

LUIZ EDUARDO SILVA LEMOS

TRÊS PALAVRAS EM PINTURA

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em pintura.

Orientadora: Prof.^a Giovanna Viana Martins

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes

2012

Agradecimentos:

À família Lemos: composta de amigos, irmãos, pais, primos. Agradeço a todos aqueles que a completam e fazem dela o mais importante.

À meu pai, pelo caminho; à minha mãe, pela certeza; aos irmãos por serem como são.

À família Camelo: por todo apoio em diversos momentos, pelas dificuldades e felicidades proporcionadas por nossa casa.

À Eloá Mata, Gabriela Vale e Thaís Mesquita, pela companhia certa nestes quatro anos.

À Giovanna Martins: por todo apoio, puxões de orelha, discussões e conquistas neste período de incertezas.

Resumo:

Desejando colocar em ordem pensamentos desenvolvidos sobre o uso da palavra escrita inserida em uma pintura e suas possibilidades de representação, *TRÊS PALAVRAS EM PINTURA* descreve, em três textos, três possibilidades:

- 1- Os tipos gráficos isolados, a letra em sua completude quando trabalhada como imagem-pintura numa referencia às artes gráficas e, em específico, ao cartaz e às suas características visuais. Para isto, partirei de uma aproximação ao trabalho do artista Jasper Johns.
- 2- A utilização da caligrafia pessoal como elemento de construção pictórica será tomada a partir da obra do artista Cy Twombly.
- 3- O modo como a palavra é usada como método de transmissão de mensagens fixas, terá como base algumas obras do artista Bruce Nauman.

Em consonância a estas possibilidades, este texto busca explicitar parte do estudo desenvolvido na Escola de Belas Artes da UFMG, pensamentos pessoais sobre a arte e a pintura como método de criação.

Abstract:

Wishing to put in order thoughts developed on the use of the written word inserted into a painting and its possibilities of representation, THREE WORDS IN PAINT describes in three texts, three possibilities:

1. The graphic types isolated, the letter in its entirety when you worked as a picture-painting a reference to the graphic arts, and specific, to the poster and its visual characteristics. To do this, leave an approach to the work of artist Jasper Johns.
2. The use of personal handwriting as an element of pictorial construction will be taken from the work of the artist Cy Twombly.
3. The way the word is used as a method of transmitting messages fixed, will be based on some works by the artist Bruce Nauman.

In line with these possibilities, this paper seeks to clarify part of the study conducted at the School of Fine Arts of UFMG, personal thoughts about art and painting as a method of creation.

Sumário

Introdução:

6

Glossário:	_____	8
Um relato:	_____	10
Por que pintar?	_____	13
Estudo para Cartaz:	_____	15
Lugar de descanso:	_____	28
Introdução à Poesia:	_____	38
Referências:	_____	46

INTRODUÇÃO

Gostaria de começar este texto elucidando seu modo de funcionamento, de onde vem e o porquê de sua forma.

Três Palavras em Pintura é um texto sobre o trabalho que desenvolvo em imagens (mas principalmente em pintura), que fala sobre meu percurso e minhas referências durante os quatro anos cursando a graduação da Escola de Belas Artes da UFMG. Ao mesmo tempo, ele é uma tentativa de criar relações, estabelecer diálogos e até mesmo aproximações afetivas com algumas pessoas cujo trabalho vem iluminando e/ou obscurecendo meu caminho.

Este texto se dividirá em três momentos: três fragmentos curtos, com distintos modos de abordagem. Aparentemente não guardarão uma ligação direta entre eles, porém, ao final poderemos perceber como se complementam e afirmam um sentido dentro daquilo a que se propõe: pensar o uso da escrita na pintura.

Dentre as várias formas das palavras, das frases, dos elementos lingüísticos e das letras serem utilizadas na construção de imagens, delimito três, aproximando-me, assim, daquelas que vêm de alguma forma encontrando consonância em mim, logo, em minha produção simbólica:

- 4- Os tipos gráficos isolados, a letra em sua completude quando trabalhada como imagem-pintura numa referência às artes gráficas e, em específico, ao cartaz e às suas características visuais. Para isto, partirei de uma aproximação ao trabalho do artista Jasper Johns.

- 5- A utilização da caligrafia pessoal como elemento de construção pictórica será tomada a partir da obra do artista Cy Twombly.
- 6- O modo como a palavra é usada como método de transmissão de mensagens fixas, terá como base algumas obras do artista Bruce Nauman.

Antes de revelar os três capítulos que, mesmo separados buscam compreender o uso da palavra na pintura dentro de uma produção em constante mudança, realizarei na pesquisa e no próprio texto, duas breves interrupções, a ver: um relato rápido sobre meu percurso dentro da Escola de Belas Artes da UFMG e de como a palavra ganhou um espaço relevante em minha produção; e uma resposta que tenta colocar em ordem pensamentos distintos sobre o fazer artístico.

UM RELATO

O trabalho em pintura pode se desenvolver de diversas formas, nenhuma delas sendo fixa ou fechada, pois se trata de um fazer extremamente pessoal. A pintura pode vir de um processo criativo ligado a um sentimento, a um estímulo visual, a uma inquietação pessoal; ser mais racional, partir de uma pesquisa sobre a própria pintura ou partir de uma crítica social, dentre outras e inúmeras formas mais.

