UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

PRISCILA CHRISTMANN LORUSSO DE LIMA

A escritura em Cy Twombly

São Paulo

2018

PRISCILA CHRISTMANN LORUSSO DE LIMA

A escritura em Cy Twombly

Versão Original

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientação: Prof^o. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini

São Paulo

2018

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Lima, Priscila Christmann Lorusso de.

A escritura em Cy Twombly / Priscila Christmann Lorusso de Lima ; orientador Ricardo Nascimento Fabbrini. -- São Paulo, 2018.

222 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2018.

1. Arte Contemporânea – Estados Unidos – Século 20. 2. Crítica de Arte – Estados Unidos. 3. Poéticas Visuais. 4. Twombly, Cy, 1928-2011. I. Fabbrini, Ricardo Nascimento. II. Título.

Nome: **LIMA, Priscila Christmann Lorusso de**

Título: **A escritura em Cy Twombly**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

À minha mãe, por sempre me fazer sentir capaz.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por possibilitar esse sonho e me sustentar durante o árduo caminho;

Ao Prof^o. Ricardo Fabbrini, pelas generosas e valiosas revisões e pela seriedade com que conduziu o processo de orientação desse trabalho;

Às Prof^{as}. Helouise Costa e Carmem Aranha, que participaram de minha banca de qualificação com preciosas contribuições;

Ao Prof^o. Geraldo Dias, por proporcionar a Semana de Estudos em Cananeia. Os dias de imersão na pintura de paisagem foram importantes para essa pesquisa em vários sentidos;

Ao meu marido, pela compreensão em minhas inúmeras ausências e pelo carinho ofertado nos momentos mais conturbados;

Aos meus pais, pelo profundo apoio e motivação.

RESUMO

LIMA, PRISCILA CHRISTMANN LORUSSO DE. **A escritura em Cy Twombly**. 2018. 222 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Investigamos os caminhos percorridos por Cy Twombly até a constituição de uma escritura que se tornou *marca autoral*. No desenvolvimento de sua poética, destacamos, como referências relevantes, seus professores do *Black Mountain College* – Charles Olson, Robert Motherwell e John Cage – e seu amigo Robert Rauschenberg. A escritura em Twombly é abordada a partir de várias referências teóricas, com ênfase nas noções de Roland Barthes, embora não deixemos de considerar as implicações semânticas dessa escritura. Procuramos justamente evidenciar as relações ambíguas entre acaso e controle, e entre sentido e não sentido, presentes em sua obra enigmática. Mary Jacobus, que nos mostra um Twombly erudito e engajado politicamente, é a principal referência no que se refere às relações do artista com a literatura. Procuramos ainda inscrever a obra de Twombly nas variações do imaginário artístico, explicitando suas afinidades com diversos artistas contemporâneos. Destacamos também a sua relação conflituosa com a crítica norte-americana, investigando as razões de seu inexpressivo reconhecimento na América, se comparado à sua acolhida pela crítica de arte europeia, em particular francesa.

Palavras-chave: Cy Twombly. Escritura. Arte Contemporânea. Palavra e Imagem.

ABSTRACT

LIMA, PRISCILA CHRISTMANN LORUSSO DE. **The scripture in Cy Twombly**. 2018. 222 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

We investigate Cy Twombly's paths up to the constitution of a writing that became a signature. In the development of his poetics, we highlight, as relevant references, his Black Mountain College professors – Charles Olson, Robert Motherwell and John Cage – and his friend Robert Rauschenberg. The scripture in Twombly is approached from several theoretical references, with emphasis on Roland Barthes' notions, although we do not neglect to consider the semantic implications of this writing. We seek precisely to show the ambiguous relations between chance and control, and between sense and non sense present in Twombly's enigmatic work. Mary Jacobus, who shows us a scholarly and politically engaged Twombly, is the main reference in the relation of the artist to literature. We also try to inscribe Twombly's work according to the changes in the artistic imaginary, explaining its affinities with several contemporary artists. We also highlight his conflicting relationship with American criticism, investigating the reasons for his unimpressive recognition in America, compared to his acceptance by the critics of European art, in particular French.

Keywords: Cy Twombly. Scripture. Contemporary art. Word and Image.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Twombly com um trabalho não identificado dos anos 1940.

Figura 2 – Twombly. *Sem Título*, 1947. Maçanetas de porta, manípulo de torneira, madeira e tinta. 35,7 x 26,7 x 30,5 cm. Coleção do artista.

Figura 3 – Rauschenberg. *22 The Lily White [22 A Lily Branca]*, 1950. Óleo e grafite s/ tela. 100,3 x 60,3 cm. Coleção de Nancy Ganz Wright.

Figura 4 – Twombly. *Min-One*, 1951. Betume e pintura de casa s/ tela. 86,4 x 101,6 cm. Coleção Robert Rauschenberg.

Figura 5 – Bronzes de Luristan do Louvre, Paris.

Figura 6 – Twombly. *Sem Título*, 1952. Tinta à óleo de pintura de casa s/ tela. 101,6 x 121,9 cm. Fundação Cy Twombly.

Figura 7 – Detalhe da obra *Sem Título*, 1952.

Figura 8 – Twombly. *Solon I*, 1952. Pintura de casa e terra s/ tela. 101,6 x 132,7 cm. Coleção Privada.

Figura 9 – Motherwell. *La Carolina [A Carolina]*, 1950. Óleo s/ papel.

Figura 10 – Twombly. *Didim*, 1951. Tinta à óleo de pintura de casa s/ tela.

Figura 11 – Franz Kline. *Composition [Composição]*, 1950. Óleo s/ compensado. 76,2 x 55,88 cm.

Figura 12 – Robert Duncan (poema), Cy Twombly (desenho), Nicholas Cernovitch (linoleogravura e impressão). *The Song of Board-Guard [A Canção do Guarda da Fronteira]*, 1952. Tinta s/ papel. 50,8 x 67,3 cm. *Black Mountain College Museum*.

Figura 13 – Detalhe da obra *Tiznit*, 1953. Chumbo branco, pintura de casa, pastel e lápis s/ tela. 135,9 x 189,2 cm. Coleção Privada.

Figura 14 – Twombly. *Volubilus*, 1953. Chumbo branco, pintura de casa e pastel oleoso s/ tela. 139,7 x 193 cm. Coleção privada.

Figura 15 – Página do Caderno de Esboços do Norte da África, 1953. Pastel seco s/ papel.

Figura 16 – Twombly. *Sem título*, 1954. Lápis s/ papel. 48,2 x 63,5 cm.

Figura 17 – Twombly. *Untitled (In memory of Álvaro de Campos) [Sem Título (Em memória de Álvaro de Campos)]*, 2002. Madeira, gesso, resina. 60 x 116 x 39,3 cm.

Figura 18 – Twombly. *Rotalla*, 1986. Madeira, metal, tecido, pregos e tinta. 71,1 x 78 x 50,1 cm.

Figura 19 – Twombly. *Sem Título*, 1978. Madeira, tecido, arame, pregos e tinta à óleo de pintura de casa. 43 x 222,5 x 19,5 cm.

Figura 20 – Twombly. *Untitled (The Mathematical Dream of Ashurbanipal) [Sem Título (O sonho Matemático de Ashurbanipal)]*, 2000-09. Bronze e tinta à óleo. 104,5 x 53,1 x 54,2 cm.

Figura 21 – Twombly. *Sem Título*, 1955. Madeira, tecido, colheres de pau, pastel oleoso, pintura de casa, cola e pregos. 105 x 15,5 x 15,5 cm.

Figura 22 – Twombly. *Winter's Passage: Luxor [Passagem de Inverno: Luxor]*, 1985. Bronze e óleo. 54 x 105,7 x 51,6 cm.

Figura 23 – Twombly. *Still Life [Natureza Morta]*, 1951. Impressão seca em papel. 43,1 x 27,9 cm. Fundação Nicola Del Roscio.

Figura 24 – Morandi. *Natureza Morta*, 1955. Óleo s/ tela.

Figura 25 – Twombly. *Table, Chair and Cloth [Mesa, cadeira e toalha]*, 1953. Impressão seca em papel. 43,1 x 27,9 cm.

