

O QUE A PALAVRA VÊ E A PINTURA DIZ –
JOGOS DE LINGUAGEM NO PROCESSO CRIATIVO DA PINTURA:
UMA INVESTIGAÇÃO POR PROJECTO

Tese de Doutoramento apresentada
à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em 2016
Doutoramento em Arte e Design

Joana de Abreu e Lima Mendes Rêgo

Orientador
Professor Doutor Paulo Luís Ferreira de Almeida

O QUE A PALAVRA VÊ E A PINTURA DIZ –
JOGOS DE LINGUAGEM NO PROCESSO CRIATIVO DA PINTURA:
UMA INVESTIGAÇÃO POR PROJECTO

Tese de Doutoramento apresentada
à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em 2016
Doutoramento em Arte e Design

Joana de Abreu e Lima Mendes Rêgo

Orientador
Professor Doutor Paulo Luís Ferreira de Almeida

À memória de Paulo Óscar Perdigão Carvalho

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho contou com o apoio fundamental e impulsionador de um grupo de pessoas, às quais devo um profundo e sincero agradecimento:

Ao meu orientador Paulo Luís Almeida, por toda a sabedoria, pela ajuda incondicional, paciência e dedicação.

Às artistas Ana Jotta, Ana Vidigal, Fátima Mendonça e Mónica Capucho, pela disponibilidade, simpatia, colaboração e generosidade, e também pelo carácter inspirador das suas obras.

A muitos dos amigos que de várias maneiras estiveram presentes, com especial destaque ao António Gonçalves, ao Ricardo Moura e ao Francisco Carvalho.

Aos meus pais e restante família, por tudo e mais alguma coisa.

RESUMO

PALAVRAS CHAVE: PINTURA; PALAVRA / IMAGEM; VISÍVEL / LEGÍVEL; JOGOS DE LINGUAGEM.

Esta tese investiga a complexa interacção entre o verbal e o visual na pintura através do papel da representação da escrita na composição pictórica, sobretudo pela utilização da palavra durante o processo criativo: a palavra como mote e provocação; a interacção como título; os jogos de linguagem e a performatividade da palavra.

Esta investigação é orientada por uma prática de projecto em pintura enquadrada pelo trabalho de atelier, e por um processo de "audição artística" (Brad Haseman), pelo qual se confronta esta mesma prática com produções anteriores e contemporâneas que contribuem para o contexto global da discussão.

A investigação é composta por um corpo de pinturas, em cinco projectos realizados entre 2009 e 2016: *A-Z Entre Imagens e Palavras; Biblioteca; Palavras Objecto; A Poética do Espaço e Palavras também Imagens: "Pinturas que são textos e palavras que são imagens".* Nestas séries, procura-se desenvolver possibilidades de a pintura receber o texto, de situar a palavra nos lugares do pensar, mostrar e esconder, questionar e deixar pensar, e explorar os atravessamentos da imagem no texto e do texto na imagem.

O estudo considera ainda as diferentes abordagens, motivações e consequências com que os jogos de linguagem participam no processo de pintura contemporânea, uma aproximação aos modos pelos quais a relação palavra- imagem é hoje equacionada na produção artística contemporânea a partir de um estudo de caso múltiplo, composto por entrevistas focadas no trabalho destas quatro mulheres artistas: Ana Jotta (Lisboa 1946), Ana Vidigal (Lisboa 1960), Fátima Mendonça (Lisboa 1964) e Mónica Capucho (Lisboa 1971).

ABSTRACT

KEY WORDS: PAINTING; WORD/IMAGE ; VISIBLE/READABLE**;** LANGUAGE-GAMES.

This Thesis addresses the complex interaction between the verbal and the visual in painting through the roles that writing plays in pictorial composition. It focuses on the use of the word in painting´s creative process: the word as *motto* and provocation; interaction as title; language-games and the performativity of language.

The research is build through a practice-based research methodology in painting, framed by the studio work, and through a process of "artistic audit" (Brad Haseman), by which practice connects with both previous and contemporary productions, thus contributing to the overall context of discussion.

The practice-based research is composed by a corpus of paintings in five projects carried out between 2009 and 2016: *A-Z Entre Imagens e Palavras*; *Biblioteca*; *Palavras- Objecto*; *A Poética do Espaço* e *Palavras também Imagens: "Pinturas que são textos e palavras que são imagens".* These series aims to develop painting´s possibilities as a framework for text, to address word-play as a thinking mode, to show and hide, to generate change and serendipity, to explore transversalities of image in text and of the text in images.

The study also considers the different approaches, motivations and consequences with which language games participates in contemporary painting processes. It addresses the modes by which the relationship between word and image is now equated in contemporary artistic production from a multiple case study, composed of interviews focused on the work of four Portuguese women artists: Ana Jotta (Lisbon 1946), Ana Vidigal (Lisbon 1960), Fátima Mendonça (Lisbon 1964) and Mónica Capucho (Lisbon 1971).

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO 11

1.1. MOTIVAÇÕES 12

1.2. ÂMBITO E TEMA DA INVESTIGAÇÃO 15

1.3. ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO 21

1.4. OBJECTIVOS 28

1.5. ESTRUTURA E CONTEÚDOS 29

PARTE 1 2. IMAGENS LIDAS, PALAVRAS CONTEMPLADAS – A PALAVRA-IMAGEM REVISITADA 35

2.1. A RELAÇÃO VERBAL / VISUAL 36

2.1.1. OS FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA DISTINÇÃO – UT PICTURA POESIS 56

2.1.1.1. O JOGO DA EKPHRASIS 66

2.1.2. PINTURA E LINGUAGEM 74

2.1.3. A AMBIGUIDADE E OS SIGNIFICADOS MÚLTIPLOS. 84

2.1.4. A CONSTRUÇÃO DE ALFABETOS NO PROCESSO CRIATIVO 99

2.2. A PERFORMATIVIDADE DA PALAVRA 126

2.2.1. QUANDO DIZER É FAZER — A INSTRUMENTALIZAÇÃO DA PALAVRA COMO ACÇÃO. 130

2.2.2. JUDITH BUTLER E O DISCURSO IMPERTINENTE 139

2.3. JOGOS DE LINGUAGEM 143

2.4. DA IMPORTÂNCIA DOS TÍTULOS: CONCRETIZAÇÃO, ABSTRACÇÃO OU METÁFORA. 175

2.4.1. AS PALAVRAS E OS TÍTULOS NA OBRA DE MAGRITTE 205

2.5. A ESCRITA NA CRIAÇÃO PICTÓRICA. 211

2.5.1. ANOTAÇÕES VERBAIS QUE INTEGRAM MATERIALMENTE O TRABALHO DE ELABORAÇÃO COGNITIVA DA IMAGEM. 213

2.5.2. A PALAVRA COMO MODELO PARA A CONSTRUÇÃO DO PROCESSO DE TRABALHO. A ESCRITA SOBRE A CRIAÇÃO PICTÓRICA. 218

2.5.3. O INDIZÍVEL E O POSSÍVEL DIZÍVEL 223

2.6. A PALAVRA NA CRÍTICA: TEXTOS DE ARTISTA E TEXTOS CRÍTICOS 232

PARTE II 3. O JOGO DE LINGUAGEM NA PINTURA, A PARTIR DA OBRA DE MULHERES – ARTISTAS / PINTORAS. ... 240

JOGOS DE LINGUAGEM E A PINTURA NÃO-MARCADA: UM CASO DE ESTUDO. 241

3.1. A PALAVRA–PINTURA NO TRABALHO DE MULHERES ARTISTAS. CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS 248

3.2. A PALAVRA NO CAMPO ALUSIVO DA ESCRITA: ANA HATHERLY. 251

3. 3. A PALAVRA IMPLÍCITA: ILDA DAVID 260

3.4. A PALAVRA QUE ADENSA A ILEGIBILIDADE DA IMAGEM: MARIA JOSÉ AGUIAR. 266

3.5. A PALAVRA NO TRABALHO DAS QUATRO ARTISTAS ENTREVISTADAS. CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS. 271

3.6. ANA JOTTA — A PALAVRA COMO MOTOR DE ARRANQUE, NOTA DE RODAPÉ OU FORMA DE VIVER. 276

3.6.1. TÍTULOS: NON SENSE OU IRONIA 285

3.7. ANA VIDIGAL — A VERSATILIDADE DA PALAVRA VISÍVEL. 287

3.7.1. OS TÍTULOS ROUBADOS 294

3.8. FÁTIMA MENDONÇA – A PALAVRA COMO IDEIA DE EXPOSIÇÃO, DEFINIÇÃO DE SENTIMENTOS, DIÁRIO PESSOAL. 297
3.8.1. O TÍTULO NECESSÁRIO 304
3.9. MÓNICA CAPUCHO — A PALAVRA COMO PROCURA DA MANEIRA DIRECTA DE DAR UMA IDEIA 305
3.9.1. TÍTULOS À SUPERFÍCIE 315
3.10. CONSIDERAÇÕES FINAIS. 317

PARTE III 4. PALAVRAS OBJECTO E PALAVRAS–DESEJO: A PALAVRA COMO PRÁTICA PICTÓRICA 322
4.1. CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS 323
4.2. A - Z ENTRE IMAGENS E PALAVRAS. A CONSTRUÇÃO DO ALFABETO 332
4.2.1. DESDOBRAMENTOS DO PROJECTO E NOVAS APRESENTAÇÕES - PARTE II 373
4.2.2. EXPOSIÇÃO "ENTRE A PINTURA E AS PALAVRAS..." 380
4.2.3. EXPOSIÇÃO PALAVRAS COMO IMAGENS 390
4.3. PROJECTO BIBLIOTECA - CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS 393
4.3.1. BIBLIOTECA: OS LIVROS COMO CONTENTORES DE IMAGENS E PALAVRAS: PALAVRA, IMAGEM E OBJECTO. 405
4.4. PALAVRAS OBJECTO E PALAVRAS - DESEJO. ESPESSURA, MATERIALIDADE, PESO E DIMENSÃO 425
4.5. A POÉTICA DO ESPAÇO – IMAGENS DESENCADEADAS PELOS ESPAÇOS RECORRENTES NA LITERATURA. 451
4.6. PALAVRAS TAMBÉM IMAGENS - "PINTURAS QUE SÃO TEXTOS E PALAVRAS QUE SÃO IMAGENS" 481

5. REFLEXÕES FINAIS 499
6. BIBLIOGRAFIA 506
7. ÍNDICE DE IMAGENS 520

8. ANEXOS 527
8.1. ANEXO 1: TRANSCRIÇÕES DE ENTREVISTAS. 527
8.1.1. ENTREVISTA COM ANA JOTTA 22 DE JANEIRO 2016 528
8.1.2. ENTREVISTA COM ANA VIDIGAL 9 OUTUBRO 2015 545
8.1.3. ENTREVISTA COM FÁTIMA MENDONÇA 10 DEZEMBRO 2015 555
8.1.4. ENTREVISTA COM MÓNICA CAPUCHO 11 SETEMBRO 2015 560
8.2. ANEXO 2 DOIS TÍTULOS DE EDUARDO BATARDA, POLEN (...), 2009 E POLEN 2 (...) 2009. 569
8.3. ANEXO 3: ENTREVISTAS: ANA JOTTA , ANA VIDIGAL, FÁTIMA MENDONÇA, MÓNICA CAPUCHO 2015. [DVD] JOANA RÊGO, FBAUP: DOUTORAMENTO EM ARTE E DESIGN. 577

1. INTRODUÇÃO

1.1. MOTIVAÇÕES

Uma grande parcela da rotina de trabalho de um artista plástico passa pelo trabalho de estudo e pesquisa: investigar como acto de procura, reflexão, análise, mas essencialmente aprofundamento e contexto de temas e preocupações que a prática vai tornando visível na sua própria lógica.

A decisão de fazer um doutoramento em pintura partiu de uma necessidade do próprio trabalho: a de o colocar num contexto de discussão sobre a prática e o fazer, sobre escolhas e vontades; a de criar condições para um enquadramento mais consciente do mesmo, delineando exigências futuras e a inevitabilidade de um amadurecimento formal e conceptual.

No contexto desta investigação o pintor é simultaneamente autor e observador.

Para se escrever sobre o próprio trabalho, é necessário um confronto mais racional sobre o mesmo, uma tentativa de maior autoconsciência, analisando as especificidades do fazer, sob vários ângulos e perspectivas.

Mas, e segundo Yve- Alain Bois:

> Apresentar um discurso é tentar situá-lo dentro de um campo, comparar aquilo que partilha com, e como diverge de outros discursos dentro do mesmo campo, para definir a sua especificidade. Contudo, esta postura analítica, que é a matéria da crítica e pressupõe uma certa distância, por mínima que seja, do objecto de investigação, mantém-se fundamentalmente inacessível para qualquer um que se debruce sobre o seu próprio discurso. Não podemos estar, ao mesmo tempo, imersos num campo e sobrevoá-lo; não podemos reivindicar uma base estável a partir da qual as nossas próprias palavras possam ser lidas e avaliadas como se fossem escritas por outra pessoa qualquer. (Bois 1993: XI)

Foi um enorme desafio ir revezando as etapas de me embrenhar no meu campo de trabalho, e de o ir sobrevoando sempre que necessário, para tentar cumprir este projecto da melhor maneira possível.

Este projecto de investigação foi impulsionado pelos diferentes jogos de linguagem com que a palavra se introduz na pintura, que eram uma abordagem recorrente no meu trabalho e reflexões.

Esta primeira motivação— o trabalho plástico particular singular, a prática da pintura enquanto projecto e o seu desenvolvimento em processo, passam pela utilização da palavra enquanto meio privilegiado e matéria relevante nos aspectos conceptuais e formais. Interessa pois, estudar, explorar e analisar o papel das relações entre palavra e imagem em projectos de arte contemporânea, onde estas duas linguagens se contaminam e por vezes se diluem.

Enquanto utilizadora da palavra no trabalho plástico, procurei assim colocar alguma desta experiência empírica e práctica neste projecto de investigação.

A segunda motivação é parte da crítica dos paradigmas pelas quais discutimos a utilização da linguagem nas práticas artísticas contemporâneas hoje em dia. Não se trata de entender o que a linguagem diz, mas é vital tornar visível o que o artista quer fazer com a linguagem. É importante derrubar o muro, a opacidade na forma como temos acesso às razões principais do recurso à palavra na actualidade. As razões que nos levam a uma tese são diversas. A maior parte delas vem do sentimento de uma falha, de uma falta, de matéria adiada. O que nos pode levar, agora, a regressar ao debate sobre esta relação, quando o formalismo das vanguardas já a ela recorreu para afirmar a autonomia do quadro? Quando o conceptualismo a usou, como estratégia semiótica e retórica, para afirmar a ênfase na ideia sobre o objecto?

Por outro lado, o debate artístico sobre esta relação é ainda fortemente marcado por uma visão formalista, comprometida com a iconoclastia das vanguardas e a afirmação da autonomia do objecto artístico; ou, no sentido inverso, pelo recurso à linguagem como estratégia conceptual de desmaterialização do objecto. Que outras intenções atravessam na contemporaneidade esta unidade funcional entre pintura e linguagem? Que motivações mais profundas marcam hoje o recurso à palavra como estratégia pictórica?

Decididiu-se escolher um grupo restrito de artistas plásticas que utilizam a palavra no seu trabalho plástico, artistas que têm sido recorrências nas relações que fui criando com este campo. Entusiasmava-me a ideia de as conhecer no ambiente dos seus estúdios a propósito de um problema comum. Neste aspecto, a motivação ganhou particular fundamento, dada a dinâmica de comunicação que se iria estabelecer na troca de ideias e aprendizagem.

A terceira motivação, mas não menos importante, é pedagógica. No contexto da docência é fundamental a prática de investigação para um constante estado de actualização. No ensino de artes plásticas, o uso da palavra nos seus diferentes pendores prende-se com a comunicação intersubjectiva, com a administração disciplinar de conteúdos, enunciados, terminologias e com o desempenho meta linguístico inerente ao desenvolvimento curricular. A motivação ganha particular âmago, dada a dinâmica comunicativa que se estabelece nesta troca e discussão.

1.2. ÂMBITO E TEMA DA INVESTIGAÇÃO

> What is painting
> Do you sense how all the parts of a good
> Picture are involved with each other, not
> Just placed side by side? Art is a creation
> For the eye and can only be hinted at by
> Words
> Baldessari 1968

Nesta inscrição, que é também o conteúdo de uma pintura de 1968, John Baldessari estabelece um jogo subtil entre o impulso da linguagem e o impulso da pintura. De uma forma indistinta, condensa arte, pintura e linguagem numa unidade funcional única. O quadro é o lugar da linguagem, que se refere à pintura através da matéria pictórica, para sugerir que a relação percebida pelo olhar é mediada pelas palavras. Mais do que uma afirmação, a linguagem torna-se uma provocação da pintura e a pintura uma provocação para a linguagem: um jogo tácito que o artista estabelece com o espectador do quadro, confrontando-o — a partir dos estereótipos presentes em manuais de pintura — com o estatuto da pintura quando o seu assunto é a linguagem. Baldessari nesta pintura utiliza a palavra enquanto trabalho artístico *per se.*

Se, historicamente, o lugar visível da palavra na pintura foi a margem e o exterior — no título, na legenda e no texto crítico —, a pintura-epigrafe de Baldessari assume uma centralidade própria, onde a linguagem descreve — e é — a própria pintura; onde a pintura é a superfície da linguagem. São os percursos entre os espaços centrais, marginais e exteriores da linguagem no processo criativo da pintura que esta tese pretende interrogar, a partir de uma prática de estúdio.

O doutoramento em obra tem vindo a configurar um espaço de exposição, reflexão sensível e análise: quem faz o quê, com o quê e porquê, são questões pertinentes que nos ajudam a entender dados imprescindíveis sobre o conhecimento da obra estudada. A prática artística tornou-se um ponto dinâmico de partida para experiências interdisciplinares regidas por um ponto de vista reflexivo. A reflexão crítica lida com diversas questões: quem, como, quando, porquê? — e tal concepção da actividade artística desafia muitos artistas hoje em dia a considerar os seus projectos artísticos como formas de pesquisa.

A definição do tema — "*O que a palavra vê e a pintura diz — Jogos de linguagem no processo criativo da pintura*", abre-se a diferentes interpretações, intencionalmente, que se pretendem clarificar.

Esta ambivalência entre a escrita que se vê e a imagem que se lê, coloca as duas formas de comunicação no mesmo espaço tornando-as da mesma substância.

Jacques Rancière traça e analisa uma trajectória contemporânea da imagem enquanto lugar de controvérsia artística em relação com a palavra, o discurso e a frase. O seu ponto de vista, exposto em "*O destino das imagens"* (2011), baseia-se no conceito da montagem de Jean Luc- Godard, condensado na expressão frase-imagem: um processo que oscila entre a montagem dialéctica e simbolista, produtora de um sentido misterioso (o sentido da própria produção cinematográfica). Na prática, a frase-imagem de Godard funciona pela sua associação e dissociação de textos, sons e imagens que, adaptados ou não, ecoam nos vários sentidos da nossa memória colectiva. Rancière diz-nos que reflectir sobre esta dupla potência, "é aquilo que muito naturalmente nos convida o âmbito de uma exposição consagrada às relações entre imagens e palavras." (Rancière 2011: 50). Rancière entende por frase-imagem algo diferente da união de uma sequência verbal e de uma forma visual. A potência da frase-imagem pode exprimir-se em frases de romance, em formas de encenação teatral ou de montagem cinematográfica, ou na relação do dito com o não dito de uma fotografia. "A frase não é o dizível, a imagem não é o visível (idem:65). Pelo termo frase-imagem, Rancière refere-se à união de duas funções esteticamente por definir, isto é, pela maneira como desfazem a relação representativa da imagem pelo texto.

Segundo Rancière:

> Elementos visuais e textuais são, de facto, tomados em conjunto, enlaçados uns nos outros, nesse conceito (signo). Há signos "entre nós". Isto quer dizer que as formas visíveis falam e que as palavras têm o peso das realidades visíveis, que os signos e as formas relançam mutuamente os seus poderes de apresentação sensível e de significação. (Rancière 2011: 52)

Este trabalho de investigação debruça-se sobre as maneiras pelas quais artistas plásticos utilizam o material textual e visual para repensar os próprios actos de leitura e visualização, transcendendo fronteiras e explorando a natureza ambígua da representação. Pretende-se investigar a maneira como, hoje, a linguagem é utilizada na pintura, não só a

partir de como os artistas a representam, mas também o que com ela fazem. Interessa-nos, por isso, entender como os diferentes jogos de linguagem alimentam e actuam no processo criativo da pintura.

Nas últimas décadas, o limiar, o híbrido e o relacional emergiram como conceitos-chave, capazes de inflectir o paradigma cultural e gnosiológico dominante. Estes discursos vão colocar em evidência a premência intelectual de configurar todos os processos de significação e percepção de um modo que contraria a lógica do sistema fechado. A influência de modelos duais ou agonísticos na relação entre a palavra e a imagem é contrariada pela importância que hoje em dia usufruem relações coerentes e cientes de noções como contaminação e hibridismo. Noções como coexistência, simultaneidade e continuidade são dominantes e opõe-se a noções de disjunção ou alternativa.

O questionar de todas as práticas e constructos que assentem num pressuposto de autocontenção marcou de forma profunda este projecto de investigação.

Nesta investigação avultam os exemplos de combinação de palavras e imagens em formato de inscrições, legendas, assinaturas ou grafismos de diferentes tipos com os usos da forma e da cor que mais prontamente associamos ao pictórico.

Este trabalho de investigação não se pretende fechado em si próprio. Constitui-se antes como uma iniciação a um campo de pesquisa, vasto e aliciante, que se alicerça na convicção de que a palavra se tornou um referente, um instrumento e até um tema e uma forma de acção para a pintura.

A tese estabelece uma aproximação ao diálogo entre imagem e palavra na prática artística contemporânea, com enfoque na prática da pintura, a partir da análise e reflexão sobre a utilização da palavra num projecto específico.

Este doutoramento é também um projecto artístico. A pintura é o seu núcleo. Fornece pistas e levanta questões que interessa aprofundar no âmbito da teoria, procurando também enquadrar-se no contexto das práticas artísticas contemporâneas, cruzando as aproximações de artistas que informam as áreas temáticas propostas pela investigação. No entanto, as obras e os artistas citados ao longo da tese não remetem só para a área da pintura. Consideramos serem casos pertinentes os que — cruzando diferentes áreas da prática artística — utilizam de alguma forma a relação entre a palavra e a imagem na sua obra.

Esta relação é, hoje, mediada por múltiplos suportes. A categoria da pintura não está — nunca esteve— confinada a um suporte único. A lógica da sua prática manifesta-se em suportes como o vídeo, a performance, o digital ou o livro. A relação com a palavra não é, portanto, uma ideia fechada na própria pintura.

Deve ser considerada como um processo dialógico que se vai estabelecendo nos cruzamentos improváveis entre os suportes da imagem e os suportes da linguagem, onde a pintura vai construindo os seus próprios lugares.

Este trabalho de investigação, e as questões por ele levantadas, não se fundamenta apenas na palavra inserida, inscrita na composição pictórica. Constrói-se a partir da palavra como modo operativo, nos títulos das obras, na palavra dos próprios artistas.

Foi importante pensar a pintura como ponto de partida, ponto de encontro entre palavras e imagens e ponto de chegada.

No entanto, as especificidades dos suportes não foi a razão de estudo da tese.

Existem outros suportes específicos onde estes jogos de linguagem se manifestam: o livro de artista, a folha impressa, o discurso falado. Contudo embora esta tese reconheça que seria importante uma consideração sobre o problema do suporte de uma maneira mais aprofundada, teve de estabelecer limites. O aprofundamento da questão dos suportes daria uma outra tese.

Se os paradigmas formalistas e conceptuais continuam ainda a informar a nossa relação, enquanto artistas e público, às aproximações entre pintura e linguagem, outras abordagens ao uso da linguagem têm criado novos ângulos de visão também sobre a pintura quando esta recorre à palavra como meio e substância.

Actualmente teremos de olhar para as coisas de um modo diferente das questões formalistas que atravessaram a prática artística até à década de 60. Hoje em dia é importante entender o que o artista quer fazer com a linguagem: a questão já não é o que a linguagem representa mas o que estamos a fazer com ela. As questões performativas da linguagem tornam-nos mais sensíveis ao tentar avaliar não tanto o que a linguagem diz mas o que é que ela está a fazer. A linguagem como acto performativo — onde dizer é fazer — abre um espaço de reflexão que tem permeado o pensamento sobre o uso que fazemos das palavras. Este uso, na tese, é inseparável da pintura. A palavra pintada não é apenas uma forma

cujo sentido é puramente visual; não é também um signo que descreve; é uma marca que age, E age como pintura. Esta condição performativa torna visível a palavra como instrumentalização da acção onde a representação é suspensa a favor da vontade de agir.

Este projecto de investigação assinala continuidades, contaminações e dissemelhanças entre linguagens e encontra fôlego reflexivo no estudo mais detalhado da obra de artistas plásticas que utilizam a palavra no seu trabalho.

Essa obra é posta aqui em diálogo com a investigação por projecto de forma a compreendê-la nas conexões geradas com outras produções anteriores e contemporâneas. Como refere Brad Haseman:

> À medida que os investigadores desenvolvem na prática a investigação, é fundamental que ultrapassem o seu próprio trabalho, ligando-o com produções anteriores e contemporâneas que contribuem para o contexto geral da investigação da sua prática. (Haseman 2006: 8)

O estudo prático e teórico que empreendemos desenvolveu-se paralelamente na análise da obra individual de mulheres pintoras, na qual o registo da utilização da palavra, no seu sentido mais abrangente (título, caligrafia, ironia, tipografia, explicitamente ou implicitamente) nos permite observar as múltiplas camadas que compõe este campo. Foi possível detectar afinidades geracionais e uma sintonia nas multifacetadas utilizações da palavra no discurso visual ou da visualidade da escrita. Algumas destas artistas exploram com o seu trabalho a diluição das fronteiras entre escrita e intervenção plástica, questionando por vezes a invasão na pintura de disciplinas como literatura, linguística, filosofia, e como uma ou mais formas de expressão se combinam entre si, que mensagens são destinadas ao espectador; outras exploram a força poética e metafórica da palavra. Embora o corpus sobre o qual o contexto da investigação se constrói fosse caracterizado pela obra de pintoras, convém explicitar que um estudo de género não foi o pretendido. O número demasiado vasto de autores e de obras que utilizam a palavra no trabalho levou-nos a uma opção, determinada por limites cronológicos, mas também pela urgência de tornar visível um discurso que é, frequentemente, invisível, por ser um discurso não marcado. Contudo, devemos reconhecer que há diferenças na linguagem — o corpo constrói-se pela linguagem também, como nos recorda Judith Butler. Parece evidente que essas diferenças determinam também as opções da pintura.

Neste projecto de investigação, a prática é acompanhada de uma escrita reflexiva; essa prática baseia-se em cinco projectos realizados ao longo dos últimos anos: *A-Z entre Imagens e Palavras*, no qual a construção de um alfabeto através de imagens de um reportório muito pessoal, criam jogos de linguagem e duplas articulações entre imagens e palavras; *Biblioteca* no qual os livros funcionam como objectos contentores de palavras e imagens — onde analogias e conexões são uma constante — existindo uma componente irónica acentuada. *Palavras-Objecto* desenvolvido em colaboração com escritores, um processo de diálogo e aproximação entre a literatura e as artes visuais; *A Poética do Espaço* onde surgem imagens desencadeadas a partir de espaços recorrentes na literatura. Durante o processo de escrita, foi desenvolvido um projecto específico designado *Palavras também imagens - "Pinturas que são textos e palavras que são imagens".* Este corpo de trabalho pictórico inédito que se propôs criar, tentou-se capaz de introduzir e evidenciar o pensamento plástico e teórico que acompanhou este estudo. Neste projecto damos a ler aquilo que poderá potenciar a imaginação. Desta vez imagens são texto e aquilo que formos capazes de visualizar através da nossa imaginação.

1.3. ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO

Não existindo, neste campo, uma estratégia metodológica única que circunscreva e antecipe uma prática caracterizada pela hibridização disciplinar da imagem e da palavra, a investigação assumiu contributos distintos da história da arte, da semiótica, da retórica da imagem e da prática artística. Esta postura — que Yves Alain Bois (1993) reivindica como um princípio casuístico do pensamento artístico, centra-se numa certa abertura na investigação — oposta a um dogmatismo teórico —baseada na especificidade do objecto de investigação e a qualidade do eco que ele devolve quando investigado, nada tendo a ver com a falta de compromisso com o domínio das ideias. Pelo contrário:

> Insurge-se contra o consumo precipitado de "teoria" que caracteriza o teorismo, e evita a deflação do seu rescaldo anti-teórico. Reclama o direito de acumular, e a possibilidade de conservar partes de um sistema sem o engolir por inteiro. (Bois 1993: XIV)

O confronto com a documentação específica fez-se, num primeiro momento, como um processo de revisão contextual (Gray; Mallins 2004) ou o que Brad Haseman refere como audição artística (artístic audit). Brad Haseman no seu "*Manifesto pela pesquisa performativa*" (2006) defende que a investigação artística tem necessidades especiais e que vão mais além dos dois campos de pesquisa estabelecidos e legitimados: a pesquisa quantitativa e a pesquisa qualitativa. Segundo Haseman, as pesquisas preponderantemente práticas necessitam das suas metodologias próprias e mais habituadas às suas convicções sobre a natureza e valor da pesquisa.

A estratégia das pesquisas baseadas na prática, segundo Haseman, é a do praticante reflexivo, que reflecte numa acção ou simultaneamente à acção. Implica também pesquisas participativas e colaborativas, que reinterpretariam o que se pode chamar de contribuição original de conhecimento.

Estas iniciativas de pesquisa, em vez de se basearem numa estrutura mais conceptual ou intelectual de uma disciplina, preocupam-se principalmente com a melhoria dos procedimentos práticos e com as novas gnosiologias filtradas da compreensão dos envolvidos sobre as acções nesses contextos.

Surge então a emergência de um novo paradigma: Haseman propõe um novo paradigma de pesquisa que nomeia de pesquisa performativa.

Para sustentar este novo paradigma, Haseman baseia-se na noção de performativo pioneiramente levantada por J. L. Austin. No campo da performatividade, os dados simbólicos não são números nem palavras, mas acções concretas, efectivamente realizadas: não só expressam a pesquisa e as suas questões mas tornam-se a própria pesquisa, sendo o contexto em que ocorrem, decisivo para que isso aconteça.

Quando os resultados de uma pesquisa são apresentados como declarações afectivas, concretas, físicas, actuadas — elas também desempenham uma acção e nomeiam-se de performativas. Não são pesquisas qualitativas nem quantitativas, mas pesquisas em si mesmas.

A prática— numa pesquisa pela prática — é o elemento fundamental e não acessório. Haseman entende os resultados materiais da prática como representações fundamentais das descobertas da pesquisa em si mesmas. Haseman acha que no que respeita às ferramentas e estratégias para adoptar esse novo paradigma, os pesquisadores têm de ir mais além das práticas das pesquisas qualitativas, procurando assim novos métodos que devem ser inventados. Os factos investigados tornam-se fonte da definição metodológica e acontece também o tomar de consciência de que as ferramentas habituais utilizadas nas pesquisas quantitativas e qualitativas não poderiam acomodar completamente os níveis emocionais e cognitivos próprios às acções e descobertas produzidas pelo praticante em pleno gozo da prática.

Entre todas as variantes que Haseman analisa, o método que mais claramente define este novo paradigma é a audição artística — definindo a situação de apresentação presencial, em contrapartida ao texto escrito. Neste método, os praticantes devem incluir nos seus discursos performativos, não apenas as performances realizadas, mas é essencial que as conectem não só com produções anteriores como contemporâneas, contribuindo assim para ampliar o contexto dos seus trabalhos e descobertas.

Neste projecto de investigação foi assumido o método de audição artística.

O espaço de reflexão que entendemos abrir com o nosso projecto de investigação assenta num conjunto de questões de partida. Tendo estas questões como eco no desenvolver do estudo, pretendemos aprofundar a nossa percepção sobre o processo através do qual os artistas estudados concebem, realizam e produzem o seu trabalho. Das questões levantadas, destacamos as seguintes:

O porquê da necessidade de utilização da palavra na obra de arte contemporânea?

Que relações semânticas se estabelecem entre o texto e a imagem?

Como se estabelece essa ligação? Como se relacionam? Quais as regras?

Qual a importância da palavra?

Como é utilizada a palavra na obra de arte? Ironicamente? Como legenda? Como chave para possível leitura da obra? Acentuando o seu sentido? Confundindo o espectador? De uma maneira puramente formal? Conceptual?

O que há de imagem na palavra?

O que há de palavra na imagem?

O que se altera quando um quadro é invadido por outro material, outra poderosa forma de comunicação? Como é que estas duas formas interagem? Como se combinam entre si?

Nesta investigação procurou-se encontrar respostas a todas estas questões, ou formular novas questões, tendo sempre em conta a aceitação da palavra como legítima matéria-prima para a arte, no contínuo jogo de combinar palavras e imagens no mesmo espaço perceptual.

Sendo este projecto de investigação, principalmente um projecto de abordagem da obra pelo seu próprio autor ou doutoramento em obra, tentou-se para o efeito, realizar sempre o acompanhamento do trabalho da autora, com fundamentação escrita explicitando o processo de concepção e elaboração, assim como a capacidade de investigação e o seu enquadramento na evolução do conhecimento no domínio em que se insere.

Numa investigação em arte, um texto poderá ser: uma escrita performativa que, mais do que descrever o que está feito, procura criar a realidade que nomeia. Ou seja, alterar a

percepção sobre a obra; uma escrita que não pretende indicar como a obra deve ser interpretada, mas sim porque foi e como foi produzida, deixando que esta informação faça o seu curso, ou seja descartada, na compreensão do objecto.

O texto irá estar sempre próximo do trabalho de pintura. Esta investigação baseia-se assim na minha prática artística, constituindo-se como um espaço experimental – para explorar e escrever através da minha prática artística, da minha experiência de vida, das obras e vozes de outros artistas. Tanto as obras de arte como a voz e a escrita dos artistas foram as minhas principais fontes. O enfoque principal está na obra artística enquanto conhecimento, na linguagem artística, nos processos criativos.

A tese apresenta alguns esboços realizados para o trabalho — ainda que não o faça de forma sistemática – e textos de trabalho, a par dos textos mais reflexivos. Estes textos de trabalho assumem uma vocação autopoiética: por um lado documentam o pensamento sobre a obra, enquanto a obra se faz; por outro abrem novas possibilidades de desenvolvimento. (c.f.§ 4.2 e 4.2.1).

A produção da obra, no doutoramento, fez-se também na relação com a exposição. Os projectos desenvolvidos foram sendo apresentados em diferentes locais, o que permitiu o repensar de estratégias expositivas, desenvolvimento de novos desígnios e análise de recepção da obra.

O plano de trabalhos desta investigação teórica, prática e artística, faz- se a partir da investigação da relação da palavra com a pintura a partir de uma prática de atelier e do estudo da utilização da palavra na pintura de outros artistas.

O trabalho de atelier foi desenvolvido através da pesquisa de ordem teórica, literária, filosófica, histórica e processual/prática.

A investigação do trabalho de algumas mulheres pintoras que utilizam a palavra na sua pintura e o desenvolvimento de alguns projectos da criação da autora, onde são precisamente problematizadas as relações da escrita na criação pictórica.

Uma vez analisadas as contextualizações do uso da palavra na obra de algumas das artistas seleccionadas, a nossa investigação estabelece como objectivo principal uma aproximação

crítica e um enquadramento face ao contexto do meu projecto artístico pessoal, em particular aos projectos desenvolvidos entre 2008 e 2016, onde a utilização da palavra na pintura tem sido constante.

O número demasiado vasto de autores e de obras que utilizam a palavra no trabalho, levou-nos a repensar balizas cronológicas como também de género.

Das metodologias adoptadas para este projecto de investigação fez parte também uma série de entrevistas, gravadas e filmadas, à maior parte das artistas seleccionadas e que cederam em colaborar neste projecto de investigação. Dos diversos contactos realizados, algumas artistas autoexcluíram-se da entrevista, justificando com esta exclusão a sua intenção de permaneces à margem do tipo de exposição que a entrevista gera. Consideramos que esta autoexclusão constitui, em si mesmo, uma afirmação relevante sobre o modo como a palavra — nomeadamente a palavra marginal ou exterior à obra — é também assumida pelos artistas.

Este estudo baseou-se assim, quando possível, em testemunhos directos de artistas que reflectem a utilização da palavra no seu trabalho artístico, contribuindo assim para a actualidade da reflexão em torno da ideia da utilização da linguagem no trabalho artístico, no contexto contemporâneo português.

Esta intenção, nasceu da vontade de ouvir os próprios criadores e com eles gerar espaço para o pensamento sobre arte. Entendeu-se que a voz do artista, faculta uma aproximação à obra bem diferente daquela que é veiculada por profissionais da crítica e teoria. A fala em discurso directo estabelece um contacto não só com a obra, mas também com o criador, aproximação que se revelou neste caso, fundamental.

Colaboraram connosco, directamente neste trabalho as seguintes artistas: Ana Jotta, Ana Vidigal; Fátima Mendonça e Mónica Capucho.

Estes documentos revelaram-se fundamentais na verificação de argumentos e no entendimento da utilização da palavra em cada caso. Não se tratou por isso de estudar a fundo o trabalho de cada uma das artistas por nós seleccionadas, mas apenas de investigar de que modo a palavra é utilizada na sua obra.

Abaixo transcreve-se o questionário constituído por cerca de doze perguntas, sendo que algumas das questões foram gerais para as quatro artistas, outras variaram conforme especificidades do trabalho da artista em causa. Nos anexos (c.f. § 8.) incluiremos a transcrição de todas as entrevistas.

Estas questões, procuram enquadrar as principais linhas de investigação da tese com a relação que cada uma das artistas em causa estabelece com a utilização da palavra no seu trabalho plástico, recorrendo assim ao discurso directo das artistas.

1. O interesse nesta entrevista reside em saber da importância da utilização da palavra no teu trabalho plástico, queres falar um pouco deste assunto? Qual a importância da palavra e como a utilizas?
   De uma maneira formal?
   Conceptual? Performativa? Como mote?
2. Quais as tuas referências artísticas? (conceptuais/ formais)
3. Qual a importância dos títulos nas tuas obras e como chegas a eles?
4. Palavra como imagem ou imagem como palavra? Preocupas-te com as diferentes leituras que o observador poderá fazer do teu trabalho? (ver/ler)?
5. Achas que a plasticidade se sobrepõe à legibilidade ou haverá um equilíbrio? O que te interessa que resulte?
6. A linguagem plástica e a linguagem texto, como as fazes coabitar?
7. A palavra é um reforço da pintura? (do ponto de vista da "intenção")
8. O modo como as palavras surgem na tua obra servirá para acrescentar sentido à leitura da mesma? Ou seja, pensas que a palavra dirige e manipula o observador, ou pelo contrário dar-lhe-á liberdade para diferentes interpretações pessoais?
9. Poderás falar um pouco sobre o tipo de letra escolhida?
10. Porquê escrever em Inglês? (Aqui a pergunta variava conforme a língua mais utilizada por cada uma das artistas, Inglês, Francês ou Português...).
11. A questão da assinatura, como assina os seus trabalhos/ quadros? Na parte da frente? Em que local?

12. O facto de seres mulher artista tem alguma importância, influência no teu trabalho, sentes que isso tem algum pendor no teu trabalho?

Estas questões procuram enquadrar as principais linhas de investigação da tese no discurso directo das artistas. No entanto, a dinâmica resultante da possibilidade de se estabelecer uma conversa informal com as autoras e das consequências que advém das interpelações directas ao seu discurso, dificultam a interpretação de dados e uma leitura estruturada e linear que se consegue habitualmente através de uma entrevista escrita e editada.

Por isso mesmo, revelou-se indispensável a consulta de variado material documental (catálogos, monografias, artigos de opinião e textos críticos) sobre a obra das autoras, para melhor actualizar o seu discurso.

Critérios de redacção:

Na preparação desta tese foi consultada bibliografia em várias línguas. Para aproximar as diferentes bibliografias da língua base do texto da tese, optou-se por traduzir a maioria das citações incluídas na dissertação (com exceção de formas isoladas, títulos ou expressões idiomáticas ou jogos de linguagem).

Entende-se que a tradução comporta sempre uma negociação e um exercício de hospitalidade a uma outra língua. Nesta dupla condição, a tradução — ao aproximar o sentido á linguagem com que se comunica — revela de forma mais clara as matizes e impertinências que sustentam o jogo da linguagem original.

Na terceira parte desta tese, a opção de utilizar o discurso directo, escrevendo na primeira pessoa do singular, deve-se ao facto desta tese se fundamentar num trabalho autoral próprio, que nasceu a partir de propósitos e especificidades singulares. Entende-se que não é possível escrever sobre o próprio trabalho como se fosse uma pessoa distinta daquela que faz, experimenta e reflecte sobre a sua prática. Este distanciamento, como diz Yve Alain Bois em "*Resisting Blackmail*", é uma ilusão criada pela própria linguagem:

> Não podemos estar, ao mesmo tempo, imersos num campo e sobrevoá-lo; não podemos reivindicar uma base estável a partir da qual as nossas próprias palavras possam ser lidas e avaliadas como se fossem escritas por outra pessoa qualquer.
>
> Mas esta impossibilidade está longe de ser um obstáculo, porque obriga o discurso autoreferencial a admitir que sempre se toma uma posição. (Bois 1993: XI)

1.4. OBJECTIVOS

O nosso primeiro objectivo, de carácter analítico, centra-se na contextualização histórica da relação entre a palavra e a imagem no pensamento criativo, mas sobretudo em compreender os fundamentos desta relação na pintura de artistas contemporâneos. Diversos momentos estão implicados neste sentido:

- Esclarecer como os jogos de linguagem participam no processo criativo da pintura.
- Compreender os fundamentos e emergência da relação da palavra e da imagem na prática artística contemporânea.
- Identificar certas manifestações, objectivos, reiterações temáticas e posições estéticas a partir dos quais os artistas tem trabalhado a interpenetração ou relação entre a palavra e a imagem.
- Contribuir para um entendimento desta relação a partir de questões emergentes da condição processual da prática artística de alguns autores.
- Compreender a dinâmica processual e a dimensão poética desta relação na obra de pintoras portuguesas contemporâneas.
- Problematizar as possibilidades de utilização da palavra no processo criativo, a relação que a palavra, a linguagem, estabelecem com o mundo e connosco.

O segundo objectivo é experimental e parte de um processo prático de trabalho onde se tenta:

- Sistematizar um processo criativo que recorre à linguagem e palavra como fundamento ou elemento provocado pela pintura.
- Impor uma metodologia experimental da qual deriva o plano de trabalhos onde se actualizam questões da pintura — a descritibilidade do visual no textual ou do textual no verbal.
- Utilizar o recurso patente de regimes transtextuais — frases provenientes de obras literárias, signos de registo alfabético, palavras de outros.
- Ampliar os significados da pintura pela representação do texto e vice-versa.
- Problematizar a relação da representação da escrita na composição pictórica.

1.5. ESTRUTURA E CONTEÚDOS

Esta tese problematiza a representação da escrita na composição pictórica. A relação da palavra com a pintura é abordada em duas vertentes: pictórica e teórica (conceptual).

Por uma questão de economia e unidade, elegemos a pintura como principal campo para a nossa investigação. Entendemos a pintura como categoria epistemológica, mais do que medial, não confinada a um suporte único, mas mediada por suportes múltiplos.

No decurso da tese, apresentamos exemplos de artistas que operam, em algum momento dos seus percursos, temas, conceitos e questões coincidentes com o desta investigação. A reflexão teórica, deste modo, articula-se com exemplos da prática e do fazer, sendo informada por eles e procurando um entendimento e acompanhamento destas questões e problemáticas, apontando possíveis caminhos para o desenvolvimento de uma prática artística consciente daquilo que a enquadra e que, por isso, também a define.

Para Ernesto de Sousa a obra de arte deveria ter a capacidade de transformação. (c.f. Alves 2011). Deveria haver uma quebra de limites e fronteiras, apelando assim ao fim da produção isolada da obra de arte, criada através de uma única linguagem ou forma de ver o mundo. Haveria assim um incentivo ao anular de fronteiras entre as diversas áreas artísticas, podendo assim, todas elas, beneficiar dos conteúdos e pensamentos das suas diferentes áreas, artes e pensamentos:

> O artista moderno, e sobretudo o pintor, já não pode ter a veleidade de exprimir qualquer mundo interior exclusivo. De todos os criadores do nosso tempo, é aquele que mais necessita de se considerar um colaborador. (Alves 2011: 77)

A tese está estruturada em três partes, para além da sua introdução.

A primeira parte situa a tese nos debates contemporâneos sobre a relação da palavra e imagem na pintura: anotamos questões conceptuais, respeitantes à relação do verbal/visual estudando autores como Jacques Rancière, J. L. Austin, Barthes, W. J. T. Mitchell e Nelson Goodman. Abordam-se os fundamentos teóricos da distinção *Ut pictura poesis* como matriz fundadora de interpretação ao longo dos tempos, uma vez que pensava as semelhanças entre a pintura e a poesia. Estas duas manifestações foram, à vez, comparadas pelas suas similitudes como pelas suas diferenças; reflecte-se sobre o jogo da *Ekphrasis* — a representação verbal de uma representação visual — como estratégia retórica do jogo

da linguagem na pintura; falamos sobre a relação da pintura com a linguagem e de como a partir da modernidade muitos foram os pintores que consideraram a linguagem como legítima matéria prima. A construção dos alfabetos no processo criativo é um outro tema abordado, demonstrando-se a recorrência do alfabeto como dispositivo generativo na prática artística contemporânea, como pretexto para projectos artísticos e editoriais. No contexto das poéticas visuais, o conceito de ambiguidade é fundamental para o entendimento da intertextualidade entre a palavra e a imagem. Nesta relação a palavra participa duplamente numa ambiguidade, devolvendo a dimensão poética da imagem sem a esclarecer, mas antes propondo a possibilidade de outros sentidos.

Esta parte da tese aborda também o sentido performativo da linguagem, descrevendo as várias extensões que o acto da linguagem assume quando se manifesta nas práticas pictóricas a partir da extensão linguística do performativo desenvolvida a partir da filosofia de J. L. Austin. O interesse da performatividade da linguagem numa investigação em pintura fundamenta-se no campo conceptual que se abriu com a oposição frutífera entre enunciados constativos e performativos e da concepção inaugural da linguagem como parte de uma teoria geral da acção: para podermos compreender como a linguagem pode actuar é necessário também perceber como pode a acção funcionar como linguagem. Consideramos então a extensão linguística do performativo em diferentes direcções: a oposição entre enunciados constativos e performativos, mostrando que essa distinção clarifica certos usos dos enunciados pictóricos assim como tentamos perceber como os conteúdos do campo terminológico e conceptual inaugurado por esta oposição, se disseminam como categorias pictóricas.

A performatividade da palavra, considerando a emergência de novas perspectivas motivadas por uma concepção performativa do discurso — em particular com Judith Butler — ou pelas implicações retóricas da linguagem na imagem, criaram novos ângulos de visão sobre o processo criativo da pintura quando motivada pelo recurso à linguagem. Neste sentido, reflecte-se sobre a importância dos títulos como concretização, abstracção ou metáfora, pontuando o texto com exemplos significativos de autores que o utilizam e justificando as suas opções. Procuramos explorar a escrita na criação pictórica através das fases processuais de um processo criativo, nos textos de artista e textos críticos.

Na segunda parte, ensaia-se uma aproximação aos modos pelos quais a relação palavra-imagem é hoje equacionada na produção artística contemporânea, a partir de entrevistas focadas no trabalho de 4 mulheres artistas: Ana Jotta, Ana Vidigal, Fátima Mendonça e Mónica Capucho. E do estudo da diferente utilização da palavra no trabalho de outras três artistas: Ana Hatherly, Maria José Aguiar e Ilda David. A tese centra-se no trabalho de mulheres artistas não considerando, de todo, contemplar um estudo do feminismo na arte, mas sim evidenciar estes casos de mulheres artistas, muitas delas ainda activas e que produzem obra plástica na qual haverá, a maior parte das vezes, um cruzamento entre a palavra e a pintura. Não se pretendeu estudar a fundo a obra destas artistas, não se tratando este projecto de investigação de uma tese sobre um ou vários autores específicos, mas sim, de estudar esta relação da palavra e imagem, como a utilizam a qual a sua importância no seu trabalho.

No entanto, fui tomando maior consciência da desproporção entre mulheres e homens artistas nas narrativas históricas ou na cena artística contemporânea — em particular sobre esta relação palavra-pintura, quando parti para a selecção de artistas como caso de estudo para este trabalho de investigação e quando procurava bibliografia específica — tendo sido também uma das razões pelas quais o corpus sobre o qual a investigação se baseou ser na tarefa de tornar visível o, por vezes, invisível.

Os casos das autoras estudadas contemplam algumas vertentes plásticas que se inscrevem no entrecruzamento entre a palavra e a imagem. Não se esgotando, portanto, os nomes significativos que se destacam na arte portuguesa contemporânea. No trabalho destas artistas, será a história da pintura, o desenvolvimento de procedimentos do acto de pintar e o estabelecimento de especificidades na relação entre palavra e imagem que abrem o campo para se poder falar também de questões estéticas específicas do pictórico. No trabalho destas artistas, a palavra participa na pintura pela inscrição, pretexto ou pré-texto.

A terceira parte apresenta a investigação por projecto, descrevendo o trabalho desenvolvido em ateliê e a tentativa de problematizar, pela prática, nas relações de tensão e afinidade com a investigação teórica, um diálogo entre a palavra e a pintura.

Este capítulo debruça-se de forma particular sobre o conjunto de projectos desenvolvidos. O seu objectivo é descrever o desenvolvimento processual e metodológico que está subjacente ao processo criativo e conceptual da pintura, e que perfazem a parte prática desta

investigação. Ao longo deste percurso, o projecto prático e a pesquisa teórica foram feitos paralelamente de forma a fundamentar e contextualizar o trabalho, embora muitas das conclusões e sistematizações, tenham ocorrido após a sua realização.

Segundo David Hockney:

> Ainda que me interessem as teorias, é evidente que não sou um teórico. Interrogo-me sobre as coisas e só a posteriori elaboro uma teoria; nunca antes, sim depois de fazer algo. Tenho quadros distribuídos por todo o estúdio; de vez em quando ponho-me a vê-los e leva-me algum tempo a perceber o que realmente fiz, o seu sentido. Posteriormente posso utilizar as minhas reflexões para seguir em frente. Mas embora não se possa pintar teoricamente, todos os pintores, em maior ou menor grau, tem que analisar o seu trabalho a posteriori. (Hockney 1994: 130-131)

No trabalho desenvolvido procurou-se dar ênfase ao recurso à palavra como acesso à construção de um imaginário, como no **projecto *A- Z Entre Imagens e Palavras***, na qual a construção de um inventário de imagens a partir de um alfabeto cria jogos de linguagem e duplas articulações entre imagens e palavras: como a impessoalidade de um alfabeto é transformado num reportório poético próprio. Por vezes há palavras que designam categorias vazias ou *Shifters,* (Jackobson 1957), palavras que não têm um significado concreto, mas flutuante, ou seja, deixam em aberto aquilo que querem nomear.

A pintura- espaço plástico – converte-se também em espaço poético, no lugar em que as palavras veem e nos fazem ver, no qual as imagens agem e impulsionam o nosso próprio discurso. Signos icónicos e textuais entretecem-se e apoiam-se, complementando-se.

No projecto Biblioteca, os livros funcionam como objectos contentores de palavras e imagens. Neste projecto, onde analogias e conexões são uma constante, existe uma componente irónica acentuada. Uma biblioteca é supostamente um espaço físico onde se guardam livros, dispostos ordenadamente para estudo e consulta. As bibliotecas, públicas ou privadas tem como objectivo propiciar o acesso à informação. Mas que espécie de informação poderemos retirar de uma biblioteca pintada, onde aparecem apenas pintadas lombadas e capas de livros e onde o observador não terá acesso a mais nada além disso? Há comunicação, através da pintura de lombadas e capas, mas também incomunicação, visto que não podemos abrir esses livros, folheá-los, não ver mais nada para além do que está

pintado. Negando o acesso ao conteúdo dos livros, as pinturas servem como gatilhos para a imaginação do espectador.

No Projecto Palavras Objecto, feito em colaboração com escritores, ensaia-se um processo de diálogo e aproximação entre a literatura e as artes visuais.

Pedindo palavras emprestadas a escritores, estas vão munir-se de toda a relevância neste projecto, constituindo a matéria sobre a qual a própria pintura se constrói. Este projecto tratou mais de constituir um arquivo: um arquivo de palavras e significados sobre livros, um arquivo de sugestões e escolhas. A palavra surge como mote, a pintura como reforço e complemento de palavras.

No projecto A Poética do Espaço: As imagens são desencadeadas a partir de diferentes espaços recorrentes na literatura.

Nesta série de pintura baseada na obra de Gaston Bachelard "*A Poética do espaço*", a relação do texto com a imagem, qualquer texto escrito sobre a imagem, é também imagem. Mas pressupõe, em princípio, a resposta a questões sobre existência de um código na imagem, sobre a natureza desse mesmo código e das suas relações com o código da linguagem, sobre questões respeitantes à ambivalência da leitura, e à influência da percepção da mesma. Atravessada pelo texto, a pintura altera-se contaminando-se através das palavras e dos seus significados acumulados. A imagem é aqui reprodução, é pintura e visão poética.

No projecto Palavras também Imagens- "Pinturas que são textos e palavras que são imagens", desenvolvido para ser apresentado aquando a defesa desta tese, partiu, durante a nossa investigação, pelo estudo da *ekphrasis*.

Neste projecto faz-se um apelo à imaginação, à capacidade de produzir imagens mentais de coisas que não estão imediatamente à frente dos olhos, uma capacidade humana invulgar que nem sempre é valorizada. Aqui damos a ler aquilo que poderá potenciar a imaginação. Damos a ver a materialidade verbal e gráfica do texto. Desta vez as imagens são texto e aquilo que formos capazes de visualizar através da nossa imaginação. O texto aqui potencia a imaginação, como se a palavra, neste caso, acionasse um pensamento visual. O projecto assenta numa proposta de um jogo, de negociação íntima com o observador/

leitor na interacção entre texto e imagem. O texto aqui torna-se tendencialmente em imagem, produzindo um pictorialismo discursivo.

Por último, apresentam-se os anexos, constituídos por:

1. Entrevistas: Ana Jotta, Ana Vidigal, Fátima Mendonça, Mónica Capucho 2015. [DVD] Joana Rêgo, FBAUP: Doutoramento em Arte e Design

2. Transcrição de entrevistas:
   2.1 Entrevista com Ana Jotta 22 de Janeiro 2016
   2.2 Entrevista com Ana Vidigal 9 Outubro 2015
   2.3 Entrevista com Fátima Mendonça 10 Dezembro 2015
   2.4 Entrevista com Mónica Capucho 11 Setembro 2015

.

3. Dois Títulos de Eduardo Batarda, *Polen (...), 2009* e *Polen 2* (...) 2009

.

PARTE I

2. IMAGENS LIDAS, PALAVRAS CONTEMPLADAS – A PALAVRA-IMAGEM REVISITADA

2.1. A RELAÇÃO VERBAL / VISUAL

Ver vem primeiro do que as palavras: a criança vê e reconhece antes de conseguir falar. Mas há também outro sentido no qual ver vem primeiro do que as palavras:

> É vendo que estabelecemos o nosso lugar no mundo circundante, explicamos esse mundo por palavras, mas as palavras não podem nunca desfazer o facto de que estamos rodeadas por ele. A relação entre o que vemos e o que sabemos nunca é resolvida. (Berger1972: 7)

John Berger diz-nos que a visão muitas vezes nos chega antes das palavras e nunca poderá ser substituída por elas: não é uma questão de reacção Mecânica a estímulos. Apenas vemos as coisas para onde olhamos: ver é um acto de escolher. Como resultado deste acto, o que vemos fica ao nosso alcance.

> Nós nunca olhamos para uma só coisa, estamos sempre a olhar para a relação entre as coisas e nós mesmos. A nossa visão é continuamente ativa, move-se continuamente, continuamente segurando as coisas num círculo em torno de si, constituindo o que está presente para nós como nós somos. (idem: 9)

As imagens diferem da linguagem numa característica importante: tanto na linguagem escrita como na falada, os signos aparecem sequencialmente. Nas imagens, contudo, os signos estão presentes simultaneamente. As suas relações sintagmáticas são espaciais e não temporais. Os textos exigem uma leitura (um tempo para os ler e um tempo para compreender o que é lido) tal como as imagens. Ler e ver, ler ou ver são actos fundamentais na obra dos artistas que utilizam a palavra enquanto imagem na sua obra. Tanto o ler como o ver implicam, desde logo, interpretação: interpretamos uma imagem tal como interpretamos uma frase de um texto.

Leo H. Hoek (1995), classificou possíveis relações entre texto e imagem desde o ponto de vista da produção e da recepção. Hoek entende que do ponto de vista do observador existe simultaneidade na recepção dos dois sistemas – imagem num texto, texto próximo de uma imagem, texto numa imagem. Já o ponto de vista do produtor será orientado por um critério de sucessão — o texto existe antes da imagem ou a imagem precede o texto. E também a simultaneidade — há sintonia na produção de texto e imagem e os mesmos são integrados num mesmo discurso.

Segundo Hoek, e o que nos diz Prudência Antão Coimbra (2012), poder-se-ão enumerar diferentes tipos de relação entre o visual e o verbal. Quando a imagem precede o texto — o texto é produzido após a imagem e é-lhe submetido — propõe duas possíveis situações:

A relação multimedial: onde a palavra e a imagem coexistem mais proximamente, partilhando o mesmo espaço, mas permanecendo perfeitamente diferenciáveis em termos de relações espaciais, tipos de inteligibilidade e divisão de tarefas: são exemplos desta relação as obras de arte que incorporam o título ou algum modo de texto elucidativo, enquanto ainda mantém a palavra e imagem espacialmente segregadas. Nesta relação, há uma partilha de funções e hierarquias e os elementos visuais e verbais mantêm-se auto-suficientes conservando as respectivas competências.

A relação transmedial: se a transposição semiótica se faz de uma obra visual para outra verbal — onde a palavra e a imagem estão conectadas pela transposição e substituição, sendo uma o suplemento da outra. Um interface visual-verbal que inclui qualquer tipo de escrita e imagem nas quais aspectos linguísticos e visuais permanecem diferenciados no tempo e no espaço, implicando uma hierarquia na qual o texto aparece subordinado à imagem ou vice-versa. Como exemplos desta relação temos os livros ilustrados, as tabelas identificativas dos quadros, a crítica ou manifestos artísticos e a *ekhprasis*.

Segundo o autor, esta transmedialidade é encontrada nas obras em que texto e imagem se encontram ligadas por transposição ou substituição – numa relação de mútua complementaridade.

Quando a imagem precede o texto e o motiva, Hoek distingue novamente duas situações:

A transposição intersemiótica faz-se numa única obra de arte — por exemplo na ilustração—estando aqui novamente presente uma relação multimedial.

A transposição intersemiótica faz-se transpondo a escrita para a imagem, criando assim duas obras distintas — pintura de inspiração literária ou na adaptação ao cinema de obras literárias. Novamente temos aqui uma relação transmedial.

Quando existe uma simultaneidade entre imagem e texto, ambas perdem a sua auto-suficiência e o discurso que se produz depende da sua presença conjunta. A relação física entre estes poderá ser mais ou menos estreita, produzindo um **discurso misto**: o discurso visual e o verbal combinam-se, cada um mantendo a sua identidade — cartazes, banda desenhada,

capas de livros, na pintura (a assinatura do pintor, ou textos inscritos de forma natural e homogénea na pintura), legendas, títulos ou dedicatórias inscritas na pintura.

Quando existe uma fusão entre o discurso verbal e visual, produz-se um **discurso sincrético**. Este discurso é composto por signos heterogéneos, revelado numa relação variável de imbricação: poderá prevalecer ou a iconicidade ou a simbologia, conforme haja a verificação da dominância da imagem ou do texto. Neste grupo temos: a tipografia, a paginação (*layout*), o caligrama, os alfabetos decorados (Erté); a poesia visual e a pintura que integra os textos com sentido poético, interdependente da imagem (obra de Magritte), as obras plásticas em que o signo verbal funciona mais como elemento pictórico do que linguístico, perdendo a sua intenção original (Ana Hatherly; Klee; Kandinsky).

Como diz Roland Barthes na sua Retórica da *imagem* ([1964] 2009 a), já não existem imagens *nuas* do ponto de vista genérico, a expansão da literacia na sociedade moderna fundiu inextricavelmente imagens e textos. Apesar de muitas vezes a palavra se considerar elemento integrante da composição plástica, como seu elemento formal, continuará a transmitir uma mensagem verbal. Por isso mesmo, a estrutura gramatical parece não ser totalmente absorvida pelo sentido estético: a palavra transmite-nos uma mensagem verbal, e impõe-nos a presença do código linguístico sobre o código visual. Ao não se libertar totalmente da legibilidade, compromete assim a sua visibilidade. Há, no entanto, maneiras de anular esta situação, quando no caso da sobreposição ou justaposição de figuras e da sintaxe dos signos se consegue então a síntese entre os dois sistemas de comunicação. Ao destruir o grafismo convencional do registo da palavra, tornando-a garatuja, gesto, mancha e criando assim estratégias de ilegibilidade que privilegiam a sua materialidade, registo expressivo do gesto, espontaneidade, conseguida através de rituais de repetição.

O processo criativo de Ana Hatherly torna esta síntese evidente:

> Eu não quero mostrar o que está escrito, quero mostrar a escrita. Se quisesse mostrar a palavra, faria um texto linguístico. Quero mostrar o grafismo da escrita ocidental, posta em confronto com a escrita oriental. Para mostrar as suas modulações tive de a tornar ilegível. A escrita ocidental parte de elementos geométricos – eu pretendi demonstrar os elementos da nossa escrita e assim colocar um conjunto de ícones ao seu dispor. O que faço com eles no plano da criatividade, é torná-los ferramentas. Por isso, os meus trabalhos visuais sobre escrita não são

> obras para ler, são obras para ver. Não é a palavra que está em questão, é a escrita: essa é uma área conceptual muito mais vasta. (2004: 142)

No entanto, ler um texto ou ver uma imagem podem ser actos mais afins do que seria de prever. Os mecanismos da percepção das imagens e a leitura dos textos é mais semelhante do que seria de esperar. O processo de leitura de um texto nem sempre se faz seguindo uma linearidade sugerida pelas linhas, muitas vezes o nosso olhar salta as palavras mais fáceis, fixa-se nas mais difíceis, volta atrás, recomeça, e isto assemelha-se à leitura de um quadro. A leitura como o olhar, passam rápidos por espaços e palavras facilmente assimiláveis, que não nos oferecem resistência à compreensão, mas podem parar nos locais essenciais, e respectivamente, sobre as palavras cujo sentido transporta informações novas. (Coimbra 2012: 55)

Como nos diz Ana Hatherly:

> Como já há muito venho dizendo, a escrita é uma fala muda, uma forma de materialização do imaginário. Escritor e leitor – no seu sentido mais lato – têm de se apoiar na força da imaginação referencial porque, na escrita, como na leitura, opera a função simbólica, e o símbolo é a presentificação de uma ausência. Seja qual for o tipo de escrita, visual, sonora, gestual, seja qual for o tipo de suporte estamos sempre ante imagens codificadas. E desde que haja codificação haverá necessidade de descodificação para que a comunicação se estabeleça, mesmo que essa comunicação deseje comunicar a sua incomunicabilidade. (2004: 104)

Ana Hatherly diz que é preciso não nos esquecermos que a escrita alfabética é relativamente recente e que muito antes dela já se estabelecia a comunicação por imagens. Por isso, se quisermos estudar a origem da poesia como escrita de um texto, nunca a poderemos dissociar do seu aspecto pictórico: “Percorrendo a história mundial das imagens produzidas pelo homem, encontraremos quase sempre paralelamente escrita e imagem, sendo muitas vezes uma a outra.” (Hatherly 1975: 5)

Ainda segundo Gonçalo M. Tavares:

> Note-se que a palavra escrita como que concilia estes dois poderes; é uma imagem, é algo que se vê: um conjunto de letras — um trajecto de traços — que, ao mesmo tempo, falam, apresentam um som potencial, um som que não existe de facto nelas, nas palavras escritas, mas sim em quem as vê ou lê. A palavra escrita

> tem um poder duplo — vê-se e ouve-se; ao contrário por exemplo, da palavra oral que não se vê. (Tavares 2013: 452-453)

No entanto é bem conhecida a critica que Platão fez à escrita, em Fedro: A escrita "tornará os homens mais esquecidos, pois que, sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória, confiando apenas nos escritores." (Platão 1994: 121)

Platão sugeriu em Fedro que escrita se parece muito com a pintura.

Desde a antiguidade, a imagem foi centro de reflexões filosóficas. Aristóteles e Platão, pelas mesmas razões vão defendê-la ou combatê-la. Para Platão, a única imagem válida seria a natural, que se constituía na sombra ou no reflexo, saindo desse domínio, a imagem traduzia a fraqueza da alma humana, era enganadora porque desviava da verdade. Aristóteles, pelo contrário, via na imagem a possibilidade de nos levar ao conhecimento e sugeriu assim que todo o pensamento requer imagens:

> As coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e cadáveres. A razão disto é também que aprender não é só agradável para os filósofos, mas é-o igualmente para os outros homens, embora estes participem dessa aprendizagem em menor escala. (Aristóteles 2008: 42)

Para Aristóteles, quando os homens viam as imagens, identificavam-se com essa imitação, pois vendo aprendiam e conheciam o que cada uma representava. Quando não se tivesse visto anteriormente o objecto representado, não era a imitação que causaria prazer, mas sim a execução, a cor ou qualquer outro motivo do género.

Roland Barthes, sobre linguagem diz-nos ao nível das comunicações de massa, é evidente que "a mensagem linguística está presente em todas as imagens: como título, como legenda, como artigo de imprensa, como diálogo de filme, como *fumetto." (Barthes 2009 a: 33)* Barthes afirma que por isso mesmo será injusto falar de uma civilização da imagem, pois "somos ainda e mais do que nunca uma civilização da escrita" (idem).

Toda a imagem é polissémica. Comporta, nos seus significantes, uma cadeia flutuante de significados, dos quais o leitor poderá escolher uns e ignorar outros. Barthes fala-nos do conceito de fixação, sendo a função mais frequente da mensagem linguística: a fixação é um controlo, detendo uma responsabilidade face ao poder projetivo das figuras, sobre o

uso da mensagem. Neste sentido trata da mesma forma a escrita e a imagem, embora a escrita tende, metaforicamente no seu discurso, a ser privilegiada em relação à imagem: "a imagem torna-se uma escrita, ela faz apelo a uma *lexis*." (Barthes 2012: XXVI). Enquanto Sausurre considerava a língua como uma estrutura de superfície do processo de significação, Barthes foi construindo uma postura contraria. Via na língua a estrutura pela qual nós construímos o sentido. A linguagem para Barthes, é uma lente pela qual o sentido se torna visível (mesmo noutros meios não linguísticos).

Frequentemente, refletir sobre a imagem não conduz à produção de outras imagens, mas sim à produção de palavras. Segundo Mitchell, palavra e imagem é o nome de uma distinção comum entre tipos de representação:

> Uma forma fácil de dividir, cartografar e organizar campos de representação. Também é o nome de uma espécie de tropo cultural básico, cheio de conotações que vão mais além das suas diferenças meramente formais ou estruturais (...)Pergunta-se o que é uma imagem e dá-se conta que não se pode responder a esta pergunta sem uma reflexão extensa sobre a forma como os textos actuam como imagens ou incorporam a prática pictórica e vice-versa. (Mitchell 2009: 11 -12)

Segundo Mitchell, as diferenças entre imagens e linguagem não são questões meramente formais: na prática estão relacionadas com coisas como a diferença entre o eu (que fala) e o outro (que é visto). Entre dizer e mostrar. Entre testemunhos do ouvido e os testemunhos oculares; entre as palavras (escutadas, citadas, inscritas) e os objectos ou acções (vistos, figurados, descritos); entre os canais sensoriais, as tradições de representação e os modos de experiência.

Mitchell pergunta: "Que efeito têm estas diferenças ou semelhanças? Porque é importante a forma em que as palavras e as imagens se justapões, se misturam ou se separam?" (idem: 85-86). Mitchell diz-nos que o meio da escrita, visto desde qualquer um dos seus lados, seja desde o lado visual ou verbal, desconstrói a possibilidade de uma imagem pura e de um texto puro, assim como a oposição entre as letras *literais* e as imagens *figurativas* das quais depende. A escrita, na sua forma física e gráfica, constitui uma sutura inseparável do visual e do verbal, a imagem- texto encarnada. Para Mitchell a escrita é o meio da ausência ou artifício e a imagem é o meio da presença e natureza que às vezes nos confunde com ilusões, às vezes com recordações patentes e com urgência sensorial. Para Mitchell,

a relação entre palavras e imagens parece ser exatamente análoga à relação entre palavras e objectos:

> A imagem texto reinscreve dentro dos mundos da representação visual e verbal as relações de mudança entre nomes e coisas, entre o dizível e o visível, entre o discurso acerca de e a experiência de. (Mitchell 2009: 211)

Por outro lado, Nelson Goodman ([1976] 2006) distingue sistemas simbólicos articulados e não articulados: os sistemas articulados são as linguagens naturais (o português, francês, o Inglês, etc.), a linguagem dos surdos-mudos e o código morse. Estes sistemas possuem um alfabeto — conjunto de marcas a partir das quais todos os caracteres do esquema podem ser construídos. Os sistemas não articulados são as pinturas e as peças de dança — sistemas não linguísticos ou notacionais. Goodman classifica os sistemas simbólicos em três tipos: os sistemas representacionais, de onde constam as artes plásticas figurativas; os sistemas linguísticos de onde consta a literatura e as linguagens naturais e os sistemas notacionais, de onde consta a música. Para Goodman, tanto a representação pictórica como a descrição participam na formação e caracterização do mundo, interagindo entre si, com a percepção e o conhecimento. Goodman recusa qualquer proposta em estabelecer uma distinção entre uma descrição ou uma representação, ou entre uma palavra e um desenho. “Recusa qualquer proposta para estabelecer essa distinção que assente nas propriedades internas dos símbolos” (D´Orey 1999: 80). Não se trata, por isso, de uma relação de semelhança entre o símbolo e o referente, nem poderá ser uma questão de maior ou menos arbitrariedade. Não poderá ser também uma questão de divisibilidade ou não dos símbolos: “Porque uma letra, apesar de indivisível, é uma descrição, ao passo que uma pintura composta de vários quadros continua sendo uma representação.” (D´Orey 1999: 81)

Mesmo aceitando a conclusão de que os sistemas da pintura não podem ser linguagem em sentido estrito — o termo linguagem é usado frequentemente como metáfora de qualquer processo de significação — Carmo D´Orey (1999) levanta uma questão: a de saber se não há símbolos que funcionem simultaneamente ou que sejam intermédios entre desenhos e palavras de tal forma que não se possa decidir a que tipo de sistemas pertencem.

Como exemplo desta relação temos os elementos picturais incluídos na pintura como as letras, cujo valor plástico é uma propriedade constitutiva da obra, os poemas visuais ou os

poemas objecto. Aqui, trata-se de casos em que as marcas podem ser inseridas em diferentes sistemas, o que é consentâneo com a independência do valor simbólico em relação às propriedades intrínsecas do símbolo, como ocorre no exemplo do anagrama *Leonaroma Variações XVIII* de Ana Hatherly:

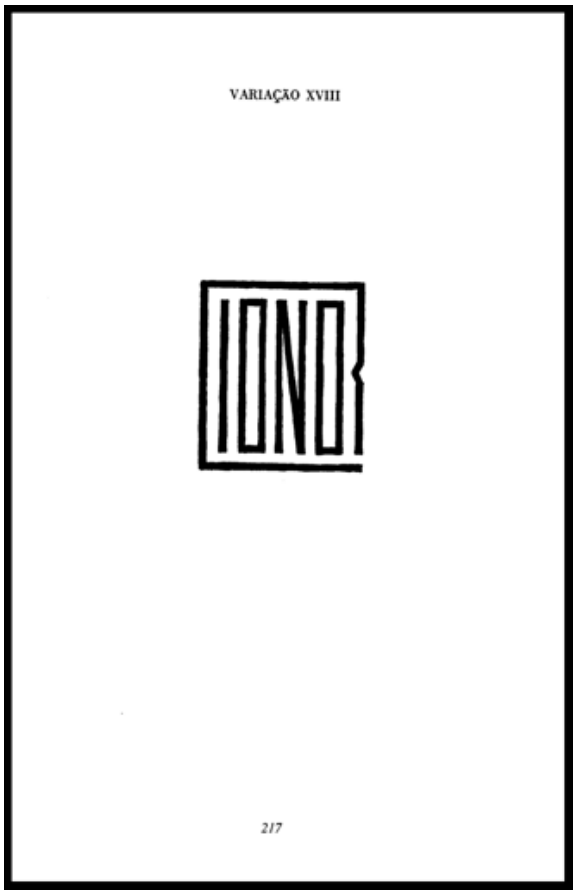


Figura 1 . Ana Hatherly *Leanorama Variação XVIII*, 1970

Ana Hatherly, propõe um conjunto de variações no seu livro *Anagramático* (1970), tomando como mote o vilancete de Camões "*Descalça vai para a fonte / Leonor pela verdura; / vai fermosa e não segura"*. A *Variação XVIII*, transforma Leonor em Lianor de forma a criar um símbolo que propõe a unidade inerente à própria forma da palavra. Há aqui uma relação de referência, por alusão.

Nesta Variação de Ana Hatherly:

> (...) ou lemos "Lionor" e determinadas propriedades da marca, como a forma quadrangular e fechada e o paralelismo vertical dos traços, são excluídos como contingentes; ou apreendemos um grafismo pictórico e então estas características tornam-se relevantes, mas a marca torna-se sintaticamente não equivalente a qualquer outra inscrição de "Lionor". (D´Orey 199: 84)

Durante o século XX houve um grande diálogo entre as artes visuais e a literatura, acompanhando a diluição dos limites rígidos entre as diferentes linguagens e a consequente aproximação entre as artes, principalmente a quebra de fronteiras entre o texto e a imagem. Poetas e pintores demonstraram um desejo confesso de provocar o intercâmbio de

percepções, de instrumentos e de fórmulas de representação e simbolização dos seus imaginários.

A poesia penetrou na dimensão espacial, fazendo seu o dom dos corpos, reservado por Lessing à pintura. Ao mesmo tempo, a pintura abriu-se ao domínio das sucessões, da temporalidade — o grau zero da poesia — iniciando-se assim um frutífero processo de expansão poética. Pintura e escrita tentaram, sem dúvida complementar-se e enriquecer-se, assistindo-se mutuamente através de uma fértil junção.

Este processo de diálogo e aproximação entre a literatura e as artes visuais, aconteceu de maneira recorrente e não linear durante todo o século XX e continua a acontecer no nosso século, sendo verificada em diversas ramificações que realizaram e realizam várias conexões entre si, sem obedecerem a nenhuma hierarquia ou ordem.

O uso da palavra e da linguagem como meio e suporte artístico, está em estreita relação com as condições ideológicas (e ambientais) da cultura do século XX e agora do século XXI, atravessada pela propaganda política e pela propaganda publicitária e comercial. Imagem e palavra são portadoras de complexidades equivalentes no que diz respeito ao seu impacto visual e de mensagem, recorrendo a efeitos análogos que se situam em planos divergentes, ainda que frequentemente possam ser coincidentes. A imagem por si só pode representar factos ou objectos inquestionáveis, mas a palavra a ela aplicada terá a capacidade de lhe conceder um ou outro sentido, fazendo variar a sua importância, valor e contexto. Da mesma forma, a palavra isolada contém uma especificação e abstracção que poderia mover a sua mensagem para um vazio terminológico que tocava o vazio. A sociedade contemporânea está habituada à leitura atenta ou distraída da multiplicidade de mensagens analíticas, descritivas, propagandísticas, publicitárias, enganadoras ou ambíguas, que se oferecem sem trégua ao nosso olhar. É impossível controlar a vontade frente ao convite à leitura de mensagens escritas e nesta leitura indiscriminada acontece muitas vezes a manipulação das ideias. A contaminação ideológica da linguagem e das linguagens verbais torna-se incontrolável num mundo anunciado e publicitado, dirigido e sinalizado. Muitos artistas tomam em consideração as implicações de expressão no que respeita a questões diversas introduzindo a exigência de uma ação- reacção no espectador que se concretiza na corporização da linguagem e da mensagem. O poeta manifesta interesse no processo

criativo do pintor moderno, sendo que poetas e pintores prestam atenção aos processos criativos de ambos.

A simbiose entre a palavra e a imagem ocorre entre um universo textual e um universo imagético que, como num acordo tácito, constituem a base de criação de obras que escapam a qualquer categoria: o que resulta é mais do que a soma das partes.

A incorporação de texto na criação plástica, se bem que já tinha tido exemplos precedentes, teve um papel fundamental na configuração de alguns movimentos de vanguarda e, por sua vez, a composição e os aspectos visíveis na criação literária começaram a tomar com Mallarmé e os Futuristas um papel predominante nos textos poéticos e nos manifestos de princípios de século.

No século XX, todos os movimentos de aproximação da palavra à imagem, da imagem plástica à escrita, revelam a tentativa de criação de uma linguagem outra, capaz de representar uma nova imagem do humano, uma nova síntese.

A palavra recorre à imagem, e a imagem à palavra, porque as suas potencialidades se completam. É na união do dito ao não dito, do real ao possível, do cheio ao vazio, que essa síntese pode configurar-se.

O uso do texto será um dos recursos formais e conceptuais que os artistas incorporam numa intercepção entre texto e imagem que caracteriza uma grande parte da história da produção artística do século XX e que se estende até aos nossos dias. Vivemos onde a hibridez se tornou condição fundamental de existência, caracterizada pela apropriação, montagem, colagem e fusão entre os vários discursos, os vários textos, sejam eles literários ou visuais, oriundos de campos semânticos e linguísticos distintos, e até mesmo de épocas distintas. Tem sido essa uma das características mais recorrentes da pós-modernidade, a abolição de fronteiras entre os campos e as disciplinas.

Como consequência, a relação entre arte e linguagem foi ao longo do século XX um dos contextos mais proveitosos para a superação dos limites aos quais uma história dos géneros artísticos parecia ter confinado a arte ocidental.

Compreendendo, com uma nova sagacidade, que a arte é uma forma de linguagem-escrita, muitos artistas do século XX, particularmente pintores, chamaram a atenção para esse facto, incorporando nas suas criações a própria escrita–pictográfica, ideogramática,

caligráfica e tipográfica — re- inventando-lhe novas funções. Assiste-se assim à utilização da palavra como valor semântico do signo, a palavra evocativa dos Simbolistas, a palavra fragmentada, solta, dos Cubistas e as suas leituras parciais que ao mostrarem vários ponto de vistas simultâneos dos objectos, combinavam o tempo e o espaço; a utilização condensada em textos Futuristas, não esquecendo os escritos e manifestos de Mallarmé, que liberta a linguagem das prisões e condicionamentos tipográficos, utilizando distintos tipos e tamanhos de letras e diferentes disposições no espaço do papel, transformando as palavras em escultura e intensifica a experiência de descontinuidade – autonomizando palavras ou frases, adensando o mistério da sua interpretação.

Se por um lado muitos poetas espacializaram os seus textos, explorando as possibilidades gráficas que a escrita lhes podia proporcionar, por outro, numerosos artistas visuais partiram da palavra e do texto para a abolição de fronteiras que separavam ou isolavam a arte da experiência da vida quotidiana e condicionavam uma discussão e um conhecimento sem limites da natureza do processo artístico.

Arte e poesia cruzaram-se deste modo numa experimentação recíproca de possibilidades que a transgressão das suas gramáticas específicas lhes propiciava. Se desde Mallarmé o livro surge como uma configuração do mundo, muitas das suas páginas foram criadas por uma história que remonta às primeiras experiências Futuristas, Construtivistas e Dadaístas e se prolonga até à Arte Conceptual mais perto dos nossos dias. Enquanto poetas objectivaram a palavra, os artistas usaram-na por sua parte para redefinir a condição de objecto de arte. Em consequência, a partir da segunda metade da década de 60, questiona-se a autonomia e a essência da obra de arte, assim como a sua autorreferencialidade então traduzível nas experiências Minimalistas.

Quando em 1897 Mallarmé re -inventou o poema- visual com o seu famoso texto *Un coup de dés jamais n´abolira le hasard*, propõe uma expansão da leitura no silêncio da página branca e o adensar do mistério da palavra. Segundo Umberto Eco:

> O espaço em branco em volta da palavra, o jogo tipográfico, a composição espacial do texto poético, contribuem para aureolar o termo de indefinição, para o tornar prenhe de mil sugestões diferentes (...) o *Coup de Dés*, em que gramática, sintaxe e disposição tipográfica do texto introduziram uma pluralidade polimórfica de elementos em relação não determinada. (Eco 2016: 69 e 74)

Os modernos de então trouxeram para o século XX a nova re- invenção da escrita e da leitura, ou seja, a re- invenção da antiga arte de conhecer o mundo: as colagens e fotomontagens Dadaístas e Surrealistas, a tipografia dos Construtivistas, a escrita como qualidade de gesto expressivo nos artistas do pós-guerra, as marcas publicitárias e os ícones da Pop, os arquivos e documentos da arte Conceptual.

Com o Modernismo e com as chamadas correntes vanguardistas (Surrealismo, Futurismo, Cubismo, entre outros) as relações entre ambas as artes estreitam-se ainda mais, renovando as experiências poético-pictóricas de alguns poetas, como por exemplo, da tentativa de fusão da expressão literária com a plástica nos caligramas de Guillaume Apollinaire.

Sendo o caligrama um texto, uma frase ou uma palavra disposta de tal maneira que representa o conteúdo, poema onde a disposição dos versos sugere de uma forma gráfica o conteúdo, a imagem converte-se em portadora de mensagem, e a escrita converte-se em imagem. Os caligramas foram considerados por Apollinaire uma nova maneira de expressar ideias, combinando simultaneamente palavras e imagens. Segundo Foucault:

> Na sua tradição milenária, o caligrama desempenha um triplo papel: compensar o alfabeto; repetir sem o recurso à retórica; sujeitar as coisas à armadilha de uma dupla grafia. Aproxima em primeiro lugar, o mais perto possível o texto da figura: compõe as linhas que delimitam a forma do objecto com as que dispõe a sucessão de letras; aloja os enunciados no espaço da figura e faz dizer ao texto o que representa o desenho. Por um lado, alfabetiza o ideograma, povoando-o de letras descontínuas e faz assim falar o mutismo das linhas interrompidas. Mas, inversamente, reparte a escrita num espaço que já não tem a indiferença, a abertura e a brancura inertes do papel, impõe distribuir-se segundo as leis de uma forma simultânea. (Foucault 1981: 33)

A definição e caracterização da obra de arte começou a ser problemática com a conhecida obra que Marcel Duchamp apresentou sob o pseudónimo de *R. Mutt*, "*La Fontaine*" (1917), obra assente na inscrição da assinatura (*R. Mutt* era uma uma conhecida personagem de *cartoons* ou o inverso do título de outra obra duchampiana, *Tu m´*), numa evidência fundadora do papel provocador que a palavra poderia assumir. A partir da segunda metade da década de 60, revelaram-se transformações nas práticas artísticas, já delineadas desde os finais dos anos 50. No percurso de Marcel Duchamp, vários foram os artistas que enunciaram a imaterialidade das suas produções na afirmação da existência da obra

de arte como ideia, segundo a proposta de que uma obra de arte é um meio mais do que um fim em si mesma.

A arte conceptual caracterizou-se pela forte tendência em dissipar o carácter estético do objecto artístico, num procedimento de desmaterialização, propondo assim deslocar da valorização da aparência da obra de arte para a sua concepção, acarretando uma mudança de papéis pela inserção de novos códigos através do artista, crítica e público. Diversas obras apresentavam-se por meio de registos textuais, manuscritos, dactilografados e impressos, que fazem da palavra escrita materialização da linguagem e veículo das ideias do artista no seu exercício conceptual.

Nos anos sessenta, com a consolidação do movimento conceptual, as técnicas perdem o seu papel referencial qualificador, frente às intenções que assumem progressivamente um valor superior de definição.

A hibridização técnica e a interpretação – qualificação das linguagens artísticas, abriu definitivamente o caminho de uma naturalidade e normalidade para todas as margens.

Neste contexto, há obviamente que salientar a utilização da linguagem e da palavra como ferramenta artística. Começam a surgir diferentes abordagens sobre a importância do papel desempenhado pela escrita como impulso criador da obra numa diversidade de condições e meios de realização.

Se, por um lado, se opera uma desmaterialização da arte, por outro lado ressalta o compromisso com a necessidade de comunicar e estruturar uma mensagem, insistindo numa posição que se desdobra também enquanto postura política (aqui teremos de entender "político" no sentido amplo, como lugar de convergência de uma vontade crítica de transformação e mudança tendendo ao global e ao integral, sem envolver questões directamente ideológicas).

O interesse pela fusão poética- pictórica conheceu um novo desenvolvimento na segunda metade do século XX, com a poesia concreta, iniciada no Brasil nos anos 50. Os concretistas souberam levar longe esse conceito, considerando elementos do texto inscrito na página como objectos capazes de constituir uma constelação de significados, o que lhes permitiu definir o poema concreto como um campo relacional de funções; tensão de palavras —

coisas no espaço-tempo, produzindo um campo magnético de possibilidades. Criava-se assim uma nova polissemia de texto como objecto visual, produzindo também uma nova reinvenção da leitura.

A poesia experimental da década de 60, manifestação também conhecida pela fusão poética – pictórica e que também comprovou mais uma vez a actualidade e o alcance do símile Horaciano. (c.f § 2.1.1)

O experimentalismo vai surgir na poesia portuguesa, com a publicação de duas revistas, em 1964 e 1966, justamente com o título *Poesia Experimental* e encontrou nos poetas Ana Hatherly e Ernesto Melo e Castro, os seus principais teorizadores.

A poesia visual sucede à poesia concreta e surge como uma vontade de inserir ou reinserir a poesia no universo contemporâneo, de encarar o poema como estrutura, de considerar a linguagem como material poético primeiro. Os poetas visuais europeus, dos quais Ana Hatherly pode ser incluída, evoluem no sentido da valorização do visual sobre o literário, aspirando a uma comunicação global e tendendo para uma correspondência entre as artes.

Assim como a poesia é a pintura, assim como a pintura é a poesia. Contaminação e mestiçagem que terá, primeiro no letrismo e depois na poesia visual, algumas das suas manifestações mais singulares e emblemáticas. O Letrismo, movimento surgido em França nos finais dos anos quarenta, definido pelo seu fundador Isidore Isou, como arte que aceita a matéria das letras reduzidas e convertidas simplesmente nelas mesmas para esvaziá-las num molde de obras coerentes. O Letrismo edificou uma visão especial sócio- filosófica do mundo. As suas contribuições e antecipações estão na base de novas formas como a poesia semiótica, a poesia sonora ou o situacionismo. Junto a este movimento desenvolver-se-ão a partir da década de sessenta uma série de processos poéticos não discursivos, explorando a inter – relação entre imagem e escrita, entre texto e plástica, que se conhecem genericamente com o nome de poesia visual.

A arte do nosso tempo, através da sua permanente heterodoxia singular em relação às condições técnicas da sua realização e apresentação, desafia os limites dos géneros artísticos na relação inesperada dos novos textos com que a arte contribui a uma releitura do

mundo, com novas pistas para a sua interpretação confrontando-as com novas e incessantes perguntas em vez de esperar e encontrar as suas respostas.

A linguagem e a imagem contaminam-se ou encontram-se em território de contaminação. A escrita não se assume sempre como discurso exterior. Integra-se, infiltra-se, contamina. A dicotomia entre imagem e palavra dissolve-se quando prescinde da imitação, da tradução ou da transposição.

A aplicação de texto literário na criação plástica teve um papel fundamental na configuração dos movimentos de vanguarda, se bem que já tinha tido exemplos precedentes, desde a escrita críptica das culturas pré-históricas, desde os símbolos, grafismos e sinais que originam as palavras de hoje, desde as ilustrações dos códices que são também, de alguma forma, uma explicação deste "casamento entre texto e imagem". A dependência do discurso na arte dos nossos dias é marcada não só pela desmaterialização da obra na arte conceptual e a sua re - significação em documento, registo, ideia verbalmente expressa, mas também pela inclusão das palavras na própria obra como estética dos meios impressos.

A ocidentalização da imprensa de tipos móveis de *Gutemberg* já permitira a reprodutibilidade do discurso e ampliara o acesso à informação e ao conhecimento a sectores da sociedade antes marginalizados.

> A grande evolução da escrita moderna deu-se, evidentemente, na passagem da escrita manual para a escrita impressa. A passagem da caligrafia para a tipografia é um salto enorme, mas a invenção da imprensa não destronou completamente a escrita manual: o que a tipografia proporcionou, além de facilitar a difusão de saberes, foi uma nova maneira de pensar os elementos formais da escrita, nomeadamente revalorizando os signos do alfabeto. (Hatherly 2004: 100)

A seguir à segunda guerra mundial, as novas vanguardas e boa parte dos diversos movimentos artísticos surgidos a partir da década de 50, seguiram incidindo, com mais ou menos intensidade, neste território híbrido.

Na arte conceptual, a relação entre a plasticidade e o texto supõe a definitiva transgressão do clássico, ao questionar se o quadro deveria ser necessariamente algo a contemplar.

Num plano extremo, algumas obras de arte conceptuais são puras ideias, teoria artística que prescinde do artefacto e leva até à inversão do axioma Horaciano *Ut Pictura Poesis* para *ut Poesis Pictura.*

Deixaremos de lado, nesta tese, questões relacionadas com a estrutura da palavra em si, do domínio da morfologia e da lexicologia, por não se mostrarem estas questões relevantes para os objectivos do presente trabalho.

Na arte contemporânea a palavra tem sido ferramenta para explorar ideias tão diversas como a passagem do tempo a construção de mensagens absurdas ou irónicas, de observações que nos deixam num impasse entre o riso e a reflexão crítica e o confronto directo com o observador, provocando uma resposta imediata.

Hoje em dia esta relação entre o visual e o verbal é manifestada de maneiras mais diversas, determinadas também pelas diferentes concepções que, sobre a linguagem, se vieram a consolidar com a emergência da Teoria dos Actos da Linguagem e a condição performativa do discurso.

Contexto Português:

O contexto desta reflexão assenta em processos concretos de artistas cuja vida e obra se vinculam ao jogo linguagem-imagem. Apesar de o estudo enquadrar-se em artistas-mulheres pela escolha de algumas autoras, vários são os criadores que, no contexto Português, recorrem à palavra no seu trabalho. Entre eles e começando por Amadeo de Souza-Cardoso (Amarante 1887- Espinho 1918) que recorreu a elementos de escrita, oferecendo-lhes espaço privilegiado na sua composição, em coerência com as linguagens então emergentes do Cubismo Sintético, do Futurismo e Dadaísmo; algumas décadas mais tarde no advento tardio do Surrealismo Português, palavra e imagem desenvolveram uma relação estimulante e irreverente na obra de Mário Cesariny (Lisboa 1923-2006), poeta–pintor, que, com a sua capacidade experimental, a qual mantém ao longo de toda a sua carreira, lhe permitiu realizar trabalhos muitas vezes mais próximos do neo- Dadaísmo do que do Surrealismo propriamente dito; passando pelas décadas de 50 e 60 em que se destaca António Areal (Porto 1934 - Lisboa 1978),

combinando Surrealismo e Neo-Dadaísmo, mas que, depois da sua passagem pelo Surrealismo, antes de trilhar caminhos neo- figurativos e pré- conceptuais, desenvolve uma série de trabalhos que explora a vertente expressiva que vai de uma gestualismo informal à *Action Painting*; António Sena (Lisboa 1941), sendo todo o seu trabalho relacionado inequivocamente com a escrita: não só com a sua estrutura, a sua simulação e invenção, mas integrando-a na sua obra. Sena faz da escrita o seu único tema, fazendo-o de um modo poético: tornando-a ilegível, transformando-a desse modo numa anti- escrita ou neo-escrita. Pela ilegibilidade da escrita, impõe-lhe a visibilidade aproximando-a do signo pictórico. Também Eurico Gonçalves (Abragão 1932), vindo do Surrealismo, que considera não ter abandonado por nunca ter prescindido do automatismo como estratégia e meio de expressão, desenvolve uma pintura caligráfica e sígnica depois dos anos 60. Iniciou um percurso exploratório pela via de uma pictoralidade *ZEN*, em coerência com uma linguagem informalista / gestual, revestindo a escrita de uma nova acepção caligráfica; Joaquim Rodrigo (Lisboa 1912- 1997), que combinava na sua invulgar obra o uso de uma caligrafia denominativa e simplificada, com elementos icónicos quase puros, desenvolvendo assim uma obra onde a palavra/letra não cumprem apenas uma função formal, mas assumem na sua maioria um papel de identificação, legenda, contextualização e testemunho escrito; Álvaro Lapa (Évora 1939- Porto 2006), onde na sua obra, a palavra parece ser a ponte que confina na pintura o seu outro interesse permanente — a literatura; João Vieira (Vidago 1934 – Lisboa 2009), que descobriu o uso das possibilidades pictorais dos sinais e das letras (e do qual falaremos ao longo do texto da tese); Paula Rêgo (Lisboa 1935) cuja obra tem um lado narrativo muito presente, em certos casos baseada em romances de Eça de Queiroz, dos quais já se apropriou de títulos para os dar às suas obras: como a sua série "*O Crime do Padre Amaro*"(1997-98) e mais recentemente a série a partir de "*O Primo Basílio*". Pintar a partir de palavras ou de uma história, é algo a que Paula Rêgo nos habituou desde cedo; Eduardo Batarda (Coimbra 1943), obra onde a palavra se converte em mais uma das muitas camadas que compõe a imagem e complementa ou acrescenta sentido aos múltiplos sentidos que a imagem anuncia, com uma ironia quase sempre presente na peculiar utilização dos títulos, de que falaremos mais adiante (c.f § 2.4); Julião Sarmento (Lisboa 1948), obra a partir da qual poderemos reflexionar sobre a relação entre arte e linguagem (c. f. § 2.4), entre arte e literatura, estando impregnada de diversas referências literárias, cinemáticas e musicais, seja através dos títulos ou de citações inscritas na tela,

sempre legíveis, conjugando imagens e palavras num jogo de atrito com o esforço interpretativo em as aproximar.

Também numa geração mais nova a emergência da frase-imagem é recorrente:

Pedro Casqueiro (Lisboa 1959), em cujas pinturas se inscrevem palavras, numa obra onde investiga sinais de representação provenientes do mundo da BD e onde a letra-palavra se faz imagem, articulando os elementos no espaço e a sua descontextualização, num estádio de desvalorização do valor significante da palavra; Pedro Proença (Angola 1962), em cuja obra aparece a palavra na forma de tipografia criada pelo próprio artista, conteúdos e frases *nonsense* num estilo "Barroco" e ao mesmo tempo "Dadaísta"; e António Olaio (Angola 1963), obra onde é mantida a linguagem e a palavra como matriz de uma performance integral, que tanto recorre à sua manifestação vocal e significante através da prática musical, como investe no contraste estético- visual que a sua inscrição poética lhe assegura perante o jogo dos seus significados.

Apesar da crescente presença desta frutífera relação entre a palavra e a imagem nas artes plásticas, até não há muitos anos, foram escassos em Portugal os exemplos de projectos colectivos e/ ou individuais resultantes em exposições que tratassem de uma maneira mais ou menos directa este secular diálogo entre imagem e palavra e onde também constassem artistas plásticos portugueses.

Alguns dos projectos apresentados desde meados de 2000 em Portugal permitem traçar uma geografia complexa destas relações e da forma singular como são apreendidas na contemporaneidade.

2003 - A exposição com o título "*Olhares e Escritas na Arte Portuguesa desde 1960*", exposição apresentada na galeria do Palácio, no Porto, em Outubro e Novembro de 2013, que teve como comissão organizadora Rui Carvalho Homem, Maria de Fátima Lambert e Marinela Freitas. Da exposição faziam parte obras de Abílio, Alberto Carneiro, Albuquerque Mendes, Ana Hatherly, António Areal, António Sena, Avelino Sá, Eurico Gonçalves, João Vieira, Joaquim Rodrigo e Silvestre Pestana.

Esta iniciativa estava comprometida com o realçar dos cruzamentos que punham em causa e superavam a dualidade "Arte do Espaço" / "Arte do Tempo", enquanto Topos argumentativo de Lessing no seu Lacoonte, A generalidade das obras apresentadas eram caracterizadas por processos e intenções intermediais.

2007 - No Museu da Cidade, em Lisboa, uma exposição colectiva intitulada "*Entre a Palavra e a Imagem*" e comissariada por Maria de Fátima Lambert (Portugal), Paulo Reis (Brasil) e Cecília Costa (Espanha).

Deste projecto fizeram parte artistas plásticos das três nacionalidades, Portuguesa, Brasileira e Espanhola, entre eles:

Adriana Calcanhotto, Almudena Fernández Fariña, Álvaro Lapa, Ana Hatherly, Anna Maria Maiolino, Antoni Abad, Antoni Muntadas, Antoni Tàpies, António Dias, António Olaio, Arnaldo Antunes, Artur Barrio, Cabelo, Elena del Rivero, Eva Lootz, Helena Almeida, Ignasi Aballí, Jaume Plensa, Joan Brossa , João Louro, João Penalva, Jorge Barbi, José María Báez, José Spaniol, Julião Sarmento, Leonora de Barros, Leonilson, Lourdes Castro, Lygia Pape, Mira Schendel, Nuno Ramalho, Pedro Casqueiro, Pedro Valdez Cardoso, Perejaume, Rogelio López Cuenca, Rosa Almeida, Rosana Ricalde , Sandra Cinto e Susana Mendes Silva.

Nesta exposição, é traçado um panorama de experiências desenvolvidas pelos artistas seleccionados, sobre a relação entre imagens e palavras apresentando-se obras que têm como expressão a poesia, o diário íntimo, a linguística e a critica social realizadas por artistas de diferentes gerações.

2015 – *"(CON)TEXTO. A Arte, a Palavra e o Livro*", na galeria municipal do Porto de 4 de Setembro a 15 de Novembro e que teve como curadores Luís Serpa e André Serpa. Os artistas cujas obras constavam do projecto eram: Nancy Dwyer, Claudia Fischer, Gerhard Merz, Michelangelo Pistoletto, Hamish Fulton, Joseph Kosuth, Miguel Palma, Luísa Cunha, Graça Pereira Coutinho, Marie Bovo, Lara Almárcegui, Juan Muñoz, Miguel Navas, Luis Campos e Pedro Calapez.

Este projecto expositivo constava de uma revisitação às obras da colecção do galerista Luís Serpa, que foi coleccionando ao longo do seu percurso enquanto galerista, que exploravam o universo da palavra nas artes visuais contemporâneas.

No desdobrável que acompanhou a exposição poderemos ler as seguintes palavras retiradas de um texto de Paulo Cunha e Silva:

> Para Wittgeinstein os limites da linguagem eram os limites do seu mundo. Para criar mais mundo é, pois, necessário criar mais linguagem. E a linguagem nunca deixou de se relacionar com a arte num espectro de possibilidades que podem ir da paixão total á repulsa mais definitiva. A arte é porventura a última das linguagens e a linguagem a prática que leva mais longe o desejo de mundo e o desejo de outro.

2015- "*Anatomia da Palavra*", exposição integrada no Ano Zero da Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, realizada na casa da escrita em Coimbra, de 31 de Outubro a 29 de Novembro, projecto com a curadoria de Luísa Santos, juntou artistas que abordam relações de linguagem e identidade sob diferentes metodologias como apagamento, contraste, semântica, contexto, transposição.

Os artistas que fizeram parte do projecto eram: Detanico Lain, Frances Stark, Luísa Cunha e Mónica Capucho.

A Exposição justapunha trabalhos que activavam a relação entre a linguagem e a identidade, analisando a renegociação de diferentes leituras e significados dos trabalhos e consequentemente, da palavra.

2.1.1. OS FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA DISTINÇÃO – UT PICTURA POESIS

A relação entre arte e palavra, ou sobre arte e literatura, tem levantado uma série de questões e promovido debates entre escritores, historiadores, filósofos, críticos e comissários de exposições: quais os graus de proximidade e dependência que entre ambas se estabelecem? Que primazias se estabelecem nos modos de expressão?

Desde tempos remotos, pintura e escrita participam da necessidade do homem de fixar o saber e a memória, de relacionar-se com o mistério e com a matéria.

O casamento entre palavras e imagens não percorreu um caminho linear e uniforme, desde Simónides, Plutarco, Horácio, Lessing, apenas para citar alguns autores que se debruçaram especificamente sobre esta relação, até à ruptura mais generalizada das barreiras interartísticas e a afluência ou circulação de elementos entre diversos campos estéticos. Será Aristóteles, que baseou a sua poética no princípio de imitação, a *mimese*, quem com a sua *Poética* estabeleceu uma nítida distinção entre as artes, em função do emprego de diferentes processos e estratégias: no caso da pintura haviam de ser as formas e as cores os meios de imitação da realidade, enquanto que a poesia seria, pelo contrário, a arte de imitar por meio da palavra. Refracção esta que, não obstante, viria a ser questionada de novo pela conhecida máxima de Horácio, contida na sua epístola aos Pisões, carta que tinha como objectivo formular regras para a poesia dramática e na qual se poderá ler a frase *Ut Pictura Poesis.* Horácio achava que um poema deveria ser julgado segundo as mesmas regras do que um quadro.

> O que proporciona a última chave da consideração aristotélica dessa téchné, da mimeses, como critério de especificação e unidade de certas actividades dentro do quadro geral das téchnai, é a identidade entre "mimeses" e "produção de imagens", como se estabelece na Poética: "O poeta é um imitador (mimetés), o mesmo que um pintor ou qualquer outro produtor de imagens. (Jiménez 2000: 16)

> Aristóteles, na Poética e em Fragmentos da Retórica, aborda também a questão das relações e limites entre as artes. Mas, como conhecemos, é em Horácio, com a sua formulação do tópico Ut pictura Poesis onde paráfrases dos escritores Humanistas, Maneiristas e Barrocos fundamentaram as raízes e o prestígio do paralelismo entre poesia e pintura. (Jiménez 2000: 82).

A comparação entre pintura e poesia constitui um tópico que, olhando desde o passado ao presente, se apresenta como intemporal. No verso 361 da sua *Ars Poetica*, Horácio escreve o famoso *Ut Pictura Poesis*:

> Como a pintura é poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos: esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradará. (Horácio 2012: 151)

Segundo palavras de Ana Hatherly:

> Tendo a escrita origem na pintura, se a escrita é uma pintura de palavras também é uma pintura de imagens, e se é possível pensar simplesmente em palavras também é possível pensar simplesmente em imagens. Se escrita e pintura são meios de comunicação sensorial, e sobretudo mental, em termos artísticos é na área da mente, "na alma", na sede dos "afectos", como diziam os antigos, que poesia e pintura primeiro se encontram. Daí a antiquíssima aproximação do ut pictura poesis. (Hatherly 2004: 96)

Jacques Rancière, no seu livro "*O destino das imagens*" ([2003] 2011), também acerca deste assunto diz que a ideia de pictoralidade que implica o poema *Ut pictura poesis,* define duas relações essenciais: a primeira é a de que a palavra faz ver por meio da narração e da descrição, um visível não presente. A segunda é que ao fazer sentir a força ou a retenção de um sentimento, faz ver o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia. Esta dupla função da imagem, segundo Rancière, pressupõe uma ordem de relações estáveis entre o visível e o invisível.

> O *ut pictura poesis* / *ut poesis pictura* não definia simplesmente a subordinação de uma arte - a pintura - a outra - a poesia. Definia uma relação entre as ordens do fazer, do ver e do dizer, por via da qual estas artes— e eventualmente outras — eram artes. (Rancière 2011: 102)

Segundo Fátima Lambert e Rui Carvalho Homem, a formulação introduzida no século XVIII por Lessing terá sido apenas uma das conformações de tipo dualista em que a palavra e a imagem tenderam historicamente a apresentar-se, quer a sua relação se configurasse como *agon* ou como afinidade e similitude:

> Entre os momentos fundamentais dessa história argumentativa baseada num nexo binário inclui-se o dictum horaciano Ut Pictura Poesis — um passo da Arte Poética glosado até à exaustão e que, tomado literalmente, geraria a analogia das "artes irmãs", que de tanta fortuna gozaria na cultura europeia; mas conta-se igualmente a noção de conflito que na cultura do renascimento teve formulação memorável no Paragone dele Arti (c1510) de Leonardo; e, enfim, a não menos influente denúncia no Lacoonte da analogia de origem horaciana, uma denúncia informada pelo desejo de rigor que cunhará a referida oposição do verbal e do visual. (Homem; Lambert 2005: 113)

A fronteira que separa as artes plásticas da poesia ou das artes literárias em geral foi, desde sempre, um objecto de questionamento e de investigação.

A formula *Ut Pictura Poesis* foi sendo interpretada ao longo dos tempos, uma vez que pensava as semelhanças entre pintura e poesia. No entanto, estas duas manifestações artísticas foram, à vez, comparadas pelas suas similitudes como pelas suas diferenças. Lessing, no seu *Lacoonte* ou sobre os limites da poesia e da pintura, foi um dos pensadores a questionar isso mesmo e a escrever sobre certas fronteiras entre as artes visuais e a arte poética, concedendo primazia à poesia. Segundo Lessing, a obra de arte plástica estava sujeita a uma espacialidade enquanto a obra poética estava sujeita a uma temporalidade.

Para Maria de Fátima Morgado:

> De acordo com Lessing, a criação artística tenta imitar a realidade, procurando nessa criação um ideal de beleza. O poeta trabalha com o visível e o audível. O pintor apenas lida com o visível. Algumas diferenças fundamentais são estabelecidas pelos materiais utilizados nessa "imitação": pintura e escultura usam figuras e cores no espaço, enquanto a literatura e a música usam sons no tempo. O primeiro é eminentemente espacial; o segundo implica necessariamente uma estrutura sequencial. (Morgado 2005: 145)

Desde as primeiras palavras de Horácio as incursões e excursões dos registos verbais das palavras e dos textos dentro da geografia plástica, acabaram por se converter numa prática habitual no mundo da arte — uma espécie de inconsciente pictórico que vai migrando ao longo do tempo, transformando-se neste percurso. A imagem da pintura comparada à poesia é muito frequente na antiguidade. Basta para isso lembrar a afirmação que Plutarco atribui ao poeta lírico Simónides de Ceos, quem no século V a. c. considerou a pintura

como poesia muda, e a poesia como uma imagem que fala "A pintura é poesia silenciosa, a poesia é pintura que fala".

Tal máxima, de forma explícita, defende a aproximação entre esses dois géneros de arte de forma a que a definição de uma pressupõe no seu cerne a presença da outra. Plutarco esclarece assim que tal comparação se baseia no facto de pintura e poesia serem, supostamente, imitações da natureza, princípio este que se vai revelar fulcral nas reformulações sofridas pela analogia entre ambas as artes ao longo da antiguidade clássica.

Publicado em 1766 o *Laocoonte* de G. E. Lessing, é considerada uma das mais notáveis reflexões sobre as semelhanças e diferenças entre a poesia e a pintura. O *Ut Pictura Poesis*, por tanto tempo mal interpretado, foi de repente superado.

A diferença entre as artes plásticas e a poesia ficou clara: os cumes de ambas aparecem então separados, por muito que as bases se encontrassem. Lessing nega o *Ut Pictura Poesis* Horaciano, propondo então uma defesa da existência de limites nítidos entre a poesia e a pintura, pretendendo assim estabelecer a distinção entre pintura e poesia, entre literatura e pintura. Esses limites, segundo Lessing, não poderiam ter sido apercebidos nem pelos amadores nem pelos filósofos, mas apenas pelos críticos de arte.

A sua justificação para tal era a de que os amadores se deteriam mais facilmente nas semelhanças entre a poesia e a pintura, e assim perceberiam que ambas compartilhavam o mesmo poder de gerar prazer por meio da ilusão, já os filósofos, que indagavam sobre essa ilusão prazerosa, concluíam que ela teria origem na beleza. Apenas os críticos de arte, segundo Lessing, estariam aptos a avançar na questão.

Lessing deixa claro que existem fronteiras entre as artes visuais e a arte poética, mas não parece por isso ser plenamente contrário à possibilidade da tradução inter-semiótica. Para Lessing, a arte só existe no campo da imaginação. O efeito da arte para se realizar exige um espaço livre para o desdobramento do jogo da imaginação. A obra de arte deve fazer com que o observador "queira ver mais".

A nova classificação das artes levada a cabo por Lessing no seu *Laocoonte*, diferenciando-as como artes do espaço e do tempo, tornando o seu conteúdo como autêntica abstracção, é a manifestação precoce do que posteriormente haveria de converter-se em norma geral.

Segundo Lessing, a poesia é uma arte temporal, tendo a capacidade de apresentar corpos indirectamente e por intermédio de acções, sendo a pintura a arte espacial, apesar de poder apresentar os objectos corpóreos directa e vividamente, só pode apresentar as acções destes corpos indirectamente por meio das imagens dos próprios corpos.

> Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia, aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta, sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro, cujas partes existam uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objectos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra. (Lessing 1998: 193)

Segundo Lessing, a pintura é estática e por consequência autenticamente visual e a literatura é temporal e narrativa, pois exprime acção, paixão, sentimento.

De acordo com Lessing, a criação artística tenta imitar a realidade, procurando nessa recriação um ideal de beleza.

O poeta trabalha com o visível e o audível, o pintor ou escultor apenas trabalham com o visível. Algumas diferenças fundamentais são estabelecidas pelos materiais utilizados nessa "imitação" — pintura e escultura utilizam figuras e cores no espaço, enquanto que a literatura e a música usam sons e tempo.

O primeiro é eminentemente espacial, o segundo necessariamente implica uma estrutura sequencial. Ambos tocam a sensibilidade do leitor ou espectador, oferecendo coisas ausentes como o presente, aparência como realidade, provocando prazer com as ilusões criadas. No entanto, as restrições formais definidas por estas teorias já admitem a natureza sensual da arte e o tempo- espaço, condições estas subjacentes à percepção.

> A pintura (as artes visuais) utiliza meios ou signos justapostos: figuras e cores distribuídas no espaço. Enquanto que, em troca, a poesia (= a literatura) utiliza meios ou signos sucessivos: sons articulados que se vão sucedendo ao longo do tempo. Daí o carácter espacial da pintura frente à temporalidade da literatura. (Jiménez 2000: 20)

A distinção de Lessing é mais ou menos inexacta e vaga, porque o tempo não é um factor sempre ausente na pintura. Podemos pensar no Cubismo, que mostra vários pontos de vista simultâneos dos objectos, combinando o tempo e o espaço.

Tradicionalmente percebida como algo atemporal, a pintura quebra com o modelo renascentista e torna-se uma arte tendo em conta a dimensão temporal, multiplicando perspectivas e justapondo planos.

David Hockney diz-nos que na arte, um novo modo de ver implica a existência de um novo modo de sentir, e que ambas as questões não se podem dissociar. Da mesma forma, não se pode conceber o tempo sem o espaço nem o espaço sem o tempo. "apenas há algum tempo atrás, pensava-se que eram entidades distintas e absolutas." (Hockney 1994: 165) Hoje todos relacionamos automaticamente a ideia do espaço com a do movimento, e, portanto, com a ideia de tempo. O movimento produz-se sempre através do espaço e, por conseguinte, através do tempo.

> Eu acho que é assim que o espaço é reflectido nos quadros: cada pincelada provoca no olho a percepção de um momento distinto. (...) Numa pintura, o movimento da mão ao traçar uma linha implica a existência de uma dimensão temporal: o tempo está implícito porque numa pintura há um começo, um desenvolvimento e um fim, e tudo isto contribui de alguma maneira para a criação de espaço. (Hockney 1994: 104)

Algumas pessoas, ao contemplar algumas das suas pinturas, disseram a Hockney que as mesmas tinham um aspecto tridimensional. Hockney concordou e afirmou o seguinte:

> Estou de acordo em certo sentido: têm duas dimensões espaciais — vertical e horizontal — e uma terceira dimensão temporal definida pelo tempo que dedicas a contemplar uma pintura quando esta te causa um impacto e te faz mover ao seu redor. (idem: 236)

A literatura, por sua parte, torna-se uma arte que explora a dimensão espacial da linguagem, suspendendo a sequência narrativa, fragmentando pontos de vista, justapondo elementos e dando a impressão de simultaneidade.

Simónides chamou à pintura poesia silenciosa e à poesia pintura falante. Um pintor talvez tivesse chamado à pintura poesia visível e à poesia pintura invisível ou cega, como, justamente indignado com a parcialidade do tópico, faria mais tarde Leonardo da Vinci.

Leonardo da Vinci pensou também esta questão colocada entre a pintura e a poesia, no seu tratado de pintura. Para Leonardo da Vinci, o único que poderia rivalizar com o pintor era o poeta, mas a pintura para ele era sem dúvida a arte mais sublime. A imagem poética seria assim uma representação abstracta transposta para a linguagem que se endereçava à imaginação e poderia assim potenciar imagens mentais. Para Leonardo da Vinci, a imagem poética é pintura invisível.

> A distinção que se faz hoje entre os meios específicos da pintura e os seus meios de poesia é tão confusa como aquela que existe entre forma e conteúdo. Houve, aí, um domínio indivisível. Foi pela porta da poesia que as cores de Leonardo ficaram "reunidas segundo uma certa ordem". "A pintura, escreveu ele, é uma poesia que se vê. (Malraux 1988: 47)

> Em uma das anotações do seu Tratado de Pintura, e discutindo um tópico repetido uma e outra vez desde a antiguidade clássica: que a pintura é poesia muda e a poesia pintura falante, Leonardo da Vinci escreve: "Se tu chamas à pintura poesia muda, o pintor poderá dizer que a pintura é poesia cega, E agora diz-me: que doença é mais prejudicial: a cegueira ou a mudez? Se tão livre é o poeta na sua invenção como o é o pintor, as suas ficções não dão tão grande satisfação aos homens como as do pintor, pois se a poesia consegue descrever com as suas palavras e formas, feitos e lugares, o pintor é capaz de falsificar as exactas imagens de essas mesmas formas. (Jiménez 2000: 13)

A implantação do famoso *Paragone* de Leonardo da Vinci entre poesia e pintura, tenta assim estabelecer a primazia desta última, numa época histórica: o *Quattrocento*, no qual as artes visuais lutavam por superar a sua localização medieval entre "as artes servis" ou "mecânicas" e adquirir a categoria de artes liberais ou "mentais":

> O pintor fará uma infinidade de coisas que as palavras nem sequer possam nomear, por não existir para aquelas vocábulos apropriados (Da Vinci 2004: 47)
> E se tu poeta, narras uma história com a tinta da tua pena, o pintor o fará com o pincel mais agradavelmente e menos difícil de entender. Se tu chamas à pintura poesia muda, o pintor poderá dizer que a poesia é pintura cega." (idem:51)
> A pintura é poesia que se vê e não se ouve, e a poesia é pintura que se ouve e não se vê. (idem: 54)
> A pintura é poesia muda e a poesia é pintura cega, mas ambos tentam imitar a natureza tanto quanto lhes é possível. (idem: 55)

Segundo J. W. T. Mitchell, a melhor resposta aos puristas que queriam que as imagens fossem só imagens e os textos só textos, o argumento clássico em defesa da purificação da poesia e da pintura – e a sua estrita segregação segundo as categorias visual/ verbal e espacial / temporal — é o *Laocoonte* de Lessing. Mitchell diz-nos que apesar da ideologia oficial das "artes irmãs" e da *Ut Pictura Poesis,* seria mais ajustado descrever as relações reais entre a arte verbal e a visual desde o Renascimento como uma batalha ou uma competição, o que Leonardo da Vinci chamou um *Paragone:*

> Desde o ponto de vista da competição profissional, a incorporação de elementos literários na pintura podia-se entender como um mero esforço na grande luta dos pintores para tornar-se tão respeitáveis como já eram os poetas. Uma vez cumprido esse objectivo, a pintura estava pronta para "chegar ao seu apogeu", para se livrar da sua dependência da literatura e dirigir a sua atenção aos problemas únicos do seu meio. (Mitchell 2009: 199)

André Malraux no seu livro *As vozes do Silêncio*, fala muitas vezes da poesia contida no trabalho dos pintores, não a poesia que encontram nas coisas que pintam, mas encontrando a sua poesia na própria pintura.

> Contra este realismo do imaginário, a pintura reencontrou a poesia ao deixar de ilustrar a dos historiadores e de satisfazer a dos passeantes: criando a sua. A montanha negra de Cézanne, o Moulin de la Galette de Renoir, os Cavaleiros na praia de Gauguin, as Fábulas de Chagall, as festas galantes de Dufy, os fantasmas agudos de Klee não vão buscar a sua poesia àquilo que representam, mas servem-se do que eles representam para encontrar a sua poesia específica. (Malraux 1988:48)

> De preferência a excluir a poesia da pintura, mais valeria darmo-nos conta que toda a grande obra plástica lhe está ligada. (Malraux 1988: 49)

No Renascimento, com o regresso ao Classicismo Greco-latino, o preceito Horaciano retomou a sua importância, continuando a ter uma grande divulgação sobretudo entre os humanistas e contribuiu assim para igualar em excelência ambas as artes, assim como para difundir a importância da componente pictórica na poesia.

> Se dermos agora um salto no tempo, estaremos em melhores condições para compreender a continuidade entre poesia e pintura, literatura e artes visuais, a partir do Renascimento, uma vez que se produziu a inserção da pintura entre as artes liberais,

> a tradição humanista, desde meados do século XVI até meados do século XVIII, estabelecerá uma estreita relação entre poesia e pintura. (Jiménez 2000: 17)

Durante o Renascimento e o Barroco, embora se produza uma certa desvinculação entre texto e imagem e, consequentemente, uma divisão de géneros, manter-se-ão boa parte dos artifícios visuais, ampliando-se inclusive a outras possibilidades expressivas: labirintos, acrósticos, hieróglifos, emblemas, etc., que incidem tanto plástica como literariamente, nos seus valores simbólicos e alegóricos.

Charles Baudelaire dedicou vários poemas a artistas "esses irmãos antigos dos poetas", apostando na "separação dos poderes", combateu a confusão das artes que diagnosticou como "misérias modernas que são vícios próprios dos ecléticos". A sua crítica, relata com nitidez um sintoma da época e com o seu testemunho, confirma a direção sincrética da aventura estética moderna, que não deixaria de ser fecunda.

> (...) desde há séculos, produziu-se na história da arte uma separação de poderes cada vez mais marcada: há temas que pertencem à pintura, outros à música, outros à literatura. É por causa dos declínios inevitáveis que hoje cada arte expressa um desejo de usurpar a arte vizinha e que os pintores introduzam faixas musicais na pintura, os escultores cores na escultura, os literatos, meios plásticos na literatura, e outros artistas (...) uma espécie de filosofia enciclopédica nas próprias artes plásticas. (Baudelaire 1996: 399)

É sem dúvida durante o século XX que assistiremos a um definitivo e fecundo matrimónio entre a imagem e palavra.

Assistimos assim a muitos artistas que se vão situar na fronteira cada vez mais difusa, da criação e da reflexão, na ponte que constituirá até mais um cordão umbilical, da arte e da escrita.

> As vanguardas de princípios do século XX levam ao grau máximo de confusão o encontro entre arte- especialmente pintura e literatura- essencialmente poesia-, intensificando o campo de reflexão para historiadores e críticos, mas também para comissários de exposições, que veem a conveniência de considerar imagens a presença e sentido dos textos nas obras de arte. A existência de discursos de cariz conceptual na segunda metade do século XX é uma maneira de insistir na vigência de um encontro hoje considerado desde perspectivas muito distintas de como se fazia no início. (Jiménez 2000: 11)

Segundo W.J.T Mitchell, a escrita é o meio no qual a interação da imagem e do texto, da expressão pictórica e verbal que já se adivinhava no tropo *Ut Pictura Poesis* e da irmandade das artes, parece ser uma possibilidade literal. Escrever faz com que a linguagem seja visível (num sentido literal). Mitchell defende assim a necessidade de não se entender texto e imagem visual como um par opositivo insistindo na necessidade de estudarmos as relações texto/ imagem:

> O que aqui se torna necessário é estudar o conjunto de relações entre meios e as relações podem consistir em muitas outras coisas além da similitude, semelhança ou analogia. A diferença é tão importante como a similitude, o antagonismo tão crucial como a colaboração, a dissonância e a divisão de trabalho tão interessantes como a harmonia e a fusão das funções. (Mitchell 2009: 84)

Mitchell investigou a dialéctica da imagem-texto na pintura, com particular ênfase na pintura abstrata modernista. O projecto da pintura abstracta (tal como o entendiam alguns dos seus principais defensores) consistia só de forma secundaria na superação da representação ou da ilusão: o seu objectivo principal era o de erigir uma muralha entre as artes da visão e as da linguagem. Por vezes este projecto expressava-se de forma mais geral como um ataque sobre a "confusão das artes", a indefinição das fronteiras entre a pintura e outros meios. (Mitchell 2009: 189)

Segundo Mitchell, se resumíssemos a colaboração tradicional da literatura sob a máxima de Horácio *Ut Pictura Poesis*, então a máxima da arte abstracta não seria difícil de prever: *Ut Pictura Theoria:*

> Ut pictura poesis significa uma arte da imitação e de colaboração mútua entre duas "artes irmãs", que habitam o campo estético; Ut pictura teoria é uma relação desigual de mera conveniência, entre a obra-prima de pintura abstracta e o humilde servo da prosa crítica. (Mitchell 2009: 194)

Na arte conceptual, a relação entre a plasticidade e o texto supõe a definitiva transgressão do clássico, ao questionar se o quadro deveria ser necessariamente algo a contemplar.

Num plano extremo, algumas obras de arte conceptuais são puras ideias, teoria artística que prescinde do artefacto e leva até à inversão do axioma Horaciano *Ut Pictura Poesis* para *ut Poesis Pictura.*

2.1.1.1. O JOGO DA EKPHRASIS

Ekphrasis, ou écfrase, termo grego que significa "descrição", é uma figura literária privilegiada da tradição da cultura ocidental. Écfrase comporta uma dimensão poética no seu discurso expositivo que traz vividamente o assunto ante os olhos.

Tendo a sua origem em práticas de descrição que remontam aos grandes textos clássicos, o conceito de écfrase tem vindo a evoluir ao longo do tempo, considerando estratégias discursivas em permanente modernização.

Tão antiga como a descrição do *Escudo de Aquiles* (*canto XVIII- Ilíada* de Homero), a écfrase é, contudo, considerada uma técnica ambivalente: prestando homenagem à pintura, também submete simultaneamente o seu poder mudo à autoridade rival e eloquente da linguagem. Segundo James A. W. Heffernan:

"A écfrase fascina-me (...) porque evocando o poder da imagem em silêncio, submete esse poder à autoridade rival da linguagem." (Heffernan 1993: 1)

Écfrase: a representação verbal de uma representação visual (idem: 3), a acção recíproca entre textos e imagens que providencia a reflexão sobre os limites da representação, assim como repensar os actos de ver e ler: a descrição de obras de arte que contribui para provocar o efeito de visualização do discurso verbal. "Écfrase usa um meio de representação para representar um outro." (idem :4)

O uso da écfrase transforma os ouvintes ou leitores em espectadores, descrevendo com os mínimos detalhes as pinturas, imagens ou fotografias e visando dotar o discurso de qualidades visuais que são inerentes à pintura. Por definição lata, trata-se da descrição literária ou pictórica de um objecto real ou imaginário. Uma descrição virtuosa da realidade física (objectos, sentidos, pessoas) com o intuito de evocar uma imagem mental tão intensa como se o objecto real descrito estivesse perante os olhos do leitor.

Através de uma estrutura discursiva que apela às dimensões visuais, ou apenas pelo facto de ter referenciado o objecto artístico, a écfrase, em alguns momentos, afirma uma superioridade da imagem em relação à palavra, com a intenção marcada de demonstrar que as imagens não são meros objectos que estão a ser vistos ou descritos.

No exercício ecfrástico fazer ver é extensão de um dizer. Na sua análise, a écfrase exige dois momentos que se manifestam como duas possibilidades de direccionar o seu movimento: quer dizer, ou se inicia no texto em direcção à imagem ou, ao contrário, parte da imagem para gerar um texto.

> (...) a noção poética de écfrase, que o retórico Téon, do século II definiu como «Um discurso expositivo que traz vividamente o assunto ante os olhos». Trata-se aqui das destrezas do demiurgo literário, que é capaz de suscitar, mediante o exclusivo auxílio das palavras, uma imagem visual tão poderosa como a de uma percepção actual, quase que se poderia dizer, como o seu efeito oscilasse no dintel da alucinação. (Oyarzún 2005: 62)

Pablo Oyarzún diz-nos, num livro sobre Joan Brossa, que o peculiar do procedimento ecfrástico é a sua duplicidade. Por um lado, a linguagem parecia celebrar nela a *apoteosis* da sua força. Evocar só pela palavra a presença (teria de se dizer mais precisamente a eminência) da coisa "é levarmos de volta àquela experiência ancestral nutrida pela fé no poder mágico do nome." (Oyarzún 2005: 70)

> (...) Esta apoteoses só tem lugar na medida em que a coisa não está presente, na medida em que um sistema de representação (o verbal) nos remete a outro (o visual). E se tivermos em conta que já na época helenística se tendeu a restringir a écfrase à descrição de obras de arte, entender-se-á que se trata de sistemas altamente elaborados de codificação de sentido, que mais do que tornar a realidade mais transparente, complicam e tornam problemática a nossa relação com ela. (Oyarzún 2005: 70)

Desta maneira, diz que poderemos falar de eminência mais do que numa presença. E esta eminência poderá conceber-se (e experimentar-se) como distanciamento e ausência do representado, ou como substituição no jogo de intercâmbio entre um sistema e outro. Em qualquer dos dois casos, o que se perde (como o para sempre e desde sempre perdido) é a coisa o que se ganha, o sentido. Mas não um sentido único, já resolvido e estável: ganha-se (se a isto se pode chamar ganhar) a hipérbole de sentido. "Que é também um modo de perdê-lo: é o que tem de alegórico este procedimento. No fundo da écfrase, então, late um humor melancólico, do qual só nos podemos curar mediante a intensificação do humor, da ironia." (idem: 70-71)

Segundo Heffernan, a écfrase fala não apenas sobre obras de arte, mas para elas. Ao fazê-lo, encena — dentro do teatro da própria linguagem — uma revolução da imagem contra a palavra e, particularmente, a palavra de Lessing que decretou que o dever das imagens era o de serem silenciosas e bonitas (como uma mulher) deixando a expressão à poesia. (Heffernan 1993: 7)

Murray Krieger fez uma análise histórica da noção de écfrase, fundada numa tensão não resolvida:

> A aspiração da ekphrasis no poeta ou no leitor deverá chegar a um acordo com dois impulsos opostos, dois sentimentos opostos sobre a linguagem: um é extasiado pela noção de ekhprasis e outro é exasperado por ela. Ekhprasis surge do primeiro, que está ávida pelo ajuste espacial, enquanto o segundo anseia pela liberdade do fluxo temporal. (Krieger 1992: 10)

W. J. T. Mitchell no seu livro "*Teoria da Imagem*" diferencia dois tipos de conjunções visuais/ verbais: as imagens textuais e os textos picturais.

A primeira conjunção a partir da linguagem e da literatura e a segunda a partir do campo da representação visual.

Imagens textuais são a evocação da imagem visual como a sede da diferença dentro da linguagem, exemplificada na materialidade da escrita e da tipografia no género poético da écfrase e no curioso papel da descrição narrativa. Textos picturais são a representação e (igualmente importante) repressão da linguagem no campo visual, exemplificada na pintura modernista, na escultura minimalista pós-moderna e em toda uma série de textos fotográficos do século XX.

Mitchell examina o texto como imagem- texto de três formas diferentes centrando-se em casos e géneros particulares: em primeiro lugar a questão da escrita como uma representação visível da fala, uma espacialização do temporal ou uma materialização do imaterial. Em segundo lugar a questão da écfrase, da representação verbal da representação visual, como um género poético e um principio literário e em terceiro lugar a questão da descrição visual como ornamento, complemento e interlúdio espacial na estrutura temporal da narrativa. Em relação à questão da écfrase pergunta Mitchell:

> O que é que motiva o desejo de construir todo um texto como uma evocação, incorporação ou substituto de um objecto ou uma experiência visual? Porque é que parece que os textos são motivados a atingir o seu outro semiótico, os objectos de representação visual? (Mitchell 2009: 101)

Mitchell diz-nos que a fascinação pelo problema da écfrase — a representação verbal de uma representação visual — poderá chegar-nos em três momentos diferentes: o primeiro momento poderia chamar-se de *Indiferença ecfrástica* nascendo da percepção comum de que a écfrase é impossível. Esta impossibilidade explica-se com todo o tipo de suposições habituais acerca das propriedades essenciais ou inerentes dos diferentes meios e dos seus correctos ou apropriados modos de percepção.

> Uma representação verbal não pode representar – quer dizer, fazer presente – o seu objecto do mesmo modo que o faz uma representação visual. Pode referir-se a um objecto, descrevê-lo, invocá-lo, mas nunca pode brindar a sua presença visual ante nós da mesma maneira que o fazem as imagens. As palavras podem citar, mas nunca podem ver o seu objecto. Assim, pois, a écfrase é uma curiosidade: o nome de um género literário menor e bastante pouco conhecido (poemas que descrevem obras de arte) e de um assunto mais geral (a representação verbal de representações visuais). (Mitchell 2009: 138)

O segundo momento do qual Mitchell nos fala é o da *Esperança Ecfrástica*: a fase ou momento em que a impossibilidade da écfrase se supera com a imaginação ou a metáfora, quando descobrimos que existe um sentido no qual a linguagem pode fazer aquilo que muitos escritores quiseram fazer — fazer-nos ver.

É um momento em que a écfrase deixa de ser um momento especial ou excepcional na representação verbal ou oral e começa a parecer paradigmática de uma tendência fundamental em todas as expressões linguísticas. É este o momento da teoria retórica e poética no qual as doutrinas do *Ut Pictura Poesis* (c.f. § 2.1.1) e das artes irmãs se mobilizam para pôr a linguagem ao serviço da visão.

> O sentido mais estrito da palavra écfrase, enquanto forma poética que dá voz a um objecto artístico mudo, ou que oferece uma descrição retórica de uma obra de arte, dá lugar a uma aplicação mais geral que inclui qualquer conjunto de descrições que tenha o objectivo de situar uma pessoa, um lugar ou uma imagem ante o olho mental. (Mitchell 2009: 139)

O terceiro momento é o de *Medo Ecfrástico*: o momento de resistência ou contra- desejo que ocorre quando sentimos que a diferença entre a representação visual e a verbal corre o risco de colapsar-se e que o desejo imaginário e figurativo da écfrase poderia tornar-se real e literal. É o momento em que damos conta de que se se concedesse o desejo de poder ver na realidade a imagem que é descrita por palavras, acabaria o jogo — por isso será o momento em que desejamos que as imagens continuassem a ser invisíveis. É o momento da estética em que a diferença entre a mediação verbal e a visual se torna um imperativo moral e estético em vez de um feito natural do qual podemos depender. A expressão clássica de medo ecfrástico tem lugar no *Lacoonte* de Lessing. Aqui prescreve-se uma lei a todos os poetas que não devem considerar as limitações da pintura como belezas na sua própria arte: se os poetas empregassem a mesma maquinaria artística que utilizavam os pintores, seria converter um ser superior num boneco. Lessing denuncia a outra cara da écfrase — a de dar a voz a um objecto mudo. Se o desejo ecfrástico implica o que Françoise Meltzer (1987) chamou de uma "reciprocidade" ou uma livre troca e transferência entre o verbal e o visual, o medo ecfrástico percebe esta reciprocidade como uma perigosa promiscuidade e trata assim de regular as fronteiras com firmes distinções entre os sentidos, os modos de representação e os objectos que correspondem a cada uma delas.

No entanto, Heffernan fala-nos do poema *Musée de Beaux Arts* (1938) de Auden sobre um quadro de Pieter Brughel (Bruxelas 1568 – Antuérpia 1625), "*Landscape with the fall of Icarus*" (1558). Segundo Heffernan, este é um poema auto - contido sobre um quadro. Quadro este que qualquer um poderá ver nas paredes do museu de Bruxelas ou num livro de reproduções de arte. Num certo sentido, a disponibilidade de um quadro representado por um poema não deveria fazer qualquer diferença na nossa experiência do poema, que — como qualquer espécime nocional de écfrase — é feito inteiramente de palavras. Mas essa disponibilidade do quadro permite-nos ver como o poema o reconstrói, como a palavra do poeta procura ganhar o seu domínio sobre a imagem do pintor:

> Para ver a diferença entre uma passagem sobre uma obra de arte imaginária e um poema sobre uma obra real é aprender alguma coisa sobre o que aconteceu com a écfrase no nosso tempo — especialmente quando a poesia entra no que eu chamo o museu das palavras (Heffernan 1993: 7)

Segundo Mitchell, há mais do que uma dimensão do encontro ecfrástico: a estrutura social da écfrase, como se fosse um assunto entre um sujeito que fala e vê e um objecto que é visto, existindo uma outra — a relação do sujeito que fala com a audiência à qual se dirige a écfrase. A écfrase, posiciona-se entre duas alteridades (qualidade ou estado do que é outro, facto ou qualidade de uma coisa ser diferente da outra) e duas formas de tradução e intercâmbio (aparentemente) impossíveis: a conversão da representação visual em representação verbal, seja por descrição ou ventriloquismo; a reconversão da representação de volta ao objecto visual na recepção do leitor. O trabalho de elaboração da écfrase e o outro parece-se mais como uma relação triangular do que binária — a sua estrutura social não se poderá entender apenas como um encontro fenomenológico entre um sujeito e um objecto, mas podemos imaginar uma relação a três, em que a relação do *Eu* com o *Outro* com o *texto* e *imagem* está inscrita de forma tripla. A écfrase expressa o desejo por um objecto visual (seja para o possuir seja para o louvar), e também pode ser uma oferta desta expressão ao leitor.

Nos processos de relação da poesia com as outras artes, principalmente com as artes visuais, a écfrase detém uma indiscutível centralidade. No contexto da poesia moderna e contemporânea, a écfrase tem mantido uma ligação privilegiada com a experiência do museu, comprovando a dimensão narrativa das obras provenientes do domínio das artes plásticas, das quais acompanha a própria evolução artística. Uma poesia muitas vezes profundamente influenciada pela visão — não apenas física, mas também emocional e artística.

Porquê esta tendência para os escritores se debruçarem sobre as artes visuais?

É natural que um autor (escritor/ poeta) nutra interesse por outras artes, e pelo processo criativo dos artistas plásticos. Desde o Renascimento que poetas e pintores convivem frequentemente, recolhendo inspiração nos trabalhos uns dos outros. Os textos visualizam-se e as imagens textualizam-se.

A poesia ecfrástica é o género no qual os textos se encontram com os seus outros semióticos, esses modos de representação rivais e estranhos, que chamamos de artes visuais, gráficas, plásticas ou espaciais.

Mitchell acha que a écfrase é uma das chaves de diferença dentro da linguagem (tanto ordinária como literária) e que se centra na articulação de contradições perceptivas, semióticas e sociais dentro da representação verbal.

A alteridade da representação visual desde o ponto de vista da textualidade, pode ser qualquer coisa: desde uma competição profissional (o paragone do poeta e do pintor) a uma relação de dominação cultural, disciplinar ou política. Nesta relação o *Eu* se entende como um sujeito que vê, fala e está activo, enquanto que o *Outro* se projeta como um objecto passivo, visto e (normalmente) silencioso. Na medida em que a história da arte é uma representação verbal da representação visual, constitui uma elevação da écfrase a um princípio disciplinar. "A representação visual não pode representar-se a si mesma, tem de ser representada pelo discurso." (Mitchell 2009: 142)

Os poemas ecfrásticos falam a, para ou acerca de, obras de arte, do mesmo modo que os textos em geral falam sobre qualquer outra coisa. Na écfrase, a mensagem ou o objecto de referência é uma representação visual e, por isso, o meio de linguagem deverá aproximar-se a essa condição.

Neste processo, o importante não é o objecto da experiência, mas sim a experiência do objecto, ou seja, a apropriação da obra de arte pelo poeta. A partir desta, o escritor recria, constrói uma outra realidade.

No panorama nacional, há vários poetas e escritores que espreitaram para o *ateliê* do artista ou para os museus, deixando-se seduzir pelas obras de arte e, construíram um museu de palavras. São eles, de entre tantos outros: Jorge de Sena ("O balouço" de Fragonard , *Metamorfoses* 1963); Herberto Helder ("Teoria das cores*" Os Passos em Volta,* 1963); Al Berto ("Kandinsky escondido atrás da tela ", *A secreta Vida das imagens*, 1991); Pedro Tamen (*"*Manhã no Louvre" *Colóquio/Letras* 1995); Eugénio de Andrade ("Homenagem a Mark Rothko", *Os Sulcos da Sede*, 2001); Vasco Graça Moura ("O princípio de M.C, Escher (III)", *A Sombra das Figuras*, 1985); Ruy Belo ("Na morte de Georges Braque" *Transporte no Tempo*, 1973); Gastão Cruz ("*Jeune homem nu assis au bord de la mer (1836)*", *As Pedras Negras,* 1995); Sophia de Mello Breyner ("Turistas no museu", *O Búzio de Cós e outros poemas*, 1997).

No plano da poesia, e segundo Joana Matos Frias (2016), são muito raros os casos em que esta circunscreve o seu exercício a um trabalho de transposição descritiva de um qualquer objecto plástico para a produção verbal. Há, pelo contrário um variado impulso ecfrástico, em que a aproximação poética da obra ou do artista plástico se faz com base em estratégias poemáticas muito diversificadas, que vão desde a interrogação crítica do objecto à interpelação do seu criador, passando por modos de composição narrativos, ou ainda de índole reflexiva e abstrata, aparentemente mais distanciados das(s) obra(s) concreta(s) de que partem, Dar a ver equivale aqui, por conseguinte, a dar a pensar. (Frias 2016: 12)

2.1.2. PINTURA E LINGUAGEM

As possibilidades de utilização da linguagem como material de pintura expandem os espaços temporais de ver e entender, desafiando nessa expansão tanto a produção como a recepção do trabalho. A pintura, com as suas tomadas de decisão formais, constitui uma analogia para o entendimento dos vínculos da linguagem com o tempo e o espaço. Segundo João Fernandes: "Desde muito cedo, a relação entre imagem e linguagem é também uma relação entre a escrita, a pintura e os conceitos através delas materializados. "(Fernandes 2013: 242)

São vários os casos e as obras em que a pintura se volta para o mistério e a eficiência da palavra, levando-a a uma reconfiguração, a uma cadência, à alteração e à essencialidade do traço e da inscrição. A palavra é convocada a integrar narrativas, sobretudo da pintura figurativa, estabelecendo assim intercâmbios, provocando tensões, alargando entendimentos ou tornando-se ela própria o motivo único do acto artístico.

Algumas vezes os pintores incluem frases apropriadas da literatura na sua obra, dando-se assim uma passagem do livro para a pintura: as palavras forçam um encontro físico entre o espectador — que não apenas leitor — e a obra.

Entre o acto de cortar e colar, a impressão, o sulco e o risco, o gesto e sua caligrafia, será possível apreender um território de contaminações e permutas constantes entre palavras e imagens.

A pintura fica assim contaminada pelo texto, letras, palavras e frases e por diversos significados acumulados. A palavra transmite-nos uma mensagem verbal, e impõe-nos a presença do código linguístico sobre o código visual.

"A linguagem, outrora utilizada para falar sobre arte, encontra-se agora na própria arte." (Bochner 2013: 223)

Ao penetrar na pintura, a palavra é necessariamente escrita. Por ter esta condição gráfica, poderá ser legível ou ilegível, poderá ser identificada como texto ou uma sua qualquer simulação como garatuja, registo de gesto; todas as formas de registo que possam anunciar a presença de escritas:

"Com efeito, por um lado, há muitas pinturas que incluem, como elementos picturais, letras cujo valor plástico é certamente uma propriedade constitutiva da obra." (D´orey 1999: 80)

Ao inscrever palavras no corpo da obra-pintura, esta é totalmente alterada, dando-lhe assim um sentido, novidade, força expressiva que, por si só, talvez a pintura não teria. Lyotard fala na dança do olhar ao se olhar para uma pintura: a liberdade de movimentos desse mesmo olhar pela superfície pintada (Lyotard 2002: 14 -15). Mas o texto exige uma direção e um sentido que regulam o movimento ocular no exercício de leitura.

Como argumenta Isabel Sabino:

> A pintura apesar de não poder ser comparada à linguagem, uma vez que não é detentora de códigos mais ou menos fechados, possui como ela uma vocação material que parece imprescindível, por um lado constituindo um recurso de concretização física (uma fisicalidade evolutiva ou in progress) que permite a separação do pensamento dele mesmo e, por outro lado, uma confirmação deste. Esse jogo sem fim, realizado através de meios pictóricos, complexos, permite pensar uma ambiguidade que é liberdade e questionamento, entre separação e confirmação, ou entre identificação e distanciamento; é um jogo que nos deixa, de alguma forma, avançar enquanto seres pensantes, E ao avançarmos, estamos mais vivos. (Sabino 2014: 269)

Na leitura de uma inscrição pintada impõe-se também a plasticidade da inscrição à leitura, que tende a opacificar-se pela sua plasticidade pictórica. Grande parte dos artistas que utilizam letras, palavras, frases na sua obra, tentam que a legibilidade não fique perturbada. O observador passa a leitor e de leitor a observador, não se perdendo, porém, nestes dois actos. Muitas destas pinturas com texto actuam sobre o receptor, desafiando-o para uma experiência cognitiva entre o ver e o ler.

Inserir texto na composição de uma pintura é pô-lo em figuração: porque impõe uma visualização, mas também uma leitura. A legibilidade vai pedir tempo ao observador/ leitor, como sugere Margarida Prieto:

> O apelo simultâneo dos dois sistemas na pintura (textual/ figural, legível/visível), traduz-se numa ampliação de possibilidades para a dilatação do tempo de fruição da mesma. Este duplo apelo estimula as duas variantes da representação humana: a da linguagem e a da imagem que, embora dependam do mesmo órgão sensorial

(sistema perceptivo visual), são estímulos distintos e, no imediato, através da reacção do corpo nos movimentos oculares que despoletam, desenvolvem uma dupla inteligibilidade. (Prieto 2012: 471)

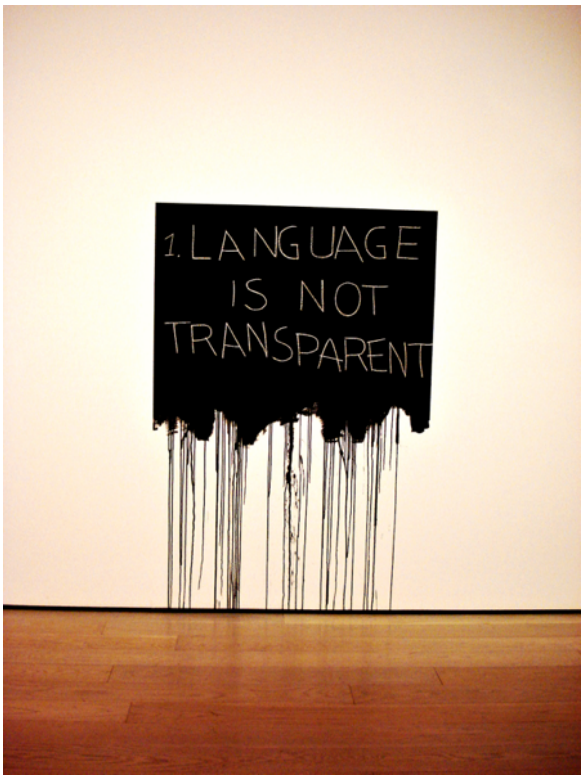


Figura 2 . Mel Bochner *Language is not transparent,* 1970 Acrílico e giz sobre parede 182,9 x 121,9 cm

Na obra de Mel Bochner "*Language is Not Transparent*" (1970), a relação entre a tinta e as palavras foi o tema desta instalação.

A obra remete para o nosso uso interno da linguagem. Usamo-la sem refletir sobre o modo como essa comunicação funciona. Os significados parecem-nos evidentes e a linguagem é por isso *transparente*. "Não há pensamento sem palavras e nas artes plásticas não há linguagem sem uma materialização física." (Bochner 2013: 232)

Esta máxima programática "*Language is not transparent*", lança um questionamento radical dos processos internos e da fachada que se ergue entre ver e entender, entre forma e significado.

Segundo João Fernandes:

> Numa obra como "*Language is not transparent*", o truísmo assume a expressão de um verdadeiro mosaico de intertextos visuais: a filosofia analítica de Wittgenstein associa-se à sugestão minimal de uma forma geométrica negra, a qual se transforma, através da sua incompletude e dos drippings que dela resultam, numa expressão gestual de ressonância Pollockiana, não se podendo descurar a referencia escolar aos dos textos a giz sobre o quadro negro ou a alusão "soixante - huitard" aos graffiti de rua dos movimentos estudantis da época. (Fernandes 2013: 242)

Esta asserção de que "*a linguagem não é transparente*", convoca deste modo vários graus de interpretação que reforçam a sua opacidade, reiterada na exploração da sua polissemia.

Continua João Fernandes:

> A dissociação lógica da linguagem relativamente a uma sua transparência aproveita a força retórica da sua metonímia para afastar a linguagem e, consequentemente, a obra de arte, de uma sua interpretação comunicacional. (idem).

Transparente é todo o texto inscrito que se deixa ler; opaco é todo o signo que impede a leitura: ou porque não pode ser lido, ou porque a boa forma dos seus caracteres alfabéticos está em falta e impossibilita o reconhecimento indispensável. Segundo Barthes ([1973] 2009) a palavra inscrita é uma marca, que, como todos os signos se estrutura num duplo plano da expressão e do conteúdo: tem uma dimensão opaca — que remete às condições da sua própria enunciação — o lápis, o óleo, a tela e a tinta, matéria do traço enunciado pelo gesto e uma dimensão transparente – que remete a um referente que é exterior.

As pinturas de Mel Bochner (Pensilvânia 1940) ao criarem uma tautologia visual, são texto e signo, mas acima de tudo são elas próprias: pinturas. Várias vezes as suas obras serão a evidência de que a linguagem, assim como a obra de arte, não é um meio de comunicação, de mera transmissão de informação. Com base em encadeamentos de palavras vagarosamente criadas a caneta sobre papel, o tema das pinturas sob a forma da sua bagagem verbal é inteiramente criado pelo artista. Nesse sentido é não representacional, mas, no entanto, encontra eco e comunica com o espectador. A elaboração do encadeamento das palavras predetermina duas partes essenciais do processo pictórico: o aspecto da composição definido pela linha e a sua execução no tempo. As figuras, na forma de letras do alfabeto, são claramente definidas. Bochner privilegia a mecanicista inscrição de signos.



Figura 3 . Mel Bochner *Blah, Blah, Blah,* 2011 óleo sobre veludo 284,5 x 533,4 cm

A sua distribuição na tela começa no canto superior esquerdo e termina no canto inferior direito, segundo as convenções ocidentais da escrita. A linha e o desenho sob a forma de palavras vêm em primeiro lugar, depois vem a cor. O uso da cor reconstitui os diferentes registos de linguagem utilizados nas pinturas. Frequentemente o encadeamento de palavras começa por uma palavra ou termo inócuo como *nonsense* (disparate) ou *contempt* (desdém), para depressa, no seu encadeamento, se deteriorar para abraçar o calão, palavrões. “Bochner representa o nosso modo actual de falar, a cavaqueira do telefone e da rua.” (Bochner 2013: 224) O fundamento intelectual da arte de Bochner baseia-se numa simplicidade radical dos meios formais com que analisa e representa os motivos e as inter-relações dos processos cognitivos. As suas pinturas refletem e visualizam a linguagem, não no sentido de um instrumento para transmitir mensagens e significados inequívocos, mas antes como um sistema que permite, esclarece e fundamenta um processo aberto de entendimento. A sua obra é construída como um confronto com a linguagem, no sentido lato do termo, sendo simultaneamente marcada pelo reconhecimento da necessidade da sua visualização física. Em algumas das suas obras, Bochner opera uma reflexão auto- referencial sobre a pintura, que mostra a distância entre visibilidade e legibilidade.

A palavra escrita possui uma presença sensível que ultrapassa em larga escala o seu conceito — a escrita tem uma certa forma ou cor e pode mesmo afirmar-se como massa textual. O texto é um elemento sensível que nos chega através da visão – ou por um outro qualquer sentido. Não nos podemos alienar por isso, da problemática da percepção.

O artista suíço Remy Zaugg (Courgenay 1943 – Basileia 2005) apresenta-nos uma investigação que diz respeito ao modo como olhamos o mundo e aos limites da percepção e da dimensão linguística. Investigou questões elementares da criação humana, lidando com assuntos relativos à percepção da arte e como a pintura participa em diferentes ambientes urbanos e arquitectónicos. Um artista que sonda também a linguagem como matéria, não procurando tanto a emoção da pintura, mas sim o pensamento. Para Zaugg não há obra de arte sem percepção. Um objectivo comum subjacente a todo o seu trabalho é o da implacável sincronia entre obra de arte, o seu observador ou receptor e o contexto.

A partir da obra de Cézanne "*La maison du pendu, Auvers-sur-oise*" (1872-1873) uma pintura da fase Impressionista de Cézanne, Remy Zaugg propõe um estudo conceptual, extenso e descritivo da pintura através da linguagem. Neste estudo, a palavra tornou-se um meio para explorar a percepção em relação com a pintura. Remy Zaugg procurou traduzir ou transpor para palavras ou conceitos-chave, tudo aquilo que ia percepcionando. Tudo era anotado desde os objectos aos matizes de cor. O projecto, intitulado "*Esquisses Perceptives*" (1963-68), uma série de vinte e sete esquissos perceptivos de um mesmo quadro, consta de uma descriminação pormenorizada dos elementos que compõe o quadro. Não é nem uma representação nem uma cópia, mas uma tradução de uma pintura pela linguagem. Também não é exactamente texto. Zaugg compara aqui a função de um pincel à do lápis e por vezes compõe os seus textos analíticos como se fossem pinturas. Este trabalho coloca Zaugg no espaço intermédio entre imagem e palavra, entre o que vemos e o que lemos.



