
Ecos das pinturas de paisagem de Nicolas Poussin na produção da série *Meu nosso* (entrevista)

Echoes of the Landscape Paintings by Nicolas Poussin in the Production of the Series *Meu nosso* (interview)

Ecos de las pinturas de paisaje de Nicolas Poussin en la producción de la série *Meu nosso* (entrevista)

Carlos Eduardo Borges (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil) *

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41012>

225

RESUMO: A entrevista imaginária com o candidato Carlos é um diálogo desenvolvido com base no livro *Sublime Poussin*, de Louis Marin. Apresenta desdobramentos de questões levantadas a partir de seus textos, julgados pertinentes ao desenvolvimento da série de pinturas *Meu nosso*. A entrevista é uma tentativa de adequar esse texto às temporalidades propostas para as pinturas, ou de aproveitar informações e discutir questões consideradas concernentes, sem os limites específicos de local e do tempo de atuação dos personagens. Assim, essa entrevista imaginária, conduzida por Louis Marin, conta com participações de Erwin Panofsky, Ernest Gombrich, Meyer Schapiro, Nicolas Poussin e Paul Klee.

PALAVRAS-CHAVE: imaginária; *Meu nosso*; Palagens; pinturas

* Carlos Eduardo Borges é Professor Adjunto do Departamento de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. E-mail: carlos_e_borges@yahoo.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-4673-1485>

ABSTRACT: The imaginary interview with the candidate Carlos is a dialogue that was developed based on the book *Sublime Poussin* by Louis Marin. The interview presents deployments of questions raised by his texts considered pertinent to the development of the series of paintings *Meu nosso*. The interview tries to adequate the text to the temporality proposed to the paintings, or to use information and discuss questions considered relevant to them, without the specific limits of time and location of acting of each character. Therefore, this imagery interview is conducted by Louis Marin, with the participation of Erwin Panofsky, Ernest Gombrich, Meyer Schapiro, Nicolas Poussin and Paul Klee.

KEYWORDS: imaginary; *Meu nosso*; Palagens; paintings

RESUMEN: La entrevista imaginária con el candidato Carlos es un diálogo desarrollado com base en él libro *Sublime Poussin*, de Louis Marin. Presenta desarrollos de cuestiones levantadas a partir de sus textos, considerados relevantes al desarrollo de la série de cuadros *Meu nosso*. La entrevista es una tentativa de adecuar este texto a las temporalidades propuestas por las pinturas, o para usar informaciones y discutir cuestiones consideradas concernientes, sin los limites específicos de su local y del tempo de actuación de los personajes. Asi esta entrevista imaginaria, conducida por Louis Marin, tiene la participación de Erwin Panofsky, Ernest Gombrich, Meyer Schapiro, Nicolas Poussin y Paul Klee.

PALABRAS CLAVE: imaginária; *Meu nosso*; Palagens; pinturas

Recebido: 12/3/2020; Aprovado: 18/5/2020; Publicado: 1/7/2020

Citação recomendada:

BORGES, Carlos Eduardo. Ecos das pinturas de paisagem de Nicolas Poussin na produção da série *Meu nosso* (entrevista). *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 225-242, jul./dez. 2020. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41012>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Carlos Eduardo Borges

Ecoss das pinturas de paisagem de Nicolas Poussin na produção da série *Meu nosso* (entrevista)

Louis Marin - Candidato Carlos, gostaria de situar desde já um primeiro problema: como fica na série *Meu nosso*, a própria noção de leitura quando aplicada à pintura?¹ Existe algo legível no quadro? Em que consiste? Em signos, como empregados por Poussin no sentido de elementos discretos e identificáveis cujo sistema se poderia construir? Um conjunto articulado e estruturado de unidades em número finito? Se há signos nos quadros, são eles legíveis? Seriam unidades além da representação linguística que os declara (se o representante icônico tem qualidade de signo independentemente do interpretante verbal que ele determina)?

Carlos - Antes de qualquer coisa gostaria de agradecer a oportunidade de atenção de um conjunto de entrevistadores como este.

Penso que a noção de leitura permanece inalterada em relação à pintura. Exatamente porque, já respondendo à segunda questão, há letras pintadas e não algo legível. Aliás, poderíamos pensar na sobreposição das letras pintadas e transparentes como uma alegoria dos tempos de leitura. Na prática, algo que talvez também pudesse ser realizado se feita com papel fino e transparente, sobreposto como cortado ou com partes de letras dobradas.²



Fig. 1 - Carlos Eduardo Borges, *Sem título* (da série *Meu Nosso*), 2013.
tinta acrílica sobre tela, 150 x 150 cm
(Fonte: Coleção do artista - carlosetuardoborges.com; Foto: Jô Name)

As letras foram produzidas como pinturas transparentes para ajudar a pensar e imaginar, do mesmo modo como a linguagem nos ajuda a imaginar até quando conversamos conosco mesmo. No caso, a partir de uma imagem proposta, como uma área destinada à imersão do sujeito observador e, também, à sua participação nas possíveis construções cotidianas relacionadas a essa área. Esse futuro imaginável está ligado ao presente do quadro, ou seja, ao conhecimento sobre suas diferentes configurações possíveis e sua posição física (também em relação ao conjunto da totalidade dos quadros e suas inserções no cotidiano social)... Onde e como ficará disposto cada quadro? Sobre uma parede? Enrolado dentro de um armário? Em um arquivo? Fica a questão: pensar a totalidade dos quadros nessa ligação com seu título evidencia a questão do tempo? De que outros modos isso pode ser feito no desenvolvimento dessa poética?