Meu trabalho em arte tem se desenvolvido nos últimos anos em torno de pesquisas distintas, cada qual com sua especificidade, mas que permeiam um desafio em comum: trabalhar sobre limites de representação, explorá-los, desenvolvê-los, ampliá-los.

TRÊS PALAVRAS EM PINTURA objetiva pensar os limites na forma de representação que se utiliza, entre outros elementos, da escrita e dos tipos gráficos isolados; investigar como estes signos entraram em uso e como se diferenciaram, ao longo do tempo, do universo da imagem.

No meu percurso dentro da Escola de Belas Artes da UFMG, no ano de 2009, as palavras surgiram no meu trabalho de modo inesperado, surgiu como resposta a uma dificuldade de conseguir uma temática atrativa para as pinturas. A grafia apareceu como modo de representação, quebrando uma espécie de

resistência a uma figuração clara e direta, e se unindo a outros elementos pictóricos numa tentativa de ressaltar para o espectador ideias pretendidas.

Dom Casmurro foi a primeira pintura que executei fazendo uso da palavra escrita direto no suporte, um primeiro teste no qual colagens e palavras apareciam em comunhão. Uma saída rápida para a vontade de representação do romance de Machado de Assis. Uma pintura de grande formato, pintada sobre madeira com tinta a óleo (que mais tarde foram se distanciando de minha produção, substituídas pelas acrílicas). As palavras eram escritas ou coladas em áreas de cores amarelas disformes resultando em um trabalho simples, porém, determinante.

Voltei-me, ao longo dos anos passados na EBA, para o uso de palavras inúmeras vezes mais antes da pesquisa atual: numa série de trabalhos em que números em uma tipografia específica dominavam o espaço de representação, ou em poemas pintados diretamente sobre representações pictóricas.

Em uma determinada série, desenvolvida durante o Ateliê 1, o algarismo em destaque era o número 5. Inspirado pelos trabalhos de Jasper Johns, tentei tratar do símbolo como pintura usando de colagens (colagens de papel, madeira, utensílios achados) e principalmente de tintas acrílicas extremamente aguadas.

Dato destas experiências meus primeiros trabalhos pessoalmente satisfatórios. Eram tentativas de representar um signo lingüístico em pintura e de determinar significados novos para ele.

Em outros momentos preocupei-me também com outros temas, trabalhei com paisagens e com ícones em repetição, distante da palavra escrita, mas que me conduziram com muita satisfação por um caminho dentro da pintura, e que me permitem, agora, desenvolver esta série de trabalhos sobre a linguagem escrita com mais propriedade, tentando ainda traçar um caminho próprio dentro deste mar inesgotável.

POR QUE PINTAR?

Penso, assim como Richard Wolheim em seu *A pintura como arte*¹, que nem toda pintura é arte.

E nem todo fazer em arte faz uso dos artifícios da pintura.

Relaciono a pintura a uma espécie de jogo. Um jogo que, para mim, desenvolve decisões e relações que tentam trazer ordem a desejos internos, mas que, ora se submetem, ora extrapolam regras muito particulares de construção visual.

Pinto porque gosto do súbito.

Esse jogo pode ser entendido como a possibilidade deste meio instaurar um campo de enigmas. E esses enigmas variam com a intenção do artista. Podem se estender desde a pergunta de um espectador: o que é isto? porque isto?, até à proposta do artista em deixar camadas de cor cobertas em volumes variados que instigam a percepção. São as dualidades criadas (como Wolheim: *dou o nome de 'dualidade' a essa característica fenomenológica, porque duas coisas acontecem simultaneamente*), os duplos de significação, as dubiedades visuais.

Em meus trabalhos gosto de deixar marcas, marcas de pinceladas recobertas, espectros de cor. Mas, principalmente, gosto do jogo visual, de como uma forma liga-se às outras, de como as cores se comportam próximas umas das outras, da possibilidade de incompletude, do gesto.

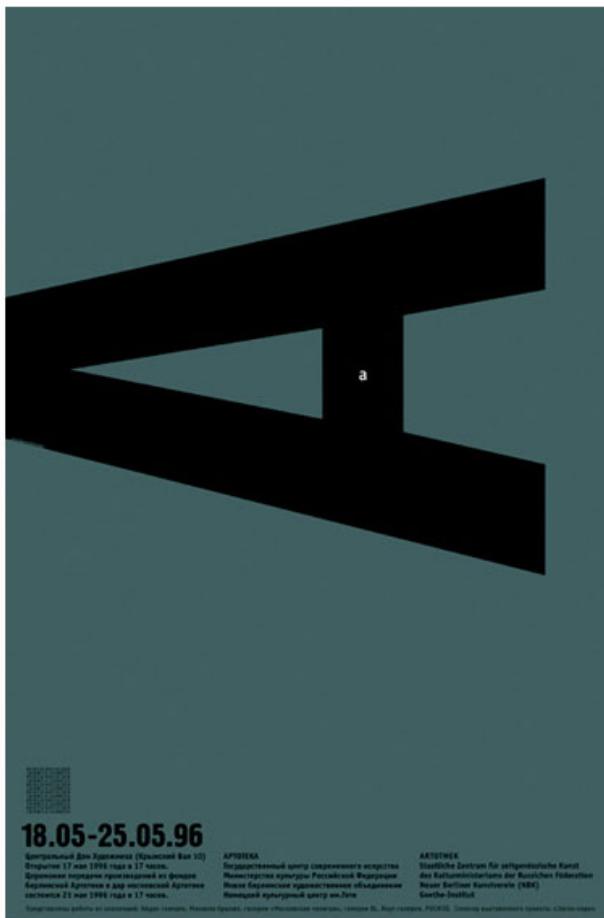
¹ WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ESTUDO PARA CARTAZ

