

só vida

arte, história e intermídia

renata oliveira caetano
e tálisson melo (orgs.)



Renata Oliveira Caetano
Tálisson Melo
(ORGANIZADORES)

SÓ VIDA: ARTE, HISTÓRIA E INTERMÍDIA

1ª edição
Juiz de Fora/MG
2023



©Editora UFJF, 2023

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem
autorização expressa da editora.

O conteúdo desta obra, além de autorizações relacionadas à permissão de uso
de imagens ou textos de outro(s) autor(es) são de inteira responsabilidade do(s)
autor(es) e/ou organizador(es)



UNIVERSIDADE FEDERAL
DE JUIZ DE FORA

Reitor
Marcus Vinicius David

Vice-Reitoria
Girlene Alves da Silva



Diretor da Editora UFJF
Ricardo Bezerra Cavalcante

Conselho Editorial
Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior -
PPG/His - UFJF (Diretor)
Prof. Dr. Norval Baitello Junior - COS/PUC-SP
Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo -
PPG/His - UFJF
Prof. Dr. Kleber Amancio - CECULT/UFRB
Profa. Dra. Claudia Viscardi - PPG/His - UFJF

Projeto Gráfico e Editoração
Paolo Malorgio Studio

Capa
Tállisson Melo

Dados sobre a obra de arte que
estampa a capa do livro:
Pedro Ivo Cipriano. Interjeição. Técnica mista
sobre tecido lençol. 216 x 114 cm, 2020.

Só vida: arte, história e intermídia/ Organizadores Renata Olivei-
ra Caetano, Tállisson Melo. – Juiz de Fora, MG: Editora UFJF/
ClioEdel, 2023.

Dados eletrônicos (1 arquivo: 2mb)

ISBN: 978-85-93128-65-3

1. Arte. 2. História. 3. Relações interdisciplinares. 4. Inter-
medialidade. I. Caetano, Renata Oliveira. II. Melo, Tállisson. III.
Título.

CDU: 7(091)

Editora UFJF

Campus Universitário, Rua José Lourenço Kelmer, s/n
São Pedro, Juiz de Fora - MG, CEP: 36036-900

Telefone (32) 2102-3586

editora@ufjf.edu.br / distribuicao.editora@ufjf.edu.br

www.ufjf.br/editora

Filiada à ABEU



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

**Conselho Editorial
Selo Clidel**

Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior
PPG/His – UFJF (Diretor)

Prof. Dr. Norval Baitello Junior
COS/PUC-SP

Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo
PPG/His – UFJF

Prof. Dr. Kleber Amancio
CECULT/UFRB

Profa. Dra. Claudia Viscardi
PPG/His – UFJF

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial do Selo Clidel, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

Apresentação, a vida deste livro

Ao longo do ano de 2020, desafios específicos se impuseram à nossa sociedade em escala global. Diante da pandemia de uma doença pouco conhecida por cientistas, tivemos que aprender outras formas de viver, ao mesmo tempo em que vivenciamos as consequências catastróficas de um governo que se baseia em práticas discursivas negacionistas. Alterações nas relações e formas de trabalho afetaram o fomento e a dinâmica de pesquisas em várias áreas do conhecimento. No caso da história da arte, com bibliotecas, museus e arquivos fechados, muitas pesquisas em andamento tiveram de prosseguir por outros caminhos empíricos, em sua maioria se voltando para revisões teórico-metodológicas de materiais disponíveis.

O Projeto de Iniciação Científica *Escrita e desenho em cartas de artistas*, acontece desde 2017, na Universidade Federal de Juiz de Fora. Os objetivos e objetos de interesse do projeto são desdobramentos da pesquisa de doutorado defendida pela Professora Renata Oliveira Caetano, intitulada *Diálogos traçados: as cartas-desenho na Coleção Mário de Andrade*. O começo dessa Iniciação Científica, enquanto processo de formação de jovens estudantes na pesquisa em história da arte, se deu por meio de análises de um conjunto de cartas coletadas da Fondation Custodia (Paris). Ao longo de dois anos, esse escopo de objetos se expandiu e se transformou a partir de diálogos com outras/os pesquisadoras/es. Destacam-se as reconfigurações de perspectivas necessárias para se abarcar obras de *Arte Postal* e os questionamentos trazidos por elas, o que foi objeto de estudo por Tálisson Melo de Souza em sua pesquisa de doutorado, e a associação integral deste pesquisador ao projeto, a partir de junho de 2019.

Ao concatenar correspondências de artistas e o que se convencionou como “Arte Postal”, passamos a considerar as relações entre diferentes meios na geração de objetos que cabem ou escapam de distintas categorias. Com isso acessamos processos investigativos advindos de diversos campos de conhecimento. Na convergência desses estudos está a noção de intermídia nas relações entre arte e história, a partir da escrita em imagem em manuscritos de artistas. Mas, em torno desses objetos, não perdemos de vista as redes de sociabilidades entre as pessoas que escreviam-desenhavam suas cartas, as narrativas que emergem entre a produção, mediação e recepção das práticas artísticas e suas experiências no espaço epistolar.

Em um Brasil de escasso investimento em pesquisas, configuramos um contexto de trocas e um importante movimento de formação de jovens estudantes da graduação. Por meio de alguns exercícios analíticos, discutimos teorias e vivenciamos alguns enfoques metodológicos que possibilitam adentrar os espaços da pesquisa acadêmica

no campo da arte e da história em diálogo interdisciplinar com outros campos de produção de conhecimento.

A mudança dos modos de vida forçosamente decidida no começo de 2020 nos levou a um retorno para o exercício de revisão bibliográfica. Desde o começo de nossas atividades estudávamos textos que nos traziam novas perspectivas sobre as relações entre escrita e imagem. No entanto, ao ampliar o espectro temporal de nossa análise, nos vimos em torno de novos problemas, nos fazendo, conseqüentemente, alargar nosso referencial teórico.

Desse exercício, que pautou prioritariamente a nossa atuação em 2020, nasceu a proposta deste livro. Apresentamos aqui o resultado de nosso processo investigativo de revisão bibliográfica em torno das relações entre escrita e imagem. Nosso exercício nos levou a perceber como essas relações interdisciplinares têm colaborado fortemente com a construção de percursos historiográficos mais ricos. A partir dessa percepção começamos a elencar contribuições às reflexões sobre relações gráficas em variados meios.

Destacamos que não se trata de uma coletânea de textos soltos de autorias aleatórias. Todos os materiais aqui perfilados foram preciosas colaborações aos nossos estudos. A partir de um primeiro contato, propusemos o envio de um texto, que não precisava ser inédito, mas que poderia ser revisto e ampliado ou traduzido, para compor nosso livro.

A interlocução que pretendemos estabelecer aqui visa trazer uma contribuição para as investigações das relações entre escrita e imagem. São distintas abordagens metodológicas que se dedicam ao campo historiográfico da arte e da cultura. Visamos possibilitar que outros pesquisadores acessem esse importante conjunto de perspectivas variadas, fomentando os diálogos e processos de pesquisa sobre o assunto.

Sumário

Não há arte e vida, só vida - um prefácio <i>Renata Oliveira Caetano, Tálisson Melo</i>	8
Escritura e pintura <i>Ricardo Nascimento Fabbrini</i>	12
Arte da escrita <i>Amir Brito Cadôr</i>	23
O ateliê do artista: modos de usar <i>Márcia Arbex, Izabela Baptista do Lago</i>	49
Olhando para trás e seguindo em frente: Poesia Concreta e Sankofa <i>Kwabena Opoku-Agyemang</i> <i>(Tradução Tálisson Melo e Lorraine Mendes)</i>	66
Macumba Pictórica <i>Pedro Ivo Cipriano</i>	84
Notas sobre a Presença do Desenho em Cartas de Artistas <i>Renata Oliveira Caetano</i>	87
Câmbio postal: como, quando e por quê a correspondência entre artistas torna-se Arte Postal <i>Fabiane Pianowski</i>	98
A disputa conceitual pelo livro de artista e o reencontro na rede com Ulises Carrión <i>Paulo Silveira</i>	110
Sobre quem fez Só vida acontecer	123

Não há arte e vida, só vida - um prefácio

Em nosso processo de investigação, observamos que muito da produção que mais nos interessa acontece no cotidiano dos artistas. Os cadernos, cartas, anotações, entre outros tipos de manuscritos, muitas vezes nos indicam que algumas ocorrências foram pensadas como obra de arte e outras não. Apenas acontecem entre as letras do texto sobre um suporte.

Em um trecho do livro *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*, o curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud pondera sobre as novas condições de trabalho em torno do fazer artístico no século XX. Destaca que “[...] o artista moderno mostra que criar não significa [...] *fabricar objetos*, e sim *fazer avançar* uma obra, mesclar produção e produto num mesmo *dispositivo de existência*”. Tomamos emprestado esse termo pensado por Bourriaud, o “dispositivo de existência”, para refletir sobre como o exercício de criação artística faz parte, essencialmente, da vida. Quando os vemos dispostos em museus e galerias, muitas vezes, perdemos essa dimensão. A partir disso, retomamos a incorporação dos gestos, do ato criador, do pensamento que é perseguido e que se tenta fixar de alguma forma. Paradoxalmente eles podem ter formas efêmeras, mas, no trabalho de ressignificação poética, vemos com clareza nas práticas de vários artistas que sua produção não mais representa a vida e, sim, seria parte dela.

Quando articulamos um pensamento historiográfico ao redor de práticas artísticas intermídia, nos implicamos numa análise que, com frequência, se depara com diversos caminhos e desdobramentos das trajetórias de vida e produção poética de artistas: com seus ateliês, exposições, publicações, relações de afeto, profissionais, demandas econômicas, políticas, ideológicas, construções relativas a marcadores sociais, fronteiras geopolíticas, entre tantos outros aspectos que emaranham individualidades a coletividades. O que se apresenta é a maneira como a arte acontece num fluxo contínuo na/da vida de artistas, habitando poeticamente os objetos que vão surgindo, circulando e suscitando narrativas. Nesse sentido, ao longo de nosso trabalho de revisão bibliográfica, muitas vezes notamos como autores abordam, de diferentes pontos de vista, a forma como artistas com uma prática intermídia colocam escrita e imagem em um mesmo nível expressivo e exploram, por meio de seus gestos, a visualidade desse encontro.

Por isso, no livro que aqui apresentamos segmentamos as colaborações recebidas em duas frentes: aqueles que problematizam de forma mais panorâmica os limites das relações entre escrita e imagem; e aqueles que, por meio de algum caso específico

abordam a questão. De toda forma, temos um percurso reflexivo muito precioso promovido por pesquisadores e pesquisadoras profundamente empenhados em fomentar essa questão a partir de diferentes pontos de vista.

Sendo assim, começamos nosso percurso com o texto *Escritura e pintura* de Ricardo Fabbrini, que originalmente foi publicado na revista Rapsódia: almanaque de filosofia e arte. Trata-se de um dos primeiros textos que lemos em nossa revisão, ainda no primeiro semestre de 2020. Aqui, Fabbrini nos apresenta uma versão revista e ampliada, de sua análise da relação entre pintura e escritura em obras de arte vanguardistas e contemporâneas. Em seu texto, percorremos as grafias de muitos artistas, como Mira Schendel, Amilcar de Castro, Cy Twombly, Jean-Michel Basquiat. Por meio deles e com o apoio do debate teórico organizado por Fabbrini, somos levados a perceber como artistas que trabalham nos limites das relações entre escrita e imagens na verdade não escrevem códigos para serem decifrados, mas, segundo o autor, insemnam suas criações com o caráter pictográfico advindo da rasura da escrita e da força da ilegibilidade.

Em *Arte da escrita*, Amir Brito Cadôr apresenta os pontos de contato entre desenho e escrita por meio de um passeio pela história da escrita. Nesse sobrevoo, vemos como muitas civilizações escreviam representando imagetivamente. Em meio ao levantamento histórico dessas relações, Cadôr se aproxima dos modos como artistas da contemporaneidade utilizam os mesmos artifícios para mobilizar suas criações. Trata-se de uma contribuição panorâmica fundamental no sentido de abrir portas para outras pesquisas a partir de tantas inquietações artísticas estabelecidas entre escrita e imagem.

Partindo dos estudos literários, Márcia Arbex e Izabel Baptista do Lago, exploram em *Imagens literárias do atelier de artista* um topoi frequente das relações entre arte e literatura. O ateliê do artista é aqui revisitado a partir de descrições complexas, e como as autoras bem destacam, cuja importância para a narrativa é fundamental. Sendo assim, por meio de uma análise de textos literários dos séculos XIX e XX foi possível refletir sobre essa tipologia. Algo que nos oferece uma interessante perspectiva sobre a vida dos artistas a partir de seu espaço de criação.

A dimensão visual da escrita entre Ocidente e Oriente, e de outras práticas semióticas, como o sistema de símbolos *Adinkra* e a literatura oral do povo Acã (onde atualmente se localiza Gana, na África), é o multiverso de referenciais no qual o poeta e teórico da comunicação Kwabena Opoku-Agyemang imerge para compor sua análise da Poesia Concreta e da Poesia Visual de meados do século XX até sua incorporação em meios eletrônicos. O autor elege o símbolo-provérbio *Sankofa* como chave de leitura para uma proposta de abordagem das práticas literárias-visuais que potencialize relações dialéticas da temporalidade, num movimento historiográfico que pode consistir retornos e avanços não excludentes, mas reveladores da complexidade das maneiras

como seres humanos nos comunicamos atravessando a história em diversas direções do tempo – em *Olhando para trás e seguindo em frente: a Poesia Concreta e o Sankofa*.

Na capa de nosso livro, tivemos a grande felicidade de poder contar com uma reprodução da obra *Interjeições*, do artista Pedro Ivo Cipriano. Sua colaboração se complementa com *Macumba pictórica*, texto onde discorre sobre as relações entre escrita e imagem em sua obra. Cipriano nos presenteia com uma breve reflexão na qual a escrita é cantada em sua obra para estruturar uma outra instância do ser, aquela que é invisível, mas que se faz visível por meio de sua ação. Em seu rito, o artista reforça a belíssima ideia “da inscrição no mundo, mas também, do *ser-sendo* no mundo”.

Seguindo a linha do *ser-sendo* artisticamente na vida, em *Notas sobre a presença de desenhos em cartas de artistas*, Renata Oliveira Caetano nos propõe uma reflexão sobre a presença de desenhos em cartas de artistas, elencando alguns exemplos realizados em diferentes períodos históricos e observando algumas características que se repetem nesse jogo gráfico. Este percurso é pautado pelos exemplares identificados na *Coleção Fritz Lugt*, da Fondation Custodia, em Paris, sendo uma reflexão que vem indicando um potencial campo de pesquisa naquilo que tange ao atravessamento de questões da História da Arte, da análise crítica de linguagens artísticas e de estudos em Epistolografia.

A historiadora de arte Fabiane Pianowski, em *Câmbio postal: como, quando e por quê a correspondência entre artistas torna-se Arte Postal* elabora uma análise dos vetores de ações fundamentais para a sedimentação das práticas de intercâmbio entre artistas via correio enquanto uma das categorias que emergem e se consolidam com as linguagens artísticas contemporâneas em meados do século XX. Pianowski chama atenção para a densidade da rede de contatos e trocas que tais artistas compunham, conectando suas experiências crítico-criativas transnacionalmente.

Essa mesma rede de relações é abordada pelo curador e historiador de arte Paulo Silveira em *A disputa conceitual pelo livro de artista e o reencontro na rede com Ulises Carrión*. Equacionando os fatores da arbitrariedade das categorias que tentam circunscrever uma produção artística, o autor que puxa um nó dentre tantos para um estudo de caso que ilumine diversas camadas da mesma questão: a vida obra do multiartista mexicano Ulisses Carrión, cuja atuação foi crucial para o desenvolvimento da categoria intermídia “livro de artista”. Silveira aborda as diversas maneiras como a construção e articulação de textos, imagens, performances e objetos se inseriu e deu novos contornos à rede de artistas que bagunçavam as fronteiras entre categorias de meios plásticos da arte moderna.

No início dos anos 1970, o então jovem escritor Ulises Carrión deixou seu país rumo a uma espécie de exílio em Amsterdã, levando consigo vários contatos com artistas, escritores/as e críticas/os de arte, com quem se manteve em diálogo, principalmente, por meio de correspondências. Graças a grande diversidade de materiais impressos

(postais, cartazes, cartas, revistas, livros, catálogos, convites etc.), cuja circulação se dava via correios, Carrión manteve e ampliou seus enlaces na rede de trocas que se adensava naquele período de emergência e institucionalização da arte contemporânea. Dessa maneira estabeleceu-se um novo tipo de relação que fazia confluir as diversas atividades que ele desempenhava, e cujos resultados compuseram um todo indissolúvel – a vida-obra de Carrión.

Essa noção de vida-obra estabeleceu uma perspectiva crítica e transgressora em torno das fronteiras institucionais do universo artístico, tanto no sentido dos limites que a “desassocia” da vida quanto em torno daqueles que a segregam internamente em áreas (literatura, artes visuais, artes cênicas etc.) ou em núcleos calcados nos suportes tradicionais (como pintura, escultura, desenho e gravura).

E Carrión costumava afirmar: “não há arte e vida, só vida” (apud SCHRAENEN, 2015, p. 25, tradução nossa). Foi nessa fala do próprio artista que encontramos a definição poética-crítica-epistemológica que intitula nossa compilação de textos sobre arte, história e intermídia. A vida-obra de Ulises Carrión também foi objeto de estudo durante nosso Projeto de Iniciação Científica, culminando na formulação de um texto que parte da noção de “grande monstro” proposta por Carrión nos 1970 e 1980, como metáfora para uma insistente manutenção de categorias que separam as linguagens artísticas entre si, também separando artistas que estavam em vivo contato, e apartando as obras de arte da vida (subjéctiva e colectiva) das pessoas que as produzem.¹

Neste livro *Só vida: arte, história e intermídia*, oferecemos um conjunto de textos que potencializam a multiplicidade e a consistência das reflexões sobre relações entre escrita e imagem, história, arte, comunicação, linguagem e processos criativos. Nos sentimos muito contentes por conseguir agrupar colaborações tão importantes para o nosso percurso e poder compartilhá-las, ampliando sua vida numa rede de intercâmbios com outras pessoas que também se dediquem a pesquisas e reflexões sobre os temas que nos movem.

Renata Oliveira Caetano
Tállisson Melo

1 O artigo *Incomodando o “grande monstro”: Arte Postal e correspondências de artistas, problematizando limites da historiografia* foi produzido para o livro organizado pelo Laboratório de História da Arte do Programa de Pós-Graduação em História (ICH/UFJF) e se encontra no prelo.

Escritura e pintura²

Ricardo Nascimento Fabbrini

Examinaremos a relação entre escritura e pintura em certa produção artística vanguardista e contemporânea (ou pós-vanguardista). Nas obras selecionadas, a escritura apresenta-se como “língua desconhecida”, da qual cada artista tenta apreender, ao seu modo, “sua respiração, ou aeração emotiva”, nas imagens de Roland Barthes (2007, p. 17). A escritura será tida como prática discursiva situada no cruzamento entre pulsão e saber; ou seja, como uma operação que desloca as noções de verdade, sujeito ou consciência, próprias da filosofia da representação. A relação entre escritura e pintura será pensada, em outros termos, a partir da confluência entre os procedimentos da filosofia francesa pós-estruturalista, ou da desconstrução, nos termos da crítica, e o programa proveniente das vanguardas artísticas, os quais compartilham objetivos comuns, tais como a inovação radical, a experimentação formal, a crítica às noções de representação ou verossimilhança, ou, por fim, a recusa à instrumentalização da linguagem (BARTHES, 1974).

Destacaremos as escrituras de Mira Schendel, Amílcar de Castro, Cy Twombly, Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, ramos de um mesmo tronco glossemático robusto vanguardista (de protofalias: letras *avant la lettre*) composto pela kleeografia, hartungrafia, mathieugrafia, michauxgrafia ou dubuffetgrafia. Nessas escrituras evidencia-se a rasura tanto do “sistema alfabético-silábico” quanto do “sistema ideográfico” (como o ideograma oriental), nas categorias de Ferdinand de Saussure (1978). São escritas rasuradas que remetem, em alguns casos, aos *caligrammes* de Guillaume Apollinaire, às *paroles in libertà* de Tomaso Marinetti, a *Un coup des des* de Stéphane Mallarmé, às “tortografias” de Merce Cummings, aos ideogramas dos *Cantos* de Ezra Pound, ou ainda, a “verbivocovisualidade” da poesia concreta de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, e Décio Pignatari (1975).

Como primeira modalidade de escritura temos a *miragrafia*. Entre 1964 e 1966, Mira Schendel produziu a série *Monotipias*, com mais de dois mil desenhos, dividida pela crítica em “desenhos lineares” e “arquitetura”. Em “desenhos lineares”, a artista entinta uma lâmina de vidro, salpica-lhe talco, impedindo a pronta absorção da tinta, e então desenha com unha ou ponta-seca no verso da folha de papel arroz

2 Este texto é uma versão ampliada do artigo *Pintura e Escritura*, originalmente publicado em *Rap-sódia: almanaque de filosofia e arte*, nº 9, 2015, publicação do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia Letras, Ciências e Artes da Universidade de São Paulo.

comprimida contra o vidro. Surgem, então, linhas finas da cor do ferro ou do cobre, que não parecem ter sido inscritas pela artista, mas secretadas pelos poros do papel. Essa técnica foi utilizada também nas “arquiteturas”, mas, aqui, não há uma ou duas linhas, e sim vários traços indiciando figuras, como quadrados ou círculos, ou ainda “escritas”, letras, palavras, e mesmo frases.

Mira Schendel criou de 1967 a 73 *Objetos Gráficos*, utilizando não apenas signos manuscritos, mas, também, letras e números, datilografados ou adesivos. São objetos de até 1,20m, alguns em forma de tondo, sustentados por fios de *nylon*, em que os signos, gráficos ou não, prensados entre placas de acrílico, gravitam no espaço da exposição. Essas grafias no ar, que à primeira vista enviam ao tachismo de um Franz Kline ou ao grafite de Keith Häring, desses artistas também se distinguem, pois os signos, em Mira, são discretos, diminutos, um *memento mori* de comedimento oriental.³ Há também um ar-de-família entre essa escrita e as invenções tipográficas de Mallarmé, os caligramas de Apollinaire e a verbovicovisualidade da poesia concreta, já referidas. As miragrafias, todavia, não são poemas, mas a figuração de um estado anterior ao nascimento das línguas, um regresso ao *in nato* das letras, dos algarismos e de suas primeiras conexões. Numa monotipia de 65, vê-se, por exemplo, em meio

- 3 Comentamos, a seguir, o *Desenho 72-3/1972*, de Mira Schendel (Nanquim, letra adesiva e papel artesanal sobre papel; 49,3 x 25,3cm), retomando algumas passagens já apresentadas no corpo do texto. Mira Schendel criou, de 1967 a 1973, *Objetos Gráficos*, como vimos, utilizando não apenas signos manuscritos, mas também letras e números, datilografados ou adesivos. São objetos, de até 1,20m, alguns em forma de tondo, sustentados por fios de *nylon*, em que os signos, gráficos ou não, prensados entre placas de acrílico, gravitam no espaço da exposição. *Desenho 72-3*, de 1972, é uma grafia no ar, que à primeira vista envia aos delicados desenhos a lápis de Paul Klee e às formas puras da geometria de Josef Albers, porém, desses artistas também se distingue, pois os signos, aqui em mira, são discretos, diminutos, um “*memento mori*” de comedimento oriental. Há também um ar-de-família entre essa escrita - ou constelação de signos - e as invenções tipográficas de Mallarmé, os “caligramas” de Apollinaire e a “verbovicovisualidade” da poesia concreta. As *miragrafias*, todavia, não são “poemas”, mas a figuração de um estado anterior ao nascimento das línguas, um regresso ao “*in nato*” das letras, dos algarismos e de suas primeiras conexões. Em *Desenho 72-3*, nesta direção, é possível supor que as letras cadentes do quadrado verde, análogas às inscrições parietais, almejam em seu “devir-escritura” a articulação da palavra “*arkhé*” (origem ou “princípio de tudo”). Neste desenho o que temos é um precipitado de letras, pura entropia, figurando o rumor da língua: a artista - situando-se aquém ou além da poesia - faz, aqui, a língua tartamudear, sair dos sulcos, delirar, produzir uma língua esotérica no interior de uma língua normativa, investir em suma, contra as línguas maternas. Jacques Lacan diria que essa “fase do acrílico”, que “capta a passagem da vivência imediata para o símbolo”, como dizia a própria artista, figura o momento da incorporação, pelo “sujeito do desejo”, do “nome do pai”, da lei da língua. Essa série de obras mínimas, mas não minimalistas, porque destituídas de seriação ou monotonia, remetem também à arte oriental. Haroldo de Campos vê nesses signos símiles dos sinetes da pintura chinesa, atribuindo ao fundo vasto, o sentido que o vazio - “*sunyata*” ou “vácuo vivo” - possui na estética budista. Nesse referencial talvez resida a chave da singularidade dessa arte de raiz construtiva, que não se esgota na pura ótica, concreta ou minimal, pois busca na origem das línguas, e no âmago da matéria - na translucidez do papel artesanal - formas de transcendência. Mira Schendel, em seu “sacro trabalho”, toma a matéria como algo originário, sacrossanto, de uma obscuridade plena de segredos, como um fundamento, enfim. Cf. também sobre Mira Schendel nossa resenha *Miragrafias*. Folha de S.Paulo, São Paulo, 13 abr. 2002. Caderno Jornal de Resenhas.

a traços, análogos às inscrições parietais, as letras “a”, “k” e “e”, sugerindo, em seu “devir-escritura”, a articulação da palavra *arkhé*; e em um “objeto gráfico” de 1968, o que temos é um enxame de letras, pura entropia, figurando o rumor da língua: a artista situando-se aquém ou além da poesia, faz, aqui, a língua tartamudear, produzir uma língua esotérica no interior de uma língua normativa, investir, em suma, contra as línguas maternas. Pode-se dizer, parafraseando Jacques Lacan, que essa “fase do acrílico”, que “capta a passagem da vivência imediata para o símbolo”, nos termos da própria artista, figura o momento da incorporação, pelo “sujeito do desejo”, do “nome do pai”, da Lei: a língua.

Nos anos 1980, Mira Schendel retomou a têmpera sobre tela ou madeira, sem a textura, contudo, de suas antigas pinturas. São, agora, superfícies lisas, monocromáticas, riscadas por linhas a bastão oleoso, como em *I Ching*, de 1981. Nessa série de obras mínimas, mas não minimalistas, pois destituídas de simetria ou monotonia, há algumas, sem títulos, em que a artista aplicou sobre campos de cores chapadas pequenas figuras geométricas em folhas de prata ou ouro. Associando essas obras à arte oriental, Haroldo de Campos viu nesses signos de ouro e prata símiles dos sinetes da pintura chinesa, e atribuiu aos campos uniformes de cor o sentido que o vazio “sunyata” ou “vácuo vivo” possui na estética budista. Nessa última referência talvez resida a chave da singularidade dessa arte de raiz construtiva, que não se esgota na pura ótica, concreta ou minimal, pois busca na origem das línguas e no âmago da matéria — na translucidez do papel artesanal — formas de transcendência. Mira Schendel, em seu *sacro lavoro*, toma a matéria como algo originário, sacrossanto, de uma obscuridade plena de segredos. Em suas escrituras há algo de frescor, de leveza, de interstício, de aéreo, ou ainda: “algo do vazio enquanto signo”, na expressão de Roland Barthes, em *O Império dos signos*, para marcar o caráter de “anulação” do ideograma japonês, no qual “não há nada para ser agarrado” (BARTHES, 2007, p. 98).

A segunda modalidade de escritura é a *castrografia*. A geometria gestual de Amílcar de Castro, situada entre o ideograma e a garatuja, surpreende, a cada nova ocorrência, pelo ineditismo de suas configurações. “A escritura de Amilcar é feita de traços nunca gastos, pois com a mesma secura e aspereza de sua escultura, esses signos irrompem no branco da página como um estrondo; como traços inaugurais

ou inscrições parietais” (FABBRINI, 2005, p. 9-29).⁴ É uma escritura, em suma, que se opõe não somente a toda escrita, mas a todo *script*: tanto às logomarcas do mundo *mass-mediático* quanto às convenções estilísticas da historiografia da arte. Seu traço é manual, numa época — da cultura de massa e da sociedade da informática — em que a caligrafia se encontra ameaçada. Esses traços, além disso, não reproduzem os *standards* da abstração informal — como os *drippings*, *taches* ou *frottages* —, impedindo, assim, a “captura do figural na figura” (LYOTARD, 1974). A pincelada livre indicia o gesto feito espetáculo, ou o estancamento da pulsão em um *standard* da abstração informal; já o traço em Amílcar é uma “energia não-ligada” que, circulando por todo o papel, se furta à “figura”, ao “objeto”, à “cena”: aos estilemas da historiografia da arte (Ibidem). Sua escritura, sendo autoral, opõe-se assim às convenções artísticas, que se convertem, muitas vezes, em grifes no mundo dito cultural.

- 4 Comentaremos, a seguir, o desenho *Sem Título*, de 1987, de Amílcar de Castro (Nanquim sobre papel; 73 x 102 cm), no intuito de especificar os procedimentos do artista. Algumas dessas observações serão retomadas, contudo, no corpo do texto. A atividade contínua de Amílcar de Castro, ao longo de cinco décadas, foi marcada pela paixão da coerência. Seu trabalho como escultor, desenhista, gravador ou diagramador, obedeceu sempre a uma rigorosa formalização, no sentido da tradição da arte construtiva, sem que isso implicasse, contudo, uma renúncia à pulsão da obra. Produziu uma linguagem de formas claras e precisas, que “enxertou a poesia na matemática, ou o rigor em imagens livres”. (Cf. Les Cahiers de Paul Valéry. In: CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: a serpente e o penar*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 75). Seus “desenhos à tinta” como *Sem Título*, de 1987, foram desdobramentos de seus esboços de esculturas, que a partir dos anos 1980, adquiriram autonomia. Nos traços a trinchas, que substituíram os pincéis, não vemos rasura ou pentimento, alguma marca de fatura que indique hesitação ou arrependimento. “No risco, a tinta vai acabando e a trincha vai fazendo arranho no papel, ora mais claro, ora mais escuro; e o arranho também é — dizia Amílcar de Castro — parte da obra.” (Cf. Amílcar de Castro. In: *Amílcar de Castro*. Org. Ronaldo Brito. Belo Horizonte: Takano; Galeria Kolans, p. 157). Esses vestígios não indiciam, portanto, qualquer imperfeição nos traços, mas o intento do artista em incorporar o acaso, assim como ele acolhia em suas esculturas — ainda que de modo controlado — a ferrugem nas chapas de ferro. O gesto que deixa como rastro o traço, em *Sem Título*, é firme, mas não agressivo, no sentido da expressão nervosa de um corpo que subitamente explode. Amílcar dizia, em prosa enxuta, que visava “a espontaneidade do primeiro gesto”, que não pode, contudo, ser confundida com o gesto fácil, meramente impulsivo. (Amílcar de Castro. In: *Amílcar de Castro*. Org. Ronaldo Brito. Belo Horizonte: Takano; Galeria Kolans, p. 157). É um gesto ágil, mas que se funda num impulso construtivo, na mais severa disciplina da mão, e não em uma espontaneidade desgovernada, fonte de acidentes ou caprichos, como borrões, salpicos ou garatujas. Amílcar desenha *alla prima*: logra o traço ao primeiro gesto, sem a possibilidade de se corrigir. Seu gesto imprime nos traços uma pulsão que acompanha sua imediata formalização. *Sem Título* não é, assim, descritivo ou analítico, exercício refinado das possibilidades evolutivas de linhas finas, mas, ao contrário, desenho sintético, de linhas grossas, que evidencia ao primeiro olhar, a coerência interna da forma. Esse desenho é só medula, um osso tão centro, que não tem adjetivo ou ornamento. “É um artefato sem artifício, nu, sem pele”: - de ossos à mostra. (Amílcar de Castro. In: *Amílcar de Castro Depoimentos*). Orgs. Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: Editor C/ Arte, 1999, p. 24). Tudo, nele, é claro e parece fácil; por isso Amílcar nutria desprezo, senão ódio, pelas coisas vagas: “Tenho fé, diz direto, na obra que não deixa resto” (Idem, p. 58). O fácil é o espetaculoso, o pomposo. O difícil é a pureza, o rigor. *Sem Título*, é, assim, admiravelmente exato; pulsão investida em escrita de grande concisão: mas “o que há de mais misterioso, indaga Paul Valéry, que a claridade” (ou clareza estrutural)? (Paul Valéry. *Eupalinos ou o Arquiteto*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p. 99); Cf. por fim sobre Amílcar de Castro nossa resenha *Preto no Branco. Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 de dezembro de 1999. Caderno Jornal de Resenhas.

Seus signos são negros, porém solares: signos de uma escrita auroral, ou, na língua de Jacques Derrida, uma “arqui-escritura” (1971). Em seus desenhos há um “trabalho de linguagem”, de rasura dos códigos, e produção de novos signos, situados aquém ou além do verbal. A escritura de Amílcar, como conjunto de signos, remete à caligrafia, uma vez que o gesto que a produz é cursivo —, mas diferentemente da escrita que supõe um código, cada signo seu é fundante, inaugural. São signos “pré-linguísticos” ou “paralinguísticos”: uma escrita em gênese, em fase de latência, no limiar de sua completa explicitação. É uma escrita nascitura, que se apresenta como insolúvel enigma, pois dá a sensação de que tudo está nascendo do nada (CAMPOS, 1976). É uma escritura de natureza críptica (uma “imagem enigma”), pois ainda não estatuída em código, e, por isso, passível de infinitas modulações em função das “figuralidades” resultante das fraturas, interpenetrações, transparências, ou tessituras dos traços.

O gesto do artista é firme, mas não agressivo, no sentido da expressão nervosa de um corpo que subitamente explode. Amílcar de Castro dizia, em prosa enxuta, que visava “a espontaneidade do primeiro gesto”, que não pode, contudo, ser confundida com o gesto fácil, meramente impulsivo (CASTRO, 1999). É um gesto ágil, mas que se funda num impulso construtivo, na mais severa disciplina da mão, e não em uma espontaneidade desgovernada, fonte de acidentes ou caprichos, como borrões, salpicos ou garatujas. Amílcar de Castro desenha *alla prima*: logra o traço ao primeiro gesto, sem a possibilidade de se corrigir, como ocorre na manobra perita do calígrafo oriental, na qual não há esboço ou arrependimento. Sua mão, ainda que segura, assume o perigo de pôr a perder a figura, ou seja, de fazer desandar sua estrutura. De seu gesto resulta um traço que é uma força em ação, uma direção, uma *enérgeia*: uma atividade, um trabalho, que oferecem à visão o que ficou da pulsão. É, em síntese, um gesto que, investido de pulsão, concretiza-se em signos de grande concisão.

O gesto, em Amílcar de Castro, dito de outro modo, não é apenas de sua mão, mas de todo seu corpo, de seu pulso, glote e vísceras, que deixam como rastro, traços: uma “energia não-ligada, não-codificada” (LYOTARD, 1974). Em sua escritura, a pulsão não se concretiza em sistema de signos; mas, ao contrário, a energia que circula em seus traços desfaz o mundo classificado, nomeado, reconhecido, pois ela nunca se fixa em algum signo já dado: código ou produto mercantil. Amílcar sabe que não basta descer o pincel sobre o papel e nele aterrissar o traço, pois é necessária uma dupla e complexa operação de sua mão que, no mesmo movimento, deve desviar o traço das convenções e simultaneamente reestruturá-lo como forma significativa. Seu gesto gozoso imprime nos traços uma pulsão que acompanha sua imediata formalização. Seu desenho não é, assim, descritivo ou analítico, exercício refinado das possibilidades evolutivas de linhas finas, mas, ao contrário, desenho sintético, de linhas grossas, que evidencia ao primeiro olhar a coerência interna da forma. Percebe-se, nessa singularidade, uma

diferença em relação à caligrafia oriental, a contrapelo das similitudes já notadas, pois nessa última o pincel traça linha sinuosa que se afina ou engrossa em função dos volteios da mão, enquanto seu desenho é só medula, um osso tão centro que não tem adjetivo ou ornamento: “É um artefato sem artifício, nu, sem pele”: — de ossos à mostra (CASTRO, 1999).

Em seus desenhos de linhas grossas porque feitos à trincha não vemos rasura ou pentimento, alguma marca de fatura que indique hesitação ou arrependimento. De vestígios só se vê, e às vezes, marcas de pelos deixados pela trincha, quando quase seca, raspa a superfície: “No risco, a tinta vai acabando e a trincha vai fazendo um arranho no papel, ora mais claro, ora mais escuro; e o arranho também é parte da obra” — dizia Amilcar (CASTRO, 1999 apud BRITO, 2001, p. 126). Parte que revela o processo subjacente à elaboração da obra — o *non finito*, o produto do ato de desenhar. Esses vestígios não indiciam, contudo, qualquer imperfeição nos traços, mas o intento do artista em incorporar o acaso, ainda que de modo controlado. Esse sulco, deixado pela trincha, assinala também o impulso físico inseparável do ato de estruturar um signo; ou seja, a ânsia irreprimível de vontade de ordem, que caracterizou a arte construtiva brasileira nos anos 1950. Em síntese, tudo nele é claro e parece fácil; por isso Amilcar de Castro nutria desprezo pelas coisas vagas: “Tenho fé [diz direto] na obra que não deixa resto” (Ibidem, p. 58). O fácil é o espetaculoso, o pomposo. O difícil é a pureza, o rigor. Sua escritura é, assim, admiravelmente exata; pulsão investida em escrita de grande concisão: mas “o que há de mais misterioso, indaga Paul Valéry, que a claridade”? (VALERY, 1996, p. 99).

A cytombligrafia, terceira modalidade de escritura, é ilegível, porém, pensar assim é esquecer que a significação dessa escritura não está em sua função comunicativa, mas em seu significante, no teor de frescor de seus túbios traços. Essa escritura é composta de “grafismos *gauches*, ou de rabiscos infantis” e não de riscos certos, indiciando destreza (BARTHES, 1990, p. 143). Seus traços resultam, intencionalmente, de gestos desajeitados, inábeis, como “os das crianças, dos loucos, ou dos destros que passam por canhotos, ou simplesmente, daqueles que desenham às escuras” (Ibidem, p. 146). O gesto de Cy Twombly toca morosamente o papel, deixando nele vestígios, como uma sujidade, quase uma mancha, restos, enfim, de uma negligência qualquer. Nesse sentido, seus gestos são muito distintos dos gestos viris de Amilcar de Castro e mesmo do gesto dos pintores chineses, porque esses buscam o êxito, o gesto destro, a maestria: sem hesitar, miram *alla prima* o êxito na ideografia exata.

Os grafismos de Cy Twombly são, no entanto, pequenos “satoris”, segundo Roland Barthes, porque rompem com a causalidade e linearidade da escrita no Ocidente, e, conseqüentemente, com o caráter figurativo e narrativo de certa pintura ocidental (Ibidem, p. 174). A cytwomblygrafia é feita de vestígios do momento infinitesimal em que a cera do lápis toca o grão do papel. Cada traço que desce sobre a folha,

conduzido pelo lápis que nela aterrissa, ou que nela pousa visando ínfimo repouso, é como em um haikai, o rastro de um “vão leve de abelhas” (Ibidem, p. 145). Se há algo de oriental nessa escritura, é o raro e o mínimo; porque como nas grafias de polens em Schendel, na grafia em estilhaços em Cy Twombly temos a “rarefação oriental da superfície” que se opõe à compactação das “figuras” na pintura ocidental (Idem, 1998). Em *United (Studio Note)*, Twombly anota a lápis e tinta sobre papel de 12 X 17 cm: “A imagem não pode / ser des possuída de um / frescor / o qual ideias / nunca poderão reivindicar”.