Nos quadros o “conjunto articulado e estruturado de unidades em número finito”, que são as letras, “signos legíveis”, esse conjunto, se abre em vez de se fechar como palavra, regredindo a uma semidecomposição em formas elementares, que

indicam a reflexão sobre formas simples como retângulos, triângulos e outros polígonos e sua relação com a elementaridade da língua (em vez de sua representação). Retorno assim a uma questão do início do século XX, cara a Klee, Kandinsky e aos construtivistas: da busca dos elementos estruturantes de um pensamento. Por isso, a questão de mapeamento das raízes do trabalho na tese.

No caso dessas pinturas, os limites e as áreas de cor de cada uma das suas letras se confundem com os de outras letras. Mas há muita ambiguidade quanto às áreas. Um retângulo pode ser composto por partes de outras formas e com elas formar outra figura, com ajuda da cor. Depende do(a) observador(a) a escolha do que ver ou que parte ver de cada vez. Penso que em algum momento, ele(ela) toma consciência de que ver essas formas é uma ação que pode ser repetida e está no conjunto da proposta. Isso pode ser um brevíssimo instante de tempo estriado.

O representante icônico de que se falou continua independente do interpretante verbal, mas como uma informação visual incompleta, que somente pode ser imagi-

nada quanto à localização e distribuição de cada módulo-quadro a ser observado como unidade, com potencial a permitir infinitas observações elípticas, contudo, limitadas pelo título, como ideia. Uma ideia sempre incompleta, já que esse título, a parte da linguagem escrita que “toca” a pintura, apenas se refere a uma relação possível gerada pelo quadro como objeto. Um objeto específico, que tem uma história, um tempo distinto, implícito em sua presentidade. Tudo isso indica a questão do tempo como condição da pintura. Uma questão tão elementar, que, por isso, não a vejo tão considerada habitualmente.

Louis Marin - Um segundo problema é sobre os métodos: os níveis e campos teóricos de pertinência da noção de leitura aplicada ao quadro.³ Ou seja, ler como reconhecer uma estrutura de significância: que tal forma, que tal figura, tal traço é um signo, que representa alguma outra coisa, sem que saibamos necessariamente qual é essa outra coisa representada. Para Port Royal, por exemplo, esse olhar é “imediatamente” leitura, em consideração à dupla definição pressuposta implícita (1) da ideia de signo como representação e (2) do quadro de pintura (ou do mapa de

geografia) como a ideia de outra coisa, cuja impressão completa no espírito é apenas representar a ideia de outra coisa.

Carlos - Considerando, então, o caso do público médio que pensa em pintura basicamente como mimesis ou abstração?

Louis Marin - Hum hum. [acena levemente com a cabeça e indica com o olhar].

Carlos - Esses receptores podem ver as figuras geométricas e as cores, e receber os quadros codificados como quadros abstratos. De fato, há uma abstração no deixar um título a ser buscado pelo interessado, o que envolve mais tempo de recepção da proposta. Ele ainda pode buscar entender essa relação do título com a pintura (o porquê de não ser legível). E esses momentos de leitura formam atividades relacionadas e distintas daquela da contemplação do quadro, porém nela implícitas. O que implica experiências perceptivas distintas (ler sobre ou observar o quadro) ainda inseridas nas ações envolvidas com o quadro e relacionadas pelo conjunto dos quadros. Tanto pelos arranjos de módulos como por eles um a um.

Louis Marin - Em seguida ao primeiro contato, ler é compreender o que lemos, dotar essa operação de reconhecimento da estrutura de significância, de uma significação.⁴ Então, ao olharmos o quadro como um signo, lemos igualmente esse signo? Isto é, compreendemos o significado desse signo? Se o quadro é um enunciado pictórico, alguma coisa como uma frase, uma proposição, um juízo, existe no quadro alguma parte que assumiria a função do verbo, do sujeito, do predicado?

Carlos - Penso que o sujeito e o predicado podem se alternar com a possibilidade do receptor se tornar produtor. Penso que a ação é o conjunto de todas as possíveis relações entre o quadro (e o proponente) e o observador. Tento evidenciar sua performatividade potencial. A teorização feita na tese quanto ao tempo pode ser pensada como uma performatividade interpretativa do título desse ponto de vista.

Louis Marin - Ler é, enfim e também, decifrar, interpretar, visar e, talvez, adivinhar o sentido de um discurso. A pintura é isso? Ao induzir a leitura, não assume ela um estatuto propriamente discursivo? Ela é esse discurso de imagens cujas figuras

deveriam ser analisadas, se não como signos, pelo menos como *tropos*?

