

PALAVRAS E IMAGENS: O DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E A PINTURA NO SÉCULO XX

Márcia Arbex*

Resumo: Aspectos das correspondências entre a palavra e a imagem na obra de artistas significativos da "avant-garde" européia.

Palavras chave: Poesia - Pintura - Vanguardas.

A literatura e a pintura são artes que dialogam há muitos séculos, e talvez sempre o tenham feito, através do contato entre poetas e pintores.

No âmbito das pesquisas sobre as correspondências entre a literatura e a pintura no século XX, tivemos a oportunidade de chamar a atenção para um dos aspectos destas correspondências: a presença da escrita nas artes plásticas¹. O objetivo proposto era colocar em evidência o lugar ocupado pela escrita na obra de artistas significativos da *avant-garde* européia, mostrar as diversas maneiras como foi utilizada, além de identificar a função dos signos linguísticos nas suas obras, segundo a seguinte hipótese: o surgimento pontual da letra num campo que, em princípio não é o seu, indica que a escrita assume um papel essencial no processo de contestação da "linguagem pictural", ou seja, que a escrita participa do processo de ruptura com a noção tradicional de representação que se instaura nessa época.

Nossa proposta, hoje, é abordar o trabalho de alguns desses artistas, no intuito de revelar a importância de suas descobertas, tanto no campo da arte como no da literatura. Os artistas demonstraram um interesse especial pela dimensão pictural da letra e a confrontaram às formas, linhas e cores presentes na tela, fazendo-a participar da estrutura da obra. Como se a moldura tivesse se tornado, aos poucos, permeável, e não constituísse mais um obstáculo à introdução de elementos e materiais exteriores, *a priori*, à prática da pintura, deixando-os penetrar este espaço consagrado da representação e ocupar um lugar de honra ao lado das imagens. Primeiro o título, que abandona a etiqueta tradicional e faz irrupção dentro da tela, solicitando assim o espectador a participar com uma leitura ativa; em seguida as

palavras emprestadas a um letrado; mais tarde... mas não nos antecipemos.

Enfocando três momentos significativos do início do século XX - a prática cubista, a colagem surrealista e a busca de uma poesia pictural - pretendemos apresentar algumas etapas da evolução das correspondências entre a palavra e a imagem, assim como suas principais facetas.

Todavia, constatamos que a palavra esteve presente nas artes plásticas em vários momentos de sua história, não se tratando de um fenômeno exclusivo ao século XX. Se observarmos alguns exemplos em outras épocas e culturas, mesmo que seja de maneira breve, evidenciaremos melhor algumas das características específicas ao século XX.

Voltando, então, no tempo, constatamos que, da Idade Média, onde as inscrições aparecem nas iluminuras decorando os textos sagrados, ao século XIX, os exemplos são múltiplos. No século XV, Van Eyck utiliza frases sobre filatérios para completar a mensagem de ordem religiosa nas representações da *Anunciação*, onde a saudação do Anjo Gabriel e a resposta da Virgem Maria podem ser lidas, textualmente, em letras góticas pintadas. A palavra, cujo significado é de natureza auditiva, temporal, ganha aqui uma dimensão espacial, se "materializando" sobre a tela.

Durante a primeira metade do século XVII, artistas como Jacques Linard, Lubin Baugin e Sébastien Stoskopff utilizaram a escrita nos seus quadros de maneira mais sistemática. As inscrições aparecem então nas naturezas mortas e especialmente naquelas chamadas *vanités*. Uma natureza morta é, como se sabe, a representação de objetos, frutas, legumes, flores ou animais mortos. Uma *vanité*, por sua vez, é um tipo de natureza morta que trata - por meio da simbologia dos objetos que ela representa - da fragilidade e da futilidade da vida diante da morte irremediável. Marcada por um espírito religioso, a natureza morta francesa reflete a importância do meio protestante no início do século XVII, assim como um certo rigor calvinista tanto quanto jansenista.