Por isso, para alguns autores, os traços delicados e gauches de Cy Twombly sobre amplas superfícies — uma “disgrafia”, segundo Barthes — produziria um efeito análogo ao sentimento do sublime. O efeito produzido por esses microtraços desajeitados em campo vasto não se aproxima, no entanto, a nosso juízo, do sentimento do sublime, no sentido de Immanuel Kant, como sentimento simultâneo de prazer e desprazer ante o absolutamente grande, em comparação com o qual tudo o mais é diminuto — como na pintura romântica de Caspar David Friedrich, dos anos 1810, ou em certa pintura abstrata de Mark Rothko, dos anos 1950 — mas do sentimento do belo que produz alegria, prazer ou amor: a “beleza calma e delicada”, nos termos de Edmund Burke (2001, p. 84). Porque enquanto “os objetos sublimes são de grandes dimensões”, os “objetos belos” são “comparativamente pequenos”, feitos de “linhas serpentinadas, cambiantes, em contínua variação” (Ibidem, p. 89). Ou ainda: se os traços tremeluzentes de Twombly são belos, é porque eles se “desviam”, tenuemente, da linha reta - da escrita alfabética e linear (BARTHES, 1990, p. 148). Numa palavra, o *détournement* (no sentido de “gauchir o traço”, na expressão de Barthes) está na raiz da *écriture* à Twombly. Por fim, vale notar que a rarefação ou espargimento de seus traços trôpegos em amplas superfícies remete ainda à noção de espaçamento, entendido como um “espaço que se espaça” (DERRIDA, 1990), como afirma Jacques Derrida a partir de Martin Heidegger, ou seja, um intervalo que se faz vazio pleno, como em certa pintura chinesa.

Mas há diferenças entre a pintura chinesa e a de Cy Twombly. Afastando-se a possibilidade de apagar ou corrigir o traço, o primeiro gesto do pintor chinês é também seu derradeiro gesto. O gesto chinês assume o risco de pôr tudo a perder, enquanto o gesto de Cy Twombly “nada tem a perder” (BARTHES, 1990, p. 152). Se o gesto do primeiro é perito, o do segundo é de imperícia. Assim, sobre o gesto sem jeito de Cy Twombly (pois lhe falta, como se diz, “jeito para o desenho”) não há risco de erro, porque a mão, nele, não segue modelo, mestre ou tólos; enquanto sobre o gesto “hábil” do pintor chinês paira sempre a sombra do malogro, por exemplo: se em lugar de apalpar o papel, acalcá-lo, pode rasgá-lo.

A quarta modalidade é a *graffiti painting* de Jean-Michel Basquiat, que alude, à primeira vista, à notação caligráfica da cytwomblygrafia, mas, diferentemente dessa

escritura, mescla signos verbais e não verbais. São imagens brutalmente esquemáticas de caveiras, carros e pessoas mutiladas mescladas a fonemas rascunhados, palavras enigmáticas e períodos entrecortados aplicados sobre uma colcha de retalhos intensamente colorida. Nessa modalidade de escritura temos também os *graffities* de Keith Haring, que saturou seu público com repetidas imagens anônimas e compósitas (entre o homem e o animal), rivalizando com as campanhas publicitárias. Nos dois casos, há uma mesma linguagem de fácil assimilação e reprodução que pode ser transposta para diferentes suportes: da pedra à tela, do cimento ao papel, da rua à galeria. Sendo uma manifestação essencialmente *pop*, às vezes amadorística, suas referências imediatas foram, como se sabe, a *mass-cult*: as charges, os quadrinhos, a televisão etc. Os grafites (a versão americana do muralismo mexicano) são afrescos toscos, retalhados, como as histórias de ação em quadrinhos vivamente coloridos. Eles figuram com a simplicidade do estilo dos *comics underground* de Robert Crumb em temas como a sexualidade homossexual e a violência metropolitana. Mas não podem ser identificados aos cartunistas, quadrinistas, ou, ainda, aos artistas *pop*, pois diferentemente da pintura *pop* polida dos anos 1960, *glamourosa* e de técnica acurada, o grafite é uma *bad painting*, uma inscrição parietal, *brutalista*, que exhibe rudeza e inacabamento.

Na basquiografia mesclam-se, como dizíamos, signos verbais ou fonemas articulados e signos não verbais. Entre os primeiros, encontra-se, como mais recorrente, as palavras: “*asbesto*”, “*big*”, “*blood*”, “*bottom*”, “*caution*”, “*insight*”, “*large*”, “*teeth*”, “*thorn*” e “*toes*”. Os signos não verbais “transcrevem fonemas que não pertencem a nenhuma língua natural”, mas “forçam-na a voltar, como se ficasse louca, a um estado anterior a seu nascimento, ao *in nato* da frase proposicional e representativa: uma glossolalia” — no termo utilizado por Jacques Derrida para nomear a protofala, transida, de Antonin Artaud: “Letras, portanto, *avant la lettre*, antes da letra das palavras, de uma língua intraduzível” (DERRIDA, 1998, p. 48). São signos que “não comentam, nem visam a suprir a inabilidade de uma figura principal, mas a ela se integram como formas plásticas” (Ibidem, p. 92). O grafite de Basquiat é uma *inscription fauve* que remete, assim, a uma língua originária (*Ursprache*) e não apenas à cultura afrodescendente, na caracterização corrente dos anos 1980.

As escrituras que vimos não são, em suma, códigos a serem decifrados como escritas ou representações figurativas, mas *signos in status nascendi*, línguas em estado anterior ao nascimento da proposição ou da figuração. São arquiescrituras, como o signo nascituro de Mira Schendel, a língua larvar em Cy Twombly, ou o balbucio de Basquiat. Algo como sêmens de signos ariscos. Esses artistas não intentaram emular a escrita alfabética ou ideográfica, mas inseminar a gravura ou pintura com o caráter pictográfico resultante da rasura da escrita. Não se trata de puro arremedo da escrita alfabética, cursiva, mas de traços disruptivos, condutores ou indutores de energia

plástica, que reagem à distância aberta no Ocidente entre imagem e texto. Da escrita, esses artistas detiveram menos os caracteres (a figura: letras, fonemas ou ideogramas), e mais a marca do traço como espaço total de pulsão: como “figurabilidade”, na expressão de Jean-François Lyotard (1974).

Na miudeza da miragrafia, na falsa preguiça do tartamudeio em Cy Twombly, nos traços destros à trincha de Castro, ou, por fim, no gesto urgente de Basquiat e Haring temos, ainda, uma mesma resistência à instrumentalidade dos códigos. Em uma palavra, a pintura (ou gravura) como escritura, que aqui traçamos, efetua uma crítica à natureza mercantil de toda figura; isto é, às convenções tanto da escrita como da pintura representativa, ou, ainda, dos clichês do mundo mass-midiático: “Clichês, clichês, não se pode dizer que a situação tenha melhorado depois de Cézanne. Não apenas houve multiplicação de imagens de todo tipo, ao nosso redor e em nossas cabeças, como também as reações contra os clichês engendram clichês” (DELEUZE, 2007, p. 92-95), afirmou Gilles Deleuze. As escrituras que vimos, sem prejuízo de suas singularidades, desviam-se do estereótipo, “saem do clichê” — na expressão de Deleuze a propósito de Francis Bacon — por meio de “marcas livres” no interior de uma escrita provável. Os gestos desses artistas introduzem um “desastre na ordem do visível”, uma desfiguração na escrita, sua crepitação: “Um conjunto visual provável (primeira figuração) é desorganizado, deformado por traços manuais livres que, reintroduzidos no conjunto, vão tornar a Figura visual improvável (segunda figuração)” [escritura ou figurabilidade] (Ibidem, p. 101).

É desse modo que esses artistas põem “a língua a delirar, a sair dos sulcos, a abismar-se” (Idem, 2014); fazendo com que as palavras percam seu contorno, afundem-se, misturem-se, dilacerem-se em um desordenamento como no “pano pânico”, pático — segundo a percepção de Bergotte descrita por Marcel Proust (1983, p. 157-158) —, da pintura do pequeno pedaço de muro (*panne*) de “carnação untuosa amarelo-viscosa”, simultaneamente transparente e espessa, da *Vista de Delft* de Vermeer; ou, ainda, como ocorre nas “cores confusamente espalhadas umas sobre as outras, contidas por uma multidão de linhas bizarras que formam uma muralha de pintura” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 144), na descrição do quadro de Frenhofer, por Honoré de Balzac. Os gestos que engendram essas pinturas, apesar das singularidades que vimos, não querem *captar* nada, de modo que eles se abrem, cada qual ao seu modo, ao acaso (ao improvável). São gestos gestadores, ou de puro dispêndio, que resistem a tornarem-se gesta, gestos gessados, atas de atos. Nessas escrituras, opera-se, assim, uma crítica à produtividade, à adequação entre meios e fins, à mecanização do corpo e à banalização do prazer. Seu poder de negatividade manifesta-se na ênfase no vazio, no silêncio, ou ainda na brancura do branco — com exceção, nesse particular, do *graffiti*, que opera, em regra, sobrepondo signos como palimpsesto —, no intento de estancar a tagarelice, o derramamento de signos tanto verbais como visuais,

rompendo, desse modo, com a circularidade infinita da linguagem, das convenções fundadas no imaginário da comunicação ou na ideologia da legibilidade, ou, seja, no jogo obsessivo das substituições simbólicas do presente. Esses artistas tentam na pincelada fluida e precisa ou na forma breve não um sentido pleno, um silêncio pesado, uma experiência precisamente mística, mas a experiência do corte ou da pausa, ou ainda, do abandono da significação fixada, da concepção de uma linguagem como forma coagulada de *captura* do mundo. Cada artista que vimos “produz sem apropriar-se / Trabalha sem nada esperar, / A obra terminada, esquece-a, / e porque a esquece, / a obra permanecerá” (BARTHES, 1990); daí as escrituras, como as que vimos, serem *poéticas de risco*.

REFERÊNCIAS

AGUILERA, Yanet. (org). *Preto no branco*. São Paulo: Discurso Editorial; Ed. da UFMG, 2005.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Novos ensaios críticos: o grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *O império dos signos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BURKE, Edmund. *Indagação filosófica sobre a origem de nossas ideias acerca do sublime e do belo*. Madrid: Tecnos, 2001.

BRITO, Ronaldo. *Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: Takano; Galeria Kolans, 2001.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____; PLAZA, Julio. *Reduchamp*. São Paulo: S.T.R.I.P., 1976.

_____. *Paul Valéry: a serpente e o penar*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CASTRO, Amilcar. *Guignard: desenhista*. In: *Amilcar de Castro (Depoimentos)*. Orgs. Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____; GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Escritura e diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Margens da philosophie*. Paris: Minuit, 1990.

_____. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê Ed.; Imprensa Oficial; Unesp, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta; Ed. Unifesp, 2012.

FABBRINI, Ricardo. *Preto no Branco. Folha de S.Paulo*, São Paulo, 11 dez.. Caderno Jornal de Resenhas. 1999.

_____. *Miragrafias. Folha de S.Paulo*, São Paulo, 13 abr.. Caderno Jornal de Resenhas. 2002.

_____. *Pulsões do construtivismo*. In: Aguilera, Y. (org.). *Preto no branco*. São Paulo: Discurso Editorial; Ed. da UFMG, p. 9- 29, 2005.

LYOTARD, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris: Klincksiek, 1974.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: A prisioneira*. Vol. 3. Porto Alegre: Globo, 1983.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o Arquiteto*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. *Les Cahiers de Paul Valéry*. In: Campos, A. *Paul Valéry: a serpente e o penar*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Arte da escrita⁵

Amir Brito Cadôr

O desenho e a escrita têm uma origem comum, ambos surgiram da necessidade de registrar a linguagem por meio de signos e assim transmitir uma mensagem. Nos primórdios da civilização, os logogramas eram desenhos esquemáticos utilizados para representar as palavras, eles formavam a base de sistemas de escrita como o hieróglifo, o cuneiforme e os glifos maias. No Egito e na antiga Grécia havia uma só palavra para “escrever” e “desenhar”.

A história da escrita serve como inspiração para a criação de obras muito diversas. A semelhança do desenho com o objeto a que se refere, tão evidente nos pictogramas, mostra uma proximidade entre as palavras e as coisas representadas. O pictograma é uma linguagem de símbolos independente dos sons, o que garante sua eficiência na comunicação visual. Um poema visual do catalão Joan Brossa é uma figura de uma cabeça de boi formada pela primeira letra do nosso alfabeto, virada de ponta cabeça. O artista utilizou a letra como um *readymade*, cujo significado foi modificado pela forma de apresentação. O resultado remonta à história da escrita, a letra A do alfabeto romano deriva do alfabeto grego, que é uma adaptação do alfabeto fenício, cuja origem é a escrita pictográfica cuneiforme, um desenho esquemático de uma cabeça de boi. A artista Tauba Auerbach (1981) fez uma série de desenhos em que utiliza diferentes tipos de alfabetos, incluindo a escrita cuneiforme (UGARITIC ALPHABET, 2006), o código Morse e o alfabeto romano.

Sumérios e egípcios utilizaram pictogramas para designar um objeto cujo nome era foneticamente semelhante ao objeto representado, daí sua escrita ser chamada de escrita figurativa. Quando um desenho é utilizado para representar um som, uma sílaba ou um fonograma, dizemos que a palavra é formada por um *rébus*. Essa escrita feita por desenhos mostra a ambivalência do signo gráfico, imagem e texto são lidos ao mesmo tempo. A montagem de palavras formadas pela combinação de letras e imagens, tão comum nos *rébus*, pode produzir imagens de grande impacto na comunicação visual. A paronomásia e o trocadilho são recursos baseados na homofonia, princípio que rege a lógica do *rébus*, por isso ele foi tão usado pelos poetas e pintores surrealistas.

A associação de dois ou mais pictogramas para representar um conceito, um substantivo abstrato, foi o primeiro passo em direção a um sistema de escrita

5 Esse texto foi revisado e ampliado pelo autor em setembro e outubro de 2021, com base em sua dissertação de mestrado “Imagens Escritas” defendida em 2007 no Instituto de Artes da Unicamp.

conhecido como ideograma, utilizado na China e também no Egito. É um procedimento de montagem por justaposição, semelhante ao que acontece em certos livros ilustrados baseados em uma relação complementar entre texto e imagem.

Segundo Pierre Lévy (1956), os ideogramas oferecem algumas vantagens em relação ao nosso alfabeto, porque a imagem é percebida mais rapidamente que o texto; as representações icônicas são independentes das línguas, portanto sem problemas de tradução; sua capacidade de representar entidades abstratas (argumentos, entidades mentais, morais, sociais) é maior que as palavras. O ideograma nos faz ver na página algo a mais do que os signos (LEVY, 1998).

Nos desenhos de objetos, pessoas, plantas e animais, a concretude da palavra era percebida como algo inteiro, total, uno, antes do aparecimento das sílabas e letras que possibilitaram a divisão da palavra em partes que independentes são desprovidas de sentido. A escrita alfabética representa o desenvolvimento da capacidade de organizar e representar ideias por meio de signos, uma conquista da capacidade de abstração que resumiu o mundo e a existência das coisas em pouco mais de 20 letras.

Durante séculos, os hieróglifos egípcios foram um grande enigma. Ainda hoje algumas escritas do mundo antigo continuam indecifradas, exercendo certo fascínio pelo seu desenho. Este pode ter sido o impulso para a criação de uma escrita alienígena que acompanha as ilustrações do *Codex Seraphinianus*, uma enciclopédia de um mundo imaginário criado nos anos 1970 pelo arquiteto italiano Luigi Serafini (1949). Em outros casos, a escrita é resultado de uma investigação, de uma descoberta como fez o artista da Costa do Marfim, Frédéric Bruly Bouabré (1923-2014), em busca de uma escrita comum da África Ocidental.

O pintor André Masson, depois de uma viagem ao Japão, chegou a afirmar que é impossível não sentir vontade de imitar os ideogramas, e de fato ele fez desenhos e pinturas com ideogramas inventados. “De modo geral, é tentador assimilar a uma grafia abstrata toda transcrição de uma língua estrangeira desconhecida” (MASSIN, 1973, p. 251). Este tipo de inscrição, que se parece com a escrita em uma língua desconhecida, é chamado hoje em dia de escrita assêmica, uma escrita feita apenas de significantes e sem significado. O artista australiano Tim Gaze, editor da revista *Asemic*, contribuiu para divulgar o conceito junto com o norte-americano Michael Jacobson, criador do website The New Post-Literate.

CALIGRAFIA

O que pode haver em comum entre um pergaminho com caracteres latinos, uma inscrição monumental árabe e um rolo com poemas chineses? Em todos os casos, a presença da palavra escrita é chamada de caligrafia, independente da aparência da escrita, de sua função, do tipo de suporte e do instrumento utilizado para escrever.

De acordo com Oleg Grabar (1989, p. 61), o uso de uma única palavra para todas as manifestações da escrita esconde muitas distinções possíveis.⁶

No ocidente, caligrafia é um termo usado para qualquer tipo de escrita à mão, e aqui ela é adotada neste sentido, em oposição à tipografia que é um processo mecânico usado na composição do texto. A palavra, de origem grega, era usada na antiguidade para se referir ao escriba, chamado de *kalligraphos*; hoje em dia, quem escreve é chamado de escritor, enquanto calígrafo é quem possui bela escrita ou escrita elegante.

Em qualquer tipo de escrita, a linha é o elemento dominante, que conduz o olhar a percorrer o espaço e acompanhar o desenvolvimento do texto. A caligrafia, assim como o desenho, é uma arte da linha. As características do desenho das letras são determinadas pela ferramenta utilizada: uma linha feita com bico-de-pena ou caneta tinteiro tem mais precisão do que a linha feita com pincel que, por sua vez, tem mais variações de espessura, irregularidades no traço. Também determinam a aparência dos caracteres o modo de segurar o pincel (no caso da caligrafia do extremo oriente), o ângulo em que foi cortada a pena ou o cálamo e a inclinação do instrumento ao tocar a superfície.

Na península ibérica, principalmente nos séculos XVIII e XIX, a caligrafia destacou-se pelo uso de volteios e ornamentos nas letras, em movimentos rápidos e firmes, que tomavam conta de toda a superfície. O desenho de linhas contínuas, sem interrupção, é uma demonstração de virtuosismo encontrada nos primeiros manuais para ensinar a ler e escrever em português,⁷ um repertório que inclui “desde simples ligações em guirlanda e espirais até os elaborados floreios” (GOMBRICH, 2012, p. 213). Esse tipo de escrita desenhada ganhou novo sentido com os chamados desenhos de uma só linha de Pablo Picasso (1881-1973), feitos sem tirar o lápis ou o bico de pena do papel. Essa técnica também foi muito usada por Saul Steinberg (1914-1999), por vezes ele associa figuras humanas e elementos ornamentais próprios da escrita.

O ESPÍRITO E A LETRA

No Ocidente, de modo geral, a caligrafia esteve ligada às artes do livro, com a função específica de tornar o texto atraente e a leitura agradável. O aspecto visual da escrita manteve-se mais próximo da literatura do que das artes visuais, ao contrário do que ocorreu no Oriente em que a forma das palavras era tão apreciada quanto o texto que apresentavam.

6 Em inglês, temos quatro palavras como equivalentes de caligrafia: *penmanship*, *handwriting*, *script*, *calligraphy* e *pencraft*.

7 A cartilha de Manuel de Andrade Figueiredo, *Nova Escola - para Aprender a Ler, Escrever e Contar*, publicada em Lisboa em 1722, foi publicada pela Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro em edição facsimilar em 2010.

A decoração de uma página manuscrita tinha a função de facilitar a localização de um trecho do texto em um livro. Neste contexto, surgiram as letras capitulares, marcas de leitura que indicam o início de um capítulo. Podemos distinguir dois tipos de capitulares, as de desenho abstrato e as figurativas.

Em certos manuscritos medievais, capitulares ou iniciais das iluminuras aumentaram consideravelmente de tamanho em relação ao tamanho das letras do texto. As letras passaram por uma transformação, suas extremidades se alongaram em floreios, quase deixam de fazer parte do texto escrito para se converter em um desenho ornamental, como o que emoldura a página. A transformação das letras em desenhos nunca chega a atingir uma palavra inteira, pois a decoração das páginas sempre esteve determinada pela necessidade de que o texto precisa ser lido. Sequências ilegíveis de letras latinas, gregas ou cirílicas não existiram antes do século XX, a única exceção encontra-se no *Livro de Kells*, produzido por monges celtas na Irlanda por volta do ano 800 a.C., em que as letras capitulares por vezes ocupam a página inteira e é tão repleto de ornamentos que torna difícil a leitura.

Outro tipo de letra capítular era chamada de figurativa ou historiada, geralmente um desenho adaptado para se adequar ao formato de uma letra maiúscula ou um objeto com o formato semelhante ao de uma letra. O desenho pode contribuir para a compreensão ou identificação visual do texto, mas em alguns casos, o desenho das capitulares não tem nenhuma relação com o assunto tratado – são imagens de animais, bestas e monstros que aparecem em textos sagrados. Na verdade, estas letras podem estar a serviço de uma figura de retórica muito em voga na Idade Média, a antítese.

Em outros casos temos uma simples combinação de uma letra com um desenho de um personagem ou uma cena inserida em seu espaço interno, mais comumente nas letras que possuem um espaço interno amplo (B, D, O, P, Q, R). O corpo da letra propriamente recebe motivos decorativos variados, de acordo com a época ou o gosto do artista.

O desenho da letra inicial tinha tamanha importância que, mesmo com a impressão de livros com tipos móveis, havia um espaço deixado em branco para que as letras capitulares fossem desenhadas e coloridas manualmente, o que pode ser visto em livros de Aldo Manúcio (1449-1515), por exemplo. Com o tempo, as iluminuras foram substituídas por matrizes xilográficas, que permitem a impressão simultânea do texto e da imagem. Na caligrafia barroca da Alemanha nos séculos XVII e XVIII, as letras assumiram uma forma surpreendente, uma trama complicada como um arabesco, composta pelo traço principal, que é o corpo da letra e traços secundários, ornamentais, que fazem curvas em todas as direções, por vezes criando um labirinto.

UMA ARTE DO RITMO

O alfabeto árabe tem características que o tornam apropriado para a caligrafia. Possui letras curvas e angulares que podem ser alongadas e podem se desenvolver em qualquer direção; de acordo com sua posição na palavra, uma única letra pode ser escrita de quatro modos diferentes, o que confere maior variedade ao texto; o uso abundante de ligaduras garante a continuidade da linha escrita; a unidade visual é dada pela ausência de diferenciação entre maiúsculas e minúsculas.

O desenho formado pelas palavras aponta para a capacidade que a caligrafia tem de sugerir algo além do seu sentido verbal. Para o artista iraquiano Hassan Massoudy (1944), a arte caligráfica é uma arte abstrata em que a letra, a palavra, faz-se imagem. É uma arte do signo (MASSOUDY, 1996).

Para os calígrafos do Oriente Médio, a escrita possui uma função estética definida: poemas, máximas, provérbios e aforismos são escolhidos pelo seu valor poético. Tão importante quanto a mensagem é a sua apresentação, e a escrita será mais persuasiva se possuir a mais bela forma.

Um dos aspectos mais importantes a se considerar na caligrafia árabe é o ritmo. As letras são desenhadas de modo a aproveitar melhor sua forma plástica como elemento espacial, pelo seu movimento. O movimento é indicado pelo ritmo, marcado pelo contraste de linhas verticais e horizontais. A caligrafia árabe aproveita a semelhança de algumas letras para criar um ritmo visual, obtido pela repetição dos elementos e sua disposição no espaço. O ritmo é percebido como um movimento periódico e cadenciado, pela alternância regular de linhas, superfícies e volumes, “vida e força de expressão nascem deste princípio, fortemente associado ao contraste/tensão”. O ritmo pode ser percebido na composição, na distribuição dos elementos na página ou na tela, como fizeram Paul Klee e Wassily Kandinsky. Mas ele também está presente em uma única linha, o que define o ritmo da linha é a velocidade do traço, a intensidade da tinta, o comprimento ou a espessura das linhas, efeitos obtidos pela diferença na pressão do cálamo. Quanto maior a variação, maior o interesse que provoca em nosso olhar.

Com a expansão do Islã, a caligrafia abandonou o âmbito exclusivo do livro e se tornou onipresente. Aplicada em superfícies diversas, a caligrafia árabe é feita para a contemplação, e com isso a escrita se aproxima das artes visuais. Cada estilo de escrita em árabe possui uma finalidade específica: alguns são mais adequados para chancelaria, o estilo *diwani* era usado para escrever poemas enquanto outros são mais solenes, usados na decoração de monumentos (MEDIIVILLA, 2004, p. 97). Na arquitetura dos templos, as letras se transformaram em motivo decorativo. O uso de tijolos para escrever letras deu origem ao estilo conhecido como cufi quadrada, no século 12, uma variação da escrita cúfica, surgida no século 8 e conhecida por suas formas angulares. O ornamento nas paredes das mesquitas tinha o papel de transfiguração

do espaço; do mesmo modo, a escrita em objetos do cotidiano transforma o que é ordinário em objeto sagrado.

A influência da caligrafia árabe está presente de muitas formas na escrita ocidental. Os traços ornamentais que prolongam as hastes de certas letras do alfabeto romano são chamados de arabescos e constituem “um dos aspectos mais fascinantes da caligrafia” (MEDIIVILLA, 2004, p. 31). O arabesco se caracteriza pelo efeito de repetição, paralelismo ou sobreposição de uma linha fina e uma linha grossa. Para cada estilo de caligrafia corresponde um tipo de arabesco que é próprio. Os motivos florais encontrados em manuscritos medievais no ocidente também possuem influência árabe.

Foi a partir de motivos florais que se desenvolveu a fusão de escrita e desenho na caligrafia árabe durante o período Otomano, resultando em caligramas. Os pássaros aparecem com frequência na caligrafia zoomórfica. A maioria apresenta a fórmula “*bismillah*” que abre as suras do Corão. Os elementos escolhidos possuem caráter simbólico ou valor metafísico, os pássaros representam a vida espiritual.

Ali Omar Ermes (1945-2021) fez pinturas com uma única letra em destaque, com o estilo de escrita conhecido como *maghribi*, do norte da África; ele costumava assinar do mesmo modo que artesãos medievais faziam, uma frase antecede seu nome, informando “este é um trabalho de Ali Omar Ermes”. Nos anos 1970, o iraquiano Shakir Hassan al-Said (1925–2004), figura central no movimento de renovação artística no Oriente Médio, criou telas com tinta acrílica e tinta spray que imitavam os antigos muros de Bagdá com suas inscrições, que vão de frases de protesto a provérbios.

A caligrafia árabe contemporânea incorpora elementos da pintura abstrata ocidental, o que pode ser visto nas gravuras em metal de Rachid Koraïchi, nas pinturas de Mohammad Ehsai, do iraniano Charles Houssein Zenderoudi (1937) e do iraquiano Hassan Massoudy. Este último estudou em Paris e aprendeu novas técnicas, como o uso de escova ou pincel para caligrafias em grande formato, por vezes produzindo efeito semelhante ao de uma pincelada feita com o pincel um pouco seco, como nas pinturas chinesas; ele utiliza um instrumento feito artesanalmente com madeira e feltro, semelhante a espátulas usadas por Pierre Soulages, para obter degradês de tinta e os efeitos de transparência ou para fazer caligrafias com linhas mais largas. Na tradição árabe, o bom calígrafo deve saber preparar a própria tinta e cortar o próprio cálamo. Massoudy também introduziu o uso da aquarela e uma paleta de cores mais diversificada do que o costume.

Outro exemplo contemporâneo de caligrafia árabe é baseado em uma técnica criada no início do século 20 por Man Ray, a fotografia de um desenho feito no ar com uma lâmpada, aperfeiçoada pelo artista Julien Breton (1979). Suas fotos são realizadas com apoio de um tripé, o tempo de exposição é prolongado, pode durar de 30 segundos a dezenas de minutos, de acordo com a luminosidade do local. Ele utiliza lâmpadas de diferentes formatos e cores para obter resultados mais elaborados.

O contato entre diferentes culturas enriquece a arte da caligrafia, que assimila ou adapta elementos de outros contextos para produzir imagens novas. Destaca-se a obra do artista Haji Noor Deem (1963), um chinês muçulmano que combinou as características das duas grandes tradições caligráficas e inventou um novo estilo, a caligrafia Sini, que é caligrafia árabe feita no estilo chinês: ora ele realiza uma pintura gestual com o texto árabe, ora ele desenha as palavras árabes com linhas delgadas, delimitada por um quadrado, de modo que o resultado se parece com ideogramas antigos. Da arte chinesa, ele empresta os materiais, a técnica e alguns conceitos, como a hipérbole visual, a divisão da superfície e a justaposição de forma positiva e espaço negativo.

A PINCELADA ÚNICA

Nos países do extremo oriente, um poema é admirado pela sua caligrafia, pois não se pode dissociar o valor de um poema de sua caligrafia. Podemos considerar esta ênfase em valores plásticos da escrita como o início da arte abstrata.

Na pintura, o mesmo instrumento é utilizado para escrever e pintar, o que contribui para a integração entre a imagem e o aspecto visual da palavra. O pincel chinês, por ser muito macio, registra a mínima variação do traço, conseguida alterando a pressão exercida e a velocidade da escrita. Os pelos compridos e o formato da ponta seguram uma quantidade de tinta suficiente para fazer uma linha contínua com um único gesto.

Um dos méritos do pincel de bambu é sua flexibilidade. Suas cerdas reúnem-se numa ponta fina quando está molhado e reto, mas com um impulso pode traçar uma linha ampla e, em seguida, rapidamente retornar à ponta fina (TANAHASHI, 2006, p. 60).

O pincel deve ser segurado na posição vertical, para que o pulso fique solto e a linha tenha mais fluidez. O movimento do calígrafo transmite vitalidade para o desenho, por isso a maneira de segurar o pincel é importante, para que a linha siga o seu caminho sem interrupção. É por isso que T'ai Yung (378-441) diz:

As formas da tua escrita deverão expressar o estar sentado e o estar de pé, o vôo e o bramido, o ir e vir, o amor e o erguer, não esquecendo a tristeza e a alegria. Vestígios de lagartas, espadas e lanças afiadas, arcos fortes e flechas duras, água e fogo, nevoeiro e nuvem, sol e lua – tudo isto deverá expressar-se na escrita. Só então lhe poderemos chamar caligrafia (PARTHES, 1971, p. 31).

As linhas moduladas são análogas às variações na música. A modulação é conseguida com o uso de uma tinta específica à base de água, aplicada com graduações

que conferem atmosfera, tonalidade, modelado das formas, impressão de distância. A tinta é capaz de expressar os infinitos matizes da natureza.

Pelo grosso e fino do seu traço, o concentrado e o diluído, a pressão e a pausa, a pincelada é ao mesmo tempo forma e matiz, volume e ritmo. A pincelada, por sua unidade, resolve o conflito que todo pintor experimenta entre desenho e cor, entre representação do volume e representação do movimento (CHENG, 1993, p. 64).

A opção pelo papel como suporte garante maior agilidade na realização da caligrafia. O papel não revestido, sem cola, mais absorvente, é o mais adequado, pois registra o instante que não se repete, o gesto do calígrafo, sua decisão e sua hesitação. Até mesmo as falhas do pincel, quando este tem pouca tinta, ficam registradas. Conhecidas como vazios internos, estas falhas mostram o equilíbrio entre presença e ausência, o espaço branco que invade a linha em preto é como se fosse a respiração, a vida do desenho.

O rolo é o formato predominante nos livros e nas pinturas. A verticalidade do suporte determina o sentido de leitura, de cima para baixo. A escrita ganha nova dimensão associada a desenhos. Desvinculada do aspecto intimista do livro, a leitura de poemas pede a contemplação.

O poeta-artista belga Henri Michaux (1899-1984) ficou fascinado pela caligrafia oriental depois de conhecê-la em uma viagem pela China.

Nessa caligrafia — arte do tempo, expressão do trajeto, do curso —, o que suscita a admiração (independente da harmonia, da vivacidade, e dominando-as) é a espontaneidade, que pode chegar quase até a explosão. Não mais imitar a natureza. Significá-la. Por meio de traços, impulsos (MICHAX, 1998, p. 43)

Em seus desenhos, Michaux utilizava tinta de escrever, cujo pigmento é mais intenso, produz um preto mais profundo. A seu respeito, disse seu amigo, o pintor chinês Zao Wou-Ki (1921-2013):

A arte de Michaux, mesmo quando ele pinta, é uma arte da escrita. De onde vem esta fascinação pela tinta que simboliza por si mesma o ponto de encontro entre a escritura e a pintura. De onde seu interesse pela caligrafia chinesa onde um caractere é ao mesmo tempo poema e desenho. / Eu admiro muito, de minha parte, o grafismo de Michaux, a liberdade de seu traço, a originalidade de seus ideogramas ocidentais, livres de toda significação semântica. Sua arte é ligada a uma certa maneira de escrever, à invenção de um vocabulário de signos que não pertencem a mais ninguém a não ser a ele.

A caligrafia no Japão possui características próprias, o que já podia ser observado no uso de pincel largo e linhas espessas na obra do monge zen Hakuin Ekaku (1686-1768). O contato do Japão com a arte Ocidental e a valorização da caligrafia japonesa intensificou-se depois da Segunda Guerra, seja por meio de exposições itinerantes, seja por demonstrações públicas realizadas em museus ou em universidades, seja pelo intercâmbio realizado por meio de publicações especializadas. O mestre Shiryu Morita (1912-1998) se correspondia com o pintor Pierre Alechinsky (1927), que viajou ao Japão para aprender caligrafia com ele. Ao mesmo tempo em que serviu como influência para artistas do grupo CoBRA e os pintores expressionistas abstratos, a arte da caligrafia japonesa também incorporou conceitos modernos de composição, como os caracteres ocupando toda a superfície pictórica, a partir da técnica *all-over* usada por Jackson Pollock.

A primeira edição de uma revista japonesa especializada em caligrafia apresenta em sua capa uma pintura do norte-americano Franz Kline. A revista *Bokubi*, publicada em 1951, foi editada por Shiryu Morita, que recebeu as fotografias de pinturas de Kline enviadas pelo escultor Isamu Noguchi, que residia nos Estados Unidos. Uma série de telas em grande formato que parecem composições abstratas são na verdade um detalhe ampliado com a ajuda de um retroprojektor de um desenho feito com pincel copiando uma cadeira; a ampliação enfatizou irregularidades do contorno, além de destacar as relações figura e fundo, cheio e vazio. Kline utilizava apenas tinta preta, o que aumenta sua semelhança com a arte do *sho-dô*. Esta série de pinturas foi decisiva para uma nova percepção da caligrafia japonesa, que resultou na criação de um novo estilo, a caligrafia feita com um só caractere, em que o aspecto literário é deixado de lado em favor da valorização dos aspectos plásticos. Os trabalhos criados neste novo estilo foram apresentados na Bienal de São Paulo em 1957 por um grupo de artistas japoneses, entre os quais Yu-Ichi Inoue (1916-1985) e Yukei Teshima (1901-1987), que depois retornaram em 1975 para uma exposição no Museu de Arte de São Paulo (MASP).

A caligrafia de muitas letras procura compor uma obra buscando uma relação entre cada letra e o conjunto delas. Por outro lado, a de poucas letras pode tomar uma só, que será, ao mesmo tempo, a unidade e o conjunto. (...) Isto me faz lembrar sempre a arte do teatro kabuki, em que a dança é executada por uma só pessoa. É necessária a concentração de todas as forças do espírito (TEJIMA, 1975).

Apesar de se tornar conhecido por sua inovação, a tradição da caligrafia não foi de todo abandonada por Yu-Ichi Inoue nas pinturas feitas com apenas um ideograma. Ao longo de sua vida, o artista escreveu a mesma palavra diversas vezes, tal como o fez o mestre Hakuin Ekaku séculos antes dele. Refazer a pintura de um poema é muito comum na pintura zen, não se trata de simples cópia, mas uma ênfase no processo,

na ação, que pode resultar em obras completamente diferentes, pois a linha feita com pincel japonês é irrepetível. De acordo com o crítico Takayuki Kurimoto, “ele demonstra como é possível modificar o campo semântico que o caractere delimita”.⁸

A poesia japonesa do *haikai* é uma forma de condensação da experiência estética, em que o essencial é comunicado com poucas palavras. Depois da escrita com poucos caracteres, Kazuaki Tanahashi (1933) chegou a fazer pinturas com um só traço, “uma única linha, reta ou curva, pintada numa respiração” (TANAHASHI, 2006, p. 30). O único traço do pincel é o nome de um antigo tratado de pintura chinesa escrito pelo monge Shitao (1642-1707), a pincelada única “é a origem de todas as coisas” (RICKMANS, 2010, p. 25). Diferente da linha feita com caneta, que é definida, unidirecional, predeterminada e racional, a linha feita com pincel é irregular, flexível, orgânica, multidirecional, complexa, espontânea, ambígua e misteriosa. As qualidades materiais da linha são destacadas nas pinturas de Tanahashi feitas com pincel de grande formato.

UMA ARTE DO GESTO

Para muitos artistas, a caligrafia é um meio de expressão pessoal em que as particularidades individuais, observadas na escrita, são ressaltadas. Artistas dos Estados Unidos e da Europa voltaram sua atenção para a caligrafia do extremo oriente em busca de um gesto expressivo. Mark Tobey (1890-1976) visitou a China e o Japão em 1934, estudou pintura e caligrafia em Kyoto; Jackson Pollock (1912-1956) aprendeu caligrafia em um mosteiro Zen nos Estados Unidos (PARTHES, 1971, p. 31).

Para os antigos chineses, o caractere é um gesto que se converte em uma forma. Depois que um imperador unificou a escrita chinesa, tornou-se comum que chineses de províncias que falam idiomas diferentes se comunicassem com gestos, desenhando ideogramas no ar. Em telas grandes, o corpo inteiro participa do gesto que define a imagem. A execução das pinturas do expressionismo abstrato tem algo de caligráfico, pois os traços são vestígios do movimento que o originaram e são determinados pelo instrumento utilizado, seja o pincel ou bastão de óleo diretamente na tela ou o gotejamento de tinta.

Podemos entender que a atração exercida pela caligrafia da China e do Japão deve-se ao fato de que a presença do instrumento não é tão óbvia em outros tipos de escrita: as marcas do pincel e as possibilidades de variação do traço obtidas desta maneira contribuem para aproximar a caligrafia da pintura. Os pincéis utilizados por Pierre Soulages são muito semelhantes às canetas de feltro, uma invenção dos calígrafos japoneses.

8 AKIMOTO, Yuji; DELALEU, Francette; MASANORI, Nagami. *Yu-Ichi Inoue: la calligraphie liberée*, p. 21, 2018.

O pintor norte-americano Brice Marden (1938) começou a utilizar galhos para desenhar no início da década de 1970, em busca de uma qualidade de linha que fosse similar às formas naturais. Depois de ver uma exposição de mestres da caligrafia japonesa em 1984, ele substituiu os pincéis por galhos, incorporando a irregularidade e o imprevisto em suas pinturas. Diferente dos calígrafos asiáticos, que costumam trabalhar sentados no chão ou em pé com a folha de papel deitada, Marden pendura a tela ou papel na parede e utiliza ramos e galhos de árvores ou varas de bambu com até um metro de comprimento, o que o obriga a usar não apenas a mão e o punho para executar os desenhos, mas o braço inteiro. Os galhos usados por Marden são curvos, a dificuldade em controlar o galho aumenta a indeterminação e o acaso na realização das pinturas. Ele criou formas baseadas em ideogramas que ele chamou de glifos. Em 1986 ele criou glifos unidos por linhas, como na escrita cursiva chinesa, a partir da cópia de poemas de Tu Fu. As referências à arte chinesa são evidentes, uma de suas obras mais conhecidas, a série de pinturas monumentais *Cold Mountain* (1988-91), homenageia o poeta Han Shan, da dinastia Tang, cujo apelido era Montanha Gelada (COSTELLO, 2013).