Carlos - Visualmente ela leva à questão presente no título. No sentido de um movimento, uma relação, que vai variando com o tempo e com o local, incluindo todas as condições que a circundam, como as sociais, pessoais, das dimensões, do lugar e de sua luz. Também tem a questão de haver textos relacionados a essa pintura. Textos que as pinturas ilustram, mas que não ilustram seu texto, elas tomam parte dele. Elas são também o texto visualizado e não lido.

Meyer Schapiro - Há um terceiro problema: será que ver um quadro de pintura assim não significa ler no quadro o relato que o quadro teve por objetivo traduzir em "imagem visual"?⁵ Todos os problemas colocados pela "leitura dos quadros" não são formulados a partir de suas tradições, das dimensões históricas e culturais dessa "leitura" do quadro, nem que seja apenas para sublinhar os desvios, as distâncias, as rupturas em relação a ela?

Carlos - Acho que isso sempre vai acontecer (ou pode), independentemente da pro-

posta. Ao “traçar” suas questões em relação à história e à sociedade de seu tempo, o trabalho ajuda, se não estabelecer, a pelo menos aclarar contornos de sua produção. No caso de minhas pinturas, o mais importante é o que elas não podem dizer em sua tentativa de falar. Lanço mão de palavras exatamente porque elas não são suficientes. Como uma rampa para saltar. Ou um poço para mergulhar. O título e as letras apenas ajudam, direcionando a imaginação dos participantes.

Louis Marin - Segundo essa tradição será preciso dizer que o próprio artista para pintar um quadro leu um texto, um livro, e que o espectador, para ver “realmente” o quadro, deve ler o quadro como esse texto.⁶ Para ver aquilo de que fala o texto. Texto que o quadro traduz, ao qual ele remete ou a que se refere. Como é essa relação em suas pinturas?

Carlos - Desde o início, a proposta depende do outro, como Marcel Duchamp deixa claro em seu texto *O ato criador*.⁷ O espectador pode olhar o quadro e seguir, sem sequer tomar conhecimento do título. Em outro extremo, também pode vir a olhar um quadro por saber da proposta de

antemão. Lendo sobre a proposta, ele também escolhe se tornar participante ou não, e com que envolvimento. Enfim, apenas pode se importar ou não.

Louis Marin - No ponto central de uma carta de Poussin é suscitada a questão da relação entre leitura e visão, legibilidade e visibilidade, “texto lido” e “quadro olhado”, em uma fórmula notável: “Leia a história do quadro”, cuja força de programa teórico e prático referente à pintura se tratará de manter historicamente, sublinhando, ao mesmo tempo, suas ambiguidades.⁸ Como acha que fica essa questão se aplicada a seu projeto?

Carlos - Penso que se pode apenas olhar as pinturas e pronto. Ou refletir sobre elas. Elas não ilustram uma ideia. São parte da ideia, como o título, sua decomposição, sua construção em módulos. Não traduzo um projeto completamente pensado de antemão (como, me parece que pensavam alguns artistas conceituais). Eles vão se desenvolvendo a partir de uma ideia. O projeto também não tem pretensões, como havia na época de Poussin, de manter alguma tradição, embora creio ser importante buscar algo da

genealogia de cada trabalho. Creio que identificar essas genealogias ajuda a compreender o próprio trabalho. Assim, no processo, pensando nos pontos de contato com outras pesquisas, vou entendendo melhor o que estou realizando; identificando semelhanças, diferenças e as questões decorrentes. Delimitando a pesquisa. Mas creio que sublinhar ambiguidades, como fez Poussin, é genial. Em *Meu nosso*, dentro de suas limitações, há uma pequena ambiguidade que é a proposição de algo bastante conceitual como pintura, um modo de arte que tem uma história fortíssima. Nesse sentido, uma irresponsabilidade, um *nonsense*.

Paul Klee - De que modo você acha que um quadro tem acesso a seu nome? Como um nome sobrevém ao quadro?⁹

Carlos - O nome é sempre o primeiro ou o último encontro com a linguagem em que o quadro se constitui como assunto. Mas, no caso, o nome da série vem de uma reflexão, que levou ao início da ação.

Nicolas Poussin - Contemplar o quadro é deleitar-se com ele?¹⁰ Ter nome e texto a

respeito é mais um benefício de um estímulo de prazer pelo texto?

Carlos - Claro. E sempre há um texto envolvido com um quadro. O discurso que diz o quadro histórico e o que define todo o aparato envolvido em sua apresentação. O quadro acede à linguagem e, por outro lado, preenche algo que é como uma falta na própria imagem, como uma esperança de recuperar algo perdido.

Louis Marin - Poussin fala de três modalidades de contemplação.¹¹ A primeira é de um percurso pelo olhar do quadro como totalidade das partes: percurso regrado pela moldura e pelo prospecto, interno à representação pictórica, pela qual o quadro de pintura é constituído em sistema fechado de visibilidade.

