

## Signos/escritas nas obras de artes plásticas do século XX

Hélène Campaignolle

A presença cada vez mais insistente dos signos de escrita nas obras de artes plásticas do século XX é acompanhada de uma grande diversidade das práticas de inserção: concebidos inicialmente como motivos discretos, depois como elementos integrados, os signos de escrita tornaram-se progressivamente verdadeiros componentes gráficos, e mesmo figuras centrais da obra plástica, até por vezes habitá-la ou recobri-la por inteiro. As análises que favorecem abordagens segmentadas por artista, por movimento ou que partem de uma perspectiva teórica que favorece a dimensão linguística da palavra não são suficientes para transcrever a complexidade semiótica desse fenômeno. Para enfrentar a diversidade dessas práticas, proporemos uma tipologia que combina vários modos de classificações a partir de um panorama que, ainda que seletivo, se abrirá para um conjunto representativo da produção plástica do século XX. A abordagem, ao mesmo tempo quantitativa e estética (lugares, formas e funções atribuídos à escrita na obra), salientará, de passagem, algumas das teorias artísticas que propuseram uma visão particular dos elementos da escrita (Kandinsky, Marinetti, El Lissitzky, Hausmann, Isou, Dotremont, Villeglé) e privilegiaram algumas de suas manifestações (por exemplo, caligráficas *versus* tipográficas). Por fim, será dado destaque a três pontos de referência da história cultural que iluminam esse novo lugar do escrito na arte.

### PONTOS DE REFERÊNCIA E MÉTODO

São numerosas as obras que exploram as relações entre escrita e imagem, literatura e pintura, legível e visível, no âmbito das formas e suportes de expressão relacionados com o quadro. As obras coletivas universitárias reúnem análises monográficas, classificando-as segundo perspectivas temáticas ou cronológicas.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> LITTÉRATURE et peinture. *Europe*. Paris : [s. n.], 2007. p. 933-934; CHEFDOR, Monique (Org.). *De la palette à l'écritoire*. Nantes: Joca Seria, 1997; PRUDON, Montserrat (Org.). *Peinture et écriture*. Paris: La Différence, 1996. Ver também os seguintes catálogos : MACCHERONI, Henri et al. (Ed.). *Écritures dans la peinture* (cat. exposição: Nice, villa Arson). Nice: Centre National des Arts Plastiques, 1984, que apresenta exemplos em torno da escola de Nice; e LES MOTS dans le dessin. 87<sup>e</sup> exposition du Cabinet des dessins (cat. exposição: Paris, 1986). Paris: RMN, 1986, que está fora do *corpus*; Régis Michel propõe aí uma tipologia de inspiração semiológica. Nos limites deste artigo, não foi possível referir-se às dissertações teses universitárias.

As obras de história da arte organizam-se em períodos, tratando as questões da relação entre escrito e imagem segundo casos específicos ou estudos voltados para um artista em particular, como no número de *Artstudio* dedicado a *L'art et les mots* (A arte e as palavras, 1989). Nesse vasto conjunto, existem poucos estudos que abordam as manifestações da escrita nas artes plásticas do século XX de um ponto de vista tipológico. O livro clássico de Michel Butor, *Les mots dans la peinture* (As palavras na pintura),<sup>2</sup> revela-se pioneiro ao propor uma abordagem minuciosa do fenómeno. Mas o livro data de 1969, abre-se para um perímetro temporal muito amplo (do século XIV a nossos dias) e propõe uma abordagem em 51 rubricas, difícil de ser explorada. O estudo de Meyer Schapiro sobre “L'écrit dans l'image” (O escrito na imagem, 1973), dedicado principalmente a um *corpus* anterior ao século XX, só aborda três exemplos contemporâneos: os cubistas, Marinetti e Chagall.<sup>3</sup> Os numerosos exemplos apresentados por Florence de Mèredieu na seção “Le corps abstrait de la lettre” (O corpo abstrato da letra) da *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne* (História material e imaterial da arte moderna)<sup>4</sup> estão agrupados segundo um modo mais cronológico que tipológico; podem ser comparados com os propostos em “L'imagination scripturale” (A imaginação escritural), de Jean-Clarence Lambert (*Le règne imaginal* [O reino imaginal], 1991),<sup>5</sup> que oferece, aliás, pistas tipológicas interessantes para o período pós-1945. Mais recentemente, o livro de Daniel Bergez intitulado *Littérature et peinture* (Literatura e pintura, 2004) dedica um capítulo às “palavras no quadro”, propondo várias classificações: “inscrições no quadro” *versus* “inscrições na cena representada” e, no interior desta segunda categoria, “frases e expressões” e “inserção plástica da letra”.<sup>6</sup> Esses estudos abrem perspectivas metodológicas em que nos apoiaremos para elaborar a presente tipologia.

A escrita foi objeto de uma expansão contínua no campo da pintura e das artes plásticas no século XX. Podemos citar, à guisa de preâmbulo, esse apanhado feito por Martine Reid:

Os quadros de Ernst, de Duchamp, de Matisse, de Miró, de Klee, de Braque, de Picasso, e mais recentemente os de Dubuffet, de Calder,

<sup>2</sup> BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Paris: Flammarion, 1967.

<sup>3</sup> SCHAPIRO, Meyer. L'écrit dans l'image. In: MAGRITTE, René. *Les mots et les images*. Paris: Macula, 2000. p. 197-204.

<sup>4</sup> MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris: Larousse, 1994, p. 207-208.

<sup>5</sup> LAMBERT, Jean-Clarence. *Le règne imaginal*. Paris: Cercle d'Art, 1991.

<sup>6</sup> BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin, 2004. p. 146.

de Pollock, de Masson, do grupo CoBra, em que se incluem Alechinsky e Jorn, os famosos *Logogrammes* de Christian Dotremont, ou, na sequência de Dubuffet, bom número de criações da arte bruta.<sup>7</sup>

Outro modo de abordar essa mistura consistiria em retornar à fonte (um pouco como no campo da poesia visual remonta-se invariavelmente a Mallarmé): qual é o equivalente do *Coup de dés* (Lance de dados) para as obras grafadas? Em que momento a escrita ocupa o quadro de outro modo que não como uma citação episódica ou convencional? Somos logo obrigados a reiterar dois gestos: um separa, de um lado, as tradicionais menções textuais que acompanham o quadro e, de outro, as primeiras inserções modernas de signos escritos nos pintores cubistas, Braque e Picasso, bem como, antes deles, os predecessores, ou seja, esses pintores fascinados pela pintura e pela escrita caligráficas japonesa (Monet, Manet, Van Gogh, Bonnard). O segundo gesto enceta uma tipologia atenta à cronologia dos fatos, à materialidade dos signos e dos suportes, aos discursos estéticos que os acompanham e à especificidade linguística (para as escritas legíveis) e semiótica desses escritos (reinventados, transpostos, caligrafados, colados etc.), passando perto, sem a resolver aqui, da questão das fronteiras definicionais entre signos gráficos e signos plásticos.<sup>8</sup>

#### PERCURSO E TIPOLOGIA

Apresentamos aqui uma tipologia indutiva (ver quadro abaixo) concebida a partir de um *corpus* empírico e baseada em cinco categorias cujos subitens são classificados segundo um princípio semiótico e, quando isso é possível, cronológico. O *corpus* compreende obras plásticas do século XX geralmente providas de uma “moldura” chamadas quadros, ou, a título pontual, simples obras sobre papel. Os critérios de classificação não são, portanto, nem os artistas nem os movimentos, nem mesmo os suportes, mas as formas e a materialidade dos escritos “inseridos” em suas variações comparadas.

<sup>7</sup> REID, Martine. *Stendhal en images: Stendhal, l'autobiographie et la Vie de Henri Brulard*. Genebra: Droz, 1991. p. 128.