A pintura gestual apresenta semelhanças com a escrita: a continuidade do traço, rapidez de execução, o registro do movimento do pincel. São formas análogas, mas desprovidas de sentido. Podemos dizer que, em termos de escrita, trata-se de uma linguagem de sinais, vestígios do contato do pincel com a tela, que não chegam a constituir signos, como em certos desenhos e pinturas de Hans Hartung (1904-1989).

Uma boa parte da pintura gestual, da *action painting*, pode ser interpretada como um desenvolvimento da assinatura; o artista de fato pretende que nos interessemos por seus grafismos, quer dizer a maneira como ele maneja seu pincel ou sua pluma, o que o identifica verdadeiramente é sua grafia, o que a torna indubitavelmente sua (BUTOR, 1974, p. 68).

O gesto é um elemento importante, como podemos observar em vídeos que mostram o pintor Georges Mathieu (1921) em ação, ele toma distância, corre em direção à tela com o pincel ou o tubo de tinta em mãos, dá um salto e realiza a inscrição. Certas pinturas de Mathieu, em que as linhas formam uma espécie de monograma, se aproximam de um estilo de caligrafia árabe utilizado como assinatura oficial em documentos no império otomano, a *thugra*, um desenho de difícil execução, criado para impedir a imitação, mas que é facilmente identificável, em que as linhas se cruzam, se sobrepõem, desafiando a leitura. A gestualidade e o ritmo eram importantes também para o pintor Franz Kline (1910-1962). Para preservar a espontaneidade do gesto em telas de grande formato, ele fez desenhos com nanquim sobre páginas de lista telefônica posteriormente ampliados utilizando um retroprojetor.

IMITAÇÃO DA ESCRITA

A continuidade das linhas em certos desenhos remete à escrita cursiva, em que as letras são unidas por um traço. É um tipo de anotação rápida, com letras indefinidas, quase ilegíveis. O movimento da escrita está impregnado nas telas de Cy Twombly (1928-2011). A autonomia do gesto o leva a imitar as garatujas infantis em telas de grande formato.

A letra, em Twombly, é exatamente o contrário de uma iluminura ou de um tipograma; ela parece ser desenhada sem cuidado e, contudo, não é verdadeiramente infantil, porque a criança aplica-se, faz força sobre o papel, arredonda os cantos, põe a língua para fora num gesto de esforço. Ela trabalha arduamente para atingir o código dos adultos, e Twombly afasta-se dele, aumenta, arrasta; sua mão parece levitar, a palavra parece ter sido escrita com a ponta dos dedos, não por repulsa ou tédio, mas por uma espécie de fantasia que decepciona o que se espera da 'bela mão' de um pintor: essa expressão era usada, no século XVII, para designar o copista, que tinha uma letra bonita. E quem poderia escrever melhor do que um pintor? (BARTHES, 1990).

Pinturas como as de Cy Twombly fazem do “gesto gratuito de escrever a própria matéria da pintura” (CAMUS, 1995, p. 17), o que também pode ser visto em desenhos com giz pastel, guache ou aquarelas de Roland Barthes. As obras desse escritor que desenhava nunca foram expostas durante a sua vida, são significantes sem significado, não querem dizer nada (Ibidem). No século XX, quando a técnica manual “passou a ser considerada menos essencial para a noção de arte do que a originalidade ou a criatividade que a garatuja pôde se combinar com as modernas correntes da arte” (GOMBRICH, 2012, p. 217).

O ritmo visual dado pelo movimento das linhas, a continuidade do traço e o conjunto de linhas na página formam um desenho parecido com uma página de texto manuscrito, como uma carta ou uma espécie de diário em forma de imagens no *Journal perpétuel* de Arturo Carmassi (1925-2015), um álbum de gravuras em metal. A imitação da escrita remete à escrita automática surrealista, ao fluxo de consciência sem nenhum tipo de censura. Outra forma de escrita automática pode ser encontrada na série de desenhos *Learning from Dreaming*, de Matt Mullican (1951), realizados sob hipnose.

Um conjunto de traços formando uma sequência de linhas dispostas em colunas apresenta uma organização do espaço semelhante a uma página de jornal. A artista argentina Mirtha Dermisache (1940-2012) publicou em formato tablóide o *Diário nº 1* em 1972. Ela também escreveu cartas, fez cartões postais e outros trabalhos em que o texto foi substituído por sinais e marcas gestuais. Produzidos na época da ditadura, esses trabalhos são uma denúncia do silenciamento a que artistas, intelectuais e jornalistas estavam submetidos.

Somos desafiados pelas imagens que remetem à escrita. Diante delas, procuramos ler os fragmentos de texto em busca de algo reconhecível, uma palavra ou frase que permita identificar o texto e assim guiar a nossa leitura da imagem. Mas a mensagem não é reconhecida imediatamente, e somos forçados a nos deter no desenho formado pelo conjunto de traços, observar o contraste de figura e fundo, a distribuição dos cheios e vazios e o seu desenvolvimento no espaço da tela ou do papel. Assim, descobrimos que as escritas são atraentes mesmo quando são incompreensíveis. Quando o conteúdo específico do texto é difícil de ler, ele pode ser apreciado pela beleza de suas linhas, independente do sentido.

O artista e poeta Christian Dotremont (1922-1979) utilizava um pincel japonês grosso e um macio, que absorve mais tinta, para escrever poemas e textos curtos em francês que ele chamava de logogramas. Ele segurava o pincel também ao modo japonês, na posição vertical, segurando perto da extremidade, de modo que apenas a ponta tocasse o papel, registrando as variações de espessura da linha ao aumentar ou diminuir a pressão exercida. O formato inusitado das letras assim desenhadas tornava a escrita ilegível, ela deveria ser apreciada pelo seu impacto visual mais do que pelo seu significado. Aqui a escrita abandona definitivamente seu aspecto funcional de comunicação para assumir um valor estético. Em pinturas como *Writing Exercise*, de 1950, Pierre Alechinsky (1927) mostra ênfase no processo mais do que uma forma fixa.

Desconhecer o significado do que está escrito não impede a forma de provocar uma reação estética. Neste caso, é o movimento da escrita que suscita interesse, como nos desenhos de André Masson (1896-1987), impregnados da escrita automática surrealista, que por sua vez influenciou boa parte da pintura gestual das décadas de 50 e 60.

As duas grandes tradições de escrita se encontram em desenhos e aquarelas do artista inglês Brion Gysin (1916-1986). Ele começou a se interessar pela caligrafia quando estudou a língua japonesa na década de 1940, enquanto cumpria o serviço militar na época da Segunda Guerra; no final dos anos 1950 ele residiu no Marrocos e teve contato com a caligrafia árabe. Seus desenhos parecem grandes ideogramas escritos ao modo árabe, na horizontal, e ocupam toda a superfície do papel.

Um estudo a respeito das relações interculturais é o tema de *A Case Study of Transference* (1994), um polêmico trabalho do artista chinês Xu Bing (1955), em que utilizou um casal de porcos com a pele carimbada com textos que cobriam o corpo todo: em um deles, as letras do alfabeto romano foram agrupadas, como se formassem palavras em inglês, mas são apenas nonsense; a porca está coberta de falsos ideogramas. Os animais, que estavam no cio, foram colocados em um cercado dentro do museu, com livros abertos no chão. A cópula transferiu a tinta do corpo de um para outro, apagando as diferenças.

ESCRITAS INVENTADAS

A partir da imitação da escrita foi possível chegar a uma espécie de escrita inventada, com alfabetos imaginários e a possibilidade de se criar uma nova língua, como as poéticas experimentais do início do século 20 vislumbraram. Os poetas futuristas russos Velimir Khlébnikov (1885-1922) e Aleksei Kruchonykh (1886-1968) criaram poemas sonoros em uma língua inventada chamada *zaum*, uma forma de comunicação transmental, independente do idioma, parecida com a glossolalia, espécie de êxtase místico. É uma linguagem universal que tem seu equivalente gráfico nas escritas inventadas.

A repetição do que parece ser um grafema pode ser o suficiente para que uma sequência de desenhos, dispostos em linhas horizontais, possam ser olhados como se fossem uma página escrita em um alfabeto desconhecido. A posição dos elementos determina o sentido de leitura, como nos hieróglifos, em que é preciso identificar em que direção os homens e animais olham para saber em que direção devemos seguir. Quando não é possível determinar o sentido de leitura, o olhar é obrigado a percorrer a superfície em todas as direções, a linearidade da escrita cede lugar à simultaneidade da imagem. Escribas como Paul Klee (1879-1940) e Max Ernst (1891-1976) deixaram trabalhos que ainda não foram decifrados.

Formas simples, surgidas da combinação de pequenas linhas retas e curvas, remetem a signos primitivos e escritas arcaicas. A disposição repetitiva dos elementos, ou sua organização em fileiras e colunas, contribuem para o aspecto de mensagem em código. O pintor Adolph Gottlieb (1903-1974) utilizou pictogramas inventados em uma série de pinturas na década de 1940. Outro pioneiro da escrita assêmica, o romeno Isidore Isou (1925-2007) foi o criador do movimento conhecido como letrismo, em que as letras ganham autonomia como formas significantes, independente da língua. Ele inventou também a escrita hipergráfica, em que as letras não formam palavras. Para ele, o mais importante não é introduzir letras em uma pintura, mas reduzir a tela inteira a letras.

A sensação provocada por estas falsas escritas é a mesma que um leitor ocidental, não familiarizado com outros tipos de escritas tem ao se deparar com um texto estrangeiro. Sendo impossível decifrar o sentido da escrita, deve contentar-se em admirar sua forma. Em seu diário, o pintor Julius Bissier (1893-1965) anota:

Se considerares um signo de uma escritura estrangeira sem conhecer o sentido, não guardarás mais do que a impressão artística pura. O caráter de um povo, de uma época, a personalidade de quem escreve e seu conteúdo sob uma forma absoluta (27/10/1942).⁹

9 SCHMALENBACH, Werner. *Julius Bissier*. Genebra, p. 76, 1974.

A PALAVRA COMO IMAGEM

É possível desenhar com as palavras, pois desenhar e escrever são fundamentalmente idênticos (NAUBERT-RISER, 1993, p. 116). O uso de um mesmo instrumento e do mesmo suporte torna a escrita e o desenho mais próximos. Os poetas foram os primeiros a perceber as possibilidades de uso das palavras com a configuração de imagens. O texto pode assumir a forma de um objeto descrito no poema, como o fez o grego Símiias de Rodes (cerca de 325 a. C.), um dos pioneiros da poesia visual. Quando a mancha gráfica do texto assume uma forma diferente do retângulo em que tradicionalmente é composto, as relações espaciais na página mudam, o espaço em branco passa a interagir com o bloco de texto.

VERSOS FIGURADOS

Os versos figurados são poemas em que sabemos do assunto antes mesmo de ler o texto, pois existe uma espécie de acordo entre o aspecto e o conteúdo. A imagem manifesta a conotação fornecida pelo texto. Na civilização ocidental, pela primeira vez depois da invenção do alfabeto, a forma do texto, sua configuração e o seu desenho ganham destaque porque contribuem para a construção do sentido. Este tipo de poema possui uma longa tradição no ocidente, eram conhecidos como *carmina figurata* na Idade Média. O poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) cunhou o termo caligrama para designar seus próprios poemas, publicados em 1914. O texto recebe uma configuração, de modo que a leitura vai do sentido próprio ao figurado, do geral ao particular. “*O caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear, figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler*” (FOUCAUT, 1989, p. 23).

Os caligramas mais conhecidos adotam um padrão, uma forma básica que é preenchida por textos e, por isso, também é chamado de *pattern poetry*. Algumas composições são feitas à maneira de um mosaico, as letras correspondem a variações tonais usadas para representar uma pintura (MASSIN, 1973, p. 157). Existe um tipo de caligrama, que é menos estudado, mas que era comum na Idade Média nos textos escritos em latim, árabe e hebraico. Trata-se da micrografia, em que o texto formava uma linha que era usada como linha de contorno de figuras.

Outra maneira de se articular a imagem e o texto poético é a organização espacial dos elementos textuais, a composição tipográfica adequada para que o sentido seja evidenciado. Ao invés de imitar a forma, o poema deve fornecer meios para que a forma se manifeste. É o que fez o poeta e.e. cummings (1894-1962) em alguns de seus poemas, como por exemplo, no famoso “*r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r*”, em que as letras que formam a palavra gafanhoto não imitam a forma do inseto, mas sua disposição imita um salto na página. Do mesmo modo, o poema-livro *O Formigueiro* (1991), de

Ferreira Gullar, em que as letras na página se comportam como formigas, as palavras e frases são derivadas das letras da palavra formigueiro.

O poeta Dick Higgins estudou por mais de 20 anos a poesia conhecida como *pattern poetry* e apontou um fenômeno curioso: por se tratar de obras que estão no limiar entre a escrita e o desenho, elas permaneceram no limbo durante séculos, ignorada por estudiosos da literatura e das artes plásticas; mas é exatamente o seu caráter intermediário que despertou o interesse por essas formas de poesia nos anos 1960 (HIGGINS, 1989). A poesia concreta contribuiu para uma redescoberta dos caligramas. O escultor Carl Andre (1935) fez uma série de poemas em papel quadriculado, em que cada letra ocupa um quadrado, retomando formas usadas nos poemas figurados da antiguidade grega como a flauta de pã e a ampulheta. Na mesma época, Robert Smithson (1938-1973) fez um trabalho que, apesar de sua simplicidade, está na intersecção entre escultura minimalista, *land art*, arquitetura, arte conceitual e poesia concreta: *A heap of language* (1966) é um desenho a lápis feito em papel milimetrado, uma montanha ou pirâmide construída com palavras manuscritas, copiadas do Roget's Thesaurus (DWORKIN, 2019)¹⁰ a partir do lema "linguagem". Após a leitura das palavras, entre as quais estão "confusão de línguas" e "Babel", percebemos que o desenho é um zigurate, tipo de pirâmide comum na região da Babilônia, de acordo com alguns arqueólogos este é o mais provável formato da Torre de Babel mencionada na Bíblia.

POESIA CALIGRÁFICA

A palavra como forma de expressão visual parte da premissa de que as palavras têm uma forma, além de sua função de informação e significado. Como dizia o poeta Décio Pignatari, fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone (figura) (PIGNATARI, 1993). A poesia concreta aponta para a unidade do aspecto verbal e visual do poema, destacando a estrutura de composição do poema, ou seja, a escolha das palavras e sua organização espacial na página. Na poesia concreta, forma e conteúdo são inseparáveis.

Um poema visual é algo que foi feito para ser visto e lido simultaneamente. A linguagem verbal e a linguagem icônica formam uma única entidade visual, em que a dimensão gráfica das palavras é colocada em evidência. O sentido é dado pela leitura da imagem, que perde uma parte do seu significado se apresentado de outra forma.

Na década de 1970, a poeta portuguesa Ana Hatherly (1929-2015), do grupo de poesia experimental Po.Ex, utilizou a caligrafia como uma forma de meditação sobre a escrita e sobre o ato criador. Em sua busca de "tornar visível o invisível", Hatherly

10 DWORKIN, Craig. *A heap of language*. Holt/Smithson Foundation, may 2019. Disponível em: <https://holtsmithsonfoundation.org/heap-language-0>.

utilizou textos manuscritos que acabaram por se tornar ilegíveis, para mostrar melhor as suas modulações (HATHERLY, 2005, p. 122).

Mais ou menos na mesma época, o brasileiro Edgard Braga (1897-1985) começou a fazer o que ele chamou de tatoemas, poemas que utilizam o manuscrito como forma de apresentação, publicados nos livros *Algo* (1971) e *Tatuagens* (1976). Sua abordagem da caligrafia é mais experimental, ele combinava procedimentos, como a “sobreposição de carimbos com diferentes gradações de tinta, raspagem da tinta no papel com estilete, poemas-objeto fotografados e, principalmente, garranchos, garatujas, rabiscos, riscos e pinceladas manuais que compunham, decompunham e sobrepunham palavras em novas situações de leitura” (ANTUNES, 2000).

Um grupo de jovens poetas e artistas redescobriram na década de 1980 o uso expressivo da caligrafia por meio do contato com os poemas de Edgard Braga: Walter Silveira, Tadeu Jungle, Go e Arnaldo Antunes (1960). Foi a visita a uma exposição das caligrafias de Edgard Braga que serviu como inspiração para o poeta Gil Jorge publicar uma revista só com poemas caligráficos, a *Agráfica* (1986), impressa em serigrafia, contando com a participação de Edgard Braga, León Ferrari, Júlio Bressane, Arnaldo Antunes, Go, Décio Pignatari, Betty Leirner, Tadeu Jungle, Walter Silveira. Poemas visuais caligráficos também foram publicados em revistas alternativas dos anos 70 e 80, como *Artéria*, *Código*, *Muda*, *Kataloki* e *Atlas*. Ubirajara Ribeiro (1930-2002) vinha fazendo aquarelas com textos caligrafados e publicou dois trabalhos na revista *Polem* em 1974.

O artista Walter Silveira (que assinava Walt B. Blackberry) publicou seus trabalhos caligráficos no álbum *Mein Kalli Graphycs* em 1996, composto por seis pranchas soltas, impressas em serigrafia. São poemas feitos de uma só palavra em que a leitura não é imediata e o sentido é construído pela forma do traçado manual e o uso surpreendente da cor, “a novidade aqui está justamente nesse deslocamento que obriga a ler/ver, para além da leitura convencional, outras informações que as formas de inscrição oferecem” (Ibidem).

As caligrafias de Arnaldo Antunes, em papéis de grande formato, possuem características singulares: ele utiliza a tinta de carimbo, que possui secagem rápida, aplicada em papel absorvente, de modo que os respingos de tinta e mínimas variações nas letras são registradas. Em muitos de seus trabalhos, a sobreposição e a repetição de palavras servem para criar uma textura gráfica. A arte da caligrafia está “intimamente ligada ao corpo, pois carrega em si os sinais de maior força ou delicadeza, rapidez ou lentidão, brutalidade ou leveza do momento de sua feitura” (ANTUNES, 2002). Comentando a respeito de suas próprias caligrafias, Antunes aponta os aspectos materiais da escrita:

A irregularidade do traço denuncia o tremor da mão. O arco de abertura do braço fica subentendido na curva da linha. O escorrimento da tinta e a forma de sua absorção pelo papel indicam a velocidade. A variação da espessura do traço marca a pressão imprimida contra o papel. As gotas de tinta assinalam a indecisão ou precipitação do pincel no ar.

Para ele, a caligrafia está para a escrita como a voz está para a fala: “a cor, o comprimento e espessura das linhas, a curvatura, a disposição espacial, a velocidade, o ângulo de inclinação dos traços da escrita correspondem a timbre, ritmo, tom, cadência, melodia do discurso falado” (Ibidem).

AS PALAVRAS NA PINTURA

As palavras aparecem cada vez com maior frequência na produção de artistas visuais durante o século 20. Não deixa de ser irônico o fato de que a pintura, no final do século 19, tenha deixado de ser narrativa e abandonado o vínculo com a literatura para depois incorporar elementos da linguagem verbal, sob a forma de palavras pintadas. O velho adágio do poeta Horácio (65-68 a.C.), *ut pictura poesis*, ganha um novo sentido na prática de artistas e poetas que trabalham com a materialidade da linguagem verbal, ou seja, a palavra em sua forma escrita. Campos e práticas artísticas se interpenetram em trabalhos em que as distinções entre verbal e visual são difíceis de manter.

Entre as diversas línguas que adotam o alfabeto romano na escrita, é comum chamar de caligrafia qualquer tipo de texto manuscrito, nomeado de acordo com sua função, o local ou o período histórico- rústica, uncial, merovíngia, carolíngia, gótica, rotunda, bastarda, *fraktur* ou chancelaria. A presença do texto escrito em obras de artes visuais é cada vez mais comum, mas ainda não há um estudo aprofundado a respeito da caligrafia como obra artística no Ocidente. Por este motivo, incluo aqui neste ensaio alguns exemplos de obras feitas com texto escrito à mão, mas que não são caligráficas. A letra desenhada à mão não é necessariamente caligráfica, pois na caligrafia a forma da letra é determinada pelo instrumento de escrita utilizado. O texto manuscrito pode se apresentar em duas maneiras, como letras individuais que imitam a letra mecanizada, também chamada de letra de fôrma, e a escrita cursiva, que tem como característica as letras unidas, na maioria das vezes são inclinadas à direita (o sentido da inclinação depende se quem escreve é canhoto ou destro).

As letras aparecem como elementos plásticos, signos privilegiados que provocam associações com a linguagem verbal, sem necessariamente formar palavras. Mesmo uma única letra, quando pintada, torna-se uma imagem poderosa, que chama a atenção para suas qualidades intrínsecas e por isso é capaz de criar uma sugestão.

A distância que existe entre a palavra e o que ela designa é um campo de ação explorado pela poesia e a pintura. Quando dispostas de uma maneira não-convencional – como é o caso da tela de Joan Miró (1893-1983) pintada em 1934, *escargot femme fleur*

étoile – as palavras tornam-se figuras, elas substituem os personagens. O importante em uma pintura não é o que se diz, mas o modo de dizer: as propriedades plásticas das letras, as linhas, a forma e a cor contribuem para o sentido do texto. No quadro *Un Oiseau poursuit une abeille et la baisse* (1927) o texto é escrito de maneira que descreve o movimento, é a própria palavra “persegue” que se desloca de um lado a outro.

As pinturas de Ben Vautier (1935) são feitas com escrita cursiva, com as letras arredondadas, bem desenhadas, como a letra da professora do primário. Ele pintou palavras isoladas ou frases curtas, geralmente as letras em branco sobre o fundo preto, o que reforça a associação com a lousa escolar. O artista também pintou palavras em objetos do cotidiano, retomando a ideia da escrita como forma de alterar os objetos e nossa relação com eles, tal como encontramos na arte islâmica. Bem diferente da escrita de Vautier é a caligrafia desordenada de León Ferrari (1920-2013), em que as letras são irregulares, possuem tamanhos diferentes, não respeitam a linha de base, parecem a letra de uma criança que ainda não domina a escrita. Nas caligrafias de León Ferrari, as palavras se mexem, convulsionam, ganham vida. A escrita não é um complemento para o desenho, mas constitui a própria matéria dos trabalhos.

Em uma pintura, as letras não são apenas veículos para a informação verbal, mas também formas abstratas com qualidades emocionais poderosas (NEUENSCHWANDER, 1993, p. 21). A leitura de qualquer texto é um processo de aglutinação, as unidades discretas que são as letras são agrupadas para formar uma figura, que é a palavra. Não lemos as letras individualmente, apenas as palavras. Em certas pinturas de uma só palavra de Edward Ruscha (1937), nos tornamos conscientes da forma que possui a palavra escrita: *Lisp* (1968) é feita de gotas de saliva que parecem ter caído no papel ao pronunciar as palavras do título. Deslocadas de seu contexto original, as palavras são vistas por seus valores plásticos, colocando em evidência os materiais que podem ser usados para escrever, como em *Annie, poured from maple syrup* (1966), óleo sobre tela. Ruscha fez no período de 1959 a 1972 aproximadamente 400 pinturas com apenas uma palavra. As palavras são como objetos abstratos que podem ser vistos como configurações de linhas retas e curvas que se unem para formar um padrão visual. Pois a palavra pintada, além de todas as associações verbais que é capaz de evocar, também tem uma forma individual, recebe um tratamento gráfico que a torna única.

Os desenhos e pinturas do britânico David Shrigley (1968) parecem cartuns, tem algo de improvisado, de espontâneo e de humor. São propositalmente toscos, parecem realizados rapidamente, como as inscrições feitas em paredes. O texto geralmente é escrito com letra de fôrma acompanhando um desenho, mas algumas de suas pinturas são formadas apenas por textos. A escrita aparece até mesmo em objetos produzidos como múltiplos.

O contraste entre o signo verbal e sua forma visual é o tema de um trabalho de Mel Bochner (1940) *Language is not transparent*, de 1970, um retângulo preto pintado na parede, como uma lousa incompleta, escorrendo tinta, com o texto escrito com giz branco. A arte invisível é uma expressão metafórica para a composição tipográfica dos livros, uma ideia que foi amplamente aceita até a década de 1980, quando os designers tiveram contato com o livro *Gramatologia*, do filósofo Jacques Derrida, publicado originalmente em 1967. A partir dessa leitura, a escrita deixou de ser vista como apenas uma imitação da voz e passou a ser percebida como um campo autônomo, com significado próprio, intraduzível na linguagem verbal- os sinais de pontuação, os espaços em branco e outros grafemas que não são pronunciados, as diferenças gráficas do texto, como romano ou itálico, ou seja, os elementos que não possuem equivalente na leitura em voz alta e, no entanto, modificam nossa interpretação do que foi escrito. As palavras escritas não são neutras portadoras de sentido, sua forma de apresentação faz parte do significado.

A materialidade da escrita é um aspecto importante da arte feita a partir do século 20. As palavras são onipresentes na obra de Louise Bourgeois (1911-2010), apresentadas utilizando texturas e formatos diferentes, usando materiais e técnicas que mostram um amplo repertório de habilidades artísticas- textos bordados, pintados sobre tecidos, em gravuras em metal, desenhos e pinturas.

As monotipias de Mira Schendel (1919-1988) apresentam uma grande variedade de estilos de escrita, com frases ou palavras isoladas, sempre manuscritas. Em outros trabalhos as letras de decalque ou transferíveis, mais conhecidas pelo nome de um de seus fabricantes, a letraset, trouxeram a possibilidade de compor mais livremente com letras. A artista abandonou o uso das palavras, portadoras de um sentido, para empregar apenas letras. Assim, desprovidas de seu conteúdo verbal, as letras são elementos de composição, figuras simples como as formas geométricas básicas, que fornecem um repertório variado de combinações à disposição da artista. Na série *Objetos gráficos*, a transparência das folhas de papel japonês prensados entre duas placas de acrílico nega a possibilidade de leitura, pois permite ler nos dois sentidos, não há direito ou avesso. Em um trabalho, ela preencheu a superfície com a repetição da letra A em suas variações, maiúscula e minúscula, em letra de forma e manuscrita. A presença das letras nessas imagens é o suficiente para evocar um conteúdo verbal, a acumulação de vogais sugere onomatopeias.

Os artistas pop incorporaram em seus trabalhos as histórias em quadrinhos, os cartazes, anúncios e letreiros, temas derivados da cultura visual dos meios de comunicação. Os rótulos e embalagens ampliadas são adotados em algumas pinturas porque apresentam cores chapadas e letras elaboradas, bem desenhadas para criar uma presença emblemática do produto (MEGGS, 2005, p. 158). Jasper Johns (1930) e Robert Indiana (1928-2018) usam o recurso das letras de estêncil, de fácil aplicação,

usadas em placas e letreiros. Johns realizou em 1960 uma série de desenhos a lápis, *Numbers*, em que apresenta em cada folha apenas um número, centralizado, ocupando a maior parte da área do papel, com sua linha de contorno bem delimitada que contrasta com a gestualidade dos riscos usados ora para preencher a figura, ora para produzir o fundo, ora para transpor a fronteira entre figura e fundo. Segundo Johns, números e letras são elementos comuns, coisas conhecidas por todos e que não necessitam de uma formação específica para ser apreciados. Assim como os mapas, bandeiras e alvos que Jasper Johns utiliza em suas pinturas, números e letras são figuras bidimensionais que afirmam a ausência de profundidade do espaço pictórico. Não existe volume ou sombra projetada, nem mesmo um espaço representado onde as figuras se organizam, apenas o objeto que é a pintura em si.

A ESCRITA COMO ARTE

A arte a partir dos anos 1960 é vista mais como um processo do que uma forma de produzir imagens. Por meio de suas obras, artistas questionam a especificidade dos meios e a primazia da pintura como forma artística por excelência. Artistas utilizam todos os meios disponíveis para a criação de obras, por vezes um trabalho se desdobra em livro, performance, instalação, vídeo. É neste contexto que a escrita ganha autonomia no campo das artes visuais, o próprio gesto ou ação é apresentado como obra.

Um dos primeiros exemplos de arte ambiente foi criado a partir de textos manuscritos espalhados na parede, chão e teto da galeria, um trabalho de Allan Kaprow (1927-2006) chamado *Words*, realizado em 1962. O público era convidado a interagir, escrevendo nas paredes. O artista John Baldessari (1931-2020) foi convidado a expor na galeria do *Nova Scotia College of Art and Design* em 1971, mas não havia dinheiro suficiente para pagar sua viagem, então ele propôs que os estudantes escrevessem voluntariamente a frase “eu não vou mais fazer arte chata” nas paredes da galeria, como se fosse um castigo. Para sua surpresa, os estudantes cobriram as paredes com a frase *I Will Not Make Any More Boring Art*, nome da instalação e de uma litografia também feita pelos estudantes, de acordo com as instruções de Baldessari, o que levanta questões sobre autoria, cópia, reprodução e o papel do artista.

A escrita pode ser pensada como uma partitura para uma performance, como no livro *Momento Vital* (1979) da artista Vera Chaves Barcellos (1938). Ele possui apenas um texto manuscrito, fundamental para o caráter performático associado ao livro, que enfatiza a presença, tanto de quem escreve quanto de quem o lê. O lançamento do livro foi marcado por uma performance em que a artista fez a leitura do livro inteiro e depois convidou pessoas da audiência a realizarem suas leituras em voz alta. Em uma época em que estamos cercados de textos impressos ou em formato digital, o texto caligráfico se destaca como um sinal da presença do corpo. Uma performance de John Court transformou a escrita em evento, em 2008 o artista passou oito horas

escrevendo com sua mão esquerda, ajoelhado sobre uma plataforma de madeira de 240 x 500 cm, até cobrir toda a superfície com palavras selecionadas de um texto do próprio artista sobre o seu trabalho, por isso o título autorreflexivo ART TRA.¹¹

O interesse pela escrita à mão pode estar associado a uma relação indicial com os materiais, que deixam na superfície os vestígios da presença de uma pessoa. Em certos trabalhos de Hanne Darboven (1941-2009), a artista é uma produtora de marcas e sinais mais do que uma produtora de imagens. Ela utiliza um sistema de notação para fazer o registro de períodos históricos, que variam de um ano, um século ou a vida inteira de uma figura histórica como Goethe. A grande quantidade de marcas preenchendo centenas de folhas, dispostas em painéis que ocupam a parede inteira ou em livros volumosos, torna visível o tempo de realização do trabalho.

A escrita também pode ser apresentada como uma performance que se desdobra em uma instalação e um vídeo que registra a ação. Assim é o trabalho *Up to and Including Her Limits* (1973-1976), que Carolee Schneeman (1939-2019) executou nove vezes ao longo de três anos. Nessa performance, a artista ficou suspensa do teto, pendurada por uma corda, continuamente se levantando e se abaixando com movimentos de transe enquanto produzia riscos e marcas em folhas de papel que cobriam as paredes e o chão. Os desenhos que compõem o cenário representam a imagem deixada pela performance, ao contrário das pinturas resultantes da Action Painting, que são obras de arte autônomas. A obra é uma crítica ao legado masculino do expressionismo abstrato, em particular de Jackson Pollock, bem como uma rejeição das convenções da performance. Ela utiliza o corpo nu feminino como instrumento indissociável da sua condição de artista e com o qual desafia também as estruturas dominantes. O trabalho é apresentado com a documentação da performance exibida em monitores de vídeo empilhados, que junto com um quadrado de luz que emana de um projetor de cinema, representam o corpo ausente da artista.

Com uma proposta completamente diferente, *Berlin Says...* (2009) do alemão Nasan Tur, também é uma performance registrada em vídeo e uma instalação feita com tinta spray vermelha em uma grande parede, com palavras recolhidas pelo artista dos muros da cidade. De *slogans* políticos e ativistas a declarações românticas, xingamentos e comentários humorísticos, as palavras são espalhadas umas sobre as outras, as diversas camadas individuais de significado desaparecem para criar uma grande superfície de cor. Isso me fez lembrar que o poeta norte-americano Jackson Mac Low (1922-2004) realizou com bastão de óleo um poema utilizando 115 frases formadas por duas palavras escritas umas sobre as outras, modificando a cor e a direção de cada nova palavra (*Wordpair Poem*, 1990); o tempo de secagem do óleo é mais demorado do que das outras tintas, cada nova camada se mistura com as camadas

11 Disponível em: <http://www.johncourtnow.com/2012-2006.html>.

anteriores, criando um efeito único, em que as palavras quase desaparecem, mas ao mesmo tempo permanecem visíveis.

O ato de escrever é o assunto de um filme de apenas dois minutos de Marcel Broodthaers (1924-1976), *La pluie (Projet pour un texte)*. Feito em 1969, mostra o artista em um quintal, com mesa e cadeiras improvisados, ele tenta escrever com uma caneta tinteiro sob a chuva, mas a tinta foi lavada antes que suas palavras pudessem se fixar no papel. Ele transforma o verbal em puramente visual e inevitavelmente faz lembrar a observação de Stéphane Mallarmé de que o poema perfeito é uma página em branco.

A ARTE DA ESCRITA

A caligrafia como expressão artística possui formas diversas ao longo do tempo e de acordo com o país ou a região em que foi realizada, pois é mais do que o resultado das condições materiais dadas pelos seus instrumentos (cálamo, pena, pincel), as tintas e os suportes utilizados; é o produto de uma visão de mundo, de uma sociedade que a tornou possível. A valorização da caligrafia árabe, por exemplo, mais do que uma interdição da imagem figurativa, deve-se a uma valorização da escrita entendida como revelação da palavra divina.

As vanguardas artísticas fizeram a redescoberta da escrita como imagem, com a introdução de textos nas pinturas e até mesmo a substituição das figuras por palavras em certas pinturas de René Magritte ou de Joan Miró. Se por um lado a escrita automática surrealista influenciou alguns pintores do expressionismo abstrato nos anos 1940, uma pintura como *Odol* feita em 1924 por Stuart Davis (1892-1964) ou *I Saw the Figure 5 in Gold* feita em 1928 por Charles Demuth (1883-1935) anteciparam as pinturas feitas a partir de cartazes e anúncios das pinturas Pop.

Assim como a própria história da escrita alfabética é feita de trocas entre diversas culturas do mediterrâneo, dos fenícios aos gregos, dos etruscos aos romanos, a caligrafia artística no século vinte passou por profundas transformações a partir das trocas entre o Ocidente e o Oriente: a arte abstrata ocidental assimilou a gestualidade dos calígrafos orientais, que por sua vez incorporaram em seus trabalhos novas formas de pensar a composição (Japão) e o uso da cor (Oriente Médio).

Mesmo quando a pintura deixou de ser a forma artística predominante nos anos 1960, com o uso intensificado de novas mídias e a valorização da imagem técnica (fotografia, vídeo, imagem gerada por computador), a caligrafia não deixou de ser um campo de investigação artístico. A diferença é que os valores tradicionalmente associados à caligrafia ocidental, como equilíbrio, harmonia e beleza, não eram mais usados como único critério para apreciação das obras de arte, de modo que surgem obras com a escrita irregular, espontânea, mais próxima da escrita vernacular. Convivem no campo da arte propostas radicalmente diferentes, desde a reflexão sobre a linguagem

e a valorização do conteúdo verbal na arte conceitual até os textos ilegíveis, desprovidos de significado na chamada escrita assêmica.

Na arte da escrita, se por um lado a poesia concreta introduziu o poema-logotipo, feito com uma única palavra, a poesia visual de Joan Brossa possui inúmeros exemplos de poemas feitos com uma só letra. Uma grande inovação da caligrafia do século 20 que ainda não foi amplamente estudada é de certa forma um retorno às origens da escrita como desenho: tanto artistas ocidentais quanto árabes e japoneses passaram a fazer obras em que as letras são usadas isoladamente, escolhidas por seus valores plásticos sem a preocupação em formar palavras. A arte da escrita aparece completamente desvinculada da literatura e da necessidade de transmitir um conteúdo verbal, fenômeno que não se encontra em nenhum outro período histórico.

Que mudanças o século 21 trará para a arte da escrita? Qual será o impacto do uso das tecnologias digitais na arte caligráfica feita por artistas que já nasceram no mundo digital, uma vez que a maioria das pessoas nos países mais ricos não escreve mais com lápis ou caneta, apenas digitam textos em teclados? Tenho certeza de que a escrita continuará a se reinventar.

REFERÊNCIAS

AKIMOTO, Yuji; DELALEU, Francette; NAGAMI, Masanori. *Yu-Ichi Inoue: la calligraphie liberée*. Montreuil: Gourcuff Gradenigo, 2018.

ANTUNES, Arnaldo. "Caligrafias". *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

Archer, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. "Non multa sed multum". *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BONVICINO, Régis. (org.). *Desbragada*. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture. Répertoire IV*. Paris: Éditions de Minuit, 1974.

CARMASSI, Arturo. *Journal perpétuel ou les possibilités du signe*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1978.

CAMUS, Renaud. *Nada a dizer ou a inteligência nua*. Roland Barthes: artista amador: coleção Romaric Sulger Buel. Rio de Janeiro: CCB: UFRJ, 1995.

CHENG, François. *Vacío y Plenitud*. Madri: Ediciones Siruela, 1993.

DRUCKER, Johanna. *The alphabetic labyrinth: the letters in history and imagination*. London: Thames and Hudson, c1995.

- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- FRUTIGER, Adrian. *Sinais e Símbolos: desenho, projeto e significado*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Os prazeres do tédio - quatro séculos de garatujas*. Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- GRABAR, Oleg. "The Intermediary of Writing". *The Mediation of Ornament*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- HANANIA, Aida Ramezá. *A Caligrafia Árabe*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- HATHERLY, Ana. *A idade da escrita e outros poemas*. São Paulo: Escrituras, 2005, p. 122.
- HIGGINS, Dick. Pattern Poetry as Paradigm. *Poetics Today*, vol. 10, nº 2, Art and Literature II, Summer, p. 401-428, 1989.
- KHATIBI, Abdelkebir. *The Splendour of Islamic Calligraphy*. Londres: Thames & Hudson, 2001.
- LEVY, Pierre. *A ideografia dinâmica: rumo a uma imaginação artificial?* São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. *Design escrita pesquisa: a escrita no design gráfico*. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MASSIN. *La Lettre et l'Image*. La figuration dans l'alphabet latin du VIII e siècle à nos jours. Prefácio de Raymond Queneau. *Comentário de Roland Barthes*. Paris: Éditions Gallimard, 1973.
- MASSOUDY, Hassan. *Depoimento*. Folha de S.Paulo, caderno mais!, 10 de março de 1996.
- MEDIAVILLA, Claude. *L'Abcdaire de la Calligraphie*. Paris: Flammarion, 2004.
- MEGGS, Philip B. *History of graphic design*. Hoboken: J. Wiley & Sons, 2005.
- MENEZES, Philadelpho. *A Marca do Criador: Poesia Caligráfica. Gênese e Memória*. Encontro de Crítica Genética, São Paulo, p. 571-582, 1995.

MICHAUX, Henri. "Ideogramas na China". *Inimigo Rumor*, nº 4, Rio de Janeiro, 7Letras, 1998.

MORLEY, Simon. *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2005.

NAUBERT-RISER, Constance. *Klee*. Coleção Os Mestres Pintores. Lisboa: Estampa, 1993.

NEUENSCHWANDER, Brody. *Letterwork*. Londres: Phaidon Press, 1993.

PARTHES, Paul. "A caligrafia como expressão artística no passado e no presente". Humboldt, Bonn, nº 23, 1971.

PEIGNOT, Jérôme. *Du Calligramme*. Paris: Chêne, 1978.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

POESURE ET PEINTRIE: d'un art, l'autre. Marseille: Musées de Marseille, 1993.

RYCKMANS, Pierre. *As anotações sobre pintura do monge Abóbora-Amarga*: tradução e comentário da obra de Shitao. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

SCHMALENBACH, Werner. *Julius Bissier*. Genebra: Bonvent, 1974.

SELBY, Aimee. (ed.). *Art and text*. London: Black Dog Publishing, 2009.

TEJIMA, Yukei. "A caligrafia de poucos caracteres". *Exposição da Arte da Caligrafia Moderna do Japão*. São Paulo: MASP, 1975.

