

CY TWOMBLY: ELOGIO AO ILEGÍVEL
CY TWOMBLY: PRAISE TO THE ILLEGIBLE

Priscila Christmann Lorusso de Lima / UNESP

RESUMO

Buscamos investigar o ilegível na obra de Cy Twombly com uma abordagem, principalmente, barthesiana. A ilegibilidade das escrituras de Cy é tática, pois representa uma verdadeira trapaça ao fascismo da língua, diria Barthes. Mesmo quando o discurso entra em cena, a decifração fica à deriva. Por meio do ilegível, o artista traz à tona o que foi esquecido no dito.

PALAVRAS-CHAVE: Twombly; Escritura; Ilegível; Arte Contemporânea.

ABSTRACT

We aimed to investigate the illegible in Cy Twombly's work with a mainly Barthesian approach. Cy's scripture illegibility is tactical, since it represents a clever trick to the fascism of language, Barthes would say. Even when the speech comes into play, the decipherment is adrift. Through the illegible, the artist brings to the surface what was forgotten in what was spoken.

KEYWORDS: *Twombly; Scripture; Illegible; Contemporary Art.*

CY TWOMBLY: ELOGIO AO ILEGÍVEL

Falar em Cy Twombly é falar da escrita fora de sua função original de destinação social. Para alguns, seus traços cursivos desmazelados expressam a essência da escrita, isto é, o gesto. Para outros, as escrituras de Twombly pertencem ao universo marginal do grafite. Prefiro dizer que elas são um elogio ao ilegível.

Roland Barthes pensou sobre o aspecto “intransitivo” da língua, isto é, da língua afastada da comunicação verbal; e percebia, em Twombly, uma alternativa ao dito “fascismo da linguagem verbal” (PERRONE-MOISÉS, 1977, p. 79). Barthes (1977, p. 12) considera a língua opressiva, vale lembrar, pois sendo suas regras prescritivas, elas nos obrigam a dizer algo de determinado modo. Assim, o ilegível e a *gaucherie* em Twombly representariam uma espécie de trapaça, um desvio para imbuir os códigos verbais de vida.

Os traços cursivos ilegíveis de Twombly foram também o que chamou a atenção do poeta Charles Olson. Eles se conheceram no início dos anos 1950, na pequena “escola rebelde” nas montanhas da Carolina do Norte. Na época, Olson era reitor do *Black Mountain College* e estava imerso em um estudo sobre hieróglifos maias de Yucatán. Segundo Olson, os hieróglifos atuam de maneira oposta ao da moderna língua ocidental pois eliminam a barreira entre a experiência e a representação em virtude de sua fusão de texto e imagem. O poeta tornou-se um defensor entusiasta de Twombly. Ele percebia no artista uma atitude condizente com sua teoria. As escrituras de Twombly foram nomeadas pelo poeta de “glifos”, porque pouco mediadas pela linguagem moderna. Tais marcas remetem a uma sinalização primal imbuída de “poder de experiência”, diria Olson.

Defendendo a espontaneidade, Olson propunha uma composição de poesia de “campo aberto”, substituindo formas poéticas tradicionais fechadas por uma forma improvisada que evitasse a narrativa. A respiração deveria ser a preocupação central de um poeta, e não a rima, a métrica ou o sentido. As nuances de respiração e movimento deveriam ser transmitidas ao leitor através de meios tipográficos – a forma seria a extensão do conteúdo e o significado estaria nos interstícios. Para o poeta, Twombly também debruçava-se sobre outros aspectos da linguagem verbal que não o semântico. A arte de Cy revelava ao poeta um plano artístico bidimensional livre de perspectiva e narrativa, elementos também ausentes na

poesia de Olson. Para ele, Cy havia conseguido demonstrar, em obras como *A canção do guarda da fronteira* (Fig. 1), a queda das estruturas racionalizadas de poder, através do imediatismo da experiência proporcionado pela imagem.

