

# ***Pintura e escritura***

***Ricardo Nascimento Fabbrini***

Universidade de São Paulo (USP).

Examinaremos a relação entre escritura e pintura em certa produção artística vanguardista e contemporânea (ou pós-vanguardista). Nas obras selecionadas a escritura apresenta-se como "língua desconhecida", da qual cada artista tenta apreender, ao seu modo, "sua respiração, ou aeração emotiva", nas imagens de Roland Barthes (2007, p.17). A escritura será tida como prática discursiva situada no cruzamento entre pulsão e saber; ou seja, como uma operação que desloca as noções de verdade, sujeito ou consciência, próprias da filosofia da representação. A relação entre escritura e pintura será pensada, em outros termos, a partir da confluência entre os procedimentos da filosofia francesa pós-estruturalista, ou da desconstrução, nos termos da crítica, e o programa proveniente das vanguardas artísticas, os quais compartilham objetivos comuns, tais como a inovação radical, a experimentação formal, a crítica às noções de representação ou verossimilhança, ou, por fim, a recusa à instrumentalização da linguagem. (BARTHES, 1974).

Destacaremos as escrituras de Mira Schendel, Amílcar de Castro, Cy Twombly, Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, ramos de um mesmo tronco glossemático robusto vanguardista (de protófalas: letras *avant la lettre*) composto pela kleeografia, hartungrafia, mathieugrafia, michauxgrafia, ou dubuffetgrafia. Nessas escrituras evidencia-se a rasura tanto do "sistema alfabético-silábico" quanto do "sistema ideográfico" (como o ideograma oriental), nas categorias de Ferdinand de Saussure (1978). São escritas rasuradas que remetem, em alguns casos, aos *caligrammes* de Guillaume Apollinaire, às *paroles in liberté* de Tomaso Marinetti, a *Un Coup des Dés* de Stéphane Mallarmé, às "tortografias" de Merce Cummings, aos ideogramas dos "Cantos" de Ezra Pound, ou ainda, a "verbivocovisualidade"

da poesia concreta de São Paulo, de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, e Decio Pignatari (CAMPOS & PIGNATARI, 1975).

Como primeira modalidade de escritura temos a *miragrafia*. Entre 1964 e 1966, Mira Schendel produziu a série "Monotipias", com mais de dois mil desenhos, dividida pela crítica, em "desenhos lineares", e "arquitetura". Em "desenhos lineares", a artista entinta uma lâmina de vidro, salpica-lhe talco, impedindo a pronta absorção da tinta, e então desenha com unha ou ponta-seca, no verso da folha de papel arroz, comprimida ao vidro. Surgem, então, linhas finas da cor de ferro ou de cobre, que não parecem ter sido inscritas pela artista, mas secretadas pelos poros do papel. Essa técnica foi utilizada também nas "arquiteturas", mas, aqui, não há uma ou duas linhas, e sim vários traços indiciando figuras, como quadrados ou círculos, ou ainda "escritas", letras, palavras e, mesmo, frases.

Mira Schendel criou de 67 a 73 "Objetos Gráficos", utilizando não apenas signos manuscritos, mas também letras e números, datilografados ou adesivos. São objetos, de até 1,20 m, alguns em forma de tondo, sustentados por fios de nylon, em que os signos, gráficos ou não, prensados entre placas de acrílico, gravitam no espaço da exposição. Essas grafias no ar, que à primeira vista enviam ao tachismo de um Franz Kline, ou ao grafite de Keith Häring, desses artistas também se distinguem, pois os signos, em Mira, são discretos, diminutos, um *memento mori* de comedimento oriental. Há também um ar-de-família entre essa escrita e as invenções tipográficas de Mallarmé, os caligramas de Apollinaire e a verbovicovisualidade da poesia concreta, já referidas. As miragrafias, todavia, não são poemas, mas a figuração de um estado anterior ao nascimento das línguas, um regresso ao *in nato* das letras, dos algarismos e de suas primeiras conexões. Numa monotipia, de 65, vê-se, por exemplo, em meio a traços, análogos às inscrições parietais, as letras "a", "k" e "e", sugerindo, em seu "devir-escritura" a articulação da palavra "arkhé"; e em um "objeto gráfico", de 1968, o que temos é um enxame de letras, pura entropia, figurando o rumor da língua: a artista situando-se aquém ou além da poesia faz, aqui, a língua tartamudear, produzir uma língua esotérica no interior de uma língua normativa, investir em suma, contra as línguas maternas. Pode-se parafraseando Jacques Lacan dizer que essa "fase do acrílico", que "capta a passagem da vivência imediata para o símbolo", nos termos da própria artista, figura o momento da incorporação, pelo "sujeito do desejo", do "nome do pai", da Lei: a língua.