Figura 4 . Paul Cézanne "*La maison du pendu, Auvers-sur-oise*" (1872-1873)
Óleo sobre tela 55 x 66 cm

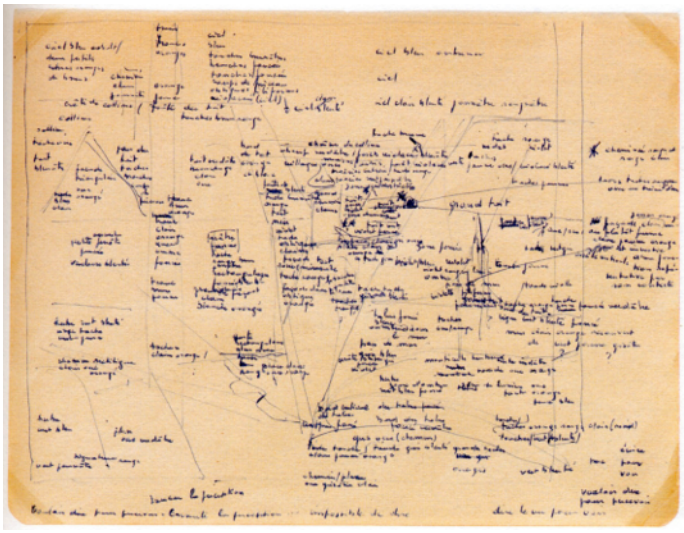


Figura 5 . Remy Zaugg Esquisses perceptives No. 18, 1963- 1968
Papel, lápis, caneta fina, tinta azul e preta. 21, 9x 30,6 cm

Em pequenas páginas de um caderno, ele foi sistematicamente pondo a nu os diferentes aspectos da cópia, extraindo tenazmente os motivos de que nele se apercebe: as fachadas oblíquas, as árvores à esquerda, o caminho e o azul do céu. De acordo com a tradição Impressionista que Cézanne seguiu no momento, ele começou por separar cor dos objectos ao ponto de os dois se tornarem entidades separadas. Como se Zaugg estivesse exausto desta febril análise, as últimas páginas apenas contêm uma superficial lista de cores existentes na reprodução, mas, no entanto, especifica aqui os seus tons e tonalidades.

Estes esquissos de Zaugg ostentam uma estreita afinidade com a maneira de trabalhar de Cézanne. Assim como o pintor francês, Zaugg analisa as diferentes partes que constituem a pintura, de múltiplos pontos de vista. Como Cézanne, que rompeu a ordem pela qual nos tínhamos apercebido dos elementos no plano pictórico durante cinco séculos, o artista suíço propõe uma série de divergências que escapam a um olhar unívoco, como se estivéssemos a evitar a "convenção preguiçosa" do ponto de fuga.

A decisão do artista em utilizar uma reprodução e não um trabalho original (poderia facilmente ter analisado uma das peças patentes no *Kunstmuseum)*, tem origem no facto de Zaugg querer aprender como olhar. Este trabalho consistia numa meticulosa análise da natureza perceptiva do acto de olhar, tentando, através do seu método particular, detectar o óbvio, e o quanto de uma obra de arte e do seu observador seria acessório. O seu

"*Esquisses Perceptives*" não é um trabalho sobre Cézanne, mas um trabalho sobre Zaugg a olhar para um Cézanne.

Os seus *Esquissos Perceptivos* transformaram a pintura em linguagem.

Uma outra abordagem do que poderá ser pintura, estabelecendo igualmente uma relação entre imagem e palavra onde o olhar adquire uma dimensão performativa, é a obra de Sophie Calle (Paris 1953) *"Fantômes*" (1989- 91).

A obra de Sophie Calle direcciona o nosso olhar para um território onde a imagem e o texto se entrecruzam. Os suportes constituem um factor importante em Calle e desdobram-se nos formatos exposição e livro, encenados num espaço e tempo determinados. A artista utiliza o livro para transformar o conjunto de fotografias das suas exposições e instalações numa narrativa. As imagens que compõe os seus livros são acompanhadas de textos que descrevem a ideia inicial do projecto. Sophie Calle explora na sua obra a inventividade dos jogos: o acto fotográfico que pode ser visto como um jogo —importando aqui a ideia que se encerra no acto de fotografar; um jogo de olhares: no qual muitas vezes se torna *voyeur*, mas também se deixa ver pelo outro e um jogo de palavras, no qual interroga pessoas e recria ou reinventa respostas.

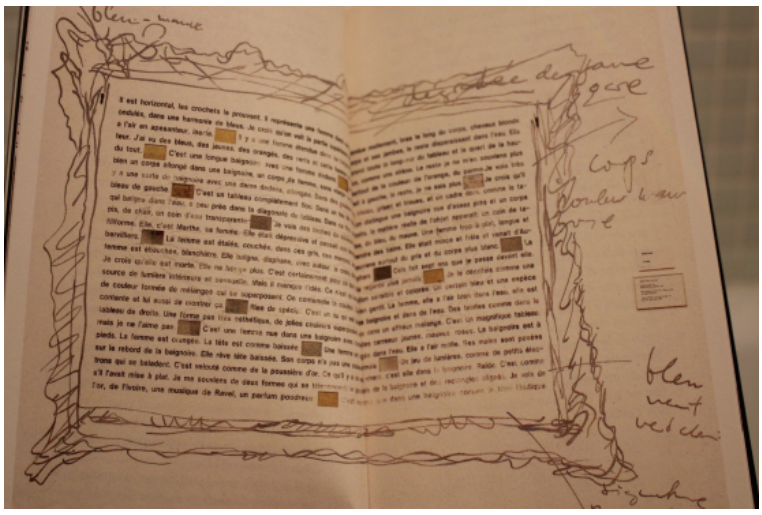


Figura 6 . Sophie Calle *Fantômes,* 1989 (a partir da obra de Pierre Bonnard *Nu dans le Bain 1937*)
Texto e fotografias de desenhos sobre parede.

O projecto *Fantôme* teve início em 1989 quando a artista foi convidada a participar numa exposição no Musée d´Art Moderne de la Ville de Paris. Nessa altura, a tela *Nu dans le bain*

(1937) de Pierre Bonnard estava temporariamente emprestada, deixando no seu lugar um vazio. A artista pediu, então, a colaboração de conservadores, vigilantes e outros funcionários permanentes do museu que lhe descressem e desenhassem o quadro. Posteriormente reconstruiu o quadro com as ilustrações e descrições dos entrevistados. O lugar vazio é preenchido pelas descrições feitas. Em Outubro de 1991, Calle repete esta experiência no MOMA de Nova Iorque, quando verifica também aí, a ausência de cinco pinturas que haviam sido retiradas para restauro: *L´Assassin menacé* (1926) de Magritte; *Le Grand Nu* (1919) de Amadeo Modigliani; *House by the railroad* (1925) de Edward Hopper; *L´enigme d´une journée* (1914) de Giorgio de Chirico e *Honfleur, un soir, embouchure de la seine* (1886) de Seurat.

Este projecto possui um carácter documental, descrevendo obras de arte ausentes, num exercício de *ekphrasis*. A descrição verbal de uma representação visual, a *ekphrasis* (c.f § 2.1.1.1) tem sido, com alguma frequência, utilizada na pintura para explicar ou analisar as imagens que a compõe, sendo também utilizada na literatura como forma de descrever uma obra de arte. A partir da *ekphrasis* as imagens ausentes são convocadas pelo texto. Nestas descrições, os aspectos plásticos das obras são colocados em evidência através do texto, como uma tentativa de impor visualidade à tela.



Figura 7 . Sophie Calle *Fantôme,* 1989 – Vista da instalação no Museé d´Art Moderne de la Ville de Paris

Na reconstituição da imagem ausente, a pintura torna-se um jogo de elipses, suspensa pela memoria dos que com ela contactaram.

O movimento é, aqui, inverso: das imagens da pintura para o jogo de linguagem. As descrições, como as recordações, são actos de linguagem – os enunciados constativos de John Austin.

Fantômes é assim constituído pelas descrições feitas pelos entrevistados, das obras de arte, através de textos e desenhos, que são reagrupados e emoldurados. Ao lado de cada obra permanece a tabela identificativa do quadro retirado, mas com a indicação de que estava temporariamente ausente.

Para cada quadro ausente, há sempre uma outra maneira de o ver — através das tentativas de se recriar o que já esteve diante dos olhos. Nestas tentativas de reconstituição da imagem da obra de arte, a descrição de um único quadro é feita por vozes que se misturam numa profusão de imagens diferentes. Esta maneira de descrever algo não visível, retoma ao que Walter Benjamim ([1936] 1992) dizia que quando procuramos algo na memória, há

sempre perdas e ganhos já que procuramos no esquecimento imagens que podem não mais se reconstituir.

A relação da pintura com a linguagem, território desde sempre híbrido, foi-se construindo em diversas linhas de força: o interesse dos pintores pelas potencialidades da linguagem, desde o ponto de vista formal e/ou conceptual, resulta mais das suas possibilidades performativas — o que podem fazer com ela, do que das suas capacidades representativas — o que ela descreve.

2.1.3. A AMBIGUIDADE E OS SIGNIFICADOS MÚLTIPLOS.

> A ambiguidade é a imagem pictórica da dialética, a lei da dialética desbotada.
> Walter Benjamin

Na arte encontramos muitas vezes obras de significados múltiplos possibilitando uma série infindável de interpretações. Do ponto de vista psicológico, as obras de arte moderna são consideradas uma classe de objectos do mundo real que não só permitem um certo grau de ambiguidade, mas que podem realmente dever o seu valor à sua capacidade para induzir estados de ambiguidade, excitação e incerteza. Novas categorias entraram na linguagem contemporânea: incerteza, possibilidade, probabilidade e ambiguidade. A arte como um desafio à percepção.

O artista contemporâneo, em vez de aceitar a ambiguidade como um dado de facto inevitável, escolhe-a como um programa produtivo e até a apresenta de modo a promover a máxima abertura possível.

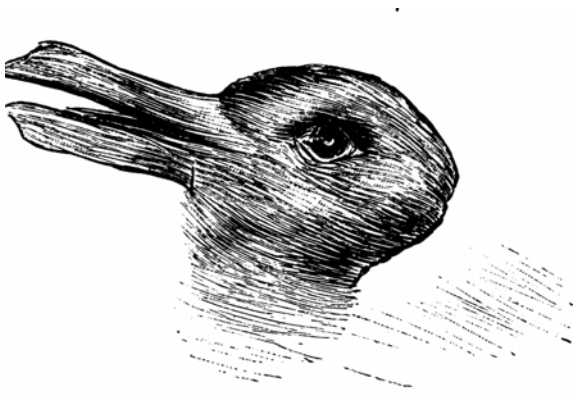


Figura 8 . Joseph Jastrow – *O pato- Coelho,* 1892

O que aqui vemos, um coelho ou um pato?

Esta ambiguidade — coelho ou pato – é sem dúvida, a chave de toda a interpretação da imagem. Esta imagem permite-nos testar a ideia de que tal interpretação implica uma projeção experimental, um "tiro de ensaio", que transforma a imagem, se acertar:

> E é justamente por sermos peritos no jogo, por falharmos tão poucas vezes, que nem sempre temos consciência desse acto de interpretação (...) só então compreenderemos que era puro acidente adoptarmos primeiro uma ou outra das interpretações. Para destacar a projecção, uma vez feita, temos de transferir para a alternativa. Não há para nós outra maneira de ver a ambiguidade. (Gombrich 2007: 200)

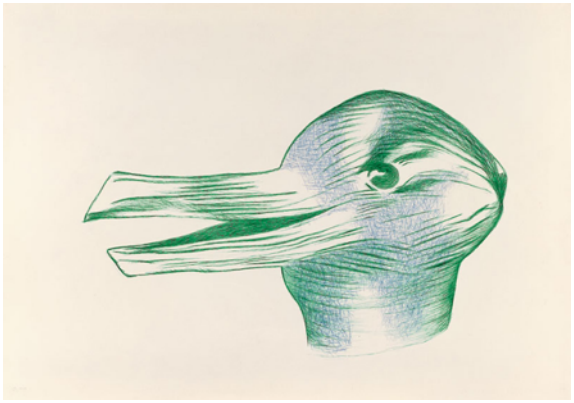


Figura 9 . Ana Jotta *Duck- Rabbit?* 1993 esferográfica sobre papel 71 x 101 cm

Mitchell (2009) chama a este tipo de imagens "*Imagens dialécticas*", uma classe de imagens cuja função é a de ilustrar a coexistência de leituras contrárias, ou simplesmente diferentes, numa só imagem, um fenómeno que em certas ocasiões se poderá chamar de multi- estabilidade. A ambiguidade da sua referencialidade produz uma espécie de efeito secundário de autorreferência ao desenho como desenho, um convite a que o observador regresse fascinado ao misterioso objecto cuja identidade parece ser tão mutável e, sem dúvida, tão absolutamente singular e definitiva. "O pato- coelho foi utilizado para estabelecer uma espécie de grau zero na interpretabilidade da imagem multi- estável ou ambígua: em geral não se considera paradoxal, alegórica ou autorreflexiva." (Mitchell 2009: 59) Este desenho não é um pato nem um coelho, mas sim uma série de hipóteses sobre a visualização e a percepção visual.

Wittgenstein discutiu esta imagem Pato-Coelho nas suas investigações filosóficas. Wittgenstein distingue entre "ver" e "ver como", de modo a que o sujeito poderia ver a figura de um pato ou de um coelho, tão simples quanto isso. No entanto, quando há uma troca entre os dois, algo mais ocorre que seria mais difícil de explicar:

> A mutação de aspecto. "Tu dirias, então, que a figura agora se transformou completamente"! Mas o que é diferente: a minha impressão? O meu ponto de vista? — posso dizer isso? Eu descrevo a transformação como descrevo uma percepção, exactamente como se o objecto se tivesse transformado diante dos meus olhos. (Wittgenstein 2015: 541)

Michael Foucault no seu livro "*Ceci n´est pas une pipe – ensaio sobre Magritte*" discorda com a capacidade de ver e ler ao mesmo tempo. Ele defende que as duas capacidades são mutuamente exclusivas e que, quando nos aproximamos de uma palavra/ imagem, o efeito é como olhar para esta conhecida ilusão pato-coelho — quando se vê o pato o coelho desaparece, e vice-versa — analogicamente, quando olhamos para uma imagem feita de palavras, somos incapazes de as ler ou, quando lemos, não registamos a imagem:

> É preciso que de um modo ou outro haja subordinação: ou bem que o texto é regulado pela imagem (como nesses quadros onde estão representados um livro, uma inscrição, uma letra, o nome de um personagem); ou bem a imagem é regulada pelo texto (como nos livros nos quais o desenho vem consumar, como se seguisse apenas um caminho mais curto, o que palavras estão encarregues de representar). Certo é que esta subordinação só muito raramente permanece estável (...) sem dúvida pouco importa o sentido da subordinação ou a maneira como se prolonga, multiplica e se inverte: o essencial consiste em que o signo verbal e a representação visual nunca se dão em simultâneo. (Foucault 1981: 47-48)

Para Roland Barthes, o texto verbal sem a presença de imagens também se constitui um conjunto aberto à imputação de diversas significações possíveis, não somente pela ambiguidade constituinte dos signos verbais, mas também pela possibilidade que se tem de atribuir diferentes imagens a qualquer texto através do exercício da nossa fantasia e criatividade pessoal.

Roland Barthes afirma que a palavra e a imagem se articulam e se compõe dinamicamente nos processos de comunicação. Uma imagem estabelece uma infinidade de possibilidades

de significados, enquanto o texto verbal a limita, restringindo e focando o significado da comunicação.

Barthes justifica o facto de "tratar da mesma forma a escrita e a imagem":

> O que (o semiólogo) retém delas é que ambas são signos, chegando à fronteira do mito dotadas da mesma função significante (Barthes 2012: XXVI)

> Enquanto que a linguagem requer uma aprendizagem e umas regras precisas, a imagem decifra-se de uma maneira intuitiva, quase instantânea. (...) Toda a imagem é polissémica, implicando como subjacente aos seus significantes uma "cadeia flutuante" de significados, dos quais o leitor pode escolher uns e ignorar outros. (Barthes: 2009a: 33)

A imagem será assim sempre polissémica e ambígua, e é por isso que a maior parte das imagens está acompanhada de algum tipo de texto: o texto poderá retirar a ambiguidade da imagem - uma relação à qual Barthes denomina de ancoragem, em contraste com a relação mais recíproca de revezamento onde ambos, imagem e texto, contribuem para o sentido completo. Para Barthes, a escrita é uma realidade ambígua:

> Por um lado, nasce incontestavelmente de um confronto entre o escritor e a sua sociedade; por outro lado, por uma espécie de transferência mágica, remete o escritor dessa finalidade social para as fontes instrumentais da sua criação. (Barthes 2006: 18)

Há uma necessidade humana de fazer sentido da confusão aleatória do mundo, de processar as nossas percepções à medida que as vamos experienciando e de as estruturar o melhor que pudermos. Quando somos confrontados pela linguagem, por mais desconhecida ou desconexa que possa parecer, nós instintivamente tentamos dela fazer sentido, mesmo não existindo a possibilidade de sentido algum. Da mesma maneira, o nosso impulso é o de fazer sentido de qualquer imagem que nos seja apresentada — a visão é um processo activo no qual o cérebro tenta fazer sentido da informação que recebe dos olhos. A percepção é então a construção de uma descrição da qual a linguagem nunca está ausente. A ambiguidade reside tanto na interpretação das coisas que vemos (vimos o que pensamos termos visto?), como na articulação que dela fazemos, internamente como pensamento e externamente como expressão.

Segundo Umberto Eco:

> Mas aceitar e procurar dominar a ambiguidade em que vivemos e em que resolvemos as nossas definições do mundo, não significa aprisionar a ambiguidade numa ordem que lhe seja estranha e à qual está precisamente ligada enquanto oposição dialéctica. Trata-se de elaborar modelos de relações em que a ambiguidade encontre uma justificação e adquira um valor positivo. (Eco 2016: 33)

Uma outra versão da relação ambígua entre linguagem e o visual tem lugar quando a articulação ou expressão ocorre através da escrita o que nos leva de volta ao desenho — porque, na forma de desenho a que chamamos escrita, as letras são independentes do gesto.

A relação interpretativa e as suas potenciais complexidades, são a fonte do apelo da ambiguidade. As situações ambíguas desafiam as interpretações fáceis e, portanto, requerem a nossa participação na tomada de sentido. Isto poderá envolver a projeção de significado numa coisa ou situação particular, identificando a relação entre eles e uma coisa ou situação aparentemente diferente ou não relacionada e, ao fazê-lo, talvez, implementar a integração do discurso previamente desconectado. A ideia, artefacto ou situação, definem assim o cenário para a tomada de sentido, mas não predeterminam, prescrevem ou proscrevem o fazer de significado.

O apelo da ambiguidade resulta na sua capacidade em gerar interpretação e realização de significado, o valor da ambiguidade é determinado pela qualidade da interpretação e do significado que é derivado a partir dele. Tanto a arte como a linguagem são interpretáveis em função do contexto. Por várias vezes as obras de arte convocam situações de enunciação com a qual o espectador se confronta em função das condições de interpretação que encontra num determinado tempo e lugar.

A ambiguidade, no entanto, não é uma virtude em si mesma e poderá terminar sendo meramente confusa, frustrante e sem sentido tanto quanto poderá ser envolvente, provocadora de pensamento ou geradora de interactividade.

A ambiguidade, impelindo-nos a interpretar situações para nós mesmos, incentivando-nos a lidar conceptualmente com ideias, sistemas e contextos, pode ser intrigante e gratificante, permitindo um relacionamento mais profundo e pessoal com os significados oferecidos exatamente por essas ideias e sistemas e os seus contextos. O valor da ambiguidade

é aquele que permite a consideração de diferentes perspectivas sem impor uma solução de ponto de vista único.

A ambiguidade de informação, seja esta verbal ou visual, requere que as pessoas questionem o que essa informação descreve ou define.

A ambiguidade, oferece um incentivo à criatividade em qualquer género de produção: "A abertura entendida como ambiguidade fundamental da mensagem artística, é uma constante em toda a obra e em todos os tempos." (Eco 2016: 48) Sem ambiguidade, a arte carece de profundidade, subtileza e riqueza. Nenhuma obra de arte é de facto fechada, pelo contrário, cada uma encerra, na sua precisão exterior, uma infinidade de leituras possíveis. Obras de arte ambíguas oferecem uma experiência cognitiva potencialmente complexa, na qual temos de navegar por múltiplos significados e lidar com a indeterminação. Quanto mais perspectivas retirarmos delas, mais sofisticadas as interpretações são susceptíveis de ser.

A ambiguidade obriga-nos a usar activamente as nossas próprias percepções, ideias e julgamento para encontrar significado. Como o fazemos e como essas experiências poderão ser gratificantes, dá-nos alguma ideia sobre os nossos processos cognitivos e a evolução da arte na cultura humana. Considerarmos como respondemos à ambiguidade é essencialmente envolvermo-nos com a criatividade em acção.

Segundo Umberto Eco, no ato de recepção à rede dos estímulos e de compreensão da sua relação, cada fruidor leva uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, preconceitos pessoais, propensões, gostos, de tal forma que a compreensão da forma originária resulta de uma perspectiva individual. (Eco 2016: 63)

> Cada leitura, contemplação, fruição de uma obra de arte representam uma forma, ainda que tácita e particular de execução (...). Cada fruição é assim uma interpretação e uma execução, pois que a cada fruição a obra revive numa perspectiva original. (idem: 63-64)

A percepção visual é ambígua e as artes visuais brincam com essa ambiguidade. Muitos artistas procuram a oscilação de significado na sua obra e frequentemente romper com quaisquer amarras da lógica convencional. Os artistas tentam jogar com a imagem e com o espectador e na maneira como este recebe a obra.

Segundo palavras de E. H. Gombrich:

> Na interpretação de imagens como na audição de palavras, é sempre difícil distinguir o que nos é dado daquilo que nós mesmo oferecemos como suplemento no processo de projeção que o reconhecimento desencadeia (...). Na representação visual, o sinal figura em lugar de objectos do mundo visível, e estes nunca podem ser dados tais como são. Qualquer quadro, por sua própria natureza, permanece como um apelo à imaginação visual; e tem de ser suplementado a fim de ser compreendido. (Gombrich 2007: 204)

Segundo Gombrich, tomamos consciência da ambiguidade apenas quando aprendemos a passar de uma interpretação para outra e quando percebemos que as duas interpretações se ajustam igualmente bem à imagem. (idem: 211)

Há artistas que sugerem aspectos implícitos ou escondidos e que assim multiplicam as maneiras de ver e interpretar as suas obras. Muitos deles têm assim explorado a ambiguidade visual e produzido imagens duplas num espírito lúdico, para introduzir níveis de significado acessíveis e fazer reflectir sobre os aspectos da percepção, representação e invenção.

Processos cognitivos de ordem superior, tais como encontrar significado e compreensão, desempenham um papel importante na apreciação da arte. Estes processos podem ser sistematicamente investigados, apresentando obras de arte juntamente com informações complementares tais como títulos interpretativos ou informações estilísticas.

A ambiguidade é uma propriedade da relação interpretativa entre as pessoas e as coisas ou ideias (ou das suas representações). Ambiguidade não é o mesmo que inexatidão ou inconsistência, que são atribuídos a coisas ou ideias — ambiguidade é um atributo da nossa interpretação delas. Por outras palavras, coisas e ideias não são inerentemente ambíguas; invés disso, a ambiguidade surge na sua interpretação. (Sawdon; Marshall 2015: 1)

> Portanto, os níveis de ambiguidade e várias camadas de interpretação pode derivar de um lado a partir do grau de precisão, consistência ou exactidão de coisas ou ideias e das maneiras como são representados e, por outro, das sensibilidades, motivações e expectativas da pessoa que as interpreta. (idem: 1)

Umberto Eco na sua *Obra Aberta* (1962), baseia-se na ideia da obra de arte como inacabada, de modo a exigir aos seus receptores uma participação activa, uma percepção pecu-

liar entre inúmeras possibilidades interpretativas. Eco investiga o prazer estético proveniente do embate com uma obra ambígua, que concede ao seu receptor a livre ressignificação contínua: "A obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante." (Eco 2016: 46)

A ambiguidade como valor fundamental na construção do seu discurso, frequentemente valorizando os ideais de informalidade, o acaso, fragmentação, descontinuidade, inacabado e indeterminação dos resultados.

A *obra aberta* segundo Eco, torna-se um convite à liberdade que, exercida a nível da fruição estética, não poderá senão desenvolver-se também no plano dos comportamentos quotidianos, das decisões intelectuais, das relações sociais.

Eco distingue no âmbito das obras abertas, uma categoria mais restrita de obras que, pela sua capacidade de assumir diferentes estruturas imprevistas, fisicamente não realizadas, poderíamos definir como *obras em movimento:*

> O fenómeno da obra em movimento (...) apresenta interessantes manifestações no campo das artes plásticas, onde encontramos hoje objectos artísticos que, em si mesmos, têm como que uma mobilidade, uma capacidade de se manifestarem caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como permanentemente novos. (Idem:73)

A incerteza não é normalmente desejável em experiências diárias, mas a incerteza na forma de ambiguidade pode ser uma característica definidora de experiências estéticas da arte moderna. O observador é levado a uma série de leituras sempre variáveis, à riqueza não limitada dos significados possíveis: entra num jogo livre das associações e passa a participar dos conteúdos que a obra apresenta fundidos na sua unidade, fonte de todos os dinamismos imaginativos consequentes.

Será possível que realmente apreciemos uma obra de arte ambígua, mesmo sabendo que esta requer um maior esforço para a decifrar e que não haverá garantia de que consigamos entender o que o artista expressa?

Num estudo feito em 2015 por Claudia Muth, Vera M. Hessliger e Claus- Christian Carbon, que resultou no artigo "*The appeal of challenge in the perception of art: How ambiguity, solvability of ambiguity, and the opportunity for insight affect appreciation*", questionou-se se e como as pessoas apreciavam obras de arte ambíguas e examinou-se os possíveis mecanismos subjacentes ao apelo do

desafio perceptual na arte. Este estudo foi feito com participantes com idades compreendidas entre os 18 e 41 anos e que não tinham treino em arte ou história da arte. Visualizaram então diversas obras de arte do século XX e XXI, consideradas ambíguas, de vários artistas, de entre eles René Magritte ou Hans Bellmer.

Numa primeira fase, classificaram cada pintura pelo seu gosto, interesse e impacto intelectual e emocional. Posteriormente, avaliando cada imagem sobre o seu grau de ambiguidade, descreviam os elementos específicos que encontravam ambíguos, relatavam a força do seu discernimento sobre o trabalho, e avaliavam a extensão em que consideravam os seus mistérios solucionáveis. Chegaram à conclusão de que a completa resolução da ambiguidade não é necessária para a apreciação de uma obra de arte.

Embora a pesquisa experimental tivesse mostrado o particular apreço das pessoas por objectos altamente familiares e protótipos que são fluentemente processados, houve evidências crescentes de que nas artes muitas vezes as pessoas preferem materiais ambíguos que são processados menos fluentemente. Aqui, empiricamente mostrou-se que, as obras de arte modernas e contemporâneas ambíguas que evocam um desafio perceptual são realmente apreciadas. O estudo revelou que quanto maior o grau de percepção subjectivo de ambiguidade numa obra de arte, maior número de participantes gostavam e se interessavam por elas.

Estes resultados revelam que a ambiguidade é um determinante importante da apreciação estética e que um certo nível de ambiguidade é apreciável.

A importância da ambiguidade na percepção da arte tem sido estudada por autores como Semir Zeki:

> A grande arte é a que corresponde ao maior número de conceitos diferentes no maior numero possível de cérebros durante o maior período de tempo possível. A ambiguidade é como uma característica premiada de toda a grande arte, pois pode corresponder a muitos conceitos diferentes. (Zeki 2002: 67)

A percepção quotidiana e a percepção que é requerida nas artes visuais parecem compartilhar a tarefa básica de resolução de ambiguidades, mas de maneiras que poderão ser muito diferentes. Enquanto a percepção quotidiana usa o conhecimento prévio, as artes visuais utilizam convenções. Estas convenções poderão retirar a sua inspiração de um conhecimento visual

prévio mas poderão ser completamente arbitrárias. Porque as convenções artísticas são diferentes ao longo de diferentes períodos e culturas e ao longo do desenvolvimento humano, a apreciação da arte irá necessariamente variar de pessoa para pessoa.

As ambiguidades na percepção visual são resolvidas graças a restrições anteriores que muitas vezes derivam do conhecimento de estatísticas de cenas naturais.

Os jogos de palavras alimentam-se também da ambiguidade. A sobreposição de imagem e texto nas dimensões gráficas e ortográficas de obras de arte gera ambiguidade. É desta ambiguidade resultante entre uma imagem e a sua respectiva frase que surge muitas vezes o impacto de muitas obras de arte.

A justaposição de texto e imagem e as disjunções entre os dois gera uma série de rápidas perguntas: são as imagens menos ambíguas do que as palavras? Será que um texto sem imagens permite uma maior ambiguidade? Quando as palavras e imagens são combinadas, gera-se uma desambiguação entre si ou, pelo contrário, criam-se novas e maiores ambiguidades? Estas questões marcaram historicamente uma tensão entre disciplinas e as metodologias que empregam. Estiveram, por exemplo, no centro de debates provocados pela arte conceptual nos anos 60 e 70. O mais óbvio exemplo será a obra de Joseph Kosuth (Ohio 1945) "*One and three chairs*" (1965), consistindo numa cadeira, a sua fotografia e a definição de dicionário da palavra cadeira, impressa em grandes dimensões.



Figura 10 . Joseph Kosuth *One and three chairs,* 1965. Cadeira de madeira dobrável, fotografia de uma cadeira, e fotografia da definição de cadeira retirada de um dicionário. Cadeira 82 x 37.8 x 53 cm; Painel fotográfico 91.5 x 61.1 cm; Painel com texto 61 x 76.2 cm

Aqui uma cadeira está representada de três maneiras diferentes, qual será então a sua representação mais precisa? Kosuth não produziu a cadeira, tirou a fotografia ou escreveu a definição: selecionou a informação e instalou-a em conjunto. Será isto arte? Estas questões deixadas em aberto, são exactamente o que Kosuth pretendia que pensássemos quando diz que a arte é o fazer de sentido:

> Pois para Kosuth, e nisto radicaria a sua principal contribuição do idealismo desta arte conceptual então emergente, o que importa é a ideia que o artista tem da arte, a definição da presente. (...) A ideia da arte (a obra) e a arte são uma mesma coisa. (Combalía 2005: 91)

Ao reunir estas três representações alternativas, Kosuth transforma uma simples cadeira de madeira, num objecto de debate e até mesmo de consternação, criando uma plataforma para explorar novos significados. Com esta obra, Kosuth consegue provocar no espectador uma atitude analítica e comparativa acerca dos diferentes níveis de percepção de um mesmo objecto. Cada um dos meios impõe efectivamente as suas regras: o texto é para ser lido da esquerda para a direita e de cima para baixo, a fotografia reenvia-nos inevitavelmente ao seu modelo. Por outro lado, a aproximação destes três níveis favorece este ir e vir perceptivo, comparando um ao outro. O ter colocado a cadeira real na composição, não faz mais do que situá-la como uma das possibilidades de alusão, mas não como o referente do qual a fotografia e a referência se foram afastando.

A ambiguidade fornece o espaço que permite uma troca interpretativa pessoal e subjectiva que poderá gerar admiração ou desdém, clareza ou obscuridade, prazer ou desconforto ou, ambiguamente, qualquer coisa entre.

Segundo Ana Hatherly:

> A ambiguidade é a arte do suspenso. Tudo o que está suspenso suspende ou equilibra. Ou instabiliza. Mas tudo é instável ou está suspenso.
> Pelo menos ainda. (Hatherly 2010: 60)

Segundo Giorgio Griffa, na poesia a palavra é uma metáfora que, tal como a palavra na pintura ou a palavra na música, encerra uma poderosa fusão com a realidade. Para ele, esta fusão é uma fonte de vida porque é maior daquilo que é dito e por isso: "Trata-se de

uma forma perfeita de ambiguidade. E, do meu ponto de vista, esta ambiguidade pode ser uma excelente qualidade nas artes em geral." (Griffa 2016: 34)

A David Hockney agradava a clareza, mas também gostava da ambiguidade: "Ambas podem, e inclusive creio que devem estar presentes numa mesma pintura. A clareza é basicamente visual; a ambiguidade é tanto visual como emocional. (Hockney 1994: 152)

Cada um de nós é sujeito e objecto ao mesmo tempo, liberdade e facticidade.

Como seres livres, temos a habilidade de tomar conta de nós mesmos e escolher o que fazer, mas na verdade estamos limitados por limites físicos, barreiras sociais, as expectativas e poder político dos outros. Simone de Beauvoir rejeita qualquer noção de uma bondade absoluta ou imperativo moral que existe por si só. Os valores vêm apenas das nossas escolhas.

Na Sua obra "*Ética da ambiguidade*", Simone de Beauvoir sustenta que não devemos tentar dissipar a ambiguidade, mas, pelo contrário, aceitar a tarefa de a perceber. Na concepção de ambiguidade em Simone de Beauvoir há o duplo, o ambíguo, o contraditório e a verdade que tem duas faces. Nada disso é facilmente aceite pela sociedade contemporânea. Mas não era para Beauvoir a ambiguidade uma fonte de inspiração?

Para o pensamento moderno, baseado na objectividade e na ciência, a ambiguidade é um tormento, o limite do absurdo. Simone de Beauvoir defende na sua obra "*Pour une morale de l´ambiguité*" (1947), que o absurdo não tem nada de ambíguo, a moralidade é a própria condição humana:

> A noção de ambiguidade não deve ser confundida com a de absurdo. Declarar que a existência é absurda é negar que lhe pode sempre ser dado um significado; dizer que é ambígua é afirmar que o seu significado nunca é fixo, que deve ser constantemente vencido. (Beauvoir 2015a: 139)

A ambiguidade Beauvoireana assenta na situação existencial que todo o sujeito experimenta, que é a de estar entre todos os existentes que constituem a sua realidade e, ao mesmo tempo, ser um existente solitário. Nesta situação o ser humano deverá escolher entre seguir as escolhas já realizadas por outros ou realizar a sua própria escolha. A liberdade humana é ambígua — só a podemos exercer no comprometimento. É na escolha por uma acção, por uma causa, por um caminho que exercemos ao máximo a nossa liberdade.

"É por a condição do homem ser ambígua que ele procura, por meio de falhas e ousadia, salvar a sua existência." (Beauvoir 2005 a: 139)

Política, arte, literatura, amizade, guerra, laços sociais, do ponto de vista de Beauvoir, tudo isto só poderia ser pensado a partir da ambiguidade que lhes é intrínseca. Não é só a condição humana que é ambígua, mas sim tudo o que o homem cria é também gerado sob o signo da ambiguidade.

Na arte encontramos muitas vezes obras de significados múltiplos possibilitando uma série infindável de interpretações

A condição de mulher é também um outro aspecto em que a ambiguidade domina. Simone de Beauvoir com a sua conhecida afirmação "*On ne naît pas femme, on le devient*" (Ninguém nasce mulher, torna-se mulher), denuncia o carácter eminentemente artificial da categoria de mulher: um ser humano do sexo feminino "não nasce mulher", antes "torna-se mulher", através da aprendizagem e repetição de gestos, posturas e expressões que lhe são transmitidas ao longo da vida.

> Ninguém Nasce Mulher: Torna-se Mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, económico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre macho e o castrado que qualificamos de feminino. Só a mediação de outrem pode constituir um individuo como um outro. (Beauvoir 2015: 13)

Tornando-se mulher sem ter nascido mulher, cada um de nós precisa de fazer escolhas difíceis. Há quem procure e construa uma vida convencional: casamento, filhos, família, há quem opte pela independência, há quem opte pela construção da subjectividade sem abrir mão das outras alternativas. Lidar com a ambiguidade é saber fazer escolhas. Negar a ambiguidade é escolher uma das alternativas sem reconhecer que as demais são igualmente válidas.

Tornar-se mulher, então, não se refere apenas às interferências da cultura, mas também ao espaço próprio por construir-se. A partir desta ideia, o tornar-se significa assim escolher aquilo que se quer, de modo a que a mulher será aquilo que projectou ser. Nós tornamo-nos o nosso género e não o nosso corpo.

Para Simone de Beauvoir, o género vai sendo construído continuamente. Não é assumido de forma simples e imediata, mas como um processo que pressupõe labor, cautela e interpretações. Escolher um género é interpretar normas já estabelecidas.

Quase sempre, diante das escolhas menos aceites socialmente, ficamos escandalizados. Diante do ambíguo exigimos uma certeza. Qual é o bom caminho? Qual é a escolha certa? Qual é o lado verdadeiro? O que é correcto? Qual a opção justa? Qual a melhor solução?

Lidar com o facto de que não há resposta definitiva a estas perguntas, deixa-nos desamparados. A moral da ambiguidade não nos ampara, dá-nos um método. A solução pronta não existe. O julgamento preconcebido não é ético. A verdade não é feita de metades que se complementam, este será o cerne da ambiguidade: as escolhas, julgamentos, decisões, só podem ser feitos diante de situações concretas. A opção que faremos entre uma ou outra metade, não significa a negação ou a anulação do caminho oposto. Essa é a opção moral da ambiguidade: incómoda e difícil.

Para além de estabelecer um campo fértil para a dúvida, o cariz absurdo de algumas das passagens presentes nos textos que João Penalva (Lisboa 1949) inclui em algumas das suas obras, é o factor que permite que passemos a encará-las não como adendas explicativas ou didácticas, mas como objectos em si mesmo: intervenientes de pleno direito nesta relação cumulativa que se estabelece entre imagens e palavras. Usando uma gestão parcimoniosa do que se revela e do que se oculta, do que se declara e do que se omite, o artista define as coordenadas de um território ambíguo e pleno de sugestão, cuja economia simbólica, material e discursiva — serve de base para um exercício projectivo alimentado de ilusão tanto quanto de verdade.

Penalva é um artista que envolve texto no seu trabalho “um objectivo aparentemente bem definido, mas que sugere uma categoria que, na práctica, provou ser multifacetada e escorregadia” (Withers 2011: 13). A sensação de textualidade que existe no seu trabalho pode ser atribuída ao seu interesse persistente na narrativa. Ele é um mestre contador de histórias e o texto é, sem dúvida, indispensável nessa actividade.



Figura 11 . João Penalva. *Pavlina e o Dr. Erlenmeyer,* 2010 Projecção sincronizada de dispositivos e filme super 16mm transferido para DVD; retrato do Dr. Erlenmeyer Morto, 1957, Óleo sobre tela da autoria de Alexander Von Baeyer; Cashmere suite, 2009, impressões de pigmento; lâmpada Osram de 50.000 watts, na sua embalagem original, papéis impressos, madeira, tecidos, vidro, mobiliário.

Na obra *Pavlina* e *Dr. Erlenmeyer* (2010) uma impositiva vitrina domina um espaço povoado por uma miríade de objectos que remetem para um universo ambíguo. Girando em torno de imagens de naftalina e do Dr. Emil Erlenmeyer — o reputado químico alemão do século XIX que foi o responsável pela sintetização da naftalina — aqui concorrem imagens, textos e artefactos cujas relações são orientadas por correspondências numéricas, e a partir das quais se estabelece uma narrativa fraccionária e, por vezes, incongruente. Estabelece-se aqui um espaço para a dúvida e ambiguidade. - Esta obra é um exemplo do interesse de João Penalva pela volatilidade da função perceptiva, estabelecendo um universo que recusa ao espectador uma postura passiva face ao que lhe é apresentado, fornecendo-lhe, simultaneamente, os dados estritamente necessários para que suspeite das suas eventuais consistências internas. Usando de uma parcimoniosa gestão do que se revela e do que se oculta, do que se declara e do que se omite, o artista define as coordenadas de um território ambíguo.



Figura 12 . João Penalva. *Pavlina e o Dr. Erlenmeyer,* 2010 Projecção sincronizada de dispositivos e filme super 16mm transferido para DVD; retrato do Dr. Erlenmeyer Morto, 1957, Óleo sobre tela da autoria de Alexander Von Baeyer; Cashmere suite, 2009, impressões de pigmento; lâmpada Osram de 50.000 watts, na sua embalagem original, papéis impressos, madeira, tecidos, vidro, mobiliário.

2.1.4. A CONSTRUÇÃO DE ALFABETOS NO PROCESSO CRIATIVO

A definição de alfabeto no dicionário:

> *s.m **1** conjunto das letras de um sistema de escrita, segundo uma ordem convencionada; abecedário; **2** qualquer sistema estabelecido para representar letras, sons, palavras, etc.; **3** livro que contém os conhecimentos básicos de leitura; **4** primeiras noções de qualquer ciência ou arte; **5** Linguística conjunto de signos de um sistema semiótico; **6** Linguística conjunto finito de signos que, na gramática gerativa, permitem representar as frases de uma língua. Linguística alfabeto fonético sistema convencional em que cada sinal representa graficamente um determinado som (fonema). Do grego tardio alfabetos, pelo latim tardio alphabétu – alfabeto, de alfa + beta. (Grande dicionário da língua Portuguesa- Porto editora 2004: 64)*

"As letras servem para fazer palavras? Sem dúvida, mas também outra coisa. O quê? Abecedários." (Barthes 2009 a: 102)

Segundo Barthes, o alfabeto é:

> Um sistema autónomo, provido de predicados suficientes que lhe garantem a individualidade: alfabetos "grotescos, diabólicos, cómicos, novos, encantados", etc.; em resumo, é um objecto que a sua função, o seu lugar técnico não esgotam: é

> uma cadeia significante, um sintagma fora do sentido, mas não fora do signo. (Barthes 2009 a: 102)

Quando o homem sentiu necessidade de fixar enunciados verbais com precisão, teve de desenvolver uma escrita específica. Não podendo utilizar uma notação pictográfica, não sendo esta propriamente uma escrita porque representa figurativamente objectos e cenas visuais, nem uma escrita ideográfica, que utiliza signos de origem pictográfica para representar ideias e sentimentos e não palavras, era então preciso dispor de um sistema de escrita baseado nos sons orais: os fonogramas. Se, de facto, consideramos certo o provérbio latino *Verba volante, scripta manent* (as palavras voam, os escritos ficam), significando que a comunicação oral está submetida à fugacidade, poderemos deduzir que a primeira missão confiada à escrita foi precisamente a de conservar a palavra, visto que a escrita permanece:

> A escrita seria, portanto, subordinada à palavra, tendo por função dar fala ao orador ausente, prolongando a sua mensagem para além do eco físico dos sons por ele pronunciadas. (Calvet 2001: 12)

> A língua é o depósito das imagens acústicas e a escrita a forma tangível dessas imagens. (Saussure 2002: 59)

> Língua e escrita são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo consiste em representar o primeiro. (idem: 72)

Segundo Leonard Shlain (1998) um alfabeto por definição consiste em menos de trinta símbolos sem sentido que não representam a imagem de nada em particular; uma característica que faz deles abstractos:

> Para perceber coisas como árvores ou edifícios através de imagens entregues ao olho, o cérebro utiliza a totalidade, simultaneidade e síntese. Para trazer à tona o significado da escrita alfabética, o cérebro, em vez disso, depende da sequência, análise e abstracção. (Shlain1998: 5)

Segundo Shlain, um dos benefícios colaterais e cruciais que deriva do alfabeto é que ele permite que as pessoas possam sistematizar o conhecimento: dicionários, compêndios, enciclopédias, índices, listas e bibliotecas seriam impensáveis sem o alfabeto. O alfabeto

simplesmente tornou possível armazenar e recuperar facilmente dados, e por sua vez lançou as bases para o mais prodigioso dom daqueles que o aprenderam - a ciência teórica. O alfabeto abstracto encorajou o pensamento abstracto.

Para Saussure, ([1916] 2002) o prestígio da escrita reside precisamente em várias questões, a primeira das quais a impressão de objecto permanente e sólido que a imagem gráfica nos causa, mais adequado do que o som para constituir a unidade da língua através do tempo. Será sempre muito mais fácil de compreender que o vínculo natural, o único verdadeiro, o som. A segunda questão é de que para a maioria dos indivíduos as impressões visuais são mais firmes e duráveis do que as acústicas, por isso dirigem-se de preferência às primeiras. A imagem gráfica acaba por impor-se à custa do som. Na terceira questão, Saussure menciona a língua literária e a maneira como esta amplia a importância imerecida da escrita. Tem os seus dicionários, as suas gramáticas, na escola ensina-se com livros e segundo os livros; a língua aparece regulada por um código, mas esse código é por sua vez uma regra escrita submetida a uma utilização rigorosa: a ortografia, isso é o que confere à escrita uma importância primordial. Acabamos por esquecer que aprendemos a falar antes de aprender a escrever, e a relação natural fica assim invertida. Por último, quando existe desacordo entre a língua e a ortografia, o debate é sempre muito difícil de resolver para quem não seja linguista, mas como o linguista não tem voz na disputa, a forma escrita obtém quase fatalmente o triunfo, porque toda a solução que esteja de acordo com ela, será mais cómoda. A escrita, segundo Saussure aproveita-se desta vantagem, à qual não tem direito.

Para Saussure não há mais do que dois sistemas de escrita: o sistema ideográfico, no qual a palavra está representada por um signo único e alheio aos sons de que se compõe. Esse signo refere-se ao conjunto da palavra, e de aí, indiretamente, à ideia que expressa, O exemplo clássico que temos deste sistema é a escrita Chinesa. O sistema fonético, que aspira a reproduzir a série de sons que se sucedem numa palavra. As escritas fonéticas podem ser silábicas ou alfabéticas, quer dizer, baseadas nos elementos irredutíveis da fala.

O alfabeto, tal qual o utilizamos hoje em dia, é o legado de várias culturas a partir da necessidade de registo dos sons em palavras, passando então por várias transições. A representação fonética das palavras é atribuída aos Fenícios, sendo o modelo que é utilizado

actualmente. Os alfabetos, por convenção, são abstractos e podem ser utilizados e adaptados a qualquer tipo de língua.

A escrita alfabética opõe-se a outro tipo de escritas como a ideográfica, usada nos países do extremo oriente.

Segundo Louis-Jean Calvet:

> O Alfabeto é uma das possíveis formas de escrita, elegida por certo número de sociedades (...) O aparecimento do alfabeto supõe somente um capítulo dentro da história das escritas (...) as escritas surgiram sob formas bem diversas, em lugares e épocas diferentes (signos cuneiformes, mesopotâmicos, hieróglifos egípcios, ideogramas chineses, grifos Astecas, Maias, etc.). (Calvet 2001: 111)

A valorização da autonomia da escrita notou-se também no modo como letras e palavras tem vindo a ser utilizadas no território da imagem, em variadas e diversas produções nas artes visuais, como elementos fundamentais às dinâmicas criadoras da contemporaneidade. Considerando a letra e a palavra que habitam a obra, será possível abordar as potencialidades da escrita e as dinâmicas criadoras que lhe dão forma. Uma investigação que vai gerar reflexões do ponto de vista da materialidade e carácter de elaboração conceptual.

A valorização da autonomia da escrita, poderá ser observada, também, pelo contacto com variadas obras de diversos artistas que em determinados momentos, impregnaram as suas criações com letras e palavras numa explosão de significados, em que o gesto, forma e projecto revelam um modo de inscrição que origina e encerra a própria obra.

O anterior e o exterior da palavra

A questão do alfabeto tem vindo a ser recorrente na prática artística contemporânea, como as exposições *O Novo Alfabeto* (Fundação Calouste Gulbenkian 2003); *Tangled Alphabets /Alfabeto Enfurecido* (MOMA Nova Iorque 2009 e MNCARS Madrid 2010); *Artist´s Alphabets* (MOMA Nova Iorque 2012) *ou Ecstatic Alphabets/Heaps of Language* (MOMA Nova Iorque 2012) mostram. A questão, contudo, emerge de uma forma mais subtil, em exercícios onde a arte e a tipografia se confundem, como no objecto livro de Robert Massin ou no desenho do alfabeto de Erté.

A temática do alfabeto como pretexto para projectos artísticos e editoriais já vem de longe.

Barthes no seu texto *O Espírito da Letra* (1970), fala-nos do livro de Robert Massin:

> O livro de Massin é uma bela enciclopédia, de informações e de imagens. Será a letra que é o assunto? Sim, sem dúvida: a letra ocidental, encarada no seu contexto, publicitário ou pictural, e na sua vocação de metamorfose figurativa. (Barthes 2009a: 101)

Barthes refere-se aqui ao livro de Massin (França 1925) "*La lettre et l´image*" de 1970, fruto de uma vasta pesquisa que mostra o grande interesse de Massin pelas várias formas tipográficas, resultando num estudo sobre interacção entre letras e imagens através dos séculos. Este livro é sobre as relações entre o mundo das letras e o mundo dos objectos e da vida íntima e própria das letras no nosso universo funcional e simbólico. Aqui a exploração da letra no seu aspecto gráfico, imagético, abre portas a uma dimensão da linguagem que fica submersa pelo domínio do signo imposto pelas palavras e frases que as letras compõe.



Figura 13 . Massin *La lettre et L´image,* 1970 (pormenor)

Massin partilha o seu entusiasmo pela grande variedade de formas tipográficas ao mostrar-nos desde manuscritos, publicidade, colagens cubistas, rótulos de embalagens, *Graffiti* ou tipos de capas de livros.

Neste livro, Massin permite-nos entrever o trajeto circular da letra e da figura. Vinte e seis letras do nosso alfabeto são animadas (como diz Massin) por centenas de artistas de todos os séculos, e são colocadas numa relação metafórica com outra coisa que não a letra: animais (pássaros, peixes, serpentes, etc.), homens, vegetais (flores, troncos, rebentos, árvores), instrumentos (tesouras, óculos,

foices, etc.). Todo um catálogo de produtos naturais e humanos vem duplicar a curta lista do alfabeto. Alguns traços constituintes da metáfora são assim ilustrados, esclarecidos e rectificados. (Barthes 2009 a: 104)

Massin entra na metáfora pela letra. O seu livro fornece elementos para a abordagem actual do significante.

Barthes, ao debruçar-se sobre a enciclopédia de Massin, coloca uma questão de aparência retórica, mas cujo sentido revela a sua própria actualidade: "A escrita é feita de letras, seja. Mas de que serão feitas as letras?" (Barthes 2009 a: 104)

Esta pergunta merece, no contexto do ensaio de Barthes, uma resposta quase evasiva:

> Podemos procurar uma resposta histórica – desconhecida no que diz respeito ao nosso alfabeto; mas podemos também servir-nos da questão para deslocar o problema da origem, conduzir a uma conceptualização progressiva do entre-dois, da relação flutuante, da qual determinamos a fixação de uma maneira sempre abusiva. No Oriente, nessa civilização ideográfica, é o que está entre a escrita e a pintura que é traçado, sem que nos possamos referir a uma ou a outra; isto permite frustrar essa lei celerada de filiação, que é a nossa lei, paternal, civil, mental, científica: lei segregadora em virtude da qual expedimos, por um lado, os grafistas, por outro, os pintores, por um lado os romancistas e por outro os poetas; mas a escrita é una: o descontínuo que a funda por toda a parte faz de tudo o que escrevemos, pintamos, traçamos, um único texto. (Barthes 2009a: 105)

No alfabeto de Erté (Rússia 1892- França 1990), outro dos exemplos que Roland Barthes cita nos seus escritos, cada uma das vinte e seis letras sob a sua forma maiúscula é composta por uma ou duas mulheres, cuja postura e trajo se inventam em função da letra (ou do algarismo). Neste alfabeto generalizado de Erté, há uma troca dialética: a mulher parece emprestar à letra a sua figura; mas como compensação, e com muito mais certeza, a letra dá à mulher a sua abstracção: "ao figurar a letra, Erté *infigura* a mulher (...) transforma as letras em mulheres." (Barthes 2009a: 116).

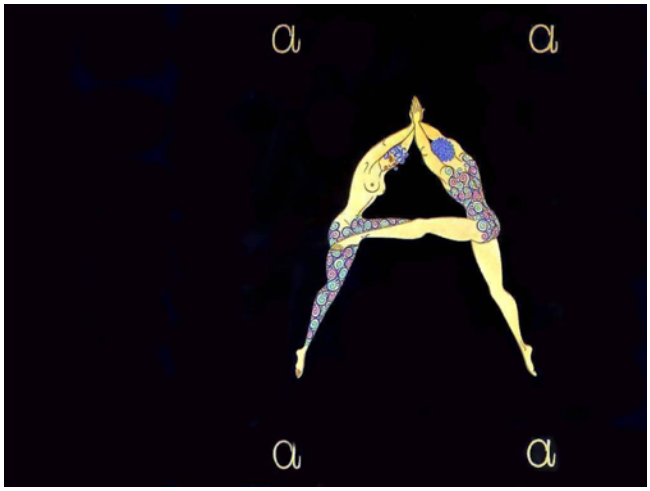


Figura 14 . Erté - Alphabet

Erté, pelo seu trabalho poético, faz de cada uma das nossas letras ocidentais, um ideograma, um grafismo que se basta a si mesmo afastando a palavra. Segundo Barthes: "Tal é o poder do alfabeto: encontrar uma espécie de estado natural da letra. Porque a letra, se estiver só, é inocente: o erro, os erros começam quando se alinham as letras para se fazerem palavras." (Barthes 2009 a: 121)

A propósito da sua reflexão sobre o alfabeto, Barthes diz-nos que anterior ou exterior à palavra, o alfabeto cumpre assim uma espécie de estado primitivo da linguagem: é a linguagem antes do erro, porque é a linguagem antes do discurso, antes do sintagma, mas contudo, já é a letra pela sua riqueza substitutiva, que está inteiramente aberta para os tesouros do símbolo. Estas letras de Erté, segundo Barthes, são objectos felizes, letras puras que ainda não estão comprometidas em nenhuma associação e por isso não são tocadas por nenhuma possibilidade de erro.

Para Barthes, as letras de Erté são poéticas, sendo poética a capacidade simbólica de uma forma. Erté faz com a letra o que o poeta faz com as palavras: um jogo.

> O jogo de palavras assenta num mecanismo semântico muito simples: um único e mesmo significante (uma palavra) ganha simultaneamente dois significados diferentes, de modo a que a escuta da palavra está dividida: é, se quisermos ser precisos, a dupla audição. Instalado no campo simbólico, Erté pratica (...) a dupla visão: captamos, à nossa vontade, a mulher ou a letra, e, complementarmente, o agenciamento de uma e de outra. (Barthes 2009 a: 123)

São assim as letras de Erté, ao mesmo tempo mulheres, trajos, gestos e linhas. Cada uma é ao mesmo tempo a sua própria essência e o ponto de partida de uma aventura simbólica,

da qual o leitor deve deixar em si desenvolver-se o jogo. Para Erté, o espaço do alfabeto, mesmo se a letra se recorda do seu fonetismo, não é sonoro, mas gráfico: trata-se principalmente de um simbolismo de linhas e não dos sons. Enraizada nesta arte, a letra, separada do som e incorporando-o nas suas linhas, liberta um simbolismo próprio de que o corpo feminino se torna um mediador.

Um outro exemplo de como a arte e a tipografia se confundem utilizando o alfabeto de uma maneira subtil é no livro *La Verité de A a Z* (1987) de Ben Vautier (Nápoles 1935). O livro está organizado como um dicionário com 160 entradas, entre substantivos, adjetivos e nomes de artistas que Vautier define e caracteriza em pequenos textos muito pessoais. Como em qualquer dicionário, é respeitada a ordem alfabética, mas ao contrário do formato estandardizado do dicionário, que aspira à objetividade e à universalidade, esta publicação oferece definições subjectivas, orientadas pelas obras, biografia e convicções do artista. Este dicionário inabitual é ilustrado com imagens de obras do próprio artista, convites das suas exposições, postais ilustrados e fotografias de pessoas influentes no mundo da arte francês.

No contexto Português mencionamos a obra de dois artistas que também trabalharam plasticamente a questão do alfabeto, são eles João Vieira (Vidago 1934- Lisboa 2009) e Ana Hatherly (Porto 1929 – Lisboa 2015).

Na obra de João Vieira o experimentalismo do autor irá revelar-se sempre um processo ético de construção das linguagens da escrita, na exploração dos limites da pintura e na sua associação visual com um particular conceito de textualidade. A escolha da letra e do texto como domínio do exercício da pintura, marcarão a sua obra, tornando-o cúmplice de outras aventuras experimentais como o *Grupo KWY,* ou os caminhos de uma poesia experimental Portuguesa. Os seus alfabetos são intervenções directas do corpo no espaço e no tempo da sua pintura, dando lugar à performance e a uma dramaturgia das letras – corpos – letras, que entre si interagem.

A sua obra cruza desde muito cedo o texto com a imagem, explorando as possibilidades gráficas e conceptuais do desenho das letras do alfabeto na composição do quadro. O gesto conduz o pintor à descoberta do sinal e, dentro deste, das letras de um alfabeto que Vieira transpõe e reinventa enquanto pintura na construção de cada trabalho.

João Vieira explora a combinação entre as infinitas possibilidades do alfabeto ou do sistema numérico. A inscrição do corpo no texto através do uso das suas possibilidades gestuais será premonitória dos corpos-alfabeto.

Segundo João Fernandes:

> Para João Vieira, a descoberta e o uso das possibilidades picturais dos sinais e das letras conduz a uma verdadeira reinvenção da pintura segundo um código particular e idiossincrático que jamais deixa de ser iconológico para se tronar textual. A letra é utilizada precisamente a partir da reivindicação de uma sua libertação semiótica, num exercício de transferência entre códigos pictórico e textual, de modo a que da transliteração se obtenha um novo tipo de percepção visual da sua condição de signo. *(Fernandes 2002: 22)*

Algumas vezes existem na obra de João Vieira referências literárias que se tornam visíveis nas pinturas da década de 60, como por exemplo no quadro "*Poema para bailar*" (1961) no qual o artista utiliza um poema de Ana Hatherly, ou no quadro "*Cesário Verde*" (1965) no qual o artista pinta um enxerto emblemático do poema "*Nós"* deste autor:

> Pinto quadros por letras, por sinais,
> Tão luminosos como os de levante,
> Nas horas em que a calma é mais queimante,
> Na quadra em que o verão aperta mais



Figura 15 . João Vieira "*Cesário Verde*" ,1965 Óleo sobre tela 130 cm x 97 cm

A partir de 1970 João Vieira irá abrir novos caminhos na sua obra, numa experimentação e linguagens que não deixarão de prosseguir os conceitos essenciais de manifestação da sua obra. João Vieira integra no seu trabalho artístico materiais que irão propiciar-lhe um novo capítulo na construção da sua obra – a construção de signos – volume, uma série de obras em poliuretano que tem como qualidades a expansão e maleabilidade.

Expansões, realizada em 1971 na galeria Judite Dacruz em Lisboa, uma exposição na qual Vieira oferece à fruição do público um conjunto de letras do alfabeto recortadas em espuma flexível, que serão manipuladas e combinadas pelo público num gesto de liberdade e de libertação que contrasta com os tempos de censura e de falta de liberdade de expressão que então se viviam.

O corpo, que já antes se adivinhava implícito no gesto pictórico, irrompe agora na obra do artista num conjunto de *happenings* que o seu autor denominará como ações - espetáculo. As letras transferem-se do quadro para o espaço apelando ao desejo do corpo no envolvimento e na interação que propõe ao espectador participante no processo.

Letras expandidas em espuma flexível que se transformam literalmente em "corpos de letras", através de uma original passagem de modelos com vestidos representando letras, realizados também em espuma flexível.

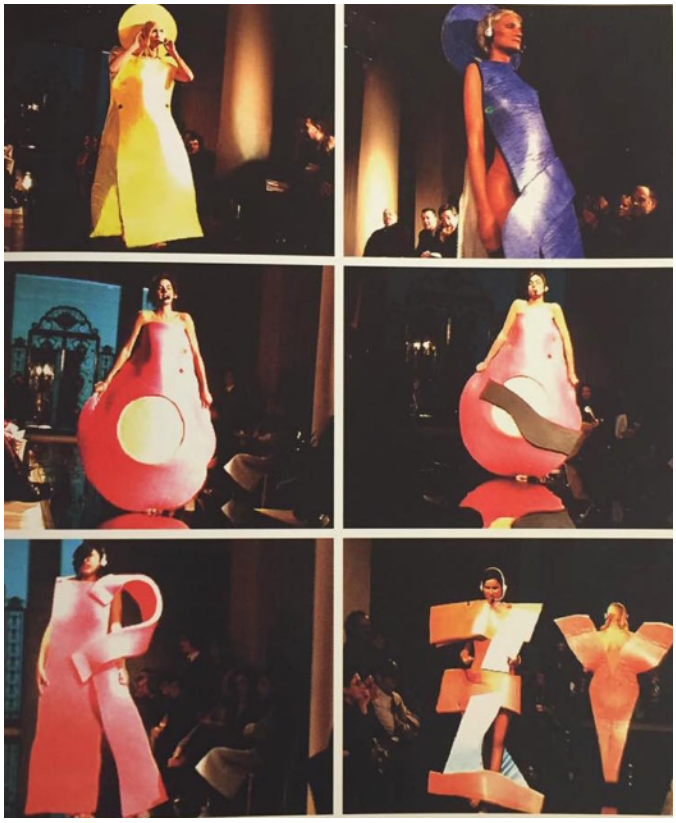


Figura 16 . João Vieira *Expansões, 2002* passagem de modelos com vestidos de letras
Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto.

Ainda na década de 70, os seus trabalhos com *plexiglas* multicolor recortado oferecem a possibilidade de alterar a composição e a configuração da obra através do movimento dos seus vários elementos em torno dos seus pontos de fixação, na sugestão de um jogo onde a ludicidade se apresenta como uma ética de participação do espectador na obra.



Figura 17 . João Vieira - *Elo,* 1971 Plexiglas colorido recortado sobre madeira 80 x 80 cm

Mais tarde, realiza alfabetos latinos e grego em plexiglas colorido recortado, explorando combinatoriamente as suas possibilidades gráficas.

Segundo Hélder Macedo uma letra é:

> um dos caracteres do alfabeto" sendo que o alfabeto "é um conjunto de letras". As definições remetem-se uma à outra, são tautológicas. As letras são as formas visuais do conjunto de formas visuais que é o alfabeto. Enquanto registo de linguagem, cada letra por si só nada significa e o alfabeto é um conjunto de não – significações, no entanto quando combinadas umas com as outras, as letras que em si próprias nada significam, tornam-se imagens de sons, palavras capazes de significar tudo o que há ou possa haver. (Macedo 2002: 46)

As letras permitem fixar o transitório, nomear o inominável, impor tempo à eternidade.

Enquanto representações pictóricas – enquanto pintura – as letras de João Vieira não são metáforas, são imagens autorreferenciais que se significam a si próprias. São formas que manifestam a potencialidade semântica do alfabeto ao poderem ser reconhecivelmente organizadas na tela como palavras ou frases que denotam um referente externos de que fossem a imagem visual.

Segundo ainda Hélder Macedo:

> João Vieira parte do pressuposto a que não podemos escapar como seres culturais, históricos e geográficos que somos, para explorar as possibilidades conceptuais e gráficas das letras e dos textos na sua duplicidade de signos e significantes, fazendo agir o seu/nosso olhar sobre o alfabeto, a palavra, o poema, a citação (Macedo 2002: 46)

Enquanto formas reconhecíveis, sinais gráficos que tornam visíveis os sons, as letras são figurativas. Mas porque detém a capacidade de serem transfiguradas em não-signos, nas suas possíveis qualidades visuais de manchas cromáticas, formas, luz e espaço, em reordenamentos e reconfigurações que multiplicam as imagens, as letras são simultaneamente abstrações. As palavras (agrupamentos de letras) detém essa mesma dupla qualidade, metafísica, de configurar o que é incorpóreo quando o nomeiam, assumindo na grafia a visibilidade do que não se vê.

As letras de João Vieira são simplesmente pintura porque nelas agregam as duas dimensões fundamentais da arte: a da percepção sensível, universal e atemporal, e a da interpretação cultural e identitária.

Segundo Raquel Henriques da Silva, as letras de João Vieira:

> Com o virtuosismo conivente, elas propõe diversos níveis de sobreposição ou de ruptura entre o que é escrito e o que, pictoricamente, é dado a ver/ ler, numa adesão afectiva à figura, livre e densa, dos "jogos de linguagem", formulada por Wittgenstein mas que, historicamente, transporta o peso produtivo, e erudito, da reflexão de Kandinsky sobre as cores, memórias da esteticidade icónica da escrita ideográfica chinesa e recriações, carregadas de afecto, dos "cadáveres esquisitos" surrealistas. (Silva 2002: 69)

Outro aspecto do impulso que está na origem do recurso ao alfabeto pode ser rastreado na "*Caixa – Alfabeto*" de Ana Hatherly. Nesta obra, o alfabeto criou um tumulto nas convenções e deixou-se desarrumar no interior de uma caixa. Esta caixa guarda assim uma infinidade de ideias, tantas quantas estas letras deixarem. O material, disposto ao acaso, está à disposição dos seus jogadores para manusearem /manuscreverem uma nova poesia feita de objectos – actos, que exigem jogar (actuar) para decifrar.

A escrita é feita de palavras- objecto e sem a implicação do corpo do jogador- escritor, as letras estão sozinhas. Este alfabeto guardado numa caixa é simbólico, pois permite criar outros códigos, reinventando a leitura ou indo além da ordem natural de leitura, revelando assim uma nova atitude em relação à arte (poética/ literária) que consente o jogo, a performance, como acto em si suficiente e significante.



Figura 18 . Ana Hatherly, *Caixa Alfabeto,* 1970 madeira, plástico e fio de cordel. 5,7 x 13,8 x 10 cm

Estes são alfabetos simbólicos, criadores de códigos, revelando uma nova atitude em relação à arte (poética, literária), que consente o jogo, a performance, como acto em si suficiente e significante. O alfabeto como linguagem em potência, que pode ser maleável, pulverizada em palavras, dissecada em fonemas, sendo várias as principais motivações que estão na origem da criação de projectos com base num alfabeto.

Se os exemplos mencionados revelam o recurso ao alfabeto como uma disciplina individual do pensamento singular de alguns artistas, é também possível cartografar o sentido colectivo e transversal com que o alfabeto se foi metamorfoseando enquanto impulso, fundamento ou desejo no pensamento artístico contemporâneo.

O sentido de exposições de arte moderna e contemporânea como *O Novo Alfabeto* (Fundação Calouste Gulbenkian 2003); *Tangled Alphabets /Alfabeto Enfurecido* (MOMA Nova Iorque 2009 e MNCARS Madrid 2010); *Artist´s Alphabets* (MOMA Nova Iorque 2012) *ou Ecstatic Alphabets/ Heaps of Language* (MOMA Nova Iorque 2012), e as principais motivações que estão na origem destes projectos mostram a importância do papel dos alfabetos no pensamento criativo, assim como a reflexão sobre as diferentes materialidades da linguagem.

A fundação Calouste Gulbenkian apresentou de 20 de março a 15 de Junho de 2003 uma exposição de Franz Erhard Walther (Alemanha 1939), "*O Novo Alfabeto*". Este projecto *Das Neue Alphabet* de 1990 - 1996, combina performatividade e linguagem. (Walther 2001) O espectador poderia ser chamado a agir, sendo do interesse do artista que o observador participasse na criação da imagem de alguma forma. Interessava-lhe mais o que se pode fazer com uma obra de arte do que o que meramente uma obra aparenta ser. Walther contribuiu para o conceito de arte orientada pela acção. O artista era avesso à ideia de que se pode olhar para uma obra de arte, mas não tocá-la, que há um limite inexpugnável entre a obra de arte e o nosso ser físico, o nosso comportamento, os nossos papéis sociais.

Para Franz Erhard Walther, espaço, tempo, corpo e linguagem tornaram-se materiais para o seu trabalho.

> A partir da altura em que comecei a explorar a arte, a linguagem era um material com o qual eu deveria moldar o meu trabalho. Eu afirmei que a linguagem deveria ser considerada como um material artístico e queria demostrar que este não era um capricho sem fundamento. Para mim, a linguagem como um meio artístico, implica vê-la como um material moldável com o qual o trabalho poderá ser criado. Mas esta projecção nada tem a ver com literatura. Desde então, tornou-se uma investigação a longo prazo no decurso da qual a utilização da linguagem mudou um certo número de vezes ao longo dos anos. (Walther 2001: 19)

Para o artista, o significado de uma obra reside no resultado da colaboração entre obra e observador e não de algo que seja descoberto através da contemplação isolada e solitária. Os seus objectos e instalações abordam os seus espectadores com estímulos tácteis e intelectuais, provocando a tentação de agir, o desejo de experimentar coisas de uma forma física e questionam a posição dos espectadores no espaço e uns em relação aos outros.

Na construção de palavras na sua obra, conceitos individuais vieram adquirir halos de importância que foram bem mais além do que estava destinado no texto. Walther começou a isolar essas palavras e simultaneamente a monumentalizar a sua forma: começou a separar as letras, desenhando-as individualmente em folhas de papel e fazendo montagens destas letras na parede, sempre a uma distância mútua, o que iria criar uma forte relação com a parede e a arquitetura envolvente.

A razão pela qual Walther utilizou a linguagem das palavras juntamente com outros materiais incomuns para realizar arte, veio ao encontro do seu desejo em cortar com os géneros estabelecidos da arte, além da sua vontade em incluir o observador na criação do trabalho.

Para Walther o conceito central do seu trabalho é a acção. O observador é o utilizador do seu trabalho escultórico. A forma de levar o espectador a agir, em participar no que acontece no gerar do trabalho, significa para o participante entrar no trabalho totalmente, de corpo e alma. O diálogo entre utilizador e trabalho no espaço, ao mesmo tempo físico e mental, é desencadeado por condições existentes do tipo mais básico: requere análise e coragem, imaginação e criatividade, nada tendo em comum com uma atitude didática.

O artista antecipa alguns pensamentos, abertos em todas as direcções, fornecendo documentadas em desenhos, mapas e esquemas, experiências anteriores do processo — um sistema aberto para articular as regras do jogo e no qual o espectador encontrará orientação. O público de Walter não o segue, mas utiliza o vocabulário do artista para desenvolver, aprimorar e dar forma às suas próprias habilidades perceptivas, poderes de julgamento e faculdades comunicativas.

A característica distintiva do "Novo Alfabeto" em termos escultóricos é que Franz Erhard Walther desenvolveu um conhecimento bastante detalhado sobre a história dos tipos de letra, formas esculturais que tanto parecem construídas como tectónicas ou arquitectónicas. Sendo geralmente feitas em tecidos de algodão, estas letras requerem formas internas estabilizadoras — núcleos de espuma e plástico e armações de madeira. Algumas são formas especiais, esculturas macias, formas com contornos exteriores suaves e contornos interiores fluidos. Algumas destas formas são de fácil leitura, mas há também formas de letras que emergindo de processos de simplificação e mudando objectivos esculturais, tornaram-se legíveis apenas à segunda vista com a ajuda dos desenhos e diagramas feitos pelo artista.

Concebidas como esculturas corporais, estes objectos desenvolvem uma monumentalidade orientada na escala humana. A maior parte destes objectos terminaram como esculturas de parede ou de chão. A coloração tornou-se também importante. A maior parte destes objectos são monocromáticos, alguns em duas cores e todas as dezoito cores utilizadas são combinadas como tons nas suas escalas dominantes entre amarelo e verde, castanho e vermelho e excepcionalmente azul. "Ressonância de cor – ressonância de linguagem" (Walther 2001:122)

Estas formas evocam acções potenciais na mente e podem até serem formadas através de uma acção, admitem-na ou evocam-na. O que o artista sempre pretendeu como objectivo final – a incorporação no seu trabalho da espiritualização – o salto a partir do material por meio da acção para o não- material.

> A Linguagem torna-se o meu material de moldar. Eu não escrevo com ele, eu não crio teorias com ele, não sou nem um contador de histórias nem um poeta. Em vez disso, eu utilizo palavras ou linguagem como o meu barro de moldar para tentar circunscrever o que acontece no trabalho-acção. *(Walther 1999: 28)*

O artista desejava que o observador transformasse as palavras em imagens através da sua imaginação: "Os observadores terão que preencher os espaços vazios com a sua imaginação. "(Walther 1999:28).

Walther qualificava o observador de arte como um utilizador de arte.

O observador deveria criar as suas próprias imagens baseadas na combinação de uma simples palavra, um Type face e uma cor. Para Walther, a obra de arte está sempre incompleta e é o observador que poderá ajudar a completá-la.

> Devo responder ao que eu encontrar na situação dada, seja realidade, imaginação ou história. Gerar uma resposta é um desafio e pressupõe conhecimento.
> A linguagem recorda a capacidade de formular e articular alguma coisa, pelo que a linguagem não deveria ser limitada às palavras. (Walther 2014: 108)

O artista estudou e praticou tipografia, quando frequentava a *Werkkunstschule* de *Offenbach*, onde descobriu a construção de letras, o que o levou a produzir as suas *Wortzeichnungen* (desenhos com palavras) e *Wortbilder* (pinturas com palavras). Desde essa altura, um dos seus principais interesses tem sido a organização formal da linguagem, o *design* de texto. Desde o seu projecto *Word Pictures* (1957-58), até ao *New Alphabet* (1990- 96), o seu programa estético medeia continuamente entre o espaço pictórico e espaço textual (incluindo o espaço livro). Franz Erhard Walther trata a linguagem como matéria para várias experiências artísticas:

> Eu trato a linguagem desta maneira: em primeiro lugar, existem apenas algumas palavras que me interessam no corpo de um texto, assim, eu viro a folha de papel ao contrário, tornando estas palavras visíveis, fazendo relevantes manchas transparentes com óleo de linhaça; ou seguro o verso do papel contra a luz e traço

> simples palavras, assim a sintaxe é destruída e apenas algumas palavras permanecem com o seu halo de significado. *(Walther1999: 30)*

O artista diz que enquanto ia fazendo este tipo de experiências, formas individuais iam emergindo que pareciam não estar relacionadas umas com as outras. Após algumas delas estarem concluídas, notava, para sua grande surpresa, que continuavam a evocar associações com letras. Aceitava este facto e assim decidiu produzir um corpo de trabalho relacionado com as letras do alfabeto, a que chamou precisamente *Das Neue Alphabet* (o novo alfabeto).

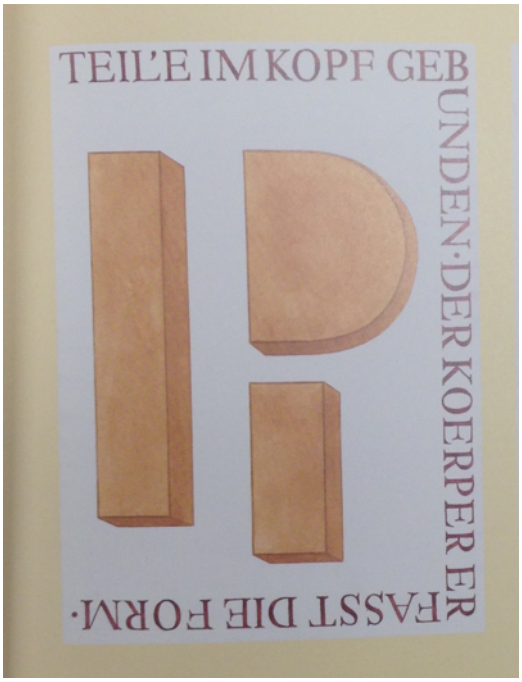




Figura 19 . Franz Erhard Walther *Forma R* (estudos,) 1994 – aguarela e lápis sobre papel

Figura 20 . Franz Erhard Walther *Forma R,* 1994. Tecidos de algodão, plástico espumado e madeira . 180 x 36 x 20 cm; 94 x 78 x 20 cm; 86 x 36 x 20 cm

Em 1957 o artista começou a desenvolver a série a que chamou *Wortbilder* (obras com palavras): palavras simples, centradas numa página, num tipo de letra colorido que ele mesmo desenha. Walther insistia que eram obras de arte e não estudos tipográficos, e o seu intuito era o de levar os observadores a expandir as possibilidades de significação das palavras. A escolha de palavras bastante simples, apelativas, mas não espectaculares no seu tratamento, pavimentaram assim o caminho para a elegância austera dos seus trabalhos futuros.

> Para mim uma interessante página de caligrafia mantem tanto o fascínio como uma imagem figurativa. Nos dois casos eu estava muito mais atraído no"como"

> da coisa do que "no que" era suposto estarem a dizer-me. Estava magicamente atraído por preocupações formais. (Walther 1999: 14)

> Lembro-me do tempo em que aprendi o ABC, riscado sobre uma ardósia numa escola de aldeia. Eu era incapaz de distinguir entre escrever e desenhar e talvez, também, não tivesse inclinação para o fazer. Palavras e imagens são ambas capazes de designar objectos, cada um à sua maneira. (Walther 2001: 19)

O artista dava também muita importância aos títulos das obras, pois achava que os mesmos estimulavam a imaginação do observador para ir mais além do que poderiam ver na obra de arte.

> Não importa o que pode ser dito artisticamente, pelo menos, as coisas tinham títulos interessantes. Pelo que me lembro, eles conseguiram estimular a imaginação a ir além do que estava representado na pintura. *(Walther 1999: 14)*

Wortbilder (palavras – imagens) é explicitamente ligada ao legado da *Bauhaus* que desafiou designers para verem a influência da imagem, texto, cor e forma como ferramentas de comunicação para a criação de significado.

A exposição que o MOMA de Nova Iorque apresentou de 5 de Abril a 15 de Junho de 2009 "***Tangled Alphabets***" de Léon Ferrari (Argentina 1920-2013) e Mira Schendel (Brasil 1919-Suíça 1988), foi posteriormente mostrada no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid de 24 de Novembro a 1 de Março de 2010, com o título de ***Alfabeto Enfurecido***, tendo seguido por fim para o Brasil. (Ferrari; Schendel 2009)

Esta exposição, sobre um tema comum e constante nos dois artistas ao longo das suas trajectórias artísticas — a linguagem — ofereceu uma nova interpretação das construções de linguagem visual que realizaram estes dois artistas e uma análise das ligações e confrontos entre arte visual, palavra e mundo social.

Em vez de utilizarem a linguagem como substituto do objecto de arte (segundo prática habitual da arte conceptual), tanto Schendel como Ferrari produziram obras de arte que fazem da linguagem um assunto visual. Em vez de converterem em arte a semiótica, convertem em arte a escrita.

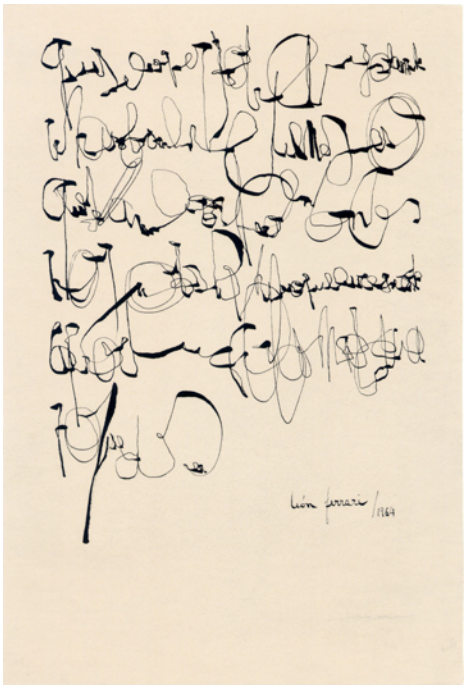
A exposição mostrou como estes dois artistas abordavam a linguagem como um importante assunto visual: o corpo visual da linguagem, a incorporação de vozes como palavras

e gestos e a linguagem como uma metáfora do aspecto mundano da existência humana, através da eloquência de nomear e escrever. Os artistas produziram as suas obras nos países vizinhos da Argentina e Brasil ao longo dos anos 1960 e 1980, quando a questão da linguagem foi particularmente central para a cultura ocidental devido ao papel central tido pelos pós- estruturalismo, semiótica e filosofia da linguagem.

Ao contrário dos artistas conceptuais que eram focados no protagonismo ideal da linguagem, estes dois artistas não utilizavam a linguagem no seu trabalho para produzir uma ideia, mas sim para expressar a sua específica materialidade, usando-a como um meio físico que poderia ser moldado ou esculpido.

Esta exposição convidava-nos a partilhar uma visão mais complexa e enriquecedora da linguagem, entendida como corpo físico, cuja matéria sob a acção directa do artista se pode chegar a modelar ou esculpir.

O uso frequente do papel como material artístico e a compreensão da palavra como matéria concreta marcaram uma procura pela universalidade da linguagem, na qual as formas e os significados acabam por convergir de uma maneira inequívoca.



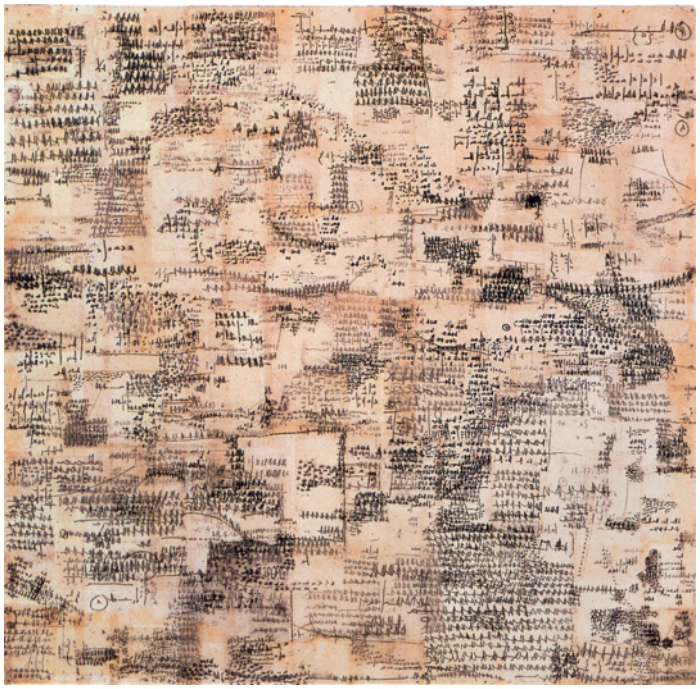


Figura 21 . León Ferrari. *Sin Título,* 1964 Tinta sobre papel, 47, 3 x 31,1 cm

Figura 22 . Mira Schendel *Sem título* da série *Objectos Gráficos* c. 1969. Transferência de desenho a óleo sobre papel japonês fino entre folhas de acrílico transparente 100 x 100 x 1 cm

É entre as dimensões da arte e da linguagem que devemos enquadrar a obra destes dois artistas, que fizeram da linguagem gesto e escrita, matéria inteligível e matéria puramente visível, a fonte principal das suas imagens. Estas dimensões são a opacidade (a densidade, a espessura) mais notórios na obra de León Ferrari e a transparência (a imediatez, a claridade), na obra de Mira Schendel. No entanto, Mira Schendel, na sua procura artística e intelectual por materializar a transparência, acabou por descobrir que a única forma de fazer visível a transparência é precisamente descobrir o que nela permanece permanentemente opaca, como opacidade.

A obra de ambos está atravessada mesmo nos seus momentos mais silenciosos e íntimos, pelo furor da linguagem. Um furor proteico que adquiriu através deles inumeráveis rastos, desde a mudez voluntária até à afasia passando pelo sussurro, gaguez, a denúncia, a poesia, a citação, o grito, a onomatopeia e o alfabeto. Estes artistas, centrados no aspecto da linguagem e em cujas obras mostram a linguagem encarnada e vinculativa, a linguagem como materialidade escrita e como marca, a linguagem como tremor de mão e como estremecimento de um corpo.

> Ferrari e Schendel são artistas visuais que nunca abandonam o ofício do verbo; que o erigem no centro da sua operação produtora de imagens, inclusive daquelas mais despojadas e silenciosas, contra a "lei de segregação" que, segundo Roland Barthes, separa no Ocidente o poeta do novelista, o gráfico do pintor, desconhecendo o único texto visual onde todas as formas artísticas baseadas na inscrição encontram as suas fontes. (Ferrari, Schendel 2009: 18)

León Ferrari abordou ao longo da sua carreira uma vasta gama de meios artísticos como escultura, pintura, desenho, gravura, som e cinema. Ferrari produziu um número significativo de esculturas em arame cujas formas orgânicas e gestuais por vezes parecem abstrações, noutras aproximações a alfabetos legíveis ou indecifráveis.

Na sua série *Cartas a un general,* os desenhos são um corpo inscrito, um exercício que corresponde a uma prática corporal de inscrição, de *Scription* como diria Roland Barthes (1981: 3). Os seus desenhos escritos começam a ser o suporte de conteúdos e discursos objectivos nos quais o artista mostra ao mundo, com as suas contradições e absurdos, as suas reflexões sobre a arte, tendo uma atitude sarcástica em relação aos poderes da igreja e do estado.

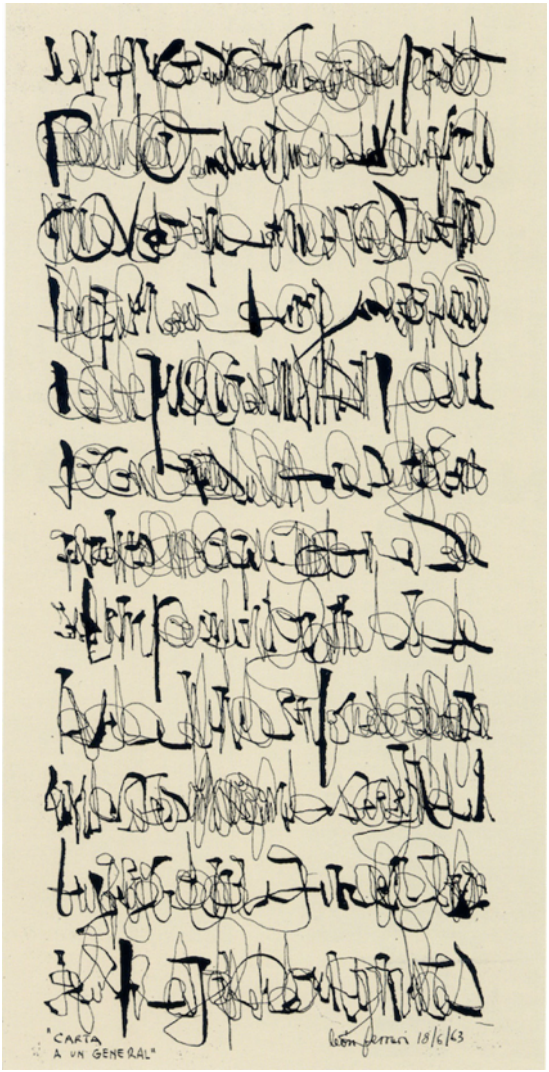


Figura 23 . León Ferrari *Cartas a un General*, 18 de Junho de 1963
Tinta sobre Papel 34x 17,5cm

No início dos anos sessenta, Mira Schendel produz um volume considerável de obras em papel através da aplicação de técnicas inéditas nas quais se manifesta o seu interesse pelo gesto da escrita e a procura de transparência na matéria. Nos finais da década, cria trabalhos tridimensionais, usando o papel como suporte de esculturas abstractas de formas variadas e produz acumulações complexas de sinais e escritos entre suportes de acrílico transparente.

Na sua série "*Objectos gráficos*", Mira Schendel perseguia a ideia de encerrar uma certa ideia de simultaneidade mais ou menos discutível, (através do atrás e à frente, anterior e posterior), o problema da temporalidade, do espaço-tempo.

Estes objectos tem a virtude de não só representar constelações de letras e de signos, como de ser colmeias de palavras desconstruídas. São textos legíveis mas ininteligíveis, quer dizer, puramente visíveis, e por isso intraduzíveis. São janelas, também, transparentes e quadradas, perfeitamente delimitadas, mas a sua transparência não conduz a nenhum lugar além de si mesmas. São quadros, mas não são apenas planos, visto que pendem como objectos e para os vermos, deveremos caminhar por entre eles: ver a parte de trás, observar e sentir a sua espessura. São assim esculturas escritas.



Figura 24 . Mira Schendel *Sem título*, da série *Objectos Gráficos,* 1967.
Grafite, letras transferíveis e óleo sobre papel entre folhas de acrílico transparente.

Uma retrospectiva do trabalho de Mira Schendel foi apresentada na *Tate Modern* em Londres (2013) e posteriormente no Museu de Arte Contemporânea de Serralves de 1 de Março a 24 Junho de 2014.

> É também nesses anos de 1960 que o texto- matéria de que se alimenta grande parte deste campo de trabalho autofágico: "pintar(...) era uma questão de vida ou morte para mim", há- de dizer — se torna imagem para Mira Schendel. (...) Letras em cima de letras, palavras em cima de palavras, uma floresta de línguas: Mira Trabalha em palimpsesto, forçando transparências e sobreposições não só entre os vários objectos da instalação como de cada um deles. (Nadais 2014: 22)

Na exposição ***"Artist´s Alphabets"***[1] apresentada no MOMA de Nova Iorque de 1 de Agosto a 22 de Outubro de 2012, cada letra do alfabeto era representada através de uma publicação, revelando o abecedário como um dispositivo de aprendizagem apreciado bem para além da infância.

Diversos artistas participaram nesta exposição, cada um ficando com uma letra atribuída e tratando-a de diferentes maneiras. Aqui constavam, desde um livro que à primeira vista

[1] https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/artistsalphabets/

parecia estar em branco, mas no qual o alfabeto representado seria claro para um leitor de *braille* de Merilyn Fairskye "*Alphabets of loss for the late 20th century: alchemy – zeitgeist*" de 1992; jogos de cartas através de jogos de palavras por Jones Wojcik de 1991: **"*Play Wojcik in Miniature: The Complete Alphabet, All 52*"**; Um livro de Gertrude Stein "*Prose Alphabet*" escrito em 1940 e ilustrado em 2011 por Giselle Potter, com o título: "*A book of alphabets and birthdays* ", entre outros. Nesta exposição esteve também presente o livro "*Alphabets for adults"* (1948) de Man Ray, um livro com 39 ilustrações monocromáticas, um abecedário ilustrado e publicado durante uma residência artística que o artista fez em Holywood. Este livro apresenta 39 desenhos

"lunáticos" com legendas que variam de "âncora" até "zinco", demonstrando a fascinação de Man Ray pelas palavras. O livro compreende uma sequência alfabética de palavras ilustradas por desenhos lineares e anunciava o seu objectivo em ser a criação de um novo alfabeto através das "palavras descartadas de uma conversa" ecoando ideias que Man Ray expressou primeiramente na sua juventude.

Ecstatic Alphabets / Heaps of Language[2] é outra das exposições que configuram o impulso do alfabeto no processo criativo. Presente no MOMA de Nova Iorque de 6 de maio a 27 de Agosto de 2012, foi comissariada por Laura Hoptman.

Esta exposição juntou doze artistas e grupos de artistas modernos e contemporâneos que trabalham em todos os meios incluindo pintura, escultura, filme, vídeo, áudio, *spoken word, design,* etc., todos eles concentrados nas qualidades materiais da linguagem escrita e falada – visual e sonora. Artistas que tornam a comunicação escrita e falada intensamente física.

Os trabalhos na exposição pertenciam a uma distinta história de poemas, objectos e experiências de linguagem concreta que datavam desde o princípio do modernismo, e incluíam momentos do Dada e Futurismo, a recrudescência do Neo- Dada dos finais de 1950, e os movimentos literários da poesia concreta e sonora na Europa, América latina e Estados Unidos.

[2] http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/ecstaticalphabets/wp-content/uploads/2012/05/Hoptman_PDF.pdf

Apesar de os artistas já estarem a fazer experiências com a linguagem (e os poetas com as artes visuais) no principio do século XX, foi só em 1950 que a ideia de uma espécie de arte híbrida entre poesia e artes visuais, foi introduzida, primeiro no Brasil e posteriormente internacionalmente. (Hoptman 2012: sn)

Como os pintores e escultores do mesmo período, que exploravam formas abstratas com o objectivo de chegarem a uma obra de arte não metafórica, que era ela própria e nada mais, artistas e poetas trabalhavam concretamente com as palavras no final de 1950 e anos 60, esforçando-se por utilizar a linguagem como um meio como a tinta, dissecando e rearranjando letras, palavras e frases para criar obras de arte cuja forma e conteúdo foram feitas para ser uma e a mesma. Os trabalhos desta exposição *Ecstatic Alphabets*, continuaram de diversas maneiras a pesquisar a relação entre as artes visuais e a linguagem, começando pelo trabalho do passado século, mas sendo a linguagem agora mais ousadamente separada da página, das formas e significados recebidos da linguagem e em alguns casos das suas funções de comunicação. Nesta exposição, a letra, a palavra e a frase são vistas e experimentadas, e não necessariamente lidas. Movimentando-se livremente através das disciplinas e meios, os artistas que também são poetas, escritores, *performers* e *designers* gráficos, transformam letras, palavras e frases em padrões, sons, imagens em movimento e objectos do dia a dia, celebrando as qualidades sinestésicas da linguagem, em vez de a reduzirem a uma forma pura.

Animada, atomizada, transliterada em fonemas, explodida para enormes proporções ou bastante reduzida, esta linguagem é feita para ser vista ou experienciada, mas não lida como em experiências anteriores. Há uma conexão permanente com a poesia em muitos destes trabalhos recentes, acrescentando assim um elemento em êxtase, que poderá parecer à primeira vista exibir uma clareza alfabética ou mesmo uma qualidade incipiente.

A exposição era dividida em duas secções, a primeira caracterizando um abreviado cronograma de obras de arte do século XX, que tratam a linguagem concretamente, ou seja, como um material. A maioria dos trabalhos nesta secção, utilizavam a plataforma da página para as suas experiências. Aqui era possível ver esculturas, desenhos, pinturas, trabalhos gráficos, obras com som, de artistas como Carl Andre, Marcel Broodthaers, Marcel Duchamp, Bruce Nauman, Lawrence Weiner, Marinetti, entre outros. A segunda secção

apresentava trabalhos contemporâneos recentes e projectos nos quais poderia ser discernido um interesse semelhante na linguagem como um flexível e poderoso material para fazer arte apesar dos resultados serem muito diferentes. Os artistas na secção contemporânea distanciaram-se do suporte página e devolveram a linguagem ao mundo. Aqui poderiam ser apreciados trabalhos de Trisha Donnelly, Shannon Ebner, Paul Elliman, Sharon Hayes, Karl Holmqvist, Paulina Olowska, Adam Pendleton, and Nora Schultz, entre outros.

Segundo Laura Hoptman (2012), no texto que escreveu no catálogo que acompanhava esta exposição, a linguagem é extática porque é uma coisa em si, não é um sistema de entrega, um pronunciamento ou um reforço de autoridade; nem sequer é um assunto. Simplesmente é. É não- instrumentalizada, separada do convencional o que significa que se opõe à noção de comando.

A linguagem é maleável, pode ser pulverizada em palavras, vivissecada em fonemas, atomizada para o que Jacques Perec chama de "letras motivadas". (cit. in Hoptman 2012)

É uma forma que não faz parte nem é relacionada com estrutura alguma.

A linguagem é hipergráfica, um termo cunhado pelo Letrista Isidore Isou.

Foi transformada do verbal para o alfabético, da leitura para o ideográfico. Isto pode ocorrer através do design gráfico, em certos casos uma forma de tradução, intervenção ou ofuscação noutros. Também poderá ser vista como uma forma de pensar. Com a linguagem hipergráfica, o design gráfico é o trabalho em si e não uma técnica de apresentação de um trabalho. Pode ser a maneira em que o textual e o visual se tornam numa e a mesma coisa.

A linguagem é impraticável em oposição à noção formalista Russa de uma "língua prática" que é discursiva e destinada puramente à comunicação. Esta linguagem resiste a uma correlação direta com o significado. Este foi assim solto da carga descritiva ou da função de comentário. Poderá ser sem sentido ou poderá existir num estado ambíguo entre o significado e o nada significar. É inútil para propósitos comunicativos e poderá ser implantada para minar esse seu papel. É autónoma e, portanto, ligada à poesia. Poderá ser poesia, poderá existir na intersecção do gráfico com o poético. Segundo Jackobson:

> A poesia está presente quando a palavra é sentida como uma palavra e não como uma mera representação do objecto que está a ser nomeado ou uma explosão de emoção, quando as palavras e as suas composições, o seu significado, a sua

> forma interior e exterior adquirem um peso e um valor próprios em vez de se referirem indiferentemente à realidade. (cit. in Hompton 2012)

A linguagem poderá ser sinestésica. É um meio e também "transmediática".

É um som, um objecto, um lugar, uma actividade, um símbolo como uma mandala. Poderá ser usada como pintura. Pode ser um local ou, como Vito Acconci disse "Uma ilustração de palavras". Como tal, poderá alterar a maneira como percebemos a linguagem.

A linguagem funciona contra a leitura. Poderá ser ilegível, embora também possa ser apreendida e até mesmo pronunciada. Subverte modos convencionais de interpretação. Não é um texto, é forma, e essa forma poderá ter um infinito número de variações. Em alguns casos a forma é o seu conteúdo. Em alguns casos, resiste completamente à forma.

Esta linguagem não é descritiva da realidade, mas é ela própria realidade. Porque tem igual estatura ao tangível, pode ser encontrada no mundo. Existindo autonomamente tem, nas palavras de Eugen Gomringer, "uma função orgânica em sociedade" e tem a capacidade de refletir ou comentar sobre aquela sociedade. Tem a capacidade não de descrever uma verdade, mas sim em criar uma. Este é o sentido da performatividade da linguagem: cria a realidade que a nomeia. A direcção de ajuste que estabelece com o mundo não é o da linguagem constativa, que descreve e constata. Aqui, não é a linguagem que se adapta ao mundo, mas o mundo que se adapta à linguagem.

2.2. A PERFORMATIVIDADE DA PALAVRA

> "Uma linguagem é uma forma de vida. Não podemos considerá-la de forma isolada e em si mesma, independentemente das múltiplas funções desempenhadas no quadro da vida de quem a usa." (Mitchell 2016: 11)

Pode a palavra ser uma forma de acção? De que forma a concepção performativa da palavra — os actos da linguagem — criam também novos ângulos de visão para compreender os processos criativos que entrelaçam pintura e palavra numa experiência comum?

A linguagem pode ser falada, escrita, recitada ou lida. Temos uma experiência directa e física de todas estas manifestações, que utilizamos para comunicar, relacionar ou criar laços sociais.

Experimentar palavras, frases, é uma experiência física, orgânica. Segundo Gonçalo M. Tavares, escrever e falar são actos de esforço mediados pelo corpo:

> Eis, então, que o mundo da linguagem é um mundo de experiências do corpo: o corpo cansa-se, repousa, percorre uma certa distância a uma velocidade lenta, depois aumenta a velocidade, depois para: eis o relato de uma leitura, de uma escrita, de uma fala. Eis ainda um pedaço substancial das experiências dos seres humanos vivos e falantes: a experiência da linguagem, uma das mais determinantes experiências físicas, corporais. (Tavares 2013: 176)

Esta corporalidade é intrínseca ao acto de pintar. Segue-se um outro tipo de performance: o olhar. O primeiro olhar é o do próprio artista, geralmente no seu ateliê. Uma vez a sua obra exposta em público, outros se lhe juntam, trazendo assim para a obra as suas leituras subjetivas. Conceber o olhar como acção implica reconhecer que ver — como ler — é sempre um acto de procura permeado pelo desejo, pela desorientação, pela vontade de transformação. Ver é entrar num território além do corpo, agindo sobre ele. Como refere Hume, a propósito da pintura de Mel Bochner (Pensilvânia - 1940):

> As recentes "Pinturas Tesauro" de Mel Bochner combinam um invulgar conjunto de actos performativos (...), voltando as convenções da pintura contra as da linguagem, a leitura contra o olhar, a cor assegurando a ligação vital entre ambas. (Hume 2013: 220)

As suas pinturas tanto podem ser lidas - literalmente - como vistas; podem ser recitadas como um extracto de poesia ou teatro, ou lidas em silêncio, numa proximidade relacional com o espaço convencional da pintura.

Segundo Paulo Luís Almeida:

> De facto, o emprego do termo performativo como categoria da prática pictórica pode ser entendido em dois sentidos: como uma apropriação abusiva ou metafórica, ou uma propriedade genérica que é compartilhada com vários aspectos da actividade humana, não servindo para qualificar nenhuma em particular. (Almeida 2008: 27)

As obras de Guy De Cointet (Paris 1934 – Los Angeles 1983) utilizam o texto apropriado da cultura popular, conversas do dia a dia ou fontes literárias, muitas vezes criando um efeito irónico, divertido ou melancólico. Os procedimentos de codificação e abstração da linguagem, sobre os quais se constrói também a sua dimensão performativa, constituem a base de um processo criativo que prevê, como conteúdo, o efeito da acção ilocucionária no espectador.

As suas obras "*Mirror Writing",* são um exemplo de como a palavra pode gerar um ato performativo — obrigavam o observador a um esforço de rotação e espelhamento para se ler o texto pintado.

Guy De Cointet debruçou-se sobre a relação complexa entre ver/ler de uma forma inventiva, explorando a técnica da escrita em espelho e da dupla inversão.

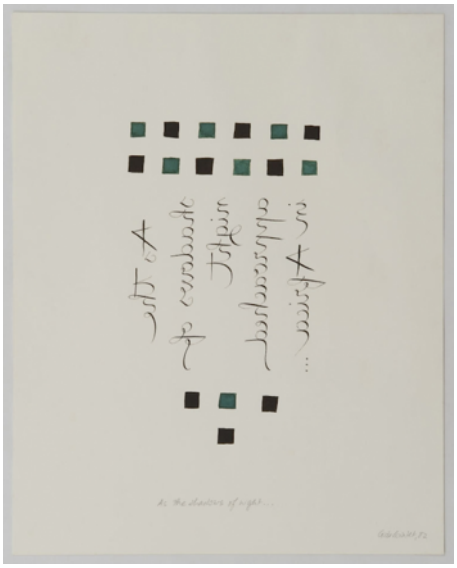


Figura 25 . Guy de Cointet *And the shadows of night,* 1982
Tinta e crayon sobre papel 35 x 28 cm

O resultado é um autêntico contorcionismo visual de palavras comunicantes, numa linguagem codificada e cifrada de uma abstração assumida. Não é expectável que o texto seja descodificado mas o observador é tentado a fazer o exercício de decifração, tomando consciência da fisicalidade do próprio olhar.

Há um método criativo no teatro – dança de Pina Bausch que envolve jogos de linguagem. Este jogo é designado por "Método das improvisações estimuladas pelas perguntas" (Bentivoglio1994: 23). Neste jogo estabelece-se algo fundamental – uma relação inequívoca entre linguagem e movimento, onde uma pergunta tem por resultado um movimento ou conjunto de movimentos. Há aqui uma pergunta incitadora da imaginação, e o seu oposto – a imaginação instigadora de questões. Pina Bausch para cada pergunta pedia seis movimentos: "O que fazes quando te sentes atrapalhado? Era preciso responder com seis gestos diferentes" (idem:26). Pina Bausch quer movimentos saídos destas provocações linguísticas "Quer movimentos (efeitos) a partir destas frases (causas)." (Tavares 2013: 280)

Com as *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein, a linguagem passa a ter uma nova abordagem. Se no *Tratado Lógico- Filosófico,* Wittgenstein analisa o mecanismo lógico da linguagem — cujo projecto é o de traçar um limite para a expressão linguística do pensamento — nas *Investigações* a linguagem é analisada sob outro aspecto. A significação deixa de residir na relação entre estrutura e facto. A nova concepção da proposição é distinta — deixa de ser um modelo exacto da realidade para ser uma "hipótese" — uma forma mais ou menos adequada de representação, que poderá ser constantemente reformulada em certos aspectos: o grau de adequação não depende mais de uma isomorfia estrutural entre a proposição e o facto representado, mas sim das circunstâncias em que a proposição é utilizada.

Até à publicação das *Investigações Filosóficas*, os estudos de linguagem eram baseados na convicção de que havia uma relação de simetria entre linguagem, pensamento e mundo. Esta perspectiva lógica passou a ser questionada por Wittgenstein, nesta obra de 1953, ao levantar a possibilidade de não haver correspondência entre linguagem, pensamento e sentido. Trabalha por outro lado, a hipótese da existência de opacidade no sentido e atribui à exterioridade a tarefa de determinar o sentido das palavras.

Estas interrogações abrem o espaço a uma nova abordagem da linguagem, numa figura fundamental para a sua dimensão performativa — John L. Austin.

Nesta visão não há preocupação em delimitar as fronteiras entre a filosofia e a linguística. Para Austin, a questão do contexto é um factor determinante na questão da significação

das palavras, questão destacada por Wittgenstein quando pergunta: “O que é que designam as palavras desta linguagem? Como é que se há- de mostrar o que designam, a não ser pelo modo como são usadas? (Wittgenstein 2015: 179)

O performativo é o próprio acto de realização fala – acção.

Wittgenstein e Austin diferem profundamente tendo em conta o motivo do seu interesse pela linguagem comum. Para Witgenstein é importante compreender o funcionamento da linguagem comum, porque os problemas filosóficos nascem das confusões e das incompreensões da sua utilização. O estudo da linguagem é um meio, o único, para alcançar um fim específico. Para Austin, o estudo da linguagem comum podia constituir um fim em si mesmo, e as suas conquistas, assim alcançadas, ajudar a resolver os chamados problemas filosóficos, ainda que esta não fosse uma consequência deliberadamente procurada.

Austin concebe uma teoria que passa a dar conta de enunciados mais complexos e que considera as línguas naturais como não transparentes ou sujeitas à opacidade, particularidade presente na linguagem dos seres humanos.

Os enunciados ordinários são assim analisados e compreendidos para além da sua literalidade. O sentido, segundo a percepção *Austiana*, não é controlado pelo sujeito. Para ele, o sujeito não é completamente dono da situação comunicativa, pois o efeito pode ocorrer à revelia da sua intenção. O sentido não está na linearidade da frase, mas emerge da correlação de diferentes factores que associam um sujeito, nas condições adequadas, o acto da fala, as condições de produção desse ato de fala e o conhecimento compartilhado entre o locutor e interlocutor.

A abordagem à linguagem reflecte em si um contexto mais alargado, nas mudanças pelas quais pensamos as formas de relacionamento e expressão.

Antes de haver uma mudança na filosofia da linguagem, as proposições eram analisadas segundo os critérios de verdade ou falsidade. Com a “teoria performativa” de Austin, houve uma mudança radical na concepção da linguagem que reivindica o contexto cénico da sua enunciação: os sujeitos (os que falam e os que ouvem) e as condições de produção na constituição dos sentidos dos enunciado. Assim, a linguagem passa a ser vista como não transparente e sujeita a deslizes, ambiguidade e opacidade de onde se pode concluir que não existe um sentido literal na linguagem, mas acções relacionadas com os seus usos.

A extensão do performativo que radica em Austin é formulada a partir de uma distinção. Essa distinção reage à atitude tradicional respeitante à linguagem como instrumento de afirmação constativa, isto é, um dispositivo interessado principalmente em descrever estados de coisas e que podem ser verdadeiros ou falsos. Por oposição a esta perspectiva, Austin indica um modo de linguagem que faz sentido sem descrever ou verificar – uma categoria não sujeita a critérios de verificabilidade e à correspondência ou não com a realidade – estes enunciados existem como actos. O enunciado performativo, em contraste com o constativo, não descreve um estado de coisas independentes de si mesmo – é ele próprio a realidade que designa – é autorreflexivo.

O performativo refere-se aos casos em que a emissão de uma expressão é a execução de uma acção: "Indica que emitir a expressão é realizar uma acção e que esta não é normalmente vista como meramente dizer algo." (Austin 2016: 51).

2.2.1. QUANDO DIZER É FAZER — A INSTRUMENTALIZAÇÃO DA PALAVRA COMO ACÇÃO.

John L. Austin entendia a linguagem como uma forma de acção: "Dizer algo é fazer algo; porque dizemos algo, ou ao dizer algo fazemos algo. "(Austin 2016: 57).

Segundo Austin, as palavras que empregamos diariamente são ferramentas das quais nos valemos para realizar múltiplas tarefas:

> Devemos saber o que queremos dizer, e é necessário que estejamos precavidos contra as armadilhas constantes da linguagem (...) Qualquer intenção clarificadora resultará estéril, quando não directamente enganadora, se não tivermos em conta o carácter instrumental da linguagem e o preceito de "limpeza" dos meios de expressão. (Austin 2016: 19)

Neste jogo de linguagem, distinguem-se dois tipos de enunciados:

Os enunciados constativos são aqueles que descrevem ou relatam um estado de coisas, e que, por isso, se submetem ao critério de verificabilidade, podendo ser rotulados de verdadeiros ou falsos. Na prática são os enunciados comummente denominados de afirmações, descrições ou relatos como: eu sei pintar; a terra gira em torno do sol; a mosca caiu na sopa.

Os enunciados performativos são enunciados que não descrevem, não relatam, não constatam absolutamente nada, e portanto, não se submetem ao critério de verificabilidade (não sendo falsos nem verdadeiros). São enunciados que, quando proferidos, realizam uma acção (daí o termo performativo, do verbo inglês to perform - realizar): Eu condeno-te; declaro aberta a sessão; eu desculpo-te. Estes enunciados, no exacto momento em que são proferidos, realizam a acção denotada pelo verbo, não servem para descrever, mas sim para executar actos (condenar, abrir a sessão, desculpar). Neste sentido dizer é fazer algo. "Declarar aberta a sessão" não é informar sobre a abertura da sessão, mas é abrir a sessão.

Ao tentar fixar um critério para os enunciados performativos, Austin confrontou-se com a pluralidade de tempos e vozes que a linguagem assume quando age: proibido fumar; vocês estão autorizados a entrar; todos os amigos estão convidados para o jantar — nestes exemplos, o acto de proibição, autorização ou convite realizam-se sem o emprego de proíbo, autorizo ou convido.

Existem também enunciados performativos sem nenhuma palavra relacionada ao acto que executam, como "curva perigosa"; "virei amanhã", como formas de advertência e de promessa. É também o caso dos imperativos: feche a porta — cuja performatividade poderá ser explicitada como — eu ordeno que fechem a porta.[3]

Estas diferenças tornam evidente que a linguagem performativa é constituída por várias camadas de acção: o performativo explícito como "eu ordeno que saia" — por oposição ao performativo implícito ou primário, como "saia".

Austin constata assim que a denominação de performativo também se aplica a enunciados constativos e acaba por admitir que a distinção constativo – performativo se desfaz, já que é possível transformar qualquer enunciado constativo em performativo, bastando que para isso o anteceda de verbos como afirmar, dizer ou declarar: eu afirmo que a mosca caiu na sopa; eu digo que sei pintar; eu declaro que a terra é redonda.

[3] Há uma diferença entre estes dois tipos de performativos: eu ordeno que saia — é uma frase que tem uma indicação muito precisa do acto que realiza — tratando-se de uma ordem e nada mais. Já a expressão saia —é vaga ou ambígua – podendo ser uma ordem, um pedido ou um conselho.

Ao concluir então que todos os enunciados são performativos (porque no momento em que são enunciados realizam algum tipo de acção), Austin identifica três actos simultâneos que se realizam em cada enunciado: o locucionário, o ilocucionário e o perlocucionário.

Segundo Austin, quando alguém diz algo, deveremos distinguir:

1. O acto de dizê-lo, isto é, o acto que consiste em emitir certos ruídos com certa entoação ou acentuação, ruídos que pertencem a um vocabulário, que se emitem seguindo uma certa construção e que além disso é-lhes atribuído certo "sentido" ou "referência". Austin denomina isto como acto locucionário, ou a dimensão locucionária do acto linguístico.
2. O acto que levamos a cabo ao dizer algo: prometer, advertir, afirmar, felicitar, batizar, saudar, insultar, definir, ameaçar, etc. Austin chama a isto o acto ilocucionário ou a dimensão ilocucionária do acto de linguagem.
3. O acto que levamos a cabo porque dizemos algo: intimidar, convencer, surpreender, ofender, etc. Austin chama a isto o acto perlocucionário ou a dimensão perlocucionária da linguagem.

Enquanto a ligação entre o que dizemos enquanto acto de dizê-lo (dimensão locucionária) e as consequências que contingencialmente sobrevivem porque o dissemos (dimensão perlocucionária), é uma ligação causal, a relação entre a dimensão locucionária e o que fazemos ao dizer algo (dimensão ilocucionária) é segundo Austin, uma relação convencional.

Baseando-se na observação das diferentes forças ilocucionárias dos actos de linguagem, Austin distinguiu cinco tipos de performativos:

Os veriditivos — correspondem a expressões que pronunciam um veredicto, tais como: julgar; condenar; estimar; avaliar ou datar.

Os exercitivos — formulam juízos sobre a conduta de alguém como: nomear; ordenar; instruir.

Os compromissivos ou comissivos — tem como função comprometer alguém ao decurso de uma acção: prometer ou jurar.

Os comportamentais — inclui a noção de reação à conduta de outras pessoas e a noção de atitude e expressão de atitude diante da conduta passada ou eminente de alguém: desculpar-se; agradecer; cumprimentar; desafiar; protestar, enfrentar; responder

Os expositivos — implicam a explicação de conceitos, a condução de argumentos e a explicação dos usos e referências: afirmar; negar, informar; ilustrar; descrever.

O performativo feliz e infeliz

Como aos actos performativos não é possível atribuir-lhes o valor de verdadeiro ou falso, Austin propõe certas condições para a sua concretização — no que ele designa de felicidade ou "circunstâncias adequadas".

O simples facto de levar a cabo um enunciado performativo não garante a sua realização. Para que este enunciado seja bem sucedido, ou seja, para que a acção por ele designada seja de facto realizada, é preciso, ainda, que as circunstâncias sejam adequadas. Um enunciado performativo pronunciado em circunstâncias não adequadas não é negativo, mas sim nulo, sem efeito. Nas palavras de Austin é um enunciado "Infeliz".

> Podemos dizer então que a expressão linguística não é na verdade falsa, mas em geral, infeliz. Por esta razão, chamaremos à doutrina das coisas que podem ir mal ou sair erradas, no momento de tais expressões, a doutrina dos infortúnios. (Austin 2016: 59)

Para Austin, um performativo infeliz não deixa de ser um performativo.

> Parece claro que ainda que os infelizes nos atraíram (ou não nos conseguiram atrair), em conexão com certos actos que no todo ou em parte consistem em proferir palavras, são uma condição da qual são susceptíveis todos os actos que possuem o carácter geral de serem rituais ou cerimoniais, isto é, todos os actos convencionais. (Austin 2016: 64)

Todas estas noções foram retomadas e sistematizadas por John Searle, primeiro em Speech Acts (1969) e depois em Expression and meaning (1979):

> A finalidade da linguagem é a comunicação. A unidade da comunicação humana é o acto da fala, do tipo chamado acto ilocucionário. O problema (ou, ao menos, um problema importante) da teoria da linguagem é o de descrever como chegamos dos sons aos actos ilocucionários. O que, por assim dizer, tem de ser adicionado aos ruídos que vem da minha boca, a fim de que a sua produção seja uma performance do acto de fazer uma pergunta, fazer uma declaração ou dar uma ordem. As regras permitem-nos partir dos factos brutos do fazer barulho, para

> os factos institucionais da performance dos factos ilocucionários da comunicação humana. (Searle 1979: 178)

Searl distingue cinco grandes categorias dos actos de linguagem:

1. Os **representativos** ou **assertivos** (mostram a convicção do locutor quanto à verdade de uma proposição: afirmar; dizer; certificar)
2. Os **directivos** (tentam levar o alocutário a fazer algo: ordenar; pedir; mandar)
3. Os **comissivos** (comprometem o locutor com uma acção futura: prometer; garantir)
4. Os **expressivos** (expressam sentimentos: desculpar; agradecer; dar as boas vindas)
5. Os **declarativos** (o propósito é o de modificar uma situação, produzindo uma situação externa nova, através da correspondência entre o conteúdo proposicional do enunciado e a realidade: cessar; batizar; demitir; condenar; casar; nomear)

Searle chama a atenção para o facto de não haver uma correspondência biunívoca entre conteúdo proposicional e força ilocutória pois um mesmo conteúdo proposicional pode exprimir diferentes valores ilocutórios. A proposição – "Joana, termina a tese" –pode ter força ilocutória de ordem, pedido ou conselho. Esta falta de correspondência biunívoca entre a estrutura sintáctica dos enunciados (declarativa, interrogativa, imperativa, etc.) e o seu valor ilocucionário (asserção, pergunta, ordem, pedido) levou a que se estabelecesse uma outra distinção no interior da teoria dos actos de fala: os actos de fala directos e os actos de fala indirectos.

O acto performativo é muitas vezes indirecto, ou seja, usamos a representação não para descrever, mas para agir — como no acto de perguntar "sabe que horas são?" — para criticar um atraso. Esta forma enviesada de agir — porque indirecta — pode ser pensada no campo das estratégias pelas quais os artistas recorrem à palavra e ao discurso indirecto, camuflado, simulado.

Nas artes plásticas e com mais frequência na arte contemporânea, podemos encontrar estas cinco categorias de actos de linguagem distinguidas por Searl, que se intensificaram em processos criativos que operam conscientemente na dimensão performativa que os artistas fazem da palavra.

As Date Paintings de On Kawara, são um exemplo do impacto com que, os **actos assertivos** se revelam nas artes plásticas.

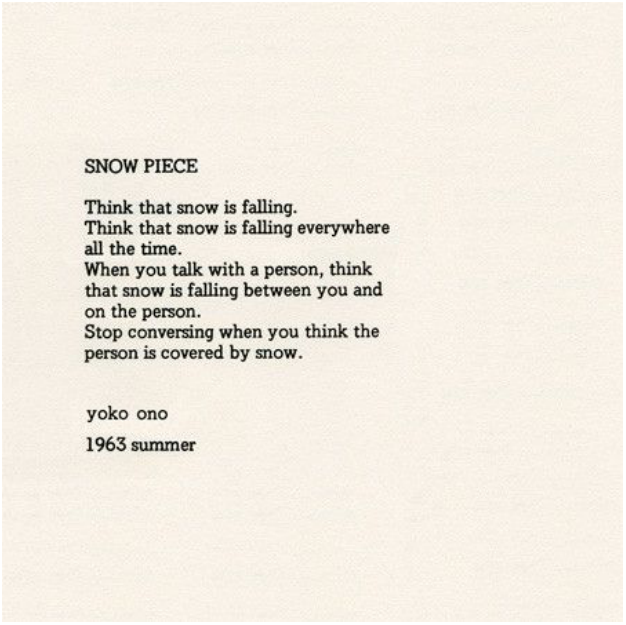
Estes actos assertivos são construídos em torno da acção de datar. Na série de pinturas "*Today*", On kawara colocava a data no qual o quadro fora feito — sempre completada no dia em que foi começada, inscrita no centro da tela, sendo este o assunto da obra. É um trabalho classificado por uma série de números e letras, diferenciando-se apenas através da cor, do formato (algumas das pinturas desta série foram realizadas em diversos formatos), da data e da linguagem do país onde foi feita.



Figura 26 . On kawara *Today Series,* 1966- 1995 Acrílico sobre tela cada 33 x 43 cm

As *Instruction Paintings* de Yoko Ono resultam de **Actos directivos**.

São a execução de um acto que poderemos qualificar de directivo pois o seu propósito é persuadir alguém a fazer algo. Estes trabalhos separam a pintura em duas funções diferentes: a instrução e a realização. Só se tornavam realidade quando os outros os realizavam.


SNOW PIECE

Think that snow is falling.
Think that snow is falling everywhere
all the time.
When you talk with a person, think
that snow is falling between you and
on the person.
Stop conversing when you think the
person is covered by snow.

yoko ono

1963 summer

Figura 27 . Yoko Ono *Snow Piece,* 1963

Os sistemas de notação coreográficos são, na medida em que comprometem alguém a uma determinada conduta, ***actos comissivos***, como os diagramas de Franz Erhard Walter para uma possível instalação — performance da sua obra. Estes planos de desenho ou diagramas que Walter desenvolveu ao longo de toda a sua carreira, testemunhavam alternadamente as suas experiências com os trabalhos e ilustravam algumas maneiras de como foram ou poderiam ser usadas ou instaladas as suas peças. Estes diagramas ajudavam o observador a participar activamente na obra, tornando-se assim, também, o conteúdo da obra.

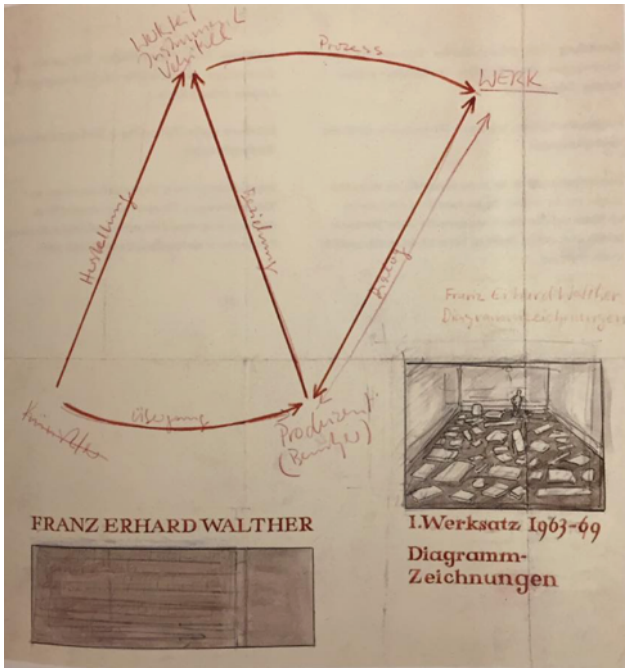


Figura 28 . Franz Erhard Walther *Diagramm — Zeichnungen,* 1963- 69

Thank You de Mel Bochner, leva a cabo um **acto expressivo**, cujo propósito é expressar, através das diversas palavras pintadas, diversas maneiras de agradecer.

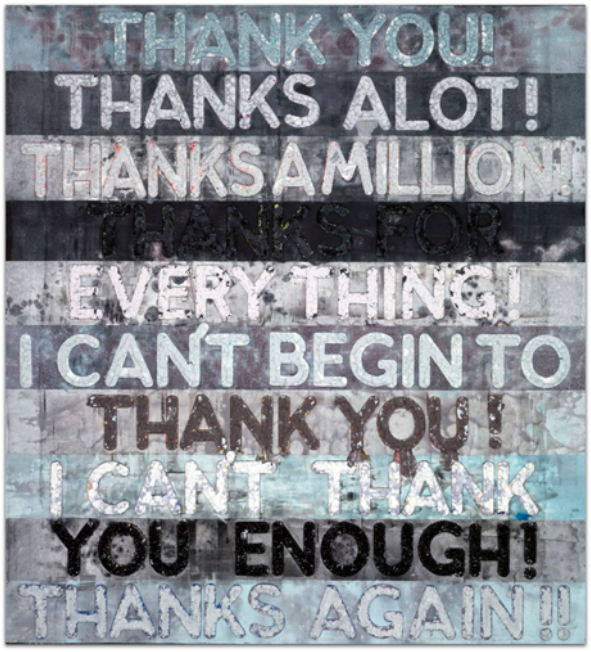


Figura 29 . Mel Bochner *Thank You,* 2016 Colagem, impressão e tinta sobre papel 130,8 x 118,1 cm

Um **acto declarativo** surge na pintura de Magritte "*La trahison dez images (Ceci n´est pas une pipe),* declarativo na medida em que há a modificação de uma situação através da correspondência entre o conteúdo da declaração e a realidade. A semelhança difere da similitude uma vez que aquela constrói a representação enquanto que a similitude a desconstrói, oferecendo uma multiplicidade de variáveis de sentido, na medida da sua repetição.



Figura 30 . René Magritte *La trahison des images (Ceci n´est pas une pipe*) 1929 óleo sobre tela 60,33 x 81,12 cm

Esta comparação entre a tipologia de actos de linguagem e os casos exemplificados de artistas que os utilizaram de uma ou outra maneira, serve para dar conta de um paradigma distinto dos paradigmas formalistas para compreender o recurso à linguagem como estratégia pictórica. Nestas diferenças ou modos de agir com a linguagem, desenha-se também um campo interpretativo onde, através da palavra, o pintor se torna actuante. Na pintura, a palavra não é mais do domínio da margem ou do exterior. Incorpora a palavra como agente da sua própria acção. A pintura torna-se assim uma espécie de performativo indirecto. É o veículo de acção da palavra.

2.2.2. JUDITH BUTLER E O DISCURSO IMPERTINENTE

Contudo, será no pensamento da filósofa Judith Butler que a condição performativa da palavra, ensaiada nos jogos da linguagem, se torna visível enquanto construção do corpo, identidade e género. É ao reconhecer esta dupla condição da linguagem — ser repetição e transgressão da norma — que a performatividade da palavra se torna um factor fundamental para confrontar o recurso à palavra na pintura contemporânea.

A linguagem, segundo Judith Butler, fornece o material base das nossas identidades e os parâmetros e limites da nossa habilidade de saber e agir, mas é também o único material que temos disponível e que podemos trabalhar na melhoria das nossas vidas e da vida dos outros.

Atentar à vida linguística que os indivíduos produzem, na qual estão imersos e pela qual são produzidos, é um vector central na análise de performances identitárias.

> Fazemos coisas com palavras, produzimos efeitos com a linguagem, e fazemos coisas à linguagem, mas também a linguagem é aquilo que fazemos. Linguagem é o nome do que fazemos: ao mesmo tempo "aquilo" que fazemos (o nome de uma acção que levamos a cabo de forma característica) e aquilo que efectuamos, o acto e as suas consequências. (Butler 2009: 26)

Um acto de linguagem, para Butler, pode ser um acto sem ser necessariamente um acto eficaz. Se levarmos a cabo um performativo falhado, ou seja, se damos uma ordem e ninguém a ouve nem obedece, ou se fazemos uma promessa e não há ninguém a quem a fazer, estamos a realizar um acto com muito pouco ou nenhum efeito. Um performativo é eficaz não só quando realizamos o acto, mas quando a partir desse acto decorre um conjunto de efeitos. "Actuar linguisticamente não implica necessariamente produzir efeitos, e nesse sentido, um acto de linguagem não é sempre uma acção eficaz." (Butler 2009: 38)

Judith Butler vai desenvolver ainda mais o efeito performativo da linguagem: amplia a origem linguística limitada do performativo de Austin, aplicando este conceito em termos mais gerais em construções de identidade e subjectividade de género. Butler sugere que género não é uma essência do eu, mas uma acção ou desempenho que inaugura o próprio ser.

> O género é para Butler um acto ou uma encenação performativa em vez da expressão de uma essência interior ou ser. (...) A identidade não é preexistente à sua promulgação mas é produzida através deste acto performativo. (Secomb 2008: 149)

Butler ampliou a teoria de Austin para sugerir que não só as palavras produzem efeitos, como as acções e práticas incorporadas produzem objectos e eventos. Entender a linguagem como performativa em vez de constativa, desafia uma visão representativa da linguagem como descritiva e revela os efeitos produtivos da linguagem. Da mesma forma, o entendimento das acções dos sujeitos como performativos, dissipa uma visão essencialista de uma identidade preexistente, que é expressada através de acções, revelando antes a produção do sujeito através de uma repetida performatividade.

Para Butler, género não é uma propriedade dos indivíduos, uma essência reflectida nos seus actos e corpos, mas algo que se faz nas nossas acções quotidianas, um efeito pragmático e uma amálgama de recursos semióticos (língua, entonação, tom de voz, o que/como se fala, roupas, cores, texturas, cortes de cabelo, posições corporais, etc.)

A identidade sexual não é algo natural ou dado, mas o resultado de práticas discursivas ou teatrais do género: "O género em si é uma ficção cultural, um efeito performativo de actos repetidos, sem um original ou uma essência." (Butler 2009: 10)

Sobre a questão do género, Butler empreende uma análise que evidencia a natureza performativa dos géneros. A autora rejeita o entendimento do género de acordo com um modelo de identidade substantiva e insiste na ideia de que o género é constituído por meio de práticas, de actos (de linguagem) que, repetidamente constituem a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo género.

Judith Butler parte precisamente da conhecida expressão de Simone de Beauvoir, "*On ne naît pas femme, on le devient*" (Ninguém nasce mulher, torna-se mulher) para acentuar a ideia de que a identidade é fluida e instável e de que "género" é um conjunto de actos performativos:

> Ninguém Nasce Mulher: Torna-se Mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, económico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre macho e o castrado que qualificamos de feminino. Só a mediação de outrem pode constituir um individuo como um outro. (Beauvoir 2005:13)

Todos e todas nós aprendemos a construir identidades a partir de modelos aparentemente matriciais, que se foram depois cristalizando, mas que são, eles próprios, simulacros.

A ênfase é, pois, colocada na transformação – que podendo ser limitação, pode igualmente expandir-se para gesto de liberdade.

Já que género é um efeito das nossas acções, ele não é necessariamente constrangido pelo aparelho biológico que temos.

A questão surge a partir do momento em que consideramos a forma como, através da pintura, o uso da palavra torna evidente os mecanismos de construção identitária e social através dos quais o artista se inscreve — e é inscrito — pela potencia modeladora dos actos de linguagem.

O que o sujeito faz e diz não é apenas a expressão de uma realidade interior, de uma essência pré-existente que funciona como origem das suas acções e subjectividade. O que o sujeito repetidamente diz e faz, constitui-o como real e natural. A realidade do sujeito que diz, do corpo que fala e age, é performatividade *in situ* pelo que é dito e feito. Butler defende um modelo performativo da identidade no qual as nossas acções, repetidas incessantemente, constituem a identidade como se fosse algo natural. Nos termos de Judith Butler, a performatividade não é um acto singular ou uma mera repetição: é sempre uma iteração de um padrão, que actua como uma estrutura de inteligibilidade em qualquer contexto. Para Butler, um acto é em si mesmo uma repetição, uma sedimentação e um congelamento do passado que é precisamente encerrado pela sua semelhança com esse acto. Neste sentido, um acto é sempre uma falha temporária de memória. Para Butler, a performatividade não pode ser entendida fora de um processo iterativo, um processo de repetição regularizado e forçado pelas regras. Esta repetição é o que habita o sujeito e é a condição temporária desse sujeito.

A essência, é assim, um efeito de performances repetidas que reactualizam discursos históricos e culturalmente específicos.

Performatividade não é performance. A performatividade é o que possibilita, potencializa e limita a performance.

Butler dá centralidade à linguagem nas dinâmicas culturais que produzem e regulam a identidade.

A linguagem não reflecte o lugar social de quem fala, mas faz parte desse lugar. Assim, identidade não preexiste à linguagem. Para Butler, a linguagem é uma das condições que possibilitam performances identitárias.

Segundo Butler, se perguntamos como uma teoria linguística do acto de linguagem está relacionada com gestos corporais, basta considerar que a fala (ou a escrita) em si é um acto do corpo com consequências linguísticas específicas, assim, a fala (e a escrita) não pertencem exclusivamente à apresentação corporal nem à linguagem, o seu *status* como palavra e acção é necessariamente ambíguo.

"Palavras e corpos são distintos, para Butler, mas tão intimamente enredados que cada um impregna no outro os efeitos produzidos." (Secomb 2008: 156)

2.3. JOGOS DE LINGUAGEM

> "O jogo, genuíno e puro, é um dos grandes pilares da civilização."
> John Huizinga, Homo Ludens, 1938

Não será a obra de arte o jogo que constrói as suas regras à medida que é jogado?

A obra de arte transporta com ela as suas chaves de leitura e as suas normas são intrínsecas e próprias. Esta será a sua grandeza e dificuldade: um jogo sem rede, sem compromissos, uma regra sem regra. Não será a arte um jogo intelectual?

Muitos artistas assumem precisamente o lado lúdico ou quase lúdico do seu trabalho, pois será verdade que a maioria dos artistas só dá por concluída a obra quando esta é vista por alguém, considerando esse momento de acolhimento, de confronto com o espectador sempre relevante e considerando que é aí que o ciclo se fecha. Segundo David Hockney:

> Creio que não pode existir arte sem a diversão; Picasso sempre foi consciente disso. Creio que nenhuma actividade humana pode desenvolver-se se carece de uma vertente lúdica (...) Jogar é o que permite que se produzam surpresas e descobrimentos inesperados. Ainda que tenhamos tendência a pensar o contrário, jogar é útil. Eu utilizo o jogo. (Hockney1994: 133)

Falamos aqui de artistas que jogam com as palavras no seu trabalho, que utilizam e exploram jogos de palavras na sua obra; artistas que tentam estabelecer uma ligação com a construção imaginária que o espectador faz com os textos, obras que resultam em provocações, sedução, desafios ao espectador. Este conceito de texto que surge no trabalho de artistas plásticos adquire a dimensão plural dos jogos de comunicação: jogos de linguagem, palavras de duplos sentidos ou jogos subliminares.

A linguagem é o modo humano de controlar a sua condição, de dominar o mundo. E nesse jogo expressivo e compreensivo abre-se um outro mundo, incontrolável, estranho a qualquer desejo de posse: o mistério.

As palavras lançadas sobre o mundo são a ponte entre o dizível e o indizível, palavras em busca de um sentido, enigmas que se assemelham a um jogo — o jogo das perguntas impossíveis de responder em termos conclusivos.

> O jogo é quase sempre isto: regras que se fixam e, dentro delas, liberdade que se oferece. (Tavares 2013: 282)

Há um instinto que nos faz querer conhecer, mesmo quando o conhecimento em causa não serve de meio para outro propósito além dele próprio. Jogar é entregar-se a uma actividade, não porque ela serve uma função, mas porque é um fim em si. Só é um fim em si porque responde a uma necessidade profunda na nossa natureza. Parte desta necessidade consiste em por-se a si próprio obstáculos para os superar. Os jogos da linguagem permeiam o universo social e as simbologias por eles geradas, actuam nas camadas mais profundas da mente humana, de modo a incitar a acção desejada pelos seus produtores.

Segundo Tzevan Todorov, (1976: 90) o jogo de palavras "é um texto de pequenas dimensões cuja construção obedece a uma regra explícita no que concerne de preferência ao seu significado."

Esta definição comporta três elementos de importância desigual: a regra explícita; as pequenas dimensões; o nível de significado. Estas duas últimas características, permanecem aproximadas e a primeira tem um papel essencial.

> É através da regra, que o jogo de palavras participa no jogo (sabemos que os componentes da mesma podem ser de acordo com Piaget, o exercício, o símbolo ou a regra. (Todorov 1976: 91)

Em que sentido podemos dizer de um texto, que a sua construção obedece a uma regra? Segundo Todorov, corremos o risco aqui de cair numa generalidade na qual o jogo de palavras perderia a sua especificidade. De um certo ponto de vista, não existe texto cuja construção não seja regrada.

Como sistematizar os jogos de palavras? Uma vez que é a aplicação de uma regra o que mais do que qualquer outra coisa, os caracteriza, e que a regra não é, por sua vez, mais do que a sistematização de qualquer aspecto da produção linguística, a resposta parece óbvia: os jogos de palavras são agrupados como jogos de sinónimos, jogos de homónimos, jogos de sequências de palavras na frase ou enunciados.

Um limite incerto dos jogos de linguagem diz respeito não às suas dimensões, mas ao nível linguístico em que são realizados. Na sua maioria, os jogos de linguagem afectam (também) o significante. No entanto, existem jogos de linguagem que se referem apenas ao significado, assim como os enigmas ou ladainhas.

No prefácio do seu livro "*Biévriana ou Jeux des mots de M. Bièvre*" de 1814 Alberic Deville procurou fixar o significado de diferentes termos dos quais nos servimos habitualmente para designar as diferentes espécies possíveis de jogos de linguagem. Mas a sua lista justapõe classes radicalmente distintas (aquilo a que ele chama "*Antistrophe*", "*Lazzi*", "*Calembour*", "*Annomination*"; "*Janoterie*") com outros cuja diferença parece ser bem secundária ("*Turlupinade"; "Quolibet"; "Pointe"; "Équivoque*").

Para Deville, os jogos de palavras são pontos espirituosos baseados no uso de palavras que estão de acordo no som, mas diferem no que diz respeito à direcção de significado. (Deville 1814: 8)

Para ele, os jogos de palavras propriamente ditos diferem do equívoco, pois este último, sendo formado apenas por uma palavra ambígua, apresenta sempre um certo sentido, enquanto que o outro, brincando com uma ou mais palavras, nada deixa a adivinhar.

Por *Equívoco*, Deville entende ser uma palavra que tem dois sentidos, um natural que parece ser o que queremos entender e outro desviado, que só é entendido pela pessoa que o diz.

Turlupinade por seu lado, é um Jogo de palavras duvidoso, piada cruel, brincadeiras insípidas; *Quolibet* uma piada vulgar e ofensiva endereçada a alguém; *Pointe* é projecção que deve o seu brilho a uma oposição de pensamentos, e que passa do próprio sentido ao sentido figurado por uma alusão mais ou menos picante.

Diz Todorov em relação aos jogos de linguagem:

> Eu não estou a tentar enumerar nem classificar todos os jogos de linguagem praticados até ao presente. Eu não poderia acrescentar nada à enumeração que foi feita por numerosos tratados sobre a questão (Canel; Liede). Mais, os novos jogos de palavras são e serão criados, de modo a que nenhuma enumeração poderá ser exaustiva: o princípio da sua construção prova que os jogos de palavras formam uma série aberta. (Todorov 1976: 95)

Um grande número de jogos de linguagem relaciona-se com uma única característica da língua: a possibilidade de um só significado ou de significados similares evocar significados completamente independentes. Albéric Deville observou isto mesmo afirmando que somente a escassez de significantes explica a existência de jogos de palavras.

Diz Deville:

> É sobretudo a imperfeição das línguas à qual devemos atribuir a facilidade de jogar com as palavras. Se tivéssemos menos formas metafóricas, e se as nossas expressões fossem mais variadas, teríamos menos palavras da mesma consonância e por consequência menos equívocos. (Deville 1814: 132)

Servimo-nos aqui da ideia de jogo definida por Johan Huizinga, não tanto pela relação que o mesmo faz do jogo com as artes plásticas, mas principalmente da relação que este estabelece da linguagem com o jogo, que é afinal o que nos interessa neste ponto de investigação.

O jogo tal como Johan Huizinga o define,

> É uma actividade que se desenrola dentro de certos limites de espaço e de tempo, segundo uma ordem visível, de acordo com regras livremente aceites e fora da esfera da necessidade e da utilidade material. O estado de espírito próprio do jogo é de entusiasmo e arrebatamento, sendo o jogo sagrado ou festivo conforme as ocasiões. A acção é acompanhada por um sentimento de tensão e de exaltação, a que se seguem o riso e o relaxamento. (Huizinga 2003: 153)

Segundo Huizinga, o jogo é uma função da vida, mas não será susceptível de uma definição exacta, seja ela lógica, biológica ou estética.

No entanto, convém sublinhar que a seriedade não é oposta do jogo pois o jogo pode ser, e assim é frequentemente, de uma extrema seriedade. “O jogo pode perfeitamente integrar a ideia de seriedade” (idem:63). Segundo Huizinga, seria difícil encontrar uma palavra que representasse a antítese de jogo. “(...) a natureza sagrada e séria de uma acção não invalida de modo algum a sua qualidade de jogo.” (idem:97)

O jogo, considerado em toda a sua amplitude e dinamismo poderá ser encontrado em quase todos os aspectos do comportamento civilizado e da estrutura social. Segundo Huizinga, o “instinto do jogo” é fundamental para a aquisição de conhecimento. Na medida

em que se trata da linguagem numa condição de autonomia, operando de acordo com regras convencionais, não utilitárias, toda a literatura é um jogo.

Em relação às artes plásticas, Huizinga já não tem a mesma opinião, mas mesmo aí, a dinâmica constrangedora da "não-utilidade" e da elaboração competitiva são vitais. Huizinga diz que quando abandonamos a poesia, a música e a dança e nos voltamos para as artes plásticas, verificamos que as suas relações com o jogo são menos óbvias.

Nas artes plásticas, para o autor de *Homo Ludens*, há assim uma ausência aparente da qualidade de jogo: "O facto de estarem associadas aos materiais e às limitações de forma que lhe são inerentes, basta para lhes impedir a liberdade de jogo e para lhes negar o voo aos espaços etéreos abertos à música e poesia." (idem:188)

O pintor fixa na matéria um certo impulso estético por meio de um trabalho árduo e diligente. O seu trabalho persiste no tempo e é visível a qualquer momento. Quando o trabalho estiver terminado, vai produzir o seu efeito enquanto houver observadores para o contemplarem. Se não houver um acontecimento público no qual o trabalho é fruído, não haverá espaço para o jogo. Mas no entanto, se o elemento jogo parece estar ausente na execução da obra de arte plástica, na sua contemplação e fruição não tem qualquer espécie de lugar pois segundo Huizinga "Onde não existe acção visível não pode haver jogo." (idem:189)

> Admitindo que esta qualidade de trabalho manual, de indústria, mesmo de esforço e de diligência, próprios da obra de arte plástica, objecta ao elemento jogo, verificamos que esta condição ainda se intensifica pela natureza do próprio objecto que é em boa parte determinada pela utilidade prática e não está de modo algum sujeita ao impulso estético (...) por estes motivos, o processo das artes plásticas, desenrola-se completamente à margem da esfera do jogo e a sua exibição é necessariamente parte de algum rito, de um festival, de um entretenimento ou acontecimento social. (idem:189)

Huizinga afirma que é possível encontrar nas artes plásticas vestígios do elemento jogo. Na cultura arcaica, o lugar e a função da obra de arte inseriam-se sobretudo no ritual, como objecto portador de significado sagrado. Estes objectos tinham poderes mágicos e estavam carregados de valor simbólico, representando frequentemente uma identidade mística.

> Ora o ritual e o jogo estão tão intimamente ligados que seria realmente estranho se não encontrássemos as características lúdicas do ritual reflectidas algures na feitura e na apreciação das obras de arte. (idem:190)

Friedrich Schiller há muito tempo já havia proposto uma teoria que visava a explicação da origem das artes plásticas no "instinto de jogo" inato.

Não se poderá negar uma necessidade espontânea, quase instintiva, para embelezar as coisas, o que pode ser convenientemente designado como função de jogo, mas Huizinga afirma que se trata de uma função inferior do jogo, aparentada com o brincar da criança nos primeiros anos de vida, quando a estrutura mais elevada do jogo organizado ainda não se desenvolveu. Para Huizinga, a origem da arte não se poderia explicar por referência a um "instinto de jogo", ainda que inato: "É claro que quando contemplamos certos exemplos do abundante tesouro das formas plásticas temos dificuldade em reprimir a ideia de jogo caprichoso, de uma atividade divertida da mente ou da mão." (idem:191)

Contudo, se no conjunto de processo de criação artística o factor jogo é menos visível nas artes plásticas do que, por exemplo, na música, o quadro muda de imediato logo que voltamos do processo de realização de obras de arte para os seus processos de recepção no meio social. Podemos aqui ver de imediato que a habilidade para produzir a obra plástica ocupa um lugar tão elevado como qualquer outra faculdade humana.

Segundo este mesmo autor, a noção de jogo é uma factor distinto e de extrema importância na vida e na acção do mundo: "Há muito que tenho a convicção de que a civilização surge e se desenvolve como um jogo." (idem:15)

> O jogo é muito mais do que um mero fenómeno fisiológico ou um reflexo psicológico. Vai além dos limites das actividades físicas e biológicas. Tem uma função significante, ou seja, tem um sentido. No jogo há qualquer coisa "em jogo" que transcende as necessidades imediatas da vida e que confere sentido à acção. Todo o jogo tem um significado. (idem:17)

Na cultura, encontramos o jogo como um factor preexistente à própria cultura, que a acompanha e impregna desde os seus primórdios até à fase civilizacional em que presentemente vivemos.

O jogo joga-se dentro dos limites do tempo e do espaço, tendo duração e significados próprios. Sobre a questão do tempo, Huizinga diz: "O jogo começa e, num dado momento, acaba". Joga-se a si mesmo até ao fim. Enquanto se desenrola, tudo é movimento, troca, alternância, sucessão, associação, separação. Mas, conotado com as suas limitações no tempo, o jogo apresenta um outro aspecto curioso: assume imediatamente uma forma fixa enquanto fenómeno cultural. Uma vez jogado, permanece como uma nova criação da mente, um tesouro guardado pela memória. É transmitido, torna-se tradição. Pode ser repetido a qualquer momento, quer se trate de "um jogo de crianças" ou de um jogo de xadrez, ou a intervalos fixos, como um ritual sagrado. Nesta faculdade de repetição assenta uma das qualidades essenciais do jogo, que se mantém válida não apenas para o jogo, em sentido geral, mas também para a sua estrutura interna. Em quase todas as formas elevadas de jogo, os elementos de repetição e de alternância (como no refrão) são como a trama e a urdidura de um tecido

Sobre as questões de delimitação de espaço este diz: "Todos os jogos se realizam dentro de um "território" previamente marcado, material ou idealmente, de forma deliberada ou por inevitabilidade." (idem:26)

Em relação ao jogo e linguagem Huizinga diz:

> As grandes actividades arquétipas da sociedade humana estão, desde o início, permeadas pela ideia de jogo. Vejamos por exemplo a linguagem – o instrumento primeiro e supremo moldado pelo homem com o intuito de comunicar, ensinar e comandar. A linguagem permite-lhe distinguir, definir e afirmar. Em suma, nomear, e, assim, elevar o concreto ao domínio do espírito. Quando articula um discurso, o espírito "saltita" constantemente entre o real e a mente, jogando com essa maravilhosa capacidade de nomear. Por detrás de todas as expressões abstractas está presente a mais arrojada das metáforas, sendo cada uma um jogo de palavras. Assim, no acto de conferir expressão à vida, o homem cria um segundo mundo, um mundo poético contíguo ao mundo da natureza. (idem: 20- 21)

Todos os jogos têm as suas regras, e são estas regras que vão determinar o que vale ou não vale no mundo temporário e circunscrito do jogo. A função de jogo segundo Huizinga, pode decorrer em larga medida de dois aspectos básicos: a competição por qualquer coisa e a representação de qualquer coisa.

A questão da natureza da criação poética, está no cerne de qualquer debate sobre as relações entre jogo e cultura. *Poiesis* é de facto uma função - jogo. Tem a sua origem no terreno de jogo da mente, num mundo próprio para ela criada pelo espírito. "Na sua capacidade original e produtora de cultura, a poesia nasceu no jogo e como jogo." (idem:143)

> Chamar à poesia um jogo com as palavras e com a linguagem, como fez Paul Verlaine, não é uma metáfora: é uma verdade precisa e literal. A afinidade entre a poesia e o jogo não é apenas externa, também é visível na própria estrutura da imaginação criativa. Na elaboração de uma frase poética, no desenvolvimento de um tema e na expressão de um estado de espírito, há muito do elemento jogo. (idem:153)

> os homens fazem poesia porque sentem a necessidade do jogo social (...) a palavra rítmica nasce dessa necessidade. A poesia desempenha uma função vital e atinge a plenitude do seu valor dentro de uma comunidade de jogo. (idem:164)

Durante o século XX e na actualidade, o processo de concepção e produção da obra de arte não está isento de um sentido de jogo. Os meios pelos quais a cultura actual se vem manifestando através de formas lúdicas são diversos: o jogo entre a originalidade e observação da convenção torna-se uma força que propulsiona a capacidade inventiva. Neste contexto, os jogos de palavras

estão intimamente ligados à repetição. Alguns artistas utilizam a repetição como característica do jogo. "O jogo começa, então, por uma definição: as regras. As regras pressupõem uma imobilidade, ou melhor, uma repetição. (Tavares 2013.282)

Walter Benjamim, no seu texto "*O brinquedo e o jogo*" refere que a grande lei que rege o mundo do brinquedo é precisamente "a lei da repetição".

Escreve Benjamim sobre a repetição:

> Sabemos que ela é para a criança a alma do jogo; que nada a torna mais feliz do que "outra vez". O escuro impulso para a repetição é no jogo quase tão forte, quase tão ardiloso na sua actuação, como o é no instinto sexual. (...) De facto cada uma das nossas experiências mais profundas anseia insaciavelmente, anseia até ao fim, por repetição e retorno, pela reconstituição da situação primitiva de onde proveio. (Benjamim 1992: 175)

Este impulso é visível no trabalho de Ana Jotta (c.f § 3.6) e na constante repetição do seu nome espalhado por várias obras de forma abreviada, como um jogo onde a identidade e autoria se dissimula, num exercício onde a repetição é uma forma de se distanciar do sentido original.



Figura 31 . Ana Jotta *AJ,* n.d. Grafite sobre papel de cor 25 x 32,3 cm; caneta de feltro sobre papel de embrulho 19,7 x 30,1 cm e caneta de feltro sobre papel de cor 21 x 29,7 cm

Desde os antigos precedentes gregos e romanos, a *technopaegnia* - a primeira expressão significa literalmente jogo (*paignion*) de arte (*tekhne*) e os *Carmina Figurata* (poemas cujos versos formavam desenhos figurativos), aos caligramas, os poemas- imagem, o letrismo, a poesia concreta e os poemas- objecto, a diversidade de jogos de linguagem que reflecte e ao mesmo tempo se reflecte no pensamento criativo de artistas contemporâneos configura um território de múltiplas camadas e trajectos.

Nos caligramas, trata-se principalmente de dispor as palavras e os signos sobre a página de tal modo que reflictam mimeticamente o tema. Há tópicos visuais especialmente utilizados como os das asas, da cruz, labirinto, a ânfora, clepsidras, entre outros.

Nos livros de Charles Dogson, mais conhecido pelo pseudónimo de Lewis Carroll, Alice, (Alice no país das maravilhas e Alice do outro lado do espelho), traz consigo um universo inteiro de referências, e os modos de apresentação da "fantasia de Alice" são esquemas, na verdade, que reúnem alusões literárias diversas, cuja base se faz de um alicerce lógico-semântico que tem no paradoxo a sua particular obsessão.

Lewis Carroll não se contentou apenas em narrar as aventuras de Alice, mas um dos seus passatempos preferidos era a invenção de jogos de palavras, que ele entregou aos leitores

das revistas literárias da época. Um desses jogos chama-se "*Doublets*" que consiste em passar de uma palavra a outra, mas não podendo ser mudada mais do que uma letra de cada vez. Neste trajecto somos forçados a produzir, além disso, uma palavra já existente no léxico. Por exemplo, começando pela palavra *head*, e acabando na palavra *tail,* dever-se-á produzir, em conformidade com as suas regras, a segunda a partir da primeira, uma conexão entre a cabeça (head) e a cauda (tail). Um caminho possível é o seguinte:

Head
Heal
Teal
Tell
Tall
Tail

Um outro jogo inventado por Carroll é o *Syzygies.* Passamos agora de uma palavra à outra, mas são os grupos de letras que mudam e não apenas a letra isolada. Por exemplo, dizemos ao nosso parceiro: "*Introduce Walrus to Carpenter"* (apresenta a morsa ao carpinteiro) e ele responde-nos pelo seguinte percurso:

Walrus
Peruse
Harper
Carpenter

Cada nova palavra deverá figurar no vocabulário da língua e ainda ter uma parte em comum com a palavra anterior, assim passa-se de *Walrus* a *Carpenter*.