Figura 26 – Twombly. *Sem Título*, 1954. Pintura de casa, pastel e lápis s/ tela. 174,5 x 218,5 cm.

Figura 27 – Detalhe da obra *Sem Título*, 1954 – parte superior central.

Figura 28 – Rauschenberg. *Twombly no estúdio da R. Fulton em N. I.*, 1955. Fotografia.

Figura 29 – Twombly. *Estúdio da R. Fulton em N. I.*, 1954. Fotografia. 43,1 x 27,9 cm.

Figura 30 – Twombly. *Panorama*, 1954. Pintura de casa, pastel e giz s/ tela. 254 x 340,4 cm. Coleção privada. Cortesia Thomas Ammann Fine Art, Zurich.

Figura 31 – Rauschenberg. *Twombly com suas obras no estúdio da R. Fulton*, 1954. Fotografia.

Figura 32 – Twombly. *Blue Room [Sala azul]*, 1957. Tinta à óleo de pintura de casa, pastel oleoso e grafite s/ tela. 143 x 182 cm.

Figura 33 – Pollock. *Stenographic Figure [Figura Estenográfica]*, 1943. Óleo s/ tela. 56 x 40 cm. MoMA.

Figura 34 – Paul Klee. *Configuração costeira*, 1937.

Figura 35 – Twombly. *Free Wheller [Girador livre]*, 1955. Pintura de casa, pastel oleoso, lápis e pastel seco s/ tela. 174 x 190 cm. Coleção Marx, Berlim.

Figura 36 – Paul Klee. *Blaue Nacht [Noite Azul]*, 1937. Óleo s/ tela. 60 x 80 cm.

Figura 37 – Twombly. *Olympia [Olímpia]*, 1957. Pintura de casa, pastel e lápis s/ tela. 200 x 264,5 cm. Cortesia Galeria Gagosian, Nova Iorque.

Figura 38 – *Galeria Cy Twombly*, 1995. Houston, Texas.

Figura 39 – Twombly. *The Four Seasons, Part II: Estate [Quatro Estações, Parte II: Condição]*, 1993-5. Tinta acrílica e grafite s/ tela. 314 x 215 cm. Tate.

Figura 40 – Paul Klee. *Hafen mit Segelschiffen [Harbour com veleiros]*, 1937. Óleo s/ tela. 80 x 60 cm. Georges Pompidou.

Figura 41 – Twombly. *Academy [Academia]*, 1955. Tinta à óleo de pintura de casa, lápis grafite, lápis de cor e pastel s/ tela. 191,1 x 241 cm.

Figura 42 – Twombly. *III Notes from Salalah, Note I [III Notas de Salalah, Nota I]*, 2005-07. Acrílico s/ madeira. 243,8 x 365,8 cm.

Figura 43 – Twombly. *Sem Título (Nota de estúdio)*, 1990. Lápis grafite e tinta s/ papel. 12 x 17 cm. Coleção Privada.

Figura 44 – Twombly. *Sem Título*, 1959. Tinta à óleo de pintura de casa, pastel oleoso e lápis s/ papel. 70,3 x 100,2 cm. Datado, assinado e escrito em linha reta do lado inferior esquerdo: Cy Twombly Sperlonga 1959. Cortesia Galeria Karsten Greve Köln, Paris, St Moritz.

Figura 45 – Twombly. *Poems to the Sea [Poemas para o Mar (n.15 e n.19)]*, 1959. Tinta à óleo, pastel oleoso e lápis de cor s/ papel. 24 peças, cada uma c/ cerca de 31 x 31 cm. Coleção Dia Art Foundation, Nova Iorque.

Figura 46 – Twombly. *Letters of Resignation [Carta de Resignação]* (detalhe) 1959-67. Tinta industrial à base de óleo, lápis grafite e pastel oleoso s/ papel (38 partes com dimensões variadas) em 25,5 x 25,5 cm.

Figura 47 – Tradução de *Um lance de dados* de Mallarmé por Haroldo de Campos.

Figura 48 – Twombly. *Herodiade [Herodíade]*, 1960. Óleo, grafite, pastel oleoso e tinta à óleo de pintura de casa, s/ tela. 200 x 282 cm.

Figura 49 – Twombly. *The age of Alexander [A era de Alexandre]*, 1959-60. Óleo, pastel e grafite s/ tela. 300 x 500 cm. Coleção Privada.

Figura 50 – Twombly. *The Vengeance of Achilles [A vingança de Aquiles]*, 1962. Óleo e grafite s/ tela. 300 x 175 cm. Kunsthaus Zurich.

Figura 51 – Twombly. *Death of Giuliano De Medici [Morte de Giuliano De Medici]*, 1962. Grafite, pastel oleoso, e óleo s/ tela. 100 x 79,5 cm.

Figura 52 – Twombly. *Death of Pompey [Morte de Pompeu]*, 1962. Grafite e óleo s/ tela. 145,3 x 176,5 cm.

Figura 53 – Velázquez. *Retrato del Papa Inocencio X [Retrato do Papa Inocêncio X]*, 1650. Óleo s/ tela. 141 x 119 cm.

Figura 54 – Francis Bacon. *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X [Estudo segundo o retrato do Papa Inocêncio X de Velázquez]*, 1953. Óleo s/ tela. 153 x 118 cm.

Figura 55 – Twombly. *Triumph of Galatea [Triunfo de Galateia]*, 1961. Óleo, pastel e lápis s/ tela. 294,3 x 483,5 cm. Coleção do artista.

Figura 56 – Twombly. *Ferragosto IV*, 1961. Tinta à óleo, pastel oleoso e lápis de grafite s/ tela. 164,5 x 200 cm.

Figura 57 – Francis Bacon. *Study for a Crucifixion [Estudo para Crucificação]*, 1962. Óleo e areia s/ tela.

Figura 58 – Twombly. *Nine Discourses on Commodus [Nove discursos sobre Cômodo - Parte I e VIII]*, 1963. Óleo, grafite e pastel oleoso s/ tela. 204 x 134 cm. Museu Guggenheim Bilbao.

Figura 59 – Horst P. Horst. *Twombly em sua casa*, 1966. Fotografia.

Figura 60 – Twombly. *Night Watch [Ronda Noturna]*, 1966. Pintura de casa e pastel s/ tela. 190 x 200 cm. Cortesia Galeria Karsten Greve, Cologne, Paris, Milan.

Figura 61 – Twombly, *Treatise on the Veil [Tratado sobre o véu]* (Primeira Versão), 1968. Óleo e giz s/ tela, 254,5 x 750 cm. Museu Ludwig, Cologne.

Figura 62 – Eadweard Muybridge. *Nude woman spinning with translucent cloth [Mulher nua girando com pano translúcido]*, Pl. 416 da “Locomoção Animal e Humana”, 1887.

Figura 63 – Twombly, *Treatise on the Veil [Tratado sobre o véu]* (Segunda Versão), 1970. Lápis, pastel oleoso, fita adesiva, colagem. The Menil Collection, Houston. Presente do artista.

Figura 64 – Richard Serra. *Shift [Mudança]*, 1971-72. King City Ontario.

Figura 65 – Twombly. *Synopsis of a Battle [Sinopses da Batalha]*, 1968. Tinta à óleo de pintura de casa, e pastel oleoso s/ tela. 200,66 x 261,94 cm. Coleção de Anne e William J. Hokin.

Figura 66 – Richard Long. *Cerne Abbas Walk [Uma caminhada em Cerne Abbas]*, 1975. Tinta, datilografia e fotografia. Dois itens: fotografia 320 x 495 mm; mapa 687 x 697 mm. Coleção Tate.

Figura 67 – Douglas Huebler: *Site Sculpture Project: Boston - New York Exchange Shape [Projeto Escultura do Lugar: Boston-Nova Iorque forma de intercâmbio]*, 1968. Tinta s/ Papel. 27,94 x 38,10 cm.

Figura 68 – Twombly. *Sem Título*, 1968. Tinta à óleo de pintura de casa e pastel s/ tela. 200,7 x 262,6 cm.

Figura 69 – Twombly. *Cold Stream [Corrente Fria]*, 1966. Tinta à óleo de pintura de casa e pastel s/ tela. 200 x 252 cm.

