

A CARNE DAS IDEIAS: variações sobre pintura e linguagem com Jasper Johns, Robert Barry e Valère Novarina

André Goldfeder¹

RESUMO: O artigo parte de um comentário a um dos trabalhos do pintor Jasper Johns dedicados ao tema da voz, *Voice* (1964-1967). Desse comentário em torno de Johns, artista decisivo na história da arte norte-americana entre o expressionismo abstrato e a virada minimalista, extrai-se uma leitura cruzada com trabalhos de outros dois artistas. De um lado, Robert Barry, pioneiro da arte conceitual nos Estados Unidos, tendo iniciado sua trajetória como pintor. De outro, Valère Novarina, dramaturgo, encenador, escritor e pintor, figura-chave em uma ampla transformação da concepção do texto dramaturgic e do teatro contemporâneos, em diálogo com aspectos da poesia moderna francesa. A partir de uma região liminar da pintura, os três artistas, lidos em contato com propostas de destaque na teoria da arte francesa e norte-americana representadas por Hubert Damisch e Yve-Alain Bois, evidenciam esse campo artístico enquanto lugar de sucessivas rearticulações ou de contínua produção de limiares e entrelaçamentos entre linguagem, corpo, espaço e pensamento.

PALAVRAS-CHAVE: Jasper Johns; Robert Barry; Valère Novarina; Literatura e pintura; Voz

THE FLESH OF THOUGHT: VARIATIONS ON PAINTING AND LANGUAGE IN JASPER JOHNS, ROBERT BARRY AND VALÈRE NOVARIN

ABSTRACT: This paper begins with a commentary on one among other works by the painter Jasper Johns which explore the theme of *voice*, *Voice* (1964-1967). This commentary fosters a crossed reading of works by Johns, artist who plays a crucial role in the history of North-American art between Abstract Expressionism and the Minimalist crux, and by two artists. On one side, Robert Barry, a Conceptual Art pioneer in the United States, who started off as painter. On the other side, Valère Novarina, playwright, stage director, writer and painter, whose work is a landmark in a wide transformation in contemporary dramaturgy and theater, in dialogue with problems set forth by French modern poetry. From a threshold in the realm of painting, these three artists, approached by means of a dialogue with two important voices from French and North-American Art Theory, Hubert Damisch and Yve-Alain Bois, bring to the fore this artistic realm as a space of continuous production of thresholds and intertwining between language, body, space and thinking.

KEYWORDS: Jasper Johns; Robert Barry; Valère Novarina; Literature and Painting; Voice

¹ Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP) e pós-doutorando em Teoria e História Literária (Unicamp). Contato: goldfeder.andre@gmail.com



Jasper Johns, *Voice* (1964-1967). Fonte: Publicação de divulgação da exposição Jasper Johns. *An Allegory of Painting* 1955-1965. National Gallery of Art, Washington, 28 de janeiro a 29 de abril de 2007.

Ao dedicar um conjunto de trabalhos ao tema da *voz*, Jasper Johns faz da pintura um campo híbrido de relançamento de um problema repleto de ressonâncias para o campo da literatura: como mostrar a voz? Em *Voice* (1964-1967), a pergunta toma corpo a partir do regime liminar onde Johns instala a pintura: entre o agenciamento perceptivo da materialidade pictórica – que caminha lado a lado com uma passagem para além do horizonte corporal porém ainda retiniano do expressionismo abstrato – e a conversão da superfície pictórica em um limiar ambíguo entre o espaço da obra e seu espaço englobante, inextrincável de sua concepção enquanto campo de incidência de operações mentais, que ecoa a apropriação do legado duchampiano pelo pintor norte-americano.

Desse modo, *Voice* materializa uma segunda pergunta, posta por um autor decisivo para a teoria da arte francesa, Hubert Damisch, e resposta por um legatário hibridamente situado dessa tradição, Yve-Alain Bois: “O que significa, para um pintor, pensar?” (DAMISCH apud BOIS, 2009, p. 297). Este artigo propõe repercutir essa pergunta em cinco etapas, ou relançá-la em chave transformativa, em cinco “variações”, termo metafórico livremente emprestado ao campo da música. Recolocada em cada uma dessas variações, a pergunta apresentada é elaborada em torno do trabalho de três artistas que operam o trabalho da pintura em uma região fronteira entre percepção e conceito, linguagem e materialidade, superfície, corpo e pensamento.

Após uma análise inicial de trabalhos de Johns, essas perguntas serão postas em contato com elaborações teóricas realizadas por Damisch e Bois em torno do problema da *superfície* pictórica, entendida não como suporte receptor do trabalho pictórico, mas como campo produzido por operações artísticas e, simultaneamente, por atos de pensamento. Em seguida, propõe-se um desdobramento da aproximação a esses desenvolvimentos teóricos, tendo em vista uma recente recensão da rearticulação das ideias de Damisch por Bois, autor este responsável pela produção de atravessamentos entre aportes trazidos pelo contexto de Damisch e o contexto da teoria da arte norte-americana produzida a partir dos anos 1960. Por essa via, busca-se ainda expandir esses raciocínios em torno da relação entre pintura e pensamento em direção ao histórico de atritos entre a pintura e os agenciamentos espaço-temporais que recebem ênfase especialmente explícita no contexto da virada minimalista, que origina uma série de desdobramentos seminais da arte contemporânea no contexto norte-americano. Finalmente, se esse contexto introduz uma exploração singular de certa noção de *teatralidade*, o percurso aqui proposto é concluído com o anúncio de um deslocamento na abordagem do problema, identificado na elaboração do problema da *voz* realizada por Valère Novarina junto a uma peculiar articulação das relações entre teatro, pintura e pensamento.

1

Em *Voice* (1964-1967), trabalho que integra uma série de trabalhos dedicados ao mesmo motivo ou tema, Jasper Johns dá corpo a uma imagem tão paradoxal e aberta quanto sua concepção acerca da própria pintura. A superfície, explicitamente trabalhada enquanto textura de marcações a tinta, é evidenciada enquanto tal também pelo rastro de sua construção pelo encaixe de duas telas. Essa divisão do campo pictórico funciona como eixo ao qual, ou a partir do qual, tendem dois movimentos lineares. O primeiro, rotativo, é materializado por um arame articulado à tela, cuja extremidade aparenta carregar uma massa de tinta em vias de esconder a palavra que dá título ao quadro. Já o segundo, vertical, toma corpo sob a forma de um fio que articula à tela um garfo e uma colher, rebatendo ainda na pequena corda laranja que pende do arame.

Nesse sentido, mais do que evidenciar-se enquanto superfície, esta domina o quadro enquanto campo de materialização de *operações*. Sobre a superfície, ou melhor, *durante* sua articulação enquanto tal, encontramos o conhecido jogo de parâmetros em sobredeterminação² típico do trabalho de Johns: entre as temporalidades do processo e da marcação; entre os objetos, suas imagens (nesse caso ausentes) e seus nomes; entre o espaço da obra e sua inscrição *no* ou *do* espaço do mundo.

