

Márcia Arbex

UFMG/CNPq

Nossa proposta se insere na área dos estudos sobre a intermedialidade e tem por objetivo buscar articulações entre as linguagens verbal e icônica, descrever os processos de produção de sentido que daí resultam, a partir da observação de trabalhos plásticos e gráficos de artistas americanos. Não se trata, aqui, da presença latente do discurso nas artes. Os exemplos que propomos solicita a letra e a leitura, e se realiza plenamente e tão somente pela mediação das palavras, inscritas na própria superfície do suporte. Destacaremos especialmente os trabalhos de dois artistas: Robert Rauschenberg e Cy Twombly, cujas obras, a nosso ver, são exemplares e se contrapõem na utilização do discurso misto e/ou sincrético. Para estudar tais relações intersemióticas, utilizamos o referencial teórico e metodológico proposto por Leo Hoek, visando demonstrar de que maneira o emprego de materiais e suportes diversos na arte produz um discurso híbrido que visa a constituir uma nova linguagem plástica, baseada na ruptura das fronteiras entre as artes e seus respectivos “meios”.

*Relações entre o texto e a imagem: discurso misto e discurso sincrético*

Diante da infinitude de propostas que visam entender as relações entre texto e imagem, destacaremos a de Leo Hoek, em “A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática” (1995), no que se refere à pertinência de sua hipótese, segundo a qual os tipos de relações entre texto e imagem dependem de sua situação de comunicação e não da natureza intrínseca do texto e da imagem. Quanto à situação de comunicação, deve-se distinguir o

ponto de vista da produção do da recepção; deve-se ainda observar os critérios de sucessividade e de simultaneidade do texto e da imagem.<sup>1</sup>

Para tratar do tema escolhido, optamos pela perspectiva da recepção, uma vez que é a simultaneidade do texto e da imagem que caracteriza o nosso objeto de estudo neste trabalho. Discurso visual e discurso verbal, neste caso, são *combinados* ou imediatamente justapostos. Hoek esclarece:

“Quando o texto e a imagem perdem sua auto-suficiência, eles deixam de existir independentemente e se apresentam simultaneamente em um único discurso. No interior deste discurso, a relação física entre o texto e a imagem pode ser mais ou menos estreita: o texto e a imagem podem se combinar para formar um discurso verbal e visual composto, com cada um mantendo sua própria identidade (discurso misto), ou então eles podem se fundir de modo inextricável (discurso sincrético).”(HOEK, 2006:179).

Exemplos de discurso misto podem ser encontrados em cartazes, selos, histórias em quadrinhos, propagandas ou ainda em inscrições de textos na imagem. Nas artes plásticas, certos casos de assinatura, as legendas, títulos ou dedicatórias marcadas sobre a própria tela, como no célebre *L'Œil cacodylate* de Picabia (1921), também constituem casos de discurso misto, segundo Hoek.

O discurso sincrético se distingue do misto por se compor de signos heterogêneos “que dizem respeito ao texto e à imagem ao mesmo tempo, ainda que em graus variados.” Os exemplos mais conhecidos são o caligrama e a tipografia, “discursos em que, em certo grau, a escrita é composta de imagens, da mesma forma que essa imagem é formada pela escrita.”

O autor define ainda uma escala dos signos de acordo com seu grau de simbolicidade (texto) e de iconicidade (imagem) no discurso sincrético. Tal graduação varia do mais alto grau de simbolicidade (signos que funcionam quase inteiramente como elementos verbais) aos signos icônicos, na extremidade oposta da escala, “nos quais matéria simbólica foi

---

<sup>1</sup> Cf. HOEK, Leo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Pós-Lit/Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

incorporada em sua origem (letras, textos), mas cuja função verbal foi quase completamente perdida”. Os exemplos deste último caso são as colagens de textos cubistas, os textos incorporados às telas de Paul Klee ou de Jasper Johns, como em *Alphabet 1969*. No ponto mediano da escala “se encontram os signos sobre os quais há maior dificuldade em dizer se constituem textos ou imagens”, como a poesia concreta ou visual, os *carmina figurata*, os caligramas de Apollinaire, os rébus, os hieróglifos, ideogramas ou pictogramas, exemplos citados por Hoek. (2006: 167-189).