A segunda, fundamentada na primeira, é a constituição do quadro como algo legível. Figuras de uma história que ele conhece. O quadro como um duplo processo de iconização de um texto escrito e de textualização de disposição figurativa.

A terceira trata da contemplação como repetição diversificada dos percursos de vi-

são e dos percursos de leitura; repetição na qual se realiza o desejo de ver no deite teórico da obra, em que visão e leitura, visibilidade e legibilidade se conjugam harmoniosamente e em que o quadro, como sistema fechado de visibilidade, se abre à repetição feliz, satisfeita, dos percursos de um olhar ao mesmo tempo contemplador e leitor.¹²

Carlos - Creio que nesse sentido há um tipo de inversão nos quadros do projeto *Meu nosso*: eles não oferecem algo pronto e agradável. Embora as letras sejam reconhecíveis, não há proeminência do texto. São pinturas, não escrituras. O título pode ser "visto" como texto, mas ele não é imediatamente visível e é apenas outro instrumento para fazer funcionar algo no espectador (A ligação do título ao texto não é óbvia, não é completa. É um convite à reflexão e participação). Assim, a proposta nunca está completa, nem nos quadros nem no título (frase, texto). Mas é o quadro que provoca tudo, que contém as possibilidades de gerar tempos perceptivos distintos. Nos quadros da série o texto não é uma narrativa. É transformado (ou tenta se transformar em) uma experiência sensorial, visual, interativa, dependente

do interesse do observador, que pode se tornar participante de diferentes modos (variando em intensidade, densidade).

Penso que há esse primeiro contato visual de forma semelhante, mas, como não existe o *a priori* da moldura e sim o da possibilidade de distribuição dos vários quadros, dependendo de cada caso, desde então pode ser feita essa identificação da pintura e sua relação de inserção (o que é e onde está. A pintura pode ser isolada para buscar essa imersão, mas isso está entre suas premissas produtivas). Depois, pensando na segunda leitura de Poussin, o observador "tenta" "ler" algo. A frustração dessa leitura (embora "leituras" possam ser feitas) pretensamente pode levá-lo à busca de informações. Essas informações (iniciando pelo título e podendo envolver textos que discutam a série produzida) podem levá-lo a retomar as observações dos quadros de modo distinto. E há a intenção de explicitar a relação do observador e sua participação nos dispositivos de arte.

Louis Marin - Nos quadros de Poussin, penso que a coisa desconhecida, inominável, ilegível, invisível, mas percebível no quadro é o corpo do observador. Pois para

articular a palavra legível com a palavra comível, o espectador deve entrar no quadro e se imaginar como personagem que contempla e admira em silêncio.¹³

Carlos - Parece que a proposta segue essa lógica: também há semelhança aqui nessa relação do projeto com a carta mencionada e o tipo de postura requerida ao observador por Poussin. Há o desejo de que o observador entre no quadro. Não para participar de uma cena imaginada, mas para imaginar possibilidades a partir da cena presente. Na pretensão do projeto ao ser integrado à vida, ao se tornar interativo, o objeto quadro passa a ser pensado como performático. Ainda que em grau mínimo, e embora também haja um roteiro mínimo, ele é incompleto, a ser desenvolvido por quem participar, se quiser participar.

Louis Marin - Na tela de representação de Poussin, o legível e o visível se entrecruzam, em todos os níveis, em um tecido cuja trama seria os percursos do olhar, e a urdidura, os discursos do quadro. Assim, o sentido mais elevado opera no desvio entre o visível, o que é mostrado, figurado, representado, encenado, e o legível, o

que pode ser dito, enunciado, declarado; desvio que é, ao mesmo tempo, o lugar de uma oposição e de uma troca entre ambos os registros, desvio a partir do qual convém colocar a pergunta do quadro: O que é isso?¹⁴

Carlos - Essa pergunta lembra aquela identificada por Thierry de Duve a respeito do mictório: o "isto é arte?"¹⁵ Creio que há correspondência no desejo, na pretensão de atingir esse "desvio do visível", entre o que está na superfície do quadro e o legível, como uma oposição e de troca entre ambos os registros e como estabelecimentos dos limites da proposta.

Louis Marin - Questão a examinar em sua relação com o quadro: o primeiro e mais imediato tipo de discurso mantido sobre ele, ou seja, o discurso descritivo: o que é, no nível da linguagem, a descrição em sua pertença à imagem pintada? Qual a primeira evocação de sentido provocada pela imagem e que visa efetuar-se no nível da superfície pictórica?¹⁶

Carlos - Creio que se trata de quadros que poderiam ser referidos como abstratos

compostos por letras. O primeiro sentido é de que são pinturas.

Louis Marin - Se a descrição designa o sistema aberto das leituras, ele nomeia igualmente a coerência objetiva do texto em sua independência radical em relação a todos os processos particulares de interpretação.¹⁷ Isso remete a um constante, excedente de sentido, contanto que se entenda por excedente a abertura do sistema das leituras onde o sentido se inicia em sua pluralidade.