[...] a natureza polissêmica do signo-imagem: liberada de sua função lingüística (fazer parte de uma palavra singular) uma letra pode dizer absolutamente tudo.²

² BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*, Rio de Janeiro: nova fronteira, 1990

O cartaz é um modo de comunicação complexo, composto com a intenção de rapidamente chamar nossa visão e transmitir, assim, uma mensagem de forma rápida e eficaz. É um modo de comunicação e disseminação de uma idéia, produto, evento, acontecimento ou um simples aviso, por isso, faz uso de imagens atrativas e diretas. O cartaz, ou pôster, apresenta características de comunicação próprias e vários artistas estiveram em sua história e usaram de seus artifícios. Levando isso em conta, ao analisar a obra seguinte, creio observar um cartaz.



AUDREY LOGVIN: 1996

Ao primeiro olhar parece possível decifrar rapidamente a imagem: lá está um “A” deitado para a esquerda num tipo largo e preto, uma fonte simples, deslocado do retângulo vertical. Olha-se e vê, codifica-se facilmente a imagem, uma vez que o “A” ocupa grande parte do espaço de representação. Depois, num segundo momento, a atenção vai além daquele “A”. No restante da imagem há outras informações que vão conceder o sentido pretendido. A priori vê-se o “A”, e depois se repara em uma massa verde que toma conta da imagem, um verde escuro, chapado, sem qualquer luz ou profundidade que domina o retângulo por detrás do “A” preto. Mas ainda há mais: dentro do enorme “A” preto existe um “a” branco, singelo, minúsculo, que recebe atenção tardia, mas depois de tê-lo visto não se pode mais ignorá-lo. Na ordem de acontecimentos visuais, poderíamos dizer que um “A” preto toma conta da atenção, depois um verde preenche o fundo da imagem, e após, um “a” branco imerso no “A” preto, destaca-se.

Outras letras colocam-se embaixo desta imagem, ordenadas, legíveis, descrevem algo, talvez o nome de um evento, de um produto, de um filme. Datas e informações também comunicam o objetivo do cartaz, mas o que chama a atenção do observador são as letras aparentemente desconexas, e que levam a

percorrer o resto do cartaz para buscar seu sentido. Nele, são as letras gráficas solitárias que atraem.

O cartaz de Andrey Logvin, artista gráfico russo formado pela Escola de Moscou, é um exemplo das diversas formas do uso dos tipos gráficos em um cartaz. Nos anos 50, o artista americano Jasper Johns utilizou destes mesmos mecanismos, comuns às artes gráficas, em sua pintura. O uso do "tipo" na pintura de Johns é similar ao de Logvin, sem que, no entanto, a sua função seja a mesma de um cartaz.

*O que caracteriza a pop é, antes de mais nada, o uso que faz de tudo que é desprezado (Lichtenstein)*³

Os objetos convencionais são, no trabalho de Johns, repetidos indefinidamente. Letras e números, alvos e mapas, signos conhecidos e comuns ao dia-a-dia, dentro da cultura ocidental. Desprezados, como disse Lichtenstein. As obras de Johns tratam desses *seres*, sejam bandeiras, lâmpadas, vasos, alvos, algarismos.

³ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*, Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.

Johns não somente usava letras solitárias, como as extrapolava. Fez uso dos tipos gráficos, às vezes sem conexão com a palavra escrita, em vários de seus trabalhos. Utilizou comumente letras e números, alfabeto e palavra, alguns tipos que se repetem em seu trabalho, construídos pelo uso do normografo, utensílio que padroniza as letras em uma norma característica global.



JASPER JOHNS: *0 Through 9*, 1959

Em um quadro específico, de 1959, *O Through 9*, Johns acumula os seus números, todos construídos pelo uso do normógrafo (ou mecanorma) que se repete em seu trabalho, amontoa os números de zero a nove, superpõe suas linhas, ignora os limites da forma dos números e os confunde, cria novos signos para representá-los. Quando, por exemplo, o número quatro perde sua forma convencional, ele deixa de representar quatro unidades e passa a ter um significado estético, o que passa a ser relevante em sua formação são as novas formas, as cores, seus des-limites.

Nesta pintura, as linhas e formas dos números se confundem e não se pode dizer com exatidão onde começa e termina um número individualmente. Em determinados momentos, não se sabe se estão realmente todos ali: os números se mesclam uns com os outros, mas também se misturam com o fundo da pintura que é tratado da mesma maneira que o restante do quadro. Pinceladas largas e definidas de cores distintas acrescentam um pouco de ordem ao trabalho, delimitam alguns números, mas também os confunde.

O fator de estranhamento e confusão entre os números e formas criados por J. Johns não acaba por aí: os números (e as letras em outros trabalhos) são tratados como matéria e possuem volumes distintos. São

elementos, inicialmente gráficos, agora tratados como materialidade. A pintura é feita de matéria.