A obra *A canção do guarda da fronteira* é fruto de um trabalho colaborativo envolvendo um poeta e dois artistas. Robert Duncan, poeta e professor no *Black Mountain*, buscava imagens “ousadas e caligráficas”¹ para justapor ao seu poema. Rauschenberg lhe indicou Twombly, que pintou sobre dois grandes blocos de linóleo. O corte da placa foi feito por Nicola Cernovich. A imagem final foi impressa ao lado do poema de Duncan e publicada pela gráfica do *Black Mountain* em 1952. A poesia traz uma alegoria sobre os limites da racionalidade. Um guarda mantém sob vigilância uma dada fronteira para evitar invasões bárbaras. Há um leão. O outro guarda da fronteira foge. O guarda que permanece canta uma canção e declara que ele é o poeta. O leão é o poema. A fronteira é a linha de demarcação do sentido. “O guarda já não protege a fronteira da racionalidade. Em vez disso, a fronteira se torna uma linha nua **da forma aberta da poesia**”² (VARNER, 2012, p. 269, trad. nossa, negrito do autor). Pode-se concluir que aquilo que os guardiões do sentido tanto temiam acabou se tornando verdade.



FIGURA 1 – Robert Duncan, Cy Twombly, Nicholas Cernovitch. *A canção do guarda da fronteira*, 1952. Tinta s/ papel. 50,8 x 67,3 cm. Black Mountain College Museum. Fonte: <<http://www.blackmountaincollege.org/selections-from-our-collection/>>. Acesso em: 01 nov 2017.

A partir dos anos 1950 a linha passou a ser central na obra de Twombly. Em 1953, o artista trocou o pincel pelo grafite e a tela pelo papel. Nesse período, Cy também

iniciou uma prática de desenhar no escuro - talvez motivado por um de seus principais mentores, Motherwell, um defensor do desenho automático. Por mais que o artista tenha tentado evitar, não conseguiu escapar ao recrutamento militar. Assim, nesse mesmo ano, Twombly, então com 25 anos e com um trabalho artístico de certa relevância, assumiu a função de criptógrafo no exército americano. Seu trabalho consistia em desvendar os códigos dos exércitos inimigos, ou em cifrar a língua inglesa, quer dizer, torná-la um código secreto. Ao mesmo tempo que o artista se envolvia com códigos linguísticos, praticava o desenho “às cegas”, buscando libertar-se de todo o virtuosismo.

Cy trabalhou em sua linha, tornando-a flexível o suficiente para que ela se convertesse num “autônomo vibrante”³ (SZEEMANN, 1987, trad. nossa). Twombly (apud VARNEDOE, 1994, p. 27, trad. nossa) escreveria em 1957: “Cada linha agora é a experiência real com sua própria história (inata). Não é ilustrativa – é a sensação da sua própria realização”⁴. O artista parece falar aqui sobre o “vir a ser” da linha no ato de desenhar, ou seja, de uma linha que se origina no gesto, que é livre da tirania da visão. Permitindo-seguir pelo acaso, Twombly acabou desenvolvendo um tipo de grafismo que se tornou sua marca. Qualquer um que se refira a este artista não deixará de apontar para os elementos de uma “protocoligrafia”⁵ (SCHAMA, 2014, p. 11, trad. nossa). Os golpes cursivos do artista lembram ensaios de iniciação à escrita, mas não são verdadeiramente infantis, pois – diferentemente das crianças, que, ao arriscarem seus primeiros traçados, se concentram e se esforçam querendo atingir o código dos adultos –, a escrita torta de Twombly parece realizar-se sem o menor empenho.

Usando um termo da paleografia, *ductus*, é como Barthes (1982, p. 142) caracteriza a escrita de Cy. Na paleografia, a escrita à mão é avaliada não pela forma do produto visual, mas pelo caminho que a mão percorre. Para Barthes, o *ductus* é dominante na obra de Twombly porque ela não obedece às regras que governam o movimento da mão, mas, ao contrário, joga com elas, como uma criança que desenha livre de normas, totalmente absorvida pelo processo de manipulação, pouco se importando com o objeto produzido.

Twombly procurou ir além da pesquisa dos artistas modernos que se debruçaram sobre a simplificação e a economia esquemática do desenho de crianças. A

investigação de Cy voltou-se mais para outros aspectos: buscava o esbanjamento infantil, a desordem e a impaciência com os limites da lógica. O artista desejava “projetar-se na linha da criança, sentir essa linha”⁶ (TWOMBLY apud HERRERA, 1994, p. 147, trad. nossa). Afirmando que a qualidade do desenho infantil é muito difícil de falsificar. Ao invés de uma simplicidade brincalhona, o desenho “como o de uma criança” de Twombly sugeria algaravia de marcas, remetendo à conflituosa junção de desfigurações sem propósito. O casamento dessa energia desordenada à tensão de sua linearidade araneiforme deu às imagens de Twombly sua singular e transgressiva poética.