TANAHASHI, Kazuaki. *O coração do pincel*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

O ateliê do artista: modos de usar

Márcia Arbex, Izabela Baptista do Lago

A LITERATURA INSPIRADA PELA PINTURA

A criação das Academias de pintura e de escultura no século XVII concretizou um movimento progressivo de valorização do artista, a partir da legitimação social e teórica da pintura, paralelamente à reiteração das diferenças entre o trabalho manual e o do intelecto. A partir de então, quando o ofício do pintor passa a se inscrever no campo da atividade intelectual em razão de sua potência criativa, contribuindo para a sua elevação social, ele passa a ser cada vez mais reconhecido e até mesmo exaltado nos séculos seguintes. Esta condição favorece a consolidação do “mito do artista”, um conjunto de crenças e imagens veiculadas na cultura ocidental por meio da história, da literatura, das artes em geral, assim como pelo senso comum, que idealizam a figura do artista como a de um ser de exceção, uma figura superior, próximo a uma divindade (KRIS & KURZ, 2010, p. 9).

A elevação do estatuto do artista se intensificou ainda mais no século XIX, cultivado pelo Romantismo, que também contribuiu para estreitar as relações entre as artes, em especial entre as artes visuais e a literatura. Novas alianças se formam entre escritores e pintores, o que se reflete nas obras produzidas por estes artistas, inspirando parcerias, quadros e obras literárias em que seus trabalhos são reciprocamente representados. Afinal, ambos possuem projetos e ideais comuns neste período histórico marcado por rupturas e instabilidades: “O ser artista encarna esta nova existência, perpetuamente à procura de sua definição, de seus limites, de seu status [...]” (MONTANDON, 1986, p. 24).

É nesse sentido que o tema da arte e do artista foi privilegiado nas obras literárias do século XIX, objeto central do nosso estudo, pois é nítida a sua natureza especular, permitindo ao escritor tratar de seus próprios dilemas e reflexões sobre o ato criativo por meio de um personagem pintor, na forma de metadiscurso. O ateliê do pintor, portanto, transparece como metáfora do espaço da criação literária. O ateliê evocado pelas obras literárias está associado às correntes artísticas e valores estéticos e ideológicos de seu quadro espaço-temporal e dialogam com as representações

picturais do ateliê do pintor, também bastante presentes na história da arte, tendo até mesmo se tornado um gênero, a pintura de ateliê (BARED & PERNAC, 2013, p. 172).

Nesse sentido, as imagens literárias dos ateliês também possuem um inegável valor documental na medida em que buscam registrar não apenas a cultura visual de seu tempo, mas também as suas condições histórico-sociais, sobretudo na esfera do fazer artístico.

No campo da pintura, a valorização do artista influi naturalmente sobre suas condições de trabalho e sobre sua própria produção: para um jovem pintor, após ter frequentado os ateliês-escola, instalar-se em seu próprio ateliê significa a profissionalização de sua prática; alcançar a posição daquele que vive da arte e para a arte; passar, por sua vez, de discípulo a mestre. Assim, como explica Gaussen (2006, p. 8), uma vez instalado, é com orgulho que o pintor se esforça para representar o seu ateliê, seja ele um quarto, um salão, um sótão ou um palácio. Registrar na tela de um quadro o espaço no qual ele dá vida à sua obra significa, para o pintor, afirmar-se como artista independente, confiar em sua ascensão, mostrar suas relações pessoais e profissionais, mas também revelar o que o toca mais profundamente, expressar seus dilemas mais secretos, por meio de uma representação que reúne seu universo íntimo e externo:

O ateliê é como o envelope do pintor. Mas é também o seu mundo interior. A câmara escura na qual a obra, pouco a pouco, toma forma. É um laboratório de sonhos, povoado com os fantasmas dos quadros passados e a vir. Quando representa o seu ateliê, o pintor nos mostra o que se passa na sua cabeça (GAUSSEN, 2006, p. 106).¹²

Assim, é de forma consciente que o pintor transpõe para a tela o seu próprio ateliê, abrindo sua intimidade e revelando, ao olhar do espectador, suas inspirações, seus anseios e devaneios, os personagens que neles transitam e cuja influência repercute em seu trabalho. Ademais, como espaço consagrado à arte, as obras ali presentes, quadros finalizados ou a caminho, obras de outros artistas, assim como seus objetos decorativos e funcionais, atuam como referências que o inspiram, em cuja tradição ele se inscreve, espelhando o seu próprio modo de criação e os temas que lhe são caros, compondo, assim, uma espécie de mitologia pessoal.

As características do ateliê de um pintor no século XIX podem variar, como sublinha Laneyrie-Dagen (2012, p. 181): os pintores mundanos e aqueles que já adquiriram certo renome precisam de mais espaço, porque recebem mais visitas ou porque trabalham em telas de grandes dimensões, como as prestigiosas pinturas de história; os pintores que se restringem ao cavalete, se contentam com um aposento

12 As traduções do francês para o português das citações das obras teóricas e literárias apresentadas neste artigo são das autoras, salvo menção em contrário nas referências.

em seu domicílio particular. O ateliê, portanto, também reflete o aspecto material do trabalho do artista, a sua situação social e econômica, o direcionamento de sua carreira.

Para todos os pintores, sem exceção, é no aposento do ateliê que eles podem se isolar para se dedicar às obras em andamento ou planejar obras futuras, proteger o seu trabalho dos olhares do mundo. O ateliê torna-se um espaço reservado, uma espécie de refúgio ou santuário, um ambiente totalmente dedicado aos processos da criação. Todavia, esse espaço que privilegia a solidão e o recolhimento, também pode se tornar um local de socialização e negociações, onde o pintor exporá suas obras aos seus admiradores e críticos, receberá seus potenciais compradores, assim como os modelos que vêm posar para ele: todos personagens que compõem o mundo da arte (MAURISSON, 2006, p. 207). Em razão dessa pluralidade de funções do ateliê, caberá ao pintor gerenciar um equilíbrio entre sua vida pessoal e doméstica, entre sua vida de artista e a privada, o que implica em muitos desafios.

O ateliê do artista ocupa um espaço privilegiado nas narrativas que se interessam em representar o universo particular da arte e os personagens artistas como protagonistas, sejam eles pintores, escultores ou fotógrafos. De fato, a descrição do ateliê do artista é uma das cenas típicas das narrativas de artista, categoria literária originada da tradição do *Künstlerroman*,¹³ protagonizadas por um personagem artista, geralmente um pintor, cujas temáticas e enredo se concentram sobre os conflitos que este encontra em seu percurso criativo, sejam eles de ordem pessoal ou profissional (LAGO, 2017, p. 172).

Nas obras literárias que compõem o nosso *corpus*, por mais que a descrição do ateliê do artista protagonista seja quase obrigatória, ela não se apresenta como um mero exercício retórico, pelo contrário, ela se inscreve na trama, contribuindo para a caracterização do personagem, muitas vezes, participando – ou até mesmo anunciando – o destino do pintor que o ocupa.

IMAGENS LITERÁRIAS DO ATELIÊ: UM EXERCÍCIO COMPLEXO DE DESCRIÇÃO

A popularização das narrativas de artista na Europa do século XIX se deve ao entusiasmo pelas artes visuais que vigorou neste período, tendo elegido a capital francesa como centro da cultura, assim como a popularização do romance como gênero literário. Assim, unindo as duas paixões do século, surgiram muitas obras cujos protagonistas eram artistas, em especial o artista pintor, que representa o ideal romântico do espírito livre e genial, que se sacrifica em nome de sua arte.

13 Romance em que “*uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenha função estruturadora essencial, (...)*” (OLIVEIRA, 1993, p. 5).

As narrativas de artista cultivam uma escrita imagética, com forte apelo visual, por isso uso recorrente de écfrases e das descrições de ateliê, que, como lembra Maurisson (2006, p. 7), torna-se uma passagem obrigatória para a construção da ilusão realista na obra literária. Pois “[...] o fato de o personagem de um pintor figurar em um texto narrativo alertará o leitor sobre a qualidade pictural da descrição [...]” (LOUVEL, 2006, p. 208).

Nesse sentido, na descrição do universo privado do personagem pintor, nada é aleatório ou gratuito, explica Vouilloux (2004, p. 5), pois nela estão presentes os principais elementos dos processos da criação artística, dos materiais às operações técnicas necessárias para produzir uma obra de arte. Espaço geralmente atulhado, onde se amontoam uma profusão de objetos; onde utensílios, esboços e telas se acumulam; onde se esbarram críticos, alunos e modelos, “o ateliê é objeto de descrições precisas, é representado em cenas complexas, em que cada objeto tem uma função simbólica” (MAURISSON, 2006, p. 208).

Por suas particularidades, muitas vezes a descrição concede uma atenção especial aos efeitos de luz do ambiente, uma vez que ela é essencial para o trabalho do artista: a primeira exigência do pintor, na escolha de seu local de trabalho, é que a luz possa ali penetrar com abundância, de preferência uma luz natural, de onde sua predileção por se instalar no alto dos edifícios, em ambientes com grandes janelas ou claraboias. Muitas descrições que serão apresentadas em seguida colocam em evidência a iluminação do espaço, dentre elas a da novela *A Vendetta* (1830), de Balzac: “No momento em que começa esta história, o luminoso sol do mês de julho inundava o ateliê de luz, e dois raios atravessavam a peça em toda a sua extensão, desenhando largas faixas de ouro, diáfanas, onde brilhavam grãos de poeira.” (BALZAC, 1947, p. 270).

Os objetos, acessórios ou instrumentos de trabalho descritos não apenas fazem parte da decoração, mas também são indícios esparsos das relações do pintor-personagem com o mundo que o cerca (VOUILLLOUX, 2004, p. 5). Desta forma, os móveis e a natureza dos objetos dispostos no ateliê muito têm a dizer sobre o caráter do pintor, seu estilo, sua condição social, uma vez que esta descrição se encontra estreitamente ligada à obra que ele produz.

O ateliê de *muros nus*, no qual a poeira se acumula sobre os móveis usados, desparelhados, reduzidos ao essencial, acentuam o caráter excêntrico do personagem relacionado ao mito do artista, tão absorvido por seus pensamentos elevados que descuida de coisas triviais, como a decoração e a limpeza do aposento. Negligenciando o conforto material que sua dedicação à arte não lhe permite apreciar, o pintor é capaz de suportar a fome e o frio, simples dramas humanos, irrelevantes frente à sua grande missão. Os costumeiros acúmulos, a desordem e a sujeira do ateliê, surgem, então, como metáforas do caos, “[...] indicam a revolução que se trama na cabeça do

pintor-profeta: revelar uma nova ordem do mundo, recriar uma realidade por meio do trabalho criativo” (ARBEX & LAGO, 2015, p. 11). Como o demiurgo, o pintor imagina e constrói o novo a partir do caos, pela via da arte.

Este é o modelo típico de descrição do ateliê do pintor, como em *A Obra* (1886), de Émile Zola. A descrição é apresentada sob a perspectiva de Christine, uma moça do interior que pela primeira vez penetra nesse ambiente peculiar. É com assombro que ela examina o espaço de criação do pintor Claude Lantier:

O ateliê, na verdade, continuava a amedrontá-la um pouco. Lançava-lhe olhares prudentes, estarrecida com tamanha desordem e abandono. Diante do fogão, amontoavam-se ainda as cinzas do último Inverno. Além da cama, da penteadeira, do divã, havia apenas um velho e desconjuntado armário de carvalho e uma grande mesa de pinho, coberta de pincéis, de tintas, de pratos sujos, de uma lamparina a álcool, e sobre a qual tinha sido deixada uma panela, borrada de macarrão. Cadeiras sem palha se espalhavam entre cavaletes mancos. Perto do divã, a vela da noite anterior estava jogada no chão, em um canto do piso, que devia ser varrido uma vez por mês; e só um relógio cuco, enorme, pintado com flores vermelhas, lhe pareceu alegre e limpo, com o seu tique-taque sonoro. Mas o que a assustava, sobretudo, eram os esboços pendurados nas paredes, sem molduras, um jorro espesso de esboços que descia até o chão, quando se juntava a um amontoado de telas jogadas ao acaso. [...] E, através do vasto aposento, o manto de sol ardente, caído da vidraça, passeava, sem ser atenuado por nenhuma cortina, escorrendo como ouro líquido por cima de todos os destroços de mobília, acentuando sua despreocupada miséria (ZOLA, 1996, p. 34).

Nesse aposento, onde se confundem o espaço de habitação com o espaço de trabalho criativo, a luz que atravessa a vidraça ilumina, não as obras ali expostas, mas a miséria em que vive o jovem pintor Claude Lantier.

Observamos que a imagem do espaço de criação ligada à metáfora do caos permanece presente em obras atuais, como se vê no romance contemporâneo *O Mapa e o território* (2010), de Michel Houellebecq, no qual o ateliê do pintor e fotógrafo Jed Martin é assim descrito em consonância com esta simbologia:

Desarrumado era um eufemismo. Ao redor da mesa dobrável sobre a qual ele instalara sua câmera Linhof, o chão estava coberto de cópias fotográficas, às vezes em várias camadas, eram provavelmente milhares. Não havia senão uma estreita passagem improvisada entre a mesa dobrável e o colchão, instalado diretamente no chão. E o apartamento estava não apenas desarrumado, como sujo, os lençóis quase marrons e enodados por manchas orgânicas (HOUELLEBECQ, 2012, p. 61).

Considerando a força simbólica dos objetos que compõem o ateliê, cada elemento que a descrição enumera é como a peça de um quebra-cabeça que compete ao leitor remontar, uma peça importante não apenas para a construção do personagem, mas

para a composição e compreensão de toda a narrativa (LEDDA, 2006, p. 60). Nesse sentido, cristalizam-se as imagens literárias do ateliê.

DO ATELIÊ-LABORATÓRIO AO ANTI-ATELIÊ: UM ENSAIO DE TIPOLOGIA

Como vimos, a descrição do ateliê nas narrativas de artista tem uma importância fundamental para o texto literário uma vez que cada elemento ali presente atende a uma intenção específica, buscando o efeito de real e a verossimilhança, mas, sobretudo, a caracterização do personagem artista. A partir de um *corpus* de obras pertencentes à categoria literária das narrativas de artista, selecionamos trechos de descrição de ateliês de pintores, o que nos possibilitou estabelecer uma tipologia deste espaço de criação. Os tipos de ateliê que repertoriamos são: o ateliê-laboratório, o ateliê-vitrine, o ateliê-santuário, o ateliê-doméstico, o ateliê-escola, o ateliê-itinerante, e, por último, o anti-ateliê (ARBEX & LAGO, 2015, p. 12-15). A cada um desses ateliês correspondem intenções específicas que a obra pretende ressaltar, como explicaremos de forma sucinta. Ademais, com os exemplos citados, demonstraremos que, por mais que o auge das narrativas de artista possa ser situado no século XIX, elas permanecem vivas e presentes tanto no século seguinte quanto na atualidade, de modo que o *topos* do ateliê se perpetua na história da categoria, adaptando-se ao quadro espaço-temporal ou momento de publicação, sem perder a sua importância. A fim de reforçar a ideia do paralelo entre as artes a partir do tema do ateliê, mencionaremos, a título de ilustração, pinturas que colocam em cena os mesmos elementos da obra literária no que se refere à representação deste espaço.

Em razão da complexidade das operações, dos utensílios e da especificidade do trabalho técnico nele desenvolvido, o ateliê-laboratório se aproxima do espaço de trabalho do alquimista. Este é o caso do ateliê do pintor Orazio Gentileschi no romance histórico *Artemisia: um duel pour l'immortalité* [Artemisia: um duelo pela imortalidade] (1998), de Alexandra LaPierre, no qual esta aproximação com a alquimia é explicitada já na abertura da descrição, que apresenta o momento da fabricação dos pigmentos:

Com seus potes, pós, caldeirões, bacias, cadinhos, alambiques e retortas, o lugar lembrava mais o laboratório do alquimista do que o ateliê do pintor. Mesmo o monte de tecidos, as caudas púrpuras dos veludos, os drapeados brancos dos lençóis, todos os acessórios do artista que se amontoavam sobre as bancadas no fundo do cômodo, os hábitos de capuchinho, as grandes asas de anjo, as rodas dos mártires e os crânios contribuía para o mistério desse antro de atmosfera irreal e vagamente inquietante. De um braseiro subia uma fumaça negra, densa, que não escapava por nenhuma chaminé. Um menino de quinze anos, Francesco, o mais velho dos filhos, observava, dentro de um pote de terra vermelha de fundo chumbado, um óleo cintilante como ouro,

que ele mexia lentamente com uma longa pena (LAPIERRE, 2012, 55-56).

Local consagrado tanto à pintura – como denunciam os objetos e adornos para a composição das obras do artista, servindo-lhe de modelos –, quanto à fabricação de sua matéria-prima, adentramos em um típico ateliê do século XVII, onde toda a família trabalha no ofício. O ambiente evoca os enigmas que caracterizam as operações alquímicas, em uma aproximação que alia a mística e a magia atribuídas à alquimia e seus adeptos: assim como o alquimista, o pintor é capaz de inventar novos compostos, aperfeiçoar a matéria, criar uma outra realidade com o seu trabalho artístico. No ateliê de Orazio, a enumeração dos objetos incomuns e entulhados – retortas para destilação, inúmeros potes, vasos e caldeirões –, a atmosfera embaçada pelo fogo e pela fumaça, assim como o personagem do menino debruçado sobre os potes, concentrado em remexer seu conteúdo, nos remete ao quadro de Johannes Stradanus, *O laboratório do alquimista* (1570), por suas evidentes similaridades.

O ateliê-vitrine, por sua vez, alia as funções social e comercial; é o local onde o artista vai não apenas conceber e realizar suas obras, mas também receber seus colegas, alunos, críticos, clientes e curiosos, abrindo, assim, o seu espaço privado. A novela de Albert Camus, *Jonas ou o artista no trabalho* (1956), é exemplar em descrever estas funções do ateliê, ao mostrar o pintor Jonas trabalhando em meio a uma multidão de olhares:

Assim corria o tempo de Jonas, que pintava no meio de amigos e de alunos, instalados em cadeiras agora dispostas em fileiras concêntricas em torno do cavalete. Da mesma forma, muitas vezes apareciam vizinhos nas janelas em frente e juntavam-se ao seu público. Ele discutia, trocava ideias, examinava as telas que lhe eram apresentadas, sorria à passagem de Louise, consolava as crianças e atendia efusivamente aos chamados telefônicos, sem nunca abandonar os pincéis, com os quais, vez por outra, acrescentava um toque ao quadro iniciado (CAMUS, 1997, p. 109).

Como exemplo iconográfico do ateliê-vitrine, citamos o quadro *Um ateliê em Batignolles* (1870), de Henry Fantin-Latour, que ilustra este tipo de ateliê na forma de um retrato coletivo no qual a figura central do pintor Manet em seu cavalete, pincel e paleta em mãos, é representado em pleno trabalho, observado por seus amigos também pertencentes ao mundo da arte, pintores e escritores, como Renoir, Zola e Monet.

É no ateliê-vitrine que o pintor vai expor suas próprias obras, exibir o lustro de seu renome na forma de um certo luxo, aumentando assim o seu prestígio perante o público. Este é o caso do pintor Hutting em *A vida: modo de usar* (1978), de Georges Perec, que possui dois ateliês, o pequeno ateliê, no qual se dedica efetivamente ao seu trabalho de criação, e um outro aposento, o grande ateliê, reservado aos encontros

O ATELIÊ DO ARTISTA: MODOS DE USAR MÁRCIA ARBEX, IZABEL BAPTISTA DO LAGO

sociais e negociações. Nesse “grande ateliê”, o local é especialmente preparado para receber os visitantes com notas de requinte e sofisticação:

À extrema direita dos dois últimos andares do prédio, o pintor Hutting uniu oito quartos de empregada, um trecho do corredor e os falsos sótãos correspondentes para fazer um imenso ateliê, onde uma longa galeria envolve três de suas paredes e dá acesso a vários quartos. Em torno da escada em caracol que conduz à galeria, mandou dispor uma espécie de pequeno living, onde gosta de descansar entre duas sessões de trabalho e receber durante o dia os amigos ou clientes, o qual está separado do ateliê propriamente dito por um móvel em L e uma estante de livros sem fundo, de estilo vagamente chinês, ou seja, laqueada de preto com incrustações imitando madrepérola e ferragens de cobre trabalhadas, alta, comprida e larga – a perna mais longa mede pouco mais de dois metros; a mais curta, um metro e meio (PEREC, 2009, p. 56).

O próprio narrador confirma que este último é completamente diverso de um ateliê de artista habitual, não há nada que indique o caos criativo:

É uma sala clara e aconchegante, impecavelmente arrumada, não oferecendo de maneira alguma a desordem habitual dos ateliês de pintura; nada de telas voltadas contra a parede, nada de molduras empilhadas em rumas instáveis, nada de chaleiras achatadas sobre aquecedores antiquados [...] (PEREC, 2009, p. 334).

Considerando a tendência de Perec para a enumeração e a descrição de objetos, o exemplo acima é particularmente elucidativo na caracterização do pintor personagem, cuja condição social é fruto de sua genialidade, como ele se esforça em demonstrar com a exposição de suas próprias obras, que lhe renderam a reputação de grande artista:

Num trilho pregado a cerca de dois metros e meio do chão, correm várias estruturas metálicas, nas quais o pintor afixou uma vintena de seus quadros, a maior parte de pequeno formato; pertencem quase todos a uma fase antiga do pintor, que ele próprio designa seu “período nebuloso”, com o qual adquiriu notoriedade; no geral, trata-se de cópias finamente executadas de quadros famosos – *A Gioconda*, *O Ângelus*, *A retirada da Rússia*, *Le déjeuner sur l’herbe*, *A lição de anatomia*, etc. –, sobre os quais pintava em seguida efeitos mais ou menos pronunciados de névoas, chegando a uma grisalha imprecisa, sob a qual mal se podiam distinguir a silhuetas de seus modelos prestigiosos (Ibid., p. 57-58).

A quantidade de objetos e móveis de valor e, sobretudo, de obras de arte, aproximam o ateliê de Hutting de uma galeria de arte privada, que se aproxima do gênero das coleções particulares, dos *cabinets d’amateur* em voga no século XVII entre os pintores flamengos, procurados por ricos amadores de arte para representar

suas esplendorosas coleções, acumuladas com orgulho, e, por isso mesmo, dignas de serem inscritas na história da arte.

Em oposição ao ateliê-vitrine, o ateliê-santuário é representado como um refúgio, um local sagrado no qual o pintor pode se isolar do mundo para se dedicar ao trabalho, ou, ainda, imaginar novas obras, pois a atividade de criação exige momentos de recolhimento e meditação. O caráter privado deste local íntimo se revela pela presença dos instrumentos de trabalho do pintor – pincéis, tubos de pintura, moldes, paletas –, detentores dos segredos de seus processos criativos, mas também por objetos que compõem o seu universo particular, que muito têm a dizer sobre suas referências e valores, estéticos e ideológicos, e sobre a missão, enfim, a que se propõe o artista realizar por meio de sua arte.

O ateliê do pintor Léonard em *L'Atelier d'un peintre* [O ateliê de um pintor], de Marceline Desbordes-Valmore (1833), é um exemplo valoroso do ateliê-santuário:

O ateliê, livre de decorações e de móveis supérfluos, [...] se atravancava com caixas, gessos, cavaletes e manequins. As paredes um pouco úmidas, reavivadas todos os dois ou três anos com uma espessa camada de cor cinza, equilibrada aqui e ali pelo frescor reinante da atmosfera, exibia, como único luxo, o retrato de Rafael [...]. Esse espaço de vinte pés quadrados, esquecido, ainda erguido em meio à destruição do velho claustro das Capuchinhas, ruindo sob as ativas marteladas de um rico proprietário, servia de colmeia ou de Vaticano a alguns ardentes mortais, nascidos da chama que imortalizou e matou Rafael (DESBORDES-VALMORE, 1833, p. 20).

Instalado nas ruínas de um convento, possuindo como mentor o renascentista Rafael, o ateliê-santuário de Léonard surge como um símbolo da construção do novo, do ideal das rupturas trazidas pelo movimento romântico no século XIX, estabelecendo bases para um verdadeiro Renascimento para as artes.

A ideia da sacralidade presente no ateliê do pintor pode ser sentida com mais impacto quando parte de um observador externo, pela perspectiva de um outro personagem, que ali penetra e percebe a sua atmosfera peculiar.

Esta é experiência vivenciada pelo narrador de *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust, que em sua juventude, no volume *À sombra das moças em flor* (1919) visita o ateliê do pintor Elstir, evento que irá marcar toda a sua vida. Estas são as impressões do jovem, que ressalta os contrastes entre o aspecto comum externo da casa e seu interior extraordinário:

Foi assim, desviando os olhos, que atravessei o jardim, que tinha um relvado como uma miniatura de qualquer residência burguesa nas vizinhanças de Paris -, uma pequena estatueta de galante jardineiro, bolas de vidro onde a gente se olhava, cercaduras de begônias e um pequeno caramanchão sob o qual

O ATELIÊ DO ARTISTA: MODOS DE USAR MÁRCIA ARBEX, IZABEL BAPTISTA DO LAGO

alongavam-se cadeiras de balanço diante de uma mesa de ferro. Mas, depois de todos esses sinais de feiura cidadina, não mais prestei atenção às molduras cor de chocolate dos plintos quando estava no ateliê; senti-me absolutamente feliz, pois, por todos os estudos que me rodeavam, imaginava a possibilidade de me elevar a um conhecimento poético, fecundo em alegrias, de muitas formas que até então não havia isolado do espetáculo geral da realidade. E o ateliê de Elstir me surgiu como um laboratório de uma espécie de nova criação do mundo, onde, do caos que são todas as coisas que vemos, ele havia tirado, pintando-os sobre vários retângulos de tela [...] (PROUST, 2002, p. 630).

De forma similar se dá a experiência do aspirante a pintor Poussin, personagem da novela *A obra-prima ignorada* (1831), de Honoré de Balzac, ao penetrar pela primeira vez no ateliê de mestre Porbus: “[...] o neófito mostrava-se sob o encanto que devem experimentar os pintores natos ao verem o primeiro ateliê onde se revelam algumas das operações materiais da arte” (BALZAC, 2012, p. 15). Nesse sentido, penetrar nestes ateliês equivale a ser apresentado aos segredos mais bem guardados dos artistas que ali vivem, daí a ideia de sacralidade, de preservação e de mistério que predomina nos ateliês-santuários.

Em oposição à atmosfera de recolhimento e intimidade se inscreve o ateliê-doméstico, caracterizado pela presença de elementos prosaicos e ligados ao mundo material, oposto à esfera da imaginação: é o espaço que o pintor divide com a sua família e, por isso mesmo, acaba sendo perturbado pelas contingências do cotidiano. A descrição do ateliê doméstico é bastante comum, pois na grande maioria das narrativas de artista o pintor personagem não é um artista reconhecido, que dispõe de condições materiais para se instalar em um segundo apartamento, ou sequer dispõe de um cômodo exclusivo para seu trabalho. O compartilhamento do espaço de criação com a família se transforma, portanto, em fonte de muitos conflitos, pois coloca o pintor frente a um dilema de difícil solução: como separar a sua via privada e afetiva das exigências de sua profissão?

O narrador de *A Obra* resume bem as dificuldades do pintor Claude em seu ateliê-doméstico, onde trabalha e vive com a companheira e o filho: “O ateliê da rua Douai, pequeno e desconfortável, contava somente com um quarto estreito e uma cozinha do tamanho de um armário; era preciso comer no ateliê, o casal ali vivia com a criança, o tempo todo trombando em suas pernas” (ZOLA, 1996, p. 299).

A mesma sensação de aprisionamento e interrupção contínua é vivida por Jonas, o pintor de Camus, no ateliê superpovoado não apenas pelos colegas de profissão, mas por Louise, sua esposa, e seus vários filhos. O impasse em que se encontra Jonas o leva a experimentar novas acomodações dentro do ateliê-doméstico, em busca da calma necessária para pintar:

A conselho de Rateau, decidira-se a instalar o quarto conjugal numa das peças pequenas, já que a outra abrigaria a criança que já se anunciava. A peça grande

servia de estúdio para Jonas, durante o dia, e à noite e na hora das refeições, de peça comum. Aliás, a rigor, podia-se comer na cozinha, desde que Jonas ou Louise se dispusessem a ficar de pé (Ibid., p. 102).

A necessidade de isolamento se torna incontornável e a invasão do ateliê é tanta que impede o pintor de produzir:

[...] Em certo sentido, sua vida era bem cheia, todas as suas horas eram utilizadas, e ele dava graças ao destino que o poupava do tédio. Por outro lado, eram necessárias muitas pinceladas para encher um quadro e ele às vezes pensava que o tédio às vezes era bom, já que se podia escapar dele pelo trabalho obstinado. Mas, a produção de Jonas diminuía, à medida em que os amigos se tornavam mais interessantes. Mesmo nas raras ocasiões em que ficava totalmente só, sentia-se cansado demais para trabalhar dobrado. E, nessas horas, só conseguia sonhar com uma nova organização que conciliaria os prazeres da amizade e as virtudes do tédio (CAMUS, 1997, p. 09).

Os impasses entre o pintor e sua vida familiar também estão presentes na história da arte, pois não raro ele se representa ao lado de sua esposa e seus filhos, em cenas domésticas, como André Derain em *O pintor e sua família* (1939), ou à maneira de um retrato posado, como Joaquín Sorolla em *Minha família* (1901). Todavia, em ambos os exemplos iconográficos, assim como nos exemplos literários citados, fica evidente o deslocamento do pintor dentro do círculo familiar, seja pela incompatibilidade de inserir o seu trabalho de criação em um cenário do cotidiano, seja pelo caráter peculiar do artista, que, retomando um dos aspectos do mito do artista, apresenta uma fratura em suas relações com os demais, revelando-se um indivíduo socialmente disfuncional, um ser de exceção.

O ateliê-escola, por sua vez, aborda o período de formação do pintor, é a sua porta de entrada no mundo da arte. Nele, os aprendizes são supervisionados por um mestre, e se reúnem ao redor de um modelo-vivo para praticar o desenho ou a pintura. O quadro de Auguste Massé, *O ateliê dos alunos de Gros* (1830), representa o prestígio do mestre pelo grande número de discípulos presentes em suas aulas. Na literatura, o ateliê-escola está associado aos anos de juventude do artista, que alia as despreocupações da boemia ao rigor do trabalho de aprendizagem. O romance *Trilby* (1894), de Georges du Maurier, nos fornece um bom exemplo de descrição do ateliê-escola:

O ateliê – ou escola de pintura – de Carrel situava-se à rua Notre-Dame-des-Potirons-Saint-Michel, nos fundos de um amplo pátio; largas vidraças empoeiradas deixavam a luz do céu penetrar dentro de vastos ateliês empoeirados. O maior e o mais empoeirado era o de Carrel. Trinta a quarenta estudantes de belas-artes ali desenhavam e pintavam a partir de modelos nus,

O ATELIÊ DO ARTISTA: MODOS DE USAR MÁRCIA ARBEX, IZABEL BAPTISTA DO LAGO

todos os dias, com exceção do domingo, de oito ao meio-dia, e ainda duas horas na parte da tarde, a não ser na do sábado, dedicado à varredura e à limpeza, rigorosa necessidade nesses estúbulos de Áugias (DU MAURIER, 2005, p. 77-78).

Por meio desta descrição, o leitor penetra em um dos ambientes mais frequentados pelo pintor iniciante, testemunha da disciplina e da constância que se espera dos alunos até que atinjam a maturidade, quando terão a experiência necessária para possuir o seu próprio ateliê.

Um exemplo peculiar de ateliê-escola é o do pintor Servin, da novela *A Vendetta* (1830), de Balzac, dedicado ao ensino da arte a moças de famílias de posses na Paris do século XIX. Antes de proceder à descrição do ateliê frequentado pelas jovens, o narrador assegura a moral indefectível de Servin, que se recusava a ensinar moças que queriam ser verdadeiras artistas, pois isto implicaria na necessidade de experiências proibidas pela decência, quais sejam, exatamente o que vimos no ateliê-escola típico: a observação e a representação da nudez. Refletindo os valores do quadro espaço-temporal da narrativa, no qual a prática artística reservada às mulheres era limitada, a descrição do espaço frequentado pelas alunas de Servin o apresenta não como um local de trabalho sério e aplicado, mas como uma diversão, um ornamento de uma educação refinada:

Uma dúzia de cavaletes erguiam suas flechas agudas, semelhantes a mastros de navios ancorados num porto. Várias moças davam animação a essa cena pela variedade de suas fisionomias, de suas atitudes e pela diferença de suas toilettes. As sombras carregadas proporcionadas pelas telas verdes, colocadas segundo as necessidades de cada cavalete, produziam uma infinidade de contrastes, de curiosos efeitos de claro-escuro. Esse grupo formava o mais belo de todos os quadros do ateliê (BALZAC, 1947, p. 270).

De fato, sobressaem-se, nesta descrição, não as obras produzidas pelas moças ou a aplicação destas em seu trabalho, mas a harmonia da composição da cena, realçada pelas notas alegres de seus vestidos. Não vemos no ateliê de Servin nenhum aspecto ou símbolo da criatividade das artistas que nele trabalham.

Em consonância com o quadro literário do ateliê-escola de moças, encontramos nas artes visuais um exemplo na tela de Adrienne Grandpierre-Deverzy, *O ateliê de Abel de Pujol* (1822), no qual vemos o pintor, marido da artista, em pleno trabalho, circundado por suas alunas, cujos trajes elegantes cobrem a tela com notas coloridas e atestam a sua origem elitista. Nos objetos que guarnecem o ateliê, encontram-se várias estátuas, sobretudo bustos, provavelmente para serem utilizadas pelas moças como modelos, no lugar de modelos-vivos, cuidando, assim de manter o devido decoro.

Passamos agora ao exemplo do ateliê-itinerante, que se caracteriza por sua mobilidade, o que indica a importância da viagem e do deslocamento espacial para a

experiência do artista. Um dos *topos* da narrativa de artista, de fato, a viagem reforça a imagem do artista andarilho e explorador, livre para procurar uma nova expressão artística, ou, ainda, uma simples investigação inspirativa por novos cenários e luz natural, para além do espaço fechado do ateliê. Ideal dos pintores impressionistas, retratado por Manet em *Claude Monet pintando em seu ateliê* (1874) – ateliê que na verdade é um barco –, a pintura ao ar livre encontra um adepto em Claude, de *A Obra*, que “lamentava amargamente não ser rico, pois sonhava em ter ateliês móveis, uma carruagem em Paris, um barco no Sena, nos quais ele teria vivido como um boêmio da arte” (ZOLA, 1996, p. 305).

Todavia, a mobilidade do ateliê do pintor personagem também pode se dar dentro do espaço em que ele habita, como é o caso em *Jonas ou o artista no trabalho* (1956). Sufocado, aniquilado pela esterilidade criativa, o pintor vê no deslocamento de seu espaço de criação uma tentativa de recuperar a força e motivação para o trabalho:

Nos dias que se se seguiram, tentou trabalhar no corredor; no outro dia, no banheiro, com luz elétrica, e, no outro dia, ainda, na cozinha. Mas, pela primeira vez, as pessoas que encontrava por toda parte o incomodavam, tanto as que mal conhecia quanto os seres mais chegados, que amava. [...]. Viveu vários dias com suas telas, na maioria das vezes sentado perto delas, ou, então, plantado diante da janela; não pintava mais (CAMUS, 1997, p. 121).

A improdutividade marca as locomoções do pintor, que precisa então voltar-se para si mesmo, como o desenvolvimento da narrativa o demonstrará, em uma busca interna a fim de retomar a sua potência criativa, alcançada apenas a partir do isolamento tão necessário para manter esta chama ativa.

Como se vê, a esterilidade criativa do artista é visível e palpável nas imagens de seu ateliê, o que nos leva ao anti-ateliê, contra-modelo do tradicional espaço do pintor. Encontramos este exemplo na novela *Pierre Grassou* (1839) de Balzac, cujo personagem principal é um pintor sem talento, incapaz de criar composições originais, que usa o artifício de copiar de forma disfarçada obras de grandes mestres. Nesse aspecto, a descrição do ateliê de Grassou indica que não se trata de um espaço de criação:

Acima das três ou quatro peças do apartamento ocupado por Grassou de Fougères, se estendia o seu ateliê, que olhava para Montmartre. O ateliê pintado em tons de tijolo, o piso amarronzado cuidadosamente esfregado, cada cadeira provida de um pequeno tapete bordado, o sofá, simples, inclusive, mas limpo como o de um quarto de dormir de uma comerciante, ali, tudo indicava a vida meticulosa dos espíritos pequenos e o cuidado de um homem pobre. Havia uma cômoda para guardar os objetos de ateliê, uma mesa de jantar, um aparador, uma escrivaninha, enfim, os utensílios necessários aos

O ATELIÊ DO ARTISTA: MODOS DE USAR MÁRCIA ARBEX, IZABEL BAPTISTA DO LAGO

pintores, arrumados e limpos. O fogão participava desse sistema de cuidado holandês, ainda mais visível devido à luz pura e estável do norte, que inundava, com seu dia claro e frio, esse aposento imenso. Fougères, simples pintor de gênero, não tem necessidade das máquinas enormes que arruinam os pintores de história; ele nunca reconheceu em si faculdades suficientemente completas para abordar a alta pintura, ele ainda se limitava ao cavalete (BALZAC, 1994, p. 273-274).

Ao detalhar o ateliê de Grassou de Fougères, Balzac confirma que o personagem não é um verdadeiro artista, pois naquele espaço, nada lembra o caos criativo, nenhum traço de seu trabalho é visível ao leitor, tudo está “arrumado e limpo”, até mesmo os utensílios do pintor se encontram cuidadosamente encerrados em uma gaveta. Enquanto no ateliê do artista a desordem e o acúmulo de objetos revelam o trabalho incessante que se trava na mente do pintor, aquele ocupado por Grassou, no qual tudo é organizado e limpo com rigor metódico, revela a inclinação natural do personagem para a segurança, a estabilidade e a comodidade, incompatíveis com a figura do artista. Neste sentido, o ateliê de Grassou é um anti-ateliê, um espaço mais aparentado à uma cozinha meticulosamente limpa do que a um ateliê de artista, por isto mesmo não possui correspondência nas artes visuais.

O ATELIÊ DE PINTURA COMO MEDIAÇÃO PARA A CRIAÇÃO LITERÁRIA

Após traçarmos a tipologia dos ateliês presentes nas narrativas de artista estudadas, é importante sublinharmos que não se trata de categorias fechadas, uma vez que certos aspectos ou características de mais de um tipo de ateliê podem ser encontrados em uma mesma descrição. Ademais, como espaço central do enredo, o espaço de criação do artista é frequentemente descrito do ponto de vista de vários personagens e em momentos diversos da narrativa. O ateliê, inclusive, pode ser dinâmico, transformando-se de acordo com o estado de espírito ou com a necessidade do personagem pintor.

Observamos que o ateliê de Orazio Gentileschi, modelo do ateliê-laboratório, também assume, em outro episódio da narrativa, a forma de um ateliê-vitrine, quando o pintor demonstra seu cuidado em prepará-lo antes de receber seu cliente:

Artemisia estava então em pé na frente da mesa da cozinha. Em volta dela estavam as espátulas, as facas, as pedras de moer, lava pincéis, todos os instrumentos da profissão que Orazio a havia feito retirar apressadamente do ateliê. Seguindo o exemplo dos outros pintores, ele sabia que um artista não deve jamais se apresentar na frente de seus patrocinadores como um trabalhador manual. Vestido de preto, um ar respeitável e confiante, ele fazia as honras de seu ateliê deixando a entender que a pintura não era nada além de um exercício intelectual (LAPIERRE, 2012, p. 69).

O pintor, ciente do processo de valorização do artista que se estabelecia em sua época, transfere ao seu ateliê a missão de apresentá-lo com um trabalhador do intelecto, escondendo qualquer indício das atividades manuais de seu ofício.