### *Robert Rauschenberg e a combinação de materiais*

Em janeiro de 2007, o público francês pôde ver no Centre Georges Pompidou, em Paris, a exposição de Robert Rauschenberg<sup>2</sup> intitulada *Combines*, conjunto de cinquenta trabalhos realizados entre 1954 e 1961, considerado essencial na obra do artista americano. O termo *combines* designaria os trabalhos em que o artista reúne diversos suportes e utiliza diversos meios: objetos encontrados ao acaso, imagens da cultura popular, pintura abstrata – o que revela uma filiação direta com as vanguardas européias, em especial com o dadaísmo. A justaposição de elementos díspares, a colagem de fragmentos e de objetos em três dimensões, a reprodução de imagens produzidas mecanicamente e o recurso ao *ready-made* indicam um processo criativo de natureza híbrida que rompe com as barreiras entre a arte e a vida, que privilegia o confronto de modos de expressão variados e solicita o olhar do espectador que encontra, ali, mesmo de forma descontínua e desviada de seu uso comum, imagens e objetos de seu cotidiano. “Não há motivo para não se pensar que o mundo inteiro é uma gigantesca pintura”, diz Rauschenberg.<sup>3</sup>

Grande parte das *Combines* apresentam-se como verdadeiras construções no espaço, próximas das *assemblages* de Kurt Schwitters, obras tridimensionais e esculturais em que

---

<sup>2</sup> Robert Rauschenberg nasceu em 1925, em Port Arthur, Texas.

<sup>3</sup> Catálogo da exposição *Combines*, de Robert Rauschenberg, Centre Georges Pompidou, Paris, 11 de outubro 2006 a 15 de janeiro de 2007.

Rauschenberg integra, entre outros materiais, fragmentos de trabalhos anteriores, em um nítido processo de autocitação. Algumas são concebidas para serem utilizadas em cenários, como *Minutiae* (1954), para a companhia do coreógrafo Merce Cunningham, e tendem para o contexto da performance. Outras adquirem um aspecto provocador e espetacular através da incorporação de objetos tridimensionais, como a maleta em *Black Market* (1961) e os animais empalhados: o galo em *Odalisk* (1955-1958) ou a cabra angorá em *Monogram* (1955-1959).

Interessa-nos particularmente os trabalhos marcados pela incorporação de textos no espaço pictural. Os textos que encontramos em *Combines* têm como suporte os jornais, as revistas, os quadrinhos, papéis impressos diversos, mas podem também ter sido pintados diretamente sobre a superfície utilizada — tela, metal, madeira ou papelão, e remetem diretamente aos *papiers collés* e colagens cubistas de Picasso e Braque. Sobre a função dos impressos, Rauschenberg explica:

“I began using newsprint in my work to activate a ground so that even the first strokes in a painting had its own unique position in a gray map of words. As the paintings changed the print material became as much of a subject as the paint, causing changes of focus and providing multilocity and duplication of images. A third palette with infinite possibilities of color, shape, content and scale was then added to the palettes of objects and paint.”<sup>4</sup>

Esta “terceira paleta” à qual se refere Rauschenberg contribui de fato com efeitos de textura e nuances de cor, podendo ainda imprimir um ritmo à composição. Entretanto, sua função vai além da formal, pois as palavras ou letras informam e significam, mesmo que parcialmente.

Em *Factum I* e *Factum II* (1957) (Fig.1) podemos identificar algumas destas funções. São obras “gêmeas” que ironizam a suposta espontaneidade expressionista, ao repetir em duas telas diferentes os mesmos gestos, as mesmas pinceladas, colando os mesmos impressos. O artista utiliza a escrita para imprimir uma textura suplementar, acrescentar elementos formais

---

<sup>4</sup> A citação constava em um dos painéis da exposição *Combines*.

e geométricos — como o calendário com seus números seqüenciais emoldurados, os recortes de jornal e fotos retangulares duplicados, a letra T — criando um contraponto às pinceladas coloridas. Através da repetição controlada dos gestos (e não mais “subjativa” ou espontânea) e da colagem de textos e imagens impressos, Rauschenberg contribui para dessacralização da imagem tradicional do artista, colocando em questão, como já dizia Louis Aragon<sup>5</sup> a personalidade, o talento e a propriedade artística.



Fig.1. Robert Rauschenberg, *Factum I*, 1957.

<sup>5</sup> In *La peinture au défit*, prefácio do catálogo da exposição de colagens realizada na galeria Goémans, em Paris, em 1930. Reeditado em ARAGON, Louis. *Ecrits sur l'art moderne*. Paris: Flammarion, 1981.