* Professora de Língua e Literatura Francesa da UECE, Pesquisadora pelo CNPq.

¹ Márcia M. VALLE ARBEX. *De l'image de la lettre à la poésie peinte. Étude sur la fonction de l'écriture dans les arts visuels: 1910 - 1930*. Tese de Doutorado, Université de la Sorbonne, 1992.

Os artistas demonstram sua predileção pela “vida silenciosa” e pelo recolhimento em obras graves e meditativas.

Ao lado de objetos tais como a caveira sobre um livro ou mesa, as conchas do mar, a vela que se consome em um castiçal, flores murchando em um vaso ou a ampulheta lembrando a fugacidade do tempo, aparece com frequência um livro aberto ou um pergaminho, dando a ler ao espectador mensagens do tipo: *Memento mori, Voilà comment nos beaux jours deviennent, Pas de temps avant la fin*. Tais mensagens vêm reforçar o objetivo das *vanités*: denunciar a vaidade dos que só se consagram ao saber intelectual, lembrar aos homens que a vida é efêmera e fugaz, e que a fé é a única esperança de vencer a morte.

No Século XIX, as inscrições sobre a tela reaparecem. A multiplicação da imagem da palavra e do texto impresso - através de cartazes, painéis luminosos, propagandas espalhadas pelas cidades em plena era industrial, assim como a descoberta das estampas japonesas e da caligrafia do extremo-orient, são sem dúvida alguns dos fatores que despertaram o interesse dos artistas pela dimensão plástica dos signos lingüísticos. A literatura e o contato com escritores da época se manifestam nas legendas das telas e xilogravuras de Paul Gauguin; aparecem na escrita às vezes ilegível sobre capas de livros representados em certos quadros de Van Gogh, convidando o espectador a decifrar os nomes dos seus autores prediletos: Maupassant, Goncourt... Nas telas de Paul Cézanne, a escrita surge sob a forma de título de jornal; em certas pinturas de Ingres e de Manet, aparece como caligrafia traçada sobre uma carta, sobre pedaços de papel onde, às vezes, assinaturas e dedicatórias se dissimulam; nas ruas de um Utrillo, a escrita faz parte da paisagem urbana, evocando o letreiro de um bar ou restaurante. Estes artistas atualizaram as inscrições, dando-lhes um caráter contemporâneo e pessoal; entretanto, a hierarquia permanece: as palavras aparecem em função da imagem, geralmente predominante, e desempenham um papel secundário, anedótico, basicamente informativo.

Nesta mesma época, o interesse pela dimensão pictural e espacial da escrita também se manifesta na literatura. Segundo certas teorias, houve influência do “visível” sobre a literatura, ou seja, a poesia assimilou a experiência pictural fazendo com que os poetas buscassem inspiração na pintura, renunciando à narração e à descrição literárias. Seguindo o exemplo do artista, alguns escritores procuraram dar à poesia a dimensão da contemplação pictural, ao tentar transmitir um espaço e criar imagens. Vale ressaltar, igualmente, que todo o movimento simbolista foi influenciado pela revelação poética das “correspondências” em *Fleurs du Mal*, de Baudelaire. Os exemplos mais significativos são o de Arthur Rimbaud e de Stéphane Mallarmé.

Em *Illuminations*, o poeta cria um mundo onde as fronteiras entre os diversos domínios se desfazem, o vegetal e o mineral se humanizam, os sons e as cores se harmonizam, onde os objetos não remetem a algo de comum ou conhecido, onde as imagens poéticas se assemelham a visões alucinadas. Em seu famoso *Voyelles*, poema que resume as preocupações

do século XIX relativas ao fenômeno da “*audition colorée*”, o poeta busca correspondências entre as cores e as letras:

“*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu:*

voyelles,

Je dirai quelque jour vos naissances latentes”