As operações que protagonizam esses trabalhos podem ser escandidas em dois níveis. Por um lado, tangenciam a noção do plano *flatbed*, formulada por Leo Steinberg, fazendo do plano um espécie de mesa de trabalho.³ A marcação do gesto, cuja manifestação mais emblemática nesse

² A mobilização desse significante é aqui realizada tendo em mente diversos modos de produção do trabalho de arte que enfatizem dinâmicas de reenvios multiplamente abertos entre parâmetros heterogêneos, como por exemplo, os regimes diferenciais entre signo verbal e imagem, linha e marcas de operadores conceituais, diferenças cromáticas e diferenças entre marcas temporais do processo. Embora devedor de um debate mais amplo, fortemente informado pela utilização do termo no âmbito de uma releitura filosófica da linguística estrutural de Ferdinand de Saussure (Patrice Maniglier, *La vie énigmatique des signes: Saussure et la naissance du structuralisme*, 2006), o presente artigo trabalha com outras ênfases.

³ Steinberg caracterizava um deslocamento no campo da pintura, que entendia como uma ruptura com toda a espacialidade da pintura cultivada desde o Renascimento. Tratava-se da substituição do plano enquanto suporte para a representação de um mundo outro, consonante com a tradicional orientação vertical do quadro correspondente à postura humana ereta, para o plano que assume radicalmente sua “opacidade”, ao apresentar-se como “superfície

contexto de virada para além dos paradigmas pictóricos modernistas era o Expressionismo Abstrato, sobretudo de Jackson Pollock, cede passo à apresentação de uma operacionalidade impessoal. Aqui, a pintura resulta como campo de materialização de agenciamentos de um modo infinitivo do fazer, que lembra a famosa lista de verbos de Richard Serra: “Vincar”, “Dobrar”, “Cortar”, “Dividir”, “Espalhar” e assim por diante.⁴ É o caso dessa mecânica de traçados concêntricos, que se espalha pelos trabalhos de Johns.

Por outro lado, a dimensão da fatura não se separa da do conceito e do pensamento. A esse respeito, basta ler algumas das notas dos cadernos de esboços do artista. Nelas encontramos elaborações linguageiras de algumas das perguntas, conjecturas e dos paradoxos promovidos pela pintura do artista. Seja no campo semântico do espaço, seja no do tempo, lemos sobre processos construtivos e conceituais que se dirigem aos limiares de transposição ou tradução entre visualidade e linguagem, visibilidade e invisibilidade, materialidade e imaterialidade, percepção e conceito.

Alguns exemplos: “Um desenho invisível/ feito no ar”. “Um objeto que fala da perda, destruição, desaparecimento dos objetos. Não fala de si próprio. Fala dos outros. Irá incluí-los? DILÚVIO”. “A relação entre o objeto & o evento. Eles podem ser separados? Seria um o detalhe do outro? O que é o encontro? Ar?”. Não um desenho. Não um discurso. Mas se fosse, tudo seria escrito e engolido pelo desenho, o discurso” (JOHNS, 1996, p. 49-50). E, mais importante para a presente discussão:

Transmutação de imagens. Rastrear. [...] Olhares de relance conectando campos sensitivizados. Ideias – eventos para os quais ainda não há ideias. Ideias que foram libertadas dos eventos que as trouxeram à existência. Não-simultaneidade em “um espaço” (ou a ideia disso). Isso poderia ser a memória ou o senso de tempo? (JOHNS, 1996, p. 76).

No entanto, *Voice* apresenta algo que a poesia poderia realizar apenas mediante a dissolução da compressão instantânea do mencionado jogo de sobredeterminações sob a forma de um decurso temporal. E, ao fazê-lo, realiza uma tarefa impossível: *mostrar a voz*. Sob a temporalidade paradoxal da ação do dispositivo integrado ao quadro (o arame conectado a uma pequena ripa de madeira), mostra-se o motivo como nome, justamente ao longo da duração de seu desaparecimento.

O quadro realiza, assim, uma tarefa impossível: *mostrar a voz*. Autor de quadros articulados em torno de materializações de negações, como *Disappearance*, ou *No*, Johns elege aqui um motivo menos literal e repleto de ressonâncias de interesse para o campo da literatura. Como veremos adiante, se o simples fenômeno da voz enquanto emissão sensível já se instala em um limiar tênue entre ausência e presença, a decalagem existente entre sua exclusão do registro do visível e seu caráter ostensivo em termos de marcação da subjetividade sugere um campo semântico cujas consequências podem ir muito além da renitente metáfora da “voz do texto”.

Esta uma possível apresentação do entrelugar da voz: a princípio extinta no mesmo em passo em que realiza a articulação significativa, só podemos vê-la em um instante paradoxal, através de um instantâneo que a flagra como aparição que se dá no gerúndio de sua própria desapareção. Por natureza instalada no limiar entre presença e ausência, através de uma segunda mediação, enquanto nome que substitui a apresentação visual de um objeto virtual. Mais que isso, a voz é apagada por um

receptora” dos mais diversos objetos e operações, mais afim à horizontalidade de superfícies como o tampo de uma mesa (STEINBERG, 2008, p. 117-118).

⁴ O material, bem como sua contextualização, podem ser acessados em:

https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/cadernoeducativo_rserra_pagssoltas.

Último acesso: 30 de agosto de 2019.

gesto que se dá a ver, ele mesmo, como rastro fictício, resposta diferida e produtiva a um gesto anterior e insituável (o gesto irrecuperável do artista).⁵

Ao mesmo tempo, em sua materialização, a voz é aqui, a um só tempo, feita da mesma matéria que os demais elementos, e algo diverso: é pictórica e languageira. Na verdade, compartilha essa condição com tudo que é abarcado pelo espaço do quadro, utensílios triviais interiorizados simultaneamente como unidades pictóricas e elementos que constituem do modo mais familiar nosso mundo comum – garfos, colheres. Localiza-se, afinal, nesse limiar interior e exterior, insituável e múltiplo, entre o espaço da obra e o mundo em comum, com todas as relações que vão de entremeio (mancha, corte, chumbo e laranja, ato e traço, arte e o fora da arte). De certa forma, o que o quadro materializa, multiplicando-a, é a inscrição mínima realizado em outra nota do artista: “Dentro-fora. Antimatéria” (JOHNS, 1996, p. 50).

2



Jasper Johns, *Diver* (1962-63). Coleção do Museum of Modern Arte – Nova York.

Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/89254>.

Uma tentativa de caracterização dessa articulação espaço-temporal sobredeterminada e paradoxal encontra um campo fértil em trabalho mais conhecido do artista, *Diver* (1962-1963). O jogo de espaçamentos e desvios temporais e causais do quadro inclui agora os desdobramentos infinitos e indecidíveis da operação de impressão de um corpo. Corpo este também insituável, no

⁵ Sobre o problema da “imitação” do fazer, ou da “diferença operativa entre o fazer e a obra”, ver a convidativa síntese realizada por Alberto Tassinari (2001, p. 57 e ss.).

mesmo passo em que a realização do quadro se dá a partir da combinação de mais uma operação rotativa e mecânica de marcação com uma operação de impressão de partes do corpo do próprio artista sobre a tela.

Há, de fato, um objeto da representação, segundo o artista, o movimento conhecido como “mergulho do cisne”. Trata-se da modalidade de mergulho em que, após assumir posição ereta, o mergulhador recurva-se dobrando essa posição pela metade, estende circularmente os braços e então franqueia a água em posição novamente reta. E, no entanto, o que temos diante dos olhos é justamente um diagrama inexaurível de desdobramentos e suspensões.