<sup>8</sup> ECO, Umberto. *La production des signes*. Paris: Seuil, 1992, apud GLASSNER, Jean-Jacques. *Essai pour une définition des écritures. L'Homme*, Aubervilliers, n. 192, p. 7-22, 2009.

(1) Inscrições definidoras	Menções identificadoras Enunciados operatórios
(2) Enunciados externos	Colagens tecnomidiáticas Extensões da colagem Decalques e rasgadas
(3) Elementos do alfabeto: séries/unidades	Signos em série, ritmos liberados Signos esquematizados/recomposição gráfica Menção isolada de um signo (figurativo/abstrato)
(4) Signos ilegíveis, gestos de escrita	Grafias e grafites Traçados caligráficos Figuras e traços
(5) Escritas eruditas, conhecimentos antigos	Pseudografias seriais Escritas inventadas

(1) Entre as *inscrições definidoras*, figuram as tradicionais “menções internas”,<sup>9</sup> tais como título, assinatura, legenda ou dedicatória,<sup>10</sup> mas também os enunciados-chave que desempenham papel pragmático ou estético novo no século XX.

Apesar das variações inventivas, as *menções identificadoras* anteriores ao século XX são tradicionalmente relegadas a um canto delimitado do quadro ou fora dele.<sup>11</sup> É no início do século que os títulos se inserem em certos quadros. A prática de inserção, presente em Klee a partir de 1915,<sup>12</sup> toma impulso em especial entre os dadaístas e os surrealistas, que fazem dela um enunciado central. Os títulos são dispostos de modo original: horizontal (Duchamp, *LHOOQ*, 1919), vertical (Picabia, *Le double monde*, 1919), diagonal (Charchoune, *La fortune danseuse*, 1923). A relação do título com a tela torna-se mais ambígua, por vezes arbitrária (Schwitters) ou irônica (Ernst, Picabia), até mesmo antinômica (Magritte).<sup>13</sup> O caráter convencional dos signos de identificação é claramente afastado por Picabia com *Danse de Saint Guy* (1919-1920), que se resume à moldura e às menções de identificação. Ernst caligrafa títulos sibilinos ou fantasiosos (*Un peu malade le cheval*, 1920), Picabia concebe um quadro recoberto de assinaturas (*L’oeil cacodylate*, 1921), Miró

<sup>9</sup> BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*, p. 145.

<sup>10</sup> BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*, p. 9; SCHAPIRO, Meyer. L’écrit dans l’image. In: MAGRITTE, René. *Les mots et les images*, p. 129; e LEBENSZTEJN, Jean-Claude. Esquisse d’une typologie. *Revue de l’Art*, Lyon, n. 4, p. 48, 1974.

<sup>11</sup> BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Ver também LES MOTS dans le dessin, p. 10.

<sup>12</sup> BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*, p. 23-25.

<sup>13</sup> Outros efeitos de distanciamento são referidos por BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*, p. 142.

põe o título no centro do quadro, segundo uma prática que perdura na segunda metade do século (Miró, *Silence*, 1968; Man Ray, *Perpetual motive*, 1971). Outros artistas, tais como Picabia ou Baargeld (*Le roi rouge*, 1920), incorporam legendas, como nos manuais técnicos.

Os enunciados operatórios integram-se literalmente na obra cuja interpretação orientam, indicando também como ela deve funcionar/operar. Desde o início dos anos 1920, Miró, influenciado por Picabia, apresenta uma larga paleta de fragmentos integrados, alguns dos quais designam elementos do quadro: letra sozinha (o A maiúsculo em um desenho de 1924, a letra Y em *Sourire de ma blonde*, 1925), fragmento de palavra (“sard” em *Paysage catalan*, 1922), onomatopéias (*Ah! e Hool!* em *Le renversement*, 1924), palavras ou frases. O traçado das letras é infantil, a caligrafia, sinuosa e livre, a fusão dos elementos textuais e icônicos, assumida (“Não faço diferença alguma entre pintura e poesia. Acontece de eu ilustrar minhas telas com frases poéticas e vice-versa”),<sup>14</sup> como o é o projeto de ultrapassar os princípios miméticos da pintura e da colagem: “Em lugar de pintar ou de colar areia, escrevi areia”<sup>15</sup> (o caso é similar no tocante ao emprego da palavra “photo” em *Photo: ceci est la couleur de mes rêves*, 1925).<sup>16</sup> A partir de 1926 e sobretudo 1927, ano de sua instalação em Paris (e de seu encontro com Miró), Magritte inicia uma série de quadros escritos, como o famoso “Ceci n’est pas une pipe”, em *La trahison des images* (1929).<sup>17</sup> Os enunciados manuscritos de Magritte definem-se sua finalidade pedagógica lúdica e/ou ilusória: escritos de um estilo convencional, tendo como modelo cadernos escolares, devem educar contra sua crença natural aquele que olha. Magritte esclareceu em 1929 sua concepção anti-mimética e fusional da imagem e do enunciado: “Em um quadro as palavras são da mesma substância que as imagens”.<sup>18</sup> Em seu rastro, Broodthaers sistematiza o emprego desse tipo de enunciado operatório. Kosuth e Ben perpetuam o procedimento, mas dissociando o texto da imagem, até mesmo erradicando-a: em *Une et trois chaises* (1965),<sup>19</sup> Kosuth separa o modo de emprego e a imagem,

<sup>14</sup> MIRÓ, Joan. Entretien avec Georges Duthuit. *Cahiers d'Art*, [Paris], n. 8, 1936, apud SHIM, Jiyong. *Joan Miró, “illustrateur” des poètes: à la lumière de l’Extrême-Orient*. 2009. Tese (Doutorado) – Université Paris Diderot, Paris, 2009. p. 194.

<sup>15</sup> MIRÓ, Joan. *Ceci est la couleur des mes rêves: entretiens avec Georges Raillard*. Paris: Seuil, 1977. p. 81.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>17</sup> MAGRITTE, René. *La pipe*, 1926; MAGRITTE, René. *La clé des songes*, 1927; MAGRITTE, René. *Le masque vide*, 1928; MAGRITTE, René. *La trahison des images*, 1929; MAGRITTE, René. *L’usage de la parole*, c. 1929; MAGRITTE, René. *Le monde perdu*, 1929; MAGRITTE, René. *L’art du rêve*, 1950; MAGRITTE, René. *Les deux mystères*, 1966.

<sup>18</sup> MAGRITTE, René. *Les mots et les images*. Paris : Flammarion, 2009. p. 60 (Écrits Complets).

<sup>19</sup> MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l’art moderne*, p. 209; *Ibid.*, p. XXXIX.

colocando-o na etiqueta, e às vezes só mostra palavras (*Word, sentence, paragraphe*, 1986); Ben afasta a imagem (*Des mots, des mots, des mots*, 1958) em benefício de um texto emancipado das normas da linguagem (*Je peut\* tout me permettre*, 1971), Esses dois exemplos emblematizam a invasão das grafias constatada por Schapiro em 1973: “A tensão entre o signo escrito e a construção da imagem resolveu-se pelo apagamento desta última: a obra limita-se a um discurso escrito como objeto de arte em si”.<sup>20</sup>

(2) No início do século XX, outros *enunciados externos*, extraídos do mundo circundante, são inseridos na obra plástica.

