foi feita 'à frio' em *Sob/Sobre sua Própria Imagem* e 'à quente' nas demais obras, sempre pigmentada pela adição de tinta à óleo. Sua interpretação conotativa pode residir na idéia de que a textura criada seja um registro indicial da marca do pincel associado convencionalmente a tradição da pintura. Nas últimas duas obras (*Dessa Aparição* e *Ao Ver-se*) essa presença indicial é substituída pela textura da tela. Há também no conjunto um componente de natureza contraditória e que não deve ser omitido relativo a idéia de permanência e efemeridade. A encáustica é uma técnica de duração milenar aplicada sobre superfícies rígidas e resistentes (duras); sobre a tela de algodão é muito provável que possa rachar com o passar do tempo pelo peso da cera ceder ao tecido. Mas esta alteração está incorporada à referida temporalidade e lentidão próprias da pintura.

As primeiras obras realizadas foram brancas, somando-se posteriormente as pretas e cinzas com adição de prateado. Apenas em *Aparição silenciosa* (Figura 8) aparece a monocromia. Alterações posteriores ao início de cada obra são realizadas freqüentemente, incluindo novas experiências que se façam necessárias. Essa definição (a)cromática ocorreu, obviamente, pela opção de uma economia de informações visuais. Não é possível identificar nesse sentido um componente que exprima frieza, pois as pinceladas marcadas e o uso de um material de origem orgânica (cera) parecem quebrar a rigidez do branco, do preto e do cinza.

A opção pela forma oval surgiu como analogia a uma lápide. As obras realizadas anteriormente a estas partiam da oposição círculo/quadrado na intenção de levá-los a outros níveis de compreensão: sensível/racional, orgânico/geométrico, etc. No entanto, mesmo em proposições bastante elementares, essa díade continua evocando associações. Na escolha da forma oval essa variável é levada a termos de intenção (ausência, morte), restringindo o leque de possibilidades. Poderíamos pensar em uma analogia com ovo, por exemplo, mas sua disposição, planura e o reforço do enunciado lingüístico limitam consideravelmente essa hipótese. Ficam abertas outras associações, estas mais pertinentes, com a forma de um retrato, ou espelho, ou cabeça.

A inserção dos enunciado verbais gráficos foi planejada como uma informação (elemento comunicativo codificado pela leitura) que dissesse alguma coisa e, ao mesmo tempo, desorientasse por sua compreensão. Sua posição e aplicação no campo pictórico ainda não chegou a uma definição constante: em algumas obras acompanha a forma oval (*Tão presente em seu retrato, sem ver-se repentinamente*), em outras configura, por sua disposição, uma linha curva (*Sobre sua própria imagem, Sob sua própria imagem, Sendo visto*), e ainda pode ocupar um lugar mais distanciado e independente (*Seu desaparecimento, Desde en..., Aparição silenciosa*) ou conjugar enunciado e forma (*Dessa Aparição*).

A escolha e elaboração desses fragmentos é pessoal e os cuidados dedicados a sua inserção buscam reforçar sua relação com a presença efetiva de uma imagem e a evocação (ou dúvida) de uma ausência incerta. Este fato cria um jogo pelo conteúdo textual *dirigir-se diretamente a quem faz a leitura* (o uso dos pronomes *seu, sua, própria* reforça essa idéia). À elaboração de um texto,



corresponde a organização formal dos elementos plásticos, bem como, à um determinado campo visual é decidida a informação lingüística correspondente, alternada e indistintamente.

Verificaremos a seguir como podem se processar as relações entre os distintos enunciados realizando a análise individual de cada obra do conjunto e lançando mão das informações que foram apresentadas anteriormente.

### 6.1 - Tão Presente em Seu Retrato (Figura 1 - Pág. 84)

Pintura à óleo sobre tela. Foi o primeiro trabalho da série e ainda não faz uso da técnica de encáustica. Os diversos tons de branco foram obtidos pela adição de sépia e azul conferindo ao fundo uma característica 'suja'.

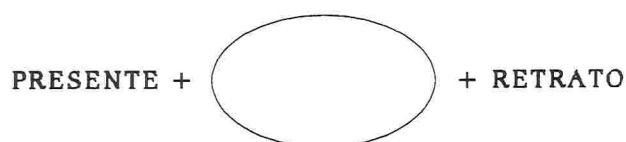
É possível identificar a princípio duas informações: a verbal (codificada) e a visual (aberta) que se cruzam em alguns pontos definindo uma terceira e última possibilidade que é sua *relação*.

Os elementos visuais podem adquirir duas posições: a primeira é relativa a sua configuração geral em termos perceptivos. Considera todas as relações formais puras: a definição muito sutil da figura branca contra um fundo predominantemente branco; a proporção reduzida da figura sobre o fundo cria uma espacialidade ampla; sua posição simétrica confere uma característica estática; a figura é centralizada segundo o princípio do centro óptico perceptivo, ao invés do geométrico; a forma oval sobre o fundo quadrado não chega a estabelecer um conflito formal, pois indica uma direção horizontal que é equilibrada com os demais elementos; sob a figura há uma legenda que acompanha sua forma; as letras são um tanto irregulares e sua leitura não é fácil, embora sua presença seja percebida de imediato por ocupar um lugar estratégico.

A segunda alternativa supõe uma interpretação inevitável desses componentes visuais: é sua vinculação a conteúdos de natureza simbólica ou icônica, conforme o repertório de quem as observa ou sua inserção num determinado contexto e o diálogo estabelecido com códigos já existentes. Por exemplo sua associação a espelho, retrato, lápide, ovo, ou a interpretação do branco como ausência.

Ligado a esta segunda possibilidade encontra-se o enunciado verbal que nos conduz a compreensão da mensagem lingüística do conjunto. Sua primeira condição plástica (visual) já foi mencionada. Sua decodificação está presa ao sistema da linguagem verbal: as palavras. Já foi comentada a sua função de fixação, conforme definiu Roland Barthes, e a inversão desta função no campo de atuação da arte moderna e contemporânea. Cabe verificar em que outro nível pode se dar esta decodificação.

Ao realizar a interpretação deste enunciado a partir da leitura do texto verbal constatamos a dificuldade em determinar o sujeito da proposição<sup>3</sup>, e em parte o fizemos pelo conjunto seguindo a idéia de caligrama proposta por Foucault em *Ceci n'est pas une pipe*. Assim, associando *presente*, a forma oval e *retrato* poderíamos supor um objeto de investigação que *seria* um retrato que não se encontra a disposição, ou seja, a associação desses três elementos de certa maneira é a afirmação de um retrato.




---

<sup>3</sup> "A relação entre o enunciado e um sujeito variável constitui ela mesma uma variável intrínseca do enunciado." DELEUZE, Gilles. *Foucault*, p. 18.

Mas será que a oval branca, não seria um tipo particular de representação da ausência? A dúvida duplica quando o sujeito pode se encontrar na posição do próprio espectador que lê: *seu retrato*. A inclusão do pronome deixa em aberto para quem se dirige o conteúdo do enunciado: se é a presença de alguém (no caso o espectador) que se faz presente àquele tipo particular de retrato abstrato (uma oval branca) ou se a opacidade do branco e sua analogia como uma forma onde se encontraria um retrato que está ausente lhe remetesse (ao espectador) uma imagem psíquica potencial de um *seu retrato* individual. O pronome *seu* reforçado pela partícula *tão* desorienta completamente a direção do enunciado: ao ler não conseguimos distinguir para quem ou de quem se está falando, embora tenhamos uma vaga idéia do que seja.

Assim podemos identificar no conjunto de enunciado verbal e elementos visuais um componente desestabilizador: um remete ao outro em distintos níveis e ambos geram uma impossibilidade de definição precisa. Conforme afirmou Octávio Paz o humano é contraditório. A presença das palavras no espaço da representação reforça nesta memória sua qualidade nominativa e informacional. No entanto esse deslocamento associado a permeabilidade das imagens são capazes de gerar novos sistemas caracterizados pela ambigüidade e pelo jogo.

## 6.2 - Sem Ver-se Repentinamente (Figura 2 - Pág. 85)

Retângulo vertical de 1,10 x 0,75m. Encáustica, óleo e grafite sobre tela. Esta obra foi realizada sucessivamente a anterior e segue os mesmos princípios presentes em todas as outras do conjunto, ou seja, mantém um número bastante reduzido de informações visuais privilegiando as relações de equilíbrio e estabilidade.