Sobre, dentro ou acima de uma superfície-profundidade aquática, um segmento vertical cortado ao meio pode lembrar, hesitantemente, um trampolim. Sobre a extremidade inferior do segmento, ou acima dela, projetam-se dois segmentos retos em forma de “v”, em remissão novamente ambígua a dois braços, ecoando a impressão de palmas de mãos direcionadas para baixo, nas extremidades inferiores, e para cima, nas superiores. Do vértice do “v” deriva-se uma rotação que novamente sugere um carregamento de tinta, alusivo das braçadas do mergulhador, completando-se esse múltiplo diagrama direcional com a impressão de um par de plantas de pés na extremidade superior do suposto trampolim, além de outras setas direcionais.

O que vemos são os índices de um corpo prestes a mergulhar ou já em contato com a água? A direção das palmas das mãos poderia apenas indicar um mergulho de costas, diverso da modalidade praticada pelo mergulhador segundo Johns. Mas, antes disso, estacamos no paradoxo direcional que as quatro mãos estabelecem sob a forma do “v” aberto em direção às marcas dos pés, incompatíveis com uma configuração coerente do movimento corporal. Mas, ainda antes: as impressões corporais podem indicar que o movimento não se faz do trampolim para baixo, mas de algum lugar para cima, como se o salto tocasse a tela por detrás, por baixo, ou por dentro. Afinal, o movimento aqui é o do corpo do artista? De outro corpo empírico representado? Do diagrama de um corpo não substancial, a própria resposta motriz do espectador que reenuncia o salto? Ou desdobra-se ainda em outras possibilidades?

Como ressalta o crítico e curador John Elderfield em texto dedicado ao quadro, essas operações de inversão, reversão e multiplicação não param por aí. Entre outras coisas, o gesto dos braços poderia hesitar entre a lamentação do *dive* (mergulhar) e a exaltação do *rise* (ascender). Morte e vida encontram-se em um intervalo indecível, que, de acordo com depoimentos do autor, não cessa de remeter ao suicídio por afogamento do poeta Hart Crane, que ocupa papel importante em seu imaginário (ELDERFIELD, 2007, p. 196).

Ainda em diálogo com Elderfield, duas passagens podem ser feitas. O crítico conclui seu ensaio remetendo *Diver* a palavras dedicadas por Johns à arte de Duchamp, cuja inclusão pelo artista mais jovem no campo da pintura constitui boa parte de seu, digamos, “salto poético”. A declaração “O eu [self] tenta alcançar equilíbrio, aterrissa”⁶ remeteria a afirmações de Johns como a de que “Eu tentei desenvolver meu pensamento de tal modo que o trabalho que fiz não sou eu” (ou não “é” eu, a depender de como traduzimos o texto). De fato, se as digitais são de fato a do autor do quadro, o que elas produzem é o apagamento da substancialidade do sujeito, uma espécie de *desautorização*.

Ao mesmo tempo, ao afirmar que “*Diver* pode ser tão afetivo precisamente porque nos prende por uma ação como se por um pensamento”, Elderfield (2007, p. 200-201) tem em mente não só a ideia de que o quadro convoca uma fruição reflexiva, e que, portanto, nos convocaria a tratar “nossos

⁶ Declarações citada por Elderfield (2007, p. 203). A primeira, proveniente do texto de Johns “Marcel Duchamp (1887-1969), é aqui reproduzida de acordo com a tradução brasileira (Johns, 2006, pp. 208-209). Já a segunda, traduzida livremente a partir da remissão feita por Elderfield, é extraída pelo autor de entrevista com Johns realizada por Vivien Raynor, publicada em *ARTNews* 72, n. 3, março 1973, p. 22 (Cf. ELDERFIELD, p. 205).

pensamentos como ações”. Mas, também, que a “figura invisível” no quadro remete de modo peculiar – e em sentido inverso, ou descendente – à dimensão projetiva do desenho, outra modalidade do fazer que integra o quadro. Tal figura, pensa o autor, “é perdida em ação como uma figura absorvida pode ser perdida no pensamento” (p. 200).

Nesse sentido, se o entrelugar materializado pelo trabalho é também o da posição intervalar, de irrupção transitória de “um” pensamento, poderíamos nos perguntar sobre o estatuto da relação entre pintura e linguagem em Johns buscando apreender mais precisamente o estatuto do *pensamento* encenado nessas obras. Ou melhor, poderíamos perguntar o que pensar da pintura quando ela se torna um *lugar de sucessivas rearticulações ou de contínua produção de limiares e entrelaçamentos entre linguagem, corpo, espaço e pensamento*.

3

No plano das relações entre o linguageiro e o visual, com Jasper Johns estamos relativa porém significativamente distantes da proposição foucaultiana acerca da obra de Magritte em torno do desdobramento infinito da “similitude” em detrimento da “semelhança” (FOUCAULT, 1988). Ou seja, distantes dessa explosão singular e seminal dos dois princípios delimitadores da relação tradicional entre linguagem e imagem, a saber: a separação entre a “representação”, que comporta a semelhança, e a linguagem, que a exclui, e a equivalência entre “fato de semelhança” e “afirmação de um laço representativo”.

Ao mesmo tempo, insistir no problema da superfície pictórica possibilita um direcionamento, de um lado, a certos cruzamentos históricos que simultaneamente antecedem e sucedem o lugar de Johns. E, de outro, à constatação da necessidade de deslocamentos ulteriores para a compreensão do caráter intervalar e múltiplo que tal lugar revela para a presente discussão em torno das acoplagens entre pintura e linguagem.

De início, talvez o estatuto ambíguo da água de *Diver* – ambigualmente situada no campo, simultaneamente profunda e superficial, representativa e marcada em sua própria imanência pela evidenciação de marcas de desenho e pintura – lembre algo de uma conhecida analogia aquática utilizada por Maurice Merleau-Ponty. Nas palavras do autor, diante de uma pintura em que o visível se mostra através da água,

Eu não vejo apesar da água e dos reflexos; Eu vejo através deles e por causa deles” [...] Eu não posso dizer que a água em si – o poder aquático, o elemento xaroposo e cintilante – está no espaço: tudo isso não está alternativamente em outro lugar, e no entanto não está contida lá (MERLEAU-PONTY apud BOWMAN, 2019, p. 18).

A passagem é destacada por Matthew Bowman (2019) em trabalho que reconstrói um ponto crucial dos cruzamentos históricos mencionados. Trata-se de um esforço de contextualização cruzada que incide sobre outra releitura *a posteriori*, realizada por Yve-Alain Bois no artigo que dá título a seu decisivo e situado *Painting as a model* ([1990] 2009), artigo publicado em 1986 como resenha do conjunto de ensaios de autor seminal na teoria da arte francesa, Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium* (1984).