Braque e Picasso são os inventores das *citações tecnomidiáticas* que “integram o objeto jornal e a palavra título”<sup>21</sup> a partir de 1910-1911.<sup>22</sup> Picasso pratica a introdução de fragmentos de palavras pela técnica dos papéis colados a partir de 1912.<sup>23</sup> Apollinaire salienta logo essas “letras moldadas” que “aparecem como elementos visuais novos na arte” (1913).<sup>24</sup> Enunciados tipografados, com frequência não lineares e situados nas margens inferiores ou superiores do quadro, às vezes ocultados pela metade, ativam o referente do jornal, como indicam explicitamente os quadros de Picasso ou Juan Gris, nos quais as letras da palavra *JOURNAL* são citadas. O *Chevalier X* de Derain (1914), lendo um jornal, assume o vínculo desses papéis colados com a longa herança pictórica das figuras de leitores e personagens escrevendo,<sup>25</sup> mas revela também os processos subjacentes às técnicas de colagens de jornais: o anonimato que apaga as antigas figuras humanas em benefício apenas dos objetos, de onde seu caráter de *natureza morta*; a *mise en abyme* do jornal que substitui o livro, antigo suporte de leitura; o efeito de extração dos elementos textuais, seu estatuto ao mesmo tempo parcelar e visível, legível e ambíguo; enfim,

\* “Peut” é a forma da terceira pessoa, que se pronuncia como a da primeira pessoa, “peux” (posso). [NT].

<sup>20</sup> SCHAPIRO, Meyer. L'écrit dans l'image. In: MAGRITTE, René. *Les mots et les images*, p. 204.

<sup>21</sup> BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*, p. 146; MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, p. 207.

<sup>22</sup> BRAQUE, Georges. *Le Portugais*, 1911; BRAQUE, Georges. *Nature morte “Fox”*, 1911; BRAQUE, Georges. *Nature morte*, 1913-1914; BRAQUE, Georges. *La clarinette*, 1913; BRAQUE, Georges. *Bouteille et verre*, 1914.

<sup>23</sup> PICASSO, Pablo. *Bouteille de vieux marc*, 1912; PICASSO, Pablo. *Nature morte à la chaise cannée*, 1912; PICASSO, Pablo. *Bouteille, verre et violon*, 1913; PICASSO, Pablo. *Bouteille de vieux marc, verre et journal*, 1913; PICASSO, Pablo. *Verre, journal et dé*, 1914.

<sup>24</sup> APOLLINAIRE, Guillaume. *Les peintres cubistes: méditations esthétiques*. Paris: Hermann, 1980. p. 76-77.

<sup>25</sup> SCHAPIRO, Meyer. L'écrit dans l'image. In: MAGRITTE, René. *Les mots et les images*, p. 132. A obra de Derain é analisada e reproduzida em BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*, p. 132-133.

o efeito figurativo, o excerto de jornal que permite construir novas figuras objetais (garrafa, guitarra etc.).

Essa menção a tipos expostos como nos cartazes ou publicados dissemina-se, em seguida à guerra, no trabalho de Léger e de outros pintores,<sup>26</sup> pela integração das letras de letreiros e cartazes urbanos, mas sem forçosamente passar pelo emprego da colagem.<sup>27</sup> A presença dos signos tem a ver aí com uma função ao mesmo tempo referencial e plástica. Sobre seu quadro *La ville*, em que há letras, Léger afirma em 1919: “*La ville* foi pintado em tons uniformes e puros. Nele estão inseridas letras como um valor realista”.<sup>28</sup> Encontra-se curiosamente o mesmo tipo de justificação mimética, retrospectivamente, em Braque (1954): “Com meu desejo habitual de me aproximar o mais possível da realidade das coisas, comecei a introduzir letras em meus quadros”.<sup>29</sup> Mas a configuração formal das letras e fragmentos textuais motiva também o interesse de Braque: “Sendo chapadas, as letras estavam fora do espaço e sua presença no quadro, por contraste, permitia distinguir entre os objetos que se situavam no espaço e aqueles que se situavam fora do espaço”.<sup>30</sup> Apollinaire liga “as letras e algarismos moldados dos quadros de Picasso e Braque” ao “objeto real” e ao “*trompe-l’oeil*”, salientando sua nova condição “própria para a pintura”.<sup>31</sup> Butor afirma seu papel de “texturas ópticas”.<sup>32</sup> Aqueles que, em seguida a Braque e Picasso, empregarão o material do jornal criarão uma nova linguagem plástica, dando aos enunciados colados ou produzidos um papel superior ao de segmento delimitado, e refutarão em bloco o motivo realista em benefício de uma nova dimensão óptico-estética do suporte.

A *extensão* e o *desvio da colagem* cubista verificam-se em artistas tão diferentes quanto Hausmann (*Elasticum*, 1920), Baader (*Hommage à Gutenberg*, 1919), Schwitters (*Starkbild*, 1921), ou posteriormente em Rauschenberg (*Trophy I*, 1959) ou Jiri Kolar (*Singing boot*, 1967). O fundo reutilizado, subvertido, cria um discurso segundo que agrega vários tipos de suportes textuais. O *Manifesto intervencionista*

<sup>26</sup> Por exemplo: GLEIZE, Albert. *La ville et le fleuve*, 1913; TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Figure with cityscape*, 1917.

<sup>27</sup> LÉGER, Fernand. *Le typographe*, 1918; LÉGER, Fernand. *Élément mécanique*, 1929.

<sup>28</sup> LÉGER, Fernand, apud SCHMALENBACH, Werner. *Léger*. Gennevilliers: Ars Mundi, 1988. p. 76.

<sup>29</sup> Apud LEVAILLANT, Françoise. *La lettre dans la peinture cubiste*. In: LE CUBISME. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1973. p. 47.

<sup>30</sup> BRAQUE, Georges. *La peinture et nous*. *Cahiers d’Art*, [Paris], 1954, apud MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l’art moderne*, p. 207.

<sup>31</sup> APOLLINAIRE, Guillaume. *Les peintres cubistes*, p. 76.

<sup>32</sup> BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*, p. 135.

de Carrà (1914) parece uma etapa-chave de autonomização e de radicalização do processo do papel colado sob a influência das “palavras em liberdade” futuristas. Mas a prática de Schwitters é também representativa do novo papel atribuído na colagem aos signos escritos: iniciado nas práticas cubistas por Arp, o artista alemão cria suas primeiras colagens em 1918. O lugar do texto, inicialmente modesto, aumenta rapidamente, e o jornal é associado a outros materiais de recuperação. O reemprego desempenha um papel composicional novo, e o conteúdo satírico ou contextual se torna secundário, como em Hausmann: “Se emprego letras ou pedaços de textos, faço-o de maneira optofonética, em vez de fazer com que pretensos acontecimentos falem”.<sup>33</sup> O interesse pelas superposições de camadas textuais é outro sintoma de época: espécies de tipos e suportes de impressão se fundem ou se recobrem em Carrà, mas também nas colagens de Hausmann ou de Baader, ou os reempregos de maculatura em Schwitters. O reemprego desviado migra para a poesia com Dada (Tzara, “Para fazer um poema dadaísta. Pegue um jornal. / Pegue tesouras, etc.”, 1920) e depois com Breton, que, no primeiro *Manifesto do surrealismo* (1924), propõe um poema concebido “pela reunião tão gratuita quanto possível [...] de títulos e de fragmentos de títulos recortados de jornais”. Enquanto a função dos fragmentos de jornais entre os cubistas parecia referencial e metamidiática, o uso emancipado do contexto que deles fazem os futuristas e os dadaístas constrói uma prática estética autônoma e distanciada a partir de fragmentos desviados.

*Decalques e rasgos*: a partir de 1949 – data das primeiras ocorrências em Hains –, os cartazes lacerados invertem as experiências com papéis colados cubistas, seguindo ao mesmo tempo o exemplo de Schwitters ou de Baader, que arrancava os cartazes das colunas Morris para suas colagens.<sup>34</sup> Essas práticas artísticas – como as que caracterizam os enunciados-imagens da *pop art* e os grafites de artistas – procedem de um triplo gesto com função intertextual frequentemente paródica: a obra reemprega um texto-tronco e materiais escritos preexistentes (cartazes, jornais, propagandas, textos escritos), e se efetua uma interpretação por um gesto de seleção e de apropriação que supõe decalque ou alteração. O gesto citacional quase tautológico da *pop art* (Warhol, *100 latas de conserva*, 1962) afirma a não significação das marcas de publicidade deslocadas,<sup>35</sup> ao mesmo tempo conservando no mais das vezes a integridade

<sup>33</sup> HAUSMANN, Raoul. *Courrier dada (Matières Collages)*. Edição: Marc Dachy. Paris: Allia, 2004. p. 207-209.