Mallarmé, por sua vez, inova com *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), que o consagrou como um dos mais importantes percursos da poesia moderna. No prefácio ao poema, Mallarmé afirma que o compôs inspirado na música e que o poema deveria ser lido como se fosse “uma partitura”. Entretanto, a interferência da dimensão pictural também é bastante nítida: o poeta dispõe as frases e as palavras no espaço da página, escolhendo com cuidado a tipografia, rompendo desta forma com a tradição poética. No poema *Un coup de dés...*, Mallarmé atribui às palavras uma existência material, física, onde os espaços brancos entre as palavras e entre as frases assumem grande importância. O poema se torna uma escrita do espaço, composta de ritmos, sonoridades e visibilidade.

A partir de Mallarmé, o desejo de conferir à letra e à palavra uma dimensão visual, não cessou de se manifestar. Nas primeiras décadas do século XX, as iniciativas se multiplicaram e os exemplos onde a escrita se associa à imagem são numerosos.

Em 1914, ano que marca o início da Primeira Grande Guerra, duas publicações se destacam. O futurista italiano Marinetti lança as bases da revolução tipográfica e aprofunda a teoria das “*parole in libertà*”. Esta manifestação tipicamente vanguardista também pode ser observada na poesia de Guillaume Apollinaire. “*Moi aussi, je suis peintre*”, afirma o poeta a propósito dos poemas intitulados inicialmente *idéogrammes lyriques*, publicados em 1918 com o título de *Calligrammes* que, ao que tudo indica, é um termo formado pelas palavras *calligraphie* e *idéogramme*. A escolha do título se deve aos poemas onde os versos são dispostos na página de maneira a figurar um objeto; onde as letras e palavras desenham o assunto do poema, como em *Coeur couronne miroir, La cravate et la montre* ou *Il pleut*. Mas o fato de Apollinaire ter se afirmado como pintor também pode ser interpretado como uma “resposta poética” aos seus amigos cubistas Pablo Picasso, Juan Gris e Georges Braque que, na época, se interessavam pela introdução de signos lingüísticos nas suas pinturas.

Ler e ver a palavra

Com o cubismo entramos numa das fases mais férteis, mais revolucionárias da história da arte, em termos de transformação da linguagem pictural. O cubismo, como sabemos, foi uma prática artística (não se constituiu em movimento organizado) que surgiu por volta de 1910, com as obras de Picasso e de Braque. No início, o termo tinha uma conotação pejorativa: os artistas foram acusados de querer simplesmente reduzir os seres e os objetos à forma do cubo. Na verdade, a noção de cubismo não pode se limitar apenas

à uma definição formal; adotando um ponto de vista mais amplo, podemos nos questionar se o cubismo não seria um tipo de pintura que, ao surgir nas vésperas da Primeira Guerra, não estaria anunciando a fase de desagregação, de contestação e de rupturas que este conflito provocou na Europa.

A nível formal, esses artistas desacreditavam inteiramente a tradição representativa, isto é, a concepção da pintura baseada sobre o sistema analógico de figuração e sobre a perspectiva monocular; eles acusavam esta tradição de fornecer ao espectador apenas uma imagem ilusória da realidade, dando-lhe a contemplar uma reprodução do que já lhe é familiar.

Braque e Picasso, entre outros, se interessavam à destruição e à reconstrução do espaço pictural na busca de um novo vocabulário de formas, de uma nova linguagem. Para que um objeto pudesse ser apreendido na sua totalidade, os artistas o representavam sob seus diversos ângulos, com o intuito de dar uma visão simultânea de todas as suas faces; por isso suas composições parecem tão herméticas, de difícil acesso.

Nesta primeira fase do cubismo surgem as inscrições nos quadros, provenientes da realidade cotidiana e moderna dos artistas. É como se os pergaminhos e os livros das *vanités* do século XVII tivessem sido substituídos e atualizados, se tornando os jornais das naturezas mortas cubistas.

