

**A pintura é um silêncio? Ou qual a voz da pintura?****Is a painting silence? Or what's the voice of a painting?**Vanessa Tavares da Silva<sup>55</sup><https://orcid.org/0000-0003-4943-6166>

**Resumo:** Neste trabalho, examinaremos o processo pictórico e a pintura a partir da perspectiva que relaciona literatura e oralidade. Para tanto, apresentaremos os procedimentos do artista visual brasileiro Eduardo Berliner em uma de suas pinturas, *Leda e o Cisne*, com a qual o artista retoma um dos mitos gregos. De modo amplo, tomam-se os estudos da oralidade como o resgate de um ponto fundamental do estabelecimento das relações entre os seres e o mundo, que, embora *invisível*, é vigente. Assim, verificar-se-á, por meio dos desvios estabelecidos nas análises, os procedimentos e a pintura de Berliner como *locus* de vigência de aspectos primários da oralidade, assim como questões da performance e do mito, trazendo à tona mais uma via de compreensão da pintura, sendo ela também possibilidade de espaço de resistência à relação com o mundo somente pela via da razão. Tomamos como base o pensamento de Walter Ong (1998), Paul Zumthor (1993) e Michele Simonsen (1987), entre outros autores, cujas visões nos auxiliaram na perspectiva de uma compreensão mais ampla sobre a pintura e os procedimentos que a envolvem, dando-nos a perceber a presença da oralidade, também nessa esfera, de modo a ampliar a apreensão sobre as relações entre a humanidade e o mundo.

**Palavras-chave:** Pintura; Oralidade; Desvio; Processo criativo.

**Abstract:** We will examine the pictorial process and painting relating literature and orality. We will address the procedures of the Brazilian visual artist Eduardo Berliner (1978) and one of his paintings, *Leda and the Swan* (2015), in which the artist takes up one of the Greek myths. Broadly speaking, the studies of orality are seen as the retrieval of a fundamental feature in the establishment of relations between human beings and the world, which, although invisible, is in force. Thus, through the deviations established in the analyses, we will establish Berliner's procedures and painting as the validity locus of primary aspects of orality, as well as issues of performance and myth, bringing to light yet another way of understanding a painting, which is also the possibility of a space of resistance to the relationship with the world only through reason. We draw from the thoughts of Walter Ong, Paul Zumthor and Michele Sominsen, among other authors, whose visions have helped us build a broader understanding of painting and its procedures, giving us insight into the presence of orality, also in this sphere, in order to broaden our perception of the relationship between humanity and the world.

**Keywords:** Painting; Orality; Deviation; Creative process.

<sup>55</sup> Doutoranda do PPG em Letras da Universidade Estadual de Londrina. Mestre em Cultura Visual pela FAV/Universidade Federal de Goiás. Professora do Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina.

## Introdução

*Os objetos, hoje, objetam. No futuro, objetos e gestos revestir-se-ão porventura da dignidade perdida. A palavra amor, um pedaço de pão, a letra A, deixarão assim de ser acidentes mortais da vida quotidiana. Dessacralizados, voltarão a ser tão decisivos como a mais ínfima pincelada que o pintor realizou no quadro. E cada uma destas pinceladas revelará a estrutura do mundo.*

Ernesto Sousa

O que, no jogo de tensão provocado por formas e cores, é possível ser ouvido? No presente estudo, desenvolver-se-á a tentativa de estabelecer e/ou reconhecer elementos com os quais possamos compreender e apreender a produção pictórica do artista brasileiro Eduardo Berliner na esfera do que as perguntas que aqui orbitam permitem como possibilidade de resposta.

O que há como pano de fundo, além das detecções dos traços de oralidade, é a compreensão ou o desvelamento do papel da arte (seja ela literária ou pictórica) de superar os achatamentos e simplificações advindos do projeto moderno de civilização, que privilegia a razão como medida de compreensão e definição de mundo.