<sup>34</sup> Sobre uma prática que precede a de Schwitters, ver: VILLEGÉ, Jacques. Baader. In: BÉHAR, Henri; DUFOUR, Catherine (Org.). *Dada circuit total*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2005. p. 225-229. Ver também HAUSMANN, Raoul. *Courrier dada*, p. 74.

<sup>35</sup> BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*, p. 148.



dos enunciados citados: a repetição/decalque convida a uma leitura mais estetizante (Lichtenstein, Warhol) que irônica (Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956). Na laceração de cartazes urbanos de Hains e Villeglé ou do letrista Dufrene, o teor político, em compensação, fica atestado: “Pelo rasgo, antídoto de toda propaganda, a publicidade, condensado de civilização, foi introduzida no domínio do felizmente ilegível”.<sup>36</sup> Hains e Villeglé situam-se em uma lógica de desvio crítico: Pierre Restany identifica assim, nas obras emergentes do Novo Realismo, “um gesto fundamental de apropriação do real”, “uma intimação ao espectador cuja participação é assim requisitada”.<sup>37</sup> O procedimento altera materialmente o substrato citado: a laceração dos cartazes engendra um apagamento parcial (Villeglé) ou radical (Hains). Em *Hépérile éclaté* (1953),<sup>38</sup> Hains e Villeglé transformam o texto tipografado do poema de Camille Bryen (*Hépérile*, 1950) por uma passagem através da trama de vidros enlameados. A violência que preside essa prática é sensível no vocabulário que a descreve (“desvio”, “explosão”), exprimindo a recusa do discurso ambiente: “Enfim, servimo-nos de tramas de vidros enlameados que despojam os escritos de sua significação original”.<sup>39</sup> A *ilegibilidade* é doravante reivindicada como princípio estético:

A imagem confusa ou a palavra deformada não age mais como um signo, mas como um fenômeno da lógica do inconsciente, como incitadora subjetiva, com a particularidade, dizem os linguistas do final do século XIX, de que esse *incitatum* é tomado como um signo e de que o espírito começa, confusamente, por inventar, quando está procurando compreender e não julga estar fazendo algo além disso.<sup>40</sup>

(3) São diferentes os *elementos do alfabeto* incorporados pelos futuristas e dadaístas e, em seguida, pelos construtivistas, nos anos 1910-1930: a exploração do material primário da língua efetua-se pela exposição e/ou composição de seqüências de signos ou de elementos isolados.

<sup>36</sup> VILLEGLE, Jacques. De l'illisible. In: \_\_\_\_\_. *La lettre lacérée*. Catalogue thématique des affiches lacérées de Villeglé, IV. Paris: Marval, 1990. p. 5-8.

<sup>37</sup> RESTANY, P. Le Nouveau réalisme, que faut-il en penser? In: \_\_\_\_\_. *Un manifeste de la nouvelle peinture: les nouveaux réalistes*. Paris: Planète, 1968. p. 210.

<sup>38</sup> MÉRÉDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, p. 208.

<sup>39</sup> VILLEGLE, Hains J. Prière d'insérer. In: BRYEN, C.; VILLEGLE, Hains J. *Hépérile éclaté*. Paris: Librairie Lutétia, 1953.

<sup>40</sup> VILLEGLE, Hains J. De l'illisible. In: \_\_\_\_\_. *La lettre lacérée*, p. 5.

*Signos em série, ritmos em liberdade*: os futuristas abriram o caminho em 1909 para uma dinâmica nova dos escritos na imagem por meio das “mudanças de eixo e de tamanho dos tipos”.<sup>41</sup> Seus quadros, desenhos e manifestos deslocam, no rastro dos cubistas, extratos de jornais pela colagem (Marinetti, *Irredentismo, Palavras em liberdade*, 1944; Carrà, *Manifestação intervencionista*, 1914) ou por *pochoir* (Soffici, *Lacerba*, 1915), ou oferecem séries desenhadas de signos e de onomatopeias (Balla, *Paesaggio e Temporale*, 1915). Os signos fraturados em diagonais e listras sucedem-se no papel ou na tela, manifestando a dimensão sensorial, expressiva, emocional, sonora de uma linguagem “universal” cujas palavras de ordem são a explosão e a dinâmica.<sup>42</sup> O emprego de tamanhos de tipos e de dinâmicas espaciais, teorizado por Marinetti em *As palavras em liberdade futuristas* (1919), inspirará depois da guerra os trabalhos de artistas como El Lissitzky. O emprego de *signos esquematizados e graficamente reconstruídos* nos anos 1920-1930 prolonga as experimentações futuristas em direção a uma nova linguagem plástica próxima ou oriunda da arquitetura (El Lissitzky, Moholy-Nagy, Le Corbusier, Ozenfant, Seuphor) e do *design* industrial (Picabia, Ernst). As obras apresentam uma geometria dominante, variações de tamanhos e de orientações dos tipos, a presença de intervalos e de efeitos de dissimetria. Florence de Mèredieu cita o exemplo de Van der Leek, “cuja primeira composição abstratas retomam o sistema do tratamento tipográfico dos tipos por blocos lineares, horizontais, verticais e em diagonais”,<sup>43</sup> mas se poderia também citar Max Ernst, que reutiliza em vários quadros letras de imprensa reunidas para formar figuras mecânicas. Nos anos 1920, os encontros entre El Lissitzky, Van Doesburg, Schwitters, Arp, Hausmann e Moholy-Nagy desempenharam papel decisivo para o impulso dos novos conceitos plástico-tipográficos.<sup>44</sup> Os textos sobre a tipografia atestam os vínculos intensificados entre arte gráfica e técnica industrial, bem como a tendência nova à simplicidade e à geometrização: Lissitzky resume em 1923 as regras de uma boa tipografia, salientando que os conceitos “deveriam ser expressos com um máximo de economia – opticamente e não foneticamente”.<sup>45</sup> Tschichold especifica em 1925

<sup>41</sup> SCHAPIRO, Meyer. L'écrit dans l'image. In: MAGRITTE, René. *Le mots et les images*, p. 202. Ver também LEMAIRE, Gérard-George. La reconstruction typographique de l'univers. In: MARINETTI, Filippo Tommaso. *Les mots en liberté futuristes*. Paris: Jacques Damase, 1986. p. 6.

<sup>42</sup> KRUCHONYKH, Aleksei. *The whistle of a locomotive going uphill Learn Arters*, 1917; MARINETTI, Filippo Tommaso. *SCRABrrBraaNNNG*, 1917; Ver também SCHAPIRO, Meyer. L'écrit dans l'image. In: MAGRITTE, René. *Les mots et les images*, p. 200.

<sup>43</sup> MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, p. 208.

<sup>44</sup> VAN MOORSEL, L. Leering. L'œuvre graphique de El Lissitzky. *Communication et Langages*, Lyon, n. 18, p. 63-78, 1973.

<sup>45</sup> TOPOGRAPHIE der Typographie. *Merz*, Hanôver, n. 4, 1923, p. 47, traduzido em: LECLANCHE-BOULÉ, Claude. *Typographies et photomontages constructivistes en URSS*. Paris: Papyrus, 1984. p. 132.

que “a informação deve aparecer sob a forma mais breve, mais simples e mais pertinente”.<sup>46</sup> Schwitters (*Sobre a tipografia*, 1925) e Teige (*A tipografia moderna*, 1927) fazem eco a essas reflexões que afastam das intenções explosivas dos futuristas os usos plásticos do escrito.