Quanto à temática, as inscrições ora se referem ao tema urbano, ora aos objetos de leitura, aos objetos relacionados à música e àqueles que aparecem dentro do contexto do *café*. Encontramos assim nomes de cidades, de restaurantes, de bares; nomes de bebidas como *vin*, *vieux marc*, *bordeaux* sobre as etiquetas das garrafas; títulos de canções populares (*Ma Jolie*) ou nomes de compositores de música clássica (Mozart, Bach); inscrições relativas à imprensa, como os títulos de jornal *Le Quotidien*, *Le Parisien*, *Le Figaro*, que são as mais frequentes e variadas.

Nos quadros de aspecto fragmentado, de leitura difícil, a letra ou palavra assume duas funções essenciais: informativa e formal. Isto é, enquanto signo legível, com valor referencial, as letras desencadeiam uma leitura das formas e dos objetos representados, acrescentando informações ao espectador e servindo-lhe de “âncora” dentro de uma composição quase sempre hermética. Em muitos casos, a palavra sofre cortes e *Journal* se torna *Jou...*, *Jour...* ou *...al*. Esta fragmentação da palavra também confere à composição a possibilidade de expandir o campo das significações, dando ao espectador a oportunidade de participar da obra, completando mentalmente as sílabas de acordo com os estímulos recebidos ou com sua imaginação. Enquanto elemento visual, pictural, a letra participa da arquitetura da composição, acrescentando linhas horizontais e verticais (por isso a letra de imprensa é mais usada), ritmando-a visualmente.

Uma outra inovação do cubismo foi a utilização do chamado *papier collé*, que provocou o aumento do emprego e da variedade das letras. O *papier collé* é uma técnica que consiste em integrar materiais em duas dimensões à pintura: são recortes de jornal, papéis de embalagem, papel-parede, publicidades e até cartões de visita. Picasso e Braque soube-

ram tirar partido dos textos impressos tanto do ponto de vista de sua riqueza visual quanto de seu conteúdo; as composições ganharam, desta forma, uma conotação irônica, poética e, às vezes polêmica.

A partir do momento em que objetos em três dimensões aparecem nos quadros, não se trata mais de *papier collé*, mas sim de colagem. Picasso utilizou muito este recurso, assim como a maioria dos artistas da vanguarda européia; todavia, foram os surrealistas que colocaram em evidência as inúmeras possibilidades desta técnica.

A colagem como recurso poético

Além de constituir um recurso plástico de possibilidades ilimitadas e de qualidades excepcionais, a técnica da colagem se tornou objeto de reflexão de vários poetas, que passaram a considerá-la como um recurso literário. Em 1923, no texto intitulado *Max Ernst, peintre des illusions*, Louis Aragon foi um dos primeiros a chamar a atenção para o caráter essencialmente moderno da colagem. Nesta ocasião, o autor do *Paysan de Paris* define a colagem opondo-a ao *papier collé* cubista: “*Le collage devient ici un procédé poétique, parfaitement opposable dans ses fins ao collage cubiste dont l'intention est purement réaliste*”. O próprio Ernst a define como um conceito e não como uma técnica ao dizer: “*Si c'est la plume qui fait le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage*”.

Uma teoria da colagem começa então a se desenvolver nos círculos intelectuais da época e, na literatura de caráter dadaísta, Tristan Tzara lança um dos textos mais significativos: *Pour faire un poème dadaïste* (1924). Neste poema, que toma emprestado a forma da “receita” culinária, Tzara ensina como fazer um poema a partir de um jornal, munindo-se apenas de tesouras.

No *Manifesto do Surrealismo* (1924), André Breton também integra a colagem verbal nos fundamentos do movimento, considerando-a como um procedimento poético:

“*Les moyens surréalistes demanderaient, d'ailleurs d'être étendus. Tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté désirable. Les papiers collés de Picasso et de Braque ont même valeur que l'introduction d'un lieu commun dans un développement littéraire du style le plus châtié. Il est même permis d'intituler POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (...) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux*”.