Em outro exemplo, o do pintor Coriolis no romance *Manette Salomon* (1867), dos irmãos Goncourt, podemos verificar uma relação de simbiose que se estabelece entre o pintor e o seu ateliê, assim como no caso de Jonas, de Camus, cujo deslocamento se transfere para os espaços que ocupa no apartamento da família. O ateliê do pintor Coriolis, no início da narrativa, é longamente descrito como uma exuberante coleção particular de objetos exóticos, transbordando de cores, luzes e texturas, fiel ao viés orientalista do artista:

Suas quatro paredes se assemelhavam a um museu e a um pandemônio. (...) Por todos os lados, surpreendentes vizinhanças, a promiscuidade confusa das curiosidades e das relíquias: um leque chinês saía da cerâmica de uma lamparina de Pompeia; entre uma espada com três trevos em cuja lâmina estava gravado: *Penetrabit*, e um escudo de hipopótamo para a caça ao tigre, podia-se ver um chapéu de cardeal, com a púrpura histórica desgastada; e um personagem de sombra chinesa de Java recortado em couro pendurado próximo a uma velha grelha de ferro fundido para cozer hóstias (GONCOURT, 1996, p. 216-221).

Já nas últimas páginas da narrativa, o ateliê se transforma, em consonância com a decadência do pintor, que há tempos deixou de criar:

Tudo havia mudado no interior de Coriolis.

Sua pequena habitação não era mais seu grande e espaçoso apartamento da rua Vaugirard. Seu ateliê, despido da ostentação de arte sobre a qual o olho do colorista gosta de passear, parecia vazio e frio, quase pobre (Ibid., p. 503).

As descrições do ateliê de Coriolis, portanto, traduzem os dois momentos de sua carreira: o período de prosperidade e criatividade, marcada pela riqueza e profusão dos objetos, e a esterilidade artística, que mostra um espaço sem vida, triste e exaurido, à imagem do pintor derrotado.

Com os exemplos apresentados, constatamos que alguns ateliês são impregnados de vitalidade, cujas descrições, ricas em detalhes, indicam a intensa atividade do artista, que não tem relação direta com a suntuosidade dos objetos e móveis ali inseridos, mas com o movimento que caracteriza a passagem da imaginação para a ação no processo de criação. Outros revelam os conflitos do artista frente à sua obra ou os que lhe são impostos pelas exigências da existência material ou afetiva, como as trocas comerciais que vão garantir a sua subsistência e a manutenção de suas relações familiares.

A importância da cena da descrição do ateliê está, ainda, na exibição do artista ao trabalho, permitindo ao leitor adentrar nos mistérios da criação e assistir ao nascimento da obra de arte, o que não ocorre na calma e no silêncio, mas em um combate diário entre o pintor e sua tela. Longe de ser um ornamento do texto, enquanto espaço de criação propício à encenação do fazer artístico, é pela descrição do ateliê que a arte se afirma enquanto protagonista da obra literária.

Nesse sentido, o pintor personagem deve ser visto como metonímia do escritor, uma vez que seus trabalhos de criação se constroem de forma similar, em estreita correspondência. Estabelece-se, portanto, por meio da obra literária mais do que um diálogo entre as artes, mas um encontro entre artistas, cujos laços de familiaridade e cumplicidade são eloquentes e frequentemente presentes também na pintura, como testemunham quadros já citados neste trabalho, exemplo que reforçamos, por fim, citando o retrato de *Émile Zola* (1868), por Manet, no qual o pintor homenageia não apenas o escritor mas o crítico de arte que o apoiou em sua trajetória artística, inscrevendo assim, na pintura, o laço que une os artistas.

REFERÊNCIAS

ARBEX, Márcia; LAGO, Izabela Baptista. *Espaços de criação: do ateliê do pintor à mesa do escritor*. Belo Horizonte: FALE/Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

BALZAC, Honoré de. *Le Chef d'œuvre inconnu, Pierre Grassou et autres nouvelles*. Paris: Gallimard, 1994.

BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012.

BALZAC, Honoré de. *A Comédia Humana*. Tradução de Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: O Globo, v. 2. Ortografia e pontuação adaptadas, 1947.

CAMUS, Albert. *O exílio e o reino*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1997.

DESBORDES-VALMORE, Marceline. *L'Atelier d'un peintre : scènes de la vie privée*. Vol. 1. Paris: Dumont, 1833.

DU MAURIER, George. *Trilby*. Paris: Payot & Rivages, 2005.

GAUSSEN, Frédéric. *Le Peintre et son atelier*. Paris: Parigramme, 2006.

GONCOURT, Edmond et Jules de. *Manette Salomon*. Paris: Gallimard, 1996 [1867].

KRIS, Ernest ; KURZ, Otto. *La Légende de l'artiste: un essai historique*. Paris: Éditions Allia, 2010.

- HOUELLEBECQ, Michel. *O mapa e o território*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- LAGO, Izabela Baptista do. *Do Künstlerroman às narrativas de artista: um estudo conceitual*. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. *Le Métier d'artiste: dans l'intimité des œuvres*. Paris: Larousse, 2012.
- LAPIERRE, Alexandra. *Artemisia. Un duel pour l'immortalité*. Paris: Robert Laffont, 2012.
- LEDDA, Sylvain. (org.). *Le Peintre et son modèle*. Paris: Gallimard, 2006.
- LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia. (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários da FALE/UFMG, p. 191-220, 2006.
- MAURISSON, Charlotte. *Écrire sur la peinture*. Paris: Gallimard, 2006.
- MONTANDON, Alain. Le roman romantique de la formation de l'artiste. In: *Romantisme*, n° 54, p. 24-36, 1986.
- PEREC, Georges. *A vida: modo de usar*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PROUST, Marcel. Tradução de Fernando Py. *À sombra das moças em flor*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- VOUILLOUX, Bernard. *Tableaux d'auteurs: après l'Ut pictura poesis*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2004.
- ZOLA, Émile. *L'Œuvre*. Paris: Librairie Générale Française, 1996.

Olhando para trás e seguindo em frente: Poesia Concreta e Sankofa

Kwabena Opoku-Agyemang

Tradução:

Tálisson Melo e Lorraine Mendes

INTRODUÇÃO: POESIA CONCEITUAL, FORMA E CONTEXTO

A associação generalizada entre poesia e sua forma tem sido debatida longamente por acadêmicos e público em geral, bem como pelos próprios poetas e artistas que interrogam estas relações não só por meio da poética, mas, especialmente por meio de seus processos criativos.¹⁴ Experimentações conscientes com a forma ostentam uma longa história na tradição ocidental, com diversos exemplos que remontam a poemas gregos clássicos como *Ovo de Símiat* de Rodes e *Flauta de Pan* de Teócrito, passando pela poesia de George Herbert no século XVII, que inclui *O Templo* e *Asas da Páscoa*, até o trabalho de E. E. Cummings no século XX. Esses exemplos de poemas que colocam a forma em primeiro plano são predecessores (e ilustrativos) da poesia concreta, um gênero que é criado quando a disposição das palavras impressas em um poema pretende deslocar a atenção das palavras constitutivas à forma geral.¹⁵ Esse gênero de poesia é único entre outros, como a épica, balada, soneto, ou mesmo o haiku, no sentido em que para a poesia concreta, ao mesmo tempo em que as palavras que a compõem teriam alguma relevância e significado, a forma mais ampla tende a capturar o foco. A retórica visual desempenha um papel importante na análise, e informa as várias definições do gênero.

A *Encyclopædia Britannica* (2013), por exemplo, descreve a poesia concreta como sendo “poesia na qual o objetivo do poeta é expresso por padrões gráficos de letras, palavras ou símbolos ao invés de se dar por meio do significado das palavras numa disposição convencional”. Nessa definição, a relação entre letras, palavras e/ou símbolos não se apoia na sintaxe – como é o caso nos gêneros de poesia mais

14 Poetas que postulam suas teorias através das poéticas variam de William Wordsworth a T.S. Eliot, passando por Kofi Awoonor; nenhum deles, no entanto, é o foco deste ensaio.

15 Como será mostrado neste ensaio, essa definição inicial da poesia concreta tem sido expandida.

mainstream –, ao contrário, os impulsos criativos por trás das escolhas de poetas concretos/as levam ao exame da forma resultante, convergindo em maior atenção; privilegiando o visual frente ao semântico. Em *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (2012), por outro lado, a poesia concreta é situada em uma “abordagem distinta” para a qual forma e sentido “estariam o mais próximo possível um do outro... [sugerindo] uma unificação da palavra com sua apresentação”. Enquanto evidenciar a intimidade entre a estruturação da forma e do sentido implica em uma recusa da separação de partes constituintes do todo (logo, sugerindo uma entidade orgânica, assumindo um sentido rigorosamente contrastante em relação à definição anterior), ambas enciclopédias compartilham uma ênfase sobre o texto, a forma e o visual – bem como aspectos sensoriais relacionados – na construção de sentido do poema concreto. Portanto, a relação entre forma e conteúdo leva a diferentes maneiras de abordar e compreender obras de poesia concreta.

A forte conexão entre palavras e formas constitutivas na poesia concreta tem viabilizado uma evolução e ampliação de escopo desse gênero, até mesmo amalgamando suas fronteiras com gêneros similares. A ênfase na forma permite, por exemplo, comparações íntimas com a poesia visual, que é o foco de Willard Bohn em *Reading Visual Poetry*.¹⁶ Bohn define poesia visual como “poesia feita para ser vista... palavras não servem mais como dispositivos de notações simples mas como tijolos de construção num edifício visual” (2001, p. 13). Ao invés de simplesmente (ou necessariamente) representar informação, as palavras são componentes primários de uma forma mais ampla, logo, funcionam de uma maneira que aponta para sua importância. Como resultado, as palavras constitutivas tipicamente não “fazem sentido”; assim, como na poesia concreta, parece mais válido prestar atenção na forma.¹⁷ Embora alguns acadêmicos usem os termos *poesia concreta* e *poesia visual* como intercambiáveis – caso de Michael Davidson em seu *Ghostlier Demarcations: Modern Poetry and the Material World* (1997, p. 15) –, deve-se notar que outros pesquisadores, incluindo Johanna Drucker, salientam diferenças entre os dois termos. No entanto, o critério temporal articulado por Drucker para categorizar esses dois gêneros está atado a um conjunto específico (ou mesmo limitante) daquilo que Brian J. McAllister chama de “preocupações formais” (DRUCKER, 1998, p. 249), e essas questões desviam do cerne proposto neste ensaio.¹⁸ É cauteloso perceber que as similaridades entre poesia

16 Neste livro, Bohn também inclui um capítulo intitulado *Brazilian Concrete Poetry* (“Poesia Concreta Brasileira”) e por meio dessa ação reforça associações sensoriais a medida em que examina poesia concreta e poesia visual conjuntamente.

17 Brian McAllister postula que a poesia visual distorce fronteiras formais entre poesia e visualidade, e a organização do texto pode importar muito mais do que o conteúdo semântico.

18 McAllister afirma que a poesia visual distorce fronteiras formais entre poesia e visualidade, e como a poesia concreta, a organização do texto pode importar muito mais do que o conteúdo semântico (234).

concreta e poesia visual têm levado a uma definição mais vasta do trabalho criativo que pode se relacionar à poesia que prioriza o visual dessa maneira.

Essas designações amplas devem-se consideravelmente ao trabalho dos poetas relacionados a essa categoria. Poetas concretos e visuais de maior destaque são os irmãos brasileiros Augusto e Haroldo de Campos (do grupo Noigandres), os espanhóis Rafael Casinos-Asséns e Guillermo de Torre (conhecidos como Ultraístas da Espanha), o italiano Ignazio Scurto (defensor da aeropoesia futurista), a estadunidense Mary Ellen Solt, o suíço-boliviano Eugen Gomringer e seu mentor Max Bill, todos tendo experimentado, no século XX, com essas relações entre forma e poesia, em alguns casos chegando a fins extremos. Enquanto todas essas épocas e autorias têm sido compiladas e pesquisadas, exemplos da África ficam de fora dessas conversações, uma situação que não é tanto por descuido como é de fato: a antologia usual da poesia africana é frequentemente restrita a exemplos da literatura oral, bem como da poesia contemporânea impressa.¹⁹ Exceto pelo sul-africano Willem Boshoff, não há destaques da poesia concreta na África (pelo menos em Gana). Considerando isso, a literatura oral pode fornecer um ponto de partida do qual essa relação pode ser explorada, especialmente ao se reter em mente que há símbolos na literatura oral que compartilham conexões com a poesia concreta, como mostrado em breve neste texto. A importância em se envolver com o potencial desta relação tem ao menos dois sentidos de impacto. O primeiro, em relação a quem pratica poesia concreta e não abarca a relação entre literatura Africana e poesia concreta; e o segundo a respeito de quem teoriza poesia africana e ainda não têm reconhecido a importância da poesia concreta para a literatura africana. As implicações imediatas de se realizar esse objetivo serão o aprofundamento do entendimento convencional da poesia concreta enquanto revela a versatilidade da literatura oral africana.

Estender essa relação ao contexto da literatura eletrônica ajuda a implicar ainda mais esses campos distintos, e é importante atentar que essa expansão não deriva de uma associação incompatível e improvável; afinal, a poesia concreta e a poesia eletrônica compartilham uma história plena de afiliações.²⁰ Em *New Directions in Digital Poetry*, Chris Funkhouser contextualiza essa relação entre poesia concreta e poesia digital, recorrendo a uma referência de Augusto de Campos sobre a afirmativa

19 Até mesmo coleções de diferentes tipos de literaturas africanas que abarcam desde drama, prosa, e poesia, antologias específicas de poesia, como *The Penguin Book of Modern African Poetry* e *New African Poetry: An Anthology* ainda tendem a negligenciar a poesia concreta e até mesmo a não mencionar superficialmente, uma carência que sublinha a falta do gênero poético entre conversas e preocupações acadêmicas, ou não.

20 Willard Bohn traça a evolução da poesia concreta da mídia impressa para a eletrônica, e ainda postula que a disponibilidade de diferentes tipos de mídia eletrônica encorajou poetas a redefinirem arte e poesia de formas revolucionárias (141). De maneira similar, em *Prehistoric Digital Poetry*, Chris Funkhouser identifica poesia concreta como uma das maiores influências da literature eletrônica (9-11).

de Oswald de Andrade de que imperativos como a antropofagia teriam influenciado a evolução da poesia digital (228).²¹ O papel da antropofagia nesse caso é metafórico e filosófico, enfatizando relações transculturais que caracterizariam não só a poesia digital e concreta, mas também a emergência da poesia concreta na América Latina devido à influência ocidental. Uma vez que, ao ser consumida – ou canibalizado, antropofagicamente – a ‘alta cultura’ europeia alimentaria a fome de poetas que se interessavam por novos direcionamentos da criatividade. Nessa mesma entrevista, Augusto de Campos revela que, como um resultado da influência de Ezra Pound, Cummings e James Joyce, a poesia concreta brasileira “valorizou ainda mais a dimensão semântica” ao mesmo tempo sendo minimalista e radical: alimentar-se de uma outra cultura se reflete em múltiplos caminhos, inclusive por meio de aspectos estilísticos.

Essas relações culturais referentes à América Latina e à Europa Ocidental são relevantes para qualquer discussão relacionada a influência transcultural da literatura e suas implicações.²² Nesse sentido, este ensaio estende a conversa a Gana, mas, paralelamente a diferenças em termos geográficos e culturais, ao se examinar o potencial de um símbolo da literatura oral Africana de influenciar a poesia concreta e vice-versa, é importante considerar a ideia de que, enquanto poetas da América Latina criaram obras individualmente, características da literatura oral, tal como o sentido do coletivo (tanto como autoria anônima quanto como audiência nebulosa), podem indicar um conjunto único de achados – a falta de uma autoria identificada significa que, apesar de se tratar de uma interpretação do símbolo em questão e que esta pode ser investigada, uma narrativa associada ao símbolo não terá uma versão estável. Desse modo, a análise subsequente não está acabada para se copiar exemplos anteriores de intercâmbio cultural, visto que para se remeter à presença de aspectos da literatura oral, a percepção do símbolo começa com, mas também parte de modos convencionais de recepção da poesia concreta.

Na introdução de sua tese intitulada *Concrete Poetry in Canada and Quebec, 1963-1975*, Caroline Ann Bayard lembra que “a poesia concreta foi definida por seus teóricos e criadores como objetos sensoriais realizados para serem percebidos ao invés de compostos para atrair a atenção de espectadores às partes componentes (1). Enquanto o aspecto sensorial do poema concreto não possa ser enfatizado o suficiente, a escolha em focar na percepção, e não na composição, privilegia o resultado ao invés do processo na interpretação da obra em questão. No entanto, partes componentes

21 De acordo com Funkhouser, poetas concretos e digitais abordam antropografia através do processamento e redefinição da “linguagem” dos escritores “originais”; via incorporação direta de elementos externos (como múltiplas imagens, linguagens e símbolos); e na apresentação mecânica do trabalho resultante (230).

22 Influências artísticas entre África e Europa são bem documentadas, incluindo a imitação de Pablo Picasso das formas tradicionais africanas, como mostrado em *Picasso, Africa and the Schemata of Difference*, de Simon Gikandi; e a influência de modernistas como James Joyce no trabalho de Wole Soyinka (visto em *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism*, de Biodun Jeyifo).

podem ser igualmente, quando não mais, válidas na abordagem da obra de poesia concreta. Esse ponto é importante porque as partes constituintes da obra sugerem uma ênfase sobre o performativo, que, por sua vez, remonta à literatura oral, onde performance se torna o vetor principal a conduzir e interpretar o evento.²³ Em outras palavras, forma e conteúdo podem e devem intercambiar mais significativamente durante uma encenação ou leitura da obra em questão.

Pensando dessa maneira, a direção específica para esse ensaio se relaciona ao uso dos símbolos *Adinkra* da literatura oral ganesa para teorizar sobre poesia concreta. O símbolo *Sankofa* é utilizado para representar o potencial do *Adinkra* em influenciar fundamentalmente a evolução da poesia concreta no espaço eletrônico. Para chegar a este ponto, a seção seguinte historiciza *Adinkra* e *Sankofa* e considera a última no contexto da poesia concreta. O fato de os *Adinkra* e o *Sankofa* em particular já serem associados à literatura leva a uma análise mais direta subsequente.

ADINKRA E SANKOFA: UMA BREVE HISTÓRIA

A propriedade dos símbolos *Adinkra* é atribuída ao grupo étnico Acã que povoa a costa da África Ocidental, principalmente, concentrando-se entre o Leste da atual Costa do Marfim e a região centro-oeste de Gana.²⁴ Como a maioria dos exemplos de literatura oral (que tipicamente não possuem uma autoria identificada – e são, portanto, bens comuns) não é muito claro quando os símbolos *Adinkra* foram criados; contudo, eles possuem pelo menos algumas centenas de anos.²⁵ Esses símbolos podem representar conceitos, provérbios ou filosofias de vida gerais, e inicialmente eram meio de conservação de governos tradicionais, que os usavam para significar seu poder e posição de honra (Boateng 3). Hoje, seu uso é mais democrático e difundido: os símbolos *Adinkra* são proeminentes no vestuário, em logos de empresas, na publicidade, e materiais feitos em cerâmica; são também entalhados em bancos e outros itens para eventos públicos e conjuntos domésticos, sendo utilizados por pessoas de diferentes grupos sociais, econômicos e étnicos. São usados tanto tradicionalmente quanto em contextos modernos, e sendo cada vez mais encontrados em meios eletrônicos. Embora tradicionalmente mantenham sentidos fixos, sua proliferação em diversos meios significa que são usados com intenções que variam de suas denotações originais.

Os vários significados atrelados a esses símbolos podem ou não serem explicitamente referidos por quem os usa. Ou seja, enquanto uma pessoa pode vestir um símbolo específico para passar uma mensagem ou sentimento (tais como amor, sucesso, pesar ou determinação), ainda sendo vestida em ocasiões especiais (como

23 Ruth Finnegan explica esse ponto em *Oral Literature in Africa* (p. 373-375).

24 Para mais informação contextual, veja *The Language of Adinkra Symbols*, de Alfred K. Quarcoo.

25 Enquanto Owusu-Sampah opina que os símbolos *Adinkra* teriam sido criados no século XIX, Quarcoo rastreia *Adinkras* até os primeiros anos de 1700.

festividades tradicionais e funerais), uma outra pessoa pode ter o símbolo estampado numa peça de seu vestuário apenas por motivações estéticas ou cosméticas. Entre os símbolos *Adinkra* mais conhecidos, se incluem o *Gye Nyame* (traduzido no sentido de “Deus acima de tudo” e representa o sobrenatural), *Adinkrahene* (traduzido como “Rei dos *Adinkra*”, significando poder e autoridade), *Akoma* (traduzido como “O Coração”, representando as emoções), e *Sankofa* (significando um retorno).²⁶ Ainda que esses símbolos sejam usados de maneira idiossincrática, sua conexão com os sentidos originais é evidente para aqueles que sabem como “lê-los”, que é o caso de *Sankofa*.

Sankofa é traduzido literalmente como “Voltar atrás e buscar” e está intimamente ligado com um provérbio do povo Acã: “*se wo were fi a, wo san ko fa a yenkyi*” (ou seja, “não é errado retornar para buscar algo que se esqueceu”)²⁷. Diferente da maioria dos *Adinkra*, que são representados por um único símbolo, *Sankofa* tem duas variações principais. A primeira é a original, criada com os demais símbolos *Adinkra* e tem a forma comumente conhecida de um coração, mas com pares de curvas acima e abaixo (veja a Imagem 1). A segunda variação é a ave *Sankofa*, por sua vez também representada de duas formas principais: com ou sem um ovo sobre sua cauda (veja as Imagens 2 e 3, respectivamente). Independentemente da presença ou ausência desse elemento, o pássaro tem seu pescoço alongado e arqueado para trás. Quando há o ovo sobre a cauda, toca-o com o bico; se não há o ovo, o pescoço da ave se mantém curvado na mesma posição.

Esse pássaro é o protagonista de uma lenda folclórica entre os Acã. O conto diz respeito à ave *Sankofa*, que partiu de sua aldeia sem informar ninguém (uma ação considerada desrespeitosa às normas), e imediatamente se vê perdida na floresta próxima. Enquanto vaga na mata, a ave começa a duvidar de si mesma depois de ter sido insultada por um outro pássaro. Então, consegue achar um caminho de volta para a aldeia, onde sua comunidade a ajuda a reconstruir sua autoconfiança após acolhê-la em seu retorno; após essa acolhida, o pássaro segue para a floresta novamente, dessa vez comunicando aos mais velhos da aldeia. Encontra aquela outra ave que a insultara, mas desta vez vence o embate com seu antagonista graças ao sentido renovado de sua autoestima – obtida ostensivamente a partir de seu envolvimento com o espírito comunal de sua aldeia. Sua primeira tentativa de partir é vista como alheamento aos costumes comunitários e à tradição, e depois que seus feitos na mata se tornaram públicos, esculpiram uma estátua de sua imagem com o pescoço arqueado para trás, de modo a advertir integrantes da comunidade sobre os riscos de se esquecer

26 O site <http://adinkra.org/> possui uma extensa lista dos símbolos *Adinkra*.

27 Em *The Language of Adinkra Symbols*, Alfred Quarcoo explica detalhadamente que o símbolo é um lembrete constante da necessidade de aprender e “pegar as pedras preciosas” do passado, uma vez que nem todas as partes do passado são vergonhosas; certamente o futuro pode ser proveitosamente construído nessas pedras preciosas do passado, que “devem ser pegadas no passado e carregadas para a frente na marcha” (17).

ou abandonar suas raízes (tanto no sentido de ignorar costumes, quanto no sentido de partir de casa disfarçadamente). A ave da segunda variação do *Sankofa* viabiliza interpretações mais amplas por causa da história atrelada ao símbolo. Assim, mesmo que o símbolo *Adinkra* original tenha uma representação física fixa, o pássaro *Sankofa* é desenhado diferentemente por incontáveis artistas: traçado em diversas cores e tamanhos, podendo ter sua face voltada a direções distintas (como pode ser visto nas Imagens 2 e 3).

Há uma forte conexão com a contação de histórias, como a lenda demonstra. É importante perceber que (mesmo que não necessariamente relacionado a isso) de acordo com essa ideia de diferentes formas de representação, como um exemplo da literatura oral, a lenda acima é simplesmente um “molde narrativo” do qual contos alternativos têm sido (e podem ser) contados a qualquer momento: há inúmeras variações dessa mesma história que tendem a mudar detalhes, personagens e a estrutura do enredo. O tipo de ave com a qual a heroína tem sua interação verbal pode variar, chegando até a ser representada por um outro predador, variando de uma história a outra. Novamente, eventos (usualmente menores) podem ter seu lugar na narrativa alterados – depois do primeiro encontro, o pássaro passa a noite na floresta ou regressa no mesmo dia à aldeia; a ave pode viver com seres humanos, com outros animais ou com os dois, na aldeia. Um outro aspecto que vale notar é a performance musical, uma vez que canções e danças perpassam o enredo da história em diferentes momentos. Essas características estéticas tendem a adornar, complicar ou aumentar a história. Finalmente, a relação entre quem a conta e quem a ouve é nebulosa, pois qualquer componente da audiência pode assumir o papel de contador/a durante a narração: há incontáveis exemplos de narração na literatura oral nos quais uma pessoa do público intervém e se apropria da contação, alternando papéis com quem narra (prontamente passando a integrar a audiência).²⁸ Devido às fortes ligações com contação, performance e público – todos esses elementos sendo proeminentes na literatura oral –, *Sankofa* como um símbolo está enraizado em contextos literários.

O símbolo *Sankofa* original e as diferentes adaptações do pássaro *Sankofa* são representações de uma mesma ideia de retorno. Assim, como um típico significante, a relação entre o signo e o referente pode ser arbitrária e até tênue. Porém, como Claudia Owusu-Sampah propõe em sua tese intitulada *Adinkra*, faz-se uma distinção entre signo e símbolo. Ela sugere que, diferente de signos, que são comumente atribuídos a uma ideia tangível, símbolos tipicamente representam algo menos palpável que sua própria representação. No caso do *Sankofa*, o uso predominante da curva para retratar a noção de retorno se presta a complexificar essa arbitrariedade, porque a

28 Em *Philosophy: An Overview and a Critique of the Philosophical Significance of African Oral Literature*, Victor Ahamefule explica a relação entre o público, o narrador e a situação narrativa (36, 40-41).

ideia de “voltar atrás” pode ser facilmente plasmada na forma da curva. Ainda assim, a representação de algo mais abstrato que o símbolo permite ao *Sankofa* um espectro mais amplo de interpretações e usos.²⁹

SANKOFA, POESIA CONCRETA (E POESIA VISUAL)

Além de circunscrever o *Sankofa* na literatura oral, o primeiro plano da abstração (por meio do sentido de “retorno”, como está vinculado a diferentes desenhos do *Sankofa*) torna viável que a textualidade do *Sankofa* se relacione com a poesia concreta. Naquilo que envolve a poesia concreta em seu alcance e significados, é frutífero pensar esse símbolo em relação ao gênero poético. Embora qualquer *Adinkra* pudesse ser usado para esse exercício, o *Sankofa* é escolhido por sua natureza icônica, fortes raízes na literatura oral e versatilidade em termos de atração global. Com tudo isso em mente, nesta seção enfrento três questões associadas: como podemos ver o *Sankofa* como um exemplo de poesia concreta? O que significa analisá-lo como tal para a literatura oral e para a própria poesia concreta? E, como o *Sankofa* chega a se relacionar com exemplos de poesia concreta na literatura eletrônica? Examinar as várias formas de se traçar o *Sankofa* pode ajudar a responder tais perguntas, ainda que seja importante observar que conhecimento anterior (ou a falta dele) influencia profundamente em uma leitura de texto.

De maneira similar à afirmação de Bayard, a despeito do potencial que resulta da relação entre performance e interpretação na poesia concreta, o público é mais inclinado a ver conexões entre o texto constituinte e a obra total do que isolar partes componentes para gerar um sentido. Essa inclinação explica a lógica por trás da comparação que Roland Barthes faz entre linguística e poesia concreta; Bohn em *American Poets and Poetry: From the Colonial Era to the Present*, aponta que desse modo Barthes salienta que assim como a sentença é a maior unidade no escopo da investigação linguística, a palavra funciona tanto como tijolo fundamental da construção quanto como uma entidade independente na poesia concreta (119). Pensando assim, se a linguística para na frase, então a poesia concreta para na palavra. Essa lógica se sustenta para exemplares convencionais da poesia concreta, como “Caracol” de Augusto de Campos (escrito em 1960) e exemplos eletrônicos mais tardios, como “*Basic Con*” ou “*Grammar*” (ambos de William Poundstone em sua coleção *Four Poems* de 2000), todos os três casos se apoiam nos jogos intrincados na interrelação das palavras constitutivas e da forma. Afinal de contas, Campos foi coautor do “Plano Piloto para a Poesia Concreta”, no qual defende que a poesia concreta visa o mínimo múltiplo comum da linguagem.

29 Karin Barber nota, em *Text and Performance in Africa*, que associar expressões verbais a objetos materiais, como no caso dos símbolos *Adinkra*, testemunha que o “impulso de gerar formulações verbais que omitam espaço e tempo por um objetivo correlativo; então tais objetos “transcendem o tempo, para fixar ou emboscar texto em uma forma material” (327).

Daí viria sua tenência a substantivação e verbificação. “O recurso necessário concreto do discurso” (Sapir). Logo, suas afinidades com as linguagens denominadas ‘isolantes’ (como o mandarim): “O quão menos superficialmente se possui a gramática da língua chinesa, mais interna é a gramática inerente à língua” (Humboldt via Cassirer). O chinês oferece um exemplo de pura relação sintática, baseado exclusivamente na ordem das palavras (ver Fenollosa, Sapir e Cassirer).

A poesia concreta não permite análises sintática e semântica costumeiras, como é o caso de gêneros de poesia mais conhecidos. Em um nível superficial, análises desses gêneros convencionais tendem a ser feitas mediante leituras tradicionais minuciosas, reforçando compreensões lineares da linguagem. Um dos atrativos da poesia concreta é um modo não-conformista de apreciação literária. Conexões com a línguas ‘isolantes’ “não-ocidentais” tais como o chinês, também são nítidas por causa da relativa falta de desenvolvimento de morfemas, significando que flexões (bem como influências de outros afixos da classe das palavras) desempenham um papel mínimo na compreensão. Forçando assim uma forma de análise diferente, abrindo espaço para novos modos de se relacionar com a poesia.

O *Sankofa*, por outro lado, requer uma análise com ainda mais nuances, e isso não só pelo fato de não se enquadrar propriamente em uma categoria de linguagem. As características dos *Adinkra* em geral tornam difícil compartimentar o *Sankofa* como linguagem. Embora o *Oxford English Dictionary* defina linguagem como “Sistemas de comunicação falada ou escrita [...] tipicamente consistentes de palavras usadas em uma gramática regular e estrutura sintática”, considerar os *Adinkra* como linguagem convencional significa um alargamento disso, sendo o *Sankofa* ainda “linguagem” ou pelo menos um “texto”, no sentido em que promove comunicação. Deve-se notar que em *The Emergence of Sankofa Practice in the United States*, Christel N. Temple reforça a afirmação de que nomear elementos do Sistema *Adinkra* como “símbolos” ou “designs” seja “aparentemente inocente”, mas também “incorreto”, fazendo disso mais um exemplo da “extrema simplificação da cultura africana com base em inspiração europeia” (130). Ela propõe, assim, “comunicantes” como uma alternativa. Ainda que seja louvável a intenção por trás da descrição dos elementos *Adinkra* como comunicantes – naquilo que expressam “valores e filosofias atemporais” (130), também se poderia argumentar que independente do modo “raso” como um símbolo possa ser, também se realizam os mesmos objetivos de comunicação; e, dependendo de sua definição, pode-se acertar os mesmos alvos de um “comunicante”. Então, o argumento de Temple se beneficiaria da palavra “símbolo” ao abarcar sentidos que ela atribui a “comunicante”.

Embora o caso contrário ao uso de “símbolo” para o *Sankofa* seja viável, acabe se adunando mais ao amplo esforço de se analisar as formas de pensamento indígena africano em outras línguas, como K. A. Myles indica na introdução à compilação da

poesia ganesa (TEMPLE, 2010, p. 130). Enquanto modos europeus de comunicação limita³⁰ a compreensão de termos africanos tão tradicionais (como é o caso na tradução em geral), por outro lado, essa situação enfatiza uma deficiência do modelo ocidental de comunicação para satisfazer adequadamente a força de um termo tradicional africano, evidenciando-se a singularidade dos *Adinkra*.³¹ Assim, se “símbolo”, “design”, ou “comunicante” são usados como designação, as propriedades compartilhadas da linguagem são sobrepostas com o *Sankofa*. É seguro, então, dizer que sem as propriedades gramaticais inerentes de uma palavra, a significação para o símbolo *Sankofa* original está mais concentrada na imagem, que é uma “palavra” na literatura oral (devido ao fato de a imagem expressar uma mensagem coerente e coesa). A concentração na imagem permite análise visual, como busco fazer a seguir.

A noção de retorno é vista (ou ao menos é para ser vista), como mencionado antes, primeiramente nas curvas. Um escrutínio minucioso do *Adinkra* original revela seis curvas apresentadas em três pares: duas nas extremidades do símbolo, outras duas nos espaços criados pelas curvas finais (ambos na área superior), e um último par, na área mais baixa, se abrindo para fora. Os constituintes de cada par são espelhados e disso implica a simetria, equilíbrio e uniformidade, não só visualmente, como também em relação à mensagem resultante. A noção de equilíbrio se sustenta na aparência de uma “tenda” na base da imagem, completando o símbolo por promover sua fundação. Devido à superabundância de curvas, acaba-se tendo a impressão de que há uma mensagem consistente que é contada de diferentes maneiras. A uniformidade na diversidade se expande, em outras palavras, pela repetição. Os três pares complementares, ou seis curvas, sugerem uma ansiedade pelo transbordamento da mensagem de um retorno (evocando a observação de Quarcoo sobre a rememoração constante) – como é o caso de se ter curvas repetidas acima, dentro e abaixo da imagem. Todas essas escolhas sublinham que se deve retornar à história para se caminhar a diante. O fato de que o símbolo não é um círculo perfeito conta a quem o observa que o retorno não se dá diretamente, sem rodeios, nem que se trata de um simples retorno por si mesmo. Voltar atrás para colher o que houve de positivo no passado e tem o propósito de enriquecer o progresso ao futuro.

Por ser um exemplo da literatura oral, o símbolo *Sankofa* está de vários modos diametralmente oposto ao texto escrito, havendo também espaços para complementar esse outro jeito de se comunicar. É necessário reter a ideia de que mesmo o símbolo se conectando à literatura oral, ele é uma entidade física; e como tal é, em algum sentido, texto “impresso” ou “escrito”. Obviamente, o símbolo não se refere a nenhum aspecto

30 No texto original o autor utiliza o termo *straitjacket*, literalmente traduzido como camisa de força, aqui entendido no sentido de limitar e reduzir as possibilidades de compreensão daquilo que os modos europeus de análise desconhecem (nota da tradução).

31 Esse argumento dá ouvidos à tradição proeminente em *Things Fall Apart*, de Chinua Achebe, onde muitas palavras Igbo permanecem não traduzidas porque não há equivalente em inglês.

específico da história; ainda assim, o fato de convidar à reverência e engajamento à história complica qualquer binaridade entre formas escrita e falada de comunicação, pois no presente se refere a todos os tipos de histórias, sejam elas escritas ou orais.

Considerando-se o fato de que esse símbolo foi criado num contexto em que a tradição oral não havia sido ainda complementada com a linguagem escrita, a importância de se retornar à história diz da relevância da compreensão dos costumes, tradições e normas que prevaleciam nas sociedades Acã tradicionais. Posto isso, e em um nível bem básico, tradições orais não disfrutavam da estabilidade relativa da palavra escrita; ou seja, a maleabilidade de uma palavra falada torna difícil, se não impossível, reter a mesma representação de qualquer tema como é o caso da história escrita. Repetir e re-repetir as curvas, então, significa que a cultura está ciente da efemeridade da palavra falada e, de acordo com isso, tem cautela para mitigar suas implicações negativas. Hoje em dia, o chamado geral a se comprometer com a história obviamente inclui história escrita, bem como a relação entre literatura oral e literatura impressa no contexto desse símbolo adiciona uma camada de entendimento. Há um outro conjunto de sentidos que vêm com o pássaro.

A ave *Sankofa* leva a possibilidades ainda mais amplas, se examinada como poesia concreta, por ser um símbolo de uma narrativa. Narrativa é um aspecto da poesia concreta que não é comumente tomado em conta durante análises, como Brian J. McAllister aponta em *Narrative in Concrete/Concrete in Narrative*. McAllister traça essa tendência de praticantes da poesia concreta, tais quais Eugen Gomringer, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Carlo Bellolo, todos tendo explicitamente repudiado a presença ou utilidade de narrativas em seus trabalhos. McAllister consegue ainda minar intenções poéticas em seu artigo, estendendo-se para mostrar os elementos da narrativa em vários exemplos da poesia concreta. Geralmente, os exemplos que usa têm palavras pelas quais ele persevera em estabelecer sua versão de uma leitura detalhada; embora admita “ser difícil defender” um “texto fortemente narrativo” nos exemplos que emprega (243). No caso do *Sankofa*, a ausência de palavras convencionais sugere uma forma diferente de análise para abarcar a presença da narrativa.

A relação textual incorporada na poesia concreta cria a capacidade de traduzir ideias em imagens visuais (Bohn, 119); por extensão, a relação entre ideia e imagem no que diz respeito ao *Sankofa* privilegia a importância do símbolo enquanto texto. Na superfície, então, símbolos *Adinkra* e poesia concreta comungam, outra vez, uma relação devido à tipografia. *Sankofa* tornou-se parte da cultura Acã antes do letramento escrito ser introduzido no tecido sociocultural ganês. Pode-se, logo, argumentar que o símbolo englobe a história que é pano de fundo, ajudando a dar forma à leitura do texto. A associação do pássaro com a narrativa significa que mesmo antes do símbolo ser analisado como narrativa, esta já estava sempre presente, permitindo apreciação temática e estilística. Focar mais na história associada à imagem pode viabilizar um enriquecimento de estudos do animal

(ao se discutir as implicações do antropomorfismo – já que a ave e pessoas interagem livremente na lenda folclórica); estudos de gênero (ao se examinar as relações de gênero e expectativas, uma vez que a protagonista é fêmea e o antagonista é macho); e estudos de narrativa (por meio da estruturação e reestruturação intrincadas do enredo); entre outras subdisciplinas da literatura. Como tais conversas sairiam da proposta deste ensaio, o próximo passo aqui é considerar a ave *Sankofa*.

Quando a análise se concentra exclusivamente na imagem, a presença ou ausência do ovo às costas da ave leva a diferentes interpretações. Na tradição Acã, o ovo significa a delicadeza do poder, evocando outro provérbio desse povo que se traduz como “O poder é frágil como um ovo, tanto quem o segura com muita força quanto quem o mantém com fraqueza corre o risco de quebra-lo”.³² Paul Banahene Adjei explica que o status de sagrado dos ovos nos costumes tradicionais Acã informa seu uso em rituais importantes, tais como festivais (6). Posicionando-se o ovo como o alvo da ave salienta-se a relevância da história como um construto poderoso e influente: em termos básicos, história se converte em poder. Quem controla a história está, logo, em uma posição de força para se beneficiar das relações de poder.

Além de conhecimento contextual, há outras interpretações possíveis. O ovo poderia representar a prole do pássaro; assim, a ave poderia estar buscando seu filhote para ensiná-lo, protegê-lo ou apenas estar mais perto dele. Nesse caso, a relação intergeracional passa ao primeiro plano, já que a imagem indica para a importância de se acolher pessoas mais jovens para conduzi-las ao caminho certo. Representar as gerações mais jovens como em gestação também ressalta sua falta de conhecimento, inconsciência e fragilidade, reforçando a importância de se alcançar essa geração futura antes que outras influências concorrentes a afete negativamente. Sem o ovo atrás da ave, a relevância de arquear para trás ainda evidencia a necessidade do retorno. Não tendo um objeto em mente implica que retornar ao passado não se deve apenas a pretensões de importância societária; acessar o banal também pode render movimentos positivos para frente, em direção o futuro.