Em ambos os jogos, a palavra de chegada tem, pela simples razão de ser, uma palavra anterior e uma regra de transformação de palavras. As palavras produzem as palavras, a linguagem produz a linguagem, numa endogénese.

No ensaio que dedica a esta questão, Tzevan Todorov questiona-se:

> Mas não é inconcebível que a "palavra de chegada", não seja uma simples palavra, mas uma série de palavras – um texto- uma obra? Será então um texto produzido por um outro texto e não por factores heteromorfos; nós assistiremos a uma génese do texto que permanece interior à linguagem, a uma génese interior do texto, ou novamente à endogénese literária. (Todorov 1975: 138)

Neste sentido, o impulso que envolve pintura e palavra numa mesma dinâmica processual reflecte uma génese semelhante: a pintura torna-se "chegada" de uma endogénese que, começando pela palavra, a vai confundindo com outras palavras e outras imagens — de palavra a imagem, de imagem a palavra, de palavra a palavra — até que tudo se sintetiza numa unidade indissolúvel entre o verbo e a imagem.

A partir desta referência à obra de Lewis Carroll, poderemos também enunciar o trabalho do artista plástico Mel Bochner (Pittsburgh 1940), que confronta o espectador com jogos de linguagem, pintando palavras unidas por relações de sinónimos que progressivamente se vão afastando do sentido inicial.

Esses jogos de linguagem fazem-nos lembrar os jogos de linguagem que podemos encontrar precisamente na obra de Lewis Carroll, nos desafios de significado, mas também nos jogos de palavras Duchampianos, nos desafios ao significante.

A ironia poética de Lewis Carroll brinca sobretudo, com as palavras chamadas *Valises,* que são criações que surgem da junção de palavras diferentes, e que formam um duplo sentido, que, na sua formação, escoam ao mesmo tempo, os sentidos originais e um neologismo. As palavras *Valise,* são a criação "Carrolliana" que entram no jogo lógico- semântico, ao serviço, na poesia, de uma burlesca corruptela de tradição poética Inglesa.

Lewis Carroll fez, na verdade, a percepção de um jogo dialéctico, nas relações entre significante e significado, do jogo de palavras e do que elas significam, e passa, através deste fenómeno linguístico, pelo questionamento das regras lógicas através do *nonsense* e pelo paradoxo. A experiência linguística é a ferramenta das subversões lógicas de Lewis Carroll. Pelo paradoxo, temos a demolição do sentido usual da linguagem, entrando nas fronteiras lógicas de que o uso das palavras pode provocar.

A parte do livro de Alice no país das maravilhas "*A caucus- race and a long tale*", marca, de certo modo o instaurar do regime do "*Calenbour*" (trocadilho), uma transição até outros exercícios que serão características da modernidade artística. A intenção decorativa que testemunham aqueles jogos de figuração, leva também facilmente ao desenho abstracto ou à atenção preferencial pelas possibilidades tipográficas dos quais no contexto das vanguardas são característicos os ensaios futuristas e os dadaístas.

Marcel Duchamp (Blainville Crevon 1887- Neuilly- Sur- Seine1968), considerava que a linguagem não dava acesso a uma realidade objectiva. Para ele, a palavra não era mais do que um agregado de letras desprovido de sentido intrínseco. O artista dedica-se a um incessante jogo de alusões, anagramas, trocadilhos, criptogramas e de abreviaturas sugestivas, tendo como exemplo o facto de podermos colocar palavras umas ao lado das outras sem ter em conta os seus sentidos usuais, dados pelo seu uso e contexto, mas jogando apenas com as rimas e os ritmos que os mesmos estabelecem. Esta figura de estilo é conhecida por *Paranomásia.*

Um jogo de palavras célebre de Duchamp foi a inscrição sobre a reprodução de *Gioconda* a quem acrescentou uns bigodes: *L. H. O. O. Q.*: a leitura fonética da sequência de letras, em língua francesa, produz a frase: *Elle a chaud au cul*, obviamente com uma intenção provocatória.

O texto teve um papel chave na obra e no legado duchampiano, como elemento provocador da viragem do retiniano para o conceptual.

René Magritte (Lessines 1898 – Bruxelas 1967), joga com a sedução na liberdade das associações construídas, brincando com o sentido das coisas na sua obra quando palavra e imagem nunca agem separadamente. A palavra exerce o papel de imagem não funcionando como mera legenda. Magritte questiona a realidade da imagem, a sua identificação com o objecto, mas fá-lo através da palavra, questionando assim igualmente a identidade do signo linguístico, acentuando a sua arbitrariedade, ameaçando a solidez do edifício da língua. “Em Magritte, as palavras e as coisas continuam a desvendar-se entre si, prisioneiras de uma armadilha conceptual que as obriga a enfrentar a dupla convenção simbólica da letra e da imagem.” (Foucault 1981: 20)

Magritte explora na sua obra, o jogo e as estratégias entre imagens, objectos e palavras. (c.f.§ 2.4.1)

Mallarmé (Paris 1842- Vulaines- Sur- Seine 1898) com o seu poema *Un coup de dés jamais n´abolira le hasard,* o primeiro poema tipográfico de que se tem notícia, irá revolucionar a maneira de olharmos para o texto de um livro, a partir da liberdade de desdobramento de possibilidade de leitura que este aqui propõe.

Un coup des dés, tornou-se uma obra inaugural abrindo possibilidades às artes, ilimitando-as, de que são exemplo o célebre "livro de artista" de Marcel Broodthaers de 1969, ao qual se regressará mais adiante, e que reforça o carácter escultural – visual do original e de outras interpretações que, entretanto, lhe seguiram. Segundo palavras de Pires do Vale:

> Na procura do livro infinito – o livro – misterioso palco de espírito, tumulto da alma, Stéphane Mallarmé propõe, no final do século XIX, uma "expansão da letra" no silêncio da página branca e o adensar do mistério da palavra. Em 1987 Mallarmé envia à revista Cosmopolis um poema que dispõe numa mise en page inaugural, quer pela dispersão das palavras no espaço branco da folha (que trata como tal, espaço silencioso), quer pela utilização de tamanhos de letra distintos (multiplicando as leituras e ambiguidade que o texto já contém). (Vale 2012: 53)

Nas notas e maquetas que Mallarmé deixou para a publicação desse poema como livro autónomo, e que foi apenas publicado a título póstumo em 1914, o texto expande-se no branco da página dupla mas utilizada como plano contínuo, o espaço vazio torna-se mais evidente, transformando palavras em escultura e intensificando a experiência de descontinuidade, autonomizando palavras e frases, adensando o mistério da sua interpretação, remetendo o livro para um outro fim que não o da simples compreensão racional.

Com esta obra, Mallarmé indica-nos que o livro não se limita a uma legibilidade linear, dirigido à compreensão. Jogou com as palavras num espaço criado pela plasticidade do livro.

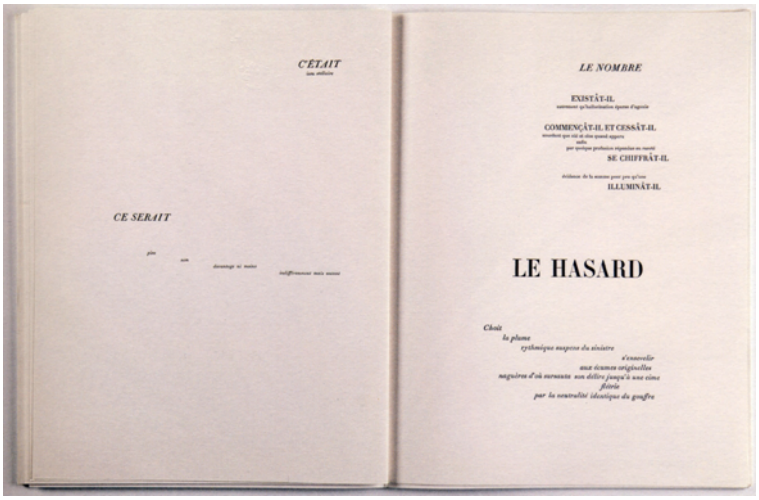




Figura 32 . Stéphane Mallarmé Livro: Un Coup de dés jamais n´abolira le hasard 1914

Figura 33 . Stephane Mallarmé, Capa do livro "Un coup de des jamais n´abolira le hasard" 1914

A partir de Mallarmé têm surgido ao longo dos tempos, por vários autores, interpretações que regressam à sua obra seminal.

A primeira versão partiu de Marcel Broodthaers, seguindo-se de uma outra realizada por Michalis Pichler, outra de Guido Molinari e uma outra de Jérémie Bennequin.

Marcel Broodthaers (Bruxelas 1924 – Colónia 1976), também realizou vários jogos de linguagem nas suas obras. Com a sua obra "*Un coup de dés. Image*" (1969) volta à passagem da leitura textual para a visualidade do objecto, ou seja, da poesia às artes plásticas.

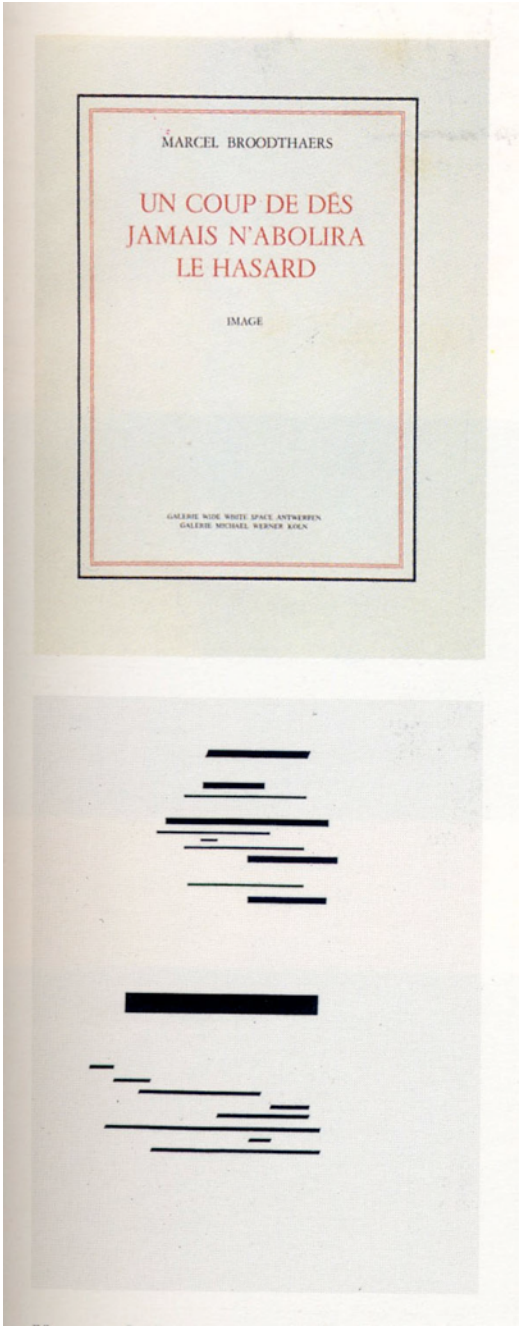


Figura 34 . Marcel Broodthaers Un coup de dés jamais n´abolira le hasard. Image.

Esta obra é uma publicação em forma de livro, que acompanhou a "*Exposition Litteráire autour de Mallarmé*" realizada por Marcel Broodthaeres em 1969 na Galeria *Wide White Space* em Antuérpia. Nesta publicação, Broodthaers faz uma transcrição visual do poema de Stéphane Mallarmé "*Un coup de dés jamais n´abolira le hasard*" a partir da sua edição original de 1914 da editora *Gallimard.*

Desde que Magritte lhe tinha oferecido uma cópia desse mesmo poema, Marcel Broodthaers tinha andado à volta com esse poema e decidiu por fim realizar uma publicação em três versões diferentes. A primeira com uma tiragem de dez exemplares numerados, foi gravada em placas de alumínio, e cada exemplar era composto por placas de 32 x 50 cm cada. Uma segunda versão era composta por trinta e duas páginas impressas sobre papel branco de 32,5 x 25 cm e foi, para Broodthaers o catálogo da edição em alumínio. Esta edição contou com a tiragem de

trezentos exemplares. A transparência que encontrou no papel desta edição animou Marcel Broodthaers para uma terceira edição – composta por noventa exemplares numerados sobre papel transparente, e com trinta e duas páginas de 32,5 x 25 cm. Cada exemplar dessa edição era acompanhado por dois papéis – cartão, com as mesmas dimensões da página, permitindo assim ao leitor, segundo desejasse, isolar uma ou duas páginas. Esta prática de Broodthaers, que consistia em confiar ao espectador / leitor a decisão de aparição ou desaparição, da legibilidade ou ilegibilidade de uma visão, já estava presente em obras anteriores como "*Pense Bête*", de que falaremos mais adiante no texto sobre o projecto "*Biblioteca*". (c.f.§ 4.3)

No projecto "*Un coup de dés. Image*", realiza-se um jogo de trocas e de substituições a partir do original de Mallarmé. À primeira impressão tudo parece idêntico. Porém, quando fixamos o olhar na capa do livro e a comparamos com o original de Mallarmé, reparamos em diversas diferenças.

Podemos reparar em primeiro lugar que no lugar do subtítulo do livro de Mallarmé, Broodthaers escreve em vez de "Poemas", "Imagem". Depois vamos prestando atenção às duas capas e a sigla NFR é retirada: no lugar da editora, Broodthaers expõe o nome das duas galerias com as quais trabalhava: *Wide White Space* e *Michael Werner.* A primeira página do livro inverte este dispositivo: "*Image*" é o título principal; "*Un coup de dés jamais n´abolira le hasard*" é o subtítulo; o nome de Mallarmé está ausente e o de Broodthaers, presente. No seu prefácio Broodthaers reproduz os versos do poema" Un *coup de dés*", porém, anula as pausas, a escala variável das palavras, e os espaçamentos criados pelo autor, reproduzindo-os antes como um texto corrente. Com esta atitude, anula o prefácio de Mallarmé, realizando o desejo do poeta (de que ninguém lesse o prefácio e caso o lessem, o esquecessem). Em lugar do texto, faz a transcrição visual do poema: barras rectangulares negras substituem as palavras, mas agora respeitando a composição original dos versos.

Uma característica do trabalho de Marcel Broodthaers é o de conservar o objecto que desencadeia a obra, e neste caso utilizou o espaço do prefácio para citar integralmente o poema ao qual faz referência. O seu prefácio segue assim o acto de Mallarmé quando apresentou pela primeira vez o poema a Paul Valéry, lendo-o em voz baixa, plana e uniforme, para em seguida lhe mostrar o dispositivo textual. Broodthaers realiza este jogo, apresenta o poema "*Un coup de dés*" em forma de texto corrente e quando trabalha a

ordem espacial dos versos construída pelo poeta, conserva apenas o aspecto visual, transformando os versos em barras rectangulares negras.

Em Mallarmé há primeiro uma apresentação vocal e posteriormente visual: em Broodthaers acontece o inverso. Após a visão de "*Un coup de dés. Image*", acontece o retorno à leitura do poema que faz então valorizar a intervenção exata do artista. Aqui podemos ver a construção de um diálogo entre a voz e a visão: quando as palavras são inclinadas por Mallarmé, no livro de Broodthaers há uma inclinação no inicio e no fim das barras negras; a horizontalidade das barras de Broodthaers mantém a ideia de horizontalidade de leitura, respeitando as palavras de Mallarmé no seu prefácio relativos à visão simultânea da página.

Em Broodthaers, no primeiro momento de visualização da sua obra, a relação entre palavra e a coisa não nos parece evidente. Provoca um bloqueio de correspondência da palavra com a imagem. Assim como Magritte, este também constrói armadilhas irónicas.

Uma outra versão do Livro - poema de Mallarmé, esta manobra/ jogo de trocas, foi feita por Michalis Pichler (Berlim 1980) entre 2008 e 2009. A palavra *Poema* da capa do livro de Mallarmé foi substituída pela palavra *Escultura.* No seu interior, as palavras do poema, foram todas cortadas a laser, de uma maneira que correspondiam diretamente à disposição tipográfica utilizada por Mallarmé. O prefácio desta vez é escrito em bloco, e cada linha separada por um "/".

Segue-se doze páginas duplas com janelas cortadas. Desta vez foram reproduzidas quinhentas cópias em papel, noventa em papel transparente e dez em placas de acrílico.

Outra versão foi realizada por Jérémie Bennequin (Paris 1981), desta vez o autor trocou o título para "*Le hasard n´abolira jamais um coup de dés*", e em vez da palavra "*Poema*" como no livro de Mallarmé, "*Imagem*" no de Marcel Broodthaers, "E*scultura*" no de Michalis Pichler, aparece agora a palavra "*Omage*". O livro todo encontra-se estranhamente invertido nas suas páginas, convidando o leitor a virá-lo para se poder apoderar de um novo significado. Este gesto fundamental foi através do qual o próprio artista descobriu a reversibilidade extraordinária de Mallarmé, consultando um dia, inadvertidamente de cabeça para baixo, a famosa reapropriação iconoclasta de Marcel Broodthaers.

Passando à análise de outros possíveis jogos de linguagem, mencionamos Wittgenstein que abordou esta temática nos seus escritos, e de uma maneira mais desenvolvida nas suas Investigações filosóficas ([1922] 2005) e Joan Brossa em cuja obra plástica a dinâmica processual dos jogos de linguagem é significativa.

Wittgenstein achava, e menciona isso no seu livro "*Anotações sobre as cores*" que referirmo-nos se um determinado corpo é mais claro ou mais escuro do que outro, ou enunciar a relação entre a claridade de certos tons de cor, poderiam ser considerados jogos de linguagem. (Wittgenstein 1977: 13)

A dinâmica processual dos jogos de linguagem é evidente no trabalho do Artista Catalão Joan Brossa (Barcelona 1919- 1998).

Para o espectador, a aproximação ao seu trabalho é um confronto onde a ironia se torna um espaço comum de fruição. Segundo palavras de Glòria Bordons e Sergio González Valenzuela, numa conversa de ambos por ocasião de uma exposição do artista da qual foram comissários:

> Em primeiro lugar, creio que, para o espectador que se aproxima pela primeira vez da sua obra, a ironia é o aspecto que surpreende mais, diverte e desperta admiração. Muitos dos seus objectos, e também dos seus poemas, são como piadas ou piscadelas de cumplicidade. (Bordons; Valenzuela 2005: 33)

> A ode a Joan Miró, na qual Brossa realiza uma particular homenagem ao grande artista catalão, a partir de letras que formam o seu apelido, letras que podendo proceder da palavra "mirar" (palavra chave tanto para o pintor como para o poeta), realizam uma série de jogos transformistas. (idem 2005: 31)

Para Brossa, onde está a poesia? Nas páginas de um livro ou na simples realidade?

A grande quantidade de poemas de Brossa tenta dar resposta a essas perguntas, apontando à realidade mais material: a poesia está nas letras. Será por isto que o alfabeto é o material mais utilizado por Brossa nos seus poemas visuais, inclusive nos seus objectos. As letras são portadoras de múltiplos significados e Brossa utiliza-os para expressar realidades muito distintas.

A palavra dita, impressa e pensada é precisamente um dos elementos fundamentais através dos quais se estabelecem ligações entre a sua obra literária e plástica. Na sua produção

bidimensional ou objectual, Joan Brossa vai recorrer persistentemente a elementos que provêm da linguagem verbal, consistindo no uso de partículas mais pequenas — as letras do alfabeto. As letras como unidades mínimas de significação – alfabeto como um conjunto de formas e conceitos que são capazes de produzir novos sentidos.

Diz Joan Batllori:

> Para Brossa, a letra tem uma capacidade de produzir sentido que vai muito mais longe do que a sua aparência, habitualmente constrangida à necessária combinação de umas com as outras. (Batllori 2002: 16)

Nos poemas visuais e poemas objecto de Joan Brossa, estes trabalhos funcionam muitas vezes retirando do contexto palavras, letras, sinais gráficos, imagens ou objectos correntes, associados à chave de leitura dada pelo título que afirma o inesperado, quando não o subversivo no óbvio.

> Mas seguramente, "Un coup de dés jamais n´abolira le hasard", o grande poema que Mallarmé publicou em 1897, é a porta maior de ingresso às novas formas de dispor na página o poema- "Le tout sans nouveauté d´un espacement de la lecture" - que traçarão o campo para um desenvolvimento vasto e prioritário da poesia visual. (Oyarzún 2005: 65)

O poema visual é uma combinação de texto e imagem ou de texto com imagem- no qual o campo gráfico da inscrição (qualquer que seja a sua disposição e a sua específica qualidade visual) a faz cúmplice inseparável da suscitação de sentido. Isto poderá ocorrer na estreita conivência com o conteúdo textual ou também de maneira totalmente independente, com toda a gama de possibilidades intermédias que se queira supor. A prioridade do corpo escrito, o privilégio das materialidades do signo abre também, nos múltiplos interstícios dessas possibilidades, as variantes alternativas, não verbais do poema visual. São estas variantes que a eclosão moderna explora e aproveita. O poema visual moderno oscila, numa parte entre a herança romântica e a sua expansão de "poético" – a categoria que se projecta a todas as manifestações artísticas determinando o que seria comum e essencial a todos eles, constituindo-se por sua vez em critério de validade e de valor, e por fim, selando aquilo que acreditaria a eminência da arte no que diz respeito a todas as outras actividades humanas.

Outras motivações no recurso ao jogo da linguagem podem ser observadas na obra de Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana1941). Nauman utiliza a linguagem como uma das diferentes possibilidades para enriquecer e complicar a sua obra. As suas preocupações linguísticas levam-no a trabalhar com a linguagem, e embora utilize frequentemente as palavras, o artista assegura que desconfia delas. No seu interesse por todas as formas de linguagem, utiliza também o humor, pois para ele a arte e o jogo estão estritamente ligados. Os textos banalizam a linguagem, os jogos geram a contradição: esta é uma situação de especial interesse para Nauman nas suas criações. Por vezes opõe palavras ou frases entre si, criando pares linguísticos sem sentido, vazios de conteúdo ou inclusive absurdos como por exemplo *EAT/ DEATH* (1972) (Comer/ Morrer) e *RUN FROM FEAR FUN FROM REAR* (1972) (foge do medo, diversão por detrás).

O mecanismo do jogo é utilizado por Nauman como uma ferramenta que lhe permite transcender a construção do objecto, tentando situar positivamente as dúvidas, as ambiguidades e as incertezas da nossa experiência.

Nauman mantem-se apegado tanto à aparência formal da linguagem como à transformação linguística dos seus objectos, assim como à simultaneidade do processo de criação de ambos.

Desde que começou a sua obra, em meados dos anos sessenta, Nauman exercitou quase todos os jogos linguísticos de Wittgenstein, assim como da sua própria autoria. O vídeo deu-lhe a oportunidade de explorar o espaço vazio entre as denotações e as conotações das palavras ao contrastar toda uma escala de emoções estabelecidas respeitantes a uma ladainha de frases.

Na indagação existencial *Wittgenstiana* do sentido da palavra, o significado de um vocábulo não é intrínseco nem provém do dicionário, mas é algo que é manifestado pelo seu uso.

> Também podemos conceber que todo o processo do uso das palavras (...) seja um daqueles jogos por meio dos quais as crianças aprendem a sua linguagem natal, a estes jogos quero chamar jogos de linguagem e falarei por vezes de uma linguagem primitiva como sendo um jogo de linguagem. E poder-se-ia chamar aos processos de nomear pedras e repetir palavras também jogos de linguagem.
> Penso no uso que se faz de palavras em jogos de roda.

> Chamarei também ao todo formado pela linguagem com as actividades com as quais ela está entrelaçada o "jogo de linguagem". (Wittgenstein 2015: 177)

A partir de 1932, Wittgenstein estende a analogia do jogo à linguagem como um todo, e não só aos sistemas axiomáticos. Surge o termo "jogo de linguagem". Os jogos não são definidos por quaisquer condições necessárias e suficientes mas sim por uma rede complexa de semelhanças imbricadas e entrecruzadas a que chamou "semelhanças de família".

Para Wittgenstein o significado não deveria mais ser compreendido como algo fixo e determinado, como uma propriedade que emanava da palavra, mas algo que as expressões linguísticas, a linguagem, exerce num contexto específico e com objectivos específicos. Significa isto que o significado pode então variar dependendo do contexto em que a palavra é utilizada e do propósito desse uso.

No entender de Wittgenstein os problemas filosóficos dissolver-se-iam se prestássemos a devida atenção ao uso comum das palavras, o uso de todos os dias.

Não haveria um fio único que percorresse todos os jogos, mas antes uma série de fibras entrelaçadas como uma corda. As palavras não devem ser utilizadas apenas para descrever a realidade, mas também para realizar algo objectivo como dar ordens, contar piadas ou escrever poemas. Conseguimos fazer tudo isto utilizando as mesmas palavras, porque as palavras trocam de sentido conforme o uso que delas fazemos. Para Wittgenstein, o real significado de uma palavra não aparece no dicionário, mas emerge no interior da conversa, dentro do jogo de linguagem que se estabelece entre os indivíduos. Quando conversamos com um amigo, por exemplo, estamos a estabelecer um jogo de linguagem— um individuo fala e o outro consegue entender. Em cada jogo as palavras tomam novos sentidos, novos significados, nova força. Estes significados renovam-se a cada balbuciar de palavras.

Cada jogo de linguagem é um jogo complexo e, frequentemente, inconsciente. Sendo um jogo, a linguagem não é um jogo isolado. É obrigatoriamente uma práctica pública, pois uma linguagem que só um individuo conheça e entenda já é uma linguagem morta.

> Mas quantas espécies de proposições há? Talvez asserção, pergunta e ordem? Há um número incontável de espécies: incontáveis espécies diferentes da aplicação daquilo a que chamamos "símbolos", "palavras", "proposições". E esta multiplicidade não é nada de fixo, dado de uma vez por todas; mas antes novos tipos de linguagem, novos jogos de linguagem, como poderíamos dizer, surgem e outros

> envelhecem e são esquecidos. (A evolução da Matemática pode dar-nos uma imagem aproximada desta situação). A expressão Jogo de linguagem deve aqui realçar o facto de que falar uma língua é uma parte de uma actividade ou de uma forma de vida. (Wittgenstein 2015: 189)

Wittgenstein chega a dar exemplos de jogos de linguagem e pede-nos para imaginar a multiplicidade de jogos de linguagem que se encontram em exemplos como: dar ordens e agir de acordo com elas; a descrição de um objecto a partir do seu aspecto e das suas medidas; a construção de um objecto a partir de uma descrição (desenho); o relato de um acontecimento; fazer conjuncturas sobre um acontecimento; a formação e examinação de hipóteses; A representação de resultados de uma experiência através de tabelas e diagramas; o inventar de uma história e de a ler; uma representação teatral; cantar numa roda; a resolução de adivinhas; o fazer de uma piada e contá-la; a resolução de um problema de aritmética aplicada, a tradução de uma língua para outra; pedir, agradecer, praguejar, cumprimentar e rezar.

Dever-se-á ter em mente que os jogos são jogados de acordo com regras, e que tais regras podem ser mais ou menos explícitas, mais ou menos formais, mais ou menos tácitas.

Nauman questiona as palavras com o objectivo de lhes devolver uso e utiliza-as em contextos e formas inesperadas para sondar um potencial significado. Apega-se a um idioma familiar que, mediante simples recolocações, converte-se em algo desconhecido, obrigando-nos deste modo a enfrentarmos o mundo como se os nossos meios habituais de contacto tivessem de ser reaprendidos.

Em algumas das suas instalações que recorrem à linguagem, temos a sensação de que os ambientes funcionam em parte como máscaras que ocultam mensagens e sentimentos. Durante os anos setenta, a linguagem foi o meio mais poderoso e básico para Nauman, símbolo de um conjunto de ideias demasiado fortes e pessoais. Nauman, nas suas obras com *néon,* já havia incorporado anteriormente frases curtas e enfáticas, e a sua brevidade recordava lemas comerciais mais do que uma narrativa própria. Nos textos que utiliza com luzes de *néon*, analisa as possibilidades formais das palavras e frases, cuidando sobretudo das formas signícas e da espacialidade da caligrafia. Nelas, a claridade das letras contradiz-se com a ironia das palavras vazias de significado, das quais também por vezes emanam conteúdos sensuais.

Nos anos oitenta, o uso da linguagem por Nauman, evoluiu. Enquanto que as suas obras em *néon* anteriores eram simples, tanto na forma como no conteúdo, Nauman nas suas obras dos anos oitenta, utilizava padrões idiomáticos muito mais complexos e provocadores, juntamente com um sentido de efeitos programados de cor.

As palavras aparecem assim de repente e por surpresa em forma de cruz suástica "*American Violence*" (1981-82) ou lendo-se de trás para a frente em "*Violins Violence, Silence*" (1981-82) As palavras, delimitando uma cortina de luz e cor, são por seu lado poéticas e vulgares, refletindo uma omnicompreensiva enciclopédia de atividades e expressões humanas.

Com frequência, Nauman passou das imagens e do texto à actuação de um modo natural, e desde o início da sua carreira, procurou sentido nas deslocações de palavras e contextos, acções e zombarias.

Segundo palavras de Robert Storr:

> A sua maneira de "se fazer de tonto", gira em torno de palavras que irritam. Ainda que frequentemente atribuída à influência de Marcel Duchamp e de Jasper Johns, de quem, na realidade, pouco sabia a princípio, o apego inicial de Nauman à truculência linguística procede mais das leituras de Samuel Beckett e de Alain Robbe-Grillet, em cuja obra cumprem uma função fundamental a repetição, as deslocações sintácticas e as trocas inesperadas na ordem das palavras. (Storr 1993:45)

A relação de Bruce Nauman com o espectador nunca foi ambivalente. Não só faz arte para nós, como também nos diz como a ver. Cria situações e objectos que exigem uma reiterada concentração por parte do espectador. Ao longo da sua carreira, Bruce Nauman, controlou-nos, aborreceu-nos, enfureceu-nos, assustou-nos, insultou-nos, colocou-nos em perigo, tentando e manipulando, a nós, espectadores, para que experimentássemos a sua obra segundo os seus parâmetros e estabelecendo assim com a sua audiência, muitas das vezes, uma particular relação didática. Apresenta publicamente as suas reflexões sobre as obsessões, omissões e insinuações dos nossos comportamentos sociais, alertando desta forma para as dúvidas e perguntas do homem sobre a sua condição humana.

Brinda-nos com exemplos de transformação do familiar em inesperado e das surpreendentes e dramáticas situações que se podem produzir. As suas obras não só exigem a atenção do espectador, como a sua participação, envolvendo-o no jogo social da linguagem.

Nauman manifesta interesse em utilizar o tempo para estruturar a maneira na qual o observador percebe. Devemos ter tempo para ver um vídeo, uma acção ou um filme, devemos dedicar tempo a ler a sequência programada de palavras ou imagens nas obras. O compromisso experimental e temporal do espectador foi a principal razão pela qual se materializam as aspirações escultóricas de Nauman.

O conteúdo material da sua linguagem não é a palavra impressa e alográfica da tipografia. É a palavra –luz de *néon,* ou da grafite, ou da matéria. Os *néons*, em particular, tornam explícito esse jogo da linguagem como um jogo social, que se faz no espaço partilhado das referências quotidianas que artista e espectador reconhecem, mas num contexto distinto. É como um jogo — a guerra faz-se num tabuleiro ou num campo, num espaço controlado. Esse espaço distanciado é o espaço museológico. Mas a matéria do jogo — a palavra néon, p. ex. — é do domínio do quotidiano. Em Nauman, dificilmente falamos só em palavra. Temos a palavra- *néon*, a palavra-grafite, apalavra-dita.

Segundo Josef Simon, poderemos formar frases corretas ou significativas, ao participarmos irrefletidamente e sem problemas numa "forma vital". Não é a linguagem (*langage*) e também não é uma língua (*langue*) determinada, a suma das regras da formação de frases, mas um "jogo linguístico", isto é, um modo fático de utilizar a linguagem.

> A linguagem enquanto objecto susceptível de reflexão e cientificamente determinável, dissolve-se em Wittgenstein num número "incontável" desses géneros: inumeráveis e diversos géneros de emprego do que chamamos "signos", "palavras", "frases". E esta multiplicidade não é algo de firme, algo dado de uma vez por todas; mas novos tipos de linguagem, novos jogos linguísticos, como podemos dizer, surgem e outros envelhecem e são esquecidos. (Simon 1981: 90)

Raymond Roussel tinha uma forma lúdica de explicar a produção literária. Num escrito meta-literário que se intitulou de "*Como escrevi alguns dos meus livros*" (1935), Roussel afirma que os seus escritos são produzidos a partir de outras palavras, de outras frases, segundo certas regras de transformação, um pouco à maneira dos *Doublets* ou das *Syzygies* de Lewis Carrol. Um exemplo célebre evocado por Russel é o da obra-novela *Parmi les noirs* (entre os negros), produzida a partir de uma frase, e por sua vez se torna o

germe de uma obra de maiores dimensões, as *Impressões de África* (1910). Outras associações, partindo sempre da frase inicial, vão enriquecendo a trama que conta a história das ocorrências finais e iniciais.

Roussel descobriu que as palavras se poderiam duplicar e gerar infinitas imagens. O que constituiu a singularidade da escrita deste autor foi a criação de um procedimento baseado na ambivalência das palavras que servia para a criação de um mundo completo, onde o domínio do conceito prevalecia sobre a realidade.

O uso das palavras em toda a obra de Roussel, a quem a instabilidade de equivalência entre significado e significante fascinava, era um desdobrar e multiplicar das possibilidades de analogias a que dão lugar as palavras e que desembocam no labirinto das comparações, cravadas umas nas outras. Utilizava associações de palavras homófonas, emparelhando palavras com vários significados diferentes.

> Por isso nunca há palavras suficientes de duplo sentido, nem suficientes criptogramas, adivinhas ou quiasmos, que para Roussel são o nexo entre o real e o imaginário. (Le Brun 2012: 42)

Na sua obra póstuma "*Comment j´ai écrit certain de mes livres*" (1935); Roussel diz que o procedimento, esta chave que inventara estava relacionada com a rima e que em ambos os casos havia criação imprevista devido a combinações fonéticas.

O procedimento de Roussel permitiu-lhe separar ao máximo as duas palavras que rimam para descobrir na multiplicidade dos seus significados, a passagem mais improvável para um infinito de novos espaços.

> Este livro póstumo começa com o texto que dá o título ao volume e onde se explica o procedimento "muito peculiar" que utilizou Raymond Roussel para escrever vários livros: inventar duas frases quase iguais foneticamente, mas de sentido diferente, para logo as unir mediante uma história que leva de uma à outra. (cit. in. Roussel 2012: 133)

Esta técnica consistia em escolher duas palavras quase idênticas às quais juntava palavras similares que tivessem significados diferentes, obtendo assim duas frases semelhantes, mas de significação radicalmente distinta. Depois tentava escrever uma história que começasse com uma dessas frases e terminasse com a outra. Essas duas frases (a primeira e a última) eram os pilares da história. Esse

romance deveria ser desenvolvido entre essas duas frases mediante um novo trabalho que afectava todas as palavras que constituíam ambas as frases; unir a palavra que se podia entender de duas maneiras diferentes a outra palavra que se poderia entender também de duas maneiras mediante a preposição "à".

Uma das inspirações de Roussel era Júlio Verne em cuja obra os jogos de palavras e as construções fantasiosas ocupavam um lugar importante. Júlio Verne, como Roussel, via o mundo como um grande cenário ou como um terreno de jogo.

Ao desacelerar ao máximo o fluxo de linguagem, em vez de o acelerar, Roussel não só a impediu de adoptar os seus significados correntes, mas mostrou-nos como todos esses desdobramentos que lhe dão peso, o que nunca vemos.

No seu primeiro livro "*La Doublure*" (1897), um romance em verso, o título já introduz o leitor no mundo dos jogos de palavras, das homofonias e dos duplos sentidos.

A sua obra chegou até nós, antes de tudo, pelo entusiasmo dos surrealistas que a defenderam com paixão durante toda a década de 1920, ainda que Roussel não tivesse formado parte do grupo e se tivesse mantido alheio das suas actividades.

A leitura de Roussel por parte dos surrealistas é coerente com os seus interesses: a primazia do imaginário sobre o real, da visão sobre o entendimento racional e a originalidade de um mundo completo. "Entendo por mundo completo um mundo que cria inteiramente um homem determinado a seguir apenas o caminho da sua mente." (Roussel 2012: 171)

Vários artistas e escritores se inspiraram em Roussel, por diferentes razões, muitas vezes contradictórias. Em muitas destas influências consegue-se sentir a pretensão de representar o irrepresentável, convertendo essa representação num enigma por excelência. Um dos artistas bastante influenciado por Roussel foi Marcel Duchamp, que afirmou publicamente a importância que este autor tinha tido na sua obra, sobretudo no desencadear das suas investigações em torno de "*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même"* conhecida pelo *Grande Vidro* (1912-1923). Esta obra, é uma alegoria tecno- científica do desejo sexual, executada em dois painéis de vidro com diversos materiais alheios à tradição artística como pó ou fio de chumbo. Esta obra faz parte de um projecto de textos e imagens que o artista começou em 1912 com a redacção de centenas de notas (que considerava tão importantes como o grande vidro e que publicou posteriormente em várias caixas).

Nestes apontamentos, Duchamp definiu com todo o detalhe complexos processos que actuam no *Grande Vidro*, o qual permite identificar cada um dos elementos individuais tal como foram executados. Sobre a sua admiração por Raymond Roussel, escreveu ao crítico Jean Suquet em 1949:

> É importante que saiba o quanto devo a Raymond Roussel, quem me libertou, em 1912, de todo um passado "físico-plástico" do qual eu já tentava sair. A representação no Teatro Antoine de Impressiones d´Afrique, à qual assisti com Apollinaire e Picabia (...) foi uma revelação para os três (...). E hoje, Raymond Roussel me parece inclusive mais importante na medida em que não criou escola. (cit. in. Roussel 2012: 144)

Duchamp por várias vezes mencionou a importância que Roussel tinha na sua obra: "Senti que, como pintor, era muito maior a influência de um escritor que a de outro pintor. E Roussel mostrou-me o caminho." (Roussel 2012: 148)

Segundo palavras de Duchamp:

> (...) Raymond Roussel, um escritor que escreveu estas descrições completamente fantásticas (...)onde tudo pode ser feito, especialmente quando podes descrever isso por palavras e tudo pode ser inventado — em Locus Solus e em Impressions d´Afrique. Foi onde, verdadeiramente, encontrei a fonte para a minha nova actividade em 1911 ou 1912. (Duchamp 2010: 21)

Embora Duchamp não tivesse conhecido o alcance dos jogos linguísticos de Roussel até ter sido publicado o texto explicativo em 1935, é evidente que havia identificado claramente alguns destes jogos quando leu *Impressions d´Afrique* depois de assistir à sua representação teatral. Dedicou-se assim de forma activa a realizar jogos de palavras semelhantes em algumas partes do *Grande Vidro,* gerando, como Roussel, combinações imaginárias de máquinas e acontecimentos científicos baseados em parte na invenção linguística. Como Duchamp, Roussel gostava de dicionários, chegando-se a dizer que Roussel inventou os mundos de *Impressions d´Afrique* e de *Locus Solus* hermeticamente alheados da vida contemporânea, com a única ajuda dos seus dicionários e dos romances de Júlio Verne.

Um outro artista que se inspirou em Roussel foi Salvador Dalí (Figueres 1904- 1989). O artista Catalão descobre nestes textos escritos de acordo com regras obrigatórias, um modelo de criatividade e além disso, uma fonte inesgotável de temas. Dalí também se inspira nos parónimos e homónimos

— palavras com fonética parecida ou idêntica que remetem para significados completamente diferentes — que sustentam os textos de Roussel.

Roussel afirmou que para inventar histórias utilizava, além de frases parónimas, palavras e expressões homónimas, rimas ou também uma frase conhecida que deslocava foneticamente e da qual só usava os parónimos: em todos os casos, a criação semântica deve-se a uma semelhança fonética.

No âmbito literário, Dalí assim como Roussel recorre a frases duplas e também à estrutura descrição-explicação. Um exemplo disso é o seu poema "*La Métamorfose de Narcisse*" (1937).

Guy de Cointet[4] é também um dos artistas cuja obra foi fortemente marcada pela escrita e pelos jogos de linguagem usados por Raymond Roussel — a codificação, a criptografia e o hieróglifo — reconhecível quer nos seus desenhos e pinturas, quer nos seus objectos cénicos — verdadeiros quadros vivos próximos do teatro e da poesia sonora e visual. A sua obra acontece num território ambíguo e fronteiriço entre o museu e o espaço cenográfico do teatro, partindo do hermetismo da linguagem e da sua capacidade para inventar sistemas de representação entre o jogo e a lógica, a literalidade e a alegoria.

A sua pintura encriptada abrange romances literários assim como elementos da cultura popular, sendo o jornal *ACRCIT* (1970), jornal totalmente criptografado de distribuição gratuita, uma das suas obras mais conhecidas.

Com este jornal, totalmente serigrafado, Guy de Cointet afirma radicalmente a exploração da linguagem nas suas múltiplas formas: modos de escrita, línguas estrangeiras, fórmulas matemáticas e símbolos. Este desafio volta-se para a questão da linguagem, no momento em que a mesma deixa de fazer sentido para se transformar em imagem. Quando libertada da restrição do significado, assume um outro papel abrindo novas possibilidades para a sua utilização. Na obra de Cointet, não há falta de sentido, mas um sentido impotente ou *nonsense.* A linguagem deixará de poder nomear, estando muito ocupada a inventar novas sintaxes, novas configurações de signos e novas maneiras de ocupar o espaço pelas suas

[4] O artista teve patente uma exposição "Who wrote that?" na Culturgest em Lisboa de 20 de Fevereiro a 15 de Maio de 2016 e esteve também representado na exposição "Locus Solus. Impressões de Raymond Roussel", de 5 de Abril a 1 de Setembro de 2012 no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto.

formas. Este jornal, como enigma, não pede para ser resolvido, interpretado ou desmistificado. Nem mesmo dois leitores o lerão pela mesma ordem ou envolverão a sua imaginação da mesma maneira.

ACRCIT levanta a questão do encontro entre uma estrutura (um jornal) e a possibilidade de desconstrução, até mesmo da sua transgressão. Dentro dessa estrutura, Cointet brinca com hierarquias, com o progresso das páginas entre efeitos de redundância e duplicação. O jornal é um labirinto sem centro. O jornal é o espaço do movimento performativo da linguagem, ou para utilizar uma fórmula de Derrida: "A ausência de significado transcendental estende ao infinito o campo e o jogo de significação." (Derrida 2001: 354)

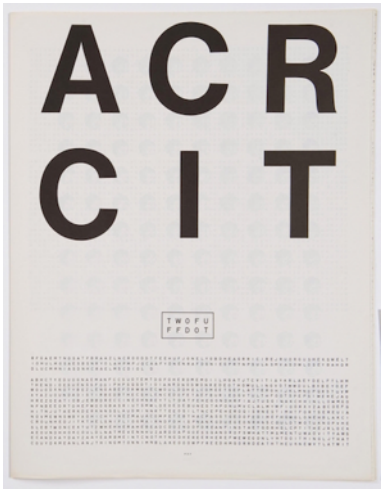
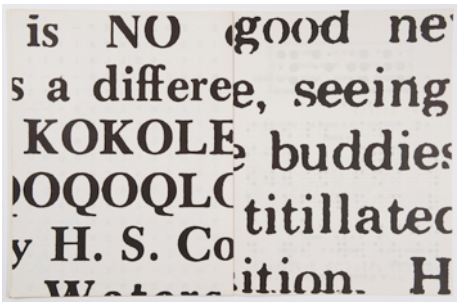


Figura 35 . Guy de Cointet Jornal *ACRCIT* 1971 impressão em papel, 28 páginas 43,2 x 55,9cm



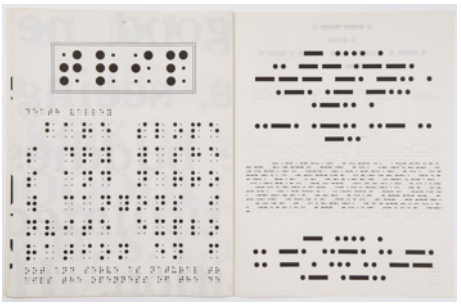


Figura 36 . Guy de Cointet Jornal *ACRCIT* 1971 (página dupla) impressão em papel, 28 páginas 43,2 x 55,9cm

Figura 37 . Guy de Cointet Jornal *ACRCIT* 1971 (página dupla) impressão em papel, 28 páginas 43,2 x 55,9cm

O artista plástico João Vieira, cuja relação com a construção de alfabetos no processo criativo foi já abordada nesta tese (c.f. § 2.1.4), utiliza no seu trabalho jogos de linguagem através da pintura de anagramas. Segundo Walter Benjamin:

> Nos anagramas, nas expressões onomatopaicas, e em muitos outros artifícios da linguagem, a palavra, a sílaba e o som, emancipados das correntes articuladas de sentido, desfilam como coisas à espera de serem alegoricamente exploradas. A linguagem do Barroco está constantemente a ser abalada pelas rebeliões dos seus elementos. (Benjamin 2004: 228)

Por anagrama entendemos uma palavra formada pela alteração da ordem de letras de outra palavra (amor a partir de Roma ou Célia a partir de Alice). Do grego *anágramma ana* + gramma = letra, baseia-se na transposição de letras ou troca de sílabas para obter mais palavras. São vários os artistas plásticos que utilizam na sua obra plástica este jogo de linguagem. Para além dos anagramas, a existência de outros jogos de palavras também é constante, como os labirintos, os enigmas, os trocadilhos, etc., que são desenvolvidos no sentido do prazer de jogar (jogos de formas, jogos de conceitos) e que oferecem duas dimensões ao homem jogador: a de actor e de espectador.

Diz Todorov a respeito dos anagramas:

> (...) o anagrama não implica necessariamente a semelhança fonética: é um processo gráfico de intervenção das letras. O anagrama pode ser explícito (o mesmo enunciado contem duas palavras compostas por letras idênticas) ou implícito (só um se encontra presente, mas o outro é evocado pela força do contexto. (Todorov 1976: 97)

Nestas telas, Vieira explicita um jogo lúdico com a linguagem que se transforma numa provocação gentil ao espectador, convidando-o a partilhar tal jogo na releitura das polissemias a que as letras conduzem em cada quadro, consoante a sua composição no domínio da palavra e de outros intertextos co- referentes.

Em "*Amor à Italiana"* (1969), o espectador – leitor poderá explorar as possibilidades combinatórias de quatro letras de modo a poder ler as palavras Roma e Amor, por exemplo.

Numa clara brincadeira, próximo dos jogos de Lewis Carrol, o pintor propõe a leitura das palavras ROMA e AMOR, mas poderemos identificar também as palavras ORAM, MORA, RAMO, MAR.

João Vieira ao não respeitar a orientação convencional do desenho das letras, invertendo-as e rodando-as, proporciona a livre associação de leituras num *doublet* sentido obrigatório.



Figura 38 . João Vieira "*Amor à Italiana*"
1969 Acrílico sobre tela 162 x 130 cm Obra pertencente à Colecção da Caixa Geral de Depósitos.

Uma outra obra – Anagrama é a pintura "*Tempo*" de 1973.



Figura 39 . João Vieira *Anagrama- Tempo* 1973 Acrílico sobre tela 100 x 120 cm. Colecção Manuel de Brito, Lisboa.

Em Ana Hatherly, o jogo de linguagem reflecte-se também como anagrama, decompondo e reconstruindo o próprio nome *ANA* como uma partícula que se estende e contrai, como ocorre na sua obra "*Tisanas*".

Ana Hatherly explica este processo:

> Realmente acontece que o meu próprio nome pode ser considerado como uma partícula que tanto pode estar no princípio como no fim, como no meio de uma palavra e isso não me passou despercebido de maneira nenhuma. Vou jogando com isso e tenho o livro "Anagramático", o poema "Litotiana", as "Tisanas" etc. Acaba por ser uma espécie de marca distintiva, uma forma de marcar quase digitalmente a presença do meu nome, mas também não se deve esquecer que eu estudei profundamente a teoria do anagrama, de longa tradição clássica, revista depois por Saussure. Na minha primeira exposição de textos visuais, na Galeria Quadrante, em 1969, o seu título geral era "Anagramas" ...Quanto ao uso, eu continuo e continuarei sempre que for possível. (Hatherly 2004: 133)

Diz também a artista:

> Ana é uma partícula útil. Tornou-se uma espécie de assinatura extra.
> Eu não me identifico com o meu nome, mas preciso de uma assinatura. Tisanas, Anagramático, Anacrusa, Rilkeana. É uma impressão digital. Mas eu não me reconheço no meu nome nem em nada do que faço – eu não sou o que faço. O que faço sai completamente fora de mim. Não quer dizer que não tenha consciência do que faço, mas é uma outra entidade. (Hatherly 2004: 142)

No seu trabalho, Ana Hatherly utiliza a ironia, melancolia, provocação. Nas Tisanas, há questões que se colocam para as quais não há resposta concreta. Uma influência do budismo zen, uma das tendências fortes nos anos 60 em todo o mundo. Ana Hatherly estudou o budismo e conhecia essas parábolas dos mestres budistas zen, que seriam uma provocação para o aspirante a discípulo em que se colocam questões que verdadeiramente desalojam a pessoa do hábito de pensar racionalmente. As primeiras Tisanas de Ana Hatherly estão muito próximas desta provocação.

No conceito labiríntico de jogo encontramos também uma enigmática chave de acesso à obra de arte. Como escreveu Ana Hatherly:

"O jogo da criação é o primeiro de todos os jogos e o modelo de todos eles (...) (Hatherly 1983:216)

Segundo palavras de Paulo Pires do Vale:

> O conceito de jogo acompanha, como um texto sob o texto, o trabalho académico, literário e a prática artística de Ana Hatherly. Na paciente pesquisa e análise da literatura barroca revelou o papel de jogo, dos labirintos, da imagem gráfica da escrita e os seus múltiplos sentidos em textos esquecidos do século XVII; na poesia visual, de que foi pioneira nos anos sessenta, exercitou o gosto lúdico pela experimentação e a polissemia do texto - imagem; nos campos abertos pelos diferentes jogos literários que, com regras distintas, praticou (poesia, prosa, ensaio); na obra que criou, do desenho à performance, dos filmes às re – colagens, revela-se a aprofundada consequência da definição de homem como "ser que joga". (Vale 2009: 3)

Já no trabalho de Ana Jotta, poderemos referenciar a obra "*Holichite*" título no qual a artista brinca com a verdadeira expressão, utilizada frequentemente na língua inglesa como espanto "*Holy Shit*" (merda sagrada), modificando propositadamente a palavra, num claro jogo de transformação da forma e sentido. Sobre este assunto, Ana Jotta refere-se a um objecto, escultura que fez e a que chamou" Holichite" merda sagrada, mas chamou-a desta maneira propositadamente mal escrita e não escrita em Inglês correto, por ter achado que, sendo só uma palavra seria uma palavra melhor do que "merda sagrada". (*Holichite*, foi apresentada na galeria Miguel Nabinho em Julho de 2008), uma escultura, contentor, segundo o que a artista diz num vídeo editado pela galeria, a escultura é tridimensional por dentro e por fora, uma representação de um atelier por dentro, do trabalho que se faz lá dentro, e que neste caso só se poderia visualizar através da observação por um periscópio caseiro.

2.4. DA IMPORTÂNCIA DOS TÍTULOS: CONCRETIZAÇÃO, ABSTRACÇÃO OU METÁFORA.

> Uma forma evidente de introduzir a questão de "o texto na pintura" é o problema do título. Que tipo de título tem uma pintura, onde está situado (no interior ou no exterior do quadro)? Qual é a sua relação institucional ou interpretativa com a imagem? Porque é que há tantas pinturas modernas que se intitulam "Sem Título"? Porquê essa negociação verbal vigorosa e explícita de quaisquer direitos que possa ter a linguagem na pintura, esse agressivo paradoxo do título que nega ser um título? contra o que é contra o que resiste em nome das etiquetas, lendas e legibilidade? (Mitchell 2009: 91)

O título, segundo Mitchell é a forma mais literal de nos questionarmos sobre as razões pelas quais as palavras se introduzem nas pinturas. O título — inscrição materialmente exterior ao quadro — é capaz de interferir na visão do espectador. Frequentemente, o título abre um outro espectro em relação à obra, nomeando-a e simultaneamente dialogando com ela. Poderá ter uma função opaca ou transparente. Um título poderá direccionar a percepção do observador num dos sentidos da obra apresentada. Em alguns casos, porém, o título alude a um campo semântico que a obra de arte não revela. Alguns títulos atribuídos em nada contribuem para reduzir a curiosidade, amparar a dúvida, ou mesmo surpreender o observador. Deliberadamente, impedem a sugestão de pistas de interpretação. O título poderá ser, assim e também, fonte de perplexidade. Mas se os títulos estiveram sistematicamente dependentes da imagem, assistimos também a uma polarização do sentido, procedendo-se à tentativa de anular qualquer possibilidade identificadora, como no caso dos "*Sem título*".

A questão dos títulos e da designação de obras visuais, está relacionada com várias disciplinas como estética, semiótica, filosofia e história de arte.

O conceito *Parergon*, retirado da crítica da faculdade do juízo de Kant por Jacques Derrida no seu livro *La Vérité en Peinture* (1978), refere-se a elementos ligados às obras, mas que não lhes pertencem propriamente: embora sejam importantes para a sua delimitação como obra, não são necessariamente parte delas. O título de uma obra, poderá ser um dos elementos liminais que o termo *Parergon* encerra.

O conceito de *Parergon*: *Par* (prefixo) e a raiz *Ergan* do Grego "trabalho" —significa "além ou ao lado do ergan ", o "fora da obra", o que é apenas um acessório acidental, ornamentos que se acrescentam a uma obra já completa por si mesma, um suplemento. Na literatura, o termo *Parergon* refere-se a algum tipo de trabalhos secundários ou distrações dos autores; nas artes visuais *Parergon,* segundo Kant, refere-se a elementos secundários, não fazendo parte integrante da obra de arte como acréscimos externos, que aumentam a complacência do gosto, como por exemplo as molduras dos quadros, as vestes das estátuas ou as arcadas em torno dos edifícios sumptuosos.

Derrida (1987) vê o *Parergon* como algo que está e anda perto do trabalho ao mesmo tempo, perturbando assim as velhas oposições que estruturam o processo de produção. A sua abordagem é baseada numa série de oposições como significado/ forma; dentro/ fora; conteúdo / contentor; significante/ significado e representação/ representado, que ele acredita estruturarem interpretações tradicionais da arte. São estes conceitos relacionados com a questão de *Parergon,* que se encontra em algum lugar entre estas oposições. No que diz respeito a *Parergon*, Derrida coloca várias questões concernentes ao título:

"O que é um título?

E se o *Parergon* fosse o título?" (Derrida 1987: 19)

"O que acontece quando se intitula uma "obra de arte"? O que é o *topos* do título? Será que este acontece (e onde) em relação ao trabalho? Na sua margem? Ao longo da margem? Na fronteira interna? (...) Ou entre o que está emoldurado, e que é emoldurar o emoldurado? "(Derrida 1987: 24)

> A obra de arte é sempre afectada pelo título (ou outro *Parergon*), mas nunca poderá ser conscientemente controlada por ninguém, de alguma maneira específica. Assim como a própria obra de arte, o *Parergon* (título) é interpretado. Mesmo se o título for de uma vez separado de e anexado à obra de arte, mesmo que seja uma parte da obra de arte e afecte a interpretação, ele não tem qualquer controle específico sobre a obra de arte. (Pedri; Petit 2013: 244)

Um título específico poderá por vezes e até certo ponto, restringir as possibilidades de interpretação, como uma âncora, mas poderá também multiplicar as suas possibilidades de interpretação que não são controladas por quem nomeia.

> O artista pode usar as chamadas "e*stratégias parergonais*", mas ele/ela não tem qualquer controle específico sobre a obra de arte. Se pensarmos nas perguntas e reclamações de Derrida relativas a *parergon* e título em frente de uma obra de arte específica (por exemplo, uma pintura), torna-se impossível chegar a uma interpretação específica de uma obra-título-combinação. Em vez disso, nós participamos num processo de pensamento que também se torna o *parergon* dessa obra de arte. A obra de arte é, portanto, também apanhada em processos que não controla. (idem: 245)

No entanto, depois de estabelecer que o *Parergon* não faz parte integrante da obra de arte, Kant coloca a moldura e os outros acréscimos externos, a participar do "dentro" da obra, aumentando a satisfação do observador, interagindo com o seu sentimento de prazer ou desprazer.

A questão dos títulos poderá ser entusiasmante na medida em que a relação palavra/ imagem é testada no que poderá parecer supérfluo (o título). Este é muitas das vezes mais do que necessário até que alguns casos da arte contemporânea o julguem de outra forma, fazendo-o desaparecer.

A atribuição de títulos às pinturas, adquire uma regularidade que não esgota a capacidade de o autor e o público explorarem interpelações e extrapolações que não são limitativas nem condicionadoras.

Nem sempre os títulos são dados pelo próprio artista. Poderão ser atribuídos a uma obra por uma lógica de mercado consciente do capital simbólico que o acto de nomear confere à obra. Quando o artista começou a criar também para o mercado e para colecionadores, teve de encontrar um nome para as suas criações pois com o aparecimento do mercado de arte, surgiu também a necessidade de reconhecer as obras pelo seu título nas exposições e nos catálogos. Segundo Bordieu, ao estruturar a percepção que os agentes sociais têm do mundo, o acto de nomear ajuda a estabelecer a estrutura deste mundo, e fá-lo mais significativamente quanto mais for reconhecido e autorizado. Não existe nenhum agente social que não aspira, no limite das suas circunstâncias, ao poder de criar um mundo através da nomeação. (Bordieu 1991: 105)

O acto de nomear é sempre um acto de poder, um acto que um artista faz como exercício do seu próprio poder. Quando nomeamos, estamos a exercer um poder sobre as coisas,

poder este que não é acessível a todos. Dar um nome é ter a sensação de que se conhece a coisa que podemos nomear.

Os pós-estruturalistas a seguir a Saussure, argumentavam que enquanto a relação entre significante e significado é arbitrária, uma vez estabelecida, empresta um poder heurístico à linguagem.

Consequentemente, como usamos a linguagem para nomear, ordenar e codificar o mundo, estamos também a alterar percepções. Central a esta concepção de nomear é o entendimento de que a nomeação, na sua representação mais simples, envolve os indivíduos num processo simultâneo de triagem e recolha, comparação e contraste, dentro da nossa visão evolutiva da realidade.

Segundo Bernard Bosredon no livro *Les titres des tableaux: une pragmatique de l´identification* (1997), houve uma época, como na Idade Média, em que não havia a necessidade de denominar as pinturas, por estas não terem existência autónoma, ou seja, cumpriam a tarefa de auxiliar ofícios religiosos. Desenvolvendo-se a pintura de cavalete, cada vez mais de inspiração profana, multiplicaram-se os temas, surgiram as legendas designadoras do que estava para além do que mostravam as formas, modelos, acontecimentos referenciais, não sendo por isso considerados títulos. O *título- legenda* é, nessas condições, o desdobramento linguístico da matéria visível, oferecida ao olhar do amador de pintura.

Até aos séculos XVI e XVII, os títulos retomam as designações de entidades que pertencem a um repertório conhecido de natureza mitológica, religiosa e histórica. No século XVII aparecem títulos correspondendo a temas menos tradicionais, mas esses títulos continuam a exprimir uma lógica da adequação referente extra-pictórico/pintura/título. No século XIX a pintura acede a uma autonomia que lhe faz perder progressivamente o vínculo de representação mantido até então com os objectos extrapictóricos (os temas, os modelos). Essa mudança que se regista no paradigma estético é formalmente registada na titulação, passando-se assim da identificação do tema ao título da pintura, isto é, ao nome do quadro: "*A pastora*" de Van Gogh (1889) *"O atelier*" de Courbet (1885) são exemplos disso. No entanto, a ampliação de repertório não vai alterar as suas características fundamentais: ele regista títulos que duplicam de certa forma a designação de um referente que serviu de título para uma pintura.

Com o aparecimento da fotografia e tornando-se a pintura puro objecto de arte, a "picto-ralidade" da pintura, faz da tela um objecto verdadeiramente autónomo.

Para Bosredon, os títulos dos quadros são objectos linguísticos estranhos, pois apenas funcionam na presença do seu referente: "Os títulos encontram-se aptos a construir uma representação em correlação e em interação com a pintura." (1997:225)

Na sua obra, o autor aborda a função semântica e referencial dos títulos dos quadros: o título diz como se chama o quadro, é a sua função de nominação própria. No entanto, se os títulos desempenham um papel de identificador de pinturas, eles não podem ser classificados nas categorias de nomes próprios.

Certos títulos de pinturas, expressam na sua contingência, a visibilidade da referência extra-pictórica, descrevendo as propriedades disponíveis para observação (que são muitas vezes o resultado do acaso e se opõe às determinações intrínsecas dos referentes). Como exemplo deste caso poderemos citar a obra de CY Twombly (Lexington, Virginia 1928 – Roma 2011) "*To Valery*" de 1973, onde o acto de nomear não representa a pessoa nomeada – como uma assinatura - mas é uma forma de agir - dedicar. A palavra *Valery* é uma marca que se estrutura num duplo plano de expressão e de conteúdo: tem uma dimensão opaca, que remete para as condições da sua própria enunciação: os materiais com os quais a obra foi feita - matéria do traço enunciado pelo gesto e uma dimensão transparente, que remete a um referente que é exterior. Segundo Barthes:

> É por isso que nos títulos de Twombly não se deve procurar nenhuma indicação de analogia. Se a tela se chama The Italians não procurem os Italianos em qualquer outra parte para além do nome. Twombly diz que o nome tem um poder absoluto (e suficiente) de evocação: escrever os Italianos é ver todos os Italianos. (Barthes 2009a: 180)

Nesta obra "*To Valery*", não existe nada mais do que o acto gráfico de dedicar. Como já referimos anteriormente (c.f § 2.2.1) dedicar é um verbo a que os linguistas, na sequência de Austin, chamaram de performativo: o seu sentido confunde-se com o próprio acto de os enunciar.

*"«*Eu dedico» não tem outro sentido que o gesto pelo qual apresento o que fiz (a minha obra) a alguém que eu amo ou admiro." (Barthes 2009a: 181)

A prática de dar títulos às obras de arte é essencialmente moderna, ou mais precisamente, o que é moderno é antes a estabilização de um título, um processo que beneficiou do trabalho da história da arte durante e depois do final do século dezanove, que catalogou os seus primeiros trabalhos. No entanto, mesmo nos tempos modernos, a formulação e fixação de um título a uma pintura não é necessariamente simples:

> Deixe-me dizer de uma forma áspera e pronta de que a linguagem pode especificar, as imagens não podem. É uma observação que está em contraste curioso ao facto de que as imagens são concretas, vívidas e inesgotavelmente ricas em qualidades sensoriais, enquanto que a linguagem é abstracta e puramente convencional. (Gombrich1991: 167)

Nos tempos passados, quando os catálogos impressos ou as exposições museológicas não estavam no lugar de definir o que os títulos eram, estes sofriam uma existência mais precária. Por vezes, os títulos mais descritivos poderão tornar mais explícito como um observador responde aos acontecimentos descritos, oferecendo o que será, de facto, uma interpretação da cena.

Gombrich (1991) dá-nos o exemplo de um título que dá instruções ao observador para o que este deve ver primeiro: uma pintura de James Whistler "*Arrangement in gray and black: portrait of the artist´s mother"* de 1871. O artista com este título desejava que o observador tivesse primeiro em atenção qualidades sensoriais da cor e composição em vez de prestar directamente atenção para a representação da velha senhora. (1991:169)

O título, além de ser pertinente à obra, atrai o receptor. Irá dizer-lhes, pensam, sobre "o que é" a obra exposta. O título, ainda que não esteja normalmente visível, acompanha de perto a obra de arte e é um dos elementos determinantes para a sua compreensão. O título de uma obra poderá condicionar a forma como se vê o trabalho, poderá dar pistas ao observador para a tentativa de leitura do mesmo, mas por vezes, também o poderá confundir. Poderá condicionar a forma como se vê o trabalho, podendo mesmo propor caminhos de pesquisa dentro do espaço pictórico.

Segundo Fátima Lambert: "A natureza semântica dos títulos, paralelamente, reassegura e provoca o acesso a um estádio de cognição de que, na contemporaneidade, a arte se apropriou e fez condição." (Lambert 2006: 27)

Muitos dos artistas do século XX, utilizam o título das suas obras para servir literalmente de instrução. Temos como exemplo disso Yoko Ono (Tóquio 1933) e a sua série de obras *Instruction Paintings*, que separavam a pintura em duas funções diferentes: as instruções e a realização. Apresentada como dispositivo pictórico, semelhante a uma pintura, a instrução faz referência já não a uma pintura ausente, mas sim a uma pintura em potência. Estes trabalhos apenas se tornavam realidade quando os outros os realizavam. As instruções poderiam ser realizadas por diferentes pessoas, de diferentes maneiras. Assim era permitida não só uma transformação infinita do trabalho que a própria artista não podia prever, mas também, trazer o conceito de tempo para a pintura. O título – instrução, não somente actua como uma experiência participativa, ainda que mentalmente, diferente em cada caso e misturada com a experiência subjectiva de cada espectador. Os *Instruction Paintings* tornavam possível explorar o invisível, o mundo por detrás do conceito de tempo e espaço. Um outro exemplo, as *One Minute Sculptures* de Erwin Wurm (Bruck an der Mur 1954). Seguindo as instruções do artista, parcialmente escritas, parcialmente pictóricas, os visitantes da exposição de onde as obras constassem, poderiam tornar-se esculturas por breves momentos, colocando-se em poses por vezes absurdas e frequentemente envolvendo objectos do quotidiano, especialmente roupas.

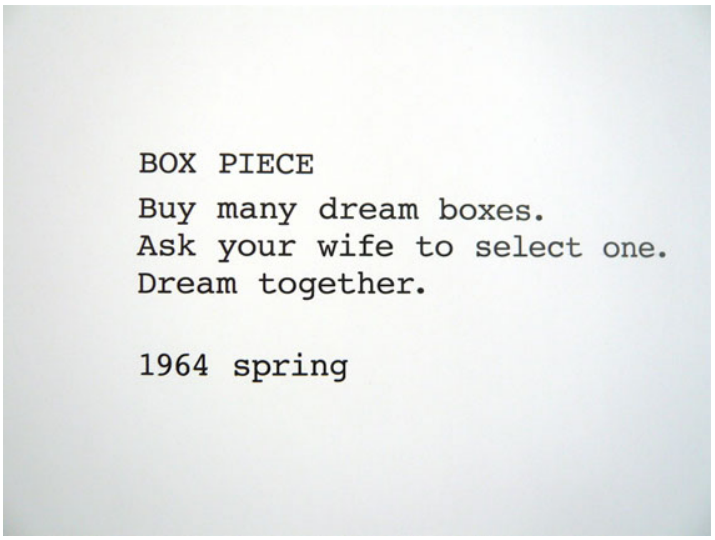


Figura 40 . Yoko Ono 1964 – *Instruction Paintings- Box Piece*

Outros artistas utilizam os títulos para ligar ou conectar a ideia de uma coisa familiar com uma configuração desconhecida.

> Digamos que a linguagem por meio do alfabeto, mais uma vez, torna igual o diferente, simplifica, acalma-nos: chama ao que vai acontecendo nomes já conhecidos para alcançarmos a sensação de que conhecemos algo, ou afinal, simplesmente: para não ficarmos loucos. Temos de dar nomes para manter uma aparência de racionalidade. (Tavares 2013: 347)

Variadas vezes vemos uma obra de arte cuja forma não nos é familiar, mas através do seu título, algo que nos será mais familiar, a peça fica tão carregada com o significado pretendido pelo artista, que será difícil vê-la de outra maneira. Por vezes, o observador ao ler o título de uma obra, vai descobrir evidências (que não tinha detectado), mas que afinal já lá estavam. Nem sempre as instruções são fáceis de seguir. Quanto maior a distância objectiva entre a forma e a ideia, maior o desafio para alcançar a projecção ou carga necessária. Como exemplo citamos a obra de Constantin Brancusi (Hobita, Roménia 1876 –Paris 1957), "*Bird in space*" de 1923. Ao olhar para esta obra, o observador poderá ver várias coisas como por exemplo um pedaço de material polido, mas obviamente não seria isso que o artista pretendia. É apenas quando seguimos o título que a forma de um pássaro nos surge. Torna-se tão carregada com o significado pretendido, que será difícil vê-la como qualquer outra coisa. (Gombrich 1991: 171)



Figura 41 . Constantin Brancusi, *Bird in space* 1923 Mármore - 144,1 x 16, 5 cm (base incluída)

Através dos títulos somos, enquanto observadores das obras, desafiados a encontrar a ligação entre imagem e ideia, uma ligação que nos guia através da metáfora. As palavras

direccionam o nosso pensamento, dirigem-nos para histórias específicas fora dos quadros. Reescrevendo a realidade estranha da obra, como uma metáfora. Segundo Barthes:

> A transformação metafórica (...) constitui um jogo do discurso. O jogo, que é uma atitude regulada e sempre submetida ao retorno, consiste então, não em acumular palavras por puro prazer verbal (logorreia), mas em multiplicar uma mesma forma de linguagem (aqui, a infinita comparação), como se quiséssemos esgotar a invenção, todavia infinita, dos sinónimos, simultaneamente repetir e variar o significado, de modo a afirmar o ser plural do texto, o seu retorno. (Barthes 1999: 51)

Barthes fala-nos também das intimidações da linguagem, da linguagem como combate, *Machè* (combate, batalha em grego):

> Vem-me uma metáfora: a da *ventosa.* Penso nas linguagens fortes, sistemáticas, a dos sujeitos que têm uma fé, uma certeza, uma convicção, e é para mim um enigma permanente: como pode um corpo *colar* a uma ideia — ou uma ideia a um corpo? Há linguagens – ventosas, cujo enigma é redobrado quando um sistema de linguagem desmistificatório, crítico, que visa em princípio "des- ventosar" a linguagem, se torna ele próprio numa "cola", pela qual o sujeito militante se torna o parasita (feliz) de um tipo de discurso. (Barthes 1987: 297)

No livro *Metaphors we live by* (2003) a metáfora é abordada por George Lakoff e Mark Johnson como um mecanismo fundamental da mente, aquele que nos permite utilizar o que sabemos acerca da nossa experiência física e social para fornecer compreensão sobre inúmeros assuntos. Porque tais metáforas estruturam o mais básico entendimento da nossa experiência, são "metáforas pelas quais vivemos", que podem moldar as nossas percepções e acções sem sequer disso darmos conta. Nesta obra, os autores dão-nos a ver como a linguagem do dia a dia está repleta de metáforas, das quais nem sempre nos apercebemos. Metáforas conceptuais são usadas muito frequentemente para entender teorias e modelos. Uma metáfora conceptual utiliza uma ideia e conecta-a com uma segunda ideia, tendo em vista facilitar a compreensão de algo. Por esta razão: "A maioria das pessoas pensa que se pode dar bem sem metáforas. Nós achamos, pelo contrário, que a metáfora está entranhada na vida quotidiana, não apenas na linguagem, mas em pensamento

e acção." (Lakoff; Johnson 2003: 4) Para estes autores, a metáfora não é apenas uma questão de linguagem, isto é, de meras palavras, mas argumentam que, pelo contrário, os processos humanos de pensamento são em grande parte metafóricos.

Para Nelson Goodman: A boa metáfora satisfaz apesar de surpreender. (Goodman 2006: 105).

Para Goodman, a aplicação metafórica é ao mesmo tempo económica porque nos permite organizar um novo domínio sem ter de inventar novos termos, e confortável porque a familiaridade com a velha palavra nos faz sentir à vontade na sua nova esfera de acção. (D´orey 1999: 418)

> Considere-se, por exemplo, a aplicação metafórica de "azul" a imagens. Dado que "azul" tem também uma aplicação literal às imagens, as aplicações literais e metafóricas dão-se no mesmo território. O que acontece neste caso é a transferência de uma região para outra e vice-versa. Um esquema de predicados de cor é transportado primeiro para sentimentos, regressando depois aos objectos coloridos. (Goodman 2006: 108)

Goodman coloca uma série de questões em relação à metáfora:

> Porque razão "triste" se aplica a certas imagens e "alegre" a outras? O que significa dizer que uma aplicação metafórica é "guiada" ou "moldada" pela aplicação literal? (idem: 102)

> Dizer que uma imagem é triste é dizer elipticamente que é como uma pessoa triste? A metáfora tem frequentemente sido interpretada desse modo, como símile elíptico, e a verdade metafórica simplesmente como a verdade literal da afirmação expandida. (idem: 103)

Goodman no entanto diz que o símile não poderá equivaler apenas a dizer que a imagem é como a pessoa num ou outro aspecto, dizendo nessa medida que "qualquer coisa é como qualquer coisa." (idem: 103) Para Goodman, o que o símile diz é que a pessoa e a imagem são parecidas no que respeita a serem tristes, uma literalmente e outra metaforicamente.

Metaforizar segundo Goodman é, na sua teoria extensional (que só aceita lidar com os termos e os objectos físicos a que estes se referem) e contextual, um aspecto central da

nossa capacidade de produzir e transacionar conceitos e, através deles, da nossa experiência com o mundo. A sua contribuição está na concepção da metáfora como um processo que transaciona propriedades entre domínios longínquos.

Os títulos poderão circunscrever e delimitar o conteúdo da obra, até cumprir uma atractiva função de sedução. O texto do título poderá tocar-nos a memória, permitindo que os nossos sentidos entrem em acção mediante a recordação: "Toda a percepção ocorre num contexto de memória e expectativa; nós interpretamos sempre o que vemos, mesmo que seja uma nuvem ou uma mancha de tinta." (Gombrich 1991:169)

Os títulos poderão ser instruções para uma interpretação, muitas das vezes dando ao espectador uma direção inesperada à sua imaginação. Os títulos dos quadros podem sublinhar ou não a ideia do quadro. O título pertence ao registo da língua e reforça a visão da imagem. Mas enquanto uma palavra sobre outra palavra poderia originar redundância, a palavra sobre a imagem só pode fortalecê-la, cada plano deslizando sobre o outro sem com ele se poder confundir. Segundo Barthes, no seu texto a *Retórica da Imagem* (2009a) o texto retira a ambiguidade de uma imagem, relação a que este chama de *Ancoragem* (fixação) em contraste com a relação mais reciproca de *Relais* (ou revezamento), onde ambas, imagem e texto, contribuem para o sentido completo. Na *Ancoragem*, o texto dirige o leitor através dos significados da imagem e leva-o a considerar alguns deles e a deixar de lado outros. No caso do *Relais,* o texto e a imagem encontram-se numa relação complementar. As palavras, assim como as imagens, são fragmentos de um sintagma mais geral e unidade da mensagem realiza-se a um nível mais avançado.

Alguns artistas que utilizam a palavra inscrita na pintura, muitas vezes utilizam essas mesmas palavras para o título da pintura, como podemos detectar no trabalho de uma das artistas por nós estudadas, Mónica Capucho. (c.f § 3.9)

Segundo Rocha de Sousa, o título do quadro "não explica nem o torna ilustrativo: o título, adoçado à imagem, obriga o espectador a pensar formas que, aparentemente óbvias, encerram segredos e enigmas." (Sousa 2010: 31)

Podemos também considerar os *Sem título* (o que não deixa de ser um título pela forma como se posiciona como um paratexto), podendo deixar lugar ao observador para a análise e interpretação da obra, recusando-lhe uma ancoragem literária. O autor da obra elimina

assim toda a referência ou indicação semântica. Claramente o termo *Sem Título* não é meramente uma instrução negativa. O "*sem*" situa-nos despidos perante a obra. Não nos confrontamos através do título com nenhuma referência exterior e ficamos expectantes em frente ao objecto que observamos. Aqui, o acto mais imediato de relacionar a palavra com a pintura, a sua nomeação, é dificultada, senão evitada.

Uma forma de romper a relação de complementaridade entre imagem visual e palavra na obra de arte, em busca da absoluta pureza visual do signo pictórico, é a eliminação de toda a referência verbal no campo da pintura, até chegar inclusivamente à eliminação do título ou à sua configuração estritamente serial. Poderemos citar como exemplo que ilustra bem essa atitude, o caso de Mondrian (Amersfoort 1872- Nova Iorque 1944), com títulos nas suas obras como "*Composição*" ou "*Sem título*", o único apoio verbal de um bom número de obras pictóricas abstractas, em que há um recurso excludente e exclusivo ao carácter estritamente visual do signo pictórico.

Estes autores que dão às suas obras o nome "*Sem Título*" poder-se-ão furtar a uma possível presença de sentido, ao espectro de qualquer significação ou restrição imposta por uma qualquer ancoragem.

Às obras Minimalistas era muitas das vezes acrescentado o título "*Sem Título*" pois, por conceito, estas obras tratam de investigar a essência da própria obra artística excluindo dela qualquer acessório. Estes artistas consideram o título como um paratexto, algo do qual a peça pode prescindir na sua relação teatral com o observador e o espaço de encenação.

Há também a preocupação de que o título da obra não afecte diretamente a leitura da obra, como nos diz Júlio Pomar:

> Quadro representando X: nesta expressão corrente já está tudo, como aliás os títulos do tipo "H63" ou "T18", adoptados por certos pintores abstractos para fugirem ao risco de identificação do quadro com objectos ou ideias que lhe são alheias. O nome ou a palavra, ao ameaçarem tomar o lugar da coisa, parasitam o ver. (Pomar 2014a: 50)

Algumas vezes, artistas modernos, jogaram com o que acharam ser a dependência desnecessária da sua audiência de ter uma direção verbal: alguns títulos de Wassily Kandinsky

(Moscovo1866- Neuilly- Sur- Seine1933) como por exemplo na obra "*No. 160b (Improvisation 28 [?]*)" que faz parte da colecção permanente do Museu Guggenheim de Nova Iorque, onde o duvidoso ponto de interrogação entre parênteses mina até a certeza do próprio artista sobre quantas improvisações terá ele feito e será completamente desnecessário para a nossa visualização deste quadro em particular. Um outro exemplo é a obra de Marcel Duchamp (Blainville- Crevon 1887- Neuilly- Sur – Seine 1968) "*With the tongue in my cheek*" (1959) onde é emblemático o jogo irónico que o título ensaia como uma provocação ao espectador, dizendo-lhe que nada há a ler naquilo que ele está a ler. Esta figura de linguagem anglo-saxónica "Com a língua na bochecha" é utilizada para designar que uma declaração ou outra qualquer comunicação pública é feita de forma humorística, ou seja, não deverá ser levada a sério. A não sinceridade é uma característica do performativo não feliz da linguagem. (c.f §2.2.1.)

Segundo Rosalind Krauss:

> "*With the tongue on my cheek*", é obviamente a referência ao modo irónico, a duplicação verbal para redirecionar significado. Mas também poderá ser tomada literalmente. Colocar a língua na bochecha é perder a capacidade completa de discursar. E é esta ruptura entre a imagem e o discurso, ou mais especificamente, linguagem, que a arte de Duchamp contempla e exemplifica. (Krauss 1986: 206)

Quando criadas pelo próprio artista, os títulos podem preceder a elaboração da própria imagem, emergir durante o processo de construção da obra, ou ainda serem atribuídas após a concretização material da obra, conforme poderemos constatar nos casos das artistas estudadas neste projecto de investigação. (cf.§ 3.)

No decurso desta análise, encontramos variadas maneiras de utilização de títulos. Poderá este ter a função de juntar, agrupar e contribuir para o sentido de unidade e identidade das partes dispersas por um espaço expositivo, um título que poderá ser comum a várias peças de um mesmo artista. O título agrupa todas as peças e confere-lhes também, ao mesmo tempo que delimita, um campo poético com correspondências implícitas e explícitas na representação. Os títulos poderão ser padrões que designam, descrevem ou conotam., seja de forma abstracta, concreta ou metafórica.

O título, bem como o nome do autor, é o nome próprio da obra, o que lhe confere identidade. É igualmente, mecanismo de delimitação de cada obra, em relação a outras.

No trabalho plástico de Julião Sarmento (Lisboa, 1948), artista plástico que utiliza recorrentemente a palavra como instrumento pictórico, os gestos permanecem ambíguos e os títulos das obras apenas intensificam a estranheza dos gestos. O conteúdo de algumas das suas obras (erótico e muitas vezes violento nas cenas e narrativas), é sempre sugerido e nunca explícito, através de jogos de ocultação/ fragmentação de imagens ou da mensagem contida nos títulos das obras. Julião Sarmento interessa-se pelo nível semântico da ambiguidade, com o facto de as coisas nunca serem claras, interessa-lhe que as obras provoquem tensão e interrogação. Para Julião Sarmento, raramente os títulos assumem o estatuto de um comentário, representando em vez disso um componente imaginário suplementar à totalidade da obra. Algumas vezes o artista menciona, já de modo explícito, nos títulos, os autores a quem presta homenagem: Herberto Helder, Borges, Bukowsky, entre outros. Basta prestar atenção aos títulos escolhidos "*Duas pessoas*" para a tela dedicada a Herberto Helder, o inquietante conto "*Los espejos velados*" no caso de Borges, ou "*Holywood*" de Bukowsky, e ler de facto, as passagens reproduzidas, para darmos conta, em mais do que um caso, do quão próximas estão, no seu sentido, atmosfera, situações e eventos expostos nos relatos, da essência poética visual de Sarmento. Em alguns casos, o título da obra é o mesmo de uma palavra inscrita na pintura, o que reforça na mensagem o sentido pouco explícito que a obra vai construindo, numa relação de cumplicidade e desorientação mantida com o observador.



Figura 42 . Julião Sarmento*, Slowly Dying,* 2005. Técnica mista sobre tela, 195 x 195 cm.

O artista vai criando uma rede de intertextualidades e o próprio título dá-lhe acesso a essa rede, *Slowly Dying* é uma expressão perdida, que podemos encontrar na obra *Vigiar e Punir: Nascimento da prisão (1975)* de Foucault, enquanto que o fragmento de texto inscrito no quadro, é retirado da obra *Prefácio à transgressão* (1963) também de Foucault.

Já Rui Chafes (Lisboa 1966) dá a liberdade ao espectador para ver o seu trabalho, sem mais referentes, a não ser o título. O título nas obras de Rui Chafes, instaura sempre uma distância, nunca sendo descritivo. Rui Chafes defende que tem de se manter a distância, manter o véu, a poesia: "Interessa-me uma arte que resista à interpretação e ao simbolismo, uma arte que nunca deixe de ser uma proposição poética. Não é só o que se vê, é sobretudo o que não se vê. Está lá tudo, atrás e dentro de nós, o visível e o invisível." (cit. in Salema 2016: 20) Será essa dimensão poética que garante a liberdade, a leveza, o mistério da obra. Será essa liberdade que permitirá às pessoas verem as obras de arte e interpretá-las livremente, fazendo assim as suas associações poéticas, visuais, íntimas. A obra deste artista tem sido vista à luz das referências românticas evocadas tanto pelo próprio artista – nos seus textos ou entrevistas dadas, como patentes nas suas obras por via dos títulos atribuídos às mesmas que o artista reivindica como parte integrante da obra. A dimensão da escrita é uma matriz importante do seu trabalho, procurando muitas vezes formas que funcionem como caracteres de escrita. Esta dimensão é fundamental no pensamento criativo pois o artista também escreve e traduz, nomeadamente os fragmentos de Novalis, referindo-se a esta obra constantemente em escritos e citações que acompanham toda a

sua obra, e tem vários livros publicados com referências ao romantismo alemão e à estética do sublime, como por exemplo nos seus livros *Entre o céu e a terra* (2006); *O silêncio de...* (2006); *Fragmentos de Novalis* (2000) entre outros. Os títulos das suas obras abrem novos campos de leitura e interpretação para a escultura ou desenho. Rui Chafes mantém constante na sua obra a importância que dá aos títulos dos seus trabalhos- remetendo constantemente para um universo pessoal e para a relevância dada ao lugar e contexto para onde cria as obras, bem como a relação delas com a natureza, transportando o espectador para um universo melancólico e romântico.

Poderão ser variadas as maneiras de um artista dar títulos aos seus quadros, diz-se, por exemplo, que Paul Klee (Munchenbuchsee 1879- Muralto1940) chamava os amigos para um serão onde lhes pedia para sugerirem nomes para as suas últimas composições. (Gombrich 1991: 180)

Odile Redon (Bordéus 1840 - Paris 1916) por outro lado dizia: "O título é apenas justificativo quando é vago, indeterminado e até mesmo tendendo a criar confusão e ambiguidade. (Gombrich1991: 181)

Marcel Duchamp, no livro *Engenheiro do Tempo Perdido - Entrevistas com Pierre Cabanne*, (2002: 61) diz que os títulos, em geral o seduziam. Na altura quando realizou a sua obra *"La Mariée mise à nu par ses célibataires, même"* diz que estava a ficar "literário". O anti - sentido dos títulos que utilizava interessava-lhe muito no plano poético, do ponto de vista da frase. Diz também que os jogos de palavras lhe agradavam, mas de uma maneira bastante superficial pois nessa altura não escrevia, mas seria muito influenciado por Roussel, tendo o jogo de palavras por este utilizado um sentido oculto: não no sentido Mallarmeano ou Rimbaudiano, uma obscuridade de outra ordem.

O título, na obra de alguns artistas, poderá funcionar como mero jogo de palavras. No caso de Marcel Duchamp, isto é notório, onde a inversão linguística se aproxima de um políndromo, uma palavra que pode ser abordada em diversas direções.[5]

[5] (LINGUÍSTICA que ou vocábulo que se lê da mesma forma da direita para a esquerda e vice-versa, como: *aba, ama, salas, sós*) (Grande Dicionário da Língua Portuguesa 2004: 1219)

Como utilização dos títulos por Marcel Duchamp, referimos como exemplo, a última pintura que realizou sobre tela, cujo título é "Tu *m´* "de 1918.



Figura 43 . **Marcel Duchamp** ***"Tu m'*** "1918, óleo sobre tela, com escova de garrafas, alfinetes de segurança e parafuso, 69.8 x 303 cm
Gift of the Estate of Katherine S. Dreier- Photo credit: Yale University Art Gallery

Esta obra foi encomendada pela artista, colecionadora e educadora Katherine S. Dreier, com o intuito de ser colocada na sua biblioteca por cima de uma estante de livros. Daí a forma em friso, pouco usual nos trabalhos de Duchamp. A obra foi realizada em 1918 e foi a última obra que Marcel Duchamp pintou sobre o suporte tela, acabando por resumir nela as suas preocupações artísticas anteriores. Dispostas através da tela, da esquerda para a direita, encontramos sombras que se referem a três dos seus *Ready- mades:* uma roda de bicicleta, um saca-rolhas e um cabide para chapéus. Alguns objectos estão pintados de uma maneira realista, como por exemplo uma mão com um dedo a apontar para o lado direito da obra e também, oferecendo contrapontos a estes elementos *trompe l´oeil*, Duchamp adicionou à obra objectos reais, como uma escova de garrafas, um parafuso e alfinetes de segurança. Duchamp nesta obra, resumiu diferentes maneiras em que uma obra poderá sugerir a realidade: como sombra, como imitação ou objecto real. O título desta obra, empresta um tom sarcástico à obra, as palavras, representam talvez um atalho para a expressão em francês *Tu m´emmerdes* (tu irritas-me) ou *Tu m´ennuies* (provocas-me tédio). Este título, parece expressar a atitude que o autor mantinha para com a pintura nesse momento, altura em que a resolveu colocar de lado.

Rosalind Krauss encara este quadro como um panorama do seu conceito de *índex*.[6] Krauss considera que as sombras projetadas dos *readymades* de Duchamp na superfície do quadro, significam traços indiciais:

[6] index – diferente do símbolo, o índex estabelece o seu significado ao longo do eixo de um relacionamento físico com os seus referentes

> Dado o papel do signo indicial dentro desta pintura em particular, o seu título não nos deveria surpreender: *Tu m´* é simplesmente tu / eu – os dois pronomes pessoais, sendo *shifters*[7], são eles próprios uma espécie de índice.
> (Krauss 1985: 199)

Segundo palavras de José Jiménez, num texto que escreveu sobre Marcel Duchamp, no livro editado por José Luis Molinuevo, e em relação à utilização dos títulos por parte de Duchamp:

> Na nossa tradição artística, o título tem acompanhado sempre as obras visuais: são uma componente literária inscrito nelas, um reforço verbal da nossa compreensão visual, mas em muitas ocasiões são redundantes, normalmente dizem-nos o que podemos ver, convertendo-se então em signos de preguiça mental. Além de tantos títulos meramente descritivos, atribuídos a obras, independentemente da vontade dos artistas. (cit in. Molinuevo 1995: 38)

Jiménez diz também que Duchamp, procurando a eliminação do "título descritivo", e inclusive do conceito mesmo de título, tentou produzir uma ruptura entre as associações imediatas das imagens e palavras. Isso deveria destacar a falta de fundamento de qualquer tipo de *naturalismo,* tanto visual como linguístico, assim como o carácter de signo, convencional, da expressão plástica e verbal.

Esta estratégia, do emprego a que Duchamp chama de dissociações, permitia-lhe destruição dos nossos automatismos visuais e verbais, inscrevendo a obra plástica numa reviravolta de complexidade geradora de sentidos, tanto no plano da imagem como do da palavra. A aparente facilidade ao acesso a obras visuais fica assim completamente quebrada. O espectador só poderá aceder aos seus significados através do necessário esforço mental de interpretação.

Duchamp, em Janeiro de 1914 realizou um desenho sobre papel pautado, de um ciclista a subir uma encosta representada por uma linha e nesse desenho escreveu uma frase enigmática, de interpretação aberta: "*Ter o aprendiz ao sol*". Como se justifica o emprego de uma frase tão discordante com o desenho a que serve de legenda? O que tem a frase a ver

[7] Shifters- é um caso de signo linguístico que participa do símbolo mesmo quando ele partilha as características de outra coisa. (Krauss 1985: 198)

com o desenho? O observador experimenta aqui uma certa sensação de incomodidade perante a desconexão entre a imagem visual e a frase verbal. Obviamente a frase não terá nada a ver com o desenho, mas é esse o jogo que Duchamp pretendeu estabelecer com o observador. O que causa essa incomodidade é o facto de o desenho do ciclista e a sua legenda nos surgirem propostos como uma unidade e espontaneamente procurarmos uma relação entre ambos os planos. Mas é justamente isso o que não conseguimos encontrar: a possível relação entre a frase e o desenho. Dividida entre ambos os planos, a compreensão do observador ficará bloqueada, e o resultado final mais provável será a perplexidade. A dissociação que produz na nossa apreciação de uma obra pictórica e a desconexão entre imagem visual e palavra, gera em nós um processo de interrogação sobre os determinantes conceptuais da referida obra.



Figura 44 . Marcel Duchamp *Avoir l'apprenti dans le soleil*, 1914
Tinta da china sobre papel pautado 27,3 x 17,2cm. Philadelphia Museum of Art.

Sobre este caso, José Jiménez no seu livro "*A vida como acaso*", diz o seguinte:

> Na realidade, essa sensação de perplexidade tem muito a ver com a relação de complementaridade entre imagem visual e palavra, que atravessa a história da pintura do Ocidente. Como assinalou Michel Butor, a experiência da pintura não é nunca um fenómeno estritamente visual, pois de facto comporta "uma parte verbal considerável". São inúmeros os casos em que o pintor introduz diretamente

> palavras ou frases na própria cena pictórica, uma práctica que se intensificou fortemente na pintura do século XX, até chegar a tornar-se por vezes — por exemplo no caso da POP— numa espécie de marca ou registo de estilo. Está também, por outro lado, o fenómeno do título das pinturas, título que sempre procuramos no processo de apreciação das obras pictóricas. (Jiménez 1997: 169)

Para Jiménez, o que é habitual nessa articulação do visual e do verbal é a sua relação de complementaridade: as palavras ou títulos desempenharem um papel pleonástico ou redundante referindo-se à imagem visual, ampliando o seu significado. Através das palavras, o pintor vai traduzir ou traspor nos termos da linguagem verbal, os sentidos que visam as imagens visuais da sua pintura, que se inscrevem na própria superfície da obra pictórica, proporcionada pelo suporte da palavra.

Com esta atitude, Marcel Duchamp esperava alcançar uma dissociação completa entre o escrito e o desenhado, para ampliar o alcance de ambos, mostrando assim o carácter mental do acto pictórico. Era a época em que o artista esperava alcançar uma dissociação completa entre o escrito e o pintado ou desenhado para assim ampliar o alcance de ambos. Para o artista, a pintura teria de deixar de se contentar com a mera superficialidade da sua aparência (a pintura não teria de ser exclusivamente retiniana), e diz que a complementaridade tradicional do título prejudica esta tentativa de tentar devolver a pintura ao serviço da mente e de se afastar da sua mera fisicalidade.

A pintura, segundo Duchamp, teria de afectar a matéria cinzenta, o nosso apetite de compreensão. (Jiménez 1997:171) O caminho a uma forma distinta de ruptura da relação de complementaridade de imagem visual e palavra, que foi seguido por alguns autores, entre eles por Picabia, mas sobretudo por Magritte de quem falaremos mais adiante.

Um outro caso pode ser rastreado na obra de Marcel Broodthaers (Bruxelas 1924 - Colónia 1976). Em Broodthaers, a relação entre a palavra e a coisa não parece evidente no primeiro momento de visualização da sua obra. Esse momento é o de um bloqueio de correspondência da palavra com a imagem e, assim como Magritte, também constrói armadilhas irónicas. Na sua pintura *L´erreur* (o erro) de 1966, o título dirá respeito ao aparente engano entre representação da imagem e a palavra, pois embora na obra estejam representadas cascas de ovos quebradas, o artista insere a palavra "*Moules*" (mexilhões). Tal procedi-

mento não se mostra como uma associação lógica, confirmando assim a recusa de Broodthaers em oferecer uma mensagem clara, e também a proveniência da sua ironia inspirado nos jogos de linguagem de Magritte. A palavra, que geralmente repete e afirma o significado da imagem, aqui refere-se a outra coisa.



Figura 45 . Marcel Broodthaers "*L´erreur*", 1966. Cascas de ovo e óleo sobre tela 99,5 x 69,3 cm

Consideremos uma aproximação entre as armadilhas propostas por Magritte e Broodthaers e os escritos do livro de Mallarmé, quando o poeta reflecte sobre a ideia e o conceito das coisas, assim como as relações entre a palavra, imagem, voz e espectador. Em Broodthaers constatamos articulações irónicas entre a representação, o observador e as questões sociais e politicas nas afirmações e negações da palavra com a figura.

Sobre os títulos dados antes da obra ou durante a concretização da mesma, Mariane Jakobi foi a primeira a tratar do problema num artigo que escreveu. (Jakobi 2004: 89- 102).

Neste artigo, Jakobi cunhou o termo "*Avant – titres*" traduzido aqui por "*Prototítulos*", estando os prototítulos[8] de uma obra de arte no centro de uma triangulação entre a imagem mental (no sentido da representação imaginária suscitada pelo título, em ligação com a visão interior do artista), a imagem icónica (que corresponde ao referente)e a imagem plástica (caracterizada pela forma, cor, sombra, luz, textura). Pergunta Jakobi: Os títulos preliminares de uma obra de arte não são eles justamente um intermediário entre o pensamento e a imagem?

Poderá também o título apresentar uma evocação histórica: poderá ser também uma afirmação, como por exemplo numa obra de Barbara Kruger (Nova Jersey - 1945) "*A Picture is worth more than a thousand words*", um ditado popular que denota uma característica da nossa cultura actual, o de ser uma cultura eminentemente visual.



Figura 46 . Barbara Kruger "*Untitled* (A Picture is Worth More Than a Thousand Words), 1992 208 x 335 cm

Embora na maior parte das suas obras o seu título comece por um "*Sem título*", segue sempre entre parênteses a frase que utilizou em cada trabalho.

No trabalho da artista, os dois elementos básicos da mensagem publicitária- mensagem e texto, transfiguram-se em chaves que forçam a reflexão. Nesta combinação, intersecção

[8] Os prototítulos permitem à imagem ganhar forma através de um processo de transposição entre a linguagem, o pensamento e a matéria, sendo que a imagem mental surgirá no espírito do artista ou do espectador e entrará em tensão com as imagens icónica e plástica.

entre fotografia e texto, ainda que em aparência a imagem mostre um carácter preeminente, os textos insistem-nos impositivamente com a sua mensagem.

Por vezes a confluência resolve-se numa situação paradoxal, apesar da imagem nunca funcionar como ilustração do texto, nem tampouco a palavra se apresentar como definição da imagem. Entre ambas nenhuma se sujeita à outra, mas cada uma cumpre a sua função, numa simbiose complementar.

No ensaio *The Medusa effect* (1984) Craig Owens fala-nos do trabalho de Barbara Kruger como:

> (...) proposições com lugares comuns e estereótipos, justapondo figuras e figuras da linguagem – textos lacónicos sobrepostos a imagens encontradas (Kruger não compõe ela mesmo as imagens) – ela trabalha para expor o que Roland Barthes chama "A retórica da imagem". (Garber; Vickers 2003: 203)

Owens diz-nos que Kruger vê o estereótipo como parte integral dos processos sociais de incorporação, exclusão, dominação e regra— ou seja, como uma arma, um instrumento de poder:

> Um inventário das técnicas de montagem de Kruger - ela justapõe, sobrepõe, interpõe textos e imagens – e nos limites aos quais estas técnicas são colocadas, ela expõe, opõe, depõe estereótipos e clichés- indicando a importância de uma postura retórica para todo o seu trabalho. (idem: 204)

O título também poderá fazer referência a uma série que engloba um determinado número de obras agrupadas com esse nome, como por exemplo os trabalhos da série "*Tattoo*" de Jaume Plensa (Barcelona1955) ou da série *Truisms (Banalidades)* de Jenny Holzer (Ohio -1950).

Jenny Holzer começa a utilizar o texto como material artístico na série *Truisms,* As grandes colunas de frases, ordenadas alfabeticamente e situadas sobre os muros e fachadas do seu bairro em *Lower East Side de Manhattan,* não tem como objectivo expor uma ideia, mas sim interrogar o público. Os seus conteúdos são portadores de uma carga interrogativa face ao transeunte - leitor, colocando-lhe como questão central o problemas das relações entre indivíduos e destes com a sociedade. Temáticas que se desenvolvem através de frases em colunas, propondo um percurso pelas diversas opiniões que oferece o espectro ideológico- social.

Jaume Plensa num contínuo jogo de dualidades, utiliza o corpo e a palavra como contentores de memória, questionando o papel da arte na sociedade e a posição do artista nessa sociedade, dando forma às ideias e procurando a emoção através do espaço, do tempo, luz e cor. Na sua série *Tatoo,* figuras silenciosas, dobradas sobre elas mesmas, nas quais Plensa escreve o que lhe parece importante, como por exemplo todas as doenças mentais ou todos os nomes de escritores. Aplica linguagem escrita sobre o corpo humano, as palavras tecendo a pele, pele feita de palavras: tatuagens.

Bruce Nauman (Fortwayne, Indiana -1941), empregou no seu trabalho jogos formais, situados na periferia da construção da linguagem, nos seus textos – escultura- título, onde estabeleceu relações de equivalência entre os significados linguísticos e os sons gerando uma evocação espiritual de significados. Em muitos dos seus extensos títulos, Nauman inclui a ironia. Alguns dos títulos descritivos e elaborados que aparecem na sua obra, reflectem o seu desejo de impregnar a mesma de ideias. Nauman foi bastante influenciado por Ludwig Wittgenstein e pelo seu *Tratado Lógico- Filosófico* e as Investigações Filosóficas (1953).

Os títulos descritivos que Nauman utiliza, recordam a "*Teoria Pictórica do Significado"* de Wittgenstein, que mantém o pressuposto de que a linguagem é formada por proposições que representam o mundo. Esta noção, serviu também de sustentação para artistas como Lawrence Weiner e Joseph Kosuth que se baseiam na linguagem.

Grande parte do jogo verbal de Nauman sucede nos seus títulos. Alguns só reafirmam os textos utilizados nas obras, outros reiteram verbalmente ou comentam a evidência visual do objecto, recorrendo às diferenças entre os dois meios de expressão para sublinhar, mas também para complicar a leitura da obra.

O título poder-nos-á ajudar a uma maior compreensão da obra pois muitas vezes incita, indica-nos uma confrontação semântica entre o escrito e o pictórico, induzindo o observador - leitor a uma verificação do significado.

Um exemplo do trabalho de uma artista cuja aplicação dos títulos nas suas obras gera incredulidade: Annie Kevans (Cannes 1972), que na sua série "*Boys*", retrata crianças com ar inocente e perplexo de modo aparentemente convencional, em pinturas a óleo sobre papéis de pequeno formato. As suas pinturas representam um ideal de inocência – os rostos

de faces rosadas de crianças, uma paleta de cores que é cuidadosamente escolhida – a cor é desbotada e delicada, a pincelada aplicada com um toque macio e delicado. Contudo, essa aparente leveza cai por terra quando lemos os títulos que indicam os nomes dos retratados: Adolf Hitler, Francisco Franco, Benito Mussolini, Pol Pot ou Mao Zedong, faces (umas reais, outras inventadas) de ditadores enquanto crianças. Os títulos aparecem como um choque, e um tema escuro revela-se escondido por detrás dessas pinceladas delicadas.

> No caso de Kevans, a disjunção criada entre a imagem infantil, com que temos fácil empatia e a carga negativa da sua identificação, acaba por colocar-nos em posição de suspeita acrescida perante as imagens, atentos às subtilezas destas, às suas fissuras e ao que está por descobrir. Com a informação contida no título, a pintura desencadeia uma espécie de tempo alucinado, ao sermos levados a fazer coincidir na imagem pictórica e na intensa afinidade da sua pele, a vertigem da suposta representação do passado e a prospecção de um futuro que ele deve conter, como um arco dobrado sobre em si mesmo. (Sabino 2014: 263)



Figura 47 . Annie Kevans, *Adolf Hitler*, Germany 2004 óleo sobre papel 51 x 41 cm

Os textos oblíquos de David Salle (Oklahoma 1956), geram alusões explícitas a obras de determinados artistas e ao corpo humano, um dos temas por si bastante explorados, sendo estas representações frequentemente justapostas por objectos tridimensionais ou sobrepostos por nomes e títulos oriundos quase sempre da literatura e do cinema, e que, a princípio nada tem a ver com elas. Nas suas telas nada há para ser narrado, há sim uma

espécie de invisibilidade autonarrativa. Tendo como exemplo os quadros de inspiração linguística de Magritte, Salle não se presta aos apelos da representação, nunca emitindo mensagens óbvias, privilegiando assim uma relação directa entre o ver e o pensar que atrai o bom senso para uma autêntica armadilha. A leitura do seu trabalho deverá ser deliberadamente pessoal para cada observador. As imagens que pinta jamais autorizam uma leitura linear, condição já explorada por John Baldessari, de quem David Salle foi aluno.

John Baldessari (National City, California - 1931), articula a linguagem e a semântica em trocadilhos e títulos significativos nas suas obras, pela justaposição de imagens e palavras, aparentemente não relacionadas. O artista é instigador de tensões entre texto e imagem. Influenciado pela semiótica e estruturalismo, Baldessari utiliza nas suas obras técnicas de montagem, recorrendo à desconexão entre a imagem e a palavra. Partindo de imagens de fontes diversas, incluindo anúncios e filmes, subverte associações visuais comuns, chamando a atenção para detalhes minuciosos, justaposições absurdas e fragmentação de imagens. O artista utiliza também a ironia através da linguagem como por exemplo na sua obra *What is Painting* (1968).



Figura 48 . John Baldessari *What is painting,* 1968 Tinta de esmalte sintética sobre tela 172,1 x 144, 1cm

Para criar esta pintura, Baldessari contou com a ajuda de colaboradores tendo contratado um pintor profissional de sinalética para pintar as palavras que o artista tinha retirado de um livro sobre arte. Baldessari teve a ideia, enquanto outros a realizaram. A utilização da

definição de pintura traz à luz o que Baldessari via com ironia, a tentativa de definir estritamente o que é tão aberto a interpretações. A ironia nesta obra reside precisamente em ser texto, não deixando de ser uma pintura pois é feita com tinta sobre tela, sendo Baldessari maliciosamente irónico ao descrever o que a pintura é. Estas obras são pintadas de maneira clara e directa, com o tipo de letras que geralmente eram encontradas na sinalética, com a tipografia que dirige e informa da maneira mais simples possível. Camadas de falsa objectividade de gramática didáctica, através da pintura à mão de letras bastante cuidadas, de citações banais, mas incrivelmente sedutoras do cerne da definição de arte.

Nas obras de alguns artistas, palavra e objecto estão sempre ligados. Os objectos permitem aumentar o jogo conotativo e ultrapassar o vínculo referencial da linguagem. Utilizam assim várias reviravoltas linguísticas nas suas obras, nas quais o jogo se estabelece entre correspondências de significados, funções e vocábulos.

A natureza semântica dos títulos, paralelamente, reassegura e provoca o acesso a um estádio de cognição de que, na contemporaneidade, a arte se apropriou e fez condição.

Para Eduardo Batarda (Coimbra 1943), a linguagem é importante no que faz: inscreve palavras nas pinturas, escreve sobre pintura e os títulos das suas obras são fundamentais.

As inscrições são explicativas ou anti - explicativas, tal como os títulos. Os seus títulos são surpreendentemente descritivos, cumprindo assim a intenção irónica do pintor. É criada aqui uma desorientação: a ausência de um capo semântico na utilização de nomes, expressões coloquiais, um trabalho de compilação de títulos já utilizados e de outros assuntos marcantes da sua vida. A percentagem de verdade ou não verdade pode variar muito. Os títulos registam o facto notado da dissociação entre linguagem, imagem e o processo de fazer a imagem. Na verdade, os títulos são não- títulos, mas recuperam algo que pode ser uma fábula ou uma encenação ou até uma indicação oblíqua sobre assuntos que podem ter acontecido quando o trabalho estava a ser feito. São imensas as variantes de explicação. Acrescenta o título para que ao menos se perceba que o valor que dá a “isto” é relativo e que a imagem não é o valor total da obra.

Numa entrevista Eduardo Batarda (2011) diz o seguinte:

"O tema mais comum nos trabalhos é o serem quase anti- fascistas, anti- comunistas e anti- colonialistas e muitas vezes constrói um jogo irónico em que a relação da palavra e imagem é levada ao limite."

Poder-se-á encarar o seu trabalho como um complexo mecanismo de dizer o mais importante, de colocar o dedo na ferida. A linguagem que utiliza é, oblíqua: utiliza indiretas, faz alusões ou piadas e aponta à distância.

Numa outra entrevista que deu a José Sousa Machado (2000) e tentando responder à questão de qual era a relação entre as pinturas e os respectivos títulos, Batarda respondeu o seguinte:

"É muito variada e ambígua. Depende do tempo que tenho; receio que nesta exposição (Galeria 111, Lisboa 2000), vá mesmo ter de haver alguns sem título, coisa de que não gosto muito. Às vezes são literais, outras vezes são alusões a temas da baixa cultura que se apresentam com uma hipótese de "leitura alta" ou vice-versa. Gosto também de usar família de palavras..."

João Miguel Fernandes Jorge diz, num texto intitulado "*Reflexos num espelho*" a propósito do trabalho de Eduardo Batarda:

"No título (*Cataventos-Tatuagens- Suburra*) oferecem-me de imediato as constantes rasteiras envolventes a todo o trabalho de Batarda, pequenos golpes e contragolpes da linguagem..." (Jorge 2008: 192)

e continua:

"À memória de uma imagem subvertida pela proximidade de palavras de um título sujeitei toda a pintura, quando as palavras "*Cataventos*" e "*Suburra*" entre si, apertam e contêm diferentes temas." (Idem)

"Tenho para comigo que toda e qualquer palavra que esteja ligada a esta pintura vem sempre armadilhada e disposta a estoirar nas mãos de quem a agarra ou nos lábios de quem a vai pronunciar. Quem a tome como descrição disponível para identificar a exata linguagem da pintura, nunca chegará a lado nenhum. Perder-se-á em (bem tolos) paradoxos semânticos, cada vez mais longe do que foi pintado" (Idem)

O reflexo verbal nos seus trabalhos é apresentado algumas das vezes nos títulos dos mesmos. Numa exposição do Centro de Arte Manuel de Brito em 2009, Eduardo Batarda fez referência a dois quadros que lhe foram encomendados especificamente para essa exposição e onde diz que foram convocadas muitas memórias do seu próprio trabalho, de variadas épocas.

No texto desse catálogo, explica que os títulos que apresenta são como uma série de livre associações, que incluem uma longa lista de títulos que já anteriormente tinha usado, e outra de títulos que considerou usar, mas que rejeitou. Decidiu então acrescentar uma sequência mais ou menos nostálgica de palavras que correspondem ao que foi evocando no período de execução dos dois quadros – coisas variadamente importantes ou marcantes da sua infância ou adolescência, assim como lixo cultural, títulos ou nomes de livros, lugares, personagens, frases feitas e frases soltas, coisas de que gosta ou gostou, coisas de que não gosta, *kitsch e name – dropping.*

Nestes trabalhos diz ainda que houve muitas palavras, muitas frases, muitos nomes que encarou usar e dos quais desistiu. Nestes dois quadros e segundo Batarda, todos os milhares de palavras são importantes, tanto como são palavras que não querem dizer nada. De tão longos e ricos, estes títulos, são possíveis de serem considerados obras de pleno direito. Estes títulos apresentam-se como muito além do que habitualmente se espera de um título. Nestas duas intervenções, Batarda recorre à sua já reconhecida erudição e debita um interminável número de referências, da alta e baixa cultura, de modo a apresentar ao espectador um atlas do seu pensamento, durante a execução das referidas pinturas. Estes extensos títulos, na exposição dos trabalhos, são também apresentados nas habituais tabelas ou etiquetas que costumam acompanhar as obras nas exposições. No livro "*Eduardo Batarda*" de 2010, publicado pela galeria 111, estão contidas algumas intervenções de cariz literário da autoria do próprio artista. Um dos títulos que aparece no livro, começa na página 23 e termina na página 29; o seguinte começa na página 31 e estende-se à página 37. Não são meros títulos que existem apenas para servir uma causa maior (nomear a pintura a si afecta), mas sim para existir enquanto obra- autónoma. (c.f §8.3. anexo 3)

Nesta capítulo sobre os títulos, analisamos os títulos de obras de arte enquanto discurso, insistindo mais nos títulos de pinturas, apresentando as suas principais propriedades linguísticas e a sua constituição histórica. Esta análise mostrou que essas propriedades estão amplamente condicionadas pela natureza dos referentes em questão – as telas – enquanto objectos fabricados para serem vistos, o que configura a titulação como um modo discursivo particular, com um funcionamento diferenciado daquele do discurso ordinário. A constituição de um título é o resultado de um processo histórico de mudança no paradigma estético: a titulação dos quadros nasce com a pintura moderna, quando a imagem se descola da referência extra- pictórica e a tela se torna um objecto de arte autónomo.

Desta análise sobre os títulos, é possível encontrar linhas de força que são bastante gerais. Há diversas características que os títulos podem ter, sedo que a atribuição de títulos às pinturas adquire uma regularidade que não esgota a capacidade de, quer autor, quer público, explorarem interpretações e extrapolações que, de modo algum são limitativas e condicionadoras.

Poderá haver variadas opções em relação ao tipo dos títulos adoptados: poéticos, remetendo para outros universos e estimulando os processos de conotação; descritivos, reveladores e, portanto, mais denotativos; enigmáticos ou talvez absurdos que poderão estimular a curiosidade, criando até leituras desconcertantes, propondo assim interpretações contraditórias. Poderá haver títulos lúdicos, sugerindo um jogo de palavras com o observador, ou títulos neutros. O título como função opaca ou transparente; fonte de perplexidade, sedução, condicionamento, instrução. Na prática, o título segue as seis funções da linguagem que Roman Jakobson enunciou na década de 50: a função emotiva; a função conotativa; a função referencial; a função poética; a função metalinguística e a função fática.

2.4.1. AS PALAVRAS E OS TÍTULOS NA OBRA DE MAGRITTE

Poderíamos citar inúmeros casos de diálogos entre a literatura e as artes plásticas: inclusive alguns bastante complexos em que os artistas, não se contentando em praticar um diálogo meramente temático, escrevendo pintura ou pintando texto literário, conjugam numa única obra os meios semióticos de ambas as manifestações artísticas. Como exemplo disso temos a pintura de Magritte, "*Interpretação dos sonhos*" onde o signo verbal destabiliza a obviedade figurativa do signo visual.



Figura 49 . René Magritte 1935 *La clef des songes (A interpretação dos sonhos)* Óleo sobre tela. 41 x 27 cm.

"O pintor Surrealista Magritte, comentou sobre este sempre presente fosso entre palavras e visão, na sua pintura *A Chave dos Sonhos"* (Berger1972: 7)

> Deixem-me dizer de uma forma tosca, que a linguagem pode especificar, imagens não podem. É uma observação que está em curioso contraste com o facto de as imagens serem concretas, vívidas e inesgotavelmente ricas em qualidades sensoriais enquanto que a linguagem é abstracta e puramente convencional. (cit. in Gombrich 1991:167)

Segundo Gombrich, (1991) Magritte quis chamar a atenção para o carácter convencional das palavras nos comentários espirituosos dados por ele às imagens. Ele surpreendeu-nos na sua obra "*Le clef des songes*", legendando um cavalo com a palavra porta, um relógio de parede com a palavra vento, um jarro de água com a palavra pássaro e finalmente, despede-se de nós rindo, nomeando a imagem de uma mala como "uma mala".

Sendo a utilização da palavra na sua obra tão peculiar, e havendo uma relação liminar do jogo de linguagem de Magritte com o trabalho de projecto desenvolvido nesta tese, não poderíamos deixar de escrever sobre a utilização das palavras e dos títulos na obra deste artista.

Na obra de Magritte, a utilização dos títulos não informa o espectador sobre a obra, antes o confunde ou convida-o a participar num jogo de significados.

> A exterioridade do grafismo e do plástico, tão visível em Magritte, está simbolizada pela não – relação, ou em todo o caso, pela relação muito complexa e muito aleatória entre o quadro e o seu título. Esta longa distância que impede que um possa ser ao mesmo tempo leitor e espectador, assegura a emergência abrupta da imagem acima da horizontalidade das palavras. Os títulos são escolhidos de tal maneira que impedem de situar os meus quadros numa região familiar que o automatismo do pensamento não deixaria de suscitar a fim de se subtrair à inquietação. (Foucault 1981: 53)

Foucault diz também que a pintura de Magritte se assemelha à investigação de Wittgenstein sobre o feitiço que a linguagem lança sobre a nossa inteligência. A linguagem opera uma ditadura sobre o seu consumidor e decide o que os falantes devem, podem e querem dizer. (idem:13)

Um dos princípios básicos da pintura ocidental, segundo Foucault, é a equivalência entre o facto de semelhança e a afirmação de um vínculo representativo. Isto foi posto em causa pela primeira vez por Magritte. Segundo Foucault, a sua pintura está no polo oposto do *Trompe l´oeil* (Magritte afirmava que os seus quadros eram *Trompe l´esprit*). (idem: 13) Magritte odeia a contemplação e pede uma participação intelectual para os seus quadros que são assim instrumentos para pensar, metamorfoses de ideias e imagens. As imagens de Magritte estão num constante antagonismo entre palavra e imagem, tendo as palavras funções antagónicas, não colaboradoras.

> Ao colocar o desenho do cachimbo e o enunciado que serve de legenda na superfície muito claramente delimitada de um quadro (na medida em que se trata de uma pintura, as letras só são imagens das letras; na medida em que se trata de uma ardósia a figura só é a continuação didáctica de um discurso), ao colocar esse quadro sobre um triedro de madeira denso e sólido, Magritte realiza tudo o que é necessário para reconstruir (seja pela perenidade de uma obra de arte, seja pela verdade de uma lição prática) o lugar comum da imagem e da linguagem. (Foucault 1981: 43)

Na sua obra, encontramos dissociações que produzem na nossa apreciação de uma obra pictórica a desconexão entre a imagem visual e a palavra e que gera em nós um processo de interrogação sobre os seus determinantes conceptuais. No entanto, ao perceber, em primeiro plano, a dissociação dos significados visuais e verbais, ficamos assim em melhores condições para apreciar o carácter de signo, a dimensão convencional da pintura e, por extensão, de toda a linguagem artística.

"As palavras de Magritte, como os subtítulos ampliados, formam um comunicado, as suas imagens não, porque nenhuma imagem pode ser o equivalente a um enunciado verbal." (Gombrich 1991: 168)

Magritte, ao não utilizar uma legenda ou um título complementar no seu sentido ao da imagem visual, (como por baixo de uma imagem de um relógio de parede escreve a palavra vento, ou outro exemplo do estilo), introduz-nos numa linha de interrogação acerca do processo de constituição dos significados estéticos. Impede-nos assim de nos contentarmos com a mera assimilação passiva dos significados linguisticamente já fixados e envelhecidos, tanto num plano visual como verbal. Suscita também a possibilidade de uma reescritura da nossa imagem do mundo e da sua leitura, na medida em que a discordância dos sentidos visuais e verbais nos coloca mentalmente frente ao seu significado em estado nascente, frente ao processo de constituição de uma metáfora.

Em vez de um procedimento de mera reafirmação redundante, as dissociações das imagens e das frases verbais abrem-nos para horizontes metafóricos.

> Consideração geral sobre os títulos:
> Os títulos dos quadros não são explicações e os quadros não são ilustrações dos títulos. A relação entre o título e o quadro é poética, quer dizer, esta relação só

> retém dos objectos algumas características habitualmente ignoradas pela consciência, mas presentes, às vezes, pela ocasião de acontecimentos extraordinários que a razão não tenha sido atingida para elucidar. (Magritte 1979: 224)

O título é parte integrante nas pinturas de Magritte, mesmo que não esteja neles inserido. Magritte explora diferentes estratégias entre imagens, objectos e palavras.

Magritte acreditava que o melhor título para um quadro era um título poético, um título compatível com a emoção mais ou menos viva que sentimos quando olhamos para um quadro. Talvez fosse preciso alguma inspiração, segundo dizia Magritte, para encontrar esse título.

Na sua obra, o pensamento de Mallarmé, de que a ilustração e texto não repetem a mesma informação, mas geram uma dialética, confirma-se. A construção elaborada de Magritte explora as relações de semelhança e diferença entre as palavras e imagens. Neste processo de titulação e nominação, brinca com a recepção da obra, surpreende e seduz o espectador.

Na sua obra, desenvolve a presença de um conceito a decifrar, onde o título não explica a pintura, nem a pintura é mera ilustração do título. O artista joga com a sedução na liberdade das associações construídas quando brinca com o sentido das coisas. Palavra e imagem não agem separadamente.

Magritte mostra claramente o hiato constituinte entre objecto e o "objecto pintado" pela humorada crítica que opera, por exemplo, através do título "Isto" não é isto: seja maçã ou cachimbo.

Um título poético não é um tipo de informação que possamos aprender com o nome da cidade da qual um quadro representa o panorama ou o nome do modelo do qual olhamos o retrato. Um título que tenha essa função de informar não necessita de nenhuma inspiração.

Segundo Magritte, entre as palavras e os objectos podem-se criar novas relações e precisar algumas características da linguagem e dos objectos geralmente ignoradas na vida quotidiana, assim como de vez em quando, o nome de um objecto atua como uma imagem. Uma palavra pode ocupar o lugar de um objecto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa proposição.

Segundo Foucault, isto não implica em absoluto, uma contradição, já que se refere por sua vez à rede inextricável das imagens e das palavras, e à ausência de lugar comum que poderá segurá-las.

Diz Magritte a propósito disto: "Num quadro, as palavras possuem a mesma substância que as imagens. Vemos de outro modo as imagens e as palavras num quadro." (Foucault 1981: 58)

"O título poético não nos informa de nada, mas deve surpreender-nos encantar-nos." (Magritte 1979: 229).

Para Magritte, um título "justifica" a imagem complementando-a. Segundo ele, o título dado a uma imagem reúne-se com a própria imagem. Os términos de uma imagem e o seu título não se prestam a modificações quando são os términos de um pensamento absoluto. Para Magritte, o sentido apropriado da palavra, que exclui a alegoria, seria o único a considerar, pertence a uma linguagem pessoal e exige a presença de espírito que distingue a linguagem vulgar da linguagem secreta da autenticidade. A linguagem vulgar é a língua morta, que priva as palavras da vida que lhes é necessária. A linguagem da autenticidade "dá a palavra" aos términos e fá-los dizer aquilo que nunca antes disseram, mas que se deve dizer.

Júlio Pomar falando no seu livro "*Da cegueira dos Pintores parte escrita II*", do "Humor caprichoso de Klee ou de Magritte" diz: "Veja-se a frequência com que ocorrem palavras nos quadros destes dois últimos, para só de passagem falar dos títulos que actuam como iluminações de cena, invertendo o sentido no último minuto." (Pomar 2014: 49)

Magritte tentava nomear o melhor possível, com palavras, a realidade poética das imagens que pintava.

"Eu tento nomear o melhor possível, com palavras, a realidade poética das imagens que pinto." (Magritte, 1979: 410)

"Os meus quadros têm títulos para poder nomeá-los com a maior precisão possível." (idem: 413)

Magritte entendia a pintura como a arte da justaposição de cores num espaço, de tal modo que o aspecto efectivo das cores desaparecesse para permitir a descrição de um pensamento inspirado. Essa descrição seria a de uma imagem que se poderia ver. Dessa forma, a descrição desse pensamento poder-se-ia converter em poesia. A poesia significava a criação de algo: a ideia que se pinta. Magritte não descrevia assim uma ideia, mas um pensamento que continha figurações visíveis e susceptíveis.

O que se passa nas pinturas de Magritte, apenas acontece ali, naquele espaço. Em determinados quadros há armadilhas construídas por ele para capturar a palavra, a imagem e com certeza o

observador. É uma articulação da arbitrariedade presente nas palavras, nas imagens e suas respetivas legendas. Numa pintura, as palavras são da mesma substância que as imagens.

2.5. A ESCRITA NA CRIAÇÃO PICTÓRICA.

> Deveríamos sempre pedir desculpa por falar de pintura.
> Mas há boas razões para não permanecer em silêncio. Todas as artes vivem de palavras.
> Toda a obra exige resposta, escrita ou não, imediatamente ou mediatamente, alguma "literatura" é sempre inseparável daquilo que impele o homem a produzir e das produções que são o efeito desse curioso instinto. (Valéry 2005: 155)

Paul Valéry, num texto que escreve sobre Corot (1960), questiona não só se não será o motivo principal de qualquer obra o desejo de que dela se fale, ainda que apenas pelo seu próprio espírito, mas também se não será o museu um lugar de monólogos, mesmo não excluindo as conferências e colóquios que lá se oferecem.

Diz então que se privarmos os quadros da oportunidade de um discurso interior chegamos ao ponto de as mais belas telas do mundo perderem o seu sentido e propósito.

A arte precisa então de palavras. Implícitas nos seus discursos internos ou explícitas em textos escritos pelos próprios artistas ou por outros.

Em qualquer museu, junto a cada quadro aparece uma etiqueta com uma descrição em palavras da imagem. A arte de descrever uma pintura não é nada simples: "Requer ter a capacidade para capturar a complexidade da obra numa série de conceitos." (Hopper 2012: 28)

Relativamente ao uso da escrita na criação pictórica, não poderíamos deixar de referir os diferentes graus de interacção que a palavra e a imagem podem assumir durante o processo criativo implicado na concepção de uma obra de arte.

A escrita participa da elaboração inventiva da imagem. A palavra pode, de diversas maneiras, influenciar, interferir ou incorporar-se à criação de uma imagem. A escrita sobre arte não funciona apenas como um discurso suplementar, mas sim, complementar à obra. Arte e escrita sobre arte não são a mesma coisa, mas podem reinvestir-se mutuamente.

A pintura é sobretudo discutida através da linguagem — para além de o ser por pintores, que a discutem realizando outras pinturas e de alguns escreverem sobre o que vão pintando. Na sua relação com as artes plásticas, a linguagem tornou-se relevante com o aumento da teoria e no ensaísmo crítico. Muitos artistas assumiram eles próprios o controlo de parte deste discurso.

Muitas vezes, a escrita destapa as imagens inéditas e os fundamentos que dão origem à actividade do artista.

Um processo de criação é um processo onde a manifestação inconsciente se produz. Falar sobre ou documentar um processo de trabalho, consequentemente, sabendo que ocorrem quase sempre transformações entre o projecto inicial e o resultado final, a realidade narrada ou descrita, poderá sempre sofrer uma metamorfose:

> Há ainda que ter em conta que a relação pensamento – palavra é, para Artaud, uma relação de perda constante: o pensamento perde quando se expressa em palavras. Há uma diminuição da intensidade, uma diminuição de força racional, de força de entendimento: a palavra percebe menos o mundo que o pensamento; isto é: o pensamento está mais perto do mundo do que a palavra (...) A palavra é vista, então, não como uma expressão directa do pensamento, mas como uma sua transformação. (Tavares 2013: 260)

No processo criativo que acompanha a realização de uma obra de arte existem etapas do pensamento e até aspectos construtivos que ficam frequentemente escondidos. Segundo palavras de Isabel Sabino:

> como se as obras, depois de terminadas, fossem um milagre surgido de uma fácil imaginação peculiar dos artistas, de uma espécie de intuição ou devaneio mais ou menos inconsciente ou, pelo menos, estranha à teoria, ao conhecimento, às próprias determinações contextuais. (Sabino 2012: 188)

A criação artística, segundo a artista, inclui uma sucessão de fases menos visíveis, como apontamentos exploratórios, ideias que servem e outras que se recusam, tentativas, hesitações e erros que fazem com que tudo se comprometa ou volte atrás, estudos e pesquisas diversas que conduzem à expansão do projecto. Em resumo: "há avanços e recuos e é um processo em devir que funde categorias teóricas e práticas da progressão do conhecimento artístico no projecto da obra e na obra em si." (idem).

Diversas vezes poder-se-á encontrar a presença da escrita, nos esboços dos artistas plásticos durante o seu processo de trabalho, a existência de manuscritos, de notas ou apontamentos que agem como um rascunho para o visual, na dimensão dialógica da correspondência e até no poder de mediação dos títulos.

2.5.1. ANOTAÇÕES VERBAIS QUE INTEGRAM MATERIALMENTE O TRABALHO DE ELABORAÇÃO COGNITIVA DA IMAGEM.

As anotações verbais poderão fazer parte da construção da imagem de variadas formas.

Poderemos encontrá-las junto dos desenhos preparatórios das obras, ou ainda isoladas, em páginas de cadernos ou folhas soltas. Quando misturadas com as imagens, elas poderão funcionar, por exemplo, como legendas explicativas junto a esquissos que poderão, por sua vez, ser hipóteses temporárias de formas em construção, que constituirão futuros detalhes da obra. Noutros casos, poderemos encontrar palavras que não se referem aos desenhos contidos na página. Podem, sim, fazer referência a elementos que o artista poderá mais tarde colocar na obra, mas que poderão não permitir nesse preciso momento, nem forma definida, nem lugar na composição.

Essas anotações verbais poderão funcionar, nestes casos, como auxiliares de memória e programação, podendo ser apenas apresentadas como listagens de palavras. Estes desenhos preparatórios e outras coisas visíveis sobre papel não são necessariamente destinados a serem vistos como obras de arte. Desenhos preparatórios, diferentemente de um esboço com a sua referência projectada a uma forma visual final, é o lugar de especulações privadas, instantâneo da mente a trabalhar. Não sendo feito para exibição pública, poderá ser indecifrável, apontamentos fortuitos que poderão ter como suporte desde pedaços de papel rasgado, blocos de notas, o que “estiver à mão” na altura.

A palavra poderá também ser empregue para tratar de questões que se encontram para lá dos limites impostos pelo aspecto material do caderno de trabalho. Anotações dessa natureza revelam um complexo trabalho de reflexão implicado no processo criativo — poderemos encontrar aqui anotações sobre questões técnicas relativas à realização da obra no seu suporte definitivo, instruções subjectivas sobre o modo de realização da obra ou até de uma série de trabalhos.

A escrita poderá também funcionar como um rascunho para a parte visual, anotações onde o artista poderá prever verbalmente aquilo que, numa etapa posterior, será materializado na composição da imagem. Aqui, essas anotações poderão variar entre listagens de palavras, elaborações iconográficas, questões técnicas relativas à realização da obra e reflexões pessoais e subjectivas do próprio artista.

Dentro dos documentos de processo, a palavra poderá ainda actuar como uma ferramenta de compreensão reflexiva — notas de tipo reflexivo são aquelas em que a compreensão das necessidades da obra em curso e do próprio processo criativo exigem um retorno do pensamento sobre os seus próprios actos — poderão ser exemplos disso, as críticas que o artista dirige a sim mesmo ou ao trabalho em processo. Podem estes ser também comentários explicativos onde o artista explica a si mesmo os seus objectivos, ou injunções que servem para pensar as necessidades da obra.

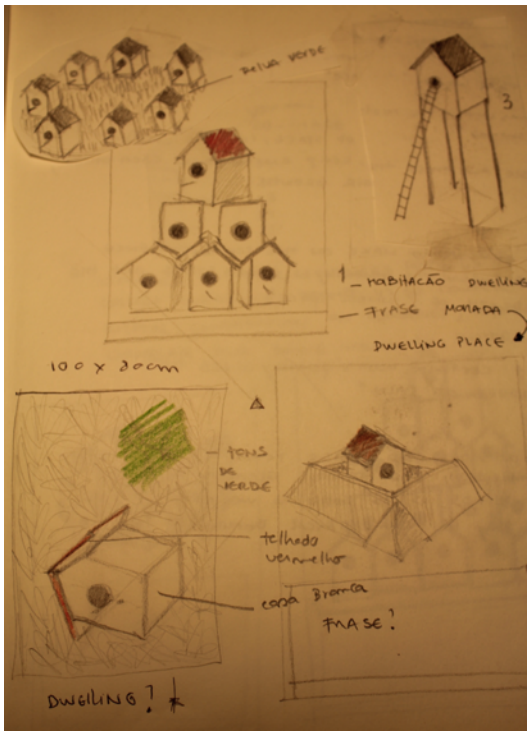


Figura 50 . Joana Rêgo Esquissos preparatórios para o projecto Poética do espaço, 2013
Lápis sobre papel- Página do diário gráfico Formato A4

Poderemos aqui referenciar as notas que Marcel Duchamp foi escrevendo durante a elaboração da obra "*La Mariée Mise à Nu Par Ses Célibataires, Même*" e que acabam por ser imprescindíveis para compreendermos o seu significado estético. Segundo palavras de José Jiménez num texto que escreveu sobre a obra de Marcel Duchamp:

> Na verdade, essa acumulação de notas é paralela e equivalente à produção de imagens. Supõe a criação de uma linguagem própria para um universo estético diferenciado. Daí a sua dificuldade de interpretação e o seu carácter com frequência abstruso: não é um uso habitual da linguagem, mas sim a criação de uma linguagem imaginária, poética, para uma peça que envolve a metáfora de um mundo diferente do nosso mundo comum. Lá Mariée... é uma pintura- linguagem, uma

> proposta da imaginação que funciona, simultaneamente, como artefacto linguístico e visual. (Jiménez 1995: 27-28)

Marcel Duchamp procurava sempre ir mais além da pintura, transbordar os seus limites tradicionais, mas ao analisar a sua trajectória, o papel que joga o literário na sua obra, uma forma pessoal de incorporar a linguagem poética na sua obra, foi sempre tomado menos em conta do que outros aspectos.

Em 1966, Mel Bochner, enquanto professor da *School of Visual Arts* em Nova Iorque, organizou uma exposição chamada "*Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art."* Pediu a artistas seus amigos — entre outros Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Eva Hesse, Dan Graham, Robert Smithson, Sol LeWitt e Joe Baer — desenhos que não representassem necessariamente obras concluídas, mas antes esquissos feitos e usados no curso do processo de trabalho. Bochner fotocopiou todo esse material cedido pelos artistas em quatro exemplares idênticos, que coloca em pastas de arquivo, instaladas em cima de plintos para poderem ser folheadas pelo público. Um armazenamento de notas escritas de artistas, esquissos, instruções, receitas e outros materiais preparatórios e auxiliares. Esta exposição é considerada a primeira exposição de arte conceptual. Este material propõe uma arte conceptual do processo, uma arte processual localizada no desenvolvimento de uma ideia.

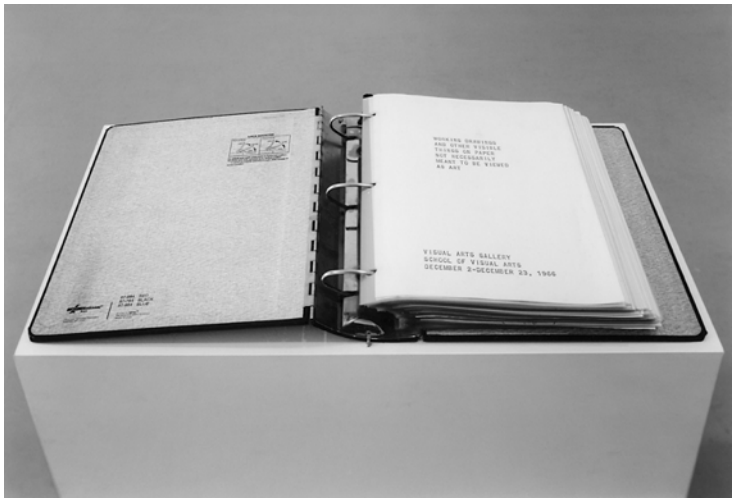


Figura 51 . Mel Bochner, Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art, 1966. (pormenor) Quatro arquivos idênticos de argolas, cada um com 100 fotocópias de notas de estúdio, desenhos de trabalho e diagramas recolhidos e fotocopiados pelo artista, dispostos em quatro plintos. Cada arquivo: 30,5x30,5 x 10,2 cm

Franz Erhard Walther (c.f.§ 2.1.4) de 1963 a 1975 criou diagramas, estudos ao que ele chamava *Werkzeichnungen* (desenhos de trabalho), que testemunhavam alternadamente as suas experiências com os seus trabalhos e ilustravam algumas maneiras de como foram ou poderiam ser usadas as suas peças. Estes diagramas nunca foram pensados nem pretendidos como protocolos de autoridade, sugeriam apenas, através de mensagens abertas que providenciavam, as múltiplas possibilidades para cada elemento. Este arquivo era composto por mais de quatrocentos desenhos meticulosamente executados, de planos para os seus possíveis projectos. Estes planos descrevem disposições para a apresentação dos trabalhos, cenários esboçados para livros e catálogos, anotações, possíveis variações na instalação dos trabalhos e as relações espaciais referindo o encontro entre o observador e a obra na exposição.

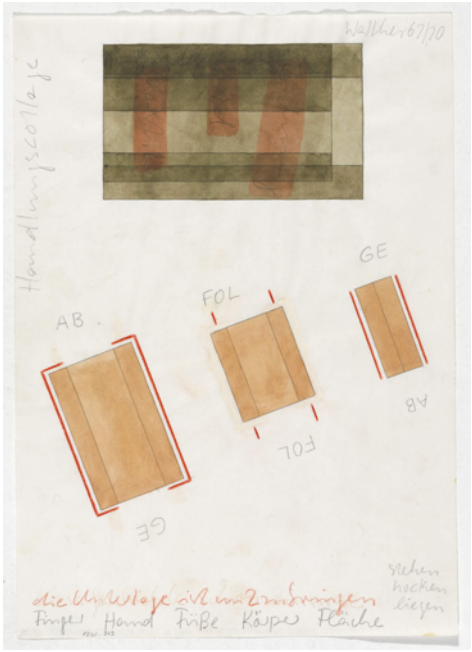


Figura 52 . Franz Erhard Walther *Drawing lines (arms/ feets,)* 1967/1970 Aguarela, tinta, e lápis sobre papel.

Alguns desenhos de Bruce Nauman, que opta muitas das vezes nas suas exposições por incluir e expor, não só a obra acabada, mas os próprios processos e até as ideias que, entretanto, tinham sido descartadas, optam assim por revelar ao público, todo o seu processo de trabalho. Nestes estudos, as partes visuais e físicas dos desenhos não são menos importantes do que as ideias que revelam. Estes diagramas, grelhas, anotações, formulam algumas das decisões subjectivas a tomar.



Figura 53 . Bruce Nauman Sex and Death, 1985 Lápis, Carvão e aguarela sobre papel aprox. 200 x 228 cm

Nas imagens seguintes podemos ver um esboço de uma proposta elaborada por Fátima Mendonça (Lisboa 1964), para o projecto "*Próximo Futuro*" que teve lugar nos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian em 2013.

Nos diversos apontamentos escritos por Fátima Mendonça com a sua caligrafia habitual, que acompanham o desenho do projecto, podemos ler a ideia inicial que a artista teve para futura apresentação, assim como o título da obra, o tipo de projecto, data e responsável pelo mesmo, os materiais com que o tencionava produzir e outras informações pertinentes:

> "Borboletas feitas em papel e arame na estrutura, pintadas.
> Tamanho – folha A3; Título: "As borboletas não são o que parecem" Objecto base- Roulotte da F.C.G."

Nele a autora escreve também uma espécie de memória descritiva do projecto que com certeza a ajudou a sustentar a sua ideia:

> "As borboletas não são o que parecem.
> Decidi imaginar um lugar misterioso, um ponto que atrai as borboletas.
> A roulotte encontra-se no parque da F. C. G., portanto ao ar livre, e as borboletas em três dimensões vão pousar nela ao seu redor. A minha ideia foi transformar este objecto num lugar mágico e ao mesmo tempo lúdico, procurando integrá-lo no ambiente de vegetação que a circula, como fazendo parte de um mesmo cenário." Fátima Mendonça.

Analisando as imagens anteriores e posteriores, chegamos à conclusão de que o projecto inicial não se chegou a concretizar segundo a ideia prévia da autora, com toda a certeza com uma justificação plausível que nos é alheia, mas serve este apontamento para reforçar o que José Gil (1996) designou como um desfasamento, uma não total correspondência entre a ideia plástica e o produto/ objecto final. O processo de produção artística é um processo não visível, na maior parte das vezes, de experimentação que comporta tomadas de decisão, avanços, recuos, recusas, riscos, etc.





Figura 54 . Estudo de Fátima Mendonça para o projecto *Próximo Futuro* na Fundação Calouste Gulbenkian em 2013

Figura 55 . Fátima Mendonça- *As borboletas não são o que parecem* 2013, 21 de Junho a 29 Setembro 2013 Jardim Gulbenkian.

A subjectividade que está implícita no aparecimento da ideia, do primeiro esboço *versus* primeira versão, conforme o trabalho progride, encaminhar-se-á para uma certa objectividade.

Pressupõe-se assim uma articulação entre a subjectividade e objectividade no processo criativo.

2.5.2. A PALAVRA COMO MODELO PARA A CONSTRUÇÃO DO PROCESSO DE TRABALHO. A ESCRITA SOBRE A CRIAÇÃO PICTÓRICA.

> A arte nada explica, nada pretende explicar, confronta-nos com a evidência do inexplicável, da enigmaticidade sensível, mas indizível das coisas, de nós, do ser. (Dias 2016: 87)

Uma das formas mais frequentes em que a palavra participa da invenção pictórica, encontra-se no processo de trabalho do autor, e quando falamos em processo de trabalho, falamos em termos de valores individuais e das escolhas estéticas que dão sentido e coerência ao processo de criação. Questões ligadas ao sujeito que cria, ao seu universo subjectivo,

ao seu modo de agir, questões da esfera da elaboração interna e subjectiva da obra, directrizes, normas, orientações que emergem de um fazer e estão em permanente curso de construção. Tratam-se de processos subentendidos, leis silenciosas que o artista não sente necessidade de tornar expressos.

Frequentemente, quem vê as obras ou se interessa por elas, conseguir- se- á aproximar dessas leis silenciosas através de depoimentos dos próprios artistas, do que escrevem ou dizem, nas respostas a entrevistas, entre outros meios de comunicação. "Os comentários ou escritos sobre arte dos artistas tendem a ser mais interessantes que os dos historiadores" (Hockney 1994: 151).

Aí os artistas poderão revelar as suas motivações e os princípios que actuaram no seu "*modus operandi".* É interessante por isso, conhecer os criadores e o modo como vivem, como pensam e perspectivam o mundo.

Estas palavras dos artistas poderão ser encontradas em textos, cartas, entrevistas, diários, testemunhos e, em certos casos, nos documentos que vão sendo elaborados e que vão acontecendo durante o processo de trabalho.

As biografias e estudos sobre os artistas também constituem fonte de informação.

Há artistas que consideram indispensável recorrer ao uso da voz própria, fazendo radicar a sua actividade numa relação indissociável entre prática e reflexão. As produções reflexivas que daí resultam em formato de ensaios ou publicações, não são apenas uma componente acessória da obra material, mas parte integrante, lugar onde se ensaiam, testam, reinventam e ampliam os sentidos da arte.

A voz do artista faculta uma aproximação à obra, muito diferente daquela que é veiculada pelos profissionais da crítica e da teoria.

Os cadernos pessoais de Edward Hopper, que foram desenvolvidos de 1924 a 1966, um ano antes da morte do artista, ajudam-nos a situar metaforicamente os fundamentos e o alcance da sua arte. Estes cadernos abarcam sessenta anos de trabalho e são uma recompilação de esquissos esquemáticos das suas pinturas juntamente com uma série de notas escritas, na sua maioria pela sua mulher, Josephine Nivison Hopper.

Estes livros, que num primeiro momento nasceram de um inventário das obras de Hopper e de alguns dados como a data em que foram vendidas, a quem e por quanto, os textos — juntamente com os desenhos — funcionam também como uma valiosa documentação, pois recolhem pensamentos do casal sobre toda uma vida de trabalho. Neste caso, esta documentação foi feita depois da obra concluída, ou seja, estes esboços, versões reduzidas das obras originais e realizadas depois destas, revelam a percepção que Hopper tinha sobre a composição das obras e as figuras que nelas apareciam. Estes desenhos tinham muito a ver com os esboços, maiores e mais detalhados, que Hopper realizava como preparação dos seus quadros, com algumas anotações do artista, como as cores que utilizaria e pormenores da composição. Estes desenhos de arquivo guardam uma relação peculiar com os quadros originais. A ideia seria a de recordar e documentar os trabalhos finalizados. Nestes cadernos, mediante estes desenhos póstumos, o artista devolve a obra ao estado de ideia. Estes livros-cadernos, não só continham informações sobre feitos relevantes como também revelavam observações e comentários pessoais de Josephine e Hopper. Os esboços de Hopper, na sua maioria a preto e branco são austeros, concisos e directos, ao contrário dos comentários de Josephine, que são informais, anedóticos e coloridos. Cada trabalho era assim documentado por Josephine, quando Hopper terminava um quadro ou antes da saída do quadro do estúdio. Estes cadernos — com o título da obra, data da sua finalização, descrição, preço de venda e comprador — ajudam-nos numa compreensão circunstancial da obra do artista. Os cadernos, preenchidos de trechos das conversas do casal e de anedotas informais sobre as obras que hoje estão convertidas em ícones, apresentam um apelo que vai mais além do seu óbvio valor documental e mais além, inclusive, das fascinantes reproduções das pinturas de Hopper — estes cadernos permitem-nos ser *voyeurs* do seu estúdio, observando a dimensão privada e terrena deste artista. Aqui mistura-se a sensação de descoberta e de *déjà-vu.*

No texto da imagem seleccionada lê-se:

> Compartimento C, carro 293. Pintura em tons verdes (veridian e cadmio intenso), verde ligeiramente azeitona. Verde, roxo, um pouco de branco na parte esquerda do encosto do assento, no pequeno candeeiro e sobre o *New Yorker.* Mulher de cabelo loiro, pernas cor de carne, vestido de lã roxa e chapéu preto. Todos os elementos do compartimento são verdes, desde a zona de intensa luz

reflectida na parte superior da parede direita até à profunda sombra sobre o beliche superior, excepto os pequenos detalhes de bronze na prateleira e a zona inferior da janela. Vista desde a janela: árvores púrpura intenso, ponte esbranquiçada sobre caminho claro e reminiscências de um pôr de sol rosado sobre as copas das árvores na parte direita do céu. O resto do céu é escuro e violáceo. Sobre o assento, uma *Reader´s Digest* com capa roxa. Tela belga, óleos Rembrandt, branco de chumbo, óleo de linhaça.



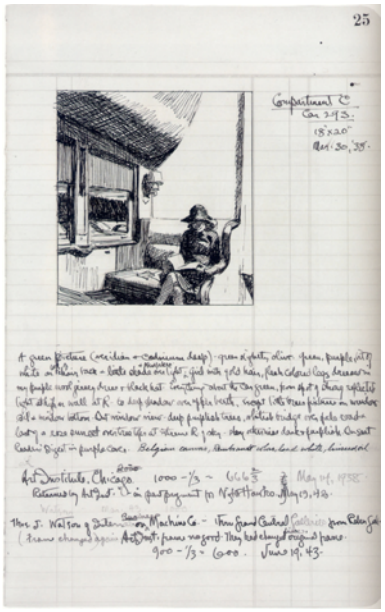


Figura 56 . Edward Hopper, *Compartment C, Car 293* (1938) Óleo sobre tela 50,8 x 45,7 cm

Figura 57 . Edward Hopper. *Página 25* de caderno pessoal

Ana Vidigal, uma das artistas entrevistada neste trabalho de investigação, que embora não tenha por costume recusar-se a falar, tendo dado ao longo da sua carreira diversas entrevistas sobre o seu trabalho, confrontada com a importância de uma explicação para as obras, refere:

> Sou completamente avessa à ideia de o pintor ter de falar, mas isso é do meu feitio. Acho que quem quiser falar sobre os trabalhos, óptimo, agora, quando vejo um trabalho como espectadora, não preciso que a pessoa me explique nada, porque ou tenho empatia ou não tenho. Essa coisa dos pintores terem de falar sobre a obra para mim é dolorosa, não vejo necessidade de um pintor ter uma explicação para a sua obra. Eu sei falar do meu trabalho, mas é uma explicação técnica, explicar como faço a recolha dos materiais não me é difícil, difícil é ir para além disso, isso já é uma coisa mais íntima. (cit. in Costa 2015: 20)

Sabemos que nada substitui o carácter presencial da obra e a sua *experiência in loco,* mas é cada vez mais evidente que algumas produções artísticas da actualidade levantam problemas de leitura e de significação que, em parte, poderiam ser resolvidos com textos, livros, catálogos. Estes poderão fornecer ferramentas para que o público possa compreender a actividade do artista, quebrando a distância entre ele e a obra de arte.

No entanto, a escrita sobre arte não conduz a uma descodificação integral da obra, atribui-lhe antes novos horizontes de sentido, para abrir o seu âmbito de compreensão e experiência.

Segundo as palavras de Sara António Matos, e referindo-se à questão das entrevistas aos autores:

> Este conjunto de aproximações às vozes dos artistas evidencia que a fala destes faculta um relacionamento com a obra diferente daquele que é veiculado pelos profissionais da crítica e da teoria. Mas não só. A voz do autor, um discurso não mediado, que escapa ao crivo e ao hermetismo do especialista, transmite a sensação de que se tem um contacto não só com a obra, mas com o criador, fonte de alquimias e enigmas. A voz directa permite assim criar uma identificação com quem fala, uma proximidade com o criador, suprindo a distância entre ele, um cosmos enigmático de transformações e potências, e o público. (cit in. Pomar 2015: 38)

Sobre outro ponto de vista, a mesma autora refere:

> Produzir análise sobre arte, seja ela escrita ou oral, exige dispor de ferramentas específicas do pensamento plástico, bem como de uma dose de clarividência que requer simultaneamente capacidade de afastamento e envolvimento em relação ao objecto analisado. (cit. in. Pomar 2014: 11)

Claro que falar de si e da sua própria obra, é algo diferente da obra em si mesma. Ao artista pede-se que a obra coincida com a palavra que enuncia, com as posições que toma socialmente e com isso nasce a curiosidade de conhecer não só as propostas plásticas, mas também o próprio artista que as criou, podendo assim as perspectivas obtidas pelas diversas fontes (a obra e a voz) se completarem e enriquecerem. As entrevistas espoletam transmissão de conhecimento, envolvem partilha e contaminação, troca de ideias, reconhecimento, discussão.

Como sublinha Sara Antónia Matos:

> É neste campo que as entrevistas se inscrevem, se, por vezes, a obra se apresenta distante, a voz gera a sensação de proximidade com o ser que a criou. Além disso, a arte está também relacionada com qualquer coisa que se transmite, um modo de olhar e equacionar o mundo, de entender novas relações, potências e possibilidades não previstas. (cit in. Pomar 2015: 38)

A mesma questão é abordada por Rui Chafes, a propósito do impacto dos textos de artistas na relação do espectador com a obra:

> Eu acredito que nada que um artista diga tem demasiada importância face à sua obra, a obra deve valer por si. Ela fala e transporta uma voz mais poderosa do que as suas pobres palavras. Só a obra tem uma linguagem auto-suficiente, própria, interna, o resto surge como acessório. O que não significa que não haja um complemento indispensável à obra que passa pelo discurso e pela tentativa de produção de pensamento. Não é só o objecto que conta, é importante que exista um corpo de ideias e um discurso por detrás, a acompanhar, a sustentar ou a fundamentar a obra, e que a torne diferente dos outros objectos e artefactos comuns. Nesse sentido, a voz ou os textos dos artistas podem contribuir para a construção desse sustento teórico em que a obra se alicerça. (Chafes 2016: 22)

2.5.3. O INDIZÍVEL E O POSSÍVEL DIZÍVEL

"A pintura começa onde já não se pode falar dela, onde as palavras fracassam
e vogam à deriva."
Júlio Pomar

"A arte nunca é só o que se vê: é, sobretudo, o que se vê para além do que se vê."
Rui Chafes

"A pintura: um "deixa falar" a pura visibilidade do visível para lá de todo
o "querer dizer", para lá de toda a dizibilidade, para lá da linguagem."
Souza Dias

"As palavras dizem coisas, mas nem todas as coisas se dizem com palavras."
Ana Hatherly

Mas no entanto, poderá ser tudo dito a respeito de tudo na obra, a palavra aqui servir-nos-á de muito?