Todavia, foi no domínio das artes plásticas que os resultados foram os mais surpreendentes. As colagens de Max Ernst marcaram profundamente a evolução da pintura nesse início de século e, de maneira geral, a história da arte. Não há dúvidas de que a nova técnica tenha inspirado Breton na formulação da noção de imagem surrealista. Expostas em Paris pela primeira vez em 1921, as colagens de Max Ernst provocaram uma grande emoção nos jovens poetas surrealistas Philippe Soupault e André Breton; foi como uma “revelação”, disseram. Naquele momento, eles perceberam que o

pintor poderia obter nas artes plásticas a mesma "liberação" que os poetas buscavam com a experiência da poesia automática, inaugurada dois anos antes com *Les Champs magnétiques*.

Assim como a imagem surrealista definida por Breton, as imagens obtidas com maestria por Ernst têm por traço essencial a "aproximação de duas realidades mais ou menos distantes", aproximação esta que procura produzir um efeito de contradição e de insólito dentro da própria representação do real. O recurso coloca em evidência analogias pouco frequentes e inusitadas, abre uma brecha na figuração realista, que passa a acolher imagens oníricas, desencadeando não somente a emoção poética mas também o "pânico da inteligência" do qual fala Breton.

Outra característica marcante destes quadros vem confirmar que pintura e literatura estão intimamente ligadas pela prática da colagem: a presença de textos, frases ou legendas que acompanham as imagens, justificando assim a apelação de *poème-double*. Os textos têm caráter poético (*La puberté proche n'a pas encore enlevé la grâce tenue de nos pléiades / Le regard de nos yeux pleins d'ombre est dirigé vers le pavé qui va tomber / la gravitation des ondulations n'existe pas encore*) ou apresentam certa dose de ironia e humor, seguindo a linha das experiências linguísticas dadaístas (*La bicyclette graminée garnie de grelots les grisons grivelés et les échinodermes courbant l'échine pour quêter des caresses*).

Fiel à idéia de desdobramento da linguagem plástica em linguagem pictural e verbal, Ernst escreve três *romans-collages*: *Rêve d'une petite fille qui a voulu entrer au Carmel*, *Une Semaine de Bonté* e *La Femme 100 têtes*. O forte poder sugestivo, a irrupção do irracional e o *dépaysement systématique* provocado pelo conjunto texto-imagem são os traços mais marcantes dessa forma de "romance", onde Max Ernst "*détourne chaque objet de son sens pour l'éveiller à une réalité nouvelle*" (Aragon).

A busca da poesia pictural

A partir da metade da década de 20, dois nomes vieram se juntar ao grupo surrealista parisiense, motivados pela efervescência intelectual e artística da capital: o catalão Joan Miró e o belga René Magritte.

Joan Miró, após o encontro com o grupo surrealista, revela: "*Cette année-là j'ai beaucoup fréquenté les poètes. Il me semblait nécessaire de dépasser la plastique pour atteindre la poésie*". Suas pinturas foram chamadas "*peintures de rêve*" pela atmosfera onírica, a liberdade e leveza do gesto, a espontaneidade do traço: uma forma de automatismo que evoluiu de acordo com o contato com os materiais e o acaso. Nos quadros realizados nesta primeira fase de contatos com o surrealismo, a presença de inscrições sobre a tela foi progressivamente se afirmando, as letras formando palavras, as palavras se reunindo para formar frases, textos e poemas. O traço comum às diversas inscrições é, sem dúvida, o tom bastante lírico.