Figura 70 – Cuba Mixteca com pedestal com o símbolo do deus do vento. Cerca de 1200-1500 A.D. Aprox. 13,33 x 18,28 cm de diâmetro na borda superior.

Figura 71 – Twombly. *Sem Título*, 1970. Tinta à óleo de pintura de casa e pastel s/ tela. 345,5 x 404,3 cm.

Figura 72 – Mel Bochner. *Working Drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as Art [Desenhos de trabalho e outras coisas visíveis sobre papel não necessariamente feitas para serem encaradas como obras de arte, 1966]*.

Figura 73 – Dennis Oppenheim. *Directed Harvest [Colheita Direcionada]*, 1966. Papel, fotografia, mapa e manuscritos. 71 x 56 cm.

Figura 74 – Twombly. *Natural History, Part I, Mushrooms [História natural, Parte I: Cogumelos, n.I e n.IV]*, 1974. Colagem, litografia, colótipo e giz em velino. 75 x 55 cm. Edição 98.

Figura 75 – Lois Long. *The Mushroom Book [O Livro dos Cogumelos - Lâmina VIII]*, 1972. Litografia em cores. 38,7 x 28,6 cm. Edição 51/75.

Figura 76 – John Cage. *The Mushroom Book [O Livro dos Cogumelos - Lâmina VIII]*, 1972. Litografia. 38,7 x 28,6 cm. Edição 51/75.

Figura 77 – John Cage. *O Livro dos Cogumelos - Lâmina VIII*, 1972. Litografia. 38,7 x 28,6 cm. Edição 51/75. Twombly. *História natural, Parte I: Cogumelos, n.VII e X*, 1974. Litografia e técnica mista s/ papel. 75,8 x 55,8 cm.

Figura 78 – Alexander H. Smith. *The Mushroom Book [O Livro dos Cogumelos]*, 1972. Texto impresso em papel japonês kitakata. 38,7 x 28,6 cm.

Figura 79 – Lois Long. *The Mushroom Book [O Livro dos Cogumelos]*, 1972. Litografia em cores. 38,7 x 28,6 cm.

Figura 80 – Twombly. *Natural History, Part II: Some Trees of Italy, Title Print and Quercus Ilex* [*História natural, Parte II: Algumas Árvores da Itália, Impressão de Título (n.1) e Quercus Ilex (n.2)*], 1975-6. Colótipo e litografia em cores s/ papel Fabriano. 75,9 x 56,2 cm. Edição 14/98 + 17AP.

Figura 81 – Twombly. *Leda and the Swan* [*Leda e o cisne*], 1962. Óleo, lápis e pastel s/ tela, 190,5 x 200 cm. Coleção Privada.

Figura 82 – Twombly. *Virgil* [*Virgílio*], 1973. Óleo, pastel e lápis s/ papel. Quatro partes, cada uma com 70 x 100 cm.

Figura 83 – Lawrence Weiner. *Reduced* [*Reduzido*], Cat. No. 102, 1969.

Figura 84 – Twombly. *Bacchanalia Fall (5 days in November) Blatt 4* [*Bacanal-queda (5 Dias em Novembro) Blatt 4*], 1977. Colagem, óleo, giz, guache, s/ papel fabriano, papel gráfico. 101,2 x 150,5 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Museum Brandhorst, München Leihgeber: Udo Brandhorst.

Figura 85 – Twombly. *Fifty Days at Iliam: Ilians in Battle* [*Cinquenta dias em Ilíada: Ilíada em batalha*], 1978. Óleo, pastel oleoso e grafite s/ tela. 299,7 x 379,7 cm.

Figura 86 – Twombly. *Fifty Days at Iliam: Heroes of the Achaeans* [*Cinquenta dias em Ilíada: Heróis da Acaia*], Parte II, 1978. Óleo, pastel oleoso e grafite s/ tela. 191,8 x 149,9 cm. Museu de Arte da Filadélfia.

Figura 87 – Twombly. *Fifty Days at Iliam: Heroes of the Ilians, Part X* [*Cinquenta dias em Ilíada: Heróis da Ilíada*], Parte X, 1978. Óleo, pastel oleoso e grafite s/ tela. 161,9 x 149,9 cm. Museu de Arte da Filadélfia.

Figura 88 – Twombly. *Epitaph* [*Epitáfio*], 1992. Madeira, plastilina, compensado, tinta branca. 40,2 x 39,4 x 38,7 cm. Coleção Menil, Houston, Galeria Cy Twombly.

Figura 89 – P. Kaváfis. *Collected Poems*. Trad. Edmund Keeley e Phillip Sherrard, ed. George Savides (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1975). Cópia marcada por Twombly.

Figura 90 – Twombly. *Thermopylae* [*Termópilas*], 1991. Gesso sobre vime, tecido rústico, grafite, varas de madeira e flores de plástico revestidas com gesso. 137,2 x 88,9 x 66 cm. Coleção de Menil, Houston.

Figura 91 – Twombly. *Ticket [Matagal]*, 1981. Madeira, vime, flores de plástico, pregos, arame e tinta. 123,8 x 29,8 x 54,6 cm. Coleção do artista, Roma.

Figura 92 – Kiefer. *Hortus Conclusus*, 2007. Museu do Louvre.

Figura 93 – Twombly. *Cycnus*, 1978. Madeira, folha de palmeira e tinta. 40,5 x 24,5 x 6 cm.

Figura 94 – Twombly. *Orion III*, 1968. Tinta à óleo de pintura de casa, grafite e pastel oleoso s/ tela. 172,5 x 216 cm. Coleção Brandhorst, Munique.

Figura 95 – Twombly. *Mars and the artist [Marte e o artista]*, 1975. Óleo, pastel oleoso, colagem e lápis s/ papel. 142 x 127,4 cm. Coleção de Alessandro Twombly.

Figura 96 – Twombly. *Hero and Leander [Hero e Leandro]*. Part IV, 1984. Grafite s/ papel. Coleção privada.

Figura 97 – Twombly. *School of Athens [Escola de Atenas]*, 1964. Óleo, pastel oleoso e grafite s/ tela. 205 x 219 cm.

Figura 98 – Rafael Sanzio. *Scuola di Atene [Escola de Atenas]*, 1509-11. Afresco. 500 x 770 cm.

Figura 99 – Twombly. *Sem título*, 1959. Madeira, tecido, cartão, pintura de casa e prego. 67 x 33,8 x 26,2 cm.

Figura 100 – George Seferis, *Três Poemas Secretos* traduzido por M. Byron Raizis - Traduções de Poetas Gregos: Visões, Textos e Revisões. Athens: Efstathiadis, 1983, p. 163 e 169. Cópia marcada por Twombly, reproduzida por Alessandro Twombly.

Figura 101 – Twombly, *Sem Título*, 1993. Acrílica e grafite s/ painel de madeira. 195,5 x 152 cm. Coleção Udo e Anette Brandhorst.

Figura 102 – Fragmento de papiro manuscrito por Arquíloco – descoberto no séc. II d.C.

Figura 103 – Twombly. *Archilochos [Arquíloco]*. Fundação Nicola Del Roscio.

Figura 104 – Arquíloco. Trad. Davenport. Berkeley e Los Angeles: Imprensa da Univ. da Califórnia, 1980. Cópia marcada por Twombly.

Figura 105 – Charles Olson. Poema de agosto de 1966.

Figura 106 – Twombly. *Untitled (Peony Blossom Paintings) [Sem Título (Pinturas de Peônias Florescentes)]*, 2007. Tinta acrílica, pastel oleoso e lápis s/ madeira. 252 x 552 cm. Coleção do Sr. e da Sra. Donald B. Marrom, Nova Iorque.

Figura 107 – Twombly. *Untitled (Peony Blossom Paintings) [Sem Título (Pinturas de Peônias Florescentes)]* (e detalhe do lado superior esquerdo), 2007. Tinta acrílica, pastel oleoso e lápis de cor s/ madeira. 252 x 552 cm.

Figura 108 – Twombly. *Peonies [Peônias]*, 1980. Impressão a seco em cartão. 43,1 x 27,9 cm.