A imersão nos exercícios espontâneos de desenhar “às cegas” havia lhe proporcionado um amplo repertório de possibilidades relativas ao movimento da mão. Em outros termos, sua mão havia aprendido a guiar o desenho sem depender do controle racional da visão. Barthes (apud GARNER, 2008, p. 64) faz uma comparação entre Twombly e Dürer. Em ambos, a ação de desenhar revela-se no próprio desenho como qualidade proeminente. No entanto, existe uma diferença importante, haja vista que a atividade de Dürer é ilustrativa de um ato transitivo, ou seja, de um ato que prevê um resultado – de modo que é possível observar não somente o desenho de Dürer, mas Dürer fazendo o desenho. Os desenhos de Twombly, por outro lado, são ilustrações de desenhos como um ato intransitivo, quer dizer, suas imagens não são propositais, mas pura consequência do gesto – definido, aqui, como a soma indeterminada das razões, das pulsações, das preguiças que rodeiam o ato. Barthes entende que a tensão surge quando o lápis toca o papel, direcionando, assim, a atividade do desenho. Dessa forma, o artista não seria o sujeito da ação, mas o meio através do qual o desenho “se manifesta”.

O comentário de Barthes parece descrever Twombly como um *action painter*. Suas palavras nos lembram uma declaração de Jackson Pollock sobre o próprio processo criativo. Pollock (apud ANFAM, 2013, p. 138) afirma que quando pinta não tem consciência do que está fazendo. “É só depois de um período de ‘familiarização’ que vejo o que fiz” admite ele. Trata-se de “deixar a pintura transparecer”, já que ela “tem vida própria” (POLLOCK apud ANFAM, 2013, p. 138). Mas este não é o caso de Twombly, pelo menos não em todas as obras. Há, obviamente, momentos em que o artista parece entregar-se a um “automatismo”, principalmente nos desenhos à lápis sobre papel. Contudo, há ocasiões em que Twombly não se deixa levar pelo acaso.

Seus desenhos nem sempre são consequência do gesto. Em muitos casos existe uma intenção clara, na verdade, o artista oscila “entre a impulsividade e o cálculo”⁷ como afirma Schama (2014, p. 11, trad. nossa). Em entrevista a Serota (2008, trad. nossa), Twombly declarou: “Eu não sou um puro; eu não sou completamente um abstracionista. Tem que haver uma história por trás do pensamento”⁸. Sua declaração evidencia um descompromisso com qualquer tipo de dogmatismo artístico. O encontro de universos antagônicos é, na verdade, sua peculiaridade.

Em *Panorama*, de 1954, a forma *all over* de compor é uma evidência de sua conexão com Pollock. Contudo, não percebemos a fluência característica dos *drippings*. Os traços de giz pastel são fragmentados e angulosos. Além disso, há em *Panorama* figurações intencionais, conforme declaração do próprio Twombly (apud VARNEDOE, 1994, p. 60). Mas, de fato, há também inúmeras afinidades entre Twombly e Pollock. Uma delas é o interesse pela fusão desenho/escrita. Pollock é a referência mais direta para o modo como Twombly inscreve as letras bastão em suas telas de 1955. Lembremos, por exemplo, da obra *Figura Estenográfica*, de 1942, em que Pollock pinta letras bastão desconexas e fragmentos de letras. Certamente, a atração de Twombly por ideogramas e pictogramas de povos não ocidentais pode ser originária (antes mesmo de Olson) da investigação poética dos expressionistas abstratos. Estamos pensando aqui nos numerais cabalísticos do *Macho e fêmea* de Pollock, nos “pictogramas” de Gottlieb e nos motivos hieróglifos das esculturas de David Smith, para citar apenas alguns exemplos. Como eles, Twombly buscava nos alfabetos misteriosos e em sistemas visuais alternativos à linguagem verbal, uma maneira de “ir além da descrição e alcançar aquele poder revelador que está além das palavras” (ANFAM, 2013, p. 90).