Bois inicia seu artigo reenunciando a pergunta que julga atravessar os esforços do livro de

Damisch: “O que significa, para um pintor, pensar?” (DAMISCH apud BOIS, 2009, p. 297). O que está em jogo aqui é, na dimensão que mais interessa à presente discussão, uma complexificação do entendimento das relações entre as dimensões material, projetiva e cognitiva da pintura. Segundo Bois, o ponto de partida de Damisch é uma crítica à noção sartreana de que a função “imaginante” faria com que

uma forma só se [deixe] identificar na pintura na medida em que paramos de considerar a pintura por aquilo que ela é em termos materiais, e na medida em que a consciência recua em relação à realidade para gerar, como imagem, o objeto representado, mesmo que esse objeto seja um “conjunto de novas coisas” ([SARTRE apud BOWMAN, 2007, p.11.] Cf. também [BOIS, 2009, p. 299-303]).

Em contraponto, seguindo os comentários de Bowman e Bois, para Damisch. “a superfície não precede a pintura” (BOWMAN, 2007, p. 16), como algo através do qual se produz o trabalho pictórico, mas, em chave diversa, como se lê em outro trabalho do autor francês, *Uma teoria da nuvem*, “A escrita pictórica produz ela mesma, seja positiva, seja negativamente, seu próprio substrato”, a superfície (DAMISCH apud BOWMAN, 2019, p. 16). Formado em um contexto de debate em torno da pintura modernista, Damisch realizará leituras de trabalhos de pintores posteriores, como Jackson Pollock e, sobretudo, Jean Dubuffet. E, ao fazê-lo, elabora um importante movimento teórico que enfoca, em um primeiro nível, a compreensão das relações pictóricas entre figura e fundo e entre os acontecimentos pictóricos e seu suporte.

É assim que, em diálogo com o último Merleau-Ponty, de *O visível e o invisível* e *O olho e o espírito*, Damisch não apenas argumenta que a superfície não obstrui a profundidade, e sim dá a vê-la. Mas, também, que ela se constitui como *espessura* ([*thickness*], DAMISCH apud BOWMAN, 2019, p. 16) que possibilita diversos processos perceptivos que operam ao longo de um vasto gradiente de reenvios entre materialidade e discurso, percepção e cognição, produção de imagem e pregnância material.⁷

Contudo, o raciocínio de Damisch implica ainda, para além de “desafiar a oposição forma/conteúdo substituindo conteúdo por operação” (BOWMAN, 2019, p. 21) outro passo teórico relevante. Como argumenta Bowman, Damisch vale-se também da analogia proposta por Merleau-Ponty entre a relação inextrincável acontecimentos pictóricos-suporte e pensamento-suporte. Se, como afirma o fenomenólogo, “nenhum pensamento jamais se desliga totalmente do suporte que o sustenta” (MERLEAU-PONTY apud BOWMAN, 2019, p. 19) a pintura não fornece suportes para o pensamento, mas é, em si mesma, um modo de pensamento. Surge aqui o outro eixo do atravessamento proposto por Damisch, a “ciência do concreto” do Claude Lévi-Strauss de *O pensamento selvagem*.⁸ No limite, “a matéria pensa” (BOWMAN, 2019, p. 19). O pensamento e a pintura pensam, digamos, *com* as coisas.

⁷ Embora muitos outros aspectos importantes não possam ser abordados aqui, cabe marcar a distância da posição de Damisch com relação ao paradigma encarnado por Clement Greenberg, que atribui ao plano pictórico um caráter essencialmente não literal, pareado com a noção de um modo de fruição da obra a ser realizado em um plano exterior à temporalidade da presença imediata. De acordo com dois outros autores que contribuíram junto a Bowman em um esforço recente de reconstrução do debate em torno de Damisch e Bois (publicado em *Journal of Contemporary Painting*, v 5, n 1, abril 2019):

what was understood as reduction in North American art, a paring down to essences and literal qualities, was read differently in the French context as the discovery of structures that led to reconsideration of ‘the “ground” of painting’s possibilities to a more dialectical thinking that ties presence to absence, the visible to the invisible, surface to “thickness,” color to its dimension as language, visual to “written” space, form to formlessness (Armstrong; Lisbon apud Bowman, 2019, p. 23).

⁸ “As thinking, painting is the relationship between the material facts of paint and its support” (Bowman, p. 20).

Voltemos, então, à água de *Diver* e, por meio de uma analogia oblíqua, à voz. Pois se não cansamos de nos lembrar que a voz é o meio da significação, até certo ponto como a “água”, que, oculta, possibilita e difrata os caminhos da visão, podemos identificar aqui interessantes ressonâncias com o campo das enunciações literárias. A renitente metáfora da “voz do texto” poderia ser expandida, inicialmente, nomeando-se como voz o lugar de articulação do ponto de vista. Lugar este, para falar com Dominique Maingueneau (2012), *paratópico*, análogo à posição mediadora da moldura.

Porém, por meio de um diálogo com a psicanálise lacaniana, também poderíamos afirmar que a voz se situa precisamente como um entrelugar, entre meios significantes e a transmissão de significados. Pois a voz pode ser entendida como a própria zona de perturbação e virtualidade que simultaneamente conjuga e separa a experiência pura do som e sua articulação significativa (VIVÊS, 2019). E, mais que isso, como intersecção *ex-tima*, segundo o neologismo lacaniano, entre o sujeito e o outro, entre os polos da atualização e da potência virtual que antecede e possibilita o sujeito.⁹ E, finalmente, como “míssil corporal”, lançado a partir da inclusão disjuntiva entre linguagem e o corpo (DOLAR, 2006, p. 73).

Em outras palavras, a voz é o que excede a linguagem ou a ela se subtrai, abrindo-a para sua potência endógena de alteridade. Ou, nas palavras de Giorgio Agamben, “A busca pela voz na linguagem, isto é o que se chama pensamento” (AGAMBEN apud DOLAR, 2006, p. 11). Pensar a voz a partir da pintura de Johns é, portanto, flagrar o pensamento como aquilo que irrompe dos espaçamentos virtuais que agenciam a carne aquática da pintura, entre visibilidade e invisibilidade, materialidade e imaterialidade, percepção e conceito, visualidade e linguagem.

4

No entanto, se o pensamento se faz aqui *na* carne da pintura, o trabalho de Johns exige ainda um ou mais deslocamentos. Pois sua topologia intervalar já coloca em outro plano esse entrelugar entre superfície e profundidade, interioridade e exterioridade, materialidade e imaterialidade. Artista prefigurador da radicalização contemporânea da explosão da distinção entre espaço da obra e mundo em comum anunciada pela arte moderna (TASSINARI, 2001), cuja precipitação emblemática ficou a cargo da arte minimalista, Johns relaciona-se obliquamente também com esse novo momento.

Desse modo, o pintor enseja um pensamento com outros agenciamentos das articulações entre linguagem, sujeito, corpo e espaço e entre o espaço da obra e seu espaço englobante, que podem ressoar elementos de interesse para o campo das práticas literárias. Para tanto, vale esboçar um movimento que dialogue, por outras vias, como esse campo de “entrelaçamentos” artísticos, teóricos e históricos.

Como comentado por Bowman, Damisch operaria uma superação da oposição estanque entre fenomenologia e estruturalismo¹⁰ identificada no contexto inicial de expansão desses modelos

⁹ Dolar (2006, p. 103) Cf. especialmente Dolar (2006, p. 12-33) e Dolar (2006, p. 58-81). Para um breve panorama do problema da voz na psicanálise lacaniana, ver Goldfeder (2018, p. 119-121).