Carlos - Os quadros pretendem ser um sistema aberto de leitura. A pluralidade faz parte do sentido. [pequena pausa reflexiva] Há também uma articulação da oposição entre o “escrito” e o “pintado”, de modo a evidenciar as operações perceptivas distintas entre compreender vendo e compreender lendo e seus momentos distintos.

Louis Marin - Nos trabalhos de Poussin, observamos que o intervalo entre dois termos, que é a marca, no quadro, de sua relação opositiva, é insignificante em sua materialidade, em sua continuidade. O contíguo não é o contínuo: ele supõe um

intervalo, um branco entre dois elementos.¹⁸ Como são esses espaços em seus quadros?

Carlos - Esse espaço “entre” formas, assim como as formas geométricas variadas (que ocorrem em escalas, relações e proporções diferentes de quadro para quadro), não tem correspondência linguística direta. Podemos apenas aludir a eles (em seus significados como signos e como a ambiguidade perceptiva resultante com as formas e letras reconhecíveis e sobrepostas). Também não é possível construir esse espaço por palavras. Uma impossibilidade implícita em cada quadro. O seu fracasso anunciado em atingir os limites do que se vê, pois, neste sentido, se trata, como em Poussin (e talvez em toda pintura), de representar o irrepresentável.¹⁹

Louis Marin - Continuando, no trabalho Poussin *indica* pela *falta* o fim da arte de pintar: o que não se pode pintar. Ora, essa distância que deixa subsistir o contíguo no interior de si mesmo não pode ser puro e simples desvio no quadro que é fundamentalmente espaço. Essa distância é a insignificância do contínuo que o discurso analítico articula no sentido.

Carlos - Os quadros não pretendem apresentar uma narrativa. Apenas, a partir de seu título e da proposta em si, que envolve uma ideia possível nesses termos, pode gerar possíveis “narrativas” nas novas relações prováveis. Resta ainda a questão da relação de cada quadro com a totalidade deles em suas inserções nos espaços tempos da vida.

Louis Marin - Ideologicamente Poussin aponta na própria representação, no quadro, a irrepresentável unidade de todos os acontecimentos singulares no ato do Deus e de sua eterna repetição, enquanto a representação simultânea de dois acontecimentos sucessivos da narrativa marca que, aceitando o presente mutilado e fragmentário de que não podemos sair, é-nos, todavia, possível compreender os acontecimentos à maneira de Deus, como sábios.²⁰

Carlos - Esse sentido teológico, presente em Poussin, mostra essa relação da imagem com a religião e o poder. Também como o tempo é usado para esses propósitos. No projeto, como atitude política, penso que as decisões não poderiam ser mais democráticas: o observador é convi-

dato a participar (ou não) e tem diferentes níveis à sua escolha. Também é instigado a refletir sobre as próprias possibilidades dos quadros e de sua participação. A repetição tem relação com essa ideologia e é inclusive permitida a todos como nível mais alto de participação (variações de intensidade, densidade): a da “falsificação”, a produção de quadros semelhantes (e diferentes) por esse receptor engajado.

Erwin Panofsky - Nos quadros de Poussin, a análise iconográfica é o momento cognitivo da história-teoria da arte.²¹ Ela é o momento do entendimento (no sentido kantiano do termo), o momento do saber, como a história dos símbolos como “sintomas” culturais. É ela que introduz essa harmonia imediatamente adquirida entre a experiência do olhar e a intuição sintética do sentido, entre sensibilidade e razão na esfera do pensamento, do entendimento, isto é, do saber e do conhecimento, para legitimá-la. O olhar escuta a voz do sentido (icono-logia), mas o que significa essa grafia no ícone, cujo sentido o olhar parece imediatamente compreender na ficção de uma voz?

Carlos - O que chamo de sintonia é esse encontro entre o entendimento da proposta e o contato com sua fisicalidade. Esse contato pode se prolongar ou não. E variar de intensidade (densidade do envolvimento). Aqui o trabalho físico se propõe consequentemente como registro desse momento.

Ernest Gombrich - A natureza percebida só acede à "paisagem natural" porque a arte constituiu um símbolo visual que a singulariza e a exprime.²² Você vê pertinência nessa afirmação em relação à sua proposta?

Carlos - Somente se pensarmos no sentido histórico de paisagem e sua relação com a pintura e com a linguagem.

Louis Marin - A definição da pintura de seu tempo era a imitação feita com linhas e cores em alguma superfície de tudo o que se vê abaixo do sol.²³ Fim da pintura: deleite da representação na claridade da presença?

Carlos - Isso me parece a base para a teoria que Hegel desenvolveu. Embora esse

fim seja em sentido de objetivo: objetivo de gerar o deleite da representação na claridade da presença.

O projeto "força" o limite entre a pintura e o acontecimento do encontro. A fenomenologia desse encontro. Sua performatividade. De um modo específico, naquele período, e de outras maneiras ainda hoje, o que é pensado em suas possibilidades objetivas no projeto. E, lembrando Wittgenstein, sobre o que não se pode falar, deve-se calar.²⁴ E então restam as imagens e seus jogos.