Os elementos visuais são constituídos de uma oval que ocupa uma superfície *retangular*, ambos no sentido vertical. A localização interna da forma oval é simétrica ao eixo vertical do campo e

superior ao horizontal. Sua definição em grafite determina o contraste com o restante da superfície em encáustica preta; essa diferença visualmente sutil entre os materiais determina a presença da figura sobre o fundo. A utilização de preto ao invés de branco confere sem dúvidas uma qualidade mais profunda ao suporte retangular de maneira que a oval em grafite dá a impressão de estar sobressaindo da superfície densa e escura do fundo. O enunciado verbal está um pouco afastado da figura quebrando a verticalidade do conjunto, como um foco que desce o olhar e acompanha o movimento circular definindo um sentido horizontal de leitura. O tipo de letras é mais regular que o anterior, mas sua decodificação também não é imediata: apesar do contraste, preto e grafite se aproximam. O preto não é puro: foi construído com a adição de complementares em tons escuros (terra siena queimada, azul da prússia, verde esmeralda, carmin). O grafite foi aplicado com o auxílio de base acrílica que lhe confere mais brilho e dependendo da direção de incidência dos raios luminosos estabelece muito contraste ou chega quase a confundir-se com o fundo.

A interpretação formal sugere indícios semelhantes àqueles apontados na obra anterior ao nível icônico e simbólico, com o reforço à idéia de espelho, tanto pela verticalidade e proporção com o tamanho do rosto de quem a observa, quanto pelo brilho metálico do grafite sobre o fundo escuro causando uma impressão de reflexão. A idéia de morte também pode encontrar ressonância através de uma associação simbólica com o preto (luto, fechamento).

No enunciado verbal podemos distinguir duas possibilidades de compreensão: uma relativa a própria obra, como uma metalinguagem. *Sem Ver-se repentinamente* fala da própria pintura e da dificuldade em discriminar imediatamente a frase e a forma em grafite do fundo em encáustica. Refere-se a um tempo de apreensão imediata, que é impossibilitado pela proximidade tonal entre preto e grafite. É preciso (ou melhor) que certas condições de luminosidade o facilitem. Esse tempo é o tempo da pintura como retardamento, lentidão.

O outro nível é arremessado em direção ao espectador pelo pronome *-se*: sem ver a si próprio. A este nível de interpretação associa-se uma imagem mental criada pelo enunciado. Determinada forma oval em relação a qual torna-se possível associar a imagem de quem a observa aproxima-se da idéia de espelho.

No entanto essa segunda posição já requer a compreensão dos elementos por *relação* em que um remete ao outro e ambos jogam com o leitor: *falso espelho*.

### 6.3 - Sobre Sua Própria Imagem / Sob Sua Própria Imagem (Figuras 3 e 4 - Págs. 86 e 87)

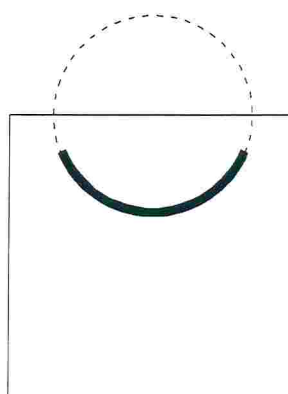
Duas obras individuais concebidas como possibilidade de formar um díptico. Essa idéia foi abandonada através de algumas análises realizadas ao longo de sua execução, considerando sobretudo novas relações formais que se estabeleciam, diversas da idéia de equilíbrio e estabilidade presentes até então. Mesmo assim, o acesso a essa instância, que não está presente no momento atual das obras, oferece alguns subsídios que indicam como foi processada a aparente contradição identificada tanto em sua visualidade quanto nos enunciados que as acompanha, dentro do conjunto de trabalhos.

Cabe considerar que, embora cada uma das duas telas contenha componentes contraditórios auto-suficientes, é possível que sua compreensão se dê melhor a partir da idéia de conjunto. No entanto, por fins metodológicos, analisaremos primeiro as partes individualmente (pois assim são apresentadas) para em seguida verificarmos suas relações.

Mas é importante que se façam algumas considerações gerais, relativas a aspectos comuns. Ambas pinturas foram realizadas com a técnica de encáustica e óleo sobre telas de 1,50 x 1,50m. A superfície é praticamente toda preenchida de branco através do qual se entrevêm tons azuis, prateado e o amarelado da cera. As pinceladas são marcadas e sua presença, que poderia estabelecer indícios de um vigor quase expressivo, é dissimulada pela ausência de quaisquer outros contrastes, beirando quase a indiferença. Essa característica é quebrada principalmente pela presença seca do enunciado que indica uma curva. Se não fosse essa presença rígida e simetricamente estruturada do enunciado talvez fosse possível que o olhar pousasse na superfície da tela em busca de estruturas gestuais e cromáticas ocultas como garantia da existência de componentes expressivos. Mas essa presença central

quebra as possibilidades de focalização exclusiva sobre a superfície sensível e atrai para si o foco de interesse.

Em *Sobre Sua Própria Imagem* (Figura 3), o enunciado está localizado na porção superior e centralizado em relação ao eixo vertical central. A disposição do mesmo configura uma linha curva com abertura para cima, constituindo a única indicação formal estruturada - os componentes cromáticos e gestuais organizam-se de maneira mais informal. Se considerados os pressupostos da percepção visual de acordo com a gestalt seria possível pensar que a curva indicada supõem um *fechamento* para cima e para além dos limites do quadrado que constitui o plano pictórico. Assim, vista como o intervalo de uma circunferência inteira, a parte indicada ocuparia sua porção inferior, a parte de baixo:



Situação inversa ocorre em *Sob Sua Própria Imagem*. O preenchimento do plano pictórico e sua organização formal seguem os mesmos princípios. A diferença reside na inversão da curva que, ao invés de fechar para cima, fecha para baixo, segundo o mesmo princípio.

Desta maneira fica evidente que em termos visuais há uma diferença de representação da curva entre as duas obras, podendo evocar relações de representação linear entre côncavo e convexo, ou dentro e fora, ou em cima e embaixo, ou ainda, sobre e sob.

Surge então a necessidade de estabelecer as relações possíveis entre os aspectos formais e as indicações do enunciado/título propostas nas próprias obras.

Há um primeiro nível de contradição que é bastante óbvio: pensar que há apenas uma inversão de termos em que *sobre* deveria estar no lugar de *sob* por relações formais evidentes, conforme foi exposto acima.

Logicamente, esse primeiro nível de contradição, pode funcionar como um estímulo superficial. Mas, a interpretação mais minuciosa dos enunciados e da relação entre as duas obras propõe uma experiência mais próxima das questões desenvolvidas ao longo do conjunto de pinturas.

*Sobre Sua Própria Imagem* faz novamente um apêlo a um sujeito indefinido. É possível que seja uma referência do próprio texto e sua posição na pintura *sobre* a imagem tênue da superfície do quadrado. Também seria possível pensar em termos de ausência: sobre alguma imagem que se encontra além dos limites do plano, já que este é um aspecto possível conforme se viu e se sabe que ocorre na representação pictórica definindo sua ilimitabilidade. E também é bastante provável que estabeleça uma relação com o próprio sujeito que está lendo o enunciado e *sua* imagem, evocando uma idéia de espelho reforçada pela analogia com o prateado.

É sobre esta idéia de reflexão e entre côncavo e convexo que foram realizadas as pinturas. A relação entre enunciado e visualidade do conjunto tornam claras essas posições.

Assim *Sobre Sua Própria Imagem* supõe um reflexo em *Sob Sua Própria Imagem* como na relação de Narciso com a água, tornando presente através de aspectos formais indiretos - as obras não possuem contato físico formais obrigatório - elementos que desautorizam a hipótese de uma contradição óbvia. *Sobre* é uma imagem *sob* a qual repousa *seu* reflexo:

*Sobre Sua Própria Imagem*

---

*Sob Sua Própria Imagem*

Já *Sob Sua Própria Imagem* pode ser entendido quase exclusivamente em relação e dependência ao primeiro. Ou então assumindo o papel de imagem como negação da pura aparência, segundo as informações do enunciado. A contradição é duplicada em *Sob Sua Própria Imagem* pela localização do enunciado que está situado na porção superior do plano. Essa duplicação da contradição associa-se a duplicidade da imagem como aquelas presentes nos espelhos.