¹⁰ Como ressaltado por Bois, *Fenêtre jaune cadmium* representa a alternativa proposta por Damisch com relação a ao menos três modos de escrita sobre arte que dominavam o panorama francês da época: a história da arte tradicional, em sua tendência antiteórica, a crítica de arte nominalista e anti-historicista e “aquele gênero tipicamente francês [...] do texto sobre arte escrito por um literato ou um filósofo”, cujos expoentes seriam Baudelaire e Sartre (BOIS, 2009, p. 298). Em contraste com esse primeiro horizonte, o nome de Merleau-Ponty já se tornara a grande nova referência no campo da filosofia da arte, de início apartado de outra tendência teórica então em franca ascendência, o estruturalismo de Ferdinand de Saussure e Claude Lévi-Strauss. Já com autores como Damisch, ambos os aportes teóricos passam a operar

teóricos para outros campos, como o da arte. Aportes estes que se apresentavam com duas forças decisivas da teoria da arte norte-americana produzida a partir dos anos 1960. Já a intervenção de Bois, para além da extração de toda uma problemática acerca do agenciamento da historicidade implicada na produção de discurso sobre a pintura, teria efeitos também decisivos no que toca ao atravessamento entre os contextos francês e norte-americano.

Isso na medida em que Bois escreve durante o retorno à pintura da década de 1980, fortemente marcado pela voga neoexpressionista e sua polémica recuperação de elementos como a expressividade do gesto. Mais especificamente, Bois recolocaria a complexidade do problema da pintura, posto de lado pelos ecos da explosão do objeto de arte tradicional operado nos Estados Unidos pelas tendências minimalista, pós-minimalista e conceitual (Cf. BOWMAN, 2019, p. 2-11). Em poucas palavras, por essa via, Bois ocupa papel importante na revalorização da pintura enquanto objeto teórico no contexto norte-americano, justamente através de um dos veículos que haviam dado corpo ao debate contra a pintura, a revista *October*.

Nos aproximemos, portanto, de alguns focos da mencionada “explosão”. Um elemento de base da virada minimalista, “virada minimalista”, o *crux* caracterizado por Hal Foster (1996) e seus desdobramentos ditos “pós-minimalistas”, é a superação da pintura pela escultura enquanto paradigma do estado da arte.¹¹ De fato, no início dos anos 60, as implicações estruturais da escultura com seu espaço circundante, que colocavam questões já mesmo no que se refere a sua instalação em salas expositivas (POTTS, 2000, p. 3), serão o campo privilegiado de desencadeamento de outras formas de desconstrução do estatuto da obra de arte enquanto objeto.

Voltemos à célebre e pioneira afirmação do crítico Michael Fried sobre a arte minimalista – *A arte degenera à medida que se aproxima da condição de teatro* (FRIED, 1998). Como se sabe, contundentemente acertado no calor da hora, o diagnóstico de Fried no entanto alcançaria sua longa produtividade justamente mediante a inversão de seu sinal, ou seja, pela reversão de sua enunciação judicativa. Com efeito, o que Fried leu na teatralidade como “degenerescência” acaba por mostrar-se como a potência nuclear de uma virada “teatral” nas artes visuais, inaugurada em sentido muito específico e objeto de diversas reaberturas contemporâneas em um horizonte de atravessamentos entre as artes visuais e o teatro (DIDI-HUBERMAN, 2008; KIM-COHEN, 2011; GOUDONA, 2018).

De fato, essa noção de *teatralidade* se opõe aos dois pilares do diagnóstico de Fried. De um lado, na esteira de Clement Greenberg, a eleição de um paradigma estritamente visual de determinação do moderno nas artes, enquanto gesto de *especificação* e *depuração* de cada meio artístico, cujo caso privilegiado é a pintura. (GREENBERG, 1975). De outro, a predicação de uma relação de *absorção* do espectador pela obra de arte.¹² Com efeito, na arte surgida com o

em diferentes modos de articulação, que expandem e integram, de um lado, o estudo das capacidades perceptivas da consciência humana enredada no corpo, de outro, a apreensão dos modos de estruturação do pensamento simbólico pela linguagem. Já na década de 1960, esses modelos começam a produzir forte impacto na teoria da arte norte-americana, que os elaborará em posição central, tendo como figura de destaque na sistematização do debate a crítica e teórica Rosalind Krauss.

¹¹ Sobre a posição secundária ocupada pela escultura com relação a pintura, que foi mantida relativamente intocada praticamente até esse período, trata-se de uma constante da história e teoria da arte. Como ler, então, outra nota de Johns referente a outro trabalho em torno da voz, como “Fiz um silk-screen da descrição por Baudelaire da escultura como uma arte inferior. Usar isso em *Voice (2)*, ou em algum outro lugar. Talvez fragmentá-lo, para que sua legibilidade sofra interferências”? (JOHNS, 1996, p. 63).

¹² Cf. o comentário de Luiz Fernando Ramos à incursão de Fried pela pintura francesa absortiva francesa do século XVIII (RAMOS, 2015: p. 68 e ss).

minimalismo, ao invés de ser absorvido pelo espaço autônomo de um objeto de arte a ser fruído na esfera essencialista de uma presença atemporal (“*presentness*”, nos termos de Fried), o espectador torna-se agente corporal e intersubjetivamente defrontado com a exterioridade radical do objeto de arte e de situações espaço-temporais.

Se a escultura moderna se dava a ver como exteriorização da integridade interna da sua forma (POTTS, 2000, p. 7), esse novo contexto a coloca como “exterior em um exterior” (TASSINARI, 2001, p. 59), a partir do qual se projetam novos modos de subjetivação e de inscrição da obra em seu espaço englobante. O que essa *virada fenomenológica*, tal como a caracterizam alguns autores no meio norte-americano (POTTS, 2000, p. 207-234), põe em cena são formas de presença eminentemente relacionais, correspondentes a inscrições espaciais e contextuais do objeto de arte em função das quais o espectador atualiza modos singulares de percepção que o defrontam com o caráter “público” da experiência (MORRIS, 1993), ou com a exterioridade “intersubjetiva” do sentido (KRAUSS, 2010). Em outras palavras, o estatuto fenomenológico ou “teatral” da obra se realizaria na produção de modos singulares e situados de agenciamento da materialidade e do espaço da obra, do aqui-e-agora da experiência do espectador.

O caso mais emblemático aqui, é provavelmente o de Richard Serra. A recusa disparadora de seu trabalho se dirige a propostas escultóricas que, aos olhos do escultor, ainda repousariam sobre elementos passíveis de serem remetidos à pintura, como seria o caso das obras de escultores como Anthony Caro e David Smith. O que Serra recusava era a possibilidade, em suas palavras, de uma *Gestalt* que totalizasse em um único plano as possibilidades de configuração da experiência do trabalho.¹³ Tomemos um trabalho como *St. John’s Rotary Arch*, uma grande placa inclinada de aço corten disposta pelo artista em uma rotatória na cidade de Nova York, planejada para ser vista a partir de inúmeras posições heterogêneas. Se a experiência do trabalho consiste na superposição infinita dos múltiplos pontos de vista possibilitados pelo objeto, nas palavras do artista, o objeto de arte “não existe enquanto uma entidade” (SERRA apud KRAUSS, 2000, p. 140).

