

CRISTINA ROBALO CORDEIRO
COORDENAÇÃO

TOLOGIA

FRANCOFONIAS EM DIÁLOGO

Dos anos 80
à atualidade

iu

“NOMES DE PINTORES ENTRE O MASCULINO E O FEMININO”¹

Mohamed Essaouri

Mohamed Essaouri é professor na Universidade Mohammed V. Também foi Presidente da Universidade Ibn Tofaïl à Kénitra, em Marrocos. É o autor de *Selon la légende et l'image* (L'Harmattan, 2005) e de *Enjeux de l'enseignement du Français au Maroc* (obra coletiva) (L'Harmattan, 2019).

O presente excerto pertence a um capítulo do livro *Selon la légende et l'image* de Mohamed Essaouri, publicado em L'Harmattan em 2005.

O autor questiona o uso da assinatura na pintura, a relação que se tece entre esta arte e a escrita por intermédio da assinatura, antes de abordar o jogo poético sobre os nomes a que se entrega Francis Ponge, ao conferir aos nomes de pintores e poetas atributos masculinos e femininos.

Na pintura, a assinatura é uma manifestação do nome próprio e da identificação. Colocada em baixo, ou na parte de trás da tela, a assinatura agrega a ideia de propriedade. Destaca o talento da pessoa

¹ Mohamed Essaouri (2005). *Selon la légende et l'image*. Paris: L'Harmattan, pp. 65-69.

que criou o quadro e deixa-o simultaneamente à mercê do público, abandonando-o aos seus sarcasmos ou aos seus louvores, embora durante o período da colagem se tenha assinalado, nos pintores cubistas, a apelidada ‘fobia da assinatura’². Os pintores abstratos tentaram, por seu lado, e com o intuito de preservar a harmonia das suas composições, encurtar a sua assinatura, optar por iniciais, por números. Mas recusada ou minimizada, a assinatura – como o comprova Michel Sicard³ – permanece um elemento estável em pintura. Elemento estável, seguramente, porque estamos habituados a vê-la, a procurá-la em todas as telas. Mas será que essa estabilidade não significa antes rigidez, cristalização? Não! Porque a estabilidade da assinatura está longe de ser muda. Com efeito, tem-se vindo repetidamente a afirmar que a pintura é silenciosa. Mas a assinatura, ela, fala. Ela é um dos exemplos perfeitos do meio termo; ela é a intermediária entre a escrita e a pintura. Ela pode sinalizar o encontro entre duas culturas ou dois períodos. Ela pode também remeter para a habilidade manual ou a operação mental, situar-se entre a Arte e a magia.

A arte clássica já nos lega exemplos da relação entre a pintura e a escrita por intermédio da assinatura. Os autógrafos de Rafael não remetem apenas para a escrita; eles adotam, graças ao entrelaçado das letras, a forma figurativa dos seus quadros. Federico Zeri, em *Derrière l'image*⁴, dá conta dessa particularidade, e chega mesmo a autenticar um quadro de Georges de La Tour, *La Diseuse de bonne aventure*, graças à assinatura, cujos caracteres retomam o perfil da cigana do quadro.

Os artistas modernos interessaram-se pelas letras e pela grafia. Visualizaram a palavra, prolongando assim as experiências de Klee.

² D. H. Kahnweller, *Juan Gris*, Gallimard, Paris, 1946, p. 124. Durante esse período, os pintores cubistas nem sempre davam importância à assinatura. Para Georges Braque, a assinatura era um elemento estranho à composição, não se incorporava no conjunto. Picasso dizia que ela “não se enquadrava ali”.

³ “L’esprit de la lettre”, in *Ecritures dans la peinture II*, Centre National des Arts Plastiques, Villa Arson, Nice, 1984, p. 118.

⁴ F. Zeri, *Derrière l'image*, Rivages, Paris, 1988, p. 83.

Recorreram a escritos não-significantes e indecifráveis, dando vantagem ao traço em relação ao sentido. Exemplos: a semiografia de Masson⁵, os “simili-escritos” de Steinberg⁶, a escrita alusiva de Twombly⁷, os textos ilegíveis escritos por Requichot⁸, alguns dias antes da sua morte, e a “cosmografia” de Erté⁹, ou ainda as letras caligráficas árabes, tema pictural privilegiado por alguns pintores como Hossein Zenderoudi, Mehdi Qotbi, Shakir Hassan. Esse recurso à letra pelos pintores, esse jogo sobre a grafia permitiu a Roland Barthes sublinhar a espontaneidade e a “verdade gestual” ou “corpórea” da escrita, verdade inclusa “[na] mão que firma, delinea e se orienta, isto é, no corpo que bate (que desfruta)”¹⁰; será que o ato de assinar não incorpora – neste caso – esta pulsão da escrita e será que não faz desta última um prolongamento do ato pictural? Dotremont e Alechinsky, por exemplo, optam por parágrafos sinuosos, acidentados, ziguezagueantes, à imagem das suas obras. Pode-se então afirmar, no seguimento de Butor, que “uma boa parte da pintura gestual [...] pode ser interpretada como um desenvolvimento da assinatura”¹¹. Doravante, o artista faz corpo com a sua tela, ele é a tela.