Figura 109 – Matisse. *La Porte Noire [A Porta Negra]*, 1942. Óleo s/ tela. 61 x 38 cm.

Figura 110 – Matisse. Recto do envelope. Carta de 09 de fev de 1943 (Carta 304). A livraria Royal, Copenhagen.

Figura 111 – Twombly. *Sem título*, 2007. Tinta acrílica s/ tela, painel esquerdo: 307 x 152 cm; Painel direito: 300 x 380 cm. Fundação Cy Twombly.

Figura 112 – Twombly. *Sem Título*, 2007. Tinta acrílica, pastel oleoso e lápis de cor s/ madeira. 252 x 552 cm.

Figura 113 – Twombly. *The Rose V [A Rosa V]*, 2008. Tinta acrílica s/ madeira. 252 x 740 cm.

Figura 114 – *Scilla peruviana*. Flor nativa de Portugal, Espanha e sul da Itália.

Figura 115 – Twombly. *The Rose II [A Rosa II]*, 2008. Tinta acrílica s/ madeira. 252 x 740 cm.

Figura 116 – Twombly. *Sem Título*, 1984-2002. Livro feito à mão. Pastel oleoso, aquarela e tinta acrílica s/ papel. 39,68 x 57,78 cm.

Figura 117 – Twombly. *Sem Título* (Rosa), 2008. Ao lado detalhe da obra. Tinta acrílica e giz s/ madeira. 252,5 x 187,3 cm. Coleção Udo e Anette Brandhorst. Museu Brandhorst, Munique.

Figura 118 – Twombly. *The Ceiling [O teto]*, 2007-2009. Museu do Louvre, Paris.

Figura 119 – Twombly. *Leaving Paphos Ringed with Waves [Deixando Pafos rodeada de ondas] (IV)*, 2008. Tinta acrílica s/ tela. 267,4 x 212,3 cm.

Figura 120 – Braque. *Les Oiseaux [Os pássaros]*, 1953. Óleo s/ madeira. 2,70 x 2,10 m. Compartimento central do teto da Salle Henri II, Museu do Louvre.

Figura 121 – Andrea Mantegna. *Camera degli Sposi [Óculo da Sala de Núpcias]*, 1953. Palácio Ducale em Mantua.

Figura 122 – *Décret des Triphyliens [Decreto dos Trifilianos]*. Primeira metade do século IV a.C.

Figura 123 – Objetos e utensílios de decoração do séc. V a.C.

Figura 124 – *Apolo*. Séc. II d.C. Prov. Lillebonne (Sena Marítimo), perto do teatro antigo. Produção galo-romana.

Figura 125 – Estampa japonesa.

Figura 126 – Detalhe da obra *O teto*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	19
2	DA DICOTOMIA À COEXISTÊNCIA.....	30
3	A FORMAÇÃO HÍBRIDA DE CY TWOMBLY.....	31
4	O ACASO E O BRANCO.....	53
5	CONEXÕES IMPROVÁVEIS.....	72
6	ENTRE APOLO E DIONÍSIO OU O QUE TWOMBLY NÃO FARIA NA AMÉRICA.....	99
7	EVOCAÇÕES DA ALTA CULTURA.....	140
8	UM POETA EM PINTURA.....	169
9	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	206
10	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	212

INTRODUÇÃO

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. Max Bense (1975) entende que o inassimilável na poesia é justamente o que a faz poesia. Interessei-me por Twombly justamente quando buscava legitimar o conceito de “realização estética” de Bense (1975, p. 185) a partir da análise de obras de arte que utilizam palavras e outros signos como material linguístico – e não apenas como portadores linguísticos de significado. O fato de Twombly fazer menção à escrita, mas fixando-se no campo do ilegível, me remetia também à ideia de Martin Heidegger (2010) sobre “a denegação que rege a verdade do ser”. Na época eu pensava em seus “quadros negros” do final dos anos 1960 e início dos anos 1970; imaginava-me, por exemplo, diante de *Sem Título*, de 1971, com seus quase quinze metros quadrados de escrituras indecifráveis. Em telas como esta estavam condensados, a meu ver, os conceitos de “realização estética”, de Bense, e de “disputa essencial”, de Heidegger (2010, p. 121). O filósofo alemão já havia me impactado quando li o livro *A origem da obra de arte* – que me rendeu uma série de trabalhos plásticos em torno do tema da verdade como “clareira e velamento do sendo”. Leitura que redirecionaria minha pesquisa em uma direção mais teórica.

Além de Bense e Heidegger, a investigação inicial envolvia também Jacques Lacan e Roland Barthes. A ideia era desenvolver as relações entre os teóricos em torno do poder do inassimilável na obra de arte. Pela excessiva amplitude, foi preciso repensar a pesquisa; concluímos que o trabalho ganharia em profundidade se a investigação estivesse focada em Twombly. Além do que, era preciso levar em conta a escassez de pesquisas sobre esse artista no Brasil. Dentre os teóricos já lidos, optamos por Barthes, primeiramente devido a sua relação mais direta e contínua com o artista; além do que, seus textos “Sabedoria da arte” e “Cy Twombly ou *nom multa sed multon*” são referências obrigatórias para quem quer estudar a obra de Twombly. Ademais, Barthes, de modo similar a Bense, pensou sobre o aspecto “intransitivo” da língua, isto é, da língua afastada da comunicação verbal; e também

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; ou, nos termos de Barthes: “só nos resta trapacear com a língua” (1977, p. 16).

Como artista, evitei análises que estigmatizassem as obras de Cy Twombly, ou mesmo uma leitura centrada em poucas vozes afamadas. Daí, talvez, o uso de excessivos autores para pensar sua obra. A ideia é que o leitor tenha acesso ao máximo de ponderações possíveis sobre o artista, para que possa manter um olhar flexível, ou reflexivo – de todo modo, não assertivo; até porque, como afirma Barthes (1982, p. 151, *itálico do autor*), a arte de Twombly “*não quer agarrar nada; mantém-se, flutua*”.

Não foi nossa intenção fazer uma análise exaustiva das obras do artista, mas, sim, atermo-nos àquelas que consideramos as mais relevantes. O historiador de arte norte-americano Kirk Varnedoe (1994) foi um referencial importante para o estudo da trajetória do artista até os anos 1990. Iniciamos o texto com uma breve explanação histórico-cultural baseada, principalmente, em Paul Wood (1998). Drásticas mudanças ocorreram no cenário da arte norte-americana desde o nascimento de Twombly em 1928, até o início de sua carreira, em 1950, ano em que o expressionismo abstrato é consagrado como vanguarda oficial. No tópico “A formação híbrida de Cy Twombly”, procuramos demonstrar como o artista vivenciou essa transição em sua formação. Maior ênfase foi dada aqui ao *Black Mountain College*, cuja abordagem interdisciplinar da arte era semelhante à da escola da Bauhaus, razão pela qual ela foi o foco das inovações artísticas da época. Destacamos a aproximação de Twombly aos seus mentores Motherwell e Charles Olson, que foram os primeiros a reconhecer a qualidade dos trabalhos do jovem estudante, escrevendo para os catálogos de suas primeiras exposições individuais. A dissertação de Paige Hirschey (2014) e o ensaio de Joshua S. Hoeynck (s/d) foram também fundamentais em nossa pesquisa para a compreensão do impacto da *Black Mountain College* na formação artística de Twombly.

A leitura de David Anfam (2013) foi também essencial para o entendimento acerca do aspecto subversivo do expressionismo abstrato, bem como para a compreensão da herança do surrealismo para a vanguarda norte-americana, especialmente no seu apreço à arte não ocidental. Embora Twombly não seja mencionado pelo autor, foi possível entender o quanto ele foi motivado por Motherwell a praticar o desenho automático, a buscar a monocromia, a interessar-se por Mallarmé e pela estética oriental. Isto, somado à aproximação de Twombly a Olson – que estava imerso em uma pesquisa sobre os hieróglifos maias de Yucatán –, culminou em uma viagem decisiva que Cy realizou com seu recente amigo Rauschenberg. Os oito meses passados na Europa e na África do Norte afetaram profundamente o artista que começava, então, a distanciar-se das vanguardas. Seu trabalho centrava-se cada vez mais numa espécie de “primitivismo”, porque lhe interessava tanto o aspecto degradado de objetos etnográficos quanto o frescor e a vivacidade das formas primordiais da arte não ocidental. Seu processo criativo de construção de múltiplas camadas foi nomeado por Olson de “arqueologia invertida”¹ (OLSON apud GREUB, 2014, p. 228, trad. nossa).