A partir da pergunta feita por Ernesto Sousa, que intitula um de seus textos publicado em 1968, *Oralidade, futuro da arte?*, o autor lança, para o futuro, uma perspectiva da totalidade das coisas, de nós mesmos e dos outros, na qual as relações não mais se dariam a partir de suas funcionalidades e essa possibilidade residiria, possivelmente, na retomada daquilo que foi abandonado ou simplesmente esquecido (SOUSA, 2011 p. 41-42). Foi a partir da pergunta do autor que surgiram as duas indagações que intitulam este texto num aparente paradoxo. O próprio estudo se dará como possibilidade de resposta, ao evidenciar o existente que não é percebido pela via do visível: a oralidade.

## Eduardo Berliner e os pontos disparadores para a investigação

O artista tem uma produção que passa a figurar no cenário nacional e internacional desde meados de 2008, ano da aquisição do Prêmio CSI Marcantonio Vilaça. Depois disso, foi convidado para expor na 29ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2010, e tem mantido uma produção constante, participando de importantes mostras e exposições individuais e coletivas, dentro e fora do país.

A perspectiva adotada para o engendramento das questões levantadas se dá, também, a partir do caráter processual, algo evidente na pintura do artista em questão. Embora o caráter processual seja inerente a toda e qualquer produção, não necessariamente artística, referimo-nos aqui à sua evidência como mais uma das pistas que reiteram o sentido de determinadas obras. Num breve retrospecto, notamos no Romantismo, que negava fatores como a racionalidade e a representação, o aparecimento do caráter processual e tomamos como exemplo as pinturas de Turner (1775-1851). No Impressionismo, o caráter processual passa a ganhar mais evidência e não nos faltam exemplos, como as pinturas de Monet (1840-1926), Renoir (1841-1919) e Morisot (1841-1895). Seguimos nos deparando com a evidência da processualidade nas obras ao longo de outros movimentos artísticos, assim como nas Vanguardas Artísticas Europeias do início do século XX e, do mesmo modo, seguimos com esta detecção para momentos importantes como a *Action Painting* norte-americana na década

de 1950, movimento que nos direciona para a ideia de performatividade como um dado do aspecto processual na pintura.

O ponto de partida para este estudo envolve o que o próprio artista diz sobre seu processo em vídeos recentes sobre sua produção. Neste ponto, estabeleceremos relações entre algumas de suas falas e aspectos da oralidade, advindos do pensamento de Walter Ong e de Paul Zumthor. Em seguida, faremos o paralelo entre a pintura, em linhas gerais, desde o processo e a evidência da processualidade em sua materialidade, até as possibilidades de fruição e a performatividade, segundo Zumthor, estabelecendo a ideia de jogo como uma estrutura ampla. Por fim, a partir da pintura *Leda e o Cisne*, organizaremos, em princípio, uma leitura formal para, a partir dela, seguirmos evidenciando, com mais amplitude, suas possibilidades de sentido.

### **Pintura como gênero: desvio**

*A pintura é um silêncio?* O modo mais comum e restrito de resposta, ou seja, a partir de um olhar meramente funcional, seria: sim, a pintura não fala. Ela nasce como pintura, para ser pintura e, portanto, atua nessa esfera da linguagem, a da visualidade. A essa possibilidade de explicação, é necessária a abertura da superfície de compreensão, sendo a pintura, também, algo que compõe o mundo, faz parte do campo gerador de sentidos numa dinâmica que pode nos levar à totalidade das coisas, na qual os sentidos se interpenetram, são atravessados uns pelos outros e se complementam. Neste estudo, será restituída à pintura a face que a compreensão de mundo, apenas pela via da razão, abrevia.