Mesmo quando há palavras legíveis em suas telas - algo que se tornou bastante comum a partir dos anos 1970 - a leitura não é conclusiva, pois distancia-se da “representação”. O discurso entra em cena mas nunca é dominante. Tampouco segue uma linearidade. Somos convidados a ler, mas a leitura vai além da significação. Em vez disso, o artista “cria sensações que estão intimamente relacionadas com as forças irrepresentáveis”⁹ (EMERLING, 2011, trad. nossa). As frases poéticas inscritas nas telas de Twombly são, segundo Emerling, desconstruídas, gerando uma interação transformadora entre o passado e o presente. Emerling cita a obra *Thyrsis*, 1977, na qual Cy escreve a frase “Eu sou

Thyrsis de Etna, abençoado com uma voz melodiosa”¹⁰. Como não há na tela nada que remeta a esse personagem de Virgílio (Écloga VII), além da frase, o assunto já não é mais apenas o pastor Thyrsis. O assunto da sentença se dissolve e “torna-se outro: torna-se Twombly”¹¹ (EMERLING, 2011, trad. nossa). Torna-se também o próprio observador em uma relação viva com o assunto da alta cultura. Emerling afirma que ao deparar-se com a obra *Thyrsis* pôde entender “como e por que uma dobra espaço-temporal se torna visível (sensível e inteligível) através de um evento imaginativo (um pedaço de escrita, uma obra de arte, um filme, as linhas de um dançarino)”¹² (EMERLING, 2011, trad. nossa).

Para elucidar a abordagem do irrepresentável em Twombly façamos uma comparação entre ele e Klee. Com leves traços geométricos, Klee estrutura a horizontalidade da paisagem marítima em *Harbour com veleiros*. Pela interiorização da visão da marina, sensações inapresentáveis tornam-se visíveis. A atmosfera criada pelas cores esvanecidas gera a sensação de estarmos à beira-mar, sentindo o frescor da brisa oceânica. Ao transformar as mínimas sensações em acontecimentos pictóricos, Klee evoca “o impresentificável” (LYOTARD, 1993, p. 26). No entanto, “a forma continua a proporcionar ao espectador, graças a sua consistência reconhecível, matéria para consolação e prazer” (LYOTARD, 1993, p. 26). A abordagem do inapresentável em Klee compara-se a de Proust. Sússekind (2011, pp. 109-10) afirma que na obra deste escritor francês, a identidade da consciência se dilui no tempo. Contudo, Proust conserva, no inapresentável, a sintaxe e o léxico da língua. Sússekind faz um contraponto entre este escritor e Joyce, mostrando que nesse último, há a diluição da identidade da própria literatura. Joyce “procura apresentar o inapresentável na própria escrita, no significante, rompendo com a unidade da narrativa e deixando para trás os códigos tradicionais da gramática e do vocabulário literário” (SÜSSEKIND, 2011, pp. 109-10). Dessa forma, entendemos que Klee preserva, no inapresentável, o reconhecimento da forma (ainda que minimamente), assim como Proust conserva a sintaxe e o léxico da língua. Já Twombly, como Joyce, “se recusa a consolação das boas formas” (LYOTARD, 1993, p. 26). Sua busca em “tornar visível” não aspira o deleite da presentificação do impresentificável. E sim, a intensificação da presença do que está encoberto/invisível. A obra “permanece um enigma” (LYOTARD, 1997, p. 168).

Em *Quatro estações: Condição* (Fig. 2), o inapresentável é evocado pela proliferação de excessivos estímulos visuais e conceituais. Pela fragmentação advinda dos inúmeros acontecimentos pictóricos o espaço estético desmorona. As linhas do poeta grego Giorgos Seferis - (lado inferior direito), “esgotado para sempre” e (no alto da tela) “Diga adeus, Catulo, às costas da Ásia Menor”¹³ – só reforçam a sensação de perda ou ruína. Catulo havia ido à Ásia Menor para ver seu irmão. Durante o período da visita, seu irmão morreu. Catulo retorna profundamente triste em seu pequeno barco. Os traços a lápis cobertos por manchas amarelas sugerem a forma de um “barco celta” que passou a ser recorrente na obra de Cy a partir do final dos anos 1980. Os “barcos” de Twombly navegam em um oceano amorfo. Quando o observador se aproxima dessa tela monumental para tentar ler as escrituras - fracas/falhas e em grande parte ilegíveis – ocorre algo parecido com o que Sússekind (2011) descreve na análise da tela *Quem tem medo do vermelho, amarelo e azul* (1966-67) de Newman. Ele explica que abaixo do título do quadro, existe uma orientação - o observador não deve se afastar para olhar a tela de longe. Isso porque a proposta de Newman era criar a sensação de transbordamento dos limites. Assim, se em Newman o observador experimenta uma espécie de “mergulho no vermelho”, em Twombly o observador imerge em um universo difuso e disforme. Todo o campo de visão do fruidor é ocupado por escorrimentos luminosos de branco e amarelo, manchas, sujidades, palimpsestos. O que fica é a sensação de um momento, um evento, cuja essência é a efemeridade da passagem de uma estação.