Ao representar um pensamento ou uma máxima, o símbolo *Sankofa* conecta-se com seu público complexificando a interação entre a imagem e a mensagem que expressa (ou que se espera expressar). Similar aos exemplos mais canônicos da poesia concreta, o *Sankofa* condensa informação para interrogar a relação entre partes constituintes e o todo. Enquanto a associação entre o *Sankofa* e sua conceitualização implica um conjunto limitado de significados possíveis, quando visto no contexto da poesia concreta esses significados explodem a fronteira enquanto questionam as noções de poesia concreta. Colocar *Sankofa* em conversa com exemplos de poesia concreta eletrônicas, como as de Poundstone e Brian Kim Stefans, nos permite explorar

32 Em *Cloth as Metaphor: (Re)reading the Adinkra Cloth Symbols of the Akan of Ghana*, Kojo Arthur identifica três diferentes símbolos *Adinkras* que significam esse provérbio (p. 38, p. 76, p. 154).

a singularidade do *Sankofa*. Por exemplo, a conexão do *Sankofa* à oralidade se apoia amplamente na história que lhe é inerente e nas associações com comunidade e folclore, enquanto essas obras criadas de maneira individual tipicamente interpretam a questão da sonoridade diferentemente das perspectivas africanas sobre oralidade. Em outras palavras, o aspecto aurático do significante é tecido imbricando na sua oralidade; essa característica única ajuda a pensar mais sobre os modos como som e imagem se aglutinam, inclusive em espaços multimídia.

Na visão de R. P. Draper sobre a poesia concreta como a criação de artefatos verbais que exploram possibilidades de som e espaço (329), se consideraria o *Sankofa* por caminhos distintos daqueles que o associam com a literatura oral. E seguindo as ponderações de Walter Ong, todos os textos escritos têm de estar relacionados, de alguma forma, direta ou indiretamente, com o mundo sonoro, o habitat natural da linguagem, para produzir seus significados (8). Símbolos como o *Sankofa*, por outro lado, incluem uma outra camada de aura no sentido de sua contextualização, que promove uma outra camada complexa de circunscrição. Apesar de o símbolo *Sankofa* ser o original ou a ave, a história performa o papel de significante contextual. Considerando-se esse ponto, exemplos proeminentes da poesia concreta ocidental tais como “A vida onírica das letras” (“*The Dreamlife of Letters*”) de Brian Kim Stefans tem sua raiz em uma episteme ou paradigma de pensamento que favorece a lógica visual. O visual, embora também seja importante no caso do *Sankofa*, está profundamente complementado pela tradição oral.

Como mencionado anteriormente, a relação entre literatura oral e literatura eletrônica não tem sido explorada. Ainda assim, características comuns entre ambos os gêneros, como a relação entre performance, interface e público, são suficientes para demonstrar sua associação. A versatilidade do *Sankofa* também é vista em outros âmbitos; um deles é o geopolítico e sua capacidade de atravessar fronteiras no sentido de ser um ponto de entrada para a literatura eletrônica no empenho criativo africano.

SANKOFA COMO UM SIGNIFICANTE INTERNACIONAL

Há um conto de 1991 acerca da descoberta, durante a escavação de um prédio em Manhattan, Nova York, de um cemitério para afro-americanos livres e escravizados/os. Dos 419 resquícios encontrados e examinados, um caixão em particular suscitou a atenção de órgãos oficiais devido ao design chamado pelo *New York Times* de “um desenho enigmático na forma de coração”. Depois de mais investigações, sugeriu-se que o emblema era o *Sankofa*, e tal ideia alcançou consenso geral.³³ Provavelmente, o *Sankofa* é, dos

33 Ainda que o historiador Erik R. Seeman expresse dúvidas sobre a legitimidade dessa reivindicação em *Reassessing the “Sankofa Symbol” in New York’s African Burial Ground*, pesquisadores como Kwaku Ofori-Ansa e Michael Blakely tem procurado validar o símbolo como realmente sendo *Sankofa*.

símbolos *Adinkra*, o que goza de maior popularidade internacional e está indubitavelmente ligado ao significado imbuído por membros da diáspora Africana que, de acordo com Ann Reed em *Diaspora Tourism: The Heritage of Slavery in Ghana*, o empregam como conector com a África, sua terra de origem (528). Além do exemplo anterior, há mais usos contemporâneos do *Sankofa*, e um dos casos mais famosos é o da cantora Janet Jackson, que tem um *Sankofa* tatuado no pulso. Ademais, há várias empresas comerciais, museus, roteiros de turismo à África e até filmes e livros que adotam o nome *Sankofa*. O símbolo é então comercializado a africanos da diáspora como memória artificial, uma vez que o passado está fisicamente inacessível. Temple observa que na maioria das comunidades afro-diaspóricas, o *Sankofa* tem um legado formal na relação com a criação de uma identidade única (128). A noção de que esse seria um artefato construído não necessariamente diminui sua autenticidade entre afro-diaspóricos, especialmente devido à tragédia singular do tráfico transatlântico de escravizados.

Enquanto essas conexões evidenciem preocupações temporais, emocionais e políticas, outras adaptações do *Sankofa* abarcam de tatuagens à joalheria, passando pelo vestuário e outros produtos. Não se pode esperar que todo e qualquer uso do *Sankofa* necessariamente partilhe da noção de um retorno. Como qualquer outra tendência de moda que viraliza, interpretações vão derivar em múltiplas direções, e às vezes concorrentes. Uma ameaça se coloca, por exemplo, com o artesanato chinês que produz massivamente imitações baratas e mais acessíveis de produtos *Adinkra* (Boateng, 2011). *Sankofa* como símbolo visual circula como uma mercadoria, disponível em todo lugar e fetichizado por meio desse processo. Posto isso, praticantes da literatura eletrônica podem se apropriar de tais símbolos com finalidades criativas, sejam familiarizados com ele ou não.

CONCLUSÃO

Neste ensaio, busco ler um símbolo na literatura oral como um exemplo de poesia concreta, inspirado pelo argumento de Rachel Blau Duplessis de que o efeito poético de uma obra emerge da interação entre página e espaço textual. McAllister defende que essa interação prioriza as lacunas na poesia, focando no significado por meio de uma negociação dessas lacunas (236). Amplio radicalmente esse argumento neste texto, uma vez que o efeito poético do símbolo *Adinkra* é visto em suas dimensões física e oral. A iconicidade do *Sankofa* é, a partir disso, informada pela familiaridade e pelo contexto, ainda que tais fatores não estejam presos à maneira como o símbolo é interpretado.

Quando Michael Herzfeld define iconicidade como o princípio da significação que é derivada de uma semelhança (28), ele fundamenta a importância de um significante na questão da familiaridade. Esse vínculo é vital, pois conexões sociais em qualquer campo de comunicação são estabelecidas com base em um conjunto de acordos sobre códigos e convenções. Essas conexões passam a parecer “naturais” e são, assim, “eficazes em

gerar auto evidência”, nota Herzfeld (27). Um entendimento implícito do uso e valor desses signos, em outras palavras, informa um envolvimento com ícones. Tem-se que manter em mente que a interpretação desses signos é relativa e, logo, dependente de um conjunto de situações complexas. De outra parte, independentemente de quão culturalmente integrados sejam esses códigos e convenções, a falta de uma imanência aponta para sua arbitrariedade. Significantes são entidades instáveis que mudam de sentido segundo condições e contextos predominantes. A derivação da semelhança, então, tem que abrir espaço para a semelhança como definida pela interação entre os componentes do campo comunicacional em questão.

Como Kwame Appiah argumenta em seu influente livro *In My Father's House* (Na Casa do Pai), o letramento permite à imagem de conhecimento “moderno” se apresentar como algo que está sendo constantemente refeito – a lógica econômica da modernidade é o que faz isso possível (133). A ansiedade que informa a tendência de se fazer e refazer introduz o tópico econômico.

Os *Adinkra* e a poesia concreta podem aprender um com o outro no contexto das novas mídias: a poesia concreta não é normalmente pensada em sua dimensão política. As políticas de memória e propriedade em relação aos *Adinkra* não é só uma questão referente às decisões de alguns empresários chineses. Historicamente, os *Adinkra* vêm sendo reivindicados por grupos étnicos de Gana – como o caso dos Ewe-Fon que têm requerido o reconhecimento de sua propriedade (BOATENG, 117) enquanto os Asante são convencionalmente consentidos como seus donos, de acordo com sua própria tradição oral, ‘confiscando’ a tecnologia por trás da fabricação de símbolos de um líder de um reino vizinho subjugado. Do lado oposto, os *Adinkra* explodem seus significados quando vistos como poesia concreta. A “perda do sagrado” leva a novos modos de compreensão desses símbolos.

Seres humanos sempre empregaram imagens para entender o mundo – as imagens podem finalmente influenciar a comunicação ao se tornarem uma tela ao invés de um mapa.

Uma desvantagem da cultura escrita é que assume uma circulação e perda de memória de uma cultura que não enfatiza escritura literal. Como um ícone que gera tanto narrativa quanto memória, o *Sankofa* encerra o contexto por meio de sua perda e repetição simultâneas. Símbolos *Adinkra* representam um âmbito produtivo para se pensar sobre novas mídias por causa de sua natureza icônica coadunada à tendência em se prender ao texto. Há nisso o risco de, ao se pensar sobre símbolos, incorrer em privilegiar o texto. Trabalhando contra essa noção, os *Adinkra* oferecem uma melhor abordagem para se refletir sobre aspectos visuais da literatura eletrônica do que as abordagens textuais, ainda que estas partam do icônico.

Imagem 1- símbolo *Sankofa* original



Imagem 2- ave *Sankofa* sem o objeto às costas



Imagem 3- O pássaro *Sankofa* pegando o objeto de suas costas



Fonte: OPOKU-AGYEMANG, 2017.

REFERÊNCIAS

ANOKA, Victor Ahamefule. *African Philosophy: An Overview and a Critique of the Philosophical Significance of African Oral Literature*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012.

APPIAH, Anthony. *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. New York: Oxford UP, 1992.

ARTHUR, Kojo. *Cloth as Metaphor: (Re)reading the Adinkra Cloth Symbols of the Acã of Ghana*. Legon: Centre for Indigenous Knowledge Systems, 2001.

BAYARD, Caroline Anne. *Concrete Poetry in Canada and Quebec, 1963-1975*. ProQuest, UMI Dissertations Publishing, 1977.

BOATENG, Boatema. *The Copyright Thing Doesn't Work here: Adinkra and Kente Cloth and Intellectual Property in Ghana*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

BOHN, Willard. "Concrete Poetry." *American Poets and Poetry: From the Colonial Era to the Present*. Eds. Jeffrey Gray, Mary McAleer Balkun, and James McCorkle. Santa Barbara: Greenwood, p. 119-20, 2015.

BOHN, Willard. *Modern Visual Poetry*. Newark: U of Delaware, 2001.

CAMPOS, Augusto De. *Site Oficial - UOL*. n./p., n./d. Accessed 12 Feb. 2016. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>. Acesso em: Jan. 2017.

CORRÊA, Marina. Concrete Poetry as an International Movement Viewed by Augusto De Campos: An Interview. *Ubu*. Ubuweb, Aug. 2008. Web. 10 Feb. 2016.

DAVIDSON, Michael. *Ghostlier Demarcations: Modern Poetry and the Material World*. Berkeley: Univ. of California Press, 1997.

DRAPER, R. P. Concrete Poetry. *New Literary History* 2.2 (1971), p. 329-40. DOI: <https://doi.org/10.2307/468606>. Acesso em: Jan. 2017.

DRUCKER, Johanna. *Figuring the Word*. New York: Granary Books, 1998.

FINNEGAN, Ruth. *Oral Literature in Africa*. Cambridge: Open Book Publishers, 2012.

GIKANDI, Simon. Picasso, Africa, and the Schemata of Difference. *Modernism/modernity* 10.3 (2003), p. 455-80. DOI: <https://doi.org/10.1353/mod.2003.0062>. Acesso em: Jan. 2017.

GILLIAN, Engberg. *Concrete Poetry*. 106, Vol. Chicago: Booklist Publications, 2009.

HERZFELD, Michael. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-state*. New York: Routledge, 1997.

MacDONALD, Jean. Adinkra Symbols of West Africa: Sankofa. *Adinkra Symbols of West Africa: Sankofa*. Well-Tempered, n./d. Web. 24 Apr. 2014. Disponível em: <http://www.adinkra.org/htmls/adinkra/sank.htm>. Acesso em: Jan. 2017.

OFORI-ANSA, Kwaku. Identification and Validation of the Sankofa Symbol. *Update: Newsletter of the African Burial Ground and Five Points Archaeological Projects I*, p. 9, 1995.

QUARCOO, Alfred K. *The Language of Adinkra Symbols*. Accra, University of Ghana, 1994.

REED, Ann. Diaspora Tourism: The Heritage of Slavery in Ghana in *A Companion to Diaspora and Transnationalism*. Ed. Ato Quayson and Girish Daswani. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2013.

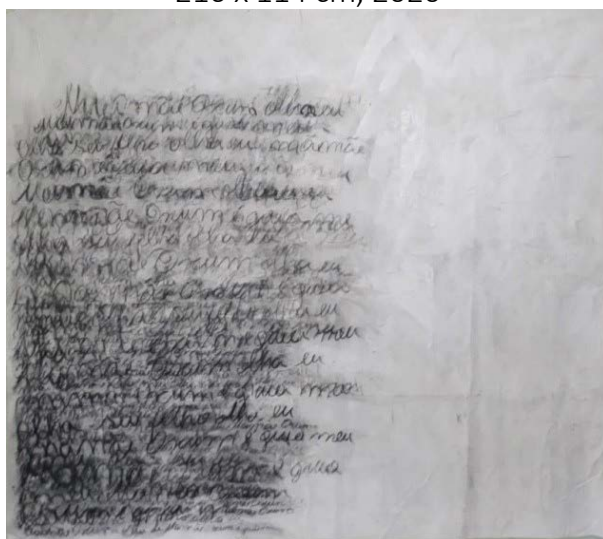
SEEMAN, Erik R. Reassessing the 'Sankofa Symbol' in New York's African Burial Ground. *William and Mary Quarterly: A Magazine of Early American History and Culture* 67.1, p. 101-122, 2010. DOI: <https://doi.org/10.5309/willmaryquar.67.1.101>. Acesso em: Jan. 2017

TEMPLE, Christel N. The Emergence of Sankofa Practice in the United States: A Modern History. *In: Journal of Black Studies*, vol. 41, nº 1, p. 127-150, 2010.

Macumba Pictórica

Pedro Ivo Cipriano

Imagem 1- Cipriano. “Interjeição”. Técnica mista sobre tecido lençol.
216 x 114 cm, 2020



Na obra *Interjeição*, o poema laudatório para o orixá das águas doces “Mamãe Oxum olha eu. Mamãe Oxum é guia meu. Olha seus filhos, olha eu. Mamãe Oxum é guia meu.” (PONTO CANTADO) é o ponto cantado para Oxum. A escrita aqui é cantada para assentar outra instância do ser, uma instância invisível do ser, invisível que se faz visível. No entanto, na *gestoalística*³⁴ de escrever, a palavra cantada, grafada no tecido lençol não só reforça a ideia da inscrição no mundo, mas também, do *ser-sendo*³⁵ no mundo indo ao encontro do pensamento *ubuntu*³⁶ em que o visível e o invisível estão presentes em um grande movimento, que nos leva a um tempo-espaco que é o ancestral, o orixá. O mundo não “é”; o mundo se faz, acontece. Por este prisma da ancestralidade,

34 *Gestoalística* é um neologismo, cunhado através da arte que pratico, que significa gesto atrelado ao rito sobretudo um gesto que é rito em ação.

35 Segundo Ramose, (2002, p. 1-2) “De acordo com esse entendimento, a condição do ser-sendo com respeito a toda entidade significa que ser é ser na condição de *dade*. Tudo que é percebido como um todo é sempre uma totalidade no sentido de que *ex-iste* e *per-siste* em direção ao que ainda está para ser.”

36 Segundo Ramose (1999, p. 1) “*Ubuntu* é a raiz da filosofia africana. A existência do africano no universo é inseparavelmente ancorada sobre *ubuntu*. Semelhantemente, a árvore de conhecimento africano deriva do *ubuntu* com o qual é conectado indivisivelmente. *Ubuntu* é, então, como uma fonte fluindo ontologia e epistemologia africana. Se estas últimas forem as bases da filosofia, então a filosofia africana pode ser estabelecida em e através do *ubuntu*.”

a palavra torna-se uma deidade. A palavra torna-se um corpo na pintura, ao passo que a escrita é uma tecnologia de comunicação de origem africana (VIEIRA, 1981), que é vista como imagem, corpo/texto, a materialização de um pensamento plástico. Igualmente um desenho que em si traz a linha que assenta o movimento que faz o invisível no visível. Inscreve-se como uma *escrita-pintura* onde se pensa o *ser-sendo* no mundo sustentado por uma experiência de pensamento afrodescendente no Brasil.

A linha que conduz a minha obra é a ancestralidade. Esta que é apresentada e representada pelos pontos cantados no terreiro de Umbanda lugar onde me constituo como ser negro vivente no mundo. Há invisível/visível assim como na palavra que possui os dois desdobramentos em um- o conceito e o que possibilita o conceito. A arte é um movimento que potencializa a vida, “um agenciamento ativo, unitário e universal da individuação” (SODRÉ, 2017, p. 175), a matéria investida da circularidade dos “eus”, a agência da matéria gerida por Exu, pois vigora a vida na gira,³⁷ espiral, símbolo do universo. O movimento como princípio. O poder de alteridade que a arte proporciona é o que me facilita pensar a obra de arte, um ser como arte, um sujeito como arte. Digo que o conceito, a essência, sobressai ao seu suporte, mas não subjuga o mesmo. Pois o “cavalo”³⁸ do invisível fala tanto quanto o próprio visível. A “kumba” (LOPES, 2003, p. 131), a magia, é feita aos olhos de todos, porque, quando canto para Oxum, é ela que está ali irradiando força, atendendo a um chamado de força e de conhecimento, é ela que está ali reiterando a multiplicidade de mim. Somos muitos, vários “eus” em um só ser em movêcia vital. Somos “cavalos” de nós mesmos no tempo-espaço, tempo passado, presente e futuro da arte feita no terreiro e pelo terreiro e partindo do terreiro. A Macumba Pictórica é a primazia da palavra como movêcia vital e, ainda, a palavra como um significante acústico e imagético que clama pelo passado girante em mim, a ancestralidade (CIPRIANO, 2020). Uso a palavra para criar, a palavra como “instrumento da criação” (HAMPATÉ-BÁ, 2010, p. 170) do mundo. Também o material, a forma, como é feito o trabalho somam na fruição estética.

A intenção é uma comunicação com a ancestralidade, uma cara para o invisível, nesse caso, uma ancestralidade negra. Desse modo, há uma apropriação da palavra como elemento pictórico, mas não qualquer palavra e sim aquela cantada no terreiro de Umbanda. Logo, o trabalho artístico é uma escrita en-cantada. O material que se soma ao conceito empregado nele: o carvão, a cal e o tecido lençol. O carvão pode servir de comparação ao negro, que risca o tempo-espaço na sociedade. A cal transmite uma ideia de morte, porém uma morte viva, remetendo ao tal *morto-vivente*, que é cultivado nos cultos afros, os espíritos dos antepassados. Desse modo, para falar do

37 “Gira” é um movimento circular que dá nome a manifestação do rito umbandístico, culto às entidades.

38 “Cavalo” no terreiro de Umbanda é a denominação para o médium que dá incorporação ao espírito – entidade.

suporte, tecido lençol, remete-nos à memória do acolhimento e da proteção material, com seu sentido, que é subordinado.

A religiosidade afro pode alimentar a arte afro, porque os terreiros são uma marca da resistência africana no Brasil, *traço-afro-artístico*- traço afro contínuo poético ancestral que na macumba da obra de arte é a palavra associada ao ritmo, associada a uma performance afro, pensando o mundo partindo da gira como proposta de ler a arte na vida. Arte aparecendo como detentora de conhecimento contundente do ancestre africano divinizado na *universação*³⁹ do terreiro de Umbanda.

REFERÊNCIAS

CIPRIANO, Pedro Ivo Inocêncio. *Macumba Pictórica*. Revista Espaço Acadêmico – nº 225 – nov./dez. 2020, bimestral, ano XX. ISSN: 1519.6186.

HAMPATÉBÁ. A. *A tradição viva*. In: KI-ZERBO, Joseph. História Geral da África I: Metodologia e Pré-História da África. 2. ed. ver. Brasília. UNESCO, p. XXXI-LVII. (Volume I), 2010.

LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss/ Nei Lopes – Rio de Janeiro: Palas, 2003.

RAMOSE, Mogobe B. *African Philosophy through Ubuntu*. Harare: Mond Books, 1999, p. 49-66. Tradução para uso didático por Arnaldo Vasconcellos. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/textos-africanos.html>. Acesso em: jan. 2020.

RAMOSE, Mogobe B. *A ética do ubuntu*. Tradução para uso didático de: RAMOSE, Mogobe B. The ethicsofubuntu. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). The African Philosophy Reader. New York: Routledge, p. 324-330, por ÉderCarvalho Wen, 2002.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

VIEIRA, R. A. Amaral. *O fundamento da comunicação*. 2ª edição Achiamé: Rio de Janeiro, 1981.

39 *Universação* é um neologismo, cunhado por meio da arte que pratico, que significa universo de sensação e sobretudo o universo em ação.

Notas sobre a Presença do Desenho em Cartas de Artistas⁴⁰

Renata Oliveira Caetano

Até pouco tempo atrás, o processo de recebimento, abertura e leitura de uma carta era um elemento fundamental de comunicação entre as pessoas. Trata-se de um gênero textual que possui algumas particularidades no tipo e na estrutura, ainda que isso possa variar de caso para caso. Não raro, encontramos desenhos em meio à escrita. Uma presença que, no passado, possivelmente ativou novos diálogos entre as subjetividades e que, atualmente, ecoam um espaço-tempo diferente. Este texto visa elencar alguns exemplos de cartas com desenhos realizadas por artistas em diferentes períodos históricos, observando algumas características que se repetem neste jogo gráfico.

Verificar que esse é um acontecimento recorrente em vários acervos mundiais, nos fez perceber que a visualidade da carta poderia sinalizar também uma ruptura com a funcionalidade do objeto e o consequente ato de apropriação por parte de artistas⁴¹. As características distintas desse tipo de interferência demarcam a busca e a necessidade das pessoas em expressar questões que ultrapassam os símbolos gráficos decodificáveis de forma funcional. Portanto, trata-se de um debate que aponta um

40 Esse texto é uma versão revisada pela autora do artigo “A presença do desenho em cartas de artistas: algumas possibilidades críticas”, publicado em *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*. Porto, Portugal. Vol. 3, nº 1, 2020, p. 63-73. ISSN: 2184-3805.

41 Esse tipo de análise teve seu princípio na tese de doutorado “Diálogos traçados: as cartas-desenho na Coleção Mário de Andrade”, voltada para a compreensão de como alguns artistas brasileiros se utilizaram do desenho e da visualidade da escrita para criarem espaços de apropriação artística em cartas remetidas para o escritor Mário de Andrade no começo do século XX. O debate girou em torno de pensar esse material para além do nicho no qual todas as cartas que contém desenhos são colocadas, a saber, a categoria de “Cartas Ilustradas”. Para tanto, foram realizadas análises comparativas com outros desenhos da Coleção de Artes Plásticas de Mário de Andrade, no sentido de perceber até que ponto as relações entre escrita e desenho não seria algo que escapava à ideia de ilustração. Cf.: CAETANO, RENATA OLIVEIRA (2017). *DIÁLOGOS TRAÇADOS: AS CARTAS-DESENHO NA COLEÇÃO MÁRIO DE ANDRADE*. TESE (DOUTORADO EM ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA) – INSTITUTO DE ARTES, UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO.

NOTAS SOBRE A PRESENÇA DO DESENHO EM CARTAS DE ARTISTAS RENATA OLIVEIRA CAETANO

potencial campo de pesquisa naquilo que tange ao atravessamento de questões da História da Arte, da análise crítica de linguagens artísticas e de estudos em Epistolografia.

Com uma reflexão pautada entre o objeto e o ato, partindo das questões trazidas por Lejeune (2014), percebemos como há nesses eventos, ocorridos na intimidade de inúmeros remetentes, uma espécie de consonância de vozes que, subjetivamente, encontraram os mesmos caminhos para materializarem seus pensamentos. Levando em consideração a amplitude desse campo de pesquisa, que pode ser analisado também pela via historiográfica da arte e não somente no campo epistolar, continuamos nossa investigação, tendo como tema a análise da presença do desenho em cartas de artistas de distintas nacionalidades.

Assim, partimos de um acervo internacional,⁴² para realizarmos um estudo comparativo. A Coleção do holandês Fritz Lugt, que se encontra na *Fondation Custodia* em Paris foi escolhida por apresentar um conjunto considerável de cerca de quinze mil cartas. Dentre elas, muitas eram de artistas e continham desenhos. Lá, identificamos materiais produzidos entre o século XVI e o início do século XX em um contexto majoritariamente Europeu e Norte Americano.

Tratava-se de uma excelente fonte para ser escrutinada, mas também oferecia material suficiente para um debate profícuo sobre a percepção do desenho e da carta a partir de outras perspectivas críticas (artística e historiográfica) e diferentes pontos de vista sobre a visualidade no campo epistolar.

Tal materialidade ressignificada, calcada no encontro poético entre o desenho e a escrita favorece o princípio de uma expansão do espectro de interpretação crítica para o caráter híbrido desses objetos, que, em sua dualidade, potencializam o gesto desenhado, criam ocorrências de outras ordens e desordens e, principalmente, rompem os limites da escrita e do desenho enquanto fixação de um tipo de pensamento, que é visual acima de tudo. Algo que nos possibilita vê-los também como elementos fundamentais de um jogo gráfico que promove um espaço de ação e acontecimento artístico-poético em objetos do cotidiano, em vários períodos históricos e em diferentes contextos.

NOTAS SOBRE A PESQUISA

Com tantas inquietações em mente, buscamos entender quais são os atravessamentos artísticos estabelecidos por meio de diferentes mãos e períodos históricos, que articulam noções de desenho e de visualidade da escrita em objetos/

42 Material localizado durante o processo de pesquisa na Bolsa de Doutorado Sanduíche do governo brasileiro (Bolsa PDSE/ CAPES), que possibilitou um período de três meses de trabalho em Paris no ano de 2015.

ações duais.⁴³ Para tanto, observamos como os artistas atuam individualmente, mas também confrontamos as ocorrências realizadas por diferentes pessoas, buscando ampliar os vértices desse evento, para além daqueles já observados em contexto brasileiro. Assim, tal materialidade encontrada em exemplares de 60 artistas do acervo da *Fondation Custodia* vem auxiliando a ampliar a percepção sobre como o encontro poético estabelecido entre o desenho e a escrita favoreceria o princípio de expansão da interpretação crítica sobre o caráter híbrido desses manuscritos.

Lidar com tais objetos do cotidiano atravessados pelos “desenhos-escritos”,⁴⁴ também possibilitou uma percepção da presença do desenho no manuscrito para além da ilustração. A relação entre as imagens como tradutoras visuais dos escritos, vem de longa data sendo que, *grosso modo*, poderíamos indicar como um de seus fundamentos mais importantes a prática das iluminuras medievais, muito utilizadas para ilustrar ou embelezar as páginas manuscritas dos *codex*. Bussagli (2012) destaca a *Biblia Pauperum*⁴⁵ como um dos exemplos da estreita relação entre texto e imagem naquilo que tomamos como ilustração, justamente por esse tipo de objeto “comentar” textos bíblicos a partir de figuras.

Ainda assim, Gombrich (1999, p. 53) ressaltaria que “se quisermos compreender a história da arte, será conveniente recordar, vez por outra, que imagens e letras são na verdade parentes consanguíneos”. A relação íntima entre ambos pode ser visualizada na configuração dos primeiros alfabetos para perceber que, em muitos casos, a construção da representação da linguagem se deu, inicialmente, pautada por imagens, em sua maioria desenhadas. A ideia, segundo Christin (2001), não era representar o discurso, mas tornar o discurso visível.

Certo, desenho e escrita podem, de fato, formar um jogo gráfico. Contudo uma das possibilidades mais visadas é de a imagem ser tomada como facilitadora da construção de sentidos para um texto, com função específica na página. As técnicas

43 Tal investigação vem sendo desenvolvida pelo projeto de Iniciação Científica “Escrita e desenho em cartas: algumas relações possíveis” submetido desde 2017 à Pró-reitora de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Federal de Juiz de Fora. A ideia desse projeto é envolver um grupo de alunos da graduação em torno dessa pesquisa, ampliando as questões em torno do problema de pesquisa.

44 Tomamos aqui como referência a reflexão promovida por Antonin Artaud (1896-1948) em seus questionamentos pessoais sobre a materialização de sua escrita-pensamento. Em seu processo, chegou àquilo que nomeou como desenhos-escritos, criações poético-plásticas que relacionam linha e traço a partir de uma espécie de fratura na linguagem, na qual ele percebe não ser mais possível escrever sem desenhar. Kiefer (2003, p. 22) destaca que “[...] ligadas pelo traço de união escrita e desenho serão pensadas como uma nova prática da linguagem partida”.

45 Segundo informações do *GettyImages*, “the *Biblia pauperum* (*‘Paupers’ Bible*) was a picture Bible to portray the books of the Bible visually. Unlike a simple ‘illustrated Bible’, where the pictures are subordinated to the text, these Bibles placed the illustration in the centre, with only a brief text or no text at all. Disponível em: <http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/the-biblia-pauperum-was-a-picture-bible-to-portray-the-news-photo/113494787?the-biblia-pauperum-was-a-picture-bible-to-portray-the-books-of-the-picture-id113494787>. Acesso em: 10 jan. 2017.

podem diferir, assim como são variados os suportes. No entanto, a força que há na ideia de uma imagem embelezando a página ou tornando palpável um pensamento escrito, de alguma forma, sempre é vinculada a essa presença. Talvez seja nesse sentido, e pela formulação da ilustração embelezando manuscritos, que se adotou a nomenclatura “Carta Ilustrada” para agrupar conjuntos que contêm a imagem entre a escrita no mesmo suporte epistolar.

Ampliar o espectro da compreensão dessa presença, nos possibilitaria interpretar as relações sensíveis dessa prática e criar um debate que se propõe a retirar o foco da classificação que agrupa objetos tão distintos sob a mesma égide, relacionando-os com seus desdobramentos posteriores. Não podemos perder de vista que a Arte Postal, iria se firmar em meados do século XX como uma prática entre diversos grupos de artistas. Quando ancoramos nossa reflexão no termo “carta com desenho”, visamos perceber como a reapropriação plástica desses itens se deu entre a potência da ambivalência do traço, o pensamento sobre transformação da função da carta, a inserção do desenho em meio aos escritos e a consequente construção de visualidades outras. Isso tudo muito antes da prática ser, de certo modo, institucionalizada.

A análise de objetos tidos como documentais a partir de outra perspectiva fomenta uma discussão que pretende descobrir se, por trás da visualidade da missiva, entre “desenhos-escritos”, há um princípio de atuação/criação artística e desde quando isso parece ser intencional. Assim, seria possível fornecer encontros que desvelam a tensão produtiva gerada por conjuntos, que, muitas vezes, são colocados à margem nas coleções. Ao mesmo tempo em que caminha no terreno crítico que percebe o desenho como fonte autônoma e rica para a construção de debates da historiografia da arte. A partir de um olhar atento para as proposições visuais que ultrapassam as mensagens e os códigos, surgem singularidades importantes que precisam ser reativadas cem, duzentos anos, ou mais, depois de terem sido elaboradas, dobradas, enviadas e recebidas pelos seus destinatários.

É CARTA. É DESENHO

São inúmeras as coleções que apresentam objetos como aqueles com os quais trabalhamos em âmbito brasileiro.⁴⁶ Isso demarca o esforço para achar e adquirir itens únicos, muitas vezes em leilões que perfazem altas quantias. Assim, recorrer

46 Para exemplificar tal colocação, recordamos que encontramos ocorrências no Departamento de Artes Gráficas do Museu do Louvre, assim como vimos a recorrência desse tipo de manuscrito na coleção do estilista francês Jacques Doucet. Nos Estados Unidos destacamos o extenso conjunto desse tipo de cartas no *Smithsonian Institution's Archives of American Art* em Washington, que conta com inúmeras missivas com desenhos, articulado inicialmente pelos norte-americanos E. P. Richardson, Historiador da Arte, e Lawrence A. Fleischman, colecionador, por exemplo. Sobre esse último exemplo cf. KIRWIN, L. *MORE THAN WORDS: ILLUSTRATED LETTERS FROM THE SMITHSONIAN'S ARCHIVES OF AMERICAN ART*. NEW YORK: PRINCETON ARCHITECTURAL PRESS, 2005.

à Coleção do holandês Fritz Lugt, que se encontra na Fondation Custodia, em Paris, significa pensar objetos articulados não somente pelo colecionador, mas também pela própria instituição.

Nascido em 1884 na cidade de Amsterdam, Frederik Johannes “Fritz” Lugt, foi um colecionador precoce e autodidata que construiu uma sólida carreira trabalhando inicialmente em casas de leilões. Ainda muito jovem, começou a compilar um catálogo de desenhos holandeses e a partir disso desenvolveu um enorme interesse pela obra de Rembrandt. Se tornou um pesquisador minucioso e respeitado naquilo que tange ao confronto de informações e prestou serviço para inúmeros museus, dentre eles o Museu do Louvre.

Na década de 1940, Lugt e sua esposa To Lugt-Klever criaram a *Fondation Custodia*, instalando sua coleção no Hôtel Turgot, que fora construído no século XVIII próximo à Assembleia Nacional em Paris. Se trata de uma das mais importantes coleções privadas de desenhos antigos, gravuras e cartas de artistas, algo que transformaria a Fondation Custodia na “casa da arte sobre papel” da França, segundo dados da instituição.

Nesse contexto francês de pesquisa, tivemos contato com materiais produzidos por artistas de diferentes nacionalidades e períodos, algo que nos indica a amplitude do debate e como ele se modifica ao longo do tempo. Para se ter uma ideia, a primeira aquisição foi feita em 1918: duas das sete cartas conhecidas de Rembrandt. Assim começava aquilo que se tornou uma das marcas da sua Fundação. Após sua morte, seu sucessor, Carlos van Hasselt, diretor da casa entre 1970 e 1994, transformou o modesto conjunto estabelecido por Lugt naquilo que conhecemos hoje. Trata-se de uma coleção essencialmente composta por cartas assinadas por grandes artistas dos séculos XVI, XVII e XVIII. Um fundo de grande envergadura que engloba muitas nacionalidades e épocas. Graças ao estabelecimento e a manutenção de uma política de aquisição, a coleção conta atualmente com pouco mais de 50 mil peças, incorporando correspondências integrais e arquivos completos, segundo informações do *site* da instituição.⁴⁷

Ao longo do tempo, o traço, elemento presente tanto na escrita à mão, quanto no desenho, foi se configurando como a melhor maneira para tornar palpável o discurso. A mesma mão que cria representações de uma linguagem falada por meio de signos gráficos abstratos pode gerar também outras marcas no espaço epistolar: ambos denunciam gestos. Esses vestígios, traçados rapidamente ou minuciosamente, em algum lugar da folha, podem ser mais do que aparentam. Em um dos exemplares mais antigos encontrados ao longo de nossa pesquisa, observamos que há, por parte do remetente, um princípio de “esconder” alguns pequenos desenhos no corpo do texto.

47 Cf.: <https://www.fondationcustodia.fr/>.

Na missiva escrita por Albrecht Dürer e enviada a Willibold Pirckheymer em 1506⁴⁸ o desenho aparece como uma espécie de rébus.⁴⁹ Na última página do exemplar, temos três pequenas interferências imagéticas – uma flor, um pincel e um cachorro –, que são explicados como referências escondidas aos nomes dos amores de Pirckheimer (CHU, 1976). Naquela situação, o desenho se apresentou como um tipo de código, assim como é a própria escrita.

Contudo, o distanciamento que o ato de escrever tomou da imagem em seu processo de abstração e de autonomia não parece ter se dado da mesma forma no que diz respeito à compreensão do papel que a imagem tem em relação ao texto. Ela é tomada como facilitadora da construção de sentidos para aquilo que segue escrito, exercendo uma função específica, a despeito da potência do ato criador ali existente. No texto “A retórica da imagem”, Barthes (1990, p. 31-32) destaca que,

[...] para encontrar imagens sem palavras, será, talvez, necessário remontar a sociedades parcialmente analfabetas, isto é, uma espécie de estado pictográfico da imagem; na verdade, desde o aparecimento do livro, a vinculação texto-imagem é frequente, ligação que parece ter sido pouco estudada do ponto de vista estrutural; qual é a estrutura significante da ilustração? A imagem duplica certas informações do texto, por um fenômeno de redundância, ou é o texto que acrescenta à imagem uma informação inédita? [...]

Os questionamentos do francês nos fazem considerar que desenho e escrita, juntos, podem gerar um interessante jogo gráfico nesse suporte, algo que extrapola a funcionalidade das ações de escrever e desenhar. Assim como, especialmente no que tange às cartas elaboradas a partir de meados do século XIX, não podemos ficar restritos somente à compreensão da presença do desenho nelas capitaneadas pelos conceitos de ornamentação, ilustração ou laboratório de obras futuras. Ao mesmo tempo, não devemos pensar a escrita na missiva como algo distante da construção de visualidades. Se, por um lado, é possível tomar o objeto carta como um suporte de criação artística, por que não pensar o desenho-escrito enquanto um meio de expressão desse ato?

48 Acervo *Fondation Custodia*, Paris. Pesquisa realizada entre os meses de set./out. 2015. Bolsa PDSE/CAPES.

49 O significado da palavra “Rébus” tem origens diferentes. “*It is variously explained as denoting ‘by things’ from the representation being ‘non verbis sed rebus’, and (in ménage) as taken from satirical pieces composed by clerks in Picardy for the annual carnival, which dealt with current topics, and were therefore untitled ‘de rebus quae geruntur’ ‘about things which going on. a) An enigmatical representation of a name, word, or phrase by figures, pictures, arrangement of letters etc. which suggest the syllables of which it is made up.* SIMPSON, J. A.; WEINER, E. S. C. *The Oxford Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, p. 306, Vol. XIII, 1989.

ALGUNS VÉRTICES DESSE JOGO GRÁFICO

Partimos da análise sobre a potência de processos artísticos em manuscritos, sendo que eles não servem para explicar uma “obra”, mas são a própria “obra”, proposições que nos oferecem padrões visuais e questões importantes. Como se constrói e se desdobra a relação entre desenhos e escrita para alguns artistas? Com qual tipo de arte eles e diferentes colecionadores/instituições estão comprometidos?

Nesse contexto os desenhos-escritos devem ser observados como um desvio que os infiltra na linearidade da escrita, expandindo o seu padrão de visualidade e rompendo com a sua fixidez. Para tanto, é fundamental perceber sua materialidade, já que a forma como a pessoa escreve, o desenho entre as letras, os encadeamentos entre espaço ocupado e espaço branco, as relações de legibilidade, que por si só, são visuais, para além de seu conteúdo.

Tomando o desenho como eixo central e articulador desses objetos, coleções e colecionadores/instituições, buscamos visualizar as camadas dessas relações, ao mesmo tempo em que buscamos expor a capacidade desestabilizadora assumida pelo desenho em objetos do cotidiano, tornando-os visuais e, ao mesmo tempo, poéticos. Entendemos que é possível escrever notícias para remeter de forma objetiva, mas pode-se escolher fazer relatos pessoais, algo que abre espaço para a expressão mais subjetiva e poética a ser enviada ou não. Assim, a despeito das mãos pelas quais passaram, elas nos proporcionam, nos dias de hoje, a possibilidade de novas leituras, como propõe Lejeune (2014), a partir de três aspectos bastante objetivos: a carta como objeto (que se troca); a carta como ato (que coloca as personalidades em cena); e, por fim, a carta como texto (que pode vir a ser publicado).