Para tanto, a ideia de desvio será dada pela tomada de empréstimo da concepção de romance de Bakhtin (1998) para então encontrarmos na pintura de Berliner, por essa mesma via, as marcas da oralidade primária a partir do pensamento de Walter Ong (1998). Para Bakhtin: “o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. [...]. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas” (BAKHTIN, 1998, p. 397). A ideia é a de nos atermos a um tipo de pintura à qual essa definição caiba, salientando a prematuridade de tomá-la como definitiva, já que a presente pesquisa não toma como base um amplo aspecto investigativo. Por ora, com base na extensão deste estudo, a convergência entre a concepção de romance de Bakhtin e uma possível definição pictórica, se dará a partir do que Nicolas Bourriaud indica como um dos pontos de conquista da pintura moderna e que, na concepção do autor, é fundamental para a compreensão das relações entre arte e vida na contemporaneidade; segundo ele,

A primeira luta da pintura moderna consistiu, evidentemente, em conquistar sua autonomia expressiva, mas tal reivindicação não passava do prelúdio de uma luta de morte contra a nova ideologia do trabalho: a arte moderna se dá pelo objetivo de constituir um espaço dentro do qual o indivíduo possa finalmente manifestar a totalidade de sua experiência e inverter o processo desencadeado pela produção industrial, a qual reduz o trabalho humano à repetição de gestos imutáveis numa linha de montagem controlada por um cronômetro (BOURRIAUD, 2011, p. 13).

O que nos leva a compreender a pintura como espaço de acontecimentos que não são previamente calculados, como uma atividade não submetida a uma lógica decorrente de operações correlatas a outros tipos de trabalho e que, no limite, converge com um modo de conceber a vida, ligado aos movimentos nela engendrados, próximo das experiências vividas. É neste ponto que se inicia a possibilidade de deslocamento daquilo que Walter Ong

evidencia como próprio do modo como se dá a formulação do conhecimento na cultura oral, pois

Na ausência de categorias analíticas aperfeiçoadas, que dependem da escrita para organizar o conhecimento distante da experiência vivida, as culturas orais conceituam e verbalizam todo o seu conhecimento como uma referência mais ou menos próxima ao cotidiano da vida humana, assimilando o mundo estranho, objetivo, à interação imediata, conhecida de seres humanos (ONG, 1988, p. 53).

Esse aspecto mais direto nos aproxima da concepção de totalidade, distanciando-nos de designações e, portanto, do modo, *apenas*, funcional das coisas. Ainda assim, tudo pode “funcionar”, mas a diferença, nesse sentido, reside na interação com a amplitude de possibilidades que nós, os outros, as coisas e toda a sorte acontecimentos, portanto, oferecem cotidianamente de modo direto e não previamente calculados. Num movimento de maior amplitude, podemos nos reencontrar com a “dignidade perdida”, conforme Souza (2011) aponta.

## Silêncio

*No caso de Berliner é a consciência da intransponibilidade entre o dizível e o visível (entre a compreensão oral e a coisa em si) que fará que ele busque outra sintaxe visual, cuja narrativa vai impregnar a imagem não mais pela ideia da forma como fôrma, mas através da forma que se transmuta constantemente pela metamorfose.*

Marcio Doctors

Em um vídeo, Eduardo Berliner fala sobre o tempo em seu processo de preparação para o trabalho. Para ele, a pintura tem início antes mesmo que algo passe a figurar em suas telas, que, em geral, são de grandes dimensões. Nessa extensão de tempo, o artista fala sobre o cessar gradativo dos *diálogos internos e do ruído do mundo*, que passam a dar lugar ao processo como agente e, assim, segue na constituição pictórica. Segundo o artista: “a partir de um ponto o processo age como coautor; o processo conta uma história em paralelo, que não é linear [...] é uma pintura”. Sobre parte de seu repertório, ele comenta: “costumo trabalhar coletando, registrando minhas percepções do mundo: coisas que eu vejo, coisas que eu ouço”<sup>56</sup>.

Dado esse estágio, o que se instaura em suas pinturas são elementos do mundo, os que o artista coleta no transcorrer dos dias, assim como os que residem em sua memória. A partir da movimentação processual e do silêncio no ato criativo, esses elementos se reorganizam na tela, seguindo a ordem constitutiva da linguagem. Estabelecem-se, então, novos jogos de sentido.

As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da performance –, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total. [...]. A voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória [...]. A memória, por sua vez, é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessas duas maneiras, a voz poética é memória (ZUMTHOR, 1993, p. 139).