Detalhe de encáustica sobre tela Mostra *Picasso to Warhol*, High Museum of Art -2012

Johns leva a letra a um limite de reconhecimento. Mas o uso dos tipos gráficos em pintura pode-se dar de várias formas. Podem ser usados como

mensagem (ao compor uma palavra com um significado específico e relevante para o artista); como letra pura, ignorando a palavra e a mensagem e na qual a letra poderá ter seu significado de letra ao ser tratada apenas como forma, colocando, assim, o foco na construção da letra-pintura, suas variações e possíveis desconstruções.

Pesquisa estes limites explorados por Johns e outros artistas, em comunhão com estudos estruturais de construção do cartaz para compor minha série de pinturas que denomino *Estudos para Cartaz*.

Trata-se de uma série de pinturas em que a letra é colocada em evidência. O trabalho é estruturado para que o espectador olhe a letra em caixa alta no primeiro instante e, como em um cartaz, apreenda visualmente a sua forma de maneira rápida, buscando construir, a partir dela, o significado da mensagem, para, depois, ao percorrer a matéria pictórica, estabelecer as relações possíveis que se dão a partir do entrelaçamento de todos estes dados e sua própria experiência. Texturas, cores, formas, volumes, composições, pinceladas, ritmos, essas relações distinguem-se em cada um dos trabalhos desta série.



Estudo para Cartaz III
Acrílica sobre Madeira
80 cm X 60 cm

Na pintura desta série, *Estudo para cartaz III*, defini a letra por sua forma e pelas relações que pode promover quando transposta para o *meio* pintura. Escolho a letra “U”, convencional, e trabalho a letra sobre o suporte com cores, formas e volumes. Desenvolvo a letra, a altero, trabalho (como fez J.Johns) a forma gráfica com materialidade, e a letra, antes plana, agora possui volume, agora é pintura. O signo de representação se altera, podendo ser uma letra, mas, também, não ser; podendo ser mais.

Busco criar, letra por letra, pintura por pintura, um alfabeto próprio, uma *coleção* em que as letras possam ser interpretadas de outras formas e não só como a óbvia construção de palavras esperadas.

*[...] as letras servem para compor palavras? Sem dúvida, mas também para algo mais. O que? Abecedários. O alfabeto é um sistema autônomo, aqui provido de predicados suficientes para garantir-lhe a individualidade: alfabetos “grotescos, diabólicos, cômicos, novos, encantados” etc.; em suma, é um objeto que a função e a posição técnica não esgotam: é uma cadeia significante, um sintagma exterior ao sentido, mas não exterior ao signo.*⁴

Abecedário novo, matérico, em pintura, onde uma imagem completa a próxima sem que uma ordem de superioridade se estabeleça e nem mesmo uma

⁴ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*, Rio de Janeiro: nova fronteira, 1990

ordem sistemática exista (com isto digo que, a pintura representativa de um “A”- se o for de verdade- não necessariamente deve vir antes de uma que trabalhe a letra “d”).

A pintura desenvolve-se a partir do signo escolhido, tudo no suporte é uma interpretação deste signo e, ao mesmo tempo, o signo representa uma interpretação da pintura: o signo torna-se pintura, a pintura torna-se o signo.

Lugar de descanso: o Texto.

Não que a palavra não seja suficiente, mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita, nem que, em face do visível, ela acuse um déficit que se esforçaria em vão por superar. Trata-se de duas coisas irreduzíveis uma a outra: por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz; por mais que se tente fazer ver em imagens, por metáforas, comparações, o que se diz, o lugar em que estas resplandecem não é aquele que os olhos projetam, mas sim aqueles que as seqüências sintáticas definem.

Michel Foucault

A imagem pictórica, obviamente, difere da língua escrita. Trabalham com sentidos diferentes, como afirma Foucault. Mas ambas são formas de Textos. Texto com maiúscula, dito como *tecido de significantes que constitui uma obra*⁵. As palavras, letras, fonemas, são algumas formas de construção da língua escrita, partes do tecido de significantes que constituem, por exemplo, um livro. Assim como as cores, volumes e texturas pertencem à construção de imagens pictóricas.

Então, como se dariam os elementos de construção da língua escrita quando trabalhados na construção de imagens?

Pinto, então, palavras. Termos lingüísticos que poderiam constituir um texto escrito agora lançado em um *Texto-imagem*. O *texto-imagem* poderia ser

⁵ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*, Rio de Janeiro: nova fronteira, 1990

uma afirmação do termo escrito em pintura, mas, acredito, a palavra escrita é o suficiente para criar a imagem mental do objeto escolhido, não há necessidade de reafirmá-lo.

A relação de afirmação da palavra e sua referência foi explorada por Magritte em sua celebre obra *Isto não é um cachimbo*. No caso, o pintor representa fielmente numa pintura a imagem de um cachimbo e, ao mesmo momento, que afirma pintar um cachimbo, desenha palavras no mesmo suporte, afirmando que: *isto não é um cachimbo*.

O desenho de Magritte (...) é tão simples como uma página tirada de um manual de botânica: uma figura e o texto que a nomeia. Nada mais fácil de reconhecer do que um cachimbo, desenhado como aquele; nada mais fácil do que pronunciar – nossa linguagem sabe certamente como deve ser- do que o “nome de um cachimbo”.⁶

Um cachimbo e uma frase. Seria simples se não houvesse a contradição. Afinal, o que não é um cachimbo? A pintura representativa, fiel e óbvia de um cachimbo que não está ali; as palavras da frase que, obviamente, não são um objeto cachimbo (são, sim, palavras e também imagem); ou nada é um cachimbo, trata-se de uma pintura que representa um cachimbo e palavras.