Twombly mostrava-se também cada vez mais atraído pela cor branca, consequência de sua afinidade com Rauschenberg – que neste momento produzia suas famosas telas brancas –, bem como de sua aproximação a Motherwell e John Cage. Certamente, esse cenário encorajou Twombly a iniciar uma pesquisa sobre espaçamento e monocromia, e a começar a desenhar no escuro, às cegas, abrindo-se ao “não intencional”; práticas que serão esmiuçadas no tópico “O acaso e o branco”.

A junção dos desenhos às cegas com a experiência de lidar com códigos linguísticos criptografados – decorrente de sua passagem pelo exército – deu origem a uma linha fluida e leve, embrionária de suas peculiares escrituras. Traçaremos, aqui, um paralelo entre a produção bidimensional e a tridimensional do artista, haja vista que, em alguns momentos, as duas linguagens possuem características semelhantes – como luminosidade, leveza e certo ar de espontaneidade. Ideias barthesianas como *ductus*, “efeito de desmazelo” e “preguiça tática” serão importantes na compreensão dessas obras (BARTHES, 1982, pp. 142 e 149). Na análise das esculturas,

¹ Cf. no original: “*inverted archeology*” (Charles Olson, *Cy Twombly*, citado também em Nicola Del Roscio [ed.], *Writings on Cy Twombly*, Munique: Schirmer/Mosel, 2002, p. 10).

recorremos também aos críticos David Sylvester (2000) e Harald Szeemann (1987). A passagem sobre a produção fotográfica de Cy dos anos 1950 foi baseada em Laszlo Glozer (2014).

Iniciaremos o tópico “Conexões Improváveis” destacando duas produções de aspectos antagônicos de 1954. Uma em que prevalece uma linha orgânica, fluida e sensual; e outra, uma série de fundo escuro, desenvolvida concomitantemente, na qual predomina uma linha austera, angulosa e descontínua. Destacaremos, ainda, que o desenho de Twombly é tomado por Barthes como fruto de um ato intransitivo, o que significa dizer que suas imagens não seriam propositais, mas pura consequência de um gesto não intencional. Questionaremos esse comentário de Barthes, que parece descrever Twombly como um *action painter*. Procuraremos mostrar que há ocasiões em que o artista não se deixa levar pelo acaso. Seus desenhos nem sempre são consequência de um gesto *imotivado*, porque em muitos casos a sua intenção é clara. Na verdade, nossa hipótese é que o artista oscila “entre a impulsividade e o cálculo”², como afirma Simon Schama (2014, p. 11, trad. nossa).

Uma das razões para acreditarmos na presença de atos transitivos em Twombly são as obras de 1955, nas quais o artista introduziu elementos da linguagem escrita. Nessas pinturas, Cy funde os aspectos antagônicos das produções de 1954, trabalhando com traços descontínuos e angulosos justapostos às formas biomórficas. Além dos traços cursivos que já eram característicos do artista, há agora a inserção de letras soltas, fragmentos de palavras ou mesmo de palavras claramente legíveis.

No tópico referente à relação entre palavra e imagem, destacaremos os antecessores imediatos de Twombly, lembrando que os expressionistas abstratos de modo geral se interessavam por ideogramas e pictogramas de povos não ocidentais. Atribuiremos uma ênfase, aqui, às várias afinidades que encontramos entre Paul Klee e Cy Twombly. Arantes (1976) e Lagôa (2006) foram leituras fundamentais para a análise da obra de Klee. Além da relação mais óbvia entre os artistas, uma vez que em ambos temos uma fusão entre palavra e imagem, acreditamos que Twombly

² Cf. no original: “*between impulse and calculation*” (SCHAMA, 2014, p. 11, trad. nossa).

interessou-se, assim como Klee (ou mesmo Kandinsky) pela questão do “espiritual na arte”. Sugerimos que as aproximações de universos díspares presentes em Twombly esteja relacionada à busca de Klee pelo equilíbrio antitético entre as forças que regem o universo – *yin* (princípio passivo, material e imanente) e *yang* (princípio ativo, espiritual e transcendente). Apresentamos também as críticas de Varnedoe (1994) e Frank O’Hara (1954), que apontam para aspectos esotéricos nas obras de 1955 a 1957. E ainda lembramos que a religiosidade e o misticismo eram fortes também no meio *beat*, de que Twombly participou, nos anos do Black Mountain College.

Passaremos, então, a discutir mais especificamente o emprego da palavra na obra de Twombly. Neste momento da pesquisa, nos afastaremos da percepção corriqueira sobre a escritura em sua obra. Para além de uma visão barthesiana, que considera as escrituras do artista como “acontecimentos” – semelhante aos traços, às manchas e às sujidades –, indagaremos se Twombly não estaria concedendo relevância semântica às palavras introduzidas em suas telas. Respondendo a essa questão, mostraremos que, em telas como *Academia*, de 1955, o significado das palavras parece ser tão relevante para o artista quanto os seus aspectos formais.

Para Rosalind Krauss (1994), assim como para críticos italianos, a inserção de palavras nas pinturas de 1955 a 1957 representava uma abertura para o grafite. A fusão da abstração com a “linguagem do grafite” ajustava-se precisamente com a expectativa dos artistas e críticos italianos do final dos anos 1950. Reconstituímos a posição do próprio artista sobre essa questão em uma de suas raras entrevistas. Twombly admitiu a Nicholas Serota (2008) haver uma relação entre suas obras e o grafite, embora não a considere seu aspecto mais importante. O que o artista destaca, nessa entrevista, é a “denegação logocêntrica” presente em suas pinturas. Nesse sentido, é possível aproximá-las às glossolalias de Antonin Artaud (1985), ou seja, à relação antagônica de apreensão e suspensão da palavra por ele proposta. Concluiremos esse tópico com a ideia de que Twombly, como Artaud, concede às palavras a mesma importância que elas têm nos sonhos; ou seja, elas não são o centro da obra, mas só mais um de seus elementos. Não se trataria, portanto, de negar o discurso, mas de mudá-lo de função ou “dignidade”, no sentido derridiano (1967) de tomar o texto como “suplemento” e não como “senhor da narrativa”.

No tópico “Entre Apolo e Dionísio ou o que Twombly não faria na América”, examinaremos a produção de Twombly no final dos anos 1950 marcada pelo uso da tinta à óleo em tubos. Entendemos que a exploração do que nomeamos de “branco matérico” se deva à leitura de Stéphane Mallarmé que o artista havia iniciado em 1957. A crítica literária Mary Jacobus (2016) publicou recentemente um importante trabalho sobre a obra de Cy Twombly, concentrando-se principalmente no uso da poesia pelo artista. Jacobus identifica algumas citações da poesia de Mallarmé em obras como *Herodiade*, de 1960. Tais constatações reforçam a ideia de que o aspecto semântico das escrituras também é fundamental para o artista. No caso de *Herodiade*, Twombly apropria-se de passagens poéticas de Mallarmé para reforçar as noções de silêncio e vazio. Além dos comentários literários, Jacobus apresenta um aspecto pouco discutido em Twombly, isto é, o seu posicionamento político. Como Jacobus, consideramos um equívoco ler a obra de Twombly como a-histórica ou apolítica. Entendemos que o artista mobiliza o passado (mítico ou não) para levantar questões sobre sua época, ou seja, para pensar criticamente o presente. Neste momento, comentamos algumas obras que revelam, por exemplo, seu posicionamento antibelicista, como *Era de Alexandre*, *A vingança de Aquiles*, e um conjunto de pinturas denominado por Varnedoe (1994, p. 37, trad. nossa) de “retratos históricos”³.