<sup>56</sup> Trecho do programa de TV sobre arte contemporânea, CATÁLOGO, criação do diretor Marcos Ribeiro. Produzido pela TV Imaginária Produções, é uma realização do canal de TV a cabo CANAL BRASIL. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YER6ZYUyAFQ> Acesso em: 8 ago. 2020.

Em comentários sobre seu processo de criação, notamos que a memória é também um dos grandes agentes e é possível observar o paralelo acerca do que Ong (1998, p. 50) nos diz sobre o caráter das formulações nas tradições orais, já que

Não há nada para retroceder fora da mente, pois a manifestação oral desapareceu tão logo foi pronunciada. Por conseguinte, a mente deve avançar mais lentamente, mantendo perto do foco de atenção muito daquilo com que já se deparou. A redundância, a repetição do já dito, mantém tanto o falante quanto o ouvinte na pista certa.

Nesse sentido, poder-se-ia pensar na pintura como um modo de fixar o aspecto fugidivo da mente; entretanto, trata-se de uma compreensão apressada. Embora estejamos falando sobre aspectos processuais, ou seja, os que antecedem a imagem final, é possível também compreender o caráter indeterminado e incerto daquilo que se apresenta na própria pintura. Segundo Blanchot (1987, p. 84), “Cada obra, cada momento da obra, volta a pôr tudo em questão, e aquele que deve apenas ater-se-lhe, não se atém, portanto, a nada. Seja o que for que ele faça, a obra retira-o do que ele faz e do que pode”. Ou seja, uma pintura pode ser um tipo de experiência diversa a cada vez que com ela nos defrontamos. Assim, conectamo-nos com seu aspecto de totalidade, pois já não nos veríamos mais, em relação a ela, a partir de trajetos pré-definidos, tendo o aspecto fugidivo como uma constante, desde o que antecede o próprio processo, atua na processualidade e se faz presente na obra finalizada.

## Pintura e performatividade

Como dito inicialmente, a processualidade passou a figurar no campo dos sentidos e nos interessa pensá-la como um aspecto que guarda em si um dado performativo. De modo bastante elementar, pensaremos no dado performativo como o conjunto dos gestos que geram determinada obra, aqui, no caso, a pintura. Para tanto, tomaremos de empréstimo o sentido de performance como *jogo* de Zumthor. Em suas palavras: “A performance é jogo, no sentido mais grave, senão no mais sacral, deste termo” (ZUMTHOR, 1993, p. 240), e esta definição implica uma estrutura de compreensão mais complexa, que abrange o conjunto de gestos ora mencionados, perceptíveis, também, a partir de uma visualidade.

Em *A letra e a Voz*, livro publicado em 1993, Zumthor apresenta questões relativas ao texto e à imagem, referindo-se às iluminuras, atestando a correspondência e a complementariedade entre as dimensões visuais e auditivas e, novamente, tomamos tal perspectiva para vislumbrarmos as possibilidades relacionais com a pintura, compreendendo aspectos da recepção na estrutura complexa de jogo mencionada anteriormente:

O diálogo visualizado, por oposição ao texto que constitui materialidade em seu lugar, volta-se para a ordem sensorial. Restitui o olho as condições empíricas, concretas, das percepções “naturais”. O artista não dispõe de meios para fazer escutar a voz; mas pelo menos cita a intencionalidade naquele contexto, confiando ao olho a tarefa de sugerir ao ouvido a realidade sonora (ZUMTHOR, 1993, p. 125).

A respeito das pinturas no modo como hoje as concebemos, Zumthor (1993, p. 125) afirma que a diferença de procedimentos entre elas e as imagens medievais reside na “ausência da narrativa explícita”. Em outra passagem, o autor relaciona a pintura à oralidade, retomando as palavras de um trovador medieval:

A pintura – explica no século XIII Richart de Fournival para justificar a ilustração de seu *Bestiaire d’amour* – tem por virtude tornar presentes as coisas comemoradas... como o faz a palavra pronunciada, no momento em que se escuta; o texto de Richart é claro e não faz referência à escritura, mas

somente à percepção auditiva. No triângulo da expressão, a imagem tem sua parte ligada com a voz. A imagem também só se comunica na performance (ZUMTHOR, 1993, p. 127, grifos do autor).