Para estudos que visam as informações textuais dos documentos, é sempre importante contar com os dois lados da conversa, o que possibilitaria o princípio de confrontações epistolares e conclusões mais específicas. Contudo, na falta da sequência e dos dois lados do diálogo, é possível trabalhar outras questões, como, por exemplo, servir como expressão de um objetivo preciso, o que parece ser o nosso caso. Assim, já seria possível apresentar algumas relações imagéticas inicialmente elaboradas a partir da aproximação dos distintos objetos em nosso processo de pesquisa.

Partimos então da observação de um conjunto selecionado de objetos para percebermos algumas características que se repetem de diferentes formas. Uma presença do desenho em cartas muito comum é a sua aparição nas bordas do papel. Bustarret (2008) nos apresenta alguns estudos que confirmam o uso das margens superiores e inferiores como locais privilegiados para a ocorrência de desenhos.⁵⁰

50 Segundo a autora, inicialmente poderíamos fazer uma relação com as convenções gráficas da própria escrita de cartas, pois o começo e o final são locais onde seguem informações importantes. Contudo, ela também relaciona a recorrência do desenho nesses locais à tradição medieval da ornamentação de manuscritos.

Na coleção de Lugt, podemos citar dois exemplos dessa prática a partir de posturas diferentes. Enquanto o francês Toulouse Lautrec opta por colocar a imagem de um homem assentado na extrema direita da folha, o holandês de origem indonésia Johannes Toorop criaria uma imagem que predomina no quadrante superior do papel, se impondo ao texto.

Por outro lado, vemos como alguns artistas tomam o espaço visual da carta como local de anotações visuais. Tais desenhos se lançam no papel como uma extensão dos pensamentos de seu autor, de forma que a estrutura da página se vê modificada por traços ou manchas que fixam algo que não poderia ser colocado em palavras. Em um dos exemplares de William Etty, percebemos a sobreposição de inúmeras imagens no espaço em branco de uma carta oficial que recebeu. Não parece haver ordem de importância estabelecida entre os elementos desenhados, assim como os desenhos ocupam a superfície do papel de forma desordenada em sobreposições que aparentam não ter sentido estético. Recentemente, durante nosso processo de pesquisa, descobrimos que tais desenhos são, na verdade, trechos do Mármore de Elgin, também conhecidos como Mármore do Parthenon. Etty se apropriou de partes da grande coleção de esculturas em mármore levadas da Grécia para a Grã-Bretanha em 1806 pelo Lord Elgin e expostas no Museu Britânico.⁵¹

Já Samuel Palmer, organizava seu pensamento entre escrita e desenho, demonstrando visualmente aquilo que comentava. Em uma de suas cartas há uma frase interrompida por uma grande mancha negra e linhas espessas e finas ao mesmo tempo em que indicava para seu interlocutor: *Think of the [ilegível] darters with room to spread like do many black comets and lines full of Ink drawn by his hand who taught me that "Line makes LIGHT.* Como em uma espécie de comparação visual, o artista sente a necessidade de demonstrar sua reflexão de forma a deixar clara a diferença entre os dois tipos de acabamento com a tinta.

Seguindo ainda a proposição de Palmer, no sentido de interromper a escrita com a imagem, observamos muitos artistas criarem cartas cujo desenho está no interior do texto. No entanto, há uma diferença naquilo que diz respeito à postura de Palmer, pois ele interrompe a escrita para posicionar ali o desenho. Aparentemente, muitos artistas criam suas imagens na página e depois escrevem. Assim ela fica envolvida pela escrita, mas, acima de tudo, interrompe seu encadeamento. Isso pode ser fruto de uma improvisação ou mesmo de uma previsão. Anos depois de realizados, é bem difícil determinar a real intenção de seus criadores. O fato é que tal intervenção desenhada no meio do texto, impõe novos modos de leitura da carta, se levarmos em conta que o fluxo da linearidade da escrita é rompido. Possivelmente esse é o maior grupo de

51 Tal pesquisa foi elaborada pela bolsista do projeto de Iniciação Científica Clarissa Videira Rocha de Souza e apresentada como comunicação oral no IX Seminário Interno do Laboratório de História da Arte (PPGH/UJFJ) sob o título *Esboços e apropriações: desenhos de William Etty em cartas.*

ocorrências imagéticas do desenho nas cartas, sendo algo que aconteceu em distintos séculos e das mais diferentes formas.

No sentido oposto, percebemos uma singularidade na postura de alguns artistas que levam a extremos a ideia dos “desenhos-escritos”. Um dos exemplares mais chamativos nesse sentido foi feito por Theo van Doesburg em um pequeno cartão. Usando caneta, percebemos uma diferenciação: o texto segue escrito em azul e desenho em vermelho. No entanto, ao contrário de algumas cartas nas quais temos os espaços separados e bem delimitados, neste exemplar não há um lugar específico para um ou outro. O objeto nos apresenta uma escrita inicialmente linear, que busca vários diferentes sentidos para concluir o que pretende transmitir. O desenho em vermelho de uma pessoa de costas acontece sobre ou sob o texto. Não resta nenhum espaço vazio. No jogo de sobreposições, entre desenho e texto, perto dos ombros, lemos os escritos em francês *Tout des équilibristes sont des médiocres*; e em volta da cabeça, *Je suis contre tout et tous*.

Sendo ele contra tudo e todos, conforme afirma no texto, vemos tal postura ser levada para o espaço epistolar, rompendo com a sua normatização e impondo outra lógica de compreensão para a imagem inserida nesse contexto. O desenho como “coisa mental” torna palpável o que se passa na cabeça do artista, no entanto, ele não representa com imagens o seu discurso. A imagem é um discurso, assim como a escrita assume um caráter visual. Essa espécie de “gesto performático”⁵², torna visível as nuances de diálogos estabelecido além dos caracteres.

Assim, nos papéis de tamanhos variados, o espaço vazio se oferece para ser ocupado. Ali, dá-se um acontecimento que contrasta com a imensidão de branco, bege, azul esverdeado ou cinza do suporte. O momento não mais se repetirá. Trata-se de uma ação, um impulso, um gesto sobre aquele local agora configurado como portador de algo. Eles são, portanto, elementos concretos da interseção entre o ato e o objeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os exemplos aqui brevemente articulados, são parte de um conjunto maior, no qual encontramos outras proposições de diferentes períodos históricos. Tratam-se de elementos que nos fornecem em camadas algo que existe enquanto objeto e enquanto ato. Ambos em cartas. Aparentemente distantes, esses acontecimentos demarcam uma importante questão: o caminho pode até ser o mesmo, mas o percurso foi trilhado individualmente. Dessa forma, vemos a carta ser o suporte; e a sua visualidade –

52 Expressão utilizada pelo Prof. Dr. Alain Pagés (Sorbonne Nouvelle – Paris 3) quando falava sobre a importância de observação da materialidade das cartas, na palestra *Que nous disent les autographes*, proferida no dia 08/11/2016 como parte das atividades do 4º Colóquio Internacional Artífices da Correspondência: procedimentos teóricos-metodológicos e críticos na edição de cartas, realizado pelo IEB/USP, na Sala de Eventos do Instituto de Estudos Avançados/USP.

disposta entre escritas e desenhos – ser o princípio. Mas a multiplicidade de fins nos mostra a potência das inquietações, dos gestos, das posturas, dos corpos, das vozes, dos silêncios, dos rompantes, dos atos repetitivos, dos olhares apaixonados, dos mundos interiores e dos pensamentos.

Nesse sentido, o termo *écriture*, muito usado por Roland Barthes para designar um novo modo de pensar a literatura,⁵³ poderia se aplicar perfeitamente às novas relações estabelecidas – ou reatadas – entre desenho e escrita no século XX.⁵⁴ Nas artes visuais, essa ideia de “escritura” nos possibilitaria “pensá-[la] não como uma função da linguagem, mas como uma desfuncionalização, pois explora [...] pontos de resistência [do texto], forçando-o a significar o que está além de suas funções [...]” (VENEROSO, 2012, P. 16).

Pelo fato de os artistas buscarem uma dupla linguagem no suporte epistolar, vemos, em alguns momentos, a escrita ser demovida de sua função primeira, que seria enviar notícias, comentar fatos, repassar relatos pessoais. A “desfuncionalização” começa a atuar quando, no meio do texto, surge um desenho, ou a escrita não pode ser integralmente lida, ou ainda quando a imagem produzida interage com o texto de forma totalmente nova e inesperada.

São criações que abrem margem para que a carta vire proposição artística. A busca por esse diálogo visual e poético faz com que o desenho e a escrita passem a coexistir em um mesmo espaço sem hierarquia, fato que gera profundos pontos de tensão, pois desabilita o olho da ordem natural de leitura. São traçados, portanto, ‘textos visuais’ ou ‘desenhos-escritos’ repletos de “textura gráfica” (BARTHES, 1990) em uma escritura obviamente não funcional.

São indícios de vivências e experimentações que em seu conteúdo visual, agem cotejando seus espaços de atuação, diluindo fronteiras, promovendo cruzamentos ou alargamentos de suas compreensões, pensando deslocamentos das funções de seus suportes. Isso confronta diretamente a lateralidade das percepções institucionais as quais esses itens se submetem silenciosamente. A integridade da carta, da escrita e do desenho são abaladas pela existência material de gestos que continuam ecoando no interior das coleções que catalogam, segmentam e racionalizam uma experiência que, muitas vezes, não cabe nas amarras das categorias.

53 O conceito, na base da palavra empregada pelo francês, buscava lançar um novo olhar para o objeto literário e, conseqüentemente, para quem o produzia, deixando claro que o que interessa não é apenas o caráter utilitário da linguagem, mas o novo e crítico uso que se pode fazer dela.

54 Sobre o termo *écriture*, ainda podemos nos apoiar nos estudos de Derrida (1967), que defendia que fala e escrita não poderiam ser analisados como sistemas independentes um do outro. Para o autor, o que havia era um único sistema, o da linguagem, que ele optou por nomear como escritura.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: Ensaio Crítico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BUSSAGLI, Marco. *Arquitetura Italiana do Renascimento*. Edição 1. Itália: Editora Magnus, 1 de jan. 2012.
- BUSTARRET, Claire. *Brouillons et correspondance: topographie de l'autoportrait griffonné*. In: Actes du colloque "Dessins d'écrivains, de l'archive à l'œuvre", p. 18-19, février, IMEC/ITEM, 2008.
- CAETANO, RENATA OLIVEIRA. *DIÁLOGOS TRAÇADOS: AS CARTAS-DESENHO NA COLEÇÃO MÁRIO DE ANDRADE*. TESE (DOUTORADO EM ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA) – INSTITUTO DE ARTES, UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, 2017.
- CHRISTIN, ANNE-MARIE. *A HISTORY OF WRITING: FROM HIEROGLYPH TO MULTIMEDIA*. PARIS: FLAMMARION, 2001.
- CHU, PETRA TEN-DOESSCHATE. *UNSUSPECTED PLEASURES IN ARTISTS' LETTERS*. IN: SUTTON, DENNYS. (ORG.). *TREASURES FROM THE COLLECTION OF FRITZ LUGT AT THE INSTITUT NÉERLANDAIS*. PARIS: APOLLO, 1976.
- DERRIDA, JACQUES. *DE LA GRAMATOLOGIE*. PARIS: LES EDITION DE MINUIT, 1967.
- GOMBRICH, E. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- KIEFER, Ana. *Antonin Artaud: uma poética do pensamento*. Coruña: Editora Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor", 2003.
- KIRWIN, Liza. *More than Words: illustrated letters from the Smithsonian's Archives of American Art*. New York: Princeton Architectural Press, 2005.
- LEJEUNE, Philippe. *A quem pertence uma carta?*. In: Noronha, Jovita Maria Gerheim (org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- SIMPSON, John; WEINER, Edmund. *The Oxford Dictionary*. Oxford: Oxford University Press. 1989.
- SUTTON, Dennys. (org.). *Treasures From the Collection of Fritz Lugt at the Institut Néerlandais*. Paris: Apollo, 1976.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogos e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

Câmbio postal: como, quando e por quê a correspondência entre artistas torna-se Arte Postal

Fabiane Pianowski

Embora a criação da *New York Correspondance School* (NYCS), em 1962-63, por Ray Johnson tenha sido amplamente reconhecida como o marco oficial para o surgimento da arte postal, é difícil definir a sua origem exata. No início do século, os artistas das vanguardas fizeram inúmeros usos de cartões postais, selos e carimbos, bem como do próprio sistema postal como meio de intercâmbio da sua produção artística, no entanto, ainda não chamavam suas atividades de arte postal, como tampouco tinham uma rede de comunicação sistematizada. Foi somente a partir da década de cinquenta que a arte postal começou a definir a sua estrutura e logística, deixando de ser simplesmente “correspondência entre artistas” para se tornar efetivamente “arte por correspondência”.

Ken Friedman (1995) argumenta que as fontes desse processo foram três: na América do Norte, os primeiros movimentos de Ray Johnson pelo que viria a ser a NYCS; na Europa, as contribuições radicais para a arte contemporânea dos neorrealistas, principalmente, por meio da apropriação dos meios de correspondência como um meio de expressão artística; e, finalmente, as atividades dos artistas sob a marca Fluxus, onde o trabalho coletivo intercontinental foi fundamental para a experimentação e definição dessa nova forma de produzir e consumir arte.

Do mesmo modo, Michael Lumb também reconhece tanto Ray Johnson como Fluxus como fundamentais para o surgimento da arte postal, para o autor (LUMB, 1997, p. 37): “a arte postal tornou-se uma união de dois elementos, a orquestração e a troca através do correio como Johnson fez e o brincar com os elementos do sistema postal, que- embora não utilizados especificamente como arte postal- foram empregados por Fluxus”.

De acordo com Guy Bleus, dentre as várias razões para a grande adesão à arte postal, está a “insatisfação com a política de arte e com as galerias ‘importantes’, a necessidade de ampliar o papel artístico do criador- participando em publicações e projetos internacionais – e a possibilidade de participar em publicações e exposições sem júri e sem ter de fazer muitas concessões” (BLEUS, 2010, p. 88). Para o artista postal, a arte é um produto de comunicação e não uma mercadoria, por isso cria a sua própria logística. Contrariando os meios de comunicação de massa e o sistema artístico convencional, caracteriza-se como um meio rápido e generalizado de divulgação artística. A facilidade de produção, armazenamento e consumo fazem da arte postal uma forma de arte doméstica por excelência e, portanto, acessível e íntima ao mesmo tempo.

FLUXUS

A primeira definição de Fluxus por George Maciunas se deu em um manifesto escrito em 1963, no qual – a partir de fortes críticas ao imperialismo ocidental, humor extravagante e a emergência das ideias vanguardistas de Duchamp – enfatizava as suas implicações sociopolíticas:

Purgar o mundo da doença burguesa, “intelectual”, cultura profissional e comercializada, PURGAR o mundo da arte morta, imitação, arte artificial, arte abstrata, arte ilusionista, arte matemática, - PURGAR O MUNDO DO “EUROPANISMO”!

Promover uma enchente e uma maré revolucionária na arte, promover arte viva, antiarte, promover REALIDADE NÃO ARTÍSTICA a ser entendida por todos, não somente críticos, diletantes e profissionais.

FUNDIR as estruturas culturais, sociais e revolucionárias políticas para chegar em uma frente unida e ação.

O grupo, entendido como um coletivo, é a ideia central do Fluxus. No entanto, não foi concebido no sentido convencional de um grupo que trabalha segundo estruturas ideológicas rigorosas, mas, pelo contrário, um coletivo que se posiciona aberto à diversidade. Sobretudo, Fluxus é um fórum de experimentação no qual se enfatiza a ligação entre arte e vida, em que a produção artística entra no fluxo da vida. De acordo com Arthur Danto (2002, p. 25):

A revelação do Fluxus foi de que tudo é maravilhoso. Não haveria necessidade de pinçar latas de sopas ou histórias em quadrinhos, como o Pop, produtos industriais, como o Minimalismo, roupas de baixo e pneus de automóveis, como os Novos Realistas. A arte não seria um recinto especial do real, senão

uma forma de experimentar qualquer coisa - a chuva, o burburinho de uma multidão, um espirro, o voo de uma borboleta - listando alguns dos exemplos de Maciunas. O armazém imaginado por Kennick era o mundo. Era um mundo sem a fronteira que o conceito de arte tinha pressuposto até o momento.

A proximidade que Fluxus procurou criar com o cotidiano serviu como filosofia de vida para alguns de seus participantes. No entanto, outros, apesar das suas contribuições para o grupo, não desistiram das suas atividades como artistas independentes, de modo que tanto as produções Fluxus como as não-Fluxus eram frequentemente realizadas pelos mesmos artistas. Assim, há muitos artistas que participaram do movimento ou que tiveram (e alguns ainda têm) uma identificação artística com ele. É notório que muitos dos que evitaram pertencer exclusivamente a qualquer grupo artístico estiveram envolvidos em muitas das propostas Fluxus, flutuando por seu meio, como no caso do próprio Ray Johnson. No entanto, tanto Johnson como aqueles “expulsos” - Beuys ou Higgins, por exemplo - na visão de Maciunas não eram - e nunca foram - artistas de Fluxus (RUHÉ, 2020, p. 66-71).

Portanto, definir quem foi/é um artista Fluxus é a grande controvérsia dos teóricos e críticos que tratam do assunto. Neste sentido, deve-se destacar que existem pelo menos dois pontos de vista bastante contundentes sobre o que é Fluxus. Por um lado, há a perspectiva de Jon Hendricks (2002, p. 14-20) - fiel à ideologia de Maciunas - que o entende como um movimento artístico que terminou com a morte de seu mentor, ou seja, compreendido entre 1962 e 1978. Nesta perspectiva, os participantes seriam aqueles que estivessem sujeitos à direção de Maciunas e às suas regras. O autor diferencia os artistas Fluxus dos artistas não-Fluxus, de modo que entende que estes últimos produzem obras Fluxus, embora sem pertencerem ao movimento.

Por outro lado, está a ideia defendida por René Block (2002, p. 38-73), que entende Fluxus muito mais como uma identidade artística do que como um movimento fechado com nomes específicos. Para Block, o principal é a compreensão do conceito de “Fluxismo”, ou seja, os artistas têm uma identidade com as ideias e ações Fluxus que se estendem no tempo, não estando limitadas pela relação direta com Maciunas, nem tomando a sua morte como um ponto final. Na visão de Block, Fluxus tem se configurado como uma atitude artística de grande amplitude histórica e cultural, espalhada ao longo de várias décadas em diferentes regiões do mundo, desde 1960 até o presente, gerando uma enorme influência em diferentes artistas e tendências.

As duas perspectivas são compreensíveis e aceitáveis, no entanto apresentam algumas inconsistências. Maciunas defendeu o fim da arte erudita e uma arte anônima, no entanto, delimitou o grupo e estipulou regras, tornando impossível que Fluxus fosse algo verdadeiramente aberto à esfera social, como ele profetizava. René Block, por outro lado, defende o “Fluxismo”, destacando a diversidade de ideias Fluxus, abrindo suas fronteiras para um número infinito de artistas e produções. Estas divergências

e pequenas inconsistências – deste movimento (na visão de Hendricks) ou desta identidade (na visão de Block) – demonstram acima de tudo a complexidade, Fluxus e seu significado para a compreensão de arte no século XX, de modo que não podemos esquecer a enorme influência que exerceu na apropriação das novas mídias nas práticas artísticas contemporâneas, sendo precursor do que hoje entendemos como videoarte, livros de artistas, happenings, arte postal etc.

Embora geralmente haja uma certa tendência em tentar institucionalizar Fluxus, determinando quem eram ou não seus membros, devemos estar atentos ao fato de que este posicionamento coloca em destaque a questão da autoria e, portanto, entra em conflito com a própria ideia de anonimato e coletividade, fundamentais para uma produção entendida como Fluxus.

Fluxus foi o primeiro coletivo de artistas a perceber o potencial do sistema postal como uma distribuição mundial de arte de baixo custo e, através de diversas experiências, deu importantes contribuições para o uso e exploração do meio postal como um sistema artístico de comunicação, exposição, publicação e consumo de arte. Além disso, elementos representativos do sistema postal como carimbos de artista, selos de artista e cartões postais – utilizados de forma recorrente na rede de arte postal – fizeram parte do universo Fluxus e estiveram presentes em muitas de suas produções, como é o caso do “Flux Post Kit 7” (figura 1).

Vale ressaltar que as publicações periódicas Fluxus tiveram grande influência na expansão da rede de arte postal, uma vez que promoviam a circulação das produções e ideias Fluxus entre público e artistas. De forma que não somente contribuiu para o desenvolvimento da arte postal como um todo, mas também acabou por influenciar diretamente muitos artistas engajados (ou prestes a se engajar) na rede.

Contudo, é importante lembrar que inicialmente o acesso público à rede era mais teórico do que prático, pois a circulação estava restrita a um grupo de conhecidos. Friedman destaca o paradoxo entre público e privado que envolveu a arte postal na atividade inicial dos artistas Fluxus (incluindo muitos que não participaram da NYCS), já que a intenção era criar obras privadas apesar do caráter público que supostamente possuíam, uma vez que “eles convidaram o mundo a participar, mas, ao mesmo tempo, eles estavam se dirigindo apenas a um pequeno círculo de artistas, compositores e designers que já se conheciam” (FRIEDMAN, 1995, p. 6).

No final dos anos 60, este aspecto predominantemente privado foi gradualmente sendo substituído por um carácter mais público das ações Fluxus. O envolvimento público do grupo foi fundamental para a arte postal, pois significou uma ampliação e conseqüente potencialização da rede como contribuição às novas formas de comunicação com o mundo. As publicações *Amazing Facts Magazine* e *New York Correspondence School Weekly Breeder* são duas referências importantes neste sentido.

A primeira publicação, *Amazing Facts Magazine*, editada a partir da coleção de obras criadas pela Fluxus West,⁵⁵ em 1968, teve apenas uma edição, mas serviu para estabelecer a coleção de material como o princípio editorial de uma revista. Entretanto, mais excêntrica e divertida, a *New York Correspondence School Weekly Breeder* (NYCSWB) foi uma espécie de brincadeira e uma forma de estabelecer contato regular e contínuo entre artistas. Criada em 1971, como uma publicação da Fluxus West, esteve sob esta gerência por aproximadamente seus primeiros dez números; depois Stu Horn a assumiu, e, em maio de 1972, Tim Mancusi e Bill Gaglione (*Bay Area Dadaists*), rapidamente a transformaram em uma publicação influente. Começou com uma única página, mas os editores posteriores foram sucessivamente adicionando páginas extras até que a NYCSWB (figura 2) passou a ser um dos primeiros “Dadazines”⁵⁶ conhecidos. A partir de então, seu formato virou referência para outros artistas postais.

RAY JONSON E A NEW YORK CORRESPONDANCE SCHOOL

Foram as atividades do norte-americano Raymond Edward Johnson (1927-1995) que deram origem à arte postal como a conhecemos, pois até então tinha sido uma atividade incidental sem nome próprio. Inicialmente, Ray Johnson foi o foco de envios e eventos, trocando correspondências com os principais artistas do período. Alguns deles, como Ed Plunkett e Dick Higgins, também foram fundamentais para moldar a essência e a logística da arte postal. No entanto, foi apenas com o aparecimento da *New York Correspondance School* (NYCS), criada por Johnson em 1962-63, que esta forma de produzir e consumir arte estruturou-se de fato como uma grande rede social de comunicação e intercâmbio. Mais do que uma instituição formal, o NYCS era uma etiqueta e uma identificação para a “performance postal”⁵⁷ do artista.

Artista versátil, Johnson produziu colagens, esculturas, livros, eventos, arte postal, música, fotografia e arte gráfica. A morte, como o valor do nada, foi um tema recorrente no seu trabalho, tanto que ele chamou os seus *happenings* de “*nothings*”. “A morte, para Johnson, foi um componente formativo dentro da existência das coisas” (SAVA, 1999, p. 130). Sua própria morte é considerada um *nothing*, pois, na opinião de amigos, ele estava trabalhando em seu “evento final”, de modo seu suicídio em 1995, aos 67 anos, foi sempre um mistério, intensificando seu mito.

55 *Fluxus West* foi criada em 1966 por Ken Friedman para representar o trabalho dos membros Fluxus na Europa Ocidental. Inicialmente, esta organização era somente um centro para a recepção das correspondências, no entanto, a partir de 1967, passou a ser um verdadeiro centro de festivais, performances e, principalmente, publicações.

56 Dadazines: denominação utilizada por muitos artistas postais para definir as autoedições de baixo custo, não comerciais e de difusão reduzida, adotadas para divulgar os trabalhos e projetos da rede de arte postal.

57 “*Postal performance*” é o termo criado pela investigadora Ina Blom (2003) para designar as atividades de Ray Johnson vinculadas ao sistema postal.

Johnson sempre permaneceu um artista independente, com uma atitude muito distante do mundo da arte convencional. Apesar do carácter excêntrico e totalmente individual da sua arte e métodos, bem como do seu papel fundamental na emergência da arte postal, também pode ser associado à arte pop, à arte conceptual, às atividades do grupo Fluxus e a outras manifestações, embora não pertencesse estritamente a nenhuma delas. Como afirma Klara Kiss-Pál (1997, s./p.), Ray Johnson “foi atraído por tudo o que foi definido pelo acaso e pela imprevisibilidade. Rejeitando o definitivo, o conclusivo, o pontual”.

Junto com Robert Rauschenberg e Cy Twombly, Johnson foi estudante, de 1945 a 1948, no Black Mountain College, onde entrou em contato com Joseph Albers, Robert Motherwell, Mary Callery, John Cage, Merce Cunningham, Buckminster Fuller, Willem e Elaine DeKooning, entre outros estudantes e professores na época que encorajaram sua pesquisa experimental e seu interesse pelo trabalho coletivo.

De acordo com Lawrence Alloway (1997), o principal trabalho de Johnson foram os chamados “*moticos*”.⁵⁸ Pequenas colagens feitas por sobreposição de imagens de revistas, jornais, embalagens, às quais acrescentou desenhos e palavras, formando assim composições intrincadas e discursivas, cheias de associações e pistas. Começando com uma lista de endereços de cerca de 200 nomes, o artista enviou os *moticos* por correio a partir de 1955, iniciando assim a sua atividade postal.

O artista também reutilizava trabalhos artísticos com frequência, quer transformando constantemente as suas próprias produções, quer intervindo nas correspondências que recebia. Com esta atitude, questionou os conceitos de originalidade e intocabilidade normalmente associados às obras de arte. Além disso, Johnson acreditava que original e cópia tinham o mesmo valor, já que ambos diziam a mesma coisa. Foi sob esse preceito que fazia seus envios, embora contraditoriamente também tenha defendido seu *copyright*. De fato, numa entrevista a Henry Martin (1999)- na qual mostrou que estava bastante perturbado com a publicação do livro *A Brief history of Correspondence Art* de Michael Crane- afirmou que tinha consultado o seu advogado e que todo o seu trabalho estava protegido por direitos autorais. Ele sempre manteve uma relação contraditória entre a invisibilidade no mundo da arte e a promoção frequente da sua própria imagem e história na arte postal, o mito que envolve a sua figura é em grande parte o resultado desta ambiguidade: “o artista desconhecido mais famoso do mundo”.⁵⁹

Recuperando algumas ideias de participação e coletividade dos primeiros movimentos vanguardistas como o Surrealismo e o Dadaísmo, Ray Johnson também

58 Segundo Donna de Salvo (1999), o termo “*moticos*” deriva do seu anagrama “osmótico”, palavra que Norman Solomon, amigo de Ray Johnson, tinha acabado de procurar no dicionário.

59 Conforme De Salvo (1999), o comentário “*New York’s most famous unknown artist*” foi feito em 1965 pelo crítico do New York Times, Grace Glueck, quando escreveu sobre a exposição das colagens de Ray Johnson na Galeria Willard em Nova Iorque.

criou formas particulares de comunicação que se difundiram por intermédio da rede. Uma delas foi o *send to* (enviar para), no qual, ao estipular instruções para a continuidade do envio e indicar uma sequência de destinatários, envolvia mais de duas pessoas na cadeia de comunicação. Nesta forma de envio, os intermediários funcionam como elos ambíguos: têm um papel passivo como meras testemunhas dos acontecimentos, mas ao mesmo tempo são decisivos no processo de comunicação, como responsáveis pela chegada ou não do envio ao destinatário “final”.

Outro dispositivo foi o “*add to and return to Ray Johnson*” (adiciona e retorna), que consistiu em um convite à colaboração, abrindo seu trabalho à participação do outro. Com estas propostas, Johnson também questionou o valor da autoria e autenticidade da obra de arte.

A performance de Ray Johnson não é apenas importante para a compreensão da arte postal e das manifestações artísticas periféricas, mas também porque suas provocações são fundamentais para a compreensão das relações presentes no mundo “oficial” da arte ocidental. Como diz Clive Phillpot (1995, p. 28):

A prática artística de Ray Johnson expressa em sua arte postal – a ideia de comunicação um-a-um, a irrelevância do que é fisicamente original, a colaboração, o dom, a fusão da arte no fluxo da correspondência – soma-se a uma visão de arte que não é apenas uma verdadeira alternativa à maioria das práticas artísticas atuais, mas questiona implicitamente o mecanismo normal do mundo da arte ocidental.

Até 1962-63 não havia nenhuma menção específica à arte postal. Foi Edward Plunkett (1997, p. 233-235) quem introduziu o termo “*correspondence*” ao nome dado à New York School, a principal escola de pintura abstrata, criando um jogo de palavras entre a escola de arte em vigor e as escolas de correspondência comuns à época. Contudo, Ray Johnson aceitou imediatamente a piada, soletrando o termo “*correspondence*” de inúmeras maneiras e utilizando-o tanto na sua forma convencional como mediante alterações divertidas como: “*correspondance*” (dança); “*correspongedance*” (indicando a capacidade de absorção da rede), “*corraspondance*”, “*co-respondent*” ou “*correspondunce*”. É, portanto, o próprio Johnson quem finalmente “batiza” a NYCS, destacando com este jogo de palavras as relações entrelaçadas e múltiplas que ele mesmo havia criado por intermédio do uso do sistema postal.

Em 5 de abril de 1973, Johnson decretou a morte da NYCS em uma carta enviada à seção de obituários do New York Times. O obituário não foi publicado, mas circulou entre os membros da NYCS, criando um marco importante na história da arte postal. De fato, as performances postais de Johnson não foram interrompidas e continuaram sob a referência da *Death School* (Escola Morta), da recém-criada *Buddha University* (jun. de 1973) ou mesmo da própria NYCS, que mesmo após a sua morte anunciada continuou apoiando inúmeros Fan Clubs com as suas respectivas exposições dedicadas

a celebridades como Marcel Duchamp, Jean Dubuffet, Shelley Duvall, Paloma Picasso, David Letterman e Cher ou outros como o Blue Eyes Fan Club ou o Spam Radio Club.

A New York Correspondance School (figura 4) foi o trabalho mais comprometido de Ray Johnson e sua maior contribuição para a arte postal. Entretanto, o reconhecimento de sua obra se dá mais pelos *motivos* do que pela criação do NYCS, uma vez que sua atividade postal é considerada pela maioria dos críticos e historiadores de arte como uma interessante atividade secundária em sua biografia, não suficientemente importante para que se dedique muita atenção. Isto foi observado, por exemplo, na exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), na qual, apesar do título: *Ray Johnson - Complete and Return, Please* (novembro/2009 a janeiro/2010) enfatizar a performance postal do artista, eram as suas colagens que realmente estavam em destaque na exposição (PIANOWSKI & SOUSA, 2009).

Tim Mancusi, em entrevista a Rudd Janssen (2008), argumenta que Johnson estava ciente tanto dessa invisibilidade para o chamado mundo da “arte oficial” quanto do grande poder da comunicação e intercâmbio em rede que promovia. Segundo ele, foi por estas razões que o artista identificou a sua performance postal com a NYCS.

A NYCS nunca alegou ser uma inovação, mas sua atividade perdura há mais de cinquenta anos e pode ser reconhecida como uma precursora do que hoje entendemos como rede social. Seu funcionamento dependia, acima de tudo, da interação direta entre os seus participantes. Como resultado, os primeiros envios foram caracterizados como produções bastante particulares, nas quais se destacava o carácter pessoal e meticuloso do artista. Alguns dedicaram-se especialmente à criação de objetos raros e projetos bizarros, cuja possibilidade de envio era praticamente impensável. Como as normas e regulamentos dos correios eram muito menos rigorosos do que na atualidade, o grande desafio era enviar tudo desempacotado e visível, mesmo que às vezes fosse necessário persuadir os funcionários a aceitar o envio de itens contrariando as regras.

Foi através da NYCS e da figura de Ray Johnson que diferentes nacionalidades se uniram, concomitantemente, através do da arte e do sistema postal. Ray Johnson não restringiu sua correspondência a conhecidos, e as correspondências não se limitaram a experiências pessoais, como a maioria das criações até então. No entanto, tudo o que aconteceu na rede NYCS estava diretamente relacionado à sua figura e à sua performance postal, Ray Johnson estava no centro da rede. Entretanto, ele trocou e incentivou o intercâmbio de material artístico entre as mais diferentes pessoas: artistas, amigos, celebridades e até estranhos, e aqueles que trocaram correspondência com a NYCS rapidamente tiveram sua lista de contatos ampliada. Segundo o próprio Johnson: “você deve participar para entender que NYCS não tem nenhuma história, só tem o presente e realmente não importa como você a chama ou soletra: apenas deixe a correspondência começar e escolha o seu próprio parceiro” (CRANE, 1984, p. 83-116).

Mesmo considerando que qualquer pessoa poderia participar, é preciso ter em mente que a sua rede era mais direta e unipessoal nos estágios iniciais, mantendo um forte senso de privacidade, de modo que a ampla participação só ocorreria efetivamente no final da década de 1960. Alguns pesquisadores, como o artista Ken Friedman (1995), argumentam que Ray Johnson, assim como alguns artistas Fluxus, mantiveram uma postura bastante privada e egocêntrica na rede e não se mostravam interessados na amplitude e potencial de transformação sociocultural defendida por Robert Filliou mediante o conceito de *Eternal Network*.

Johnson definiu a comunicação interpessoal como a essência da arte postal, mas sua atenção ainda estava focada nos aspectos visuais e poéticos da comunicação. Assim, Ray Johnson, como outros artistas Fluxus, agiu paradoxalmente: enquanto seus trabalhos eram implicitamente públicos- eram impressos e distribuídos pelo correio convidando as pessoas a participar- eles eram mantidos num círculo estrito de artistas, compositores e designers que se conheciam de antemão.

Michael Lumb (1997) também chama a atenção para outro ponto importante da trajetória de Ray Johnson dentro da rede de arte postal, pois, embora o artista estivesse constantemente ativo nela, ele optou por não participar dos debates sobre a prática, nem dos encontros, mesmo aqueles que aconteceram em Nova York. Da mesma forma, ele não se envolveu na produção de selos de artistas (*artistamps*), carimbos de artista (*rubberstamps*) ou cartões postais. Neste caso, seriam os próprios artistas Fluxus os responsáveis pelo uso e experimentação destes dispositivos. Isso se aplica também às listas de contatos. Enquanto Johnson não publica suas listas com nomes e endereços, os artistas Fluxus o fazem constantemente, como forma de incentivar a participação, o intercâmbio e o crescimento da rede.

Devido ao uso frequente de Ray Johnson tanto de cópias como de “reciclagens” na sua performance postal, bem como à habitual apropriação por parte dos artistas postais da sua imagem pessoal e cabeças de coelhinhos (*bunny heads*), é difícil encontrar um catálogo de arte postal no qual ele não tenha participado diretamente ou que não esteja referenciado. No entanto – de acordo com suas próprias palavras (em entrevista a MARTIN, 1999, p. 188) – embora ele entenda a admiração que os artistas postais têm por ele e a influência que ele pode ter tido sobre eles, Johnson nunca falou sobre a arte postal, nem nunca esteve ligado à rede. Ray Johnson é, portanto, o pai de uma rede órfã.

ROBERT FILLIOU E A ETERNAL NETWORK

Em 1963, Robert Filliou desenvolveu o conceito de “criação permanente” (*fête permanente*), que se baseia essencialmente em três pontos (DONOSO, 2009):

- a) a desmistificação do “autor” dentro das novas ações artísticas, teatrais e musicais. A diferença entre o público, artistas, exibicionistas ou espectadores

torna-se progressivamente imperceptível. /b) a desmaterialização do trabalho artístico. Ou seja, a arte não é obrigada a fazer objetos. “Um objeto não é o objeto de arte”. /c) a proliferação da atividade artística e dos seus potenciais intérpretes e protagonistas a ponto de transformar qualquer cidadão num potencial artista, num “gênio sem talento”. Qualquer um pode fazer arte.

Para colocar estas ideias em prática, Filliou, juntamente com George Brecht, criou *La Cédille qui sourit* (1965-1968), um centro concebido como um espaço internacional de criação permanente situado em Villefranche-sur-Mer, uma pacata e acolhedora aldeia de pescadores da costa francesa. A ideia central era dar maior importância à vida do que à arte, em oposição à concepção hegemônica da crítica e história da arte, que para eles enfatizava demais a figura do autor e supervalorizava a criação de obras-primas. Para Filliou, a técnica era de importância secundária, servindo apenas para a concretização das ideias, de modo a torná-las “reais”. Embora não fosse um espaço comercial e que abria ao público apenas sob demanda, este centro foi um lugar de profunda experimentação para os dois artistas. Eles utilizaram intensivamente o sistema postal tanto para divulgar as atividades de *La Cédille* quanto como um meio específico para a realização de muitos de seus projetos.

Embora o projeto *La Cédille* tivesse durado apenas três anos, ambos artistas desejavam continuar desenvolvendo propostas nas quais artistas e não-artistas pudessem colaborar. Segundo Perkins (1999), a este respeito, o sistema postal (figura 5) foi fundamental para levar as suas ideias a uma escala internacional.

Neste contexto, em 1968, Filliou e Brecht desenvolveram o conceito de *Fête Permanente*, ou seja, *Eternal Network*, como eles próprios traduziram para o inglês. A ideia de eliminar a separação entre o artista e o seu público, ou seja, de aproximar arte e vida, é intensificada nas suas intervenções artísticas. Filliou, como um entusiasta da arte postal, disseminou frequentemente as suas ideias através do sistema postal para que este conceito se espalhasse rapidamente pela rede, sendo imediatamente captado pelos artistas postais. É por esta razão que, a partir de então, a rede de arte postal também começou a ser chamada de *Eternal Network* (rede eterna).

REFERÊNCIAS

ALLOWAY, Lawrence. *Ray Johnson*. Art Journal, 36, New York, 36, p. 235-236, 1997. Disponível em: <http://www.artpool.hu/Ray/Publications/Alloway.html>. Acesso em: jan. 2007.

BARONI, Vittore. *Ray Johnson Remembered*, Arte Postale!, 69, 1995. Disponível em: <http://www.sapienza.it>. Acesso em: dez. 2002.

BLEUS, Guy. Informe administrativo sobre arte postal. In: SOUSA, P. (org.). *Mail art: la red eterna*, Sestao: L.U.P.I., p. 88-90, 2010.

BLOCK, René; BERGER, Tobias. In: HENDRICKS, Jon. (org.). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 38-73, 2002.

BLOM, Ina. *The name of the game: Ray Johnson's postal performance*. Oslo: The National Museum for Contemporary Art, 2003.

CRANE, Michael. The origins of Correspondence Art. In: CRANE, Michael & STOFFLET, Mary (orgs.). *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, p. 83-116, 1984.

DANTO, Arthur. O mundo como armazém: Fluxus e filosofia. In: HENDRICKS, Jon. (org.). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 23-34, 2002.