Há neste caso uma presença bastante esquemática e tímida dos componentes icônicos e simbólicos, que podem ser identificados basicamente como dependentes da análise dos enunciados. É possível que o prateado, por exemplo, estabeleça alguma analogia com espelho ou reflexo mas, não é uma transposição pura porque também há cera e outros pigmentos, assim como é possível afirmar que os aspectos côncavo/convexo tenham no aspecto visual a possibilidade de acionar o enunciado e que a aparente contradição possa ser esclarecida pela aproximação da análise do conjunto, indicando ainda níveis mais profundos de ambigüidade.

#### **6.4 - Seu Desaparecimento / Desde en... (Figuras 5 e 6 - Págs. 88 e 89)**

Estas duas pinturas serão analisadas em conjunto por apresentarem características formais e semânticas bastante semelhantes e terem sido executadas sucessivamente.

Ambas foram realizadas sobre telas quadradas de 1,00 x 1,00m, preenchidas com encáustica preta e tinta acrílica prateada. As pinceladas criam uma textura de aparência viscosa e ritmo constante. Em alguns pontos é possível perceber o aspecto escorrido da cera, podendo sugerir um componente dramático bem como o índice de velocidade da sua solidificação pelo esfriamento.

A organização formal dos elementos visuais neste caso não apresenta a estabilidade e repouso presentes nas outras pinturas do conjunto.



Em *Seu Desaparecimento* o enunciado situa-se junto ao limite superior do plano e deslocado para direita de maneira que há uma interrupção em *desaparecim/*. A presença de uma forma oval, pequena em proporção a extensão do plano, ocupa a metade direita inferior do mesmo. Enunciado e forma destacam-se do fundo principalmente por terem sido executados em prateado e pela diferença da materialidade: são formados pela superfície da tela, ao passo que a área restante é preenchida com encáustica determinando uma diferença sutil de relevo entre ambos. Na forma oval o prateado é mais vibrante e destacado do que no enunciado, velado pelo preto e percebido pelo auxílio da diferença do relevo.

*Desde en...* obedece os mesmos critérios para a definição da visualidade, com a especificidade da posição da forma e enunciado: a oval está localizada muito próxima do limite direito e na parte superior do plano. Abaixo da mesma, na metade inferior, encontra-se o enunciado interrompido: *desde en/*.

Nestes dois casos não se estabelecem relações diretas entre a forma e o enunciado e é possível pensar em um tipo de representação baseada em informações mais simbólicas: o preto como luto, ausência, fechamento; a maneira mais fria, funda e precisa da oval remete a idéia dos retratos presentes nas lápides funerárias; o tipo de letras utilizadas (maiúsculas, de forma, com serifas) e a forma de sua disposição também pode ser associado a legendas mortuárias ou a anúncios fúnebres.

A interpretação dos enunciados reafirma esses aspectos definindo as pinturas como as que oferecem praticamente nenhuma margem a ambigüidades e contradições, mas pelo contrário, afirmam com veemência uma idéia de morte.

*Seu Desaparecimento* refere-se ao desaparecimento de alguém indefinido e que pode ser suposto por quem lê; de maneira semelhante, mas com maior dependência ao primeiro caso é *Desde en...*: há uma referência direta ao aspecto temporal e a determinado momento passado como condicionante. Assim, com associação aos elementos visuais, '*desde*' evoca uma idéia de perda e tempo.

Desta forma as pinturas podem ser entendidas como referências diretas a determinados aspectos poéticos e que restituem um componente representativo narrativo como figuras de linguagem visual e conotação lingüística.

### 6.5 - Sendo Visto (Figura 7 - Pág. 90)

Após a realização conjunta de algumas obras, ocorre neste momento a conjugação efetiva de duas partes em uma única pintura. A análise indica a natureza dos elementos visuais, suas implicações semânticas e a relação com o enunciado a partir dessa conjugação.

*Sendo Visto* (Figura 7) é um díptico que possui o diâmetro total de 1,00x1,20m, constituída por dois retângulos horizontais de 0,50x1,00m que unidos pelo lado maior configuram um retângulo vertical, conforme foi comentado a respeito da distribuição dos tensões verticais e horizontais na busca de equilíbrio e estabilidade.

A parte superior foi revestida por uma camada branca espessa (amarelada pela cera) em cujo centro encontra-se uma figura oval mais baixa - sua superfície é a própria tela - delimitada pela diferença de relevo do espaço circundante preenchido em encáustica. A parte inferior é coberta por um padrão visual misto de pinceladas e raspagens em tons de cinza e prata. No centro há uma figura oval prateada semelhante a um índice: seu aspecto é essencialmente físico como se houvesse sido arrancada sua massa tendo restado sua marca. Sobre esta figura encontra-se o enunciado *Sendo Visto* cuja disposição linear cria uma curva com abertura para cima, acompanhando a oval contida na parte superior. Sobre o enunciado há um espaço vazio bem estreito, retangular e horizontal junto ao limite superior do retângulo inferior, ou seja, sua localização é inferior à linha central do díptico.

É possível inferir que a presença de uma mesma forma evoque a idéia de ausência em dois níveis distintos. Na porção superior o branco e a delimitação precisa da forma apontam para a

necessidade de preenchimento da mesma. Também há no interior desta oval alguns índices de raspagem que denunciam que algo pode ter sido retirado, mas o branco inunda toda a superfície, sobrepondo-se com mais vigor e conferindo uma solidez e concretude imponentes. Imponentes porque denunciam uma condição plana opaca como uma barreira ou parede ao olhar. Solidez e concretude de sua fisicalidade; relevo e moldura criadas pela massa pictórica; ausência como espaço aberto no meio da tela branca.

Na parte inferior a superfície plana é coberta com um padrão capaz de criar inúmeros percursos de profundidade e superfície ao olhar. Esse virtuosismo concentra-se em um ponto central prateado e devolve ao olho uma oval preenchida pela ausência. É como se houvesse aqui o vazio pleno: a forma oval precisa ser descoberta no meio da profusão de tons cinzas e, ao vê-lo, figura como uma presença do vazio.

Seria possível afirmar que no primeiro caso haja a representação da ausência e no segundo sua apresentação, como negação e positivação respectivamente (já que 'positivo' e 'negativo' implicariam apenas uma inversão óbvia).

Outro elemento de integração entre as duas telas, além do fato de estarem unidas e possuírem a repetição da mesma forma oval, é a disposição do enunciado em uma das partes dirigir-se a outra, estabelecendo duas possibilidades de enunciados: a primeira e evidente é a inscrição *Sendo Visto* cuja aparência se dá sobretudo como um baixo relevo muito sutil; a outra possibilidade é o espaço vazio sobre esta inscrição, centralizado na parte inferior da linha divisória das duas telas como um retângulo horizontal bem estreito semelhante ao espaço que seria ocupado por uma legenda ou placa de identificação que foi retirada. Esse ponto concentra o local de integração dos dois espaços.

Há ali a materialização visual de espaço de um possível enunciado ausente. Sua posição é o ponto central do díptico, dirigindo-se a forma inferior por possuírem o mesmo tipo de tratamento formal. Sua percepção é reforçada pela presença do enunciado *Sendo Visto* que se fecha sobre o mesmo e dirige-se a metade superior.

A pintura fornece algumas evidências que ainda permitem sua associação a idéia de espelho e reflexo: novamente pelas analogias suscitadas através da forma e tons prateados e pela repetição superior/inferior como referência ao reflexo de Narciso.

O enunciado continua referindo-se a *própria imagem*, mas, neste momento torna evidente que o sujeito da enunciação é a obra que está *sendo vista*. No entanto, associando o enunciado às duas formas e a possibilidade de reflexão, ele encerra-se na própria pintura: o próprio espelho, o vazio ou o vazio *sendo visto* por ele mesmo em seu reflexo. Reflexo do reflexo: os espelhos vazios.