Notas

¹ "A partir dessas três características, gostaria de evocar aqui, de maneira breve e programática, as questões e os problemas colocados pela própria noção de leitura quando ela é aplicada à obra de pintura. Para começar, o problema fundamental: existe algo legível no quadro? E em que ele consiste? Em signos no sentido de elementos discretos e identificáveis cujo sistema se poderia construir, conjunto articulado e estruturado de unidades em número finito? Se há signos nos quadros são eles legíveis? Seriam unidades além da representação linguística que os declara ou, para falar a linguagem de Pierce, se o *representamen* icônico tem qualidade de signo independentemente do interpretante verbal que ele determina; o problema seria então interrogar-se sobre essa relação de determinação, sua força e sua validade." MARIN, 2000, p. 20.

² Joseph Albers usava papéis para a comparação de tons em seu método de ensino. Do ponto de vista temporal também ocorrem modificações nos exercícios, porque diferentes combinações podem ser continuamente feitas e desfeitas ao longo do tempo, de modo diferente das misturas de tintas com cores, que levam à formação definitiva de outra cor resultante final. Mais informações sobre o método em BARROS, 2006, p. 225. Nas pinturas da série *Meu nosso*, as transparências sobrepostas permitem a formação de diversas formas geometrizadas com interseções entre seus limites, possibilitando diversas visualizações.

³ “O segundo problema de alcance ainda maior decorre da pesquisa metódica, à qual eu fazia alusão, sobre os níveis e campos teóricos de pertinência da noção de leitura aplicada ao quadro; ler não é uma atividade simples, do dicionário apenas - sem recorrer aos trabalhos de psicologia aplicada ou experimental -, podemos extrair três direções de sentido que nos importam diretamente aqui. Ler é primeiramente reconhecer uma estrutura de significância: que tal forma, que tal figura, tal traço é um signo, que ele representa alguma outra coisa, sem que saibamos necessariamente qual é essa outra coisa representada. É assim que olhamos comumente os quadros, acrescentam os lógicos de Port-Royal à sua definição de signo. Esse olhar sobre o quadro é, para Port-Royal, “imediatamente” leitura, em consideração a dupla definição pressuposta implícita (1) da ideia de signo como representação e (2) do quadro de pintura (ou do mapa de geografia) como a ideia de outra coisa cuja impressão completa no espírito é apenas representar a ideia de outra coisa. (MARIN, 2000, p. 20)

⁴ “Será que, pelo fato de olharmos comumente um quadro como um signo (uma coisa que representa outra), vemos igualmente esse signo, isto é, compreendemos o significado desse signo? É o quadro um enunciado pictórico? Alguma coisa como uma frase, uma proposição, um juízo, para falar a linguagem dos clássicos? Em caso afirmativo, existe no quadro algu-

ma parte que assumiria a função do verbo, do sujeito, do predicado?” MARIN, 2000, p. 20-21.

⁵ “Essas últimas observações me conduzem diretamente ao terceiro problema que eu gostaria de destacar e ao qual desejaria, nesta exposição, ater-me, problema oriundo do que denominei as dimensões históricas e culturais da “leitura” do quadro. Será que ler um quadro de pintura não significa (como escrevia Meyer Schapiro), da baixa Antiguidade ao século XVIII no Ocidente, ler no quadro o relato que o quadro teve por objetivo traduzir em ‘imagem visual’? Todos os problemas colocados pela ‘leitura dos quadros’ não são formulados de maneira meio insidiosa a partir de suas tradições (as dimensões históricas e culturais da ‘leitura’ do quadro), nem que seja apenas para sublinhar os desvios, as distâncias, as rupturas em relação a ela?” (MARIN, 2000, p. 21)

⁶ “Se, para pintar, para mostrar, o pintor teve de ler um livro, um texto, palavras, frases, o espectador deve “ler” o quadro para ver aquilo de que fala o texto (que o quadro traduz, ao qual ele remete ou a que se refere).” (MARIN, 2000, p. 21)

⁷ DUCHAMP, 1975, p. 71.

⁸ “No ponto central da carta de Poussin, é suscitada a questão da relação entre leitura e visão, legibilidade e visibilidade, ‘texto lido’ e ‘quadro olhado’, numa fórmula notável: ‘Leia a história do quadro’, cuja força de programa teórico e prático referente à pintura se tratará de manter historicamente, sublinhando, ao mesmo tempo, suas ambiguidades.” (MARIN, 2000, p. 22)

⁹ “Klee colocava uma questão notável: de que modo um quadro tem acesso a seu nome? Como um nome sobrevém ao quadro? Primeiro ou derradeiro encontro com a linguagem em que o quadro se constitui como assunto.” (MARIN, 2000, p. 22)

¹⁰ “A carta, o texto da carta, sua escrita, aparecem assim como sua contemplação diferida, e se contem-

plar o quadro é deleitar-se com ele, como diria Poussin, ler a carta e o nome do quadro é ter *a mais* o benefício de um estímulo de prazer pelo texto. Assim com frequência (seria preciso generalizar, trazendo nuances e exatidões), o discurso que diz o quadro, que o fala, mesmo em sua ‘presença’ que, por isso mesmo, diz uma leitura do quadro fazendo-o aceder à linguagem, tem como única função preencher uma ausência, uma falta na própria imagem ou recuperar uma falha consubstancial à imagem.” (MARIN, 2000, p. 23)