As palavras não podem tudo dizer. Como poderão as palavras dizer na plenitude o que foi, o que é e porventura o que virá a ser?

> "O que pode ser mostrado não pode ser dito" disse Wittgenstein na sua proposição 4.1212. (Wittgenstein 2005: 64)

Não poderíamos ver nesta asserção uma ilustração eloquente de todas as formas de comunicação visual?

Todas as palavras do mundo são insuficientes para definir o indefinível, o inexprimível, o indizível.

Como se poderá então, abordar a componente sensível da obra recorrendo à linguagem verbal, se ela se caracteriza precisamente por extravasar o domínio da linguagem?

As obras de arte interpelam-nos no silêncio ou enquanto silêncio: a sugestão pela imagem da própria impotência da linguagem. Existem relações de tensão, conflito, simetria, aproximação e afastamento entre a obra e o seu discurso. É muito difícil, senão impossível, para um artista comunicar por palavras o significado pleno da sua obra.

O domínio das artes começa onde o poder da linguagem acaba.

Por muito que um artista possa falar sobre o seu processo de trabalho e da criação da obra, muito ficará sempre por dizer.

Toda a prática artística se tornou sintoma de uma consciência de que nem tudo se diz ou manifesta por via da linguagem lógico- verbal.

A representação pictórica (ou qualquer outra representação artística) tem a dupla característica da transparência e da opacidade. Há sempre uma imagem que resiste (mesmo que indecifrável), um restício visual de pura opacidade.

Este restício é o que vai permanecer como estímulo visual de onde não podemos retirar mais nada (ler, a compreender).

E se tudo se pudesse dizer, poderíamos traduzir uma pintura num texto, o que queria dizer que a pintura se poderia tornar texto, o que realmente é impossível. O texto encontra-se

sempre incapaz de traduzir a pintura ou uma qualquer obra de arte plena e fidedignamente, pois a arte associa-se ao que excede o saber dizer.

> Toda a arte é uma forma de literatura, porque toda a arte é dizer qualquer coisa. Há duas formas de dizer. Falar e estar calado. As artes que não são literatura são as projecções de um silêncio expressivo. Há que procurar em toda a arte que não é literatura a frase silenciosa que ela contém, ou o poema, ou o romance, ou o drama. (...) (Pessoa 2000: 411)

"Em primeiro lugar, "falar não é ver...", essa diferença faz com que, dizendo o que não se pode ver, se leve a linguagem ao seu extremo limite, se eleve a linguagem à potência do indizível." (Deleuze 2003 :135)

A pintura fala, comunica ou significa, mas a sua voz, feita de cores e traços, é ainda a voz do silêncio.

Para o observador que é incapaz de assimilar mais do que aquilo que vê , aquilo que permanece é a pintura na sua forma despretensiosa — a pintura que não é mais do que aquilo que parece ser: um conjunto de formas e cores que apenas serão identificáveis em termos genéricos, através dos seus signos plásticos e pictóricos.

Rui Chafes diz que "a arte nunca é só o que se vê: é sobretudo, o que se vê para além do que se vê." (Chafes 2016: 124)

Aqui está o que poderá ser a opacidade, que o artista volta a referir como algo que gera dificuldade de interpretação:

> Tem de se manter a distância, manter o véu, a poesia. É essa dimensão poética que garante a liberdade, a leveza, o mistério. É essa liberdade misteriosa que permite às pessoas verem as obras de arte e interpretá-las livremente, fazerem as suas associações poéticas, visuais, íntimas. Não se pode pôr um rótulo, ou uma tabuleta a explicar a obra, isso seria matá-la, destruí-la, reduzi-la à sua materialidade e à sua carnalidade, torná-la óbvia (...) Como as pessoas não sabem ver, estão sempre à espera de referentes e palavras para tentarem lá ver o que lhes disseram que "é". (...) Talvez as pessoas sejam, por vezes, muito limitadas, incapazes de ver e fazer crescer, dentro de si mesmas, a semente do que lhes é apresentado(...) Que mais posso dizer, a não ser que, de facto, as pessoas só veem o que já trazem dentro de si? (Chafes 2016: 144 -145).

Uma das funções da escrita sobre arte, poderá ser a de proporcionar "pontes" ou "portas de entrada" para a obra, mas isto não significa que se a decifre até à exaustão, pois isso seria destruir a ambivalência de sentidos da produção artística. Estas "pontes" ou "portas de entrada" servirão para desencadear formas de relação a construir pelo receptor.

Diz-nos Ana Hatherly, em duas alturas diferentes, a propósito do indizível:

> Escrever, assim, é recriar. Restituir o indizível ao que é dito, Por isso afirmei num poema: "Escrevo para dizer o que não pode ser dito". Também desenho e pinto para representar o que não pode ser representado. É isso o que eu faço. (Hatherly 2004: 97)

> Sabemos que seja qual for a linguagem – palavra, gesto, objecto – nem tudo é sempre legível, como nem tudo é sempre dizível, como nem tudo é sempre decifrável. E é justamente nessa zona de obscuridade determinada pelas limitações da expressão e da interpretação que se inscreve a ilegibilidade essencial do objecto de arte – o que nele fica por dizer, em silêncio, indizível – que é o que vai permitir inúmeras, talvez infinitas leituras criadoras. (Hatherly 1975: 24)

Há que ter também em conta que a palavra pode ser vista mais como uma transformação do que como a expressão directa do pensamento. O pensamento-palavra para Artaud é uma relação de perda constante. O pensamento perde quando se expressa em palavras. Há uma diminuição da intensidade, da força racional, de força de entendimento. Segundo Artaud:

> Sou testemunho, sou o único testemunho de mim próprio. Esta crosta de palavras, estas imperceptíveis transformações do meu pensamento em voz baixa, da pequena parcela do meu pensamento que eu pretendo que estava já formulada, e que aborta (...) sou o único juiz capaz de lhe medir o alcance. (Artaud 1991: 52)

> A palavra é pensamento transformado; diríamos mesmo: pensamento amputado – é pensamento a que se extraiu potencialidades. (Tavares 2013: 260)

> A linguagem torna-se visível, audível: os outros participam nela, recebem-na, são espectadores; enquanto o que acontece antes da formulação da palavra faz parte do mundo escondido do indivíduo, faz parte do impartilhável, do que nunca se "poderá julgar". (Idem: 261)

A palavra "indizível", refere-se aqui a uma verificação prática, que é a da impossibilidade do dizer total, o estatuto do silêncio em Wittgenstein, o sentido do convite ao silêncio

proposto na proposição 7 do seu tratado Lógico- Filosófico: "Acerca daquilo que se não pode falar, tem que se ficar em silêncio." (Wittgenstein 2005: 142)

O caminho a ser enfrentado para se alcançar o silêncio é a distinção entre o dizer e o mostrar. Partindo do seu interior, a linguagem oferece a passagem da lógica à ética. A primeira como essência de tudo aquilo que está no mundo e, portanto, daquilo que pode ser dito, e a ética como condição de tal essência, que se mostra no silêncio.

> As palavras podem ser matreiras por mais claras que possam ser e jamais conseguem tudo evocar, por isso, falam mais do que não dizem do que dizem efetivamente. (Cruz 2015: 179)

Leonardo da Vinci pensava que o desenho e a pintura eram muito mais eficazes do que a palavra escrita e estava convencido de que a representação visual das coisas permitiria chegar onde o texto não alcança:

> A pintura apresenta aos sentidos as obras da natureza com maior verdade e certeza do que as próprias palavras ou letras. (Da Vinci 2004: 37)

> O pintor faz uma infinidade de coisas que as palavras nem sequer poderão nomear, por não existir para aquelas os vocábulos apropriados. (idem: 47)

Mais do que tentarmos propor diferenças assumidas, pois evidentemente há diferenças entre elas, não podemos efectuar o movimento de tradução de uma pintura ou desenho para um texto. Há sem dúvida, diferenças e especificidades entre as artes da linguagem e as artes da expressão.

Será esta a razão pela qual, sobretudo na época moderna, as imagens, que como diz Arnheim (1998), não só representam, também significam e simbolizam – renovaram-se em favor de um maior poder descritivo para garantir que a informação que se oferece ao leitor, ou observador, lhe chegue da maneira mais adequada. Sejam fotografias, desenhos, pinturas ou diagramas, as imagens reforçam o poder da palavra e são chaves para identificar com importância a imediatez que se persegue: pessoas, objectos ou ideias.

> Acontece com frequência vermos e sentirmos certas qualidades numa obra de arte sem poder expressá-las com palavras (...) A linguagem não pode executar a tarefa diretamente porque não é via direta para o contato sensório com a realidade; serve apenas para nomear o que vemos, ouvimos e pensamos. (Arnheim 1998: s/n)

Há uma grande dificuldade ou mesmo impossibilidade de transpor para a palavra todo o acto criativo: só o pintor consegue tornar visível a sua própria visão e por isso, comunicá-la torna-se visível através do corpo, através da mão, o mesmo corpo e a mesma mão com que às vezes escreve sobre a sua pintura (os chamados textos de artista).

Já Mark Rothko afirmava que não existiria nenhum texto capaz de explicar os quadros dos artistas, que a sua explicação deveria surgir da experiência que se consumava entre o quadro e o espectador. Segundo o que se lê no frontispício de um livro de Rothko, sem autor identificado:

"O silêncio é o mais acertado." Era desta forma que Mark Rothko (...) respondia quando lhe pediam para lhe falar das suas pinturas. Temia que as palavras paralisassem a mente e a imaginação do espectador." (Cit in. Rothko 2007:1)

Ana Jotta, numa entrevista a Vanessa Rato, afirma que as coisas são para se ver e não para ser ditas. Que o trabalho do artista é físico e manual e as coisas falam por si. Que será sim verdade que as conversas tornam as coisas mais fáceis, mas que os objectos são visuais e as pessoas terão é que os ir ver. (Rato 2014)

Aliás, Ana Jotta, na entrevista concedida a esta tese, comentou precisamente, uma frase que a própria escreveu ao rematar uma carta endereçada a Bernardo Pinto de Almeida (Jotta, 2005: 144):

"P.S: Quanto "à escrita": Que melhor se aplica a um pintor que os borrões da sua paleta? "Ana Jotta justifica esta sua afirmação da seguinte maneira, dizendo que:

> Um pintor pinta, um pintor não tem que falar, a sua fala é a sua pintura, o escultor esculpe, o seu objecto é a sua conversa, como tudo, um desenhador e por aí fora por aí fora...tudo o que se faz, comunica, se for bem feito, pode não comunicar se for feito com batota, mas isso é um outro assunto muito diferente, mas um pintor pinta.

Numa entrevista a Victor P. Fonseca, a propósito de uma conversa entre Pierre Cabanne a Marcel Duchamp — onde se dizia: "Quando o Cubismo começou a ser conhecido, falava-se sobretudo de Metzinger. Ele explicou o Cubismo enquanto Picasso nunca explicou nada. Levou-se alguns anos para se dar conta de que não falar era melhor do que falar de mais." (Duchamp 2002: 36) — Ana

Jotta, reagiu da seguinte maneira: "Continuamos a não nos darmos conta de que não falar é sempre melhor. Ou se trabalha ou se fala." (Fonseca 2016)

Segundo Giulio Carlo Argan,

> (...) De resto, uma parte considerável dessa literatura deve-se aos próprios artistas, que frequentemente sentiram a necessidade de acompanhar, justificar e sustentar a sua obra com declarações programáticas e intervenções polémicas. (Argan1988: 128)

No que diz respeito às entrevistas feitas a artistas plásticos, estas facultam com certeza um relacionamento com a obra, diferente daquele que é veiculado pelos profissionais da crítica e teoria, como críticos de arte ou historiadores de arte. A voz do autor, um discurso que não é mediado, que escapa ao hermetismo de um especialista, transmite-nos a sensação de que se tem um contacto não só com a obra, mas com o seu criador, fonte muitas das vezes de enigmas e alquimias. Foi esta, sem dúvida, a impressão com que ficamos depois de ter entrevistado as artistas que fazem parte desta tese, pois apesar de toda a informação disponível, desde catálogos, textos de trabalho e exposições, o discurso sobre os processos de produção do próprio artista torna a obra mais clara do que os discursos sobre as formas de recepção.

A criação da imagem do artista é tão fundamental como o discurso que sustenta a sua obra e sem o qual as produções realizadas ficariam reduzidas a artefactos inertes. Há sempre uma possibilidade das perspectivas obtidas pela voz e obra se completarem e enriquecerem.

Esta transmissão envolve partilha e contaminação, troca de ideias, discussão, algo que as entrevistas provocam, mesmo se lidas na intimidade e silêncio, dando azo a reflexão, instalando questões, dúvidas e inquietações no pensamento.

Qualquer texto de reflexão sobre pintura, no entanto, corresponde ao desejo de dizer, o que, por princípio é indizível. Como mostra Michael Foucault no seu comentário ao quadro "*Las Meninas*" de Velasquez, existe entre a linguagem e a pintura uma relação infinita:

> Não que a palavra seja imperfeita, nem que, em face do visível, ela acuse um *deficit* que se esforçaria em vão por superar. Trata-se de duas coisas irredutíveis uma à outra: por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz; por mais que se tente fazer ver por imagens, por metáforas, comparações, o que se

> diz, o lugar em que estas resplandecem não é aquele que os olhos projectam, mas sim aquele que as sequências sintácticas definem. (Foucault 2005: 65).

O diálogo infinito ou a relação infinita que Foucault evoca, coloca imagem e palavra lado a lado. Estas palavras expressam a dificuldade que existe de "apresentar" ou traduzir uma imagem em palavras.

Apesar de não manter com a pintura uma relação de oposição radical (pelo duplo aspecto significante e de significado da língua), a escrita não consegue tornar visível a palavra. Muitas das vezes o que vemos não é traduzível por palavras.

Erwin Straus, no seu livro "*Du sens des sens- Contribuition à l´étude des fondements de la psychologie*" (1989), observa que o acto de ver e o sujeito não podem ser negligenciados em favor do que é visto. O que sentimos pode ser comunicável em graus e modos muito diferentes, pelo que Straus vê a possibilidade de agrupar as modalidades do sentir numa escala muito ampla que vai desde o comunicável colectivo, em que a comunicação é operada por meio de sons articulados e da escrita, seguindo-se o visível, o audível, etc.

Se um texto sobre pintura é possível, é porque a diferença entre o ver, o ouvir e o dizer, entendidos à maneira de Erwin Straus, como de comunicação entre o eu e o mundo, nunca é radical, já que a palavra articula também exactamente o mundo da nossa experiência. (Straus 1989: 608)

Frequentemente, há documentação que é externa ao processo de trabalho do artista, ou seja, que não integrou efectivamente o trabalho inventivo implicado na criação da obra, como são os livros ou documentos lidos ou pesquisados pelo próprio. A memória da percepção sensível do mundo pode ser influenciada pela leitura. Esta intervenção, no modo de apreender sensivelmente o mundo, pode manifestar-se tanto de maneira implícita, quanto de uma maneira explícita.

De uma maneira implícita, se tivermos em conta que o artista que se lança na construção de novas formas, traz consigo a bagagem dos seus conhecimentos e realizações. Explícita, quando ocorre o uso deliberado de uma leitura na construção do imaginário de uma determinada obra.

Uma outra maneira de como a palavra poderá ter uma participação na construção de directivas internas ao processo criativo, poderá acontecer quando a própria estrutura da

linguagem serve como modelo para a elaboração do visual. O exemplo mais claro disso estará nas vanguardas artísticas do século XX, tendo sido muitos desses movimentos fomentados por escritores: o Futurismo Italiano por Marinetti, o Dadaísmo por Tristan Tzara, o Surrealismo por André Breton, etc.

Alguns artistas desenvolveram — embora de uma forma intermitente — alguma forma de actividade escrita paralelamente ao trabalho enquanto artistas plásticos. Textos teóricos, cadernos de viagem e procuras de uma expressão literária própria: os aforismos Dadaístas de Magritte (1924 – 1925), o caderno de poemas escrito por Miró entre 1936 e 1939, os textos críticos e teóricos das décadas de 60 e 70 do século XX de Mel Bochner, nos quais a reflexão sobre determinados aspectos da linguagem e das suas propriedades assumiu uma dimensão relevante, são alguns exemplos. Ou, num contexto português, os textos de José de Almada Negreiros, de Júlio Pomar, Mário Cesariny ou Álvaro Lapa, entre outros.

2.6. A PALAVRA NA CRÍTICA: TEXTOS DE ARTISTA E TEXTOS CRÍTICOS

> "Não é a arte que precisa da crítica para ser arte.
> É a crítica que precisa da arte para ser crítica"
> (Dias 2016: 249)

A crítica de arte, neste caso de artes plásticas, enquanto disciplina especializada e autónoma, tem vindo a desempenhar, ao longo dos tempos, uma importante acção de mediação entre a obra de arte e o seu receptor. A crítica funciona como mediador orientando os interesses e as escolhas do público. (Argan 1988: 23)

Podemos entender a crítica de arte como uma disciplina que tem por objectivo a comparação, interpretação e avaliação de obras de arte, em relação directa com o juízo de gosto. Existem várias maneiras de acompanhar o trabalho de um autor pelo crítico. Este poderá ir acompanhando o processo de trabalho do artista, poderá ser um dos primeiros a ver o projecto antes do restante público ou por vezes só escreve após apresentação pública do projecto.

Segundo Laura Castro:

> Interessa-nos o tempo da pintura e o tempo da escrita. Se, em certos casos, o tempo da escrita sobre pintura acompanha a produção da obra de um artista e enquadra a elaboração de um texto à medida que aquele ganha forma, a situação mais comum é a de um tempo de escrita que se sucede ao tempo da pintura.
> (Castro 2012: 5)

A crítica tem uma função primordial no contexto da afirmação e da produção artística, além de incitar à reflexão sobre arte e sobre criação, levando essa reflexão ao próprio criador. A actividade crítica poderá revestir-se de uma carga poética e ideológica, ou até lúdica, fazendo um convite ao potencial receptor para fruir a arte, e os *media* são o suporte por excelência para que tal aconteça.

A crítica de arte poderá criar público, promover o encontro possível entre obra de arte e o(s) seu(s) público(s), dar à obra o público que esta, de si, solicita, mas que, sem a mediação crítica corre o risco de não encontrar.

Para Paul Valéry:

> A "crítica de arte" é o género literário que amplifica ou intensifica, ordena ou tenta harmonizar todos esses discursos que vem à mente ante os fenómenos artísticos. Os seus domínios vão desde a metafísica às diatribes. (Valéry 2005:155)

É, efectivamente, impossível entender o sentido e o alcance dos factos e dos movimentos artísticos contemporâneos sem ter em conta a literatura crítica que a eles se refere. Os próprios artistas, conforme já referimos, ao longo dos tempos também sentiram frequentemente a necessidade de acompanhar, justificar e sustentar a sua obra com declarações programáticas e intervenções polémicas. É com frequência, na permanente intimidade entre texto e imagem, que reside o poder pedagógico da crítica. Nos textos de conteúdo teórico genérico, onde se definem metodologias e são defendidos pontos de vista sobre matérias relacionadas com o fazer e o usufruir da arte, a referência à imagem aparece como exemplificadora, senão mesmo ilustradora de uma ideia por vezes expressa numa linguagem que, por ser especializada e num estilo muito pessoal, se pode tornar hermética. A função de ponte entre a arte e a sociedade não se compatibiliza com discursos fechados ou obtusos.

Segundo Victoria Combalía, os artistas conceptuais tentaram abolir a crítica. A função do crítico e a função do artista estiveram tradicionalmente divididas: a tarefa do artista era a da produção da obra e a do crítico a sua avaliação e interpretação — era intenção dos conceptualistas eliminarem esta divisão:

> Os artistas conceptuais apropriaram-se do papel do crítico nos termos concretos das suas propostas, ideias e conceitos. Devido à dualidade implícita entre percepção e concepção na arte anterior, era necessário um intermediário, que era o crítico. Esta arte (conceptual) apropria-se da tarefa do crítico e torna desnecessária a tarefa do intermediário. (Combalía 2005: 53)

Uma aspecto essencial da arte conceptual era a sua autorreferencialidade[9], ou seja, frequentemente os artistas definiam as intenções do seu trabalho como parte da sua arte. Muitos artistas conceptuais avançavam proposições teóricas ou investigações e por isso a

[9] Esta autorreferencialidade é uma característica da própria linguagem.

arte conceptual explicava-se melhor através de si mesma — como um retrocesso crítico sobre a sua própria concepção —, através do exame da arte conceptual, do que através de qualquer apropriação exterior a ele.

> A ideia da obra, que só o artista pode revelar, permanece oculta — se se refere à arte tradicional — e assim converte-se num enigma para o espectador e da sua total responsabilidade. Nestas circunstâncias existe assim a necessidade de uma interpretação crítica. Ao contrário, na arte conceptual já não se necessita de uma interpretação crítica da ideia e da intenção (da obra), uma vez que já foi previamente explicada. (idem)

No entanto e segundo Victoria Combalía, o problema da abolição do crítico apontava uma falácia: o conceptual pretendia a abolição deste intermediário pois segundo ele, deturpava o sentido da obra, quando precisamente o que restou do conceptual foi apenas o que Celant, Lippard e outros críticos permitiram que ficasse, ou seja, a seleção de textos ou de fotografias que eles fizeram. A existência da obra conceptual depende da vontade do crítico que compila uma selecção, vive exclusivamente do lugar que se lhe atribua e do meio onde aparece: o livro.

Hoje em dia, os diversos fragmentos ensaísticos produzidos por artistas, curadores e críticos a propósito das obras e de exposições, podem evidenciar questões que as obras e as linguagens plásticas comportam, sem comprometer o potencial que as mesmas possuem: a capacidade de falarem por si.

Segundo Alexandre Melo:

> Neste sentido pode dizer-se que, também no plano do discurso crítico, e não já só no das práticas artísticas,"tudo é possível". Daqui resulta um aumento de importância do que chamamos a dimensão autoral da atividade do crítico, o que se pode exprimir de uma outra maneira dizendo que o crítico ganhou em liberdade aquilo que perdeu em poder. É aqui que surgem as cumplicidades electivas que fazem da especificidade cultural do papel do crítico e o distinguem de um simples propagandista ou agente de relações públicas: a cumplicidade analítica e de sensibilidade entre uma prática de escrita e o conhecimento de um conjunto de obras. (Melo 1994: 59)

Como diz Baudelaire, a propósito do crítico:

> O crítico deve cumprir com paixão o seu dever; porque, por ser crítico, nem por isso é menos homem, e a paixão aproxima os temperamentos similares e ergue a razão a novas alturas (...). A crítica deve ser parcial, apaixonada, política, quero dizer, feita de um ponto de vista exclusivo, mas do ponto de vista que abre mais horizontes. (Baudelaire 2006: 23-25)

No entanto, mesmo proclamada a intenção de fazer uma representação verbal de uma obra visual, essa não é, ou quase nunca é, uma maneira de fazer uma simples descrição, limitada ao que nos é dado ver numa obra de arte e a sua especificação pelo recurso à palavra. No que diz respeito às artes plásticas, a tentativa de descrição verbal de uma obra de arte visual não se esgota numa conformidade mais ou menos conseguida do texto poético com um objecto exterior a ele. Poderá haver um certo grau de conformação ou conformidade entre o texto e a peça a que ele se refere, mas a questão mais relevante da maneira de procurar a coincidência entre a criação poética e outro tipo de criação artística, estará por vezes naquilo que precisamente escapa a essa conformidade, no intervalo existencial e flutuante que se estabelece entre a palavra literária e o resto. Para Rui Chafes, a função do crítico é também a de ordenar, através da palavra, uma relação e uma experiência que é indizível e da ordem do irregulável. (Chafes 2016: 50)

Nas palavras de Jacques Aumont e Michel Marie:

> Um bom crítico é aquele que possui discernimento, que sabe apreciar, graças à sua acuidade sintética, a obra que a posteridade reterá. É também um pedagogo do prazer estético, esforçando-se por partilhar a riqueza da obra com o maior número de pessoas possível. (Aumont; Marie 2004: 9)

Segundo Júlio Pomar: "Ora toda a crítica só pode julgar depois de ter sido interpretativa, explicativa." (Pomar 2014: 47)

Poderemos falar de especificidades da crítica, como a crítica externa e a crítica interna. Na realidade, interagem as duas. Na crítica externa, é estabelecida a relação da obra com o seu contexto de produção e recepção, ou seja, com a política, economia, tecnologia, a cultura em geral. Sendo a obra de arte complexa e compósita e não sendo o objecto artístico apenas um fenómeno estético, ela está imbuída de uma rede complexa de relações sociais, económicas, políticas, etc. A arte poderá por um lado reflectir o seu tempo, mas

por outro lado ir contra o seu próprio tempo. A crítica interna, examina a obra em si mesma. Podemos aqui pensar na crítica da forma, ou formalista, que remete a obra para a conjugação de elementos físicos, para a crítica de estilo, o significante e crítica dos conteúdos, que se debruça sobre a parte conceptual da obra, o seu significado, o contexto orgânico de produção da obra.

O que Roland Barthes diz, e salientamos aqui que se refere à crítica literária, mas que julgamos poder ser aplicada a outros tipos de crítica:

> A relação da crítica com a obra é a de um sentido com uma forma. O crítico não pode pretender "traduzir" a obra, nomeadamente de modo mais claro, pois não há nada mais claro do que a obra. O que pode é "gerar" um certo sentido, derivando-o de uma forma que é a obra. (Barthes 1966: 62)

Barthes diz-nos que o crítico não poderá substituir-se ao observador. É inútil ele pretender ou pedirem-lhe que empreste uma voz, por muito respeitosa que seja, à observação dos outros: que se reduza a ser, ele próprio, um observador no qual outros observadores delegaram a expressão dos seus próprios sentimentos, devido ao seu saber e às suas opiniões. Numa palavra, que represente os direitos de uma colectividade sobre a obra. Mesmo definindo o crítico como um observador que escreve, a própria definição implica que esse observador depara, no seu caminho, com um medianeiro terrível: a escrita.

Segundo Jacques Rancière, o texto crítico, na idade estética, já não diz o que o quadro deve ou deveria ter sido, mas diz aquilo que ele é ou aquilo que o pintor fez. A crítica para este autor "este nó dos signos e das formas" (Rancière 2011: 107) nasce ao mesmo tempo da proclamação da arte, não operando sob a simples forma do discurso retrospectivo que acrescentaria sentido à nudez das formas, mas trabalha primeiro na constituição de uma nova visibilidade.

> Mas dizer isto é agenciar de outra maneira a relação entre o dizível e o visível, a relação do quadro com aquilo que ele não é. É reformular, diferentemente, o *como* do *ut pictura poesis*, o *como* pelo qual a arte é visível, pelo qual a sua prática entra em acordo com um olhar e revela um pensamento. Este não desapareceu, mudou de lugar e de função. Trabalha na desfiguração, na modificação do que é visível à sua superfície; logo, na sua visibilidade enquanto arte. (Rancière 2011: 106)

Joaquim Matos Chaves, no seu livro *O Texto e a Imagem* (1993) sublinha o seu entendimento das expressões escrita e plástica, não como entidades de natureza fundamentalmente diversa, mas antes como enunciados distintos, mas afins — a primeira como texto escrito e a segunda como texto plástico. Matos Chaves assenta o seu método de análise da obra de arte na semiótica defendendo a viabilidade da sua aplicação ao texto plástico e apontando como vantagem principal da sua utilização, o facto de permitir uma comunicação tendencialmente unívoca entre o artista plástico e o observador. Assim, propõe uma leitura do texto plástico baseada no reconhecimento da presença de dois tipos de estruturas; uma patente e uma oculta. Da estrutura oculta fazem parte aqueles elementos que compõe a bagagem cultural do artista e que, inevitavelmente estão patentes na obra: saberes, valores, significados, formas, materiais, identificáveis sobretudo durante o período de execução. A estrutura patente, presente em última análise na composição, isto é, no modo como, de forma visível, se combinam os elementos físicos - texturas, luz, volume, suportes, cor, entendidas como fim em si mesmo ou como meio de representação, é descodificável uma vez concluído o trabalho.

É na permanente intimidade entre texto e imagem que reside o poder pedagógico da crítica de arte.

Nos textos de conteúdo genérico, onde se definem metodologias e defendem pontos de vista sobre matérias relacionadas com o fazer e o usufruir da arte, a referência à imagem aparece como exemplificadora, senão mesmo ilustradora, de uma ideia expressa numa linguagem que, por ser especializada e num estilo muitas vezes muito pessoal, se pode tornar hermética.

Deste ponto de vista, a obra plástica é subsidiária do texto e é evocada para o esclarecer, dando forma, cor, textura e volume à ideia.

Frequentemente, é função do texto sublinhar a imagem, aí o processo torna-se inverso e a crítica assume-se então como “discurso segundo”. O espectador, confrontado / defrontado com a obra plástica, pode então recorrer à palavra escrita em busca de uma explicação.

Matos Chaves chama de pictoricidade à proposta de leitura da imagem como texto plástico, acarretando a valorização de elementos plásticos constituintes dessa mesma imagem e a consequente análise das suas características. Ao uso que o pintor faz desses elementos,

é chamado então por este crítico de arte de "Pictoricidade". A pictoricidade é o fundamental num objecto para que este possa ser considerado como pintura.

Cézanne (França 1839 – 1906) paralelamente à sua obra plástica, tornou-se um esteta, filósofo da arte. Se todo o discurso que se realiza é ainda, e sempre, necessariamente ambíguo, ele manifesta a urgência de uma explicação do seu posicionamento e das imagens que realiza como forma de um comprometimento total.

Ao produzir todas as afirmações e interrogações que se conhecem, Cézanne instala-se sobre um duplo plano: o de quem realiza, efectivamente um "pensamento visual" e um "pensamento reflexivo", pelo segundo tentando uma classificação do primeiro.

Mallarmé dizia que o essencial de uma obra consistia exatamente naquilo que não estava expresso. A presença de espaços brancos no seu poema "*Um lance de dados"* (1897) são disso exemplo. Segundo Mallarmé, na introdução que fez ao poema na revista *Cosmopolis*, a que chamou *Observation*, o espaço em branco gera a ideia de silêncio. O silêncio é significativo, afirmativo, é o espaço que pelo aquilo que não diz acaba também por fazê-lo.

Todo o discurso sobre imagem é um discurso sobre dimensões e determinações múltiplas, um esforço radical para entender e explicitar um processo onde estas dimensões e determinações se entrelaçam e aparentemente se dissolvendo, globalmente se potencializam. O exercício de compreensão, separação e organização das díspares componentes que, estruturadas internamente possibilitam a constituição da imagem, tem de atingir o próprio núcleo da força estruturante. Frequentemente, se esse discurso empreende tal esforço, ele choca-se com a pobreza dos seus próprios meios e sente a inadequação da palavra à realidade que pretende dizer.

No entanto nenhuma imagem se deixa transcrever ou reduzir. O seu poder actuante não encontra correspondência em qualquer construção metodicamente enunciada. Singular, qualquer imagem resiste à transcrição explicativa: nenhum discurso pode substituir-se a uma cor, uma tonalidade, uma organização rítmica.

Entre o texto e a imagem existe uma relação infinita, um espaço que nunca pode ser anulado, mas que pode ser, contudo, percorrido, em virtude da íntima ligação que o texto e a imagem mantêm com o sensível, ou seja, com o corpo entendido como sistema de equivalências e transposições sensoriais.

Na contemplação, o registo do sentir é perturbado quando o olhar se vira para si próprio interrogando-se numa tentativa de descrever, acrescentando agora ao seu sentimento do ver uma dimensão de reflexão.

Assim, é preparado o terreno da palavra, que pelo seu extremo poder de evocação, possui o dom de dar a ver sem, contudo tornar visível, ostentar ou exibir a imagem.

Em primeiro lugar serão consideradas as palavras onomatopaicas e as várias sinestesias, como aproximações interiores entre as esferas da linguagem e do visível e audível: em que a transferência se opera automaticamente procedendo a uma intencionalidade do sentir.

A dimensão descritiva introduz outro tipo de aproximações que resultam exactamente da interrupção da cadeia do sentir pelo questionamento do olhar. Neste sentido são considerados tanto o texto que reflecte sobre a imagem, como a imagem que pretende constituir-se como narrativa do texto.

Qualquer texto de reflexão sobre a pintura, corresponde ao desejo de dizer, o que por princípio é indizível.

PARTE II

3. O JOGO DE LINGUAGEM NA PINTURA, A PARTIR DA OBRA DE MULHERES – ARTISTAS / PINTORAS.

JOGOS DE LINGUAGEM E A PINTURA NÃO-MARCADA: UM CASO DE ESTUDO.

Uta Grosenick, no prefácio do seu livro "*Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI*", escreve que a crítica tradicional do feminismo argumenta que a boa arte não tem sexo e que pelo contrário, a crítica contemporânea salienta que o sexo não devia de facto ser visto como um dado, mas antes como uma construção social.

Diz também que a arte feita pelas mulheres não é a mesma coisa que arte "feminina" ou feminista e que a expressão "arte feita pelas mulheres" cobre sim uma multitude de abordagens e de opções expressivas e conceptuais tão vasta quantas mulheres artistas há. (2002: 5)

No mesmo sentido, Alexandre Pomar (1998) afirma que não existe certamente pintura feminina e que as individualidades em casos de género ou geração importam mais do que a lógica de grupo. Teremos de realçar que as autoras sobre as quais este trabalho de investigação se debruça, são produto de uma selecção de artistas que utilizam a palavra no seu trabalho plástico, e que constituem referências fundamentais ao processo de trabalho desenvolvido na tese. Não consideramos de todo contemplar um estudo do feminismo na arte, mas sim evidenciar estes casos específicos, no sentido de perceber as repercussões que as suas estratégias singulares de cruzar palavra e a pintura têm na definição dos jogos de linguagem, enquanto processo criativo.

No entanto, foi-se tomando maior consciência da desproporção entre mulheres e homens artistas nas narrativas históricas situadas nas fissuras da palavra-imagem, em particular quando se reconstruiu a bibliografia específica sobre o tema. Esta foi também uma das razões pelas quais o estudo assumiu como corpus mulheres-pintoras. Continua a haver, nos meios culturais e artísticos uma relativa invisibilidade quanto ao discurso das mulheres-pintoras.

Isabel Sabino (Lisboa 1955) artista plástica, docente e investigadora, realizou um estudo em 2009, 2010 e 2011, em que colhia resultados consequentes de três perguntas concretas iniciais: nas galerias privadas qual era a proporção das exposições individuais de artistas mulheres, relativamente à totalidade de exposições exibidas? Qual a proporção de artistas da galeria mulheres e nas grandes instituições, qual a percentagem de exposições

individuais de artistas mulheres? Chegou à conclusão que o número de mulheres continuava a ser substancialmente menor do que homens artistas. (Sabino 2012).

Não é intenção deste trabalho continuar este estudo. Contudo, uma consulta a páginas de galerias e museus em Portugal, referentes aos anos de 2014 e 2015, mostram que o panorama não terá mudado significativamente.

> Se o género, como evocam alguns, nada tem a ver com os critérios da qualidade artística e se a representatividade reflecte o número de artistas mulheres que existem numa determinada época, então porque é que tantos museus/colecções/exposições constituídos no presente continuam a exibir muito menos mulheres artistas do que homens artistas? (Vicente 2012: 221)

Segundo Filipa L. Vicente, a situação em Portugal em relação à prática artística feita por mulheres é semelhante à de outros países: as exposições colectivas, as galerias, os museus, as monografias de artistas, os prémios artísticos, em Londres, Nova Iorque, ou em Lisboa, do passado ao presente, privilegiaram (e continuam a fazê-lo) a prática artística masculina.

Mas reconhece-se que a realidade da integração da mulher no mundo das artes parece ser diferente de há anos atrás:

> (...) uma história de como a arte produzida por mulheres foi, durante muito tempo, uma arte *sem* história. E como, nas últimas décadas, passou a ser, também uma arte *com* história. (Vicente 2012: 11)

No entanto, a questão impõe-se: o facto de muitas mulheres artistas na segunda metade do século XX em Portugal, só terem sido descobertas décadas depois de estarem a trabalhar, ou serem insuficientemente conhecidas (Ana Hatherly; Lourdes de Castro, Helena Almeida, Luísa Correia Pereira, entre outras), estará relacionado com o facto de serem mulheres?

Um sinal de persistência de formas de descriminação no mundo da arte contemporânea é o da visibilidade ou invisibilidade do género. Quando o género dos artistas é masculino, é invisível; quando é feminino, o género parece constituir-se enquanto factor ou critério: "Quando uma exposição apenas tem homens, é simplesmente uma exposição; se só tiver mulheres, é uma exposição de "mulheres artistas." (Vicente 2012: 234)

Às artistas entrevistadas na última parte deste capítulo, foi colocada a questão de saber se o facto de serem mulheres teria algum pendor no seu trabalho. Não se pretendia com esta questão afirmar que o trabalho produzido hoje em dia por mulheres têm características próprias, nem identificar uma arte feminina, mas sim analisar de que forma é que a identidade sexual — ou a consciência do sexo ante um fundo diferenciado — poderá determinar ou não um percurso artístico e mesmo a natureza da obra.

As respostas obtidas foram variadas, o que denota pontos de vista diferentes em relação a esta questão. Muitas mulheres utilizam a sua experiência enquanto mulheres na sua produção artística (Paula Rêgo é um exemplo disso, inclusive pelas temáticas recorrentes), enquanto outras artistas, pelo contrário, não fazem da sua identidade sexual matéria de trabalho.

É provável que, na maioria dos casos, o contexto diferenciador do género não seja um factor relevante no reconhecimento da obra. Contudo, seria empobrecedor analisar o percurso de uma mulher artista, por exemplo do século XIX, sem ter em conta o facto de ela ser mulher, independentemente do local geográfico ou estatuto social onde tenha nascido, pelo simples facto de que "ser mulher" afectava a identidade da artista.

É óbvio que a representação das mulheres é uma das temáticas mais importantes nas distintas épocas da arte: a sua marginalização no seu papel de sujeitos no mundo da arte, e a sua actuação criativa em pé de igualdade com os homens. O caminho até a uma autêntica presença activa, como sujeito, da mulher na arte, é estritamente moderno. Tem o seu arranque nas lutas sufragistas e nos primeiros movimentos de emancipação da mulher e decorre paralelamente com o desenvolver do século XX, e com a ampliação crescente da importância da actividade das mulheres em todos os papéis da vida pública que nele têm lugar.

Em sentido estrito e com o importante antecedente de algumas mulheres artistas em séculos passados, a presença criativa das mulheres na arte, remonta à época das vanguardas históricas no início de século e ao período de entre guerras.

É importante, porém, referir que os manuais da história da arte, ignoram com frequência esta questão, ou a apresentam de modo marginal. Teve de se esperar até aos anos 70, num contexto caracterizado pelas lutas feministas, para que se pudesse iniciar uma revisão histórica suficientemente profunda da presença das mulheres na arte do século XX.

Este processo social e estético impulsionado por uma nova vontade de intervenção da mulher na arte foi dando lugar à aparição de uma sensibilidade diferente, que, com bastante esforço, foi abrindo caminho também no mundo artístico.

Considerava-se então a questão como uma importante revolução no plano cultural, porque com a nova presença da mulher não só foi possível pensar a arte e desenvolver a prática artística em termos de diferença masculino/feminino, mas algo todavia mais importante como o que poderemos chamar ao pensamento da diferença que se instalou em todos os planos da arte.

O que desde os anos 70 se veio a salientar é a representação do excluído, inicialmente do mundo da mulher, mas com ele se abriria também a via para a resistência a qualquer tipo de exclusão sexual e étnica.

A partir da diferença mulher/homem, com toda a sua irradiação qualitativa, foi-se abrindo caminho à afirmação de outras realidades: a sexual, a étnica.

> Os homossexuais, gays e lésbicas, ganharam acesso à sua presença pública na arte em termos de igualdade com os heterossexuais. Os artistas do terceiro ou do quarto mundo (os grupos étnicos que vivem em situações de dominação dentro de sociedades ocidentais) podiam apresentar uma concepção da arte enraizada nas suas próprias tradições culturais, afirmando e mantendo a sua diferença à linha cultural dominante. (Haro 2000:14 -15)

A grande força da nova arte feita por mulheres reside assim na sua capacidade para identificar e colocar em questão os estereótipos dominantes durante séculos na cultura do ocidente. A arte feita por mulheres, e a nova consciência e sensibilidade que irradia, implica a subversão mais profunda da tradição artística da vanguarda histórica, todavia ancorada em todo o tipo de preconceitos frente ao protagonismo feminino apesar da nova liberdade criativa que propicia.

Desde os anos setenta, os temas que marcaram e marcam, com maior ou menor ênfase, a arte feita por mulheres, giram em torno do corpo, de questões de género, da sexualidade, mas também em torno das dimensões económicas e políticas que configuram o espaço da mulher nas suas sociedades: a igualdade salarial, direitos reprodutivos, violência doméstica, etc. Parece-nos claro o carácter binário, de oposição, da arte feita por mulheres. A ênfase na diferença conduz à contraposição como forma de diferenciação.

Com a revolução industrial, no século XIX e o triunfo da burguesia e dos seus códigos sociais moralizantes, aos homens cabia a criação, às mulheres a procriação. Estas últimas têm de lutar para defender o seu estatuto de artistas.

Sobre algumas destas questões, em particular a dicotomia criação/manutenção que parece reflectir o masculino/feminino, o trabalho de Laderman Ukeles (Colorado 1939), no final dos anos 60, é emblemático. Em particular o seu "*Maintenance Art Manifesto 1969!*", criado para fazer da actividade diário e da manutenção um exercício ao nível da criação.

Apelidada pela crítica de pintura "dita feminina", na altura, há todo um vocabulário que poderíamos enumerar para falar das obras de mulheres, com qualificativos que encontramos de forma recorrente: *naif*, gracioso, delicado, bonito, que evidentemente não valorizam a produção das mulheres. Falava-se mais do trabalho do que da obra, da execução em vez da inventividade.

Frequentemente estas mulheres e contemporâneas de artistas bem conhecidos da história da arte, só serão reconhecidas muitos anos depois, como tendo sido grandes artistas. A história da arte é o exercício da exclusão.

> (...) As condicionantes socioculturais que afectaram, especificamente, cada mulher artista. Independentemente dos diferentes espaços geográficos e dos períodos cronológicos em que estas viveram, a identidade de uma artista esteve sempre condicionada pela sua identidade enquanto mulher (...) ter nascido mulher foi sempre um entrave ao ser artista: a falta de acesso ao ensino artístico ou às possibilidades de viajar, as condicionantes sociais à profissionalização feminina, ou o peso das responsabilidades familiares e domésticas. (Vicente 2012: 20)

Na década de 60 a concepção convencional da arte alarga-se radicalmente, consequentemente o número de estilos e abordagens tornou-se maior do que nunca. Na década de 70 muitas mulheres também se impuseram pelos mais variados factores e na década de 80, enquanto a maior parte das artistas partilhava de um sentimento de frustração pela pertinaz sobrevivência da diferença de sexos e da verdadeira falta de emancipação na arte, como também noutras áreas da vida, uma geração mais jovem de mulheres, avaliava com auto confiança o que o feminismo tinha alcançado e adoptava uma abordagem mais humorista na sua exploração do sexo e da identidade como por exemplo Barbara Kruger, que confrontava um espectador, supostamente macho, com declarações provocadoras.

O ponto comum de todas as mulheres artistas que se vão descobrindo ou revalorizando é o das grandes dificuldades que tiveram de superar até ao início do século XX, para realizar a sua vocação.

A questão da arte feminina parece um assunto central no século XXI, quer continuem a ser dedicados ao assunto livros inteiros, ou as artistas continuarem a defender posições no mundo ainda dominado pelo homem e a insistir que a arte pode ser vista como uma afirmação distintiva de um indivíduo único, independentemente do género, permanece em aberto.

No século XXI, as mulheres já não estão sujeitas a um organismo repressivo e protector nem tampouco conhecem as obras das mulheres que as antecederam, que continuam esquecidas e não catalogadas nos sótãos dos museus. Faz tempo que a mulher saiu do retiro e isso nota-se na batalha que as artistas hoje travam sobre a sua obra para expressar e nos dar uma nova visão do mundo em que vivemos.

Em 1971 Linda Nochlin colocou a provocadora questão "*Why have there been no great women artists*?

Nochlin escreveu a questão com o intuito de provar que a resposta seria encontrada na própria pergunta, demonstrando assim que, historicamente, as mulheres não desfrutaram das condições da produção nem dos modos de representação requeridos para lhes ser concedido o estatuto de artistas: nem mesmo quando conseguiram alcançar esse estatuto tiveram acesso à promoção dos grandes artistas. Como será a situação hoje em dia?

A questão que Linda Nochlin colocou, levantada passados quase quarenta anos, pelo Centro *Georges Pompidou*, quando em 2009 realizou uma importantíssima exposição dedicada a mulheres artistas "*Elles @ centrepompidou*". Esta exposição serviu, sem dúvida, para o constante e necessário questionamento sobre a história da arte moderna e contemporânea através dos trabalhos de mulheres artistas da colecção do museu. A história do século XX e século XXI é reescrita sob um ponto de vista feminino, traçando uma imagem alternada de um período durante o qual as mulheres adquiriram o completo estatuto de artistas.

Este centro de exposições resolveu embarcar neste projecto por achar que finalmente havia suficientes mulheres artistas para reescrever a história. Embora muitos museus tenham organizado exposições sobre mulheres artistas, o Museu Nacional de Arte Moderna,

foi o primeiro a mostrar a sua colecção permanente através deste ângulo. Esta exposição não teve como intuito fazer ver que a arte feita por mulheres existe, nem sequer produzir um evento feminista, mas para apresentar ao público uma boa exposição da história de arte do século XX. O objectivo é para mostrar que representações das mulheres em oposição à dos homens, não é mais importante.

Deveremos prestar atenção à questão de género da pessoa que cria, ou ao género da pessoa que aprecia?

São nesta exposição apresentadas respostas possíveis: uma possível reacção feminista seria a de contrariar a pergunta, apresentando uma sucessão de casos de "grandes mulheres artistas". Porém, este tipo de resposta não só não responde à pergunta como reforça os seus pressupostos.

Uma outra resposta possível seria a de defender um estilo feminino que, sendo diferente, não deveria ser analisado segundo os mesmos critérios do masculino. Utilizando inúmeros exemplos de artistas, Nochlin contrairia a ideia de um estilo feminino. Uma coisa é que em determinados momentos históricos e por diferentes razões, relacionadas com as limitações que lhes eram socialmente impostas, as mulheres se dedicassem mais a certos motivos na pintura ou a certos formatos ou géneros pictóricos. Outra coisa é a tentativa de encontrar algo diferente, uma marca distintiva, na produção artística das mulheres através dos séculos e em zonas geográficas diferentes.

3.1. A PALAVRA–PINTURA NO TRABALHO DE MULHERES ARTISTAS. CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

Nesta parte da tese, como já referimos, o corpus de trabalho vai centrar-se na obra de mulheres artistas. Neste ponto, procura-se perceber as singularidades que os jogos de linguagem assumem nos processos criativos de três pintoras: Ana Hatherly, Ilda David e Maria José Aguiar.

Segundo Paulo Cunha e Silva:

> A palavra é um facto visual que cria uma janela sobre o mundo. Através da palavra, da sua dimensão física, temos acesso a um espectro de realidades que ainda não tinham sido reveladas. Ela é por isso, uma fábrica de realidades. Um laboratório onde passam as experiências do mundo. Mas se a palavra, subitamente, for impedida de funcionar como agente produtor de sentido, se for olhada só a partir da sua intensidade plástica, da sua visualidade, ela convida-nos para uma dança em cima do papel. Esta palavra sem amarras vai a partir de agora construir o seu sentido a partir dos sentidos que se lhe oferecem, dos declives e das fissuras que consegue descobrir no campo da imagem. (Silva 2003: 9-10)

Jacques Derrida, no seu livro "*L'écriture et la différence"* ([1967] 2001) fala da escrita em termos muito físicos, acerca do tom e textura das letras e palavras, da sua repetição e fragmentação, acerca da escrita como um acto compulsivo, e da utilização da escrita como pensamento.

A escrita também poderá ser uma acto compulsivo, não necessariamente um acto com significado. As letras e as palavras, mesmo quando escritas à mão, poderão conter uma objectividade que será sempre condição necessária a uma prática contemporânea.

Ao aparecer na pintura, a palavra é necessariamente uma escrita, podendo obedecer a uma dualidade sendo legível ou ilegível. Muitas vezes resulta do ilegível uma nova forma de escrita, uma exigência de novas formas de leitura, uma participação do observador/leitor, na decifração do texto-imagem. Surgem assim obras onde existe uma interdependência e complementaridade da escrita e da pintura. Uma interdependência — coexistência assumida de linguagens, interferência da escrita na pintura e da pintura na escrita.

A pintura e a escrita, sendo duas expressões autónomas, vão deixar-se contaminar em certos projectos de trabalho artístico. A inserção da escrita na pintura adquire muitas formas distintas: caligrafia ou escrita manual, letras impressas, colagens, tipografia, utilização de *stencils,* escantilhões, serigrafia, pelo seu título ou até pela assinatura do autor — a linguagem e a sua opacidade, densidade, espessura, transparência, imediatez, claridade. A espessura da linguagem e a sua presença material como corpo de signos e rastros de traços e gestos vai actuar como portadora de conceitos ou ideias.

Aprofundamos aqui o estudo da obra plástica de algumas artistas que representa um exemplo de apropriação da palavra e do texto, entendidos não só como instrumento de comunicação verbal, mas sobretudo como autênticos materiais de construção plástica e formal.

A maneira como a comunicação escrita se manifesta no trabalho das artistas seleccionadas é variada. Texto como linguagem escrita e por sua vez como jogo visual. Utilização de letras de maneira narrativa ou como suporte plástico; texto como ponte entre a significação verbal e a expressão visual.

Há obras em que a escolha do texto se faz pelo interesse no sentido, noutras há em que a presença do texto é a da mancha, do significante mais do que do significado.

A linguagem (texto, letra e significado) incorpora-se nas ferramentas básicas do artista moderno: a letra converte-se em imagem e adquire um valor visual predominante sobre a compreensão do texto. Os artistas recorrem à linguagem como estratégia pictórica.

A comunicação escrita poderá ser manifestada de diversas maneiras nas obras de arte. Poderá ser o seu assunto e significado, ou as características físicas das letras e palavras poderão ser utilizadas como dispositivos formais. Muitos artistas utilizam uma enorme variedade de meios para separar a linguagem de uma narrativa linear, como por exemplo, quando fragmentam palavras e frases, e quando dão forma a expressões e palavras fonéticas, explorando os múltiplos significados que a linguagem tem para oferecer na sua diversidade visual.

Antes de avançar, devemos considerar duas situações distintas: esta investigação baseia-se, por um lado, na consulta bibliográfica e estudo da obra de artistas que utilizam a relação da palavra e imagem e, por outro lado, na análise através de testemunhos directos de

artistas que reflectem a utilização da palavra e imagem no seu trabalho artístico. Este estudo pretende contribuir para uma reflexão actual sobre a utilização da linguagem no trabalho artístico no contexto contemporâneo português. De todas as artistas entrevistadas, cuja obra estudamos mais de perto, existe uma coincidência no seu trabalho em relação à maneira como a palavra nele se apresenta: a palavra na sua forma legível. Utilizam a palavra na sua forma legível porque não só lhes interessa a sua forma, materialidade, mas também o seu conteúdo. Palavras que querem ser lidas, que precisam de ser lidas. Na obra das artistas que não foram entrevistadas, a palavra é utilizada de diferentes maneiras: utilizam a palavra no seu trabalho como inscrição no caso de Maria José Aguiar, como matéria no caso de Ana Hatherly ou de uma maneira implícita, como mote ou ponto de partida, como no trabalho de Ilda David.

3.2. A PALAVRA NO CAMPO ALUSIVO DA ESCRITA: ANA HATHERLY.

A palavra escrita

A palavra-escrita
é um labor arcaico:
sulca enigmas
venda e desvenda
o sentido do gesto

É uma imagem detida
recolhida do mais fundo cinema íntimo
onde o verdadeiro
é um ser invisível

O cinema do mundo está aí
Onde houver ilusão
Onde houver vontade de ver
Mesmo que seja só o nada

Ana Hatherly (2003: 29)

A obra plástica de Ana Hatherly (Porto 1929 - Lisboa 2015), como também a sua poesia visual, constituem casos emblemáticos do cruzamento da palavra com a imagem. No seu trabalho, a escrita, as palavras e a poesia desdobram-se em múltiplas dimensões, seja em textos teóricos, poemas, desenhos ou pinturas.

Ana Hatherly investigou durante muito tempo o conceito de escrita nas suas diversas formas: foi poeta, pintora, ficcionista, realizadora, ensaísta, integrando-se na corrente experimentalista dos anos 60.

A escrita na produção desta artista representa não apenas signos abstractos para coisas e conceitos, mas também forma e matéria sólida, um tipo de presença física: palavra – matéria que existe a partir do acto de escrever. No apagar dos limites entre significado e significante, a corporeidade da escrita de Ana Hatherly dá lugar ao incorpóreo.

A sua obra revela uma pluralidade inventiva, onde tenta conciliar a literatura, sobretudo a sua poesia de pendor barroco, com as artes visuais (desenho, colagem, pintura), tendendo para a imagem e nunca abandonando a gramática figurativa da escrita.

Um espaço significativo do seu trabalho convoca em simultâneo a poeta, a pintora e a calígrafa. Ana Hatherly resgata da letra e do alfabeto a sua condição imagética, entrelaçando quase-palavras e revelando assim a materialidade da escrita.

> Faço uma distinção entre o meu trabalho de escritora e o de artista. Porém, há uma ligação muito íntima entre as duas coisas. Sou uma artista da linha da escrita – e essa escrita é uma escrita manual. Mas, evidentemente para nós, no Ocidente, a escrita manual também se desdobra em escrita mecânica. Eu escrevo ao computador, mas também faço colagens com "letraset" ... (Hatherly 2004: 115)



Figura 58 . Ana Hatherly *Revolução*, 1975
Acrílico sobre papel 84 x 60 cm

A escrita está sempre presente no trabalho plástico desta autora: trabalhou com a escrita enquanto signo visual e não linguístico. No seu trabalho, o texto deixa de ser apenas uma expressão lírico- literária, para se tornar por fim uma pura combinação de sinais, estabelecendo desse modo uma nova trajectória da palavra para o signo, sendo para a artista importante esquecer o que se sabe e reinventar a escrita — fazendo isso ao tornar a escrita ilegível. Ana Hatherly diz que o que é preciso é ver a escrita e não o escrito. Ana Hatherly reflectiu longamente sobre os problemas da comunicabilidade do texto, da sua legibilidade e ilegibilidade, quando se deparou inúmeras vezes (aquando do seu estudo da linguística moderna e da filosofia oriental), com textos literalmente ilegíveis para ela, como por exemplo — textos em chinês arcaico, que a artista, não obstante, *lia.*

Foi a partir dessa experiência da fragilidade da comunicação dos conteúdos dos textos e da variedade possível de leitura das formas que desenvolveu a prática do texto- imagem, no limite do que Barthes definia como um plano fora da decifração:

> Também existem escritas que não podemos compreender e sobre as quais, no entanto, não podemos dizer que são indecifráveis, porque estão simplesmente fora da decifração (...) Uma escrita não tem necessidade de ser "legível" para ser plenamente uma escrita. (...) as escritas ilegíveis dizem-nos (e apenas isto) que há signos, mas nenhum sentido. (Barthes 2009: 58- 59)

O trabalho de pintura em Ana Hatherly— obras que partem dos rituais do texto— nasce de um apaziguamento da pulsão da escrita. Os escritos de Ana Hatherly não são textos, não falam sobre algo, não podendo ser lidos como representando algo. Há aqui um exercício constante de liberdade na relação escrita- mão- suporte.

Confessando uma particular devoção pela caligrafia oriental— como forma quase perfeita de comunhão entre a palavra (tempo) e a imagem (espaço)— Ana Hatherly abordou uma possibilidade de linguagem e não - linguagem na sua realidade, criando o que Roland Barthes chamava (2009a: 160) *um campo alusivo da escrita* —um campo de escrita que tem como objectivo o de nos pôr em contacto com um nível de comunicação que está enraizado nos movimentos corporais mais do que em códigos culturais elaborados.

Ana Hatherly travou então uma investigação profunda sobre o próprio acto da escrita ao interessar-se pelos caracteres orientais, centrando-se unicamente no seu estudo morfológico, pois a artista nunca chegou a aprender a língua. Escrever gratuitamente— sem conhecer funcionalmente a língua e os seus caracteres — torna-se numa escrita que não se destina a ser compreendida, mas a provocar o desejo da compreensão: uma escrita que terá de ser inventada. A sugestão de escrita que apela à decifração nunca é aqui abandonada.



Figura 59 . Ana Hatherly *O Pavão Negro,* 1999 Acrílico sobre papel artesanal 66,5 x 68, 5 cm

Ana Hatherly transformou aquilo que nunca deixou de ser texto com um fundamento denotativo (imagens-texto ou textos-visuais) em imagens libertas para um destino de uma pura denotação (numa sequência que vai das imagens de escrita e gestos de escrita às imagens visuais). Um trabalho exemplo de uma relação entre escrita e imagem, que, como já constatamos, desde inícios do século XX tem redefinido a condição da obra de arte ao longo do século, das experiências dos primeiros modernismos até à emergência da poesia visual e a da arte conceptual. A letra, a palavra, a frase e o texto tornaram-se suportes da obra de arte, frequentemente especializados para além do objecto ou do quadro. Ana Hatherly utilizou a escrita, liberta dos seus significados linguísticos, como suporte de construção de imagem.

"(...) A invenção de novas formas de escrita e a exigência de novas formas de leitura, de uma participação activa do leitor na decifração do texto, na origem dos textos visuais." (Hatherly 2004: 74)

O momento da desconstrução da palavra, do seu sentido individual ou na frase, só se torna eficaz pela aplicação de regras estritas, gramaticais, sintácticas e vocabulares. Uma vez liberta da frase-palavra-letra legível, o modo de actuação da autora passa a ser dominado pela inteligência da mão, abandonando a palavra pelo gesto, ou melhor dizendo, a escrita pelos gestos

da escrita feitos imagem. Uma liberdade que nega o constrangimento imposto pelos alfabetos, pelas palavras lidas e pelos seus significados verbais.

O caminho para as suas obras começa na literatura, na sua dimensão de forma (letra) e sentido, mas não havendo um alfabeto nem um texto a que logicamente ou fiavelmente se reporte, esta escrita tende para a acção pura, não tendo a palavra, a frase ou a expressão de uma ideia verbal como resultado inevitável.

Uma orientação conceptual que garante a manutenção da dimensão operativa de Ana Hatherly. Como refere a artista:

> Em *A Reinvenção da Leitura* abordei em particular a temática da relação entre leitura e escrita, relativamente à minha intervenção particular, explicando por que motivo nos tantos textos - visuais que tinha feito até então e continuo a fazer, na maior parte dos casos em que existia um texto concreto, na nossa língua, eu o tinha tornado deliberadamente ilegível. O que eu pretendia, como disse, e repito, era *dar a ver a escrita* e *não o escrito*, o que eu pretendia era que se lesse a escrita *per se,* como realidade representativa da criatividade e não como um cego ou mudo meio para veicular outra coisa que não ela própria. (Hatherly 2004: 96)



Figura 60 . Ana Hatherly *S/ Título Série "Mapas"*,1972 Tinta da china sobre papel e ponta de feltro, 36 x 25 cm.

Figura 61 . Ana Hatherly *Neografitti*, 2001, spray sobre papel, 202 x 99 cm.

Ana Hatherly, com frequência, não sabia o que iria fazer quando começava um trabalho. No entanto escolhia sempre uma frase ou uma palavra, e era sobre essa frase ou palavra que trabalhava. Essa frase poderia ser dela ou apropriada, mas posteriormente, para a pintura o mesmo já não sucedida.

Se o ponto de partida para o seu trabalho era uma frase ou uma palavra, estas poderiam ser da sua autoria ou apropriadas.

"(...) Mas depois, para a pintura, já não é nada disso. É o signo que se transforma e passa a ser independente, funciona como objecto completamente abstracto. No entanto, é também escrita." (Hatherly 2004: 116)

É sem dúvida o que consolida visualmente a literatura: a imagem das letras e a prática da sua inscrição num suporte — a escrita que conduz a autora aos indefiníveis territórios das suas obras.

Estas palavras de Ana Hatherly, definem perfeitamente a interdependência e a complementaridade da escrita no seu trabalho criativo:

> O meu trabalho começa com a escrita – sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experiência com a palavra (...) O desenho representa uma parte essencial do meu trabalho, aquela que eu mais extensivamente pratiquei, depois da escrita literária. Em suma posso dizer que o meu trabalho diz respeito a uma investigação do idioma artístico, particularmente do ponto de vista da representação – mental e visual. (Hatherly 2004: 77)

Obras que se mostram e reivindicam não como textos, mas como verdadeiras imagens, e não deixam de existir presas ao fio interpretativo que nos é fornecido pela disciplina perceptiva que a tradição da leitura textual nos impôs.

Os seus *graffiti* — pinturas realizadas com tinta em spray — são obras onde Hatherly reinscreve as imagens da sua escrita, mas desta vez com uma vitalidade expressiva: aqui a clandestinidade da palavra torna-se um conceito a explorar. Os seus *graffiti* ou *neograffiti* são realizados com os mesmos instrumentos e matérias-primas dos *graffiti* de rua mas sobre um suporte diferente: o papel. Estes *graffiti* são entidades, nos quais Ana Hatherly descobre valores semânticos, pictóricos e formais.



Figura 62 . Ana Hatherly *S/ Título* 2003
Spray sobre papel 22 x 15 cm

As imagens traçadas e gestualizadas de Ana Hatherly, são fundamentalmente palavras neutras, palavras que se afastaram da sua própria aparência. Da maneira que a autora as representa, destrói a possibilidade parcial ou total de leitura das mesmas.

Num texto escrito por Ana Hatherly, na revista de vanguarda inglesa chamada "*Link*", a mesma dá uma definição de poesia concreta:

> Se é a primeira vez que a vê, não tente lê-la como poesia, melhor, nem sequer tente lê-la de todo: olhe simplesmente para ela. Examine os espaços entre as letras, as variações tipográficas, os espaços à volta das palavras. Considere-a como uma imagem. Depois veja que ideias surgem dessa imagem associadas com letras e as palavras que há nela. (Hatherly 1981: 146)

Uma leitura instruída da obra de Ana Hatherly, passará a exigir, antes de mais, uma desaprendizagem da leitura, ou pelo menos, uma reinvenção. Ana Hatherly, embora desenhe com palavras, não são as dos livros: são palavras visualmente representadas.

Na obra de Hatherly constata-se a atracção de desenhar e pintar como quem escreve. Segundo palavras de Maria João Fernandes:

> Jogando com a legibilidade/ilegibilidade de caligrafias figurativas que se informalizam, com a autonomia de figuras que nascem independentemente dos conteúdos que sugerem ou numa dependência de sentido obscuro, a autora cria escritas da imagem, escreve a imagem, soletra-a e refaz a sua totalidade, a sua obscuridade essencial, como obscura é a natureza do real absoluto. Sobre o branco da página, luminoso na sua perturbadora brancura, abre-se o vazio, a ausência, que é a forma mais radical de evocar a totalidade da presença. (Fernandes 1993: 79)

Numa entrevista com Maria João Fernandes, Ana Hatherly afirma que o que tinha feito para a escrita, tinha sido o desmontar dos seus elementos, dificultando a sua legibilidade por parte do observador. Ana Hatherly não queria que o observador a lesse, mas antes que visse o escrito: a escrita — uma maneira de desconstruir o hábito e obrigar as pessoas a uma nova leitura — ao que Hatherly chamou precisamente de reinvenção da leitura. (Fernandes 2000: 41)

Em 1959 Ana Hatherly publicou o primeiro poema concreto em Portugal *poeta arca seta*. Porém, a artista desde cedo se demarcou do programa Concretista, preferindo a liberdade de experimentar a escrita, tanto na sua expressão visual como semântica, sendo pioneira do experimentalismo nos anos sessenta. As suas escritas ilegíveis apontam para o texto e rapidamente se desfiguram e reconfiguram em formas visuais.

> Pintura e caligrafia são, na realidade, a mesma coisa, como o método do pincel o mesmo em caligrafia e em pintura. Foi prática corrente entre os pintores chineses, sobretudo a partir da época Yuan, incorporar com habilidade e mão própria, importantes fragmentos caligráficos nos seus quadros (...) A chamada caligrafia cursiva deixa em seguida de ter por objectivo a transmissão utilitária de uma possível informação e faz-se puro valor plástico, expressão de uma pessoal capacidade criadora. (Jiménez 200: 57)

A aprendizagem da escrita levou Ana Hatherly à rigorosa disciplina da mão. Inicialmente foi transcrevendo caracteres, repetindo o gesto as vezes necessárias até que este se tornasse natural. Esta repetição dos movimentos, a compreensão da pressão sobre o material riscador e o seu deslize no suporte — a descoberta da ordem dos traços e as suas derivações e fusões— tornaram a "mão inteligente". A instrução da mão serviu sobretudo para indagar os caminhos da escrita, direccionando a investigação da artista para o próprio "idioma artístico".

Neste itinerário sobre o gesto que se dá gratuitamente à escrita, os sinais foram-se simplificando, tomando modulações mais geométricas, envoltas

sempre de ressonâncias orientais, a que posteriormente se juntaram outras geografias, nomeadamente as escritas cursivas: como o alfabeto latino e outras escritas fundacionais. Esta pesquisa sobre as diferentes grafias até às suas raízes foi dando lugar à exploração formal dos caracteres a partir de um jogo anagramático que exige uma total "reinvenção da leitura". Ana Hatherly afirmou diversas vezes que não queria mostrar o que estava escrito, mas sim a própria escrita:

> Quero mostrar o grafismo da escrita ocidental, posta em confronto com a escrita oriental. Para mostrar as suas modulações tive de a tornar ilegível. A escrita ocidental parte de elementos geométricos – eu pretendi desmontar os elementos da nossa escrita e assim colocar um conjunto de ícones ao meu dispor. O que faço com eles no plano da criatividade, é torná-los ferramentas. Por isso, os meus trabalhos visuais sobre a escrita não são obras para ler, são obras para ver. Não é a palavra que está em questão, é a escrita: e essa é uma área conceptual muito mais vasta. (Hatherly 2004: 142)

Ana Hatherly quis "mostrar a escrita, não o escrito" e para isso torna a "escrita ilegível a fim de poder observá-la apenas gestualmente." O processo de des-semantização das palavras afasta-as da sua aparência, para as oferecer exclusivamente como formas. São palavras-imagens que, não dizendo nada, soam sempre a qualquer coisa. A artista e poeta encontra uma outra poesia, feita ainda de signos e sons, que, não sendo os da escrita, os das palavras, são das coisas para as quais as formas apontam: o silêncio na sua obra — silêncio inerente à opacidade de sentidos que não podemos decifrar, uma outra poesia.

> Na escrita
> torna-se imagem
> a imagem que a tinta reproduz
> no assalto do ver-ler.
>
> Ana Hatherly, (2003 :20)

3. 3. A PALAVRA IMPLÍCITA: ILDA DAVID

A escolha de Ilda David (Benavente 1955) como um dos exemplos para compreender as dinâmicas mais profundas da palavra pictórica, deve-se sobretudo à utilização da palavra não como elemento explícito ou formal na pintura — porque não há no seu trabalho relação expressa da palavra como signo — mas pelo facto de a sua obra ter frequentemente uma raiz imagética na poesia ou literatura: a leitura da bíblia, assim como de algumas relações laborais que criou com alguns escritores e poetas, como José Tolentino de Mendonça, Al Berto, Manuel António Pina ou Joaquim Manuel Magalhães. Estas relações são tecidas entre as palavra dos escritores e a imagem de Ilda David.

O trabalho de Ilda David é constituído exclusivamente por imagens, mas nas suas obras, não obstante o equilíbrio, tensão e elegância das imagens, parecem existir palavras não proferidas ou ainda por escrever, à espera nos bastidores. Do ponto de vista conceptual e imaginário, o trabalho de Ilda David é activado por uma ideia de linguagem elíptica, em que as palavras não se manifestam fisicamente.



Figura 63 . Ilda David *Fausto (125)*, 1999 Acrílico sobre tela 130 x 195 cm

Nas obras de Ilda David o texto actua como espectro — no horizonte da leitura da imagem — não sendo, porém, evidente a sua presença. A palavra torna-se presente porque ausente, numa dimensão suspensa que o observador é levado a reconstruir a partir de fragmentos deixados no enunciado, como os títulos. Noutros trabalhos, o texto induz, residualmente, uma ligação, ainda que vaga, ao assunto.

Das palavras de onde Ilda David parte para a elaboração das suas obras fazem parte: As *Cartas de São Paulo* (2009) — partindo das sete cartas atribuídas a Paulo e escolhendo de

quase todas uma passagem, elabora uma série de pinturas. A partir destas narrativas, a artista pintou uma imagem que evocava cada texto, de modo a que a representação traduzisse a sua densidade narrativa. São trabalhos visuais que sugerem uma leitura mais literal do texto, correspondendo a uma exegese visual, sem, no entanto, deixar de oferecer outros contornos à leitura do texto bíblico. Na Exposição que apresentou no Seminário Conciliar em Braga, com este projecto as telas fizeram-se acompanhar por textos com passagens bíblicas, emoldurados.

Na série de quadros dedicada ao livro *O Cântico dos Cânticos* (1997), a relação de proximidade do seu trabalho com o texto dá-se a partir do tema, mas de modo indefinido. Entre 1997 e 1998 realiza o painel de azulejos *Navigatio Sancti Brendnni Abbati*, projecto realizado para a EXPO 98, que alude à *Eneida*, à tradição bíblica, aos contos de aventura árabes e aos mitos persas; em 2006 ilustra a Bíblia de João Ferreira Annes de Almeida, com fixação de texto de José Tolentino de Mendonça — onde trabalha explicitamente passagens identificáveis no texto. Em 2009 ilustra *A História do sábio fechado na sua biblioteca,* de Manuel António Pina. Ilda David fez ainda uma série de pinturas para duas edições de "*Cartas Portuguesas*" (1993) de Mariana Alcoforado com tradução de Eugénio de Andrade; e para a nova tradução do "*Fausto*"(1999) de Goethe, por João Barrento. Nas obras para *Fausto* de Goethe, encontramos representações onde a ausência de figuras perturba a remissão imediata ao texto: mesmo sabendo que o texto está na origem das imagens, e que nelas se inscreve mesmo que ausente— porque esteve sempre na planificação da obra — a natureza desta articulação não se torna evidente.



Figura 64 . Ilda David *Cartas Portuguesas XIII*, 1993 Acrílico sobre tela, 100 x 81 cm

A autora vai mantendo conversas com os livros. Segundo José Tolentino de Mendonça:

> Como outros pintores escolhem avizinhar-se da escrita, copiando ou refazendo diligentemente uma caligrafia, e vendo nela o indício dos da sua espécie, Ilda poderia dizer cum libellis loquor, "converso com os livros". Como os de São João da Cruz, Goethe, T.S. Eliot, Maria Gabriela Llansol. (Mendonça 2007: 9)

Para além das gravuras que durante anos acompanharam edições de obras de São João da Cruz, Whitman, T. S Eliot, Fernando Pessoa, entre muitos outros —numa exposição que teve lugar em Guimarães no Centro Internacional das Artes José de Guimarães (de 26 de Julho a 12 de Outubro de 2014), realizou o projecto "*O encontro inesperado do diverso*" onde abordou universos autorais no campo da poesia, cruzando-o com a linguagem própria da arte contemporânea. Este projecto teve como pano de fundo o livro *Lisboa –Leipzig*, de Maria Gabriela Llansol. Ilda David foi, juntamente com o fotógrafo Duarte Belo, convidada a revisitar visual e materialmente o universo singular da escritora, que reinventou a língua e a escrita.

A obra de Ilda David é por isso fértil em trabalhos que decorrem de uma ligação com a literatura. Uma obra cuja reflexão parte da ligação entre texto e imagem, ligação esta fundadora da sua produção plástica. A pintura nasce e desenvolve-se a partir de movimentos de aproximação literária que nos introduzem no universo da (sua) ilustração.

João Lima Pinharanda diz-nos (1999) que nas pinturas de Ilda David tanto vemos a palavra como vemos a imagem, sendo que nenhuma destas entidades está perfeitamente formada ou se distingue entre si. Por isso a pintura da artista nos dá acesso ao conhecimento de alguma coisa que sabemos ser importante, sem, no entanto, entendermos bem o que é.

> Talvez essa importância adivinhada derive do facto de cada pintura se apresentar como expressão de um processo de génese. Em cada superfície vemos nascer cada uma das palavras e cada uma das imagens que necessitamos para aceder ao conhecimento – nunca seremos capazes de estar certos de as termos pronunciado ou visto correctamente(...) Temos assim, palavra/ imagem, imagem/ palavra – e isso vem desde antes do princípio da tela ou do papel branco e vai até depois do fim do trabalho.(...) O que vemos em todas as obras são sempre formas que se dobram em sombras de onde nascem formas e palavras cheias de outras palavras e luzes. (Pinharanda 1999: 177- 179)

Ainda que a maioria das suas obras sejam criadas a partir de textos, não serão apresentadas como ilustrações de um livro, mas no seu suporte original — pintura em tela — que se apresenta liberta da sua origem. A sua produção tem também autonomia como pintura e não será apenas remetida ao contexto da ilustração, ou a partir de uma ligação intrínseca ente a literatura e a imagem.

Originadas por um estímulo que move a artista, talvez por uma afinidade de assunto, outras ilustrações ligam-se ao texto a partir do desenvolvimento de uma qualquer particularidade. A génese da ilustração decorre, muitas vezes, de uma ligação que a artista estabelece com o texto que, sendo ou não aleatória/ reconhecível, é sempre difícil de assegurar. A imagem beneficia da contribuição do texto o texto da imagem e, em conjunto, constroem-se novas significações.

Ilda David tem a literatura e a poesia como mote de trabalho: um universo poético, onírico e intenso. Numa entrevista que deu a Alexandra Lucas Coelho para o jornal Público (2000) diz:

> «Parto sempre de coisas escritas. (...) Uma vez comecei a pintar um gato e depois de repente era o gato da Alice (no País das Maravilhas) e isso deu origem a uma série de gatos com sorriso, e sorrisos só. Se não fossem os livros, não era tão aliciante para mim. O que me interessava era aproximar-me daquele gato que estava descrito daquela maneira. Não existem imagens sem livros.»

Embora a pintura se direccione para a ilustração, a imagem conserva um estatuto autónomo, transcendendo o lugar de acompanhante do texto.

Segundo José Tolentino de Mendonça:

> Uma parte significativa do luminoso trabalho de Ilda David só se encontra no acto de percorrer o corpo de um livro. A sua arte elegeu essa morada, essa intimidade para o exercício revelador. (*cit. in* Coutinho 2013: 200)

Para Pinharanda diz-nos (1999), o que separa a palavra da imagem (e vice-versa) no trabalho de Ilda David, é muito pouco, ou mesmo nada. Tudo o que existe nesse trabalho é garantido mais por um sistema de fusão do que por soluções de sobreposição: há a imagem como imagem do corpo (matéria visível) e a palavra como imagem do espírito (sentido interior):

> Como qualquer objecto espera um nome para si, cada uma destas pinturas espera uma narração para se fazer entender. Não que se encostem a ficções possíveis para viverem um destino de ilustração feliz. Elas são como os dedos que passam perto do lume: tão perto de se queimarem e não se queimam. Assim, as formas de Ilda David' geram as suas próprias palavras e as palavras pedem as formas de água, de animal, de árvore, de humanos silvestres ou de casas que vão surgindo e desaparecendo dos fundos. (Pinharanda 1999: 180)

Ilda David lê e relê as obras de onde parte para a criação dos seus projectos e que a acompanham na sua elaboração.

Quando a artista fixa uma imagem, é como se estivesse a querer escrever uma ideia para não se esquecer. Só que em vez de a escrever, desenha-a.

Ilda David tenta reagir ao texto e as imagens vão aparecendo. A artista tenta evocar o texto de uma forma não explícita para nos podermos aproximar mais dele, sendo que as imagens demasiado explícitas, segundo Ilda David, podem tornar o texto banal:

> O espaço explorado por Ilda David é efectivamente marcado por indícios, rastos, ensaiando lugares desconhecidos, reiterando outro tempo que se presta à decifração, simultaneamente à adivinhação e à leitura do que não está visível, mas se sugere, enfim, um espaço interior, um tempo literário. (Coutinho 2013: 205)

Sendo muitas das suas séries de pintura feitas a partir de textos extraídos da bíblia, a artista tem citado como suas referencias artísticas, Rembrandt, Mark Rothko, e a arte antiga e medieval.



Figura 65 . Ilda David, *Cântico dos Cânticos II*, 1997 Acrílico sobre tela 100 x 81 cm

Na introdução da palavra na obra como título e também assinatura, Ilda David recorre em muitos trabalhos a um (in) expressivo "*Sem título*". Algumas vezes, quando se refere a séries, o título de cada obra é o mesmo da série, e diferencia-os por numeração romana, como ocorre no "*Cânticos dos Cânticos VII*"; "*Um olhar na noite XVI*"; "*Incubus IV*"; ou por outro tipo de numeração "*Fausto (115)*." Em algumas das obras analisadas, constatamos que a artista algumas vezes assina os seus trabalhos na parte da frente da tela, no canto inferior esquerdo, de uma maneira discreta.

3.4. A PALAVRA QUE ADENSA A ILEGIBILIDADE DA IMAGEM: MARIA JOSÉ AGUIAR.

Na pintura de Maria José Aguiar (Barcelos 1944), há o recurso à palavra com inscrição que adensa a imagem, não a descrevendo nem explicando: as palavras não são nem texto-título nem texto-legenda.

O sexo é uma constante temática na sua obra assim como o recurso à citação de outros artistas. A pintura funciona para a artista como libertação, denúncia e sinal. Uma pintura ostensivamente provocatória na sua estrutura panfletária, assumindo uma posição de destaque, se não isolada, desmembrando e caricaturando uma sociedade misógina. Muitas vezes constatamos obras cuja crítica ao culto fálico e misógino resultam num processo de escrita pictórica desafiadora de convenções.

São várias as influências e referências artísticas que alguns críticos lhe atribuem, como Robert Motherwell, Alan Davie, Roy Lichtenstein, ou mesmo Álvaro Lapa.

Rejeitando o epíteto de feminista, a artista não conseguiu escapar a este enquadramento. Logo se tornará *persona non grata,* pela sua recusa de sistematização, o que resulta numa obra cedo carregada do estigma falocrático e numa resistência aos valores de dominação masculina. O seu trabalho, na década de setenta, nunca terá sido devidamente compreendido nem contextualizado na história da arte portuguesa do século XX, mas terá sido o caso das artistas que primeiramente abordou, com coragem e lucidez, as temáticas de radicalização no feminino.

No entanto, a artista, pela sua voluntária auto- exclusão, procurando sempre demarcar-se de estratégias de promoção espectacular, teve pouca divulgação de mercado e referências na história da arte.

Na década de sessenta, a situação política e social de Portugal, empurrou muitos artistas para o exílio, não apenas pelo facto de haver censura, repressão e perseguições politicas, mas pelas consequências nos sistemas de ensino e divulgação das artes em Portugal. Isto levou a que muitos artistas partissem e procurassem formação, assim como partilha artística e cultural, no estrangeiro.

Maria José Aguiar nunca o fez e por isso mesmo viveu todo esse terrível período, e na solidão de ser mulher na ditadura e artista em Portugal, desenvolveu uma linguagem plástica sem precedentes na história da arte portuguesa.

A pintora construiu uma linguagem plástica própria, uma iconografia sua e específica, com uma forte dimensão metafórica e um cunho visual profundamente personalizado.

Enquanto muitas artistas femininas escolheram linguagens historicamente relacionadas com os territórios femininos — trabalhos com materiais "do universo feminino", desde os bordados, tecidos, lãs e fios, Maria José Aguiar preferiu uma categoria estética tradicionalmente dominada pelos homens e que em Portugal era a linguagem plástica dominante: a pintura.

Trabalhando no domínio da pintura, sendo o seu campo de representação figurativo, a autora é referenciada pela história de arte como parte integrante da nova figuração portuguesa, sendo-lhe apontadas referências da cultura *POP.*

Foi com a segunda série dos seus trabalhos "*Camuflagem*" que começaram a aparecer nos seus trabalhos inscrições de letras, palavras ou frases. Maria José Aguiar investigou a relação do texto e imagem na pintura do século XX assim como as transformações na maneira como o texto passa a inscrever-se na imagem de forma autónoma. O texto que aparece na sua pintura, não é um texto âncora, que possa controlar a polissemia da imagem. Nem sequer existe aqui uma situação de revezamento no qual texto e imagem concorram em pé de igualdade na conquista de significado.

Segundo palavras de Bernardo Pinto de Almeida:

> (...) Nesta pintura as letras, as palavras, as frases, conjugam-se não como verbo, antes como figuras que adensam a ilegibilidade da imagem enquanto corpo próprio, autónomo, irredutível à discursividade. (Almeida 1986: 260)



Figura 66 . Maria José Aguiar *Série II Camuflagem,* 1986 Esmalte sobre tela

O texto que a artista inscreve nas suas pinturas, não consegue exercer sobre a imagem qualquer tipo de controle repressivo, adensando antes, a sua ilegibilidade.

Esta série de pinturas "*Camuflagem"* desenvolvida em duas partes, foi uma apropriação crítica do seu próprio tempo e da história recente da pintura.

Camuflagem porque a pintora estudou as camuflagens biológicas, as formas como os animais se escondem como presas e predadores, assim como camuflagens de guerra, que servem também como estratégia de sobrevivência e surpreender o inimigo. Maria José Aguiar adoptou uma forma para se esconder, para sobreviver e atacar o falocentrismo no seu próprio território.

Na segunda metade do século XX a História da Arte continua a ser dominada por nomes masculinos. A artista decide então fazer listagens desses mesmos nomes, atribuindo-lhes números. Após isso, lançava os dados e pintava o número que saísse. (Sousa 2011: 44)

Não era uma reprodução exacta da obra, mas sim fragmentos da obra desse autor, sobrepondo assim camadas de pinturas, apropriando-se criticamente de uma história da arte feita à margem das mulheres.

Este jogo terá dado à autora a oportunidade de procurar a sua própria essência, de se tentar dissolver, como o de questionar a autoridade do sujeito/autor. No entanto, os aspectos formais da pintura— como o de procurar novas formas, texturas e cores— não foram aqui descurados.

Estes artistas cujas linguagens foram postas em confronto por Aguiar eram diversos, de entre eles: Robert Motherwell, Alan Davie, Robert Morris, A. R. Penck, Claude Viallat, Philip Guston, Jasper Johns, Paul Klee e também Álvaro Lapa, seu companheiro durante muitos anos.

Na série *Dobble* que foi realizada paralelamente à série *Camuflagem,* mantendo parte do processo de execução, continuam a surgir imagens apropriadas de outros autores, já não como jogo aleatório, mas como um processo narrativo auto - biográfico.



Figura 67 . Maria José Aguiar – *Pintura (Série Dobble)* 1985/ 86 Esmalte sobre tela 180 cm x 140 cm, Colecção Museu de Serralves.

A sua pintura é percorrida por uma opacidade: da matéria que utiliza, nas tintas que escolhe, mas também uma opacidade de ordem semântica. Existe na sua obra uma impossibilidade de fixar o sentido — a sensação recorrente de que há mais alguma coisa a que não temos acesso — algo que vai além das imagens e palavras.

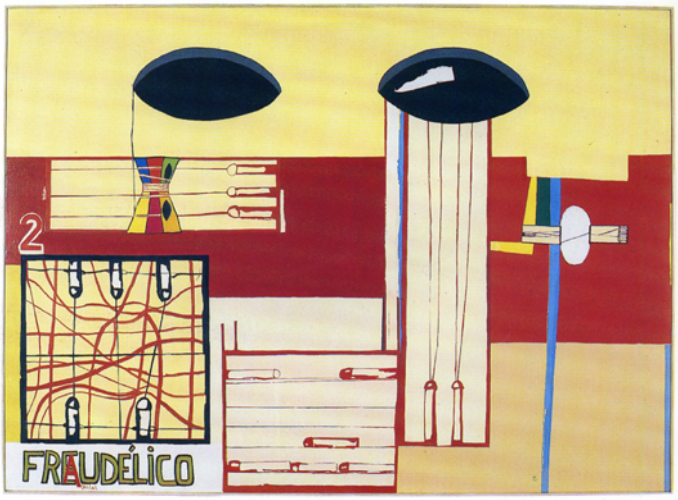


Figura 68 . Maria José Aguiar – *Pintura (série Incontinental)* 1992
Têmpera e acrílico sobre tela 180 x 130 cm

Em muitas das suas obras da década de noventa (série *Incontinental*) continuamos a ver texto inscrito a adensar a imagem, a artista joga com as palavras *Freud* e *Fraude,* surgindo mais uma vez o texto sem nada explicar como um arremesso. Jogos de palavras em que o verbo se confunde com o suspiro, jogos entre palavras e figuração. Além de letras, aqui surgem também números.

Nos seus títulos, na maioria das vezes, o nome da série, entre parênteses, é precedido pela palavra pintura.

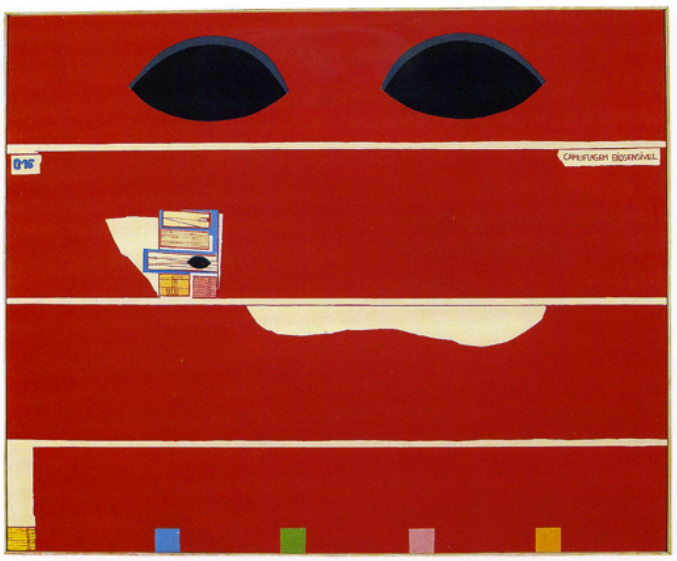


Figura 69 . Maria José Aguiar *Pintura (Série incontinental)* 1993 Têmpera e acrílico sobre tela.

3.5. A PALAVRA NO TRABALHO DAS QUATRO ARTISTAS ENTREVISTADAS. CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS.

Há dimensões da obra que se clarificam pelo reconhecimento do seu processo de produção, mais do que pela experiência da sua recepção. Das metodologias adoptadas para compreender as motivações, estratégias e usos do jogo da linguagem na pintura, fez parte uma pequena série de entrevistas filmadas a artistas e o diálogo reflexivo que com elas se gerou. As entrevistas decorreram no seu estúdio como um diálogo reflexivo em torno da sua obra, mas tendo como base um conjunto de questões estruturadas em torno da utilização da palavra na sua obra (estas questões foram elencadas em [c.f. § 1.3]).

A fala em discurso directo estabelece um contacto não só com a obra, mas também com o criador — aproximação que se revelou neste caso fundamental — sendo que nestas conversas foram revelados pormenores pessoais e profissionais para uma melhor compreensão do trabalho destas artistas. O facto de o diálogo decorrer no seu local de trabalho, intensificou e enriqueceu o conhecimento do processo criativo porque a proximidade ao espaço da concepção e produção está, com frequência, intimamente ligada à natureza das obras, e é porventura, o lugar propício para tentar deslindar o lado subterrâneo do pensamento: não só o que o autor diz, mas também o que decide omitir.

Pensa-se muitas vezes que os artistas, impõe ao ambiente onde trabalham a sua maneira de ser: os objectos de que se fazem rodear, tanto na sua disposição como na escolha ou até mesmo no seu abandono, podem ser uma transposição do seu mundo. Os espaços onde estivemos eram *ateliês* muito distintos uns dos outros. Embora não fosse nossa intenção o estudo específico do impacto dos locais de trabalho, não poderíamos ficar indiferentes a certos aspectos, como a sua organização, as ferramentas com que trabalham, os objectos por que se fazem rodear, as características proxémicas que estes lugares activam.

A linguagem, na oralidade, mas que é ainda mais fácil de compreender na escrita, implica uma inscrição no mundo, uma ocupação de lugar. Dar um corpo, um espaço, uma materialidade às palavras é um exercício comum a alguns dos trabalhos destas autoras: escrevendo letras ou palavras soltas, espalhando um texto no espaço da tela, experimentando diferentes tamanhos de letras e fontes diferentes, usando ferramentas próprias para as desenhar ou pintar como *stencils*, escantilhões, ou simplesmente a mão e a sua caligrafia.

A presença do texto aparece através de recortes de revistas, manuscritos, rótulos ou jornais, pintura, desenho ou caligrafia. O acto de inscrever palavras no corpo da obra poderá alterá-la totalmente, dando-lhe um sentido, liberdade, novidade e força expressiva. O valor da letra, da palavra, do signo é uma questão que muitos destes trabalhos levantam. Eles permitem focar a nossa atenção na relevância da linguagem e na importância da materialidade da linguagem e dos signos.

Nem todos os objectos artísticos que incorporam texto requerem um movimento de leitura. No entanto, no trabalho destas artistas, o texto requer leitura, a palavra quer-se utilizada de uma forma legível.

A propósito da legibilidade e inteligibilidade da palavra, foi feita a mesma pergunta às quatro artistas entrevistadas: o porquê de escreverem nos seus quadros na língua em que escreviam, sendo que Mónica Capucho escreve quase sempre em inglês, Ana Vidigal quase sempre em português, mas também utiliza o inglês e francês, Ana Jotta também escrevem em inglês, francês ou português e Fátima Mendonça quase sempre em português.

No entanto, teremos de ter presente que mesmo que o observador não consiga ler os caracteres ou letras, mesmo que ilegíveis ou pela ausência de ferramentas para compreender a língua e os signos, estes permanecem visíveis.

A pertinência do texto enquanto imagem faz-se também sentir graças à composição e à distribuição das palavras no objecto artístico, ou seja, pela sua vivacidade plástica na tela.

Muitas vezes, numa língua estrangeira, o objecto artístico composto essencialmente ou também por texto, revela a sua inacessibilidade, ou apenas se assume como massa textual, exterioridade, materialidade, pura formalidade.

O problema da tradução muitas vezes impõe-se. Muitas vezes, uma obra de arte é naturalmente intraduzível.

Um texto em português, ao ser apresentado num outro país que não de língua oficial portuguesa, correria o risco de não vir a ser lido, pois estaria reservado somente a quem tivesse conhecimentos linguísticos para abordar o seu conteúdo.

Não possuem as diferentes palavras, expressões, densidade, cultura e história próprias?

Por isso mesmo, voltamos a questionar-nos se mesmo que o movimento de tradução possa ser visto em termos de língua, será que o objecto artístico poderá sofrer algum género de mutação?

> Num mundo sem tempo, o esforço ou o movimento requerido pelo fruidor para um objecto que comporta elementos textuais numa língua não conhecida, afirma-se como problemático e o emprego da língua universal, uma constante. (Cruz 2015: 186)

No movimento de um texto para uma outra língua, as mesmas palavras ou o seu encadeamento podem perder vigor e sentido.

A tradução poderá colocar problemas, tal é o caso de certas expressões que não existam noutras línguas. Poderá neste caso haver uma dificuldade ou mesmo interditar a leitura.

> Uma vez que a relação entre a letra e o sentido da letra é a mesma para todas as línguas (ao contrário da relação entre uma palavra e o seu sentido), torna-se possível eliminar a diversidade das línguas. (Todorov 2003: 292)

Por outro lado, a tradução pode revelar a impertinência inicial das palavras. Jorge Luís Borges num texto chamado "Música da palavra e tradução" (2010), diz que a tradução da poesia pode ser um problema relevante. Neste texto examina as possibilidades (ou impossibilidades), os sucessos (ou insucessos) da tradução da poesia. Diz-nos: "Segundo uma superstição muito difundida, todas as traduções traem os seus inimitáveis originais." (Borges 2010: 51)

Continuando:

> (...) a diferença entre uma tradução e o original não é uma diferença no seio dos textos (...) se não soubéssemos qual o original e qual a tradução, seríamos benévolos no nosso juízo. Mas infelizmente não podemos sê-lo. E por isso a obra do tradutor é sempre considerada inferior — ou, o que é pior, é sentida como inferior — embora, verbalmente a versão passa a ser tão boa como o texto." (idem: 56)

O mesmo poderá acontecer com a palavra *"Hapenning"* no discurso artístico. Hoje, dizemo-la como se fosse uma categoria artística. Mas quando Alan Kaprow cunhou a palavra (1959) ela não existia. Um nativo inglês que a ouvisse pela primeira vez leria algo como um "acontecendo". É esta impertinência inicial que a tradução pode revelar. Temos de ter

presente que há sempre duas formas de ver a tradução. Em qualquer caso, ela é uma negociação, que pode anular ou manter vivo o sentido inicial da linguagem.

A tradução é uma das questões relacionáveis com a linguagem que muitos artistas abordam hoje em dia na sua obra. Mel Bochner em conversa com Hans Ulrich Obrist (cit. in. Fernandes 2013: 244), conta que já teria pensado numa obra de arte por telefone que começaria por um telefonema em que leria um texto em Inglês ao comissário da mostra, que, por sua vez a leria ainda em Inglês a uma outra pessoa, que o leria em italiano a alguém na Alemanha, que o leria em alemão ao seguinte elemento da cadeia, passando ainda pelo sueco e o francês, antes de regressar ao Inglês num último telefonema, que remataria esta cadeia para novamente o comissário.

Passando para a materialidade da linguagem, a mecanicista inscrição de signos que três destas artistas — Ana Jotta, Ana Vidigal e Mónica Capucho — privilegiam, é contrária à escrita mais gestual e mais próxima da caligrafia que utiliza Fátima Mendonça. O uso de moldes de impressão, reduz o elemento expressivo do desempenho físico na execução prática que, como atividade psicomotora, está inerentemente dependente da variabilidade de factores emocionais, entre outros. Sendo uma técnica que pressupões a existência de modelos (escantilhões, *stencils*, moldes) este processo mecanicista de inscrição diminui o registo de indícios gráficos de uma execução manual.

Foi também abordada outra forma de incluir a palavra na pintura —nomeadamente através da assinatura — enquanto inscrição ao mesmo tempo autográfica e elemento da composição. A resposta dada por quase todas as autoras foi coerente no sentido em que todas acham que a assinatura é uma palavra que poderá interferir com a leitura da obra. Decidir ou não integrá-la como elemento participativo no espaço compositivo pode afectar o mesmo, sendo que todas preferem assinar num sítio discreto na parte da frente da obra ou na parte de trás da mesma.

Sendo todas estas artistas referências do processo de trabalho desta tese, os diálogos procuraram aprofundar as referências artísticas próprias, quer a nível conceptual, quer a nível formal, que as pintoras consideravam fundamentais ao seu pensamento criativo.

A última questão levantada, se pelo facto de serem mulheres artistas teria alguma importância, algum pendor no teu trabalho, revelou-se curiosa pela diversidade de respostas dadas.

É na relação que estas artistas estabelecem com a palavra no seu trabalho plástico, nas diferenças, singularidades e também afinidades que se detectaram entre as suas obras, que residiu o interesse neste trabalho de campo.

3.6. ANA JOTTA — A PALAVRA COMO MOTOR DE ARRANQUE, NOTA DE RODAPÉ OU FORMA DE VIVER.



Figura 70 . Ana Jotta Pormenor de espaço de trabalho, sótão–Ateliê. Janeiro 2016

O espaço casa-ateliê de Ana Jotta (Lisboa 1946) está repleto de trabalhos, memórias e objectos que contam histórias, segredos e adivinhas.

O encontro começou com Ana Jotta a mostrar o espaço onde habita e trabalha: um triplex completamente preenchido de obras suas, repleto de memórias, objectos encontrados — alguns apropriados e outros transformados por si — alguns talvez à espera de integrarem uma qualquer próxima obra, projecto ou exposição. Foram reconhecidas muitas das obras já vistas em exposições suas, e o efeito surpresa foi uma constante por toda a informação visual que foi dada a contemplar no tempo da entrevista.

Ana Jotta começou por dizer que a utilização da palavra era extremamente importante: básica na sua vida. Ana Jotta referiu que não separa a sua vida do seu trabalho e que a palavra não se enquadrava em nenhuma das classificações a que eu me tinha referido anteriormente (formal, conceptual, performativa, como mote) porque era basilar. Ana Jotta funciona, raciocina ou não raciocina via palavras. A palavra para Ana Jotta é essencial pois segundo me disse “sem palavras não se vive e não se comunica: comunicar é uma maneira de viver e trabalhar nestas coisas das artes”. A palavra para a artista é também comunicação — o que uma pessoa faz, seja pintura, escultura, ou “outras coisas com outros nomes”, são coisas que tem vida própria e transmitem seja o que for sendo que as pessoas recebem essas coisas, portanto tudo comunica, e as pessoas pensam em palavras, pensam com palavras, pensam com imagens...” (Jotta 2016)

Ana Jotta aponta em caderninhos que a acompanham sempre no seu dia a dia, palavras e expressões que vai ouvindo e lendo e às quais recorre frequentemente para dar títulos a algumas das suas obras ou exposições, e que muitas vezes desempenham um papel generativo no seu processo criativo. Estes cadernos, que Ana Jotta utiliza há muitos anos, são o seu motor de arranque. Se a palavra é fundamental para Ana, se lhe é fundamental para viver, para respirar, para existir, estes caderninhos ou o que recolhe neles, dão posteriormente origem a trabalhos, sem ela saber como nem porquê, sendo as suas "*Notas de rodapé*".

A decisão de inscrever um artista plástico numa tendência, afectando-o a uma linguagem específica, gera, por vezes, controvérsias. É o que se passa em relação a Ana Jotta, que afirmou na conversa que com ela mantive, que não gosta nem nunca gostou de rótulos.

A globalidade da produção de Ana Jotta enquadra-se numa diversidade de abordagens e técnicas, com recurso a referências díspares como a história de arte e a cultura popular (das imagens infantis ao vernáculo), que se misturam numa permanente reciclagem. A artista tem trabalhado diversos meios como a fotografia, escultura, desenho, colagem, bordado, costura, escrita, instalação, *assemblage,* som, gravura e pintura — sem que nenhum destes se converta num género ou numa actividade especializada. Processos de trabalho que começam com a artista como "respigadora" das mais variadas realidades plásticas para culminar num trabalho onde os mais diversos elementos ganham vida. Recupera, modifica e recontextualiza objectos e referências visuais segundo uma apropriação, descontextualização, transformação e subversão.

Segundo João Fernandes:

> Ana Jotta desmente qualquer possível tipologia que cedo a classifique, confrontados que somos com uma proliferação de estilos e de percursos extremamente variados, quando não antagónicos, que na sua obra encontramos. Se tudo pode ser tomado como arte, tomemo-lo como arte, parece ser um princípio divertido com que Ana Jotta instabiliza qualquer tipo de fronteira ou de limite entre a arte e a vida. (Fernandes 2005: 13)

Ana Jotta não copia: apropria-se, transforma, subverte, descontextualiza e corrompe. Em algumas das suas obras pode rastrear-se uma apropriação subtil e conceptualmente elaborada do objecto quotidiano, não como um mero *ready made,* mas como um pretexto e um veículo de significados acrescentados a que ela dá novos significados (metafóricos e/ou

simbólicos) e que lhe permite aprofundar as implicações dos contextos geradores entre palavra e objecto, entre ideia e imagem. Ana Jotta por vezes apropria-se de quadros de outros autores, como aconteceu com a obra "*Outono na Pateira*" (1986). Esta obra, de uma paisagem, estava assinada por J. Gouveia e datada de 1980. Ana Jotta intervencionou-a, não só pelo aparecimento de umas figuras por si pintadas sobre a paisagem, como pelo alterar da assinatura que aparece no canto inferior direito da obra, tendo escrito o seu nome por cima do nome que já lá estava, mas não apagando totalmente a assinatura anterior, colocado também outra data.



Figura 71 . Ana Jotta *Outono na Pateira (da série "Eu Seja Cão),* 1986
Óleo sobre pintura em tela 30 x 90 cm Colecção da artista.

Ler ou ver? Os trabalhos que contêm palavras, na sua obra, actuam sobre o receptor, desafiando-os para uma experiência cognitiva entre o ver e o ler.

Provoca cânones instituídos — auto-retrato, paisagem, natureza-morta — que se combinam e compõe através de citações retiradas de diferentes autores, na maioria das vezes não identificados: Musil, Beckett, Goethe, Henry Miller, Thomas Bernhard, entre outros: "citações de Francis Ponge surgem misturadas com citações de livros de escola primária ou de filmes." (Fernandes 2005: 15)

Ana Jotta afirma que, com isto, não pretende prestar homenagem aos escritores que convoca para o seu trabalho ou fetichizar essas referências literárias. O que se faz através dessas apropriações de texto é explorar de uma maneira muito despretensiosa a relação entre a escrita e a leitura, entre a palavra e a imagem — fazer destes fragmentos de texto o seu texto, uma espécie de "possessão".

Desafiam-nos a descobrir o sentido da leitura e do ver, manipulando as habituais convenções da recepção, o sentido da leitura e da visão, depois de desmontadas e reveladas as suas estruturas formais. Um detalhe de um conto, uma letra, uma frase, uma linha, uma simples imagem: mergulhamos numa experiência de descoberta de novas pistas, de novos níveis, como se de um jogo se tratasse. A intertextualidade compõe o seu trabalho.

Conversamos sobre algumas obras em específico, que ajudariam a compreender a sua utilização da palavra. Uma delas foi "*Auto Mirror*" (2008).

Ana explicou que essa obra pertence à série de ecrãs pintados, uma exposição que fez em 2008, que se chamava *S/he is Her/e*. [10]

[10] Exposição realizada no espaço Fidelidade Chiado 8 —Arte Contemporânea de 19 de Setembro a 14 de Novembro de 2008). Um jogo de palavras a partir de uma música de um autor que naquele momento Ana Jotta não se conseguia lembrar. (Ana queria ter-se referido a Lady Jaye Breyner P, que morreu aos 38 anos de idade e que tinha um projecto artístico e de vida com o músico e artista plástico Genesis Breyner–Orridge. Chamava-se "Pandroginy" e inspirava-se no método de edição cut up, desenvolvido pelos escritores Beat Brion Gysin e William Burroughs. Começaram por nomear-se como Breyer P-Orridge. Posteriormente e numa tentativa de transcender todas as limitações de identidade, de sexo, de género, submeteram-se a várias operações cirúrgicas de forma a parecerem-se exactamente. Utilizavam os pronomes S/he e Her.)



Figura 72 . Ana Jotta *Auto Mirror*, 2008 Papel Japonês pintado sobre ecrã 63 x 159 x 138 cm

Sobre a exposição *S/he is Her/e*, Ana Jotta explicou que era composta por dezasseis ecrãs pintados. Pintou em ecrãs, porque é "uma coisa que tem a ver com cinema". (Jotta 2016) Ana Jotta diz que os ecrãs brancos lhe provocam um efeito qualquer verdadeiramente fantástico: "falam comigo". Jotta ressalva que não tem nada a ver com o acto de se estar a olhar para uma parede branca, que lhe dá angústia. Ana Jotta utilizou o suporte ecrã pelo seu enorme gosto pelo cinema. O ecrã não é, obviamente, um suporte inocente.

Segundo Júlio Pomar:

> O ecrã de cinema: lugar por excelência do tudo para ver, como do nada para ver. Lugar da excelência da não-opção, da escolha condicionada, onde a imagem se vinga da sua sujeição ancestral à palavra. O voltear das imagens é mais ligeiro que o mais subtil dos pensamentos. (Pomar 2014 a: 61)

Nessa exposição com os dezasseis ecrãs pintados, e onde, segundo Ana Jotta, talvez houvesse uma ou duas obras com palavras — uma delas seria precisamente a obra "*Auto Mirror*": *Auto Mirror* porque saiu de uma embalagem (que Ana Jotta mais tarde identificou no seu ateliê) de um espelho de automóvel. Ana Jotta usou a embalagem porque gostou dela,

não pelo que nela dizia, apesar que, de facto, a autora pense ser interessante uma pessoa poder estar em frente de um ecrã e estar a ler a palavra *Auto Mirror*.





Figura 73 . Caixa de espelho automóvel que serviu de modelo à obra *Auto Mirror* de Ana Jotta.

Figura 74 . A autora em frente à sua obra *Auto Mirror*.

Ana Jotta confessa que não pensou na reacção do observador. Utilizou a embalagem porque gostou dela: "encarnada e branca e tem aquelas belas letras assim dos anos quarenta." (Jotta 2016)

A questão da ambiguidade impõe-se: em que medida os artistas são autores das suas enunciações pictóricas e verbais?

Podemos interrogar até que ponto o inconsciente da própria arte ultrapassa a consciência individual do autor e as suas preocupações, assentando num conjunto de ansiedades de carácter psicológico e cultural. Ambiguidade, sendo a propriedade da relação interpretativa entre pessoas, coisas e ideias (ou representações das mesmas) não é o mesmo que imprecisão ou inconsistência, mas é um atributo da nossa interpretação. As coisas e as ideias não são inerentemente ambíguas, mas a ambiguidade surge na sua interpretação.

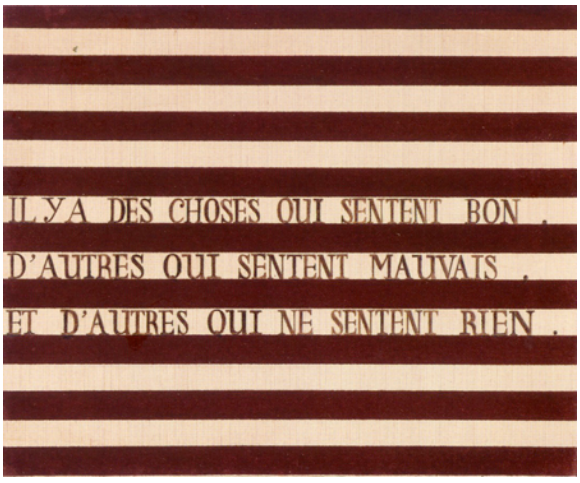


Figura 75 . Ana Jotta *Sem título* ,1988. Óleo sobre papel de parede sobre tela. 46 x 55,5 cm

Uma outra série fundamental às questões colocadas é uma série de pinturas que Ana Jotta realizou entre 1997 e 98, onde pintou texto sobre papel de parede listado. O texto inscrito foi retirado de um manual de aprendizagem em língua francesa: "*Le premier livre de langage et de lecture pour l´enseignement du français usuel aux élèves du cours préparatoire dez écoles primaires,* de I. Carré (1926).

Ana Jotta explica que, embora se tenha queixado no decorrer da nossa conversa, que não se deveria utilizar palavras estrangeiras, justifica-se dizendo que é de uma geração em que o francês era uma língua muito próxima.

Sobre a utilização da língua portuguesa na sua obra, Ana Jotta revela que se deve ao facto de a considerar riquíssima. Diz na entrevista:

"A nossa língua é uma língua absolutamente sumptuosa, ao contrário do Inglês, que é uma língua pragmática, prática. "Ana Jotta diz que em mais nenhuma língua constatou que: "A mesma palavra tem duplos sentidos — três, quatro, cinco, seis sentidos..." A língua portuguesa e a francesa, ambas línguas latinas, possuem uma singularidade, ritmo, sonoridade e historicidade.

No que concerne às suas influências artísticas, Ana Jotta mencionou uma série de nomes de artistas que são recorrentes na geografia pessoal do seu trabalho. Ana Jotta diz que provavelmente teria de mencionar "umas centenas" de nomes como suas referências, mas acaba por escolher um grupo: Mike Kelley (Michigan 1954 –California 2012); Philip Guston (Montreal 1913- Nova Iorque 1980); Ingres (Montauban 1780 – Paris 1867); Kippenberger (Dortmund 1953 - 1997 Viena); Otto Quante (Minden1875- 1947 Naumburg); Blinky Palermo (Leipzig 1943- Kurumba Maldives 1977).

É de Mike Kelley, Philip Guston e Ingres de quem gosta mais, mas também de vários antigos pintores Ingleses. Não quis dizer muito mais, porque os que referiu são os que lhe "saltam sempre", apesar de ter muitos livros sobre outros artistas pela casa. Mas os que referiu são, sem sobra de dúvida, as suas referências. Muita pintura clássica, de vários sítios e também "dos mais contemporâneos". Gosta também de escritores, gosta de cinema, gosta até mais de cinema do que de artes plásticas: diz não ser "muito fã de artes plásticas" (comenta que poderá parecer uma "alarvidade" dizer isto), mas que possivelmente está

tão próxima dela que "não consegue pertencer a nenhum sindicato e não gosta de sindicatos". Diz que acha muito mais agradável música e filmes. Sempre adorou cinema, que considera "uma coisa absolutamente maravilhosa"; também teatro, considerando, porém que é uma arte perigosíssima: porque não se pode passar a limpo, não se pode repetir, não se pode reproduzir, pode-se filmar, mas não é a mesma coisa pois um actor pode estar em cena seis meses, mas todos os dias é diferente. Ana Jotta considera isso uma perfeição.

Dos artistas plásticos que Ana Jotta mencionou, *Philip Guston* e *Ingres*, são referências explícitas em obras diversas, como: "*A poderosa*" (2006) e "*Magnólia"* (2000) ou "*Mademoiselle Rivière*" (2008).

Em relação à assinatura nos seus trabalhos, Ana Jotta refere que a questão do nome (identidade) e da assinatura são diferentes. Jotta é o seu nome de família — nome de origem judia-húngara, embora muita gente pense que é um pseudónimo ou nome artístico. A insistência em algumas das suas obras na identidade é diluída na repetição — do seu nome, a inicial ou assinatura (c.f § 2.3 e 4.3.1). Há várias obras onde aparecem as iniciais "A.J" ("*A.J*" n.d.) outras sendo objectos encontrados e/ou manipulados, associam-se visualmente à letra "J" (*Jotas n.d);* há obras onde Ana jotta se apresenta: "Olá eu sou a Ana" ("*Tissu-éponge*" n.d. década de 90). Podemos encontrar também a obra "*Rua Ana Jotta*" (*Rua Ana Jotta* 1986), uma placa identificativa de rua, em cimento, como um desafio bem humorado a apelar à posteridade. "Não há autor e pessoa e artista: há uma única entidade, Jotta." (Fazenda 2008: 36).





Figura 76 . Ana Jotta *Tissu-éponge*, n.d (década de 90)
Spray industrial sobre guardanapo e letras transferíveis a quente. 42,5 x 39,5 cm

Figura 77 . Ana Jotta *Natal* 1996 Guache sobre duas folhas de papel 42 x 29,7 cm

O local escolhido para a assinatura é importante, em particular pelo jogo de linguagem que ela encerra. A assinatura ocupa um espaço próprio, tendo uma presença grande nos trabalhos. Mas aqui revela-se um paradoxo: a sua importância e a sua discrição — Ana Jotta evita colocá-la na parte da frente da obra. Assina o trabalho numa parte pouco visível e discreta. Muitas vezes não assina logo o trabalho, só o fazendo quando o mesmo é vendido.

Ana Jotta costuma trabalhar por séries, por ímpetos. Geralmente as peças a que ela chama "Filhos únicos", são realizadas nos intervalos das séries.

A Exposição de Ana Jotta *Cassandra* que esteve patente na Culturgest do Porto de 16 de Janeiro a 19 de Março de 2016, era composta por uma superfície visual e semanticamente saturada: quase todo o espaço expositivo era forrado a papel de parede. No âmago dessa exposição estavam as suas "notas de rodapé": um vasto conjunto de materiais impressos, objectos que foi guardando, acumulando ao longo dos vários anos e que fazem parte e participam, de diferentes modos, mas sempre com uma função generativa, do seu processo criativo. "Aquilo (referindo-se às notas de rodapé), são coisinhas, são bocadinhos de lixo, papelinhos, bocados de anúncios, material muito heteróclito." (Jotta 2016) Há um livro editado, já da altura da exposição "*A Conclusão da Precedente*" (*Culturgest* Lisboa de 14 de fevereiro a 11 de Maio 2014) que reúne muitos desses materiais impressos. Grande parte do espaço expositivo estava forrado por papel de parede — papel este cujo padrão era constituído por alguns dos elementos impressos reunidos no livro. Ana Jotta diz que *Cassandra,* é uma pintura a três dimensões, ou um ciclorama. Esta exposição, acolhia, por cima do papel de parede, algumas peças produzidas pela artista desde a década de 1980. Esta combinação das obras e do papel de parede, permitia estabelecer relações simbióticas entre ambos, abrindo espaço para se jogar em combinações infindáveis e infinitas, o que agrada a Ana Jotta, pois nunca gosta de repetir uma exposição. Havia aqui uma experiência fragmentária da parte do observador visto que este nunca conseguiria ter uma experiência do todo, mas sim de pedaços do que vai observando.

3.6.1. TÍTULOS: NON SENSE OU IRONIA

Ana Jotta traz sempre consigo uns caderninhos onde sistematicamente, todos os dias, acrescenta uma palavra, uma frase, uma expressão. Não vai escrevendo coisas que vem do seu interior, mas o que vê e ouve na rua: num folheto, num *flyer,* no nome de uma loja ou uma frase que ouviu e que lhe despertou a atenção naquele preciso momento. Em cada página vai marcando o dia no qual escreveu o que escreveu, páginas separadas nas quais vai tirando notas, coisas absolutamente triviais: as palavras, frases ou expressões às quais achou piada ou que por uma razão ou por outra lhe chamaram a atenção. Muitos desses títulos que vai acumulando, dessas frases ou palavras, servirão mais tarde para o título de uma exposição ou para o título de um trabalho.

Muitas vezes, os títulos dados a obras de Ana Jotta não remetem para o que está representado, estabelecendo assim uma estratégia comum ao seu trabalho de *Non Sense* e ironia. Estes títulos são bastante sugestivos e reflectem quase sempre a predileção da autora por "jogos de linguagem" e por torná-los parte integrante das suas obras.

A forma de Ana Jotta chegar aos títulos das suas obras e a ideias para as obras, pela recolha de palavras num bloco que sempre a acompanha — esta maneira de encontrar palavras para posteriormente serem utilizadas no trabalho plástico — é prática utilizada por outros artistas plásticos como por exemplo o artista plástico Mel Bochner (Pittsburgh 1940). As palavras para os seus quadros chegam a Mel Bochner de toda a parte: das suas leituras, da sua reflexão sobre o estado do mundo, de um comentário casual feito por um amigo, de uma conversa ouvida no metro.

Segundo o artista:

> Armazeno palavras em cadernos de apontamentos que consulto constantemente, mas em geral não sei, para além da pintura em que estou a trabalhar, qual será a próxima palavra. Quando me deparo com uma palavra que me interessa, começo por copiar as entradas, eliminando algumas e reorganizando-as aos poucos, do duplo ponto de vista fonético e semântico. (Bochner 2013:158)

Os títulos das obras de Ana Jotta, das suas séries de obras ou das suas exposições, são claramente afirmativos, vozes de apoio e palavras de ordem: "Eu seja Cão "(1987); "A coragem de

Lassie" (1988) "Firmeza I e II" (1989-1990) "Eu sei tudo" (1980); "A poderosa" (2006); "Preserved Milkings" (2010). Ou transmitem palavras de conteúdo neutro, descomprometido ou caricato: "Ninho"(2001) ; "Nuvem" (2001); "Mon Petit Crochet" (1992); "Os Touros de Mary Foster" (1994). Aparecem por vezes, também, títulos interrogativos: "Que sais je?" (1996); "Who cares?" (n.d); "As tu froid? (1980); "As-tu-chaud?" (1988).

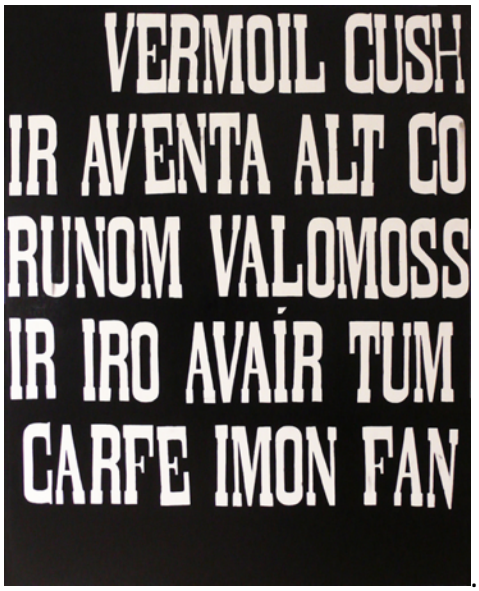


Figura 78 . Ana Jotta *Preserved Milkings*, 2010.
Óleo sobre tela 162 x 130 cm

Em todos estes casos, dificilmente se conseguirá estabelecer uma relação directa e consentânea entre os títulos que se leem e as obras que se veem. Há aqui um desfasamento ou paralelismo de discurso.

Uma série pode ser referida como exemplo do jogo de *non sense* como estratégia utilizada por Ana Jotta: "*A coragem de Lassie*" — da exposição constavam trinta ou quarenta pinturas de pequeno formato, que Ana Jotta pintou a partir de modelos que poderiam ir desde um bocado de um livro, uma embalagem, uma ferragem. Utilizou vários acessórios que tinha em casa, sem qualquer nexo aparente uns com os outros, a não ser o facto de os ter usado como modelo. Contudo, apesar do titulo da exposição, as pinturas não remetiam para a representação da personagem *Lassie* e não havia relação alguma entre o título da exposição e o representado, a não ser numa tela onde aparece inscrita a frase-título. O título pode tornar-se um isco para o significado, que a pintura insiste em negar, destabilizando o código da linguagem.

3.7. ANA VIDIGAL — A VERSATILIDADE DA PALAVRA VISÍVEL.



Figura 79 . Ana Vidigal Pormenor
de Ateliê — zona de pintura, 9 Outubro 2015.

A casa–ateliê de Ana Vidigal (Lisboa 1969) revelou-se um espaço bastante organizado — salas diferentes onde a artista vai desenvolvendo o seu trabalho: "salas de limpos", onde a artista executa os seus trabalhos mais asseados como os recortes e colagens, onde se encontra a sua biblioteca — e a sala da pintura, dedicada aos processos "sujos", "molhados" da pintura. Os seus espaços e a maneira como apresenta o seu trabalho são de uma meticulosa organização, parecendo que está tudo no local certo: as tintas separadas por cores, as ferramentas e utensílios organizadamente agrupados, as caixas contentores bem arrumadas, os livros dispostos por uma ordem certa — estando a biblioteca muito próxima — uma viagem de alguns passos que lhe oferecem com toda a evidência a diversidade de palavras e imagens que o livro contém. Com esta visita foi possível constatar como a prática, metodologia e processo de Vidigal se realizam.

> A palavra desenhada, (...) que se associa à imagem em quase todas as obras da artista, pode assumir também a função de identificar que, em arte, é atribuída à imagem. (...) A tarefa da palavra é a mesma que a dos materiais que dão corpo à obra: desdobrar-se através de uma legenda que é também a face exposta de um diálogo íntimo da artista com um outro. Mesmo que o outro seja, ainda a própria artista. (Oliveira 2003a: 39)

Ana Vidigal gosta muito de trabalhar memórias, não só as dela, como as de outros e colectivas: uma carta antiga comprada na Feira da Ladra, poderá ser o mote para um seu trabalho — depois de ler o seu conteúdo, este poderá dar pistas para uma nova obra.

A sua pintura é um processo plástico que passa pela apropriação e aglomeração de materiais encontrados e escolhidos tanto pelas suas qualidades estéticas como pelo seu valor simbólico. Em muitos dos seus trabalhos visuais e plásticos, o que se traduz é uma constante presença de registos textuais, jogos de letras e palavras, muitos deles precedentes do mundo da publicidade, dos *mass media* e inclusive da própria cultura (alta e baixa). Letras, palavras, textos, fragmentos de livros e revistas, constituem a matéria prima com a que levanta interessantes paisagens textuais e também uma espécie de mapas verbais, nos quais, cada palavra ocupa o seu exacto lugar, como uma toponímia de significantes e significados. A visualidade no seu trabalho é reforçada pelo facto de muitas vezes as palavras incorporadas na sua pintura, se tratarem de colagens. O verbal adquire assim uma materialidade que a simples escrita não consegue. Trata-se aqui de uma apropriação física da palavra, desinserida do seu contexto original e recontextualizada. Jogos de palavras trabalhados através da junção de elementos previamente impressos e retirados de diversas fontes.

> Gosto da escrita como caligrafia também, e utilizo tanto frases de Baudelaire como a seguir vou aos meus volumes do "Simplesmente Maria" em fotonovela, todo encadernado, que, se tu tirares as frases do contexto, têm coisas absolutamente maravilhosas. E costumo misturar, tanto coloco uma frase minha, como a seguir uma de Clarice Lispector. (Vidigal 2010: 12)

A partir das palavras inscritas na pintura ou nos seus títulos, criam-se jogos com o observador. Ana Vidigal disse que gostaria que a palavra desse pistas a quem observa, mas que logicamente, a palavra manipula sempre um pouco o observador: até porque muitas das vezes as pistas que se querem dar, podem ser falsas. "Mas isso será o tal jogo de quem observa e de quem dá a observar." (Vidigal 2015)

As palavras que Ana Vidigal inscreve no seu trabalho plástico, são com frequência em português. Disse que tal se devia ao facto de ser "péssima em línguas". Utiliza muito o português e o francês, sendo o francês a sua segunda língua, pois pertence a uma geração que estudou mais a língua francesa do que inglesa. Tudo o que aparece nos seus trabalhos em inglês, e por não dominar a

língua, é porque tem a noção da sua tradução, tem a certeza absoluta do que é que significa em português. Enquanto que em francês, poderá pegar num livro em língua francesa e transpor para o desenho ou para a pintura o que lê, porque não tem dúvida alguma sobre o que lá está escrito, sendo que com o inglês, não arrisca. Geralmente utiliza muito o português, sendo a sua língua materna, e nota muito isso em relação aos pintores brasileiros que recorrem ao português, com os quais se identifica bastante. Pensa que poderá até parecer um pouco pretensioso da sua parte tentar colocar tudo em inglês, com a intenção de que o trabalho pudesse ser visto por outras pessoas e que estas teriam de o compreender. Á questão do interesse em saber se o observador consegue ler os trabalhos onde recorre à palavra quando expõe em outros países que não de língua portuguesa, e à experiência de lhe pedirem ajuda para o significado do que estavam a ler, Ana Vidigal respondeu que essa experiência ocorre, inclusive no sentido de lhe perguntarem o que estava escrito nos seus trabalhos.

Sobre as suas referencias artísticas, conceptuais ou formais, Ana Vidigal respondeu com algum humor que variava um pouco como os dias: “uns dias está nublado, outros não”, mas que tem grande empatia por variadíssimos artistas e não tem o mínimo problema em assumir que os mesmos a influenciam pois “se gosta é porque tem uma grande empatia com eles e logicamente isso fica retido”. Começou por referir António Sena (Lisboa 1941) e como no início da sua carreira se terá deixado influenciar pela obra do mesmo, quando ainda utilizava na sua pintura a palavra manuscrita, palavras quase irreconhecíveis que funcionavam quase como grafismos. Embora sabendo o que lá estava escrito, rasurava-as e disfarçava-as para lhes dificultar a leitura. A obra de António Sena, foi, de resto, uma provocação visual, com as suas composições plásticas, construídas com restos de frases, palavras e letras, relacionando-se inequivocamente com a escrita — não só na estrutura simulada e reinventada— mas tornando-a ilegível, transformando-a numa anti-escrita ou neo-escrita. Pela ilegibilidade impõe-lhe a visibilidade, aproximando-a do signo pictórico.



Figura 80 . Ana Vidigal *Sem Título,* 1986
Colagem e acrílico sobre tela, 150 x 199 cm

Quando a escrita de Vidigal passou a ser produzida por ferramentas (escantilhões, *stencils*), frases apropriadas, recortadas e coladas, houve, entretanto artistas que foram fundamentais para lhe dar coragem para avançar num certo tipo de trabalho. Foi muito importante para Ana Vidigal, o aprofundamento da obra de duas ou três artistas, que são mulheres (embora este facto seja, em si, irrelevante): Annette Messager (Berck 1943), que talvez tenha sido a primeira pela qual se interessou, pois quando começou a seguir o seu trabalho, esta fazia um jogo entre a palavra com grande intervenção plástica; Sophie Calle (Paris 1953) e Louise Bourgeois (Paris 1911- Nova Iorque 2010). Para Ana Vidigal, estas artistas são bíblias de conhecimento. Ana Vidigal chegou a meter-se num avião para ir ver a exposição de Sophie Calle no Museu Pompidou (Paris, Novembro 2003 a Março 2004), confessando que não faz o mesmo com muitos artistas. No geral, todas estas artistas são pessoas de quem Ana já viu muito trabalho.

Quando Ana Vidigal entrou para a escola de Belas Artes, apanhou a euforia do regresso à pintura. Os artistas de quem se ouvia falar então estavam ligados à transvanguarda italiana, como Clemente (Nápoles 1952) ou Sandro Chia (Florença 1946). Logicamente isso condicionou-a a si e aos seus colegas. Como teve de começar por algum lado, e com a idade de vinte anos todos eram bastante influenciáveis, começou a apresentar trabalho muito ligado à pintura.

Ana Vidigal viajou muito com os seus pais nos anos setenta e nesses anos viu muita arte Conceptual da qual sempre gostou muito e uma das artistas por quem teve grande empatia, e por curioso que possa parecer, e mesmo não conseguindo explicar a razão dessa

empatia, era pela artista e seu trabalho, Gina Pane (Biarritz 1939 – Paris 1990), que desenhava no seu próprio corpo.

Ana Vidigal sempre se manteve muito informada sobre esse tipo de trabalhos, tendo referido um livro que a acompanhou ao longo dos anos oitenta, época em que entrou para a escola de belas artes, que se chama "*Para Além da Pintura, Experiências dos anos Setenta*" e que é sobre performances, instalações e *Arte Povera.*

Talvez por estas razões e por outras, possa ter tanta empatia por Sophie Calle, pois é uma pessoa que vai trabalhando nos anos oitenta, noventa, e se formos a ver tem muito pouco a ver com o trabalho de ateliê de um pintor, mas Ana Vidigal tem uma grande admiração por todo este tipo de investigação e trabalho.

O conceito de série é fundamental na organização do trabalho de Ana Vidigal.

Na série "*Menina Limpa, Menina suja*" (2000) há um diálogo incessante, que se vai construindo primeiro consigo, depois com a multiplicidade de figuras femininas, de modelos vários que estruturaram a sua própria identidade. Nesta série, a palavra e a imagem imbricam-se de modo tão íntimo que se torna impossível a sua separação: tudo se passa como se a palavra funcionasse como imagem e a imagem como palavra, sem abdicarem das qualidades específicas que as diferenciam totalmente.

Ana Vidigal não resiste em jogar muitas vezes com a ambiguidade e com a ironia: algumas inserções de texto no seu trabalho poderão parecer panfletárias, mas Ana Vidigal nega-o. Usa-as não como arma nem para vincular aquilo que pensa, mas para se divertir. Há uma obra sua, com uma frase considerada feminista, surgida a partir da frase dita por Mae West — "*Quando sou boa, sou boa, quando sou má, sou ainda melhor*" — e que aparece num trabalho da série *Menina Limpa*, sendo o título da obra igual à frase que aparece inscrita no trabalho "*A menina limpa quando é boa é boa, quando é má é melhor*" (Vidigal 2010: 134). Esta peça até poderá ter um conteúdo político, mas a artista revela não querer usar a sua forma de expressão como forma política. São politicas, mas ao mesmo tempo são exercícios de ironia e será essa a faceta que lhe interessa mais.



Figura 81 . Ana Vidigal *A Menina limpa quando é boa é boa, quando é má é melhor*, 2000.
Técnica mista sobre papel. 160 x 120 cm

Nestas obras existem frases paradoxalmente aforísticas que são combinadas com o desenho da personagem Emília, retirada da série Brasileira o *Sítio do Picapau Amarelo.* Estas frases manifestam a presença do humor docemente corrosivo que Ana Vidigal utiliza com frequência na sua obra.

Em relação à maneira como a artista coloca a assinatura nos seus trabalhos, o que não deixa de ser uma questão pertinente sobre como a palavra invade a pintura, a pintora disse que assinava os seus quadros pela frente, mas de uma maneira bastante discreta: com a sua caligrafia pequenina. Por trás da obra assina novamente e coloca a ficha técnica da obra: o seu nome escrito com letra de imprensa, a indicação da orientação do trabalho e as dimensões. Frequentemente, no que chama os seus trabalhos paralelos (trabalhos mais experimentais, livres de cânones e de constrangimentos formais e geralmente em suporte papel) — e pensando que uma assinatura, num trabalho de dimensões mais reduzidas poderá perturbar um pouco — opta por colocar só "A. V." e a data, ou então assina por trás. Nunca faria uma assinatura que fosse possível ser vista a um metro, porque acha que interfere com a obra, e foi assim desde sempre.

Claire Tancons, num texto escrito em 2010 para o catálogo da exposição *Menina limpa menina suja*, indaga sobre o vazio, uma espécie de silêncio existente na altura na obra de Vidigal, sobre o contexto colonial de Portugal durante a sua juventude. Ana Vidigal, sobre isto respondeu:

> O facto de não falar do outro lado da guerra pode, realmente, representar uma posição pós-colonialista que ainda não terá sido completamente digerida. No entanto, se toco nesse tema da guerra colonial, mesmo de forma disfarçada, isso não significa que eu não tenha consciência da violência exercida sobre os povos africanos. (Vidigal 2010: 77).

Durante a visita feita ao ateliê de Ana Vidigal, a artista mostrou um trabalho ainda em desenvolvimento, feito com postais e pequenas colagens no qual irá ser fundamental o uso da palavra. O projecto será composto por postais oitocentistas, que herdou do seu bisavô, que era militar e os trouxe das campanhas de Moçambique. Mesmo tendo esses postais há imenso tempo, até uma determinada altura não sabia muito bem como lhes havia de pegar. Até que há uns tempos atrás, conseguiu pegar em todo esse material, e sem sentir a absoluta necessidade de os pintar — tendo aceitado os postais como são— trabalhou apenas com a colagem de uns pequenos autocolantes (daqueles que se costuma colocar para identificar os quadros vendidos). Sentiu a necessidade de os contextualizar — em termos formais já tinha o trabalho resolvido há muito tempo. Um dia, numa das suas incursões às livrarias a ver se havia algo que lhe interessasse, descobriu um livro de provérbios (*O grande livro dos provérbios* de José Pedro Machado, Ed. Casa das letras) e abrindo o livro ao acaso, encontrou a palavra preto, descobrindo serem absolutamente aterradores os provérbios que havia em português sobre pessoas negras. Então resolveu assumir precisamente esse facto, ou seja, nessa época tratavam-se essas pessoas dessa maneira, os brancos falavam delas assim. Algumas das soluções de apresentação do projecto ainda estavam por decidir no momento da conversa, mas sabia já o que iria então fazer: escrever em envelopes do tempo em que havia metrópole e províncias ultramarinas — um provérbio em cada envelope e cada imagem irá ser acompanhada por um provérbio. Vai haver uma legenda para cada uma dessas imagens e serão esses provérbios sobre os Angolanos e Moçambicanos, escritos em português, sobre as pessoas das ex-províncias ultramarinas.

Ana Vidigal descobriu este livro por acaso e achou que serviria para o seu projecto. A pintora diz que não compra as coisas de propósito para o seu trabalho, compra-as para si e

depois se necessitar utiliza-as. Por ter aberto o livro ao acaso e ter-lhe surgido a palavra negro e por tudo o que leu sobre isso no livro, decidiu que seria o material ideal para utilizar neste projecto específico. O projecto ainda não tem data nem local para ser apresentado. Ana Vidigal não tem pressa. O trabalho foi sendo feito, está mais ou menos feito, e poderá esperar mais uns tempos até à altura certa para ser visto.





Figura 82 . Ana Vidigal *É-me*, 2001. Técnica mista sobre tela. 150 x 170 cm

Figura 83 . Ana Vidigal *Enxota-a (O prazer não é difícil de aguentar)* 2009 Técnica mista sobre papel 150 x 190 cm

A obra de Ana Vidigal, sempre lúdica, é também atravessada pela crítica social e de costumes à sociedade portuguesa. Consegue-o através de um vocabulário artístico construído a partir das imagens com que crescemos: livros infantis, de banda desenhada, revistas diversas — os primeiros portadores de compreensão do mundo e da sociedade que nos enformam e formam.

3.7.1. OS TÍTULOS ROUBADOS

Os títulos na obra de Ana Vidigal são a última coisa a pensar, a última coisa a ser escolhida e "colocada". Ou já estão lá, à mão de semear, nas próprias colagens ou então a escolha é feita com coisas que caem nas mãos da artista (dos arquivos, recortes e cadernos que acumula, uma frase sublinhada de um livro, uma sugestão de um amigo). Os livros — por dentro todos anotados, são uma fonte fértil de frases a apropriar para as suas obras ou seus títulos.

Os títulos, na obra de Ana Vidigal, ou melhor dizendo, quando a artista deixou de ter obras "*Sem Título*" e passou a colocar títulos no seu trabalho, contribuíram para um momento charneira no seu trabalho, aquele em que começou a utilizar a palavra na sua obra plástica. Isto terá acontecido absolutamente por acaso e reparou então que as pessoas fixavam

muito mais um trabalho com título do que um trabalho que não tivesse título. As primeiras vezes que voltou a utilizar títulos nas obras foi quase que como um jogo com as pessoas que iam ver os trabalhos. A questão seria, "será que as pessoas vão identificar este trabalho, como geralmente o faziam, pelo aspecto formal ou pela cor, ou será que me vão falar no título da obra? "Seria algo que, achava na altura, as pessoas não iriam ter muito em atenção." (Vidigal 2015). Principalmente porque, para a artista, o título é escolhido à parte e colocado como uma coisa anacrónica ao momento em que está a trabalhar. A escolha dos títulos é um processo que dá prazer a Ana Vidigal: porque raramente são seus, geralmente são "roubados" de variadíssimos sítios, sendo um processo que se mantém até hoje. Como sugere Ruth Rosengarten:

> As palavras de Vidigal são sempre rapinadas, sempre de terceiros: recolhe frases da mesma maneira que recolhe objectos. (...) Sacadas de romances, poemas e textos autobiográficos, ou então de bandas desenhadas, filmes, canções e outras fontes na cultura de massas, as frases são retiradas dos seus contextos originais e usadas para provocar novos significados, duplos sentidos, ou simplesmente como respostas vingativas a ofensas não mencionadas (2003: 23).

Vidigal habitualmente vai escrevendo num pequeno caderno títulos: todos eles têm a ver com o que andava a fazer na altura, ou a ler, a ver, a ouvir, no cinema, numa música, não tendo especificamente a ver com o trabalho em si daquele dia, daquela hora. O colocar dos títulos é como se fosse um jogo, dando-se por vezes o caso de, passado algum tempo, ter já achado um disparate um título escolhido para uma determinada obra. Muitas das vezes é pelos títulos das suas obras que se consegue ouvir uma voz feminina.



Figura 84 . Ana Vidigal *Beija-me, idiota* 1995
Técnica mista sobre papel 70 x 100 cm

Os títulos usados por Vidigal não são descrições nem alusões: "são antes elementos que suplementam e complementam as obras como parte do processo de montagem através do qual

a própria peça é criada. "(Rosengarten 2003: 25). Esses títulos ou se relacionam e assentam que nem uma luva, ou são colocadas por pura oposição e actividade humorística. O que acontece com mais frequência, porque confessa que lhe dá um gozo enorme, é a escolha dos títulos, porque tem tudo a ver, ou simplesmente por nada terem a ver com a obra.

Para Ana Vidigal, mesmo que o sentido das frases seja semelhante, o título não é legenda mas pensa um valor-outro: a coexistência de linguagens.

Algumas vezes os títulos das obras são iguais ao título da série a que pertencem:

"*Janela Indiscreta" II a XV*" (1999); "*Jogo Americano*" (1997); "*Penélope*" (2000); **"***A menina limpa*" (2000); "*Woman´s work is never done*" (2002). Outros títulos são interrogativos: "*Porquoi faire simple, quando on peut faire compliqué*? (1994); "*Na minha casa ou na tua*?" (2003); "*Tempos sombrios traduzem normalmente arte sombria?*" (2006). Podemos encontrar títulos afirmativos ou palavras de ordem: "*Detesto o campo*" (2006); "*Beija-me idiota*" (1995); "*Trá-la — disse. Estou a morrer de fome.*" (1996). Outros há de uma ironia declarada: "*A fidelidade é para os cães*" (1996); "*Eu que sou tão sóbria na intimidade*" (1995); "*El amor prejudica seriamente la salud*" (1997).

As Palavras utilizadas nos títulos de Ana Vidigal, tem uma presença tão plástica como poética. "Provérbios populares mudam subitamente de tom; nomes ganham ressonância; verbos ou adjectivos tornam-se estranhamento irónicos ou perturbadores." (Rosengarten 2003: 25)

3.8. FÁTIMA MENDONÇA – A PALAVRA COMO IDEIA DE EXPOSIÇÃO, DEFINIÇÃO DE SENTIMENTOS, DIÁRIO PESSOAL.



Figura 85 . Fátima Mendonça, Pormenor de Ateliê, 10 Dezembro 2015.

O ateliê de Fátima Mendonça (Lisboa 1964) era, na altura da entrevista, um espaço provisório, não se encontrando por isso, como seria de esperar, repleto de objectos, trabalhos e tudo o que, por norma, se encontra num espaço de trabalho de um artista plástico. Mesmo assim, perto de nós, como cenário da conversa, encontrava-se um "*fatinho de toureiro*" que tantas vezes apareceu pintado nos seus trabalhos e uma mesa de trabalho, com alguns materiais riscadores à espera de serem utilizados.

Quando questionada sobre a importância da palavra no seu trabalho, Fátima Mendonça respondeu que as coisas funcionam de uma maneira muito intuitiva. Usa a palavra porque uma palavra ajuda-a a criar uma ideia de exposição, a sintetizar ideias, a perceber o que fazer. As razões da importância que atribui à palavra e como a utiliza não são, para si própria, claras: se de uma maneira formal, conceptual, performativa ou como mote, como é que a utiliza e o porquê de o fazer: A palavra não existe no processo criativo como forma de clarificar uma ideia, mas de se deparar com uma perplexidade.

Às vezes encontra a palavra que define uma coisa que está a sentir. A partir daí, e na relação com uma frase que a palavra activa, o processo sugere uma trajectória de deriva, andando à volta "daquela frase". As palavras poderão ser esclarecedoras, nomeando a acção

representada ou dando instruções sobre a mesma. São âncoras que concedem um conteúdo identificável à forma, e como as imagens, flutuam num espaço indeterminado e participam formalmente na lógica compositiva global.

No seu trabalho há a criação de narrativas visuais, nas quais, surge uma menina — alter-ego da pintora — que se exibe em cenas que radicam nas vivências e memórias da artista. Pinturas onde aparece um desenho aparentemente infantil, mas que suporta a narração de histórias.

Fátima Mendonça dá um exemplo, referindo-se à última exposição que realizou .[11] Na altura da preparação do trabalho, havia uma publicidade na televisão em que aparecia um boneco articulado e que dizia "*anda agora, anda, deita cá para fora*". Achava-o fantástico e engraçado. A partir desse boneco gerou-se uma exposição de coisas a saírem de um crânio aberto: o crânio abria-se e "anda deita cá para fora." Fátima diz que já deveria ter a ideia a gerar-se, mas esta frase fê-la sintetizar a ideia. De repente percebeu o que fazer.

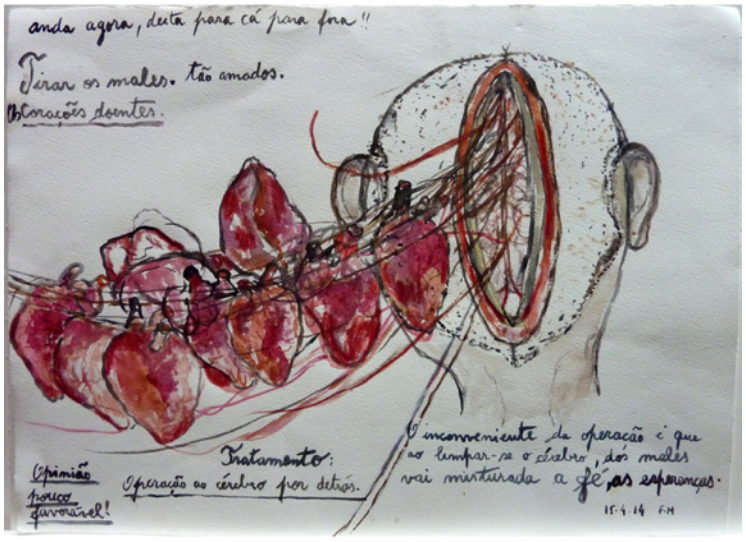


Figura 86 . Fátima Mendonça 2014 *Cura – operação ao cérebro*, 2014
Aguarela e lápis sobre papel 28 x 38 cm

Nesta série, nos desenhos e telas, a artista vai-nos dando explicações do que se está a passar: uma operação a cérebro aberto da própria artista. As suas frases ajudam o observador a acompanhar e a perceber os passos dessa delicada operação. O observador acede

[11] Novembro —Dezembro 2014 que teve lugar na Galeria 111 em Lisboa, intitulada *A Cura - Operação ao Cérebro*

às anotações escritas ou rasuradas com que Fátima Mendonça vai povoando os seus quadros. Desenhos e pinturas representando uma série de cabeças feridas por onde saem males e materiais diversos, prolongando essa narrativa primária: feita de palavras soltas, e frases aparentemente sem nexo, mas que constituem um diário íntimo da pintora. Frases onde estão explícitos os seus medos e necessidade de redenção — a sua energia criativa.

Quando questionada se a palavra funcionava como um reforço na pintura, ou se se preocupava com as diferentes leituras que o observador poderia fazer do seu trabalho, Fátima Mendonça refere que não se preocupa muito com isso; por vezes dá-lhe muito prazer em saber que vão ler o que escreve, mas que também escreve para ajudar o leitor a perceber o quadro. Às vezes pensa assim: "Deixa-me lá escrever isto aqui.... mas a ideia é como se estivesse a interpelar o observador: - "oh pessoa que que estás a ver o trabalho, isto quer dizer isto..." (Mendonça 2015).

Para Fátima Mendonça, a palavra funciona como um complemento na pintura, como uma ajuda, e a mesma poderá ser utilizada "de mil maneiras". Poderia utilizá-la, imaginemos o caso, de que não saberia desenhar ou que ficaria mal desenhada qualquer coisa — poderia escrever então que quereria desenhar bem, mas que não o sabia fazer: "uns sapatos elegantes", "que aqueles tinham ficado um pouco abrutalhados", poderá assim, através da escrita sugerir imagens, dizendo que serão "mais assim ou assado" (Mendonça 2015).

Não há no trabalho de Fátima Mendonça uma segurança explícita numa grelha ordenadora de composição, mas as imagens e palavras flutuam num espaço compositivo, organizadas segundo a vontade da autora. A palavra vai-se espalhando por toda a tela, obrigando o leitor a um esforço de reconstituição de uma possível narrativa, na busca de um significado associado à imagem.

Fátima Mendonça escreve quase sempre em português e justifica o facto de uma maneira simples e directa: porque é a sua língua. Confrontada com a questão da tradução — ou seja, quando uma exposição é apresentada em outro país que não de língua oficial portuguesa — Fátima Mendonça respondeu que é sempre complicado, pois preferia que as pessoas conseguissem ler e perceber aquilo que tinha escrito, mas volta a afirmar que não costuma escrever noutras línguas, porque não as domina e que a sua língua é o português.



Figura 87 . Fátima Mendonça *Casa-fábrica (mostruário*) ,2004-2005 Óleo e lápis de óleo sobre tela 255 x 560 cm

Para Fátima Mendonça, as frases e as palavras no seu trabalho, aparecem em caligrafia manual de instrução primária, denotando um carácter pessoal, íntimo e reservado: superfícies construídas com grafia rápida e simples, quase infantil. Quadros escritos: palavras que aparecem nos seus quadros, numa caligrafia controlada e cursiva, algumas vezes a mesma frase escrita mais do que uma vez, para reiterar a necessidade de sublinhar a natureza encantatória e protésica da própria escrita. Aqui, à imagem visual é associada uma imagem manual: escrita que se realiza por meio da mão, do olhar e pensamento.

Este é um território híbrido, o princípio de que o desenho aparentemente se adequa à palavra e à sua especulação signíca e gráfica, enquanto que o princípio da pintura, que no desenho já o é, corresponderá à sua implementação ou desenvolvimento expressivo.

Em Fátima Mendonça, à semelhança de uma característica comum aos artistas do pós-guerra, há uma espécie de recusa da sofisticação característica dos alfabetos tipográficos e mecânicos, mas também da clareza e compreensão, preferindo-se a autenticidade da garatuja efectuada deliberadamente e com poucas preocupações estéticas. Ao contrário de outras artistas que preferem utilizar ferramentas e são atraídas por fontes de letras que permitem uma fácil e clara leitura.

Segundo Alexandre Melo:

> Enquanto aprendemos a desenhar letras como as que Fátima Mendonça usa para escrever palavras e frases nas suas pinturas, estamos a procurar acertar, estamos

> a procurar conter e controlar tudo o que é preciso dentro de um espaço delimitado pelo desenho da própria letra, pelas linhas, pelas margens, pela folha, pelo caderno, pela escola. (Melo 2005: 51)

Fátima Mendonça não gosta de utilizar ferramentas que a ajudem a escrever, como é usual outros artistas utilizarem, (*stencils*, escantilhões, recortes). A artista gosta de escrever à mão, pois a sua escrita é uma espécie de diário, como qualquer coisa que faz para ela, pessoal. Uma escrita muito directa que em vez de existir num diário, manifesta-se numa tela. A artista diz que vê a tela como se fosse uma folha de diário: "É muito mais rápido do que andar à procura de frases e depois recortar essas frases."

Os conteúdos das frases legíveis nos quadros de Fátima Mendonça, estão directamente relacionados com os desenhos que as acompanham e que, também eles, guardam os ecos da memória de desenhos infantis.

Os artistas contemporâneos que desenvolvem a sua obra em torno de narrativas autobiográficas, procuram comentar a vida utilizando para isso o testemunho pessoal e íntimo como via de aproximação mais imediata com o público. As telas de Fátima Mendonça oferecem-se ao espectador com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário. A escrita do diário, que pressupõe um diálogo do sujeito com ele mesmo, carrega consigo a ideia de algo particular e secreto. À maneira de uma autobiografia, constitui-se numa prática de escrita e leitura, mas destaca o que se passa no nosso interior, a nossa singularidade, da qual apenas aquele que descreve é capaz de testemunhar. No entanto, as confissões diarísticas de Fátima Mendonça, são plasmadas na pintura à descoberta do observador: as suas dúvidas e indagações são desnudadas na tela ou no papel.

As palavras e os textos emergem como uma pessoal colheita verbal, pigmentada com abundantes doses de provocadora ironia e sarcasmo. Frases que lhe servem para articular um discurso auto-reflexivo e de certo modo paródico da vida e dos próprios processos artísticos. Uma espécie de poesia pintada em que o desenho das letras e das palavras cifrando e animando as superfícies como leves diálogos e conversação que parecem até estar escritos no ar. Não são frases neutras e sem sujeitos que ali se apresentam, que qualquer um possa dizer de maneira impessoal, como se a língua fosse uma forma de transparência, mas sim textos opacos, signos feridos, fragmentados, por vezes obsessivos ou le-

tras abandonadas, delirantes, solitárias. Não é a língua, por fim, que ali brilha, mas a escrita, abstracta ou textual, alfabética ou arquitectónica, deformada ou ínfima, nominal ou transitiva e o mais importante – matéria do seu corpo pelo gesto caligráfico.

Há aqui uma tendência para a palavra se diluir por vezes e se transformar numa imagem ilegível do ponto de vista literário, embora seguramente legível do ponto de vista pictórico: uma materialidade caligráfica da sua escrita, pura textualidade.

O diário íntimo como género, foi tratado de duas maneiras bastante diferentes pelo sociólogo Alain Girard e pelo escritor Maurice Blanchot (Blanchot 1955: 20). Sendo que para um o diário é a expressão de um certo número de circunstâncias sociais, familiares e profissionais, para outro, é um modo angustiado de retardar a solidão fatal da escrita.

Segundo Filipa Carvalho da Cruz:

> Tal como as imagens, também as palavras e a escrita acumulam camadas de sentido e de significação. As palavras e a escrita apresentam espessura: a escrita enquanto personalizada e impregnada de micro-gestos sujeitos a variações e sensíveis a situações emocionais, sociais, ideológicas, etc., de limite nos quais todos os aspectos da escrita são reveladores de personalidade, enquanto conjunto de sinais gráficos que, separadamente, não significam nada per si ou enquanto detentora de comprimento, largura e relevo, por sua vez, a palavra, num sentido mais amplo, enquanto polissémica é detentora de densidade semântica e histórica. (Cruz 2015: 152 - 153)

Os textos escritos à mão, de uma forma pessoal e envolvente, tornam-se depois para o observador, um exercício na apresentação e apreciação: um corpo escrito — exercício que responde a uma prática corporal de inscrição de *Scription* como diria Roland Barthes:

> Escritura- (o acto muscular de escrever, de desenhar letras) o gesto pelo qual a mão segura um utensílio (punção, cana, pena), o apoia sobre uma superfície, o peso desse objecto deslizando com mais ou menos intensidade, traçando formas regulares, recorrentes, ritmadas... (Barthes 2009: 33).

A frase manuscrita evoca, também, o gesto, a mão, o braço, o corpo. A escrita neste trabalho, faz uma ligação entre o modo de escrever e o modo de sentir: o corpo que sente, o corpo que escreve. A escrita contraria o que Platão temia — o esquecimento — para se

tornar uma aliada da memória. Uma espécie de exercício espiritual: a artista escreve à mão para guardar, para memorizar.

Um gesto íntimo e reservado que se tornará um dia, público.