*A menção isolada de um signo de escrita*, em sua versão *figurativa* e/ou *simbólica*, remete antes às capitulares medievais (personagens, animais, objetos) renovadas por Geoffroy Tory no Renascimento, às letras animadas, alfabetos e abecedários<sup>47</sup> e, em especial a partir do século XIX,<sup>48</sup> às práticas poéticas em que a letra “alimenta o devaneio”.<sup>49</sup> Ela abre um reservatório de sentidos, com valor memorial ou místico, como em *Composição metafísica* (De Chirico, 1914) em que a letra X encarna o enigma, ou com simples dimensão figural, como é o caso divertido em *Estudo para a letra Q como casa de praia*, de Claes Oldenburg (1972).<sup>50</sup> Outros quadros propõem títulos que expõem a importância nova de um signo literal cujo “sentido” não é sempre explícito ou mesmo definível: Taeuber, *Composição em forma de U*, 1918; Arp, *Quadro I*, 1920; Klee, *La Villa R*, 1919; Torres-García, *Construction with K*, 1927; Man Ray, *L’A*, 1938; Basquiat, *Crisis X*, 1982. Enquanto *L’A*, de Man Ray, motiva o sentido arquitetônico da letra, dando-lhe a forma de uma construção em pedra, a letra é às vezes discreta e quase neutralizada, abrindo-se para uma espécie de “ressonância interna”, tal como Kandinsky a teorizou em 1912, separada de qualquer referência a um sentido “externo”:

Se o leitor considera com olhos novos não importa qual letra destas linhas ou, dito de outro modo, se não a olha como um signo conhecido que faz parte de uma palavra, mas como uma coisa, não verá mais nessa letra uma forma abstrata criada pelo homem em função de um certo fim – a designação de um som determinado – mas uma forma concreta que produz por ela mesma uma certa impressão externa e interna, independente de sua forma abstrata.<sup>51</sup>

<sup>46</sup> JUBERT, Roxane. Cassandre. Tshichold. Deux conceptions de la création (typo)graphique européenne des années 1920 et 1930. *Les Cahiers du MNAM*, Paris, n. 89, p. 35, 2004.

<sup>47</sup> MASSIN. *La lettre et l’image*. Paris: Gallimard, 1970. p. 20.

<sup>48</sup> BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*, p. 131.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>50</sup> Desenho reproduzido em LAMBERT, Jean-Clarence. *Le règne imaginal*, p. 148.

<sup>51</sup> KANDINSKY, Wassily. Sur la question de la forme. In: \_\_\_\_\_. *Écrits complets*. Paris: Denoël, 1970. p. 233.

Trata-se então “de pensar a abstração de uma criação autônoma, livre de qualquer referência figurativa”:<sup>52</sup> na sequência de Kandinsky, artistas situados nas confluências entre *De Stijl* (Van der Leek, Van Doesburg), dadaísmo (Schwitters, Arp), construtivismo (El Lissitzky) e Bauhaus (Tschichold, Moholy-Nagy) ou Esprit Nouveau (Seuphor, Le Corbusier) experimentarão esse tipo de variações geométrico-formais em torno dos signos concretos da escrita. Assim como “o ponto será arrancado de sua função ligada à escrita e aí se revela sua ressonância própria”,<sup>53</sup> o signo de escrita é repensado fora do funcionamento linguístico para explorar sua *ressonância* formal, como no quadro de Taeuber ou na colagem *Quadro I* de Arp. Esse movimento de abstração é perceptível na diferença entre *Construction with K* (1927) e *Structure with T form* (1930) de Torres-García, concebido depois do encontro do artista com Van Doesburg, em 1928.<sup>54</sup> No primeiro, a letra “K” é ainda figurativa, está inclinada e cercada por um cenário mínimo (uma escada), assegurando-se uma possível *istoria* para a letra inserida no quadro; seu lugar (embaixo à esquerda) é limitado. No segundo, a letra se tornou o objeto central e único do quadro, em uma composição retilinear e abstrata que corresponde à elaboração do “construtivismo universal” de Torres-García a partir de 1929.<sup>55</sup>

(4) No polo oposto dessa elaboração formal, situam-se os *signos ilegíveis e gestos de escrita* que se desenvolvem depois de 1945. Já em 1935, Zweig afirma a beleza das escritas autógrafas: “Os manuscritos são para mim o que são para o senhor os quadros, talvez mesmo em um grau de misticismo superior, pois eles se subtraem a nós bem mais”.<sup>56</sup> Esse suplemento de alma subjetivo da escrita autógrafa tem importantes predecessores: citemos Klee, certos futuristas russos e italianos, Apollinaire, Miró, Artaud e Michaux. Mas Florence de Mèredieu salienta a redescoberta da caligrafia pelo grupo CoBra nos anos 1950: está em pauta doravante “tratar a letra e a escrita em sua materialidade e por seu aspecto plástico”.<sup>57</sup> Em 1957, Michel Seuphor só pode constatar esse novo paradigma: “Fala-se muito de escrita ou de caligrafia no mundo das artes. Vi que se dá esse

<sup>52</sup> BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*, p. 147.

<sup>53</sup> KANDINSKY, Wassily. Sur la question de la forme. In: \_\_\_\_\_. *Écrits complets*, p. 240.

<sup>54</sup> SEUPHOR, Michel. *Le style et le cri: quatorze essais sur l'art de ce siècle*. Paris: Seuil, 1965. p. 108-123.

<sup>55</sup> ROWELL, Margit. *Joaquin Torres-García*. Barcelona: Polígrafa, 2009. p. 21.

<sup>56</sup> CARTA a Herman Hesse. In: ZWEIG, S. *Correspondance, 1932-1942*. Paris: Livre de Poche, 2008. p. 171.

<sup>57</sup> HAVRENNE, Marcel. Pour une physique de l'écriture. *Cobra*, [s. l.], n. 4, p. 5, 1949. Ver: MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, p. 208-209.

nome a todo um setor da arte abstrata em que a efusão, a espontaneidade total, se exprime por todos os meios, sobretudo sem rédeas”.<sup>58</sup> Distinguir-se-ão aqui três subcategorias de escritas manuscritas e/ou caligrafadas.

A “*estética do grafite*”, segundo a expressão empregada por Bergez a propósito de Basquiat, “mistura letras, palavras e grafismos”.<sup>59</sup> Nessa prática, Mèredieu alia Basquiat a Beuys, salientando que, em suas obras, a letra “faz-se manuscrita, traçada a giz em um quadro negro ou em maiúsculas, como os grafites (*K*, 1982), utilizada segundo o modo da colagem sob forma de fragmentos que misturam textos e desenhos”.<sup>60</sup> Mas a palavra *grafite* aplica-se também, desde os anos 1950, às obras dos letristas (Isou, Sabatier), que prosseguem o sonho “de uma escrita total” e afirmam “reduzir toda a pintura à letra ou antes à ordem das letras”.<sup>61</sup> Essas escritas alteradas por práticas de ilegibilidade (encobrimentos, superposições, rasuras, rabiscos, micrografias) proliferam-se no espaço do quadro, extravasam as molduras tradicionais, provocando às vezes uma sensação de asfixia. Nesses quadros com grafias deformadas, a desordem substituiu a clareza infantil e ingênua de Klee, Miró e Magritte. A importância do *ductus* da escrita manifesta-se também com vigor nos quadros próximos da arte bruta (Mackintosh), em que as escolhas caligráficas (Dubuffet, Alechinsky) se tornaram tão importantes quanto o conteúdo significado: Jean-Clarence Lambert fala de “escrita-pintura” ou de “escrita-desenho”, fenômeno a que associa os logogramas de Dotremont como caso limite.<sup>62</sup>

Traçados com pincel e com nanquim a partir dos anos 1960, esses logogramas inscrevem-se na tendência que privilegia os **traçados caligráficos**: procura-se “tratar as palavras como se fossem letras” e “substituir a ordem linguística por uma ordem plástica”, afirma seu idealizador Dotremont, em 1969:<sup>63</sup> “O texto, não preestabelecido, é traçado com extrema espontaneidade, sem preocupação com as proporções, com a regularidade comuns, [...] e portanto sem preocupação de legibilidade”.<sup>64</sup> Diante da vontade construtivista anterior de assegurar a presença rigorosa e

<sup>58</sup> 50 ANS de peinture abstraite, 1959; apud SEUPHOR, Michel. *Michel Seuphor: écrits, œuvres, documents, témoignages*. Paris: Carmen Martinez, 1976. p. 102-103.