Em *Black Market* (1961) (Fig.2), acima citada, outras funções são atribuídas à escrita. O trabalho é composto em duas partes ligadas por uma corda: o “quadro” pendurado na parede e uma maleta colocada no chão, abaixo daquele. No “quadro” lemos a inscrição *one way* sobre uma seta indicando a direção única a seguir, ou seja, o caminho indicado pela corda até à maleta cuja tampa contém a inscrição *open*. A utilização do modo injuntivo indica o caráter interativo da obra e a necessidade de participação do espectador que, ao abrir a mala, poderá ler as instruções em uma das dez línguas diferentes escritas em um cartão que encontrará no seu interior, segundo as quais ele deve escolher um dos objetos que lá se encontram e substituí-lo por um outro objeto seu, pessoal.<sup>6</sup> A obra institui, assim, uma troca ou um “comércio” com o espectador, um verdadeiro “mercado negro”, uma vez que a distinção entre objeto artístico e objeto não-artístico (aqueles introduzidos pelos visitantes da exposição) é abolida no próprio espaço institucional do museu. Além destas inscrições, o trabalho poderia adquirir outras, virtuais, pois se solicita ao espectador desenhar o objeto deixado na mala em uma das quatro cadernetas afixadas no “quadro”, assinando em seguida o seu desenho.



Fig.2. Robert Rauschenberg, *Black Market*, 1961.

---

<sup>6</sup> Em sua versão original.

Outro exemplo de discurso misto em Rauschenberg, desta vez fora da série *Combines*, é a composição intitulada *Ace* (1962). Dois elementos podem ser destacados neste trabalho constituído, na verdade, de uma série de painéis justapostos: o fator de vetorização, já presente na seta *on way*, e a função da assinatura. A palavra do título está visível na parte superior, à direita, em letras de fôrma vermelha. A leitura da palavra convida para a leitura do quadro que, em dimensões mais longas do que largas, se efetua da esquerda para a direita como a da escrita ocidental. Na outra extremidade superior, uma letra E invertida convida igualmente à leitura, mas em sentido contrário, perturbando assim nossos hábitos. As letras AUSCHENBEG, por sua vez, localizadas no espaço normalmente reservado à assinatura, o ângulo inferior direito, nos incita à procura de um sentido e, guiados talvez pelo estilo ou pela etiqueta da tela com o nome do artista, como sugere Michel Butor, o espectador parte em busca da letra que falta, o R inicial, e o encontra, velado, na extremidade oposta. “Ao separar (...) as letras de sua assinatura, o pintor, diz Butor, pode nos obrigar a percorrê-la, a perceber sua direção da esquerda para a direita, mesmo se esta comporta apenas uma palavra. Os fragmentos dispersos dessa unidade já conhecida vão solicitar uns aos outros.” (BUTOR, 1969:110) Dessa forma, assinatura e as palavras em geral colocam em evidência modulações de velocidade da leitura: acelerações, pausas e diminuições de ritmo.

A utilização de um discurso misto indica, portanto, um questionamento dos limites entre as artes que tende para a reivindicação de uma arte total, sendo que a ultrapassagem destes limites se faz através da incorporação de materiais diversos, entre eles a palavra escrita.

#### *Cy Twombly ou a desconstrução da escrita*

Cy Twombly<sup>7</sup> tem em comum com Robert Rauschenberg, entre outros, o fato de terem frequentado o Black Mountain College, célebre local de encontros da vanguarda nova-

---

<sup>7</sup> Cy Twombly nasceu na Virginia, Estados Unidos, em 1928. Vive na Itália.

iorquina, de terem viajado juntos pela Europa e África do Norte, além de terem exposto simultaneamente na Stable Gallery, em 1953, em Nova Iorque. Além destes encontros, destaca-se também o fato de utilizarem na arte um discurso misto e sincrético marcado pela intervenção de letras, palavras e textos em seus trabalhos plásticos. Mas, contrariamente a Rauschenberg que utilizou, sobretudo, letras impressas ou de fôrma e recorreu a suportes e materiais variados, Cy Twombly incorpora uma escrita que se refere ao gesto e, alusivamente, à caligrafia, em suportes em duas dimensões considerados mais tradicionais: a tela ou o papel.