A maioria das inscrições que surgem nas telas de Miró têm por tema o amor. A escrita cursiva, leve, se desloca

livremente sobre a tela e divide o espaço com a iconografia esquemática, tendendo nitidamente à abstração. Nestas composições, a figura feminina é sempre evocada através de frases como *Sourire de ma blonde*, *Bonheur d'aimer ma brune*, *Le corps de ma brune*. Entretanto, Miró coloca igualmente em cena um tipo de sensualidade que se expande, atingindo todos os seres do universo, como nos quadros que apresentam as inscrições: *Étoiles en des sexes d'escargot*, *Escargot, femme, fleur, étoile* e *Une étoile caresse le sein d'une négresse*.

Através das inscrições, Miró provoca uma aproximação entre elementos terrestres e cósmicos que, em relação de igualdade, exprimem a noção de um universo em harmonia. Cada elemento figurativo ou palavra - mulher, flor, estrela, pássaro, amor ou caracol - não somente se relaciona com os demais em um mesmo quadro, mas também remetem a outros quadros onde estes temas são desenvolvidos. É através da repetição dos temas e de um discurso elíptico, e não pela organização racional e lógica de uma idéia, que o pintor dá força poética às suas composições.

Quanto a René Magritte, apesar de ele estar familiarizado com o surrealismo antes de chegar em Paris, nota-se que o contato com os parisienses teve uma grande influência sobre sua produção, durante os três anos que habitou a capital francesa, de 1927 à 1930. Durante este período, Magritte se interessou sobretudo pelas investigações linguísticas na busca do "*effet poétique bouleversant*" e seus quadros apresentam características bastante específicas, principalmente a presença de palavras.

Nestes trabalhos, podemos notar o aprofundamento de uma reflexão sobre a linguagem derivada dos textos de André Breton, segundo o qual é urgente a necessidade de rever nossa concepção da relação significante-significado. Vale ressaltar, igualmente, o paralelismo destas reflexões com a teoria do signo desenvolvida por Saussure, no *Cours de Linguistique Générale* (1916), onde o autor define o signo linguístico ao distinguir suas duas "faces": o significado e o significante. O signo linguístico assim definido apresenta duas características essenciais: o caráter linear do significante e a arbitrariedade do laço que une o significante ao significado. Das duas características, a última foi profundamente explorada por Magritte.

Sua reflexão pode ser observada nos vários textos que tratam da "*art de peindre*", mas sobretudo no texto escrito e ilustrado pelo próprio Magritte, intitulado *Les Mots et les Images* (1929), onde estão estabelecidos os princípios que devem reger as relações entre a palavra, a imagem e o objeto.

O texto *Les Mots et les Images* contém dezoito proposições, cada uma acompanhada de uma ilustração. A primeira proposição, uma das mais importantes para a compreensão global das novas relações que Magritte pretende instaurar entre palavra-objeto-imagem, diz que "*un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux*" (um objeto não depende tanto do seu nome a ponto de não podermos dar-lhe um outro que lhe convenha melhor). A proposição coloca, primeiramente, a arbitrariedade das relações entre a palavra e o objeto que ela

designa; em segundo lugar, a possibilidade aberta por essa arbitrariedade de criar novas relações entre os objetos e as palavras. Este princípio foi ilustrado por uma série de quadros intitulados *La Clef des songes*, onde Magritte explora “*la rencontre fortuite*” (o encontro casual) de uma palavra e um objeto estranhos um ao outro, sobre uma mesma superfície.

Estendendo esta proposição à questão da imagem, Magritte afirma que “*tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente*” (Tudo leva a crer que existe pouca relação entre um objeto e aquilo que o representa). A ilustração desta idéia está presente no famoso quadro *La Trahison des images* (mais conhecido pela inscrição que ele contém: *Ceci n'est pas une pipe*), onde o pintor associa uma legenda e uma imagem com aparência realista, didática, imitando aquelas que encontramos em livros e manuais escolares. Nesta “lição”, entretanto, o conteúdo da legenda parece, em princípio, contradizer a imagem que mostra um cachimbo. Se observarmos com atenção, o texto é na verdade justo: o que vemos não é o objeto tangível “cachimbo”, do qual se fala na legenda, mas a imagem de tal objeto, representado pela pintura.