Nos anos 80, Mira Schendel retomou a têmpera, sobre tela ou madeira, sem a textura, contudo, de suas antigas pinturas. São, agora, superfícies lisas, monocromáticas, riscadas por linhas a bastão oleoso, como em "*I Ching*", de 1981. Nessa série de obras mínimas, mas não minimalistas, pois destituídas de simetria ou monotonia, há algumas, sem títulos, em que a artista aplicou sobre campos de cores chapadas, pequenas figuras geométricas,

em folhas de prata ou ouro. Associando essas obras à arte oriental, Haroldo de Campos viu nesses signos de ouro e prata símiles dos sinetes da pintura chinesa, e atribuiu aos campos uniformes de cor, o sentido que o vazio "sunyata" ou "vácuo vivo" possui na estética budista. Nessa última referência talvez resida a chave da singularidade dessa arte de raiz construtiva, que não se esgota na pura ótica, concreta ou minimal, pois busca na origem das línguas, e no âmago da matéria – na translucidez do papel artesanal – formas de transcendência. Mira Schendel, em seu *sacro lavoro*, toma a matéria como algo originário, sacrossanto, de uma obscuridade plena de segredos. Em suas escrituras há algo de frescor, de leveza, de interstício, de aéreo, ou ainda: "algo do vazio enquanto signo" na expressão de Roland Barthes, em "O Império dos signos" para marcar o caráter de "anulação" do ideograma japonês, no qual "não há nada para ser agarrado". (2007, p.98).

A segunda modalidade de escritura é a *castrografia*. A geometria gestual de Amílcar de Castro, situada entre o ideograma e a garatuja, surpreende, a cada nova ocorrência, pelo ineditismo de suas configurações. "A escritura de Amílcar é feita de traços nunca gastos, pois com a mesma secura e aspereza de sua escultura, esses signos irrompem no branco da página como um estrondo; como traços inaugurais ou inscrições parietais". (FABBRINI apud AGUILERA 2005, 11-28). É uma escritura, em suma, que se opõe não somente a toda escrita, mas a todo *script*: tanto às logomarcas, do mundo "*mass-mediático*", quanto às convenções estilísticas, da historiografia da arte. Seu traço é manual, numa época – da cultura de massa e da sociedade da informática – em que a caligrafia se encontra ameaçada. Esses traços, além disso, não reproduzem os *standards* da abstração informal – como os *drippings*, *taches* ou *frottages* – impedindo, assim, a "captura do figural na figura". (LYOTARD, 1974). A pincelada livre indicia o gesto, feito espetáculo, ou o estancamento da pulsão em um *standard* da abstração informal; já o traço em Amílcar é uma "energia não-ligada" que circulando por todo o papel, se furta à "figura", ao "objeto", à "cena": aos estilemas da historiografia da arte (Idem). Sua escritura, sendo autoral, opõe-se assim às convenções artísticas, que se convertem, muitas vezes, em grifes, no mundo dito cultural.