¹¹ “A carta de Poussin o faz três vezes: primeiramente, como um olho cujos raios são retidos pelo quadro e não de modo algum disperso no exterior, condição primitiva de possibilidade de um visível; em seguida, como um olhar sobre o quadro re-conhecendo um programa de pintura e verificando sua execução exata. Esse olhar vê o quadro e, naquilo que ele contempla, lê o que se vê; o visível é permutado com o legível e vice-versa. Enfim, terceira encenação do leitor da carta como espectador do quadro, ele se tornou dessa vez auditor-receptor de um discurso das figuras narrativas, um discurso que o pintor, escrevendo sua carta, apenas repete e que é apenas o discurso epidítico, a *demonstração* admirável, a *mostração* maravilhosa do quadro em suas figuras.” (MARIN, 2000, p. 36-37)

¹² “Três modalidades de contemplação encontram-se assim definidas: a primeira em termos cronológicos, mas também a mais importante é a de percurso, pelo olhar do quadro como totalidade das partes: percurso regrado pela moldura e pelo prospecto, interno à representação pictórica, pela qual o quadro de pintura é constituído em sistema fechado de visibilidade; a segunda, fundamentada na primeira, é a constituição do quadro como algo *legível* no qual se trata de que o olhar reconheça nas figuras que lhe são mostradas, as de uma história que ele conhece de outro modo, ‘note’ [re-marque] o quadro como um duplo processo de iconização de um texto escrito e de textualização de

disposição figurativa. Com a terceira modalidade, a última, a contemplação como repetição diversificada dos percursos de visão e dos percursos de leitura; repetição na qual se realiza o desejo de ver no deleite teórico da obra, onde visão e leitura, visibilidade e legibilidade se conjugam harmoniosamente e onde o quadro, como sistema fechado de visibilidade, se abre à repetição feliz, satisfeita, dos percursos de um olhar ao mesmo tempo contemplador e leitor.” (MARIN, 2000, p. 27)

¹³ “[...] coisa desconhecida, inominável, ilegível, mas visível no quadro, pergunta à qual responde invisível, fora do quadro, o ‘isto é o meu corpo’ [...] articulando a palavra legível com a palavra comível; esse invisível que só poderia se reconhecer se, entrando no quadro, o espectador imaginar-se na extrema esquerda do primeiro plano como esse personagem que contempla e admira em silêncio.” (MARIN, 2000, p. 37)

¹⁴ É assim que em sua tela de representação “legível e visível se entretecem, em todos os níveis, num tecido cuja trama seria os percursos do olhar, e a urdidura, os discursos do quadro. [...] Assim, o sentido mais elevado opera no desvio entre o visível, o que é mostrado, figurado, representado, encenado, e o legível, o que pode ser dito, enunciado, declarado; desvio que é ao mesmo tempo o lugar e uma oposição e de uma troca entre ambos os registros, desvio a partir do qual convém colocar a pergunta do quadro, [...]”. O “O que é isso?”. (MARIN, 2000, p. 37)

¹⁵ Ver DUVE, 1994.

¹⁶ “[...] Questão examinar, em sua relação com o quadro, o primeiro e mais imediato tipo de discurso mantido sobre ele, ou seja, o discurso descritivo: o que é, no nível da linguagem, a descrição em sua pertença à imagem pintada?” (MARIN, 2000, p. 40)

¹⁷ Se a descrição designa o sistema aberto das leituras, ele nomeia igualmente a coerência objetiva do texto em sua independência radical em relação a todos os processos particulares de interpretação: reme-

te “[...] a um constante, excedente de sentido, contanto que se entenda por excedente a abertura do sistema das leituras onde o sentido se inicia em sua pluralidade“. (MARIN, 2000, p. 42)

¹⁸ “[...] Estabelecendo relações de contiguidade entre certos elementos percebidos como discretos, ela coloca a distância outros elementos que, atando entre eles outras relações, funcionam em polos de oposição. Articular, em suma, quer dizer ligar, mas também desmembrar, opor: termos que tem uma aplicação ‘própria’ na superfície do quadro. Eles querem dizer que o intervalo entre dois termos que é a marca, no quadro, de sua relação opositiva, é insignificante em sua materialidade, em sua continuidade. O contíguo não é o contínuo: ele supõe um intervalo, um branco entre dois elementos. Ora, essa distância que deixa subsistir o contíguo no interior de si mesmo não pode ser puro e simples desvio no quadro que é fundamentalmente espaço. Essa distância é a insignificância do contínuo que o discurso analítico articula no sentido. [...]”. MARIN, 2000, p. 48.