Retomando a noção de desvio, seguimos com o autor no caminho que sugere sua frase: *A imagem também só se comunica na performance*, a partir de suas considerações em *Performance, recepção e leitura*, publicado em 2007, ao nos dizer sobre o *olhar versus ler*:

O olhar não pára de escapar ao controle, registra, sem distinguir sempre, os elementos de uma situação global, a cuja percepção se associam estreitamente os outros *sentidos*. A vista direta gera assim uma semiótica selvagem, cuja eficácia provém mais da acumulação das interpretações do que de sua justeza intrínseca. O latim medieval designava pelo termo *signatura* o resultado dessa atividade do olho humano. *Signatura* implica que o olhar transforma em *signum* o que ele percebeu. O objeto dessa percepção é *speculum*, palavra-chave das culturas medievais: um reflexo emana disto e, como reflexo, exige a interpretação (ZUMTHOR, 2007, p. 72, grifos do autor).

Embora descreva tal ciclo para falar do que se perdeu em potência na leitura de um texto simplesmente decodificando-o, saltando a etapa do olhar e indo diretamente para a noção a que corresponde aquele conjunto de caracteres, talvez seja possível, ainda, verificar tal circularidade diante de uma pintura, experienciando-a em sua completude.

A compreensão da arte, literária ou pictórica, como evento, um acontecimento em meio à vida que nos atravessa em sua complexidade sinestésica, que nos recobra sobre as *coisas* em sua totalidade e não em suas finalidades, como apregoou Ernesto Souza, parece ser inevitável. Faz sentido, então, recuperar a abertura da definição bakhtiniana de romance, cujas raízes se encontram no modo de vida do medievo (BAKHTIN, 1998) para pensar a pintura, assim como as noções zumthorianas medievalistas e pré-textuais, recuperando assim o que a autoridade do poder pela racionalidade nos fez esquecer.

### ***Leda e o Cisne na tradição da pintura: mito, lenda e tradição oral***

*Na tradição oral, haverá tantas variantes menores de um mito quantas forem as repetições dele, e a quantidade de repetições pode aumentar indefinidamente.*

Walter Ong

*Leda e o Cisne* foi um tema repercutido com intensidade e é possível vislumbrarmos a força dessa reverberação no salto desde a sua origem na oralidade até seus desdobramentos contemporâneos. Entretanto, este não é o modo mais adequado de se perceber a produção acerca de tal lenda, como um ponto que repercute, sendo ela o originário de tantas produções em diversos meios, no tempo e no espaço.

O modo mais adequado reside em, ao percebermos tal produção como *repetição*, voltarmos ao seu princípio, ou seja, àquilo que, da própria lenda, ressoa na frequência da vida. Segundo Simonsen (1987, p. 5, grifos da autora), “O *mito* está entre os principais gêneros narrativos populares representados na Europa, juntamente com a *gesta* ou saga, o *conto*, a *lenda* e a *anedota*”.

O *mito*, ligado a um ritual, tem um conteúdo cosmogônico ou religioso. Simboliza as crenças de uma comunidade, e os acontecimentos fabulosos que ele narra são tidos como verídicos. [...]. A lenda, relato de acontecimentos tidos como verídicos pelo locutor e seu auditório, é

localizada: as definições de tempo e de lugar integram o relato (SIMONSEN, 1987, p. 6, grifo da autora).