Seus signos são negros, porém solares: signos de uma escrita auroral, ou, na língua de Jacques Derrida, uma "arqui-escritura". (DERRIDA, 1971). Em seus desenhos há um "trabalho de linguagem", de rasura dos códigos, e produção de novos signos, situados aquém ou além do verbal. A escritura de Amílcar, enquanto conjunto de signos remete à caligrafia, uma vez que o gesto que a produz é cursivo – mas diferentemente da escrita que supõe um código, cada signo seu é fundante, inaugural. São signos "pré-linguísticos" ou "paralinguísticos": uma escrita em gênese, em fase de latência, no limiar de sua completa explicitação. É uma escrita nascitura, que se apresenta como insolúvel enigma, pois dá a

sensação de que tudo está nascendo do nada. (CAMPOS & PLAZA, 1976). É uma escritura de natureza críptica (uma "imagem enigma"), pois ainda não estatuída em código, e, por isso, passível de infinitas modulações, em função das "figuralidades", resultante das fraturas, interpenetrações, transparências, ou tessituras dos traços.

O gesto do artista é firme, mas não agressivo, no sentido da expressão nervosa de um corpo que subitamente explode. Amílcar de Castro dizia, em prosa enxuta, que visava "a espontaneidade do primeiro gesto", que não pode, contudo, ser confundida com o gesto fácil, meramente impulsivo (CASTRO, 1999). É um gesto ágil, mas que se funda num impulso construtivo, na mais severa disciplina da mão, e não em uma espontaneidade desgovernada, fonte de acidentes ou caprichos, como borrões, salpicos ou garatujas. Amílcar de Castro desenha *alla prima*: logra o traço ao primeiro gesto, sem a possibilidade de se corrigir. Como ocorre na manobra perita do calígrafo oriental, na qual não há esboço ou arrependimento. Sua mão, ainda que segura, assume o perigo de pôr a perder a figura, ou seja, de fazer desandar sua estrutura. De seu gesto resulta um traço que é uma força em ação, uma direção, uma *enérgeia*: uma atividade, um trabalho, que oferecem à visão o que ficou da pulsão. É em síntese, um gesto que investido de pulsão, concretiza-se em signos de grande concisão.

O gesto, em Amílcar de Castro, dito de outro modo, não é apenas de sua mão, mas de todo seu corpo, de seu pulso, glote e vísceras, que deixam como rastro, traços: uma "energia não-ligada, não-codificada". (LYOTARD, 1974). Em sua escritura, a pulsão não se concretiza em sistema de signos; mas ao contrário, a energia que circula em seus traços desfaz o mundo classificado, nomeado, reconhecido, pois ela nunca se fixa em algum signo já dado: código ou produto mercantil. Amílcar sabe que não basta descer o pincel sobre o papel e nele aterrissar o traço, pois é necessária uma dupla e complexa operação de sua mão que, no mesmo movimento deve desviar o traço das convenções e simultaneamente reestruturá-lo como forma significativa. Seu gesto gozoso imprime nos traços uma pulsão que acompanha sua imediata formalização. Seu desenho não é, assim, descritivo ou analítico, exercício refinado das possibilidades evolutivas de linhas finas, mas, ao contrário, desenho sintético, de linhas grossas, que evidencia ao primeiro olhar, a coerência interna da forma. Percebe-se, nessa singularidade, uma diferença face à caligrafia oriental, a contrapelo das similitudes já notadas, pois nessa última o pincel traça linha sinuosa que se afina ou engrossa em função dos volteios da mão; enquanto seu desenho é só medula, um osso tão centro, que não tem adjetivo ou ornamento: "É um artefato sem artifício, nu, sem pele": — de ossos à mostra. (CASTRO apud SILVA, 1999, p. 24).