É inevitável que se mencionem nesta obra as referências diretas a Duchamp, especificamente ao *Grande Vidro* e a *À Maneira de Delvaux* (Figura 13). O *Grande Vidro* é constituído de duas partes: uma superior - o domínio da noiva - e outra inferior - o domínio dos celibatários -, que estabelecem um jogo no qual a relação, suposta pela representação de engrenagens mecânicas, entre noiva e celibatários nunca chega ser concluída, embora haja uma série de 'reações reflexas' entre os dois domínios. Em *Sendo Visto* a metade superior é predominantemente branca, favorecendo sua associação a figura de noiva. Ao funcionamento complexo e que nunca chegará concluir a relação da noiva com os celibatários no *Grande Vidro*, é possível opor a idéia de casamento entre figuras, espaço e enunciado em *Sendo Visto* com o cruzamento e sobreposição dessas instâncias nas duas partes, conforme já foi mencionado.

A relação entre noiva e celibatários na obra de Duchamp é finalmente concluída em uma série de ilustrações realizadas 19 anos após o abandono do *Grande Vidro*. Nessas obras, Duchamp estabelece referências diretas com a obra de outros artistas além de incluir elementos de forte conotação simbólica para representar a consumação do casamento. *À Maneira de Delvaux*, uma ilustração feita para a capa do catálogo da exposição Surrealista, representa a imagem refletida em um espelho oval dos seios femininos numa alusão a obra de *Delvaux*, como um dos momentos em que a noiva está sendo despida.

Está presente neste ponto outra referência a obra de Duchamp: a forma oval do espelho no momento da relação efetiva, corresponde a oval vazia impregnada de conotações relativas aos espelhos e reflexos de *Sendo Visto*.

Além disso, uma última aproximação pode ser realizada ao nível dos enunciados. O título do *Grande Vidro* é *La mariée mise a nu par ces celibataires, même* (A noiva sendo despida por seus celibatários, mesmo). *Sendo despida* indica o ato que acontece naquele instante: a noiva está sendo desnudada, está sendo 'posta a nú', está potencialmente 'sendo vista' no momento em que os celibatários tiram sua roupa. *Sendo Visto* dirige o olhar para o cruzamento e sobreposição das diferentes instâncias que se encontram naquele instante numa *relação* de fato. Se no *Grande Vidro* há um olhar *voyeur*, em *Sendo Visto* há um olhar narcisista que olha para si próprio. O que ocorre em ambos os casos é a restituição da significação ao olhar.

#### 6.6 - Aparição Silenciosa (Figura 8 - Pág. 91)

Pintura horizontal composta pela união de três telas e que apresenta algumas características peculiares com relação as obras comentadas até o presente momento: a presença da cor e ausência do enunciado dentro da pintura.

Já tendo sido feitas as considerações quanto ao equilíbrio e estabilidade na distribuição proporcional das direções horizontais e verticais, considerem-se os demais aspectos.

A parte esquerda é formada por um quadrado de 1,00 x 1,00m. Toda superfície vermelha é coberta por uma massa pictórica viscosa, espessa e densa, sobre a qual o olhar pode vagar, encontrando zonas mais profundas (escuras) e outras superficiais, em meio a um padrão de textura irregular.

A área central vertical é pintada de vermelho puro, regular e liso.

À direita o quadrado branco possui uma pequena oval horizontal vermelha centralizada. O branco é manchado pelo amarelado da cera e uma tonalidade esverdeada; na base

inferior do quadrado há a delimitação de um espaço horizontal vazio formando uma linha larga, uma espécie de retângulo bem comprido.

A primeira associação que o vermelho da porção esquerda sugere é com algo muito orgânico: tanto pela cor de sangue, quanto pela textura ou estrutura informal criada com as diversas tonalidades. Sua materialidade é um aspecto bastante relevante.

A parte central, embora permaneça da mesma cor, é mais asséptica: não existe a crueza da matéria anterior e há um componente sedutor pela superfície lisa e de aspecto cuidadoso, artificial e elaborado.

O quadrado branco do lado direito sugere indícios da ação temporal sobre determinado fragmento: seja de uma representação, ou de uma parede, muro ao acaso, ou painel. Essas associações decorrem dos tons esverdeados, sujos e gastos; da oval central vermelha que também parece ter sofrido a ação de agentes que danificaram sua precisão; e da legenda que foi arrancada tendo restado apenas o sulco vazio.

Vista nesse sentido a pintura proporciona uma leitura clara e linear da esquerda para direita: do orgânico vivo ao deteriorado.

O componente temporal é catalizado na tela central que proporciona um intervalo formal e estrutural da passagem de um nível a outro: da materialidade orgânica e informal da parte esquerda à elaboração da representação na direita, o olhar repousa sobre a superfície plana e estável da tela central e vice-versa.

Em termos de elaboração formal no espaço pictórico é possível verificar uma oposição entre os extremos esquerdo e direito: do preenchimento completo e informal e orgânico da parte vermelha à representação elaborada do lado direito supõem níveis de leitura particulares, mesmo conjugadas em uma única obra.

A presença do enunciado destacou-se para o título, mas sua fisicalidade ecoa em sintonia dentro da obra: permanece o sulco, o espaço destinado convencionalmente a ser ocupado por

uma legenda ou informação sobre a figura. A informação foi omitida, mas a indicação do espaço é preenchida por um vazio silencioso na presença de uma figura vermelha que alude a outra parte da mesma pintura e que ocupa seu lugar isoladamente: *Aparição Silenciosa*.

A necessidade de restringir os elementos se impõe como fator determinante de uma atitude reducionista. Surge a cor e emudecem as palavras.

### 6.7 - Dessa Aparição (Figura 9 - Pág. 92)

No quadrado de um 1,50x1,50m é possível observar a presença de duas figuras ovais, uma dentro (ou sobreposta) da outra. Ambas são em tons prateados com uma diferença sutil de tonalidades. A maior ocupa quase toda a porção superior do suporte estando no sentido horizontal; a menor está inserida simetricamente em seu interior; as duas formam uma espécie de moldura com tonalidade mais escura; em seu centro encontra-se o enunciado: *Dessa Aparição*.

A análise dos elementos visuais aponta primeiramente para as analogias com a forma oval já indicadas ao longo deste texto, com especial ênfase a idéia de espelho devido as suas dimensões, pois retratos em lápides são reduzidos, e o brilho metálico do prateado reforça a associação com espelho. Mas esta analogia pode ser levada ainda a outros níveis no momento em que relacionam-se as figuras com o enunciado.

*Dessa Aparição* desorienta através do pronome demonstrativo *dessa* que lança o olhar para além ou aquém da superfície retirando da outra a condição de sujeito. Já a palavra *aparição* é capaz de evocar alguns significados condicionados pelos demais elementos visuais e verbais (icônicos e simbólicos). Sob a orientação dos elementos visuais, ocupa uma posição central, estratégica e superior que, associados ao prateado (e a idéia de algo distante, além) adquire um sentido mítico ou sagrado. O próprio termo *aparição* traz reforçado neste caso a idéia de visão súbita, presença imediata dentro de

um campo isolado pela representação de uma moldura. O pronome *dessa* anterior a *aparição* também reforça a idéia de distanciamento e impessoalidade, no sentido de não-humano e conseqüentemente sobre-humano.

### 6.8 - Ao Ver-se (Figura 10 - Pág. 93)

Esta pintura, bem como a anterior, apresenta algumas características que a distingue do restante do conjunto, e o fato de serem as últimas talvez indique os caminhos mais próximos de uma produção posterior.

Um aspecto que as diferencia das anteriores é relativo aos procedimentos técnicos de execução: a presença da encáustica e a fatura pictórica, que foi extensivamente mencionada, é substituída por um processo mecânico de aplicação da tinta com pistola. Este fato aponta novas relações dentro das mesmas referências, ditadas por exigências do material: a tinta metálica automotiva.

Em termos de organização formal dos elementos visuais a pintura se mantém dentro dos mesmos princípios de estabilidade e equilíbrio. Aliás neste caso essa atitude foi levada a uma posição mais radical e o enunciado ocupa exclusivamente a porção central da tela quadrada sem quaisquer outras alusões ou formas. As letras que o compõe tem um aspecto mais sólido e são um pouco maiores que as das obras anteriores. Sua presença é definida pela diferença de tonalidade de um prateado mais escuro, próximo ao grafite. O tratamento técnico é preciso e asséptico; a fatura da pincelada cedeu à textura da trama da tela; a camada de tinta prateada sobre essa superfície ainda denuncia a presença da pintura - através da tela - funcionando como seu índice.