Segundo Barthes:

> A escrita manuscrita continua a ser miticamente depositária dos valores humanos, afectivos; acrescenta desejo à comunicação, porque ela é o próprio corpo. (Barthes 2009: 73)

Quando confrontada com esta frase de Barthes, na nossa entrevista, Fátima Mendonça disse que era por isso mesmo que escrevia à mão, pois se recorresse a ferramentas para desenhar as letras, todo esse lado emotivo, toda essa proximidade, com uma frase que se corta e cola, perder-se-ia.

Segundo Ruth Rosengarten:

> A linguagem rabiscada e gráfica de Fátima Mendonça é devedora do desenho infantil (...) Os rabiscos — desenho e escrita — apesar de compartilharem registos simbólicos diferentes, fundem-se uns nos outros: o desenho torna-se escrita, tal como a escrita também é uma forma de desenho. (Rosengarten 1999: s.n)

Fátima Mendonça apenas referencia Mulheres como suas referências artísticas: Frida Khalo e Louise Bourgeois pois "tem um lado mais de busca interior, desse lado menos objectivo, com uma linguagem quase transformada." Fátima Mendonça desculpou-se dizendo que não é boa a fixar nomes, mas sim a fixar coisas. "Gosta dos artistas nessa linha", gosta "desse género de artistas" e diz que também "gosta muito dos outros artistas que toda a gente gosta". Mas diz que pensa muito nestas duas mulheres artistas: Louise Bourgeois e Frida Khalo. Esta relação faz-se pelo lado autobiográfico do trabalho destas artistas, que exploram acontecimentos da sua vida para os transformarem em obras, enquanto Fátima Mendonça faz das suas obras "diários" com a ajuda da escrita que lá acumula, tornando-a visível.



Figura 88 . Fátima Mendonça *Caminho para andares e não te perderes, meu amor* 2004- 2005.
Óleo e lápis de óleo sobre tela.

Há um local específico onde geralmente Fátima Mendonça assina as suas obras, embora não seja sempre aí que o faz: gosta de assinar pela frente da tela, do lado direito ou em cima"na ponta de cima", ou eventualmente se não houver espaço, assina na parte de baixo do lado direito. Reitera que é sempre do lado direito, em geral. Fátima Mendonça diz já ter assinado por trás, pois às vezes poderá "haver uma coisa que não queira sujar com o nome", mas em geral isso não acontece porque "aquilo tem lá tanta coisa escrita, que ter lá o nome também não haverá problema".

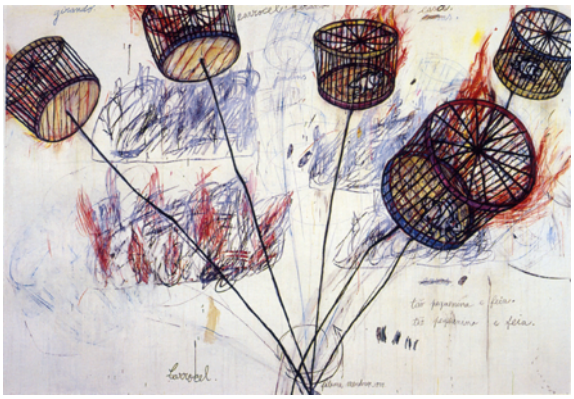


Figura 89 . Fátima Mendonça *Gosto da Minha Casinha*, 1999. Óleo sobre tela 180 x 260 cm

3.8.1. O TÍTULO NECESSÁRIO

No trabalho de Fátima Mendonça, os títulos vão surgindo com a obra. Há uma ideia que a leva a fazer uma pintura ou um desenho e posteriormente a mesma traduz-se numa frase ou em várias frases. A ideia resulta às vezes de uma necessidade enquanto está a fazer o trabalho, para acrescentar algo ao trabalho ou para não deixar escapar determinado momento. Fátima Mendonça escreve

a frase, por vezes escreve-a directamente, no momento, sem grande preocupação. A partir daí, ela é importante e fica como traço e apontamento.

Os títulos dos trabalhos geralmente estão relacionados com a série a que pertencem. Fátima Mendonça utiliza títulos extensos e descritivos, usualmente onde uma doce ironia se encontra presente. Frequentemente a frase do título aparece também inscrita na pintura: "*Gosto da minha casinha (1-9)*" (1999); "*Assim...assim...assim...para gostares mais de mim.*" (2004-2005); "*Cama enchida de pezinhos com sapatos de bolo de morango"* (2004-2005); "*Caminho para andares e não te perderes, meu amor.*" (2004-2005). "*Cura -Operação ao cérebro*" (2014).

3.9. MÓNICA CAPUCHO — A PALAVRA COMO PROCURA DA MANEIRA DIRECTA DE DAR UMA IDEIA



Figura 90 . Mónica Capucho. Da série *Looking for...* (pormenor) 2015. Técnica mista sobre MDF

O ateliê de Mónica Capucho (Lisboa 1971) estava repleto de trabalhos recentes, terminados e à espera de serem embalados e transportados para a sua exposição "*Looking For Something*", que a autora iria apresentar em breve no Centro Cultural de Cascais .[12]

[12] Exposição que decorreu de 10 de Outubro a 13 de dezembro de 2015

Mónica Capucho avisou, desde logo, que não gostava muito de dar entrevistas: a palavra revela-se com mais força e vontade, mas não com menos convicção, no seu trabalho como palavra pintada, do que a partir do seu discurso, como palavra dita.

A conversa, no entanto, decorreu com a fluidez necessária para que as facetas do seu método de trabalho e da maneira como a palavra surge na sua pintura se tornassem mais evidentes.

Para Mónica Capucho a utilização da palavra na pintura é a maneira mais eficaz e directa de transmitir uma ideia.

As suas imagens são feitas maioritariamente de elementos tipográficos. A tipografia é um aspecto claramente definido no seu trabalho. As letras são delineadas com precisão, pintadas e não impressas, com a ajuda de moldes — escantilhões, mandados fazer propositadamente pela pintora.

Mónica Capucho apresenta no seu trabalho uma densidade muito própria em que se conjugam palavras e imagens.

A presença da tautologia no trabalho de Mónica Capucho é aparente. As suas telas apresentam-se sempre em dupla grafia (imagem e palavra, mostrar e nomear, figurar e dizer). Há portanto, no trabalho da artista, uma relação inseparável entre a palavra e a pintura. O modo como as palavras surgem na sua obra servirá para acrescentar sentido à leitura da mesma. A linguagem abre o seu campo imagético, articulando-a na e como pintura, ampliando a experiência da fruição. Esta estratégia de integração da escrita na pintura concede à palavra uma presença afirmada, conferindo-lhe uma materialidade evidente. A palavra faz-se imagem. Mónica Capucho materializa as palavras tornando-as pintura e torna a pintura um campo de escritas, desenvolvendo entre ambas cumplicidades que se concretizam numa afinidade de dependências mútuas.

Segundo Margarida Prieto:

> Na pintura de Mónica Capucho perpassa um sentido objectual que reside no rigor de um fazer táctil que dá a ver, e a sentir pelo olhar, o jogo das texturas, dos relevos, dos brilhos. Equaciona figuração geometrizada e inscrição pintada na representação/apresentação da pintura. À morfologia das letras (direcções, curvas, distâncias e relações- entre, que as individuam) a artista plástica aplica uma fórmula: o quadrado enforma o desenho numa nova tipografia. No primeiro plano, cada termo transparece em direcção ao visível para logo desaparecer no lugar do significado.

> Do tratamento plástico destes caracteres depende a facilidade/dificuldade da leitura: quando a escrita se encena pintura, o enunciado dilui-se na sua morfologia pintada, no corpo espesso da tinta, no irreconhecível. (Prieto 2012: 393)

Ao nos depararmos com uma pintura com texto, e neste caso específico, texto que é pintura, tornamo-nos observadores e leitores do resultado da relação, que é ao mesmo tempo confusa e ambivalente entre a mensagem textual e a imagem. São superfícies repletas de palavras tanto para serem vistas como para serem lidas; superfícies "corrompidas" não só pela presença da linguagem como pela sua crua materialidade: letras quase perfeitas, espessas, uniformes. A linguagem no campo de acção de Mónica Capucho adquire uma surpreendente expressividade, revelando-se como um potencial agente possuindo um grande número de ferramentas para direccionar os processos perceptivos do observador.

Aqui, propriedades da linguagem cruzam-se com a articulação material do visível e do conceptual, na enunciação do processo artístico que constrói esse conceptismo visual que caracteriza a obra de Mónica Capucho.

As figuras, nas formas de letras do alfabeto, são claramente definidas. A sua disposição começa no canto superior esquerdo e termina no canto inferior direito, ou quando falamos de uma barra, suporte que a artista utiliza frequentemente, da esquerda para a direita ou de cima para baixo, segundo as convenções ocidentais da escrita.

As sequências lineares de palavras dividem e dispersam a atenção do observador de um ponto de vista visual e verbal.

No seu processo de trabalho, o aspecto formal das pinturas é determinado previamente pelo número de letras ou linhas a incluir em cada uma delas. A cor do fundo é decidida previamente. Em primeiro lugar o fundo é pintado, inicialmente num tom de fundo uniforme, depois segue-se a pintura das letras: as letras pintadas com todo o cuidado, com recurso a *stencils* que a artista, conforme já dissemos, manda executar.

Há aqui também preocupações chave de contraste e adjacência: o modo como uma cor influencia a percepção de uma outra ou a forma como uma cor poderá influenciar um pensamento.

Nas suas pinturas, a cor surge simultaneamente como função óptica e função sintáctica, o que poderá perturbar a sincronia do olho e do espírito, que não estão aqui na mesma cadência. Segundo palavras de Luísa Santos:

> A série *Looking for Something* revela camadas com várias leituras que estão muito para lá das sucessivas e irrepreensíveis velaturas de tinta que definem a sua forma. Camada sobre camada, em superfícies espessas, frases sobre diferentes superfícies e cores, revelam tantas camadas de interpretação quantas velaturas (...) As palavras da série *Looking for Something* nem sempre são visíveis a um primeiro olhar. O conjunto de peças (...) pedem-nos tempo, já que a legibilidade estará sempre condicionada às condições de luz e sombra inerentes ao espaço e da posição do espectador em relação aos objectos. (Santos 2015: s.n).

A pintora refere que a primeira abordagem a ser feita pelo observador, o primeiro impacto a ter com a sua obra, poderá ser a tentativa de leitura das frases ou palavras. (Capucho, 2015). Mas a artista gostaria que não se visse apenas frases escritas sobre suportes diversos, mas que se apreciasse convenientemente toda a parte plástica e formal da pintura: que o observador se apercebesse que nada foi feito ao acaso — que todo o trabalho foi executado por mão humana — que visse toda a parte sensível das texturas resultantes do comportamento de diferentes materiais empregues e das diversas maneiras de os trabalhar. Os detalhes da composição, os diferentes exercícios feitos com os materiais, cores, pequenas subtilezas perceptivas, jogos de linguagem pretendem criar, junto do observador, jogos de duplo sentido e vários tipos de leitura. Jogos de recepção, cujas possibilidades de interpretação serão tantas quantas pessoas o lerem. Estes jogos poder-se-ão manifestar através do título de uma peça (o título da obra é quase sempre o mesmo da palavra que aparece inscrita na pintura): poderá ser com a aplicação da cor e com os seus contrastes e adjacências.

A cor envolve-nos em intermináveis jogos perceptuais e metafóricos. Muitas das vezes, cada frase ou expressão poderá ser modificada pela tonalidade, saturação ou intensidade da cor.

Algumas palavras são pintadas numa tonalidade tão próxima da do fundo que praticamente desaparecem. À medida que os nossos olhos começam a deambular e a nossa mente começa a divagar, começam a destacar-se do fundo palavras individuais.



Figura 91 . Mónica Capucho - Instalação da série "Looking for..." 2015 *(Looking for Silence; Looking for Freedom; Looking for Sensitivity; looking for Something; Looking for Wholeness*) Técnica mista sobre MDF cada peça de 5 x 100 x 4 cm



Figura 92 . Mónica Capucho - Instalação da série "*Looking for..." (Looking for Perfection; Looking for Balance; Looking for Sense; Looking for Heaven; Looking for Iisolation)* 2015 Técnica mista sobre MDF cada peça de 5 x 100 x 4 cm

A correlação entre cor e linguagem por vezes reveste-se de algum simbolismo declarado. Na obra *Looking for Silence,* uma frase inscrita a cinza sobre fundo cinza, em que a mensagem é acentuada pelas letras que se apresentam discretas, quase em surdina, num fundo pintado da mesma cor, ao passo que as obras *Looking for Something* ou *Looking for Freedom* criam uma curiosa tensão com o esquema cromático: letras que se destacam a negro sobre fundo vermelho vivo ou a vermelho sobre um fundo neutro, de cor cinza, quase como um grito pintado que se quer fazer ouvir.

Em *Looking for Balance* e *Looking for Heaven*, ou *Looking for Wholeness* ou *Looking for Silence*, em azul sobre azul, ou cinzento sobre cinzento, as letras estão a ponto de se fundirem com o fundo azul ou cinza, criando uma simbiose harmoniosa entre conteúdo e forma.

A ironia também se encontra presente no trabalho de Mónica Capucho, procurando a autora uma relação ou simbologia entre os materiais ou cores que utiliza e as frases que escreve, acentuando as suas leituras duplas. Se umas vezes as palavras remetem objectivamente para as cores com que são pintadas, outras são as que apelam para o campo subjectivo das emoções que a pintora associa às cores.

Na tela *Looking for Something I*, na linha ou espaço em que está pintado "*Looking for Simplicity*", a frase está escrita sobre madeira, um suporte simples, cru, onde não foram acrescentados tintas ou outros materiais, nem texturas ou relevos. Onde se lê a frase "*Looking for Freedom*", a mesma está escrita em azul, cor que metaforicamente insinua o conceito de liberdade. Esta coexistência da metáfora entre a linguagem e a imagem é sugerida por Nelson Goodman:

"Considere-se, por exemplo, a aplicação metafórica de "azul" a imagens. Dado que "azul" tem também uma aplicação literal às imagens, as aplicações literárias e metafóricas dão-se no mesmo território". (Goodman 2006 :108)



Figura 93 . Mónica Capucho, *Looking for Something I* 2015
Acrílico sobre Madeira 185 x 200 x 4 cm (Colecção da autora)

Nos seus trabalhos é também visível a frase "*Looking for Weirdness*" (estranheza), escrita com a cor verde, que Mónica Capucho confessou considerar estranha e que muito raramente faz parte da sua paleta. Também a frase "*Looking for Energy*", aparece escrita a

amarelo, cor rara no seu repertório, mas que considerou ideal para transmitir a ideia de energia, "*Looking for Imperfection*" escrita num fundo vermelho, sendo este bem visível ao longe, mas que chama o observador para uma aproximação na tentativa de encontrar as tais imperfeições, que com a perfeição e rigor técnico com que a artista executa o seu trabalho, será tarefa difícil, mas não impossível, visto que, segundo já referimos anteriormente, o trabalho ser feito por uma pessoa e não por uma máquina.

Estas frases que encontramos nas telas, remetem para questões universais do comportamento humano. Segundo Nelson Goodman, um pintor ou compositor não tem de ter as emoções que exprime na sua obra.

> E é evidente que as próprias obras de arte não sentem o que exprimem, mesmo que o que exprimam seja um sentimento. Alguns destes casos podem sugerir que o que é expresso é, ao invés, o sentimento ou emoção provocada no observador. (Goodman 2006: 75)

Não explorando unicamente os aspectos formais da palavra e da matéria, por vezes a artista escreve frases que a representam implicitamente nos intervalos das palavras. Outras, contudo, supõe tacitamente o jogo de leitura e incorporação com que o observador se aproxima da obra e reage à acção descrita pelo verbo. O gerúndio de "looking", como forma nominal, não possui a flexão do tempo e do modo. Confronta-nos com uma acção contínua, aberta, sem fim. O observador aproxima-se de uma pintura que, como acto de linguagem, não descreve a coisa feita, não representa um movimento já concluído. Envolve-o numa acção em tempo real que decorre num tempo partilhado entre artista e espectador, uma acção que continua para além dessa partilha. À medida que vai percorrendo a exposição ou atento aos títulos ou frases das diferentes obras, o observador vai escolhendo e criando as suas próprias composições: escolhendo os módulos que lhe agradarem mais ou as frases com as quais se vai identificando, ou estabelecendo as suas próprias regras de um jogo. Estabelecerá a sua própria sequência em termos de cores, palavras, texturas, frases. Mónica Capucho gosta de dar liberdade total ao observador para escolher a sua própria sequência de palavras e frases e assim rejeitar outras tantas — criando esse jogo de diferentes leituras e interpretações do trabalho. A sua pintura é caracterizada pela relação visível/ legível proposta no pintar/ inscrever: o trabalho centrado no jogo problematizador das relações entre a pintura e a palavra.

O seu trabalho exige um tempo para ver e um tempo para ler. Há uma escrita pictórica, uma articulação de cores e palavras, mas a plasticidade sobrepõe-se à legibilidade. Dir-se-ia com maior precisão que aqui ver e ler equivalem-se.

Mónica Capucho compromete o observador, fazendo-o rever-se na superfície escrita da pintura, insinuando-se sobre a sua capacidade de interpretação. A dimensão autoral confunde-se com a do espectador através do exercício da leitura e da combinatória que ele provoca, transformando-o num *espectator* do trabalho.

Há uma área de intimidade e partilha que está presente no acto de leitura e que aqui está envolvida na observação da obra.

Texto para ver, imagens para ler: ambos estão presentes na pintura e nenhuma das definições de ajusta exactamente à outra.

Algumas vezes, Mónica Capucho escolhe esvaziar as suas obras de cor, para sublinhar outras qualidades. A persistência do branco vai produzir assim uma atmosfera *Mallarmeneana,* ao fazer quase visível o invisível espaço da linguagem: "Porque o livro de Mallarmé faz quase visível o invisível espaço da linguagem" (Foucault 1996: 14). Mallarmé incorporou a matéria do silêncio ao poema, os ritmos da invisibilidade poética, abrindo a escala da poesia à confluência do código linguístico com o visual: espacialidade, tipografia. Definitivamente, expande a linguagem poética inserindo-a num novo código perceptivo.

> Fá-lo tridimensional, materializa o espírito. Com o seu ideal da página em branco, Mallarmé reformula a poesia ao mesmo tempo que confere uma ferida mortal ao itinerário de esvaziamento da palavra. Ao ser sublimada enquanto puro espaço poético branco, a poesia torna-se idealmente irmã da arquitectura e pintura. Na realidade Mallarmé exibe o reverso da linguagem: o silêncio. (Jiménez 2000: 93)

Na pintura "*Looking for Something II*" (2015), aparece a palavra silêncio — "*Looking for Silence*" — como se a autora deixasse pistas ao observador para a procura de silêncio. Aqui, a cor quase desaparece. Diferentes tons de branco surgem, criando uma dinâmica que funciona como analogia visual para as conotações polares de um silêncio expresso verbalmente: sossego.

Mónica Capucho desenvolve as possibilidades de utilização da linguagem enquanto material de pintura. A relação entre as palavras e as cores vão-se tornando progressivamente mais complexas e elaboradas.

A artista justifica o facto de utilizar quase sempre a língua inglesa no seu trabalho, por esta ser uma língua mais universal. Alguns dos títulos tornam-se impossíveis de traduzir. Há frases que têm necessidade de ser mais directas e que, traduzidas, nem sempre resultam. Mónica Capucho já pensa em Inglês quando projecta os seus trabalhos. Interessa-lhe também o duplo sentido de muitas das frases que utiliza e que resultam melhor o Inglês revela, como em *Looking for Something* que se refere ao acto de ver alguma coisa (*Looking ... something)* ou ansiar que algo aconteça (*Looking for*).

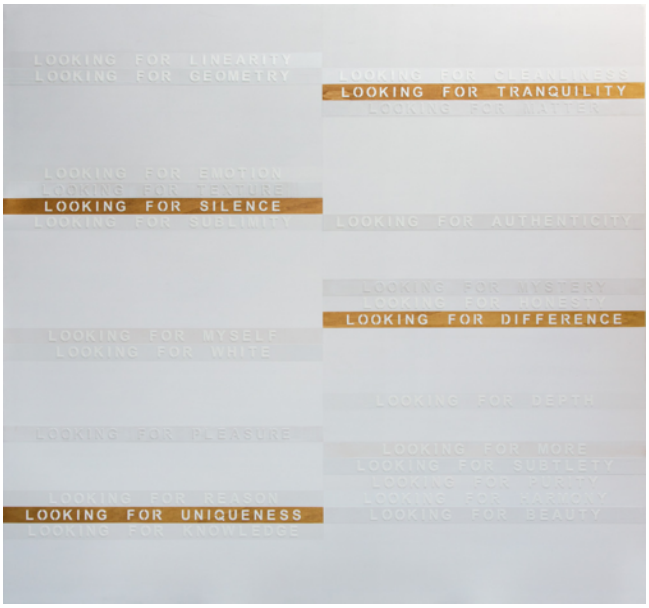


Figura 94 . Mónica Capucho *Looking for Something II* 2015 Técnica mista sobre madeira 185 x 200 x 4 cm (Colecção da autora)

As variações pictóricas vão desde a execução da escrita de uma cor negra sobre um fundo colorido ou uma escrita colorida e vibrante sobre um fundo claro neutro.

Na obra "*Anotações sobre as cores*", Ludwig Wittgenstein debruça-se sobre a diferenciação, com base na teoria da percepção, dos processos de visão:

> Quando nos perguntam, "Que significam as palavras "vermelho", "azul", "preto", "branco", podemos imediatamente apontar para coisas que têm essas cores, — mas a nossa capacidade para explicar o significado destas palavras não vai mais além! De resto, nem temos uma ideia do seu uso, ou então uma ideia muito rudimentar e, em parte falsa. (Wittgenstein 1977: 31)

Um tema subjacente a estas pinturas é a tradução. Não só de uma língua para outra, visto que Mónica Capucho, sendo Portuguesa, escreve sempre em Inglês, mas também do verbal para o visual.

Aqui os títulos são pinturas e a pintura é texto, directo. Pintura de letras, ainda, porque actuante na interpretação entre o motivo visual e a legibilidade própria da forma que se inscreve. A inevitabilidade da escrita pintada.

A pintora tanto utiliza a palavra de uma maneira formal como a utiliza de uma maneira conceptual.

O tipo de letra que utilizou neste projecto é o ARIAL: um tipo de letra simples, limpo, cuidado e facilmente legível. Outros tipos de letra mais universais foram usados em projectos anteriores, embora tivessem criado dificuldades de leitura.

Ao envolver a palavra num mecanismo visual, Mónica Capucho ultrapassa assim a função lógica da palavra como signo. Procede então a um diálogo entre os processos de interpretação, a imagem e a palavra representada, que constitui uma linha estrutural de um corpo de trabalho amplo que nos fala sobre os limites do discurso visual e verbal, reexaminando o seu modo de acção e articulação de sentido.

O campo alargado da obra de Mónica Capucho cruza-se com os artistas conceptuais que utilizam a palavra enquanto trabalho artístico *per se,* com os minimalistas, que utilizam formas geométricas com repetições simétricas, utilizando poucas cores e o mínimo de recursos — sendo a sua principal influência Donald Judd (Missouri 1928 - Nova Iorque 1994. Rober Ryman (Tennessee 1930) e Pierre Soulages (Rodez 1919) são referências pelas suas superfícies monocromáticas que evidenciam texturas. Bruce Nauman (Indiana 1941), pela sua interessante utilização da palavra e Andrew Kuo (Nova Iorque 1977), pela sua mistura de palavras com formas abstractas meticulosamente construídas, sendo o seu trabalho, bastante gráfico, mas pintado à mão. Este artista inicia o seu trabalho sempre pelo conceito mais do que pelas cores utilizadas: começa um exercício de escrita e essa escrita dita-lhe como as coisas poderão prosseguir. Uma outra referência artística é Rémy Zaugg (Courgenay1943 - Basileia2005) principalmente conhecido por ser um artista conceptual que teve um importante papel como crítico e observador na cultura contemporânea, especialmente no que diz respeito à percepção do espaço na arquitectura. Primeiramente utilizando texto e o significado da palavra como assunto dos seus quadros, lida com termos da percepção, examinando várias facetas da visão. Acredita

que a visão e a consciência estão efectivamente ligadas e que é através das suas camadas que a nossa relação com o mundo se desenvolve.

Os materiais, a par das cores, reflectem também dicotomias presentes na relação imagem-palavra. A experimentação com materiais como por exemplo o betão, introduz uma dimensão arquitectónica e espacial na forma como conceptualiza a pintura. A obra de alguns arquitectos surge de forma implícita, como Tadao Ando (Osaka1941), Jacques Herzog (Basileia1950), Zaha Hadid (Bagdad 1950- Florida 2016) e Peter Zumthor (Basileia 1943).

Em relação à maneira como assina os seus quadros, Mónica Capucho afirmou que achava que a assinatura, na parte da frente das pinturas, entraria completamente em conflito com as frases aí inscritas. Mesmo em pinturas suas com frases mais pequenas, ou sem frases ou palavras (tem algumas, poucas) julga ficar sempre a interferir nas geometrias, padrões ou seja qual for a estrutura da pintura.

Mónica Capucho é da opinião que, em grande parte da pintura contemporânea, já não faz sentido a questão da assinatura (talvez na lateral), já que em todas as exposições existem legendas com a informação necessária à autoria. Entretanto, reitera que primeiro vem a pintura (trabalho) só depois o artista — em termos de interesse — é na obra que deve residir toda a atenção.

3.9.1. TÍTULOS À SUPERFÍCIE



Figura 95 . Mónica Capucho. Looking for space; Looking for Plaster; Looking for concrete; looking for logic; looking for matter. 2015
Técnica mista sobre betão e gesso cada peça 5 x 100 x 4 cm

O título para Mónica Capucho é muito importante e as suas obras tem sempre título. Na maioria das vezes, o que está inscrito na superfície do trabalho é o título também da obra, determinando a natureza ao mesmo tempo reflexiva (conceptual) e sensível dessas pinturas. A inscrição pintada nos trabalhos reúne funções de enunciado, legenda e título. Chega aos títulos das suas obras de maneiras diferentes: começando por fazer composições onde são utilizados padrões, cores ou geometrias simples e depois de a parte visual estar resolvida, arranja um título para o trabalho. O processo poderá ser feito de modo inverso — começando por ter frases soltas, inspira-se nas mesmas para partir para a formalização do projecto.

Os títulos não deixam de ser uma marca conceptual forte para além de se poderem ver como marca autoral: impõe uma observação que é um questionamento, inscrevem uma reflexão sobre a presença visual de cada uma das suas obras, situam ou aportam uma variação de sentidos no que começa por ser o desenvolvimento de um sistema pré-fixado.

Os títulos servem não só como regra estruturante, mas também como elemento conceptual orientador da leitura de cada pintura.

Não sendo as correspondências ilustrativas ou descritivas, elas conduzem o observador a uma exercício interrogativo interminavelmente em aberto sobre a leitura de formas, o sentido das pinturas, a exactidão das palavras, o teor do projecto da artista. Os seus títulos são sempre escritos em inglês:

"*Expression of some disorder*" (2009); "*Shapes of inner sight*" (2008); "*Basic units of a system*" (2008). Dentro da mesma série, os títulos de cada obra têm o mesmo nome, variando num ou outro vocábulo: "*Looking for something* (I e II) "*Looking for Wholeness*" (2015) "*Looking for Concrete*" (2015).

Quando nas duas peças em cujas frases inscritas e seus títulos lemos "*Looking for Concrete*" sobre cimento ou "*Looking for Plaster*" sobre gesso, será difícil conseguirmos escapar à relação com a existência — ou o seu desejo — de algo concreto, transparente ou com relevância no nosso quotidiano.

3.10. CONSIDERAÇÕES FINAIS.

No decorrer destes diálogos, algumas coincidências e divergências no processo de trabalho e concepção das artistas entrevistadas tornaram-se evidentes.

No Trabalho destas quatro artistas há um factor comum e evidente: a utilização da ironia. Fátima Mendonça e Mónica capucho, pelo teor de muitas das frases que utilizam na sua pintura e Ana Jotta e Ana Vidigal pelas palavras que vão acumulando nas suas listagens diárias e que servem posteriormente para incorporar nas suas obras.

Ana Jotta e Ana Vidigal confessam que trabalham muitas vezes a partir de listagens, listas que são verdadeiros paradigmas linguísticos construídos através de associações possibilitadas pelos léxicos individuais das artistas. Nestas listas, a linguagem é concreta (não transparente) e as palavras podem criar sentido pela sua justaposição e acumulação.

Para Ana Jotta, que quando jovem gostava de copiar dicionários, estas listagens poderão encontrar similaridades quer na associação livre de ideias na psicanálise, quer na escrita automática Surrealista.

Segundo João Fernandes:

> Consultar um dicionário ou um *Tesauro* é sempre um regresso à infância, nesse exercício maravilhoso de uma curiosidade que nos conduz à descoberta de palavras, sentidos e expressões inesperadas, percorrer as páginas destes livros será sempre um confronto com as possibilidades de referência e de representação que encontramos na linguagem e no mundo. (Fernandes 2013: 244)

O "*Dictionnaire Critique*" (1929) de Georges Bataille é uma poderosa imagem da forma como Ana Jotta recorre a relações improváveis ou pouco aproveitadas entre palavras, conceitos, matérias e suportes na sua obra.

Este dicionário, que aparentemente nada tinha de sistemático, e cuja organização à primeira vista parecia dever-se totalmente ao acaso, era formado por verbetes de tamanhos variados, não ordenados por ordem alfabética, fazendo lembrar um texto ou manifesto DADA, pela arbitrariedade das palavras: Arquitectura, Rouxinol, Absoluto, Metáfora, Camelo, Poeira, Metamorfose. A sua disposição impedia-as de ter o seu significado fixado. Seguem um formato de dicionário, mas ao mesmo tempo desfazem-no. Este dicionário foi

"Um dos actos de sabotagem mais eficazes de Bataille contra o universo académico e o espírito de sistema" (Bois; Krauss: 1996).

Com este dicionário, Bataille parodiou a ideia de dicionário como uma série de definições e reabilitou o "valor de uso" antropológico da imagem e da escrita. O seu interesse pela arte e literatura seria enquanto considerava estes, modos de conhecimento do real, e mais do que isso, pelo seu poder de induzir experiências do real, forçar as suas fronteiras e encenar o impensável. O diálogo com as imagens tem um papel preponderante na obra de Bataille, onde se pode encontrar uma justaposição sistemática de textos e imagens. Este dicionário era ilustrado com fotografias e imagens que não deixaram de ser interpretadas pelos seus contemporâneos com um certo grau de estranheza e sentimento de derrisão.

A sua leitura das imagens discutia, por um lado, o carácter improvável e desproporcional de tudo o que apresentava como forma, e por outro lado a dimensão fantasmagórica, alucinatória da percepção e desejo humanos. As fotografias / imagens que acompanhavam os textos não forneciam definições, mas acrescentavam uma categoria a mais de subjectividade: as palavras seriam então desprovidas de qualquer definição absoluta, e seriam ainda, deslocadas pelas imagens.

Para Bataille um dicionário começaria a partir do momento em que não fornecesse mais o sentido, mas sim as tarefas das palavras. O dicionário daria obrigações às palavras, delas retirando o sentido ou a árdua tarefa de desarticular o seu carácter de semelhança com o mundo. Os termos serviriam para desclassificar as palavras. Bataille, ao privilegiar a dimensão da "tarefa" das palavras, considera-as na sua relação com o que ainda não está dado, com um inominável que, no limite, se coloca como intransmissível, sendo o dicionário, de facto, uma impossibilidade.

Michel Foucault, no seu livro "*As Palavras e as Coisas"*, no texto "*O Ser da Linguagem*" diz-nos que:

> *A profunda interdependência da linguagem e do mundo acha-se desfeita: o primado da escrita é suspenso. Desaparece então essa camada uniforme em que se entrecruzavam indefinidamente o visto e o lido, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver, e a ver apenas, o ouvido, apenas a ouvir. O discurso terá então por objectivo dizer o que é, mas já não será coisa alguma do que diz. (Foucault 2005: 98)*

Conceber o jogo da palavra nestes processos pictóricos, na perspectiva de um dicionário crítico, é também corromper a linearidade com que a linguagem constrói a sua própria visão do mundo. Esta erosão faz-se como um exercício de humor e ironia.

O humor e a sua leveza são traços comuns a alguns dos trabalhos destas artistas e que, como no pensamento duchampiano, usam os jogos de linguagem pelo sentido de humor fino ou o desacerto absurdo. Na obra de Duchamp está implícita uma ironia que não é meramente negativa ou destrutiva. Segundo José Jiménez:

> Contudo, a sua ironia não é meramente negativa ou destrutiva. A ironia habitual, a destrutiva, que unicamente procura provocar o riso, Duchamp opõe a ironia afirmativa: "O ironismo de afirmação: diferenças com o ironismo de negação que só depende do riso. "Quer isto dizer, um tipo de ironia que produz distância frente às coisas e pretende desencadear um processo de compreensão mental e poética. (Jiménez1995: 44)

O humor resulta, nos trabalhos destas artistas, manifesto na irrupção de elementos inesperados, na sobreposição de imagens de universos distintos, de referências díspares; na utilização de textos datados, de aprendizagem de diálogos com linguagem desactualizada; nos títulos das obras; nos jogos de linguagem que vão criando com o espectador. Em alguns casos, o humor é um efeito permanente.

Rui Chafes sugere que o humor é uma qualidade decisiva nas pessoas inteligentes e será a única que nos ajuda, talvez, no meio de todo o disparate, tristeza e absurdo que vivemos. (Chafes 2016: 71). Talvez seja esta a qualidade decisiva que as palavras emprestam às imagens nas obras que analisamos, gerando o sentimento de incerteza provocada pela inadequação entre o que percebemos e o que esperamos.

Em 1981 o pintor e crítico de arte Thomas Lawson afirmava que já não se pode caracterizar facilmente a ironia como uma forma de libertação; que em certas ocasiões é inclusive um instrumento para a repressão. No âmbito da arte, a ironia pode tornar-se um modelo que muito frequentemente é sinónimo de maneirismos.

Mas a ironia obras é também parte de um jogo retórico pelo qual se alteram percepções estabelecidas e se põe em causa sentidos adquiridos. Desde que Marcel Duchamp apresentou os seus primeiros *Objets trouvés,* que a ironia se tornou na forma de enfrentar a

realidade e as suas contradições, como um maquinismo magnífico com o qual se estabelece uma cumplicidade com o espectador. Piero Manzoni, Bruce Nauman, Francis Alys, Joan Brossa, Marcel Broodthaers são alguns dos artistas que nos habituaram a lidar com a ironia presente nas suas obras, com acidez e mordacidade.

Juntamente com a formulação teórica da pós-modernidade, a ironia representa um mecanismo crítico extraordinário.

O reconhecimento da ironia converte-se num acto complexo no qual participam tanto o que a formula (o ironista) como aquele a quem ela se dirige, participando ambos num campo de possíveis mal entendidos e contradições. No fundo, não existe nenhuma garantia de que o receptor a perceba da mesma forma que o emissor a emite. Ao considerar-se esta problemática, propõe-se um jogo no qual aparecem três actores: o artista (como o ironista) e duas audiências diferenciadas (aqueles que entendem o conteúdo irónico e os que não entendem). Desde o ponto de vista do emissor, a ironia é tanto a transmissão intencionada do que é explicitamente apresentado, como o de uma atitude avaliadora. Sem dúvida que desde o ponto de vista do receptor, é um jogo interpretativo e, sobretudo emocional. Reduz-se assim à criação ou à inferência de um significado que se acrescenta à informação recebida ou ao que a obra explicitamente propõe.

A ironia é um complexo processo que ocorre no amplo espaço entre a emissão e a recepção de significado. É possível que o seu objectivo seja o de deixar em aberto a obra, reconstruindo o seu sentido a partir não só da informação que aporta, mas também da incerteza que o autor incluiu nela. A ironia obriga o espectador a reflectir.

A obra de arte é irónica quando gera uma consciência da incerteza, porque promove um encontro com o impossível. Sobretudo na arte contemporânea, é geradora de uma distância crítica, sobre a qual a reflexão assenta. Ao actuar como comentadora desconfiada da realidade, a artista está assim a marcar uma separação com ela.

A Ironia ocorre quando o espectador reinterpreta a obra com a atitude irónica que o artista sugere. É isto mesmo o jogo da ironia: afirmar o contrário do que se quer dizer, de modo a que o observador reconstitua o lugar certo das coisas. A ironia é bastante útil também pela sua vocação política. Permite a luta contra a autoridade através da negação do seu poder ou mediante um procedimento impertinente, que põe em causa a ideologia que o

sustenta, mostrando o seu contrário. Ao propor situações paradoxais, as artistas sublinham as contradições que se geram, ao mesmo tempo que dotam as obras de uma complexidade que amplifica as possibilidades de leitura. A ironia tem, aqui, uma outra função que é a sua faceta lúdica. As obras que a apresentam propõe, com frequência, uma aproximação burlesca e brincalhona à realidade.

É esta ironia que, desarmante, configura as relações sobre as quais estas pinturas também se constroem: conferem a um signo um código tácito de leitura que, ao mesmo tempo, nega implicitamente o que se diz explicitamente. Mediante este mecanismo, a ironia propõe um caminho que abre um processo caprichoso de resultados imprevisíveis, inclusive para quem o gera.

Segundo Nelson Goodman:

> Na ironia, por exemplo, um esquema é pura e simplesmente voltado ao contrário e aplicado na sua própria região na direcção oposta. O resultado não é uma recategorização, mas uma reorientação. Um infortúnio torna-se "uma bela coisa" e um golpe de sorte "um azar". (Goodman 2006: 108)

PARTE III

4. PALAVRAS OBJECTO E PALAVRAS–DESEJO: A PALAVRA COMO PRÁTICA PICTÓRICA

4.1. CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

Neste capítulo debruçamo-nos de forma particular sobre um conjunto de projectos práticos desenvolvidos entre 2009 e 2016.

Com estes projectos procura-se compreender o modo pelo qual as questões levantadas com esta tese informam e são informadas pela natureza de um trabalho específico de estúdio.

Este conjunto de projectos será assim exposto e descrito tendo em conta os aspectos que possam ajudar a clarificar melhor a utilização da palavra na pintura que constitui a base prática da tese. Todas as pinturas que pertencem aos projectos de trabalho descritos nesta tese, foram concretizados no âmbito da problemática desta investigação: o atravessamento da imagem no texto e do texto na imagem — os jogos de linguagem no processo criativo da pintura.

Contra a dimensão eficaz e redutora da comunicação, estas obras serão também o domínio do jogo de linguagem, da exploração da ambiguidade, da consciência de que o sistema da pintura é um modelo de categorização passível de ser utilizado, mas expansível nas suas possibilidades, para além das suas regras imediatamente reconhecíveis.

O meu trabalho artístico inscreve-se, de um modo geral, no campo da pintura.

A pintura entendida num campo mais expandido ou distendido, onde outras dimensões possam estar directa ou indirectamente associadas.

Por achar e defender que todo o trabalho de criação artística corresponde, a um processo onde a dimensão teórica se funde com a dimensão pictórica, que o mesmo é um trabalho de reflexão e construção, neste percurso de investigação a produção de texto versou ora sobre a componente teórica, ora sobre a produção de obra em ateliê. “Um artista pode começar com um pensamento, mas tem de usar um qualquer suporte – seja linguagem, a tinta, objectos ou imagens — para o exprimir.” (Bochner 2013: 238)

A teoria não resulta aqui como um sistema de legitimação do visível em função do conceito, mas como indissociabilidade entre o pensar e o fazer, o fazer e o dizer, entre o dizer e o mostrar, entre o mostrar e o ver, entre o ver e o pensar.

A criação artística tem sempre, durante o processo de trabalho, numa primeira fase, a produção de texto. A palavra assume-se como essencial no modo operativo, modo de pensar, organização de ideias.

Há durante o processo, também, a decisão de aplicar texto a uma determinada imagem, ou de seleccionar uma frase para aplicar a uma determinada obra. Muitas das vezes as palavras surgem primeiro, outras vezes chegam depois. Muitas das pinturas realizadas nascem da produção de texto.

Há um processo de exogénese no meu trabalho: a pintura é gerada por um problema exterior a si própria.

No meu trabalho artístico, a pintura recebe o texto, obedecendo à sua forma legível. Não se tenta aqui patrocinar a hibridez ou uma confusão entre pintura e caligrafia, entre escrita e desenho. As frases empregues são bem legíveis, as imagens também sempre reconhecíveis. Ao escolher a letra e a escrita como matéria e desígnio da minha pintura, assumo a prática artística como território de íntimas contaminações.

O trabalho plástico desenvolvido, tem tomado a palavra como matéria num conjunto de obras de pintura. A linguagem tem sido sempre uma questão central no trabalho e é utilizada como material de suporte do projecto artístico. Interessa o conteúdo e o significado da palavra, do texto, e a sua capacidade de afectar a imagem pintada: pela plasticidade da sua inscrição, pelas sugestões de possíveis leituras pelo observador, pela existência simultânea de um leitor e de um observador, num desafio duplo à percepção visual, à legibilidade e à visualidade. Existe aqui uma prática artística focada no jogo das práticas intersemióticas e na intrincada relação contemporânea com a linguagem. A pintura com as suas tomadas de decisão formais, constitui uma eloquente analogia para o entendimento dos vínculos da relação da linguagem com o tempo e o espaço. A tautologia, a contradição, a ironia, a metáfora, a citação, a utilização de linguagens formais, irão combinar-se com palavras, textos, cores, formas e a exploração estilística das suas possibilidades.

O núcleo discursivo do trabalho é fundamentalmente a linguagem, o encontro entre a palavra e a imaginação: como as frases e as palavras provocam a imaginação.

O recurso a alguns meios formais da pintura, resulta de uma nova reflexão sobre a interac-

ção das diversas variáveis que se cruzam numa pintura. Explora-se aqui as questões que estabelecem uma relação entre o conceito de pintura e os meios com os quais esta pode ser realizada e transformada em quadro. Cada decisão tomada no curso do processo pictórico denuncia uma determinada intenção e tem implicações. Elas prendem-se com a relação fundamental entre cor e desenho, dimensões e forma, figura e fundo, processo e tempo. Para os meus ícones utilizo fontes extraídas de diferentes proveniências. Um ícone poderá aparecer replicado várias vezes numa mesma composição, em diversas composições pertencentes a um mesmo ciclo de produção e em diversos ciclos de produção.

Na interação entre pintura e poesia, entre pintura e escrita, escrever e pintar — a palavra situa-nos nos lugares do pensar. Interessa-me que o observador não se limite a observar a obra, mas que faça uma reflexão permanente: provocar o espectador com esta dualidade de situação, esta ambiguidade — mostrar e esconder, questionar e deixar pensar. Estas obras recordam-nos que a experiência do ver e a recepção das imagens estão para lá da capacidade física dos olhos. São trabalhos que pedem para ser vistos não apenas com o olhar, mas sobretudo com o pensamento e a memória.

Sempre foi importante na concepção da pintura que os aspectos visuais e materiais do meu trabalho continuassem a atrair a atenção do observador mesmo depois de ele pensar que percebeu a ideia.

As imagens no meu trabalho são muitas vezes recorrentes; ciclicamente volto atrás, acrescentando outros sentidos e resoluções formais.

Nos projectos práticos realizados durante a tese há preocupação constante do desenvolvimento de uma obra que pesquisa os campos da palavra escrita através das suas múltiplas estruturas: o questionamento do significado da imagem como objecto ou signo, a linguagem como representação simbólica; as palavras que se usam, explorando jogos de sentido, as suas ambiguidades e duplicidades.

No projecto *A- Z entre Imagens e Palavras*, o alfabeto é matéria da linguagem.

As relações entre as letras do abecedário, em conformações significantes e

o título A- Z entre imagens e palavras, definem a importância que para mim tem esta decisão — um código de unidades mínimas situa cada obra no seu lugar. As relações entre as

letras do abecedário, em conformações significantes, articulam as palavras que se desdobram em possíveis significados.

No projecto *Biblioteca*, os livros funcionam como objectos contentores de palavras e imagens. Neste projecto, onde analogias e conexões são uma constante, existe uma componente irónica acentuada: a construção de analogias entre o livro e a obra plástica, ambos trabalhos intelectuais e criativos que precisam de um emissor, mas também de receptores.

No projecto *Palavras – Objecto*, houve um processo de diálogo e aproximação entre a literatura e as artes plásticas. Pedindo palavras emprestadas a escritores, estas vão munir-se de toda a importância no projecto. A palavra surge como mote, a pintura como reforço e complemento de palavras.

No projecto *A Poética do Espaço*, há imagens desencadeadas a partir de diferentes espaços recorrentes na literatura. Aqui, qualquer texto escrito sobre a imagem é também imagem, mas pressupõe, em princípio, a resposta a questões sobre a existência de um código na imagem, sobre a natureza desse mesmo código e das suas relações com o código linguístico: questões respeitantes à ambivalência da leitura e à influência da percepção da mesma.

No projecto *Palavras também imagens – "Pinturas que são textos e palavras que são imagens",* partiu-se do estudo da *ekphrasis.* Aqui faz-se um apelo à imaginação e à capacidade de se produzir imagens mentais de coisas que não estão imediatamente à frente dos nossos olhos. Desta vez as imagens são texto e aquilo que formos capazes de visualizar através da nossa imaginação: jogos de linguagem como negociação íntima em jogo para o observador/leitor na interacção entre texto e imagem.

Agrada-me os jogos de linguagem que se possam criar entre obra e observador. Tenho consciência de que para que estas pinturas possam ter coalescência, é o espectador que deve assumir o papel de narrador reunindo pistas que o artista põe em jogo.

Interessa-me que o observador efectue uma contemplação pausada, emotiva, lenta ou inclusive que fique detido por alguns momentos nessa contemplação, entrando nesse jogo e contrariando assim um pouco a perda de capacidade de concentração e disponibilidade de contemplação, que se vive nos dias de hoje.

A nova forma de consumir imagens condiciona igualmente a nossa maneira de as ler e posteriormente de as digerir. Esta contemplação dos dias de hoje resulta ou é produto de

um vertiginoso ritmo de consumo que nos limita a uma série de visões gerais e de carácter superficial que não permitem essa pausa devido à prodigiosa quantidade de imagens do mesmo género que ao mesmo tempo devemos apreciar.

O valor estético na arte, está necessariamente conectado com o significado. Forma e conteúdo tem de coexistir.

> Porque, repitamos, fazer ou ver pintura está longe de ser mero acto recreativo, entretém dos sentidos ou do espírito. A arte é tão necessária ao homem como a linguagem. (Pomar 2014: 35)

Consciente de que a linguagem depende totalmente do contexto em que se aplica, de um "como" e de um "quando", no meu trabalho tento conjugar imagens e palavras de uma forma que quase sempre impede a sua ilustração mútua.

A escrita é uma constante, tendo em atenção às heranças da poesia concreta, de experiências topográficas das primeiras vanguardas, da literatura.

Como criadora, tento conceber trabalhos que revelam não o estar em causa uma exploração do modo de fazer pintura, mas do modo de receber, perceber e experimentar a pintura.

As minhas pinturas são módulos de pensamento para mim, possivelmente também para os outros.

O papel do observador é sempre fundamental pois, para mim, o trabalho só está completo através dessa ligação. Nas minhas criações, tento enfatizar a linguagem visual e os seus métodos de expressão, considerando a interpretação uma forma de comunicação entre a obra de arte e o espectador, tentando construir assim novas esferas de pensamento que sirvam para sentir e reflectir.

Utilizo a repetição de algumas imagens no meu trabalho, através da técnica serigráfica, *stencil* ou carimbos, com as quais incorporo imagens ou palavras. Através desses processos consigo transferir para a tela ou papel imagens apropriadas de revistas, fotografias tiradas por mim, jornais e desenhos meus e reproduzi-los uma e outra vez sem conta. Permite-me também uma repetição e justaposição de elementos, com uma maior liberdade criativa e rapidez de execução. Estes processos têm permitido novas possibilidades para o conteúdo do meu trabalho.

Gosto de elaborar superfícies suficientemente ricas em forma e conceito para permitir um maior escrutínio pelos olhos e mente do observador. Uma superfície que convide a uma constante mudança de foco e análise do detalhe.

Costumo afirmar que estou bastante atenta a tudo e que todos os dias são dias para recolher material para trabalhar: os temas para os meus trabalhos poderão surgir de diversas maneiras. Muitas vezes é a partir de uma palavra, de uma frase, da leitura de um livro, de uma viagem, da definição de um conceito, pensamentos ou reflexões.

O processo criativo é algo que não é linear e não se traduz por palavras a maior parte das vezes. É um acumular de saberes e de bagagem. Os artistas fazem perguntas, não dão respostas.

Trabalho por séries. Cada série de pinturas aborda temáticas diferentes.

O conceito de série é aqui encarado como uma dinâmica de repetições e diferenças. Na obra de Gilles Deleuze "*Diferença e Repetição*" (1968) a tese defendida é a de que se há repetição, não pode ser do mesmo porque no próprio acto de repetir se introduz a diferença. Isto portanto implica que, no lugar do "mesmo", se instala, agora, a diferença.

> Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a anima. (Deleuze 2000: 42)

> Temos o direito de falar de repetição quando nos encontramos diante de elementos idênticos que têm absolutamente o mesmo conceito. (idem: 74)

A continuidade de uma obra noutras obras põe em evidência que uma ideia não se esgota numa única peça, mas poderá seguir uma *genesis* paralela à da vida, dando lugar à metamorfose, a transformações a partir de algo concreto, não incorrendo à repetição literal, que só se produz no âmbito da cópia.

Uma série implica um período determinado de trabalho, durante o qual pode estar em funcionamento um grupo de preocupações ou intenções.

Esta preferência por trabalhar em séries, assegura-me uma continuidade, desenvolvendo, em cada uma delas, diferentes sistemas de relações entre elementos de composição, podendo assim explorar com mais profundidade as potencialidades formais e conceptuais dos materiais utilizados e temas tratados.

A série, ligada a uma ideia de multiplicação, representa assim momentos de pensamento e materialização de ideias, até se perceber que a ideia inicial está (pelo menos temporariamente) resolvida. Poderá ser através da série, e legitimamente, que se levam ao extremo e se exploram as inquietações e dúvidas que colocamos enquanto artistas.

Cada um dos quadros dessas séries, tanto individualmente como formando parte de uma série maior, pode contemplar-se dentro de um contexto mediante o qual o artista refina, desenvolve e articula as suas preocupações pela repetição e transformação como parte integral de uma progressão global face a um sistema.

A utilização de palavras na pintura é um dispositivo que fui desenvolvendo de variadas maneiras em quase todas as fases do meu percurso.

Utilizo a palavra na pintura de uma maneira formal: interessa-me a materialidade da palavra, das letras, frases e textos, mas também a utilizo como dispositivo conceptual. Muitas vezes é a partir de um tema, de uma frase, da leitura de um livro que parto para um projecto. A presença da escrita foi sendo tomada como acto e não como um fim em si. Não surgiu, assim, como estratégia exclusiva para extrair a sua interna força comunicacional, mas reivindica a imagem. Consoante as séries de trabalhos em desenvolvimento e atendendo à investigação teórica que lhe está subjacente, privilegia-se diferentes dimensionamentos, vertentes potencializadoras de interrelacionalidade escrita- imagem. Para os vocábulos, utilizo regularmente fontes tipográficas. As palavras são elementos de um sistema de representação gráfica que adapto à linguagem pictórica. Para além do seu significado, uma palavra impressa é uma composição visual em que as letras são unidades compositivas de escala regular e constante.

No cerne dos projectos está quase sempre uma tentativa de compreender as convenções por meio das quais vemos e verbalizamos aquilo que se encontra ante nós, ou seja, por meio das quais partilhamos a nossa experiência da realidade através das palavras. Muitas

vezes as minhas pinturas criam uma tautologia visual, são texto e signo, mas acima de tudo são elas próprias: Pinturas.

Os títulos dos meus trabalhos poderão ser pensados antes, durante ou depois de os ter realizado. Poderá ser o título idêntico à inscrição que a pintura tem, poderá ser o tema da série, poderão surgir durante o processo de trabalho no qual há avanços ou recuos, decisões a tomar. A questão da assinatura é tratada de uma maneira discreta, sempre pela parte de trás dos quadros, nunca na parte da frente, por achar que é um elemento desestabilizador de atenção e que poderá interferir na leitura da obra.

O período ao longo do qual estes trabalhos, de cada uma destas séries realizadas, foram concebidos, revelam um tempo de experiência generativa e reflexão artística.

A linguagem tem um peso significativo no meu projecto de trabalho, seja na auto- motivação ou auto- conhecimento. Traduz-se como meio de diagnosticar, mobilizar e ordenar o espaço de acção do pintar.

Este projecto de investigação contribuiu para pôr em relevo que grande parte do trabalho resulta da colaboração com outros. Aliás, tenho feito mesmo questão que isso aconteça, achando sempre que enriquece o processo criativo, ao explorar outras sugestões, aceitar e absorver outras ideias.

Alguns destes projectos tiveram a colaboração de outras pessoas, seja através de textos inéditos pedidos de propósito a autores para um projecto específico (para algumas obras de *A- Z Entre Imagens e Palavras,* para o Projecto *Palavras Objecto*), seja através de sugestões que enriqueceram o processo de trabalho (*A- Z Entre Imagens e Palavras*).

A que chamamos pintura hoje em dia?

A pintura é uma ideia, uma forma de pensar sobre a própria pintura e a sua possibilidade de apreender o mundo. Segundo David Barro:

> Assim tudo o que se diz e faz em torno da pintura em si mesma como manifestação de uma atitude, de um posicionamento que implique o artista em estar continuamente a (re) pensar o seu lugar e questionando-se não sobre o porquê de continuar a pintar, mas para quê e como conseguir continuar a fazê-lo. Qualquer coisa que ajude a criar uma imagem pode ser pintura, porque o tempo da pintura implica sempre uma nova definição. (Barro 2009: 12)

Não nos podemos livrar do passado porque parte do que define a arte contemporânea é a disponibilidade do passado, liberto do contexto e sentido originário. Não podemos deixar de observar atentamente o que se passa em outros campos externos à pintura para podermos apreender os cruzamentos, contaminações que, definitivamente formam a pintura actual. Todos os artistas citados nesta tese, de uma maneira ou de outra, foram e continuam a ser referências para o meu trabalho. Outros há que, embora ausentes, constituem uma influência radical pela utilização da palavra como elemento generativo da pintura.

Na minha criação, a linguagem pictórica é a responsável por vincular os conteúdos do projecto, questionando-me sobre a minha coexistência como ser humano, como mulher e como artista. A minha relação com o mundo e com os outros estabelece-se através de um olhar que se define desde a minha cultura e género.

Este projecto de estudo está indissoluvelmente vinculado, conceptualmente, com o espaço problemático da minha criação.

4.2. A - Z ENTRE IMAGENS E PALAVRAS. A CONSTRUÇÃO DO ALFABETO

"The Word and Image are one" [13]
Hugo Ball 1916
(Spretnack 2014 : 96)

"Words and images drink the same wine.
There is no purity to protect." [14]
Marlene Dumas 1984

Este projecto aborda a condição das letras como imagens e a contraparte do encontro entre a pintura e a letra. Procurou-se implicar com o modelo generativo pelo qual uma ordem anónima e impessoal como a sequência alfabética pode gerar um reportório imagético recorrente, relacionado com a memória, o desejo e a autobiografia.

O trabalho com a letra, como unidade básica da linguagem, permitiu o confronto com o repertório de imagens que atravessa toda a obra.

Um desafio que se tornou um jogo, com a minha participação e de outros. Amigos que me foram entregando listagens de letras – palavras – imagens, das quais selecionei algumas, ideias que foram surgindo em catadupa – para cada letra um desafio: ou para selecionar uma palavra de entre tantas, ou para encontrar uma de entre poucas. Escolher a imagem certa para aquela palavra. Dentro de todas as preocupações temáticas que me acompanham hoje, foi possível construir um alfabeto de A a Z, que se constituiu o início de um projecto do qual se concluiu poder vir a dar continuidade.

A função da imagem visual e da palavra aqui utilizadas, não é definir, nem explicar. Complementam-se na medida em que evocam, suscitam, induzem, apelam. O sobressalto ou a

[13] "The word and the image are one. Painting and composing poetry belong together. Christ is image and word. The word and the image are crucified..." Hugo Ball 1916

[14] On words and images— "I can see why many visual artists dislike words in artworks. They feel that words dirty the clear water that has reflected the sky. It disturbs the pleasure of the silent image, the freedom from history, the beauty of nameless form. I want to name our pains. I want to keep our names. I know that neither images nor words can escape the drunkenness and longing caused by the turning world. Words and images drink the same wine. There is no purity to protect."

Marlene Dumas 1984 In http://www.marlenedumas.nl/on-words-and-images/

pacificação que provocam ligam-se ao domínio íntimo do nosso conhecimento. Despertam sonhos, desejos, sensibilidades, intuições, afectos, impulsos.

A palavra juntamente com a imagem que a vai tentar fortalecer, entra num diálogo de igual para igual, a palavra como imagem, a imagem que se lê.

Tentei pôr de parte qualquer intenção ilustrativa, há sim uma troca simbólica, um jogo de afinidades entre conceitos, palavras, imagens. Muitas vezes a problemática assenta na dicotomia entre diferenças e semelhanças.

Pretendi criar imagens que contassem histórias subtis, que proporcionassem uma tela onde fosse possível projetar memórias e experiências, criando uma certa ambiguidade na leitura visual do trabalho, que ao invés de ser um ponto final, pudesse proporcionar liberdade.

Este projecto partiu de diversas pesquisas e influências como por exemplo a exploração combinatória das imagens – a imagem sobrevivente, conceito de Aby Warburg. Este pesquisador e historiador de arte, procurou demonstrar por meio das suas pesquisas imagéticas e artísticas, a existência em certas imagens de camadas extremamente profundas e enraizadas a elementos precedentes. Warburg tinha como objectivo principal identificar as relações de antiguidade, renascença e a modernidade. (Michaud 2004)

Atlas *Mnemosyne,* composto por Aby Warburg entre 1924 e 1929, tendo restado inacabado, constitui um caso fascinante e uma obra de referência para muitos artistas plásticos.

Este atlas embora se confinasse em absoluto às imagens, ou melhor dizendo, à relação dinâmica entre imagens de vários tempos, dispensando a palavra ou comentário, foi importante como influência para este projecto A- Z, através do sentido da relação que se ia estabelecendo entre as imagens numa constante possibilidade de novas combinações.

Uma construção de um modelo mnemónico, a partir de reproduções ou detalhes de obras, anúncios, recortes e fotografias, a partir do qual Warburg pretendeu construir uma história da arte sem texto, estabelecendo relações entre as imagens e fazendo- as circular entre elas, a partir da citação e das representações.



Figura 96 . Aby Warbur *Atlas Mnemosyne* (pormenor) 1924- 1929

A "lei- da- boa- vizinhança", termo cunhado por Warburg, permitia criar relações não hierarquizadas entre as imagens.

Mediante um processo migratório de imagens, Warburg tentou encontrar traços, decifrá-los e reconstruir as suas direcções, construindo as suas próprias relações de um ponto para outro.

Ao estabelecer um ou mais caminhos na desconstrução das imagens, na sua organização e circulação, na permanente citação, na tentativa de decifrar o enigma, estabeleceu assim um sistema de similitudes, um sistema de memória e arquivo.

Warburg por intermédio das suas pesquisas, procurou demonstrar a existência de uma pós- vida ou sobrevivência das imagens, reconhecendo a potencialidade contida nas imagens, pois sendo mais do que um mero elemento estético ou decorativo, a imagem prova que possui um potencial inenarrável perante, e sobre, a sociedade. A imagem assume assim um carácter de relevância histórica ao ser percebida como parte de um processo cultural, portadora de códigos e símbolos que subtendem mensagens e permitem infinitas leituras.

Aby Warburg transformou o modo de compreender as imagens, tendo incorporado questões radicalmente novas para a compreensão da arte, e em particular para a memória inconsciente. *Atlas Mnemosyne* foi a sua obra prima e testamento metodológico, reunindo todos os objectos das suas pesquisas num dispositivo de painéis móveis, constantemente montados, desmontados e remontados.

aparentemente nada tinha de sistemático e à primeira vista a sua organização parecia dever-se totalmente ao acaso – era formado por verbetes com tamanhos variados – uns com poucas linhas, outros capazes de ocupar duas páginas, não se encontrando estes, sequer,

Outro dos pontos de partida para esta obra foi também a visualização de *92 allegories for Peter Greenaway*.[15] Peter Greenaway (Reino Unido 1942), cineasta, pintor e escritor, em cuja obra reside uma característica que me interessou: a sua obsessão pela taxinomia, uma fascinação pela catalogação.

Greenaway inspira-se nos trabalhos dos enciclopedistas franceses, tanto nos seus filmes como na sua obra plástica podemos perceber o seu fascínio pelas obras enciclopédicas de Diderot ou Robert Fludd, e de obras literárias capazes de conter mundos imaginários inteiros como a obra de Italo Calvino ou Borges.

Greenaway na sua obra inclui vários sistemas de catalogação e ordenação da realidade, desde as mais evidentes como o alfabeto ou as séries numéricas, mapas, bibliotecas, entre outros. Todas estas formas reflectindo as tentativas do homem para conhecer, controlar e dominar o mundo que o rodeia, por classificar e compreender o incompreensível.

O número fetiche de Greenaway – 92, que aparece várias vezes na sua obra, número atómico do urânio cujo descobrimento e suas consequências, Greenaway considerava um dos acontecimentos que marcaram a história.

Este projecto *A- Z entre Imagens e Palavras* foi apresentado pela primeira vez, de 18 de Setembro a 18 de Outubro de 2009 na Galeria Municipal de Matosinhos iniciando os projectos práticos desenvolvidos para este trabalho de investigação.

Aquando da exposição, editou-se um catálogo com textos de historiadoras, críticas de arte e artistas, como Emília Pinto de Almeida, Fátima Lambert, Fátima Pombo, Laura Castro, Rosa Alice Branco e Yolanda Herranz Pascual, a par de um texto da minha autoria. A fundamentação para que apenas textos de escritoras confrontassem a obra, deve-se ao facto de ter sido a primeira mulher a expor individualmente na galeria.

A coincidência deste evento refletia também uma vontade em confrontar a perspetiva crítica da pintura como factura – a obra feita – e o olhar incorporado da pintura como um "fazendo-se", traçando a génese da obra até à sua fase mais conclusiva.

---

[3] https://www.youtube.com/watch?v=HkkNoQQHeN8

O projecto foi posteriormente apresentado, com algumas alterações, mas mantendo o mesmo título, no Centro Cultural de Cascais, Fundação Luís I de 6 de Março a 9 de Maio de 2010.[16]

A partir deste projecto *A- Z entre Imagens e Palavras*, foi possível fazer outras apresentações, exposições com outros títulos, alguns trabalhos novos, mas que respeitaram o mesmo conceito e estrutura de A-Z. Deles falaremos mais adiante.

Neste núcleo, ou série de trabalhos, foi proposto compilar um alfabeto sequencial de palavras começadas por cada letra das vinte e três habituais, excluindo o K, o W e o Y que, embora já incluídas na língua Portuguesa, colocariam dificuldades em termos de escolha da palavra a representar.

Uma letra é um dos caracteres do alfabeto e o alfabeto é um conjunto de letras. As afirmações remetem-se uma à outra, são tautológicas. A letra é uma forma representativa de um dos caracteres do alfabeto; as letras são formas visuais, do conjunto de formas visuais que é o alfabeto.

Chama-se Alfabeto ou Abecedário a um conjunto de letras de um sistema de escrita, segundo uma ordem convencionada. Na linguagem, dispomos de um critério, fornecido pela existência de um alfabeto que, pela distinção entre propriedades constitutivas e contingentes de marcas, permite decidir que diferentes marcas são ocorrências do mesmo símbolo e assim, fixar a identidade do símbolo de inscrição para inscrição. A propósito do Alfabeto, João Miguel Fernandes Jorge refere que:

> As letras de um alfabeto formam entre si palavras que têm por detrás concepções claras e obscuras, distintas e confusas. As letras que dão sentido às palavras costumam repousar em livros, de onde saem para invadir todo o universo e para se situarem em todo o espaço e tempo. Antes do homem de hoje e seguidamente, em domínio da sua linguagem futura. (Jorge 2008:196)

O papel dos alfabetos no pensamento criativo, a criação de alfabetos na arte moderna e contemporânea tem sido uma constante. Desde o século XX até aos dias de hoje, os artistas

[16] Desta exposição resultou um catálogo com um texto de Luísa Soares de Oliveira.

plásticos utilizaram o familiar livro "ABC" ou abecedário como ponto de partida para diversos temas, continuando a pesquisar a relação entre as artes visuais e a linguagem.

Como já referimos no ponto **2.1.4.** desta tese: "A construção de alfabetos no processo criativo", muitos artistas concentraram-se nas qualidades materiais da linguagem escrita e falada, fazendo com ela experiências e esforçando-se por utilizar a linguagem como um material, onde forma e conteúdo eram feitos para ser um e o mesmo, dissecando e rearranjando letras, palavras e frases para criar obras de arte. A linguagem tem sido também utilizada como um flexível e poderoso material para fazer arte, movimentando-se livremente através das disciplinas e meios, onde artistas transformam letras, palavras e frases em padrões, sons, imagens em movimento, e objectos do dia a dia, celebrando as qualidades sinestésicas da linguagem, em vez de a reduzirem a forma pura e distanciando-se do suporte página, para devolverem a linguagem ao mundo.

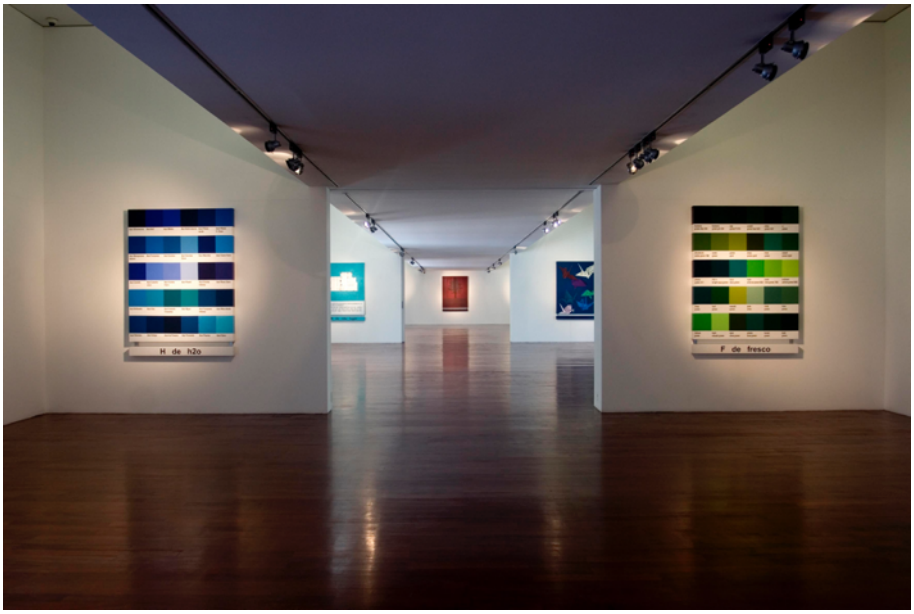


Figura 97 . Vista da apresentação do projecto na Galeria Municipal de Matosinhos, 2009

Na construção deste alfabeto, vocabulário visual A-Z, todas as palavras são escritas na fonte *Helvetica*, uma tipografia neutra, de fácil legibilidade, porque interessou aqui a leitura consciente e fácil das palavras.

Neste projecto, para cada letra do alfabeto foi escolhida uma palavra e uma imagem resultante da pintura. O alfabeto aqui possui uma carga ideográfica que é prioritária. A importância da série assume-se no seu todo. Trata-se de um alfabeto, mas também de um repertório de imagens. Este é também e sobretudo, um alfabeto visual.

A letra é desdobrada numa palavra e do abecedário poderemos saltar de imediato para o dicionário, mas a imagem poderá atraiçoar-nos. Interessa aqui muito mais o acto de sugerir do que o de se ser explícito. Há para Nietzsche uma relação inseparável entre experiência e linguagem. Segundo Nietzsche, as palavras

> são sinais sonoros para conceitos e os conceitos, porém, são sinais –imagem mais ou menos definidos para sensações, grupos de sensações que se repetem e se juntam frequentemente. Para nos entendermos não basta empregar as mesmas palavras: deve-se empregar a mesma palavra também para nos referirmos ao mesmo género de vivências íntimas, deve-se, enfim, ter uma experiência comum com o outro. (Nietzsche 1998: 199)

A relação entre texto e imagem não é aqui unívoca. Na realidade, não tem relação direta, mas de acumulação de elementos distintos, que surgem por vezes como imprevisibilidade e surpresa e, em alguns casos, desorientação.

Segundo Fátima Lambert:

> As palavras têm ressonância nas imagens e vice-versa. Mas são ressonâncias criadoras, gerando mais e mais campo de visão e pensamento (...) As letras convocam, numa versão liberta de constrições estéticas, a funcionalidade de letras capitulares, despojadas de sacralidade e dogma gregários para acederem a valências pessoais que servem a particularidade psico - afectiva e cognitiva da artista. (Lambert 2009)

Em A-Z Entre Palavras e Imagens, este ENTRE – intervalo entre o dito e o não dito, o visível e o invisível - constitui o espaço em que o jogo de percepção se desenvolve, um jogo da linguagem com a imagem transformado numa investigação entre o que é escrito e o que é visto.

Estas pinturas são constituídas por módulos, formados por duas partes, mas no todo assumidas como uma só: todas as vinte e três pinturas têm as mesmas dimensões, altura, largura e espessura. O plano pictórico é aqui concretizado através de dois elementos: uma

tela de forma rectangular que é acompanhada de uma peça de igual largura ao seu lado menor, sendo ambos da mesma espessura, ou seja, 23 telas de 150 cm x 120 cm com 10 cm de espessura. Uma outra tela é anexada a cada uma, funcionando como parte integrante da obra, mas separada do corpo principal, no entanto exposta / instalada conjuntamente a uma distância de 10 cm. Esta peça, mede 10 cm de altura por 120 cm de largura e tem também 10 cm de espessura.

As barras com texto destas pinturas, não interferem directamente com a imagem. Antes se instalam, sob a forma de uma legenda, afastada dez centímetros dela.

Estes dois elementos, pendurados na parede, separados entre si por um espaço de dez centímetros, encontram-se estritamente ligados porque:

- Estão relacionados formalmente pelas suas medidas.
- Estão ligados entre si pela cor que os relaciona visualmente.
- Estão ligados pelos vínculos alusivos que se produzem entre texto e imagem.

A intitulação vê-se e lê-se sobre uma superfície pictórica: uma barra/ tela, corpo exterior mas pertencente ao objecto pictórico, afectando-o íntima e inequivocamente. Nesta barra, inscreve-se a letra e a decisão conceptual que lhe assiste e reassegura a respectiva consignação identitária. Este elemento horizontal, mais objectual do que pictórico, revestido a tela, é o elemento que está encarregado de suportar o texto (ou algum do texto): a letra do abecedário e o termo que conceptualmente, na obra se vincula a ela.

Quase como nos livros ilustrados, como refere Foucault num comentário ao cachimbo de Magritte, que não nos habituamos a prestar atenção a esse pequeno espaço branco que se estende por cima das palavras e por baixo dos desenhos, que serve de fronteira comum para incessantes passos:

> Pois é aí, nesses poucos milímetros de brancura, na arena calma da página, onde se atam entre as palavras e as formas todas as relações de designação, de nomeação, de descrição, de classificação. (Foucault 1981:41)

A representação exclusiva da frase titular nesta legenda, constitui assim uma pintura – frase. São assim dois campos que dialogam no mesmo espaço, propondo uma relação permanente entre a forma pictórica e o encontro de um sentido a que esta se possa fixar. Esta

legenda serve aqui a função ambivalente de esclarecer e confundir, ancorando ou ampliando o sentido da representação.

Os dois espaços pictóricos (do texto e da figura) são duas ordens de sentido que comunicam entre si, mas que, consecutivamente, estão separados, não se tratando de uma representação tautológica onde a mesma coisa é dita na figura e na inscrição.

Segundo Jacques Rancière:

> Trechos de romances ou de poemas, títulos de livros ou de filmes realizam amiúde as aproximações que dão sentido às imagens, ou antes, que de fragmentos visuais montados fazem "imagens" – ou seja, relações entre uma visibilidade e uma significação. (Rancière 2011:49)

No entanto, Rancière fala-nos da abolição da ordem hierárquica, desta subordinação da imagem ao texto. Sendo assim, Rancière questiona como pensar o efeito desta desligação, se a potência das palavras e a do visível se libertaram desde há dois séculos dessa medida comum.

> A resposta mais comum a esta pergunta é conhecida. Esse efeito seria, muito simplesmente, a autonomia da arte das palavras, da arte das formas visíveis e de todas as outras artes. (idem :57)

Podemos aqui fazer uma relação com a "Frase- Imagem" de Rancière, que este entendia por algo diferente da união de uma sequência verbal e de uma forma visual:

> A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Pelo termo "frase- imagem" entendo a união de duas funções esteticamente por definir, isto é, pela maneira como desfazem a relação representada da imagem pelo texto. (Rancière 2011: 65)

Todas as pinturas neste projecto contêm, portanto, palavras, ou no corpo principal da obra, sob a forma de frases próprias, ou textos inéditos pedidos a escritores a propósito de uma palavra ou tema[17], ou textos apropriados de alguém, títulos de livros ou nomes de autores e referências de *Pantones*.

[17] Neste projecto aparecem telas com textos de Emílio Remelhe que utiliza heterónimos começados por ER - Ena Romero, na obra N de não lugar e Ena Roiz na obra U de utopia, e de Valter Hugo Mãe – T de tempo, um poema inédito que me foi oferecido para que um dia o pudesse incluir numa das minhas obras e também foi utilizada na obra B de branco, uma frase retirada de um texto que Manuel

Mas mesmo as telas que no corpo principal não apresentam palavras, têm a palavra na inscrição localizada na barra que lhe serve de legenda, inscrição essa que por sua vez é também o título de cada obra.

As palavras ou frases que aparecem nas obras, quer sejam citações ou invenções próprias, completam a multiplicidade de meios e o trabalho do espectador quando confrontado com os infinitos significados das obras.

Estas telas funcionam como depoimentos autónomos, páginas de um diário visual recolector de imagens. Com este projecto revisitou-se uma série de projectos anteriores, apropriando imagens anteriormente utilizadas e utilizando alguns conceitos recorrentes. Foram retomados signos de séries anteriores, assim como procedimentos da esfera do arquivo implicados com a seriação e o inventário.

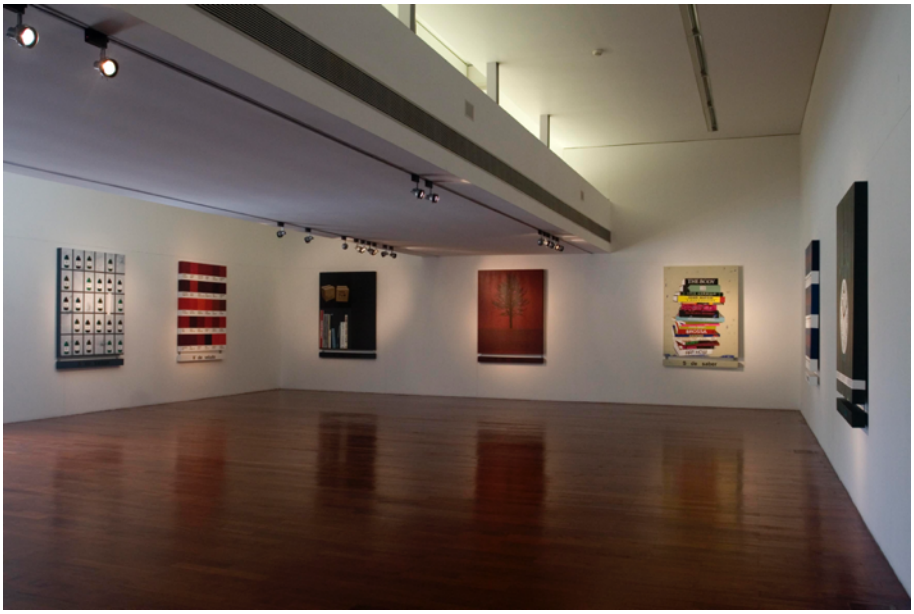


Figura 98 . Vista da apresentação do projecto na Galeria Municipal de Matosinhos, 2009

Na sua função mais convencional, a legenda exercita uma correspondência simples que permite aferir o que está enunciado pela linguagem no que é representado como imagem. O texto neste caso está preso à forma/figura visual e esta é-lhe subserviente. Esta é uma relação da ordem da ilustração e implica o regime das semelhanças (da significância). Mas a representação pictórica neste caso, por vezes, recusa uma relação ilustrativa com o

António Pina escreveu para uma exposição da minha autoria "Do it Yourself" de 30 de Setembro a 9 de Novembro de 2004 na Galeria Fernando Santos, no Porto.

texto. A função desta pintura - título é direcionar a visibilidade pictórica pela leitura da frase pintada. Neste sentido, a relação entre enunciado e figuras não é da ordem da evidência e, ao escapar ao registo ilustrativo, vai além do simples designar. O título das obras (pertencendo ao registo da linguagem), reforça a visão da imagem, mas sem a fixar a uma referência. Nestes trabalhos é posta de parte a hipótese palavra- título como ilustração da imagem. Ao evitar a hipótese ilustrativa, verificamos que cada letra não escolhe a palavra óbvia, que a criação pictórica não ilustrará a letra na palavra, mas antes a acolherá, procedendo com ela a uma troca simbólica doadora de significação, através de ofertas visuais que parecem tangíveis e, afinal, propõe as mais abstractas noções, provavelmente pelos sentimentos que se lhe associam.

O título assume aqui, também, uma função performativa, sendo esta disposição, das obras comum a todas as peças, que junta, agrupa e contribui para um sentido de unidade das obras dispersas pelo espaço expositivo. O performativo, mais do que descrever a realidade, cria a realidade que nomeia. É uma palavra que age para criar uma realidade. No performativo, a direção de ajuste entre a linguagem e o mundo inverte-se. Não é a linguagem que se adequa ao mundo; é o mundo que se adequa à linguagem.

Nesta série são as palavras, sob a forma de legenda, quem parecem localizar o referente exterior à pintura – o motivo. O texto assume, portanto, uma função de identificação e nomeação, não deixando também de funcionar como um jogo de palavras, perguntas e respostas com o observador.

Trata-se de tentar jogar com as expectativas do observador, que terá de reconciliar a imagem mental das pinturas com o encontro das palavras. Os pormenores desafiam o olho e a mente invocando uma miríade de leituras, explorando um repertório de possibilidades.

Aqui, as palavras poderão apelar à imagética, mas a imagem poderá ser convocadora de linguagem, gerando-se um jogo entre a obra e o observador, o pensamento do autor e a leitura/interpretação do observador. A palavra viabiliza polissemias visuais, dirige-se a motivos visuais, acrescentando-lhes efabulações que ultrapassam a sua opacidade imagética direta. Cada espectador poderá fazer a sua própria relação entre as letras e as pinturas, estendendo-se às as ideias subjacentes. A duplicação de sentidos é deixada em aberto.

Ainda segundo Fátima Lambert:

> Assim essas imagens pintadas possuem diferentes níveis de verdade: a verdade com que a pintora as configurou; a verdade que a obra adquire pela sua autonomia pós- concretização; a verdade (no plural leia-se) que os espectadores lhe conferem (Lambert 2009)

Nas palavras de Rocha de Sousa:

> Do meu ponto de vista, perante peças plasticamente estimulantes, o enigma, o jogo ou a mensagem devem reportar-se à constante abertura de cada relação letra/imagem. A proposição de Joana não é a única escolha, o que permite alcançar imensas alternativas, muitos cachimbos que não são cachimbos, mesmo quando a hipótese apresentada e legendada comece pela letra certa. (Sousa 2010: 31)

As letras nestas pinturas, associam-se a palavras que poderiam ser outras, quantas palavras há que começam pela mesma letra?

Roland Barthes afirma que a palavra e a imagem se articulam e se compõe dinamicamente nos processos de comunicação. Uma imagem estabelece uma possibilidade infinita de significados, enquanto o texto verbal a limita, restringindo e fixando o significado da comunicação. Segundo Barthes, o texto dirige o leitor entre os significados da imagem e faz-lhe evitar receber outros.

> O texto é verdadeiramente o controlo do criador (logo, da sociedade) sobre a imagem: a fixação é um controlo, ela detem uma responsabilidade, face ao poder projetivo das figuras, sobre o uso da mensagem; em relação à liberdade dos significados da imagem, o texto tem um valor repressivo. (Barthes 2009a: 35)

Cada pintura representa simultaneamente uma letra do alfabeto, uma palavra iniciada por essa letra como signo de referência e outras figuras ou imagens, num exercício que conjuga, assim, signos da escrita com signos do figural.

Se o texto pintado exige ser lido pelo leitor, por outro lado, a forma da sua inscrição (letras pintadas a acrílico sobre tela, com recurso a stencil) pela pintura, vai impor uma alteração no modo de olhar: oscila entre o ler e o ver.

Ao fazer o percurso da exposição (estas telas estão dispostas por ordem alfabética), ao percorrer todas as letras, o observador poderá perfazer uma experiência textual. Cada espectador gera o seu próprio texto, inventa pequenas narrativas.

Esta sistematização da disposição das obras no espaço expositivo, corresponde à ordenação rigorosa das letras do abecedário. No entanto Imagem e palavra geram algumas contradições, como refere Laura Castro:

> Nestes vinte e três trabalhos Joana Rêgo volta a propor-nos objectos rigorosamente representados em que traço, cor, e perspectiva contribuem para um reconhecimento isento de dúvidas sobre o que estamos a ver. Ao contrário, as palavras que nos propõe, na sua aparente singeleza, são uma nebulosa de equívocos, são uma e muitas coisas, um e muitos conceitos, são a origem e as derivações, o núcleo e as contaminações. Por isso, e apenas com algumas exceções, era tão difícil resolver o enigma da palavra que desaguara nas imagens apresentadas. (Castro 2009)

É de pintura que se trata em toda esta obra, mesmo quando a palavra a tenta ocultar, ou melhor, iludindo a sua verdadeira natureza.

Um arquivo de imagens, pontuação pessoal de vida que estabelece marcações de memória, só por mim conhecidas.

As possibilidades de leitura do seu significado global são infinitas e as palavras surgem aqui para introduzir essa possibilidade, não para a encerrar. É sobretudo um alfabeto visual que corporiza, na livre associação activada pela letra, um repertório imagético sobre o qual o discurso pictórico se vai configurando e transformando: o gesto de pintar- escrevendo como figura pictórica.

Se as artes verbais, em particular quando se regem por medidas e ritmos, põem em destaque a dimensão do tempo, também o itinerário desta exposição ordena e sequencializa o visual, regulando o alcance, a incidência e o ritmo do olhar. O observador ao decidir seguir as obras numa ordem sequencial, de A a Z, terá de se deslocar num trajecto espacial e temporal pelas três salas de exposição onde o projecto se revela.

A palavra, nesta série de pinturas, surge justamente como palavra (texto que deve ler-se), mas também como imagem (mancha de imagem que deve ver-se) num gesto de escrita como pintura e pintura como escrita.

A experiência proposta pela série é a de um exercício de dupla leitura — da complementaridade das imagens e dos textos. Será, no entanto, uma procura improdutiva, pois a evidência da imagem por si elimina quaisquer dúvidas sobre o que vemos e a leitura dos textos, do mesmo modo que não informa sobre o que vemos, tão pouco lhe acrescenta algo objectivo.

Depois de conhecermos a palavra, já não olhamos inocentemente para as imagens, ganhando estas, também, a sua verdadeira dimensão de texto.

Como refere Fátima Pombo:

> (...) avança-se pelo fenómeno desconhecido das imagens e das palavras, transpondo a distância entre o eu e o exterior – e isso, por meio da pintura - , mas avisando-nos de um entre: o título escolhido para esta exposição sugere o inacabamento inerente à alteridade; designa um espaço que pode ser de desanuviamento ou de perplexidade. Entre constrói a tensão do que (não) é dito e do que (não) é mostrado. (Pombo 2009)

Os comentários que acompanham a reprodução das pinturas não são chaves para interpretações do quadro, nem orientações para a interpretação do sentido fundamental da imagem. São a transcrição de notas de reflexão que foram sendo escritas durante o processo criativo subjacente a este projecto, antes, durante ou depois da realização das pinturas. Nelas, condensam-se as imagens mentais, as associações de ideias sobre as quais a análise, contextualização e fundamentação do discurso pictórico foi feita.

No entanto, para além destas notas mais pessoais pertencentes a várias fases do processo criativo, houve a tentativa de analisar estas imagens de uma perspectiva mais externa, a partir de uma reflexão mais distanciada, através de um olhar distante, capaz de ver as relações que um olhar mais próximo por vezes não consegue.

Foram detectadas assim, uma série de relações que poderemos estabelecer entre as palavras e imagens aqui utilizadas.

Enquanto há imagens que só aparecem pontualmente neste projecto, como por exemplo os alvos no *J de jogar*, o relógio no *Q de quase*, as moscas no *Z de zumbido*, outras há que

aparecem continuamente nestes trabalhos, uma delas é a casa ou seu correlato. Poderemos encontrar a imagem casa nas pinturas *A de abrigo, G de guardar, I de ir, M de memória, N de não lugar* (a planta de uma casa) e *S de silêncio* (na parte II).

Há imagens que são recorrentes numa série de palavras, como a caixa no *E de et cétera,* no *U de utopia,* no *S de silêncio.*

Por vezes há palavras que designam categorias vazias ou *Shifters,* (Jackobson 1957), palavras que não têm um significado concreto mas flutuante, ou seja, deixam em aberto aquilo que querem nomear. Um *shifter* está estritamente vinculado à capacidade de contextualização, está unido especificamente à função enunciativa da linguagem: o seu significado não se pode captar independentemente do contexto no qual se utilizam. Os *shifters* permitem que cada pessoa utilize a linguagem de forma individual. Aqui podemos encontrar essa situação, por exemplo em *C de coisas* ou *I de ir*: Que coisas? Ir para onde?

Há pelo contrário palavras que são muito concretas como *O de origami* ou *L de letras*. *L de letras* revela também uma característica tautológica, sendo que a imagem repete a frase, o mesmo termo é aqui expressado de diferentes maneiras.

Várias imagens aqui presentes são recorrentes na minha obra e podemos reflectir aqui sobre o conceito de *Infinito- Estético* (1934) de Paul Valéry.

A noção Valeriana de infinito estético com a qual se descreve o valor da contemplação artística, vincula uma forma de prazer que propicia em cada consciência uma reinvenção significativa do mundo. Os juízos estéticos fundamentam-se e determinam-se pelo grau de prazer emotivo e cognitivo que simultaneamente poderão despertar as obras artísticas no sujeito receptor, e pelo desejo que elas suscitam de ser infinitamente conservadas, revisitadas e retomadas.

No momento em que acontece a contemplação estética de um qualquer objecto, revela-se ali um vastíssimo número de associações, coincidências, diferenciações, analogias, ordens e símbolos, cujo significado se apresenta sempre de maneira renovada para o nosso espírito. Não é por isso estranho que por este facto, nasça no sujeito o desejo e a necessidade de repetir, estender e acrescentar tais impressões, traduzidas em construções e desenvolvimentos de sistemas envolventes que nunca terminam. Há essa necessidade no meu trabalho, um revisitar, um voltar a ver, voltar a compreender, de experimentar indefinidamente.

As palavras aqui elencadas também configuram, elas próprias, um discurso particular, não na sua linearidade.

Fazer uma lista, como por exemplo a *Verb List* (1967-68) de Richard Serra (EUA 1939) revelou-se um exercício curioso.

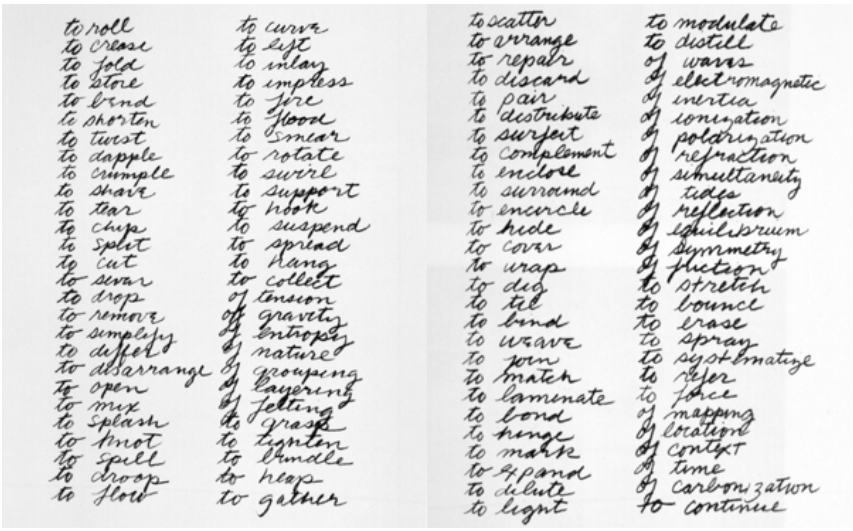


Figura 99 . Richard Serra. *Verb List.* 1967–68. Grafite sobre papel 2 folhas de papel cada com 25.4 x 20.3 cm The Museum of Modern Art, New York. Gift of the artist in honor of Wynn Kramarsky. © 2011 Richard Serra/Artists Rights Society (ARS), New York

Nesta sua lista, Serra escreveu a grafite sobre duas folhas de papel uma lista em quatro colunas de verbos. O artista descreve esta lista como uma série de acções para se relacionar consigo mesmo, com materiais, local e processo. Esta lista seria assim uma inspiração para o seu futuro trabalho, em qualquer meio. O artista utilizou esta lista como uma espécie de guia para a sua práctica artística, seria esta uma espécie de imposição linguística de possíveis opções artísticas. Este trabalho funcionou para o artista como uma maneira de aplicar diversas actividades a materiais não especificados. Cada verbo foi dando, posteriormente, origem a um trabalho específico.

A lista por mim desenvolvida, tentou encontrar de entre as palavras e verbos, utilizadas no projecto, equivalências, reiterações, semelhanças e famílias semânticas que os jogos de linguagem activam. As imagens, pela sua pregnância polissémica estão em agitação permanente, à espera de relações por vir: de outras imagens e de outros textos.

Lista de palavras:

A de abrigo — **B** de Branco — **C** de coisas — **D** de diferença — **E** de et cétera — **F** de fresco — **G** de guardar; grupo — **H** de H2o — **I** de ir — **J** de jogar — **L** de letras — **M** de memória — **N** de não lugar — **O** de origami; ocultar — **P** de pausa — **Q** de quase — **R** de repetição — **S** de saber; silêncio — **T** de tempo — **U** de utopia; usufruir — **V** de veludo — **X** de xarope — **Z** de zumbido.

Possíveis relações:

Abrigo: memória, guardar, ir, não lugar — matéria/espaço/sedentarização vs errância

Branco: coisas, diferença, fresco, memória, quase, silêncio — *simbologia/ matéria/sensação*

Coisas: guardar, et cétera, grupo, jogar, usufruir—*matéria/objectos/conteúdo*

Diferença: branco, fresco, memória, não lugar, ocultar, utopia — *ideias/fazer/ sensação*

Et cétera: coisas, guardar, grupo, repetição —*matéria/diversidade*

Fresco: H20, abrigo, diferença, memória, tempo, usufruir — *sensação/sentido*

Guardar: abrigo, coisas, et cétera, grupo, memória, ocultar, saber, tempo — *acto/ conteúdo/ espaço/tempo*

Grupo: coisas, et cétera, jogar, letras, repetição — *matéria/conteúdo*

H20: fresco — *sensação*

Ir: abrigo, guardar, jogar, memória, não lugar, tempo, usufruir — *errância/acto/ viagem*

Jogar: ir, grupo, letras, memória, repetição, saber, tempo, usufruir — *acto/lúdico*

Letras: grupo, jogar, repetição, saber — *matéria/conteúdo*

Memória: abrigo, branco, coisas, diferença, et cétera, fresco, guardar, jogar, letras, ocultar, repetição, saber, tempo, zumbido — *sentimento/sensação/ identidade/temporalidade*

Não Lugar: diferença, ir, utopia — *ausência/errância vs sedentarização*

Origami: coisas, jogar, memória, repetição, saber, tempo — *acto/lúdico*

Ocultar: abrigo, branco, coisas, memória — *acto/ausência*

Pausa: abrigo, quase, tempo, usufruir — *acto/temporalidade*

Quase: diferença, fresco, tempo — *possibilidade/temporalidade*

Repetição: jogar, letras, memória, origami, tempo, xarope, zumbido — *acto/ ideias/temporalidade*

Saber: diferença, guardar, jogar, letras, memória, origami, ocultar, tempo, usufruir — *acto/ideias*

Silêncio: abrigo, diferença, guardar, ocultar, pausa, tempo, usufruir, zumbido — *sensação/possibilidade/ausência*

Tempo: ir, jogar, memória, pausa, quase, repetição, saber, silêncio, usufruir — *simbologia/subjetividade*

Utopia: quase, não lugar — *acto/ideologia*

Usufruir: abrigo, coisas, et cétera, grupo, H2o, ir, jogar, memória, pausa, saber, silêncio, tempo — *acto/possibilidade*

Veludo: abrigo, diferença, memória, quase, usufruir — *sensação/identidade/ sentido*

Xarope: diferença, quase, repetição, tempo — *sensação*

Zumbido: diferença, grupo, memória, repetição, silêncio — *simbologia/ sensação*



Figura 100 . Joana Rêgo *A de Abrigo* 2008 Acrílico s/ Tela 166 cm x 120 cm

A de Abrigo
Casa, matéria e espaço. A casa construção habitável, lugar de refúgio, lar.
O ventre e o nosso "ninho", lugar de proteção.
O abrigo do exterior, o nosso interior abrigado pela proteção da casa.
Escolhe-se a palavra abrigo em vez de todas as outras palavras começadas por A. Poderia ser mais evidente o A de azul, afinal a densa floresta que envolve a casa é em tons de azul.



Figura 101 . Joana Rêgo *B de Branco* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm Com texto de Manuel António Pina

B de Branco

Aqui, o que para mim simboliza o branco, para o observador poderá ser outra referência, poderá ir buscar à sua memória visual um outro referente. O que se agrega diretamente ao branco? O que é que o branco solicita? O branco do papel com que se dobrou o barco?

Nesta tela, foi inscrita uma frase de Manuel António Pina, frase esta retirada de um texto "Memória, Silêncio, Tempo, Paisagem, Corpo", que o escritor escreveu por ocasião de uma exposição "Do it Yourself" realizada por mim de 30 de Setembro a 09 de Novembro de 2004, na Galeria Fernando Santos, no Porto:

"Mas o barquinho de papel é uma espécie de berço matricial que, como a casa, agora eu mesmo construo..."

A sonoridade do nome barco, anda muito próxima da do som da palavra branco, o que estabelece analogias de proximidade.



Figura 102 . Joana Rêgo *C de Coisas* 2008 Acrílico s/ tela 166cm x 120cm

C de Coisas

Etiquetas: Elementos simples, mas carregados de conotações revitalizadas. Etiqueta: pedaço de papel, plástico ou outro material que se fixa a um objecto para indicar o conteúdo, o preço e/ou outras informações.

Etiquetas que "coisificam" e quantificam o valor das coisas....

Aqui a etiqueta que se destaca em primeiro plano, é uma etiqueta com a palavra "sold" (vendido), mais uma vez a ironia implícita, a arte como mercadoria.

Coisas também nos remete para uma classificação de algo que não sabemos identificar ou nomear e que não deixa de ser um jogo com a etiqueta que procura identificar e catalogar.



Figura 103 . Joana Rêgo *D de Diferença* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm

D de diferença
Referência ao humano, identidade — a questão de autoria. Impressões gráficas das minhas impressões digitais. Doze imagens recortadas num fundo escuro, aparentemente iguais e todas diferentes. Cada impressão tem a legenda de um número, número este retirado do meu bilhete de identidade. Diferença/ Repetição. Acuidade visual. Detectar a diferença na repetição.
A impressão digital é afinal a marca usada para nos identificar, uma identificação do indivíduo, pela singularidade de cada impressão digital. As impressões digitais são diferentes e individuais.



Figura 104 . Joana Rêgo *E de et cetera* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm

E de et cetera

Poderá gerar-se aqui uma certa independência visual pela inscrição das palavras em diferentes partes da pintura, permitindo ao observador ler as mesmas, desrespeitando a ordem pré-estabelecida, da esquerda para a direita, de cima para baixo. Este modo de leitura (que depende da escolha do observador), suspende por vezes a sequência proposta, mas abre à possibilidade de conjugar individualmente os vários momentos da "história". A palavra, aqui utilizada com ironia na representação de caixas, contentores para se guardar o que à partida não se guarda em recipientes cerrados, mas apenas se quer proteger. As caixas encontram-se abertas, à excepção de uma (a caixa para guardar poemas, poemas estes que podem ser escritos, por isso a caixa poderá estar fechada, mas pronta para se aberta a qualquer momento), todas elas metáforas do conhecimento, lembrança de que o conhecimento e suas práticas, são algo para acumular mas também para deixar em aberto, práticas que se interligam, cruzam, intersectam, se expandem e não se encerram em caixinhas e se guardam em alguma prateleira.

É preciso estar sempre a utilizar essas caixas, estudá-las, revirá-las, misturá-las e acrescentar mais conteúdo. Um conteúdo subjectivo, uma carga subjectiva de que é composta também a arte.

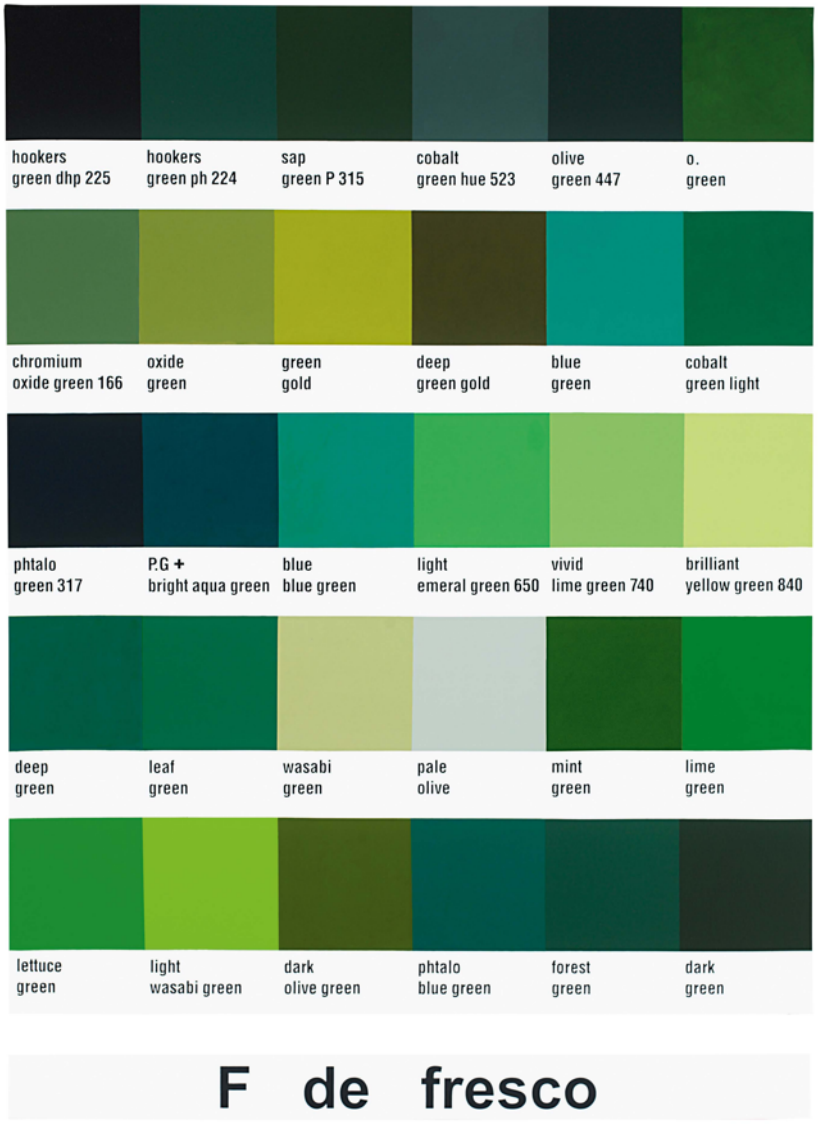


Figura 105 . Joana Rêgo *F de Fresco* 2008 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm

F de fresco

Aspectos relacionados com as sensações. O verde como representação da frescura. No entanto, nas suas investigações filosóficas Wittengenstein aborda a questão da dificuldade em descrever sensações (Wittgenstein 2015: 364)

> *"Há uma diferença radical entre a palavra que descreve e a sensação descrita."*
> *(Tavares 2013: 246)*

Denotação, representação, descrição. As letras e números são designações dos diferentes tons de verde, diferentes gamas e diferentes fabricantes. Estas fontes de informação foram retiradas dos próprios tubos de tinta e dos catálogos de cores disponibilizados pelas marcas.

As variações tonais são obtidas e experienciadas pela sensação, a frescura é também um resultado de uma sensação.



Figura 106 . Joana Rêgo *G de Guardar* 2009 166 cm x 120 cm

G de guardar
Um "condomínio fechado" para pássaros. Habitação 001 a 26. Todas as casas agrupadas, distribuídas por três níveis de altura diferentes. será que habitadas? Afinal o que se poderá aqui guardar? Sugestão da presença pela ausência.
As casas são os contentores onde guardamos os pertences, onde guardamos as memórias, onde nos sentimos resguardados.



Figura 107 . Joana Rêgo *H de h2o* 2008 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm

H de h2o

O azul significa água, no seu título, através da sua forma química.

Ao contrário do *F de Fresco* em que em baixo das amostras de tons apareciam as referências das marcas de tinta, aqui as referências aos tons de azul são palavras escolhidas por mim, o que cada tom de azul me sugere...

As várias designações dão-nos uma amplitude de azul, tornam-no líquido, transparente e imenso.



Figura 108 . Joana Rêgo *I de Ir,* 2008/ 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm

I de Ir

Viagem; Errância. A casa é espaço de viagens/errâncias: sítio de onde se parte, local onde se retorna, quer física quer mentalmente. Ir e voltar. A casa de partida e a casa de chegada.
Processo e projecção: o desejo por conseguir o que ainda não foi alcançado. Ir mas voltar.
O registo dos carris que nos dão a percepção da linha do comboio como meio de transporte. O círculo encerra em si uma viagem de um ir interminável, que se pauta pelo ir e regressar como um todo.

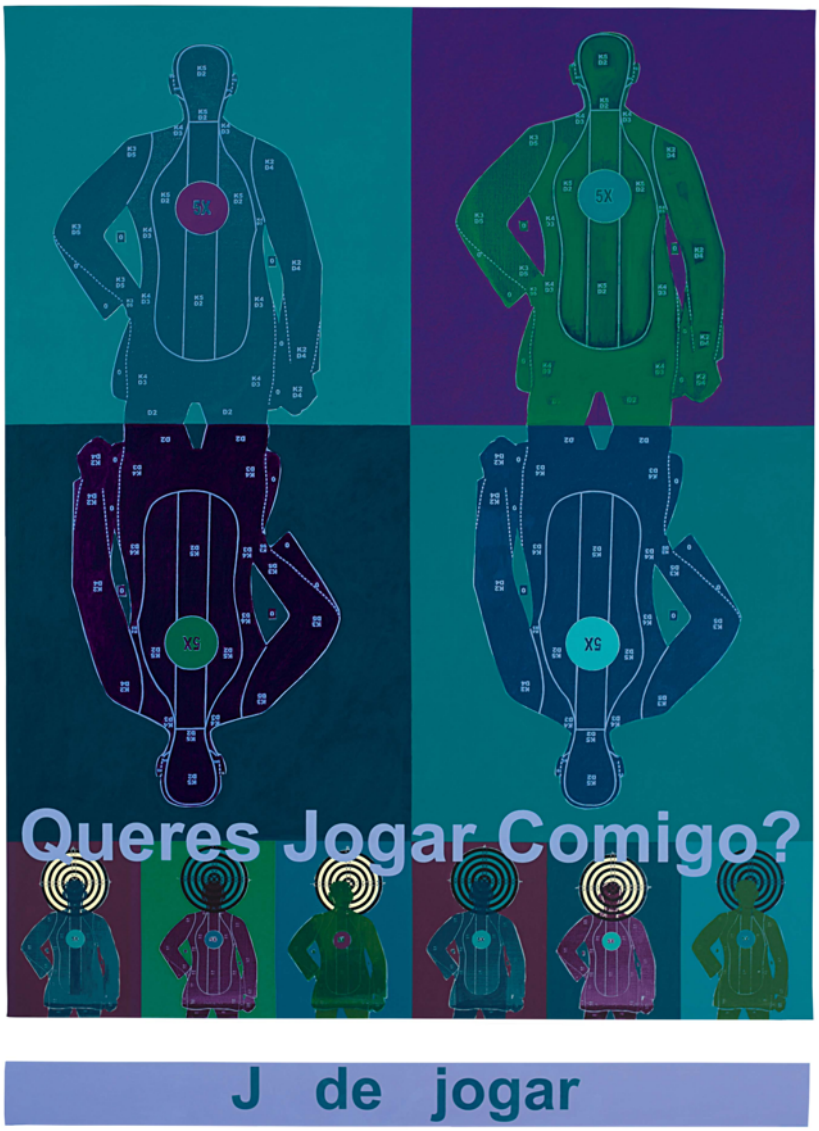


Figura 109 . Joana Rêgo *J de Jogar* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm

J de Jogar

Nesta pintura, aparece inscrita sobre a tela principal a frase: Queres jogar comigo? O observador, que entra e sai da exposição, é aqui interpelado directamente, sobre a sua disponibilidade para ver-entender esta pintura.

A frase, dirigida ao espectador, tem a faculdade de comprometer toda a gente que a lê. Há aqui uma tentativa de comunicação: *Queres*- interrogação dirigida ao receptor, em discurso directo, e *comigo*, o emissor da mensagem e o desafiador do jogo- a autora da pintura. Mais uma vez a proposta de um jogo com o observador, mas desta vez uma interpelação directa. Lúdico vem da palavra latina *Ludens,* que quer dizer jogo. Que jogo é esse da arte? E quem poderá jogar esse jogo? O artista, e por analogia, o receptor, o crítico, o público em geral. Se o criador souber jogar, todos poderão jogar o jogo do criador. Serão jogos diferentes, contudo a competência do grande jogo, é mais do artista- o bom criador, brinca, joga um jogo sério.



Figura 110 . Joana Rêgo *L de Letras,* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm

L de Letras

O alfabeto deste quadro é simbólico, pois permite criar códigos, reinventando a leitura ou indo além da ordem natural da leitura, revelando uma nova atitude em relação à arte (poética, literária) que consente o jogo, a performance, como acto em si suficiente e significante.

Tabelas oftalmológicas e pilhas de letras. Que letras conseguimos ver? Que palavras conseguiremos formar e ler?



Figura 111 . Joana Rêgo *M de memória*, 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm

M de memória

Memória, faculdade psíquica que retêm o passado. Tela preenchida com círculos de diâmetro igual, isolando ícones, não sendo apenas unidades compositivas, mas ideogramas, ou seja, unidades linguísticas e, simultaneamente unidades de significado. Há aqui uma compilação de imagens recorrentes na minha obra. Uma espécie de cosmograma, que apresenta conexões ordenadas entre os ícones, por alinhamentos horizontais, verticais e diagonais. O cosmograma constitui uma unificação de experiências subjectivas, um resumo do universo interior, neste caso do meu. As recordações e memórias são pertença de cada um, não podemos transferi-las para a memória de outro. Sabendo porém, que as mesmas recordações são incapazes de ser exactamente vividas por um outro, aqui, e mais uma vez numa espécie de jogo, a tentativa de identificação com a experiência do outro, assume-se preponderante. O observador, talvez na impossibilidade de experienciar todo o universo de recordações ou memórias contidas nestas imagens, ou de aceder ao sentido original imposto por mim, poderá interpretar a pintura segundo o seu fundo experiencial. Servirão estas imagens, também, para as suas memórias?



Figura 112 . Joana Rêgo *N de Não Lugar* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm. Com texto de Ena Romero

N de não – lugar
A casa como espaço mental.
Uma planta de uma casa, um lugar por excelência transformado na pintura em não - lugar. Referência a Marc Augé (França 1935). Ao observarmos uma planta de uma habitação, questionamo-nos sobre o lugar que habitamos.
Uma tela com texto inscrito: o exercício feito pelo observador a partir destas telas que contém texto, o exercício de ler, transforma-se num exercício de persistência: os olhos caminham lentos e hesitantes sobre a textura visual e esforçam-se por converter em significante textual para, daí, retirar o significado.



Figura 113 . Joana Rêgo *O de Origami* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm

O de origami

Pássaros, voo, origami: técnica secular Japonesa de dobrar papel, criando assim representações de determinados seres ou objectos. Poderia estar aqui, portanto, representada qualquer forma que se consiga fazer através das dobragens de papel..... Mas aqui estão representados pássaros*, Tsurus* ou Grous que tem uma simbologia muito especial, significando paz e longevidade.

Ficamos presos à técnica de origami ou ao resultado, aos pássaros dela resultantes, ao voo da ave, à simplificação da cultura oriental e a simbologia que ela contém.



Figura 114 . Joana Rêgo *P de Pausa* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm

P de Pausa
Utilização cultural da linguagem, um pictograma em que dois traços verticais paralelos indicam pausa.
A pintura situa-se assim num plano onde espaço e tempo, uma vez mais se cruzam, diluindo-se.
A natureza como lugar de e para reflexão, pausa.
Uma pausa – uma suspensão do tempo para que cada um possa respirar, um intervalo no espaço para que cada um possa olhar o outro, o que está à sua volta, à sua frente.
Um espaço de silêncio que tornará, talvez, possível a desaceleração. Interesse permanente pelos signos, pela codificação e descodificação, pela forma como um sinal presente remete para uma ausência. O signo como potenciador do jogo, da suspensão, da perda de sentido, da deriva de significado original para ganhar outros sentidos.

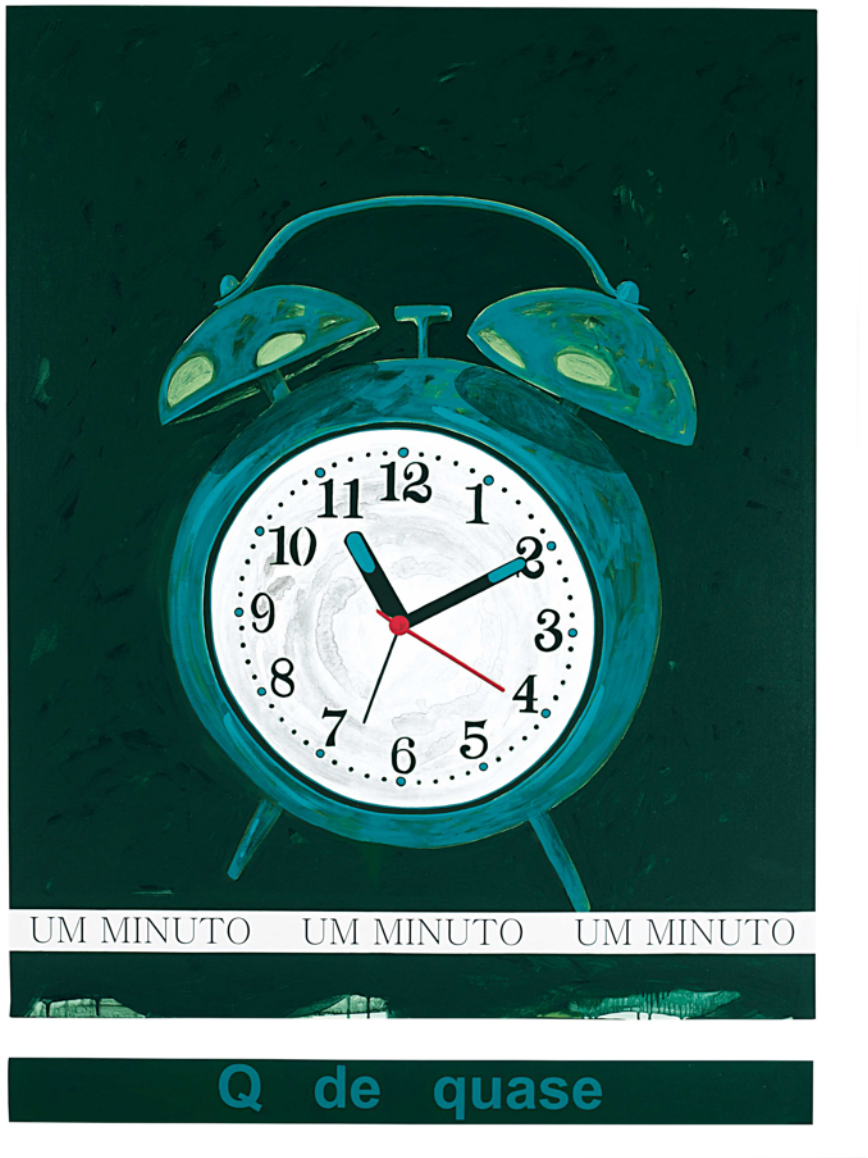


Figura 115 . Joana Rêgo *Q de Quase* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm

Q de Quase

Qual a matéria do quase? Será que quando falamos de quase, falamos do tempo real, objectivo, o tempo mecânico dos relógios? Ou pelo contrário do tempo da duração interior, subjectivo? Uma espécie de domínio sobre o tempo efectivo, quantificável, domado. Aqui o tempo cronológico parou nas 11:10 ou 23:10, o tempo foi detido, interrompido. A suspensão determinante do curso das coisas, do curso do tempo. Durante vários dias, haverá sempre dois momentos que correspondem ao tempo marcado, poderá coincidir com o tempo em que o observador olha o quadro. Ou faltará um minuto. Quase.....



Figura 116 . Joana Rêgo *R de Repetição* 2008 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm

R de repetição

Como explicar por exemplo que a letra **R** signifique Repetição e não Rosa, já que são rosas o que a repetição nos mostra, embora destacando a sua condição de imagem pela referência a um *Pantone*?

Aqui não se dá o R à rosa mas a rosa é convocada para o R.

Há rosas que se repetem. A repetição neste caso alude ao plural.

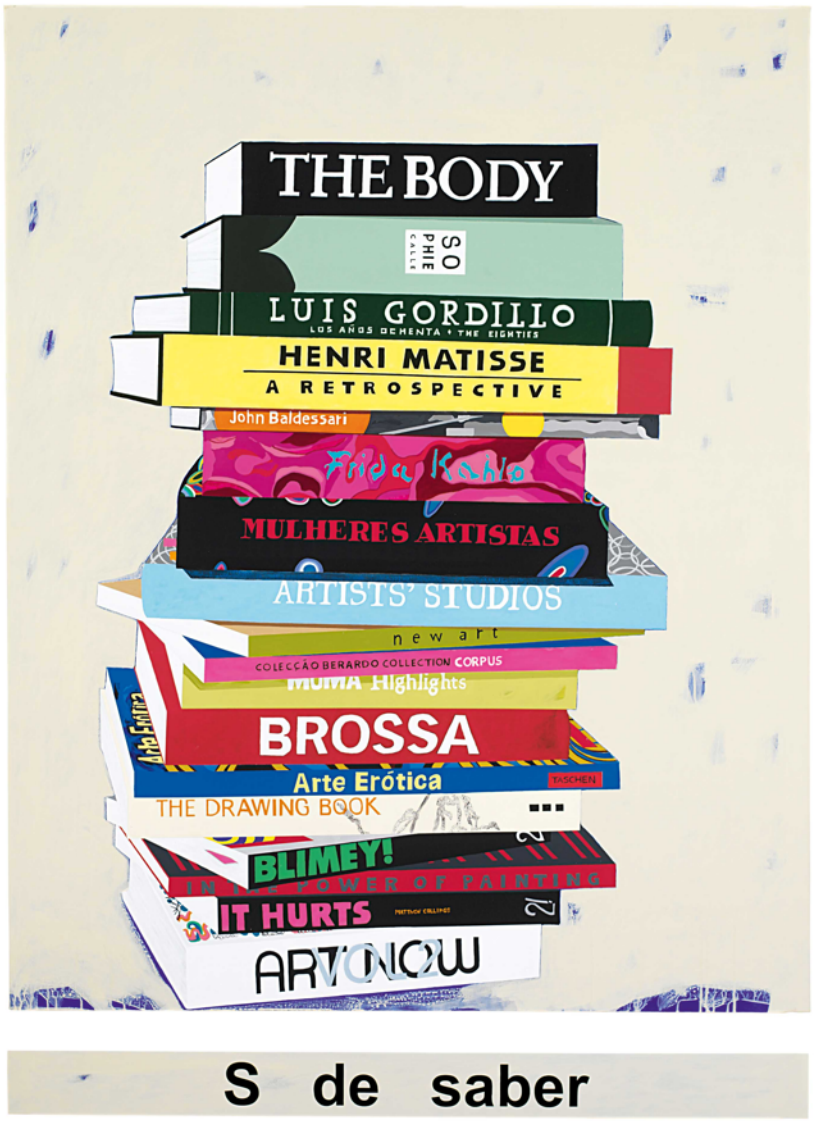


Figura 117 . Joana Rêgo *S de Saber* 2008 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm

S de saber

A ironia implícita. O saber representado através da representação de uma pilha de livros. Mas são estes livros ilegíveis, são pintura, não se podem abrir ou tocar, mas representam uma série de referências para mim, que fazem parte da minha formação e aprendizagem.

As lombadas indicam-nos do seu possível conteúdo. O que estará no seu miolo capaz de alimentar o saber.

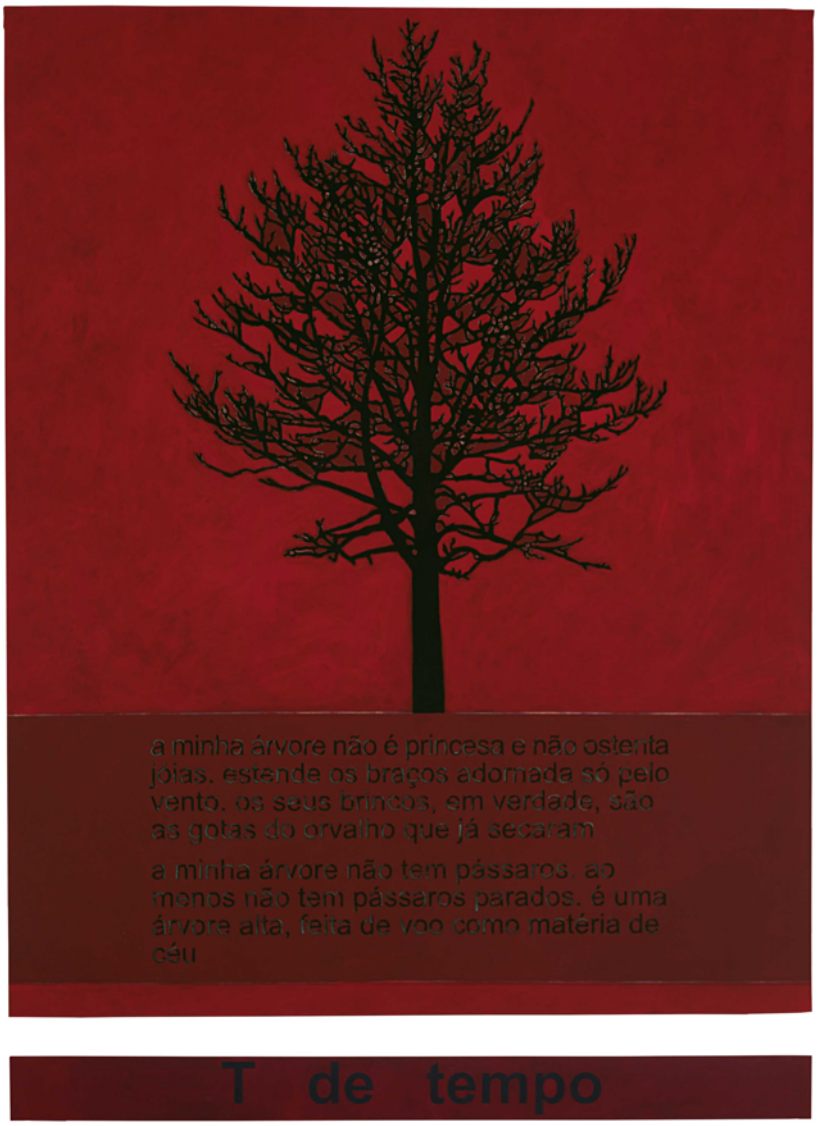


Figura 118 . Joana Rêgo *T de Tempo* 2008 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm - Com texto de Valter Hugo Mãe.

T de tempo

O tempo aqui não é perceptível, não tem sabor, é invisível, inodoro, silencioso e etéreo.
A árvore sem folhas. A associação reiterada da imagem da árvore com o vocábulo tempo, revela a atribuição consciente de uma designação para o ícone árvore, indicando o seu significado. A figura plana de uma árvore sem folhas é um mapa, um traçado de percursos provenientes de um tronco comum. A árvore é uma representação arcaica para genealogia, o registo dos caminhos desde a origem, um esquema da memória. Memória – tempo. O poema é um tempo para além da pintura.



Figura 119 . Joana Rêgo *U de Utopia* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm . Com texto de Ena Roiz

U de Utopia
Quando a frase se inscreve na pintura, passando a pertencer-lhe como figuração, torna-se explícito que a linguagem e imagem comungam de um mesmo sentido visível, embora ambos, neste caso, tenham poder para convocar campos imagéticos distintos que se associam na própria pintura que assim os associa.
As frases pintadas, necessariamente contem a sua natureza de texto mas a imagem que convocam é mais do que a sua textualização descritiva e pintada.
Como representar a utopia? Algo que se pode transportar numa caixa, ou apenas através de páginas de um livro?



Figura 120 . Joana Rêgo *V de Veludo* 2008 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm

V de veludo

Esta letra do alfabeto está associada a uma cor e a uma sensação. O veludo aqui é vermelho – uma sinestesia se impõe entre textura, a sedução e o impacto de vermelho. Mais uma vez um apelo aos sentidos: tacto, toque.

Signos, palavras e números que identificam os vários tons de vermelho, determinando vários graus tonais. Não é V de vermelho mas V de veludo. Sensação cromática ocular, sensação de toque pela maciez do veludo.



Figura 121 . Joana Rêgo *X de Xarope* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm

X de xarope

Numa lista pregada numa das prateleiras de uma estante com frascos de xarope em cujos rótulos se inscrevem letras do abecedário, desta vez não dispostas por ordem alfabética, mas cada um deles representa uma das 23 letras do alfabeto, encontramos os seguintes termos inscritos por ordem alfabética, prescrições para cada um dos xaropes: Amar, Brincar, Construir, Divagar, Encontrar, Fazer, Gostar, Habitar, Inventar, Jogar, Lembrar, Manter, Não querer, Ouvir, Pintar, Querer, Resolver, Ser, Ter, Unir, Viajar, Xutar, Zombar. Lista de verbos na emergência da prática pictórica como processo performativo. Esta lista de verbos compartilha com os actos de linguagem o domínio comum da palavra como instrumentalização da acção. Em termos gerais, as listas de verbos são compilações de palavras que directa ou indirectamente, denotam uma acção.



Figura 122 . Joana Rêgo *Z de Zumbido,* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm

Z de zumbido
O zumbido, um ruído que se poderá imaginar ouvir através do barulho do vento a tocar na vegetação representada ou nas moscas que estão paradas na parte inferior do quadro, mas que a qualquer altura se podem por em movimento e embrenhar-se na vegetação...
Deixa-se aqui, o espectador/ leitor com a responsabilidade de interpretar o significado destas palavras, com a liberdade de ampliar o seu conteúdo, e também com a incerteza de não saber muito bem a que ater-se.

4.2.1. DESDOBRAMENTOS DO PROJECTO E NOVAS APRESENTAÇÕES - PARTE II

Enquanto que na primeira apresentação deste projecto se recorreu aos 23 caracteres do alfabeto e às conotações simbólicas complementares, decididas numa primeira fase, o papel instrumental da palavra e imagem admite a preposição de subgrupos, ou variantes, com a renovação de algumas propostas.

A segunda apresentação do Projecto A- Z Entre Imagens e Palavras foi, conforme mencionamos, apresentada no Centro Cultural de Cascais, Fundação Luís I, e respeitando o mesmo conceito, a mesma ordem de instalação da mostra anterior, apenas diferia desta pela substituição de algumas Palavras/ Imagens. Foi então substituída a palavra e imagem correspondente às letras G: *G de Guardar* foi substituída por *G de Grupo*; *O de Origami* foi substituída por *O de Ocultar*; *S de Saber* foi substituída por *S de Silêncio* e *U de Utopia* foi substituída por *U de Usufruir.* Todas as restantes combinações de palavras/ imagens apresentadas anteriormente se mantiveram.

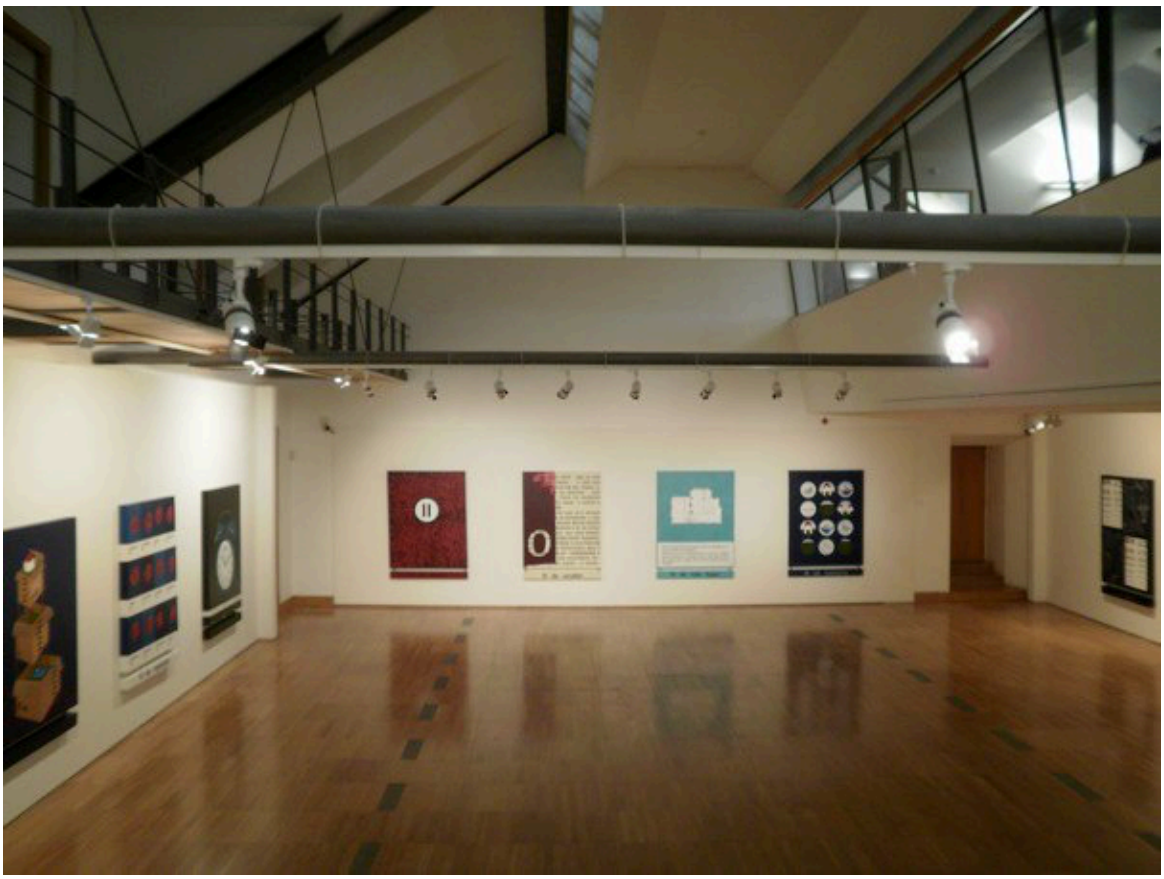


Figura 123 . Apresentação do projecto *A- Z Entre Imagens e Palavras* no Centro Cultural de Cascais, Fundação Luís I em 2010

Este jogo que aqui se travou desde o primeiro momento é um jogo potencialmente sem fim, dependendo da combinatória do léxico, uma colecção de imagens e palavras infinita. As possibilidades de leitura do seu significado global são infinitas, porque as palavras, aqui, surgem para introduzir essa possibilidade e não para as encerrar. Esta infinidade de possibilidades, fez-nos lembrar o conhecido livro de Jonathan Swift "As viagens de Gulliver", onde no capítulo V este nos relata a visita de Gulliver à grande academia de *Lagado*, e na descrição que aqui se faz da visita a uma das alas da academia "a dos produtores da cultura especulativa", é-nos relatado um projecto de um professor, um dispositivo de combinação de palavras, usado para escrever livros:

> Tal estrutura tinha vinte pés de lado e encontrava-se colocada no meio da sala. A superfície era composta por vários quadradinhos de madeira, alguns maiores que outros, ligados entre si por arames fininhos. Estes quadradinhos de madeira estavam, todos eles, completamente forrados a papel e neste papel estavam escritas todas as palavras da sua língua nos seus vários modos, tempos e declinações, mas sem qualquer ordem entre elas (...) dando-lhes uma volta repentina, toda a disposição de palavras sofreu uma modificação completa. Em seguida ordenou a trinta e seis dos rapazes que lessem devagar as várias linhas, tal como elas apareciam na estrutura, e onde encontrassem três ou quatro palavras juntas que pudessem constituir parte de uma frase as ditassem aos quatro alunos que faziam de escribas. Repetiram esta operação três ou quatro vezes, estando o engenho de tal modo imaginado que as palavras eram deslocadas para sítios diferentes, de cada vez que os quadradinhos de madeira eram virados para baixo. (Swift 1996: 170)

Assim nasciam vários volumes escritos, repletos de frases coleccionadas, que posteriormente seriam compostos para a partir desse rico material, dar ao mundo um tratado completo sobre todas as artes e ciências.

Este dispositivo não serve para representar uma ideia prévia, mas é ele que gera essa ideia, assim como neste projecto A- Z há um sistema de combinações abertas, como nessa academia. Aqui pensamos o alfabeto como um dispositivo combinatório, capaz de gerar palavras e imagens.



Figura 124 . Joana Rêgo *G de grupo* 2010 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm

G de Grupo

Segundo Rocha de Sousa:

"No caso das peças de dominó, a letra G corresponde ao grupo de cinco elementos; mas, em pleno jogo visual, nada nos impede de optar pela letra C, de cadência, em conformidade com a composição pictórica. E assim por diante, como acontece com a ampla variabilidade da língua portuguesa, rica em sinónimos, em palavras plurisignificantes, uma língua *plástica* por natureza, com a qual se pode *pintar* através de *tonalidades adjectivas"*. (Sousa 2010: 31)

Nestas combinações entre palavra e imagem, os jogos serão sempre possíveis.

O observador poderá projectar qualquer palavra na imagem, ou vice-versa.

Ao evocar o que poderá ser invisível a uma primeira leitura, há a tentativa de introduzir o invisível na visibilidade da pintura através de uma exterioridade que traz em si o irrepresentável, o não mostrado, o que está em falta no imediato acto de ver, o que escapa imediatamente à nossa percepção.

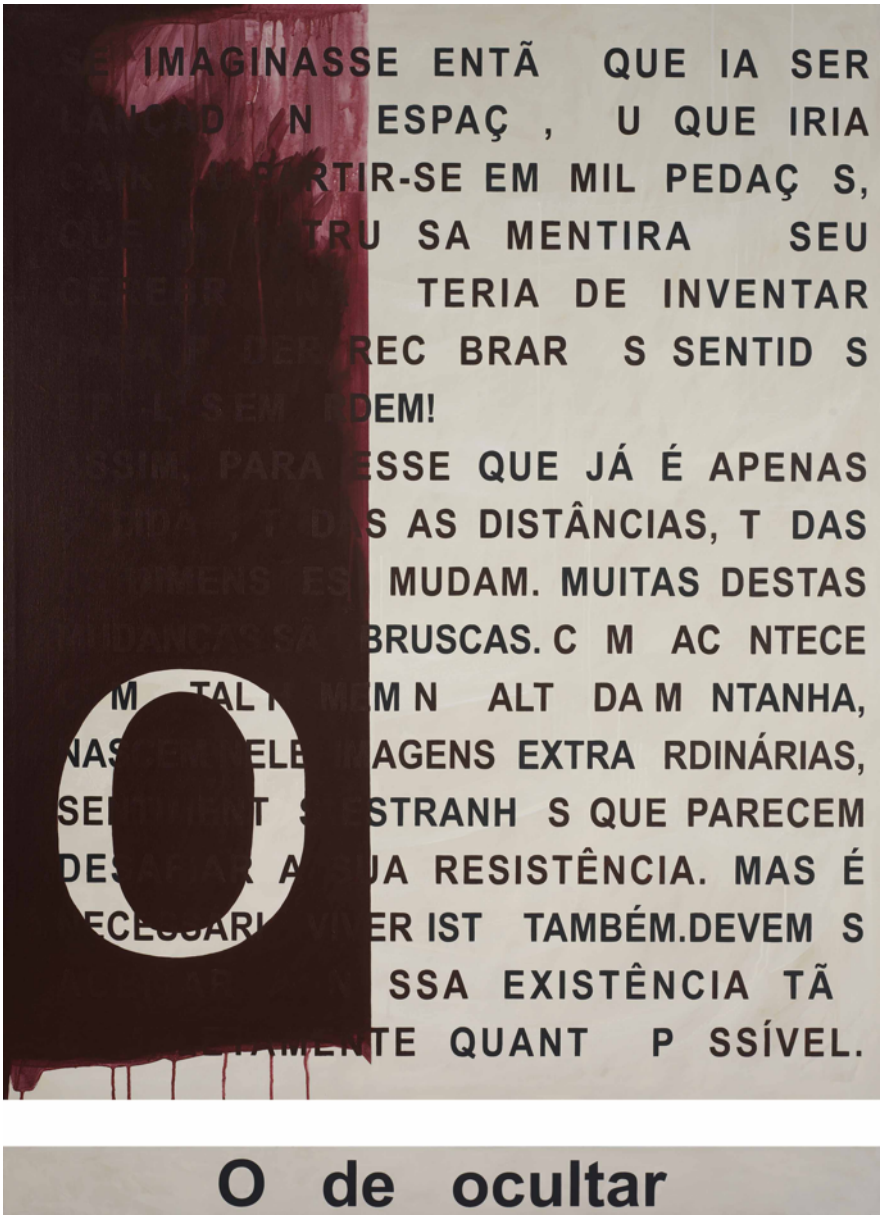


Figura 125 . Joana Rêgo *O de ocultar* 2010 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm

O de ocultar

O texto nesta pintura, abarca quase inteiramente a superfície da tela, onde é reproduzido um fragmento de um texto de Rainer Maria Rilke.

A letra **O,** aqui, é a inicial da palavra Ocultar, e o quadro mostra-nos a imagem de um texto onde a letra O é apagada pela manobra da própria pintura que a torna, ilegível.

A letra O é ocultada no texto inscrito. Contudo, na capacidade de autocorreção que todo o texto comporta, esta lacuna é reconstituída pela isotopia do discurso, como uma elipse tornada visível enquanto forma/ideia fantasma.

A percepção humana vai reconhecer a letra e completar o que falta. É este um exercício (o de tentar reconhecer o texto na sua totalidade), que tornará a leitura mais lenta. A legibilidade e inteligibilidade do significado textual, apesar da ocultação da letra **O**, não está aqui comprometida. A legibilidade do texto dificulta-se, mas não se compromete.

O ênfase dado aos elementos visíveis, os quais passam a estabelecer entre si outras relações visuais e outros sentidos, faz-nos concluir que o objectivo da ocultação não é, senão, revelação.

Nesta tela, está inscrito um fragmento de um texto de Rainer Maria Rilke:

> Se imaginasse então que iria ser lançado no espaço, ou que iria cair ou partir-se em mil pedaços, que monstruosa mentira o seu cérebro não teria de inventar para poder recobrar os sentidos e pô-los em ordem! Assim, para esse que já apenas é solidão, todas as distâncias, todas as dimensões mudam. Muitas destas mudanças são bruscas. Como acontece com o tal homem no alto da montanha, nascem nele imagens extraordinárias, sentimentos estranhos que parecem desafiar a sua resistência. Mas é necessário viver isto também. Devemos aceitar a nossa existência tão completamente quanto possível. (Rilke 2009: 83)

A escolha deste fragmento em particular, retirado da carta VIII "Cartas a um poeta" de Rainer Maria Rilke deve-se a um gosto muito pessoal, a minha carta preferida de todo o livro. Toda esta carta fala de solidão, que "não é uma coisa que possamos aceitar ou recusar à nossa vontade (...) No fundo, a única coragem que nos é pedida é a de fazermos face ao estranho, ao maravilhoso, ao extraordinário que se nos deparar." (idem :83-84). Por isso e pensando na palavra solidão, fui criando um jogo de linguagem em que cheguei à palavra ocultar: solidão – só - isolamento – ausência - retiro – subtrair à vista – esconder- não revelar- ocultar.



Figura 126 . Joana Rêgo *S de silêncio*, 2009/2010 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm

S de silêncio
O que é o silêncio? Como se representa?
E porque não S de solidão, que é o que nos pode parecer o representado nesta pintura? Pintura não habitada, mas habitável. O silêncio dividido em espaços. Mais uma vez a presença representada pela ausência. O silêncio que se pinta e talvez não se ouça.



Figura 127 . Joana Rêgo *U de usufruir* 2010 Acrílico s7 tela 166 cm x 120 cm

U de usufruir

Daqui deduz-se que falamos do usufruir da leitura de um livro, apresentam-se apenas livros pintura, que não se podem tocar, ler. O livro objecto muitas das vezes apela aos olhos, ao toque, à relação com o nosso corpo que os tem de rodear, ver, tocar, manusear, mas aqui não há essa possibilidade. Trata-se de pintura. Poderemos sim, usufruir da contemplação da pintura das lombadas de livros. Temporalidade essencial à fruição e descoberta progressiva por parte do leitor de referências a artistas, exposições, arte.

4.2.2. EXPOSIÇÃO "ENTRE A PINTURA E AS PALAVRAS..."

O projecto *A- Z Entre Imagens e palavras*, apresentou-se em dois locais diferentes, com algumas variações nas Palavras/ Imagens, como já fora referido a propósito da apresentação no Centro Cultural de Cascais, Fundação Luís I, no qual manteve a mesma estrutura e o mesmo título da exposição realizada na Galeria Municipal de Matosinhos. Nas apresentações seguintes, houve uma variação em alguns aspectos formais das obras, mantendo-se o mesmo conceito de exposição, com alteração do título do projecto. Na última apresentação houve uma mudança que deixava antever o que viria a acontecer nos próximos projectos.



Figura 128 . Capa do catálogo da Exposição: *Entre a Pintura e as Palavras...,* Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso, 2010/2011

A exposição que sucedeu à apresentação realizada no Centro Cultural de Cascais, Fundação Luís I, foi realizada no Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso, em Amarante, de 6 de Novembro de 2010 a 9 de Janeiro de 2011 (Rêgo, 2011), com o título "*Entre a Pintura e as Palavras*...". A mudança do título reflectia algumas diferenças formais que o trabalho foi assumindo em cada momento expositivo.

Estas variações formais da ideia inicial traduziram-se na diminuição do formato dos trabalhos realizados propositadamente para este momento, sugeridas pelas características do espaço físico de apresentação, e sem a totalidade das letras do alfabeto como imagem seminal da pintura. Algumas letras foram repetidas em diferentes palavras e diferentes imagens. Procurou-se, aqui, trabalhar as

diferentes possibilidades e desafios que este projecto proporcionou, em termos de possíveis combinações de letras/ palavras/ imagens, e não tanto a preocupação em continuar a mesma estrutura expositiva.

As obras mantidas das exposições anteriores foram "*A de abrigo*"; "*E de et cetera"; "G de grupo"; "H de H2o"; "I de ir"; "M de memória"; "P de pausa"; "T de tempo"; "V de veludo"*. Ficaram de fora desta mostra as letras C, D, F, J, N, Q, R, U, X, Z.

Das obras novas, apresentaram-se as pinturas que representam a combinação letra/ palavra/ imagem, respeitantes a *A de abraço, B de brilho, L de lugar, O de obsoleto, P de pintura, S de suspenso*. Nesta mostra, a repetição de algumas letras, coube às letras A, representadas pela combinação anterior *A de abrigo* e pela mais recente combinação *A de abraço*; da letra P referente à combinação anterior de *P de pausa* e à representação mais recente *P de pintura*.

Estas novas obras diferem das primeiras não só pelo seu novo formato, mais pequeno, de 100 cm x 80 cm, como pelo facto das legendas, títulos, estarem inscritas na tela principal, ao contrário das anteriores que se encontravam num fragmento exterior ao corpo principal da obra. Tentou-se, com esta nova estrutura, uma outra maneira de aliar palavra e imagem, em que a palavra inscrita não era mais uma peça exterior à principal, mas presente no único corpo da obra. Esta não deixou, porém, de se destacar num espaço definido, um rectângulo devidamente realçado, na parte inferior da tela: rectângulo pintado sobre a pintura principal — umas vezes de uma cor opaca, que se diferencia ligeiramente, pintado de um tom diferente da cor do fundo — outras vezes uma cor mais transparente que nos permite continuar a ver, em transparência, o fragmento que foi parcialmente coberto, mantendo a palavra em destaque. Não se trata aqui, e apesar dos títulos estarem inscritos sobre a pintura, de um exercício de dominação de texto sobre a pintura, nem de uma subordinação entre as abordagens plástica e linguística, muito menos de um funcionamento repetitivo ou tautológico na correspondência entre imagem e título, entre imagem e legenda. A função deste título, neste contexto expositivo assim como nos anteriores, é a de orientar o observador para o jogo de palavras, condicionando mesmo a visibilidade pictórica pela leitura da frase pintada. A relação, entre enunciado e imagem, conforme já dissemos, não é da ordem da evidência. O texto isolado nesta forma de enquadramento permite uma intensificação do mesmo, uma chamada de atenção.

A palavra poderá potenciar os significados da imagem ou limitá-los. A imagem ao relacionar-se com a palavra, pode libertar-se de interpretações óbvias ou a elas ficar irremediavelmente ancorada.

Chegamos à conclusão de que a visualidade da representação não fora afectada pelo facto da palavra/ frase não se encontrar fora do corpo principal da pintura, mas fazer parte da mesma. A sua integração na composição pictórica resultou praticamente da mesma forma. No entanto, a dança do olhar ao observar uma pintura, de que Lyotard nos fala (2002: 14-15), a liberdade de movimentos pela superfície pintada a que os nossos olhos estão habituados, tem menos área para ser executada. Quando se chega ao texto, é exigido uma direcção e sentido que regulem o movimento ocular no exercício de leitura. Foi o que se constatou nestas diferenças formais: menos espaço para o nosso "olhar dançar". Não só porque o espaço onde a palavra se inscreve, (e quando na pintura não existe mais palavras do que o seu título, o que nem sempre se verifica pois muitas das pinturas que fazem parte deste projecto, tem palavras inscritas para além da frase título, estrutura comum a todas) apesar de se encontrar dentro do corpo principal — funciona como as peças anteriores: este espaço está devidamente isolado do resto da composição, apresentando-se preparado para receber o vocábulo.

O que acontece quando a palavra se insere num espaço figural, quando se integra numa composição plástica?

> Parece ser unânime que a pintura contemporânea ocidental, ao tornar a palavra da mesma substância da imagem, retira importância ao seu significado, afirmando a sua materialidade, a sua realidade objectual, ou seja, a sua visibilidade. (Coimbra 2012: 463)

Escrever e pintar estão aqui mais uma vez condensados num gesto único que os expressa em pintura e como pintura. A representação vai exigir ao observador / leitor, dois exercícios : o de ver e o de ler.

Este projecto reforça mais uma vez a necessidade de colocar palavra e imagem em contacto. O diálogo entre o verbal e o não verbal alimenta a experiência, modelando a enunciação, desconstruindo o significado e ampliando o sentido. Estas palavras âncora, como propunha Barthes, são arrastadas numa viagem com as imagens, na errância com que a linguagem e expressão nos envolvem sem avisar.

A palavra aparece aqui presa pela escrita e fixa-se pela inscrição, passando a pertencer à ordem da figurabilidade plástica da pintura.

O que vemos, ainda que possa extravasar largamente aquilo que a artista literalmente escreve, é condicionado e intencionalmente reduzido a um só vocábulo. Esta redução poderá ser esquecida e imediatamente refeita para se considerar a imensidão que uma palavra pode adquirir, sobretudo quando atribuída a algo de concreto, a algo que se possa de ver, que se expõe diante de nós solicitando a identificação, como uma síntese que, afinal, será sempre uma aproximação subjectiva.

O conceito principal inerente a esta exposição é o que se prende com as mostras anteriores. As letras do abecedário indicam a inicial de uma palavra, que determina simbólica e metaforicamente os espaços de interesse vital, existencial, emocional ou intelectual da autora. A representação pictórica apoia-se num recurso formal que combina texto e imagem. Estes elementos significantes articulam-se numa conjunção de significados. Os ícones aqui representados são, às vezes tão universais que o espectador poder-se-á facilmente identificar com eles, reinterpretando-os através das suas próprias vivências. O observador poderá aqui decidir se, para ele, o vocábulo proposto ou a imagem proposta pela autora são os correctos, ou se lhe é impossível abdicar dos seus referentes.



Figura 129 . Joana Rêgo *A de abraço* ,2010. Acrílico s/ tela 100 cm x 80 cm

A de abraço
Porquê *A de Abraço* e não *A de almofada* se são almofadas os elementos pintados? Recorre-se uma vez mais ao apelo dos sentidos, à utilização da metáfora. A representação pictórica de algo agradável ao toque, fofo, que se pode abraçar. Três grupos de duas almofadas, presas por um cordel, como se de abraços se tratasse....
O cordel e o nó como simbologia do abraço.



Figura 130 . Joana Rêgo *B de brilho*, 2010. Acrílico s/ tela 100 cm x 80 cm

B de Brilho
Uma pintura com referências da Arte Pop, numa representação do objecto de uso quotidiano, que embora já não habitual nas casas portuguesas, é um ícone Português que muitas gerações reconhecem: a lata do produto limpa metais
"*Coração*". Para dar brilho.
Uma dupla simbologia da lata que contém o coração atravessado pela flecha e ao qual se pode dar uma recuperação, um brilho.

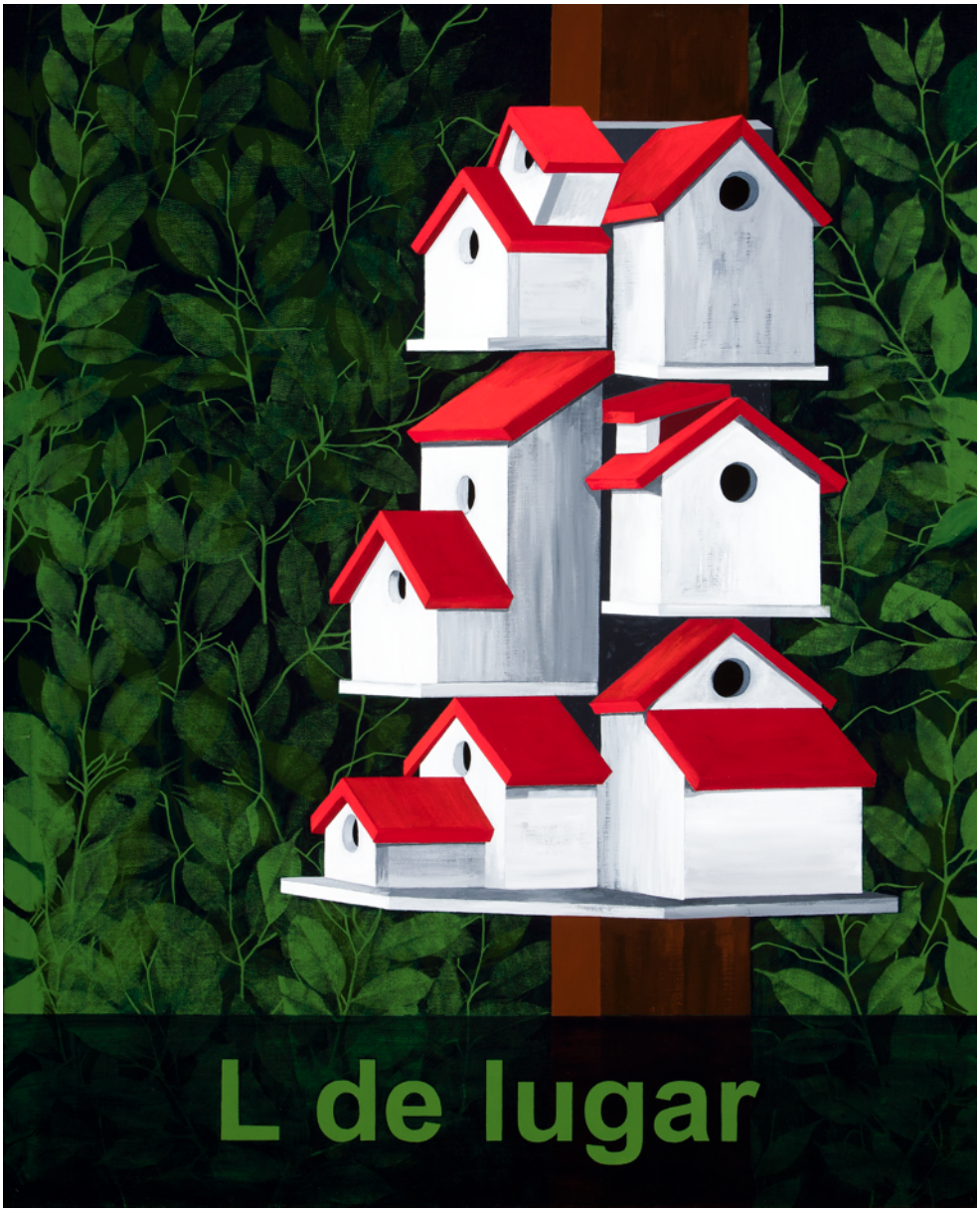


Figura 131 . Joana Rêgo *L de lugar,* 2010. Acrílico s/ tela 100 cm x 80 cm.

L de lugar

O efeito que surge nestas pinturas é inesperado. A aposição do vocábulo junto à imagem levanta a questão da inexactidão, a incompletude, porque ainda que vejamos, neste exemplo, um lugar, o que é um lugar quando a palavra apenas o evoca, incomensuravelmente mais lato e permissivo do que o pintado?