Porém, afinal, o que pensar de artistas como Johns, para quem a pintura é precisamente um campo de agenciamentos cruzados entre objetualidade, corporeidade, espacialidade e, abrindo um acesso mais decisivo ao campo da arte conceitual, a linguagem? O trabalho do artista pode ser identificado como encarnação por excelência de um processo contemporâneo ao longo do qual o espaço da obra torna-se simultaneamente integrado ao espaço do “mundo em comum” e dele separado?¹⁴ Mas, ao mesmo tempo, do ponto de vista, por exemplo, de desdobramentos posteriores da arte conceitual, seria possível indagar sobre possíveis complexificações desse processo.

Uma breve imersão por trabalhos de um pioneiro da arte conceitual, Robert Barry, expostos recentemente em São Paulo,¹⁵ pode nos ajudar a caminhar. O artista é figura importante em uma fase saudavelmente ortodoxa da *desmaterialização da arte* nomeada por Lucy Lippard (1997). Em *Inert Gas Series/Helium, Neon, Argon, Krypton, Xenon/From a Measured Volume to Indefinite Expansion* (1969), por exemplo, a desmaterialização assume forma discursiva radical: os trabalhos consistem simplesmente na disposição de tanques que liberam gases invisíveis em espaços públicos em geral vazios ou mesmo no deserto.

¹³ Hal Foster insiste nesse ponto, que reaparecerá ao longo de entrevistas que realizou com o artista reunidas em Foster e Serra (2018. p. 4).

¹⁴ Cf. o comentário de Alberto Tassinari a *Fool’s house*, que reaparece em diversos momentos de *O espaço moderno* (TASSINARI, 2001).

¹⁵ Robert Barry, Galeria Jaqueline Martins, 30/03/2019 a 18/05/2019.

Contudo, o ponto de partida de Barry, que segundo mais de um autor continua a constituir o núcleo primeiro de sua investigação, é a pintura. Para Barry, “pintar” significa, entre outras coisas, agenciar a relação entre o plano e o espaço que engloba a pintura por meio de operações de linguagem. Em alguns dos quadros não intitulados de 2019 exibidos, a linguagem institui – no entrelugar entre visualidade e conceito – disposições, operações ou faculdades perceptivo-cognitivas, cujo estatuto comum poderia ser caracterizado como “vetores”. Ou, talvez, sentidos, em uma tripla acepção da palavra: como semantizações, como dinâmicas sensoriais, mas, também, como *direções*, que, apontam, por sua vez, “para fora”, precisamente para a articulação da pintura com seu espaço englobante.

Em outro trabalho, Barry grafa a palavra *where* invertida e em tinta prateada e cintilante em uma parede que o espectador defronta ao subir as escadas da galeria. Pensar, aqui, implica realizar algo da ordem de um modo muito peculiar de leitura, que exige um deslocamento perceptivo, situacional e cognitivo por parte do espectador-leitor. Ou, ainda, ao dispor um conjunto de palavras em fôrmas de metal no piso da galeria, Barry permite ao espectador habitar uma espécie de escrita do espaço, um feixe de espaçamentos continuamente inacabado, entre leitura e experiência espacial, diferenciações conceituais e relações materiais, materialidade e imaterialidade, o poder instaurativo do trabalho e o quase-nada-a-se-ver.

Enfim, talvez neste ponto seja possível escutar ecos de uma afirmação de Waly Salomão: a “linguagem verbal”, ou melhor, a “palavra”, “funciona como ‘o agente que hibridiza todo o campo sensorial da experiência’” (SALOMÃO apud CÍCERO, 2007, p. 25). Em suma, nesse limiar tênue da pintura, o que experimentamos é o *agenciamento linguageiro do pensamento no espaço, ou como espaço*. Ideia que pode suscitar um deslocamento em direção a outra forma de mobilização do significante *teatralidade*, ancorada novamente em um diálogo da pintura com um pensamento sobre o espaço, mas agora “literalmente” no campo da *encenação*.

5

Autor reconhecidamente central nos debates literário e teatral franceses na atualidade, Novarina é dramaturgo, encenador, desenhista e pintor. Muito diversa do que se apresentou até aqui, sua obra formula de outros modos as questões colocadas entre artes visuais e literatura. Em seu cerne, encontramos novamente uma proposta de articulação entre as esferas do pensamento, do corpo, do espaço e da linguagem. Esta última, porém, se apresenta através de uma outra noção de *ato*, como *palavra* encenada. Ou, mais especificamente, sob a forma da palavra adâmica, a palavra plenamente *instaurativa*, dotada de uma força performativa absoluta.

Com Novarina temos uma resposta teatral singular ao problema da voz, cujo diálogo direto com a literatura talvez possa ser comparado apenas com sua exploração por Samuel Beckett. De certa forma, Novarina também *mostra a voz*. Dá a ver no teatro aquilo que a psicanálise entende como enigma central da voz, o enigma de sua fonte.

Como ressalta Angela Leite Lopes, em Novarina, o tema da escuta é central (LEITE, 2017, p. 71-84), tema este psicanaliticamente indissociável do tema da fonte da voz (Cf. DOLAR, 2006, p. 60-71; ZULAR, 2014). É possível afirmar que essa noção de escuta, que marca a própria dinâmica de fluxo tanto da dramaturgia quanto da encenação em Novarina (OLIVEIRA, 2018, p. 106-129), se dá sob a forma da atualização cênica ou enunciativa daquilo que Jean-Luc Nancy formula como uma “enunciação sem enunciado”, de um “querer-dizer que ressoa sob o dizer” (NANCY, 2002). O impulso ao dizer sendo inscrito em transbordamento do dito. O que é apresentado em primeiro plano é mais o impulso de dizer do que o dito. Nas palavras de Christine Ramat, o que a obra de Novarina encena

é o “êxtase idiota da palavra”.

A cena, aqui, lembra sua definição por outro encenador, Claude Régy, enquanto lugar produtor de “maneiras concretas de fazer aparecer o abstrato” (RÉGY, 1998, p. 31), convocando diretamente, como podemos ver na imagem da encenação de *Le vrai sang* (2001), a abstração pictórica. A cena se torna um lugar de proliferação de figuras que atualizam o movimento da palavra, ou, nas palavras de Novarina, uma “catedral do sopro”. Os atores, enquanto “instrumentos de sopro”, de *anima*, sustentam o que resta da noção de personagem como abstrações figurais, sustentáculos da dança da palavra no nível visual tanto quanto no do pensamento – “O Ilógico”, “Os Orifícios Mentais”, o “Eu”, o “Tu” e o “Ele” são alguns exemplos das figuras falantes criadas pelo encenador.

Afinal, como dar a ver a fonte da voz? No caso do encenador francês, trata-se de uma voz sumamente irrepresentável. Trata-se, digamos, da fonte de tudo. No entanto, voltemos por ora ao diálogo com Giorgio Agamben: a voz é o entrelugar, ou o ponto cego, em que a linguagem é aberta à irrupção do pensamento. Outro tema caro a Novarina pode trazer à tona algo da dimensão intervalar plasmada nas pinturas de Johns, a *respiração*. O encenador explora a respiração a partir da noção de um ponto de agonia que estaria no centro do circuito de retornos que caracterizam o movimento respiratório. Em suas palavras, o “drama da respiração” se daria entre “*agonia e antagônia*” (NOVARINA, 2012, p. 79-81).