De acordo com Barthes, Cy Twombly pertenceria a uma categoria de artistas que praticam uma escrita da *de-description* ao utilizar “(...) o mesmo traço, a mesma mão, que vai da caligrafia à figuração.” (BARTHES, 2000 :76) Sua caligrafia não é aquela, aplicada e bem desenhada dos cadernos de escola de outrora, mas sim uma caligrafia desajeitada, como se fosse escrita com a mão esquerda, um grafismo quase ilegível e, freqüentemente, indecifrável: “Cy Twombly desconstrói a escrita”, diz ele. Se decifrada, sua escrita não é “interpretável”. Sua marca seria o *ductus* livre e sem restrições, o desenho manual da letra, distante da referência à imprensa e a seu caráter de reprodutividade, marca que aproxima o artista do expressionismo abstrato, movimento ao qual sua geração e sua origem americana o relacionam, apesar de sua obra como um todo, considerada bastante singular, desenvolver-se à margem das correntes artísticas americanas.

Compartilhando da leitura de Barthes sobre o artista, podemos dizer que seu trabalho plástico se identifica com a gênese da escrita chinesa a qual teria nascido das rachaduras de um casco de tartaruga após ter sido aquecido. A escrita de Cy Twombly nasce de seu suporte, a própria superfície da tela, que nunca é virgem. Ela nasce — impulsiva e premeditada, ao mesmo tempo — do grão do papel ou da tela, de suas imperfeições e de sua textura, dos espaços vazios, dos intervalos, resultando, segundo Barthes, num quadro palimpsesto.

Sua arte escritural, e seus desenhos em especial, também evocam o grafite, sob as mais diversas formas, desde o do estudante que recobre de letras bem regulares as páginas de seu caderno às inscrições rupestres nas cavernas pré-históricas. Jonas Storsve cita Pierre Restany ao tentar sintetizar o *graphos* de Cy Twombly : «Seu grafismo é poesia, reportagem, gesto furtivo, impulso sexual, escrita automática, afirmação de si mesmo, e recusa também... não há sintaxe, nem lógica, mas um fervilhar do ser, um murmúrio que vai até o fundo das coisas.»(STORSVE, 2004).

As palavras proliferam em seus trabalhos: elas citam, nomeiam e recorrem a vários registros. O “trabalho da citação” se faz presente em Cy Twombly. Destacaremos, em trabalhos da década de 1970, a recorrência das alusões à mitologia greco-romana, que alimenta seu pensamento desde a década de 1950, não através de sua iconografia, mas da simples presença dos nomes de seus heróis ou deuses: *Apolo, Marte, Vênus*.

*Mars and the Artist*, por exemplo, segundo Barthes, é uma composição simbólica que funciona como um pictograma combinando elementos figurativos e elementos gráficos: Marte se situaria na parte superior (“uma batalha de linhas e púrpura”) e o artista se encontraria na parte inferior (“uma flor e seu nome”). (BARTHES, 1990:166). Na tela *Virgil* (1973), a palavra *virgil*, escrita à mão, pode remeter a Virgílio, suscitar a idéia da cultura antiga e funcionar como a citação de uma época. (1990:147). Por outro lado, *Wilder Shores of Love* (1985) (Fig.3) induz a uma leitura mais intimista ou erótica.