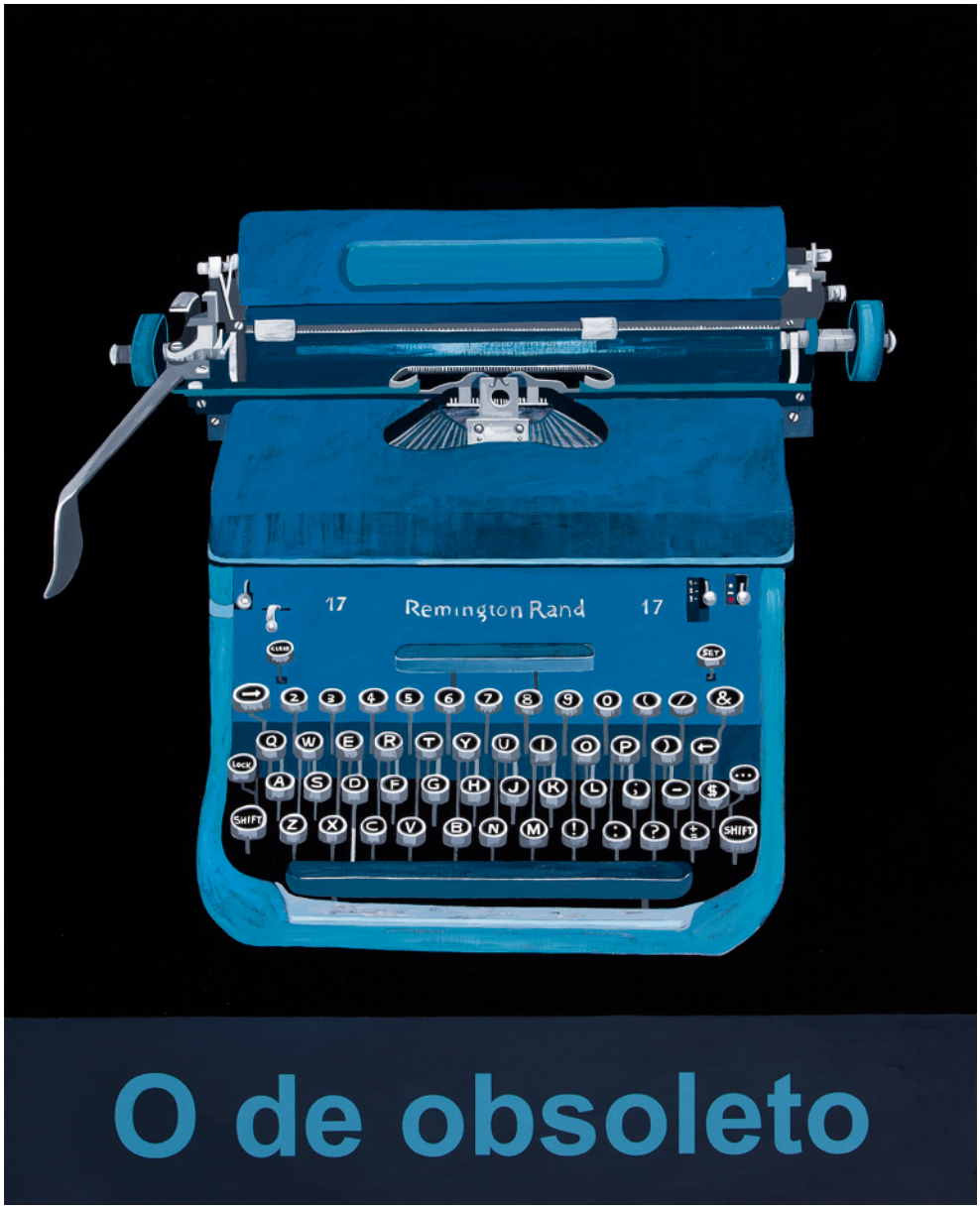


Figura 132 . Joana Rêgo *O de obsoleto,* 2010. Acrílico s/ tela 100 cm x 80 cm

O de Obsoleto

De tantos objectos hoje obsoletos, porquê a representação pela pintura de uma máquina de escrever? Há aqui um reforço da ideia de ligação entre palavra e imagem. A escrita representada através de um objecto que tem essa função: a de escrever letras, palavras, frases, textos. A escrita representada através das teclas da máquina, símbolos, caracteres e pontuação necessários para o acto da escrita.

Há um lado físico, agressivo, sonoro, que a escrita na máquina comporta. Deixamos de o ter nos computadores ou até mesmo na caligrafia. O objecto apesar de obsoleto, a sua função não deixa de ser automaticamente identificada por todos.



Figura 133 . Joana Rêgo *P de pintura,* 2010. Acrílico s/ tela 100 cm x 80 cm

P de pintura
Livros. Recorre-se uma vez mais à pintura de uma pilha de livros. Livros referentes à pintura. Homenagem a Amadeo de Souza- Cardoso com os livros que se encontram no topo da pilha, sobre Amadeo de Souza Cardoso, um dos primeiros pintores portugueses de referência no uso da palavra na sua pintura.



Figura 134 . Joana Rêgo *S de suspenso*, 2010. Acrílico s/ tela 100 cm x 80 cm

S de suspenso

As palavras que nos dão a definição de suspenso num qualquer dicionário de língua portuguesa referem-se a algo que está "interrompido", "hesitante", "pendurado", "vacilante"...

O que está suspenso aqui? A deslocação do ar que impede o movimento descendente destes parapentes ou as próprias pessoas que estão suspensas? O nosso olhar consegue completar o movimento e fazer as figuras continuarem o seu movimento descendente? ou pelo contrário a palavra e o facto de a pintura os ter feito "congelar" no tempo e espaço, impede-nos de o fazer?

4.2.3. EXPOSIÇÃO PALAVRAS COMO IMAGENS

A última apresentação do projecto iniciado com o título *A- Z Entre Imagens e Palavras*, que depois, embora com o mesmo conceito de projecto, veio a receber outros títulos como "*Entre a Pintura e as Palavras*..." e nesta nova apresentação "*Palavras como Imagens*", teve lugar na galeria S. Mamede em Lisboa, em Maio / Junho de 2011 e contou com a apresentação de uma selecção de obras apresentadas nas exposições anteriores, completando-se a representação de todas as 23 letras do alfabeto. Nesta mostra apresentam-se obras já mostradas anteriormente, juntando obras de formatos diferentes, 166 cm x 120 cm e de

100 cm x 80 cm, surgindo mais quatro obras novas, com outra estrutura e novo conceito, que deram origem ao projecto seguinte do qual falaremos mais adiante intitulado de "*Biblioteca*".

Desta exposição *Palavras como Imagens*, resultou um catálogo, com texto de Valter Hugo Mãe e de Emílio Remelhe.

Neste capítulo, mostraremos apenas as imagens de duas dessas obras, que foram apresentadas apenas nesta exposição, sendo as duas restantes, posteriormente apresentadas na exposição *Biblioteca*.



Figura 135 . Joana Rêgo *ABC*, 2011. Acrílico s/ tela 100 cm x 80 cm

ABC

Uma pintura que pretende colocar um ponto final no projecto *A- Z Entre Imagens e Palavras* assistindo-lhe continuidade através da temática dos livros e da investigação da relação da palavra e da imagem. A pilha de livros, da minha biblioteca, sobre alfabetos. O livro virá a ser o motivo principal dos próximos projectos: *Biblioteca* e *Palavras Objecto*.



Figura 136 . Joana Rêgo *La Famille*, 2011 Acrílico s/ tela 100 cm x 80 cm

La Famille

Embora, nesta pintura, todas as capas dos livros empilhados não se vejam na sua totalidade, restando-nos de algumas o vislumbre do pequeno fragmento, constam aqui, apenas, reproduções de livros de mulheres artistas e sobre mulheres artistas. Uma mensagem que não pretende ser óbvia, ficando apenas a intenção, de registar sublinarmente uma ideia. O livro que encima a pilha, reprodução pintada de um livro sobre a obra de Louise Bourgeois, chamado "La famille", alude a uma família e seus laços.

4.3. PROJECTO BIBLIOTECA - CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

Que motivações estão na origem da procura da biblioteca como génese da pintura?

Vários artistas plásticos já andaram à volta desta temática dos livros e bibliotecas no seu trabalho. É incontornável a obra de escritores e artistas plásticos motivada pela utilização do livro como imagem alegórica, cénica ou disruptiva, inclusive como suporte – objecto, como livro- de –artista pintado, moldado, esculpido. A transformação, a ironia, a provocação, a sátira e a surpresa têm lugar na construção de metáforas visuais que encontram num volume ou nas páginas do livro o sustentáculo ideal. Não sendo o propósito desta introdução uma análise panorâmica da emergência e extensões destas imagens fundamentais, a sua contextualização permite fundamentar a pesquisa prévia realizada durante a fase processual do projecto *Biblioteca* – descrito no ponto seguinte – a partir de recorrências que a Biblioteca tem na origem de diferentes poéticas.

> A primeira "biblioteca pintada" de que tenho notícia data do séc. XVI: é um conjunto de 168 volumes iluminados por fora por um primo de Ticiano, Cesare Cecellio, que alia um figurativo primário ao que hoje chamaríamos pintura létrica. (Santos; Soares 2008: 89)

Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa 1908- Paris 1992), foi uma das artistas que ao longo da sua carreira pintou mais de trinta bibliotecas, esses lugares onde se arrumam memórias, espaços de satisfação e descoberta.

> Há diversas maneiras de arrumar os estractos da memória e ordenar as bibliotecas (...) hoje em dia, é verticalmente que os homens erguem os seus memoriais, fortalezas de muralhas de sons e signos. Adormece-os o encantamento denominado escrita, Belas Palavras no bosque adormecido, que sonham, enquanto o livro permanece fechado, e se reanimam quando alguém o abre. (Roy 1988: 23)

Na sua obra, próxima do Informalismo Europeu pela pesquisa que desenvolveu ligada a experiências espacialistas, ausentes de preocupações formais dos outros elementos daquele grupo — e ainda que o signo tenha feito parte integrante de muitas das obras dos Informalistas, na sua forma gestual, linguística ou simulada —a palavra não tem grande

significado, embora surja ocasionalmente em pinturas onde a hesitação entre o abstracionismo e a representação se faz sentir, como nas pinturas de bibliotecas.

"Quando se quis um equivalente plástico da Biblioteca de Babel imaginada por Jorge Luís Borges, é dada à estampa uma biblioteca de Vieira." (Santos; Soares 2008: 87)

Na pintura "*Biblioteca*" de 1953 a identificação do tema biblioteca é sugerida pela disciplina especial da pincelada, onde lombadas de livros são representadas por manchas, traços verticais e horizontais substituindo letras, apresentando características de encadernações clássicas, podendo distinguir aqui os títulos de alguns livros, ou de seus autores como Rilke, Torga, R. Reis, Lorca, a Bíblia, letras como L. D, E.T.C. O jogo formal com a biblioteca é também o jogo ortogonal que a pintura faz com as coordenadas e direções do seu suporte e das traves do bastidor. A biblioteca é, na obra de Vieira da Silva, o exercício de uma topografia. É nessa topografia que se inscrevem as alusões literárias, como coordenadas verbais da própria pintura.



Figura 137 . Vieira da Silva – Biblioteca, 1953 Guache sobre Papel 25 cm x 16 cm

Ultrapassando o seu estado bruto, os objectos encontram estranhos parentescos: o tabuleiro de xadrez é como um emaranhado de campos lavrados; na biblioteca os livros alinham-se, chamas rubras, o piano divide-se em espelhantes sonoridades. Os seres, os objec-

> tos, são então muito diferentes do que se pensou ver. Em constante metamorfose, evoluem fora de toda a lógica, escapando ao seu peso, e a tela tornou-se, segundo a feliz expressão de René de Solier, "o lugar híbrido". (Lassaigne; Weelen 1992: 150-151)

Numa outra pintura da mesma autora, "*Biblioteca Humorística*" um guache de 1952 — a referência à biblioteca é feita contrariando a ortogonalidade arquética da biblioteca, num jogo visual marcado pelo equilíbrio instável de pesos que cada pincelada inscreve na superfície do quadro. Segundo palavras de Prudência Antão Coimbra:

> No entanto, o título Biblioteca Humorística, amplia as hipóteses de significação da pintura, pelo humor que ele próprio parece carregar. A pintora tanto pode estar a referir-se à representação pictórica, propondo uma brincadeira auto -reflexiva sobre o seu processo de representação, como pode estar a ironizar sobre a herança cultural literária, tida como séria, já que os títulos identificados remetem para obras fundamentais dessa mesma cultura, num tempo de desencontro do pós-guerra europeu. (Coimbra 2012: 292)

Em algumas das suas bibliotecas, no entanto, título e representação estabelecem uma relação mais ambígua, sendo que o título serve como elemento de ancoragem para descodificação da obra, apoiando o observador em simultâneo na compreensão da composição pictórica e na identificação dos seus elementos.



Figura 138 . Vieira da Silva - *A Biblioteca Humorística* ,1952. Guache sobre Cartão 32 x 39 cm

Anselm Kiefer (Donaueschingen 1945) foi um dos artistas que utilizou a temática dos livros, dos seus cenários e arquivos, na génese do processo criativo.

Tendo origem no seu interesse pela mitologia, história e conhecimento, Kiefer utiliza frequentemente livros como assunto, representando o conhecimento e civilização. O artista frequentemente incorpora texto nas suas pinturas, incluindo enxertos de poemas, romances e *slogans* nacionalistas assim como nomes de figuras seminais da história.

Para Kiefer, a história das nossas origens começa na tradição oral, mas eventualmente encontra o seu caminho na forma de livros. Isto teria para ele o seu lado duplo: por uma lado preserva a memória, mas também torna a história mais rígida, ou seja, toda a gente conta a história de diferentes maneiras, mas quando a mesma é escrita, torna-se congelada. (Auping 2005: 174)

Nos seus primeiros livros, Kiefer utilizava a colagem de imagens retiradas de livros e revistas além de fotografias, e posteriormente ia modificando os resultados aplicando camadas de cor ou diferentes materiais. Com o passar do tempo, a sua técnica tornou-se mais heterogénea, e dentro dos livros introduziam-se materiais inesperados como cabelos, cinzas, plantas secas, restos de cerâmica, fragmentos de papel de parede ou areia. A mensagem dos livros de Kiefer é visual, e a possível presença de texto, sempre manuscrita, tem a importância de um elemento visual, além de portador de algum significado. Estes livros não têm nenhuma finalidade funcional, sendo objectos de arte autográficos, onde pensamento e materialidade se condensam, que não poderão ser reproduzidos sem que a mudança de matéria implique um pensamento diferente. Como as pinturas, os livros são construídos de uma multitude de imagens e materiais aplicados no papel das páginas, e posteriormente em folhas de chumbo. O chumbo como material de eleição para Kiefer, pela sua plasticidade, poder espiritual e poético, acaba por ocupar o lugar nestes livros, primeiramente como pequenos fragmentos para posteriormente substituir totalmente o papel manufacturado. A obra seleccionada na imagem seguinte, *The High Priestess/Zweistromland (Land of Two Rivers)* de 1985-89, instalação composta por múltiplas camadas e densamente simbólica, consta de duas enormes estantes preenchidas com cerca de duzentos livros de grandes dimensões, feitos de chumbo. As estantes são nomeadas com os rios Tigre e Eufrates na Mesopotâmia, o berço da civilização ocidental, estando colocadas uma em relação à outra para parecerem um livro aberto.



Figura 139 . Anselm Kiefer – Instalação Zweistormland/The High Priestess 1986- 89
Chumbo e diferentes materiais.



Figura 140 . Anselm Kiefer – Instalação *Zweistormland/The High Priestess* 1986- 89
(Pormenor)- Chumbo e diferentes materiais.

A utilização do chumbo em Kiefer fundamenta-se no interesse em evocar a prática medieval da alquimia, na qual os cientistas tentaram transformar este metal em ouro, algo que Kiefer vê como análogo ao processo de fazer arte. Os livros aparecem aqui como usados pelo tempo, tendo sido mergulhados em ácido, dobrados, queimados e repletos de outros materiais, incluindo flores secas e fotografias, todos eles sugerindo a dificuldade de transmissão e salvaguarda do conhecimento ao longo do tempo. Embora alguns livros pudessem teoricamente ser retirados das prateleiras e pesquisados, esta acto requeria sempre mais do que uma pessoa para o fazer, pelo volume e peso dos livros, simbolizando assim o peso do conhecimento e da história da humanidade que, segundo Kiefer, não poderá ser

transportada sozinha. Outros livros nesta instalação foram fundidos em conjunto para que o conhecimento e aprendizagem que contém fosse selado, representando desta maneira o conhecimento e aprendizagem durante o tempo do fascismo.

Aparentemente contraditório, o título desta obra, "*The High Priestess*" (Alta Sacerdotisa) refere-se a um tipo diferente de conhecimento do que é transmitido pelos livros, sendo uma das mais poderosas e misteriosas cartas de Tarot, utilizada para adivinhar o futuro: Alquimia e Tarot, ambos referindo-se aqui ao conhecimento difícil de atingir. Combinando o místico com outras formas de informação, Kiefer problematiza as tradicionais noções de conhecimento, relacionando-o com a memória histórica, individual e colectiva.

"*Pense- Bête*" de Marcel Broodthaers (Bruxelas 1924 – Colónia 1976), é outra obra cujas motivações e materialidade gera o quadro de referências móvel onde o cenário da biblioteca emerge no imaginário da arte contemporânea.

Broodthaers era fascinado pelo livro: o livro enquanto objecto, memória e espaço. O livro ocupa um lugar central na forma e na economia geral da sua obra, autorizando a experiência, num mesmo movimento, do visual, sintético e simultâneo e da leitura discursiva e diacrónica.

Marcel Broodthaers, poeta que em finais de 1963 decide passar-se para o campo das artes plásticas, precisamente engessando os 50 exemplares não vendidos do seu último livro de poesia "*Pense- Bête*", fazendo assim um jogo com a sua condição de poeta.

Os objectos, os filmes e os livros enunciam a materialidade da letra, do signo, as diferentes modalidades da inscrição e do intercâmbio simbólico.

Pense- Bête (1963) torna-se um objecto que não será mais possível de ler ou manusear, como os livros pintados do projecto *Biblioteca.* Também nesta obra se tratou de causar um jogo de curiosidade e interdição. Como refere Broodthaers:

> O livro é o objecto que me fascina, porque para mim significa o objecto de uma proibição. A minha primeira proposição artística carrega a marca deste malefício. O resto de uma edição de poemas, escritos por mim, que serviu de material para uma escultura. Engessei até metade um pacote de 50 exemplares de um livro, o "Pense- Bête". O papel rasgado da embalagem, deixa ver na parte superior "da escultura", os cantos dos livros (pois a parte inferior está ocultada pelo gesso). Não se pode ler o livro sem destruir o aspecto plástico. Esta atitude concreta devolvia a proibição ao espectador, pelo menos assim o pensava. Mas para minha surpresa a reacção deste foi

> muito distinta do que eu imaginava. Todos, até agora, perceberam o objecto como uma expressão artística ou como uma curiosidade. Olha uns livros engessados! Ninguém teve a curiosidade pelo texto, ignorando se se tratava do enterro de uma prosa, de uma poesia, de tristeza ou prazer. Ninguém se emocionou pelo proibido. Até então, vivia praticamente isolado, desde o ponto de vista da comunicação, o meu público era fictício. De repente, tornou-se real ao nível em que se trata de espaço e conquista. (Broodhtaers 1992:58)

Marcel Broodthaers já tinha anteriormente construído uma barreira de leitura através da colagem de papéis coloridos em certas passagens de texto desse mesmo livro — papéis colados sobre partes de poemas ou por vezes num poema todo — mas não os tendo colado completamente, existia assim uma possibilidade de leitura se alguém os quisesse levantar. Este gesto simboliza também a sua passagem da literatura ao mundo do objecto.

Marcel Broodthaers recusa a intenção de proporcionar uma mensagem clara com estas obras, e introduz a dificuldade de leitura. Há, aqui uma contradição entre o livro a ler e o objecto a ver.

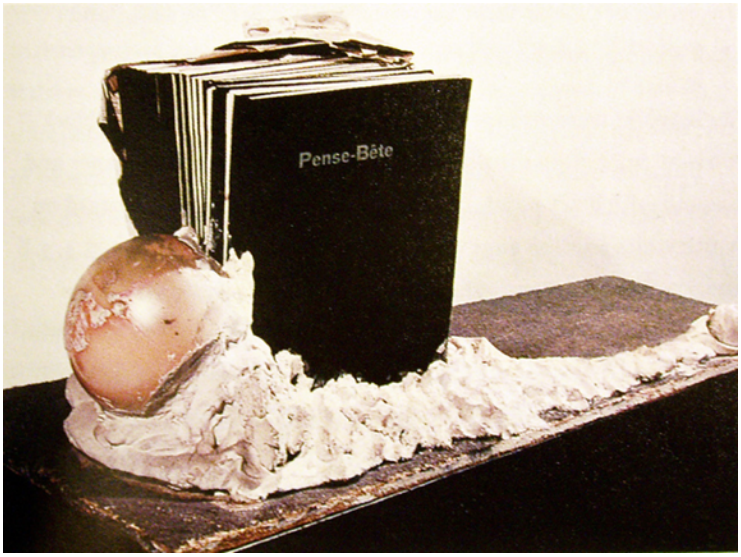


Figura 141 . Marcel Broodthaers, *"Pense-Bête"* 1964.
Livros, papel, gesso, esfera de plástico e madeira 30 x 84 x 43 cm.

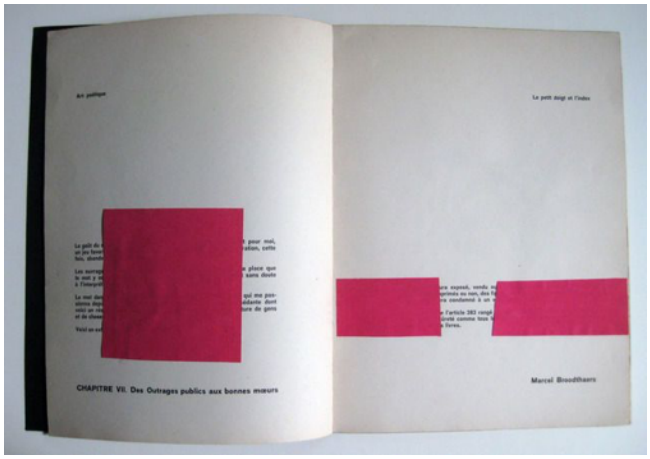


Figura 142 . Páginas de *Pense-Bête,* 1964, Marcel Broodthaers- edição de autor, Bruxelas 1963-1964
Uma página de in Marcel Broodthaers Works and Collected Writings.

Rachel Whiteread (Londres 1963) foi outra artista que utilizou a temática do livro e biblioteca, nomeadamente no seu projecto para um memorial dedicado às vitimas locais do *Judenrein*, a política de expulsão e extermínio dos judeus posta em prática pelos nazis durante a Segunda Guerra Mundial. Esta obra está situada em *Judenplatz*, no centro da capital Austríaca, Viena.

"*Nameless Library*" (2000) uma biblioteca sem nome moldada em betão, cujas paredes, incluindo as estantes dos livros e uma porta, à vista do público, resulta num memorial ao extermínio de mais de 65000 judeus austríacos pelos nazis. É composta por moldes de livros desconhecidos, cujas lombadas estão viradas para dentro, não sendo por isso visíveis, os títulos dos volumes desconhecidos e os seus conteúdos permanecem por revelar.



Figura 143 . Rachel Whiteread *Nameless Library,* 2000 Ferro e betão

Uma peça formada por placas de betão que possuem o formato de livros, sugerindo uma construção ambígua, ao mesmo tempo uma biblioteca e uma espécie de *bunker*. As prateleiras do memorial aparentam segurar infindáveis cópias da mesma edição, que representam o grande número de vítimas, bem como o conceito Judaico de serem "o povo do livro".

Sendo um memorial, há aqui um aspecto de desconforto num monumento que foi concebido para provocar a reflexão no espectador através da sua severa presença. Esta biblioteca *Nameless library*, como na biblioteca de Babel de Borges que é infinita e cujos volumes são *nameless,* é uma livraria ficcional e só poderá ser acedida através da mente.

> Poderá ser tanto pessoal como colectivo, a falta de títulos que permitem o acesso de qualquer pessoa – qualquer vida individual poderia estar na lombada de um determinado livro. (Mullins 2004: 67)
> Eu queria fazer a peça de tal maneira que todas as folhas dos livros estivessem voltadas para fora e as lombadas voltadas para dentro, pois assim não se teria a ideia do que os livros eram. (idem: 91)
> Porque quiseste esconder os nomes e títulos dos livros?
> Penso que olhar para memoriais não deverá ser fácil. Sabes, é sobre o olhar: trata-se de um desafio; é sobre o pensamento. Se não fizer isso, não funcionará. *(idem: 91)*



Figura 144 . Rachel Whiteread *Nameless Library* 2000 (pormenor) Betão

Uma outra peça da artista, *"Untitled (paperbacks)"* de 1997, explora o uso de moldes do espaço negativo de prateleiras de uma biblioteca, um molde de gesso a partir de polistireno e montado numa estrutura de aço. Estes moldes contêm matrizes subtis e sinais de desgaste de textos antigos ou a encadernação genérica de livros de biblioteca. Embora o desgaste e as mossas nas capas dos livros sejam visíveis, as suas lombadas estão viradas

ao contrário na parede sobre a qual a peça está montada e consequentemente, ocultas ao espectador. A informação está de nós desviada. Por isso mesmo, deveremos apenas ter em conta a forma do livro em vez dos significantes colados ou nele inscritos. Em todo o caso, a ausência explícita de um referente (como um título) não é a ausência de significante (o veículo da significação). Um signo pode ser uma categoria vazia, como uma elipse — um cancelamento ou suspensão de parte do enunciado, que o observador reconstrói a partir da sua experiência, projectando na falha a reconstrução possível.

"*Black Books*" (1996-7), outra peça de Whiteread, é o molde de uma única prateleira de livros, composta por plástico pigmentado e aço, existindo dela uma edição de dez.

A forma do molde e a ausência de cor forte são dois dos elementos que unificam a obra de Whiteread. Segundo palavras da artista:[18] "A função do livro individual é a de ser lido, mas uma prateleira de livros é sempre escultórica."

A escolha e disposição dos títulos individuais, formas e tamanhos dos livros, revelam a dimensão individual dos donos dessa biblioteca. Como peças de mobiliário, os livros são tidos e considerados como representações dos seus proprietários. Estes livros pretos, no entanto, retêm toda a informação da qual um tal perfil poderia ser montado, enfatizando em vez disso como uma estante de livros pode ser utilizada para reverter o processo de identificação.



Figura 145 . Rachel Whiteread *"Untitled (paperbacks)"*
de 1997 molde de gesso a partir de polistireno e montado numa estrutura de aço

18 N.T. "The function of the individual book is to be read, but a shelf of books is always sculptural." (Whiteread 2003 s.d) http://www.jesus.cam.ac.uk/college-life/art-sculpture/sculpture-in-close/2003-2/artists/rachel-whiteread/ (acedido em Maio de 2016)

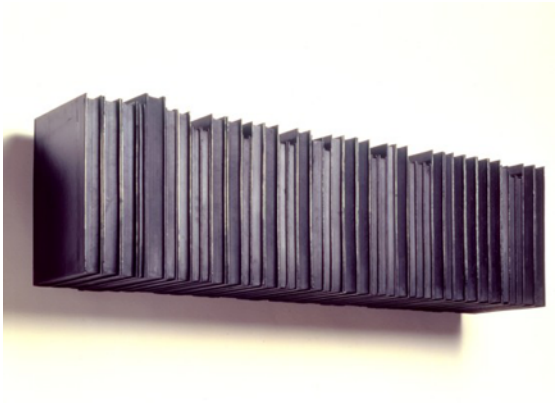


Figura 146 . Rachel Whiteread *Black Books,* (1996-7)
Plástico preto pigmentado e aço

João Louro (Lisboa 1963) é outro dos artistas plásticos que pesquisa o campo da palavra escrita através das suas múltiplas estructuras, incluindo o recurso à imagem e disposição do livro. Desde muito cedo este artista integra a palavra escrita no seu trabalho, seja no campo da pintura, da fotografia ou da instalação.

Nos trabalhos aqui seleccionados, a especificidade dessa utilização é o da alusão.

O artista reproduz capas de livros, aumentando significativamente o seu tamanho, a fim de nos incitar a ler os seus ídolos literários, poéticos e filosóficos.

Neste caso em específico, referências literárias que possam despoletar imagens na cabeça do observador.

O trabalho de Louro é um questionamento sobre os limites e as capacidades expressivas da imagem, reflectindo fora da estreita margem da própria arte.

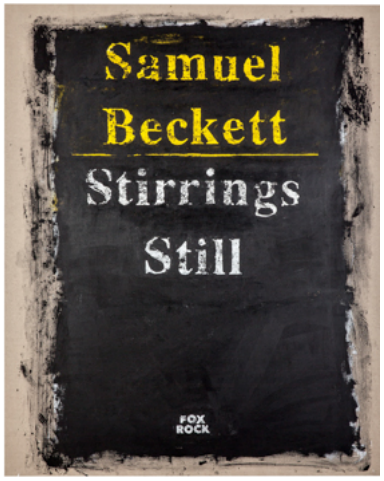


Figura 147 . João Louro *Cover # 16,* 2015. Acrílico sobre tela crua 200 x 160 cm

Na exposição "*The Cold Man*" que João Louro apresentou na Galeria Cristina Guerra de 21 de janeiro a 06 de Março de 2014, as obras partiam do universo literário do artista que seleccionou diversas capas de livros e lhes deu uma nova identidade. Capas de livros exibiam-se em pinturas de grandes formatos, e os títulos pintados funcionavam como portas de entrada para a convocação da palavra ou da imagem, revisitando-se obras chave do património literário que percorrem a ficção, poesia, teatro, filosofia ou ciência. Grandes clássicos da literatura onde poderíamos encontrar diversas obras como *Buddenbrooks* de Thomas Mann, *Ulysses* de James Joyce, *Malone Meurt* de Beckett, entre outros.

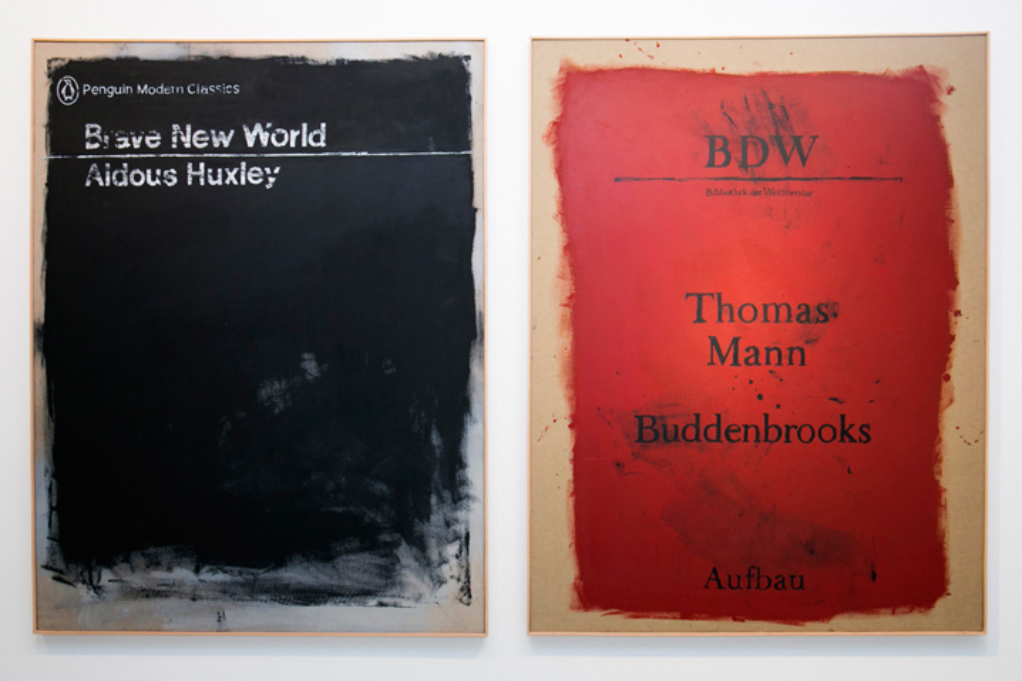


Figura 148 . João Louro 2014 Obras da série *Covers*- Exposição *The Blind Man*, Galeria Cristina Guerra 2014

Segundo o que revelou o artista "Os livros sempre apareceram na minha obra. Desde sempre. (...) Os livros selecionados para esta exposição têm diferentes abordagens. Mas todos estes livros fazem parte da minha vida." (cit. in Garcia 2014)

Esta era uma exposição de livros, não no sentido de ser uma exposição sobre literatura, escritores ou textos famosos, mas sim de capas de livros, que serviram de mote para a apresentação de um projecto. Para João Louro (cit. in Crespo 2014) "Os livros servem como expressão de certos universos que gosto de ter por perto, como costumo dizer, dão-me conforto."

Estas não são, portanto, pinturas que ilustram ou interpretam as obras literárias evocadas, mas convocam-nos como elementos expositivos.

Negando o acesso ao conteúdo dos livros, as pinturas servem como gatilhos para o espectador, para este conseguir imaginar uma nova narrativa ou recontar as histórias clássicas de memória, muito parecido com o ver a sua vida a passar diante dos seus olhos.

Encontramos uma pluralidade de abordagens na utilização do livro como temática e exploração de projectos artísticos, que ajudaram a sustentar a sua importância como ligação entre texto e imagem: jogos formais e pictóricos com a biblioteca — exercícios de topografia — alusões literárias como coordenadas verbais da própria pintura (Vieira da Silva); representação do conhecimento e civilização, sugerindo a dificuldade de transmissão do conhecimento ao longo do tempo (Anselm Kiefer); livro enquanto objecto, memória e espaço, num espaço de contradição entre um documento a ler e o objecto a ver, recusando a intenção de passagem de uma mensagem clara (Marcel Broodthaers); livros como receptáculos de memória e utilizados para reverter processos identificativos (Rachel Whiteread); pintura de livros como objecto de conforto e revisitação de obras chave do património literário (João Louro).

O projecto *Biblioteca* partiu da necessidade de trabalhar o conceito livro como tudo aquilo onde a palavra encontra um suporte. A pintura como construção de uma biblioteca — trabalhar com a ideia de biblioteca dentro da pintura — introduz a questão da representação e o que está para além dela. São obras que propõe um vai e vem entre jogos de linguagem, numa relação dialógica entre autor e espectador.

4.3.1. BIBLIOTECA: OS LIVROS COMO CONTENTORES DE IMAGENS E PALAVRAS: PALAVRA, IMAGEM E OBJECTO.

O título deste projecto — Biblioteca[19]— foi escolhido por ser um corpo de trabalhos em torno das imagens de livros, mas também por ter sido pensado para o contexto de uma galeria de uma biblioteca municipal.

19 O projecto ao qual chamei Biblioteca, foi apresentado publicamente numa exposição, com o mesmo título, na Galeria da Biblioteca de Santa Maria da Feira de 24 de Janeiro de 2012 a 4 de Março de 2013. Desta exposição resultou uma publicação - catálogo, com a reprodução de alguns dos trabalhos constantes na exposição, e com um texto do Professor António Quadros Ferreira e outro do Pintor António Gonçalves.

Não se tratando aqui de representar uma biblioteca, mas de trabalhar a ideia de biblioteca dentro da pintura, também na sua condição metafórica, considerou-se – com Umberto Eco – o ideal da biblioteca como o lugar potencial dos verdadeiros achados, o que só pode ser conseguido com o livre acesso aos corredores das estantes:

> A função ideal de uma biblioteca é de ser um pouco como a loja de um alfarrabista, algo onde se podem fazer verdadeiros achados, e esta função só pode ser permitida por meio de livre acesso aos corredores das estantes. (ECO 1991: 29)

Pretendeu-se, assim, que o visitante desta exposição, pudesse ter livre acesso "a esta biblioteca pintada", e não tendo ido a esta biblioteca procurar um livro específico (neste caso uma pintura de livros) fosse surpreendido com a possibilidade da descoberta.

> Ora, o que é que há de importante no problema de do acesso às estantes?
> É que um dos mal-entendidos que dominam a noção de biblioteca é o facto de se pensar que se vai à biblioteca pedir um livro cujo título se conhece. Na verdade, acontece muitas vezes ir-se à biblioteca porque se quer um livro cujo título se conhece, mas a principal função da biblioteca, pelo menos a função da biblioteca da minha casa ou da de qualquer amigo que possamos visitar, é de descobrir livros de cuja existência não se suspeitava e que, todavia, se revelam extremamente importantes para nós. (Eco 1991: 28)

Umberto Eco no seu livro "*A Biblioteca*", reflete sobre algumas questões referentes ao que poderia ser uma biblioteca ideal. No mesmo livro, através de uma ironia mordaz, encontramos também muito daquilo que todos nós alguma vez já desejamos criticar nas bibliotecas que conhecemos.

Qual a função de uma biblioteca?

> Penso que em determinada época, talvez já entre Augusto e Constantino, a função de uma biblioteca seria também a de fazer com que as pessoas lessem, e portanto, mais ou menos, de respeitar as deliberações da Unesco que pude encontrar no volume que chegou hoje às minhas mãos, e onde se diz que uma das finalidades da biblioteca consiste em permitir que o público leia os livros. Mas depois creio que nasceram bibliotecas cuja função era a de não deixar ler, de esconder, de ocultar o livro. E claro que essas bibliotecas também eram feitas para permitir que se encontrasse. (Eco 1991: 15-16)

Para que serve então esta biblioteca pintada?

A relação entre palavras e imagem tem estado sempre muito presente no próprio objecto – livro: "Desde a aparição do livro, é frequente a ligação entre o texto e a imagem" (Barthes 2009a: 33). Neste projecto, onde analogias e conexões entre as duas significações marcam constantemente o recurso à linguagem como jogo visual, existe um sentido irónico acentuado na forma como o acto pictórico se substitui ao desejo da palavra. Uma biblioteca é um espaço físico onde se guardam livros, dispostos ordenadamente para estudo e consulta. As bibliotecas, públicas ou privadas, têm como objectivo propiciar o acesso à informação e comunicação. Mas que espécie de informação poderemos retirar de uma biblioteca pintada, onde aparecem apenas pintadas lombadas e capas de livros e onde o observador não terá acesso a nada além da superfície? Há aqui comunicação, através da pintura de lombadas e capas, mas também poderemos falar de incomunicação, visto que não podemos abrir esses livros, folheá-los, ver nada para além da superfície pintada. Se o livro, como objecto, exige um acto corpóreo que o pega e abre – a pintura torna-se uma pele.

Poderemos estabelecer aqui, portanto, analogias entre o livro e a obra de arte, trabalhos intelectuais e criativos que precisam de um emissor, mas também de receptores.

> Porém, em todos os casos, é o leitor que lê o sentido; é o leitor que reconhece a um objecto, lugar ou acontecimento uma possível legibilidade ou lha concede; é o leitor que tem de atribuir significação a um sistema de signos e em seguida decifrá-lo. Todos nos lemos a nós próprios e ao mundo à nossa volta para vislumbrarmos o que somos e onde estamos. Lemos para compreender ou para começar a compreender. Não podemos deixar de ler. Ler, quase tanto como respirar, é uma das nossas funções vitais. (Manguel 2010: 21)

Segundo Remy Zaugg (Zaugg 2016: 44) o acto da percepção é bi- direcional. Para ele a percepção é promulgada pela pintura, para com o espectador: como se as pinturas também tivessem olhos que nos dirigissem quando estamos perante elas, criando assim um diálogo entre o trabalho e o seu observador.

Não foi aqui desconsiderada a ideia de arquivo, pinturas que são também listagens de livros que fazem parte da minha biblioteca e que contribuem para a investigação teórica do projecto investigativo.

Sendo o termo arquivo "Acção de arquivar; conjunto documental (manuscritos, livros, fotografias, impressões digitais, etc.) que resulta da actividade de uma entidade ou um serviço; depósito, lugar ou edifício",[20] o arquivo poderá, de modo geral, compreender-se como um grande instrumento de armazenamento e acesso a informações e, nesse sentido, frequentemente ligado às questões de preservação da memória.

Esta exposição incorpora pinturas de livros que existem, devidamente referenciados pelos títulos e inscrições nas suas lombadas, mas também pinturas de livros potenciais, sem que exista qualquer referência concreta para os identificar, mas é-nos deixada em aberto essa possibilidade.

São pinturas de livros que, pela maneira como são expostas, espécie de bibliotecas que parecem dormir numa letargia temporal, durante o qual as palavras, as frases, as imagens, o conhecimento e as histórias, ficam ordenadamente congeladas em pilhas de livros, estantes ou prateleiras, à espera de um juízo final do observador. Mas esse observador pouco mais poderá fazer além de ver os títulos e capas de livros, tentando a partir deles imaginar o que neles possa estar contido.

Neste projecto foi desenvolvida a temática dos objectos-livro, numa tentativa de multiplicar a descoberta de estruturas narrativas dadas pelos entrelaçamentos inusitados entre a palavra e a imagem, sendo os livros aqui considerados contentores privilegiados de ambos os significantes. São pinturas que agarram uma representação de algo que se vem anunciando como obsoleto: o objecto-livro.

O livro, quando se agrupa impõe-se como biblioteca. O uso da pintura para a representar é uma provocação, uma vez que se apresenta como suporte da imagem — Biblioteca que se apresenta aqui como um corpo de cor, como o pretexto que nos desafia ao entendimento da relação estabelecida entre palavra e imagem.

Biblioteca prolonga assim anteriores projectos pictóricos, realizados já em torno da relação e correspondência entre a palavra e a imagem.

---

[20] c.f Grande Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora 2004: 144

O livro — como contentor, receptor e emissor de conhecimento e cultura, depositário de um inabarcável património imaterial — não só é veículo de conhecimento, mas também de valores. Ainda que não exista unanimidade em relação ao que poderá ser a definição de texto, desde Saussure que os linguistas descrevem o conceito como uma composição de signos codificado num sistema de escrita que forma uma unidade de sentido. Uma unidade, podemos acrescentar, comunicativa, coerente, coesiva, ao serviço de um discurso que se pretende conservar e divulgar, ultrapassando os limites do tempo e do espaço.

É precisamente a conservação e divulgação do texto que justifica a existência do livro.

Qualquer livro mesmo que esteja composto exclusivamente de texto, tem uma dimensão visual. Não só porque a visão é o instrumento de leitura, mas também porque a ordenação, o tamanho, os espaços ou as formas das letras sobre o papel branco, acrescentam valores puramente visuais à sua interpretação.

O livro não deixa, porém, de ser um suporte, um conjunto de folhas de papel cosidas ou encadernadas juntas, com texto impresso e confinado a um volume.

E ainda que seja mais importante o que nele se escreva, adquire relevância e inclusive notoriedade quando para realçar a importância do que nele se diz, o livro oferece elegância e autoridade, através da qualidade dos seus materiais, o espaço para o ilustrar e a riqueza tipográfica necessária para a sua melhor apresentação. A dupla natureza do livro — como produto manufacturado e como bem cultural — caracteriza o uso social que dele se faz. Os livros são objectos mediadores de cultura e a intervenção artística que sobre eles é realizada não é alheia a isto.

Os artistas sabem que os livros não são apenas recipientes de conteúdo, veículos de comunicação ou modelos neutros. Os livros têm uma dimensão temporal, espacial e material que cria complexas inter-relações entre elementos encenados numa estrutura delimitada.

O livro neste projecto, aparece com uma re -leitura plástica, formal e visual: como ícone visual e conceptual, como ideia convertida em entidade plástica. Um ícone que perde aqui as qualidades frágeis do papel, da tinta e da letra impressa, para endurecer a sua branda materialidade, adoptando a disposição da pintura sobre tela.

Segundo as palavras de António Quadros Ferreira:

> Contentores por excelência de palavras e imagens, o que se exulta na pintura de Joana Rêgo é a ideia de que a pintura, enquanto repertório, retém e amplia o sentido e significado de uma letra, de uma palavra, de um significado. Entre o livro pintado, ou a pintura escrita, a diferença é insignificante, ou inexistente, porque justamente o significado está naquilo que a pintura deseja explicitar ou não explicitar. (Ferreira 2012)

Diz Jorge Luís Borges que:

> Dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso, sem dúvida, é o livro. Os demais são extensões do seu corpo. O microscópio, o telescópio, são extensões da sua visão, o telefone é extensão da voz, depois temos o arado e a espada, extensões do seu braço. Mas o livro é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação. (Borges 2011: 11)

A concepção deste projecto foi desenvolvida a partir das pinturas de pilhas de livros realizadas anteriormente para o projecto *A-Z Entre Imagens e Palavras* de 2009 (mais propriamente as pinturas S de Saber e U de Usufruir). Seguiram-se outras pinturas - também de livros empilhados - na exposição de 2011 *Palavras como Imagens,* na galeria São Mamede em Lisboa: a pintura "*La Famille*", e a pintura "*ABC*"; "*B de Brossa*" e "*J*" (estas aqui presentes na exposição Biblioteca). Para este projecto foram realizadas as pinturas, também de pilhas de livros, "*Metamorfose*", e "*Asian Books*".

As pinturas deste projecto foram realizadas a tinta acrílica sobre telas de diferentes formatos.

B de Brossa é uma homenagem ao artista catalão Joan Brossa (Barcelona 1919-1998), poeta visual, artista dos poemas - objecto, poeta dos múltiplos registos, que experimentou em toda a sua obra vários códigos possíveis, mas que fundamentalmente explorou a relação da palavra e imagem, numa constante utilização da ironia como recurso retórico.

A aparente divergência de linguagens artísticas que a sua obra apresenta conflui numa única preocupação latente ao longo de toda a sua obra: o papel da linguagem na comunicação humana. Sobre isto diz o artista: "Eu escrevo geralmente, movido por um impulso interior que procura a comunicação; a intenção deste impulso tem distintas vertentes." (Brossa 2001:18)



Figura 149 . Joana Rêgo *B de Brossa*, 2011
Acrílico s/ tela 100cm x 80 cm

Brossa acreditava no relacionamento mútuo entre a arte e literatura e chegou a afirmar que não compreendia o caso de certos críticos de se interessarem só por um género. Os géneros artísticos, segundo Brossa, significam meios diferentes de expressar uma realidade idêntica. (Idem:18)

A Brossa estimulava-o mais ver pintura e ouvir música do que ler. As suas influências vinham de terrenos fronteiriços ao literário, vendo a arte como um possível alargamento de horizontes para a liberdade: "(...) como instrumentos de penetração no conhecimento, humano, e neste sentido interessa-me muito mais o que está por fazer do que o que já foi feito." (idem)

O alfabeto é o material mais utilizado por Brossa nos seus poemas visuais. O desejo de Joan Brossa pela materialidade da letra revela-se na utilização das letras do alfabeto como protagonistas da sua poesia objetual.

Nesta pintura, sobre a reprodução de dois livros empilhados de Joan Brossa, repousam umas cartas de jogar, elemento que Brossa utilizou algumas vezes na sua obra, como por exemplo em "*Sense atzar*" (1988); "*Poema experimental*" (1951); "*Trampa- Object*" (1988) e *"Atemptat"* (1986).

> Muitos dos elementos habituais dos jogos de mãos, como os naipes, os dados ou os chapéus, formam uma parte imprescindível do imaginário poético de Brossa, verdadeiro Homo Ludens, o poeta considera que o jogo, o enigma e o acaso constituem elementos essenciais da pessoa e da actividade criativa. (Batllori 2001: 35)



Figura 150 . Joana Rêgo *Metamorfose*, 2011
Acrílico s/ tela 100cm x 80 cm

Metamorfose é uma menção à obra literária homónima de Franz Kafka, onde se discute o confronto entre a fantasia e a realidade. Podemos pensar a obra de Kafka como sendo uma *obra aberta* por excelência. Segundo Umberto Eco:

> Processo, castelo, espera, condenação, doença, tortura e metamorfose, não são situações para serem entendidas no seu imediato significado literal (...)A obra permanece inesgotável e aberta enquanto "ambígua", pois que a um mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas se substitui um mundo fundado na ambiguidade, quer no sentido negativo de uma falta de centros de orientação,

> quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade dos valores e das certezas. (Eco 2016: 69)

Por baixo de uma pilha de livros encimada por uma edição de "*A Metamorfose*", pertencente à minha biblioteca, há um catálogo aberto em página dupla, de coloridos escaravelhos. Este é um momento suspenso, em que talvez estivesse a escolher um escaravelho de meu agrado, aquele que imaginei ao ler o livro de Kafka, substituindo assim o escaravelho castanho de que Vladimir Nobokov fala no prefácio do livro "*A Metamorfose*", precisamente a edição que aparece pintada neste quadro, no topo da pilha.

> A questão seguinte é: que insecto? Os comentários dizem barata, mas é óbvio que isso não faz sentido. A barata é um insecto de forma chata com grandes pernas, e Gregor é tudo menos chato: é convexo dos dois lados, o abdominal e o dorsal, as suas patas são pequenas. Parece-se com uma barata só num aspecto: a cor castanha. (Kafka [1915] 2005: 23)



Figura 151 . Joana Rêgo *J*, 2011 Acrílico s/ Tela 100cm x 80 cm

Em "*J*", ensaia-se a representação de outra pilha de livros, desta vez sobre vários artistas plásticos, cujo nome começa pela letra J, num exercício autorreferencial que recorre à inicial do nome como forma dissimulada de auto - representação.

O catálogo da minha exposição *A -Z entre Imagens e Palavras*, encima a pilha, num gesto discreto de auto - ironia.

Trata-se, também, de uma reflexão sobre as condições que definem a autoria, e poderemos aqui fazer uma analogia com o conceito de autor referido por Barthes no seu ensaio "*A morte do autor*" (1968). Barthes aqui discorre acerca da dificuldade em se precisar de quem é a voz que escreve, uma vez que, segundo ele, a escrita destrói toda a voz porque ela é: "Esse neutro, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve." (Barthes 1987: 49)

Para Barthes é preciso pensar a escrita como o campo da performance e não da genialidade. O autor é uma construção moderna e o positivismo foi uma corrente intelectual que conferiu maior importância à autoria, num momento de supervalorização do prestígio individual. Barthes critica a relação feita entre a vida do autor e o texto. É a linguagem que fala, não o autor. Mallarmé e Proust vão ser os primeiros autores, em literatura, a procurar a primazia da linguagem sobre a autoria. "O surrealismo também contribuiu para a dessacralização da figura do autor" (Barthes 1987: 51)

Sendo para Barthes o acto de escrita uma prática performativa, o livro não é gerado antes da sua escrita: o acto de escrita reside no espaço do aqui e agora. O autor é assim responsável por misturar os escritos, fazendo um pastiche de textos diferentes. "O texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura." (idem:52). Deste modo, um escrito remete a outro, numa intertextualidade infinita. Para Barthes, um autor não escreve a partir das suas impressões e sentimentos, mas de imitações de signos já emitidos:

> O escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o da misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas (...) o scriptor não tem já em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim esse imenso dicionário onde vai buscar uma escrita que não pode conhecer nenhuma paragem: a vida nunca faz mais do que imitar o livro, e esse livro não é para ele próprio senão um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada. (Barthes 1987: 52)

Com o afastamento do autor, não há ninguém a quem se possa atribuir uma identidade, ou seja, tudo o que se poderia estabelecer a partir da nomeação de autor, se dissemina e

entra em contacto com outros textos, outras vozes. A literatura devia por isso ser chamada de escrita e o autor encontrava assim o seu reinado não na obra, mas por meio de pareceres emitidos pela crítica. É preciso apagar o autor e dar visibilidade ao leitor.

Esta pintura é também uma referência a uma influência do trabalho – o trabalho da artista Ana Jotta, pois uma das suas características é a diluição na insistência da identidade, pela obsessão da repetição do nome, ou das suas iniciais, da assinatura, do ludibrio da originalidade na questão da autoria. Há várias obras onde aparecem as iniciais "A. J."[21], onde existem objectos encontrados ou manipulados que se associam visualmente à forma de "J", as assinaturas bordadas, os auto -retratos irónicos.

Todos estes artistas plásticos — Joseph Beuys, Joan Brossa, José Loureiro, John Baldessari, Juan Muñoz, Julião Sarmento, Jasper Johns, João Queiroz e Jaume Plensa — são pintores e escultores recorrentes no projecto investigativo que deu origem a "*Biblioteca*", não como ilustrações de um problema comum, mas como lugares de conforto de imaginários e processos. Assim como "(...)o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas" (Barthes 1987: 52), estes autores referenciais funcionam aqui como "esse imenso dicionário onde vai buscar uma escrita..."

[21] c.f Ana Jotta "Já se nota (da série "eu seja cão") 1987 óleo sobre tela, 110 x 32 cm; Ana Jotta "Rua Ana Jotta 1981 Pedra toponímica gravada, 43 x 58 x 3 cm; Ana Jotta "Monograma (a partir de Arcimboldo) 1988 óleo sobre contraplacado, 44 cm diâmetro; Ana Jotta "Jota" n.d, cabo de chapéu de chuva e lápis, 28 x 8,5 x 1,5 cm; Ana Jotta "AJ" n.d, caneta de feltro sobre papel de embrulho, 19,7x 30,1 cm; Ana Jotta "Natal" 1996 Guache sobre duas folhas A4 de cor, 42 x 29,7 cm; Ana Jotta "Natal" 2000 cabedal cosido e ilhós 58 x89cm; Ana Jotta "Slot – machine"2000 Serigrafia sobre cabedal cosido e ilhós 236 x 198 cm



Figura 152 . Joana Rêgo *Asian Books,* 2011 acrílico s/ tela 180cm x 120cm

Em "*Asian Books*", encena-se uma outra pilha de livros que se reproduz, livros referentes à cultura asiática, que que já serviu de temática a outras pinturas. A rodearem esta pilha de livros aparecem pintados uns pássaros de origami — Tsurus — elementos recorrentes no imaginário pictórico de projectos anteriores.

> Talvez me enganem a velhice e o temor, mas tenho a suspeita de que a espécie humana – a única – está prestes a extinguir-se e que a biblioteca perdurará: Iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada em volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta. (Borges 1998: 76)

Nesta exposição existe um retrato pictórico, um espaço iluminado, solitário, imóvel e com livros arrumados ou empilhados à espera de serem organizados ou manuseados. Há aqui propostas mais precisas que pretendem determinar algumas infinitas possibilidades de organização, em torno do lugar e ideia de biblioteca. Nas pinturas como *B de Brossa*, *J*, *Metamorfose*, *Asian Books, Books*, *Painting, Words & Images,* o binómio palavra e imagem plasma-se em pintura. Se antes se poderia colocar a questão: Que imagens se alojam

numa palavra? Com o evoluir deste processo de metamorfose uma mais radical correspondência se afigura. Poder-se-ia, por isso, colocar uma outra questão: que palavras se alojam numa imagem?

Debaixo da superfície de um livro, ainda que menos evidente, existe uma secreta e infindável multiplicidade de significados. Livros que se convertem em ícones mudos que só precisariam de ser abertos para começar a contar as infinitas histórias, mistérios, segredos, que se ocultam por dentro das suas capas. Mas isto nunca chegará a acontecer. Isto são pinturas de livros e não livros.



Figura 153 . Joana Rêgo Instalação da peça *livros (Palavras/ Imagens)* de 2012- Acrílico sobre tela, Medidas variáveis.

> Porque um livro é também um reduto de obscuridade, de segredo, de silêncio, de encontro solitário e secreto – de percurso insubstituível por entre as trevas – viagem ao fim da noite. Movimento órfico- desde aí, sempre falhado (Vale 2012: 15)

Este projecto *Biblioteca* teve início com as pinturas de pilhas de livros, seguido da pintura de fragmentos de estantes de livros, sendo que a partir daqui surgiu também a possibilidade de pintar livros em separado, e logo colocar as lombadas junto umas das outras, como num jogo de construção, formando assim uma instalação pictórica.

Uma parede com alguns livros — aludindo à aparência de livros de arte comerciais, onde o título se destaca na lombada de forma relevante — de formato sobredimensionado, co-

res brilhantes, tipografias, títulos e *design* diversos. Aumentando consideravelmente a reprodução de lombadas de livros, incita-se assim o observador a descobrir os seus livros preferidos, as suas referências artísticas.

São livros, dispostos, lombada a lombada como numa estante. A singular ampliação do tamanho das lombadas tenta criar a sensação de atração. Cada grupo é composto por várias pranchas (tela esticada em grade) de diferentes alturas e larguras (as medidas são sensivelmente diferentes umas das outras) e a espessura e largura das telas obedece a motivos pictóricos e formais, aproximando-se às proporções dos livros.

Perante estes livros monumentais, parecemos diminutos seres humanos que vagueiam errantemente pela biblioteca imaginária de um gigante. Como numa biblioteca imaginária, poder-se-ão examinar os livros, poder-nos-emos sentir atraídos pela variedade de títulos, interessarmo-nos por um volume em concreto, ou aproximarmo-nos por curiosidade de um outro, porque gostamos do autor referido na lombada, ou porque temos o livro e por conseguinte, o conhecemos e tentamos visualizar de memória o seu conteúdo. Não poderemos, porém, adquirir qualquer conhecimento através deles porque não se podem retirar da parede, nem abrir — e não só por serem demasiado grandes — mas porque não são mais do que fragmentos pintados. Por detrás de cada lombada, nada há. Tudo é pintura, uma mera aparência insinuada pela técnica.

Neste projecto Biblioteca, grandes nomes da história da arte estão presentes, assim como artistas ou livros referentes à utilização da palavra na obra de arte (como por exemplo o livro sobre Sophie Calle, o livro sobre Brossa, ou o livro *Art and Text*, entre outros). Todos estes livros sugerem preferências pessoais, de livros que pertencem à minha biblioteca e que por uma razão ou por outra, me são importantes.



Figura 154 . Joana Rêgo Instalação da peça *livros (Palavras/ Imagens)* de 2012- Acrílico sobre tela, Medidas variáveis.

Este projecto de quadros que representam livros, que obviamente não o são (como tampouco são a maçã ou o cachimbo de Magritte). Contém manifestações de arte contemporânea que evocam, desde um ponto de vista crítico, a própria história da pintura.

Jogo de ironia, atitude provocatória, que pretende remexer os sentidos, observação e interpretação do observador. A lombada ou a capa de um livro de arte, fazem também referência ao mundo privado do artista no seu estúdio, à solidão dos objectos que ali repousam e que habitualmente só com ele/a se relacionam.

A exposição, desta maneira, também se converte numa porta aberta ao mundo singular do autor, ao seu *habitat* natural, ao seu estúdio. As lombadas dos livros apresentam-se com rigor técnico, não só no que à variedade e características da tipografia diz respeito, mas — como nos exemplos das lombadas pintadas dos livros referentes a Eduardo Batarda, Ross Bleckner, John Baldessari ou Philipe Guston — revelam por vezes pintura de fragmentos de obras de arte relacionadas com os títulos dos livros, a modo de ilustração.

“Este pensador observou que todos os livros, por muito diferentes que sejam, constam de elementos iguais: o espaço, o ponto, a vírgula, as vinte e duas letras do alfabeto.” (Borges 1998:71)

Segundo António Gonçalves:

> Ao contrário da biblioteca física, aqui não nos é possível aceder ao livro, ficamos pelas suas lombadas ou capas, pelo seu título ou autor na incógnita do seu conteúdo. O exercício poderá expandir-se ainda num outro sentido quando estas bibliotecas se assumem como formas coloridas, organizadas como livros nas estantes, mas sem qualquer texto que nos indique de qual livro se trata. Assim estamos perante a pintura alusão, onde nos permitimos indiciar, onde queremos ajustar a existência à presença. (...) Composições com estantes de livros organizados, mas em que os mesmos não se organizam ao acaso, antes se agrupam em assuntos arrumados por indícios reflexivos de temáticas que rapidamente nos devolvem à pintura e ao meio em que esta se insere. (Gonçalves 2012)



Figura 155 . Joana Rêgo *Words & Images (books)* 2011 Acrílico S/ tela 60 cm x 160 cm



Figura 156 . Joana Rêgo *Books*, 2011/2012 Acrílico s/ tela 60 cm x 160 cm



Figura 157 . Joana Rêgo *Books* ,2011/2012 Acrílico s/ tela 60 cm x 160 cm

Nestas pinturas de fragmentos de estantes, mais especificamente nas duas pinturas intituladas "*Books*", os livros alinham-se por uma ordem aleatória. Nas suas lombadas o observador nada mais encontra do que cores, algumas imagens ou símbolos gráficos. Aqui não existem texto ou palavras, não se podem ver capas que indiquem o nome do artista ou o título do livro, que nos deem um princípio e um fim. O conceito de arquivo – biblioteca aqui presente não é o resultante da soma de livros com textos e imagens conservadas por uma cultura como documentos do seu passado, mas de um arquivo sempre em atualização, mediante a disponibilidade do observador em entrar no jogo aqui proposto, o de tentar dar nomes e títulos aos livros pintados, mediante a sua memória, bagagem ou vontade.

As únicas letras que aparecem na pintura são, em uma das telas, as grandes letras "Trava-Livros" J e R, as iniciais do nome "*Joana Rêgo* e na outra um R de *Read*, a palavra "ler" em Inglês.



Figura 158 . Joana Rêgo *Painting (books)* 2011 Acrílico s/ tela 60cm x 160cm

Borges refere no seu conto "*A Biblioteca de Babel*": "Também há letras na lombada de cada livro, estas letras não indicam nem representam o que dirão as páginas" (Borges 1998: 69), também nas pinturas *Painting (books)* e *Words & Images (books)* há letras na lombada de cada livro; há títulos e nomes de artistas. Uma vez mais, contudo, o observador não terá acesso a mais nada. Poderá imaginar apenas o seu conteúdo, embora a inscrição da palavra que aparece no lado direito da pintura, em cada tela, destacada a branco num rectângulo negro, poderá acrescentar alguma pista, como um isco para o significado. Há a intenção de provocar no espectador o desejo ver. Mas desejar é uma acção que apenas se cumpre enquanto não se conclui. Desejar é ir desejando — a constatação de uma falta e a tentativa de adiar a sua resolução.

O desejo como falta é uma ideia que circula desde Platão e Sócrates:

> Assim, quem quer que deseje, o seu desejo visa aquilo de que não dispõe e que não está presente: o que não se tem, o que não é ele próprio e que lhe falta, eis os objectos do desejo e do amor, não é? (Platão 2000: 88)

Para Gilles Deleuze, no entanto, desejo não é falta, é produção. Nós somos máquinas desejantes que criam fluxos, promovem cortes, novos processos, novas (des)organizações. "O desejo é o sistema dos signos a-significantes como os quais se produzem fluxos de inconsciente num campo social." (Deleuze; Parnet 2004: 101). O desejo é responsável por fabricar novos arranjos. Numa entrevista dada a Claire Parnet em 1988 tendo como mote o seu abecedário, Deleuze fala de D de desejo: desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto e explica: "vocês nunca desejam alguém ou algo, desejam sempre um conjunto." Deleuze questionou juntamente com Felix Guattari (Anti-Édipo 1972) qual a natureza das relações entre elementos para que haja desejo, para que eles se tornem desejáveis. Nunca desejamos nada sozinhos, desejamos mais. Não desejamos um conjunto mas num conjunto. Segundo Deleuze, não há desejo que não corra para um agenciamento. "O desejo é revolucionário porque quer sempre mais conexões e agenciamentos." (Deleuze; Parnet 2004: 101) O desejo é constructivismo: desejar é construir um agenciamento construir um conjunto.

> O desejo não é, pois, interior a um sujeito, nem tão –pouco tende para um objecto: é estritamente imanente a um plano ao qual não preexiste, a um plano que

> é preciso construir, onde são emitidas partículas, onde há fluxos que se conjugam(...) Longe de tender para um objecto, o desejo só pode ser atingido no ponto em que alguém não procura ou já não atinge um objecto, em que já não se apreende a si mesmo como sujeito. (Deleuze; Parnet 2004: 112)

O desejo não quer ser interpretado, quer ser experimentado. "Um desejo nunca deve ser interpretado, é ele que se experimenta. (idem: 118). Um vulcão em erupção é desejo. Nós somos máquinas desejantes, não no sentido metafórico, mas literalmente. Máquinas acopladas a outras máquinas, máquinas que produzem conexões, criando fluxos. Tudo em nós cria, faz, conta, torce, processa e produz. O nosso corpo é uma fábrica — é assim que Deleuze e Guattari definem o ser humano no seu livro *O Anti- Édipo*.

Não falta nada ao desejo- todo o desejo é produção de realidade.

O livro *O Anti-Édipo* de Gilles Deleuze e Felix Guattari é uma reação à psicanálise de Freud e Lacan e propõe-se explorar novos caminhos para o inconsciente e o desejo. Não se trata aqui de uma negação da psicanálise, mas de uma superação de estruturas limitadoras para o homem e o seu desejo. Para estes dois autores, o desejo é revolucionário, sendo todo o desejo produção do real, transbordando para fora do sujeito transformando a realidade: o desejo cria a possibilidade de produção, criação, invenção de modos e formas vitais: "O plano de imanência não tem nada a ver com uma interioridade, mas como o Exterior onde tem origem todo o desejo." (idem:119) A realidade é produção desejante e o desejo é a força motriz que impulsiona a máquina subjectiva, ou seja, que impulsiona o ser humano a produzir, a emergir num devir criador e impulsiona a subjectividade em múltiplas direções. Tudo o que existe é assim produzido. Esta concepção de desejo é contrária à proposta pela psicanálise que a preconiza como algo reprimido e recalcado proveniente do inconsciente que por sua vez é dominada pela tríade pai-mãe- filho, o complexo de édipo e a castração. Deleuze e Guattari não renegam o inconsciente, mas defendem a ideia de inconsciente como uma fábrica do real- social em contínua produção:

> Dizemos que a libido procede a investimentos inconscientes distintos dos investimentos pré-conscientes de interesse, mas que incidem no campo social não menos que os investimentos de interesse. (Deleuze 2003: 36)

O desejo não é por isso uma falta, mas uma criação de vida. O desejo não conhece nada. O desejo é externo, encontra-se na realidade, a sua essência não é exclusivamente psíquica pois participa de todo o real. O desejo pode ser então identificado como uma forma afirmativa de invenção e de diferença que segue sempre em movimento, operando como uma potencia criadora e quebrando as normas não flexíveis.

Concluindo e segundo Deleuze, os três contra sensos sobre o desejo são: o pô-lo em relação com a falta ou a lei e com uma realidade natural ou espontânea; com o prazer, ou mesmo e sobretudo com a festa. Para Deleuze, o desejo está sempre agenciado, maquinado num plano de imanência ou de composição, que deve ser construído ao mesmo tempo que o desejo agencia e maquina.

Não é a carência nem a privação que cria desejo, só havendo carência relativamente a um agenciamento de que se está excluído, mas só há desejo em função de um agenciamento em que se está incluído.

O desejo pelo constante entendimento da relação entre palavra e imagem que se estabelece nos livros, levou-me a desenvolver um novo projecto: Palavras- Objecto.

4.4. PALAVRAS OBJECTO E PALAVRAS - DESEJO. ESPESSURA, MATERIALIDADE, PESO E DIMENSÃO



Figura 159 . Vista geral da exposição *Palavras Objecto* na Casa da Galeria, 2012

Palavras Objecto[22]

O título *Palavras Objecto* alude ao campo do Livro - Objecto, como contentor por excelência de palavras e imagens, reais ou imaginadas. A palavra - livro foi aqui substituída por palavras - objecto sobre livros.

> O que é a literatura? Um lugar que não é lugar, um tempo que não se mede pelo tempo, uma língua que não é a linguagem. Esse lugar, esse tempo e essa língua podem tornar-se objecto de um desejo, permitem pressentir uma forma particular de conhecimento, ou talvez de revelação. (Steiner 2006: 56)

O termo "objecto" que qualifica as ***Palavras*** no título implica uma consideração prévia. Sendo as palavras de outros o ponto de partida para todo este projecto —palavras de escritores sobre palavras escritas e livros lidos em formato real, e não em formato alográfico

[22] Palavras objecto, projecto desenvolvido entre 2012 e 2013, apresentado publicamente em três locais distintos. De 19 de Maio a 21 de Julho de 2012, apresentado num local hoje já extinto, Casa da Galeria em Santo Tirso, tendo dele resultado uma publicação. Posteriormente, numa versão um pouco diferente e ampliada, foi apresentado de 11 de Julho a 29 de Setembro de 2013 na Casa de Camilo - Centro de Estudos Camilianos, em S. Miguel de Seide, V. N de Famalicão. Por último foi apresentado no Porto, desta vez numa versão mais reduzida — apenas apresentadas As escolhas dos escritores — na Casa Museu Abel Salazar de 10 de Janeiro a 7 de Fevereiro de 2014. Palavras Objecto, apresentado nas três exposições referidas anteriormente, juntamente com outras obras cuja temática dos livros foi uma constante. Algumas das obras apresentadas nestas exposições já haviam sido mostradas na exposição Biblioteca. Das obras novas que constam da exposição, fazem parte "Books", "Choice (books)", e "Bookshelves" assim como todas as obras referentes ao projecto Palavras objecto que deu nome à exposição.

— o termo objecto surge como pela sua espessura, materialidade, peso, destaque e dimensão, mas também como alvo de desejo:

a palavra como corpo que se transforma, pelo desejo, em objecto.

O tema de uma exposição, conforme referido, nasce frequentemente da exploração de um conceito e sua definição. Neste projecto, os significados de "Palavra" e "Objecto" foram importantes para contextualizar todo o desenvolvimento, condensados no título do mesmo. Dos significados destes dois termos, foram selecionados os que melhor se apropriavam ao contexto do projecto.

O título, desta vez não surgiu no início, mas durante o desenvolvimento do projecto.

Sendo um objecto

> Coisa material; tudo o que afecta os sentidos; aquilo do que se trata; assunto; matéria; questão; tema; fim; propósito; finalidade; motivo; causa; alvo, destinatário; aquele ou aquilo que é afectado ou sofre uma ação; o que é pensado ou representado, enquanto distinto do ato pelo qual é pensado; aquilo que é visado. (Grande dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora 2004: 1099)

E palavra:

> Unidade de sentido constituída por fonemas organizados numa determinada ordem, e que geralmente é delimitada por espaços brancos e não admite a inserção de outros elementos; termo; vocábulo; faculdade de falar; fala; conjunto coerente de ideias que se transmitem ou ensinam; doutrina; ensinamento; expressão sentenciosa; opinião, parecer; manifestação verbal ou escrita; afirmação; mensagem. (Grande dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora 2004 :1138)

De que maneira as palavras de outros, em particular as dos escritores sobre os livros, poderá afectar a percepção de uma obra pictórica?

Se uma palavra inscrita na pintura pode afectar a interpretação da mesma pelo observador, até que ponto as palavras que aqui surgem poderão afectar a nossa percepção sobre a obra literária em questão?

Pedindo palavras emprestadas a escritores, estas constituem a matéria sobre a qual a própria pintura se constrói.

Este projecto tratou mais de constituir um arquivo de palavras e significados sobre livros, um arquivo de sugestões e escolhas.

A palavra surge como mote, a pintura como reforço e complemento de palavras.

O projecto *Palavras Objecto*, iniciou-se com uma série de doze convites endereçados a uma selecção de escritores que fazem parte das minhas leituras e aprendizagem.

Os livros são portadores de uma história, de significado, e foi a partir de um possível significado — que cada um dos autores encontrou na escolha de um livro — que o projecto tomou forma. Essas palavras escritas pelos autores convidados foram inscritas num suporte, parte de um díptico, juntamente com a pintura da capa do livro escolhido.

> No texto escrito, quer se trate de uma tabuinha de argila, de um pedaço de mármore, de papiro ou pergaminho, quer tenha sido gravado em osso, guardado em rolo ou impresso em livro, está presente um grau máximo de autoridade (vocábulo que, como o étimo latino auctoritas, encerra em si a palavra "autor"). O simples facto de escrever, de lançar mão a uma transmissão escrita, significa reivindicar para si o estatuto do discurso magistral, do canónico (...) O texto escrito implica, entre o autor e o respectivo leitor, a promessa de um sentido. Por essência, o escrito é normativo, é "prescritivo", termo cuja riqueza conotativa e semântica exige uma atenção especial. (Steiner 2006: 12-13)

Foi a partir desta "autoridade" ou "prescrição" que o projecto foi sendo desenvolvido.

Os escritores, e as suas palavras escritas sobre os livros escolhidos, tiveram um papel fundamental para o desenvolvimento da pintura.

> Assim, "tocar" um texto, não com os olhos, mas com a escrita, abre, entre a crítica e a leitura, um abismo, o mesmo que qualquer significação abre entre o seu bordo significante e o seu bordo significado. Porque, tanto do sentido que a leitura dá à obra como do significado, nada se sabe, talvez porque esse sentido, sendo o desejo, se estabelece para além do código da língua. Só a leitura ama a obra, mantém com ela uma relação de desejo. Ler é desejar a obra, é pretender ser a obra, é recusar dobrar a obra fora de qualquer outra fala, não a própria fala da obra: o único comentário que um puro leitor que puro se mantivesse, poderia produzir, seria o decalque (como indica o exemplo de Proust, amante de livros e de decalques). (Barthes 1966: 76-77)

Barthes achava que passar da leitura à crítica era mudar de desejo: deixar de desejar a obra para desejar a própria linguagem. Pelo mesmo acto, remete-se a obra para o desejo da escrita, que a gerou.

> Assim, gira a fala em torno do livro: ler, escrever, de um desejo para o outro caminha toda a leitura, Quantos escritores não escreveram por ter lido? Quantos críticos não leram para escrever? Aproximaram os dois bordos do livro, as duas faces do signo, para que daí saísse uma só fala. (Barthes 1966: 77)

O convite aos escritores foi enviado via correio electrónico, explicando a ideia do projecto e solicitando a cada um a escolha de um livro. Não necessariamente a escolha do livro da vida deles, se é que é possível para um escritor selecionar um só livro, mas de um livro que de alguma forma os tivesse marcado ou do qual particularmente gostassem por uma ou várias razões. A resposta deveria ser acompanhada por uma breve explicação, um pequeno texto, frase ou palavra que justificasse essa opção.

Da publicação que resultou deste projecto "*Palavras Objecto*", apenas constam os trabalhos resultantes das escolhas dos escritores e não todos os trabalhos apresentados nas exposições. O catálogo contém um texto, escrito por mim, com o título de "*O que é uma escolha*?" Este texto reflecte os múltiplos sentidos que se foram acrescentando nas diversas bifurcações que o trabalho foi assumindo, como um exercício de múltiplas opções. A ideia de escolha resume o conceito inicial do projecto.

"O que é uma escolha?

Ser desafiado a escolher um livro, é admitir a exclusão, assumir uma preferência, fazer uma opção. Foi assim que dei corpo ao meu trabalho agora apresentado, lançando o desafio de uma escolha àqueles para quem a palavra é o centro de criação. Escolher um livro e auxiliar essa eleição com palavras que a legitimam.

Tenho vindo a dedicar o meu interesse e estudo à relação da palavra e imagem, nas artes plásticas em particular na pintura, ao que se acresce um especial gosto pelos livros, contentores por excelência de palavras e imagens (reais ou por nós imaginadas), aliciando-me desta forma para a execução deste projecto. À resposta obtida da parte dos escritores convidados e de minha especial admiração, eu pintei pequenas telas com a capa do livro

eleito. São escritores que fazem parte das minhas leituras, que tem contribuído para a minha aprendizagem e formação. A opção dos escritores que eu escolhi que por sua vez optaram por uma escolha de um outro escritor.

A minha imagem é a capa do livro escolhida por cada um deles, uma resposta pictórica, um corpo visual que acompanha a palavra exposta no suporte de uma tela. Esta apresentação conjunta admite uma relação objectiva da opção, no entanto a subjetividade transcende a simplicidade do mero acto da escolha e da relação do elemento plástico e escrito. Prevalece o espaço do mistério, na organização do sentido objectivo do que se pode admitir como opção, transformada numa relação da palavra e imagem.

A capa é o semblante do volume que contem as palavras, é nela que podemos adivinhar a presença da palavra. Às palavras de cada autor cabe a existência de uma opção, de uma razão, que nos servirá sempre de estímulo de uma curiosidade em aberto, de um livro que se abriu, de umas palavras que se fizeram texto, de uma leitura que se fez imagem. "(Rêgo 2012: 3 - 7)

Todos os escritores a quem fiz o pedido responderam favoravelmente, contribuindo para que o projecto se realizasse com sucesso: Afonso Cruz, Ana Hatherly, António Pinto Ribeiro, Gonçalo M. Tavares, João Tordo, Manuel António Pina, Manuel Jorge Marmelo, Perfecto E. Cuadrado, Richard Zimler, Rosa Alice Branco, Valter Hugo Mãe e Vasco Graça Moura.



Figura 160 . Vista da Exposição *Palavras Objecto* na Casa da Galeria, 2012

O texto que seguiu via correio electrónico para os autores, com uma ou outra alteração conforme os escritores era o seguinte

"Cara Ana Hatherly (...)
Gostaria de lhe pedir um pequeno favor para uma colaboração.
O meu nome é Joana Rêgo, sou pintora e tenho neste momento um projecto em mãos a que chamei "As Escolhas de..." e que consta de uma série de telas pintadas com uma capa de um livro, livro este escolhido por um escritor (O livro "da sua vida" ou apenas um que destaque por uma ou outra razão) e numa tela ao lado, um pequeno texto impresso com uma pequena justificação do escritor, do porquê da escolha desse livro.
Esse texto poderá ser um parágrafo, apenas uma frase, uma palavra, o que o escritor entender escrever para justificar a sua escolha.
Porque gosto muito de pintura, porque gosto muito de (alguns) livros, porque estou a desenvolver uma tese de doutoramento sobre a relação da palavra e da imagem na Pintura, decidi realizar este projecto.
Pretendo dar continuidade a esta série, já tenho o resultado da colaboração de alguns dos escritores que conheço e que aprecio, como Manuel António Pina, Valter Hugo Mãe, Manuel Jorge Marmelo, João Tordo, Gonçalo M. Tavares, Perfecto E. Cuadrado, entre outros.
Acredito que seja difícil para quem escreve, que já leu tanta coisa, que escolha um só livro de entre tantos que goste, mas esse seria o desafio.
Já me pediram para escolher uma pintura, a minha pintura preferida e confesso que me vi aflita.
Se a Ana Hatherly aceitasse colaborar ficaria muito contente e iria sem dúvida valorizar muito o meu projecto.
Bastará se não se importar, enviar-me o nome do livro e o pequeno texto a justificar essa escolha.
A minha próxima exposição individual será a 19 de Maio, imaginando que a Ana Hatherly terá imenso trabalho em mãos, e não querendo de todo incomodar, venho pedir-lhe este favor, se aceitar o desafio ....se poderia enviar o quanto antes a sua resposta, se não o conseguir fazer entendo perfeitamente.
Fico ansiosa a aguardar a sua resposta a este meu pedido.
Agradecendo desde já a atenção dispensada e mais uma vez dando os parabéns pelo seu fantástico trabalho que vou seguindo com toda a atenção possível.

Os meus melhores cumprimentos e até breve
Joana Rêgo"

(Este texto foi o que foi enviado a Ana Hatherly em 19 de Março de 2012)

Os aspectos formais na constituição destas doze pinturas permitem pensá-las como série, na medida em que as metodologias processuais se repetem desde a técnica (acrílico sobre tela e impressão jacto de tinta sobre tela), às dimensões de cada pintura constituinte (30 x 30 cm x 8 cm + 30 x 60 cm x 4 cm), aos planos de representação.

A série *Palavras Objecto* é composta por um conjunto de 12 obras, sendo que cada obra é composta por uma tela de 30 centímetros de altura por 30 centímetros de largura e 8 centímetros de espessura, onde aparece pintada a capa do livro escolhido pelos autores e uma outra tela de 30 centímetros de altura por 60 centímetros de largura e 4 cm de espessura, onde está impresso a jacto de tinta, o texto escrito pelos autores como justificação pela sua escolha do livro.

Cada pintura está acompanhada por um texto impresso em tela, constituindo dípticos inseparáveis. A série foi apresentada em linha recta, num sentido horizontal, pendurada à altura do olhar do observador (altura de 1,40cm aproximadamente) por ordem alfabética dos escritores, e cada conjunto que media então 30 centímetros de altura por 120 centímetros de largura era distanciada de 10 a 15 centímetros entre cada obra, e cada conjunto, dependendo da parede onde seria apresentada, distanciando entre si 15 a 20 centímetros. De certa forma a disposição das telas em linha recta relativamente ao nível dos olhos do observador (adulto), convida o mesmo a pensar que estará diante de uma narrativa, sendo que o observador ao aproximar-se é-lhe afastada essa noção de narrativa.

Cada "folha" do livro corresponde a uma variação, a diferentes palavras e perspectivas e a sequência é apenas feita pela coerência do tema - a escolha de um livro por um autor - escritor e a sua justificação.

Cada pintura só poderá ser apreendida na sua total dimensão pelo observador,

a uma distância reduzida, pela pequena escala das pinturas e pela dimensão e minuciosidade de detalhes e textos. Cria-se assim uma relação de proximidade idêntica à necessária para o ato de leitura de um livro.

O espectador poderá ter uma leitura da totalidade da série a uma distância maior, mas é forçado a escolher entre uma percepção simultânea ou sucessiva e oscilar entre a continuidade ou descontinuidade da obra. Como as pinturas são de pequena dimensão, gera-se a necessidade de uma aproximação para vermos/ lermos, cada uma, individualmente.



Figura 161 . A escolha de Afonso Cruz, 2012
Acrílico s/ tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm.

O escritor Afonso Cruz escolheu o livro de **Edwin A. Abbott *"Flatland- Uma Aventura em Muitas Dimensões"*** justificando a sua escolha, com o seguinte texto:

> "Apesar de ter um título tão achatado e de todas as suas personagens serem figuras geométricas, Flatland é um livro de várias dimensões – tal como, aliás, nos informa o subtítulo. É precisamente esta característica que mais me agrada nele, a possibilidade de experimentar uma leitura literal, ou, pelo contrário, passear-me por outras interpretações. "



Figura 162 . Joana Rêgo *A escolha de Ana Hatherly*, 2012
Acrílico s/ tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm).

A escolha de Artista Plástica/ Escritora Ana Hatherly foi a de uma antologia de ***"Poemas Ortónimos"* de Fernando Pessoa**, traduzidos para Italiano, justificando a sua escolha:

> "Não posso dizer que tenha um só livro preferido. Gosto muito de muitos, entre os quais os Poemas Ortónimos de Fernando Pessoa traduzidos para Italiano (em versão bi-lingue) por Piero Ceccucci, edição BUR POESIA, Milano, 2009. Cito este verso de 1913, pg. 34: "O meu corpo é o abismo entre eu e eu". Espero que sirva para o seu projecto."



Figura 163 . Joana Rêgo, *A escolha de António Pinto Ribeiro*, 2012
Acrílico s/ tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm)

António Pinto Ribeiro escolheu um livro de **Clarice Lispector, "*Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*"** e escreveu:

> "Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres é um livro sobre como aprender a amar a diferença e como essa experiência é uma experiência de júbilo."



Figura 164 . Joana Rêgo, *A escolha de Gonçalo M. Tavares*, 2012
Acrílico s/ tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm)

Gonçalo M. Tavares escolheu as **"*Cartas a Lucílio*" de Séneca**, a justificação da sua escolha, foi muito sucinta e directa:

> "«Cartas a Lucílio» de Séneca
> Aprender a viver como um mortal."



Figura 165 . Joana Rêgo *A escolha de João Tordo*, 2012
Acrílico s/ tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm)

João Tordo escolheu o livro "***Os Detectives Selvagens***" **de Roberto Bolaño** e sobre o qual escreveu:

> "Os Detectives Selvagens é o romance de uma juventude perdida e do resgate impossível dessa juventude. A viagem de Juan Garcia Madero, Ulisses Lima e Arturo Belano termina numa equação impossível de solucionar no deserto de Sonora, onde todas as coisas chegam a um fim, atravessando porventura as páginas mais melancólicas e belas do século XX. "



Figura 166 . Joana Rêgo *A escolha de Manuel António Pina*, 2012
Acrílico s/ tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm)

Manuel António Pina, escolhe o seu livro preferido de sempre**: "*Winnie The Pooh*"de A. A. Milnie,** e para justificar a sua escolha, transcreve um diálogo do livro:

> "O Coelho é inteligente", disse Pooh pensativamente.
> "Sim, o Coelho é inteligente", disse o Porquito.

"E tem miolos."
"Sim, o Coelho tem miolos", disse Porquito.

Fez-se um longo silêncio.
"Acho que é por isso que ele nunca percebe nada" disse Pooh."



Figura 167 . Joana Rêgo *A escolha de Manuel Jorge Marmelo,* 2012
Acrílico s/ tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm)

O escritor Manuel Jorge Marmelo, selecionou uma obra de **Camilo Castelo Branco *"O Esqueleto"*** e sobre a sua seleção diz:

"Quando se gosta muito (demasiado?) de muitos livros, escolher um entre os demais implica esquecer uma pequena multidão.
Escolhi, por isso, um objecto (quase):
Uma edição de 1902 de O Esqueleto, do Camilo Castelo Branco.
Porque me foi dado por uma amiga a quem quero muitíssimo, tem páginas velhas protegidas pelos restos mortais de uma lombada que se esfarrapa e tem escritas palavras como "Sympahtico", "sósinha", "captiveiro" ou "hypotheses", demonstrando que o mais límpido e belo Português sobrevive a todos os pelotões de execução convocados pelos políticos da ortografia."



Figura 168 . Joana Rêgo *A escolha de Perfecto E. Quadrado*, 2012
Acrílico s/ tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm)

Perfecto E. Cuadrado, escolheu "**O Livro do Desassossego" de Fernando Pessoa**, e sobre a sua escolha disse:

> "Desassossego: o sentimento que nos define como filhos dos penúltimos passos da Modernidade onde a máscara, a intuição, o caos, o fragmento, a representação, o paradoxo e a dúvida têm vindo a substituir o ser, a razão, o cosmos, a totalidade, a acção, a afirmação e a certeza. Com os olhos cansados de inventar no horizonte terras de Espanha e areias de Portugal para a nossa Catrineta, seguimos navegando, náufragos adiados, sem rumo e sem esperança. Essa a nossa condição e a nossa condena, e o livro do Desassossego um fragmento essencial duma obra estilhaçada que acabou por se erguer como a sua epopeia, a epopeia de todos nós, a única epopeia possível para um tempo em que, como reconhecia o seu autor, os deuses estão mortos e o Destino é mudo. "

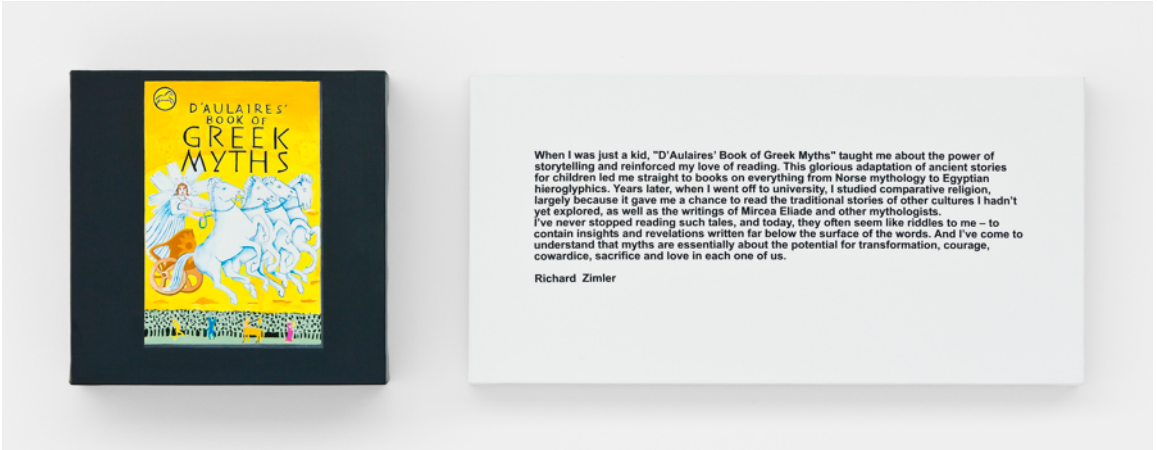


Figura 169 . Joana Rêgo, *A escolha de Richard Zimler*, 2012 A
crílico s/ tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm)

A escolha de Richard Zimler foi o **livro de *D´Aulaires "Book of Greek Myths"***, e sobre o qual disse:

> "When I was just a kid, "D´Aulaires Book of Greek Myths" taught me about the power of storytelling and reinforced my love of Reading. This glorious adaptation of ancient stories for children led me straight to books on everything from Norse mythology to Egyptian hieroglyphics. Years later, when I went off to university, I studied comparative religion, largely because it gave me a chance to read the traditional stories of other cultures I hadn´t yet explored, as well as the writtings or Mircea Eliade and other mythologists. I´ve never stopped reading such tales, and today, they often seem like riddles to me – to contain insights and revelations written far below the surface of the words. And I´ve come to understand that myths are essentially about the potential for transformation, courage, cowardice, sacrifice and love in each one of us."



Figura 170 . Joana Rêgo, *A escolha de Rosa Alice Branco*, 2012
Acrílico s/ tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm)

Rosa Alice Branco, escolhe o livro "***Viagem ao Fim da Noite*" de Céline**, e sobre a sua escolha, escreveu:

> "Esta viagem é a mais impressionante da escrita abjeccionista. A leitura é fascinante e desconfortável, porque nos embrenha no "*entre - deux*" de que nos fala Julia Kristeva: o esquivo, fugidio, viscoso, absolutamente repugnante e, no entanto, não menos magnânimo. Assim, Viagem ao fim da noite obriga a abdicar de nós, cidadão, - mesmo se se trata de um livro que põe ferozmente a guerra em causa – para reter apenas o leitor agarrado por um dos mais estonteantes e abissais exemplares da literatura do século XX, e de sempre."



Figura 171 . Joana Rêgo*, A escolha de Valter Hugo Mãe*, 2012
Acrílico s/ tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm)

O escritor Valter Hugo Mãe escolheu o livro ***"A Metamorfose"*** **de Kafka** e sobre o qual disse:

> "Quando li o livro de Kafka, ainda miúdo, aceitei a fantasia como modo caricatural de explicar a realidade. Foi o primeiro livro que li, até então, capaz de abrir as portas da literatura adulta através de muito do que seria típico da escrita para os mais novos. Entre ficar entretido com o absurdo que acontecera a Gregor Samsa e perceber a hipocrisia da sua família em derrocada, o livro de Kafka desvelava, de modo quase divertido, o sinistro das expectativas que podemos nutrir uns pelos outros. Creio que, enquanto cidadão e enquanto autor, nunca mais deixei de me sentir marcado pela experiência de ver o mundo a partir desta Metamorfose. Será o livro que mais me terá instigado para perseguir seriamente a vontade de escrever, como continuo a considerar um texto fundamental para se estudar o individualismo parasitário da sociedade contemporânea."



Figura 172 . Joana Rêgo, *A escolha de Vasco Graça Moura,* 2012
Acrílico s/ tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm)

Vasco Graça Moura, escolheu **"*O Livro de Cesário Verde*" de Cesário Verde**, e sobre a sua escolha, disse:

> "Podia escolher as Rimas de Camões, mas escolho O Livro de Cesário Verde. É uma obra que representa a descoberta e a afirmação da poesia moderna por um poeta português. Destaco nela a deambulação pungente de "o sentimento dum ocidental", obra-prima de melancolia e solidão com que Cesário homenageou o épico e que é porventura o mais importante poema da nossa literatura posterior a Camões, escandido em quatro andamentos ao sabor da passagem das horas, entre o entardecer e até de madrugada. A noite de Cesário não é a noite do "Não-Ser" de Antero, mas esse périplo desenvolvido no espaço e no tempo citadinos acaba por levar a um reencontro do *spleen* baudelairiano com a dor anteriana e maiusculada, que tudo inunda e avassala. E além disso, costumo dizer que Cesário escreveu alguns dos melhores versos de Baudelaire..."

A relação com a vida e o tempo da vida é determinante nos livros para os ver, assim como para os ler. Os livros transportam a experiência da temporalidade, não são (habitualmente) imediatos. Para se revelarem exigem tempo e atenção. Não se mostram de imediato, assim como toda a obra de arte não se expõe de forma imediata. Procura-se criar com a exposição desta série uma leitura não imediata do todo.

A leitura desta série *Palavras Objecto,* quando exposta, é feita em sequência ritmada, imagem à esquerda e texto à direita, sequência de leitura da imagem para o texto, sendo que a imagem (pintura da capa de um livro) já possui texto, através das palavras da capa do livro ou das suas lombadas quando visíveis, o seu título, autor e editora. A tela onde aparece pintada a capa do livro salienta-se pelo seu volume, tendo mais 4 cm de espessura do que a tela imediatamente à direita que contém o texto impresso.

A profundidade das laterais do suporte que contem a imagem colabora no destaque que se quis dar à obra. Esta profundidade lateral é igualmente superfície de pintura, pois está coberta da mesma cor do fundo.

Embora o projecto tenha partido da premissa do texto — escolha do escritor e texto escrito — a imagem entra em primeiro plano. O observador, desloca-se entre a pintura e a escrita, entre o ver e o ler. Necessita de tempo, para ler e ver, para decifrar ou avançar por

entre as várias camadas que constituem as obras. A recompensa será a de uma experiência que o acompanhará e impelirá a estabelecer novas relações e questões.

Observar a série é um exercício de dupla leitura da imagem e do texto onde a primeira expectativa é a de que um complemente o outro, ou o introduza como isco de uma explicação. Uma expectativa vã e até absurda, pois a evidência da imagem por si elimina quaisquer dúvidas sobre o que vemos e a leitura dos textos do mesmo modo, pois que não informa sobre o que vemos, tão pouco acrescenta algo objectivo. É apenas uma opinião pessoal, subjectiva, de alguém que leu o livro e o escolheu.

Do que se trata afinal?

Um jogo, evidentemente — um jogo de olhares e de percepção, um jogo erudito. Tentar perceber é por ventura mais interessante do que o conhecimento imediato.

As dimensões do espaço e do tempo participam activamente na percepção, os textos exigem uma leitura (um tempo de leitura e compreensão), tal como as imagens para serem vistas ao pormenor. Poderá haver uma certa independência visual. Embora anteriormente se tenha referido que as partes “constituíam dípticos inseparáveis”, queríamos com isto dizer que o texto que se apresenta ao lado da pintura do livro apenas àquele livro diz respeito: tela com fundo branco como se de uma página em branco se tratasse, bloco de texto estrategicamente destacado. O facto de se encontrarem em suportes diferentes, texto e imagem poderão ser lidos pelo observador sem ordem pré–estabelecida, sendo vários percursos de leitura possíveis: desde os percursos centrados no texto, àqueles que avaliam a interacção semiótica entre as duas linguagens, e o texto constrói-se na base de um jogo de derrogação de expectativas.

Este modo de leitura (dependendo da escolha do observador), suspende a sequência proposta, mas abre à possibilidade de conjugar individualmente os vários momentos da “história” de fazer jogos a partir deles.

Neste projecto, pintura e escrita, sendo modos de expressão distintos, encontram-se relacionados. Escrita e linguagem como um meio de questionar a transparência da comunicação pela palavra escrita e por outro lado a opacidade material da arte visual - pintura.

Porquê os livros num projecto de pintura?

O livro está para a escrita como a tela, madeira e outros suportes estão para a pintura. Ao exercer a função de suporte, torna o pensamento visível.

No livro, a natureza da obra literária esconde-se no interior de um objecto que detém um determinado tipo de encadernação, capa, papel, volume de folhas (miolo).

Os livros, nestas pinturas, não podem ser abertos, manuseados, mas a sua estrutura implica uma sucessão de páginas numa dada ordem, paginação que vai definir a sua leitura e visualização. Aqui, pela sequência em linha e por ordem alfabética de autores, decidiu-se estabelecer uma ordem de visualização e leitura.

Da sucessão de páginas de um livro advém um sentido e sequência (numerável), possibilitando o registo narrativo, o que não quer dizer que por estarem expostas de uma maneira sequencial, o observador não possa fazer a sua própria sequência de ordem de visualização e leitura, movendo-se à vontade pelo espaço expositivo.

Estabelece-se uma relação entre o que vemos e aquilo que lemos.

Existe o desejo de captar, provocar no espectador a vontade de saber mais, considerando talvez menos o que a pintura e a palavra comunicam e mais o que estimulam.

> Mesmo quando lemos o livro científico mais técnico ou o livro de filosofia mais abstracto, pode-se encontrar uma frase que inesperadamente sirva de estímulo à fantasia figurativa. Assim, estamos num dos casos em que a imagem é determinada por um texto escrito pré-existente (uma página, ou uma simples frase que se me depara enquanto leio) e do qual se pode extrair um desenvolvimento fantástico tanto no espírito do texto de partida como numa direção completamente autónoma. (Calvino, 2006:103)

O facto de as ações pintar e escrever serem actividades de âmbito pessoal e privado, ambas estão expostas à espera de serem vistas/lidas/observadas pelos espectadores. O texto colocado na tela que, por sua vez, vai estar exposta numa parede, retira as palavras do domínio da leitura que controlamos: sentados numa cadeira com um livro na mão, ninguém a observar ou a julgar o momento de contemplação estética, as páginas movendo-se no nosso próprio espaço. O livro é um objecto que se toca, se acaricia e se percorre com movimentos subtis enquanto uma mão o sustem, os dedos da outra mão separam as suas

folhas e as movem de lugar para transitar pelos textos. O livro é um objecto no qual se depositam horizontes da comunicação.

Mas o livro aqui encontra-se "encapsulado" ou "plasmado" na obra plástica.

A capacidade para produzir imagens autónomas prende-se com a qualidade das imagens que vamos vendo, com a nossa "bagagem", cultura visual, criatividade e imaginação.

"A maneira como vemos as coisas é afectada pelo que sabemos e por aquilo em que acreditamos" (Berger 1972:8) A nossa maneira de olhar para as coisas não é aleatória, todos temos um padrão ou itinerário. Não vemos apenas, vemos e interpretamos.

Muita da nossa imaginação de leitura inclui associação visual livre e está solta do texto do autor. Devaneamos enquanto lemos. Um romance, por exemplo, convida as nossas capacidades interpretativas, mas também convida a mente a vaguear.

Uma das imagens de entendimento do mundo é a leitura de um livro – há uma predisposição do homem para a leitura – lemos textos, imagens, mapas. O mundo como um livro, um jogo feito de símbolos, sinais, que na escrita se vão ordenando e cristalizando.

Segundo Peter Mendelsund, no seu recente livro "*O que vemos quando lemos",* refere que as palavras são eficazes não pelo que transportam com elas, mas pelo seu potencial latente de libertar a experiência acumulada pelo leitor. As palavras contém significados, mas, mais importante, as palavras potenciam o significado (Mendelsund 2015: 302).

> Estas imagens que "vemos" quando lemos são pessoais: o que não vemos é o que o autor imaginou quando escreveu dado livro. Por outras palavras: todas as narrativas são feitas para serem transpostas: traduzidas pela imaginação. Traduzidas por associação. São nossas. (Mendelsund 2015: 207)

Peter Mendelsund diz-nos que há momentos, quando lemos, em que tudo o que vemos são palavras. Palavras feitas de letras. No entanto estamos treinados para ver através delas, ver aquilo em cuja direcção as palavras e as letras apontam: As palavras são como setas: elas são algo e também apontam na direção de algo." (Mendelsund, 2015: 322)

Segundo George Steiner, o texto escrito implica, entre o autor e o respectivo leitor, a promessa de um sentido:

> Por essência, o escrito é normativo. É "prescritivo", termos cuja riqueza conotativa e semântica exige uma atenção especial. "Prescrever" significa "dar ordem de", ou seja "antecipar-se" e "circunscrever a" (mais uma locução que fala por si) um domínio do comportamento, ou da interpretação do consenso intelectual ou social. (Steiner 2012: 13)

O título da obra de Magritte (Bélgica 1898- 1967) "*A traição das imagens*", o quadro famoso que tem a legenda de "*Ceci n´est pas une pipe*" poderá ser evocado como recorrência também neste projecto, pois aqui trata-se de um desafio à convenção linguística de identificar uma imagem de algo, com a coisa em si. Como Magritte mostra claramente o hiato constituinte entre o objecto e o "objecto pintado" pela humorada crítica que opera por exemplo, através do título "Isto" não é isto: seja maçã ou cachimbo. Uma pintura de um livro, não é um livro. O que estamos a ver não são livros, mas sim representações pictóricas de livros. Uma imagem não é a realidade, mas sim uma representação dessa realidade com tudo o que isso encerra de idealização, deformação, ampliação metafórica e simbólica.

Os livros que estão pintados, não podem ser abertos, consultados, folheados.

O livro como ícone visual, como ideia convertida em entidade plástica.

Um ícone que perde as qualidades frágeis do papel, da tinta e da letra impressa, para endurecer a sua branda materialidade, adoptando o espírito da pintura.



Figura 173 . Magritte , *La Trahison des images (ceci n´est pas une pipe)* 1929 Óleo sobre Tela 60x33 x 81,12 cm

Sousa Dias no seu mais recente livro "*O Riso de Mozart- música pintura, cinema literatura*" diz-nos que mesmo na pintura figurativa, a imagem não representa uma realidade: ela é a

própria realidade. A imagem vale imediatamente por si mesma, pela percepção ou sensação de não-objecto que suscita. Essa não-objecto pode ser um olhar, uma luz, o tempo, ou a irredutibilidade não referencial da própria imagem como com o cachimbo de Magritte.

> Vale por aquilo que só ela faz ver ou que só nela atinge uma visibilidade, por aquilo que através dela se faz uma possibilidade de percepção do mundo ou um mundo perceptual possível, vale, em suma, pelo que na imagem excede a iconicidade da imagem, e não como estetização de um visível que lhe seria anterior e exterior. A imagem pictórica, a imagem de arte, não reproduz, ela produz realidade, acrescenta real ao real, real- sobre-real. (Dias 2016: 61)

Pintura de livros, que pela maneira como são expostos, espécie de pequenas bibliotecas, parecem dormir numa letargia temporal, durante a qual as palavras, as frases, as imagens, o conhecimento e as histórias, ficam ordenadamente congeladas em estantes e prateleiras à espera de um juízo final do leitor. Juízo que não chegará a acontecer.

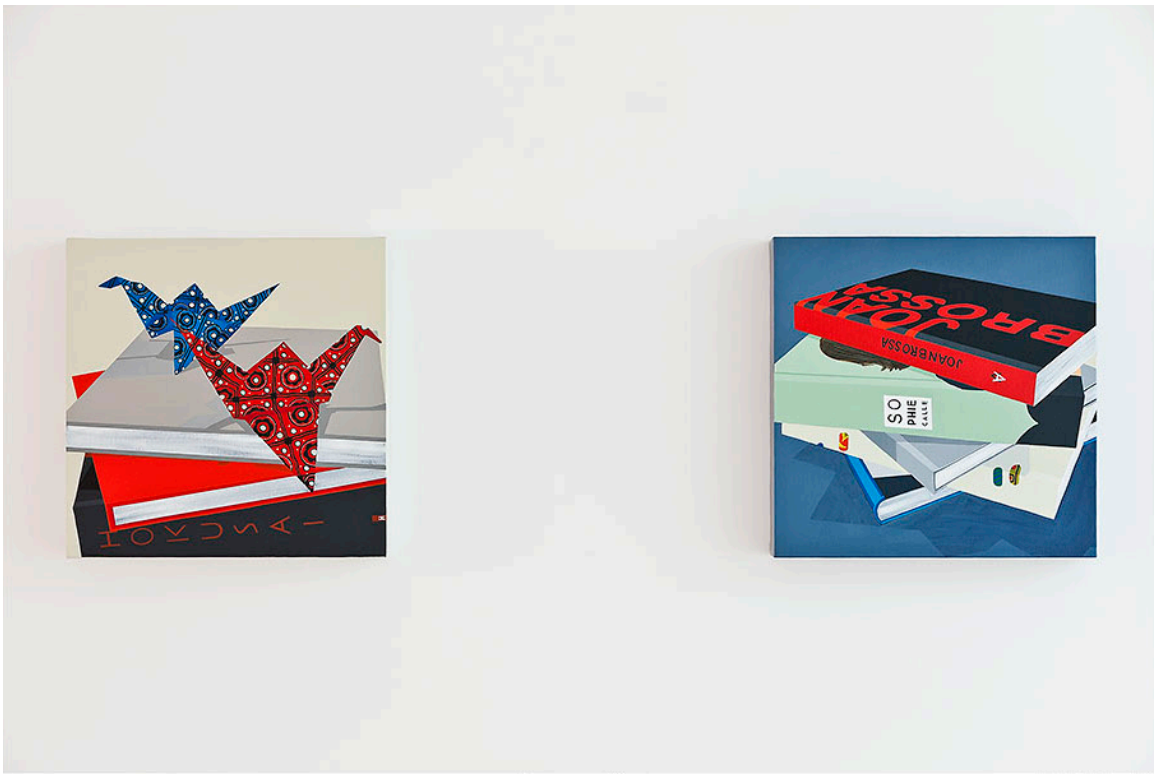


Figura 174 . Joana Rêgo *Books,* 2012 Acrílico s/ tela 60 cm x 60 cm e *Choices (books)* 2012 Acrílico sobre tela 60 x 60 cm

O livro: tangível e intangível extensão humana, o polimorfo e perverso espírito que o encerra como contentor, receptor e emissor de conhecimento e cultura. Neste projecto, aparece com uma nova leitura, uma (re)leitura plástica, formal e visual.

O livro foi utilizado como emblema de comunicação, (como aliás já o foi no projecto "***Biblioteca***" (c.f § 4.3.1), pelas suas lombadas, capas, pintura e também como elemento de incomunicação, dado não os podermos abrir, folhear, ver mais nada para além das capas e lombadas pintadas.

O livro foi transformado em objecto - sujeito de desejo criador, recorrendo à memória de quem o possui ou já terá lido esse livro.

Livro que transborda as fronteiras concretas do saber impresso, acabando por se converter numa metáfora e num ícone polissémico.



Figura 175 . Joana Rêgo, *Bookshelves* 2012 Acrílico sobre tela 120 cm x 170 cm

A proliferação rápida da imagem não nos afastou do mundo da escrita. Lemos porque os livros nos concedem prazeres únicos: prazeres que os filmes, a televisão e outros meios não podem oferecer. Os livros permitem-nos liberdades: somos livres para sermos mentalmente activos quando lemos; participamos plenamente na realização (na imaginação) de uma narrativa.

Como Proust desejava, o livro torna-se numa lente com que o leitor se vê:

"O trabalho do escritor não é senão uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor para que isso permita discernir aquilo que sem o livro ele talvez não tivesse visto em si mesmo. "(Proust 1989: 218)

Um retrato pictórico – espaço iluminado, solitário, imóvel e com livros arrumados. Livros estes que se convertem em ícones mudos que só precisarão de ser abertos para começar a narrar as infinitas histórias, segredos, mistérios que se ocultam atrás do bosque das suas páginas.

Não existem cem ou mil livros mais belos; há para cada indivíduo, uma escolha particular baseada naquilo que lhe é afim e compreensível, caro e precioso. Herman Hesse diz-nos (Hesse 2010: 100) que quando a nossa fantasia e a nossa faculdade associativa chegam ao ápice, nós já nem sequer lemos mais aquilo que está escrito à nossa frente no papel. Invés disso, deixamo-nos transportar pela corrente de inspirações e das constatações que a leitura nos vai sugerindo. Poderá ser o texto que no vai sugerindo essa corrente, mas esta também poderá nascer só das imagens gráficas.

O objecto livro funciona então como uma multiplicação da descoberta de estruturas narrativas dadas pelos entrelaçamentos inusitados entre a palavra e a imagem.

Debaixo da superfície de um livro, ainda que menos evidente, existe uma secreta e indefinível multiplicidade de significados. Como observa Umberto Eco, um livro é uma máquina de criar interpretações. (Eco 1991:10)

> Sem a palavra, sem a escrita e sem os livros não há história, não existe a ideia de humanidade. (Hesse 2010: 109)



Figura 176 . Vista da exposição Palavras Objecto no Centro de Estudos Camilianos, 2013

Numa segunda apresentação deste projecto[23], o sistema inteligível (visual e legível) do esquema compositivo continuou a depender inteiramente da sua instalação. Neste espaço expositivo, como não dispúnhamos de uma parede tão comprida, resolvemos dividir a série *Palavras Objecto* pelas duas paredes laterais da sala, pela sua ordem alfabética, sendo que as novas pinturas ficaram expostas na parede de topo. Esta instalação assumiu-se como um esquema visual aberto à possibilidade de variações que admitem hipóteses onde se estabelecem visibilidades distintas.



Figura 177 . Apresentação das quatro novas obras na Exposição no Centro de estudos Camilianos, 2013



Figura 178 . Joana Rêgo, *A escolha dos escritores* 2013 Acrílico s/ papel 45cm x 145 cm

[23] A exposição Palavras Objecto foi apresentada como já dissemos, em três locais distintos, sendo que para a sua segunda apresentação, mais precisamente no Centro de Estudos Camilianos, foram realizadas quatro novas pinturas, a partir da série "Palavras Objecto", também sobre a temática dos livros.

A partir da série *Palavras Objecto,* surgiram mais quatro obras para esta nova apresentação do projecto.

Na obra "*A escolha dos escritores*", que surge como complemento da série inicial, é apresentada uma prateleira de livros, onde só as lombadas dos livros aparecem pintadas.

Estes livros são-nos apresentados pelas pinturas das suas lombadas, lombadas onde aparecem inscritos apenas os nomes dos escritores escolhidos por mim e a seu lado o autor selecionado pelo escritor, apresentados lado a lado.



Figura 179 . Joana Rêgo, *A escolha da pintora* 2013 Acrílico s/ papel 45 cm x 145 cm

Nesta pintura, numa outra prateleira, repousam apenas livros dos autores escolhidos por mim. Trata-se de um outro jogo com o espectador, não estando identificados os títulos dos livros. Este espaço vazio actua como uma elipse, uma categoria vazia onde o conteúdo se percebe sem expressão. Na ausência da forma, o pensamento instala-se marcado por uma recordação ou expectativa. A palavra suspensa torna-se o desvio reconstruído pelo próprio observador.



Figura 180 . Joana Rêgo, *Camilo* 2013 Acrílico s/papel 45 cm x 145 cm

Tendo sido esta exposição apresentada no Centro de Estudos Camilianos, e por também um dos autores convidados, Manuel Jorge Marmelo, ter escolhido uma obra de Camilo Castelo Branco, decidi fazer uma homenagem a este escritor, pintando uma prateleira de livros, pequena biblioteca, com alguns títulos de Camilo Castelo Branco. Alguns títulos aparecem pintados na lombada, outros livros apresentam-se com encadernações luxuosas desprovidas de título, representados como uma pequena colecção aberta às atribuições e desejos do observador.



Figura 181 . Joana Rêgo, *Manuel António Pina* , 2013 Acrílico s/ tela 45 cm x 145 cm

Uma outra homenagem a Manuel António Pina, um dos autores convidados, entretanto falecido, marcou uma inflexão neste projecto: uma prateleira com a compilação de muitos dos livros escritos por ele.

A pintura, ao longo dos séculos, teve também o papel de registar e fazer perpetuar o tempo. Pintar torna-se, neste sentido, a figura de um testemunho — figura performativa

que faz aquilo que nomeia. Os livros pintados não funcionam aqui como *mimesis*. Representam os títulos indiferentes ao impulso do observador em procurar neles um objecto concreto e real fora da própria pintura. A imagem pintada do livro é o gesto mediante o qual se dedica, se lembra, se reflecte, se lamenta, como uma *vanitas.* Se a pintura não funciona nos termos de uma analogia, é porque cumpre uma função diferente, que se situa no eixo da performatividade da palavra: a imagem do livro convoca a instrumentalização da palavra na realização de um acto: lembrar a perda.

4.5. A POÉTICA DO ESPAÇO – IMAGENS DESENCADEADAS PELOS ESPAÇOS RECORRENTES NA LITERATURA.



Figura 182 . Vista da Exposição Poética do Espaço 2013 Marcolino Art Gallery, Porto.

Este projecto[24] foi concebido a partir da leitura da obra "*La Poétique de L´espace*" de 1958 de Gaston Bachelard, desencadeada por diferentes espaços recorrentes na literatura. Este foi um tema já trabalhado em 2004, revisitado em sentido contrário, pelo qual se procurou implicar com as imagens latentes no pensamento poético. Tentou-se, mais uma vez, problematizar a relação da representação escrita com a composição pictórica.

A memória da percepção sensível do mundo pode ser influenciada pela leitura. Esta intervenção sensível manifesta-se tanto de maneira implícita, quanto de uma maneira explícita. Aqui houve o uso deliberado do texto filosófico na construção do imaginário da pintura.

Um texto para um artista pode ser apenas um pretexto, um ponto de partida:

> Um texto, para um artista, pode ser, sabemo-lo bem, apenas um pretexto. E tanto mais quanto há uma medida, de alguma maneira inapreensível, que pode fazer desse

[24] Este projecto, A Poética do Espaço, foi apresentado de Setembro a Novembro de 2013 na Marcolino Art Gallery. A exposição era composta por seis pinturas, acrílicos sobre tela, todas com o mesmo formato de 100 cm x 80 cm e de uma série de objectos de pequena dimensão- 30 casas de pássaros, em madeira pintada e de um outro objecto – uma casa de madeira pintada, numa dimensão um pouco maior do que as restantes casas - objecto.

> mesmo texto o motor sub-reptício que desencadeia, em qualquer um de nós, a súbita deflagração de uma rede de imagens, sejam estas mentais, oníricas ou até materializadas numa dimensão tão visual como a da pintura. (Almeida 2004: 11)

Neste projecto, as ligações criadas entre letra, palavra e imagem são de ordem poética, portanto, sobre sentidos poéticos do relacionamento textual-figural entre escrita e pintura.

A casa, elemento paradigmático da abordagem ao lugar, assume várias vezes neste projecto, uma importância formal e conceptual. A casa aqui é trabalhada como motivo ou ponto de partida pela sua função protectora e contentora. A casa como lugar de rituais, reservatório de memórias, ponto para a construção da intimidade torna-se deste modo o elemento nuclear do trabalho da metáfora e confronto com as imagens discursivas que sobre ela se constroem.

O ensaio de Gaston Bachelard está permeado do princípio ao fim pela obra de grandes poetas e escritores. O filósofo dialoga com a literatura universal através de nomes como Charles Baudelaire, Henri Bachelin, Alexandre Dumas, Rainer Maria Rilke, Henri Bosco, Henry David Thoreau ou Jules Supervielle.

Bachelard considera que:

> Há sentido em dizer que se "lê uma casa", que se "lê um quarto", já que quarto e casa são diagramas de psicologia que guiam os escritores e os poetas na análise da intimidade. (Bachelard 2000: 55)

> A casa, o quarto, o sótão onde ficamos sozinhos dão os quadros de um devaneio interminável, de um devaneio que só a poesia em uma obra, poderia concluir, realizar. (idem: 34)

A casa aqui representada é o lugar por excelência, ao contrário do conceito de não - lugar de Marc Augé (1994), conceito este referente a lugares transitórios que não possuem significado suficiente para serem definidos como "um lugar", Marc Augé dá o exemplo de não – lugares, espaços como aeroportos, supermercados, quartos de hotel, entre outros, o não – lugar como oposto, inverso dos lugares antropológicos.

Os lugares antropológicos definidos por Marc Augé, têm três características comuns: identitários, relacionais e históricos. "Se um lugar se pode definir como identitário, relacional

e histórico, um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não- lugar." (Augé 2005:67)

Martin Heidegger, na sua conferência "*Construir, Habitar, Pensar*" (1951), defende a casa como algo que tanto poderá significar um edifício físico (uma construção) como o conceito de moradia (a habitação). A reflexão de Heidegger reflecte-se nas seguintes perguntas: o que é habitar? De que modo o edifício pertence ao ato de habitar? Nesta conferência, Heidegger procurou pensar as relações essenciais que se dão entre construir e habitar. Quando pensamos no habitar, associamos logo essa ideia a uma construção (moradia ou lugar) no qual a vida acontece.

Para Heidegger, só podemos habitar os lugares onde a vida acontece. O habitar não se refere simplesmente à posse de uma residência, mas traduz-se no modo como o homem, ao se relacionar com as suas possibilidades, constrói o mundo que o rodeia.

Começamos por construir, e o construir tem por meta o habitar, mas nem todas as construções são simultaneamente habitações. Uma ponte, um estádio ou uma central eléctrica, são construções mas não habitações. Estas construções estão no âmbito do nosso habitar, o que vai mais além dessas construções e não se limitam à moradia. O homem habita estas construções, mas não habita nelas. Alguns dos lugares do nosso quotidiano, como o nosso local de trabalho, o café onde vamos regularmente, poderão transmitir-nos uma sensação de casa, no sentido da rotina, hábito, conforto, mas nenhum desses lugares incorporam o verdadeiro sentido de abrigo, protecção e segurança que a casa (o edifício casa) nos transmite.

Walter Benjamim no seu texto "*Paris: Capital do Século Dezanove*" (1939) estabelece uma ligação entre o espaço doméstico, interior, e o impacto emergente da industrialização da classe trabalhadora. Realça o interior da vida doméstica tendo origem na necessidade de um lugar nosso, próprio.

Uma nova separação acontece no ser moderno, confrontando-se entre o espaço interior (doméstico) e o seu local de trabalho, sendo o espaço de trabalho o espaço onde se lida com a vida real e o espaço interior o que abriga ilusões. O interior é, assim, um porto seguro, um domínio conhecido, onde se poderá valorizar a própria história pessoal, ao contrário de um ambiente frio e ameaçador. O espaço interior está tão próximo do homem

como uma sua segunda pele: o interior não é apenas o universo, mas uma espécie de embalagem protectora do indivíduo privado. Benjamim observa que o interior oferece também significado através da vida, acomoda uma história de lembranças pessoais. Viver significa assim deixar traços e no interior estes são acentuados. Estar em casa é mais do que apenas dormir, comer e trabalhar em algum lugar — é habitar a casa, ou seja, torná-la nossa, deixar também traços.

Há certas coisas na vida que necessitam de permanecer privadas — a intimidade precisa de um lugar seguro, entre coisas pessoais e as suas memórias. A casa— estas quatro paredes, dentro das quais a história das pessoas é vivida, constitui um escudo contra o mundo e especificamente contra o aspecto público do mundo. Elas encerram um lugar seguro, sem o qual nenhum ser vivo poderá prosperar.

A casa e a ideia de lar é um tema que tem envolvido artistas plásticos em diferentes aproximações e motivações. O artista utiliza a casa em torno de conceitos de uso, habitabilidade, intimidade, dicotomia público/privado, interior/exterior. A casa como sinónimo de família, protecção, identidade, expressão do que somos ou queremos ser.

Dos diversos exemplos que escolhemos para fundamentar este texto, há um artista que, trabalhando o conceito casa na sua obra, partiu de um texto literário para o desenvolvimento do seu projecto de trabalho (Valdemar Santos) e outros três que possivelmente exploram a imagem poética da casa a partir do conceito Freudiano de *Uncanny,* ou estranhamente familiar (Edward Hopper, José Bechara e Rachel Whiteread). Esse estranhamento da casa é denominado de *Unhomely* a partir de um conto de Edgar Allan Poe "*The fall of the house of Usher*" (1839). *Unhomely*, traduz, por isso, uma atmosfera de sentido cujo grau-zero radica nas imagens literárias da casa.

O texto de Anthony Vidler "*The architectural Uncanny"* ou outros que sobre ele se debruçaram, explora a imagem poética da casa a partir do conceito de *Uncanny.* Ao efectuar um mapa das diferentes formulações do *Uncanny* desde os contos de E.T.A Hoffman — que fez do Uncanny um género próprio, pois há uma série de casas assombradas nos seus contos (e a sua consequência na formulação de Sigmar Freud, que acabou por cunhar o conceito com as suas enormes sequelas no mundo artístico), a sua atenção detêm-se, no entanto, na descrição da casa de *Usher* do conto homônimo de Edgar Allan Poe. A casa é descrita pela sua inadequação, pela inexistência de qualquer contacto com o exterior. O

termo *Unhomely,* provavelmente intraduzível para português, remete literalmente para o termo alemão *Unheimlich,* reforçando a ideia de des-pertença que lhe está associada e não só à vivência psicológica de estranheza. Enquanto a nostalgia assume que o passado está seguramente perdido, o *Uncanny* mostra-nos como este poderá emergir espontaneamente no presente.

Muita da arte contemporânea está preocupada com o *Uncanny*: morte; ausência; perda. O *Uncanny* é uma experiência de desorientação onde o mundo onde vivemos de repente parece estranho, alienado ou ameaçador.

A ambivalência do objecto *Uncanny*, tanto familiar como não familiar, foi demonstrada pela obra *House* de Rachel Whiteread.

Rachel Whiteread, com a sua obra, separa radicalmente o sentido universalmente familiar do espectador. Este processo de trazer à tona o estranho, o desconhecido e às vezes qualidades fantasmagóricas dos edifícios conhecidos, faz referência aos discursos sobre o *Uncanny* de Freud e Heidegger. Ambos os autores concordam que para experienciar um sentimento *Uncanny* (estranho), um terá de estar rodeado por um ambiente familiar dentro do qual algo se torna radicalmente distante. Num artigo de 1919, Freud conclui que uma das principais fontes do sentimento *Uncanny* era o medo da castração. Freud explica também esta teoria através do princípio da pulsão de morte. No seu artigo de 1920 "*Beyond pleasure principles*" (Além dos princípios do prazer), Freud afirma que a pulsão de morte pode ser reprimida por ser vista através de um mecanismo de repetição – compulsão. Desde que a repetição- compulsão possa ser definida como um retorno constante da situação traumática muito tempo depois do evento em si, o *Uncanny* poderá ser visto como uma parte deste processo. Ao contrário da definição de Freud, Heidegger vê o *Uncanny* como uma manifestação do real "estando em direção à morte" (Heidegger 1996:6) Vivendo no mundo do dia a dia, ou nos termos de Heidegger, numa condição não autêntica, o ser humano é lembrado da existência do mundo através do *Uncanny.*

Nos dois casos, a definição de *Uncanny* está relacionada com o conceito de morte. Além disso, a lembrança de morte ocorre num ambiente familiar como a casa, sendo esta a morada nativa ou não. No entanto e de acordo com Mark Wigley nem Freud nem Heidegger destroem o estatuto familiar de casa. Apenas definem cenas desconhecidas dentro dela: "A casa torna-se o local de uma violência da qual é inocente." (Wigley 1993: 108)

Na pintura de Edward Hopper (Nova Iorque 1882- 1967) os temas ocupam-se repetidamente dos sinais simples da civilização, nomeadamente casas, a sua arquitectura e inserção no espaço natural. As casas nos quadros de Hopper têm um significado especial, remetendo para ordens da civilização, alienação da vida moderna, o isolamento físico e psicológico da vida moderna da década de 20 do século XX. "Há sempre algo de alguma maneira *Uncanny* (estranho) sobre as pinturas de Hopper" (Wollen 2004: 70)



Figura 183 . Edward Hopper *House by the railroad*, 1925 óleo sobre tela 61 x 73,7 cm Museum of Modern Art, Nova Iorque.

A sua obra define a América e as suas contradições, mas também a sua poesia, através de uma contemplação feita de tensão e histórias.

Os quadros de Hopper apresentam uma dupla valência: nostálgica e ameaçadora. Esta pintura *House by the railroad,* é muitas vezes pensada como sendo a representação de um remanescente desesperado de uma América fora de moda, e serviu também para modelo da casa do velho Bates no filme de Alfred Hitchcock "*Psycho*" (1960). O quadro "*House by the railroad*" retrata, através de uma luz decidida e crua, uma construção solitária, numa paisagem comum. Janelas fechadas, persianas corridas, como se as janelas se tivessem tornado obsoletas para uma paisagem que oferece pouco a admirar. Há uma representação de trilhos de comboio, tipicamente associados a barulho, velocidade e mudanças na vida moderna, mas esta cena parece-nos parada e silenciosa. Os seus quadros transmitem

muitas vezes a ideia de marcos de fronteira em vez de perspectivas. Hopper frequentemente pinta vistas através de uma janela para o interior de uma casa, ou vistas de dentro de uma casa para fora, limitados por casas e outros símbolos da civilização. O que é típico em Hopper é o facto de as janelas não deixarem olhar para o interior. Por vezes algumas janelas refletem a luz, algumas estão abertas, mas muitas estão fechadas. As representações das casas e das paisagens urbanas de Hopper devem ser entendidas como a caracterização das condições da vida humana. Hopper com as suas paisagens urbanas e casas, também nas situações em que não representa pessoas, ou então o faz de maneira indistinta, utiliza de propósito vistas que sugerem exactamente as associações que dominam as pessoas. Muitos dos seus quadros tem a intenção de *psicologizar* e dramatizar as fronteiras entre os espaços interior e exterior.

> O meu objectivo em pintura sempre foi a transcrição o mais exacta possível das minhas mais íntimas impressões da natureza. Se o fim é inalcançável, por isso, poder-se-á dizer que a perfeição estará num outro ideal de pintura ou em qualquer outra actividade humana. (Hopper 2004:33)

Há várias modalidades de *Uncanny* – casas assombradas, nostalgia, solidão, ausência, fantasmagoria da vida na cidade — que são exploradas em relação a motivos característicos nas pinturas de Hopper. Há sem dúvida uma estranheza formal nas suas composições. Aqui, encontramos a noção de *Blind Field* (campo cego), um conceito emprestado da teoria do cinema, que foi descrito em 1970 pelo sociólogo e filósofo francês Henri Lefebvre e que o descreveu como uma experiência particular de existência urbana, em que o conceito cultural ou politicamente construído de um lugar obscurece a experiência real da vida diária. As pinturas de Hopper sugerem que o centro de gravidade é invisível, fora do quadro, seja espacial ou temporalmente. O campo cego incita o nosso desejo de ver, anima a imagem e faz com que a casa velha nos olhe. O sentimento *Uncanny* (estranheza) é uma realidade instável da condição humana, seja ela referente a sentimentos de isolamento, melancolia, solidão, perda, tensão ou silêncio. Edward Hopper parece compreender este sentimento no seu observador, revogando sentimentos de estranheza num silêncio incessante. As suas pinturas despertam uma sensação de um humor estranho (*Uncanny*) no observador. A nossa familiaridade com o mal estar provocado pelas imagens resulta de

emoções tais como solidão, tensão ou desolação e podemos criar empatia ou relacionarmo-nos com as imagens como categorias da condição do nosso entorno.

Para José Bechara (Brasil 1957), a casa poderá ser a casa que não é uma casa, a casa de onde se expulsam objectos. Uma casa que expele o seu mobiliário: cadeiras, mesas, colchões, armários, sofás, poltronas entre outros tantos objectos do quotidiano. Se a casa é a noção privilegiada de abrigo e os móveis com que a povoamos, a garantia de conforto e estabilidade, o que pensar desta situação? Aqui temos a casa que significa o lugar de não regresso. Segundo Delfim Sardo num texto que escreveu para a revista dardo em 2008:

> A ausência de portas nas esculturas de Bechara evoca uma situação que é tipificada por Anthony Vidler como o "estranho arquitectónico" (...) No contexto dessa personificação do estranho arquitectónico, a ausência autista de portas e o surgimento de janelas que se abrem cegas para um interior impenetrável são como olhos vazados, sinais de uma caixa fechada sobre si mesma. (Sardo 2008: s.n)

Segundo Delfim Sardo, essa tipologia do estranho associada à impenetrabilidade, a um olhar que, cego, não possui nenhuma transparência para a alma, está também associada à ideia de *Unhomely*.



Figura 184 . José Bechara *Sem Título* 2006

A obra de José Bechara não constitui uma ruptura da sua longa trajectória como pintor, mas sim uma transmissão daquela para a tridimensionalidade. Bechara assume a sua experiência pictórica e transporta-a para a escultura, demonstrando o seu interesse em produzir trabalhos fora do plano da pintura. Bechara explora a forma no espaço enquanto investiga simultaneamente a função social da casa. Numa entrevista à agência Lusa em Junho de 2009 diz o autor:

> A casa é um objecto que é muito emblemático, do ponto de vista do uso para o indivíduo: a casa protege, a casa garante o indivíduo física e psicologicamente, de um modo geral, a casa guarda as memórias do indivíduo e da sua família - a casa guarda determinados tesouros e ela é preciosa nesse sentido.

Bechara explora o conceito de abrigo e, a partir da noção familiar de moradia, esforça-se por estabelecer relações físicas, metafísicas e visuais sobre o *habitat,* criando associações poéticas. Não retrata a casa como um fim em si mesmo, mas informa-nos do que a casa não mais poderá ser. "A casa produz uma inversão de uso que a disfuncionaliza em tal ordem que só resta ao objecto a experiência poética." (Reis 2008: 184) O seu trabalho evoca associação e memória pelo seu emprego da casa como forma, mas sobrepõe à casa uma camada de dúvida e desconforto ao criar uma casa inabitável e instável. Ao romper a superfície que separa o interior do exterior, Bechara destrói a função protectora da casa. A privacidade, algo tão importante para a nossa sensação de conforto e segurança, é violada muitas das vezes na obra deste artista. O artista não limita a sua análise às propriedades formais da casa como um todo, mas também a estende às suas partes e mobílias. Despe qualquer associação da casa com conforto, proíbe que se entre na casa, deixando esta de ser um refúgio.



Figura 185 . José Bechara *Casa Pintada*, 2006

A privacidade é algo próximo do impossível numa casa na qual as paredes não são contíguas. A inexistência de portas no seu trabalho é significativa: não existe qualquer possibilidade de entendermos os espaços dos seus modelos como espaços habitáveis, porque

não são penetráveis, não possuem qualquer possibilidade de penetração. Segundo palavras do artista numa entrevista que deu em 2010:

> A casa tem, de um ponto de vista simbólico, essa metáfora sobre o perdimento, sobre essa inversão da vocação da casa – que é de proteger, de alojar. Essa casa desaloja, ela desprotege, ela desampara. Imagina que um dia você chega e a casa está vazia. Os móveis se cansaram de ti e estão indo embora e você está naquele objecto vazio, desprovido de memória, de tempo. Tem a ver também com falta de lugar para as casas. É uma ideia que me persegue há algum tempo. A casa não pousou ainda, não encontrou um lugar, é um objecto que voa sem direção. É uma coisa que eu gosto de pensar, uma espécie de perturbação. Do ponto de vista formal, a intenção é dar forma por adição de outros objectos. Pelo reconhecimento de que a casa e os objectos que nela estão são objectos geométricos.

Diana Costa (Porto 1979) é outra das artistas plásticas que já utilizou o conceito casa no seu trabalho.

A sua representação estética e artística pretende re (a)presentar a representação das emoções, situada em diferentes espaços-tempos, como algo que podemos sentir como fluxo contínuo da experiência do mundo (exterior/espaço) pelo eu – corpo (interior/ tempo). Apreender o *Eu* enquanto unidade de todas as suas percepções, logo representações, como ver através dessa 'janela' (faculdade de representação temporal do próprio objecto especializado) passa para a sua vida e para a forma como, hoje, a artista pensa o espaço e o tempo e que a arquitectura lhe permite fruir.

Segundo a artista:[25]

> Há uma intenção que define o uso da "casa" que se refere à duração, perenidade e solidez. Essa força é evidenciada pela construção da pintura, estratos, acumulações de procedimentos e materiais. Mapas, plantas, estudos e imagens de edifícios existentes ou construídos virtualmente em 3D, acumulam-se no plano da tela através da colagem, disposição cromática e composição visual para depois serem sobrepostos por novas camadas, transparências, novos padrões e transições cromáticas e revelam-se padrões decorativos, identificáveis com a decoração de in-

[25] Citação retirada de um texto enviado pela artista a meu pedido, em Julho de 2016

> teriores. Todas estas adições definem a referência à "casa" como um lugar inabalável, sólido cujo todos os temas inerentes gravitam à sua volta como forma de anatomia e definição biográfica da minha intimidade.

Diana Costa, inicia o seu processo de trabalho através de um método meticuloso e intenso de pesquisa de imagens virtuais e de objectos reais – cidades, mapas, casas, ruas – e de sucessivos esboços digitais. Um processo de elaboração pictórica construído por estratos, acumulação de procedimentos e materiais descritos no parágrafo anterior. Os edifícios e objectos que convoca apelam a uma certa ideia de tangibilidade, sendo eco também de múltiplas experiências sequenciais ou descontínuas que vivemos no quotidiano. Aqui a figura humana está ausente, mas ela não deixa de ser o elemento invisível que tudo une. Estes são espaços para habitar.

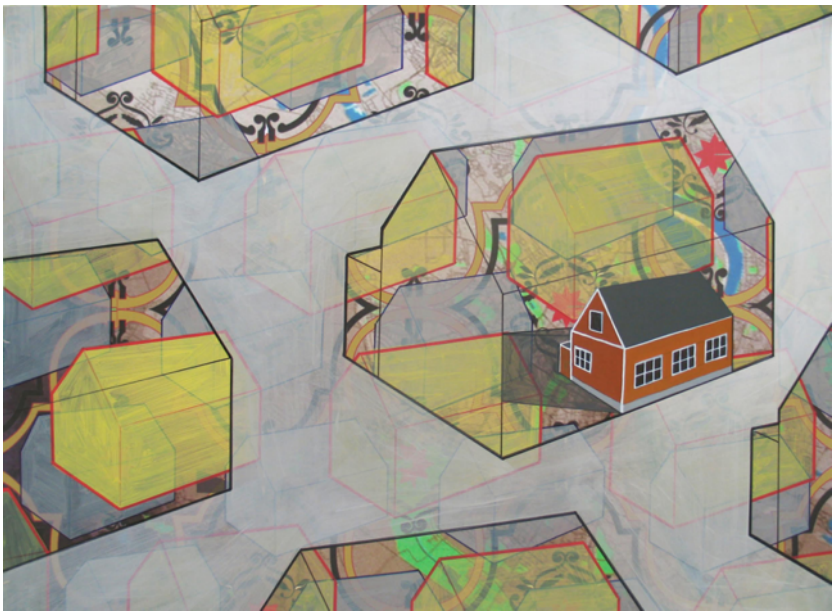


Figura 186 . Diana Costa |*Sem Título*| 2009 Acrílico sobre papel 50 x 70 cm

Ainda segundo as palavras da artista retiradas do mesmo texto:

> Nesta série referente à "casa" penso ou percepciono a "janela" como visão de uma consciência que é a minha e que é intencional, subjectivamente virada para o seu objecto de pensamento (a realidade e o mundo) e onde o 'dentro' (pensamento) é o 'fora' (mundo) e o 'fora' é o 'dentro', obrigando aquele(a) que observa a abandonar o paradigma moderno de pensar a verdade como representação e adequação às coisas/objectos/real. O eu-corpo é, não uma realidade externa e estranha a nós, mas mediação subjectiva/ de interpretação do mundo que

> nos rodeia e de construção do(s) sentido(s) que as nossas mundivivências vão entretecendo e elaborando no fluxo temporal vital. Os nossos mais recônditos pensamentos e as nossas acções, a alegria e a dor, exprimem a nossa necessidade de abertura ao sentido, sentido esse que impregna culturalmente comportamentos, emoções e vontades, em busca da felicidade, do prazer, da verdade, mesmo que situadas historicamente.

Rachel Whiteread (Londres 1963) é outro exemplo de uma artista que se concentrou desde 1988 no tema da vida interior dos objectos e espaços utilitários como armários, banheiras, quartos e casas. A exploração dos aspectos negligenciados do espaço negativo é um dos temas presentes em grande parte dos seus trabalhos como por exemplo em *House,* uma reflexão sobre a casa na arte contemporânea. A obra *House* transmite o tema da morte usando diferentes materiais e um contexto diferente. *House* foi produzida em 1993 como um molde de uma casa Victoriana que tinha data programada para demolição. Em virtude de um regresso à vida, destruiu-se o seu original, tendo sido possível devido à técnica de Whiteread de fundição não tradicional, no qual a fase de perda da forma é omitido e o objecto em si torna-se a forma perdida. A artista desenvolveu um processo de moldagem através do qual uma forma negativa pode ser reproduzida, conseguindo assim uma cópia perfeita do interior. Nestes espaços negativos, não só não nos é permitido o acesso, como também não existe qualquer vida ali. No entanto, a existência dessas vidas faz-se sentir nos vestígios que deixaram. Neste caso de *House,* Whiteread despojou as paredes da casa original, pulverizou a estrutura de betão, esperou que o betão secasse e posteriormente desmantelou a casa original, dando vida ao monumento cinzento, mudo e minimalista, que ficava vulnerável mas sólido, no bairro de *East London Bow. House* era de facto o inverso de uma casa: tudo o que foi ar, agora era sólido.

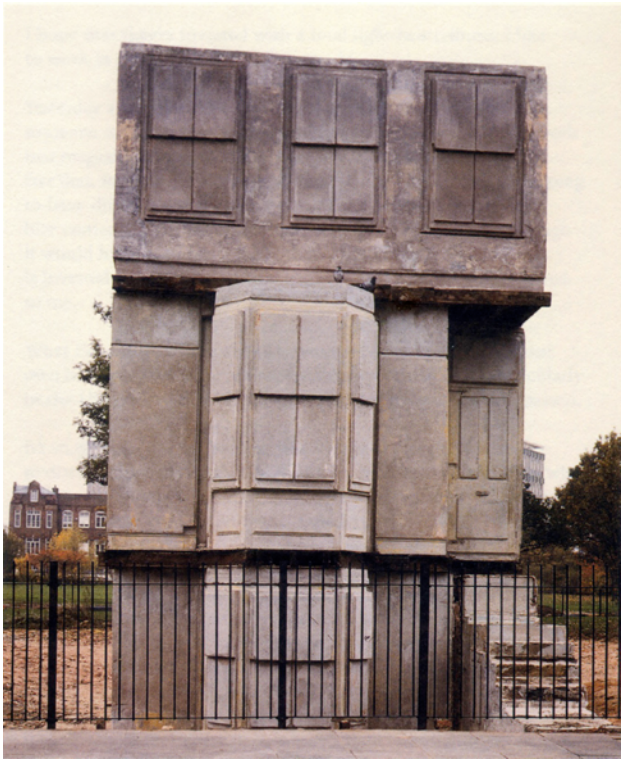


Figura 187 . Rachel Whiteread *House,* 1993 materiais de construção e gesso. Altura aproximada de 10 metros.

Na obra *House,* feita a partir do molde interior de uma casa, um espaço arquitectónico sinalizado pela demolição, a artista tem a intenção de mostrar ao público aquilo que não se pode ver, como o espaço interior de uma casa - o seu espaço negativo. A artista solidifica o espaço vazio e dessa forma constrói relíquias do que foi perdido, deixado para trás e que apenas existe na nossa memória. O que ficou foi uma espécie de monumento- fantasma do interior privado e íntimo de uma habitação, virada do avesso. Esta obra monumentaliza o passado de uma forma subversiva, invés de permitir uma ligação com a recuperação do passado, subverte as memórias aconchegantes de um lar confortável. A casa existe, podemos vê-la, tocá-la, mas, no entanto, contraria e anula, ironizando, todas as suas funções de abrigo, conforto, protecção, ao se ter tornado num espaço compacto e impossível de penetrar. Uma casa vazia, sem aberturas, sem ninguém.

House não foi criada para ser um monumento público no sentido estrito da palavra, no entanto levantou e perpetuou assuntos importantes respeitantes à memória e perda. Esta obra levantou grande controvérsia. As pessoas ou gostaram, considerando uma obra interessante e original ou foi agressivamente odiada, pedindo a sua demolição imediata. Isto poderá ser explicado pelo facto de *House* aumentar a noção de nostalgia, o que consequentemente deu ao espectador estranhos (*uncanny*) sentimentos. A razão pela qual o

observador experienciou tais sentimentos negativos não se devia principalmente a questões politicas ou sociais, pela conexão da casa ao seu passado histórico ou político, mas pela qualidade fantasmagórica ou *Uncanny* do trabalho.

> Era uma escultura Uncanny, tendo as proporções de uma casa, replicando as molduras das janelas, as portas, mesmo a esguia extensão das traseiras, mas de facto apresentando tudo em negativo. (Mullins 2004: 54)

House conota a morte através da sua natureza repetitiva. É um molde negativo de um espaço arquitectónico — funciona ao nível secreto da fotografia pois faz referências indexadas ao original. A casa original foi montada, embutida na escultura como espectro ou fantasma. Fazendo o molde de uma estrutura não convencional, pode-se argumentar que Whiteread construiu uma metáfora para a casa enraizada na educação arquitectónica tradicional, a casa como molde do espaço sólido de um interior, como representando a própria essência da metafísica.

> Como figura tradicional de um interior dividido de um exterior, [*house*] é usada para estabelecer uma oposição geral entre um mundo interior de presença e um mundo exterior de representação que é então usado para excluir essa mesma figura como uma mera metáfora, uma representação para ser descartada da filosofia exterior. (Wigley 1993: 102)

Há aqui o desconstruir da noção arquitectónica e portanto, da própria metáfora arquitectónica. Moldando o espaço interior lá fora, privando a estrutura da sua normal funcionalidade e invertendo a concepção do observador da casa como um lugar habitado, Whiteread desmonta a noção tradicional de arquitectura dentro do domínio tradicional. Rachel Whiteread cria obras que tratam, respectivamente, da desconstrução da noção de casa, lar. Demonstra que dentro do reino familiar há sempre alguma coisa estranha "*Uncanny*", escondida. Algo que por sua vez pode mudar completamente o significado do objecto e a sua relação com o observador. Sendo assim, ela decompõe a noção de abrigo, bem como as filosofias em que são construídos.

A escala das suas peças em tamanho natural, faz também referência à escala humana. As suas esculturas representam a importância de um objecto quotidiano que faz ressaltar o que o "original" familiar não permite que se veja: sentimentos, recordações, associações pessoais e ligações arquetípicas entre a vida e a morte.

Valdemar Santos (Coimbra 1962) é um artista plástico que também tem vindo a trabalhar o conceito casa na sua obra. No seu trabalho, a casa é uma alusão a uma dupla dimensão do espaço – um interior e um exterior.

> Seja através de portas e janelas que se abrem sempre para outros espaços que não chegamos a ver por inteiro, seja pela paradoxal introdução de efeitos de sobreposição do que seria um espelhamento do exterior nos vidros através dos quais julgamos divisar um interior – não chega a tornar-se evidente, para o espectador, se aquilo que vê tem um qualquer sentido narrativo e apreensível, ou se constitui apenas um somatório indiferente de imagens soltas. (Almeida 2004:14)

Num projecto do autor apresentado em 2004 na Galeria Fernando Santos no Porto, Valdemar Santos partiu de um conto de Herberto Hélder "Cães, marinheiros", texto este que "cobre uma vasta rede de glorificações da imagem e das forças e intensidades do imaginário." (Almeida 2004: 11) A motivação original do projecto teve origem na literatura, uma relação metonímica, feita através da presença do livro como obstáculo de uma entrada. Este projecto assenta na referencia a um texto "(...) texto que, já por si mesmo, seria quase impossível de ilustrar, dado ser, em si mesmo, a forma escrita de uma imagem." (idem)

Aqui foi utilizada a representação da casa, possivelmente a casa do conto. O artista começou por construir casas-maquetas, e estas serviram de modelo para as suas pinturas, a partir de diversas fotografias que o autor tirou com diversos ângulos. Cada quadro desta exposição funcionaria então como um fotograma, um momento de uma sequência ou de uma espécie de série de imagens cinematográficas. Ilusões a uma dupla dimensão do espaço, um interior e um exterior, seja através de portas e janelas que abrem sempre para outros espaços, seja pela representação de um espelhamento do exterior nos vidros através dos quais julgamos divisar um interior.



Figura 188 . Valdemar Santos *Sem Título,* 2003 Acrílico sobre tela 100 x 100 cm

Na exposição "*Há água em Marte*" apresentada pelo artista no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra em 2013, além de outras obras, algumas casas- maquetas, apareciam dispostas no chão e paredes do espaço expositivo.

A casa como construção, como resultado de um trabalho ou actividade. As suas casas partilham de algumas questões relacionadas com identidade, uma vez que apresentam algumas particularidades que são próximas ao autor, sobretudo a relação com a azulejaria e com outros materiais como a terra e o pneu que, por sua vez se relacionam com atitudes constructivas que se encontram no nosso universo da arquitectura popular. Há também um livro que tenta sair de uma das casas - uma primeira edição de 1846 de "*As viagens da minha terra*" de Almeida Garrett, 1º edição de 1846 (Valdemar Santos é também um colecionador de primeiras edições de livros). A casa funciona também aqui como suporte na relação com peças de carácter museológico.



Figura 189 . Valdemar Santos *Sem título*, 2011. Técnica mista (mdf, azulejos do século XVIII, pneu, cola, tinta acrílica e terra) 50 x 41 x 32cm

Segundo o autor[26]:

> Por outro lado, estas construções apresentam a inclusão de elementos com alguma história ou antiguidade – elementos que poderiam estar num museu. Uma certa observância e crítica da reutilização e revalorização das coisas do passado, ao ponto de prescindir do seu valor como antiguidade e as incluir nas próprias peças. Os azulejos são do século XVIII e o livro foi publicado em 1846. A inclusão desses vários elementos, acontece, ainda, de uma comprometida atitude para com o aspeto plástico de toda a construção, na forma em que são conjugadas diferentes escalas. Assim, o que encontramos, será tanto um lado construtivo do fazer a casa, como a inclusão de referências que surgem para certa poetização da mesma.



Figura 190 . Valdemar Santos *Sem título* 2011. Técnica mista: mdf, azulejo, vidro, cola, tinta acrílica e livro (As Viagens da minha terra de Almeida Garrett, 1846) 44x 38 x 25 cm

[26] Palavras do próprio autor num texto enviado pelo artista por mail a pedido da autora em Julho de 2016

Decidi manter para o título desta exposição o mesmo título da obra literária de onde parti, na sua tradução para português. Esta obra literária, configurada como um tratado filosófico no limite da dimensão poética da linguagem que lhe deu origem, é sobre as imagens que são desencadeadas pelos espaços recorrentes na literatura, como a casa, o porão, a cabana, a gaveta, o armário, o ninho, o sótão, a concha e o canto:

"Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. "(Bachelard 1993: 24)

Bachelard pretende, assim, examinar imagens simples, as imagens do espaço feliz ou topofilias, havendo aqui uma escolha de espaços íntimos. Através deste conceito de topofilia, segundo Bachelard, poder-se-á chegar a uma fenomenologia da imaginação, quer isto dizer, que se poderá conhecer a imagem na sua origem, na sua essência e na sua pureza. Estes espaços íntimos participam da vivência humana, desencadeando sentimentos e lembranças. A casa como verdadeiro cosmos, o nosso primeiro universo, abrigo primordial do homem, acolhe-o e fá-lo sonhar onde poderá também desfrutar a solidão. A casa como centro de protecção mas também como centro de devaneio.

"Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz." (Bachelard 1993:26)

Embora a relação entre a pintura e a linguagem atravesse a superfície destes quadros de forma explícita (quase todas as obras tem texto), o jogo que as confronta faz-se a um nível mais profundo, marcado implicitamente pelas imagens originadas e suscitadas pelo ensaio de Bachelard. Neste projecto, as ligações criadas entre letra, palavra e imagem são de ordem poética – sobre os sentidos poéticos do relacionamento textual- figural entre escrita e pintura.

O ensaio de Gaston Bachelard revela, com sentido último e lugar em potência das imagens poéticas, a importância de construir um cosmos próprio e privado, aquele que poderemos sempre renovar, revisitar e expandir - revisitar os espaços habitáveis, interior/exterior. O espaço íntimo aqui é sinónimo de refúgio e conforto. No entanto, sendo o objecto artístico da ordem da exposição e tendo como matéria prima questões vivenciais, o foro do privado

é encaminhado para o espaço público, numa relação tensa que o confronto retórico da pintura com a linguagem procura ampliar.

Neste caso a imagem da casinha, ninho ou abrigo de pássaros como metáfora de intimidade e privacidade, refúgios efémeros e abrigos ocasionais:

"Assim, o bem- estar devolve-nos à primitividade do refúgio. Fisicamente, o ser que acolhe o sentimento do refúgio fecha-se sobre si mesmo, retira-se, encolhe-se, esconde-se, entoca-se." (Bachelard 1993:104)

Quase como na nossa própria casa, encontrarmos um canto onde gostássemos de nos encolher, sendo que encolher pertence à fenomenologia do verbo habitar. O autor do livro compara a imagem do ninho, bastante recorrente na literatura, com a casa: "O ninho, como toda a imagem de repouso, de tranquilidade, associa-se imediatamente à imagem da casa, ou vice-versa, as passagens só se podem fazer sob o signo da simplicidade." (Bachelard 1993:110) A casa humana ideal é aquela tão aconchegante quanto o reduto dos animais. O habitante de uma casa-ninho sonha voltar para ela como o pássaro sonha voltar para o ninho. A imagem de ninho- pueril, devolve a infância, o encantamento, o gosto pela simplicidade. Ainda que imaginado precário na sua estrutura, o ninho traz sempre um devaneio de segurança. Os espaços miniaturizados (a casa de pássaro neste caso) não podem ser vividos pelo homem, apenas imaginados e quando é criado este espaço pequeno, apela-se aos sentidos do observador - ele vê, escuta, sente o espaço através do devaneio. Utilizando os termos de Bachelard, devaneio, ou sonhar acordado, é o desprendimento das próprias imediações de um indivíduo durante o qual o seu contato com a realidade é difuso e parcialmente substituído por uma fantasia visionária, um estado de divagação do ser humano quando se deixa levar pela imaginação, sonhos, imagens ou pensamentos profundos, ignorando desse modo o contacto com a realidade ou o ambiente que o rodeia.

Bachelard chega a comparar as palavras às casas para explicar o ofício do poeta. Os andares da habitação correspondem aos níveis de interpretação das palavras, como refere Gonçalo M. Tavares:

"A Bachelard agrada a imagem das palavras enquanto casas, com vários pisos." (Tavares 2013 :46)

> As palavras – imagino isso frequentemente - são casinhas com porão e sótão. O sentido comum reside no rés-do-chão, sempre pronto para o "comércio exterior", no mesmo nível de outrem, desse transeunte que nunca é um sonhador. Subir a escada da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inencontráveis. Subir e descer nas próprias palavras é a vida do poeta. (Bachelard 2000: 155)

Neste projecto, todas as pinturas têm inscritas frases retiradas do livro "*The Poetics of Space*" de Bachelard. As frases estão inscritas em inglês porque o primeiro contacto que tive com a obra de Bachelard, quando li pela primeira vez esta obra, fi-lo em Inglês, numa altura em que me encontrava a estudar nos Estados Unidos da América, por recomendação de um professor. Os títulos das obras têm a ver com uma palavra retirada do fragmento de texto seleccionado para essa mesma obra ou do livro em geral.