FIGURA 2 – Twombly. *Quatro Estações (Parte II): Condição*, 1993-5. Acrílica e grafite s/ tela. 314 x 215 cm. Tate. Fonte: <https://theartstack.com/artist/cy-twombly/quatro-stagioni-estate> Acesso em: 18 nov. 2017.

Jean François Lyotard (1997, p. 145-146) afirma: “a matéria não espera nada (...), ela simplesmente existe”, e questiona se é possível encontrar algo análogo à matéria na ordem do pensamento. Ao que ele sugere ser a palavra, a matéria, a massa do pensamento: “O pensamento tenta arrumá-las, acomodá-las, controlá-las e manipulá-las. Mas, como são ao mesmo tempo idosas e crianças, as palavras não são obedientes” (LYOTARD, 1997, p. 146). “What”, “Why” ou como aparece em *Academia*, “fuck”. As palavras rebeldes passeiam nas telas de Twombly e, para Barthes, nada querem, apenas “estão”, “ocorrem”. São acontecimentos, assim como os traços, as manchas e as “sujeiras”.

Optando por uma escrita que precisa ser primeiramente arrancada de um campo de fins e utilidades, a obra de Twombly aponta para a experiência estética do sublime. A potência de sua obra residiria no fato de que o sentimento de privação vivido pelo fruidor seria maior do que a sensação de prazer. Lyotard defende que o prazer negativo do sublime, aquele mesclado à privação do enigma, da equivocação, é experimentado com uma intensidade muito maior que o prazer positivo do belo. Por meio do ilegível, o artista traz à tona o que foi esquecido no dito.

Por outro lado, como não pensar na relação entre a palavra “fuck” e a academia no contexto *beat* no qual Twombly estava inserido? Na Itália, as escrituras de Twombly foram percebidas como uma menção ao universo contestador e agressivo da pichação. Para o poeta e crítico de arte romano Cesare Vivaldi, Twombly havia encontrado uma maneira de fundir as motivações básicas do expressionismo abstrato ao neodadaísmo. Segundo Vivaldi, Twombly se aproxima da tela como um *action painter*, mas, ao mesmo tempo, seu trabalho traz uma carga de ironia que compensaria qualquer possibilidade melodramática, de subjetivismo extremado ou autoexaltação. A escrita “gauche” (BARTHES, 1982, p. 141) e os motivos “chulos” perturbavam a “moral burguesa”, colocando Twombly no círculo dos “excluídos”. No entanto, o que esse “marginal” escolhe para escrever rudemente são as mais elevadas e místicas noções, como *Arcadia* e *Olímpia*. Escrituras postas ao lado de vulvas em forma de coração, testículos “halteres” e pênis peludos (como os que encontramos pichados em banheiros públicos). Dessa forma, o artista encontra uma zona de inspiração pessoal que é socialmente consciente e, ao mesmo tempo, imemorialmente culta. Além disso, é como se ele revelasse, simultaneamente, dois ambientes romanos rejeitados, o cultural – a mitologia – e o visual – o grafite. É interessante notar como Varnedoe percebeu tais telas: para o historiador, elas pareciam capazes de “decretar esses paradoxos improváveis – minimalistas, marxistas e mediterrânicos, tudo de uma vez – [e isso] só aprofundou o seu impacto”¹⁴ (VARNEDOE, 1994, p. 29, trad. nossa).