O que a respiração dramatiza, diz o encenador, é “a fonte de todo pensamento”, este identificado à própria dinâmica de circulações e reenvios, ou ao “cruzamento de fluxos” (apud CORVIN, 2012), próprios à palavra em ato. Trata-se aqui do “cruzamento dos sopros”, onde o sentido e os sentidos circulam “em torno do *ponto impensado*”, “do ponto inapreensível de sua inversão” (NOVARINA, 2012, p. 79-81). O teatro, para Novarina, é o drama da encarnação do verbo, o que implica dar a ver o ponto em que a linguagem *cruza* a matéria (NOVARINA 2009, p. 55-6), colocando em compasso o espírito e sua duração *na* matéria (NOVARINA, 1991).

Todas essas questões são tematizadas e *encenadas* em um texto precioso de Novarina, um dos exercícios do que poderíamos chamar de sua “prática teórica”. Em “Morada frágil” (“Demeure fragile”) (NOVARINA, 2009), encontramos uma noção da *cena* enquanto ter-lugar. Desde o título do texto, surge uma hesitação extraída da ambiguidade do verbo francês *demeurer*, entre a substantivação da *morada* e a enunciação de um gesto de abertura a que o sujeito-fluxo *permaneça*. A cena é a “A casa do ator” e, portanto, “sempre apenas uma tenda aérea, uma casa respirada que se leva” (2009, p. 60). Tal ideia, como foi dito, é *encenada* pelo texto a ser lido fora de contexto teatral, construído como uma sucessão de planos que materializa a contínua reatualização do lugar a partir do qual a palavra articula o que lemos.

No entanto, o ponto de partida de “Morada frágil” é a pintura. O texto inicia com um comentário a *Madona com criança e santos* (c. 1472), de Piero della Francesca. Novarina caracteriza, muito singularmente, essa pintura como *um mal-estar no espaço*, já que ela “mergulha o espectador nas vertigens da *desproporção*. “Tudo [nela] desorienta”. Tudo seria “estranheza, desde a “abóboda alveolada, nervurada como matriz do mundo”, passando pelo “ovo pendurado”, até a peculiar carnalidade da criança, “extremamente mal colocada no colo da mãe, instável e como que flutuando, prestes a deslizar” (NOVARINA, 2009, p. 51), entre outros elementos.

Leia-se uma passagem central:

É preciso ir com todo seu corpo na pintura de Piero della Francesca: diante da Madona com a criança, de pé, contra a parede sudoeste oposta, o espectador, afastando-se um pouco mas sem deixar o espaço – tendo sempre sob os olhos o ovo obstinado perpetuamente verticalmente pendurado –, sente de repente

aparecer algo que ele não tinha visto com seus olhos, porque ele só podia perceber com o corpo todo: os doze rostos dos personagens estão numa horizontalidade quase perfeita. Há um continuum dos olhares, uma frisa facial, um alinhamento monumental: isso forma uma barra mineral de carne uma falésia humana rítmica, uma fileira. É a horizontal que agora nos obceca, nos pega. A horizontal que barra com força o quadro, no meio. Marcada com tanta força quanto a vertical traçada pelo ovo pendurado.

É então que o ovo aparece pelo que ele é: um fio de chumbo. Piero dela Francesca dá então aqui, de forma separada e simultânea, a horizontal e a vertical. Seu cruzamento mental e físico em nós forma como uma grande cruz invisível que corta o espaço. Duas forças antagonistas indicadas no corpo do espectador carregam aqui a sua contradição. O pintor traça uma grande cruz que não existe; todo o espaço repousa agora no equilíbrio da cruz. O espaço então se liberta. (NOVARINA, 2009, p. 52)

Afinal, como a pintura encontra aqui a literatura através do teatro? A invisibilidade da voz coloca-se em descompasso estrutural com a ordem da visão que define o fenômeno teatral – na origem grega, próxima também à da palavra *teoria*, encontramos *theastai*: ver, contemplar, especular. Porém, em Novarina, a voz e a escuta são exteriorizadas como visão. O paradigma moderno que resta do direcionamento do autor à “Antiguidade tardia e à Idade Média” (LOPES, 2017, p. 76) passa fortemente por Mallarmé, incluindo seu teatro (Cf. NOVARINA, 2017). Novarina torna o Verbo visível, opera furando o *logos*, mas, a partir de sua exteriorização especular, *mostra* a linguagem e o pensamento em ato e o movimento onidimensional da palavra, cuja fonte, podemos dizer, é a voz.

Se em Novarina “Deus” é um sinônimo ou anagrama de “vazio” (“DIEU=VIDE”) (CORVIN, 2012, p. 101), e se o “êxtase idiota da palavra” é aqui uma inversão do lugar divino, uma “requeda [réchute] na queda” (RAMAT, 2009, p. 239), o lugar dessa voz suspende e multiplica pelo avesso o lugar de Deus. A voz, enfim, pulveriza o absoluto divino em múltiplas direções, irredutíveis a uma perspectiva suprema, embora extraída dos mesmos termos que possibilitam tal perspectiva.

De fato, todas essas questões são teorizadas e encenadas em *Demeure fragile*, justamente a partir da questão da *perspectiva* na pintura, cuja “origem” respondeu a problemas literalmente *cenográficos* (Cf. DAMISCH, 1993, p. 218-255). Se a palavra “faz o espaço aparecer”, ela o faz, nas palavras de Novarina, *enquanto perspectiva* (LOPES, 2017, p. 17). Ou seja, dando a ver o “ponto cruzado” onde matéria e palavra, visível e invisível, sujeito e espaço, espaço e tempo convergem, mas para que “a ordem perspectiva [seja] atingida para ser derrubada” (NOVARINA, 2009, p. 56). Para ser derrubada em múltiplos pontos de fuga, mediante a produção de *um outro espaço* que é simultaneamente o próprio “espaço aberto diante de nós” (NOVARINA, 2009, p. 64). Onde, como propõe Angela Leite Lopes, a palavra dissolve a oposição entre “a abstração e a linguagem e a materialidade do espaço” (2017, p. 30).

Nesse sentido, não bastaria voltar aos termos da virada minimalista, que nos situaria em algum lugar entre a atemporalidade autônoma e aurática de Greenberg e a presença no aqui-agora. Pois, a ativação da presença em Novarina remonta, pelo avesso, a algo mais próximo à ordem da ilusão, e, assim, ao contexto da invenção da perspectiva. Como lembra Erwin Panofsky, a perspectiva assenta-se sobre uma “negação” da “superfície material” enquanto tal, comparada por Leon Battista Alberti a uma “janela” e caracterizada por Albrecht Dürer como um “ver através de” (PANOFSKY, 1991, p. 27-28). De fato, em Novarina, entre a produção de uma espacialidade exterior e extemporânea à espacialidade do mundo comum e a ativação da presença material, é preciso situar essa terceira espacialidade, que

opera no “lugar de entrada do nosso olhar no quadro”, dá a ver “o invisível na visão” (ARASSE, 2019, p. 38, 44).¹⁶

E, contudo, em Novarina, não se trata apenas de provocar o olho do espectador, mas, sobretudo e a um só tempo, seu corpo e sua escuta. Se a pintura renascentista elevava a superfície material à condição de campo intelectual do encontro entre a matéria visível e a invisibilidade do espírito, Novarina opera uma dobra negativa e abstrata no interior dessa lógica, produzindo, pela palavra, um campo instaurativo entre as duas dimensões. Desenha o pensamento no espaço, dá a ver o invisível no cruzamento entre os sentidos, e entre estes e o sentido.