Os quadros de René Magritte são uma verdadeira “*leçon de choses*” diante dos quais o espectador é convidado a rever sua concepção da linguagem e a analisar seus mecanismos de funcionamento no cotidiano. Através da associação imagem-legenda, o artista tenta destruir qualquer ponto de vista dogmático sobre o mundo, revelando nosso raciocínio e hábitos estereotipados; ele quer “preocupar” o espectador, provocá-lo, impedir que seu pensamento funcione de maneira mecânica, para então conduzi-lo ao seu universo poético. Pois como disse o próprio Magritte, “*l'habitude de parler pour les besoins immédiats de la vie impose aux mots qui désignent les objets un sens limité. Il semble que le langage courant fixe des bornes imaginaires à l'imagination*”.

Ao percorrer as primeiras décadas do século XX, três momentos foram destacados: o primeiro procurou mostrar de que maneira a letra - e a palavra - surge numa composição cubista, sem que esteja subordinada à imagem. Quando Braque, ou Picasso, pintam letras sobre uma superfície que não representa nenhum objeto, que não remete a nenhuma forma dentro ou fora do quadro; quando os artistas as utilizam como elemento visual e as fazem participar da composição, eles acrescentam novas funções à escrita.

Desta forma, os cubistas deram início a um processo que se intensificou com os movimentos dadaísta e surrealista,

que assumiram o objetivo de fazer uma profunda reforma da linguagem poética. “*O bouches, l'homme est à la recherche d'un nouveau langage, auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire*”, já dizia Apollinaire. As palavras deixam de ter uma função utilitária de comunicação e se tornam “*des tremplins à l'esprit*” (Breton).

Exemplos desses momentos foram mostrados com a prática da colagem por Max Ernst, que alterna lirismo e ironia; com a busca de uma “picto-poesia” por Miró e Magritte, sendo que Magritte se destaca pela amplitude de suas bem-humoradas investigações em torno dos fenômenos lingüísticos.

Se por um lado, os artistas utilizaram ao mesmo tempo, e sobre um mesmo suporte, a linguagem pictural e a escrita, por outro lado, eles se dedicaram à produção literária e crítica, ao publicar textos em revistas da época, produção esta muitas vezes desconhecida dos estudantes e do público em geral².

Ao atravessar esse terreno movediço e amplo, onde dois campos semióticos distintos interagem, não pretendíamos ser exaustivos. Fica, sobretudo, uma reflexão, cuja proposta é chamar a atenção - ou pelo menos despertar a curiosidade - para uma produção artística e literária que provocou sérias mudanças na paisagem literária da época, ao questionar o conceito de “beleza” estética, o papel do poeta e do artista, ao dar novas funções à obra de arte. E, certamente, o diálogo que se estabeleceu entre a literatura e a pintura no início do século XX ainda não cessou, pois encontramos seu rastro em inúmeras manifestações contemporâneas de arte e de poesia.

Algumas referências bibliográficas:

- BARTHES, Roland. *L'Obvie et l'obtus: Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.
- BUTOR, Michel. *Les Mots dans la peinture*. Genève: Skira, 1969.
- COURT, Raymond. *Sagesse de l'art: arts plastiques, musique, philosophie*. Paris: Klincksieck, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Regarder, Écouter, Lire*. Paris: Plon, 1993.
- MASSIN, Jean. *La Lettre et l'image*. Paris: Gallimard, 1970.
- PRAZ, Mario. *Mnemosyne: parallèle entre littérature et arts plastiques*. Paris: Gérard-Julien Salvy, 1986.

² A maior parte dos textos de Max Ernst foram reunidos em *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970. Os textos de Magritte podem ser encontrados no volume *Écrits Complets*, Paris, Flammarion, 1979; os de Juan Miró em *Carnets Catalans*, Geneva, Skira, 1976.