Em entrevista a Nicholas Serota, em 2008, Twombly admite haver em sua obra uma relação com o grafite, embora não o considere o ponto mais importante. O que deixava o artista contrariado eram as declarações que associavam sua obra ao grafite nos muros da cidade, sem considerar outros aspectos de suas pinturas. Na entrevista citada, Cy enfatiza o lirismo de suas telas e, portanto, a complexidade de sentimentos e conteúdos nelas presentes, diferenciando-os claramente do caráter de protesto e agressividade do grafite.

Sempre há algo da criação artística que escapa ao próprio artista. Assim, por mais que Twombly não aprove, fica difícil negar a afinidade de certos motivos com a inscrição abjeta do *bas-fond* dos mictórios e terrenos baldios, muito comum na década de 1970 em Nova Iorque. Twombly pode não ser agressivo, mas é no mínimo impertinente; pode não invadir o espaço físico do muro de alguém, mas

perverte o espaço cultural consagrado quando equipara motivos toscos aos mais elevados conceitos. O famoso estudo *Kool Killer ou a insurreição pelos signos*, de 1979, de Jean Baudrillard, trata especificamente deste contexto do grafite. A análise do cenário nova-iorquino dos anos 1970 evidencia outras associações possíveis com a obra de Cy, como a qualidade antidiscursiva, em sua recusa à elaboração sintática e em sua resistência à interpretação. Baudrillard designa os grafites como “significantes vazios”, ressaltando que é justamente neste vazio de conteúdo e mensagem que residiria a força de suas pinturas. Na mesma entrevista a Nicholas Serota, Twombly aponta, ainda, para a denegação logocêntrica presente em sua obra quando cita as pinturas *Salalah*, 2005-07 (Fig. 3), descrevendo-as como uma “pseudo-escrita em árabe”¹⁵. O artista afirma ter escolhido esse título como uma tentativa de colocar a escrita e certos traços cursivos ilegíveis “em um deserto”¹⁶ (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).



FIGURA 3 – Twombly. *III Notas de Salalah (Nota I)*, 2005-07. Acrílica s/ madeira. 243,8 x 365,8 cm.
 Fonte: <http://florencedemeriedieu.blogspot.com.br/2017/02/de-vinci-cy-twombly.html> Acesso em: 18 nov 2017.

Colocar a linguagem em um deserto. Em outras palavras, deixar o sentido suspenso. A “pseudo-escrita” se apresenta, parece árabe. O título é o nome de uma cidade da península arábica. Mas não é nada além de uma invenção caligráfica do artista. Nela, a escrita aparece negativamente. Apenas “está”, “ocorre”. Nesse sentido, a escritura de Cy estaria na chave do acontecimento. Derrida (apud BORRADORI e MUGGIATI, 2004, p. 100) afirma que “o acontecimento é, antes de mais nada, *o que eu não compreendo*. Ou melhor: o acontecimento é, acima de tudo, *que eu não*

compreenda”. Essa não compreensão, no entanto, não impede que sejamos afetados pela obra. É como se Twombly quisesse nos colocar numa relação contraditória com a escritura ao oferecer (ou fingir que oferece) a palavra e ao mesmo tempo furtá-la. Pensamos que possa tratar-se de uma palavra árabe e começamos a imaginar o que o artista escreveria e por qual razão o escreveria. Seria uma provocação? Segundo Cy, sua intenção era colocar a escritura num deserto. Isso nos faz lembrar de Antonin Artaud, em sua busca por viabilizar “espaços vazios”, “vácuos”, onde pudesse nascer a “palavra anterior à palavra” (ARTAUD apud DERRIDA, 1967, p. 161). Esse espaço prévio à linguagem é liberado pela poesia, numa relação antagônica de apreensão e suspensão da palavra que é “soprada” e ao mesmo tempo “furtiva” daquilo com que nos põe em contato (Artaud). Esse “movimento de desaparecimento” produz um sentido para além das limitações do ser que separam a alma do corpo, a palavra do gesto, segundo Derrida.