Em seus desenhos de linhas grossas porque feitos à trincha não vemos rasura ou pentimento, alguma marca de fatura que indique hesitação ou arrependimento. De

vestígios, só se vê, e, às vezes, marcas de pelos deixados pela trincha, quando quase seca, raspa a superfície: "No risco, a tinta vai acabando e a trincha vai fazendo um arranho no papel, ora mais claro, ora mais escuro; e o arranho também é – dizia Amilcar – parte da obra". (CASTRO apud BRITO, p. 126). Parte que revela o processo subjacente à elaboração da obra – o *non finito* –, o produto do ato de desenhar. Esses vestígios não indiciam, contudo, qualquer imperfeição nos traços, mas o intento do artista em incorporar o acaso, ainda que de modo controlado. Esse sulco, deixado pela trincha, assinala, também, o impulso físico inseparável do ato de estruturar um signo; ou seja, a ânsia irreprimível de vontade de ordem, que caracterizou a arte construtiva brasileira nos anos 1950. Em síntese: Tudo, nele, é claro e parece fácil; por isso Amilcar de Castro nutria desprezo pelas coisas vagas: "Tenho fé, diz direto, na obra que não deixa resto". (Idem, p. 58). O fácil é o espetaculoso, o pomposo. O difícil é a pureza, o rigor. Sua escritura é, assim, admiravelmente exata; pulsão investida em escrita de grande concisão: mas "o que há de mais misterioso, indaga Paul Valéry, que a claridade"? (VALÉRY, 1985, p.99).

A cytomblografia, terceira modalidade de escritura, é ilegível, porém, pensar assim é esquecer que a significação dessa escritura não está em sua função comunicativa, mas em seu significante, no teor de frescor de seus túbios traços. Essa escritura é composta de "grafismos *gauches*, ou de rabiscos infantis" e não de riscos certos, indiciando destreza (BARTHES, 1990, p.143). Seus traços resultam – intencionalmente – de gestos desajeitados, inábeis, como "o das crianças, dos loucos, ou dos destros que passam por canhotos, ou simplesmente, daqueles que desenham às escuras" (Idem, p.146). O gesto de Cy Twombly toca morosamente o papel, deixando nele vestígios, como uma sujidade, quase uma mancha, restos enfim de uma negligência qualquer. Nesse sentido, seus gestos são muito distintos dos gestos viris de Amilcar de Castro e mesmo do gesto dos pintores chineses porque esses buscam o êxito, o gesto destro, a maestria: sem hesitar, miram *alla prima* o êxito na ideografia exata.

Os grafismos de Cy Twombly são, no entanto, pequenos "satoris", segundo Roland Barthes, porque rompem com a causalidade e linearidade da escrita no Ocidente, e, conseqüentemente, com o caráter figurativo e narrativo de certa pintura ocidental (BARTHES, 1990, p.174). A cytwomblygrafia é feita de vestígios do momento infinitesimal em que a cera do lápis toca o grão do papel. Cada traço que desce sobre a folha, conduzida pelo lápis que nela aterrissa, ou que nela pousa visando ínfimo repouso, é como em um haikai, o rastro de um "vão leve de abelhas". (BARTHES, 1990, p.145). Se há algo de oriental nessa escritura é assim o raro e o mínimo; porque como nas grafias de polens em Schendel, na grafia em estilhaços em Cy Twombly, temos a "rarefação oriental da superfície" que se opõe à compactação das "figuras" na pintura ocidental. (BARTHES, 2007, p.98).