Assim, vemos que a longevidade do tema se deve à constatação da presença da cultura oral, em concomitância à cultura quirográfica, como uma constante, ainda que seja possível notarmos os diferentes níveis de influência de uma sobre a outra. E é essa constância, ou seja, a própria vida, que mantém ativo o que reside na lenda. Segue abaixo uma breve versão:

#### OS AMORES DE ZEUS

O rei dos deuses não se dedicava apenas a desgraçar os homens. Também procurava fazer as mortais felizes, sobretudo aquelas que lhe agradavam... e foram muitas. Embora fosse casado com a deusa Hera, Zeus teve inúmeras aventuras amorosas. Sua legítima esposa era ciumentíssima e não gostava nem um pouco das escapulidas do marido. Quando vinha a saber que ele tinha ido visitar uma mortal, ficava louca de raiva. Sua cólera só se aplacava quando ela se vingava da mortal ou dos filhos que essa mulher tivera com o deus. Hera estava sempre de olho em Zeus, que fazia de tudo para escapar à sua vigilância.

Zeus gostava de assumir a aparência de algum bicho a fim de evitar a desconfiança de suas bonitas vítimas. Usou dessa artimanha para se aproximar da bela Leda. A jovem acabara de se casar com Tíndaro, rei da Lacedemônia. Zeus se transformou em cisne e, fingindo-se perseguido por uma águia, refugiou-se junto da jovem rainha, que o acolheu em seus braços. Aproveitando-se dessa terna proteção, ele se uniu a ela e lhe deixou dois ovos de tamanho incomum. De um nasceram dois gêmeos, Castor e Pólux; do outro, duas irmãs, Clitemnestra e Helena. Essa união permaneceu secreta, e Tíndaro acreditou que tinha dado quatro filhos à sua jovem esposa (POUZADOUX, 2001, p. 16).

Foram muitos os artistas que retrataram *Leda e o Cisne*, como Leonardo da Vinci, Tintoretto, Giovanni Boldini, Matisse, Cézanne e tantos outros. Apesar da pluralidade iconográfica suscitada pelo tema, através do tempo e de diferentes momentos artísticos, o destaque é para três obras, a partir das quais – Figuras 1, 2 e 3, todas de mesmo título: *Leda e o cisne* – serão salientados apenas alguns aspectos para, a partir deles, observarmos, no item subsequente, a pintura feita por Eduardo Berliner. Na obra do francês Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824 -1887), escultor francês – Figura 1 – temos ainda muito da gestualidade e dos padrões clássicos da representação. Na tela de Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), pintor brasileiro – Figura 2 – a dinâmica é intensa tanto na espacialidade, quanto nos aspectos pictóricos, e nos revela, em sua figuração, o caráter erótico da lenda. Em *A Leda e o Cisne* de Cy Twombly (1928-2011), artista norte-americano – Figura 3 –, nos deparamos com a pura intensidade com que se apresentam os aspectos gráficos, entremeados por delicadas passagens cromáticas.

**Figura 1** – *Leda e o Cisne* (1870)



Albert-Ernest Carrier-Belleuse, terracota fundida, Altura (sem base): 14 1/2 pol. (36,8 cm), Metropolitan Museum of Art, NY.

**Figura 2** – *Leda e o Cisne* (1947)



Vicente do Rego Monteiro, óleo sobre tela, 50 x 65 cm.

**Figura 3** – *Leda and the Swan* (1962)



Cy Twombly, óleo, lápis e crayon sobre tela, 190,5 x 200 cm. MoMA, NY.

### ***Leda e o Cisne* de Berliner**

*O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem.*

Georges Bataille

**Figura 4** – *Leda e o Cisne* (2015)



Eduardo Berliner, óleo sobre MDF, 170 x 170 cm.



Na pintura de fundo escuro, nota-se a vibração de uma cena. As pinceladas são marcadas e vigorosas, geram movimento. As figuras, em tons mais claros, saltam em primeiro plano e tal contraste também gera certa movimentação. São ao todo – em princípio – quatro elementos que brotam do fundo escuro: uma figura humana feminina e três cisnes; um deles de corpo inteiro, cujo bico invade a boca da figura humana, ao mesmo tempo em que é segurado por ela pelo pescoço. Dos outros dois cisnes só se vê a cabeça no canto direito e inferior da tela, ambas surgindo de uma massa mais escura e densa. Na figura feminina, há o movimento compositivo das pinceladas, mas, ao mesmo tempo, nota-se a rigidez que beira à figuração de um boneco. Na parte dos cabelos dessa figura, é possível enxergar também a cabeça de mais um cisne, que, no caso, seria o quarto. Seguindo em observação por este ponto pelo fundo da tela, dá para perceber a continuidade de seu corpo, sugerida pelas nuances disformes do plano escuro. Observando a parte inferior da pintura, na saia de Leda, é possível perceber as duas mãos da figura se tocando pelas extremidades dos dedos, sendo a da direita uma espécie de rastro do processo pictórico, atestando o caráter dúbio, já que seria esta a mesma mão a segurar a figura de um dos cisnes pelo pescoço. O caráter de dubiedade aparece, pelo menos, duas vezes em toda a pintura.