A escritura de Twombly remete, como sugeríamos, a palavra soprada de Artaud. O poeta pretende “dar às palavras mais ou menos a mesma importância que elas têm nos sonhos” (ARTAUD, 1985, p. 120), tratando-as não como centro, mas como só mais um elemento na cena. Derrida (1967, p. 196) compara a estrutura do sonho a do hieróglifo, pois o conteúdo desse apresenta-se como uma “escritura irredutível à palavra” comportando “elementos pictográficos, ideogramáticos e fonéticos”. O filósofo aponta, ainda, para a ideia freudiana de que o sonho se desloca como uma escritura original, “pondo as palavras em cena sem se submeter a elas” (DERRIDA, 1967, p. 196). Não se trata, para Derrida (1967, p. 209), da ausência do discurso, mas de uma mudança “de função e de dignidade”. O discurso “insere-se no sonho como a legenda nas histórias em quadrinhos, essa combinação picto-hieroglífica na qual o texto fonético é o complemento e não o senhor da narrativa” (DERRIDA, 1967, p. 209).

Varnedoe relata que, em sua última visita ao estúdio silencioso e vazio de Twombly na Itália, deparou-se com um fragmento de papel no qual havia uma escrita em grafite, ora cursiva, ora em bastão, misturada a manchas escurecidas e respingos casuais de cor. Para o historiador, aquilo pareceu a “personificação da própria verdade de Twombly”¹⁷ (VARNEDOE, 1994, p. 44, trad. nossa). A sentença escrita no papel era uma versão alterada de uma linha do capítulo *Poetry: A note in Ontology* de John Crowe Ransom¹⁸. O contexto da discussão é o contraste entre a

poesia das coisas e a poesia das ideias. A versão do artista é a seguinte: “A imagem não pode / ser des possuída de um / priMORdial / frescor / o qual IDEIAS / NUNCA PODERÃO REIVINDICAR”¹⁹ (VARNEDOE, 1994, p. 44, trad. nossa).

Para Twombly, assim como em Artaud, a imagem não estaria submetida à ideia. O “frescor” que o artista lhe atribui como inerente não se deixa sufocar pelo sentido; ou seja, o significante não está aprisionado ao significado. Sua obra pede que desloquemos as palavras, que as soltemos, arrancando-as de seu “sono de signo” (DERRIDA, 1967, p. 26). Esses “estilhaços inúteis” (BARTHES, 1979, p. 146) deixam de fazer parte de um código gráfico, deixam de ser tomados unicamente como conceitos, pois possuem também uma dimensão material. Voltando a ser signos físicos, “tomados num sentido encantatório, verdadeiramente mágico” (ARTAUD apud DERRIDA, 1967, p. 142). Em Artaud, o silenciar do sentido desperta outros aspectos da palavra, como a onomatopeia e a entonação; em Twombly, em direção análoga, o silêncio das “palavras-definições” nos permite melhor escutar as “palavras-gestos”.

Notas

¹ Segundo a nota escrita por Nicola Cernovich, presente no poema impresso. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/2011646009/>> Acesso em: 06 jul. 2016.

² Cf. no original: “*The guard no longer guards the border of rationality. Instead, the border becomes a naked line of open form of poetry*” (VARNER, 2012, p. 269, trad. nossa, negrito do autor).

³ Cf. no original: “*Line is an autonomous, vibrant*” (SZEEMANN, 1987, trad. nossa).

⁴ Cf. no original: “*Each line now is the actual experience with its own innate history. It does not illustrate - it is the sensation of its own realization*” (TWOMBLY, 1957).

⁵ Cf. no original: “*proto-calligraphy*” (SCHAMA, 2014, p. 11, trad. nossa).

⁶ Cf. no original: “*project yourself into the child's line. It has to be felt*” (TWOMBLY apud HERRERA, 1994, p. 147, trad. nossa).

⁷ Cf. no original: “*between impulse and calculation*” (SCHAMA, 2014, p. 11, trad. nossa).

⁸ Cf. no original: “*I'm not a pure; I'm not an abstractionist completely. There has to be a history behind the thought*” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

⁹ Cf. no original: “*Twombly creates sensations that are intimately related to unrepresentable forces*” (EMERLING, 2011, trad. nossa).

¹⁰ Cf. no original: “*I am Thyrsis of Etna, blessed with a tuneful voice*” trecho poético inscrito na tela *Thyrsis*, de 1977 de Twombly identificado por Emerling (2011, trad. nossa).

¹¹ Cf. no original: “*becoming other: becoming Twombly*” (EMERLING, 2011, trad. nossa).

¹² Cf. no original: “*how and why a spatiotemporal fold becomes visible (sensible and intelligible) through an imaginative event (a piece of writing, an artwork, a film, the lines of a dancer)*” (EMERLING, 2011, trad. nossa).