Em Novarina, tão importante quanto a pintura, é o desenho. Este que, como lembra Nancy, encontra no mundo anglófono uma ambiguidade muito sugestiva: *To draw* diria respeito a *estender*, a dar continuidade à linha enquanto produção de contornos dinâmicos que desenharam o ser a partir do vazio. É simultaneamente lançar, ou projetar, e retirar (NANCY, 2013, p. xii-xiii). Dar a ver a dança da palavra, abrindo no seio do que se mostra a evidência do *nada*, através de uma *via/voz negativa*, como lemos no título de livro do autor disparado por uma leitura do teatro de Mallarmé (NOVARINA, 2017).

O teatro, para Novarina, não é, afinal, da ordem do fenomenológico, mas do *ontológico*. Sua aposta radical na força performativa da palavra não esconde sua vocação à “desrepresentação do homem”, como costuma dizer. Nesse sentido, a pintura não lhe oferece apenas cenários hesitantes entre figura e fundo, que abrem a materialidade da cena para um espaço outro porém não absoritivo.



Cena da montagem de “Le vrai sang” no Odéon-Théâtre de l’Europe, de janeiro de 2011. Fonte: LOPES, Angela Leite, “O espaço segundo Valère Novarina”. Revista Portfólio EAV, v. 1, p.1-10, 2013.

¹⁶ O comentário busca repercutir colocação feita por Betina Bischof em debate no seminário “Perspectivas: seminário de literatura comparada sobre literatura e pintura” (Faculdade de Letras, Universidade de São Paulo, 15-17/05/2019), evento que suscitou a realização do presente artigo.

Ela também lhe oferece, em meio aos pontos de atravessamentos apresentados entre linguagem, corpo, espaço e pensamento, a derrubada da perspectiva, em prol de uma multiplicação de pontos de fuga que se difratam a partir de um lugar-fonte que coincide com o ponto de desaparecimento do sujeito enquanto noção substancial. Como propõe Novarina, *Eu sou é em toda parte um ponto no espaço* (2009, p. 56).

Entre Johns e Novarina vai uma longa distância de contexto e pensamento. Contudo, não é apenas um “meio para negação filosófica” (WEISS, 2007, p. 5) que ressoa do primeiro artista ao segundo. Do mesmo modo, entre eles e Barry, a linguagem não se restringe a dizer o limiar tênue entre o que toma corpo e o que recua ao vazio. Estranhos entre si e, nesse mesmo passo, comunicantes, pintura, literatura e teatro talvez encontrem aqui um campo por vir, capaz de produzir atravessamentos produtivos para cada um desses modos de pensamento. Dão a ver a carne das ideias, o não-lugar insituável do pensamento na matéria, abrindo o visível aos múltiplos paradoxos do tempo e do espaço na linguagem.

Referências

- ARASSE, D. Nada se vê. Seis ensaios sobre pintura. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BOWMAN, M. “The intertwining – Damisch, Bois, and October’s rethinking of painting”. *Journal of Contemporary Painting* v. 5, n. 1, abril 2019, pp. 99-116(18). Edição consultada disponível em: www.academia.edu/38775538/_The_intertwining_Damisch_Bois_and_October_s_rethinking_of_painting.
- BOIS, Y.-A. A pintura como modelo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- CÍCERO, A. “Os Babilhaques de Waly Salomão”. In: SALOMÃO, W. Babilhaques. Alguns cristais clivados. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Kabuki Produções Culturais, 2007.
- CORVIN, M. *Marchons ensemble, Novarina! Vade mecum*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2012.
- DAMISCH, H. *L’origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1993.
- _____. *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DOLAR, M. *A Voice And Nothing More*. Cambridge / Londres: The MIT Press, 2006.
- ELDERFIELD, J. “Diver: a delay”. In: WEISS, J. (Org.), *Jasper Johns: an allegory of painting, 1955-1965*. Washington: National Gallery of Art, 2007.
- FOSTER, H. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- _____.; SERRA, R. *Conversations about sculpture*. New Haven / Londres: Yale University Press, 2018.

- FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- FRIED, M. "Art and objecthood". In: *Art and Objecthood: essays and reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- GOLDFEDER, A. *Coisas-mapa para homens cegos. Nuno Ramos, voz e materialidades em atravessamentos*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.
- GOUDONA, S. *Beckett's Breath: Antitheatricality and the visual arts*. Edimburgo: Endinburgh University Press, 2018.
- GREENBERG, C. "A pintura moderna". In: BATTOCK, G. (Org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- JOHNS, J. *Writings, sketchbook notes, interviews*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1996.
- "Marcel Duchamp (1887-1968)". In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- KIM-COHEN, S. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. Nova York / Londres: Continuum, 2011.
- *Against ambience and other essays*. Nova York / Londres: Bloomsbury Academics, 2016.
- KRAUSS, R. "Sculpture in the Expanded Field". *October*. v. 8 (Spring, 1979), p. 30-44.
- LIPPARD, L. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- LOPES, A. L. *Traduzindo Novarina: Cena, pintura e pensamento*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2012.
- MORRIS, R. *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1993.
- NANCY, J.-L. *À l'écoute*. Paris: Éditions Galilée, 2002.
- *The pleasure in drawing*. Nova York: Fordham University Press, 2013.
- NOVARINA, V. *Pendant la matière*. Paris: P.O.L. éditeur, 1991.
- *Diante da palavra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- *La quatrième personne du singulier*. Paris: P.O.L Éditeur, 2012.
- *Voie negative*. Paris: P.O.L, 2017.
- OLIVEIRA, L. S. *O império das palavras: um estudo da parole teatral em Valère Novarina*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.
- PANOFSKY, E. *Perspective as symbolic form*. Nova York: Zone Books, 1991.
- POTTS, A. *The sculptural imagination: figurative, modern, minimalist*. New Haven / Londres: Yale University Press, 2000.
- RAMAT, C. *Valere Novarina: La comédie du verbe*. Paris: L'Harmattan, 2009.

- RAMOS, L. F. Mimesis performativa: a margem de invenção possível. São Paulo: Annablume, 2015.
- RÉGY, C. Espaces perdus. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 1998.
- STEINBERG, L. “Outros critérios”. In: Outros critérios. Confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- TASSINARI, A. O espaço moderno. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- VIVÈS, J.-M. “Para introduzir a questão da pulsão invocante”. Revista Latino-americana de Psicopatologia Fundamental, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 329-341, junho 2009.
- WEISS, J. “Painting bitten by a man”. In: WEISS, J. (Org.), Jasper Johns: an allegory of painting, 1955-1965. Washington: National Gallery of Art, 2007
- ZULAR, R. “O ouvido da serpente”. In: PASSOS, C. R.; ROSENBAUM, Y. (Orgs.). Interpretações. Crítica Literária e Psicanálise. São Paulo: Atelier, 2014.