Nesta seção, mostraremos como o clima da cultura mediterrânea despertou no artista uma força libertadora poderosa. As obras produzidas entre 1961 e 1965 expressam uma entrega à sensualidade barroca. A veia expressionista de Twombly ressurge numa variedade de vermelhos intensos e em sugestões de fluidos sexuais. O artista declarou a Serota (2008) que, se estivesse na América, jamais teria pintado “tripas e sangue”, como fez na série *Ferragosto* de 1961, a qual associamos à pintura de Francis Bacon.

Nove discursos sobre Cômodo é a série que marca a transição de uma produção de “pompa barroca”⁴, no termo de Pincus-Witten (apud VARNEDOE, 1994, p. 63, nota 149, trad. nossa), para trabalhos monocromáticos de caráter mais austero. Twombly expôs *Cômodo* pela primeira vez em 1964, na Galeria Leo Castelli, em Nova Iorque.

³ Cf. no original: “*Portraits from history*” (VARNEDOE, 1995, p. 37, trad. nossa).

⁴ Cf. no original: “*Baroque pageantry*” (PINCUS-WITTEN, Robert. *Learning to Write*. Artforum, pp. 60-64, Abr. 1968).

Questionamos o duro parecer da crítica de arte americana sobre essa série. Cogitamos que a má avaliação da exposição tenha resultado da rivalidade entre a crítica de arte norte-americana e a europeia. Assim, críticos como Lawrence Campbell, ou o artista Donald Judd, estariam mais atentos ao fato de Twombly ter deixado os Estados Unidos do que às pinturas em si mesmas. A matéria da revista *Vogue*, de 1966, escrita por Lawford reforçou a imagem negativa do artista. Lawford apresentou Twombly sob uma luz-patrícia, afirmando que o artista havia abandonado sua origem *beat* (LOOZ, 2010, trad. nossa). A situação de Twombly só mudaria na América no final dos anos 1960, quando o artista apresentou uma produção radicalmente diferente. Cy abriu mão da materialidade, retomando as elucubrações mais austeras dos trabalhos a lápis. A nova estética por ele desenvolvida estava em sintonia com as correntes contemporâneas reconhecidas na América, como as investigações dos artistas conceituais dos anos 1960 e do início dos anos 1970 sobre a questão da temporalidade e dos deslocamentos no espaço real – como Robert Morris, Richard Serra, Douglas Huebler ou Richard Long. Em 1968, Twombly seria aplaudido em sua exposição individual no Museu Whitney de Arte Americana. No final dos anos 1970, o mesmo museu faria uma retrospectiva da obra de Twombly, e Yvon Lambert publicaria seu Catálogo Raisonné de trabalhos sobre papel, contendo o ensaio “Sabedoria da Arte”, de Roland Barthes.

Buscando ainda identificar as afinidades da obra de Twombly do final dos anos 1960 e da década de 1970 com a Arte Conceitual, analisamos as obras *História Natural Parte I e Parte II*. Nelas, o artista faz referência ao conceitualismo por meio dos materiais e técnicas, embora ironize as restrições formais intrínsecas a esse movimento. Para além das aproximações da obra de Twombly à Arte Conceitual, em *Evocações da Alta Cultura* analisamos, sobretudo, a retomada, em 1970, de uma questão trabalhada no início da década de 1960: as citações da mitologia, da literatura e da arte. Aqui, o trabalho de Jacobus (2016) foi absolutamente importante. Observando obras como *Musas* e *Goethe na Itália*, percebemos, com Jacobus, que a escritura, a partir da década de 1970, voltou a povoar as telas de Twombly, agora como evocação da alta cultura.

Sobre essas evocações, Barthes (1982) afirma que uma palavra é suficiente para trazer à mente imagens, constituindo-se, por si só, como comentário sobre dado assunto. No entanto, Barthes ressalta que não encontramos em certas telas de

Twombly nenhuma outra referência ao assunto além de nomes como Goethe ou Virgílio. Reiteramos o conceito barthesiano de “evocação do Nome” citando Mallarmé, Foucault e Krauss, mas também questionamos se não haveria certos momentos em que o artista recorre à escrita como “representação”. Citamos a obra *Leda e o Cisne*, interpretada por Varnedoe como a expressão de uma fusão orgiástica, confirmando assim a analogia entre título e imagem; e também a obra *Marte e o artista*, caracterizada pelo próprio Barthes como uma “composição simbólica”. Além disso, comentamos a leitura de Arthur Danto (1997) sobre a obra *Cycnus*, de 1978, e, por fim, reconstituímos a análise de Hirschey (2014) sobre a obra *Hero e Leandro*, de 1984, na qual fica evidente a relação entre escritura e narrativa.

Constatamos, todavia, que, apesar de haver “analogias” em Cy, a “representação” é somente um pretexto para colocar motivos literariamente consagrados “em abismo”, como afirma Barthes (1982, p. 162). Mencionamos a obra *Escola de Atenas*, de 1964, em que Twombly transforma o assunto austero da pintura homônima de Rafael em rabiscos infantis; ou, em outros termos, converte as associações à poética clássica presentes na pintura de Rafael em mero nome próprio, numa citação em chave irônica. Com isso, pensamos que o que mais importa não é saber se existe ou não analogia nas telas de Twombly, mas explicitar as formas como o artista opera com as referências consagradas da cultura. Mesmo quando a representação é óbvia, como se mostrará, a forma como a analogia se dá gera um sentimento de proximidade com a alta cultura em vez do esperado distanciamento reverencial.

Apresentamos ainda nesta seção a posição defendida por Jacobus (2016) referente ao caráter de protesto, ou político, como dizíamos, das obras de Twombly. Mostramos que *Cinquenta dias em Ilíada: Ilíada em batalha* seria um exemplo do que Barthes entende por “encenação do texto clássico pelo poder atribuído ao nome”. Em contrapartida, Jacobus considera essa pintura como uma meditação sobre a estética da violência, relacionando-a à Guerra do Vietnã. Jacobus menciona, ainda, obras que para ela representam um comentário selvagem sobre outras guerras contemporâneas – como *Epitáfio*, de 1992, que estaria relacionada à Guerra do Golfo. De fato, quando olhamos para as esculturas com flores de plástico das décadas de 1980 e 1990, notamos uma tendência à “temática memorial” – a qual

remete, inclusive, à noção antiga de “monumento” – ligada às vítimas sacrificiais das guerras.

No tópico “Um poeta em pintura”, procuramos aprofundar a relação de Twombly com a literatura. Jacobus (2016, p. IX, trad. nossa) parafraseia a expressão original de Charles Baudelaire a propósito de Delacroix, considerando também Twombly “um poeta na pintura”⁵. Isso porque, assim como o pintor romântico, Cy encontrava inspiração na literatura. Procuramos mostrar como a aproximação de Twombly ao modernismo literário americano nos anos do *Black Mountain College* foi fundamental na maneira do artista desenvolver a prática da citação, que também denominamos aqui de tradução – aludindo à noção de tradução construtiva de Clive Scott, a qual abarca práticas como caligrafia, desenho, pintura, fotografia e colagem. No *Black Mountain*, Twombly vivenciou o entrelaçamento do modernismo literário com a prática da arte contemporânea de vanguarda. Destaque-se a técnica da colagem oriunda do dadaísmo, que orientava, ainda, certos trabalhos de Motherwell, que, por sua vez, foram determinantes na “poesia da incompletude”⁶, efetuada a partir de “restos verbais”, como fragmentos do passado literário, em Twombly (JACOBUS, 2016, p. 4, trad. nossa).

O desmazelo da escrita não passaria assim de uma *efetuação* visada pelo artista, considerando-se seu alto nível de erudição. Isto é evidenciado por Jacobus (2016) nas cópias dos textos sublinhados, repletos de anotações de Cy Twombly. A crítica literária identifica os trechos grifados pelo artista em algumas de suas telas, como na obra memorial a Lucio Amelio, *Sem Título*, de 1993. Twombly estabelece, nessa obra, uma relação íntima entre elementos plásticos e elementos conceituais – imagem/escrita, significante/significado. Esse procedimento o aproxima do universo daqueles que, atraídos pela escrita oriental, buscavam uma nova concepção compositiva na poesia. Destacamos Ernest Francisco Fenollosa, que, fascinado pelo caráter da escrita chinesa – sua forma condensada, lacônica e passível de múltiplas interpretações –, fundou uma linha poética baseada na *sugestão*. Twombly pode ter encontrado os estudos de Fenollosa via Olson. O artista dizia gostar dos poetas

⁵ Cf. no original: “a poet in painting” (JACOBUS, 2016, p. IX, trad. nossa).