¹⁹ “[...] pois trata-se de representar o irrepresentável - pintá-lo se *realiza* ali por sua própria debilidade, pois sobre aquele assunto, muito particular, ele *indica* pela *falta* o fim da arte de pintar: o que não se pode pintar [...]”. (MARIN, 2000, p. 73)

²⁰ “[...] O quadro, a representação da pintura, ao lado das regras insuperáveis da apresentação à contemplação que são as suas, é o instrumento privilegiado da sabedoria, a exemplo da causa divina apenas. E o irrepresentável do sublime da tempestade cósmica, que é o tema da intenção de representar do pintor, essa conflagração pelo vento, pelos relâmpagos e pelo raio que o Mestre introduz como suplemento ao tema narrativo do quadro que é também a história trágica de Píramo e Tisbe, não nem talvez outra finalidade que não seja apontar na própria representação, no quadro, a irrepresentável unidade de todos os acontecimentos singulares no ato do Deus e de sua eterna repetição, enquanto a representação simultâ-

nea de dois acontecimentos sucessivos da narrativa marca que, aceitando o presente mutilado e fragmentário de que não podemos sair, é-nos, todavia, possível compreender os acontecimentos à maneira de Deus, como sábios. [...]”. (MARIN, 2000, p. 94-95)

²¹ “Compreende-se igualmente de que maneira a análise iconográfica, expressão em que se devem acentuar os valores de documento e de escritura que ela comporta, vê-se exigida a preencher, por seu discurso onde, afinal, se engolfa a história e a teoria da arte, o intervalo entre a descrição do quadro (nível pré-iconográfico) e a interpretação de seu sentimento imanente, de seu conteúdo intrínseco (nível iconológico), pois apenas ela pode fundar, justificar e legitimar, por sua questão crítica no sentido kantiano do termo, a imediata adequação entre a descrição e a interpretação, entre a experiência concreta dos objetos e dos acontecimentos que permite sua identificação e expressão na descrição pré-iconográfica e na intuição sintética de seus valores simbólicos. A análise iconográfica, pela problematização crítica que introduz e as respostas que traz, ocupa entre os a priori da sensibilidade e as ideias reguladoras da razão o campo que ocupa na crítica Kantiana o esquematismo da imaginação transcendental, tal como o reinterpretará cultural e historicamente E. Cassirer com a noção de forma simbólica. A alusão um tanto misteriosa a uma história dos tipos que Panofsky faz a propósito do problema filológico colocado pela expressão *Et in Arcadia ego* se explica por isso. No ensaio de 1939, a história dos tipos constitui o que Panofsky denomina o princípio de controle da análise iconográfica, análise das imagens, narrativas, alegorias, do tema secundário e convencional da obra, por termos e conceitos.

A análise iconográfica é o momento cognitivo da história-teoria da arte e motivo pelo qual ela tenderá a reduzir-se a isso. Ela é o momento do entendimento (no sentido kantiano do termo), o momento do saber (*the knowledge of literary sources*), como a história dos símbolos como “sintomas” culturais. É ela que in-

troduz essa harmonia imediatamente adquirida entre a experiência do olhar e a intuição sintética do sentido, entre sensibilidade e razão na esfera do pensamento, do entendimento, isto é, do saber e do conhecimento, para descobrir-lhe a legitimação. O olhar escuta a voz do sentido (ícono-logia), mas o que significa essa grafia no ícone cujo sentido o olhar parece imediatamente compreender na ficção de uma voz? [...]”. (MARIN, 2000, p. 103)

²² “[...] O espectador substitui o pintor, ocupa seu lugar (25) e a escritura que ali produz para dizê-lo em palavras tem como única função construir o “tema” do quadro que ele *poderia* pintar; mas um quadro cuja contemplação precederia a fabricação, a menos que, espetador profissional, crítico de arte, teórico de pintura, o escritor, por sua descrição onde se constitui textualmente a “realidade” do espetáculo natural, só se identifique como escritor identificando-se com o pintor e que o texto descritivo, encaixado no relato de um passeio a Saint-Claude, seja lido como descrição identificado apenas com um quadro possível de pintura que ele pressupõe. Captemos aqui ao vivo um traço sobre o qual Gombrich, justamente, insistiu que a natureza percebida só acede à ‘paisagem natural’ porque a arte constituiu um símbolo visual que a singulariza e a exprime (26).” (MARIN, 2000, p. 127-128)

²³ “[...] Aqui se cumpre a definição da pintura: imitação feita com linhas e cores em alguma superfície de tudo o que se vê abaixo do sol. Fim da pintura: deleite da representação na claridade da presença.” (MARIN, 2000, p. 138)

²⁴ STRATHERN, 1997, p. 60.

Referências

BARROS, Lilian Ried Miller. *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. 4ª ed. São Paulo: Senac, 2006.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. Tradução Cecília Prada e Vera de Campos (Coleção Debates). São Paulo: Perspectiva, 1975.

DUVE, Thierry de. *Echoes of the ready-made: Critique of Pure Modernism*. October 70. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994.

MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2000.

STRATHERN, Paul. *Wittgenstein em 90 minutos*. Tradução de Maria Helena Geordane. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.