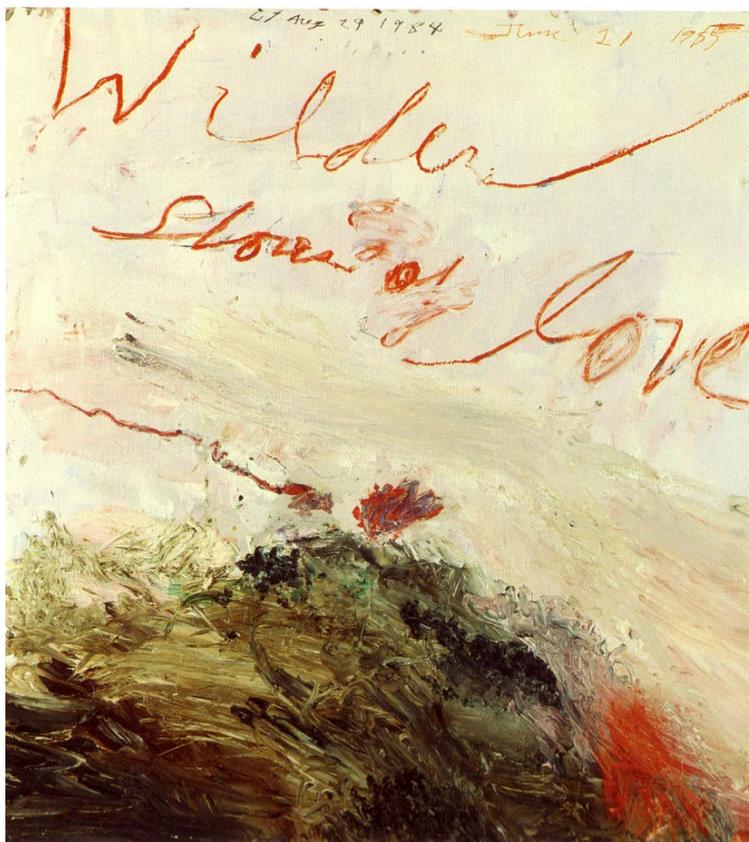


Fig.3 Cy Twombly, *Wilder Shores of Love*, 1985.

As datas e os locais de execução dos desenhos/pinturas, bem como a assinatura, também passam a integrar a superfície do papel/tela e, por conseguinte, sua linguagem plástica, como podemos ver em *Paris 1986* (1986).

Surgindo das camadas superpostas de escritas, de citações, de rascunhos e rabiscos, os trabalhos de Cy Twombly fazem da escrita um híbrido: escrita tornando-se imagem e imagem tornando-se escrita. Onde começa a letra e onde começa a imagem? Quem começa? A resposta pode ser encontrada no ideograma, como sugere Barthes ao deslocar o problema da origem e remeter ao Oriente, onde o que é traçado é o que se situa *entre* a escrita e a pintura (1990:96). O que se revela nos quadros do artista é, portanto, por um lado, a iconicidade da escrita; por outro lado, revela-se a relação da escrita e da pintura ao gesto, ao corpo.

Para Robert Rauschenberg e Cy Twombly, a palavra, materializada na escrita, faz parte da linguagem plástica. As características básicas que a tornam legível, entretanto, são constantemente colocadas à prova: à rigidez e à linearidade da escrita ocidental, insurge-se uma letra flexível e espacializada; à sua clareza e legibilidade, opõem-se a opacidade e a fragmentação. Talvez possamos dizer, como sugere Claude Frontisi a respeito de Edouard Manet, que assistimos em Cy Twombly a um verdadeiro desvio da escrita que se encontra “degradada” até os limites da legibilidade (1989:18). E, principalmente, que tal degradação acompanha-se de uma desconstrução da representação que se opera, na arte americana, não apenas na recusa da figuração, mas também na inserção na obra de materiais *a priori*, exteriores à prática da pintura, como é o caso de Rauschenberg, que utiliza a escrita, entre outros materiais, como uma aliada.

Suas obras provocam uma troca constante entre o ver e o dizer, entre o visível e o legível; elas instauram um diálogo em que o icônico e o escritural tendem a se libertar de suas funções consagradas para convergir ou fundir em um único discurso. Diálogo profícuo que permite a circularidade semiótica, em que a rigidez da escrita ocidental é contestada e as fronteiras entre as artes abolidas.

Referências bibliográficas :

ARAGON, Louis. La peinture au défi. *Écrits sur l'art moderne*. Paris: Flammarion, 1981.

BARTHES, Roland. Cy Twombly ou non multa sed multum. In: *O Óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. O espírito da letra. *O Óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *Variations sur l'écriture*, précédé de *Le Plaisir du Texte*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.

BUTOR, Michel. *Les Mots dans la peinture*. Paris : Skira, 1969.

FRONTISI, Claude. L'image prise aux mots. *Artstudio*, n°15, hiver 1989, p.12-23.

HOEK, Leo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Pós-Lit/Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

RAUSCHENBERG, Robert. *Combines*. Catálogo da exposição. Centre Georges Pompidou, Paris, 11 de outubro 2006 a 15 de janeiro de 2007.

STORSVE, Jonas. *Le jardin de Twombly*. In : *Cy Twombly, cinquante années de dessins*. Dossier de presse. Centre Georges Pompidou, 21 janvier a 29 mars 2004. p.15-18. (<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Communication.nsf/Docs>.) Acesso em março de 2007.