⁶ Cf. no original: “poetics of incompleteness” (JACOBUS, 2016, p. 4, trad. nossa).

porque encontrava neles “uma frase condensada”⁷ (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa). A frase condensada, segundo Jacobus (2016, p. 18, trad. nossa), “tem sua origem na poética proto-modernista de Fenollosa da frase eletrizada”⁸. Nesse ponto, retomaremos Olson, explorando suas afinidades com o artista por meio da análise de *Sem Título (Pinturas de Peônias em Floração)*, de Twombly. A dissertação de mestrado de McCullough (2011) trouxe uma significativa contribuição, pois evidencia a presença da estética japonesa nas pinturas dos anos 2000; além de traçar um paralelo entre tais pinturas e a produção fotográfica do artista dos anos 1980. Jacobus foi também uma referência fundamental para o reconhecimento da temática japonesa *furimono* (ou “coisas caindo”) e dos haicais em suas obras. A comparação de Barthes (1980) entre o haikai e a fotografia “punctuante” complementa a discussão. Guillaume Cassegrain (2016) e Mézil (2007) corroboram a ideia de *furimono* nas fotografias de Cy. Mézil relaciona a obra de Cy às obras de Matisse sob o ponto de vista dos “desequilíbrios” e “colapsos” na composição. Jacobus também menciona Matisse, reforçando a ideia de Mézil, apresentando também outra conexão: o aspecto decorativo. Para ela, as pinturas dos anos 2000 de Twombly reacenderam o debate do século XX sobre a relação entre “arte decorativa” e “pintura abstrata”.

As *Pinturas Rosas* de 2008 são analisadas após os comentários às *Pinturas Peônias*. Embora mantenham certa semelhança pictórica, as produções seguem temáticas opostas; se a primeira enfatizava a efemeridade da peônia, nas últimas o artista aborda o aspecto imperecível da rosa, que se perpetua na memória afetiva. Mais uma vez, McCullough (2011) traz uma contribuição significativa. Concluindo a discussão sobre o aspecto “transcendental” em Twombly, mais especificamente sobre seu gosto por “memoriais”, comentaremos a obra *O Teto*, de 2009. Tanto o texto de Richard Leeman para o catálogo da exposição de 2010 quanto a entrevista concedida à Marie Laure Bernadac (2010) – curadora de projetos de arte contemporânea no Louvre, à época – foram de absoluta importância para a leitura dessa obra. Twombly, mais uma vez, se propôs uma “autoinversão”, ao produzir

⁷ Cf. no original: “*I like poets because I can find a condensed frase*” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

⁸ Cf. no original: “*the phase has its prehistory in Fenollosa's proto-Modernist poetics of the changed phrase*” (JACOBUS, 2016, p. 18, trad. nossa). Essa é a posição também de Haroldo de Campos, que difundiu a obra de Ernst Fenollosa no Brasil. Cf., do autor, *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

uma obra de aspecto apolíneo, como *O teto*, em contraste ao aspecto dionisíaco de outras pinturas dos anos 2000. Esta pintura pode ser lida como um verdadeiro epitáfio desse artista incrivelmente versátil, capaz de manter a unidade de sua produção ao longo de uma trajetória multifacetada. Não se trata apenas da vasta quantidade de trabalhos produzidos ao longo dos seus 83 anos de vida; nem da habilidade demonstrada nas mais diversas linguagens; o legado de Twombly pode ser resumido “na dedicatória de Webern para Alban Berg”, segundo Barthes (1982, p. 151, trad. nossa): “Não muitos, mas muito”⁹. Embora a obra de Twombly seja numerosa – ao contrário da de Alban Berg, notadamente concisa –, sua importância não reside em seu tamanho, mas na sua relevância como um todo.

⁹ Cf. no original: “*Non multa, sed multum*” (BARTHES, 1982, p. 151, trad. nossa).

DA DICOTOMIA À COEXISTÊNCIA

O século XX foi marcado pela lógica de inovação das linguagens artísticas e pela experimentação formal que aniquilaram a ideia tradicional de arte. O período que se seguiu ao projeto utópico revolucionário modernista foi o da abertura do campo dos possíveis, como afirma Andreas Huyssen (1991). Se o alto modernismo foi fundado numa série de exclusões, agora as distinções entre os movimentos artísticos deixaram de fazer sentido, liberando os artistas ao desenvolvimento de obras cada vez mais plurais.

O desmoronamento da visão dialética entre arte e cotidiano é a questão central do pós-modernismo para Huyssen. O primado da inovação e da grande arte havia dado lugar à tensa coexistência entre tradição e inovação, cultura de massas e grande arte. Em vez da oposição categórica modernista entre abstração e representação, alta cultura e cultura popular, arte e antiarte, se afirmam novas configurações que rompem fronteiras e relativizam o que fora reprimido pelo discurso modernista.

A exemplo disso, observa-se a singularidade com que artistas como Cy Twombly, Rauschenberg e Jasper Johns se relacionaram com a tradição da vanguarda norte-americana: não mais engessados por paradigmas de escolas ou movimentos, mas, antes, “saqueando seu vocabulário e suplementando-o com imagens e temas escolhidos aleatoriamente nas culturas pré-modernas e não-modernas bem como na cultura de massas contemporânea” (HUYSEN, 1991, p. 43).

Em Twombly, há a ambivalência de elementos imemoriais e seu característico traço desajeitado “como o de criança”. Noções da alta cultura são evocadas por palavras como *Arcadia*, ou *Olympia*, porém são escritas de forma tosca e justapostas a figurações de órgãos sexuais que remetem às inscrições abjetas do *bas-fond* dos mictórios e terrenos baldios da Nova Iorque da década de 1970. Cy funde o gesto lírico do expressionismo abstrato com traços secos, racionalizados e repletos de arbítrio. Obrando em cruzamentos, propondo “narrativas enviesadas”, como caracteriza Canton (2014, p. 15).

A FORMAÇÃO HÍBRIDA DE CY TWOMBLY

A narrativa enviesada de Cy Twombly inclui imagens, palavras, sistemas de contagem, geometria, signos ideográficos, citações poéticas e pintura gestual. Em Twombly, “tudo pede para ser entendido em conjunto”¹⁰ (VARNEDOE, 1994, p. 10, trad. nossa). Olhando para sua trajetória, percebemos experiências contrastantes na formação do artista. A primeira escola de arte formal que Cy frequentou foi a Escola do Museu de Belas Artes de Boston. Esta escola adotava um viés afim à estética alemã e foi a semente para a pintura expressionista que floresceu em Boston no final de 1940. Depois de dois anos, Twombly mergulharia em um universo completamente diferente. Já em Nova Iorque, frequentando o *Art Students League*, ele entraria em contato com a pintura não objetiva de artistas como Pollock, Rothko, Motherwell e Franz Kline. Mas Twombly não foi um expressionista abstrato – a não ser que o chamemos de “expressionista abstrato impenitente”¹¹, como sugere Simon Schama (2014, p. 11, trad. nossa). O estudo pessoal que o artista desenvolveu sobre objetos etnográficos e a arte não-ocidental, somado a suas raízes expressionistas e conhecimento literário, possibilitaram a construção de uma poética entrecruzada.

Edwin Parker Twombly Jr. nasceu em Lexington, Kentucky, no ano de 1928. Sua infância foi marcada por mudanças regulares com sua família do nordeste para o sul dos Estados Unidos, o que ele via como uma feliz alternância entre duas culturas americanas. Twombly, segundo Varnedoe (1994), tinha mais afinidade com a cultura sulista. Desde sempre foi um admirador das casas apalaçadas, das antigas plantações e da arquitetura neoclássica com pórticos com nomes latinos. Sua mais velha e única irmã era amante da língua clássica, estudante de latim e grego. As brincadeiras de seu pai, também conhecedor da língua, com sua irmã em latim, marcaram o imaginário de Cy.