Os tons metálicos do prateado remetem novamente a idéia de espelho; sua presença não é comum na tradição pictórica sendo possível associá-lo a opinião (e obras) de Warhol que identifica suas qualidades a um componente narcisista. Esta posição nos impulsiona supor uma nova relação entre



narcisismo e auto-referência, assim como texto e imagem que se remetem sucessivamente. Além da associação do prateado com a obra de Warhol, os procedimentos técnicos mecânicos e o formato do suporte também encontram ressonância em sua obra, pois Warhol declarou que seu desejo era possuir uma máquina de pintar e suas telas eram quadradas para que não precisasse pensar no formato. Essa postura caracteriza sua indiferença afetiva mencionada por Lasch como reação silenciosa ao mundo contemporâneo, e também é detectada em Duchamp nas suas freqüentes alusões a máquinas e estruturas mecânicas. No entanto a presença da superfície da tela impõe a primeira diferença com este (que optou pelo vidro), ao passo que a ausência de figuras marca as diferenças com Warhol. Nesta pintura a única figura é o enunciado.

A interpretação do enunciado gera novamente uma situação ambígua principalmente pelo pronome *-se*. Do ponto de vista denotativo *Ao Ver-se* dirige-se àquilo que efetivamente está sendo visto naquele instante e nesse caso o sujeito (referente) é a própria obra. Outra possibilidade colocaria o enunciado numa relação direta e exclusiva com quem lê: *Ao Ver-se* seria neste caso uma mensagem clara e não deixaria dúvidas de que alguém (o observador) vê apenas a si mesmo. No entanto esta alternativa excluiria completamente a importância da obra e a posição do enunciado pela sobreposição total da mensagem lingüística. O que impede esse fato pode ser a inevitabilidade de sua ambigüidade e a sutileza das diferenças entre o enunciado e o restante da superfície, que solicitam um tempo de apreensão capaz de acionar a visualidade da obra. Numa última opção que leve em consideração as observações feitas acima associando a idéia de prateado com espelho e auto-referência com narcisismo, *Ao Ver-se* dirige-se também a quem lê o enunciado e esta possibilidade, embora menos direta, situa-se na relação entre obra e observador: ao ver a si próprio como reflexo.

## **VII - CONCLUSÃO**

A realização desta pesquisa buscou investigar a possibilidade do desenvolvimento de uma determinada poética através da realização prática de um conjunto de obras e sua reflexão teórica, que implica na argumentação dos procedimentos adotados e sua análise sob o ponto de vista da concepção.

Por conclusão entende-se não o término ou o fechamento das questões propostas no sentido de tê-las solucionado ou encerrado, mas sim de verificar suas potencialidades como garantias de continuidade: a constatação de que por tais direções há caminhos possíveis. Assim, dentro das questões levantadas no decorrer de seu desenvolvimento é pertinente que sejam feitas algumas considerações finais aos termos propostos.

Uma das questões tangenciadas ao longo deste texto foi a relação entre arte e linguagem, que mesmo não sendo o principal foco de investigação aponta para uma problemática que tem sido amplamente explorada. Há diferenças e pontos comuns entre arte e linguagem: para alguns autores a arte é uma forma de linguagem e suas mensagens caracterizam-se pela ambigüidade e auto-reflexibilidade; para outros o é sob determinadas condições; e ainda há afirmações de que a mutabilidade dos códigos utilizados na arte não chegam a caracterizá-la como linguagem. É importante que se verifique a posição do referido conjunto de pinturas nessa discussão.

No momento em que os processos comunicacionais delinearam uma nova fisionomia para toda cultura humana, especificamente com o desenvolvimento da cultura de massas e a função da arte foi posta em questão, vários artistas se apoiaram sobre esse agenciamento conseguindo elevá-lo a

formas bastante eloqüentes, como em alguns casos anteriormente citados que constata a permeabilidade de ambas instâncias.

No presente caso os componentes de natureza verbal e visual estão associados tanto a arte quanto a linguagem, extrapolando às condições que os circunscreve a um termo específico, pela capacidade de relativização dos dois conceitos.

As diferenças tornam-se nítidas quando vistas a partir de um dos referenciais utilizados neste texto, Roland Barthes, para quem o sistema verbal é um mediador pelo qual passam obrigatoriamente as demais formas de comunicação compreensível por processos analíticos. Outras posições também foram apresentadas, como as *teorias do texto*, indicando a possibilidade de existência de canais de comunicação em obediência a sistemas lógicos mais que puramente lingüísticos. Além disso foram feitas menções a importância das qualidades visuais em diversos níveis, inclusive como componente determinante da escrita como ressaltou Saussure.

Frente a essas considerações, este conjunto de pinturas tem a capacidade de relativizar conceitos estáticos, pois os componentes verbais que caracterizam um tipo de linguagem coesa são compreendidos plenamente sob determinadas condições visuais, ao passo que a visualidade tem sua capacidade representativa acionada pela presença e decodificação dos enunciados verbais gráficos. O que constatamos foi que a possibilidade do agenciamento entre as duas instâncias permanece como uma fértil atividade criativa em um momento que os processos de comunicação determinam uma característica essencial e fundamental do mundo contemporâneo.

Ao identificar o binômio arte/linguagem a partir da presença de enunciados verbais no espaço da representação pictórica fomos lançados a vários referenciais teóricos no campo da lingüística, e conforme foi indicado o desenvolvimento da pesquisa não ocorreu com a realização das obras e sua *posterior* reflexão, mas sim por um agenciamento constante entre ambas. Alguns 'fatores' inesperados podem ter interagido na afirmação dos resultados obtidos. Essas alterações dizem respeito a permeabilidade dos dois domínios, culminando em uma situação onde o processo criativo de elaboração das obras invadia o processo reflexivo, ou vice-versa. Por fins metodológicos tentamos evitar, dentro do possível, essa ocorrência no presente texto, no entanto é possível que este fato tenha se feito sentir em

alguns momentos. Mesmo que ao longo de seu desenvolvimento houvesse um tom demasiadamente impessoal, principalmente por se tratar do desenvolvimento de obras que envolvem um componente subjetivo de acordo com determinada poética, essa atitude já refletia uma tomada de posição que foi mantida ao longo de toda a produção pois a alusão ao vazio e ao silêncio se projetariam, a princípio, à indiferença.

Ao invés disso em muitos momentos o desejo expresso pela comunicação do mínimo parece ter adquirido feições trágicas e dramáticas. É possível que sejam as dificuldades de um retorno pessoal à representação. É possível também que esse retorno colida com nossa recente história. E isto não é uma desculpa, mas a indicação de possibilidades de atuação. As qualidades mais elementares e simples talvez sejam aquelas que exijam maior presença de espírito para serem percebidas, e defrontamo-nos aqui com um princípio próximo ao pensamento oriental: só encontramos quando cessamos de procurar. É um princípio de complementações que liga vazio e cheio, vida e morte, positivo e negativo.

Finalmente cabe considerar que um julgamento desta poética ainda não excluiria pontos problemáticos, como por exemplo o emprego de uma única e específica língua (português) ou quem sabe a exploração do agenciamento entre figuras e palavras tomando como referência anúncios publicitários em direções diversas das já utilizadas pela Pop Art. Mas estes são problemas que clamam pela continuidade de futuras propostas e soluções. Neste momento não nos referimos a julgamentos mas sim, como tentou se demonstrar, a direções que tornem possível a continuidade de um processo pela investigação e legitimação dos termos com que se opera. Não somente ao nível pessoal, mas amplo e irrestrito.

## VIII - BIBLIOGRAFIA

### 8.1 - Geral

1. ARGAN, Giulio. Arte Moderna.
2. AUMONT, Jacques. A Imagem. Papyrus, São Paulo, 1993.
3. BATTOK, Gregory. A Nova Arte. Editora Perspectiva, São Paulo, 1986.
4. CAGE, John. Jasper Johns: Histórias e Idéias. In: BATTECOCK, Gregory. A Nova Arte. Editora Perspectiva, São Paulo, 1986.
5. DAMISH, Hubert. A astúcia do quadro. In Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura, n. 10, p. 98-109, Rio de Janeiro, Mar., 1993.
6. DE FUSCO, Renato. História da Arte Contemporânea. Editorial Presença, Lda., Lisboa, 1988.
7. ECO, Umberto. As Formas do Conteúdo.
8. \_\_\_\_\_. O Signo. Editorial Presença Lda., Lisboa, 1986.
9. EPSTEIN, Isaac. O signo. Editora Ática, São Paulo, 1990.
10. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa Editora Nova Fronteira S.A.; Rio de Janeiro, 1986.