Em relação às pinturas sobre tela, as palavras formam, no campo bidimensional que ocupam, uma composição regulada, e conduzem o olhar numa sequência ordenada: um vocábulo contém instruções básicas de leitura, bastando também um vocábulo para ficar implícita a regulação do plano, uma organização reticular do campo bidimensional. A apreensão sequencial de um vocábulo prevalece como princípio de organização visual dos ícones no campo bidimensional, e como instrução para a leitura ou decifração destes. A utilização dos vocábulos, inscrições de palavras- tinta, comprova a preferência deliberada por um sistema de representação bidimensional em que o campo pictórico tem duas coordenadas e é plano, constituindo uma superfície simultaneamente literal e de representação plástica. Interessa, aqui, a visibilidade da pintura e a legibilidade da inscrição pintada bem como o carácter representacional de ambas. A palavra, inscrita de maneira visível e pintada participa na própria composição pictórica. Mais uma vez nos interessou, aqui, uma análise comportamental do observador/ leitor perante a pintura, na sua recepção. O observador vai assim, e mais uma vez, fazer o papel de tradutor - intérprete. Há uma imagem e há uma frase que o observador poderá interpretar como uma legenda, mas será dele a iniciativa da interpretação do enigma entre a descrição dada pela legenda e a imagem que estamos a ver.

Contudo, não se trata apenas de pintura em planos bidimensionais. A pintura neste projecto, assumiu também outros suportes fora do modelo do quadro, numa relação mais

estreita com o espaço vivido e fenomenológico do observador: repousa nos telhados das casinhas e no próprio interior da casa. Ao tomar este dispositivo como suporte, a pintura desloca-se do seu suporte bidimensional para um contexto objectual e manipulável, como uma linguagem em torno da qual se pode andar e dentro da qual se pode espreitar.

Nesta série de pintura, a relação do texto com a imagem, qualquer texto escrito sobre a imagem, é também imagem, mas pressupõe, em princípio, a resposta a questões sobre existência de um código na imagem, sobre a natureza desse mesmo código e das suas relações com o código linguístico, sobre questões respeitantes à ambivalência da leitura, e à influência da percepção da mesma. Atravessada pelo texto, a pintura altera-se contaminando-se através das palavras e dos seus significados acumulados.

A imagem é aqui reprodução, pintura, visão poética.

O processo operativo deste projecto começou, após releitura da obra, com a identificação de algumas frases do livro de Bachelard que considerei emblemáticas, ou serviam como marcos exploratórios de ideias para o projecto de pintura a desenvolver. Neste projecto, as palavras e as frases foram escolhidas primeiro. A pintura surgiu a partir das imagens suscitadas pelas palavras. Houve por isso um texto que precedeu a pintura. Foram as palavras o mote para que as imagens surgissem. O texto participa na pintura pela inscrição, como pretexto, mote ou proto -texto.

Poderemos falar de ilustração de palavras, de conceitos, de texto? Necessitaremos de outra categoria para pensar esta relação particular?

Colocamos esta questão no sentido em poderemos tocar no termo ilustração como forma particular de pictórica relativa a um texto que a origina e que, geralmente, a acompanha na sua exposição. Aqui, a imagem partiu da leitura da obra em geral, mas cada imagem partiu de um fragmento de texto selecionado. Esse fragmento de texto aparece inscrito na pintura: a pintura- ilustração como veículo de comunicação, enquanto imagem que pretende comunicar algo. As palavras, nestas pinturas, são tão importantes como as imagens. Fazem parte integrante da composição e, por isso, têm a mesma relevância na aproximação feita. Esta relação ilustrativa com um texto anterior está inscrita, mesmo se desde logo se evidência como não estando dominada pelo sentido ilustrativo.

As frases aparecem de modo mais discreto e menos impactante do que as imagens, mas não deixam por isso de revelar a sua condição fundamental. Tentou-se, no entanto, evitar que a imagem fosse a mera correspondência literal com o que as palavras evocavam. Mas como se trata de um livro com características muito específicas - uma obra configurada como um tratado poético - a imagem tenta assim surpreender e acrescentar muito mais do que as palavras possam sugerir. A relação entre o que é visto na imagem e sugerido pelo texto exerce uma relação de complementaridade.

Pretende-se que as imagens continuem a manter capacidades evocativas, para que o observador, além do que vê e lê, possa criar novas imagens mentais entre o que é visto e sugerido, visível e invisível. Ilustrações conceptuais, talvez, imagens em que existe um uso explícito de metáforas visuais como forma de apresentar o conteúdo. Deste modo, obtivemos representações simbólicas e metafóricas que contêm mais do que uma possibilidade de interpretação, sem perder, no entanto, o seu apelo visual.

Depois de todas as seis frases identificadas, selecionou-se também uma série de vocábulos, que iriam ser colocados em cada uma das trinta casinhas de madeira pintadas. Cada uma das casas foi pintada de branco e todas elas têm o telhado coberto com uma pintura de diferentes padrões. Em todas as casas foi colada uma palavra, em plástico vinílico, vocábulos retirados do livro e que fizeram parte de uma selecção ponderada. Estes vocábulos pretendiam contribuir para múltiplas leituras percepcionais, repelindo assim aferições imediatas para propiciar refutações, orientando novas apropriações, gerando-se assim, e mais uma vez, um jogo, ato, exercício que privilegia a subjectividade, não inviabilizando a comunicação, mas antes expandindo-a para além dos limites tácitos estabelecidos pelos seus códigos. Ficamos diante destas pequenas casas, como *Gulliver* à sua chegada a *Lilliput*: não podemos entrar, não podemos transpor a diferença de escala nem compreender o interior das pequenas construções que compõe este conjunto de peças.

A casa de formato maior é pintada a branco no seu exterior, cortada a meio no sentido longitudinal, e no seu interior encontra-se pintada com um padrão que pretende simbolizar o exterior - pintura de relva em diferentes tons de verde. Desta vez, a pintura do objecto surge como metáfora de paisagem interior. Este objecto é o único de toda a exposição que não tem inscrita nenhuma palavra. A palavra encontra-se apenas no seu título: *Morada.*



Figura 191 . Joana Rêgo *Morada,* 2013 Acrílico sobre MDF, dimensões variáveis.

Assumiu-se o uso da casa como objecto de trabalho plástico, enaltecendo a poética da habitabilidade, consumindo as responsabilidades que lhe sucedem por inerência. A pintura estendida nos telhados da casa, como se por imperativo próprio apenas os pássaros se permitam vê-las. Não é o seu interior que nos permite a visão pictórica, estando esse espaço reservado ao âmago de cada presença. Apenas somos observadores da forma branca que se edifica e compõe. A cor presenteia a cobertura, revelando-se aos que sobrevoam a casa, deslumbrando-se em plano picado, suspensos na impossibilidade de habitabilidade. Os vocábulos escolhidos em cada uma das casas - objecto aludem a objectos e conceitos que contêm uma especial carga simbólica, aos quais me sinto ligada intelectual, vital e emocionalmente. Palavras que estão também ligadas à existência como a casa, o espaço, abrigo, o lugar, o tempo, a memória ou a poesia:

> Poetics; Imagination; Memory; Silence; Time; Thoughts; Hut; Warmth; Dwelling; Intimate; Senses; Desire; Space; Immensity; Nest; Intimacy; Poetry; Dream; Cosmos; Image; Outside; Inside; Wondering; Mistery; Home; Daydream; Dreamer; Hidden; Depth; Shelter.



Figura 192 . Joana Rêgo - Instalação das casinhas 2013 Exposição A Poética do Espaço



Figura 193 . Joana Rêgo Instalação de Casinhas 2013 Exposição A poética do Espaço

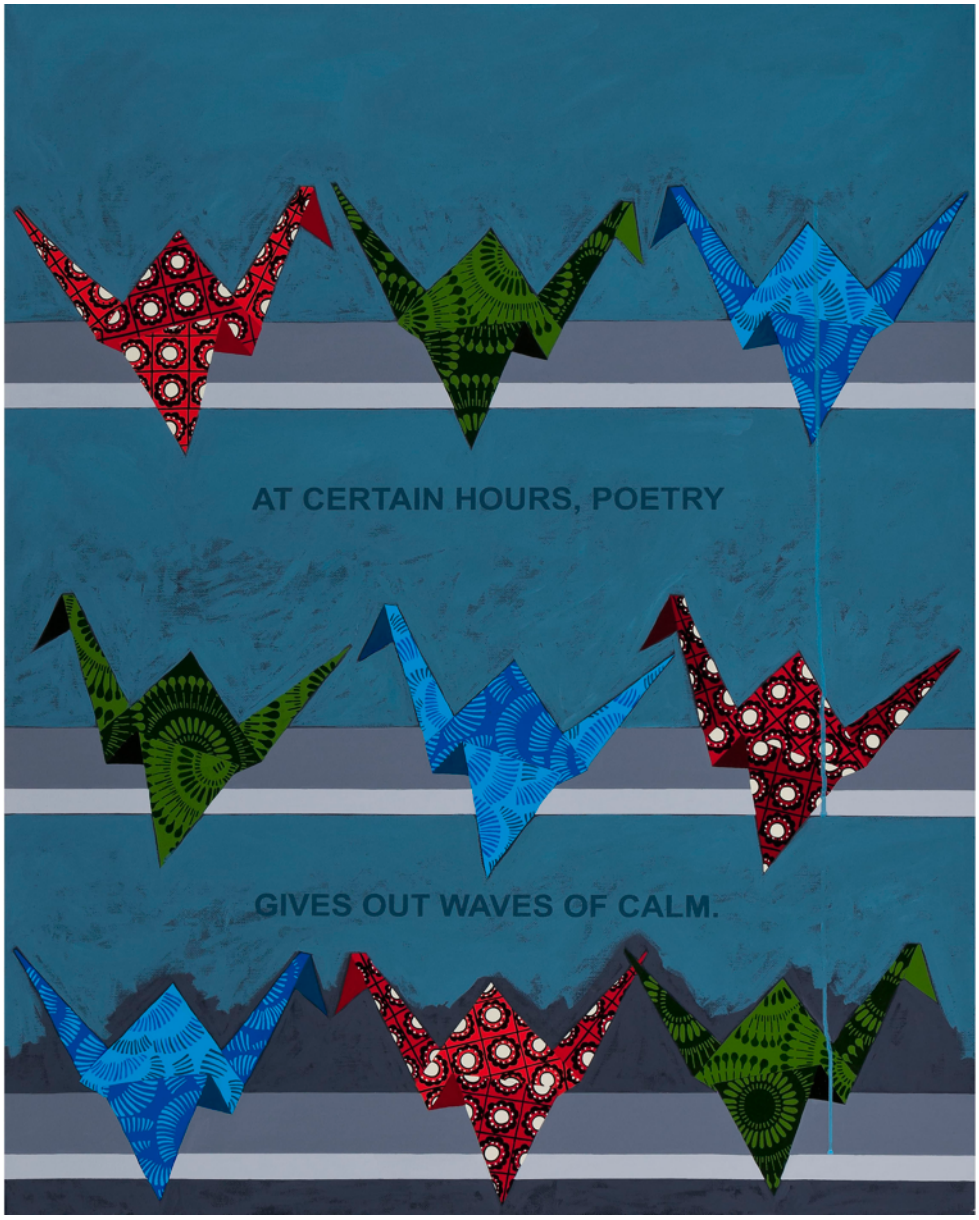


Figura 194 . Joana Rêgo *Poetry* 2013 Acrílico sobre tela 100 x 80 cm

"*At certain hours poetry gives out waves of calm.*" (Bachelard 1994:210)

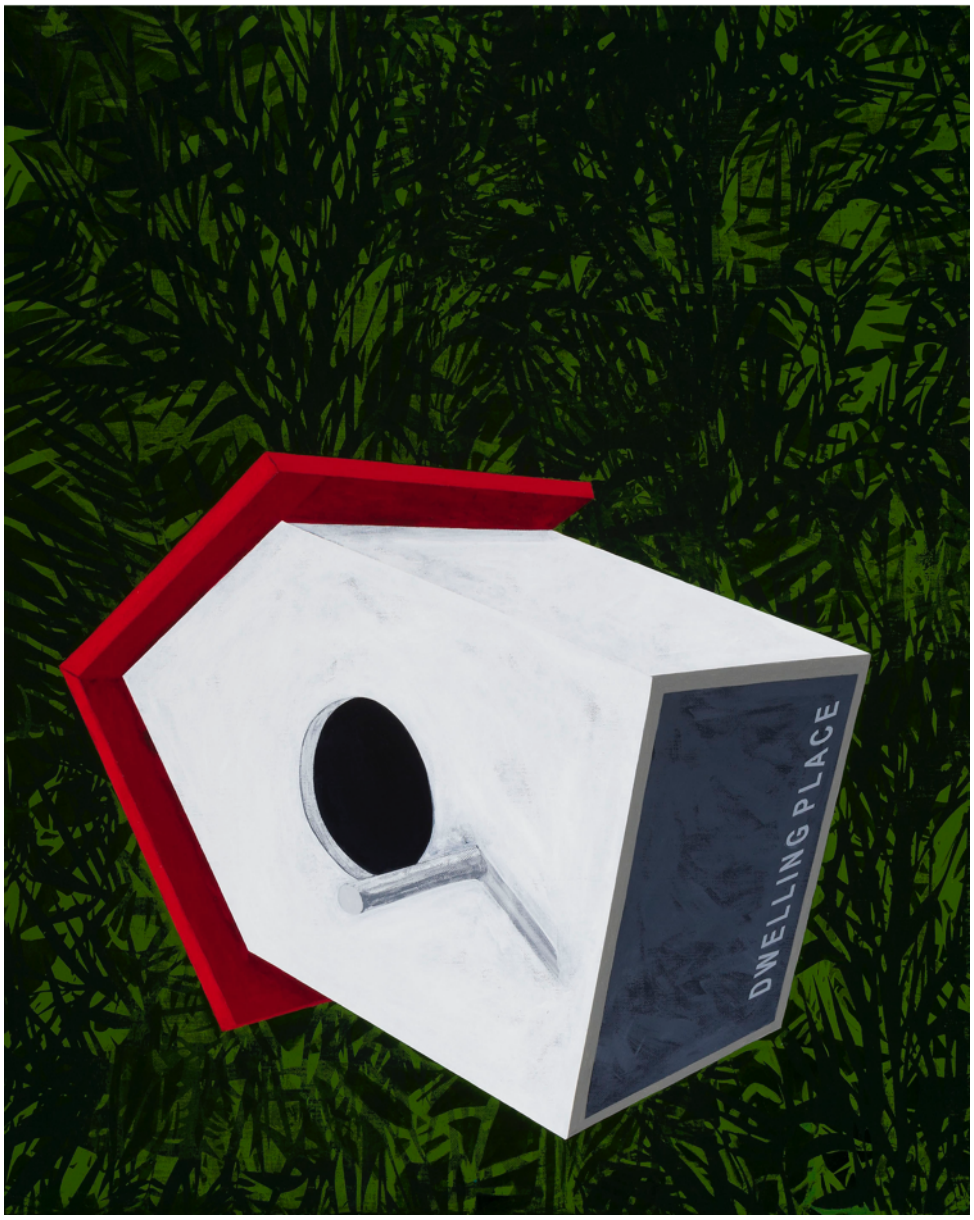


Figura 195 . Joana Rêgo *Dwelling Place* 2013 Acrílico sobre tela 100 x 80 cm

Frase retirada do livro, onde Bachelard utiliza diversas vezes a expressão: "*Dwelling Places*". A palavra *Dwelling* poderá ser traduzida como habitação, moradia ou residência ou como acto de morar ou habitar, mas é mais do que isso. A sua tradução para português torna-se complicada. No dicionário de Inglês – Português da Porto editora, 4º edição (2005) p. 241, *Dwelling* refere habitação, residência, domicílio; *Dwelling house:* moradia, casa de habitação; um *Dweller* é um morador, um habitante; Dwell: viver, habitar, residir.

Dwelling refere-se à habitação ou ao acto de habitar, mas inclui também as conotações psicológicas, metafóricas e simbólicas dessa acção.



Figura 196 . Joana Rêgo *Impermanence* 2013 Acrílico sobre tela 100 x 80 cm

"*It is better to live in a state of impermanence than in one of finality*." (Bachelard 1994:61)



Figura 197 . Joana Rêgo *Day- dreams* 2013 Acrílico sobre tela 100 x 80 cm

"*We Live our day- dreams of intimacy*" (Bachelard 1994: 31)



Figura 198 . Joana Rêgo *Roundness* 2013 Acrílico sobre tela 100 x 80 cm

"From when it is experienced from the inside, devoid all exterior features, being cannot be otherwise than round." (Bachelard 1994: 234)



Figura 199 . Joana Rêgo *Poetics of Space* 2013 Acrílico sobre tela 100 x 80 cm

Nesta pintura, as palavras inscritas nas casinhas são as mesmas que foram aplicadas nos modelos em madeira. Correspondem a vocábulos retirados de vários capítulos do livro de Bachelard.

4.6. PALAVRAS TAMBÉM IMAGENS - "PINTURAS QUE SÃO TEXTOS E PALAVRAS QUE SÃO IMAGENS"

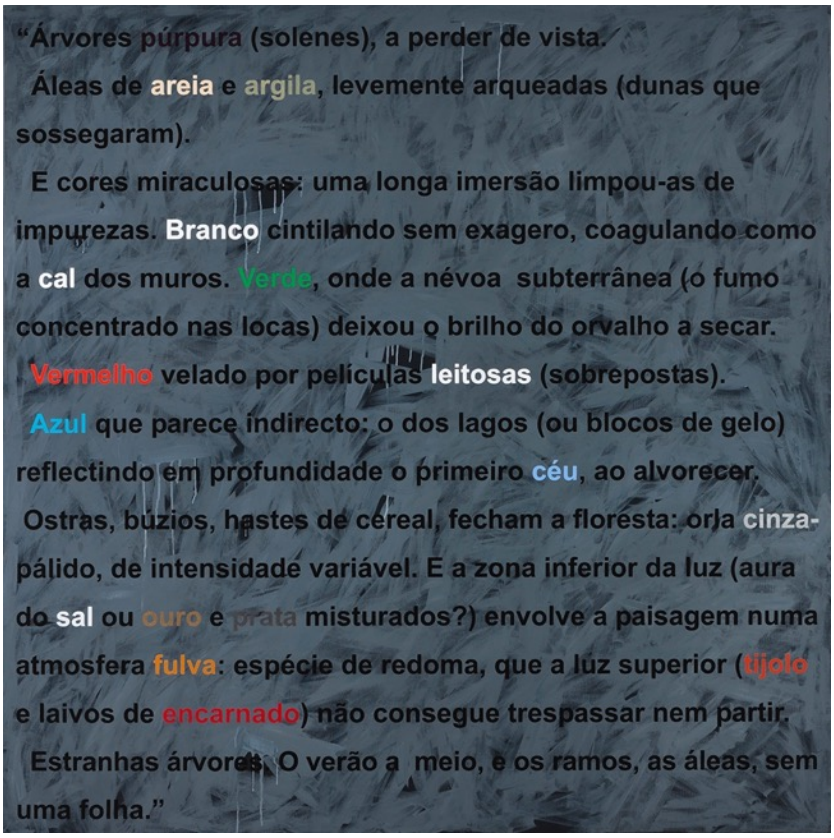


Figura 200 . Joana Rêgo *Árvores Púrpura,* 2016. Acrílico sobre tela 160x160cm

Este projecto parte da necessidade de realizar e apresentar um corpus de trabalho no qual a palavra se assume como elemento principal na elaboração da pintura. É um projecto que foi sendo pensado e desenvolvido durante a elaboração da parte escrita da tese, sem ter sido ainda sujeito a uma apresentação pública, ao contrário dos restantes. Tem como fio condutor procedimentos em que o texto, letras e cores são as únicas imagens.

O texto verbal sem a presença de imagens, ou o texto como imagem, também se constitui enquanto conjunto aberto à imputação de diversas significações, não somente pela ambiguidade constituinte dos signos verbais, mas também pela possibilidade de projecção imagética que comporta no exercício da nossa fantasia e criatividade pessoal.

A linguagem tem a capacidade de dar a ver (mentalmente): o texto como gerador de imagens — a utilização da potência imagética detida pela palavra e que, tendencialmente, se define como infinita. As imagens elaboradas pela mente são igualmente nítidas e têm uma plasticidade própria na medida em que se poderão alterar com as várias leituras e pelas

releituras, transformando-se sem perder a nitidez que as caracteriza. As imagens mentais enriquecem a pintura pois são também afectadas pelo que não é dito, no que a linguagem tem de secreto. Muitas vezes, através do texto, o que está por mencionar, escondido sob o silêncio que perpassa como não- dito, potencia também um despoletar de imagens.

A dupla consideração da imagem como escrita e da escrita como imagem, remete-nos definitivamente à reflexão sobre os conceitos de texto, de linguagem, de comunicação, mas também nos remete a outros conceitos tais como expressão, emoção, poesia e imaginação.

A maior parte destas obras alertam-nos permanentemente para os mecanismos da percepção e da interpretação, desmontam-nos, isolam-nos, fazem-nos ver e pensar o que normalmente temos como adquirido e não vemos nem pensamos. São obras que jogam com a nossa memória, obrigando-nos a uma permanente interrogação sobre a realidade, o mundo, o tempo e o espaço.

Aqui há pinturas que são textos e palavras que são imagens — universo feito de composições visuais fabricadas com palavras e cores — obras polissémicas que abrem a obra a muitas aproximações. A possível reversibilidade da imagem em escrita e da escrita em imagem é o seu fio condutor. Essa reversibilidade não se expressa unicamente na alternância entre letras e imagens, legibilidade e visualidade, mas localiza-se na existência de uma raiz comum das palavras e das imagens. Ambas dizem respeito à necessidade humana de fazer sentido e de o expressar. Esta ambivalência entre a escrita que se vê e a imagem que se lê, coloca as duas formas de comunicação no mesmo espaço, tornando-as a mesma substância.

As composições linguísticas dão lugar a puzzles visuais que não têm uma mera função lúdica (ainda que a ideia de jogo seja fundamental), mas servem para desenvolver uma visão da linguagem que também é estética e funcional: as palavras e a sua organização estão aqui para representar alguma coisa, mas detêm elementos que extravasam qualquer função significante e incitam a ser olhados como energia plástica e imagética. As variações pictóricas neste projecto vão desde a execução da escrita em cores sobre um fundo neutro até configurações complexas com letras de várias cores sobre um fundo colorido ou uma escrita em tonalidades cambiantes.

A cor surge nestas obras simultaneamente como função óptica e função sintáctica, o que perturba a sincronia do olho e do espírito, que não estão aqui na mesma cadência: a opticalidade da cor da pintura visa dessincronizar o olho e a mente, desacelerando a leitura, obrigando a um esforço para extrair significado do texto.

Qual é a diferença entre olhar para uma pintura ou lê-la?

A cor desvia o texto para a sua função significante, aniquilando o espaço mental entre ler e ver. Estas pinturas incluem um fundo narrativo em que a pintura e linguagem procuram uma ligação para lá do significado literal. A cor cai no espaço entre ver e ler, mas cria também um significado adicional, um significado visual, que sobrevive ao consumo da narrativa.

Quando se lê um texto, um livro, há duas sensações preponderantes em relação à literatura. Umas remetem para as ideias que o livro ou texto suscita, o que a leitura provoca, aquilo que a leitura de um texto nos faz pensar, o processo mental que essa leitura nos faz desenvolver à medida que se lê e depois de se ler. Outra coisa é a sensação de levitação mental que um texto pode dar à medida que se o lê.

Neste projecto, faz-se um apelo à imaginação, à capacidade de produzir imagens mentais de situações que não estão imediatamente à frente dos olhos, uma capacidade humana invulgar que nem sempre é valorizada. Segundo Rosa maria Martelo: "(...) o foco de interesse nunca está em pensar a imagem, uma imagem, mas sim em potenciar o fluxo de imagens e as relações que estas mantêm entre si" (Martelo 2012: 22). Aqui, damos a ler aquilo que poderá potenciar a imaginação. Damos a ver a materialidade verbal e gráfica do texto. Desta vez as imagens são texto e aquilo que formos capazes de visualizar através da nossa imaginação. "A presença do papel do artista é, assim, um pouco reduzida, uma vez que o espectador adquire o papel de criador." (Zaugg 2015: 29). Neste processo, o texto potencia a imaginação, como se a palavra, neste caso, acionasse um pensamento visual. Há uma proposta implícita de jogo, a negociação íntima com o observador/ leitor na interacção entre texto e imagem. O texto tem tendência a tornar-se numa imagem, produzindo um pictorialismo discursivo. As inserções escritas possuem um valor narrativo indirecto ou quase descrevem imagens susceptíveis de serem contempladas, escritas convertidas em paisagens. Segundo Gilles Deleuze: "Uma imagem nunca surge isolada. O que conta é a relação entre as imagens" (Deleuze 1990:75)

Trata-se então de um jogo de olhares, um jogo perceptivo e um jogo erudito, certamente. Se tivéssemos de ir buscar uma ancoragem para este jogo seria a Écfrase. Tudo partiu, na nossa investigação, pelo estudo da *ekphrasis* ou écfrase (c.f § 2.1.1.1.).

Jean - Luc Nancy defendeu que a imagem visual contém sempre um potencial de sentido proposicional, mas complementou esta perspectiva considerando que, simetricamente, ao fundo do texto há sempre imagem: "Uma frase de imagem e uma visão de sentido." (Nancy 2003:140) Com isto Nancy queria dizer que haveria na imagem uma vocação de texto (de palavra, emissão de sentido), uma vocação proposicional; e haveria no texto uma vocação de imagem (de visão e de forma), pondo assim em causa uma oposição linear que associasse texto e significação, por um lado, e imagem e forma, por outro. (cf. Idem:121)

Estão aqui duas questões completamente distintas em causa:

A primeira, o que se vê? A segunda, o que se poderá ver? O que eu vejo com os olhos versus o que eu poderia ver imaginariamente.

Wittgenstein afirma que "Leio uma história e imagino todo o género de imagens enquanto leio" (Wittgenstein 1989: 140).

As imagens mentais surgidas neste projecto, irão permanecer livres, de certa forma, porque cada leitor se irá apropriar do texto à sua maneira e através do seu próprio imaginário, bagagem visual e referencias culturais.

> O mais que se pode dizer sobre a função operativa no processo de construção de imagens, ou da imaginação, é que se trata de uma função poética. A melhor maneira de a definir é chamando-lhe função de jogo – a função lúdica, de facto. (Huizinga 2003:40)

Teremos aqui também de constatar uma diferença radical entre ver e imaginar, porque ver envolve tempo, enquanto o exercício da imaginação é, com frequência, uma suspensão temporal do fluxo de imagens com que pensamos.

Os trechos literários citados consistem em descrições que apelam a uma dimensão visual da palavra integrada em estruturas físicas, organizadas de forma a construir imagens exaustivamente pormenorizadas. Os textos ou frases tornam-se uma substância imagética.

A palavra torna-se essa mediação entre a sensação visual, o imaginado e a referência que confere ao conceito de presença da imagem uma outra modalidade. Um exercício em que simultaneamente, à medida em que os estímulos (imagens dirigidas à percepção) se sucedem, os campos poético e imagético são alterados pela deslocação encadeada das imagens mentais.

A letra, o texto, adquirem aqui uma nova dimensão plástica criando formas, uma escrita pictórica e cromática. Textos plásticos que se esforçam por transcender a sua própria natureza como textos para apagar ou atenuar os limites, fronteiras entre o verbal e o visual.

A palavra poética traz em si força, experimentação e aproximação com as artes plásticas. A palavra poética transporta-nos à dimensão do não- imediato, onde todas as possibilidades podem ser consideradas e experimentadas. A palavra poética não só é fuga, como também produtora de realidade. Contem, em si, o carácter inaugural do real.

Teremos aqui um "quadro escrito", que se assemelha a algumas práticas discursivas privilegiadas por artistas conceptuais, nas quais um texto substitui o objecto que descreve.

Obras em que a escrita substitui a imagem, onde há uma constante suspensão da imagem em benefício do que resta da linguagem.

Ana Hatherly nos seus escritos (2004) diz-nos que a escrita é uma fala muda, uma forma de materialização do imaginário que requer uma particular forma de leitura, uma forma de descodificação propícia às suas próprias regras e exigências de comunicação:

> Escritor e leitor – no sentido lato destes termos – têm de apoiar-se nas forças da imaginação porque, na escrita como na leitura, opera a função simbólica. O acto de ler apela para o imaginário, porque a verdadeira leitura começa quando a presença do texto, ou seja, a representação propriamente dita, desaparece diante dos olhos, do mesmo modo que o autor desaparece na obra. A leitura é uma forma de conquista porque permite o acesso àquele reino do invisível a que chamamos significado, que constantemente se furta e por isso tem de ser constantemente recriado. A escrita, como representação, é muda, mas a sua leitura exige muitas vozes, muitos ouvidos, muitos olhos. (Hatherly 2004: 95)

André Breton, considerava a inspiração verbal "infinitamente mais rica em sentido visual, infinitamente mais resistente à visão ocular, do que as imagens visuais propriamente ditas." (Jay 1994: 260)

Obras a ler: a intenção de um quadro para ler pode ser a execução da intenção do seu produtor. Ganhamos aqui consciência aguda da nossa condição de leitores e observadores perante quadros que se apropriam do verbal.

Uma exposição povoada por uma multitude de imagens que não chegamos a conhecer ou que talvez estejam alojadas na nossa memória. Aqui, portanto, o texto e a memória substituem a imagem, ainda que nos transportem para o romance "*Finisterra, paisagem e povoamento"* de Carlos de Oliveira, por exemplo.

Neste projecto será feita a leitura de alguns fragmentos deste livro, textos estes que, de uma maneira ou de outra, estimulam algumas motivações e formulações poéticas, anunciando possibilidades de construção do olhar como gerador de múltiplos significados.

O olhar que esta série convoca é um olhar que opera entre a palavra e a imagem estimulando a criação de uma poética pessoal.

Gonçalo M. Tavares diz:

> A leitura será provavelmente o meio que dá mais espaço para a criação interior de imagens. E trata-se mesmo de espaço, de metros quadrados, de espaço vazio que o indivíduo pode utilizar individualmente colocando imagens por cima de um espaço sem imagens, por cima de um espaço de letras – o espaço do livro. (Tavares 2013: 448 - 449)

Gonçalo M. Tavares fala da leitura de um livro. Neste projecto convoca-se a leitura de textos, de fragmentos de um livro. O autor diz também: "Na leitura de um texto as imagens interiores ocupam um espaço praticamente vazio, um espaço que tem apenas indicações gerais, referenciais que são as palavras." (Tavares 2013: 449).

A palavra é entendida como hiato e ligação. Por um lado, a palavra é sintoma de uma distância entre nós e as coisas. Invento a palavra para poder transportar e ter presente um objecto distante, ou para afastar algo que está próximo. Mas a palavra é também ligação. Liga a marca visível à coisa invisível, ausente, desejada ou temida. Como refere Italo Calvino:

> A palavra liga a marca visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil ponte improvisada sobre o abismo. (Calvino 2006: 94)

> Podemos distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra e chega à imagem visual e o que parte da imagem visual e chega à expressão verbal.

> O primeiro processo é o que se verifica normalmente na leitura: lemos por exemplo uma cena de um romance ou a reportagem de um acontecimento no jornal, e conforme a maior ou menos eficácia do texto somos levados a ver a cena como se desenrolasse diante dos nossos olhos, ou pelo menos fragmentos e pormenores da cena que emergem do indistinto. (Calvino 2006: 103)

Processo de trabalho:

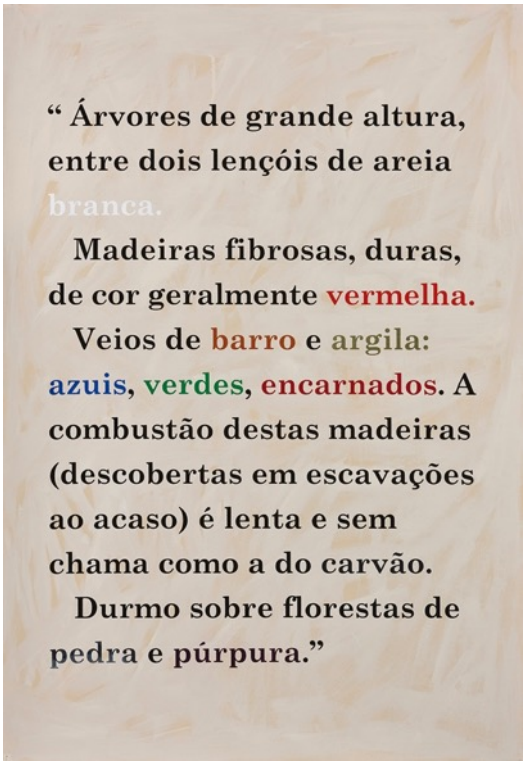


Figura 201 . Joana Rêgo *Pedra e Púrpura,* 2016. Acrílico sobre papel 110 x 75 cm

Este projecto de trabalho divide-se em duas partes: a primeira — obras realizadas a partir de fragmentos de texto retirados do romance de Carlos de Oliveira — *Finisterra, paisagem e povoamento* — tenta criar um jogo ecfrástico com o observador; a segunda —jogos de linguagem pintados — joga com efeitos cromáticos para acentuar o seu sentido.

Na primeira parte, feita durante a escrita da tese, baseou-se o trabalho numa selecção de fragmentos de textos, de diversos autores, fundamentados no jogo da écfrase, em torno de imagens que chamaram a minha atenção. Depois da recolha de textos de diversos autores, o autor de eleição foi Carlos de Oliveira (Belém, Pará 1921 -Lisboa1981), e os fragmentos de texto do seu livro "*Finisterra, paisagem e povoamento".*

Grande parte deste romance é a descrição de uma paisagem. A observação da paisagem constitui em *Finisterra* uma obsessão de toda a família. Trata-se, nesta história, da decadência final de uma casa da burguesia rural, que coincide com o fim de uma linhagem familiar. Há várias histórias entrecruzadas com a história principal. Uma delas é a história dos diálogos do filho, enquanto adulto, consigo próprio, enquanto criança. Essas conversas giram em torno de um desenho que a criança fez. Esse desenho representa a paisagem das dunas, em frente e à volta da casa, vista a partir de um certo ângulo.

A espacialização é um modo complexo de Carlos de Oliveira criar o seu discurso poético. Espacializar é territorializar, materializar em palavras o território imaterial do pensamento e da imaginação. Quer pela forma, quer pela cor, pelo enquadramento, pela planta da casa, pelo mapa e até pela sonoridade, o poeta, proprietário das suas memórias, revela-nos em texto o seu mundo interior.

> Como é que se chama este azul? – é «Índigo»?
>
> Dirigir a atenção para a cor faz-se, às vezes, afastando com a mão os contornos da forma, ou não dirigindo o olhar para a configuração da coisa; ou fixando os olhos no objecto tentando lembrar onde é que já se viu esta cor. (Wittgenstein 2015:199)

No livro *Finisterra, paisagem e povoamento*, encontramos imagens em que a cor aparece como efeito especial, tintas ao serviço da emoção, não sendo invulgar os sentimentos terem cor neste poeta. Carlos de Oliveira é um escritor/ poeta cromático. As cores são elementos da linguagem: uma sinestesia que aproxima sensorialidades distintas numa dimensão única.

As referências às cores neste livro parecem estar associadas a um processo de repetição e de metamorfose. O funcionamento das cores neste romance e o modo como estão associadas a uma profunda desconfiança relativamente aos dados da percepção imediata, leva a que as cores não se submetem aqui a uma descrição realista da paisagem, mas se aproximem da liberdade cromática de uma pintura liberta da representação mimética.

Em *Finisterra* há referências a cores e ainda a tonalidades de uma mesma cor e a instabilidade das cores em função da intensidade da luz.

Existe um desenho na qual as áleas se distinguem pelas cores respectivas: azul, verde, branca, vermelha, negra. A nitidez e a autonomia das cores no desenho contrasta, em absoluto, com o colorido difuso da paisagem que esta pretende representar.

A cor Púrpura, neste romance, será aquela que melhor o exemplifica, pois atravessa toda a narrativa como uma qualidade aplicável à natureza, ao humano, ao infinitamente grande e ao infinitamente pequeno. Púrpura é a cor mais recorrente no livro se a associarmos a todas as tonalidades que lhe são afins: roxo com vermelho, cor de mosto, violeta- pálido, violeta- disperso, lama roxa, lama violeta e tinta violeta pálido.

A cor púrpura refere-se ás árvores, à referência da paisagem em torno da casa, ao desenho. Está presente também nos "juncos densamente roxos" que se veem da janela (Oliveira 2003:11), e em tantas outras descrições.

Wittgenstein, na sua obra "Anotações sobre as cores" (1951) não as considera ao nível físico como efeitos de luz ou pigmentos. Ao invés, analisa os conceitos de cor contidos nas palavras, como o conceito de azul ou o conceito de brancura. Estuda, portanto, as cores enquanto elementos incorporados na linguagem.

As cores têm uma dimensão conceptual, psíquica e simbólica complexa, que ultrapassa o nível mais imediato do seu uso possível para descrever numa pintura um dado aspecto da realidade. As cores da poesia não se situam no mundo das coisas tangíveis, mas no da arte e da vida espiritual e emotiva. O poeta dá à sua escrita uma definição pela cor. De forma explicita ou implícita, a poesia está em geral impregnada de cores.

Wittgenstein procurou elaborar uma lógica das cores. Tentou entender os conceitos que nos permitem falar delas, e nesse percurso fornece ferramentas que é possível usar na exegese dos poemas, como a classificação de "cores de superfície" e de "cores de profundidade". Poderemos falar de cores implícitas absolutas, essenciais ou objectuais, por se tratar de objectos de tal cor (cal, esmeralda, ouro) e não de superfícies pintadas de branco com tinta esverdeada, ou douradas pelo poente.

"Falamos da "cor de ouro" e não queremos dizes amarelo. "Cor de ouro" é a propriedade de uma superfície que brilha ou resplandece". (Wittgenstein 1977:23)

A ideia aqui presente é a de que pela exploração do cruzamento entre texto , forma e cor, o observador entre num universo poético de pinturas que são textos, textos que são imagens e imagens que são espaço.

Apresentam-se de seguida, os fragmentos de texto selecionados para serem trabalhados plasticamente:

> "Árvores de grande altura, entre dois lençóis de areia branca. Madeiras fibrosas, duras, de cor geralmente vermelha. Veios de barro e argila: azuis, verdes, encarnados. A combustão destas madeiras (descobertas em escavações de acaso) é lenta e sem chama como a do carvão. Durmo sobre florestas de pedra e púrpura." (Oliveira 2003: 45)

> "O homem pára diante da fotografia; aproxima a lupa, analisa o trabalho da réstia de sol (ao longo dos anos): transformar o negro em castanho, o castanho em sépia, o sépia em rosa, o rosa em amarelo; e, no sentido inverso (gradações quase imperceptíveis), levar o branco a atingir (ao mesmo tempo) a última tonalidade rosa (já amarela?) do negro." (idem: 111)

> "Sobreiros descarnados. Pelo menos, parecem.
> Talvez, na cor: consta que são vermelhos. (Idem:115)

> "Ao alto, sobre as dunas distantes, com as asas rente às margens do papel, pairam aves brancas, esperando com certeza a sua vez de beber." (idem: 13)

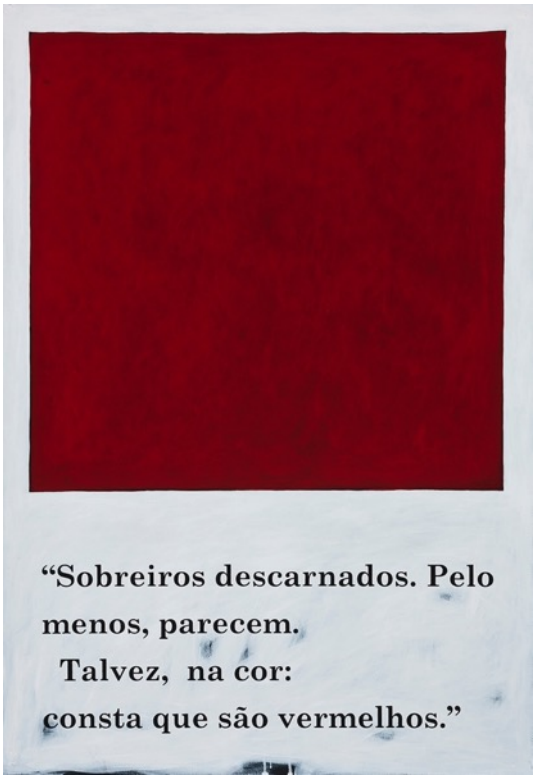
> "A luz agiu doutra forma, com a ajuda do uso e do tempo: atrás, o veludo puiu-se mais (contra as cadeiras) e o azul inicial ficou cinzento; mas à frente, abriu-se num tom quase verde: azul crestado ao longo dos anos pelo amarelo do sol." (idem: 77)

> "Árvores púrpura (solenes), a perder de vista. Áleas de areia e argila, levemente arqueadas (dunas que sossegaram). E cores miraculosas: uma longa imersão limpou-as de impurezas. Branco cintilando sem exagero, coagulado como a cal dos muros. Verde, onde a névoa subterrânea (o fumo concentrado nas locas) deixou o brilho do orvalho a secar. Vermelho velado por películas leitosas (sobrepostas). Azul que parece indirecto: o dos lagos (ou blocos de gelo) reflectindo em profundidade o primeiro céu, ao alvorecer. Ostras, búzios, hastes de cereal, fecham a floresta: orla cinza-pálido, de intensidade variável. E a zona inferior da luz (aura

> do sal ou ouro e prata misturados?) envolve a paisagem numa atmosfera fulva: espécie de redoma, que a luz superior (tijolo e laivos de encarnado) não consegue trespassar nem partir. Estranhas árvores. O verão a meio, e os ramos, as áleas, sem uma folha." (idem: 117 - 118)

Começando pela aplicação de pintura sobre papel ou tela, na elaboração dos fundos, e terminando com a sobrecarregada incrustação de texto sobre a superfície pintada, foi sendo modelada assim uma paisagem, natureza acumulativa destas obras sempre ligadas à concretização do processo.

Pretende-se que o observador se confronte com a regularidade dos formatos e materiais (4 obras em acrílico sobre papel de 110 x 75 cm e duas telas de 160 x 160 cm), a forma de serem apresentadas (acrílico sobre papel com moldura igual para todas e duas telas de igual formato). A fonte utilizada para todos estes trabalhos com texto foi *Gotham Black*. O seu conteúdo, contudo, resulta da multiplicação destes elementos, o que produz uma divisão definitiva. Inspecionando-os mais de perto, damos conta de que existem grandes diferenças. As pinturas dão uma qualidade ilusória do conceito de olhar, empregando estratégias ao mesmo tempo pictóricas e literárias. O intenso impacto visual produzido pela plasticidade dos fundos e materialidade das letras, torna o leitor num espectador. A cor foi utilizada aqui para acentuar alguns efeitos visuais e perceptivos. À medida que os nossos olhos começam a deambular e a nossa mente começa a divagar, começam a destacar-se do fundo palavras individuais: como o acentuar da nomeação da cor utilizando tinta da própria cor ou tentando colorir a palavra de uma cor que sugere a palavra escrita.



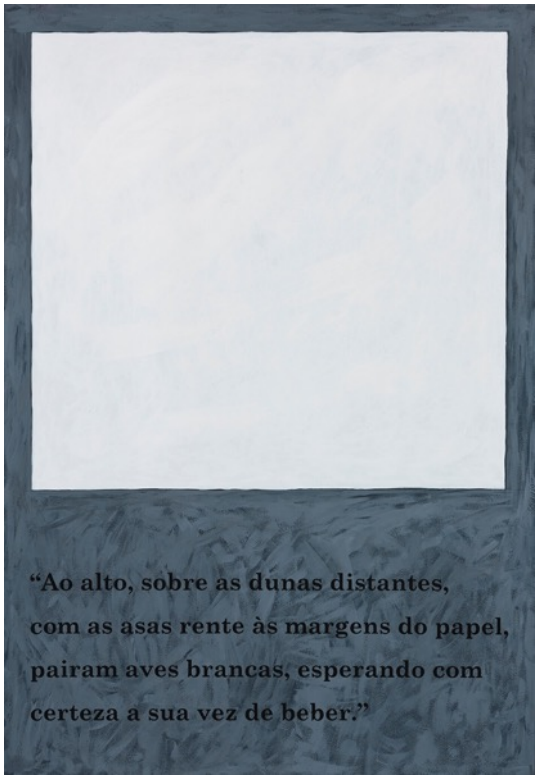


Figura 202 . Joana Rêgo *Sobreiros Vermelhos,* 2016. Acrílico sobre papel 110 x 75 cm

Figura 203 . Joana Rêgo *Aves Brancas,* 2016. Acrílico sobre papel 110 x 75 cm

Nestas composições, o espaço deixado em aberto sem texto funciona como uma espécie de ecrã, lugar de onde possivelmente fora apagada uma imagem, mas onde o espectador poderá projectar a sua imagem mental, a imagem que lê, quase como um plano fixo e contínuo de uma qualquer paisagem de cor. Este é um lugar onde as inúmeras imagens convocadas pela narrativa e projectadas primeiramente no "cinema secreto" da cabeça de cada espectador, podem existir. Há aqui uma conexão do mundo visível com o invisível e o espectador é um elemento imprescindível e só ele poderá concluir a obra. Face à profusão de referências visuais contidas no interior do texto, a imagem aqui utilizada (rectângulos de cor), surge como necessariamente pobre e neutra, constituindo-se num único e longo plano geral de cor. Embora aparentemente de carácter subsidiário em relação ao texto, destaca-se pela dimensão e cor. As cores mencionadas em cada texto destacam-se aqui: vermelho; branco; azul inicial que ficou cinzento; tom quase verde.



Figura 204 . Joana Rêgo *Veludo Puído* 2016. Acrílico sobre papel 110 x 75 cm

A escrita, enquanto sistema visível, usa preferencialmente a bidimensionalidade, real ou virtual, para se tornar perceptível.

Mesmo que não se liberte da obrigação do dizer, a escrita, como dispositivo visual, permitirá assim um outro modo de ver, sentir, pensar. Abre-se desta forma à possibilidade de correspondências não verbais.

Apesar do texto se constituir como um contínuo feito de fragmentos pode-se afirmar que não existe aqui uma fragmentação discursiva porque o texto, alinhado em colunas, constitui-se como um contínuo que o observador poderá seguir, guiado pelo seu próprio ritmo de leitura. A palavra obriga o espectador/ leitor a deter-se na sua caminhada e a deter o seu olhar na superfície pintada, inscrita, percorrendo as linhas.

A cena neste caso, está fora da pintura, mas apresenta-se por sugestão, nas frases pintadas que transcrevem o texto de origem.

> A palavra escrita como que concilia estes dois poderes: é uma imagem, é algo que se vê: um conjunto de letras – um trajeto de traços – que, ao mesmo tempo, falam, apresentam um som potencial, um som que não existe de facto nelas, nas

> palavras escritas, mas sim em quem as vê ou lê. A palavra escrita tem um poder duplo – vê-se e ouve-se; ao contrário por exemplo, da palavra oral que não se vê. (Tavares 2013: 452 e 453).

No entanto, e acerca disto, não nos poderemos esquecer da crítica implícita que o acto de escrita contem, resumida em *Fedro*, por Platão:

"tornará os homens mais esquecidos, pois que, sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória, confiando apenas nas escrituras..." (Platão, 1994: 121).

A segunda parte deste projecto é constituída por alguns jogos de linguagem pintados, nos quais se foi tentando através da aplicação da cor, acentuar o seu sentido. Estes trabalhos não são simples jogos conceptuais no heterodoxo estilo da arte conceptual, mas questionam a fisiologia do olhar.

> Mesmo quando criada materialmente, a pintura adquire a sua forma a partir do trabalho de percepção. Na verdade, a pintura é feita pelo pintor e existe como um objecto, mas torna-se propriedade do sujeito que a apreende através da sua consciência activa. (Zaugg 2015: 60)

As letras são aplicadas através de processos serigráficos ou utilização de *stencils.*

A cor de fundo sem grandes modelações é escolhida previamente. Desta forma, cada palavra ou expressão é modificada pela tonalidade, saturação ou intensidade da sua cor. Alguma austeridade gráfica e pictórica destas obras adensa a vivência de leituras precisas, sem todavia, lhes retirar propriedades e qualidades capazes de empolgar as dinâmicas mais subjectivistas.

Houve aqui uma tentativa de equilíbrio entre significado/ leitura; pictórico e linguístico (assim como entre a função visual e sintática).

Algumas palavras são pintadas numa tonalidade tão próxima da do fundo que praticamente desaparecem: a palavra branco sobre fundo branco ou a palavra preto sobre fundo preto. As associações de algumas palavras com a cor são evocadas numa tensão conspiratória, transmitindo uma relação ambígua.



Figura 205 . Joana Rêgo *Branco*, 2016 Acrílico sobre papel 42,0 x 59,4 cm



Figura 206 . Joana Rêgo *Preto*, 2016
Acrílico sobre papel 59, 4 x 42 cm

Outras composições utilizam contrastes de cores complementares para acentuar o seu sentido: como no anagrama absorver/observar.



Figura 207 . Joana Rêgo *Absorver/observar* 2016
Acrílico sobre papel 59, 4 x 42 cm

Nesta obra "Apagar" é criado um jogo de palavras com o observador, apagando, rasurando a própria palavra apagar.



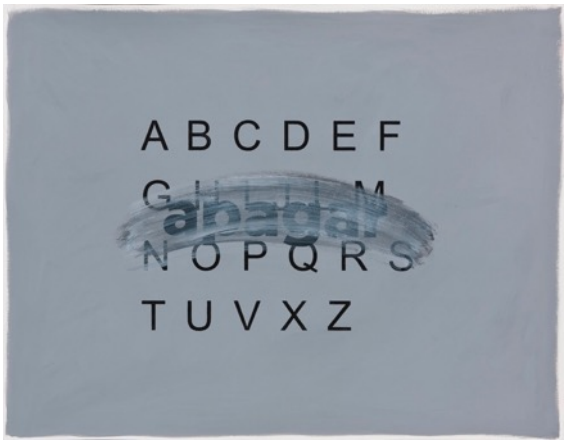


Figura 208 . Joana Rêgo, 2016 *Apagar.* Acrílico sobre papel, 42x59,4cm

Figura 209 . Joana Rêgo, 2016 *Apagar I.* Acrílico sobre papel, 42x59,4cm

Este projecto, tal como os outros desenvolvidos durante esta tese, situa-se no espaço intermédio entre imagem e texto, entre o que vemos e o que lemos. A pintura não se vê de uma única vez: estabelece-se aqui um jogo entre o que é ler e ver. Neste projecto, no entanto, há uma densidade visual do texto que o torna como elemento dominante da pintura. O texto é imagem e incitador de imagem.

As cores utilizadas na pintura relacionam-se com as frases inscritas, acentuando duplas leituras.



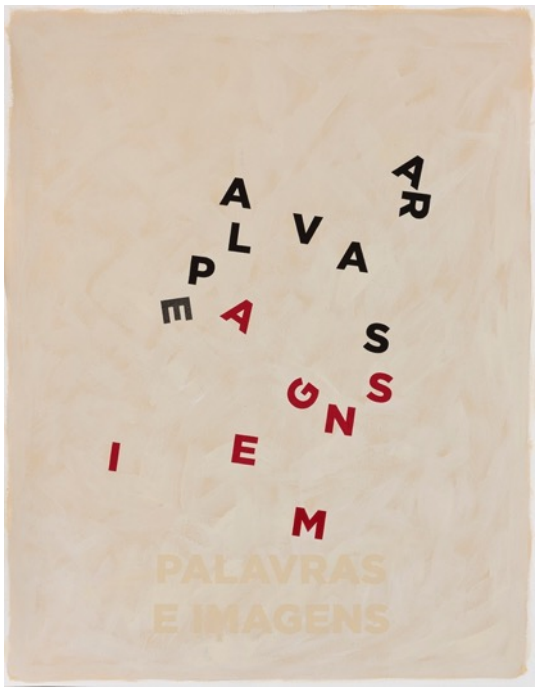


Figura 210 . Joana Rêgo *Ambíguo*, 2016 Acrílico sobre papel 59, 4 x 42 cm

Figura 211 . Joana Rêgo *Palavras e Imagens*, 2016 Acrílico sobre papel 59, 4 x 42 cm



Figura 212 . Joana Rêgo *Cair,* 2016 Acrílico sobre papel 42 x 59, 4 cm





Figura 213 . Joana Rêgo *Percepção*, 2016 Acrílico sobre papel 59, 4 x 42 cm

Figura 214 . Joana Rêgo *Barulho,* 2016 Acrílico sobre papel 59, 4 x 42 cm

5. REFLEXÕES FINAIS

> Todo o investigador investiga porque está perdido e será sensato não ter a ilusão de que deixará de o estar. Deve, sim, no final da investigação, estar mais forte. Continua perdido, mas está perdido com mais armas, com mais argumentos. Como alguém que continua náufrago, mas que tem agora, contra as intempéries e os perigos, um refúgio mais eficaz. (Tavares 2013: 38)

"...Quanto mais sabemos mais dúvidas vamos tendo e a dúvida torna-se um motor fundamental de trabalho." (Pomar 2015: 79)

O fundamental de uma investigação nasce antes da formulação de qualquer pergunta ou hipótese. Estas são, por vezes, o culminar de um processo de aproximação a um sujeito ou objecto. No entanto, de todas as questões levantadas por nós no início desta investigação, que de certa forma foram motor de arranque e condutoras da investigação, nem sempre para elas encontramos respostas, ou a resposta aparente acabou por se revelar como mais uma pergunta.

Segundo Júlio Pomar, a uma pergunta que lhe fizeram sobre o *lugar-comum* que é para os artistas afirmar que as obras não dão respostas, fazem perguntas:

> Aí importa também desconstruir a palavra resposta, a resposta pode ser uma passagem para. Não há descanso. Em matérias de arte, no que toca à arte e à condição ontológica, não há descanso: as dúvidas e as hipóteses sucedem-se, surgem continuamente (...) A condição de artista é a de nunca deixar de se questionar. Digamos que um artista não é produtor. É um formulador de questões, um sujeito que se alimenta de questões. (Pomar 2015: 56)

Rui Chafes diz também que a arte existe para nos questionarmos sobre os mistérios, as inquietações, sobre o que não sabemos. É por isso que é feita de perguntas, não de respostas.

"O artista, ao contrário do arquitecto, tenta arranjar o maior número possível de problemas, não de soluções; formula perguntas, não respostas." (Chafes 2016: 121)

Neste capítulo, apresenta-se um conjunto de considerações finais, que reflectem os objectivos formulados no início e durante esta tese.

Conforme o referido, foi propósito fundamental desta tese investigar a relação da palavra com a pintura e contribuir para o aprofundamento do conhecimento da utilização da palavra no trabalho no processo criativo, a partir de estratégias conceptuais e formais.

Esta reflexão centra-se sobre uma parte do que é o imenso território da arte: o território no qual a imagem e a palavra se contaminam. Mais do que oferecer respostas precisas, examinamos através do trabalho das artistas estudadas e da própria prática de ateliê, este território de fronteiras que entrelaça o plano da imagem e o plano da palavra.

O estudo que empreendemos desenvolveu-se, na análise da obra individual de algumas mulheres pintoras em que o registo de escritas, no seu sentido mais lato e abrangente (caligrafia, tipografia, colagem, gesto) foi criando novos ângulos de visão sobre a palavra-imagem.

Foram exploradas as relações entre texto e imagem e questionados os limites da representação que os actos de ver- ler, de ler- ver encerram. Procurou-se mostrar como o texto serve a revelação da produção e da recepção da arte dos artistas citados.

As artes visuais e verbais interpenetram-se, influenciam-se e informam-se uma à outra, criando uma complexa e mutante interacção entre o verbal e o visual.

Texto e imagem na obra de arte: esta relação terá de ser repensada de uma maneira complementar e não de um modo agonístico. Durante a investigação deparamo-nos com trabalhos em que o texto abre possibilidades criativas inesperadas. As motivações subjacentes aos artistas que utilizam esta combinação são, muitas das vezes, a narrativa, mas sobretudo também a colaboração no seio do seu trabalho, a exploração da comunicação, mediação e relacionamento. O entrelaçado visual e textual dessas obras explora uma grande variedade de relações formais e semânticas.

O que se verificou durante o trabalho de investigação é que a maioria das práticas consideradas são, hoje, indiferentes à distinção entre artes do tempo e artes do espaço estabelecida por Lessing no século XVIII e a qual serviu de base teórica ao formalismo. Práticas centradas numa presença massiva de códigos linguísticos e textos, narrações e imagens narrativas, quer dizer, uma arte de imagens sofísticas baseadas no equívoco, não na claridade da linguagem no qual o visual se manifesta em campos textuais e o textual em campos visuais — imagens que são textos, textos que são imagens. A mestiçagem entre as artes, assente na combinatória e porosidade de géneros, formas de expressão, contextos

quotidianos e artísticos, é o fundamento criativo sobre o qual o jogo da linguagem na pintura se alimenta. O cruzamento entre temporalidade e espacialidade é um contínuo entre as artes. Quando Lessing falava do aspecto da temporalidade ou da espacialidade das artes, falava num sentido mais descritivo, referindo-se a um ponto muito característico da poesia: a utilização e a sequencialidade da linguagem, algo que afecta o sentido gramatical da linguagem.

A querela entre palavras e imagem parece, por fim, ultrapassada pela condição recíproca que entre elas se gera no pensamento criativo. Usamos a linguagem como forma de aceder à imagem e lidar com a sua estranheza, do mesmo modo que criamos uma sucessão de imagens mentais ao lidar com as palavras.

Nas obras de artistas citados ao longo da tese, não encontramos um conceito singular de "texto", mas uma pluralidade de formas e práticas textuais: guiões e manuscritos, anotações, diagramas, títulos, obras de arte. Estes trabalhos, a maior parte das vezes não ficam presos em jogos pós-modernos gratuitos ou truques textuais, como jogos de citações e alegorias.

Fundamentalmente entendeu-se que o texto serve a revelação da produção e da recepção da arte como um acontecimento ao vivo e uma forma de entender a prática cultural como relacionamento. O trabalho como um evento que estimula e permite essa troca dialéctica.

Palavras e imagens estarão sempre inseridas num mesmo núcleo de percepção e compreensão que marca a vivência humana.

O modo como os artistas utilizam a palavra, o modo como estabelecem uma comunicação entre a palavra e a imagem, faz com que o espectador não os veja como duas partes separáveis, mas como uma totalidade singular, perante a qual iniciamos o acto de percepção e interpretação que qualquer obra de arte despoleta. Esta relação da palavra e imagem transforma-se em complexos processos de leitura e observação do próprio espectador, para a descodificação e resolução do quebra-cabeças, para a sensação de desafio, intriga, provocação ou sedução causadas pela obra.

A linguagem é utilizada pelos artistas plásticos não só para descrever, mas também para agir. A escrita surge na dinâmica do seu processo como um acto: a escrita já não apenas entendida como modelo semiótico de construção de sentido, do mundo, mas como forma

de ajustar o mundo a si própria. Esta mudança no modo de olhar a palavra na pintura implica considerá-la além do jogo formalista que o modernismo inaugurou, como forma de romper com o espaço ilusório do quadro. Implica, como sugere Judith Butler, ver no uso da palavra uma instrumentalização da acção, pela qual o artista se constrói perante o olhar do outro, e age sobre o mundo.

Esta investigação obrigou-nos à reflexão sobre a relação entre a imagem e a linguagem, a forma como ideias e fenómenos visuais podem ser descritos e traduzidos em linguagem, o que teve uma considerável influência no desenvolvimento do trabalho de ateliê. A tensão produzida entre o trabalho experimental de ateliê e o trabalho de revisão foi sendo a base da obra desenvolvida. O desenvolvimento do trabalho prático já não se centrou tanto na reflexão sobre aquilo que vemos objectivamente, mas muito mais nos jogos de palavras: numa relação de subjectividade perante o mundo que nos rodeia. As palavras tornam-se dispositivos que geram uma articulação de vivências subjectivas assentes no jogo de recepção.

Com todo este processo, houve o reconhecimento de que o sentido não está relacionado com superfície da imagem. Conceito, processo e forma interligam-se, sendo a palavra simultaneamente sujeito e objecto, conceito e forma.

Ler e olhar são, fundamentalmente, as acções que estas obras nos demandam, numa interpretação cuja complexidade se encontra no seu carácter misto ou dúbio. Por vezes o texto contradiz a imagem, por vezes a imagem contradiz o texto, por vezes complementam-se, por vezes são indiferentes. No entanto, os dois elementos inauguram sempre uma negociação, onde o espaço para o espectador comunicar com a obra se instala.

A relação entre texto e imagem poderá ser comparada a um diálogo funcionando no modo de oscilação, tradução e transacção. Na arte contemporânea, a palavra tem sido instrumento para explorar ideias e construção de mensagens absurdas, irónicas, descritivas, interrogativas, estabelecendo um confronto directo com o observador, convocando-o para a redescoberta da palavra e dos seus variados ou ambíguos significados através de referências às memórias colectivas que as atravessam, provocando, muitas vezes, uma resposta imediata.

Este trabalho de investigação não se pretendeu fechado sobre si próprio. Constituiu-se antes como uma iniciação a um campo de pesquisa, vasto e alucinante, que se alicerça na convicção, de que a palavra se tornou meio e substância da pintura.

Ao tentar documentar estes projectos, houve um confronto com a noção de mediação entre a intimidade que pode sofrer um registo mais confessional ou por vezes hermético, e a exposição, que terá em vista uma narrativa menos hermética.

Ao nos confrontarmos com obras que se apropriam do verbal, em medidas e com estratégias variáveis, ganhamos consciência aguda da nossa condição indistinta de leitores e observadores.

Chegamos à conclusão de que há diferentes formas de interacção que a imagem e a palavra podem assumir durante o processo criativo implicado na concepção da obra de arte: uma das formas mais frequentes em que a palavra poderá participar da invenção pictórica, encontra-se no processo de trabalho do autor. Quando falamos em processo de trabalho, falamos em todas as decisões que são tomadas e acções realizadas, desde a conceptualização do trabalho à sua realização. No processo de trabalho e na especificidade operativa das obras, os valores individuais e as escolhas estéticas dão sentido e coerência ao processo de criação.

Há uma grande tendência para que os artistas que recorrem a este cruzamento entra palavras e imagens se interessem por jogos visuais de linguagem. O jogo da linguagem é aqui o jogo visual da linguagem.

O duplo jogo de converter a imagem em palavra e a palavra em imagem é uma das articulações mais persistentes em várias das obras analisadas.

O fazer da arte, nunca sendo com fins pragmáticos imediatos, deixa uma margem de indeterminação que é o que possibilita a interpretação e reinterpretação contínua das obras e das propostas que os artistas consideram.

É evidente que toda a obra transmite informação, características visuais, determinados aspectos que se podem quantificar. Mas para que seja obra de arte não se poderá limitar a isso. A arte é um fazer que vai mais além dos aspectos pragmáticos do fazer, e isso é o que qualifica o fazer artístico frente a outras formas do fazer.

Se algo caracteriza a arte do nosso tempo, é a cada vez mais difusa delimitação das distintas disciplinas artísticas — inclinação da arte contemporânea para uma

"mestiçagem", uma quebra de géneros. O questionamento e o interesse contemporâneo pela linguagem, pelos processos e tramas criativas, assim como pela problematização da representação, iluminam uma das constantes estéticas mais sugestivas deste século, comum às diferentes manifestações de espírito.

Confrontamos autores que registam nos seus trabalhos palavras, textos legíveis ou não legíveis: o texto, com a sua intenção de ser ou não lido, pode propor, não apenas imagens- referente, mas imagens que ainda não existem. O texto poderá ser pensado como materialidade.

Uma última questão não poderia deixar de surgir: como é que a consciência deste jogo de linguagem alterou a jogadora durante este processo?

Ao situar-me na fronteira, cada vez mais difusa, da criação e da reflexão nesta relação entre imagem e palavra, reforço a consciência de que a arte não é só transmissão de conhecimento, mas também produção do mesmo. Isto torna-se evidente na sua preocupação pela linguagem como signo distintivo. O texto e a imagem fundem-se numa única linguagem: a do criador.

Através deste território híbrido reforçam-se numerosos conceitos e a chamada à atenção sobre algumas questões nunca antes por mim tão claramente levantadas.

As formas de representação devem corresponder a uma atitude de procura e problematização, mais do que corresponder a estereótipos e cânones. É muito importante num processo criativo de um artista o questionamento de si próprio e o relacionamento com os outros. Só depois estaremos prontos a dar forma e expressão a sensibilidades.

Os cinco projectos pictóricos analisados e descritos ao longo desta investigação questionaram a relação entre o texto e a sua inscrição na pintura. Estes projectos procuraram de modo transversal a todas as fases da investigação, pensar estes jogos de linguagem na prática pictórica. e o lugar onde esta se encontra actualmente. Cada projecto fez um enfoque numa questão determinada veiculando significados pertinentes para o problema em estudo. Uma conclusão foi geral: a palavra como modo de agir torna-se um instrumento imprescindível nas fases processuais de elaboração da pintura.

A linguagem é um modo de agir antes de fazer parte formal de uma obra plástica.

Inserir texto numa pintura implica pintá-lo ou colocá-lo em figuração. Mas a palavra, antes de ser pintada, passou por processos de pensamento, decisões e formas de agir. A prática de camada sobre camada presente na pintura está também presente na palavra. Existem camadas de pensamento que, mediante o acto de escrever, também se desdobram em possíveis sentidos que se dão a ver. Como já foi referido na tese, os jogos de palavras alimentam-se também da ambiguidade. A sobreposição de imagem e texto nas dimensões gráficas e ortográficas de obras de arte gera ambiguidade. É desta ambiguidade resultante entre uma imagem e a sua respectiva frase que surge muitas vezes o impacto de muitas obras de arte. Tanto a arte como a linguagem são interpretáveis em função do contexto. Por vezes, as obras de arte convocam situações de enunciação com a qual o espectador se confronta em função das condições de interpretação que encontra num determinado tempo e lugar.

A relação entre palavra e imagem na pintura não se esgota em soluções meramente formais. Esta relação, conforme foi observada, poder-se-á efectuar de uma maneira implícita. Temos de olhar para esta relação mediante uma procura de entendimento das suas intenções e da sua capacidade de proporcionar uma experiência a um observador, independentemente desta ser explícita ou apenas sugerida.

A palavra desafia a pintura. À medida que esta investigação se desenvolveu, o meu interesse pela palavra como modo de agir adensou-se e aprofundou-se. A procura e descoberta originaram maior curiosidade para a transversalidade de meios que os artistas utilizam hoje para manifestar esta poderosa ligação.

No final deste trabalho, na tentativa de sobrevoar o campo de acção ao mesmo tempo em que nele me embrenho, regresso ao cerne do meu trabalho com novas ferramentas, novo entusiasmo, que me ajudarão a compreender, enquadrar e consciencializar do seu lugar e caminhos futuros a seguir.

6. BIBLIOGRAFIA

Livros e Catálogos

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2002). *Pintura Portuguesa século XX.* Porto: Lello editores.

ALMEIDA, Bernardo, Pinto de (2006). *Rui Chafes A doce flor da desordem*. Lisboa: Ed. Caminho.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2002) As Imagens e as coisas. Porto: Campo das Letras.

ALMEIDA, Bernardo, Pinto de (1986). in AGUIAR, Maria José, (1986) *Maria José Aguiar.* Lisboa, Porto: Galeria Nasoni.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2004). "Da casa que tinha um marinheiro, e outras visões." In SANTOS, Valdemar. *Valdemar Santos*. [cat. exp.] Porto: Galeria Fernando Santos. De 6 Março a 20 Abril 2004. pp. 9-16.

ALVES, Isabel (org.) (2011). *Ernesto de Sousa – Oralidade, futuro da arte? E outros textos* 1953- 87. São Paulo: Editora escrituras.

AMSTRONG, Carol; ZEGHER, Catherine (2006). *Women Artists at the Millennium.* Massachusetts and London: MIT Press.

ARGAN, Giulio Carlo (1988). Arte e Crítica de Arte. Lisboa: Editorial Estampa.

ARISTÓTELES (2008). *Poética.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ARNHEIM, Rudolf (1998). *Arte & percepção Visual. Uma psicologia da visão criadora.* São Paulo: Livraria Pioneira editora.

ARTAUD, Antonin (1991). *O pesa nervos.* Lisboa: Ed. Hiena.

ARTAUD, Antonin (2013). *Le Théâtre et son double.* Paris: Gallimard.

AUGÉ, Marc (2005). *Não – Lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: 90 graus Editora.

AUMONT, Jacques (1998). *De L´ Ésthetique ao Présent.* Paris: DeBoek Université.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (2004). *L´analyse des films.* 2º éd. Paris: Nathan.

AUPING, Michael (2005). *Anselm Kiefer. Heaven and Hearth*. Alemanha: Prestel.

AUSTIN, J. L. (2016). *Cómo hacer cosas con palabras.* Barcelona: Ed. Paidós.

BACHELARD, Gaston (1994). *The poetics of space*. Boston: Beacon Press.

BACHELARD, Gaston (2000). *A Poética do Espaço*. S. Paulo: Ed. Martins Fontes.

BARRO, David; HERVÉS, Ruben B. (coord. ed.)(2007). Entre a palavra e a Imagem. Santiago de Compostela: Dardo.

BARRO, David (2009) *Antes de Ayer Y Pasado Mañana o Lo Que Puede Ser Pintura Hoy.* [cat. exp.] Espanha: Macuf/ Dardo.

BARTHES, Roland (1966). *Crítica e Verdade*. Lisboa: Edições 70.

BARTHES, Roland (1981). *The Grain of the Voice*. Interviews 1962- 1980. Chicago: Nothwester University Press.

BARTHES, Roland (1987). *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70.

BARTHES, Roland (1999). *S/Z*. Lisboa: Edições 70.

BARTHES, Roland (2009 a). *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.

BARTHES, Roland (2009). *O prazer do texto. Variações sobre a escrita.* Lisboa: Edições 70.

BARTHES, Roland (2012). *Mitologias.* Lisboa: Edições 70.

BATARDA, Eduardo (2010). *Eduardo Batarda no CAMB*. Lisboa: Galeria 111.

BATLLORI, Joan M. Minguet (2001). *Jocs I Camins de Joan Brossa*. Barcelona: Fundação Joan Brossa.

BAUDELAIRE, Charles (1996). *Salones y otros escritos sobre arte.* Madrid: Visor, Col. La Balsa de Medusa.

BAUDELAIRE, Charles (2000). *A Invenção da Modernidade (sobre arte, literatura e música)*. Lisboa: Relógio D´Água.

BAUDELAIRE, Charles (2002). *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Ed. Vega, Colecção Passagens.

BEAUVOIR, Simone (2005). *O segundo sexo* - Volumes I e II. Lisboa: Quetzal.

BEAUVOIR, Simone (2005 a). *The Ethics of Ambiguity*. New York: Open Road.

BENJAMIM, Walter (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D´Água.

BENJAMIN, Walter (2004). *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim.

BENTIVOGLIO, Leonteta (1994). *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BERGER, John (1972). *Ways of Seeing.* England: Penguin Books.

BETTY, Cláudia ([1979] 1993). *Drawing on the right side of the brain. How to unlock your hidden artistic talent.* London: Harper Collins Publishers.

BLANCHOT, Maurice (1955). *L´espace littéraire.* Paris: Gallimard.

BOCHNER, Mel (2013) *If the Colour Changes.* [cat. exp.] Ed. Achim Borchardt- Hume and Doro Globus. London, Germany and Porto: Whitechapel Gallery; Haus der Kunst; Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Ridinghouse. De 12 de Julho a 27 Outubro 2013.

BOIS, Yve- Alain (1993). *Painting as Model.* London and Cambridge, Massachusetts: Mit Press.

BOIS, Yve Alain; KRAUSSE, Rosalind (1996). *L´informe mode d´ emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou.

BORCHARDT-HUME, Achim (2013) "Colorir a mente" in BOCHNER, Mel. *If The colour Changes.* [cat. exp.] London, Germany and Porto: Whitechapel Gallery; Haus der Kunst; Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Ridinghouse. De 12 de Julho a 27 Outubro 2013. pp. 220- 225.

BORGES, Jorge Luís (1998). Ficções. Lisboa: Editorial Teorema.

BORGES, Jorge Luís (2010). "*Este Ofício de Poeta*". Lisboa: Teorema.

BORGES, Jorge Luís (2011). *Borges Oral & Sete noites*. S. Paulo: Companhia das Letras.

BOSREDON, Bernard (1997). *Les titres des tableaux: une pragmatique de l´identification.* Paris: P.U.F.

BOZAL, Valeriano (1999). *Necesidad de la ironía*. Madrid: La balsa de Medusa,

BROODTHAERS, MARCEL (1992). *Marcel Broodthaers* [cat. exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura; Museu Nacional Reina Sofia. De 24 de março a 8 de Junho, 1992.

BROSSA, Joan (2005). Joan Brossa Desde Barcelona al nuevo mundo. Fundación Joan Brossa: Barcelona

BROSSA, Joan (2002). *Jocs I Camins de Joan Brossa*. Barcelona: Fundació Joan Brossa.

BRONWYN, Davies (ed.) (2008). *Judith Butler in conversation. Analyzing the texts and talk of everyday life.* London and New York: Routledge.

BUTLER, Judith (2007). *Gender Trouble.* New York and London: Routledge.

BUTLER, Judith (2009). *Lenguage, poder e identidade*. Madrid: Editorial Sintesis.

BUTOR, Michael (1969). *Les Mots dans la Peinture*. Paris: Flammarion.

CALLE, Sophie (2013). *Sophie Calle Fantômes*. Paris: Actes Sud.

CALVET, Louis-Jean (2001) Historia de la escritura. De mesopotamia hasta nuestros dias. Barcelona: Paidós.

CALVINO, Italo (2006). *Seis propostas para o próximo Milénio*. Lisboa: Ed. Teorema.

CAPUCHO, Mónica (2009). *Under Deconstruction. Mónica Capucho*. [cat. exp.]. Valencia: IVAM. De 10 Novembro 2009 a 3 janeiro 2010.

CAPUCHO, Mónica (2015) "*Looking For Something*" [cat. exp.]. Cascais: Fundação Luís I- Centro Cultural de Cascais. De 10 de Dezembro a 13 de Dezembro 2015.

CARPIO, Francisco (2007) La palabra Imaginada in *La palabra imaginada. Diálogos entre plásticas y literatura en el arte español.* [cat. exp.] Segovia: Museu de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. De 2 de Março a 17 Junho 2007.

CARVALHO, Homem; LAMBERT, Maria de Fátima (org.) (2005). *Olhares e Escritas. Ensaios sobre palavra e imagem.* Porto: FLUP.

CASTILLEJO, José Luís (2013). *Ensayos sobre arte y escritura.* Cantábria: Ed. Bahía.

CASTRO, Laura (2012). "À maneira de um *post- scriptum*" in POMAR, Júlio (2012). *Júlio Pomar. Atirar a Albarda ao Ar*. [cat. exp.] Porto: Cooperativa Árvore. De 9 de Novembro a 1 de Dezembro de 2012.

CASTRO, Laura (2009) "No Atelier de Joana Rêgo" in RÊGO, Joana. *A-Z entre imagens e palavras*. [cat. exp.] Matosinhos: Galeria Municipal. De De 18 de Setembro a 18 de Outubro 2009.

CHAFES, Rui (2000). *Fragmentos de Novalis*. Lisboa: Assírio & Alvim.

CHAFES, Rui (2006). *O silêncio de....* Lisboa: Assírio & Alvim.

CHAFES, Rui (2006). *Entre o céu e a terra.* Lisboa: Documenta.

CHAFES, Rui (2016). *Sob a Pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Lisboa: Documenta e Cadernos do Atelier- Museu Júlio Pomar.

CIXOUS, Hèléne (2004). *Deseo de escritura*. Barcelona: Ed. Reverso.

CIXOUS, Hèlène (2010). *Poetas en pintura. Escritos sobre Arte: de Rembrandt a Nancy Spero.* Castellón: Ed. Ellago.

COMBALÍA, Victoria (2005). *La Poética de lo neutro.* Barcelona: Random House Mandadori.

COUTINHO, Maria (2013) "Fundo, Linha Figura. A literatura e a imagem em Ilda David." in SILVA, Raquel Henriques da; LEANDRO, Sandra (coord.) (2013) Mulheres Pintoras em Portugal. De Josefa D´Óbidos a Paula Rego. Lisboa: Esfera do Caos Editores. pp. 199-217.

CORRIS, Michael; HUNT D. John; LOMAS, David (2010*). Art Word and Image. 2000 Years of Visual / Textual interaction.* London: Reaktion Books.

COSTA, Diogo Freitas da (2015). *Atelier*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

DA VINCI, Leonardo (2004). *Tratado de Pintura.* Madrid: Ed. Akal.

DAVID, Ilda (1999) *Ilda David*. Lisboa: Assírio & Alvim.

DELEUZE, Gilles (1990). *Pourparlers.* Paris: Editions de Minuit.

DELEUZE, Gilles (2000). *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D´Água

DELEUZE, Gilles (2003). *Conversações 1972- 1990.* Lisboa: Fim de século.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire (2004). *Diálogos*. Lisboa: Relógio D´Água.

DERRIDA, Jacques (2001). *Writing and Difference.* London and New York: Routledge Classics.

DERRIDA, Jacques (1987). *Truth in painting.* Chicago and London: The University of Chicago Press.

DIAS, Sousa (2016). *O Riso de Mozart. Música, Pintura Cinema e Literatura*. Lisboa: Documenta.

DIAS, João Carvalho (2012). (coord. ed.) *Tarefas Infinitas*. [cat. exp.] Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. De 20 de Julho a 21 de Outubro 2012.

DUCHAMP, Marcel (2002*) Engenheiro do tempo perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio & Alvim.

ECO, Umberto (1974). *As Formas do Conteúdo*. S. Paulo: Editora Perspectiva.

ECO, Umberto (1991a). *Porquê o nome da Rosa.* Lisboa: Difel.

ECO, Umberto (1991). *A Biblioteca*. Lisboa: Difel.

ECO, Umberto (2016). *Obra Aberta.* Lisboa: Relógio D´Água.

ELKINS, James (edit.) (2009). Artists with Phds. On the new doctoral degree in studio art. Washington DC: New Academia Publishing.

FAUCHEREAU, SERGE (et al.) (ed.) (2008) Imagen y Palabra. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

FEINSTEIN, Hermine (1998). Reading Images. Meaning and Metaphor. California: Metapress.

FERNANDES, Jõao (2002) "A letra e o corpo na obra de João Vieira." in VIEIRA, João. *Corpos de Letras* [cat. exp.]. Porto: Museu de Serralves - edições ASA. De 18 de Janeiro a 10 de Março 2012. pp. 20- 31.

FERNANDES, João (2005) "A Casa da Ana" in JOTTA, Ana (2005) *Rua Ana Jotta. Retrospectiva.* [cat. exp.] Porto: Museu Serralves. De 7 de maio a 3 de Julho de 2005. pp. 13 – 17.

FERNANDES, João (2013) "Contra a comunicação: A linguagem na obra de Mel Bochner" in BOCHNER, Mel. *If The colour Changes.* [cat. exp.] London, Germany and Porto: Whitechapel Gallery; Haus der Kunst; Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Ridinghouse. De 12 de Julho a 27 Outubro 2013. pp. 242- 247.

FERNANDES, Maria João (1993) "Ana Hatherly — Uma poesia do segredo" in HATHERLY, Ana (2004) *Interfaces do olhar. Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética.* Lisboa: Roma Editora. pp. 69 – 90.

FERNANDES, Maria João (2000) "Entrevista a Ana Hatherly", In *Arte Teoria, n.1.* Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

FERRARI, León; SCHENDEL, Mira (2009). El Alfabeto Enfurecido [cat. exp.]. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

FERREIRA, António Q. (2012) "Joana Rêgo o lo que puede ser pintura hoy" in RÊGO, Joana. *Biblioteca*. [cat. exp.] Santa Maria da Feira: Câmara Municipal. De 28 de Janeiro a 4 de Março de 2012.

FOULCAULT, Michael (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte.* Barcelona: Anagrama.

FOUCAULT (1996). *De lenguage y literatura.* Barcelona: Paidós- I.C.E / U.A.B.

FOUCAULT, Michael (2005). *As palavras e as coisas.* Lisboa: Edições 70.

FRIEDMAN, Donald (2008). *Y además saben pintar. Escritores, creadores de palabras, creadores de imágenes.* Madrid: Ed. Maeva.

FURLONG, William (2010). *Speaking of Art. Four decades of art in conversation.* London: Phaidon.

FRIAS, Joana Matos (org.) (2016). *Passagens Carmina 2*. Porto: Assírio & Alvim.

GARBER, Marjorie; VICKERS, Nancy J. (ed.) (2003). *The Medusa Reader.* New York and London: Routledge.

GIL, José (1996). *A Imagem* – Nua e as Pequenas Percepções. Estética e Metafenomenologia. Lisboa: Relógio D´Água.

GOODMAN, Nelson (2006). *Linguagens da Arte. Uma abordagem a uma teoria dos símbolos.* Lisboa: Gradiva.

GOMBRICH, E.H. (1991). *Topics of Our Time. Twentieth- century issues in learning and in art.* London: Phaidon.

GOMBRICH, E. H (2007). *Arte e Ilusão.* Um estudo da psicologia da representação pictórica. S. Paulo: Martins Fontes.

GONÇALVES, António (2012) "A pintura existe, os livros são uma forma." in RÊGO, Joana. *Biblioteca*. [cat. exp.] Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira.

GRAY, Carole; MALINS, Julian (2004). Visualizing Research – A Guide to the Research Process in Art and Design. Aldershot, UK/ Burlington, USA: Ashgate.

GRIFFA, Giorgio (2016) *Quasi Tutto* [cat. exp.]. Porto: Serralves

GROSENICK, Uta (2002). *Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI.* Itália: Taschen

HARO, Amparo Serrano de (2000). *Mujeres en el Arte.* Barcelona: Plaza & Janés Editores.

HASEMAN, Brad (2006). "A Manifesto for Performative Research". In *Media International Australia Incorporating Culture and Policy* - Theme Issue 'Practice-led Research'." nº 118, pp. 98-106.

HATHERLY, Ana (1975). *A reinvenção da leitura*. Lisboa: Editorial Futura.

HATHERLY, Ana (1981). *Po-ex – Textos teóricos e documentos de poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores.

HATHERLY, Ana (1983). *A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portuguesas dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: IN – CM.

HATHERLY, Ana (1995). *A casa das Musas*. Lisboa: Editorial Estampa.

HATHERLY, Ana (2003). *O Pavão Negro.* Lisboa: Ed. Assírio & Alvim.

HATHERLY, Ana (2003). A mão inteligente. Lisboa: Quimera.

HATHERLY, Ana (2004). *Interfaces do Olhar. Uma Antologia crítica. Uma Antologia Poética.* Lisboa: Roma Editora.

HATHERLY, Ana (2009). *Ana Hatherly. A arte do Suspenso*. Ponte de Sôr e Lisboa: Biblioteca Municipal de Ponte de Sôr; Fundação Casas de Fronteira e Alorna; Galeria Ratton.

HATHERLY, Ana (2010). *O Mestre*. Lisboa: Ulisseia.

HEARTNEY, Eleanor (2007). *After the Revolution - Women Who Transformed Contemporary Art.* London: Prestel.

HEIDEGGER, Martin (1996). *Being and Time: a translation of Sein and Zeit.* Albany: State University of New York.

HEFFERNAN, James A.W (1993). *Museum of words. The poetics of Ekphrasie from Homer to Ashbery.* Chicago and London: The University of Chicago Press.

HENRIQUES DA SILVA, Raquel; PINNHARANDA, João Lima (2003). *Ana Hatherly A mão inteligente.* Lisboa: Ed. Quimera.

HESSE, Herman (2010). *Uma Biblioteca da Literatura Universal*. Lisboa: Cavalo de Ferro.

HILL, Will; HARRISON, Charles; BEECH, Dave (2009) *Art and Text*. London: Black Dog Publishing.

HOCKNEY, David (1994). *Así Lo Veo Yo*. Madrid: Ediciones Siruela

HOMEM, Rui Carvalho LAMBERT, M. Fátima (ed.) (2005) *Olhares e escritas: ensaios sobre palavra e imagem.* Porto: Flup e-Dita.

HORÁCIO (2012). *Horácio Arte Poética*. Lisboa: Edições Fundação Calouste Gulbenkian.

HOPPER, Edward (2012). *Edward Hopper —Pinturas y dibujos de los quadros*

personales. Madrid: La fabrica / Museo Thyssen- Bornemiza.

HOPPER, Edward (2004). *Hopper.* London: Tate Publishing.

HUBERMAN, Didi (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM

HUIZINGA, Johan (2013). *Homo Ludens - Um estudo sobre o elemento lúdico na cultura.* Lisboa: Edições 70.

HUNT, John D.; LOMAS, David; CORRIS, Michael (2010) Art, Word and Image. UK: Reaktion Books.

JACKOBSON, R. (1984). *Ensayos sobre linguística geral*. Barcelona: Ed. Ariel.

JAY, Martin (1994). *The Denigration of Vision in Twentieth – century French Thought.* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

JIMÉNEZ, José (1997). *A vida como acaso* Lisboa: Ed Vega- Col. Passagens.

JIMÉNEZ, José (1995) "El Artista Poeta: Marcel Duchamp" in MOLINUEVO, José Luis (ed.) (1995). *Arte Y Escritura*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca. pp. 27 – 46.

JIMÉNEZ, José (2000). *Ver las palabras, leer las formas. Acerca de las relaciones entre literatura y artes visuales.* Santiago de Compostela: Xunta de galicia e CGAC.

JOLY, Martine (1994). *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70.

JORGE, João Miguel Fernandes (1995). *Abstract & Tartarugas*. Lisboa: Ed. Relógio D´Água.

JORGE, João Miguel Fernandes (2008). *Processos em Arte.* Lisboa: Relógio D´Água.

JOTTA, Ana (2005) *Rua Ana Jotta. Retrospectiva.* [cat. exp.] Porto: Museu Serralves. De 7 de Maio a 3 de Julho de 2005

KAFKA, Franz (2005 [1915]). *A Metamorfose*. Lisboa: Relógio D´Água.

KAWARA, On (2002) *On Kawara*. London, New York: Phaidon Press.

KOTZ, Liz (2007). *Works to be looked at. Language in 1960s Art.* Cambridge; London: MIT Press.

KRAUSS, Rosalind E. (1986). The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. London; Cambridge: MIT Press.

KRISTEVA, Julia (1999). *El lenguage ese desconocido. Introducción a la linguística.* Madrid: Ed. Fundamentos.

KRIEGER, Murray (1992). *Ekphrasis: The Illusion of the natural sign*. Baltimore and London: Verso.

LLANSOL, Maria Gabriela (2014). *O encontro inesperado do diverso. Ilda David e Duarte Belo*. Lisboa: Documenta.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark (2003). *Metaphors we live by.* London: University of Chicago press.

LAMBERT, Fátima (2009) in RÊGO, Joana. *A- Z entre imagens e palavras*. [cat. exp.] Matosinhos: Galeria Municipal. De 18 de Setembro a 18 de Outubro 2009.

LASSAIGNE, Jacques, WEELEN, Guy (1992). *Vieira da Silva.* Mem Matins: Publicações Europa América.

LE BRUN, Annie (2012). "Raymond Roussel, entre el enigma y la representación." In ROUSSEL, Rymond (2012) *Locus Solus. Impresiones de Raymond Roussel*. [cat. exp.]. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia. De 25 Outubro 2011 a 27 Fevereiro de 2012, pp. 41 – 56.

LESSING G. E. (1998). *Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia.* São Paulo: Iluminuras.

LYOTARD, Jean- François (1971 [2002]). *Discurs Figure.* Paris: Klincksieck

MACEDO, Helder (2002) "Formas de Ler" in VIEIRA, João (2002) *Corpos de Letras* [cat. exp.]. Porto: Museu de Serralves - edições ASA. De 18 de Janeiro a 10 de Março 2012. pp. 46-54.

MAGRITTE, René (1979). *Escritos.* Madrid: Editorial Sintesis.

MAGRITTE, René (1929) *Les mots et les images*. Revolução Surrealista nº 12 MALRAUX, André (1988). *As vozes do silêncio*- 1º volume. Lisboa: Ed. Livros do Brasil - Coleção Vida e Cultura.

MANGUEL, Alberto (2010). *Uma História da Leitura*. Lisboa: Editorial Presença.

MANGUEL, Alberto (2009). *No Bosque Do Espelho- Uma viagem fantástica ao mundo dos livros.* Lisboa: D. Quixote.

MARTELO, ROSA MARIA (2012). *O Cinema da Poesia.* Lisboa: Documenta.

MATOS, Miguel (2014). *Artistas Portugueses em Discurso Directo*. Textos e entrevistas sobre arte contemporânea. Lisboa: Ed. Guerra & Paz.

MATOS, Lúcia; LARANJO, Francisco (ed. lit.) (1993) "Presença do Texto e da Imagem: Matos Chaves na ESBAP." Porto: ESBAP.

MCCLATCHY, J. D. (1990). *Poets on painters. Essays on the art of painting by twentieth – century poets.* Berkeley: University of Califórnia press.

MACFARLANE, kate (cord.) (2013) *Marking Language.* London: Drawing Room.

MELO, Alexandre (1994). *O que é Arte?* Lisboa: Difusão Cultural.

MELO, Alexandre (2005). "Bolos, Sapatos e Partes de Casa" In MENDONÇA, Fátima (2005) Assim...assim...assim...para gostares mais de mim. [cat. exp.]. Lisboa: Culturgest. De 18 de Outubro a 18 de Dezembro 2005. pp. 51 – 54.

MENDONÇA, Fátima (2005). Assim...assim...assim...para gostares mais de mim. [cat. exp.]. Lisboa: Culturgest. De 18 de Outubro a 18 de Dezembro 2005.

MENDONÇA, Fátima (1999). Fátima Mendonça. Porto: Galeria Fernando Santos.

MENDONÇA, Fátima (2005). "Assim...assim...assim... para gostares mais de mim. [cat. Exp.]. Lisboa: Culturgest. De 18 Outubro a 18 Dezembro 2005.

MENDONÇA, José Tolentino (2007). *Pentateuco, pintura de Ilda David.* Lisboa: Assírio & Alvim.

MENDULSUND, Peter (2015). *O que vemos quando lemos*. Amadora: Elsinore

MICHAUD, Philippe-Alain (2004). *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone Books.

MITCHELL, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual.* Madrid: Akal.

MOLINUEVO, José Luis (ed.) (1995). *Arte Y Escritura*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

MORGADO, Maria de Fátima (1997) "Ulysses and Les Demoiselles d´Avignon: The Interplay of Text and Painting." in LAMBERT, M. Fátima; HOMEM, Rui Carvalho (ed.) (2005) *Olhares e escritas: ensaios sobre palavra e imagem.* Porto: Flup e-Dita. pp. 145 – 160

MORINEAU, Camille; RIMMAUDO, Annalisa (ed.) (2009) *Elles @ Centre Pompidou.* Paris: Centre Pompidou.

MORIZOT, Jacques (2004). *Interface: Texte et Image. Pour prendre du recul Vis-à-vis de la sémiotique.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

MORLEY, Simon (2003). *Writing on the wall. Word and Image in Modern Art.* London: Thames & Hudson.

MULLINS, Charlotte (2004). *Rachel Whiteread*. London: Tate Publishing.

NANCY, Jean –Luc (2003). *Au fond des images*. Paris: Galilée.

NAUMAN, Bruce (1993). *Bruce Nauman*. [cat. Exp.] Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia. De 30 de Novembro 1993 a 21 de Fevereiro de 1994.

NICOLAU, Ricardo (ed.) (2016). Que Sais Je? Livros e edições de artista. Porto: Serralves.

NIETZSCHE, F. (1998). *Para além do bem e do mal.* Lisboa: Guimarães Editores.

OLIVEIRA, Carlos de (2003). *Finisterra, paisagem e povoamento.* Lisboa: Assírio & Alvim.

OLIVEIRA, Luísa Soares de (2003a) "Fala Comigo" in VIDIGAL, Ana (2003). Ana Vidigal. Lisboa: Assírio & Alvim. pp. 31 – 49.

OYARZUN, Pablo (2005) "Metonimia del Azar" in BROSSA, Joan (2005). *Joan Brossa. Desde Barcelona al nuevo mundo*. Barcelona: Fundació Joan Brossa. pp.61-71

PASCUAL, Yolanda Herranz (2001). Palabra Y Escultura: Referencias, reflexiones y hacer artístico. Pontevedra: Colección Arte & Estética.

PEDRI, Nancy; PETIT, Laurence (ed.) (2013). *Picturing the language of images*. UK: Cambridge Scholars Publishing.

PENALVA, João (2011) João Penalva. Trabalhos com texto e imagem [cat. exp.] Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. De 21 de Julho a 9 Outubro 2011.

PESSOA, Fernando (2000). Crítica- Ensaios, Artigos e Entrevistas, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa: Assírio & Alvim.

PINHARANDA, João Lima (1999) "A sombra de um cão na água escura" in DAVID, Ilda (1999) *Ilda David*. Lisboa: Assírio & Alvim. pp. 175 - 184

PLATÃO (1994). *Fedro.* Lisboa: Guimarães Editores.

PLATÃO (2000). *O Banquete.* Lisboa: Publicações Europa – América.

POMAR, Júlio (2014). *Notas sobre uma arte útil, Parte escrita I, 1942-1960*. Lisboa: Documenta.

POMAR, Júlio (2014 a). *Da cegueira dos pintores. Parte escrita II*. Lisboa: Documenta.

POMAR, Júlio (2014 b). *Temas e Variações. Parte escrita III.* Lisboa: Documenta.

POMAR, Júlio (2015). *O artista fala... Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro.* Lisboa: Documenta.

POMBA, Susana (2009). "Conversa de atelier, em casa." In VIDIGAL, Ana (2009) *Ana Vidigal.* Lisboa: Galeria 111.

POMBO, Fátima (2009) in RÊGO, Joana. *A-Z entre imagens e palavras.* Matosinhos: Galeria Municipal.

POMAR, Júlio (2012) "Atirar a Albarda ao ar" [cat. exp.]. Porto: Cooperativa Árvore /Casino da Póvoa. De 9 de Novembro a 1 de Dezembro de 2012.

PROUST, Marcel (1989). *Le temps retrouvé*. Paris: Gallimard.

RANCIÈRE, Jacques (2011). *O destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.

RÊGO, Joana (2012) *Biblioteca*. *Joana Rêgo*. [cat. exp.]. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal. De 28 de Janeiro a 4 de Março de 2012.

RÊGO, Joana (2010) *A-Z Entre imagens e Palavras. Joana Rêgo.* [cat. exp.]. Cascais: Fundação Luís I. De 6 de Março a 9 de Maio 2010.

RÊGO, Joana (2009) *A-Z Entre imagens e Palavras. Joana Rêgo.* [cat. exp.]. Matosinhos: Galeria Municipal. De 18 de Setembro a 18 de Outubro 2009.

RÊGO, Joana (2012) *Joana Rêgo. Palavras Objecto.* [cat. exp.] Santo Tirso: Casa da Galeria. De 19 de Maio a 21 de Julho 2012.

REIS, Paulo (2008) "Conversa com José Bechara". Revista Dardo Nº 7, Fevereiro Maio 2008. pp. 72 – 93.

RENNER, Rolf G. (2003). *Edward Hopper 1882- 1967 Transformações do real.* Alemanha: Ed. Taschen.

RILKE, Rainer Maria (2009). *Cartas a um poeta*. Lisboa: Portugália editora.

ROSENGARTEN, Ruth (1999). "Cartografando a paisagem do Desejo: trabalhos Recentes de Fátima Mendonça." In MENDONÇA, Fátima (1999) Fátima Mendonça. Porto: Galeria Fernando Santos.

ROSENGARTEN, Ruth (2003). "Segredos e sintomas: A produção paralela de Ana Vidigal." in VIDIGAL, Ana (2003). Ana Vidigal. Lisboa: Assírio & Alvim. pp. 7- 29.

ROTHKO, Mark (2007). *A realidade do artista. Filosofias da arte.* Lisboa: Cotovia.

ROUSSEL, Rymond (2012) *Locus Solus. Impresiones de Raymond Roussel*. [cat. exp.]. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia. De 25 Outubro 2011 a 27 Fevereiro de 2012.

ROY, Claude (1988). *Vieira da Silva.* Mem Martins: Publicações Europa – América.

SABINO, Isabel (2014). A pintura que falta. In SABINO, Isabel (ed.) And Painting? A pintura contemporânea em questão. Lisboa: CIEBA- FBAUL. [on-line]. Disponível em:

http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15901/2/ULFBA_andpainting_isabelsabino3.pdf [visualizado em 2 Junho 2016]

SABINO, Isabel (2012). *E se eu fosse uma guerrilla girl*? # 2 Arte & Género pp. 186 - 206 Lisboa: FBAUL

SANTOS, Valdemar

SANTOS, Sandra; SOARES, António (2008). *Gatos Comunicantes. Correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny 1952-1985*. Lisboa: Assírio & Alvim.

SANTOS, Luísa (2015) "Looking For Something. Mónica Capucho" in CAPUCHO, Mónica (2015) "Looking For Something" [cat. exp.]. Cascais: Fundação Luís I- Centro Cultural de Cascais. De 10 de Dezembro a 13 de Dezembro 2015.

SATUÉ, Enric (2007). *Arte en la tipografia y tipografia en el arte*. Madrid: Siruela.

SAUSURRE, Ferdinand de (2002). *Curso de Linguística General.* Argentina: Losada.

SAWDON, Phil; MARSHALL, Russel (ed.) (2015). *Beside the lines of Contemporary Art - Drawing Ambiguity.* London and N. York: I. B. Tauris.

SEARL, John R. (1979). *Expressions and meaning.* Cambridge: Cambridge University Press.

SENA, António (2011). António Sena, 8º prémio Amadeo Souza Cardoso. Amarante: Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso.

SERRANO DE HARO, Amparo (2000). *Mujeres en el Arte, espejo y realidade.* Barcelona: Plaza & Janés Editores.

SCHMIDT J., Dennis (2013). *Between Word and Image. Heidegger, Klee and Gadamar on Gesture and Genesis.* Indiana: University Press.

SECOMB, Linnel (2008) "Words That Matter: Reading the Performativity of Humanity through Butler and Blanchot." in DAVIES, Bronwyn (ed.) *Judith Butler in Conversation. Analyzing the Texts and Talk of Everyday Life*. London and New York: Routledge. pp. 145 - 162

SHLAIN, Leonard (1998). *The Alphabet versus the Goddess. The conflict between Word and image*. New York: Viking.

SILVA, Paulo Cunha e (1999) "O Pavão Negro" in HATHERLY, Ana (2003) *O Pavão Negro*. Lisboa: Assírio & Alvim. pp. 9 -13.

SILVA, Raquel Henriques da (2002) "João Vieira: das letras aos corpos." in VIEIRA, João. *Corpos de Letras*

[cat. exp.]. Porto: Museu de Serralves - edições ASA. De 18 de Janeiro a 10 de Março 2012. pp. 67-69

SILVA, Raquel Henriques da; LEANDRO, Sandra (coord.) (2013) Mulheres Pintoras em Portugal. De Josefa D´Óbidos a Paula Rego. Lisboa: Esfera do Caos Editores.

SILVA, Vieira da; CESARINY, Mário (2008). *Gatos Comunicantes - Correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny 1952- 1985.* Lisboa: Assírio & Alvim.

SIMON, Josef (1981). *Filosofias da linguagem.* Lisboa: Edições 70.

SPRETNAK, Charlene (2014). *The Spiritual Dynamic in Modern Art: Art History Reconsidered, 1800 to the present*. New York: Palgrave Macmillon.

STEINER, George (2006). *O silêncio dos livros.* Lisboa: Gradiva.

STORR, Robert (1993) "Mas Allá de Las Palabras" in NAUMAN, Bruce (1993). Bruce Nauman. [cat. exp.] Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia. De 30 de Novembro 1993 a 21 de Fevereiro de 1994.

STRAUS, Erwin (1989). *Du Sens Des Sens. Contribuition à L´étude des fondements de la Psychologie.* Paris: Millon.

SWIFT, Jonathan (1996). *As viagens de Gulliver*. Lisboa: Publicações Europa América.

TAVARES, Gonçalo M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação. Teoria, fragmentos e imagens.* Lisboa: Ed. Caminho.

TODOROV, Tzvetan (1976) "Les jeux de mots." In Groupe de Recherches Esthétiques du C.N.R.S. *Recherches Poietiques* Tome II Le Materiau. Paris: Ed. Klincksieck. pp. 83-99.

TODOROV, Tzvetan (1975) "Poiétique et Poétique selon Lessing" In Groupe de Recherches Esthétiques du C.N.R.S. *Recherches Poietiques.* Tome I. Paris: Ed. Klincksieck. pp. 25- 41.

TODOROV, Tzvetan (1975) "De la Genèse Littéraire." In Groupe de Recherches Esthétiques du C.N.R.S. *Recherches Poietiques.* Tome I Paris: Ed. Klincksieck. pp. 137-155.

VALE, Pires do (2012). "Preâmbulo" in DIAS, João Carvalho (ed.) *In Transit.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

VALE, Pires do (2009) "O jogo ou a arte do suspenso" in HATHERLY, Ana. *A arte do Suspenso.* Lisboa: Galeria Ratton.

VALÉRY, Paul (2005). *Piezas sobre arte.* Madrid: La balsa de la Medusa.

VICENTE, Filipa Lowndes (2012). *A arte sem história- Mulheres e cultura artística (Séculos XVI – XX).* Lisboa: Athena - Babel.

VIDIGAL, Ana (2010). *Ana Vidigal. Menina limpa menina suja.* [cat. exp.] Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. De 23 Julho a 26 Setembro 2010.

VIDIGAL, Ana (2003). Ana Vidigal. Lisboa: Assírio & Alvim.

VIDLER, Anthony (1992). *The architectural Uncanny – Essays in the modern Unhomely.* London: MIT Press.

VIEIRA, João (2002). *Corpos de Letras* [cat. exp.]. Porto: Museu de Serralves - edições ASA. De 18 de janeiro a 10 de Março de 2002.

VITTA, Maurizio (2003). El sistema de las imagens. Estética de las representaciones cotidianas. Barcelona: Paidós.

WALTHER, Franz Erhard (2014). *The body decides*. Brussels: Wiels Contemporary art Centre.

WALTHER, Franz Erhard (1999). *Sites of origin- Sites of influence - Exhibitions 1962-2000.* Nordhorn: Stad Tische- Galerie Nordhorn.

WALTHER, Franz Erhard (2001). *Das Neue Alphabet*. Duisburg: Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum.

WIGLEY, Mark (1993). *The architecture of deconstruction: Derrida´s Haunt.* London: MIT Press.

WITTGENSTEIN, LUDWIG (1977). *Anotações sobre as cores.* Lisboa: Edições 70.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1989). *Fichas (Zettel*) Lisboa: edições 70.

WITTGENTEIN, Ludwig (2015). *Tratado Lógico- Filosófico e Investigações Filosóficas.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

WITHERS, Rachel (2011) "Conversando com as palavras em Penalva" In PENALVA, João (2011) João Penalva. *Trabalhos com texto e imagem.* [cat. exp.] Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. De 21 de Julho a 9 Outubro 2011.

WOLLEN, Peter (2004) *Edward Hopper.* Ed. By Sheena Wagstaff. London: Tate Publishing.

ZAUGG, Rémy (2015). *Rémy Zaugg The Question Of Perception*. Madrid: Museum Fur Gegenwartskunst Siegen & Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

ZEKI, S. (2002). Neural concept formation and art: Dante, Michelangelo, Wagner.

Journal of Consciousness Studies 9 pp. 53–76

REVISTAS e PUBLICAÇÕES

CRESPO, Nuno (2011) "Eduardo Batarda: um pintor oblíquo" in Revista Ípsilon no dia 17 de janeiro de 2014.

FARO, Pedro (2010). "Isto Diz-me respeito — Ana Vidigal: Menina Limpa menina Suja." In Revista L+ arte nº 75, Setembro 2010, pp. 18-22.

FAZENDA, Maria do Mar (2008) "*Racccord*, acaso e coincidências." In JOTTA, Ana (2008) Revista L + Arte nº 53 Outubro 2008. pp. 36-38.

FERNANDES, Maria João (2000) "Entrevista a Ana Hatherly", In Arte Teoria, n.1. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

JAKOBI, Mariane (2004) Formes - *Nommer la forme et l´informe. La titraison comme genése dans l´oeuvre de Jean Dubufett.* Revista Genesis nº 24 Editions Jean- Michel Place. Pp. 89-102

LOURO, M. Calém (2008). "Sala a sala. Ateliê Ana Vidigal". In Revista L + arte nº 49, Junho 2008, pp. 62-64.

MUTH, Claudia; HESSLINGER, Vera M.; CARBON, Claus-Christian (2015)

Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, Vol 9(3), Aug 2015 pp. 206-216.

MACHADO, José Sousa (2000). "Metáforas da Hesitação: Índia, Ásia, Leitão, Ceilão, Costela de Vitela (ou mão de vaca?)" In BATARDA, Eduardo (2000). Eduardo Batarda, entrevista com José Sousa Machado. Nº 34 Abril, pp. 8 -13.

MEDORI, Paula Brito (2007). "Entrevista Ana Hatherly: criar é uma acto sagrado." In Revista L + arte nº 43, Deezembro 2007, pp. 38 – 40.

POMAR, Alexandre (1998). "Fátima, Joana, Sofia. Três exposições de mulheres artistas, põem em causa a pintura feminina." In Expresso Cartaz de 23-10-1998

PRIETO, Margarida P. (2012) "Sense & sensibility" Revista Estúdio Vol 3 (5): 388-393. http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7635/2/Margarida%20Prieto.pdf

RAMÍREZ, Eduardo (2006). "El Peso de la Palabra." In Revista Lapiz nº 219, Janeiro 2006, pp. 72-83.

RATO, Vanessa (2016). "História de uma gata sem dono." Revista Ípsilon 12 fevereiro 2016, pp. 18- 21.

REGUERA, Galder (2004). "El texto Visual." In Revista Lapiz - Arte y Poesía nº 202. Abril 2004, pp. 38-47.

REIS, Paulo (2004). "Conversa com José Bechara". In Revista Dardo nº 7, pp. 172 – 193.

ROSENGARTEN, Ruth (2000). "Ana Hatherly, Queda Livre." In Revista Arte Ibérica nº35, Maio 2000, pp. 10-15.

SALEMA, Isabel (2016). "Chafes leva-nos até ao céu" in Revista ípsilon, 13 de Maio de 2016, pp. 18- 21.

SLEMMONS, Rod (2004). “Entre el lenguage y la percepción.” In Revista Exit nº 16 “Escribiendo Imagenes”. Madrid: Exit Imagen & cultura, pp. 24-34.

SOUSA, João M. Rocha (2010) “Joana Rêgo Imagens.” in Jornal de Letras de 21 de Abril de 2010, pp. 31

WAGNER, Barja (2004). “Poesía que se ve.” In Revista Lapiz - Arte y Poesía nº 202. Abril 2004, pp. 48 – 61.

WANDSCHNEIDER, Miguel (ed.) (2015). in JOTTA, Ana (2015) *A Conclusão da Precedente* [Jornal de exposições]. Lisboa: Culturgest. De 14 de Fevereiro a 11 de Maio 2014.

TESES e INVESTIGAÇÃO

ALMEIDA, PAULO LUÍS (2008). La dimensión performativa de la práctica pictórica. Análise de los mecanismos de la transferencia–de–uso entre distintos campos performativos. Orientação de D. Julián Irujo Andueza. Facultad Bellas Artes – Universidad del País Vasco. Tese de doutoramento.

COIMBRA, Prudência Maria Fernandes Antão (2012). “A Palavra na Pintura Portuguesa do Séc. XX (Do início da República ao fim do Estado Novo).” Orientação de Cristina Azevedo Tavares. Lisboa: FBAUL. Tese de doutoramento.

CRUZ, Filipa Sofia Carvalho da (2015) “Tudo o que te queria dizer: A indefinição, ilegibilidade, invisibilidade e insuficiência da linguagem na prática artística.”. Orientação de Pedro Francisco F. S. Maia e co-orientação de Bernardo Pinto de Almeida e Fernando Manuel. Porto: FBAUP. Tese de doutoramento.

PRIETO, Margarida P. (2012). “A pintura que retém a palavra.” Orientação de Tomás Maia e co- orientação de Maria Augusta Babo. Lisboa: FBAUL. Tese de doutoramento.

SOUSA, Catarina Carneiro de (2011) “Camuflagem Biosensível. A problematização do género na obra de Maria José Aguiar.” Orientação de Bernardo pinto de Almeida. Porto: FBAUP. Dissertação de mestrado.

WEBGRAFIA:

COLE, Ina (2004). “Mapping Traces: a conversation with Rachel Whiteread.” (on-line). In http://www.sculpture.org/documents/scmag04/april04/WebSpecials/whiteread.shtml. [acedido em 15 Agosto 2016]

CRESPO, Nuno (2014) “Nem tudo é arte, nem todos são artistas” (on-line). In Ípsilon/ Jornal Público, 17 Janeiro de 2014. Disponível em https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/nem-tudo-e-arte-nem-todos-sao-artistas-329708 [acedido em 12 Maio 2015]

DUMAS, Marlene (2014). “On Words and Images” (on-line). In http://www.marlenedumas.nl/on-words-and-images/ [acedido em 1 Julho 2016].

FONSECA, Manuel, S. (2012). “Ilda David” (on-line) in *Escrever é triste*. Disponível em: http://www.escreveretriste.com/2012/08/ilda-david/ [acedido em 12 Julho 2015].

FONSECA, Victor P. da. (2016) “Ana Jotta. Entrevista”. (on-line). Disponível em http://www.artecapital.net/entrevista-205-ana-jotta [acedido em Julho 2016]

GARCIA, Elsa (2014) “*João Louro – The Cold Man*”. *In* http://umbigomagazine.com/um/2014-02-04/joao-louro-the-cold-man.html [acedido em Abril 2016]

HEIDEGGER, Martin (s.d) “Construir Habitar, Pensar.” (on-line) in http://www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf [acedido em 3 Junho 2016]

HOPTMAN, Laura (2012). “This language is Ecstatic because...” (on-line). In *“Ecstatic Alhabets”.* New York: MOMA http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/ecstaticalphabets/wp-content/uploads/2012/05/Hoptman_PDF.pdf [acedido dia 28 de Maio de 2016)

HOUSER, Craig (2001). “If walls could talk. An Interview with Rachel Whiteread” (on-line) in http://pastexhibitions.guggenheim.org/whiteread/interview2.html [acedido em 15 Agosto 2016]

JOTTA, Ana (2008) “Ana Jotta – Holichite”. (on-line). In https://www.youtube.com/watch?v=RmmwwyInDCM. [acedido em 25 Janeiro 2016]

LOURENÇO, Eduardo. “Sobre a pintura de Vieira da Silva” (on-line). In *Ler Eduardo Lourenço.* Disponível em: http://leduardolourenco.blogspot.pt/2014/02/sobre-pintura-de-vieira-da-silva.html [acedido em 6 Abril 2016]

MARUJO, António (2009). “Ilda David pinta um vulcão chamado Paulo de Tarso.” (on-line) in https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/ilda-david-pinta-um-vulcao-chamado-paulo-de-tarso-221625. [acedido em 12 Julho 2015]

MOMA (2012). “Artist´s Alphabet´s.” (on-line) in https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/artistsalphabets/ [acedido em 28 Maio 2016]

MUTH, Claudia; HESSILINGER, Vera M.; CARBON, Claus-Christian (2015) “The appeal of challenge in the perception of art: How ambiguity, solvability of ambiguity, and the opportunity for insight affect appreciation.” (on-line). In Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, Vol 9(3), Aug 2015, pp. 206-216. http://dx.doi.org/10.1037/a0038814 [acedido em 12 Agosto 2016]

PANEK, Bernardette (2006). “Mallarmé, Magritre; Broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objecto. (on-line) in http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202006000200010 [acedido em 20 Janeiro 2014]

RATO, Vanessa (2014). “Ana Jotta, “A mais jovem das artistas portuguesas ganhou o Grande Prémio EDP”. (on-line) in https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/ana-jotta-1629190 [acedido em 14 Janeiro 2016].

SARDO, Delfim (2007). “Blefusco: 6 pontos sobre o trabalho de José Bechara. (on-line) in http://josebechara.com/blefuscu-6-pontos-sobre-o-trabalho-de-jose-bechara/ [acedido em 8 Maio 2015]

TATE (s.d.) “Rachel Whiteread” (on-line). Disponível em http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-rachel-whiteread-embankment/rachel-whiteread-0 [acedido em 15 Março 2016]

7. ÍNDICE DE IMAGENS

Parte I
Imagens Lidas, Palavras contempladas — a palavra-imagem revisitada.

Figura 1 — Ana Hatherly *Leanorama Variação XVIII*, 1970. *In* http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico [acedido em 15 Março 2016].

Figura 2 — Mel Bochner *Language is not transparente,* 1970. Acrílico e giz sobre parede 182,9 x 121,9 cm.
Fonte: BOCHNER, Mel (2013) *If the Colour Changes.* [cat. exp.] Ed. Achim Borchardt- Hume and Doro Globus. London, Germany and Porto: Whitechapel Gallery; Haus der Kunst; Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Ridinghouse. De 12 de Julho a 27 Outubro 2013, p. 100.

Figura 3 — Mel Bochner *Blah, Blah, Blah,* 2011 óleo sobre veludo 284,5 x 533,4 cm. Fonte: BOCHNER, Mel (2013) *If the Colour Changes.* [cat. exp.] Ed. Achim Borchardt- Hume and Doro Globus. London, Germany and Porto: Whitechapel Gallery; Haus der Kunst; Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Ridinghouse. De 12 de Julho a 27 Outubro 2013, p. 162.

Figura 4 — Paul Cézanne "*La maison du pendu, Auvers-sur-oise*" (1872-1873) Óleo sobre tela 55 x 66 cm. *In* http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire_id/la-maison-du-pendu-8824.html?no_cache=1 [acedido em 4 Março 2015].

Figura 5 — Remy Zaugg *Esquisses perceptives No. 18*, 1963-1968 Papel, lápis, caneta fina, tinta azul e preta. 21, 9 x 30,6 cm. Fonte: ZAUGG, Rémy (2015). Rémy Zaugg *The Question Of Perception*. Madrid: Museum Fur Gegenwartskunst Siegen & Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, p.65.

Figura 6 —Sophie Calle *Fantômes* ,1989 (a partir da obra de Pierre Bonnard *Nu dans le Bain 1937*) Texto e fotografias de desenhos sobre parede. Fonte: CALLE, Sophie (2013). *Sophie Calle Fantômes*. Paris: Actes Sud, p. 12-13.

Figura 7 — Sophie Calle *Fantôme,* 1989 – Vista da instalação no Museé d´Art Moderne de la Ville de Paris. Fonte: CALLE, Sophie (2013). Sophie Calle Fantômes. Paris: Actes Sud, p. 8-9.

Figura 8 — Joseph Jastrow *O pato- Coelho, 1892.* *In* https://www.yahoo.com/news/coelho-ou-pato-ilus%C3%A3o-mostra-o-qu%C3%A3o-criativo-voc%C3%AA-135242455.html?ref=g [acedido em 20 Junho 2016]

Figura 9 — Ana Jotta *Duck- Rabbit?* 1993, esferográfica sobre papel 71 x 101 cm. *in* http://fladarte.addition.pt:8800/listObras.jsp?id_obra=938 [acedido 22 Junho 2016]

Figura 10 — Joseph Kosuth *One and three chairs,* 1965. Cadeira de madeira dobrável, fotografia de uma cadeira, e fotografia da definição de cadeira retirada de um dicionário. Cadeira 82 x 37.8 x 53 cm; Painel fotográfico 91.5 x 61.1 cm; Painel com texto 61 x 76.2 cm.*In* http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one- and-three-chairs-1965 [acedido em 23 Junho 2016]

Figura 11 — João Penalva. *Pavlina e o Dr. Erlenmeyer* ,2010 Projecção sincronizada de dispositivos e filme super 16mm transferido para DVD; retrato do Dr. Erlenmeyer Morto, 1957, Óleo sobre tela da autoria de Alexander Von Baeyer; Cashmere suite, 2009, impressões de pigmento; lâmpada Osram de 50.000 watts, na sua embalagem original, papéis impressos, madeira, tecidos, vidro, mobiliário. *In* http://kunsten.nu/journal/galleries/kurioes-uhyggelig-forfoerende/#33476 [acedido em 27 Junho 2016]

Figura 12 — João Penalva. *Pavlina e o Dr. Erlenmeyer* 2010 Projecção sincronizada de dispositivos e filme super 16mm transferido para DVD; retrato do Dr. Erlenmeyer Morto, 1957, Óleo sobre tela da autoria de Alexander Von Baeyer; Cashmere suite, 2009, impressões de pigmento; lâmpada Osram de 50.000 watts, na sua embalagem original, papéis impressos, madeira, tecidos, vidro, mobiliário. In http://www.e-flux.com/announcements/joao- penalva-4/ [acedido em 27 Junho 2016]

Figura 13 — Massin *La lettre et L´image,* 1970 (pormenor). *In* *https://www.flickr.com/photos/22542743@N06/2928199523* [acedido em 07 Maio 2016]

Figura 14 — Erté *Alphabet.* *In* https://pt.pinterest.com/MOOODYCAT/erte/[acedido em 08 Maio 2016]

Figura 15 — João Vieira "*Cesário Verde*" 1965 Óleo sobre tela 130 cm x 97 cm Fonte: VIEIRA, João (2002). *Corpos de Letras* [cat. exp.]. Porto: Museu de Serralves - edições ASA. De 18 de Janeiro a 10 de Março de 2002.

Figura 16 — João Vieira *Expansões, 2002* passagem de modelos com vestidos de letras – Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto.Fonte: VIEIRA, João (2002). *Corpos de Letras* [cat. exp.]. Porto: Museu de Serralves - edições ASA. De 18 de Janeiro a 10 de Março de 2002.

Figura 17 — João Vieira *Elo,* 1971 Plexiglas colorido recortado sobre madeira 80 x 80 cm. Fonte: VIEIRA, João (2002). *Corpos de Letras* [cat. exp.]. Porto: Museu de Serralves - edições ASA. De 18 de Janeiro a 10 de Março de 2002.

Figura 18 — Ana Hatherly, *Caixa Alfabeto* 1970 madeira, plástico e fio de cordel. 5,7 x 13,8 x 10 cm. *In* http://www.serralves.pt/pt/museu/a- colecao/obras-por-decada/?d=70 [acedido em Abril 206]

Figura 19 — Franz Erhard Walther *Forma R* (estudos), 1994 – aguarela e lápis sobre papel. Fonte: WALTHER, Franz Erhard (2001). *Das Neue Alphabet*. Duisburg: Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, p. 33.

Figura 20 — Franz Erhard Walther *Forma R* ,1994 Tecidos de algodão, plástico espumado e madeira. 180 x 36 x 20 cm; 94 x 78 x 20 cm ; 86 x 36 x 20 cm. Fonte: WALTHER, Franz Erhard (2001). *Das Neue Alphabet*. Duisburg: Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, p. 81.

Figura 21 — León Ferrari. *Sin Título,* 1964 Tinta sobre papel, 47, 3 x 31,1 cmFonte: FERRARI, León; SCHENDEL, Mira (2009). El Alfabeto Enfurecido [cat. exp.]. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, p. 86.

Figura 22 — Mira Schendel *Sem título* da série *Objectos Gráficos* c. 1969 Transferência de desenho a óleo Sobre papel japonês fino entre folhas de acrílico transparente 100 x 100 x 1 cm. Fonte: FERRARI, León; SCHENDEL, Mira (2009). El Alfabeto Enfurecido [cat. exp.]. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, p. 120.

Figura 23 — León Ferrari *Carta a un General*, 18 de Junho de 1963 Tinta sobre Papel 34x 17,5 cm. Fonte: FERRARI, León; SCHENDEL, Mira (2009). *El Alfabeto Enfurecido* [cat. exp.]. Madrid: Museu Naciona Centro de Arte Reina Sofia, p. 96.

Figura 24 — Mira Schendel *Sem título* - da série *Objectos Gráficos,* 1967 Grafite, letras transferíveis e óleo sobre papel entre folhas de acrílico transparente. Fonte: FERRARI, León; SCHENDEL, Mira (2009). *El Alfabeto Enfurecido* [cat. exp.]. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, p. 122.

Figura 25 — Guy de Cointet *And the shadows of night,* 1982 Tinta e crayon sobre papel 35 x 28 cm. *In* http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/01/28/the-drawings-of-guy-de-cointet [acedido em 03 Agosto 2016]

Figura *26 — On kawara Today Series 1966- 1995 Acrílico sobre tela, cada 33 x 43 cm.* *Fonte:* KAWARA, On (2002) *On Kawara*. London, New York: Phaidon Press, p. 71.

Figura 27 — Yoko Ono *Snow Piece* 1963. *In* *http://annex.umma.umich.edu/post/41443489485/yoko-ono-grapefruit-1964-seems-appropriate.* [acedido em 03 Agosto 2016]

Figura 28 — Franz Erhard Walther *Diagramm — Zeichnungen* 1963- 69 Fonte: WALTHER, Franz Erhard (1999). *Sites of origin- Sites of influence - Exhibitions 1962-2000.* Nordhorn: Stad Tische-Galerie Nordhorn, p.37.

Figura 29 — Mel Bochner *Thank You* , 2016 Colagem, impressão e tinta sobre papel 130,8 x 118,1 cm. *In* http://www.barbarakrakowgallery.com/mel-bochner [acedido em 04 Agosto 2016]

Figura 30 — René Magritte *La trahison des images (Ceci n´est pas une pipe*) 1929 óleo sobre tela 60,33 x 81,12 cm. *In* http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-treachery-of-images-this-is-not-a-pipe-1948 [acedido em 07 Agosto 2016]

Figura 31 — Ana Jotta *AJ,* n.d. Grafite sobre papel de cor 25 x 32,3 cm; caneta de feltro sobre papel de embrulho 19,7 x 30,1 cm e caneta de feltro sobre papel de cor 21 x 29,7 cm. Fonte: JOTTA, Ana (2005) *Rua Ana Jotta. Retrospectiva.* [cat. exp.] Porto: Museu Serralves. De 7 de Maio a 3 de Julho de 2005, p. 83.

Figura 32 — Stéphane Mallarmé Livro: *Un Coup de dés jamais n´abolira le Hasard, 1914*. *In* [acedido em 12 Agosto 2016]

Figura 33 — Stephane Mallarmé, Capa do livro "*Un coup de des jamais n´abolira le hasard*" 1914. Fonte: DIAS, João Carvalho (2012) (coord.ed.) *Tarefas Infinitas*. [cat.exp.] Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. De 20 de Julho a 21 de Outubro 2012, p. 24.

Figura 34 — Marcel Broodthaers *Un coup de dés jamais n´abolira le hasard. Image*. Fonte: BROODTHAERS, MARCEL (1992). *Marcel Broodthaers* [cat. exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura; Museu Nacional Reina Sofia. De 24 de Março a 8 de Junho, 1992, p. 141.

Figura 35 — Guy de Cointet *Jornal ACRCIT* ,1971 impressão em papel, 28 páginas 43,2 x 55,9cm. Pertence à colecção MOCA, Los Angeles.*In* http://guydecointet.org/livre/279 [acedido em 08 Junho 2016]

Figura 36 — Guy de Cointet *Jornal ACRCIT,* 1971 (página dupla) impressão em papel, 28 páginas 43,2 x 55,9cm. Pertence à colecção MOCA, Los Angeles. *In* http://guydecointet.org/livre/279 [acedido 08 Junho 2016]

Figura 37 — Guy de Cointet *Jornal ACRCIT*, 1971 (página dupla) impressão em papel, 28 páginas 43,2 x 55,9cm. Pertence à colecção MOCA, Los Angeles. *In* Guydecointet. org [on-line.] *in* http://guydecointet.org/livre/279 [acedido em 8 Junho 2016]

Figura 38 — João Vieira "*Amor à Italiana*", 1969 Acrílico sobre tela 162 x 130 cm Obra pertencente à Colecção da Caixa Geral de Depósitos. Fonte: VIEIRA, João (2002). *Corpos de Letras* [cat. exp.]. Porto: Museu de Serralves - edições ASA. De 18 de Janeiro a 10 de Março de 2002.

Figura 39 — João Vieira *Anagrama Tempo*, 1973 Acrílico sobre tela 100 x 120 cm. Colecção Manuel de Brito, Lisboa. Fonte: VIEIRA, João (2002). *Corpos de Letras* [cat. exp.]. Porto: Museu de Serralves - edições ASA.De 18 de Janeiro a 10 de Março de 2002.

Figura 40 — Yoko Ono *Instruction Paintings - Box Piece. 1964* *In https://pt.pinterest.com/pin/97320041917205532/ [acedido em 20 Setembro 2015].

Figura 41 — Constantin Brancusi *Bird in space*, 1923 Mármore, 144,1 x 16, 5cm (base incluída). *In* http://www.metmuseum.org/art/collection/search/48675 [acedido em 02 Setembro 2015]

Figura 42 — Julião Sarmento*, Slowly Dying,* 2005. Técnica mista sobre tela 195 x 195 cm. *In* http://www.esbaluard.org/es/exposicions/75/julio-sarmento- 2000--2010/ [acedido em 07 Setembro 2015]

Figura 43— Marcel Duchamp *"Tu m'* "1918, óleo sobre tela, com escova de garrafas, alfinetes de segurança e parafuso, 69.8 x 303 cmGift of the Estate of Katherine S. Dreier- Photo credit: Yale University Art Gallery. In http://artgallery.yale.edu/collections/objects/5012 [acedido em 10 Setembro 2015]

Figura 44 — Marcel Duchamp *Avoir l'apprenti dans le soleil*, 1914.Tinta da china sobre papel pautado 27,3 x 17,2 cm. Philadelphia Museum of Art. *In* *http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/powers/powers2.html* [acedido em 12 setembro 2015]

Figura 45 — Marcel Broodthaers "*L´erreur*", 1966. Cascas de ovo e óleo sobre tela 99,5 x 69,3 cm. Fonte: BROODTHAERS, MARCEL (1992). *Marcel Broodthaers* [cat. exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura; Museu Nacional Reina Sofia, p.95.

Figura 46 — Barbara Kruger "*Untitled* (A Picture is Worth More Than a Thousand Words, 1992. 208 x 335 cm. In http://www.alamy.com/stock-photo-untitled-a-picture-is-worth-more-than-a-thousand-words- barbara-kruger-57712630.html [acedido em 16 Setembro 2015]

Figura 47 — Annie Kevans, *Adolf Hitler*, Germany 2004 óleo sobre papel 51 x 41 cm. *In http://www.port-magazine.com/art-photography/paper- annie-kevans/* [acedido em 18 Outubro 2015]

Figura 48 — John Baldessari *What is painting* 1968 Tinta de esmalte sintética sobre tela 172,1 x 144, 1cm. *In* https://www.moma.org/learn/moma_learning/john-baldessari-what-is-painting-1966-68 [acedido em 18 Outubro 2015]

Figura 49 — René Magritte 1935 *La clef des songes (A interpretação dos sonhos)* Óleo sobre tela. 41 x 27 cm. Collection of Jasper Johns. © Charly Herscovici -– ADAGP – ARS, 2013. Photograph: Jerry Thompson. *In* http://dailyserving.com/2013/12/magritte-the-mystery-of-the-ordinary-1926-1938-at-moma/ [acedido em 18 Outubro 205]

Figura 50 — Joana Rêgo, *Esquissos preparatórios para o projecto Poética do Espaço,* 2013, Lápis sobre papel- Página do diário gráfico Formato A4. Fonte: Fotografia da autora. Arquivo Joana Rêgo.

Figura 51 — Mel Bochner, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, 1966. (pormenor) Quatro arquivos idênticos de argolas, cada um com 100 fotocópias de notas de estúdio, desenhos de trabalho e diagramas recolhidos e fotocopiados pelo artista, dispostos em quatro plintos. Cada arquivo: 30,5 x 30,5 x 10,2 cm Fonte: BOCHNER, Mel (2013) *If the Colour Changes.* [cat. exp.] Ed. Achim Borchardt- Hume and Doro Globus. London, Germany and Porto: Whitechapel Gallery; Haus der Kunst; Museu de Arte Contemporâneade Serralves, Ridinghouse. De 12 de Julho a 27 Outubro 2013, p.76.

Figura 52 — Franz Erhard Walther *Drawing lines (arms/ feets),* 1967/1970 Aguarela, tinta, e lápis sobre papel. Fonte: WALTHER, Franz Erhard (1999). *Sites of origin- Sites of influence - Exhibitions 1962-2000.* Nordhorn: Stad Tische- Galerie Nordhorn, p.40.

Figura 53 — *Bruce Nauman Sex and Death 1985 Lápis, Carvão e aguarela sobre papel aprox. 200 x 228 cm in © 2012 Bruce Nauman / Artists Rights Society (ARS), New York / DACS London Private Collection. Courtesy Hauser & Wirth.* *In* http://fadmagazine.com/2012/12/17/preview-bruce-nauman- *mindfuck-curated-by-philip-larratt-smith/hauser-wirth-london-savile-row-bruce-nauman-sex-and-death-1985/ [acedido em 19 Outubro 2015]*

Figura 54 — Estudo de Fátima Mendonça para o projecto *Próximo Futuro* na Fundação Calouste Gulbenkian em 2013. *In* http://juscertus.blogspot.pt/2013/08/as- borboletas-nao-sao-o-que-parecem.html. [acedido em 3 Fevereiro 2015]

Figura 55 — Fátima Mendonça- *As borboletas não são o que parecem* 2013, 21 de Junho a 29 Setembro 2013 Jardim Gulbenkian. *In* http://juscertus.blogspot.pt/2013/08/as-borboletas-nao-sao-o-que-parecem.html. [acedido em 03Fevereiro 2015]

Figura 56 — Edward Hopper, *Compartment C, Car 293* (1938) Óleo sobre tela 50,8 x 45,7 cm. Fonte: HOPPER, Edward (2012). *Edward Hopper —Pinturas y dibujos de los quadros personales.* Madrid: La fabrica / Museo Thyssen- Bornemiza, p. 63.

Figura 57 — Edward Hopper. *Página 25* de caderno pessoal. Fonte: HOPPER, Edward (2012). *Edward Hopper —Pinturas y dibujos de los quadros personales.* Madrid: La fabrica / Museo Thyssen- Bornemiza, p.62.

Parte II

O jogo de linguagem na pintura, a partir da obra de mulheres-artistas/ pintoras.
Jogos de linguagem e a pintura não marcada: um caso de estudo.

Figura 58 — Ana Hatherly *Revolução*, 1975 Acrílico sobre papel 84 x 60 cm. Fonte: HATHERLY, Ana (2009). *Ana Hatherly A arte do Suspenso*. Ponte de Sôr e Lisboa: Biblioteca Municipal de Ponte de Sôr; Fundação Casas de Fronteira e Alorna; Galeria Ratton, p.28.

Figura 59 — Ana Hatherly *O Pavão Negro,* 1999 Acrílico sobre papel artesanal 66,5 x 68, 5 cm. Fonte: HATHERLY, Ana (2003). Ana Hatherly, A mão inteligente. Lisboa: Quimera, p. 107.

Figura 60 — Ana Hatherly *S/ Título Série "Mapas"* ,1972, Tinta da china sobre papel e ponta de feltro, 36 x 25 cm. Fonte: HATHERLY, Ana (2003). *Ana Hatherly, A mão inteligente*. Lisboa: Quimera, p. 49.

Figura 61 — Ana Hatherly *Neografitti*, 2001, spray sobre papel, 202 x 99 cm. Fonte: HATHERLY, Ana (2003). *Ana Hatherly, A mão inteligente*. Lisboa: Quimera, p.175.

Figura 62 — Ana Hatherly *S/ Título,* 2003 Spray sobre papel 22 x 15 cm. Fonte: HATHERLY, Ana (2009). *Ana Hatherly, A arte do Suspenso*.Biblioteca Municipal de Ponte de Sôr; Fundação Casas de Fronteira e Alorna; Galeria Ratton, p. 33.

Figura 63 — Ilda David *Fausto (125)*, 1999 Acrílico sobre tela 130 x 195 cm. Fonte: DAVID, Ilda (1999) *Ilda David*. Lisboa: Assírio & Alvim, p.165.

Figura 64 — Ilda David *Cartas Portuguesas XIII*, 1993 Acrílico sobre tela, 100 x 81 cm. Fonte: DAVID, Ilda (1999) *Ilda David*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 63.

Figura 65 — Ilda David, *Cântico dos Cânticos II*, 1997 Acrílico sobre tela 100 x 81 cm. Fonte: DAVID, Ilda (1999) *Ilda David*. Lisboa: Assírio &Alvim, p. 103.

Figura 66 — Maria José Aguiar *Série II Camuflagem,* 1984 Esmalte sobre tela 160 cm x 140 cm. Fonte: SOUSA, Catarina Carneiro de (2011) "Camuflagem Biosensível. A problematização do género na obra de Maria José Aguiar." Orientação de Bernardo pinto de Almeida. Porto: FBAUP. Dissertação de mestrado, p. 46.

Figura 67 — Maria José Aguiar – *Pintura (Série Dobble),* 1985/86 Esmalte sobre tela 180 cm x 140 cm, Colecção Museu de Serralves. Fonte: SOUSA, Catarina Carneiro de (2011) "Camuflagem Biosensível. A problematização do género na obra de Maria José Aguiar." Orientação de Bernardo pinto de Almeida. Porto: FBAUP. Dissertação de mestrado, p. 47.

Figura 68 — Maria José Aguiar – *Pintura (série Incontinental),* 1992 Têmpera e acrílico sobre tela 180 x 130 cm. Fonte: SOUSA, Catarina Carneiro de (2011) "Camuflagem Biosensível. A problematização do género na obra de Maria José Aguiar." Orientação de Bernardo pinto de Almeida. Porto: FBAUP. Dissertação de mestrado, p. 55.

Figura 69 — Maria José Aguiar *Pintura (Série incontinental),* 1993 Têmpera e acrílico sobre tela. Fonte: SOUSA, Catarina Carneiro de (2011) "Camuflagem Biosensível. A problematização do género na obra de Maria José Aguiar." Orientação de Bernardo pinto de Almeida. Porto: FBAUP. Dissertação de mestrado, p. 53

Figura 70 — Ana Jotta Pormenor de espaço de trabalho, sótão–Ateliê. Janeiro 2016. Fonte: Fotografia de Joana Rêgo 2016.

Figura 71 — Ana Jotta *Outono na Pateira (da série "Eu Seja Cão),* 1986 Óleo sobre pintura em tela 30 x 90 cm Colecção da artista. Fonte: JOTTA, Ana (2005) *Rua Ana Jotta. Retrospectiva* [cat. exp.] Porto: Museu Serralves. De 7 de Maio a 3 de Julho de 2005, p. 91.

Figura 72 — Ana Jotta *Auto Mirror*, 2008 Papel Japão pintado sobre ecrã 63 x 159 x 138 cm. Fonte: JOTTA, Ana (2008) S/he is Her/e. [cat. Exp.] Lisboa: Culturgest. De 19 de Setembro a 14 de Novembro 2008, p.19.

Figura 73 — Caixa de espelho automóvel que serviu de modelo à obra *Auto Mirror* de Ana Jotta. Fonte: Fotografia de Joana Rêgo 2016

Figura 74 — Ana Jotta em frente à sua obra *Auto Mirror*. *In* http://zeroemcomportamento.org/filmes/jotta-a-minha-mala-dresse-e-uma-forma-de-delicatesse/) [acedido em 18 Março 2006]

Figura 75 — Ana Jotta *Sem título* ,1988. Óleo sobre papel de parede sobre tela. 46 x 55,5 cm. Fonte: JOTTA, Ana (2005) *Rua Ana Jotta. Retrospectiva.* [cat. exp.] Porto: Museu Serralves. De 7 de Maio a 3 de Julho de 2005, p. 103.

Figura 76 — Ana Jotta *Tissu-éponge*, n.d (década de 90) Spray industrial sobre guardanapo e letras transferíveis a quente. 42,5 x 39,5 cm. Fonte: JOTTA, Ana (2005) *Rua Ana Jotta. Retrospectiva.* [cat. exp.] Porto: Museu Serralves. De 7 de Maio a 3 de Julho de 2005, p. 59.

Figura 77 — Ana Jotta *Natal,* 1996 Guache sobre duas folhas de papel 42 x 29,7 cm. Fonte: JOTTA, Ana (2005) *Rua Ana Jotta. Retrospectiva.* [cat. exp.] Porto: Museu Serralves. De 7 de Maio a 3 de Julho de 2005, p. 201.

Figura 78 — Ana Jotta *Preserved Milkings*, 2010. Óleo sobre tela 162 x 130 cm. *in* http://www.miguelnabinho.com/artistas_ficha.php?lang=pt&art=16# [acedido em 28 Agosto 2016]

Figura 79 — Ana Vidigal Pormenor de Ateliê — zona de pintura, 9 Outubro 2015. Fonte: Fotografia de Joana Rêgo 2015.

Figura 80 — Ana Vidigal *Sem Título,* 1986 Colagem e acrílico sobre tela, 150 x 199cm. Fonte: VIDIGAL, Ana (2003). Ana Vidigal. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 58.

Figura 81 — Ana Vidigal *A Menina limpa quando é boa é boa, quando é má é melhor*, 2000. Técnica mista sobre papel. 160 x 120 cm. Fonte: VIDIGAL, Ana (2010). Ana Vidigal. Menina limpa menina suja. [cat.exp.] Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. De 23 Julho a 26 Setembro 2010, p. 134.

Figura 82 — Ana Vidigal *É-me*, 2001. Técnica mista sobre tela. 150 x 170 cm. Fonte: VIDIGAL, Ana (2010). Ana Vidigal. Menina limpa menina suja. [cat. exp.] Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. De 23 Julho a 26 Setembro 2010, p. 157.

Figura 83 — Ana Vidigal *Enxota-a (O prazer não é difícil de aguentar)* 2009 Técnica mista sobre papel 150 x 190 cm. Fonte: VIDIGAL, Ana (2010). Ana Vidigal. Menina limpa menina suja. [cat. exp.] Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. De 23 Julho a 26 Setembro 2010, p. 103.

Figura 84 — Ana Vidigal *Beija-me, idiota* 1995 Técnica mista sobre papel 70 x 100 cm. Fonte: VIDIGAL, Ana (2010). Ana Vidigal. Menina limpa menina suja. [cat. exp.] Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. De 23 Julho a 26 Setembro 2010, p. 63.

Figura 85 — Fátima Mendonça, Pormenor de Ateliê, 10 Dezembro 2015. Fonte: Fotografia de Joana Rêgo 2015.

Figura 86 — Fátima Mendonça *Cura – operação ao cérebro*, 2014. Aguarela e lápis sobre papel 28 x 38 cm. *In* http://wsimag.com/pt/arte/12028-fatima-mendonca-a-cura-operacao-ao-cerebro [Visualizado em 8 Janeiro 2016]

Figura 87 — Fátima Mendonça *Casa-fábrica (mostruário*) ,2004-2005 Óleo e lápis de óleo sobre tela 255 x 560 cm. Fonte: MENDONÇA, Fátima (2005) Assim...assim...assim...para gostares mais de mim. [cat. exp.]. Lisboa: Culturgest. De 18 de Outubro a 18 de Dezembro 2005, p. 25.

Figura 88 — Fátima Mendonça *Caminho para andares e não te perderes, meu Amor*, 2004- 2005. Óleo e lápis de óleo sobre tela. Fonte: MENDONÇA, Fátima (2005) Assim...assim...assim...para gostares mais de mim. [cat. exp.]. Lisboa: Culturgest. De 18 de Outubro a 18 de Dezembro 2005, p. 47.

Figura 89 — Fátima Mendonça *Gosto da Minha Casinha*, 1999. Óleo sobre tela 180 x 260 cm. Fonte: MENDONÇA, Fátima (1999) Fátima Mendonça.Porto: Galeria Fernando Santos.

Figura 90 — Mónica Capucho. Da série *Looking for...* (pormenor) 2015. Técnica mista sobre MDF. Fonte: Fotografia de Joana Rêgo 2015.

Figura 91 — Mónica Capucho - Instalação da série "*Looking for...*" 2015 (*Looking for Silence; Looking for Freedom; Looking for Sensitivity; looking for Something; Looking for Wholeness*) Técnica mista sobre MDF cada peça de 5 x 100 x 4 cm. Fonte: Fotografia cedida pela autora. Arquivo Mónica Capucho 2015.

Figura 92 — Mónica Capucho - Instalação da série "*Looking for...*" (*Looking for Perfection; Looking for Balance; Looking for Sense; Looking for Heaven; Looking forlisolation*) 2015 Técnica mista sobre MDF cada peça de 5 x 100 x 4 cm. Fonte: Fotografia cedida pela autora. Arquivo Mónica Capucho 2015.

Figura 93 —Mónica Capucho, *Looking for Something I* 2015 Acrílico sobre Madeira 185 x 200 x 4 cm (Colecção da autora). Fonte: Fotografia cedida pela autora. Arquivo Mónica Capucho 2015.

Figura 94 — Mónica Capucho *Looking for Something II* 2015 Técnica mista sobre madeira 185 x 200 x 4 cm (Colecção da autora). Fonte: Fotografia cedida pela autora. Arquivo Mónica Capucho 2015.

Figura 95 — Mónica Capucho. *Looking for space; Looking for Plaster; Looking for concrete; looking for logic; looking for matter.* 2015 Técnica mista sobre betão e gesso cada peça 5 x 100 x 4 cm. Fonte: Fotografia cedida pela autora. Arquivo Mónica Capucho 2015.

Parte III
4. Palavras Objecto e Palavras — Desejo: a palavra como prática pictórica.

Figura 96 — Aby Warbur *Atlas Mnemosyne* (pormenor) 1924-1929 *in https://sites.google.com/site/opequenomuseudacondicaohumana/home/humanidade/mnemoyse-atlas* [acedido em 17 Abril 2016]

Figura 97 — Vista da apresentação do projecto na Galeria Municipal de Matosinhos, 2009. Fonte: Fotografia de Joana Rêgo. Arquivo de Joana Rêgo 2009.

Figura 98 — Vista da apresentação do projecto na Galeria Municipal de Matosinhos, 2009. Fonte: Fotografia de Joana Rêgo. Arquivo de Joana Rêgo 2009.

Figura 99 — Richard Serra. *Verb List.* 1967–68. Grafite sobre papel 2 folhas de papel cada com 25.4 x 20.3 cm The Museum of Modern Art, New York. Gift of the artist in honor of Wynn Kramarsky. ©2011 Richard Serra/Artists Rights Society (ARS), New York. *In* http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/10/20/to-collect [acedido em 13 Junho 2015]

Figura 100 — Joana Rêgo *A de Abrigo,* 2008 Acrílico s/ Tela 166 cm x 120 cm. Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009

Figura 101 — Joana Rêgo *B de Branco,* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm. Com texto de Manuel António Pina. Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009.

Figura 102 — Joana Rêgo *C de Coisas,* 2008 Acrílico s/ tela 166cm x 120cm. Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009.

Figura 103 — Joana Rêgo *D de Diferença,* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm. Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009.

Figura 104 — Joana Rêgo *E de et cetera,* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009.

Figura 105 — Joana Rêgo *F de Fresco,* 2008 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm. Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009.

Figura 106 — Joana Rêgo *G de Guardar,* 2009 166 cm x 120 cm. Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009.

Figura 107 — Joana Rêgo *H de h2o,* 2008 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm. Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009.

Figura 108 — Joana Rêgo *I de Ir*, 2008/ 2009, Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm. Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009.

Figura 109 — Joana Rêgo *J de Jogar,* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm. Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009

Figura 110 — Joana Rêgo *L de Letras,* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm. Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009

Figura 111 — Joana Rêgo *M de memória,* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm. Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009

Figura 112— Joana Rêgo *N de Não Lugar* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm. Com texto de Ena Romero. Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009.

Figura 113 — Joana Rêgo *O de Origami* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009.

Figura 114 — Joana Rêgo *P de Pausa* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm. Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009.

Figura 115 — Joana Rêgo *Q de Quase* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm. Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009.

Figura 116 — Joana Rêgo *R de Repetição* 2008 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm. Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009.

Figura 117 — Joana Rêgo *S de Saber* 2008 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm. Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009

Figura 118 — Joana Rêgo *T de Tempo* 2008 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm – Com texto de Valter Hugo Mãe. Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009.

Figura 119 — Joana Rêgo *U de Utopia* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm . Com texto de Ena Roiz. Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009.

Figura 120 — Joana Rêgo *V de Veludo* 2008 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009.

Figura 121 — Joana Rêgo *X de Xarope* 2009 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009.

Figura 122 — Joana Rêgo *Z de Zumbido* 2009 Acrílico s/ tela, 166 cm x 120 cm. Fonte: fotografia de Jorge Coelho. Arquivo Joana Rêgo 2009.

Figura 123 — Apresentação do projecto *A- Z Entre Imagens e Palavras* no Centro Cultural de Cascais, Fundação Luís I em 2010. Fonte: Fotografia de Joana Rêgo. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 124 — Joana Rêgo *G de grupo* 2010 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm. Fonte: Fotografia Jorge Coelho. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 125 — Joana Rêgo *O de ocultar* 2010 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm. Fonte: Fotografia Jorge Coelho. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 126 — Joana Rêgo *S de silêncio*, 2009/2010 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm. Fonte: Fotografia Jorge Coelho. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 127 — Joana Rêgo *U de usufruir* 2010 Acrílico s/ tela 166 cm x 120 cm. Fonte: Fotografia Jorge Coelho. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 128 — Capa do catálogo da Exposição: *Entre a Pintura e as Palavras...*, Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso, 2010/2011. Fonte: Fotografia de Joana Rêgo. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 129 — Joana Rêgo *A de abraço* ,2010. Acrílico s/ tela 100 cm x 80 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 130 — Joana Rêgo *B de brilho*, 2010. Acrílico s/ tela 100 cm x 80 cmFonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 131 — Joana Rêgo *L de lugar,* 2010. Acrílico s/ tela 100 cm x 80 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 132 — Joana Rêgo *O de obsoleto,* 2010. Acrílico s/ tela 100 cm x 80 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 133 — Joana Rêgo *P de pintura,* 2010. Acrílico s/ tela 100 cm x 80 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 134 — Joana Rêgo *S de suspenso*, 2010. Acrílico s/ tela 100 cm x 80 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 135 — Joana Rêgo *ABC*, 2011. Acrílico s/ tela 100 cm x 80 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 136 — Joana Rêgo *La Famille*, 2011 Acrílico s/ tela 100 cm x 80 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 137 — Vieira da Silva – *Biblioteca*, 1953 Guache sobre Papel 25 cm x 16cm. Fonte: ROY, Claude (1988). *Vieira da Silva.* Mem Martins: Publicações Europa – América, p. 62. *In*

Figura 138 — Vieira da Silva - *A Biblioteca Humorística* 1952, Guache sobre Cartão 32 x 39 cm (Nesta imagem- reprodução por serigrafia da pintura). In http://oportunityleiloes.auctionserver.net/view-auctions/catalog/id/398/lot/103496/?url=%2Fview-auctions%2Fcatalog%2Fid%2F398%2F%3Fpage%3D7%26sort%3D6%26dir%3D0 [acedido em 03 Agosto 2015]

Figura 139 — Anselm Kiefer – Instalação *Zweistormland/The High Priestess* 1986- 89 (Pormenor)- Chumbo e diferentes materiais. *in* https://pt.pinterest.com/pin/230598443395796089/ [acedido em 10 Agosto 2015

Figura 140 — Anselm Kiefer – Instalação *Zweistormland/The High Priestess,* 1986- 89 (Pormenor)- Chumbo e diferentes materiais. *In* https://refusetobeacoward.com/tag/anselm-kiefer/ [acedido em 10 Agosto 2015]

Figura 141 — Marcel Broodthaers, *"Pense-Bête",* 1964. Livros, papel, gesso, esfera de plástico e madeira 30 x 84 x 43 cm. Fonte: BROODTHAERS, MARCEL (1992). *Marcel Broodthaers* [cat. exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura; Museu Nacional Reina Sofia, p. 59

Figura 142 — Páginas de Pense-Bête, 1964, Marcel Broodthaers- edição de *Broodthaers Works and Collected Writings*. *In* https://pt.pinterest.com/pin/261982903298568888/ *[acedido em 10 Agosto 2015]*

Figura 143 — Rachel Whiteread *Nameless Library, 2000 Ferro e betão.* In https://publicheart.wordpress.com/2008/12/10/judenplatz- holocaust-memorial/ [acedido em 11 Agosto 2015]

Figura 144 — Rachel Whiteread *Nameless Library,* 2000 (pormenor) Betão. in https://publicheart.wordpress.com/2008/12/10/judenplatz- holocaust-memorial/ [acedido em 11 Agosto 2015]

Figura 145 — Rachel Whiteread *"Untitled (paperbacks)"*, 1997 molde de gesso a partir de polistireno e montado numa estrutura de aço. *In* https://pt.pinterest.com/pin/64105994666743141/ [acedido em 11 Agosto 2015

Figura 146 — Rachel Whiteread *Black Books*, (1996-7) Plástico preto pigmentado e aço. *In* https://artsbooksshow.wordpress.com/rachel-whiteread/ [acedido em 11 Agosto 2015]

Figura 147 — João Louro *Cover # 16,* 2015 Acrílico sobre tela crua 200 x 160 cm. *in* http://www.noseomundo.com/365-artistas--escritores/334-joao-louro [acedido em 6 Fevereiro 2016]

Figura 148 — João Louro Obras da série *Covers*, 2014 Exposição *The Blind Man*, Galeria Cristina Guerra 2014. *In* http://umbigomagazine.com/um/2014-02-04/joao-louro-the-cold-man.html [acedido em 6 Fevereiro 206]

Figura 149 — Joana Rêgo *B de Brossa*, 2011 Acrílico s/ tela 100cm x 80 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 150 — Joana Rêgo *Metamorfose*, 2011 Acrílico s/ tela 100cm x 80 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 151 — Joana Rêgo *J*, 2011. Acrílico s/ Tela 100cm x 80 cm Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 152 — Joana Rêgo *Asian Books* 2011. Acrílico s/ tela 180cm x 120cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 153 — Joana Rêgo Instalação da peça *livros (Palavras/ Imagens)*, 2012. Acrílico sobre tela, Medidas variáveis. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 154 — Joana Rêgo Instalação da peça *livros (Palavras/ Imagens)*, 2012. Acrílico sobre tela, Medidas variáveis. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 155 — Joana Rêgo *Words & Images (books),* 2011 Acrílico S/ tela 60 cm x 160 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 156 — Joana Rêgo *Books*, 2011/2012. Acrílico s/ tela 60 cm x 160 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 157 — Joana Rêgo *Books* 2011/2012. Acrílico s/ tela 60 cm x 160 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 158 — Joana Rêgo *Painting (books),* 2011 Acrílico s/ tela 60cm x 160cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 159 — Vista geral da exposição *Palavras Objecto* na Casa da Galeria,2012. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 160 — Vista da Exposição *Palavras Objecto* na Casa da Galeria, 2012. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 161 — A escolha de Afonso Cruz, 2012 Acrílico s/ tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 162 — Joana Rêgo *A escolha de Ana Hatherly*, 2012 Acrílico s/ tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm). Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 163 — Joana Rêgo, *A escolha de António Pinto Ribeiro*, 2012 Acrílico s/tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm). Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 164 — Joana Rêgo, *A escolha de Gonçalo M. Tavares*, 2012 Acrílico s/tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm). Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 165 — Joana Rêgo *A escolha de João Tordo*, 2012 Acrílico s/ tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm). Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 166 — Joana Rêgo *A escolha de Manuel António Pina*, 2012 Acrílico s/tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm). Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 167 — Joana Rêgo *A escolha de Manuel Jorge Marmelo*, 2012 Acrílico s/tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm). Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 168 — Joana Rêgo *A escolha de Perfecto E. Quadrado*, 2012 Acrílico s/tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm). Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 169 — Joana Rêgo *A escolha de Richard Zimler*, 2012 Acrílico s/ tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm). Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 170 — Joana Rêgo *A escolha de Rosa Alice Branco*, 2012 Acrílico s/ tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm). Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 171 — Joana Rêgo *A escolha de Valter Hugo Mãe*, 2012 Acrílico s/ tela impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm). Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 172 —Joana Rêgo *A escolha de Vasco Graça Moura,* 2012 Acrílico s/ tela e impressão jacto de tinta s/Tela 30 x 120 cm (30 x 30 + 30 x 60 cm). Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 173 — Magritte, *La Trahison des images (ceci n´est pas une pipe)* 1929 Óleo sobre Tela 60x33 x 81,12 cm. *In* http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-treachery-of-images- this-is-not-a-pipe-1948 [acedido em 15 aio 216]

Figura 174 — Joana Rêgo *Books,* 2012 Acrílico s/ tela 60 cm x 60 cm e *Choices (books)* 2012 Acrílico sobre tela 60 x 60 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 175 — Joana Rêgo *Bookshelves,* 2012 Acrílico sobre tela 120 cm x 170 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 176 — Vista da exposição *Palavras Objecto* no *Centro de Estudos Camilianos*, 2013. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 177 — Apresentação das quatro novas obras na Exposição no Centro de estudos Camilianos, 2013. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 178— Joana Rêgo *A escolha dos escritores,* 2013 Acrílico s/ papel 45cm x 145 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 179 — Joana Rêgo *A escolha da pintora* 2013 Acrílico s/ papel 45 cm x 145 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 180 — Joana Rêgo *Camilo,* 2013 Acrílico s/papel 45 cm x 145 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 181 — Joana Rêgo *Manuel António Pina*, 2013 Acrílico s/ tela 45 cm x 145 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 182 — Vista da Exposição Poética do Espaço, 2013 Marcolino Art Gallery, Porto. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 183 — Edward Hopper *House by the railroad*, 1925 óleo sobre tela 61 x 73,7 cm Museum of Modern Art, Nova Iorque. Fonte: RENNER, Rolf G. (2003). *Edward Hopper 1882- 1967 Transformações do real.* Alemanha: Ed. Taschen, p. 30.