O problema que procuro explorar em meu trabalho é uma variação desta proposição de Magritte. Desejo enfrentar a palavra e sua referência, confrontá-

⁶ FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. São Paulo: Forense Universitária, 2006

las. Escrever o vocábulo e interpretá-lo de modo, e com imagens, diferente de seu significado ordinário.

Umberto Eco, em seus estudos sobre as relações da palavra com sua imagem, diz:

... de todo modo está claro que, enquanto a relação entre símbolo e referente é discutível, e de qualquer forma não natural e indireta, a relação que se estabelece entre símbolo e referencia é imediata, recíproca e reversível; quem usa a palavra “cão” pensa no significado “cão” e quem ouve é conduzido mentalmente a individuar a mesma ordem de fenômenos definível como “cão”; assim, quem quiser indicar um “cão” sempre empregará o símbolo “cão”⁷

Pinto a palavra CAMA, mas não um objeto cama.

A pintura se desenvolve a partir e sobre o vocábulo escolhido. A palavra escrita é tratada como imagem, o duplo de significação da palavra escrita se distancia.

Para Regis Debray em *Vida e morte da imagem: Uma história do olhar no ocidente*, [...] *a verdadeira vida está na imagem fictícia e não no corpo real*.⁸

⁷ ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

⁸ DEBRAY, Regis. *Vida e morte da imagem: Uma história do olhar no ocidente*. R.J.: Vozes, 1993. Pg. 24, 25.

O Texto pictórico, como dito, se constrói por elementos diferentes da língua escrita. É metafórico. A palavra escrita sofre alterações ao ser transposta para a pintura, quando, sobre o vocábulo trabalhado, aplico novas formas, áreas de cor, linhas, escorridos, volumes, texturas, pinceladas, concedo a ela um caráter de dualidade.

Então, se eu desejo indicar um objeto cama, ou cachimbo (como fez Magritte), uso o símbolo que o indica. O símbolo que indica o objeto *cama* é, em lingüística, a palavra *cama*, somatória das letras C, A, M, A.

Com esses trabalhos visuais, pretendo levantar uma hipótese: que a palavra é definida pelo modo como é construída, pelas letras utilizadas, pelas somas destes *tipos* que designam, em imagem, um som. O que acontece se estas letras forem reconhecíveis visualmente, mas em verdade, seu símbolo de representação tenha sido alterado?

Exemplo: a palavra “cama” é formada por quatro letras: C, A, M, A. cada um dos *tipos* tem suas características de imagem, se a letra C for modificado até um ponto em que deixe de ser o signo “c”, mas que, devido a um costume de leitura, uma lembrança do signo se mantenha, a imagem poderá, então, ser e, ao mesmo tempo, não ser a apresentação visual do vocábulo.

[...] “ver em”: tenho a consciência visual da superfície para qual estou olhando e, ao mesmo tempo, distingo na

*frente dela uma outra coisa que avança, ou em certos casos, recua.*⁹

Se houver uma massa de tinta que cubra uma parte da letra, ele pode perder seu significado de “c” e adquirir uma característica estética dentro da pintura, ele se comportará como um elemento visual composto de matéria, que se relaciona com a massa de tinta e com as outras letras, que podem ou não ter sido alteradas.

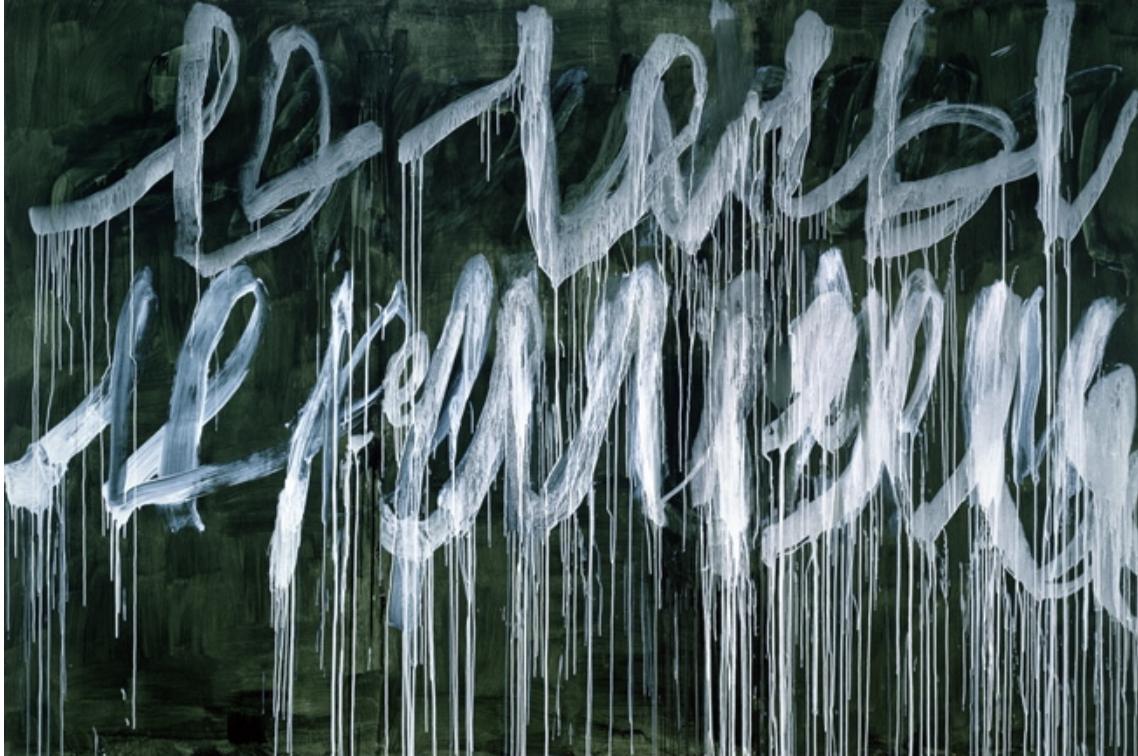
Em meus trabalhos as palavras são modificadas pelo tratamento matérico da pintura, mas também porque as escrevo de próprio punho: a caligrafia deforma, inscreve de maneira unicamente minha a palavra sobre o suporte, e dependendo da forma como for tratada, pode não ser reconhecida.