11. GADAMER, Hans-Georg. A imagem emudecida. *in* Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura, n. 6, p. 123-133, Rio de Janeiro, Dez., 1988.
12. GOMBRICH, E. H. Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. Martins Fontes, São Paulo, 1986.
13. GOPNIK, Adam & VARNEDOE, Kirk. Hight & Low - Modern and Popular Culture. The Museum of Modern Art, New York, 1990,
14. GREENBERG, Clement. A Pintura Moderna. *in* BATTCKOK, Gregory. A Nova Arte. Editora Perspectiva, São Paulo, 1986.
15. HONNEF, Klaus. Arte Contemporânea. Taschen, Köln, 1994.
16. KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia. *in* Malazartes, n. 1, Rio de Janeiro, 1975.
17. \_\_\_\_\_. The Art After Philosophy and After: collected writings, 1966-1990. The MIT Press Cambridge, Massachussets, 1993.
18. KRAUSS, Rosalind. A Escultura em Campo Ampliado. *in* Revista Gávea, nº 1, Rio de Janeiro, Dez., 1986.
19. NETTO, J. Teixeira Coelho. Semiótica, Informação e Comunicação. Editora Perspectiva, São Paulo, 1990.
20. OSTERWOLD, Tilman. Pop Art. Taschen, Köln, 1994.
21. PAZ, Octávio. Signos em Rotação. Editora Perspectiva, São Paulo, 1996.
22. PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. Editora SENAC São Paulo, Editora Marca D'Água, São Paulo, 1996.
23. RABAÇA, Carlos Alberto & BARBOSA, Gustavo. Dicionário de Comunicação. Editora Codrec, Rio de Janeiro, 1978.

24. READ, Herbert. Arte e Alienação - O Papel do Artista na Sociedade. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1983.
25. REINHARDT, Ad. As Doze Regras para a Nova Academia. In: BATTCKOCK, Gregory. A Nova Arte. Editora Perspectiva, São Paulo, 1986.

## 8.2 - Específica

1. AGUILAR, Nelson. Yves Klein. In Galeira Revista de Arte, Área Editorial Ltda, São Paulo, 1989, p. 90-95.
2. ANDRADE, José Navarro de (org.) Andy Warhol - Cinemateca Portuguesa. Soc. Ind. Gráfica Telles da Silva, Lda, Julho 1990.
3. BARROS, Diana Luz Pessoa. Teoria Semiótica do Texto. Editora Ática, São Paulo, 1990.
4. BARTHES, Roland. O Óbvio e o Obtuso - Ensaio Crítico III. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1986.
5. \_\_\_\_\_. O Rumor da Língua. Editora Brasiliense, São Paulo, 1988.
6. \_\_\_\_\_. Elementos de Semiologia. Editora Cultrix Ltda, São Paulo, 1992.
7. BASBAUM, Ricardo. Migração das Palavras para Dentro das Imagens. Texto apresentado no IV Festival de Verão de Nova Almeida, ES, 1993.
8. \_\_\_\_\_. A Pintura dos Anos 80: Algumas Observações Críticas. in Gávea: Revista de Arte e Arquitetura, nº 6, Rio de Janeiro, Dez., 1988.

9. CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido. Editora Perspectiva, São Paulo, 1992.
10. CALABRESE, Omar. A Linguagem da Arte. Editorial Presença Lda., Lisboa, 1986.
11. DELEUZE, Gilles. Foucault. Editora Brasiliense, São Paulo, 1995.
12. FÉVRIER, James G. Histoire de L'Écriture. Payot, Paris, 1948.
13. FILHO, Paulo Venâncio. Marcel Duchamp. Editora Brasiliense, São Paulo, 1986.
14. FOUCAULT, Michel. Isto não é um Cachimbo. Paz e Terra, São Paulo, 1988.
15. \_\_\_\_\_. As Palavras e as Coisas. Martins Fontes, São Paulo, 1990.
16. Fundação Bienal Internacional de São Paulo. Marcel Duchamp. Catálogo da XIX Bienal, São Paulo, 1987.
17. KRISTEVA, Júlia. História da linguagem. Edições 70, Lisboa, 1983.
18. \_\_\_\_\_. Semiótica I. Editorial Fundamentos, Madrid, 1981.
19. LASCH, Christopher. O Mínimo Eu: sobrevivência psíquica em tempo difíceis. Editora Brasiliense, São Paulo, 1988.
20. LASCAULT, Gilbert. O Caos e a Ordem na Pintura Contemporânea. Conferência proferida no conservatório de música de Pelotas em 23 de setembro de 1996. Tradução Prof. Mst. Neiva Maria Fonseca Bohns.
21. MINK, Janis. Marcell Duchamp- Art as Anti-Art, Taschen, Köln, 1994.
22. NEIVA JR, Eduardo. A Imagem. Editora Ática, São Paulo, 1986.
23. PAZ, Octávio. Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza. Editora Perspectiva, São Paulo, 1990.
24. PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica e Filosofia. Editora Cultrix, São Paulo, 1972.



25. PLAZA, Júlio. Tradução Intersemiótica. Editora Perspectiva, São Paulo, 1987.
26. RESTANY, Pierre. Os Novos Realistas. Editora Perspectiva S.A., São Paulo, 1979.
27. SALZSTEIN, Sonia. (Org.) No Vazio do Mundo - Mira Schendel. Editora Marca D'Água, São Paulo, 1996.
28. SANTAELLA, Lúcia. O que é Semiótica. Editora Brasiliense, São Paulo, 1986.
29. SAUSSURE, Ferdinand. Curso de Lingüística Geral. Editora Cultrix, São Paulo, 1977.
30. SCHAFFER, Murray. O Ouvido Pensante. Editora UNESP, São Paulo, 1991.
31. SONTAG, Susan. Vontade Radical. Companhia das Letras, São Paulo, 1986.
32. WARHOL, Andy. Mi filosofia de A a B, e de B a A. Tusquets Editores, Barcelona, 1981.
33. WEITEMEIER, Hannah. Yves Klein, Taschen, Köln, 1995.