Por isso, para alguns autores os traços delicados e gauches de Cy Twombly sobre amplas superfícies – uma “disgrafia”, segundo Barthes – produziria um efeito análogo ao sentimento do sublime. O efeito produzido por esses microtraços desajeitados em campo vasto não se aproxima, no entanto, a nosso juízo, do sentimento do sublime, no sentido de Immanuel Kant, enquanto sentimento simultâneo de prazer e desprazer face ao absolutamente grande, em comparação com o qual tudo o mais é diminuto – como na pintura romântica de Caspar David Friedrich, dos anos 1810, ou em certa pintura abstrata de Mark Rothko, dos anos 1950 – mas do sentimento do belo que produz alegria, prazer ou amor: a “beleza calma e delicada”, nos termos de Edmund Burke. (BURKE, 2001, p. 84). Porque enquanto “os objetos sublimes são de grandes dimensões”, os “objetos belos” são “comparativamente pequenos”, feitos de “linhas serpenteadas, cambiantes, em contínua variação”. (BURKE, p. 89). Ou ainda: se os traços tremeluzentes de Twombly são belos é porque eles se “desviam”, tenuemente, da linha reta (da escrita alfabética e linear). (BARTHES, 1990, p.148). Numa palavra, o *détournement* (no sentido de “gauchir o traço”, na expressão de Barthes) está na raiz da *écriture* à Twombly. Por fim, vale notar, que a rarefação ou espargimento de seus traços trôpegos em amplas superfícies, remete ainda à noção de espaçamento, enquanto um “espaço que se espaça” como afirma Jacques Derrida a partir de Martin Heidegger, ou seja, a um intervalo que se faz vazio pleno, como em certa pintura chinesa (DERRIDA, 1990).

Mas há diferenças entre a pintura chinesa e a de Cy Twombly. Afastando-se a possibilidade de apagar ou corrigir o traço, o primeiro gesto do pintor chinês, é também seu derradeiro gesto. O gesto chinês assume o risco, de pôr tudo a perder, enquanto o gesto de Cy Twombly, “nada tem a perder”. (BARTHES, 1990, p. 152). Se o gesto do primeiro é perito, o do segundo é de imperícia. Sendo assim, sobre o gesto sem jeito de Cy Twombly (pois lhe falta, como se diz: “jeito para o desenho”) não há risco de erro, porque a mão, nele, não segue modelo, mestre ou tólos; enquanto sobre o gesto “hábil” do pintor chinês paira sempre a sombra do malogro: por exemplo: se em lugar de apalpar o papel acalcá-lo, pode rasgá-lo.

A quarta modalidade é a *graffiti painting* de Jean-Michel Basquiat, que alude, à primeira vista, à notação caligráfica da cytwomblygrafia, mas diferentemente dessa escritura, mescla signos verbais e não verbais. São imagens brutalmente esquemáticas de caveiras, carros e pessoas mutiladas mescladas a fonemas rascunhados, palavras enigmáticas e períodos entrecortados aplicados sobre uma colcha de retalhos intensamente colorida. Nessa modalidade de escritura temos, também, os graffitiés de Keith Haring que saturou seu público com repetidas imagens anônimas, e compósitas (entre o homem e o animal), rivalizando com as campanhas publicitárias. Nos dois casos há uma mesma linguagem de

fácil assimilação e reprodução que pode ser transposta para diferentes suportes: da pedra à tela, do cimento ao papel, da rua à galeria. Sendo uma manifestação essencialmente *pop*, às vezes amadorística, suas referências imediatas foram como se sabe, a *mass-cult*: as charges, os quadrinhos, a televisão etc. Os grafites (a versão americana do muralismo mexicano) são afrescos toscos, retalhados, como as histórias de ação em quadrinhos vivamente coloridos. Eles figuram com a simplicidade do estilo dos *comics underground* de Robert Crumb em temas como a sexualidade homossexual e a violência metropolitana. Mas não podem ser identificados aos cartunistas, quadrinistas, ou, ainda, aos artistas *pops*, pois diferentemente da pintura *pop* polida dos anos 1960, *glamourosa* e de técnica acurada o *graffiti* é uma *bad painting*, uma inscrição parietal, *brutalista*, que exhibe rudeza e inacabamento.