Inúmeras vezes a caligrafia foi utilizada dentro das artes visuais. Escolhi para exemplificar este procedimento os trabalhos do artista americano Cy Twombly, uma vez que eles se tornam cada dia mais, referências para minhas experimentações em arte.

*Da escritura, TW retém o gesto, não o produto. (...) Fazemos a distinção entre a mensagem, que quer produzir uma informação, o signo que quer produzir uma inteligência, e o gesto que produz todo o restante (o “suplemento”) sem querer obrigatoriamente produzir alguma coisa.*¹⁰

⁹ WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

¹⁰ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*, Rio de Janeiro: nova fronteira, 1990



CY TWOMBLY: *III Notes from Salalah, (note III)*. Acrílica em painel de Madeira. 2005-2007

Twombly, em seu trabalho *III Notes From Salalah*, nos apresenta uma caligrafia ilegível, gestos. Não é possível decifrar o que está escrito no trabalho, nem mesmo dizer se é um vocábulo; somos levados a pensar que se trata de

uma palavra pelo título dado à obra. Aqueles signos não servem como forma de comunicar uma mensagem escrita, mas sim, ao serem distorcidas, modificadas ao ponto de um não reconhecimento, tornam-se elementos visuais com características próprias para tratar, sobretudo, de matéria de pintura: de escorridos, transparências, volumes, cores, ritmo, numa subversão daquilo a que tendemos a achar como função das palavras.

Ainda Barthes, em seu texto sobre a obra do artista:

A obra de TW – outros já disseram — e escritura, tem uma certa relação com a caligrafia. Não é, no entanto, uma relação de imitação, tampouco de inspiração; (...). TW diz à sua maneira que a essência da escritura não é nem uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, deixando-a correr: um rabisco, quase uma mancha, uma negligência.¹¹

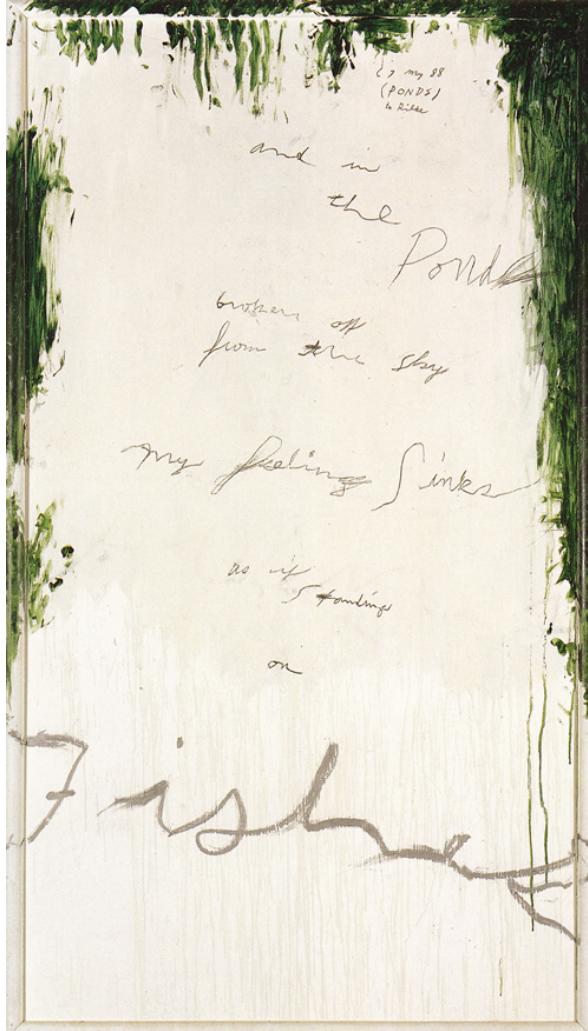
No trabalho *Untitled Part I (A Painting in 9 Parts)*, de 1988, Cy Twombly lida com a palavra como mensagem: ele escreve a próprio pulso na tela mensagens que ora podem ser lidas claramente e em outras não, devido às distorções criadas em cima da forma convencional da palavra e também pelo tratamento dado à pintura. O uso da palavra na pintura de Twombly, às vezes aparece com certo comprometimento com a mensagem e outro apenas como elemento de construção estética.