<sup>59</sup> BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*, p. 147.

<sup>60</sup> MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, p. 209.

<sup>61</sup> ISOU, Isidore. *Le lettrisme et l'hypergraphie dans la peinture et la sculpture contemporaines*. Paris: J. Grassin, 1961. p. 11, 41.

<sup>62</sup> LAMBERT, Jean-Clarence. *Le règne imaginal*, p. 155; sobre os quadros e o grafite, ver p. 155-157.

<sup>63</sup> Apud DOTREMONT, Christian; BUTOR, Michel. *Cartes et lettres (correspondance 1966-1979)*. Paris: Galilée, 1986. p. 53.

<sup>64</sup> DOTREMONT, Christian, apud LUPU-ONET, Raluca. *Logbook de Christian Dotremont ou le portrait du poète en peintre de l'écriture. Mélusine*, Paris, n. 32, p. 201, 2012.

legível do signo escrito, os *tipografismos* (1971) constituem uma alteração assumida: “Seu autor não busca uma conclusão, pratica jogos muito esparsos e parciais, dos quais um ou dois poderiam no máximo fazer com que aparecesse o início de um novo alfabeto tipográfico” e evita “toda técnica profissional”. Seria possível estabelecer uma comparação quase antitética com as pesquisas gráficas de Van der Leek ou El Lissitzky durante os anos 1920. Essa posição, inversa à de um Tschichold, associa-se às de Jorn, indo de encontro aos princípios funcionais da Bauhaus.

Durante a segunda metade do século XX, a influência redobrada da cultura extremo-oriental e o espírito Zen favorecem além do mais uma preferência sensível pela *alusão* em detrimento da *significação*, materializada pela presença de *figuras* reduzidas às vezes a simples *traços*. Zao Wou-Ki une-se, assim, ao projeto de Michaux a partir de 1950 (*Mouvement*), em uma pesquisa compartilhada em torno de uma “confluência entre o Oriente e o Ocidente”.<sup>65</sup> Segundo Roland Barthes, essas obras suspensivas interrogam o jogo de “escritas ilegíveis” que “nos dizem (e isso apenas) que há signos mas não sentidos”.<sup>66</sup> Entre signo e figura, o traço impõe-se então como pesquisa de um limite gráfico da linguagem, em especial em Degottex,<sup>67</sup> que declara por sua vez opor-se ao “que há de fixo na linguagem convencional” e à “representação” (1961).<sup>68</sup> Esses *sinais abertos*, tal como os define Eco, deixam “ao destinatário o cuidado de lhes atribuir um conteúdo levando-o à interpretação”.<sup>69</sup> Podem ser citados também os traçados mal figurativos de Julius Bissier e Cy Twombly.

(5) Diferentes ainda são as experimentações que associam *escritas eruditas e antigos conhecimentos*, como as *pseudografias seriais*, baseadas na repetição de motivos (figurativos e/ou não figurativos), que imitam um sistema de escrita. Klee, “insistindo na dimensão plástica da letra, trabalhada, distendida, deformada pela figura, inventa uma língua, traçando, como mais tarde Michaux, as páginas de uma escrita desconhecida”;<sup>70</sup> Miró, inspirado por Klee, integra a partir de 1923-1924 formas simbólicas em suas pinturas, criando uma linguagem “miróglífica” (Queneau), “hieróglífica” (Breton); Michaux (*Alphabet*, 1927) e Queneau (*Pictogrammes*, “escritos” em 1928)<sup>71</sup> produzem ensaios de escritas

<sup>65</sup> WOU-KI, Zao. *Peintures et encres de Chine, 1948-2005* (cat. exposição: Biarritz, 2005). Paris: Hazan, 2005. p. 106.

<sup>66</sup> BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte. Précédé de Variations sur l'écriture*. Paris: Seuil, 2002.

<sup>67</sup> Cf. DEGOTTEX, Jean. *Le sang du cormoran*, 1955 ; DEGOTTEX, Jean. *Écriture*, 1963.

<sup>68</sup> DEGOTTEX, Jean. *Essais de voix. Quadrum*, Bruxelas, n. 10, p. 100, 1961.

<sup>69</sup> ECO, Umberto. *La production des signes*, p. 94.

<sup>70</sup> MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, p. 209.

<sup>71</sup> Publicados em MESSAGES, 1946, reproduzidos em QUENEAU, Raymond. *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris: Gallimard, 1965. p. 323.

com imagens. Butor cita, por sua vez, o exemplo de Kandinsky, que “rivaliza com a escrita”: “Em *Succession* de 1935, ele nos mostra 22 grupos principais, acompanhados de acentos ou de pontuações, em quatro linhas horizontais bem traçadas”.<sup>72</sup> Outros artistas dão um passo além *inventando quase* ou *pseudo-escritas* que tomam emprestados certos elementos constitutivos a sistemas antigos ou distantes: assim é o que ocorre nas pesquisas de Xul Solar, que, a partir dos anos 1920, produz um sistema de signos organizados;<sup>73</sup> de Torres-García, que, depois de seu período construtivista, se volta em 1932 para a arte pré-colombiana, de que toma emprestados elementos icônicos ou simbólicos para criar uma similinguagem; de Brauner, que, a partir dos anos 1940, acumula em seus quadros-objetos signos gráficos, cifras e outras marcas esotéricas (*Les amoueux*, 1943),<sup>74</sup> ou ainda nas invenções de Artaud em seus desenhos escritos de 1945 e 1946,<sup>75</sup> por exemplo, *L'être et ses foetus* (1945), em que, entre menção da poesia nervaliana das *Chimères* e letras disseminadas, se elabora “uma nova linguagem, estritamente gráfica”.<sup>76</sup> Essas investigações plásticas em torno dos sistemas de escrita, com fundamentos às vezes esotéricos, prolongam-se depois da guerra nos signos inventados por Capogrossi (*Superficie 3*, 1951) ou por Heerbrant (*Alphabet*, 1951) que, nos passos de Klee e de Brauner, cria “falsos símbolos mágicos, hieróglifos, pictogramas e falsas escritas”.<sup>77</sup> É preciso citar também a evolução recente de Villeglé, que desde 1990 insere linguagens criptadas do tipo de enigmas ou pictogramas (*Sator*, 1995). A opacidade enigmática dos signos predomina então sobre sua evidência primeira.

### MANIFESTAÇÕES/FATORES EXPLICATIVOS

Essas manifestações múltiplas do lugar renovado do escrito na imagem plástica correspondem evidentemente a fatores complexos que é impossível resumir ou abarcar nos limites deste estudo. Tentaremos, para terminar, delinear três feixes de explicações: os contextos referenciais dessas expressões escritas,

<sup>72</sup> BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*, p. 143.

<sup>73</sup> Cf. SABSAY-HERRERA, Fabiana. *Personne ne lit mes tableaux: Xul Solar ou la recherche d'une écriture picturale*. In: PRUDON, Montserrat (Org.). *Peinture et écriture 3: frontières éclatées*. Paris: La Différence; UNESCO, 2000. p. 35-46.

<sup>74</sup> KUNI, V. In: BUZON-VALLET, Laure de et al. (Org.). *Victor Brauner dans les collections du MNAM-CCI*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996. p. 14. Catálogo de exposição.