Na basquiografia mesclam-se, como dizíamos, signos verbais ou fonemas articulados e signos não verbais. Entre os primeiros encontra-se, como mais recorrente, as palavras: "*asbesto*", "*big*", "*blood*", "*bottom*", "*caution*", "*insight*", "*large*", "*teeth*", "*thorn*" e "*toes*". Os signos não verbais "transcrevem fonemas que não pertencem a nenhuma língua natural", mas "forçam-na a voltar, como se ficasse louca, a um estado anterior a seu nascimento, ao *in nato* da frase proposicional e representativa: uma glossolalia" – no termo utilizado por Jacques Derrida para nomear a profetisa, transida, de Antonin Artaud: "Letras, portanto, *avant la lettre*, antes da letra das palavras, de uma língua intraduzível" (DERRIDA, 1998, p. 48). São signos que "não comentam, nem visam a suprir a inabilidade de uma figura principal, mas a ela se integram como formas plásticas". (Idem, p. 92). O *graffiti* de Basquiat é uma *inscription fauve* que remete, assim, a uma língua originária (*Ursprache*) e não apenas a cultura afrodescendente, na caracterização corrente dos anos 1980.

As escrituras que vimos não são, em suma, códigos a serem decifrados, enquanto escritas ou representações figurativas, mas *signos in status nascendi*, línguas em estado anterior ao nascimento da proposição ou da figuração. São arquiescrituras, como o signo nascituro de Mira Schendel, a língua larvar em Cy Twombly, ou o balbucio de Basquiat. Algo como sêmens de signos ariscos. Esses artistas não intentaram emular a escrita alfabética ou ideográfica, mas inseminar a gravura ou pintura, com o caráter pictográfico resultante da rasura da escrita. Não se trata de puro arremedo da escrita alfabética, cursiva, mas de traços disruptivos, condutores ou indutores de energia plástica, que reagem à distância aberta no ocidente entre imagem e texto. Da escrita, esses artistas detiveram menos os caracteres (a figura: letras, fonemas ou ideogramas), e mais a marca do traço como espaço total de pulsão: como "figurabilidade", na expressão de Jean-François Lyotard (LYOTARD, 1974).

Na miudeza da miragrafia, na falsa preguiça do tartamudeio em Cy Twombly, nos traços destros à trincha de Castro, ou, por fim, no gesto urgente de Basquiat e Haring temos, ainda, uma mesma resistência à instrumentalidade dos códigos. Em uma palavra, a pintura (ou gravura) como escritura, que aqui traçamos, efetua uma crítica à natureza mercantil de toda figura; ou seja, às convenções tanto da escrita, como da pintura representativa, ou, ainda, dos clichês do mundo mass-midiático: "Clichês, clichês, não se pode dizer que a situação tenha melhorado depois de Cézanne. Não apenas houve multiplicação de imagens de todo tipo, ao nosso redor e em nossas cabeças, como também as reações contra os clichês engendram clichês", afirmou Gilles Deleuze (2007, p. 92-95). As escrituras que vimos, sem prejuízo de suas singularidades, desviam-se do estereótipo, "saem do clichê" – na expressão de Deleuze a propósito de Francis Bacon – por meio de "marcas livres" no interior de uma escrita provável. Os gestos desses artistas introduzem um "desastre na ordem do visível", uma desfiguração na escrita, ou, seja, sua crepitação: "Um conjunto visual provável – primeira figuração – é desorganizado, deformado por traços manuais livres que, reintroduzidos no conjunto, vão tornar a Figura visual improvável (segunda figuração: escritura ou figurabilidade)". (DELEUZE, 2007, p. 111).