Deste modo, a assinatura deixa de ser apenas um meio de identificação. Ela pode ser usada livremente no quadro, tornar-se num simples “grafitti” ou estender-se pelo centro da tela, ocupando o espaço, à maneira de Badin. Artistas contemporâneos chegaram mesmo ao ponto de usar o seu próprio nome, não com o intuito de assinar os seus quadros, mas de o usar enquanto tema pictural, para lá dos demais. Uma série

⁵ R. Barthes, “Sémiographie d’André Masson”, in *L’Obvié et l’obtus*, Seuil, col. Tel Quel, Paris, 1982.

⁶ R. Barthes, *Le Texte et l’image* (catálogo), Le pavillon des arts, Paris, 1986.

⁷ R. Barthes, “CY Twombly ou Non Musltased multum”, in *L’Obvié et l’obtus*, *op. cit.*

⁸ “Requichot et son corps”, *Ibid.*

⁹ “Erté ou à la lettre”, *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹¹ M. Butor, *Les Mots dans la peinture*, Paris, 1980, p. 87.

de telas de Martin Miguel (datando de 1971) atesta isso, pelo facto de se tratar de uma verdadeira manipulação pictórica do nome do autor, ou ainda os trabalhos de Noël Dolla, onde o patrónimo do artista se torna um signo plástico. E isto leva-nos a convocar um outro aspeto da assinatura do nome próprio, relacionado, desta vez, com a aquisição de uma nova estética ou a biculturalidade.

Atraídos por teorias pictóricas (num sentido lato), alguns pintores tentam dar conta dessa atração, modificando a ortografia do seu nome ou utilizando uma dupla ortografia. M. Pleynet¹² sublinha esse facto a respeito de Mondrian, quando este, fascinado pelas teorias cubistas que descobrira durante uma exposição em Amsterdão em outubro de 1911, se instala em Paris, a partir de 1912, e, no seguimento do contacto com os cubistas, modifica a sua assinatura. O nome de Mondrian truncado – as suas telas anteriores tinham sido assinadas Mondriaan – salienta essa evolução do pintor. Para além da ortografia, essa rutura geográfica e nominal coloca sobretudo a tónica nas transformações registadas a partir de 1911-1912 na prática do artista, que explora doravante de forma muito pessoal – segundo Marcelin Pleynet – o contributo do cubismo impelido para a abstração.

No caso dos pintores marroquinos, será que a dupla ortografia, latina e árabe, pela qual optaram ao assinarem as suas obras (as de Megara, Saladi, Ben Yessef, Kacimi, etc.), encarna o encontro de dois mundos, de duas culturas, a árabe e a ocidental? Ou será ela antes um indício “bi-pictura” – a letra tornando-se um signo plástico – como refere Khatibi¹³ a respeito de Qotbi, ou será ela simplesmente um meio para se tornar mais conhecida junto de um público mais vasto?

Existe um outro aspeto a salientar relativamente à assinatura – que se prende, desta vez, com a própria conceção pictórica – e que tem a

¹² M. Pleynet, *L'Enseignement de la peinture*, Seuil, Col. Tel Quel, Paris, 1971, p. 104.

¹³ A. Khatibi, M. Sijelmassi, *L'Art calligraphique de l'Islam*, Gallimard, Paris, 1994, p. 222.

ver com a utilização por alguns artistas do objeto natural ou industrial. A assinatura pode, então, transformar os objetos mais insignificantes em obras de arte. Marcel Duchamp, nos seus *ready-mades*, decidiu, em certas ocasiões, assinar objetos industriais um pouco modificados: uma pá de neve, um urinol, uma roda de bicicleta, etc. Agindo dessa forma, ele interpretava esses objetos, poetizava-os e, assim sendo, apropriava-se deles. A atitude de Duchamp lembra a dos antigos artistas chineses que assinavam placas de mármore depois de as terem emoldurado, depois de lhes ter encontrado um título inspirado nas manchas, nas impressões de paisagens ou nas personagens que figuravam na peça em mármore. Ao interpretar as manchas e os desenhos da pedra, ao utilizar esse mármore, ao assiná-lo, o artista “tomava posse dele e [transformava]-o em obra de arte, [assumindo], doravante, a responsabilidade”¹⁴. O objeto assim convertido em obra de arte permite a Duchamp, aos artistas chineses pôr em causa os conceitos tradicionais da obra, da criatividade e da originalidade. Parece que o *ready-made* de Marcel Duchamp queria sobretudo ultrapassar “a pintura retiniana” cujas preocupações são sobretudo de ordem técnica ou estética. O ato de assinar, que se torna, neste caso, tão importante como o ato de escrever, é baseado na escolha do objeto, recusando, o artista, assim, qualquer atividade manual. A assinatura reduz a arte a uma “operação mental” que consiste em escolher o objeto e a interpretá-lo. No limite, a assinatura torna-se mais significativa do que a obra sobre a qual ela se encontra colocada. Para além de ser o sésamo que dá acesso à obra, o nome próprio torna-se mais importante do que o próprio suporte.

TRADUÇÃO E NOTA INTRODUTÓRIA DE
MARIA EUGÉNIA PEREIRA
Universidade de Aveiro

¹⁴ R. Caillois, *L'Écriture des pierres*, Flammarion, col. Champs, Paris, 1981, p. 47.