## **IX - REFERENCIAIS ICONOGRÁFICOS DO TEXTO**

9.1 - Enunciados Verbais no Espaço da Representação Pictórica: Obras

Figura 1 - *Tão presente em seu retrato*  
óleo s/tela  
1,30x1,30m



Figura 2 - *Sem ver-se repentinamente*  
óleo e encáustica s/tela  
1,20x0,73m

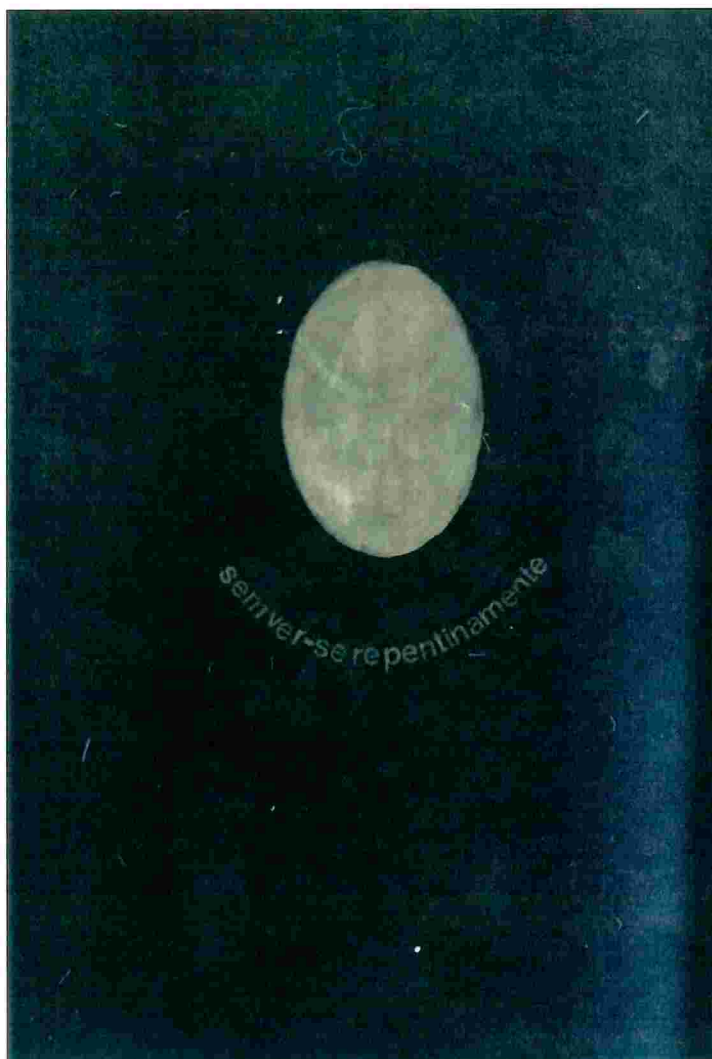


Figura 3 - *Sobre sua própria imagem*  
óleo e encáustica s/tela  
1,50x1,50m



Figura 4 - *Sob sua própria imagem*  
óleo e encáustica s/tela  
1,50x1,50m



Figura 5 - *Seu desaparecimento*  
óleo e encáustica s/tela  
1,00x1,00m



Figura 6 - *Desde en...*  
óleo e encáustica s/tela  
1,00x1,00m





Figura 7 - *Sendo visto*  
óleo e encáustica s/tela  
1,00x1,20m  
díptico



Figura 8 - *Aparição silenciosa*  
óleo e encáustica s/tela  
1,00x2,30m  
tríptico

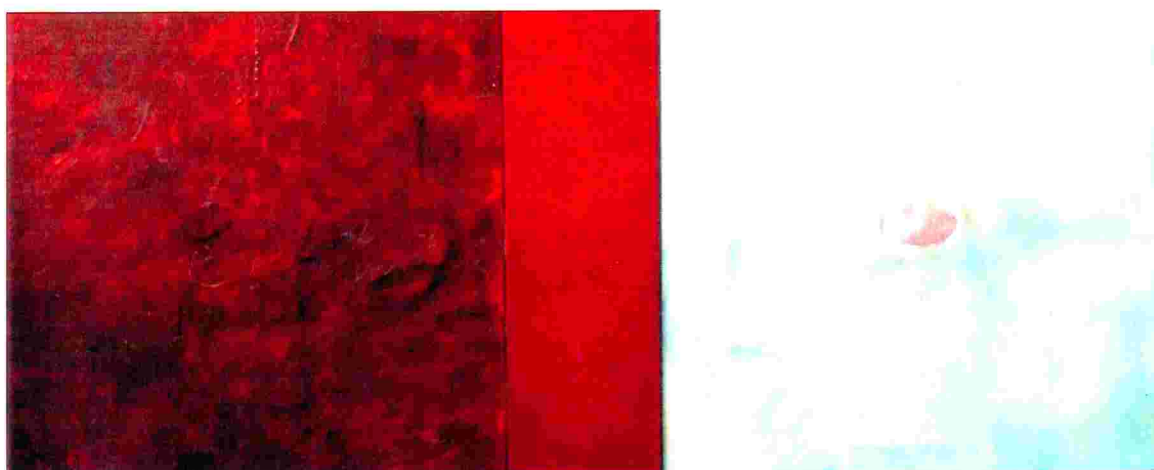


Figura 9 - *Ao ver-se*  
óleo e encáustica s/tela  
1,50x1,50m

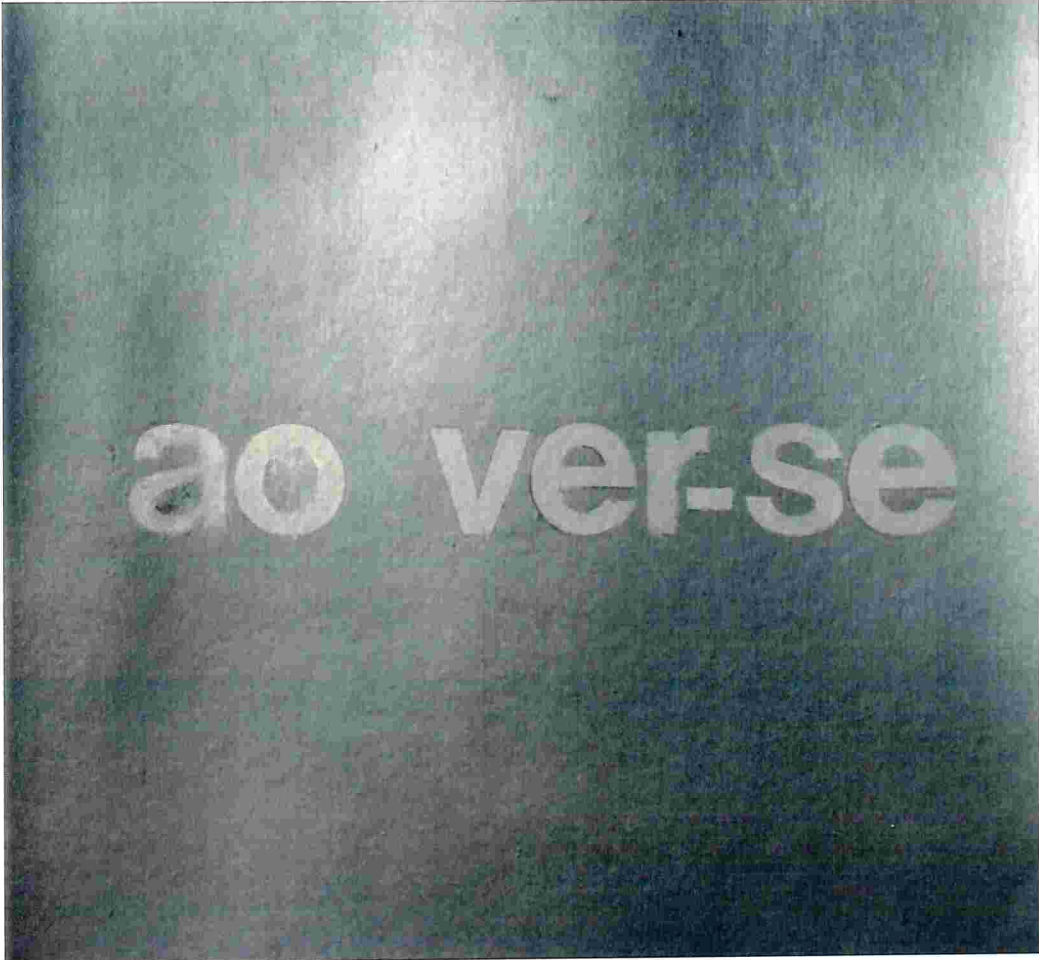


Figura 10 - *Dessa aparição*  
óleo e encáustica s/tela  
1,50x1,50m



## 9.2 - Outros Artistas

Figura 11 - Odilon Redon - *Silence*  
óleo s/gesso e papel  
0,54x0,546m  
1911



Figura 12 - Roy Lichtenstein - *Espelho nº 1*  
óleo e magna s/tela  
1,544x1,219m  
1969