¹³ Cf. no original: “*exhausted forever (...) Say goodbye, Catullus, to the shores of Asia Minor*” (Trechos poéticos identificados por Emerling, 2011).

¹⁴ Cf. no original: “*to enact those unlike paradoxes – minimal, Marxist, and Mediterranean all at once – only deepened their impact*” (VARNEDOE, 1994, p. 29, trad. nossa).

¹⁵ Cf. no original: “*Yes, pseudo-writing. And the Salalah paintings are a take-off on arabic*” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

¹⁶ Cf. no original: “*I tried to put it in a desert*” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

¹⁷ Cf. no original: “*it seemed at that moment the embodiment of its own truth*” (VARNEDOE, 1994, p. 44, trad. nossa).

¹⁸ Cf. RANSOM, John Crowe. *The World's Body*. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1938, p. 115.

¹⁹ Cf. no original: “*The Image cannot / be dis possessed of a / priMORdial / freshness / wich IDEAS / CAN NEVER CLAIM*” (VARNEDOE, 1994, p. 44, trad. nossa).

Referências

- ANFAM, David. *Expressionismo Abstrato*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. e Posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14.ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné de soeuvressur papier*. Multhipla: Milão, 1979.
- _____. *O Óbvio e o Obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BORRADORI, Giovanna; MUGGIATI, Roberto. *Filosofia em tempos de terror – diálogos com Habermas e Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques e Nizza da Silva. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- EMERLING, Jae. Say goodbye, Catullus, to the shore of Asia Minor: Cy Twombly. *X-TRA Contemporary Art Quarterly*. Los Angeles, v. 4, n. 2, [s.p.], 2011. Disponível em: <<http://x-traonline.org/article/say-goodbye-catullus-to-the-shore-of-asia-minor-cy-twombly-1928-2011/>> Acesso: 06 ago. 2016.
- GARNER, Steve (ed.). *Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research*. Chicago: Intellect Bristol, 2008.
- HERRERA, Hayden. Cy Twombly, A Homecoming. *Harper's Bazaar*. Nova Iorque, n. 3, pp. 142-147, Aug. 1994. Disponível em: <<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/cy-twombly-untitled-5846075-details.aspx>> Acesso em 14 abr. 2016.
- HIRSCHEY, Paige. *Ut Pictura Poesis: An Investigation of New Humanist Tendencies in the Work of Cy Twombly*. 2014. 120 f. Dissertação (Mestrado em Arte e História da Arte). Universidade do Colorado Boulder, Colorado, 2014. Disponível em: <http://scholar.colorado.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1119&context=honr_theses> Acesso em: 11 jul. 2016.
- LYOTARD, Jean François. *O inumano: Considerações sobre o tempo*. Trad. Ana Crsitina Seabra e Elisabete Alexandre. 2.ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- _____. *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de Casa. In: BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e Posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14.ed. São Paulo: Cultrix, 1977. pp. 48-95.
- SCHAMA, Simon. *The Essential: Cy Twombly*. New York: D.A.P., 2014.
- SEROTA, Nicholas. Interview with Cy Twombly / History behind the thought. *The Guardian*, 03 jun. 2008. Disponível em: <http://www.cytwombly.info/twombly_writings5.htm> Acesso em: 27 mai. 2016.
- SÜSSEKIND, Pedro. Schiller e a atualidade do sublime. In: Schiller, F. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. pp. 75-119.
- SZEEMANN, Harald. *Cy Twombly: An Appreciation / Whitechapel Art Gallery*. Trad. David Britt. 1987. In: ROSCIO, Nicola Del (org.). *Writings on Cy Twombly*. Munique: Schimer/Mosel, 2002. pp. 174-179.
- VARNER, Paul. *Historical Dictionary of the Beat Movement*. Toronto: Scarecrow Press, 2012.
- VARNEDOE, Kirk. *Cy Twombly: A Retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, 1994. 175 p. Catálogo de exposição, 21 set. 1994 - 10 jan. 1995, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Priscila Christmann Lorusso de Lima

Licenciatura Plena em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado. Especialização em Fundamentos da Cultura e das Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Mestrado em Estética e

História da Arte pela Universidade de São Paulo. Cursando mestrado como aluna especial na linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.