¹¹ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*, Rio de Janeiro: nova fronteira, 1990

Na construção de meu trabalho, escolho objetos comuns, lugares, coisas simples que fazem parte do dia-a-dia. Coisas repetidamente utilizadas que, às vezes, não recebem uma grande atenção. Manoel de Barros diz em um curto poema: *as coisas não querem mais ser olhadas por pessoas razoáveis, querem ser olhadas de azul, que nem uma criança que você olha de ave*¹².

Desejo construir um lugar próprio, em que objetos como: cama, porta, janela, cadeira, sejam substituídos por pinturas. Um lugar onde as coisas não possam ser olhadas de forma razoável. Um lugar de descanso e silêncio.

¹² BARROS, Manoel de. *livro das ignorâncias*. São Paulo; editora Record, 2004



untitled part I (a painting in 9 parts); 1988

INTRODUÇÃO à POESIA

Quando se escreve, é a coisa mesma que se designa, em seu próprio corpo, visível, obstinadamente inacessível ao tempo.

Michel Foucault

VERSO, *s. m.* página oposta à da frente. *Por Ext.* lado posterior de qualquer objeto; face oposta à da frente. *Bot.* Face interior da folha dos vegetais

VERSO, *s. m.* cada uma das linhas que formam uma composição poética; o gênero poético; poesia; versificação; metrificação. *Pop.* Quadra; estrofe. *Brás.* Historieta versificada; sutileza indireta.¹³

As palavras seguem sua existência, proporciona imagens e ilustram situações, objetos, seres, mesmo sem os ser. Designam coisas, fazem-nas reconhecer. Em casos é absoluta, em casos não. A palavra é incerta. O vocábulo

¹³ *Moderno Dicionário Enciclopédico Brasileiro.* Curitiba: Educacional Brasileira, 1986

desenha de outra forma um objeto, representa com signos o mundo. Descreve ações. E além de tudo isto ainda é mais.

Quando se escreve é a coisa mesma que se designa, mas a palavra é ampla e pode ter um grande leque de significados explícitos e outros internos.

Pinto em uma madeira quadrada, pequena e lisa, sem marcas de tempo ou de uma história, a palavra *verso* em caixa alta. A palavra se coloca absoluta e é de suas formas, como imagem, que a pintura se desenvolve. Mas ela está ali. Absoluta.

Neste ponto coloco a pintura e as relações da palavra, da letra, com sua imagem de lado. Desejo explorar um pouco a relação da palavra com seu significado ordinário, e de seus significados extraordinários.

Pinto a palavra *verso*. Para um botânico se referirá inicialmente ao lado interno de uma folha, ou à página oposta à da frente? Para um poeta, seria a interpretação do botânico óbvia? O escritor pode, mas não necessariamente vai, interpretar a palavra de acordo com sua vivência, assim como o botânico, e assim como um observador atento apenas a um dos significados da palavra.

A palavra escrita é carregada de significados, é passível de infinitas interpretações e depende, às vezes, de um contexto para sua melhor compreensão. Sendo o contexto da palavra uma pintura (em que as relações que ela cria não são com outras palavras e sim com outras formas de *Texto* – dito

como Barthes, um tecido de significantes que define uma obra) como ela pode se comportar?

Este jogo de relações que desejo explorar com as palavras e seus possíveis significados foi também desenvolvido por Bruce Nauman, artista americano que dobrou e desdobrou a palavra.



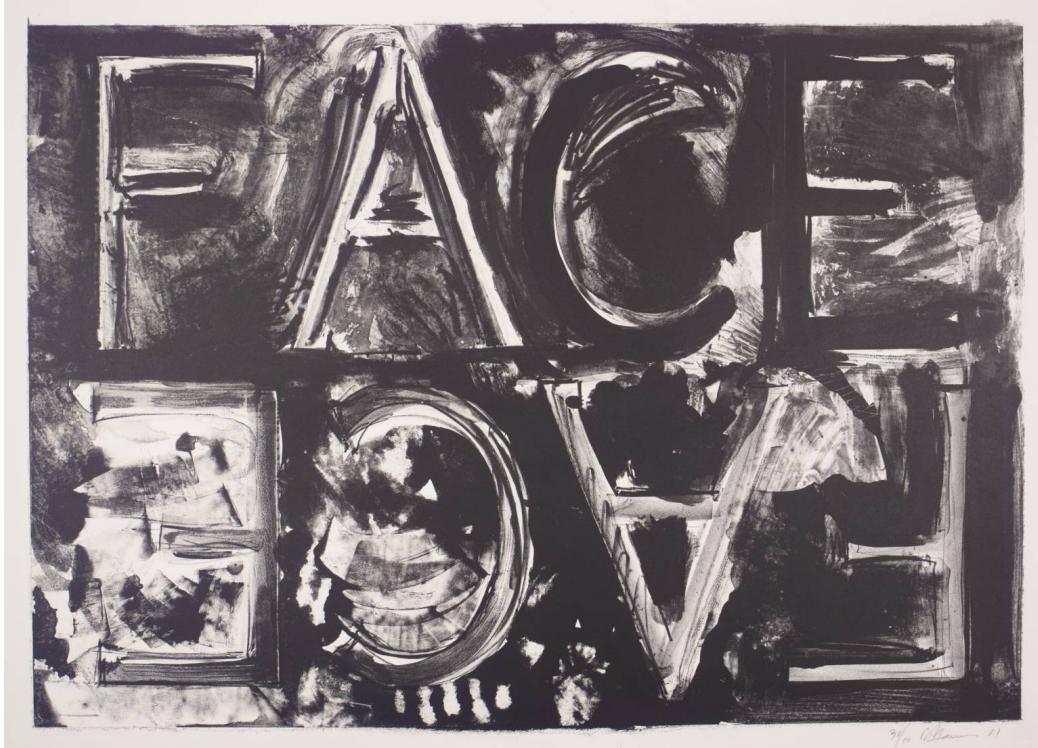
BRUCE NAUMAN: *M' AMPERE*, 1973; litografia em papel: 762 x 1125 mm