É desse modo que esses artistas põem "a língua a delirar, a sair dos sulcos, a abismar-se" (DELEUZE, 2014); fazendo com que as palavras percam seu contorno, afundem-se, misturem-se, dilacerem-se em um desordenamento como no "pano pânico", pático – segundo a percepção de Bergotte descrita por Marcel Proust (1983, p. 157-158) – da pintura do pequeno pedaço de muro (*panne*) de "carnação untuosa amarelo-viscosa", simultaneamente transparente e espessa, da "Vista de Delft" de Vermeer; ou, ainda, como ocorre nas "cores confusamente espalhadas umas sobre as outras, contidas por uma multidão de linhas bizarras que formam uma muralha de pintura", na descrição do quadro de Frenhofer, por Honoré de Balzac (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.144). Os gestos que engendram essas pinturas, apesar das singularidades que vimos, não querem *captar* nada, de modo que eles se abrem cada qual ao seu modo, ao acaso (ao improvável). São gestos gestadores, ou de puro dispêndio, que resistem a tornaram-se gesta, gestos gessados, atas de atos. Nessas escrituras opera-se, assim, uma crítica à produtividade, à adequação entre meios e fins, à mecanização do corpo, e à banalização do prazer. Seu poder de negatividade manifesta-se na ênfase no vazio, no silêncio, ou ainda na brancura do branco – com exceção nesse particular do *graffiti* que opera, em regra, sobrepondo signos como palimpsesto – no intento de estancar a tagarelice, o derramamento de signos tanto verbais como visuais; rompendo, desse modo, com a circularidade infinita da linguagem; das convenções fundadas no imaginário da comunicação ou na ideologia da legibilidade, ou, seja, no jogo obsessivo das substituições simbólicas do presente. Esses artistas intentam na pincelada fluida e precisa ou na forma breve não um sentido



pleno; um silêncio pesado, uma experiência precisamente mística; mas a experiência do corte ou da pausa, ou ainda, do abandono da significação fixada, da concepção de uma linguagem como forma coagulada de *captura* do mundo. Cada artista que vimos "produz sem apropriar-se/ Trabalha sem nada esperar,/ A obra terminada, esquece-a,/ e porque a esquece,/ a obra permanecerá"; (BARTHES, 1990, p.175); daí as escrituras, como as que vimos, serem *poéticas de risco*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILERA, Y. (Org). *Preto no branco*. São Paulo: Discurso Editorial/ Editora UFMG, 2005.
- BARTHES, R. "Cy Twombly: ou non multa sed multum". In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Novos ensaios críticos: O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- \_\_\_\_\_. *O império dos signos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- BURKE, E. *Indagação filosófica sobre el origem de nuestras ideas acerca de lo sublime e de lo belo*. Madrid: Editorial Tecnos, 2001.
- CAMPOS, A.; & CAMPOS, H. & PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- \_\_\_\_\_. & PLAZA, J. *Reduchamp*. São Paulo: S.T.R.I.P., 1976.
- CASTRO, A. "Guignard – desenhista". In: *Amilcar de Castro (depoimento)*. Orgs. Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/ Arte, 1999.
- \_\_\_\_\_. In: *Amilcar de Castro*. Org. Ronaldo Brito. Belo Horizonte: Takano Editora/Galeria Kolans, 2001, p. 204.
- DERRIDA, J. *Escritura e Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Marges da Philosophie*. Paris: Minuit, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Enlouquecer o Subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial/ Imprensa Oficial/ UNESP, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta/Editora UNIFESP, 2012.
- FABBRINI, R. *A arte depois das vanguardas*. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Preto no Branco*. In: "Jornal de Resenhas", n. 57. São Paulo: Folha de São Paulo/ Discurso Editorial, 11/12/1999.

\_\_\_\_\_. "Miragrafias". In: *Jornal de Resenhas*, n. 84, São Paulo: Folha de São Paulo/ Discurso Editorial, 13/04/2002.

LYOTARD, J.-F. *Discours, Figure*. Paris: Klincksiek, 1974.

PEREIRA, U. *Os escriptemas da figuralidade nas artes plásticas contemporâneas*. Assis: Faculdade de Filosófica, Ciências e Letras de Assis, 1976.

PROUST, M. "A prisioneira". In: *Em busca do tempo perdido*; vol.3, Porto Alegre: 1983.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

VALÉRY, P. *Eupalinos ou o Arquiteto*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. "Les Cahiers de Paul Valéry". In: Augusto de Campos; *Paul Valéry: a serpente e o penar*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1985.