<sup>75</sup> Agradeço a Camille Morando por ter chamado minha atenção para esses exemplos relativos a Artaud.

<sup>76</sup> ALLET, Natacha. *... o ta fiole ira'* (les dessins écrits d'A. Artaud). *Textimage*, [s. l.], n. 3, p. 5, 2009.

<sup>77</sup> LEGRAND, F. C. Heerbrant. *Quadrum*, Bruxelas, n. 10, p. 97, 1961.

as inter-relações aprofundadas entre os domínios artísticos de que são testemunhos e a dinâmica subjacente dos conhecimentos da escrita no correr do século.

*Contextos referenciais/evolução sociotécnica e midiática.* A colagem dos fragmentos de jornais ou de escritas expostas, como em cartazes, só pode ser compreendida com referência às mutações do mundo urbano e à expansão das mídias modernas na virada do século. Apollinaire observa no início do século os grafites colados nos muros quando de seus passeios parisienses, enquanto Léger constata em 1937 que “foi depois da guerra que de repente os muros, as estradas, os objetos se colorem violentamente. As casas se vestem de azul, de amarelo, de vermelho. Letras enormes aí se inscrevem. É a vida moderna explosiva e brutal”.<sup>78</sup> As obras de arte testemunham um fenómeno sociotécnico duplo: a invasão do escrito na vida dos homens e, como o afirmam Simmel (1900) ou Tschichold (1928),<sup>79</sup> uma fragmentação perceptual aumentada pela rapidez técnica. É um *fascínio* ambivalente que Benjamin exprime em “Rua de mão única”, em 1927: “As nuvens de gafanhotos da escrita, que hoje já toldam o sol do pretense espírito para os habitantes das grandes cidades, se espessarão cada vez mais a cada ano”.<sup>80</sup> Essa visão marca os futuristas e certos cubistas, dadaístas e surrealistas: “Está no jornal, isso queria dizer: isso portanto deve ser verdade”, salienta de modo ambíguo Grosz, ao passo que Baader produz uma colagem intitulada “Hommage à Gutenberg” reproduzindo jornais recortados; Cendrars faz, por sua vez, o elogio vibrante das escritas publicitárias (*Le spectacle est dans la rue*, 1933/1936). Depois da Segunda Guerra impõe-se claramente o sentimento de uma *saturação*: em 1950, Bryen exclama: “Estamos saturados de comunicados, de leituras, de humanismo. Viva a corrente de ar do ilegível, do ininteligível, do aberto!”<sup>81</sup> Degottex faz-lhe eco em 1961: “Estamos saturados de imagens, somos levados a buscar todo tipo de pinturas que nada devem à imitação”.<sup>82</sup> A pregnância nova dos suportes materiais do escrito impresso e da imagem midiática provoca, assim, em certos artistas, uma reflexão crítica sobre as mídias sociais (Hausmann,<sup>83</sup> Hamilton, Kosuth) e ilumina, talvez, a vontade

<sup>78</sup> LÉGER, Fernand. Couleur dans le monde. In: \_\_\_\_\_. *Fonctions de la peinture*. Paris: Gallimard, 2004. p. 206.

<sup>79</sup> Jubert, Roxane. *Cassandre*, p. 41.

<sup>80</sup> BENJAMIN, Walter. *Sens unique*. Paris: Maurice Nadeau, 2007. p. 164.

<sup>81</sup> RAYMOND, Hains; VILLEGÉ, Jacques de la; BRYEN, Camille. *Hépérile éclaté*. Paris: Librairie Lutetia, 1953.

<sup>82</sup> DEGOTTEX, Jean. *Essais de voix, Quadrum*, p. 108.

<sup>83</sup> “Queremos renunciar à linguagem devastada e tornada impossível pelo jornalismo. Devemos entrincheirarmo-nos na alquimia mais profunda da palavra, e mesmo abandonar a palavra”. *Courrier Dada*, apud MAUNET-SALLIET, Isabelle. RH L’optophonéstite. In: HAUSMANN, Raul. *Une anthologie poétique*. Romainville: Al Dante, 2007. p. 29.



implícita dos quadros manuscritos de reafirmar o caráter criador da mão e do corpo do sujeito.<sup>84</sup> O escrito no quadro testemunharia uma perturbação da expressão individual ou uma *sideração* diante das socioescritas proliferantes.

*Passagens entre as artes/dinâmica das trocas.* A passagem do século XIX para o XX assinala de resto a multiplicação das misturas de suportes, no âmbito do conceito de *arte total*. As reivindicações de Schwitters explicitam claramente essas transferências entre territórios da escrita e da imagem antigamente divididos:

Colei junto palavras e frases de poemas de modo a que sua disposição forme um desenho ritmado. Ao contrário, coleei quadros e desenhos onde era preciso ler frases. Preguei quadros de modo a que, além do efeito pictórico, houvesse também um efeito de relevo plástico. Isso tinha como finalidade apagar os limites dos gêneros artísticos.<sup>85</sup>

Os pintores que incorporam motivos escriturais em seus quadros são também ocasionalmente poetas ou escritores (Kandinsky, Picasso, Picabia, Arp, Miró, Brauner, Seuphor, Magritte, Broodthaers); são ligados a poetas que também praticam a pintura e/ou o desenho (Queneau, Michaux, Artaud) ou que desenvolvem uma poesia que acena para a pintura (Picasso/Apollinaire, Man Ray/Éluard, Miró/Leiris etc.). Mas o efeito de influência e de diferenciação entre os membros de grupos pictóricos constituídos ou de correntes vizinhas desempenha papel igualmente fundamental no impulso dessas práticas de inserção: o princípio de imitação prevalece no âmbito do grupo cubista; as trocas com os futuristas se espalham pelas práticas repensadas entre os dadaístas e construtivistas; a migração acarreta a reinvenção sob outras formas, transmitindo-se (transformando-se ao mesmo tempo) os procedimentos em grande velocidade entre 1910 e 1930. Enfim, certas obras poéticas constituem catalisadores a distância para os artistas: o *Coup de dés* mallarmeano constitui um modelo para numerosos artistas (Marinetti, Picabia, Magritte, Broodthaers, Villeglé); os *Caligramas* de Apollinaire marcam outra etapa, como pressentia Breton já em 1924: “Acredito que essa obra, ao mesmo tempo que permanece na tradição popular do grafite, nos confins da arte da escrita e da arte de pintar, inaugura uma série de experiências”.<sup>86</sup> A descoberta do caligrama *L'horloge de demain* marcará, por exemplo,

<sup>84</sup> LAMBERT, Jean-Clarence. *Le règne imaginal*, p. 145.

<sup>85</sup> SCHWITTERS, K. Merz. 1920. In: \_\_\_\_\_. *!* (manifestes théoriques et poétiques). Paris: Ivrea, 1999. p. 18.

<sup>86</sup> BRETON, André. *Les pas perdus*. Paris: Gallimard, 1969. p. 26.

a inspiração inicial de Miró: “Fiquei impressionado com um poema-imagem de Apollinaire, reproduzido em cores, era todo vermelho e ouro, com escritas diferentes. [...] Levei um choque”.<sup>87</sup> O papel de precursores e de transmissores de Picabia e Klee<sup>88</sup> parece também, retrospectivamente, essencial no surgimento desse lugar contemporâneo da escrita na pintura.