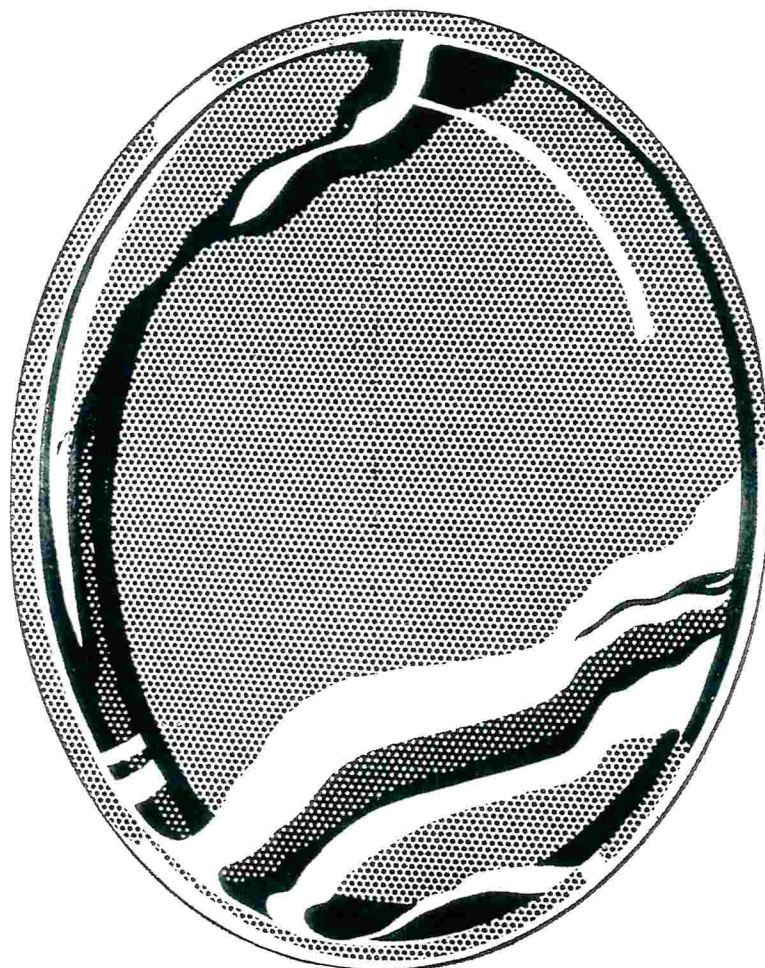


Figura 13 - Marcell Duchamp - *À Maneira de Delvaux*  
Colagem  
1942

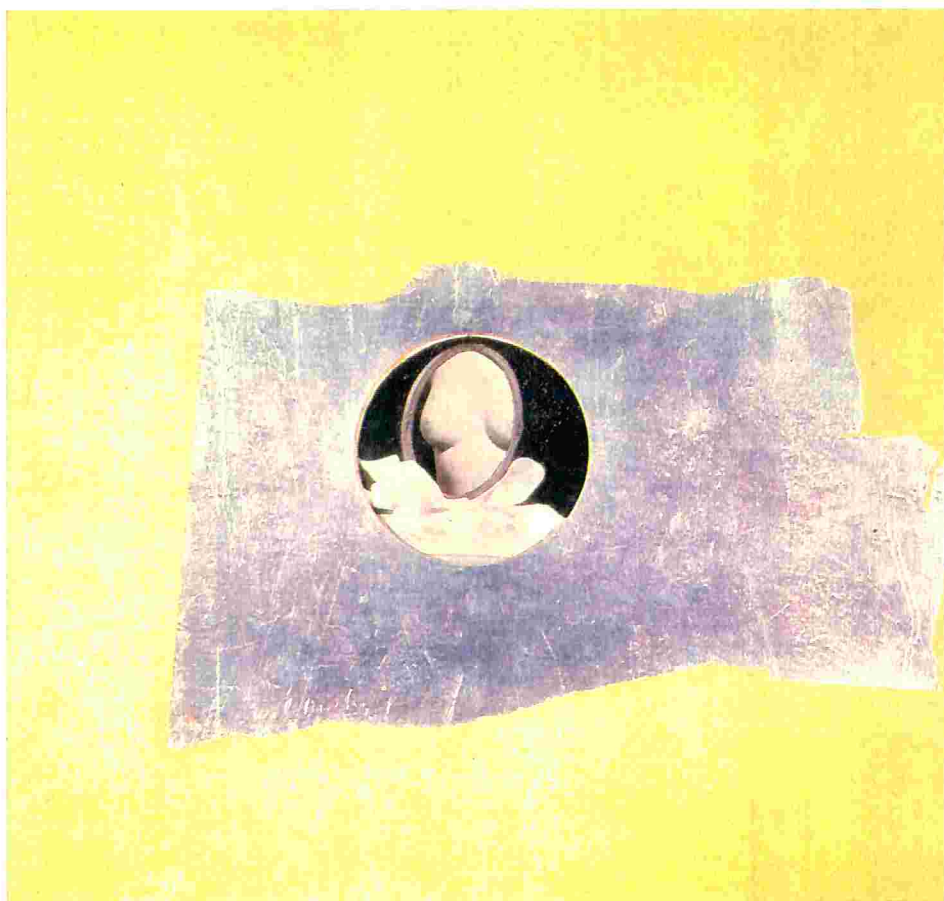


Figura 14 - Marcel Duchamp - *O Grande Vidro*  
*Retard em vidro*  
1915/23

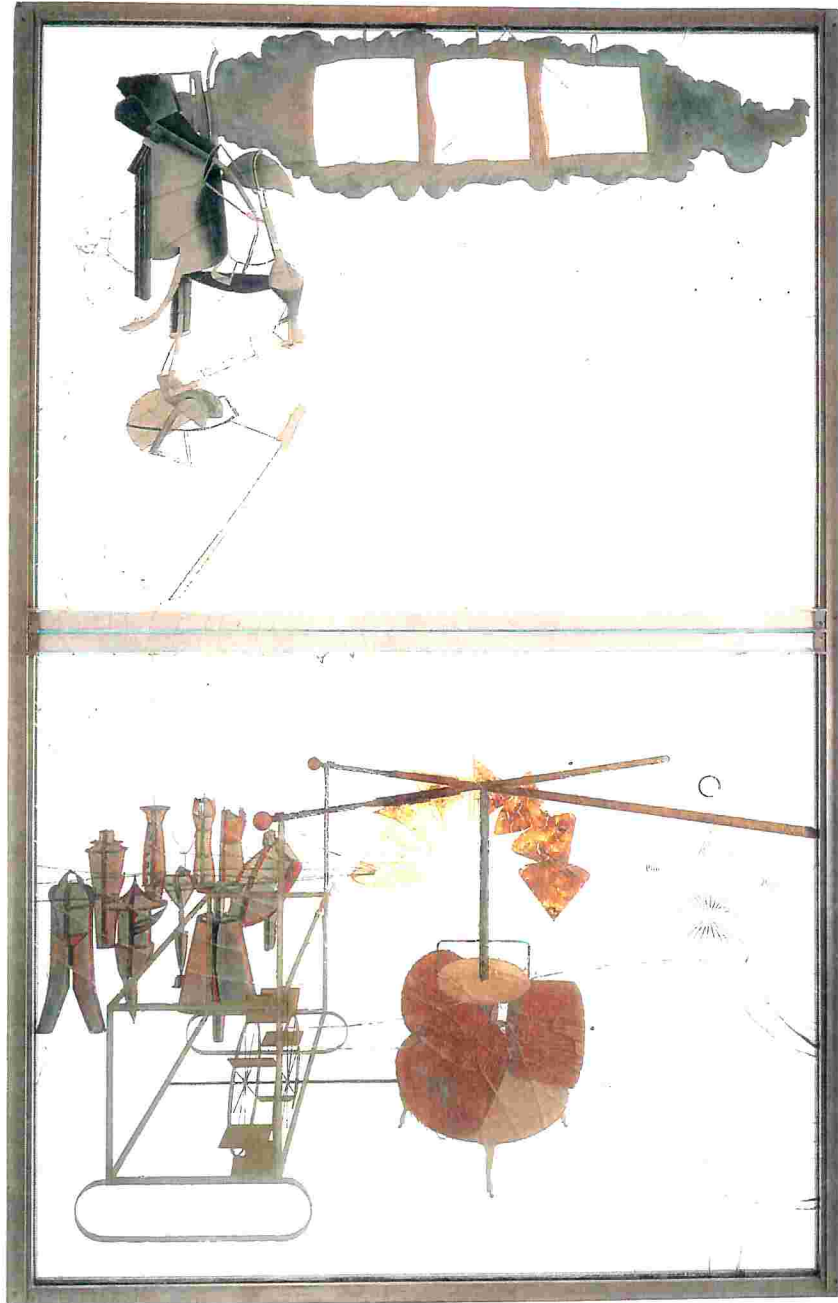




Figura 15 - René Magritte - *Isto não é um cachimbo*  
óleo s/tela  
1926



Figura 16 - Jasper Johns - *White Target*  
encáustica e óleo sobre tela  
1957