Um dos aspectos principais da lenda, intensamente explorado nos exemplos anteriores, é o erótico. À primeira vista, é possível atestar a ausência de tal aspecto na versão de Berliner. Quando o artista fala sobre suas produções, é recorrente a afirmação de que, ao sobrepor uma coisa à outra, a pintura não é mais sobre nenhuma delas, mas sobre uma terceira coisa.

Ainda assim, ao manter o título, invariavelmente somos levados à lenda e ao seu teor. Esse é o ponto em que somos colocados num jogo com os sentidos, compreendendo e percebendo a pintura para além de seu caráter representativo, tal como diz Marcio Doctors ao compreender a produção do artista: “Quando percebi que a questão de Eduardo Berliner na pintura era a radicalidade do visível, entendi, então, o que me atraía na sua obra: diante da realidade e do real não há recuo possível. [...] a arte é em potência; não representa nada [...]” (DOCTORS, 2015, s. p).

Retomando Ernesto Sousa, pelo menos nessa situação, é como se o objeto não objetasse. Não há aqui a representação do caráter erótico, mas seu próprio teor. Na pintura de Berliner, Leda está vestida e de branco, mas, na face escura que percorre o fundo de toda a área pictórica, constituída por pinceladas densas, vigorosas e agitadas, ela é o próprio cisne, o cisne, por sua vez, é Leda. Eles fundem-se na escuridão da tela, no espaço *interdito* da pintura. Nessa *repetição* do mito, na cena aparecem “as crenças de uma comunidade, e os acontecimentos fabulosos que ele narra são tidos como verídico” (SIMONSEN, 1987, p. 6). Retornamos, então, a um ponto do que já foi dito acerca da lenda e do mito, redimensionando-o para o que pulsa no caso de *Leda e o Cisne*, agora, segundo Bataille:

O erotismo é, de forma geral, infração à regra dos interditos: é uma atividade humana. Mas ainda que ele comece onde termina o animal, a animalidade não deixa de ser o seu fundamento. Desse fundamento a humanidade se desvia com horror, mas ao mesmo tempo o conserva (BATAILLE, 1987, p. 62).

Desse modo, o teor erótico não está representado, como no caso das versões da lenda de Monteiro e Carrier-Belleuse; ele é o que se apresenta na vertigem e radicalidade dos gestos, na massa densa de tinta espalhada pela tela, na sensualidade de cada pincelada. Apresenta-se, então, cada elemento, tomando de empréstimo o termo de Derrida (*apud* Deleuze), em seu aspecto “figural” – quando, mesmo não abrindo mão da figuração, como foi o caso na versão de Cy Twombly, opõe-se ao figurativo (DELEUZE, 2007). Nesse sentido, a escassez de vida da figura humana, e do mesmo modo no cisne negro, revela o ponto máximo

do erótico, segundo Bataille, a própria morte na fusão com o outro, já que “O sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite” (BATAILLE, 1987, p. 85).

### Considerações finais

*Qual a voz da pintura?* Tudo o que nos atravessa, depreendendo de seu campo e, simultaneamente, convergindo para ele. Esta é a sua voz e ela, entre outras nuances, compõe a esfera da linguagem de uma cultura, ainda que esta se perceba como sendo “da escrita”, nos movimentos mais e menos sutis da vida. O fato é que os aspectos da oralidade e da escrita coabitam e, em níveis distintos, alteram-se mutuamente, num processo contínuo de transformação nas qualidades de ambos. Isso tudo pode ser invisível.