O trabalho de Nauman durante a década de 70 foi o de explorar sentidos de palavras e mensagens com anagramas e imagens espelhadas, como em "M ampère".

Nesta litogravura ele representa letras formando a palavra *ampère* precedida da letra *M*, todas em caixa alta e espelhadas. Em uma segunda linha, ainda utilizando as letras espelhadas, a palavra distorce ao mudar a ordem das letras, o sentido muda. Ali se pode ler, de trás para frente, *RAPE MME*.

Não pretendo aprofundar no sentido das imagens de Nauman e, sim, exemplificar o modo como uma palavra pode se tornar uma mensagem e de como uma mensagem pode ter várias interpretações. Acredito que as experiências de cada espectador podem influenciar suas interpretações. Ele pode rapidamente interpretar a mensagem como *m ampère* ou como *rape mme*. Os significados existem e estão ali, para quem os quiser ver.

Em outra litografia (*Double Face*), ele é mais direto, quase óbvio: a palavra se destaca e a mensagem é apreendida de forma similar a um cartaz. O vocábulo *Face* aparece superior, escrito de forma linear e de fácil leitura, mesmo com os vocábulos se mesclando ao fundo do trabalho. Na parte de baixo, a palavra *face* aparece novamente, desta vez alterada, é representada invertida, rodada em 180 graus, de cabeça para baixo.



BRUCE NAUMAN: *Double Face*, 1981 litografia em papel :660 x 914 mm

Assim como Nauman em *Double Face*, tento ser óbvio com as palavras que escolho, mas quero que elas sejam interpretadas da forma como o observador desejar. E como ele, eu procuro um incômodo da distorção caligráfica e da incompletude.

Para tanto escolho palavras com significados amplos: Verso, Palavra, Letra, Ritmo.

Estas escolhas intitulam os trabalhos visuais desta parte da pesquisa. Os vocábulos escolhidos tendem a falar de aspectos utilizados na criação de poemas escritos.

O papel de uma mensagem escrita fixa em uma pintura é discutível. Creio ser ele o de explorar os significados da palavra em relação às vivências do espectador. Levantar sentimentos pessoais, lembranças, sensações. A palavra absoluta é quase uma ordem. Como em “NO”, de Nauman: de repente o observador se depara com uma enorme negação, mas uma negação de/a que? Isso só o outro saberá dizer.

Este papel destas *mensagens escritas fixas* que abrem espaço para discussões às vezes se confunde com o que acredito ser uma das funções da própria arte: levantar questionamentos individuais e, em outros casos, coletivos.

Se me perguntarem: o que é arte? A resposta com certeza seria longa e talvez não muito eficaz, pois estamos aqui dentro de um campo que se move incessantemente e não se deixa apreender.

Busco ordenar, sobre isto, pensamentos variados e confusos: Arte, para mim, é um fazer que tenta dar sentido às relações pessoais em consonância com o mundo exterior. Fazendo uso de signos, metáforas, oposições, gestos, o artista cria composições, *Textos* de significação. Esta relação entre o sentir do artista, o

fazer artístico e o referencial do artista podem gerar dissonâncias entre o que o artista deseja mostrar e o que o observador verá (habitante do mundo). A título de exemplo: mesmo que o artista deseje mostrar uma sensação ou imagem referente a um sentimento como alegria, o espectador, devido às suas experiências pessoais pode interpretar a mensagem de forma outra, fazer relação com uma pessoa, ato ou fato de sua vida particular, e o artista, sem ter conhecimento disto, não possui mais controle absoluto de sua obra depois de terminada e lançada ao mundo para interpretação dos demais.

É este o *jogo* que me atrai no fazer artístico: apontar um caminho, mas não o tornar único. Designar uma vontade pessoal, mas não a impelir sobre a vontade dos outros. Criar imagens. Interpretar o *absurdo*¹⁴ do mundo e inspirar enigmas.

A meu ver, esta é a condição do artista.

¹⁴ MARTINS, Giovanna Viana. *Três personagens no território dos afetos: transversais de inscrições contemporâneas*. Dissertação. EBA, UFMG. 2006.



Introdução a Poesia
acrílica sobre madeira
40 cm X 40 cm

Referências

- BARROS, Manoel de. *livro das ignoranças*. São Paulo, editora Record, 2004
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*, Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: Uma história do olhar no ocidente*. R.J.: Vozes, 1993
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. São Paulo: Forense Universitária, 2006
- Moderno Dicionário Enciclopédico Brasileiro*. Curitiba: educacional Brasileira, 1986
- MARTINS, Giovanna Viana. *Três personagens no território dos afetos: transversais de inscrições contemporâneas*. Dissertação. EBA, UFMG. 2006.
- WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002