*Tendências dos conhecimentos/representações da escrita.* Villeglé afirmava em 1990 que foi “com a aventura de *Héperile* (1953)” que a escrita se introduziu no campo artístico do ilegível.<sup>89</sup> Mas o fascínio pela escrita (suas origens, suas formas, os conhecimentos que ela supõe ou convoca) constitui um material de inspiração poética desde o século XIX sob suas mutações hieroglífica (Nerval, Mallarmé), pictogramática (Hugo, Queneau) ou ideogramática (Claudel, Apollinaire, Perec). No campo pictórico, as interrogações plásticas e/ou eruditas da escrita na virada do século se orientam para o Extremo Oriente (Manet, Monet, Van Gogh, Bonnard), depois assumem aspecto esotérico arcaizante (De Chirico, Brauner), teosófico (Kandinsky, Taeuber/Arp) ou sincrético (Torres-García, Xul Solar). As manipulações dadaístas permanecem, por sua vez, experimentais, e em sua maior parte com propósito estético ou lúdico-irônico. Paralelamente, uma inspiração infantil convergente inspira os traçados escriturais de uma longa filiação de artistas: Larionov, Klee, Miró, Magritte, Broodthaers e Ben. Uma última diferenciação no tempo põe em relevo a unidade das menções de enunciados de fonte externa (jornal, propaganda, cartaz, poesia, filosofia) que reúne os “*quadros escritos*” da primeira metade do século (quadros-poemas, quadros-cartazes, quadros-letras) remetendo à escrita como a um dado prévio. Depois de 1945, o olhar voltado para os signos, que reata com a inspiração oriental, restitui seu valor de ambiguidade, de opacidade, de ilegibilidade, de fragmentação potencial, revelando uma dimensão indizível que corresponde ao sujeito fraturado e que deixa aparecer um surgimento nativo ou estranho/estrangeiro dos gestos gráficos: são antes “*quadros de escritas*”, como os inventados por Hausmann a partir dos anos 1960.<sup>90</sup> É também o momento em que se abre uma área de pesquisa em torno dos sistemas de escrita que esclarece certos reflexos na arte: “Ao lado da História, há a história da escrita alfabética e de suas origens”, declara

<sup>87</sup> MIRÓ, Joan. *Ceci est la couleur de mes rêves*: Entretiens avec Georges Raillard. Paris: Seuil, 1975, apud SHIM, Jiyoung. *Joan Miró, “illustrateur” des poètes*, p. 194.

<sup>88</sup> Para Klee, ver: MARIN, Louis. Klee ou le retour à l'origine. In: *Études sémiologiques: écritures, peintures*. Paris: Klincksieck, 1971. p. 101-108 e FRONTISI, Claude. *L'image prise aux mots*. *Artstudio*, Paris, n. 15, p. 20, 1989.

<sup>89</sup> VILLEGLE, Hains J. *De l'illisible*. In: \_\_\_\_\_. *La lettre lacérée*, p. 5.

<sup>90</sup> MAUNET-SALLIET, Isabelle. RH L'optophonétiste. In: HAUSMANN, Raul. *Une anthologie poétique*, p. 76.

Diringer em 1950, assinalando a recente disciplina da “alfabetologia”.<sup>91</sup> Enfim, a história cultural ilumina uma oposição perceptível entre a ideologia tipográfica dos anos 1920-1930 (*simplicidade, legibilidade, economia*), que se afastava dos precedentes princípios orgânicos de um William Morris,<sup>92</sup> e a estética caligráfica da geração de Jorn, Dotremont, Villeglé, que recusa as incursões construtivistas e funcionalistas, favorecendo *espontaneidade, opacidade e complexidade do tema*. Assim, vagas e vogas expõem também a presença na imagem dos conhecimentos representados do escrito.

“Que um escritor se ponha a pintar ou a desenhar, escreveu Seuphor, isso quer dizer sem dúvida que as palavras não lhe são mais suficientes, que ele concebe outras alegrias poéticas além das do verbo”.<sup>93</sup> Um dia, os pintores puseram-se também a escrever nos quadros. Isso significa que as linhas e as cores não lhes eram mais suficientes? Motivado pelo acaso (o que faz com que Dotremont leia seu texto ao contrário e inicie a criação dos logogramas em 1962), por um encontro amistoso (Torres-García e Van Doesburg, em 1928), cada gesto de inscrição no quadro tem, sem dúvida alguma, uma gênese única que estabelece a base de sua historicidade e suas motivações próprias. Mas, tomadas no conjunto, as obras desse *corpus*, mesmo lacunar, percorrem febrilmente o campo dos possíveis do escrito na imagem plástica. A organização cronológica permite assegurar pontos de origem, definindo fontes factuais, fatos e processos genealógicos (imitação/diferenciação), mas também agrupamentos de obras com procedimentos similares, deslocamentos inventivos ou inversões radicais, discursos de acompanhamento, conceitos propostos pelos artistas ou seus comentadores (ressonância interna/sentido externo; legibilidade/ilegibilidade; fascínio/saturação) ou induzidos pela análise (delimitação/invasão; extração/desvio; decalque/transformação; linhas regulares/arabesco; horizontal/diagonal etc.), preferências periodizadas. O surgimento cubista dos papéis colados e o projeto, no início julgado realista, de inserção das letras do jornal por volta de 1912, a voga do geometrismo e os vínculos fortes estabelecidos entre *design* tipográfico e inovação plástica depois da Primeira Guerra e no correr dos anos 1920, a importância das manifestações caligráficas depois de 1945 e o lugar dado à espontaneidade dos “sinais abertos” numa tendência extremo-oriental como o feixe de experimentações em torno dos sistemas de escritas formam alguns pontos

<sup>91</sup> DIRINGER, David. *The alphabet. A key to the history of mankind*. Nova York: Philosophical Library, 1950. p. 37.

<sup>92</sup> Ver PÁLENÍČEK, Jean-Gaspard. Karel Teige (1900-1951): Typographie moderne et typographie surréaliste. *Bohemica*, Paris, 2001-2006. Disponível em: <http://bohemica.free.fr/auteurs/teige/teige.htm>. Acesso em: 28 set. 2023.

<sup>93</sup> COLLOQUE INTERNATIONAL DE L'UNIVERSITÉ DE NANTES; COSSON, Yves; BRIOLET, Daniel. *Entretiens sur Michel Seuphor: l'écrivain, l'artiste, le poète*. Paris: Klincksieck, 1986.

de referência desse percurso cultural. O conjunto segue o deslocamento progressivo do projeto realista em direção à manipulação experimental dos signos para fins plástico-estéticos (El Lissitzky, Schwitters, Hausmann), conceituais (Magritte, Broodthaers, Kosuth), políticos (Grosz/Heartfield; Jorn/Debord, Bryen/Hains, Villeglé), até mesmo sensoriomocionais (Michaux, Dotremont, Degottex) ou lúdico-espirituais (Filliou, Ben). A citação do signo escrito, inicialmente contextual e midiática, adquire uma dimensão formal, dotada de ressonância própria, suporte de um modo de composição de quadro (Schwitters). Ou lugar de um sentido a reconstruir e memória espiritual (De Chirico). Até mesmo modelização de um sistema de escrita reinventado (Klee). As delimitações entre o espaço dos signos e o das imagens se tornam confusas apesar das ideologias legíveis dos anos 1920-1930; a proporção do espaço plástico dedicada à parte inscrita se inverte; depois da restrição, até mesmo do “recalque”<sup>94</sup> da época clássica, o quadro se cobre de signos, de que certos exemplos dada ou merz são os precursores. O quadro contemporâneo, às vezes reduzido à inscrição escrita, confirma assim o transtorno devorador dos gafanhotos da escrita anunciado por Benjamin em 1927. Por isso, no entanto, esse sintoma bem visível em nossa modernidade não se oferece como um espaço evidente a ser interpretado. Para ir mais longe, seria preciso estender, e aprofundar, o *corpus* de estudo e articulá-lo com as inter-relações escrita/pintura presentes em outros suportes, a começar pelo do livro.

*Tradução de Júlio Castañon Guimarães*

Este texto saiu anteriormente na revista *Histoire de l'Art*, n. 71, 2012.

<sup>94</sup> FRONTISI, Claude. *L'image prise aux mots. Artstudio*, p. 14.