De SALVO, Donna. (org.). *Ray Johnson: Correspondences*. Ohio: Flammarion, 1999.

DONOSO, Pedro. *Un tal Roberto Filliou, empresario de cedillas*, Revista Laboratorio, 0, 2009. Disponível em: <http://www.revistalaboratorio.cl/2009/04/un-tal-roberto-filliou-empresario-de-cedillas>. Acesso em: nov. 2009.

PLUNKETT, Edward .M. *The New York Correspondence School*. Art Journal, 36, New York, 1977, p. 233-235. Disponível em: <http://www.artpool.hu/Ray/Publications/Plunkett.html>. Acesso em: jan. 2007.

FRIEDMAN, Ken. The early days of mail art. In: WELCH, C. (org.). *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Calgary: University of Calgary Press: p. 03-16, 1995.

HENDRICKS, Jon. (org.). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

JANSSEN, Ruud. Entrevista a Tim Mancusi. In: JANSSEN, Ruud. *Mail-Interviews*. Breda: TAM-Publications, Vol. 2, 2008.

KISS-PÁL, Klára Luther Blissett. *A legend of global ignorance*. Artpool Art Research Center, Budapest, 1997. Disponível em: <http://www.artpool.hu/Ray/Publications/Legend.html>. Acesso em: jan. 2007.

LUMB, Michael. *Mailart 1955 to 1995: Democratic Art as Social Sculpture*. 1997. 177p. Dissertação (Mestrado em Filosofia)- School of World Art Studies and Museology, University of East Anglia, Norwich, 1997.

MACIUNAS, George. Manifesto Fluxus, 1963. In: HENDRICKS, Jon. (org.). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 94-95, 2002.

MARTIN, Henry. Should an eyelash last forever? An Interview with Ray Johnson, 1982. In: De SALVO, Donna. (org.). *Ray Johnson: Correspondences*. Ohio: Flammarion, 1999, p. 183-201.

PERKINS, Stephen. Utopian Networks and Correspondence Identities. In: MILMAN, Estera. *Alternative Traditions in the Contemporary Arts: subjugated knowledges and the balance of power*. Iowa: ATCA Collection, 1999. Disponível em: http://sdrclib.uiowa.edu/atca/subjugated/two_5.htm. Acesso em: nov. 2009.

PHILLPOT, Clive. The Mailed Art of Ray Johnson. In: WELCH, Chuck. (org.). *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Calgary: University of Calgary Press: p. 25-32, 1995.

PIANOWSKI, Fabiane; SOUSA, Pere. *Completar y devolver, por favor: el arte postal sigue estando fuera de la historia*. Arte y Crítica, 2009. Disponível em: http://www.arteycritica.org/index.php?option=com_content&task=view&id=411&Itemid=1. Acesso em: nov. 2009.

RUHÉ, Harry. Fluxus e não-Fluxus – múltiplos e edições. In: HENDRICKS, Jon. (org.). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 66-71, 2002.

SAVA, Sharla. Ray Johnson New York Correspondence School: the fine art of communication. In: De SALVO, Donna. (org.). *Ray Johnson: Correspondences*. Ohio: Flammarion, 1999, p. 121-140, 1999.

A disputa conceitual pelo livro de artista e o reencontro na rede com Ulises Carrión

Paulo Silveira

O trabalho do artista mexicano Ulises Carrión constituiu um legado que tem obtido maior atenção do circuito das reflexões oriundas das práticas artísticas e da teoria e história da arte. A busca de compreensão desse legado intensificou o reconhecimento de sua influência em contextos europeus e pan-americanos, além de colaborar na identificação das ligações que uniram ou unem artistas de continentes distintos, sobretudo sobre diferenças e semelhanças entre os que permanecem em seus países natais e os que rumam para novas estruturas sociais. Tal reconhecimento, que se processa gradativa e suavemente, produz atração crescente para os esforços da pesquisa acadêmica, em situação que estimula a adaptação de metodologias de abordagem às ações e ao pensamento artístico.

Ao nos perguntarmos sobre o perfil dos pesquisadores que descobrem (ou redescobrem) Carrión, acreditamos que estariam divididos em dois grupos principais: o primeiro formado por artistas, jovens, interessados – e surpresos – pelas relações entre o contexto no qual vivem hoje e o conceito histórico de rede configurado a partir dos anos 1960; e o segundo grupo, historiadores e teóricos da organização crítica das informações sobre as circunstâncias da arte (ou seja, sua conjuntura, da obra e seus produtores aos consumidores e arquivos, o que implica convivência com acervos). Cada sujeito envolvido lida com suas hipóteses e problemas. Articulam métodos de prospecção de fontes documentais que, com frequência, podem apresentar estatuto (regra e disciplina) e *status* (condição e qualidade) de obra. As edições criativamente publicadas por artistas – especialmente livros e periódicos – têm participação estruturante da arte contemporânea, em integração funcional com as novas mídias.

Por seu valor imponderável e por sua forma, linguagem e função, essas publicações e impressos afins devem ser considerados em suas especificidades, considerando-os simultaneamente em sua artisticidade, sua comunicabilidade e, em capacitação instrumental adicional, a condição de serem fontes primárias para pesquisa.

Este estudo de caso propõe a retomada de apontamentos sobre a presença intermitente e crescente – poderíamos dizer, construtivamente perseverante – da produção e atuação de Carrión. Desde o início formal das investigações, sabia-se com clareza que o ponto de vista seria o de quem olha a partir do seu entorno (o ambiente local) e daí para os círculos regional e nacional, prosseguindo para a esfera internacional.

O nome de Carrión entrou naturalmente na rota dos estudos, de forma ambígua e aparentemente contraditória: (1) como uma referência habitual em procedimentos de criação artesanal de livros únicos ou com pequenas tiragens (e paradoxalmente justificando, em artistas artesanais, reações de repúdio às atitudes conceituais); e (2) como um dos protagonistas da engrenagem alternativa de sustentação da arte postal, da manutenção da predisposição como agente integrante da rede e da confirmação da intermídia como uma das prerrogativas de acesso à arte a partir dos anos 1960. A pesquisa espontaneamente passou a unir elos esquecidos ou pouco lembrados, despercebidos entre a excitação política do sistema brasileiro das artes nos anos 1970 e ocultos pela certa brejeirice nos anos 1980. Para começar uma reflexão sobre o espírito de rede e a presença, nele, de discursos verbo-visuais em idiomas “brasileiro” e hispano-americano, a primeira constatação é de que Carrión e sua influência estavam afastados dos bancos universitários brasileiros. E não apenas no Brasil, país de cultura lusófona, mas na América Latina. Seria justo o desconhecimento de sua biografia e influência?

Ulises Carrión Bogard nasceu em San Andrés Tuxtla, México, em 1941, e faleceu em Amsterdã, nos Países Baixos, em 1989, aos 48 anos. Sua vida teve como característica a mobilidade, talvez um desterro, uma expatriação (ou um exílio, conforme Olivier Debrouse e Cuauhtémoc Medina, 2014, p. 23), iniciada pelo trânsito em prosseguimento de seus estudos e em busca de soluções criativas próprias, dirigido a ambientes distintos do México de seu tempo (precisões biográficas são confirmadas afetivamente por Hellion, 2003, entre outras fontes). A Europa seria o seu domicílio e passaria a abrigar o centro de suas atividades (de lá fazia visitas às Américas do Norte e do Sul quando necessário), unindo as suas facetas de literato e artista visual com o pragmatismo de se tornar um pequeno empreendedor da arte, divulgando as novas linguagens dos anos 1970 e 1980, sobretudo quando envolvem palavra, imagem e ação. Em 1970 chegou a Amsterdã, onde em 1972 criaria o In-Out Center, sala de exposições que duraria três anos, também com um selo editorial. Em 15 de abril de 1975, com Aart van Barneveld, abriu Other Books and So, um espaço para exposição e venda de publicações pioneiro em seu gênero, considerado a primeira livraria para publicações de artista no mundo, como apontado por Judith Hoffberg e outros seus contemporâneos. Na primeira página do primeiro número do boletim *Umbrella*, Hoffberg destacou o encantamento que sentiu em uma visita:

A DISPUTA CONCEITUAL PELO LIVRO DE ARTISTA E O REENCONTRO NA REDE COM ULISES CARRIÓN

E que loja gloriosa ela é – abrigando múltiplos linguísticos, livros de artista e todas aquelas coisas intermediárias que a maioria dos livreiros não tocariam nem com uma vara comprida. Essa segunda geração de fazedores de livros tem oportunidade de distribuição. A miríade de livros e objetos são um deleite para os olhos e também para a mente, alguns produzidos manualmente e cada vez mais múltiplos em edições abertas, usando todos os meios de produção, como xerox, xerox em cores e ofsete (HOFFBERG, 1978, p. 1).

Sua loja comercializava edições de artistas, dos quais muitos já ingressantes ou ainda em vias de ingressar na história da arte. Possuía um importante círculo de amigos e frequentadores de seu arquivo, de Amsterdã ou vindos de outros países. Infelizmente a livraria não ultrapassou quatro anos de funcionamento, encerrando as atividades a partir de 1º de dezembro de 1978 (ROOK, 2011, p. 3) ou no início de 1979 (segundo outras fontes). Dirigido para outro endereço em 1980 (junto ao canal Bloemgracht e mais tarde para sua residência), o seu acervo formaria o Other Books and So Archive, que duraria até o seu falecimento por consequência da AIDS, nove anos depois. Sua morte provocou um abalo no fluxo de informações que havia construído, por falta de alguém que o substituísse integralmente.

Carrión declarava que teria percebido a insuficiência linguística e instrumental da literatura tradicional em sua vida, o que resultaria em crescente desinteresse por ela. Daí seu reconhecimento da inevitabilidade das decisões que o conduziram no rumo das artes visuais, principalmente em suas instrumentalidades intermediárias. Sabia que o arquivo Other Books and So era uma montagem empresarial no espaço e no tempo, tanto um resultado edificado como um constructo, uma construção mental, simultaneamente intelectual e espontânea, inerente às suas convicções teóricas. Mesmo que reunisse elementos constitutivos não primariamente estéticos, o arquivo estaria habilitado à condição de obra de arte, conforme declarações suas. Como obra maior, *mater*, com conjunto regado e ordenado, o arquivo poderia conter outras obras, espelhando, assim, seu contexto de inserção estrutural mais abrangente, em que as artes visuais estão contidas na cultura, um sistema maior. A geração de Carrión tinha consciência de que a importância de empreendimentos e curadorias desse tipo confirmava que os conceitos de temporalidade e discursividade são fundamentos das artes visuais, que podem apresentar potencial econômico (de troca real ou simbólica) caso se liguem intimamente aos domínios da obra (a paixão poética pelo arquivo é um de seus melhores efeitos colaterais).

Os anos seguintes veriam o estabelecimento de espaços comerciais mais ou menos alternativos em suas administrações, geralmente discretos, que confirmariam os argumentos de Other Books and So. Esses locais são complementares ao sistema, alguns mercedores de atenção quanto à sua participação na história recente da arte: Printed Matter (Nova York), Art Metropole (Toronto), Boekie Woekie (Amsterdã), Florence Loewy (Paris), Bookartbookshop (Londres) e outros, alguns extintos, mas

experiências que antecedem as feiras de publicações independentes que ajudam a configurar a arte dos anos 2000. Atividades como a distribuição de publicações ou a circulação postal, por exemplo, enfatizam uma chave a mais para o entendimento da concepção de “estratégias culturais” (CARRIÓN, 1980, p. 51).

O contato com os textos de Carrión tornou-se indispensável para quem ingressa no conhecimento da instauração do livro e da publicação como matéria-prima e suporte para expressão artística ou como fonte de trânsito para informação verbo-visual. Apesar disso, embora sua obra escrita seja relativamente abundante (inclui literatura e teatro), ela é relativamente pequena em artes visuais, interrompida precocemente, concentrada principalmente entre as atividades de criação do In-Out Center, Amsterdã, e o contato com o coletivo Beau Geste Press, Devon, Inglaterra, a partir de 1972, e seu falecimento no final da década seguinte. Em seu processo criativo, abandonou pouco a pouco o texto convencional, voltando-se para o uso da linguagem em contextos híbridos ou não habituais, mesmo assim deixando uma produção ensaística relevante, incluindo participação ativa e crítica na arte postal. Especificamente sobre livros de artista, é incontornável a leitura de *El arte nuevo de hacer libros*, artigo publicado no início de 1975 na revista *Plural*, dirigida por Octavio Paz (1914-1998) na Cidade do México, e no mesmo ano em *Kontexts*, Amsterdã. Por possuir versão em inglês, *The new art of making books* prosseguiu com trânsito internacional. Seu artigo ganhou um acréscimo qualificado de distribuição quando publicado em *Second thoughts*, 1980, pequena antologia que proporcionou um caráter de permanência aos textos reunidos, apesar da tiragem moderada de exemplares. Sua divulgação efetivamente se intensificaria com a presença na coletânea *Artists' books: a critical anthology and sourcebook*, 1985, organizada por Joan Lyons, e a partir daí em publicações internacionais diversas (como em catálogos de exposições, apostilas de cursos, impressos avulsos e sítios de *internet*).

Vejamos um seguimento da prosa ritmada de Carrión, na sua publicação original na revista *Plural*, 1975:

El lenguaje del nuevo arte es radicalmente diferente del lenguaje cotidiano. Olvida intenciones y utilidad, y retorna a él mismo, se auto-investiga, buscando formas, series de formas que hagan nacer, asocien, revelen, las secuencias espacio-tiempo.

...

Las palabras en un nuevo libro son las portadoras de un mensaje, ni las portavoces del alma, ni la moneda de la comunicación.

Aquellas fueron ya nombradas por Hamlet, una ávido lector de libros: palabras, palabras, palabras.

...

Las palabras del nuevo libro están allí no para transmitir ciertas imágenes mentales con cierta intencionalidad.

Están allí para formar, junto a otros signos, una secuencia espacio-tiempo que nosotros identificamos con el nombre de “libro”.

...

Las palabras en un nuevo libro pueden ser las propias palabras del autor o las palabras del algún otro.

Un escritor del nuevo arte escribe muy poco o no escribe nada.

...

El libro más hermoso y el más perfecto del mundo es un libro con solo páginas en blanco, de la misma manera que el lenguaje más completo es aquel que se extiende más allá de las palabras que un hombre puede pronunciar.

E na versão em inglês (de *Second thoughts*, 1980, p. 15):

New art's language is radically different from daily language. It neglects intentions and utility, and it returns to itself, it investigates itself, looking for forms, for series of forms that give birth to, couple with, unfold into, space-time sequences.

.....

The words in a new book are not the bearers of the message, nor the mouthpieces of the soul, nor the currency of communication.

Those were already named by Hamlet, an avid reader of books: words, words, words.

.....

The words of the new book are there not to transmit certain mental images with a certain intention.

They are there to form, together with other signs, a space-time sequence that we identify with the name 'book'.

.....

The words in a new book might be the author's own words or someone else's words.

A writer of the new art writes very little or does not write at all.

.....

The most beautiful and perfect book in the world is a book with only blank pages, in the same way that the most complete language is that which lies beyond all that the words of a man can say.

The new art of making books” se apresenta com uma retórica de voz imperativa, direta, montado numa sequência de postulados para afirmar suas convicções sobre o novo livro que surgia como espaço alternativo à expressão. É verdade que em 1975 ele ainda não usava os termos “livro de artista” (*artist's book*) ou seu preferido

“livro-obra” (*bookwork*), expressões que se consagrariam em breve, mas elas parecem estar presentes subliminarmente no texto em certos momentos. Não é raro que alguém acredite que leu “livro de artista” ali. É, portanto, justo aceitar que por essa potência em particular seu valor seja único. De fato, os argumentos são sedutores e costumam causar admiração em quem se inicia nos estudos de aproveitamento do livro como suporte artístico. Como ele é (ou quer ser) programático, com construção discursiva declaratória e reguladora, possui afinidades estilísticas com os manifestos das vanguardas modernas. É antiquado sob esse ponto de vista, e pode ser interpretado como exógeno aos procedimentos contemporâneos, embora seja um de seus bem-sucedidos arautos.

Menos dogmático seria o texto *Bookworks revisited*, oriundo de palestras realizadas nos Estados Unidos em novembro de 1979 e novembro de 1980, acompanhadas de projeções de imagens, respectivamente para a conferência *Options in independent art publishing*, no evento Conference on Alternative Art Publishing, no Visual Studies Workshop, em Rochester, e para o Art Institute of Boston, no ano seguinte (CARRIÓN, 1980, p. 56). É possível que a mesma base textual já estivesse incluída nas conferências com tema semelhante de 1978 no Brasil, em Recife (na Universidade Católica de Pernambuco) e São Paulo (na Pinacoteca do Estado), e na Argentina, em Buenos Aires, no CAYC, Centro de Arte y Comunicación (SCHRAENEN, 1992, p. 124), entre outros locais. As imagens projetadas nas conferências estadunidenses ao que tudo indica não incluíam livros argentinos ou brasileiros, já que seu foco, como previamente anunciado, era “Europe: a survey”). Entretanto, nas notas acrescentadas na versão publicada em 1980 há uma importante menção a um artista brasileiro.

O brasileiro Wladimir Diaz-Pino [*sic*] mostrou-me, durante minha visita ao Brasil em 1978, alguns de seus primeiros livros (infelizmente eles agora estão esgotados). Eles são alguns dos melhores e mais bonitos livros-obra que já vi (CARRIÓN, 1980, p. 66).

Bookworks revisited seria divulgado em 1980 no boletim Print Collector’s Newsletter e em Second thoughts. Em retórica mais coloquial e opinativa, ainda professoral, reconhece a situação intelectual do artista em face da publicação: “We are no longer innocent” (declaração do parágrafo 17).

Essa argumentação se repetiria na estrutura do vídeo *Bookworks revisited: part 1*, de 1986, também associado às suas conferências e com título que sugere uma continuação, que nunca houve. Os créditos manuscritos da abertura informam: *A selection, both limited in scope and quite arbitrary, but nevertheless of great significance of bookworks from Ulises Carrión’s Other Books and So Archive*. Seu discurso prosseguia didático e conceitual, servindo-se de versões adaptadas às estratégias dos veículos à sua disposição, das palestras à televisão. Em *Bookworks revisited*, o vídeo (ou *A selection...*),

a descrição do livro mostrado na abertura nem sempre aparece nas transcrições; a esse respeito, veja-se a versão intitulada “Other Books” em *Quant aux livres/On books*, coletânea de textos póstuma (1997, p. 190) e outras fontes.

A sequência de introdução mostra o livreto *In alphabetical order*, 1979, com páginas que repetem a foto de um pequeno fichário de madeira. Carrión apresenta o critério da ordenação das fichas que mostra: “*People I’ve met. Artists. Non-artists. My best friends, people I love. People I admire. There has been a change in our relationship of late.*” O elemento de união a seus amigos de diferentes nacionalidades era simples e franco: afeição e apego pelos seus semelhantes, qualidades que eram demonstradas por suas palavras, gestos e atitudes, conforme relatos. Graças a essa gentileza, aliada à atenção e ao empenho pragmático pelos seus colegas, sua existência profissional foi útil para a promoção dos artistas e das ideias do meio ao qual servia. Fruto, sem dúvida, da “sua construção de redes culturais como meios principais de ativismo artístico, incluindo a produção de livros de artista, arte postal e primeiros vídeos conceituais”, conforme Olivier Debrouse e Cuauhtémoc Medina (2014, p. 30).

À parte o aspecto de estratégias culturais e procedimentos afins, sobre a avaliação formal crítica de sua obra plástica ainda faltam estudos teóricos maiores. Conhecemos poucos ensaios a propósito de sua produção. Carrión pertence a um grupo de artistas com vínculos na palavra ou na leitura – às vezes diretamente na literatura –, e que firmaram suas carreiras na renovação das possibilidades de linguagem das artes visuais (portanto com complexidades estranhas à crítica tradicional). Alguns o antecederam estilisticamente em suas experimentações, outros foram seus contemporâneos, mas a maior parte teve contato direto ou indireto com ele, pessoalmente, às vezes, ou pela rede postal, tendo *Other Books and So* como um importante ponto de confluência: Jiří Kolář (1914-2002), Ian Hamilton Finlay (1925-2006), Emmett Williams (1925-2007), Robert Filliou (1926-1987), Ray Johnson (1927-1995), Allan Kaprow (1927-2006), Edgardo Antonio Vigo (1928-1997), Dieter Roth (1930-1998), Dorothy Iannone (1933), Endre Tót (1937), Dick Higgins (1938-1998), Clemente Padín (1939), Guillermo Deisler (1940-1995), Anna Banana (1940), Jochen Gerz (1940), Paulo Bruscky (1949), os integrantes do grupo Noigandres (anos 1950 e 1960, estruturado na poesia concreta), o movimento Poema Processo (fins dos anos 1960 e início dos anos 1970, originário do concretismo, mas vinculado às relações de comunicação visual), o coletivo Beau Geste Press (1970-1976), o grupo Nervo Óptico (1976-1978) e o subsequente Espaço N.O. (1979-1982), entre muitos outros, que aqui constituiriam uma lista imensa de artistas.

Do ponto de vista visual (não verbal), sua obra apresenta escassas constantes estilísticas. A identidade estética confunde-se com a expressão funcional de seu pensamento. Talvez essa identidade deva ser primeiramente localizada no conjunto de operações e movimentos que construíram a sua *persona* cultural, o seu caráter síncrono como sujeito e agente de um remanejamento instrumental e estrutural do

tempo, do espaço e da veiculação em arte. É razoável pensar que o aspecto mais evidente de seu trabalho seja a dimensão comunicativa.

As suas relações com a recepção da informação e sua devolução processada para novo consumo oscilam no intervalo entre a admiração e a ironia, estando metaforizadas no humor presente e implícito em trabalhos pouco numerosos, que podem ser considerados como trabalhos-chave. Como um breve exercício de comparação, podemos pensar em três “divertimentos” leves e lúdicos, como no projeto e vídeo *Gossip, scandal and good manners*, 1980-81, no filme em 16mm *The death of the art dealer*, 1982, ou na *performance* ou instalação *De Diefstal van het Jaar*, do mesmo ano, no Drents Museum, em Assen, Países Baixos.

O vídeo *Gossip, scandal and good manners* é fruto de um projeto para o centro de arte De Appel. Tem como princípio a divulgação de fofocas, registrando-se a sua multiplicação e difusão, e após levando as conclusões para um evento acadêmico formal, aceitando-se como pressuposto que “as fofocas podem ser usadas como modelo formal para cadeias de comunicação artificiais, as quais revelarão algo sobre seus usuários ou sobre a própria cadeia” (catálogo geral da XVI Bienal de São Paulo, 1981, p. 79). O trabalho de 40 minutos inclui imagens da sua conferência final na Universidade de Amsterdã em 25 de junho de 1980, acompanhadas de uma edição de entrevistas (certamente elaboradas com personagens falsos), gráficos, trechos de ópera e de cinema etc.

Em *De Diefstal van het Jaar* (conhecida em inglês como *The robbery of the year* e em espanhol como *El robo del año*) um diamante verdadeiro foi colocado sobre uma almofada durante cinco dias no centro de um ambiente recoberto por tecido escuro, esperando-se que fosse roubado. Ao artista brasileiro Claudio Goulart (1954-2005), radicado em Amsterdã e um dos participantes de *Gossip...*, caberia permanecer disfarçado, fotografando os visitantes até obter o registro do furto ou do ladrão. O delito não aconteceu durante a exibição, para tristeza de Carrión. Acabaria acontecendo em outro momento, em um jantar em sua residência.

O filme *The death of the art dealer* é o registro de uma *performance* em que Carrión, com um televisor portátil ligado nas mãos, se movimenta, para os lados ou para frente e para trás, de acordo com os deslocamentos de câmera frontais ou laterais de um filme B hollywoodiano em exibição, enquanto liga e desliga rapidamente o aparelho a cada corte. O filme é *The reckless moment*, 1949, de Max Ophüls. O áudio, dramático, é o do filme em exibição. A frase que dá nome à sua *performance* aparece em uma cena, em uma manchete de jornal.

Constata-se com simpatia que o legado de Carrión experimenta uma condução rumo a novas circunstâncias de apreciação. O apoio primeiro vem, sem dúvida, de seus amigos e admiradores, acompanhados por pesquisas acadêmicas recentes, seguidas pelas oportunidades do mercado simbólico. As pesquisas – nossa maior necessidade –

atendem a dois eixos principais de abordagem: um predominantemente formal, que às vezes faz o sequestro das suas ideias para justificar obras e conceitos que não eram da sua preferência, como no caso dos livros únicos, avessos à comunicação, ou dos livros-objetos (aqui entendidos como obras modernas, distintos dos livros-obra, ou livros de artista *stricto sensu*, que seriam representantes legítimos da arte contemporânea); e um segundo eixo de aproximação, contextual, mais interessado nas implicações das estratégias culturais e do espírito de rede, este último manifestado, sobretudo, através da arte postal e dos esforços colaborativos regionais, transnacionais ou intercontinentais.

O Brasil oferece um exemplo particular dessa reavaliação. Carrión proferiu palestras em Recife, na Universidade Católica de Pernambuco, e em São Paulo, na Pinacoteca do Estado, em 1978, e teve trabalhos exibidos em algumas exposições coletivas de arte postal e temas relacionados no decorrer dos anos 1970 e 1980. Foi artista convidado do Núcleo I da XVI Bienal de São Paulo, em 1981, com curadoria geral de Walter Zanini (1925-2013) e curadoria de arte postal por Julio Plaza (1938-2003). Na Bienal, apresentou o seu *Gossip, scandal and good manners* (com o título em português *Fofocas, escândalos e boa educação*) e, no núcleo de arte postal, as suas ideias para o *Erratic Art Mail International System (Rede Internacional de Correio Artístico Imprevisível)*, “uma alternativa às empresas oficiais de correio” na qual a EAMIS “garante a entrega da mensagem por quaisquer meios que não sejam os dos correios oficiais” desde que o interessado deixe uma cópia ou duplicata da mensagem para seus arquivos, desta forma “apoando a única alternativa à burocracia nacional e fortalecendo a comunidade artística internacional”. O volume II, *Catálogo de Arte Postal*, também trouxe para a língua portuguesa o seu texto *Mail art and the big monster (A arte postal e o grande monstro)*, insistindo no esclarecimento de que “postal” (*mail*) é um adjetivo que qualifica o substantivo “arte”, e nunca deve ser confundido com o substantivo português que é sinônimo de cartão-postal (*postcard*), reiterando o valor do procedimento: “Já se disse que a Arte Postal é fácil, barata, despreziosa e democrática. Tudo bobagem” (p. 13). E prossegue mais adiante:

Todo convite que recebemos para participar de um projeto de Arte Postal é parte de uma guerra de guerrilhas contra o grande monstro. Toda obra de Arte Postal é uma arma contra o monstro do castelo, que nos separa uns dos outros, que separa todos nós (XVI BIENAL DE SÃO PAULO, v. 2, 1981, p. 14-15).

Apesar da admiração conquistada, o retorno organizado do corpo do seu pensamento e trabalhos ao Brasil somente se daria em 2005, na 5ª Bienal do Mercosul (com curadoria geral de Paulo Sergio Duarte), numa participação integrada ao núcleo “A (re)invenção do espaço”. Foram apresentados trabalhos de literatura, suas *Poesías*, livros, projetos e ações postais (e sua rede de ligações), os vídeos já comentados e doze edições do periódico *Ephemera*. Nas palavras de Martha Hellion, responsável pela

mostra de Carrión, foi feita “uma grande seleção para mostrar as diferentes formas em que Ulysses, usando uma linguagem artística, por assim dizer, como parte das estratégias culturais, daí a sua política de difusão e distribuição”. A ampla amostragem à disposição do público confirmou-se como uma ilustração eloquente dos argumentos de Hellion a propósito do denominador comum de suas obras, a comunicação e a distribuição. Para o catálogo *La era de la discrepancia: arte e cultura visual em México 1968-1997*, exposição de 2007, Lourdes Morales a reiteraria (DEBROISE & MEDINA, 2014, p. 163): seu *medium* pode ser identificado no objeto (principalmente o livro), no arquivo e no método (mecanismos de circulação ou distribuição). Carrión testava e executava criticamente as estratégias de mediação que observava em seus pares.

Retornando ao tema do livro de artista, reitero que é curioso notarmos que as convicções de Carrión são cooptadas para defender criações para as quais ele não dispensaria maior atenção crítica, e que, ao contrário, para elas fez ressalvas, justamente por não atenderem à expectativa de capacitação distributiva. Artigos como “El arte nuevo...” são usados indistintamente, inclusive por agentes da tradição, alguns um pouco ressentidos, outros mais conservadores e outros ainda francamente resistentes, para defender valores artísticos ou artesanais nobres, sem dúvidas, mas que pouco, quase nada ou nada têm a ver com uma forma de expressão interna à instauração da arte contemporânea. Isso a tal ponto que, talvez pelo mencionado ressentimento, mentalidades menos afeitas à edição, à publicação, sentem-se autorizadas a advogar a aceção para um tipo de trabalho que recusa a concepção teórica de si mesmo, em troca da valorização de dimensões matéricas (ou materiais) valiosas (mas possivelmente inertes), trabalho esse afirmado resolutamente com assertivas como “isso sim é um livro de artista”, desprezando a inteligência comunicacional que o define.

Carrión previu esse problema em seus textos, uma situação também reconhecida por Clive Phillpot:

Olhando para trás a partir do ponto de vista privilegiado de 1996, ainda compartilhando a ideia de Ulises sobre o que todos continuam a chamar de “livros de artista”, tenho que assinalar que o território popularmente inclui quase tudo que pareça um livro, e que mesmo o termo “livro-obra” [*bookwork*] é aplicado para quaisquer fenômenos que aí se produzam – mesmo livros únicos e ilegíveis! Eu nem mesmo pude convencer os compiladores de um supostamente objetivo tesouro de arte que “livro-obra” tinha o significado atribuído por Ulises e por mim. Minhas citações foram contestadas por outras que descreviam objetos bastante contrários ao que havíamos adotado (Phillpot apud CARRIÓN, 1997, p. 126).

O sentimento de impotência de Phillpot diante das mutações das palavras e das definições (um fenômeno comum na linguagem, aqui possivelmente de retroação) faz parecer otimista outra declaração, mais antiga, de Guy Schraenen, para quem o problema resolve-se em uma equação: “livro de artista = livro conceitual”.

A DISPUTA CONCEITUAL PELO LIVRO DE ARTISTA E O REENCONTRO NA REDE COM ULISES CARRIÓN

O livro de artista, juntamente com o dadaísmo, são possivelmente os dois fenômenos que mais intensamente têm revolucionado o mundo da arte no século XX. O livro de artista contribuiu para essa revolução não apenas através de sua forma e de seu conteúdo, mas basicamente através do seu modo de propagar a obra de arte. [...] Por meio do livro, por meio de seu formato fácil de circular, o artista, não importa seu local de residência, pode apresentar-se no circuito internacional (*Llibres d'artista*, p. 32).

A dimensão ativa, estratégica da circulação, como já dito, é importante para Carrión. E é a sua própria fala que devemos escutar:

Os artistas iniciaram a publicar livros e revistas, a distribuí-los, a gerenciar galerias e outros centros, a organizar eventos culturais que envolvem várias mídias e profissões especializadas. Em outras palavras, eles abandonaram o reino sagrado da arte e ingressaram no maior, menos bem delineado campo da cultura. Uma vez que a arte pela arte não tem sentido, o único caminho válido é a arte como um elemento de uma estratégia cultural. Essa estratégia necessariamente repousará sobre princípios críticos. (*Critical autonomy of the artist*, CARRIÓN, 1997, p. 152-153).

Para Carrión, “fazer livros de artista não é principalmente lidar com a estética, mas com políticas culturais” (*About criticism*, conferência proferida em 1985 em Boston; 1997, p. 177). Quase nunca, em quase nenhum momento, está se referindo a livros-objetos. Fala de livros-obras que circulem, que alcancem seus objetivos através de sua coerência intrínseca, seu conteúdo, a compreensão da sua natureza sequencial, sua consciência do ritmo de leitura, sua rejeição à linguagem linear. E desabafa: “Quando tais livros finalmente existirem, e quando sua existência for reconhecida, então teremos o direito de dizer: ‘Nós vencemos!’” (1983, p. 41).

Novas indagações surgem nas investigações acadêmicas, entre elas sobre o redimensionamento da presença e da influência latino-americana na construção da arte contemporânea. A recuperação da memória artística dessa atuação, sobretudo a partir dos anos 1960, obliterada por regimes políticos sufocadores dos direitos civis, tem sido, penso, uma tarefa levada a contento por seus historiadores, teóricos e críticos. Experiências pessoais mais ou menos recentes com estudantes de história da arte, sobretudo, mas também de práticas artísticas, sugerem a necessidade de um fortalecimento ainda maior do estudo das relações históricas de rede (anteriores ao mundo virtual), especialmente se comprometidas com questões de identidade e linguagem. Devem ser avaliados, critica e comparativamente, laços que fizeram e fazem a consistência de um sistema artístico e comunicacional simultaneamente singular e plural.

REFERÊNCIAS

- CARRION, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Tradução: Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- _____. Bookworks Revisited. *Print Collectors Newsletter*, New York, v. 11, nº 1, p. 6, Mar./Apr. 1980.
- _____. El arte nuevo de hacer libros. *Plural*, Ciudad de México, p. 33-38, feb. 1975.
- _____. *Quant aux livres/ On books*. Genève: Héros-Limite, 1997.
- _____. *Second thoughts*. Amsterdam: Void Distributors, 1980.
- _____. We have won! Haven't we? *Flue*, New York, v. III, nº 2, p. 39-41, 1983.
- DE ROOK, Gerrit Jan. Other Books and So. *JAB – Journal of Artists Books*, nº 30, p. 3-6, 2011.
- DEBROISE, Olivier; MEDINA, Cuauhtémoc (ed.). *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. 2.ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Turner, 2014.
- HELLION, Martha (org.). *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?* Ciudad de México: Turner, 2003.
- LLIBRES d'artista/Artist's books. Barcelona: Metrònom, oct./nov. 1981.
- LYONS, Joan (org.). *Artists' books: a critical anthology and sourcebook*. Rochester: Visual Studies Workshop Press; Layton: Gibbs M. Smith, Inc., Peregrine Smith Books, 1985.
- SCHRAENEN, Guy. *Ulises Carrión: "We have won! Haven't we?"*. Amsterdam: Museum Fodor; Bremen: Neues Museum Weserburg, 1992.
- _____. *Ulises Carrión: Querido lector. No lea*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 2016.
- SILVEIRA, Paulo. A arte postal e o espírito de rede em uma abordagem pan-americana. In: XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Inquietações e estratégias na história da arte, 2020, Pelotas. *Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Inquietações e estratégias na história da arte*. Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte- CBHA, p. 253-261, 2019.

A DISPUTA CONCEITUAL PELO LIVRO DE ARTISTA E O REENCONTRO NA REDE COM ULISES CARRIÓN

_____. Apontamentos sobre Ulises Carrión. In: XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2011, Universidade Estadual de Campinas. *Anais...* Campinas: CBHA, p. 681-690, 2011.

_____. The space and time of Ulises. In: MA CURATING CONTEMPORARY ART STUDENTS AT THE ROYAL COLLEGE OF ART (ed.). *Gossip, Scandal and Good Manners: works by Ulises Carrión*. London: Royal College of Art, 2010, p. 7-9.

XVI BIENAL DE SÃO PAULO. [Volume I:] *Catálogo geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 78-79, 1981.

XVI BIENAL DE SÃO PAULO. [Volume II:] *Catálogo de arte postal*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 11-15, 1981.

HOFFBERG, Judith A. Profile: Other Books and So. *Umbrella*, v. 1, nº 1, p. 1, Jan. 1978.

_____. Profile: Ulises Carrion: An End and a Beginning. *Umbrella*, v. 2, nº 5, p. 120-121, Sep. 1979.

Sobre quem fez *Só vida* acontecer

Amir Brito Cadôr. Graduado em Artes Plásticas pela Unicamp, fez o mestrado em Artes na mesma universidade e o doutorado na Escola de Belas Artes da UFMG, onde atua como professor de Artes Gráficas na graduação e como professor permanente do PPG-Artes.

Débora Bastos Fioravante Pereira. Estudante de graduação em Artes e Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista do Projeto de Iniciação Científica “Escrita e desenhos em cartas de artistas”. Atuou como assistente Editorial do material aqui apresentado.

Fabiane Pianowski. Possui Bacharelado em Oceanologia (1997), Licenciatura em Artes Visuais (2003) e Mestrado em Educação Ambiental (2004) todos pela FURG. Em 2014, concluiu o Doutorado em História, Teoria e Crítica na Universidade de Barcelona, convalidando o título como Doutorado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em 2015. É professora adjunta do Instituto de Letras e Artes (ILA) da Universidade Federal do Rio Grande- FURG, onde ministra disciplinas das áreas de ensino das artes visuais e design gráfico.

Hyago Pinto Rodrigues Melo. Estudante de graduação em Artes e Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Colaborador do Projeto de Iniciação Científica “Escrita e desenhos em cartas de artistas”.

Izabel Baptista do Lago. Doutoranda no Programa de Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, com bolsa CAPES. Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (2017). Bacharel em Letras (2016) e em Direito (2004) pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Kwabena Opoku-Agyemang. Doutor em literatura inglesa pela Universidade de West Virginia, onde também lecionou cursos de graduação no Departamento de Inglês. Seus interesses de pesquisa giram em torno da literatura africana, e é autor de publicações que se concentraram na literatura eletrônica africana, jogos de vídeo, literatura e gênero, e literatura oral. Ele leciona em vários cursos de graduação e pós-graduação no Departamento de Inglês da Universidade de Gana.

Lorraine Pinheiro Mendes. Possui graduação em Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2012). Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFJF com ênfase em História da Arte

(2015). Atualmente doutoranda em História e Crítica da Arte no PPGAV-UFRJ, onde desenvolve sua pesquisa sobre as representações do negro e da negritude na história da arte branco-brasileira e os projetos de Nação, realizando uma revisão do arquivo de imagens que formam a ideia de Brasil a partir da poética negra contemporânea.

Márcia Maria Valle Arbex. Professora Titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, onde leciona no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e na Graduação em Letras (Licenciatura e Bacharelado em Francês). Doutora em Literatura e Civilização Francesas pela Université Paris 3- Sorbonne Nouvelle (1992) e graduada em Letras- Licenciatura Plena em Português-Francês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1984).

Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira. Bacharel em Artes Plásticas (com habilitações em Desenho, 1986, e em Pintura, 1988) e em Comunicação Social (1980) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre e Doutor em Artes Visuais pela UFRGS (1999 e 2008, ênfase em História, Teoria e Crítica, incluindo estágio de pesquisa junto a Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, 2006). Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes Visuais da UFRGS.

Pedro Ivo Cipriano Inocêncio. Artista e pesquisador. Possui graduação em Letras pela Universidade Católica De Petrópolis (2007). Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Educação (FACED-UFJF) e integrante do Grupo de Pesquisa MIRADA. Criador da obra “Interjeição”, que compõe a capa deste livro.

Renata Oliveira Caetano. Doutora em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (UERJ/ 2017). É professora de Artes Visuais do Colégio de Aplicação João XXIII e do Programa de Pós-Graduação em História/ICH da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Ricardo Nascimento Fabbrini. Professor associado (livre-docente) no Curso de Graduação e no Programa de Pós-graduação em Filosofia no Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) (2008); e no Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP). Possui graduação em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (1983) e em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (1986); Licenciatura em Filosofia pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (1986); Mestrado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1991); Doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1998); e Livre-docência pela mesma Universidade (2019).

Tálisson Melo de Souza. Pós-doutorando no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou estágio de pesquisa no Center for Cultural Sociology da Yale University, EUA. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagem do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Onde também se graduou Bacharel em Artes e Design, com período de intercâmbio acadêmico em Teoria e História da Arte na Universidad de Salamanca, Espanha. Pesquisador colaborador do Projeto de Iniciação Científica “Escrita e desenhos em cartas de artistas”.