Neste estudo, ainda que de modo incipiente, tratou-se de compreender aspectos da oralidade pela via da pintura e isso nos indica a possibilidade de ampliação do campo desses estudos. Ao mesmo tempo, ampliaram-se também as possibilidades de recepção, compreensão e análise do campo pictórico.

Embora tenhamos considerado uma pintura de Berliner em específico, notamos que, em sua produção como todo, o artista retrata situações aparentemente banais; no entanto, suas configurações – paleta cromática, aspectos gestuais, espacialidade, sobreposições e justaposições – apresentam a radicalidade com que seus temas nos são apresentados, desvelando o aspecto vertiginoso e limítrofe. Em suas pinturas é possível observar estruturas que se repetem, que se sobrepõem, numa formulação visual mais “agregativa” do que “analítica” (ONG, 1998). É como se aquilo que *sabemos* se intensificasse (ou entrasse em xeque) na contundência que ganha ao tornar-se pintura, seja com golpes sutis ou não de presença, jogando com o que pensávamos ter apreendido do mundo até então.

Nas páginas finais de *A letra e a voz*, Paul Zumthor fala sobre a necessidade da quebra do ciclo hegemônico que a “literatura” passa a exercer na era clássica, primeiro na Europa e depois na América, servindo ao Estado. Contrapõe essa situação ao papel do texto poético medieval como tendo sido útil (ZUMTHOR, 1993). Finalizo com suas palavras, compreendendo a equivalência da expressão *discurso literário* como correspondente à pintura, assim como as demais formas de arte, quando diz que “nada impedirá o discurso literário, ainda que contra os sujeitos que o proferem, de visar a uma totalidade, e esta, o mais das vezes, de ser recuperada e identificada a uma Ordem” (ZUMTHOR, 1993, p. 284).

### Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&M Editores, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. *In: Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Farnoni Bernadini *et al.* São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a reinvenção de si**. Tradução Dorothée Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.



DELEUZE, Gilles. **Lógica da sensação**. Tradução Roberto Machado *et al.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DOCTORS, Marcio. **Eduardo Berliner** | A presença da ausência. Rio de Janeiro: Site da Galeria Casa Triângulo, 2015. Disponível em: <https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/eduardo-berliner/texto/137/a-presenca-da-ausencia-marcio-doctors/> Acesso em: 13 ago. 2020.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1998.

POUZADOUX, Claude. **Contos e lendas da mitologia grega**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SIMONSEN, Michele. **O conto popular**. Tradução Luís Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SOUSA, Ernesto de. **Oralidade, futuro da arte?** e outros textos. São Paulo: Escrituras Editora, 2011. p. 23-42.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Nayf, 2007.

## Vídeos

ARTE! Brasileiros - Eduardo Berliner fala sobre “Corpo em Muda”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6DFgwbCWBZc> Acesso em: 9 ago. 2020.

**Trecho do programa de tv sobre arte contemporânea, CATÁLOGO**, de Marcos Ribeiro, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YER6ZYUyAFQ> Acesso em: 9 ago. 2020.

## Imagens

**Figura 1** Leda e o Cisne - escultura da coleção do Metropolitan Museum of Art NY. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/206819> . Acesso em: 8 ago. 2020.

**Figura 2** LEDA e o Cisne. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2506/leda-e-o-cisne>. Acesso em: 8 ago. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

**Figura 3** Leda e o Cisne de Cy Twombly. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/80083> Acesso em: 10 ago. 2020.

**Figura 4** A imagem da pintura do artista Eduardo Berliner está em seu portfólio, publicizado pela Casa Triângulo, galeria de arte que o representa. O material está disponível em: [https://www.casatriangulo.com/media/pdf/EB\\_portfolio2019.pdf](https://www.casatriangulo.com/media/pdf/EB_portfolio2019.pdf) Acesso em: 10 ago. 2020.

[Recebido: 15 ago 2020 – Aceito: 15 out 2020]