Figura 184 — José Bechara *Sem Título,* 2006. Fonte: Revista Dardo nº 7 Fevereiro Maio 2008, p. 193

Figura *185* — José Bechara *Casa Pintada, 2006* Fonte: Revista Dardo nº 7 Fevereiro Maio 2008, p.187

Figura 186 — Diana Costa *Sem Título,* 2009 Acrílico sobre papel 50 x 70 cm. Fonte: Fotografia de Diana Costa. Arquivo de Diana Costa.

Figura 187 — Rachel Whiteread *House,* 1993 materiais de construção e gesso. Altura aproximada de 10 metros. Fonte: FURLONG, William (2010). *Speaking of Art. Four decades of art in conversation.* London: Phaidon, p. 120.

Figura *188* —Valdemar Santos *Sem Título, 2003 Acrílico sobre tela 100 x 100 cm.* *Fonte:* SANTOS, Valdemar. *Valdemar Santos*. [cat. exp.] Porto: Galeria Fernando Santos. De 6 Março 2004 a 20 Abril 2004, p. 18.

Figura *189* — Valdemar Santos *Sem título, 2011. Técnica mista (mdf, azulejos do século XVIII, pneu, cola, tinta acrílica e terra) 50 x 41 x 32cm.* *Fonte: Fotografia de Valdemar Santos. Arquivo de Valdemar Santos.*

Figura 190 — Valdemar Santos *Sem título,* 2011. Técnica mista: mdf, azulejo, vidro, cola, tinta acrílica e livro (As Viagens da minha terra de Almeida Garrett, 1846) 44x 38 x 25 cm. *Fonte: Fotografia de Valdemar Santos. Arquivo de Valdemar Santos.*

Figura 191 — Joana Rêgo *Morada,* 2013 Acrílico sobre MDF, dimensões variáveis. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 192 — Joana Rêgo *Instalação das casinhas* 2013 Exposição *A Poética do Espaço*. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 193 — Joana Rêgo *Instalação de Casinhas* 2013 Exposição *A poética do Espaço*. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 194 — Joana Rêgo *Poetry,* 2013 Acrílico sobre tela 100 x 80 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 195 — Joana Rêgo *Dwelling Place*, 2013 Acrílico sobre tela 100 x 80 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 196 — Joana Rêgo *Impermanence,* 2013 Acrílico sobre tela 100 x 80 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 197 — Joana Rêgo *Day- dreams,* 2013 Acrílico sobre tela 100 x 80 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 198 — Joana Rêgo *Roundness,* 2013 Acrílico sobre tela 100 x 80 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 199 — Joana Rêgo *Poetics of Space,* 2013 Acrílico sobre tela 100 x 80 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo.

Figura 200 — Joana Rêgo *Árvores Púrpura*, 2016 Acrílico sobre tela, 160 x 160 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 201 —Joana Rêgo *Pedra e Púrpura*, 2016. Acrílico sobre papel 110 x 75cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 202 —Joana Rêgo *Sobreiros Vermelhos*, 2016 Acrílico sobre papel 110 x 75 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 203 —Joana Rêgo *Aves Brancas*, 2016. Acrílico sobre papel 110 x 75 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 204 —Joana Rêgo *Veludo Puído*, 2016. Acrílico sobre papel 110 x 75 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 205 —Joana Rêgo *Branco*, 2016. Acrílico sobre papel 42x 59,4 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 206 —Joana Rêgo *Preto*, 2016. Acrílico sobre papel 59,4 x 42 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 207 —Joana Rêgo *Absorver/ observar*, 2016. Acrílico sobre papel 59,4 x 42 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 208 —Joana Rêgo *Apagar*, 2016. Acrílico sobre papel 42 x 59,4cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 209 —Joana Rêgo *Apagar I*, 2016. Acrílico sobre papel 42 x 59,4cm Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 210 — Joana Rêgo *Ambíguo,* 2016. Acrílico sobre papel 59,4cm x 42cm Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 211 — Joana Rêgo *Palavras e imagens*, 2016. Acrílico sobre papel 59,4 x 42 cm Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 212 — Joana Rêgo *Cair*, 2016. Acrílico sobre papel 42 x 59,4cm Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 213 — Joana Rêgo *Percepção*, 2016. Acrílico sobre papel 59,4cm x 42 cm Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo

Figura 214 — Joana Rêgo *Barulho*, 2016. Acrílico sobre papel 59,4cm x 42 cm. Fonte: Fotografia de António Pinto. Arquivo de Joana Rêgo

8. ANEXOS

8.1. ANEXO 1: TRANSCRIÇÕES DE ENTREVISTAS.

8.1.1. ENTREVISTA COM ANA JOTTA 22 DE JANEIRO 2016

Ana Jotta recebeu-me na sua casa/ateliê em Campo de Ourique, Lisboa, no dia 22 de Janeiro de 2016 pelas 14:00.

O encontro começou com Ana Jotta a mostrar-me o seu espaço, onde habita e trabalha, um triplex completamente preenchido de obras suas, repleto de memórias, objectos encontrados, alguns apenas apropriados e outros transformados por si. Outros talvez à espera de integrarem uma qualquer próxima obra, projecto ou exposição. Fui reconhecendo muitas das obras que já tinha visto em exposições suas, e fiquei absolutamente surpreendida por toda a informação visual que me foi dada a contemplar nesse tempo em que passamos juntas.

A entrevista começou com a pergunta, que tenho feito a todas as artistas que tenho entrevistado e que é sobre a importância da palavra no trabalho plástico e como a utiliza, se de uma maneira formal, conceptual, performativa, como mote?

Ana Jotta começou por dizer que a utilização da palavra era "absolutamente importantíssima", mesmo básica, mas na sua vida, pois Ana Jotta refere que não separa a sua vida do seu trabalho e diz que a palavra não se "mete" em nenhuma das classificações a que eu me tinha referido anteriormente (formal, conceptual, performativa, como mote), porque é básica.

Ana Jotta funciona, raciocina ou não raciocina via palavras. Traz sempre consigo um caderninho na sua carteira, (mostrou o caderninho), e onde vai escrevendo coisas. Não vai escrevendo coisas que vem do seu interior, mas só vai escrevendo coisas que vê na rua, ou num folheto, num *flyer,* no nome de uma loja ou uma frase que ouviu e que lhe saltou naquele momento, escrevendo-a no seu bloquinho.

Em cada página vai marcando o dia no qual escreveu o que escreveu, páginas separadas em que tirou aquelas notas, coisas absolutamente tão triviais como "*a fome negra", "fuel for love", "natural"*. Ana Jotta pensa que em princípio isto serão títulos...e continua a dar exemplos: "*assim –assim*", "*sola*", "*bodegón*", diz que são muito variados conforme os seus respectivos dias.

Estes cadernos, que Ana Jotta utiliza há anos, há muitos anos, são o seu motor de arranque. Se a palavra é fundamental para Ana Jotta, se lhe é fundamental para viver, para respirar, para existir, estes caderninhos ou o que recolhe neles, dão posteriormente origem a trabalhos. Sem ela saber como nem porquê, não tendo por isso nada de classificação nenhuma, sendo, portanto, o seu motor de arranque. Aliás, são as suas notas de rodapé. Ana Jotta diz que não vive sem as palavras, e com isto não quer dizer se gosta de ler ou não, que obviamente o gosta de fazer desde pequena. Diz que, desde pequena, se entretinha a ler dicionários, dizendo que é uma coisa que lhe dá um "gozo monstruoso", sempre lhe deu, ou de copiar notas de vinte escudos, que era o que havia na altura e o que tinha à mão, "aquelas que tinham um Santo António", e diz que, portanto, entre falsificadora e leitora de dicionários, é uma coisa que nasceu com ela e isso deu origem ao seu trabalho.

Diz que o seu trabalho não é de maneira nenhuma conceptual nem "nada disso", até porque as classificações, sejam quais forem, não lhe interessam. Acha normal que o mundo precise de classificações e de ser ordenado, mas diz que se lhe quisermos colocar uma classificação, podermos dizer que a artista se considera uma irracional por oposição a racional: porque racional é uma ordem, não querendo com isto dizer que é uma pessoa desordenada nem caótica. Diz também que o irracional não é de maneira nenhuma, como é evidente, o oposto de racional, até porque irracional é uma coisa muito ilimitada, o irracional por não ser classificado e ser inclassificável não tem fim.

Ana Jotta acha que esses rótulos que são postos pela história, pelos especialistas nas artes ou noutras coisas, são rótulos e são ordens, classificações que se tem de fazer neste mundo, desde praticamente sempre, para este mundo ter uma ordem e ter alguma aparente tranquilidade.

Ana Jotta, no decorrer da conversa, referiu-se a uma pergunta que lhe fiz, aquando do nosso primeiro contacto via correio electrónico, precisamente com a intenção da solicitação e preparação desta entrevista, em que lhe falava no porquê do meu interesse no seu trabalho — da utilização da palavra no seu trabalho. Ana acha que me respondeu de uma maneira algo severa e abrupta ("...Claro que posso falar consigo, mas na verdade não costumo usar a palavra nos trabalhos, a não ser nos títulos") [correio electrónico recebido no dia 19/12/2015 pelas 17:51]. Ana Jotta explica que na altura tinha pensado que eu achava

que a artista "escreveria letras", (que acha lindo mas não é o que costuma fazer), mas por isso me tinha respondido de uma maneira um pouco seca demais, mas depois de ter lido, no correio electrónico seguinte enviado por mim, a minha justificação, entendeu o que eu pretendia. Achou os bocadinhos de texto que eu utilizei (que transcrevi), para justificar o meu convite, "curiosos, engraçados e bem feitos".

("Bom dia Ana Jotta,

Muito obrigada pela sua tão pronta resposta.

Que bom que aceita colaborar no meu projecto de doutoramento, é mesmo muito importante para mim, muito obrigada!

Ana, mesmo não usando sempre a palavra, talvez das artistas que escolhi a que utilize menos, mas há obras suas que me levaram a escolhe-la para integrar esta selecção de mulheres pintoras que admiro. A questão dos títulos também é fundamental, por isso algumas das questões da entrevista também são referentes a isso.

São coisas destas que me fizeram contactá-la.....

"A obra de Ana Jotta caracteriza-se por um impertinente sentido de humor que utiliza a linguagem, de uma maneira sempre inesperada e imprevisível, o kitsch e o absurdo numa combinação que desconcerta e destabiliza expectativas."

"Muitas das vezes, os títulos dados a obras de Ana Jotta, não remetem para o que está representado, estabelecendo assim uma estratégia comum ao seu trabalho de *Non Sense* e ironia. Estes títulos são bastante sugestivos e refletem quase sempre a predileção da autora por "jogos de linguagem" e por torná-los parte integrante das suas obras."

isto também me interessa....

"Uma das características do seu trabalho é o da diluição na insistência da identidade, pela obsessão da repetição do nome, ou das suas iniciais, da assinatura, do ludibrio da originalidade na questão da autoria. Há várias obras onde aparecem as iniciais "A. J.", onde existem objectos encontrados ou manipulados que se associam visualmente à forma de "J", as assinaturas bordadas, os auto-retratos irónicos, etc. Do mesmo modo em que a repetição de uma palavra lhe poderá roubar o sentido, também a repetição frequente do nome da artista ao longo da sua obra lhe esconde a identidade e autoria."

Não é sempre a utilização da linguagem de uma maneira explícita que procuro, mas tudo o que possa estar interrelacionado...")

[correio electrónico enviado no dia 30 /12/2015 pelas 11:23]

Ana Jotta refere-se, também em relação a esse correio electrónico, a uma palavra que eu lá tinha escrito"*Kitsch*", dizendo que não a entende. Sabe que durante muito tempo se usou e ainda se usam várias classificações do estado da arte e do estado das outras coisas, para os estudiosos. Mas em relação a "*Kitsch*" Ana Jotta diz que sempre "teve uma coisa com essa palavra", mas não só com essa palavra, mas com todas as palavras que classificam e ordenam.

Kitsch porquê? *Kitsch*, diz, supõe que é uma palavra alemã que tem a ver com bom gosto ou mau gosto. Ana Jotta afirma não saber o que isso quer dizer, que é como ser religioso ou não ser religioso, ter moral ou não ter moral, são classificações, coisas que não lhe dizem absolutamente nada.

Ana Jotta volta a firmar que a palavra é básica, que sem palavras não se vive e não se comunica, e que comunicar é uma maneira de viver e que trabalhar nestas "coisas das artes", também é uma comunicação: o que uma pessoa faz, seja pintura, escultura ou "outras coisas com outros nomes", são coisas que tem vida própria e transmitem seja o que for e que as outras pessoas recebem essas coisas. Portanto tudo comunica e as pessoas pensam em palavras, pensam com palavras, pensam com imagens, pensam de muitas maneiras com os seus sentidos, mas pensam também com palavras. Isso é uma maneira de comunicar fortíssima, apesar de ser uma regra, uma ordem, mas é uma comunicação absolutamente sem fim, como o mar.

A pergunta seguinte que coloquei a Ana Jotta, foi sobre a questão da ironia que tanto é referenciada por outros sobre o seu trabalho, e li-lhe, a propósito disto, uma citação que retirei do catálogo editado por Serralves "*Rua Ana Jotta*", no qual a artista diz o seguinte:

"Quanto à ironia, decididamente prefiro ser cínica, como a velha escola grega, que usava como metáfora a imagem do cão que rosna, quase sorri, para não morder." (Catálogo Rua Ana Jotta, pág. 163: comunicação em 2-10-97, de Ana Jotta- para uma leitura final no departamento de moda Musashino Art University, Tóquio 1997)

Pedi a Ana Jotta para comentar.

Ana Jotta, a propósito disto refere que a ironia vem também, e porque possivelmente se deve ter farto um pouco ou muito ou alguma coisa com o rótulo que lhe punham (e volta a referir que tudo o que são rótulos ou classificações não lhe interessam absolutamente

para nada e até acha que são prejudiciais), mas aplicavam sistematicamente ao seu trabalho o rótulo de ironia. Seria talvez uma maneira de o tentar perceber, mas que não tem nada absolutamente a ver, era um assunto das pessoas ou que não entendiam o seu trabalho, ou que não queriam entende-lo, ou que isso não lhes chegava por lado nenhum, ou era incomunicável. Ana Jotta afirma que nunca teve ironia absolutamente nenhuma, afirmando que de facto poderá ser cínica, que já não o será tanto assim como isso, e aquela coisa de facto do rosnar— quando o cão rosna e mostra os dentes— que é o próximo de um sorriso para as pessoas não se aproximarem de mais, porque o sorriso é uma coisa simpática e é parecido com o rosnar de um cão.

Ana Jotta ainda sobre esta sua frase, diz que de facto é uma pessoa tímida, mas que não sendo por ser tímida, mas que é uma pessoa que gosta de viver sozinha, pouco dada ao convívio, egocêntrica, sendo este um nome que se aplica muito, mas é mais "*selfish"*: egoísta, gosta de estar sozinha e que por isso prefere ter um sorriso parecido com o rosnar para não se aproximarem demasiado de si pois não gosta que o façam. Volta a dizer que não é nada irónica e que não vê de maneira nenhuma ironia no seu trabalho — isso seria uma espécie de moeda de troca. Diz que o seu trabalho é muitíssimo sério, leva o seu trabalho muito a sério, aliás que não poderia fazer mais nada, para ela é como viver, conforme já mo tinha dito, rematando que com isto não quererá dizer que viver seja uma coisa séria, mas é uma coisa que se tem de levar até ao fim se se quiser, de uma maneira mais ou menos trabalhada e trabalhosa.

Pedi a Ana Jotta para comentar a seguinte frase que escreveu ao rematar uma carta que endereçou a Bernardo Pinto de Almeida, e que vem publicada no catálogo Rua Ana Jotta, (Ana Jotta, 2005:144)

"P.S: Quanto "à escrita": Que melhor se aplica a um pintor que os borrões da sua paleta?"

Ana Jotta justifica esta sua afirmação da seguinte maneira, dizendo que:

"Um pintor pinta, um pintor não tem que falar, a sua fala é a sua pintura, o escultor esculpe, o seu objecto é a sua conversa, como tudo, um desenhador e por aí fora por aí fora....tudo o que se faz, comunica, se for bem feito, pode não comunicar se for feito com batota, mas isso é um outro assunto muito diferente, mas um pintor, pinta."

Aliás Ana Jotta a propósito disto, diz que acha maravilhoso, e o que gostaria de ser: considera-se uma pintora, apesar de não ser tão praticante assim do pincel na paleta ou da paleta na tela ou na superfície. Ana Jotta diz que se tivesse vivido há duzentos anos atrás, teria sido uma pintora de cavalete: uma pintora clássica como Ingres, faria encomendas. Ana Jotta diz que acha absolutamente maravilhoso e único a atitude de uma pessoa ter só uma superfície, estar reduzida a uma superfície e não ter mais do que uma superfície para falar, com quem falar e para falar e que se depois se a coisa estiver bem feita comunicará e passará para as outras pessoas, para o público. De qualquer maneira Ana diz ser uma pintora e referindo-se à sua mais recente exposição *Cassandra* (exposta neste momento na Culturgest do Porto), diz que é um objecto único, uma espécie de ciclorama, porque está instalado numa espécie de bolo de noiva oco, ou num jazigo, uma coisa oca naquele todo. *Cassandra* é considerada pela artista "uma pintura a três dimensões". Segundo Ana Jotta, *Cassandra* é um objecto único, não é de maneira nenhuma "aquela palavra tão usada de instalação", porque diz "então uma casa também seria uma instalação, porque uma pessoa põe isto ao pé daquilo, ao pé daquilo..."Ana Jotta diz que não sabe o que quer dizer exactamente instalação, percebe que deva haver instalações, mas é uma palavra que se usa muito aqui em Portugal, como se usa por exemplo *performance,* "a torto e a direito", e para já, não percebe o uso dessa palavra e que até lhe faz alguma confusão o uso dessas palavras estrangeiras em Portugal.

Sobre este assunto, Ana Jotta refere-se a um objecto, escultura que uma vez fez e a que chamou "*Holichite*" (merda sagrada). Chamou-a desta maneira propositadamente mal escrita e não escrita em Inglês correcto, por ter achado que, sendo só uma palavra seria uma palavra melhor do que "merda sagrada". (*Holichite*, foi apresentada na galeria Miguel Nabinho em Julho de 2008, uma escultura, contentor, segundo o que a artista diz num vídeo editado pela galeria: a escultura é tridimensional por dentro e por fora, uma representação de uma atelier por dentro, do trabalho que se faz lá dentro, e que neste caso só se poderia visualizar através da observação por um periscópio caseiro. https://www.youtube.com/watch?v=RmmwwyInDCM - [vídeo visualizado no dia 25 de Janeiro de 2016]. Na folha de sala da exposição *Taking Time/ Tiempo al Tiempo,* Marco, Vigo, 19 Outubro 2007 – 17 Fevereiro 2008, onde esta obra foi apresentada pela primeira vez poderemos ler:

"Fiz o *Holichite* (Merda Sagrada) para a exposição "*Taking Time / Tiempo al Tiempo",* em Vigo, para comemorar o quinto aniversário do MARCO (Museu de Arte Contemporânea). A exposição foi comissariada pela Isabel Carlos e o Iñaki Martínez Antelo, o actual director." Pode-se dizer, posso dizer, que é a representação de um atelier; neste caso do meu, ou do que pode ser, por substituição, o meu ponto de vista na sala do largo de S. Paulo, onde estive uns tempos: parede ao fundo e o meu percurso perpendicular a ela (que no "verdadeiro" é uma passadeira castanha). Ou seja, o tempo que se passa, que passa, que mais não será a pergunta de sempre: "haverá vida depois do trabalho?"

Ana Jotta continuou a falar do uso muito descabido do Inglês e de um uso muito descabido da palavra instalação. Que se vê sistematicamente a palavra instalação não sabe a que propósito pois acha que "qualquer loja, qualquer casa é uma instalação". Por exemplo, já viu a propósito de exposições dela, exposições que eram pura e simplesmente de pintura, e que foram anunciadas como "Pintura, Instalação". Diz que não saber o porquê, que são objectos soltos no caso da pintura ou de uma exposição de escultura, ou de desenho... "São peças soltas que de facto se tem de instalar num sítio, mas enquanto se instalam é uma instalação, depois de estarem instalados, não são uma instalação."

Ana Jotta volta a falar da sua mais recente exposição — *Cassandra,* que diz ser uma pintura a três dimensões, ou um ciclorama. Diz que "aquele edifício" (Culturgest- Porto) parece ser um edifício complicado, mas que quando Ana diz que *Cassandra* parece estar dentro de um bolo de noiva, é por este edifício ter um pé direito alto e ter "aquele ar pomposo" e redondo, ou ser como um jazigo, qualquer edifício oco em que se está lá dentro. Ana Jotta e diz que pensa que o objecto único ficou aí muito bem integrado. Ana Jotta volta a chamar-lhe uma pintura, quanto muito uma escultura, mas uma escultura vista de dentro. Remata, afirmando: "não, mas é uma pintura."

A seguinte questão que coloquei a Ana Jotta foi sobre a importância dos títulos nas suas obras e de como chegava a eles.

Ana Jotta voltou a falar nos caderninhos que andam sempre com ela e que são as suas "notas de rodapé". Onde sistematicamente, todos os dias praticamente, acrescenta uma palavra, uma frase, ou uma coisa qualquer e que não sabe o que vem antes, se é o ovo ou a galinha: porque muitos desses títulos que vai acumulando, ou dessas frases ou palavras, servirão mais tarde, "quiçá, para o nome ou de uma exposição ou quiçá, para o nome de

um trabalho", mas diz não saber para o que é que servem pois os mesmos andam completamente paralelos à sua pessoa: dentro da sua pessoa ou fora da sua pessoa. Depois usa-os ou não, muitos não são usados, outros serão metidos numa pintura ou num título de uma exposição, mas não vêm antes nem depois, nem servem para nada em princípio. Segundo a artista: servem para ela viver, respirar, para existir e trabalhar.

Foi isso que deu origem às notas de rodapé, segundo Ana Jotta na "*A Conclusão da Precedente*" (referindo-se à exposição realizada na Culturgest - Lisboa de 14 de Fevereiro a 11 de Maio de 2014), Ana Jotta explica que Miguel Wandschneider a convidou para fazer a exposição. Ana Jotta tinha feito uma retrospectiva dez anos antes em 2005, e a ideia naquele momento seria a de fazer uma antológica dez anos depois. Por isso Ana Jotta concordou com a ideia e fizeram uma bela exposição. Miguel Wandschneider escolheu aqui ou ali uma pintura ou um trabalho de cada série, e aqui Ana Jotta frisa que até agora sempre trabalhou em séries, por séries, mas que o que lhe deu mais gozo foi fazer as notas de rodapé, que nunca tinham sido mostradas e eram um trabalho novo. Disse que não gosta nem que não tem paciência nenhuma para fazer coisas que já fez: é-lhe indiferente, já as fez — as coisas não estão mortas mas estão a fazer a sua vida— já não lhe dizem respeito. Ana Jotta sugeriu fazerem a exposição sobre as notas de rodapé, que é o seu motor de arranque e aí foi o que lhe deu gozo fazer nessa exposição: fazer o que nunca tinha sido mostrado. Segundo a artista: "talvez aí as pessoas percebessem que é por onde uma pessoa poderá começar". "Aquilo (referindo-se às notas de rodapé) são coisinhas, são bocadinhos de lixo, papelinhos, bocados de anúncios, material muito heteróclito". O que lhe deu gozo também, além desse gozo de uma novidade para ela absoluta, foi de que houve pessoas que nem viram o resto da exposição dos trabalhos já acabados, da dita antológica, ficando horas e horas entretidas, à volta do corredor bastante comprido (preenchido com as notas de rodapé), não se tendo maçado com isso. Ana Jotta achou muito curioso.

Pedi, entretanto, a Ana Jotta, para comentar a seguinte frase que transcrevi durante a minha pesquisa sobre a sua obra:

"Muitas vezes, os títulos dados a obras de Ana Jotta, não remetem para o que está representado, estabelecendo assim uma estratégia comum ao seu trabalho de *Non Sense* e ironia. Estes títulos são bastante sugestivos e reflectem quase sempre a predilecção da autora

por “jogos de linguagem” e por torná-los parte integrante das suas obras.” (citação retirada de um texto de Flávia Violante – website do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/artistas/ver/113/artists [acedido no dia 16 de Novembro de 2015]

Sobre isto, Ana Jotta diz que “não é nem estratégia, porque não é premeditado, nem é ironia, como já dissemos, mas é uma maneira de viver, de pensar, de sentir, de ver, de existir.” “A nossa língua é uma língua absolutamente sumptuosa, ao contrário (aqui Ana Jotta diz que se calhar estaria a dizer parvoíces) do Inglês, que é uma língua pragmática, prática.” “A nossa língua tem duplos sentidos, três, quatro, cinco, seis sentidos, a mesma palavra”. Como Ana Jotta diz nunca ter visto em língua nenhuma, ressalvando aqui que não conhece o alemão, e que o francês também tem muita possibilidade, mas que o português é garantidamente uma língua riquíssima e que tem sentidos que nem sequer conseguirão ser bem traduzidos, ser traduzidos, porque uma palavra qualquer trivialíssima (nesse momento não se conseguiu lembrar de nenhuma), pode ter seis ou sete ou oito sentidos e que são completamente impossíveis de acertar noutra língua qualquer. Não é uma estratégia: tem a ver com a possibilidade quase infinita que a nossa língua tem, que Ana Jotta acha absolutamente de uma riqueza inacreditável. E é uma coisa que sempre a divertiu imenso, desde pequena, quando estava horas, e não deveria ser por acaso, não estava propriamente a decorar palavras do dicionário, mas sempre a divertiu imenso as possibilidades imensas e os significados sem fim que tem as palavras em Português. Isso tem a ver, diz Ana Jotta, com a sua maneira de funcionar.

Perguntei a Ana Jotta sobre as suas referências artísticas, artistas de quem por uma razão ou por outra tenha seguido o trabalho....

Ana Jotta, a isto responde que possivelmente teria que dizer umas centenas, mas vai sempre voltar ao mesmo sítio e isto para simplificar e porque de facto, são os que lhe “saltam sempre”, são estes: Mike Kelley (1954 Wayne, Michigan – 2012 South Pasadena, California); Philip Guston (1913 Montreal– 1980 Nova Iorque) e Ingres (1780 Montauban,– 1867 Paris) e depois gosta imenso do Kippenberger (1953 Dortmund– 1997 Viena), gosta do Otto Quante (1875 Minden- 1947 Nauburg) de Blinky Palermo (1943 Leipzig - 1977 Kurumba, Maldives), mas principalmente é de Mike Kelley, Philip Guston e Ingres de que gosta mais, mas também de vários antigos pintores Ingleses, pintura inglesa. Não quis

dizer muito mais, porque os que referiu são os que lhe "saltam sempre", apesar de ter muitos livros sobre outros artistas pela casa, mas são os que referiu, sem sombra de dúvidas, as suas referências. Muita pintura clássica, de vários sítios e também dos mais contemporâneos. Gosta também de escritores, gosta de cinema, gosta até mais de cinema do que de artes plásticas, diz não ser "muito fã de artes plásticas" (comenta que poderá parecer uma "alarvidade" dizer isto), mas que possivelmente está tão próxima dela que "não consegue pertencer a nenhum sindicato e não gosta de sindicatos". Diz que acha muito mais agradável música e filmes, sempre adorou cinema, filmes, acha uma coisa absolutamente maravilhosa. Adora teatro também, considerando, porém que é uma arte perigosíssima: porque não se pode passar a limpo, não se pode repetir, não se pode reproduzir. Pode-se filmar, mas não é a mesma coisa e um actor pode estar numa peça seis meses — uma peça pode estar seis meses em cena, mas todos os dias é diferente. Ana Jotta acha que isso é uma perfeição.

A conversa prosseguiu com a pergunta seguinte:

A linguagem plástica e a linguagem texto, como as faz coabitar? Ou seja, quando aparecem de uma maneira explícita palavras na obra, se a palavra é um reforço na pintura, do ponto de vista da intenção, se a Ana Jotta se preocupa com o que o observador pensa, sobre a diferença entre o ver e o ler? O modo como as palavras surgem na obra, servirá para acrescentar sentido à leitura da mesma? Se dá pistas, se tem a ver com o tais jogos de linguagem, de que já falamos anteriormente?

Ana Jotta continuando a insistir que tem muito poucos trabalhos em que a palavra apareça de um modo explícito, diz que se lembra de ter usado palavras numas pinturas que fez em papel de parede que tinham umas riscas, e que tinham texto em francês, um primeiro livro de leitura em Francês. (Ana Jotta entre 1997 e 1989, pintou sobre papel de parede colado sobre tela uma série de trabalhos sem título que correspondem a frases em francês retiradas de um manual de aprendizagem em língua francesa). Ana Jotta explica que embora se tenha queixado no decorrer da nossa conversa, que não se deveria utilizar palavras estrangeiras, justifica-se dizendo que é de uma geração em que o francês era uma língua muito próxima, que aliás adora ler em francês e que era uma coisa muito próxima da sua geração. Essa exposição era feita com palavras sobre as riscas do papel de parede. Ana

volta a dizer que não se lembra de mais obras que tivesse feito com palavras, ou de palavras misturadas com trabalhos, e eu nesta altura ajudei-a, mostrando-lhe uma imagem de uma obra sua – "*Auto Mirror*" uma obra de 2008 que pertencia a uma exposição "*S/he is Her/e*". Ana Jotta explica que essa obra pertence à série de ecrãs pintados— uma exposição que fez em 2008, que se chamava *S/he is Her/*e (exposição realizada em 2008 no espaço Fidelidade Chiado 8 - Arte Contemporânea), um jogo de palavras a partir de uma música de um autor que naquele momento Ana Jotta não se conseguia lembrar. (Ana queria ter-se referido a Lady Jaye Breyner P, que morreu aos 38 anos de idade e que tinha um projecto artístico e de vida com o músico e artista plástico Genesis Breyner –Orridge. Chamava-se "*Pandroginy*" e inspirava-se no método de edição *cut up*, desenvolvido pelos escritores Beat Brion Gysin e William Burroughs. Começaram por nomear-se como Breyer P-Orridge. Posteriormente e numa tentativa de transcender todas as limitações de identidade, de sexo, de género, submeteram-se a várias operações cirúrgicas de forma a parecerem-se exatamente. Empregavam os pronomes *S/he e Her*.)

Continuamos a conversar sobre a exposição *S/he is Her/e,* e Ana Jotta explicou que a mesma era composta por dezasseis ecrãs pintados por ela, e que pintou em ecrãs, porque é "uma coisa que tem a ver com cinema". Ana Jotta diz que os ecrãs brancos lhe provocam um efeito qualquer verdadeiramente fantástico, "falam comigo", que não tem nada a ver com o estar a olhar para uma parede branca que lhe dá angustia. Ana Jotta utiliza os ecrãs, porque falam com ela, terá a ver com cinema e por Ana Jotta adorar ir ao cinema e de "estar com aquele ecrã iluminado e às escuras". Mas nessa exposição com os dezasseis ecrãs pintados por ela, e onde segundo Ana Jotta, talvez houvesse uma ou duas obras com palavras e uma delas seria precisamente a obra "*Auto Mirror*". *Auto Mirror* porque saiu de uma embalagem (que Ana mais tarde mostrou no seu ateliê e que eu fotografei) de um espelho de automóvel, sendo que Ana Jotta pura e simplesmente usou a embalagem porque gostou dela, não pelo que nela dizia propriamente, apesar que, de facto, ache que é interessante uma pessoa estar em frente de um ecrã e estar a ler-se *Auto Mirror*. Mas Ana Jotta diz que nem sequer pensou nisso, gostou da embalagem, que é exatamente "encarnada e branca e tem aquelas belas letras assim dos anos quarenta" e é uma embalagem de um espelho de automóvel.

Ana Jotta diz que usa e sempre usou muitos modelos para pintar— pintar com modelo— volta a dizer que se fosse a tal pintora clássica teria os seus modelos. A propósito disto Ana Jotta lembra que fez há muito tempo atrás uma exposição que se chamava "*A coragem de Lassie*" (Exposição realizada em 1988 na galeria EMI- Valentim de Carvalho em Lisboa.) A exposição era composta por 30 pequenas pinturas a óleo, e o título da exposição reportava-se a *Lassie*, a cadela mais famosa do mundo, heroína do cinema e televisão, para crianças nascidas entre as décadas de 30 e 40 do século XX. Contudo as pinturas não remetiam para a representação da personagem e não havia relação alguma entre o título da exposição e o representado (mais uma vez o *Non sense* como estratégia utilizado por Ana Jotta) e que constava de trinta ou quarenta pinturas pequenas: Ana Jotta pintou a partir de coisinhas que poderiam ser desde um bocado de um livro, uma embalagem, uma ferragem. Utilizou vários acessórios que tinha em casa, sem qualquer nexo aparente uns com os outros, a não ser o facto de os ter usado como modelo, como poderia ter utilizado um modelo nu mas neste caso utilizou adereços, objectos inanimados e pintou-os, como por exemplo se poderia pintar uma jarra ou um copo. Ana diz que *Auto Mirror* tem muito a ver com isso porque foi o objecto em si que lhe chamou a atenção, mas poderia ter sido um outro objecto qualquer sem palavras. Ana volta a referir que o facto de uma pessoa estar à frente de um ecrã que diz *Auto Mirror* fará o seu efeito, mas volta a dizer que não pensou nisso. Que isso será uma coisa que diz respeito a quem vai olhar para ele, ou para eles: o espectador. Isso será a continuação da conversa com as pessoas, ou para quem fotografe possivelmente um espectador a olhar para o *Auto Mirror*, será também uma outra coisa, mas que de facto quando o fez não pensou nisso, dizendo que nunca esteve interessada em comunicar com as pessoas. Ana Jota diz que o que comunica com as pessoas é o seu trabalho, não é ela, voltando a afirmar que é uma pessoa "*Selfish*", egoísta, e que gosta de estar sozinha mas que o seu trabalho é para "sair para fora", portanto é aí que ela comunica, mas volta a dizer que não está nada interessada em comunicar e que se o trabalho for bem feito, e com isto Ana Jotta quer dizer "ter energia": se o trabalho tiver energia, não está morto e portanto terá um seguimento nas pessoas, no público.

Coloquei a Ana Jotta a questão sobre a assinatura, como assinava os seus trabalhos, se pela parte da frente, se por trás, e se pela parte da frente em que local?

Ana Jotta diz: "há aqui várias coisas sobre o nome e a assinatura, completamente diferentes, pode-se dizer assim que "Ana Jotta", muitas vezes as pessoas pensam que é um pseudónimo. É o meu nome de família, o meu nome é Ana, ta ta ta ta ta e o meu último nome é Jotta". Ana conta que quando vai a uma loja e pede uma factura, diz "Ana Jotta" e a pessoa que a atende põe Ana J. e fica à espera do resto, mas Ana explica que nasceu com este nome JOTTA, que é um nome de origem Judia- Húngara, ressalvando que não lhe interessa particularmente os judeus nem a Hungria, onde nunca esteve, mas há muitos judeus por cá. O seu nome Ana Jotta, que Ana acha que é um bom nome, parecendo um nome artístico, não o sendo, mas Ana diz que nasceu com esse nome e que é fácil para se fixar, parecendo um nome inventado.

Sobre a assinatura, Ana Jotta diz que é importante o sítio onde se põe, e que "pôr uma assinatura à esquerda, em baixo, em cima, ao lado, à direita, ocupa um espaço, mesmo que seja uma coisa absolutamente minúscula". Por isso Ana Jotta diz que evita o mais possível assinar à frente porque diz que é a assinatura mesmo sendo "um J enfiado num círculo, como *copyright",* que é a sua assinatura e que qualquer pessoa a poderá copiar ou reproduzir, é uma coisa que tem uma presença muito grande, por isso evita, só porque vai interferir com a coisa em si que está lá a pintar ou a fazer, por isso faz o possível para pôr atrás, e muitas vezes não assina logo os trabalhos, só assina quando se vendem, porque "as pessoas, claro, querem que aquilo tenha continuação, pode ser que vá valer alguma coisa", portanto Ana Jotta diz que assina, seja escultura, seja objecto, seja o que for, sempre de uma maneira pouco visível, ou então diz "vai um J à frente e é só aquilo", ou conta que se diverte quando querem que assine uma coisa qualquer e aí escolhe imenso o sítio "porque o sítio é muito importante onde se põe o rabisco". Volta a dizer que basicamente não usa a sua assinatura para ser vista, a não ser que faça questão nisso, mas que é raríssimo, e aí, nesses casos a assinatura é o actor principal, "porque é sempre actor principal aquela coisa da assinatura à esquerda em baixo ou à direita em baixo ou em cima, é sempre o galã, o galã do filme".

Continuamos a conversa comigo a dizer a Ana Jotta que me tinha voltado a lembrar, recentemente, de uma peça da qual sempre gostei imenso, na exposição *Cassandra*, na Culturgest do Porto, a pintura "Outono na Pateira" (da série "Eu Seja Cão", de 1986), que terá sido apropriada de alguém, mais propriamente de um tal Júlio Gouveia, datada de

1980, onde houve uma intervenção de Ana Jotta e posteriormente a assinatura que aparece no canto inferior direito da obra, foi alterada, tendo Ana Jotta escrito o seu nome por cima do nome que já lá estava, mas não apagando totalmente a assinatura anterior, e colocado também outra data. Pedia a Ana Jotta para comentar.

Ana Jotta sobre este quadro diz que se apropriou precisamente, dizendo que é a "tal coisa da assinatura ser muito importante", refere que se apropriou de um pintor, que não era anónimo porque estava assinado de Júlio Gouveia e Ana Jotta mudou a cor do J para outra cor porque Júlio Gouveia estava "assim numa cor que se integrava numa paisagem da Pateira, do Outono". Ana aplicou-lhe um J mais preto em cima do J do Júlio e apropriou-se dele. Será este um exemplo de como uma assinatura poderá tomar conta de tudo. Quanto a ser um "pintor de Domingo, Ana Jotta diz que gosta muito de pintores de Domingo, lembra também que na sua mais recente exposição *Cassandra*, há lá uma pintura de um remador, que comprou há relativamente pouco tempo, mas que este não o assinou. Ana Jotta diz que o poderia ter feito, ter colocado um J no lugar do nome do remador, mas que não o fez. Foi a última coisa que comprou e que saiu de sua casa directamente para a exposição. "Gosto daquilo :aquilo faz-me um efeito qualquer". Comprou-o numa feira de velharias e custou-lhe cinco euros. Ana Jotta diz que há coisas magníficas: que é preciso é saber ver.

A próxima questão : Jogos de identidade: noção de autoria, o porquê da repetição do J?

Ana Jotta respondeu que o esconder hoje em dia, depois de tantos anos a aplicar "jotas" atrás ou à frente ou ao lado, ou a coleccioná-los, não esconde, mostra-os. Durante anos, evidentemente que enquanto lhe aplicavam o rótulo de ironia e não sabiam o que ela fazia, porque é que fazia, porque estaria sempre a mudar, portanto achavam que este J misterioso seria um sinal de não querer ter autoria. Ana Jotta refere que não faz muita questão disso: que tem autoria mas não tem autoridade. Ao fim de anos a colocar Jotas ou a colecciona-los" é fortíssimo, é tão forte como uma pessoa ter um nome com três palavras e pô-lo à frente ou atrás, que pela ausência, torna-se muito presente."

Ana Jotta volta a referir que não tem nada contra a autoria, que varia muito de estilo e que durante muito tempo as pessoas ficavam um bocado baralhadas porque achavam que havia uma ausência de estilo. Não se trata de uma ausência de estilo mas sim que se abor-

receria imenso se passasse a vida a fazer a mesma coisa. Ana Jotta explica que não é estanque, que não está enfiada dentro de uma buraca ou de um aquário. Ana Jotta vê tudo o que se passa, sente, ouve e usa essa informação: está tudo à sua mão de semear ou ao seu olho, para a artista poder usar. Ana Jotta esclarece que já teria parado completamente se tivesse de estar a vida toda a fazer a mesma coisa, ou ter o mesmo formato de trabalho— seria algo que lhe seria absolutamente agoniante ou insuportável. Por isso, explica, é que sempre fez séries, são coisas que começa a fazer "que lhe saltam", não sabendo como é que "aquilo lhe salta", "aquela coisa, "para eu começar aquilo", mas Ana Jotta diz que poderia continuar até ao resto dos seus dias a fazer aquilo só que Ana já percebeu o que era aquilo, por isso já chega e que poderá fazer onze, dez, vinte e três, trinta e tal e depois acabou porque agora vai para outra coisa a seguir porque aquela já entendeu como poderia continuar e, por isso, para ela já não lhe interessa continuar a fazer a mesma coisa, que não a faz avançar absolutamente nada, não a excita, não a provoca.

A última questão que coloquei a Ana Jotta foi se o facto de ser uma mulher artista se teria alguma importância, influência no seu trabalho, se sentia que isso teria algum pendor no seu trabalho.

Ana Jotta respondeu que acha, que tem a certeza que são dois géneros completamente diferentes, um homem ou uma mulher: "que não tem nada a ver de ponto de vista nenhum e para começar fisicamente e sem ser fisicamente." Tem com toda a certeza hormonas diferentes e funcionamentos completamente diferentes e que portanto o mundo, segundo Ana Jotta, de qualquer maneira está feito ou é um mundo masculino e é evidente que uma mulher será sempre tratada de uma maneira paternalista, mesmo que disfarçadamente e que "agora até põe assim umas percentagens das mulheres nos sítios para dizerem que somos todos iguais". Ana Jotta afirma que não o somos nem nunca o seremos e explica que há uma coisa da qual de facto não gosta, e não gosta em alguns trabalhos de mulheres ou em alguns trabalhos de homens, que são coisas muitíssimo diferentes (Ana Jotta diz que reconhece perfeitamente o que é um trabalho de uma mulher e o que é o trabalho de um homem, há é bons trabalhos e maus trabalhos, tanto de uma coisa como de outra, mas são coisas completamente de famílias diferentes, de géneros diferentes e depois dentro desses géneros diferentes e de famílias diferentes, há bons trabalhos e maus trabalhos). Ana Jotta continua dizendo que as mulheres tem muito a tendência, algumas

mulheres, como as mulheres com certeza estão sempre naquela posição de facto desigual, muito desigual, porque será sempre desigual, porque deve ser sempre assim desde os tempos das cavernas mas Ana Jotta acha que será sempre assim, é um mundo masculino, diz não ter nada contra, mas menciona (e aqui completa o raciocínio do que anteriormente estava a dizer sobre o que não gostava em alguns trabalhos de mulheres ou até em alguns trabalhos de homens) que muitas vezes as mulheres querem afirmar-se de uma maneira completamente idiota e querem transformar-se em homens ou fazer papel de, e depois podem ser, no caso de artistas, péssimas artistas "se estão com essa paranoia e começam a fazer coisas com os seus sentimentos, e é muito má arte, e com as suas tripas e com o seu coração, a sua sensibilidade que é uma coisa do pior, fragilíssima" e Ana Jotta acha que seria melhor "pararem com esse serviço". Ana Jotta remata dizendo que há bons artistas homens e mulheres, claro que há menos mulheres porque há menos mulheres a funcionar "nessas coisas assim".

Pedia a Ana, e ainda sobre este mesmo assunto, para comentar a seguinte pesquisa que tinha feito sobre o seu trabalho:

"Embora Bernardo Pinto de Almeida tenha escrito no seu livro – Pintura Portuguesa no século XX, que a obra de Ana Jotta, (e de outras mulheres) deveria em certa medida ser considerada à parte pela reflexão de teor feminista que, ainda que não explicitamente enunciada, se inscreve nos respectivos trabalhos e projectos de obra (Pinto de Almeida 2002: 283), Ana Jotta, a propósito da sua exposição "*How to stay alive in the woods*" (Galeira Belo—Galsterer em Setembro - Novembro de 2013) responde a uma pergunta que lhe foi feita na revista contemporanea.pt, se existiria um pendor do feminino na construção da sua identidade artística, dizendo que o seu sexo era feminino, que haveria só boa arte ou má arte, bom ou mau trabalho.

Ana Jotta, antes de eu ter completado a minha frase, interrompeu-me para afirmar que não era feminista. Volta depois a dizer que de facto são dois géneros muito diferentes, evidentemente que são, funcionam de maneiras diferentes, tem atitudes diferentes, tem gostos diferentes, tem atenção a coisas muito diferentes, tem desgostos diferentes, mas de facto, segundo Ana Jotta, "só há bom ou mau, ou há trabalhar bem ou trabalhar mal, essas coisas muito básicas".

Para terminar, li a Ana Jotta outra citação que retirei do catálogo "Rua Ana Jotta" editado por Serralves onde diz o seguinte:

"Outros jogos de identidade que na obra de Ana Jotta encontramos, radica na sua implícita consciência da associação das condições da autoria à sua condição de artista mulher. Não há qualquer retórica ideológica, feminista ou não, neste jogo: contudo, Ana Jotta escolhe práticas, suportes e referências facilmente identificáveis na sua ironia com uma tradição social e cultural de educação feminina, proverbialmente destinada à sua domesticação e domesticidade" (Jotta 2005: 15)

Ana Jotta comenta que isto teria precisamente a ver com o que me tinha acabado de dizer acerca do gosto ou desgosto. Diz que gosta imenso de artes decorativas, diz-se absolutamente fã de artes decorativas (que possivelmente, diz, eu até lhe poderia dizer que isso, apesar de não ser, pertenceria à área de decoração, de decoradores, de moda, de coisas dessas que enfim não dizem só respeito a mulheres, mas que são basicamente, pertencem a essas famílias apesar de ter havido desde sempre decoradores homens que trabalharam em artes decorativas mas sim, são coisas que basicamente pertencem ao mundo da mulher), Ana Jotta diz que não vai de maneira nenhuma negar a sua existência como mulher, que não faz disso nenhuma bandeira, mas diz que tem de trabalhar seriamente e seriamente quer dizer: sem desonestidade. Menciona que usa o que lhe é mais natural e diz ser pela natureza, que não "é transgénica" nem biológica, como os DaDa "nature against art".

Ana Jotta diz que usa a sua natureza e a sua natureza é feminina sem sombra de dúvidas. "Não vai trabalhar como mineiro ou outra coisa qualquer ou como economista..."

8.1.2. ENTREVISTA COM ANA VIDIGAL 9 OUTUBRO 2015

Ana Vidigal recebeu-me na sua casa/estúdio, na rua dos Remédios, no bairro de Alfama, em Lisboa, no dia 9 de Outubro de 2015, pelas dezasseis horas.

A conversa decorreu de forma bastante agradável e fluída, até ao entardecer. Ana Vidigal fala do seu trabalho com um enorme à vontade e de uma forma bastante explícita e detalhada.

A conversa foi iniciada com a questão com que tenho iniciado as entrevistas às autoras escolhidas por mim para fazerem parte deste projecto de investigação e que é a seguinte:

"Ana Vidigal, tendo sido uma das mulheres pintoras que escolhi para fazer parte do meu projecto de doutoramento, por seres um caso incontornável na Arte Contemporânea Portuguesa a utilizar a palavra na pintura, gostaria que me respondesses a algumas questões: o interesse nesta entrevista reside em saber da importância da utilização da palavra no teu trabalho plástico. Queres falar um pouco sobre este assunto?

Qual a importância da palavra e como a utilizas? De uma maneira formal? Conceptual? Como mote? A palavra no processo de trabalho surge no início, durante ou no final da obra?"

Ana Vidigal, respondeu que ao longo de todo este período de tempo, a utilização da palavra no seu trabalho plástico já surgiu de variadíssimas formas. Lembra-se de quando começou, que utilizava a palavra escrita (estava a referir-se à palavra manuscrita, pois pelo gesto que fez com a mão, revelava isso) mas talvez até muito influenciada por António Sena (Lisboa 1941), ou outro tipo de artistas que no momento não se conseguiu recordar. Recorda-se que o trabalho de António Sena era um trabalho que seguia com bastante atenção. Palavras quase que irreconhecíveis, funcionavam mais como um grafismo. Ana Vidigal sabia o que lá estava escrito, mas tentava disfarçar e riscar essas palavras: por isso muitas vezes não eram de fácil leitura.

As palavras sempre fizeram parte do seu trabalho em termos de composição, disso tem a certeza absoluta e ao longo do tempo, umas vezes tornaram-se visíveis, sendo que hoje em dia são completamente visíveis, ou seja, não utiliza esse tipo de grafismos, ou quando

quer utilizar grafismos, não utiliza nada com base nem nas letras nem em palavras. Também terá havido um ponto charneira para a utilização das palavras no seu trabalho, que foi quando a artista deixou de ter obras, trabalhos "Sem título", e passou a colocar título nos seus trabalhos. Isto terá acontecido absolutamente por acaso e reparou então que as pessoas fixavam muito mais um trabalho com título do que um trabalho que não tivesse título e as primeiras vezes que voltou a utilizar títulos nas obras foi quase que como um jogo com as pessoas que iam ver os trabalhos. A questão seria, "será que as pessoas vão identificar este trabalho, como geralmente o faziam, pelo aspecto formal ou pela cor, ou será que me vão falar no título da obra? "Seria algo que, achava na altura, as pessoas não iriam ter muito em atenção", principalmente porque para a artista, na maior parte das vezes, o título é uma coisa que é escolhida à parte e que é colocada, geralmente até quase como uma coisa antagónica ao momento em que está a trabalhar. Considera engraçado porque concluiu que as pessoas identificavam os trabalhos pelos títulos.

É um processo que lhe dá muito prazer, a escolha desses títulos, porque raramente são seus, geralmente são "roubados" de variadíssimos sítios, sendo um processo que se mantém até hoje.

A pergunta sobre a utilização dos títulos na obras de arte seria para ser colocada mais tarde, no evoluir da nossa conversa, mas Ana Vidigal com o que disse anteriormente, foi antecipando a resposta.

A conversa seguiu com a seguinte questão: "O modo como as palavras surgem na tua obra servirá para acrescentar sentido à leitura da mesma? Ou seja, achas que a palavra dirige e manipula o observador, ou dar-lhe-á pistas para possíveis leituras da obra?"

Ana Vidigal respondeu que gostaria que a palavra desse pistas, mas que logicamente, a palavra manipula sempre um bocadinho o observador, até porque muitas vezes as pistas que se querem dar, podem ser falsas. "Mas isso será o tal jogo de quem observa e de quem dá a observar."

Ana Vidigal referiu que com o trabalho das outras pessoas lhe acontece exactamente o mesmo, principalmente com o trabalho daqueles artistas que não conhece de lado nenhum, a não ser a sua obra.

À questão que lhe coloquei, se achava que a plasticidade da letra se sobrepunha à sua legibilidade, ou se haveria um equilíbrio e o que é que lhe interessava que resultasse....

Ana Vidigal respondeu que quando começou, escrevia à mão, exactamente por esse lado mais gestual e do processo do esconder, do riscar, sobre a influência, como já foi dito, de António Sena, mas que hoje em dia utiliza muito as palavras escritas à mão com uma coisa muito simples, com um escantilhão, uma vez que são para ser lidas, não faria sentido estar a complicar. Utiliza um escantilhão normal, ou "letras grandes normais", não gosta de escolher nenhum tipo de letra rebuscado, poderá ter utilizado uma vez ou outra este tipo de letras, mas nesse caso, já não era bem a palavra e a letra que lhe interessava, mas sim a forma. Mas geralmente opta por soluções bastante simples.

Quando Ana Vidigal foi confrontada com a razão de escrever na maioria das vezes em português, respondeu que tal se devia ao facto de ser péssima em línguas, mas que utiliza muito o português e o francês, sendo o francês a sua segunda língua, pois pertence a uma geração que estudou mais a língua francesa do que inglesa. Tudo o que aparece nos seus trabalhos em inglês, por não dominar a língua, é porque tem a noção da tradução, tem a certeza absoluta do que é que representa em português, enquanto que em francês, poderá pegar num livro em língua francesa e transpor para o desenho ou para a pintura o que lê, porque não tem dúvidas nenhumas sobre o que lá está escrito, sendo que com o inglês, não arrisca. Geralmente utiliza muito o português, sendo a sua língua materna, e nota muito isso em relação aos pintores brasileiros com os quais se identifica bastante e que também utilizam muito o português. Pensa que poderá até parecer um pouco pretensioso da sua parte tentar colocar tudo em inglês, com a intenção de que o trabalho pudesse ser visto por outras pessoas e estas teriam de o compreender.

A propósito de tudo o que foi dito, perguntei a Ana Vidigal se quando expunha em outros países que não de língua portuguesa, e pelo facto de utilizar a palavra, se lhe interessava que o observador conseguisse ler, ou se já tivesse tido a experiência de lhe pedirem ajuda para o significado do que estavam a ler.

Ana Vidigal respondeu que às vezes perguntavam o que estava escrito, mas que ultimamente até utiliza mais a palavra no desenho e não tanto nas pinturas. Mas não quer de maneira nenhuma dizer que vá abandonar isso, são ciclos e a autora nunca sabe bem como será o ciclo seguinte.

Agora tem notado que não tem utilizado muito a escrita nas pinturas, quando diz pinturas (apontou nessa altura para uma pintura em tela de grandes dimensões que estava encostada a uma das paredes do seu estúdio), refere-se a esse tipo de "coisa" mais tradicional, e utiliza mais neste momento a palavra no que chama os seus trabalhos paralelos.

Ana Vidigal mostrou-me um exemplo de um trabalho ainda em desenvolvimento, feito com postais e pequenas colagens no qual irá ser fundamental o uso da palavra. O projecto será composto por postais que herdou do seu bisavô, postais esses que já tinha há imenso tempo e que até uma determinada altura não sabia muito bem como lhes havia de pegar, até que há uns tempos atrás, conseguiu pegar em todo esse material, sem sentir a absoluta necessidade de os pintar, tendo aceitado os postais como são e trabalhado apenas com a colagem de uns pequenos autocolantes (daqueles que se costuma colocar para identificar os quadros vendidos). Achando então que os teria de contextualizar, postais de mil oitocentos e qualquer coisa, do seu bisavô, que era militar e os trouxe das campanhas de Moçambique. Não lhe apeteceu estragá-los muito, como imagem e como objecto, não lhe apeteceu colar, pois quando cola o que acontece é que poderá fazer desaparecer a imagem completamente, tendo resolvido então fazer apenas uma pequeníssima intervenção, e já tendo vários prontos, terá sentido posteriormente a necessidade de os contextualizar. Em termos formais já tinha o trabalho guardado há muito tempo, não sabia era ainda como o haveria de contextualizar. Confessou que geralmente não tem pressa nenhuma em arranjar soluções, deixa o trabalho guardado à espera, e foi o que aconteceu com este, e uma vez, absolutamente por acaso, numa das suas incursões às livrarias a ver se havia algo que lhe interessasse, descobriu um livro de provérbios, e abrindo o livro ao acaso, encontrou a palavra preto e descobriu serem absolutamente aterradores os provérbios que havia em português sobre pessoas negras. Resolveu então assumir precisamente esse facto, ou seja, nessa época tratavam-se essas pessoas dessa maneira, os brancos falavam delas assim. Algumas das soluções de apresentação do projecto ainda estavam por decidir no momento da nossa conversa, mas sabia já o que iria então fazer: escrever em envelopes do tempo em que havia metrópole e províncias ultramarinas — um provérbio em cada envelope e cada imagem irá ser acompanhada por um provérbio, vai haver uma legenda para cada uma dessas imagens e serão esses provérbios sobre os Angolanos e Moçambicanos, escritos em português, sobre as pessoas das ex-províncias ultramarinas.

Ana Vidigal descobriu este livro por acaso e achou que serviria para o seu projecto. A pintora diz que não compra as coisas de propósito para o seu trabalho, compra-as para si e depois se necessitar utiliza-as. Por ter aberto o livro ao acaso e ter-lhe surgido a palavra negro e por tudo o que leu sobre isso no livro, decidiu que seria o material ideal para utilizar neste projecto específico. O projecto ainda não tem data nem local para ser apresentado, poderá ficar em *Stand by* mais uns dez anos, Ana Vidigal não tem pressa. O trabalho foi sendo feito, está mais ou menos feito, e poderá esperar mais uns tempos até à altura certa para ser visto.

Voltamos à conversa sobre os títulos nas suas obras,

a pintora disse, conforme eu já tinha lido em várias entrevistas sobre o seu trabalho, que vai assentando palavras e frases em caderninhos que poderão ser futuros títulos de obras e depois utiliza-os como achar melhor na altura devida. Referi o exemplo de uma obra da série "*Woman´s work is never done - projecto casinhas*" de 2002, porque o texto que aparece na obra está escrito em português e o título da mesma está em inglês. Perguntei a Ana se haveria alguma razão para tal ou como ia gerindo esse processo. Sobre isso, Ana Vidigal respondeu que foi fazendo os trabalhos, e se não se enganava, esse título também surgiu no final. Muitas vezes são as pessoas que lhe sugerem os títulos: sugerem frases que ela poderá aproveitar e na altura a frase que surgiu era em inglês e ela decidiu aproveitá-la directamente.

Sobre as suas referencias artísticas, conceptuais ou formais, Ana respondeu com algum humor que variava um pouco como os dias: uns dias está nublado, outros não. Mas que tem grande empatia por variadíssimos artistas ou variadíssimas artistas e não tem o mínimo problema em assumir que os mesmos a influenciam imenso pois se gosta é porque tem uma grande empatia com eles e logicamente isso fica retido. Há assim, digamos que umas artistas que são fundamentais para quase lhe dar coragem para avançar num certo tipo de trabalho. Foi muito importante para Ana Vidigal, o aprofundamento da obra de duas ou três artistas, que curiosamente são mulheres, mas que poderiam não ser, estas são: Annette Messager (Berck, França 1943), que talvez tenha sido a primeira pela qual se interessou, pois quando começou a seguir o trabalho, ela fazia um jogo entre a palavra com grande intervenção plástica. Há outra artista que Ana Vidigal acha absolutamente extraordinária que é Sophie Calle (Paris, França 1953) e também gosta imenso de Louise

Borgeois (Paris, França 1911- Nova Iorque EUA 2010). Ana Vidigal acha que estas duas artistas, quando a Annette Messager não sabe, mas que em relação a Sophie Calle e Louise Bourgeois, tem imensa curiosidade quanto às suas próprias vidas, que acha bastante interessantes. Comenta que porventura as próprias as acharão desinteressantes, mas que para nós, espectadores, as suas vidas são muito curiosas. Para Ana, Vidigal estas são pessoas que são quase para ela como bíblias de conhecimento. Ana Vidigal chegou a meter-se num avião para ir ver a exposição de Sophie Calle no Museu Pompidou (Paris, Novembro 2003 a Março 2004), confessando que não faz o mesmo com muitos artistas, até porque sairia caro, mas todos estas artistas são pessoas de quem Ana Vidigal já viu muito trabalho.

Quando Ana Vidigal entrou para a escola de Belas Artes, apanhou o regresso à pintura, a euforia do regresso à pintura, os artistas de quem se ouvia falar era de Clemente (Nápoles, Itália 1952) ou Sandro Chia (Florença, Itália 1946) e logicamente isso condicionou-a a si e aos seus colegas. Como teve de começar por algum lado, e com a idade de vinte anos todos eram bastante influenciáveis, começou a apresentar trabalho muito ligado à pintura.

Ana Vidigal viajou muito com os seus pais nos anos setenta e nesses anos viu muita arte Conceptual da qual sempre gostou muito. Uma das artistas por quem teve grande empatia, e por curioso que possa parecer pois Ana Vidigal achou que eu iria pensar que os trabalhos de ambas nada teriam a ver, mas não saberá explicar a razão dessa enorme empatia, era pela artista e seu trabalho, Gina Pane (Biarritz, França 1939 – Paris, França 1990), que desenhava no seu próprio corpo.

Ana Vidigal sempre se manteve muito informada sobre esse tipo de trabalhos, referiu, apontando para a sua estante/ biblioteca, um livro que a acompanhou ao longo dos anos oitenta, época em que entrou para a escola, que se chama "*Para Além da Pintura, Experiências dos anos Setenta"* e que é sobre todo esse trabalho das performances, instalações, *Arte Povera.*

Na sua adolescência visitou muitos museus, museus de arte contemporânea na Suíça e Alemanha, mas também o Louvre em Paris onde via coisas mais clássicas, como os Impressionistas. O pai levava Ana e seus irmãos a ver muita coisa diferente. Ao ver tanta arte contemporânea em museus por essa Europa fora, e com a idade de quinze, dezasseis, dezassete anos, presumia que tudo o que estava exposto nos museus era bom. Ana Vidigal

nessa altura não se questionava sobre o valor das obras. Aceitava imediatamente que aquela arte contemporânea por já estar num museu, era absolutamente válida.

Talvez por estas razões e por outras, possa ter tanta empatia por Sophie Calle, pois é uma pessoa que vai trabalhando nos anos oitenta, noventa, "e se formos a ver tem muito pouco a ver com o trabalho de atelier de um pintor", mas Ana Vidigal tem uma grande admiração por todo este tipo de investigação e trabalho.

À pergunta colocada, se o facto de ser uma mulher artista teria alguma importância e influência no seu trabalho ou se sentia que isso teria algum pendor no mesmo, Ana Vidigal respondeu que tenta que os trabalhos que faz, não sejam de maneira nenhuma panfletários. Ana Vidigal, fazendo uma analogia com a sua casa: que de uma lado é casa, do outro atelier, disse que os seus trabalhos convivem exactamente como em casa, ou seja, de um lado Ana é uma cidadã activa na vida do seu país, uma pessoa que se interessa e participa, por outro lado é uma artista plástica, pintora e as coisas logicamente tocam-se.

Ana Vidigal nunca teve o mínimo problema em se afirmar como feminista porque todas as feministas que sempre conheceu, desde miúda, eram e são mulheres inteligentes. Ana Vidigal sempre se identificou com os valores que defendiam, por isso chegou à conclusão de que se elas o eram e se Ana defendia os mesmos valores, então também era feminista.

Ana Vidigal percebeu que durante uns tempos, agora já não, disse, agora acha que as coisas já estão melhores, mas durante uns tempos as pessoas, muitas vezes, tinham medo que essa atitude (feminista) fosse confundida com lesbianismo: "havia uns "papões" que nunca percebeu muito bem". Como as coisas em Portugal, felizmente, evoluíram nesse campo dos valores, Ana Vidigal acha que hoje em dia teremos de nos preocupar mais no consolidar da cabeça das pessoas porque já existem bastantes leis que corroboram o que Ana Vidigal estava a referir.

Para tentar responder à questão de uma maneira mais concreta, Ana Vidigal explica novamente que tenta que não haja nunca nada de panfletário no seu trabalho e que uma das coisas que sempre terá feito foi a de gozar muito com a sua condição de mulher, pois sempre teve a noção de que haveria uma grande disparidade na paridade e portanto, isso por vezes cria uma espécie de sarcasmo no seu trabalho. Confessa que nem gosta de lhe chamar ironia, mas sim sarcasmo, sendo quase o resultado de uma conversa de si para si, e

logicamente que, por vezes, as pessoas se apercebem disso. Ana Vidigal goza consigo mesma, mas diz que se alguma vez utilizassem uma imagem das coisas que já mostrou para fazerem propaganda de uma coisa política, nunca o permitiria.

As pessoas serão livres de fazer as suas próprias interpretações e portanto, poderão identificar nos seus trabalhos algumas questões, sendo que Ana Vidigal por vezes fica um pouco espantada porque surgem conotações nas quais não estaria a pensar, mas terá de aceitar que possivelmente possam estar implícitas na obra, não sendo porem algo que a artista faça propositadamente.

Em relação à questão da assinatura no seu trabalho, o que não deixa de ser uma questão pertinente sobre a palavra na pintura, a pintora respondeu que assinava os seus quadros pela frente, mas da maneira mais discreta que se possa imaginar: com a sua letra pequenininha e até afirmando que se não se vir não lhe provocará preocupação alguma. Mas que o faz pois assim evita que tenha de ir assinar a obra depois de esta ter sido comercializada. Por trás da obra assinará então, o seu nome com letra de imprensa, colocará a indicação da orientação do trabalho, se para cima, se para baixo, coloca as dimensões, ou seja, escreve a ficha técnica da pintura. Muitas vezes, no que chama os seus trabalhos paralelos, pensa que uma assinatura, num trabalho de dimensões mais reduzidas, poderá perturbar um pouco, por isso frequentemente opta por colocar só “A. V.” e a data, ou então assina por trás. Entende, no entanto, que para as pessoas que adquirem os trabalhos e os querendo para uma colecção ou para os usufruir a seu belo prazer, será lógico que estarão a fazer um investimento e que terá de o respeitar e assinar os trabalhos.

Nunca faria uma assinatura que fosse possível de ser vista a um metro, porque acha que interfere e foi assim desde sempre.

Quase no final da nossa conversa e tendo já tocado nos pontos todos que tinha previamente determinado sobre a utilização da palavra no seu trabalho, perguntei à artista se quereria acrescentar algo mais.

Ana Vidigal, apontando para a sua estante - biblioteca, disse que, como seria possível de se ver, tinha bastantes fontes de informação. A conversa prosseguiu então sobre o tema os livros.

Ana comentou que a maioria dos seus livros estão todos riscados, por questões práticas e passou a explicar. Ana Vidigal compra os livros para si, não pensa que vai comprar um livro porque será óptimo para o seu trabalho. Confessa até que só lê ficção e poesia, tem pavor em ler "*papers*" e "coisas mais teóricas" como por exemplo ensaios. Deu o exemplo de que se tivesse que escolher entre ler um ensaio de Susan Sontang ou o seu livro "O amante do Vulcão", não hesitaria pelo segundo.

Quando Ana Vidigal vê então um livro que lhe interessa, compra-o e conforme o vai lendo, vai sublinhando partes que lhe interessam e tendo uma memória visual relativamente boa, posteriormente lembrar-se-á de ter visualizado pequenas frases e pensa que se calhar gostaria de utilizar aquilo que terá lido num determinado livro, num determinado trabalho e se não tivesse os livros sublinhados, a tarefa tornar-se-ia bastante mais difícil e perderia uma tarde à procura dessa informação. Tem tudo sublinhado, geralmente sabe onde localizar os livros e portanto, é uma maneira de agilizar todo o processo.

A conversa prosseguiu perto da sua estante biblioteca, recheada de livros de autores de quem gosta, que a influenciam, ou de catálogos de colegas e amigos, e Ana Vidigal vai-me assim mostrando vários livros, um deles completamente sublinhado, com frases que já utilizou num projecto que mostrou há já algum tempo na Sala do Veado. Cada desenho desse projecto tinha uma frase retirada desse livro. Neste caso o livro era uma edição bilingue, inglês- português e por isso utilizou essas frases em inglês, pois tinha a certeza do que iria escrever.

Falamos de um livro que trouxe do Brasil, Rio de Janeiro em 1982, da Clarice Lispector de quem gosta bastante, e ao percorrer a estante lembrou-se de mais duas das suas referencias artísticas que não tinha mencionado anteriormente, Mike Kelley (Wayne, EUA 1954 – South Pasadena, EUA 2012) e Francis Alys (Antuérpia, Bélgica 1959), mostrando-me o livro dele diz-me que acha os trabalhos dele absolutamente extraordinários.

Ana Vidigal conta a história, de que nos anos oitenta, (e de que as pessoas agora poderão não ter muito essa noção), mas havia pouquíssima informação em Portugal sobre arte e artistas e o que se fazia noutros países. Conta que tinha um grupo de colegas que se juntava na Escola de Belas Artes, composto por ela, Pedro Casqueiro (Lisboa 1959), Madalena Coelho (Lisboa 1952) Inês Simões (?), Jaime Lebre (Lisboa 1955) e compravam, ou mandavam vir, já não se recorda, a revista Flash Art na livraria Bertrand e iam todos para um café

no Chiado ler essa revista, uma única revista para todos. Hoje em dia sempre que se fala num artista, basta ir à internet pesquisar informação sobre o mesmo, não sendo a mesma coisa do que ver a obra ao vivo, mas tem-se acesso a muita informação, mas nessa altura, não havendo mais nada, o que lhes chegava de mais contemporâneo era através dessa revista que partilhavam avidamente entre eles, e que logicamente passavam a ter empatia por esses trabalhos.

8.1.3. ENTREVISTA COM FÁTIMA MENDONÇA 10 DEZEMBRO 2015

Fátima Mendonça, recebeu-me na sua casa / ateliê em Odivelas, na tarde de 10 de Dezembro de 2015.

O guião para a entrevista foi sensivelmente o mesmo utilizado anteriormente com as outras artistas entrevistadas, diferindo apenas numa ou outra questão.

A entrevista começou assim:

Fátima Mendonça, tendo sido uma das mulheres pintoras que escolhi para fazer parte do meu projecto de doutoramento por seres um caso incontornável na arte contemporânea Portuguesa, a utilizar a palavra na pintura, gostaria que me respondesses a algumas questões:

O interesse nesta entrevista reside em saber da importância da utilização da palavra no teu trabalho plástico, queres falar um bocadinho deste assunto?

Qual a importância da palavra e como a utilizas? De uma maneira formal? Conceptual? Performativa? Como mote? Como é que usas e porquê, a palavra?

Fátima Mendonça respondeu que não sabe muito bem dizer ou explicar, porque as coisas para ela funcionam de uma maneira muito intuitiva. Usa a palavra, porque muitas vezes uma palavra ajuda-a a criar uma ideia de exposição.

Às vezes encontra a palavra que define uma coisa que está a sentir e portanto, a partir daí irá andar à volta daquela, não tanto da palavra, mas muitas das vezes de uma frase, daquela frase.

Fátima Mendonça dá um exemplo, referindo-se à última exposição que realizou (Novembro/ Dezembro 2014 que teve lugar na Galeria 111 em Lisboa, intitulada *A Cura - Operação ao Cérebro*), diz que estava com um pouco de dúvidas, havendo nessa altura uma publicidade na televisão em que aparecia um boneco articulado e que dizia “anda agora, anda, deita cá para fora”, achava-o fantástico e achando muita graça, a partir desse boneco saiu uma exposição de coisas a saírem de um crânio aberto, portanto o crânio abria-se e “anda deita cá para fora.”

Fátima Mendonça diz que já deveria ter a ideia, mas digamos que a frase a fez sintetizar. De repente percebeu o que fazer.

A entrevista prosseguiu com a questão:

A escrita como performance, porque é que escreves à mão? Sendo que a maior parte das artistas que entrevistei e que fazem parte deste projecto, utilizam ferramentas como stencils, escantilhões, máscaras, mas tu escreves à mão...

Fátima M. diz que não gosta de utilizar essas ferramentas. A artista gosta de escrever à mão e até refere que no dia anterior, curiosamente, tinha estado a pensar nessa questão. A sua escrita é uma espécie de diário, como qualquer coisa que faz para ela, pessoal. Uma coisa muito directa que em vez de escrever num papel, escreve numa tela. aliás a artista diz que vê a tela quase como se fosse um papel: em vez de estar a fazer no seu diário, está a fazer na tela. É muito mais rápido do que andar à procura de frases e depois recortar essas frases.

A partir do que Fátima Mendonça disse, perguntei se concordava com uma afirmação que Roland Barthes faz no seu livro Variações sobre a Escrita, (Barthes 2009: 73) "que a escrita manuscrita continua a ser miticamente depositária de valores humanos, afectivos, acrescenta desejo à comunicação, porque ela é o próprio corpo".

Fátima Mendonça concorda e diz que é por isso mesmo que escreve à mão, porque todo esse lado emotivo, toda essa proximidade: com uma frase que se corta, perde-se.

A entrevista prosseguiu com a pergunta sobre as suas referências artísticas, conceptuais, formais, artistas que sejam importantes para o seu trabalho ou percurso.

Fátima Mendonça desculpou-se dizendo que não é boa a fixar nomes, mas sim a fixar coisas. Refere Louise Bourgeois, porque tem um lado mais de busca interior, desse lado menos objectivo, com uma linguagem quase transformada. "Gosta dos artistas nessa linha", gosta também da mexicana Frida Khalo, gosta "desse género de artistas" e diz que também "gosta muito dos outros artistas que a gente gosta todos, não é?". Mas de mulheres artistas diz que pensa muito nestas duas: Louise Bourgeois e Frida Khalo.

A Pergunta seguinte refere-se aos títulos nas pinturas, perguntei a Fátima Mendonça como chega aos títulos nas suas obras: se pensa nos títulos antes de concretizar as obras ou depois, e qual a sua importância.

Fátima Mendonça responde que os títulos vão surgindo com a obra. Os títulos vão surgindo com a ideia e com a obra. Há uma ideia que a leva a fazer uma pintura ou um desenho e que depois a mesma se traduz numa frase ou em várias frases. A ideia surge às vezes como necessidade enquanto está a fazer o trabalho, às vezes para acrescentar qualquer coisa ao trabalho ou para não deixar escapar determinado momento. Fátima Mendonça escreve a frase, por vezes escreve-a directamente, logo, sem grande preocupação, (sendo que o ideal é precisamente não ter muita preocupação onde irá escrever a frase), porque a partir do momento em que ela surge, ela é importante e portanto fica lá o apontamento.

A conversa foi-se desenrolando de maneira espontânea e naturalmente a ordem que tinha previsto, na listagem de perguntas que tinha preparado, foi- se alterando, porque à medida que Fátima Mendonça foi conversando sobre os assuntos em questão ia tocando em alguns assuntos que iriam ser tratados posteriormente. Referi precisamente isso à artista.

A pergunta que se seguiu foi: palavra como imagem ou imagem como palavra, tu assumes aquilo que vais escrevendo também como imagens, qual a sua importância? preocupas-te com as diferentes leituras que o observador poderá fazer do teu trabalho? A diferença entre ler e ver....

Fátima Mendonça diz que não se preocupa muito com isso, que por vezes dá-lhe muito prazer em saber que vão ler aquilo que escreve, mas que às vezes também escreve para ajudar o leitor a perceber o quadro. Às vezes pensa assim: Deixa-me lá escrever isto aqui.... mas a ideia é como se estivesse a interpelar o observador: “oh pessoa que que estás a ver o trabalho, isto quer dizer isto...”

A palavra então funciona como um reforço na pintura? perguntei eu...

Fátima Mendonça respondeu que sim. A palavra funciona como um complemento, como uma ajuda. Por exemplo, poderá utilizar a palavra de mil maneiras, poderá utilizá-la, imaginemos o caso, de que não saberia desenhar ou que ficaria mal desenhada qualquer coisa, poderia escrever então que quereria desenhar bem, mas que não o sabia fazer, mas o que queria era fazer, por exemplo uns sapatos elegantes, “que aqueles tinham ficado um pouco abrutalhados” poderá assim, através da escrita sugerir imagens, dizendo que serão “mais assim ou assado”.

Escreves sempre em Português?

A esta questão, a pintora respondeu que sim, só se for uma coisa excepcional ligada ao trabalho por qualquer motivo em que desse vontade de escrever noutro idioma, por qualquer motivo, e que poderá haver mil e um motivos para querer escrever noutras línguas, mas habitualmente é em Português que escreve, é a sua língua.

Mesmo que apresentes uma exposição fora, noutro País, se já o fizeste e se já terás tido algum *feedback* sobre isso.

Fátima Mendonça diz que já o fez e que é complicado. Quase que está lá a querer que as pessoas leiam aquilo que escreve e às vezes é complicado traduzir e a escrita é muito importante. Fátima Mendonça diz também que não domina muito bem outras línguas e que não lhe dá para escrever noutra língua. Que a sua língua é de facto o Português.

A pergunta que se seguiu referia-se à assinatura nas obras, se geralmente assina os seus quadros pela frente ou por detrás, e se pela frente, se haverá algum local específico para o fazer?

Fátima Mendonça diz que sim, que há um local específico, embora não seja sempre aí que assina, mas que gosta de assinar pela frente da tela, do lado direito ou em cima, "na ponta de cima", ou eventualmente se não houver espaço, assina na parte de baixo do lado direito. Reitera que é sempre do lado direito, em geral.

Fátima Mendonça diz já ter assinado por trás, pois às vezes poderá "haver uma coisa que não queira sujar com o nome" e assim poderá escrever o nome por trás, mas diz que em geral isso não acontece porque "aquilo tem lá tanta coisa escrita, que ter lá o nome também não haverá problema".

Terminamos a entrevista com a pergunta geral que tenho feito às artistas que tenho vindo a entrevistar, a quem pergunto, se por serem todas mulheres e pelo facto de serem mulheres artistas isso terá alguma influência no seu trabalho, se sentem que isso terá algum pendor no seu trabalho?

Fátima Mendonça respondeu que não sabe. Não sabe. É um ser humano e portanto, fala da sua forma de ver o mundo e da sua experiência e daquilo que sente, agora que não

sabe se fosse homem se haveria diferenças. Não lhe interessa se era ou não era, não faz ideia e não é assim que vê as coisas. É um ser que absorve e que fala e isso é uma questão que não lhe interessa nada, não sabe se os homens falam de outras coisas. Fala daquilo que é. "Falo daquilo que sou, sei lá se os homens falam de outras coisas ou não? Não sei..."

8.1.4. ENTREVISTA COM MÓNICA CAPUCHO 11 SETEMBRO 2015

A pintora Mónica Capucho recebeu-me no seu ateliê em Cascais, numa manhã solarenga do dia 11 de Setembro de 2015.

Atarefadíssima com duas exposições prestes a inaugurar, mesmo assim, despendeu um pouco do seu tempo para conversarmos sobre o seu trabalho, tendo eu o privilégio de encontrar o seu espaço de trabalho repleto de obras inéditas.

A série nova de trabalhos que Mónica Capucho irá apresentar no Centro Cultural de Cascais - Fundação Luís I, no próximo mês de Outubro, chama-se "*Looking for Something*" e foi a partir deste tema que iniciamos a nossa conversa sobre a utilização da palavra na sua pintura.

Sendo a pintora Mónica Capucho, uma das mulheres pintoras cujo trabalho está a ser analisado neste projecto de investigação, um caso incontornável na pintura contemporânea Portuguesa onde a utilização da palavra é um factor mais do que evidente e constante, a primeira questão que foi levantada foi precisamente a da importância da palavra no seu trabalho plástico, e como a utilizava, se de uma maneira formal, conceptual, performativa ou como mote.

A pintora respondeu que a utilização da palavra no seu trabalho era fundamental e muito importante, pois era a partir da palavra a maneira mais fácil de transmitir uma ideia, de uma maneira eficaz e directa.

A pintora, continuando a responder à minha pergunta diz que utiliza a palavra de uma maneira conceptual, que era óbvio, que há sempre o conceito, a ideia do trabalho e dá como exemplo o seu novo projecto "*Looking for Something*", em que todas as frases que escreveu começam por "*Looking for...*" e depois tem sempre uma palavra que é associada a qualquer coisa (que é o Something). Assume que também utiliza a palavra de uma maneira formal e performativa, dizendo que faz cada peça, que são módulos e ressalva que normalmente utiliza módulos individuais e que depois em termos de conjunto faz uma instalação de maneira a que o conjunto, apesar do individual ser muito importante, o conjunto também o é. Em termos de importância de composição, em termos estéticos, está sempre subjugado ao fundo, seja cor, seja textura, a cor da letra tem sempre a ver, ou não,

com a cor do fundo, portanto tudo isso serão problemas que são abordados cada vez que faz uma pintura e que utiliza a palavra.

Neste novo projecto "*Looking for Something*", a palavra assume-se simultaneamente enquanto sujeito e objecto, enquanto conceito e forma. Esta nova série consiste em vários trabalhos, que adoptam formatos e materiais diversos, telas de maior formato, blocos de gesso, blocos de cimento, barras de madeira pintadas de cores diferentes, acrílico transparente e também algumas pinturas em papel, em todos eles a utilização da palavra é constante.

Num primeiro contacto visual com o trabalho, a série *Looking for Something* parece colocar a imagem no domínio da linguagem.

Fundos monocromáticos, alguns com texturas, pintados com cores de uma paleta algo reduzida (essencialmente fundos cinza, azul, vermelho, branco, com apontamentos de outras cores), onde a palavra é sempre um elemento visível e preponderante.

A pintora tanto utiliza a palavra de uma maneira formal como a utiliza do ponto de vista conceptual. Há no seu trabalho várias configurações de leitura. A primeira abordagem a ser feita pelo observador, ou seja, o primeiro impacto com a sua obra, poderá ser a tentativa de leitura das frases ou palavras. Interessa-lhe que se leia primeiro, pois o que o observador vê em primeiro lugar são frases escritas sobre suportes, mas a pintora gostaria que não se visse apenas que são meramente frases escritas em cima de um suporte. Os suportes, como já foi referido, são de materiais diversos que vão desde a madeira, betão, gesso, acrílico transparente que parece vidro, pintura em tela. Interessa-lhe por isso, que depois do primeiro impacto com a obra, que se proceda a outras camadas de leitura e se aprecie toda a parte plástica da pintura, que se apercebam de que nada foi feito ao acaso, que se veja toda a parte sensível das texturas resultantes do comportamento de diferentes materiais utilizados e de diversas maneiras de os trabalhar: de pormenores de composição, dos diferentes exercícios feitos com os materiais, cores, pequenas subtilezas como por exemplo a cor da letra parecida com a cor do fundo, ou os contrastes que por vezes criam. Interessa-lhe os jogos de linguagem que vai criando, poderá ter a ver com o título da peça em si, poderá querer estar a chamar a atenção para uma situação que queira acentuar com contraste e utilizará a frase em branco sobre fundo preto, ou para algo com intensidade em que utiliza duas cores complementares como o laranja e o azul, ou para

algo que não quer com contraste e utilizará preto sobre preto: como o fez nesta série, onde aparece inscrita a frase "*Looking for Justice*", em letras pretas sobre fundo preto, num comentário irónico à justiça ou falta dela do tempo em que vivemos.

As palavras da série *Looking for Something* nem sempre são visíveis a um primeiro olhar. Algumas das peças pedem-nos tempo, a sua visibilidade estará condicionada às condições de luz e sombra inerentes ao espaço onde serão expostas e da posição do observador em relação aos objectos. Em alguns casos, as palavras são pintadas da mesma cor, numa tonalidade um tanto ou quanto mais suave do que o fundo, ou diferenciadas apenas por uma textura diferente. Outras vezes surgem - palavras e fundo - pintadas exactamente da mesma cor, tom e textura, pedindo ainda mais atenção a quem as observa.

Algumas das frases poder-nos-ão parecer mais directas ou óbvias, mas escondem sempre um outro sentido — há sempre um duplo sentido nas suas mensagens — e o espectador é convocado para a redescoberta da palavra e dos seus significados múltiplos através de referências às memórias colectivas que por elas trespassam.

Este trabalho assenta assim no jogo da recepção e as possibilidades de interpretação serão tantas quantas pessoas o lerem.

Interessa-lhe que o observador veja que a pintura é feita não por uma máquina, mas por uma pessoa, embora tenha confessado que foi já por diversas vezes considerada uma artista plástica bastante racional, mas que gosta sempre de mostrar, também, o seu lado mais emotivo e sensível, tentado conjugar no seu trabalho, todos esses aspectos da melhor forma possível.

Há portanto, do seu ponto de vista, nesta nova série de trabalho, um equilíbrio entre a parte formal e conceptual. Não se trata aqui somente de explorar os aspectos formais da palavra e da matéria, mas de hiperbolizar os seus significados duplos.

O tipo de letra que utilizou neste projecto é o ARIAL, um tipo de letra simples, limpo, cuidado e facilmente legível. Interessou-lhe utilizar um tipo de letra mais universal, mas já aconteceu que em projectos anteriores, em que utilizou outro tipo de letra, tivesse criado dificuldades de leitura a certos observadores. Mas bastava que se apercebessem da ou descobrissem por exemplo a letra M, que logo a seguir conseguiam entrar no jogo e liam todas as outras. Nas suas peças verticais, na qual as palavras estão inscritas verticalmente,

também já encontrou pessoas com dificuldades na leitura da frase, letra a letra, dependendo sempre muito de cada um dos observadores. Mónica Capucho acaba por achar interessante, sendo, sem dúvida alguma, uma parte fundamental na recepção do seu trabalho, este tipo de jogos de percepção que se vão criando.

Conversamos também sobre a importância dos títulos nos seus trabalhos e de como chegava a eles.

A questão do título para Mónica Capucho é muito importante e as suas obras tem sempre título. Na maioria das vezes, o que está inscrito na superfície do trabalho, é o título também da obra. Chega aos títulos das suas obras de maneiras diferentes: poderá começar por fazer meramente composições onde são utilizados padrões, cores ou geometrias simples e depois tendo a parte visual, estética, resolvida, arranja um título para o trabalho, ou o processo poderá ser feito de modo inverso, começando por ter frases soltas, e inspirando-se nas mesmas para partir para a parte formal do projecto, não considerando isto uma ilustração, embora, segundo a artista essa etiqueta não a incomode.

A questão do porquê de sempre escrever em Inglês sendo uma artista plástica Portuguesa, também surgiu, tendo Mónica Capucho justificado esse facto por a língua Inglesa ser uma língua mais universal. Gostaria de escrever em Português, até porque seria bem mais fácil para ela, mas o Inglês será mais facilmente compreensível em todo o lado e também acha que se torna mais difícil traduzir alguns dos títulos para Português: há frases que tem necessidade de ser mais directas e que traduzidas para a língua Portuguesa nem sempre, no seu entender, resultam. Aliás, Mónica Capucho já pensa em Inglês quando projecta os seus trabalhos. Interessa-lhe também o duplo sentido de muitas das frases que utiliza e que resultam melhor em Inglês, neste caso específico, o próprio título deste novo projecto, *Looking for Something* que se refere a estar a ver alguma coisa (*Looking ... something*) ou ansiar que algo aconteça (looking for).

Quando conversávamos sobre se a palavra dirige ou manipula o observador, chegamos à conclusão de que o facto de se usar palavras, texto na obra plástica, o observador é logo subjugado a uma palavra que tem um sentido e esse sentido é sempre forte, interessando-lhe também, com as palavras que escreve, criar jogos de duplo sentido e vários tipos de leitura.

O factor ironia também se encontra presente no trabalho de Mónica Capucho e também tenta sempre procurar alguma relação ou simbologia entre os materiais ou cores que utiliza e as frases que escreve, acentuando as suas leituras duplas. Se umas vezes as palavras remetem objectivamente para as cores com que são pintadas, outras são as que apelam para o campo subjectivo das emoções que a pintora associa às cores.

Numa das telas que faz parte deste novo projecto, na linha ou espaço em que está escrito "*Looking for Simplicity*", a frase está escrita sobre madeira, um suporte simples, cru, onde não foram acrescentados tintas ou outros materiais, nem texturas ou relevos. Onde se lê a frase "*Looking for Freedom*", esta está escrita em azul, cor que para grande parte dos observadores poderá representar o conceito de liberdade e segundo Nelson Goodman, quando fala em modos de metáfora:

> Considere-se, por exemplo, a aplicação metafórica de "azul" a imagens. Dado que "azul" tem também uma aplicação literal às imagens, as aplicações literárias e metafóricas dão-se no mesmo território. (Goodman 2006: 108)

Há também a frase "*Looking for Weirdness*" (estranheza), escrita com a cor verde, cor esta que Mónica Capucho considera estranha e que muito raramente faz parte da sua paleta, também há a frase "*Looking for Energy*", escrita a amarelo, cor que também praticamente nunca utiliza, mas que achou a ideal para transmitir a ideia de energia, "*Looking for Imperfection*" escrita num fundo vermelho, sendo este bem visível ao longe, mas que chama o observador para uma aproximação na tentativa de encontrar as tais imperfeições, que com a perfeição e rigor técnico com que a artista executa o seu trabalho, será tarefa difícil, mas não impossível, visto que, segundo já referimos anteriormente, o trabalho ser feito por uma pessoa e não por uma máquina.

Estas frases que encontramos nas telas, remetem para questões universais do comportamento humano. Segundo Nelson Goodman um pintor ou compositor não terá de ter as emoções que exprime na sua obra.

> E é evidente que as próprias obras de arte não sentem o que exprimem, mesmo que o que exprimam sejam um sentimento. Alguns destes casos podem sugerir que o que é expresso e, ao invés, o sentimento ou emoção provocada no observador. (idem: 75)

Não se tratando aqui, portanto, de explorar unicamente os aspectos formais da palavra e da matéria, por vezes escreve frases que tem a ver consigo, outras vezes não. Interessando-lhe, portanto, estabelecer a relação entre as palavras, as frases e os sentimentos humanos, ou seja, dependendo do estado de espírito que o observador tenha em determinado dia, ou dependendo da sua sensibilidade e personalidade, este ir-se-á identificar mais com uma determinada palavra ou frase do que com outras. À medida que vai percorrendo a exposição ou vai estando atento a ler os títulos ou frases das diferentes obras, este vai escolhendo e criando as suas próprias composições, escolhendo os módulos que lhe agradarem mais ou com as quais se vai identificando, ou estabelecendo as suas próprias regras de um jogo. Estabelecerá a sua própria sequência em termos de cores, palavras, texturas, frases. Mónica Capucho, gosta de dar liberdade total ao observador de escolher a sua própria sequência de palavras e frases e assim rejeitar outras tantas, criando esse jogo de diferentes leituras e interpretações do trabalho.

Conversamos também sobre as suas referencias artísticas, do ponto de vista conceptual ou formal. Ao preparar o nosso encontro, tinha escrito nos meus apontamentos o nome de Nelson Goodman, achando sinceramente que seria uma das suas principais referências teóricas, pois no estudo da obra da pintora, fui confrontando alguns dos aspectos teóricos de Goodman com a sua pintura, mas enganei-me. Mónica Capucho não o mencionou e quando a confrontei com este nome, disse-me que não o conhecia, em vez dele falou-me obviamente de artistas Conceptuais, que utilizam a palavra enquanto trabalho artístico *per se,* dos Minimalistas, que utilizam formas geométricas com repetições simétricas, utilizam poucas cores e o mínimo de recursos, sendo a sua principal influência Donald Judd (Missouri 1928 - Nova Iorque 1994), falou-me de Rober Ryman (Tennessee 1930) e Pierre Soulages (Rodez 1919) pelas suas superfícies monocromáticas que evidenciam texturas; de Bruce Nauman (Indiana 1941), pela sua interessante utilização da palavra, de Andrew Kuo (Nova Iorque 1977) pela sua mistura de palavras com formas abstractas meticulosamente construídas, sendo o seu trabalho, bastante gráfico, mas pintado à mão. Este artista inicia o seu trabalho sempre pelo conceito do que pelas cores utilizadas, começa um exercício de escrita e essa escrita ou texto dita-lhe como as coisas poderão prosseguir. Uma outra referência artística é Rémy Zaugg (Courgenay1943 - Basileia2005) principalmente conhecido por ser um artista conceptual que teve um importante papel como crítico e

observador na cultura contemporânea, especialmente no que diz respeito à percepção do espaço na arquitectura. Primeiramente utilizando texto e o significado da palavra como assunto dos seus quadros, lida com termos da percepção, examinando várias facetas da visão. Acredita que a visão e a consciência estão efectivamente ligadas e que é através das suas camadas que a nossa relação com o mundo se desenvolve.

Tendo estado mais recentemente a experimentar e trabalhar para este novo projecto, com materiais novos para si, como por exemplo o betão, não só foi buscar as suas referências à pintura, mas também à arquitectura, passando então a investigar a obra de alguns arquitectos, sendo para a artista a questão do espaço muito importante, tem alguns arquitectos como referência, por apreciar bastante a maneira como trabalham, abordam a geometria e os espaços: vazios ou preenchidos. São eles Tadao Ando (Osaka 1941), Jacques Herzog (Basileia 1950), Zaha Hadid (Bagdad 1950- Florida 2016) e Peter Zumthor (Basileia 1943).

Um dos assuntos que não poderia faltar na nossa conversa era precisamente a questão de género, ou seja, se o facto de ser uma mulher artista teria alguma influência ou importância no seu trabalho. Mónica Capucho pensa que o facto de ser uma mulher, não terá influência directa no seu trabalho, acha até que se fosse homem, faria exactamente a mesma coisa, mesmo tendo plena consciência de que, pelo facto de ser mulher, terá uma sensibilidade diferente. Aliás não lhe interessa que a sua obra seja identificada em termos de género, nacionalidade, faixa etária. Agrada-lhe pensar de que deverá sim, ter uma leitura mais universal, isenta de qualquer uma dessas características.

No decorrer da nossa conversa sobre este assunto específico, contou-me um episódio engraçado de que se lembra bem, ainda do tempo em que era estudante na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa - FBAUL, em que um professor de História da Arte, Fernando António Baptista Pereira tinha uma teoria de que a pintura feminina — pintura feita por mulheres pintoras, em relação à pintura masculina — pintura feita por homens pintores, apresentavam algumas diferenças notórias. A pintura masculina abordava muito mais as perspectivas, teria muito mais profundidade em termos espaciais, visuais e de que a pintura feita por mulheres seria muito mais plana, sendo que a mulher teria horror ao vazio, tendo necessidade de preencher todos os espaços. Mónica Capucho, tentando analisar a sua pintura a partir desta abordagem, que julga muito incompleta, mas mesmo assim respeitando-a, considera então que, por este prisma, a sua pintura será então bastante

feminina, pois os espaços vazios, para ela, terão tanta ou mais importância do que os espaços preenchidos, preocupando-se muitas vezes com o acto de tapar o que já foi feito através da acumulação de várias velaturas e texturas, tentando um equilíbrio entre ambos os espaços. Porque os espaços vazios também servirão para colocar em evidência os espaços cheios.

Mónica Capucho participou em 2011 numa mostra intitulada de "*Identidade Feminina – Obras da coleção do Instituto Valenciano de Arte Moderna* – IVAM, um projecto itinerante, primeiro apresentado no IVAM e que depois seguiu para São Paulo para a galeria Marta Traba. Este projecto internacional, foi promovido pela Fundação Memória da América Latina e pelo IVAM, parte das actividades da associação Women Together do conselho económico e social das nações unidas e do programa de objectivos de desenvolvimento do milénio. A exposição teve a curadoria de Consuelo Císcar e de Bárbara Rose, que fizeram uma investigação minuciosa à coleção de arte do IVAM, para escolher de entre as obras de mulheres artistas, os diversos temas, formas e ideias que lhes pareceram mais instigantes, capazes de reforçar o espírito transgressor da arte. Este conjunto de obras seleccionado, não consentia espaço à indiferença ou neutralidade, convocava e impulsionava a assumirmos um papel militante na acção de modificação da sociedade.

Desta mostra constavam obras do século XX e XXI que traçavam um percurso ímpar na história da arte, ressaltando a presença feminina na produção artística recente. A obra destas artistas, espelha a própria história contemporânea da sociedade.

Passado algum tempo de ter realizado a entrevista à artista, ao organizar toda a informação sobre o material recolhido e revendo toda a investigação sobre o seu trabalho, chegamos à conclusão que tinha faltado uma questão pertinente em relação à utilização da palavra na pintura, a questão da assinatura do autor na pintura.

A questão foi-lhe então enviada por correio electrónico e era a seguinte:

"Mónica, assinas sempre os teus trabalhos? Se sim, na parte da frente do quadro ou na parte de trás? Se não assinas na parte da frente, há alguma razão para isso?"

A artista respondeu da seguinte maneira:

"Em relação à assinatura na frente das pinturas, acho que entrava completamente em conflicto com as frases, ou mesmo em pinturas minhas com frases mais pequenas, ou sem

frases ou palavras (tenho algumas, poucas) julgo ficar sempre a interferir nas geometrias, padrões ou seja qual for a estrutura da pintura.

Mesmo na maioria da pintura contemporânea, julgo que já não faz muito sentido (talvez na lateral), já que em todas as exposições existem legendas com toda a informação sobre o trabalho exposto. Entretanto, acho que primeiro vem a pintura (trabalho) só depois o artista – em termos de interesse – é na obra que deve residir toda a atenção.

8.2. ANEXO 2 DOIS TÍTULOS DE EDUARDO BATARDA, POLEN (...), 2009 E POLEN 2 (...) 2009.



Eduardo Batarda, *Polen...*, 2009. Acrílico sobre tela, 200 x 160 cm

Polen: Project for expansible Building. Plan of Groud Floor |ou Eduardo Batarda, 1901- 1910: Bruges - la - morte. Cara de um gajo (3), Pão de quilo, Recollection (Bull), Perdigão. Hom´essa cá me fica, Pintor da merda, Harém, Breve Sumário ou assim, Europneu, Palazzo della Corgna. Pascale Petit, Edgar, Gavi di Gavi, Anton Ivanovich Denikin, Estado – tampão, Polska. Fratelli d´Italia, The Hairy who? Iglesia de San Ginés, Doriot Jacques, Ó belisco (Euro- handles), Recollection (your´re joking), Regresso à Lezíria (mais um), Dr. Goebbels live on TV!, Barbaresco, Berbigãozinho, Love Handles, Egas Moniz, Paul´s Terrible Accident. Doctor B., La Violetera. Barolo. Forget Me Not, François de la Rocque de Severac, Quem deixou cocó na escada, Too Clever, Spa – Francorchamps, Too Clever by Half is it? On the Road to Damascus, Infantil, Arcimboldino, Vanessa Bella Magnificent Mature, Santa Apolónia. Treponema Pallidum, 24 Heures. Anch´io son ´pittore, Abrantès, Queima-se um Oriental, Bloomsbury slip, Falsificação, Profil perdu, Akhenaten, Xº M A S, Alvíssaras (revisão da matéria dada), Dolcetto, Bife de atum em cebolada, Tiragem limitada, Los del Rio, Galatasaray, Dry Martini Glass (Mit Icepick), Vanessinha, L´Illustration, Falso, Castagno D´Andrea, Pyramid, Moi je suis du temps du tango, Vitebsk, Faço Investigação, Cahora – Bassa, Complacência – Originalidade- Reverência- Lealdade, Le courrier du Tsar, Dance of the Infidels, Les cités postérieurs, Pintura pimba, Farewell to an Idea, Home from Home, Kunstsammlungen der Veste Coburg Kupferstichkabinett, Queneau Raymond, Polka Dots and Moonbeams, Desalinho – Disciplina- Rectidão – Transigência, Bimbo, Lutèce la Bière de Paris, Odalisque, Chinchilla, Grunho, Mari Carmen (caveirada grátis), Tract, Preparación, Emídio, Rastejamos como sapos, Come all over, Bridget the Midget (O.L.,A.L), La Marie du port (O., A.), Quai des brumes, Coccinelle, Matarrone, Giallo, While My Lady Sleeps, Cáspite, Chassagne – Montrachet, Bicho do papel, Notre Dame des fleurs, From the top, Cegueira- Desleixo-Excesso-Abulia, Siboney, Borrabotas, Beautés de Paris et de Hollywood, Reparata, Folies de Paris et de Holywood, Castiglion- Fibocchi, Vaseline, Anestesia, Raio da morte, Coppo di Marcovaldo, Marcovaldo di Coppo, Doctor Bronstein, Raio da velha, António Júlio da Silva Sousa Oliveira, Stranger in Paradise (Russian Stuff), Túnel, Painting Himself Out of the Picture, S. P. Q.R., Trono, Chien qui fume, Tempest Storm, Sale e cipolle crude, Mi jaca, Querem lá ver o raio do cão, Certificat

d´authenticité, Innocent Sorority Party, Está mesmo a pedir ginjas, Quase dez anos nas minas de sal, (Apart from That He Looked Like a Bum), Sanitarium, Lorenzo di Bicci, Bicci di Lorenzo, Neri di Bicci, Quinta da Badalhoca, Desconcentração- Imobilidade-Repetição- Invisibilidade, Diabo do cão, Au dix- huitième siècle, Pasta de barrar, Ai ela é tão sofisticada, Avant la Révolution, École bolognaise, The Unfriendly Kid, Son gros nez qui ne finit point, Oh caraças, Ramona, Leon Mascarenhas Trotsky, Catarálogo, La Yenka, Come Inside (auguri), Um dia feliz, Hockenheim, Gente que diz fragrância, Gente que diz paraísos fiscais, Ainda bem que me faz essa pergunta, Gente que diz colocar questões, Unidade de Radioterapia, Duca di Palma, Troisième Empire. Escola de Tintoretto, Acid-free paper, Ponto negro, Classified information, Petite amie, Morto em 1988, Di sotto in sù, Le piano du pauvre 1987, Best Beer in the world, Mérida, Segovia, Neo- vortex 1985, Meat and Potatoes Guy, Del coronel Juan Yague Blanco al comandante Castejón, Fraises des bois, San Rocco, Paio de lombo, La Verna, Windsor Knot (then across), Ay ay ay ay, Hermanos Mariachi, Antonio Vassilacchi L´Aliense, Mary O´Brien, Refeitório, Levas poucas, Hanking Tenors, Mais torresmos, Vaca fascista, Fausto contra Gino, Gottenstellung, L´Air du Temps, Sierra Morena, Giovanni de´ Vecchi, D 956, The Concrete and the Clay Beneath my Feet, Prima della Rivoluzione, Desta é que te faço a folha, Julião o Hospitaleiro, Farmers Market, José António, Tento na língua, Ora o raio do cão, Cores sortidas de alcatifas, O que aqui está sou eu, Bad Racist Jokes, Them Bitches, Todas iguais, Pieve de Santa Maria, Pernitente, Recollection, Abriram- no e tornaram (?) a fechá-lo, Determinação-Teimosia-Rotina-Obsessão, Cláudio Ovídeo (é fabôr não sujar o vidé), Fra Semplice da Verona oh caraças oh sorte malvada ah caneco ah gaita gaita gaita ah desgraçado, São Romão, Ramón, Raimundo, Remondo etc., São Mamede do Coronado, Já me lembro San Raymundo de Peñaforte caramba, Summer in the City, Sete saias, Arcanjo, Glassine, Revelação, Gaita gaita gaita gaita gaita, Alexei Grigorievich Stakhanov, Maravilhosas cerâmicas (Col. Coord.), Riff Raff, Martírio de Santo Erasmo, Chato como a potassa, Não estres na igreja ó cavador, Formula Masters, Martin O´Neil, Ai ai ai ai ai ai ai, 3 – 2 – 2, Francis P., Pessoa e meia, Ozenfant Amédée, Reprodução, Maestro di Santa Chiara, Dava-lhe duas, Brain Science, J.G.: Colour and Culture, O meu estilo é a minha força, Cresce e aparece, Eu cá que vim do nada, Sales Juifs, O junco misterioso, Força do trabalho, O norte é lindo, Harry´s Bar, Extra- vergine. Chique a valer, Delícia de frutos exóticos, Olha o gajo que é grilo, Valmy, Fagliolini filosofici, Não venhas tarde, Rebimbómalho, Romanelli- Ferri, Badajoz plaza de toros, Freddie Green, Alvise Benfatto dal Friso, Balenciaga, Os fiéis Hurons, Pomadinha ou creme, Vélodrome d´hiver 16 Juillet 1942, Targa Florio 1948, Rassan Roland Kirk, Mira-me Miguel, Orlando, Sacana do cão, Museé national Gustave Moreau, Basilica Superiore, Orlando Innamorato, Zé Maria Pincel, Martingala, La bouche de velours, Campo Santo Monumentale, Chumbo- Mercúrio- Enxofre, AlexanderPlatz, The late Dusty Springfield I Guess the Smoked, O vitória de Marracuene, Tesoro della mamma tua, Ce soir sept heures...,Exigência implacável, Excursão balcânica, An Attribution a day chases the Blues away, Santa Clara de Montefalco, Santa Inês de Montepulciano, La Brabançonne, Manuel Benítez el Cordobés, espumante sem ter igual, Five-a-side, Jean Pogny, Senilità, Montagem pouco acessível, Ernest Jones, O mais rigoroso critério, Lágrimas de São Pedro, Candy Samples, Morse bla-bla Braille, Aleksandr Vassilievitch Koltchak, Targa Florio 1954, Le Peletier de Saint- Fargeau, Linguaggio cinematográfico, Linea gótica, Heinkel He 111, Les Nouvelles Éditions Françaises, Trejeitos Lúbricos de mulher mundana, Hope of (the) Hoi Polloi, New Sunrise, Drapeau rouge, Deodorant, Red Flag, Cogollos de Tudela, Un Petit Sancerre, Lover man, Se é assim vou ali e já venho, Maria da Fonte, Little Pork Pie Hat, Os Mouros deram cabo disto, Partido Obrero de unificación Marxista, Paul Quinichette, Friday on my mind, Foi-se tudo no terramoto, Darnand Joseph, Taleggio, Coup de grâce, The Girl Can´t Help It, La poire Williams, Vladimir Aleksandrovich Antonov-Ovseenko, Canhão sem recuo, Em jeito de despedida, Batárdon Maricón, Heróis da União Soviética, Famiglia Bardi di Vernio, Kellermann François-Étienne, Ivan Puni, Reblochon, Katyushka, Arteroscleorose, Transvanguardia, Franco Caprioli 1912- 1974, Ginitera, Trou normand, Via Francigena, Décimo Oitavo Congresso, Casteldebole, Ah os poetas, Grande marcha ribatejana, Fabrizio Santafede, R.I.P Margie Hendricks, Marzocco, Rabo de saia. Bande nere, Como manda a cartilha, Depósito a prazo, Recollection, Katarzyna Jankulowska, Calçada à portuguesa, Déat Marcel, Lady Shortmeat, Habanera, Vino nero, Ah- Leu-Chah, Ramón M., Golf Course, Recollection, Rumba bolero guaracha paso doble, Census Results for Conchita Blumenfeld, Mambo, Que rico mambo, Minhas botas velhas cardadas, Singing and Dancing Shop Stewards, Isotta Fraschini, Good Gooly Miss Molly, La Petraia, D 810, Arcachon, Espremedela, Bologna Centrale 2 Agosto 1980, Wrong Answer, Ford V8, Figuinhos de capa rota, The Cambridge Six- Seven-or-Eight, San Giovanni da Capestrano, Pequenos prazeres, Oh com a breca, Portable Spitoon Magalhães Jacinto 1935, Gaita, Ia jurar que o sacana já vinha direito a mim, Crisp New Clothes, A cercar la belle morte, Ideal Standard, The Devonshire Collection of Northern European Drawings, Dumouriez, Fra Marco d´Aviano, Uma vez fui ao campo, Repubblica Sociale, Estava lá um cão, Mordeu-me, Nunca mais fui ao campo, Gardone Riviera, Eva Hesse coitada. Place d´Italie, R.I.P Eric Dolphy, Mata- moscas, Os mortos, Wrong Answer 2, Vendôme, Jimmy Blanton, Marchand de tapis, Concorde, Nelse, Ah ah ah deixa-me rir, Contrafagote, Tiro entre os olhos, Shake your Moneymaker, Ravel Maurice, Petit Cognac, Tintarella di luna, Corpo inteiro, Nuoba Renaxenxa, Grandes sedutores da História, Empresa em auto-gestão, Spring is Here, Controle

operário, Salamandruca, Democracia sindical- I soliti ignoti, The Joseph Beuys Appeal Commitee, Valente par delas, Terrível acidente, Acidente mon cul, Dez balas na nuca, I quaderni del fumetto italiano, Claro que uma por cabeça, Histoire d´épargner les munitions, Bandoneon, Pietro Trapassi, George Herriman, Simply the Best, Secession, Nem abriu a boca, Editions de Minuit, Grande prateleira, Macedonia di frutta fresca, Fat Girl! Fat Girl!, Zapotek Emil, Eugenia de Montijo, Les Cahiers de l´Herne, Gasogène, Eu deitado em cima dele, Die andere Seite, Tonsilectomy, Service du travail obligatoire, Minipop, Fratelli Marzotto, Canivete suíço, Meu pé de jacarandá, Aeropittura, La chicoreé Leroux, Delizie di Bologna, Splish Splash I Was Taking a Bath, Haus der Kunst, L´amour est un bouquet de violettes, Todo retalhadinho, Há-de ter levado umas quinze horas, Cooperativa estudantil, E não abriu a boca o gajo, A negação da cor, J´irai cracher sur vos tombes, Já estás Noruega, Palazzo Labia, Berticalidade, Mon coeur est un violon, Gubbio, Hasek Jaroslav, Privilegio di nascita, BRM, Não está cá o Amadeu, Inteligência em movimento, Electricidade e Sovietes, Le livre de Poche, Georges Rémi, Três Pintos, Virna Lisi, Chausseé d´Antin, Metanfetamina, Sangue por todo o lado, Orvanização, Dead White Males, Montes de classe, Via Rasella, Vem cá cintura fina, Junio Valerio Borghese, Compagnie Générale Aéropostale, G. de C., Beau Geste, Carracci- Albani- Sacchi- Maratti- Masucci- Batoni, Take a Shower after, Pavolino Alessandro (Via San Gallo, Firenze), La Nouvelle Vague, Bocklin Bocklin Bocklin, Óleos Bisonte, Gente que diz usufruir e mansão e é meu privilégio, Légion des Volontaires Français, Talbot- Lago, Dumas Pai, Dumas Filho, Vanvitelli Luigi, Ernie Henry, Ervadose, Il bagno di Diana, Goyarte. Uma raça de heróis, Eat That Chicken, Rules for Sexual Engagement, Os franceses levaram tudo, The Roach Motel, Traduit de L´Américain, Pinturas negras do gajo, NRF, Queres-me lá ver esta, Taralhoco, Ruídos inconfundíveis, Robert Denoel 1902- 1945, Expense Account, Deutscher Werkbund, Lorraine Burnett, Elayne Reynolds, Je suis partout, Repubblica amalfitana, Figli di papà, Maravilha de Sevilha, Mariquita Donzelli, Teddy Wilson ou Eddie Heywood, Bergamasque, Camel Foot, Il sentait bon le sable chaud, Tinto ou branco, Valentinois, Relaxin´at Camarillo, Dinheiro à ordem, Bombardeiro de mergulho, Le corps des Spahis réguliers, O Zé Preto na Gran Via, Magnetti Marelli, Roubado pelos espanhóis, Châteaux de la Loire, Combóio blindado, Annunziazone " del bell´angelo", Pátio das merendas, O Zé Preto e o Silvano, Ah se esta pega, Ouvrez police allemande, Lunfardo, Segura-me aqui na mangueira, Oh tio foi giríssimo, Malcolm, Quatre couleurs (d´aprés Poussin), Hispanp-Suiza, Não me lembro de nada, La ritirata di Madrid, Trofim Denisovich Lysenko, Sarapintola, Queipo de Llano Gonzalo, Charlie Christian, Jacqueline La Chienne, Crispijn van den Broeck, Cavalo dado, Stada Nuova, Old Hearing Aid, Torre de marfim, Muñequita Linda, Hans Speckaert, Mood Indigo, Vens cá logo, The International Best Seller by Hans Fallada, Para o fricassé são doze cebolinhas pequenas, La femme de trente ans, Fosse Ardeatine, Património, Il vero Negroni il vero il vero vero, Red Beans and Rice-ly Yours, Fascinante deslumbrante cristalino, Forte besta, Currucucu paloma, Pain noir et chou rouge, The amazing Bud Powell, Le Capitaine Fracasse, A dance to the Music of Time, Ai o caraças, The Assisi Problem, Pancada & Morais, Il Raffaellino, G. G. Girls, Acne Spots, Peúgas é no Pitta, I never think about that, Petite Messe Solennelle, Mexilhoeira da Carregação, Pata negra, Rufus & Carla Thomas, A minha dava um romance, The Art Bulletin, Sarg. Lejaune, Gen. "Walter", Nicola di Maestro Antonio d´Ancona (act.1472 – 1510), Swierczewsky Karol, Sabrinita, Winterreise, Stanley Baker, Arquitecto, Birth of the Cool, Pala del tirocínio, D 887, Al- Andalus, Christine Garnier, Tirésias, À la ville m´attend ma mignone, Diamantino, Edward Kennedy Ellington, Elegantina, Tigre da Malásia, F. S. 1797- 1828, Living The Life of Ryan, Copo de três, Introdução à Modernidade 1, On m´apelle le Baron, Queijo de correr, Moise sauvé des eaux, Escacha- pessegueiro, Adolfo Rocha, Fita Azul, After That I Fell for Ava, Chintz 2, Resumé, Gerolamo di Giovanni da Carmerino, Then I Got the Clap, Música muito ah muito difícil, Love Triangle, Primavera, Dean Moriarty, Dança de Salomé, Só visto, Recollection, Catenaccio, Doze discípulos doze, Little Red Book, Cosi fan´tutte, Hino da Bufa, Espequetral- Egípeto- Espequetador- Espequetacular, Ostudantestãonascadas, Às custas- às pressas-os possíveis-nas vésperas, Tudurresto, Egipe-to?, E quando a via delirar de prazer, Portfolio, Relembrar- Colocar, Gente bem informada, Palcoscenico, Gente que diz coisas interessantíssimas, Albuquerque Arabesque, Rosto, Aloquete, Candy Barr Wearing Pasties, Bird Lives. Ante Pavelich, Pandora. Fundo de investimento, The Lifeboat Launderette, Birulenta critica social (fase de), Amico di Sandro, Great Moments in Action Painting 1974, Linha anti-partido, Secretariado do Comité Central do mesmo, Magdalena van de Passe, Avanti popolo alla riscossa, Rábulas à volta de Boccioni, Aulas de leitura de Proust!, Tommy Potter, Marten van Heemskerck, Toalhete, Lucia di Lammermoor, Morde-me as costas, Ele é muito forte a trabalhar, Copioso débito de banalidades (para não dizer pior), Olhe aprendi imenso, The Liechtenstein Master, Quinta da marinha 20 de Julho de 1936, Baixo mas forte, Foi óptimo, Molly Bloom, Morteirada, Gostei muito, Renault Dauphine, Darkness at Noon, Desta vez não fomos felizes, Hanns Eisler, Artisti danesi in osteria, From Today Painting Is dead, parece que a baleia era muito importante,Tronco em flor, L´internationale, It Ain´t Necessarily So, Gajo que pinta, Maciste contra o ciclope, Mon coeur este n France, Gajo que escreve, Anni di piombo, Gazo que treina todojos dias, André Lhote, Estádio ou Campo das Covas, Les élèves d´Ingres, Homem que tira retratos, The Master of the Egmont Albuns, Vivem como porcos, Sting like a bee, On boira de la manzanille, Spunta il sole canta il gallo Mussolini monta a cavalo, Brief Encounter, Dieta mediterrânica,

Auprès de ma blonde, Albert Ayler : Body Found in the East River, O corno é frágil, Olarila, Ossip Mandelstam (bola abaixo), Aquário Vasco da Gama, The Burlington Magazine, Koestler Arthur, Suzanne Chantal. Fartei-me de chorar, Curley Russell, Máquina de escrever, Canção da Frente Unida, Não dormi a noite toda, Fortune Cookies, Domenico Zampieri il Domenichino, Caterina Valente, Wanderlust, Signori si nasce, What Do You Mean No Tabasco?,Mille Miglia, Casanova de Seingalt, Ukrainian Famine, 10 / 18, Tuberculose inimigo silencioso, Passion Flower, Hambre de cariño, Waldeck- Rochet, Porca vacca, Colonoscopia, Horst Wessel Lied (porteño), A ilha dos mortos, Violar a norma, Mão na bola, Accidente, Estás feito ao bife, Josip Brosz, Lagardère, Queres fiado, El ejército del Ebro, Bola de neve, Dr. Tiamer Toth, Alexander Fleming, La première chose que j´acarte, Gang of four, Paciência-respeito-temperança-obediência, Prática do tiro curvo, Un vrai travesti de Montmartre c.1935, Valpolicella, Born-again Bureaucrats, Quatro Últimas Canções, Under the Volcano, Garantias de excelência, Pepito mi corazón, Os canhões de Navarone, As normas mais exigentes, Rum and Coca-Cola, Único no mundo, Sigmaringen, Gene Vincent, Villa Malaparte, Tapadinha, Emma Lady Hamilton, Então não vou, Millan Astray José, O Príncipe negro, Rebatet Lucien, La Verbena de la Paloma, Montecchio, Lorna Morgan, As partes menos nobres do porco, Com sua licença, Los quatro generales, Bucelas, Guido Reni-Francis Bacon, La Perugina, Gás Sarin, Charles Dickens, Ann Austin, Grande Casino de Porto Brandão, Les tasses, Partigiano Johnny, Dos zero aos cem em seis segundos, Os catorze auxiliadores, Horthy no Bairro Azul, Tudo à máquina, Assim também eu, James Mason, E passe e spasse sott´a stu barcone ma tu si guaglione, processo histórico, Visconde de Salreu, Parmigianino redivivo, Estava a pedi-las, Les Ambassades, Hádes Pantaleão, Egídio, Catarina, Bárbara, Margarida; Materialismo dialético, para mim com três pedras de gelo, Rosina Revelle, Coccioli Carlo, Talavera de la reina, My Life and Loves, Pieter Coecke van Aelst, Voluntários portugueses, Lili St. Cyr, Find a Prettier Oxymoron, O banquete de Herodes, Both Mother and Daughter Working for the Yankee Dollar, Farrusco, Franz Schmidt, Tignanello, Era como um ferro em brasa, Lord Alfred Douglas, La española quando besa, Il Cavaliere Carlo Marratta, Is s´agit de vrais vandales, Busty Michelle Angelo, Caramba, Oh ih oh ai, Dono di B.M. Museo di Palazzo Venezia Roma, Andrés Nin, Vais ver que é melhor assim, Amarone, Ah putéfia, Jiseph Schmidt, Gilbraltar, Monterchi, Orfeon, Escalabitano, Jacopo Zanguidi Il Bertoja, Les bourgeois c´est comme les cochons, Relação qualidade – preço, Billy Stayhorn, Une fausse estampe dessinée par Goltzius, depois caso com a gaja, Cagli Corrado, Et ta soeur?, Verdadeiramente extraordinário, Anarquiestas em Petrogrado 1-2-3-4, Néctar, Pois fiquem sabendo que sim, Albertine disparue, Nem pensar nisso é bom, Mi muerte es Puerto Arthur, Le martyre de Saint Sébastien, Kentucky Derby, Marina Tsvetaeva, Algonquin Round Table, Atestado médico, Só cristais, Ah se eu soubesse, Donzelas de Crótone, Inflação galopante, Those Saenredam Fellows, Il legionário Bottai, Rua do sol ao Rato, A Moldura Nacional, Eu até nem queria, Ás riscas p´ra pessoas ariscas, A love supreme, Zurlino Valerio, Baunilha e framboesa, Aquilo é que era um homem, Pelos no nariz, Marbel Floors and Chandeliers, Erick Kastner, Quebra- bilhas, Recollection, Melpóneme, Just a Gigolo (Everywhere I go People Know the Game I´m Playing), Le Maître d´école de Falerii, Drotningholm, American Surrealism, Alors pour ces poires, Troisième degré, The Sadeler Dinasty, De profundis, Petit- Chablis, Capri Pants, Qu´est-ce que je vais faire?, La mujer de Paco Franco, Le suicide de bernard Buffet, Preparation H, Dietisalve di Speme, Beria caído em desgraça, Prima spremuta, Thanatorium, Oh Yes I Have a Lisp, Tranny Surprise, Zé das sandwiches, L´oeuvre de Louis Réau, Gaita, Precisávamos que viesse connosco para umas perguntas e mais uns dados que é preciso esclarecer, Nem devemos demorar hora e meia,Thranny Thurprithe, Le New- Look, Hello I´m Dorothy Parker, Oh no you´re not, Philly Joe Jones, D´un château l´autre, Tratamento da informaçãoo, Valha-me Santa Bárbara, Carteggio Crowley- Pessoa, Vigoroso da Siena, La femme d´Hercule, Santa Maria Egipcíaca, Santa Taís de Alexandria, K. I, C., Alfonso Antonio Vicente Eduardo Angel Blas Francisco de Borja Cabeza de vaca Y Leighton Carvajal y Are, Kreutzfeld- Jacobs, Castelo de cartas, Vuelve qui serre comme un casse- moisettes, Sassicaia, Red Lab (o laboratório vermelho) 1965, Au petit coprophyle illustré (petit corophage illettré), Non- intervention, L´Illustrateur philosophique, Maybe Tuesday, Pergole torte, Miudo da Bica, Great American Novel, La paimpolaise, Getting the Closet Outo f Him, A mulher aprisionada um tema de hoje e de sempre, Conegliano, Valdobbiadene, Expressionismus, Mi-ni-mi-ni-chi-chi, El Stotcho, Azar de turcos, Pietra di paragone, God You´re Beautiful, Quinta columna, Quem sofre?, A mãe da bítima, Abraão e Melquisedequem Marquês de Portago, How Long Has This Been Going On? A Ritinha está lá fora cá dentro estava melhor, Injecção letal, Quás- tu dit Mélisande, Ettore Scmidt, P G R por graças recebidas, Cappella Della Rovere, Harry Carney, Que é que queres ó salsa, Liberale da Verona, Gringo cabrón, Certificado de vacinaçãoo, Rolfo, Sant´Andrea della Valle-Castel SantÁngelo, Great Personal Friends, Quinteto para piano e cordas op. 44 (1842), Tartarin de tarascon, Argelato, Mimosa Vandelli, Pai dos povos, Morcón ibérico, Organisation de L´Armée Sécrète, Vai lá dar uma grande volta, Collector´s Items: Race Records, Carlinga, Francelino D. Roseiral, Tonno Finto, Bombay Gin, Voilá la ligne bleu des V., Hoover Dam, Sabes como eles são, O barbeiro do Rei, Preferirei di no, Oh Bugger, Maria Guadalupe " Bomber" Harris, It Ain´t Nobody´s Business (If I Do), Altarolo portatile, Great Hate Crimes, Sous le Pont Mirabeau, Cortar pelo picotado, Jolie môme, Gaetano Rapagnetta Principe di Montevenoso), 2009, acrílico sobre tela, 200 x 160cm.



Eduardo Batarda, *Polen 2...*, 2009. Acrílico sobre tela, 200 x 160 cm

Polen 2: Cara de um gajo (4) (Espinafre, pistacchio, caramelo). Expansible Reversible Painting em cinzas (tons) para o terceiro Concurso do Museu Nacional das Artes decorativas, categoria Têxteis, barros e tapetes, 2009 (ou: Rhino, Idraulico, Spike, Arenol (Pour la Lorraine), Palle-palle-palle, Clamídia, Punhalado pelas costas, Bem vistas as coisas nenhum é diferente, Laudanum, Picheleiro, Volto Santo, Vens cá logo, Q P R, Estrellita, Buffer zone (Pour le Mérite). Breslau, Hanno (Annone), Nada de especial, Est-ce ainsi que les hommes vivente, Peles de bacalhau, Amêndoas torradas, Pour une Jolie poitrine, Nothing Really, Freie Stadt Danzing, Duomo di Montepulciano, M. I . A, Maarten de Vos, C´est pour qui la sole Colbert, East St. Louis Toodle-Oo, I don´t usually do this, Bury Street, Westminster, maderas de oriente, Recuerdo de Otto Dix, Such Sweet pain, Leonardo não Lourenço, I Had a Wonderful Time, Fin de siècle, Cova do Galo, Biópsia prostática, Ídolos de perversidade, Oscar lewis, Mononucleose, Governo-Geral em Varsóvia, Je ne l´ai presque pas entendy, Se é boa a mulher do Neves, Forças do progresso, Do You Mean It?, realismo futuro-expressionista, Decadentismo simbolista e misógino, Paranóia lírica marcada pela obsessão da tísica, Terror da sífilis, Adiós amigos, Try a Little Tenderness, É fabôr não Fazer Festas à cachorrinha, Não quero saber, Fenoglio Beppe, Não quero saber da minha, Gravatas às pintas p´ra pessoas distintas, Não quero saber da minha cara, Knock on Wood, Gente que diz relembrar mais-valia, Mais balia o quê?, Gente que diz declinar verbos que diz Câmara registro axilas fazer amor vetusto assim barroco, Lá em baixo, No Sleepovers, Franciocorta, Deodato Orlandi a San Piero a Grado, Tancredi baptiza Clorinda, Le Roux chocolatier, Não quero saber 2, Harmonia fúcsia-gerânio-cicâmen, She Was Just Forty-four, Glastonbury, Gente que diz não, marche noir, Il Rosso Fiorentino a Borgo San Sepolcro, Ramin o guarda-redes voador, Sodome et Gomorre, Fonte das tartarugas, O mal francês, Devia estar bêbedo, O rapto do polvo unido (desaparecido), Aux Ministères, P... da sapatilha, Poison Ring, Indescritíveis perversões, Dischi di cartone, Old Navy, Embarazada, Collections des musées de province, Jimmy Garrison, Beatrice Cenci poverina, Recollection, Restaurante Larica (é verdade), Actéon, This Is Even Harder for me, Harmonia com a Natureza, É muita mi´sria, Big Naturals, Limones redondos, Que ordinária eres, Nelly Kaplan, Descente de Police, Unidos compañeros, Sebastiano Vini- Cristoforo Gherardi. Girolamo Macchiettim Marujinho é peixe, Agora eu, Eduardo Batarda SJ, Santa Maria Donna Regina Vecchia, Kopa-Fontaine-Kopa,

K.387 e K.421, O passado não perdoa, Caramba que horror, Jan van der Straet, Going Out With the Boys, Giovanni Battista Naldini, Alessandro Fei, Mirabello Cavalori, Primeiro concurso de acordeon cubista para embarcadiços hemorróicos (categoria costas) (col, J. S. M. ?), Santi di Tito, Francesco del Brina, Giovanni Maria Butteri, My Good News Day, Mariconera, Esforçada sucessão de tabelinhas, Muitos restaurantes e tabernas de quarta quinta ou sexta categoria, Allori Alessandro, Porrada de tascas infames e de baiucas fétidas, Buracos fedorentos pejados de pobres, Buvettes sórdidas e cheias de fumo, Pois pois oh vai ver se chove, Já me deu a mãozinha, Mulheres que não se lavam, Pão de véspera, Ora vai-te encher de moscas, Le morte de Lenin, Maestro di San Francesco, Electrocussão de insectos voadores, Sanseverino, Lulu Is Back in Town, Maestro del San Francesco Bardi, Alpercata, Ora vai-te catar, Maestro della vita di San Franesco, Pensões modestas de segundo andar, Já disse que não te compro esse jogo, Tibe um inbolbimento, Nunca mais fui a mesma, The Alexandria Quartet, A cabeça do Baptista, Piolheira, Si c´est ici l´amour divin, Dubo Dubon Dubonnet, J ele connais, Casal que venha a Lisboa, Instant Analysis, Panzergrupe von Kleist, I pittoru dello Studiolo, Pois é tudo muito triste, The Lady of Shalott, Bemsha Swing, Six Adorable Oral Teens, Rico tem resposta para tudo, King of action Ptg., Lei da selva, Ficaram de cá mandar o homem, Tutto colpa tua, Des verres que sentent la vaisselle, Mau Maria, Sur le pont d´Avignon, Girolamo da Carpi, salud dinero y amor, Mervyn Peale The oficial Website, Tripés da classe operária, The Cliché Handbook, Ladrões a roubar o que é nosso, Talheres presos às mesas, Valha-me Deus não há pachorra, Rue Sainte- Anne, Loisaida, Battista Franco ou..., Perspectiva antropológica olha é como eu vejo a coisa, Rouge cerise- ou bien grenade, Food for Thought, Toma e vai buscar, É a pobreza, Maestro della cottura, Azul ultramarino, Autêntico genuíno verdadeiro, Toxopendente, Belle garde, Flashing, Ambidextrous, Saramacanda, O Baptista anunciando o Messias, Sweet Inspirashun, Skorzeny Otto, É uma grande desgraça, Living His Own Lies, Direcção da Arma de Artilharia, Manuscrito encontrado em Z, Turvo, La Voix de L´Occident qui vous parle de Lisbonne Portugal, She´s BOy crazy, Prosciutto d´Anghiari, Transparente, The heart of the Matter, Nostálgico- retrógrado- coitado, Acanhadinho, Afluentes do Sabor, Never Too Ricj+h or Too Thin, Cervello in cartoccio, The Art Market, Prix Renaudot, Madonna del Barracano, O melhor do regime, Almôndegas com arroz branco, Degrelle Léon, Sagra del pomodoro, Caramba um Cossaco, San Frediano, Tigre en papier, Cime di rape, The Green Sheik, Frittata di cipolle, Desert Cactus (lá bière du désert), Wardell Grey, Mansuetude-silêncio-aceitação-diligência, Le gratin, I Put a Spell on You, Abbacchio al forno, La Moto-cyclette, Gallimard 1963, Crise de Renascimento mon cul, Cozinha caseira, Ah oh ah essa mulher já foi minha,Les saveurs du terroir, Les pétroleuses, Black Death, Les ramparts de Lucques, Robertos Rastapopoulos, Important Works of Art, Uschi Digard, Mensagem fundamental (conteúdo), MG B GT, Brescia-Roma-Pescara-Verona-Milano-Torino-Brecia, Brigitte Fontaine, Ó careca tira a boina, Feeding Inside My Enemy, Que alguém espreitando te viu Jesus beijar, Priscilla White, Vila Real como és gentil, Jefe del Gobierno, E o gajo a mandar vir, The Raincoat Brigade, Zaragoza, Un Vrai militaire socialiste, Região demarcada do Dão, Eterno castigo, Courbet Gustave, Bomba a mano, Estúpido, Bona P. De m. 1926-2000, Torneirinha, Alergia, Great Sexual performance, Gerald Murphy, Songamonga, Sou capaz de beber um whisky estou com uma neura do caraças, Arbasino Alberto, Couture Thomas, Sur les plaines de L´Ucraine, Even Greater Enhanced Sexual Performance, Miracolo, Recollection, Madia Boulanger, Analfabetos desgraçados, Size and Scale, How Larger or Smaller Is It Than etc., Situation Position and Placement, Where and Alongside What Is It Located etc., Material, What Is It Made Of etc., Cultural Context, Does It Evoke Quote Replicate or Reproduce or How Do Its Material Properties Relate to the Original Object etc., Comisaria Durex Praça da Batalha Porto, Gente que diz espectáculo, Gente que diz cinco estrelas, Volontari italiani a Guadalajara, Mammal, Plaza Mayor, Varanda da Europa, Esta vai de penalty, Beneath the Underdog, L´Hexagone, Soul Food, Erros de paralaxe, Cor Anglais, Maestro di Santa Cecilia (Ex), Olive Oyl, Gargarejo, Les caves pendant la Commune, He Saw The Light, Infecto-contagioso, Green Indian, Doninha Fedorenta, Armagnac, Quem não sabe é como quem não vê, Armagnac, Kew gardens, Medidas de combate ao alcoolismo, Place forte, Incandescence, Armagnac, Gente que diz preparaçãoo dos alimentos e que diz conduzir, The Koenigs Collection, Máquina de costura, L´Impresa di Fiume, Gente que diz colocar, Introduzir, Meter fora, Gente que diz sexo oral, Simbiose sexo anal sinergia excelência, Gente que diz assim, Ó erva cidreira que estás no alpendre, Joaquina Cadela, Bico Dourado, Never wear Paisley Ties, Feérica e deslumbrante luz negra, Agora traz cá prá´nálise, Melhor que a Rhonda Fleming, MinCulPop, Baixo barítono, Nostalgia-inspiring Retro Cheesecake Pictures, Under the Guise of Vintage Erotica, Sou um sentimental, You´ve got to Understand We Cannot See Each Other Anymore, Palavra puxa palavra, Sassicaia, Lusa Atenas, That´s Amore, Ah caneco, Melancholy Baby, Neue Sachlichkeit, Samaritana, École de Paris, Ténor wagnérien, Marcha sobre Roma, Avanço para Berlim, Claudio Lorenese, Retirada de Moscovo, Cerco de Viena, República de Weimar, Omelette à turca, Tem que ser de cócoras, The End of Body Air, Josef Vissarionovich Djugashvili, Body and Soul Coleman Hawkins 1939, Whatever, Pronto a vestir por medida, Pio Cesare, Vaqueros solitários, Personalidade poliédrica, La Madone des sleepings, A rolha misteriosa (?), Baccalà alla Livornese, Entiendes?. Revista Vértice, A Candeia, Ponto mais ocidental da Europa, Quero lá saber, Beijo negro, Boum quando votre coeur fait boum, Cinco violinos, Hino da Carta, Mal-me-quer-bem-me-quer, Roberta

Pedon, Virginia Bell, Jackie Parker, Paula Page, Fra Cosmo da Castelfranco nel secolo Paolo Piazza, Europa, Travail-Famille.Patrie, Bom gigante, Dewar´s on the Rocks Splash of Soda, Murat en grand uniforme, Mary Astor Under the Stars ah ah ah ah, Até choras, Trou de mémoire, Joyce Gibson, Nada de costas Tino, Wassermann positivo, La Liberté gudant peuple, Caryl Chessman in Death Row, Stella di coniglio, American Beaver, Terminal, San Gennaro, O escultor Mitox, Dexter Gordon, Frontal View (The Bad Wolf), La peinture siennoise du XVIème siècle, Hannibal Barca, Hatch, Nobre animal, Il était une bergère, Telefoni bianchi, WPA, Baratinanço, Cigarettes whisky et petites pépées, Lulo Briggs, Fato escuro, Grandes corrilhões, Carcacinha, Xenofontov, Axila-Toalhete-Rosto-Refeição-Estacionar-Lábios-Aniversário-Seios, Estúpido, Elegantina, São seis unidades, Ah les p´tites femmes de Paris, Monte de impureza, Recollection, À porta do inferno, Gaddo-Agnolo, Bertiginoja Baragem, Candy Morrison aka Darlene grey, Tudo isto pode ser teu, Verde seco, Mulher da fava rica, Palitos desejá-los e conhecê-los, Ça va barder, Carlota Mercedes McCambridge, Museo de Bellas- Artes, Reubem Sandwich, Olha-me este, Summer Girls Some Are Not, Je suis parti pour Lafayette, Guido do Graziano e Guido da Siena, Armandinho, Christine Young Canadian Beauty (Young), Il Falsario del Guercino, Minotaure, Gotterdammerung, Murcho, Adorable Pickanninies, Putanne bionde, Fashionable Transgressive Behavior, Stanley Matthews, Encardido, Principe de la Paz, Talabardon et Gautier, Oppoponax, Doctor Angelicus, Girolamo Genga, Castro Laboreiro, Le général de Sait Arnaud, Cloaca Maxima, Ramparts, Resign Thy Club, Alfred Doblin in Lisbon, Lá révolution surréaliste: Parcours découverte et pistes pédagogiques pour les enseignats, Blanca y radiante va la novia, Spécial Ezra Poud, Les pissenlits par la racine, Trai-trai olaré trai-trai, Der Kessel 1942, Au bonheur des dames, you name-dropping son of a gun, “Masucci abominava a brevidade”, Ho fatto un massacro, L´École du Louvre, Jolie blonde, Sanatorium, Organismus, Un spumantino, Freira motociclista, Ó Juca traz-me uma cerveja preta, Tout le tour des murs, O milagre da codorniz já cozinhada, Gentleman cambrioleur, Riflessione autocritica, Orgasmus, Toilet Training, Akmatova, Le Cahors s´il vous plaît, Vanessa del Rio-Condessa del Rio- Olivia del Rio, Mercader, Smoking Gun, Sexy Blue Brilax, Morton Feldman 1926-1987, Les comtesses de la Gestapo, Goofy, Já eu Mértola, Sigourney, Presses Universitaires, Enemy Within, Sole Mornay, Lazar Moisevich Kaganovich, Severino Gazzelloni, Inatel, Black-eyed Peas and Collard greens, Um dia numerosa cavalgada apeia-se ao portão, The Lady is a Tramp (February 1953: Larry Bunker, Carson Smith Gerry Mulligan, Chet baker) Hooker´s Green, Bilbao, Pregnant with Meaning, Labirintex, La belíssima Milly d´Abraccio, Vassily Semynovich Grossman, Ser mulher, Topázio, Ónix, Bartolomeo di Giovanni, Croquete de vitela, La marque jaune, Satin Doll, Pega de cernelha, Mangeurs de pommes de terre, My Treat, Salut à la romaine, Learning from Porn, Panini tartufati, Have a Alka-Seltzer, O Santo rolando nos espinhos, Salt Peanuts, Jos de Momper, Dorian Gray, Côte d´Ivoire, Traction, Indian Joe, Injun J., Porta Geese (Stuffed with Garlic), Baden-baden, Gay as a Goose, Enfermeira paraquedista, Eduardinho nunca te metas com polacas, View of Right Side (Profile View), Some White Guys, Codfish Narcisista, Do the Funky Chicken, Oh ce que les femmes ont pu me plaire, Deixa-os pousar, Grandi Rossi Toscani, Collectioner passionnément, Coptic Light, Insalatina, Recollection, Peptic Ulcer, Sugo vegetariano, Pretty Little Soul, Oulipo, Lega Nord, Saint Marguerite d´Antioche, À moi la légion, Ortopedia, Pérec Georges, In Like Flynn, Caramelizado, Bowel Movement, Home Counties, Pont-L´Évèque, Brigate Rosse, Les Temps Modernes, Trés bien le Muscadet, Vyacheslav Mikhailovich Skriabin-Molotov, Like a Movie, É dos nervos, Romance por Jean Lartéguy, Mrtin von Wagner Museum Wurzburg, In a Little Spanish Town, North American Anti-Fascist Artists- painter´s Chapter, Les Barricades Mystérieuses, Clínica de reabilitação, On discute, Orecchione, Rocket salad, Camisa verde, La Francisque, Oh I Hate the Metropolitan, Eu cá não sou grilo, Arroz à valenciana, One O´Clock Jump, Love is a Many-Splendored Thing, Sciopero generale, Le Citoyen Littell, Giovinezza, Vaca espanhola, Le Journal Delacroix, Terêncio Estampilha, Coupe de rouge, Próximo passo inevitável, Concordata, Ripolin, Me muerde mis entrañas, Uncle Oswald, Janey Frawley, De Shangai à Bangkok, Purple Movies, Miriam di San Servolo, Des Esseintes, Red Flag, Queijo da Ilha, Boy You´re Jewish, O amor é louco, Espadarte fumado de Sesimbra, Blue and Sentimental, Brown Sugar, A decente Amount (of Alchool), Rose Room, La Sarfatti, Pink Lab, O público galvanizado, Yellow Pages, Sortez Milice Française, Monsú Pussino, Primavera di Belezza, Spinello Aretino-Niccolò di Pietro Gerini, Calçada dos Cavaleiros, As escravas ainda existem, High Tea, Banda desenhada para adultos, The Classics in Translation, Ligne Maginot, L´Amour fou, La cucaracha, remembre Me, O tubarão esverdeado, Carregador municiador atirador, La gloire de la France, Elvin Jones, Imparável avanço, Suprema-Roma-Versailles-Monte Carlo-Monte Branco-Mexicana-Ferrari-Chique das Avenidas (?), Looking for a date Grandad?, Café Beira-Gare, O ano de 1917 0p. 112, La Petacci, Andrey Yanuaryevich Vyshinskiy, Via della Conciliazone, Mercurey, Parasita-sacana-e-queixinhas, Giovanni Balducci, Stamp Collector, Instituto Superior Técnico essa maravilhosa obra, Selective Target Practice, Cold Turkey, Quando ao pôr do sol vimos o hidroavião baixar sobre a baía – finalmente, Gauloises-Gitanes-Bisonte, Andrei Alexandrovich Jdadnov, Foi com alívio que começamos a descarregar o material, Secretariat, Deixa-que –eu –piso, La guerre sur les collines, Deixa-que-eu-chuto, Alguém que lehe quer bem, Descent de police 2, Il Sogno di San Giuseppe, Steak à la Bismark, The Katzenjammer Kids, Maréchal de Lattre de Tassigny, Santa mria dei Monti, Dois pães com presunto, Não pretendo ser dogmático, Couraça estética, How to Bluff your

Way in World Literature, Sai uma dose de molho, Gipsy Rose, Eres como una espinita que se me h aclavado en mi corazón, Partigiani rossineri, Massari Lucio, Cola de coelho, Santo Agostinho aparecendo aos Cavaleiros Teutónicos, Instituto Geográfico e Cadastral, Da capo, Benigno José, Quinze Avé-Marias, Blanc sec, Antwerp Partnerships, Justiça de Castela," Q" by the Luther Blissett Project, Pour fair ela piperad, Caixote do lixo da História, Virtual Air Strike, Maldita cocaína, Escradille André Malraux, Exchange Student, La conscienza di Zeno, Os dragões de Chaves, (Remember Bobby Timmons?), Nils Holgersson, Pustule, Ena C´um caraças, Enamel, Amontillado, Monsieur Lambique, Chicken Liver paste (and chicken Liver Sculpture), Revoada de versos, Vieram uns senhores à sua procura, Man with a Deep-Fried Right hand, Peccati di golla, G. B. E M. de Hondecoeter, Autarchia, Le salon de 1889, Volte-Face, Rops Félicien, Brigate nere, Ó Bernardino toca o Hino, Phoebe Zeitgeist, Brasillach Robert, Feurer Torpedo Number Vone, Francesco hayez – I disegni privati, Riquita jolie fleur de Java, What´s up Doc?, Sabão Macaco, Pastelão de carne com puré, Alimária, Kapuzinerkirche Wien, Olho de falcão, Mande descansar, Blowing in Livonia, El pornografo nostálgico, Reputado especialista, Errós (Eros), Maréchal nous voilà, Esteve cá a Olívia, Ramon Navarro, Júpiter rapta Euripa, C´est moi qui suis sa petite son Anana son Anana son Anammite, Rose of the Rio Grande, Dio Cane Bastardo Maiale, Gelida manina, Uma pequena luz bruxuleante, Je suis vive je suis charmante, Escadas de Odessa mon cul, O dinheiro dos otários, Sinestesia uma amiga sempre à mão, Comme un petit oiseau qui chante mon cul, Colesterol, Satin Pants, 26º Reparto Arditi, Santíssima Parentela, Colecção Vampiro, Casetta in canada, Norte Sul Este Oeste, For-Me-With- An-Egg, Cara al sol, He´s a Smart Chap, Ainda fumegante, Manufacture d´armes de St. Étienne, Huysmans Joris-Karl, Guerres de religion, La ligne claire, Muralha do Atlântico, Albani Francesco, San Giorgio in Piano, Saucisson à l´ail, Modernus, Trouble in Mind, Graine D´ananar, nauseabunda cor, olh´ó que chove, Panarea, The Master of the St. Bartolomew Altarpiece, Chocolate Layer Cake, Só quando lhes virem o branco dos olhos, Il Bamboccio, Pianocktail, No balcão da taberna, Doktor Tilman Riemenschneider, Refogado ou esturgidom Little Coquette, Sebastian, Esbptenado, Quando a guerra acabar, Sportivo, La Cathédral engloutie, Bartholomew, La peinture qui coule-34, Marie Elizabeth, Dos oinheirais ao mar, Combinado nº 1, Duarte-Faia-André-Malícia-Bentes, Benvenuto di Giovanni-Girolamp di Benvenuto, Il príncipe Cammillo, Beringela, Melanzana, Taylor Mead 1929, Eggplant, Aubergine, Cappuccini di Bolzano, You´ll Never Walk Alone, Escadrille España, Finocanha-copo-imperial-príncipe, Che farò senza Euridice, Batata frita às rodelas, Copo grande-caneca, Bela moleira, Caneca grande, Meio litro e litro, Traçada, Nice Work if You Get it, Matem os ca~es raivosos, A Very Attractive Man, Que al rodar en tu empedrao, nationale Sept, Forza Nuova, Misericórdia Divina, Pires com tremoço, Cavalaria vermelha, Meias de vidro, Sun Ra, Mon légionnaire, Estava uma vez um gajo no Porto, I Ain´t Got Nobody, Marsuppio, Estavam uma vez dois gajos no Porto, Roxinho roxinho, Defenetly Hetero, General Inverno, Zabalía, Decidedly Hetero, Poço de morte, The Sheik of Araby, Hans Rott, Emílio e os detectives, Da janela à rua, Collecting Beer Cans, Le défi américain, os do Padre Inácio, XK-150, Willow Weep for me, Les copains d´abord, Giovan Battista Zelotti, Refugiada, Senhas de presença, Sexta de Mahler, Jimmy Lunceford, Colega Guimarães, O die Frauen, castelo de Praga, Sexta Chisholm and the Works, C´est ainsi qu´on dit bonsoir à Napoli, Quieren pasar los moros, Estava uma vez um gajo do Porto no Porto, Jagermeister White Trash, Também pegas de empurrão, Estrangeirinha, A morte do artista, Recollection, Ó Glória da nossa terra, Les Nouvelles Littéraires, Madonna del bordone, N. H. S., Solos de ataúde, Sarrafusca, Je reviens, Sempre a mesma m., Non so se Dio m´aiuta, Thérèse et isabelle, Musée Napoléon, Nice Money Shots, Delphine Seyrig-Harold Pinter 1966, Visão muito particular das coisas, Chefs d´oeuvre du dessin romantique allemand, I Will Always Value your Friendship, Pistacchio-menta-caramelo, Cabarete-era, Violeta de Parma, You Scratch My Back, Ode a Estaline, I´ll Scratch Yours, Terceira de Brahms, Baccio del Bianco, Muddy Water Everywhere, Fais-moi mal Johnny, Lúcio Prepúcio, Warning Shots, Straight Rye Whiskey, Tu devi esser mia, Argamassa, Bom-então-adeus-Carlos-e-felicidades, Statutory Rape, Saumur Champigny, Estigmatização de São Francisco, Chamuça, Pintura a metro, Úlxera pxixoxomática, Ah meu grande sacana, Também vendo cosméticos, Justixa Xuxial, Chains of Love, Cala a boca urso, Erich Maria remarque, Big Joe Turner, La peinture qui coule 36, Zé dos anzóis, Miraculosa rainha dos céus, Going outo f business, Berdadeira xinfonia de lujide cor, Braxton Anthony, Logorreias do caraças, Cessna, red Rodney, D. O. A., Às bolas p´ra pessoas carolas, Rés-do-chão direito, Emboscada, Tiro cruzado, Nunca vi uma coisa assim, Análise aprofundada, She´s Fine, Fui-me a ele que nem um raio, Sweet Lorraine, Até a fressura se lhe abalançou, Ou talvez nem por isso, Two- nineteen Blues, Andrea Lilio and Ferraù Fenzoni, Não me lembro de nada, Alvise Vivarini, Espiroquetam Two-seater, Chambolle-Musigny Les Amoreuses, Pompeo Girolamo Batoni, Pushing up Daisies, Benjamin Rabier, Artimanha fatal, Fort Apache, Assim é que se enxofra, María Cristina me quiere governar, O que será no armazém, Bronquite infecciosa, A-ji-no-moto, McKinley Morganfield, Moscato Passito di Pantelleria), 2009, acrílico sobre tela, 200 x 160 cm.

8.3. ANEXO 3: ENTREVISTAS: ANA JOTTA , ANA VIDIGAL, FÁTIMA MENDONÇA, MÓNICA CAPUCHO 2015. [DVD] JOANA RÊGO, FBAUP: DOUTORAMENTO EM ARTE E DESIGN.