Twombly cresceu no período de deslocamento do centro clássico do modernismo europeu – a cidade de Paris – para Nova Iorque e da constituição da primeira vanguarda americana. De acordo com o historiador Jonathan Harris (WOOD, 1998),

¹⁰ Cf. no original: “*all ask to be understood in concert*” (VARNEDOE, 1994, p. 10, trad. nossa).

¹¹ Cf. no original: “*impenitent Abstract Expressionist*” (SCHAMA, 2014, p. 11, trad. nossa).

a mudança nos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial foi drástica, propiciando a percepção de dois países diferentes: os EUA dos anos 1930 e o dos anos 1950. A princípio, a cultura apresentava-se enraizada numa auto imagem local, e com formas de produção artística que tinham por base preocupações e perspectivas realistas¹². Nos anos 1930, artistas como Pollock, Rothko e Newman estavam comprometidos com a política socialista. As práticas naturalistas e realistas de representação que predominavam, eram vistas como necessidade cultural para os adeptos das políticas comunistas e socialistas. Com a ascensão do fascismo, o fracasso da Frente Popular e as revelações sobre o stalinismo soviético, a primeira geração da Escola de Nova Iorque do pós-guerra afastou-se gradativamente das ideologias políticas e estéticas predominantes na esquerda organizada dos anos 1930.

Em 1938, Leon Trotsky, Diego Rivera e André Breton escreveram o *Manifesto por uma arte revolucionária livre*, sobre a missão da prática artística de esquerda. Segundo eles, para o artista engajar-se na luta pela liberdade, era preciso romper as amarras dos dogmas do realismo socialista soviético e manifestar livremente seu próprio mundo interior em sua arte. Por volta dos anos 1940, a pintura social-realista nos Estados Unidos caíra em descrédito, por ser associada aos comunistas stalinistas. Nessa época, as obras de Pollock, Rothko e Newman eram cada vez mais abstratas e, por volta de 1948, as pinturas e declarações dos então considerados “expressionistas abstratos” começaram a ser associadas à retórica anticomunista característica da Guerra Fria, como símbolo de uma América livre. Este discurso ganhou ressonância, apesar das constantes declarações antinacionalistas e anticapitalistas feitas por esses artistas. No final dos anos 1950, o expressionismo abstrato já havia se consagrado como vanguarda oficial e estava profundamente enredado com a crítica modernista, que celebrava a autonomia pictórica.

Twombly pôde vivenciar nitidamente essa transição. Ao contrário de instituições de outros lugares – principalmente as de Nova Iorque –, o Instituto de Arte Contemporânea de Boston e a Escola do Museu de Belas Artes de Boston (em que Cy estudou de 1947 a 1949) elegeram o Expressionismo – em vez do Cubismo, do

¹² O termo realista, aqui, se refere tanto a uma arte figurativa quanto politicamente engajada.

Surrealismo ou o *De Stijl* – como o pilar europeu do modernismo internacional. Durante os anos 1930 e 40, o Instituto montou exposições dos expressionistas do norte da Europa, incluindo a maior exibição da América de Kokoschka, Munch e Ensor. O jovem estudante foi profundamente atraído pela convulsiva e visceral arte de Chaim Soutine, mas, ao mesmo tempo, interessou-se por aspectos do Dadá e do Surrealismo, especialmente por Kurt Schwitters e Alberto Giacometti. Varnedoe (1994) destaca uma obra de Twombly desse período cuja referência a estes dois artistas é clara. Trata-se de uma escultura (Fig. 2) em que Cy usa duas maçanetas e um manípulo de torneira, postos simetricamente, formando, segundo Varnedoe (1994, p. 12), “uma ordem hierática”. Para o historiador, Twombly inspirou-se na obra *O Palácio às 04:00* (1932), de Giacometti, na construção de sua escultura esguia e etérea. Já a utilização de objetos encontrados (*objets trouvés*) remete às *assemblages* de madeira e detritos de Schwitters e Hans Arp. São objetos brancos em um pedestal que antecipavam muitos dos seus trabalhos tridimensionais posteriores.

FIGURA 1 – Twombly com um trabalho não identificado dos anos 1940.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/lingering-threshold-between-word-and-image> Acesso em: 30 out 2017

FIGURA 2 – Twombly. *Sem Título*. 1947. Maçanetas de porta, manípulo de torneira, madeira e tinta. 35,7 x 26,7 x 30,5 cm. Coleção do artista.

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 66

Sua atração pelo surrealismo o motivou a tentar uma bolsa de estudos no *Art Students League*. Cy ingressou na instituição em 1950, numa época em que a Escola de Pintura de Nova Iorque de Pollock e de De Kooning era hegemônica. Com uma abordagem totalmente distinta da escola anterior, o *League* voltava-se para o cubismo, o surrealismo e a arte abstrata. Um conjunto de circunstâncias estabeleceu a situação ideal para a consolidação da primeira vanguarda americana. Havia obviamente um interesse político na promoção de uma arte de influência internacional que beneficiaria a imagem dos Estados Unidos no cenário da Guerra Fria. A arte abstrata tornou-se símbolo de liberdade, da mesma forma que toda e qualquer arte figurativa passou a ser associada ao realismo socialista e, portanto, depreciada.

Clement Greenberg – uma das figuras fundamentais na difusão do expressionismo abstrato – estava determinado a promover uma arte norte-americana distinta daquela produzida em Paris e, para isso, defendia sistematicamente uma pintura violenta e espontânea, em oposição à elegância normalmente associada à pintura francesa.

O abstracionismo não era uma novidade para os norte-americanos, uma vez que já havia sido praticado pela primeira geração moderna, mas, neste momento, adquiria um novo caráter. Em vez da abstração geométrica, os primeiros trabalhos dos expressionistas abstratos apresentavam elementos pictográficos e biomórficos que lembravam aqueles presentes nas obras surrealistas de Masson, Miró e Arp. Na ausência de modelos, a ênfase concentra-se, a partir de então, na expressão da personalidade individual do artista, ou seja, em seu gesto espontâneo, evidência da herança do automatismo surrealista que valorizava a intuição e o inconsciente como fonte de criação artística. O expressionismo abstrato também remetia a procedimentos cubistas. A forma ‘*all over*’ de compor pinturas está relacionada à colagem cubista, assim como às malhas de cor de Mondrian e às composições descentralizadas de Miró do final dos anos 1920 e dos anos 1930.

Proeminente foi também o impacto dos conceitos de Carl Jung sobre o expressionismo abstrato. Entre os anos 1920 e 1950, Jung viajou com frequência aos Estados Unidos e as traduções de suas obras para a língua inglesa multiplicaram-se, facilitando a divulgação de suas ideias. A noção de inconsciente

coletivo e a importância atribuída ao mito revelaram-se determinantes na gênese do expressionismo abstrato.

Harold Rosenberg (1961), outro influente crítico da época, cunhou o conceito *action painting*, ao afirmar que a tela passara a representar uma arena na qual os pintores podiam atuar. Em vez de iniciar o trabalho com uma imagem prévia na mente, a imagem era produzida no momento em que o artista começava a pintar. Greenberg combateria essa ideia, pois não aceitava que a valorização do processo de pintar pudesse levar a uma “apreciação indiferenciada” do resultado da obra. Dizia que se nos limitássemos ao processo de produção da obra, então a arte seria fruto do acaso, o que significaria que artistas americanos como Pollock, Newman, ou o europeu De Kooning, não sabiam pintar.

O auge do expressionismo abstrato se deu nas décadas posteriores à Segunda Guerra Mundial, momento de grande proeminência da direita nos Estados Unidos (ANFAM, 2013). O período de 1945 a 1960 chegou a ser denominado de “Inquisição Norte-Americana”, ou época do “Grande Medo”, porque a suposta ameaça comunista movimentou um sistema de controle repressivo que se disseminou pela trama cultural. Anfan explica que há controvérsia em relação à interpretação do expressionismo abstrato nesse contexto reacionário. Como vimos, o movimento foi explorado politicamente¹³ como se estivesse coadunado com ideias nacionalistas e anticomunistas, fato esse reforçado pela teoria de Greenberg, que defendia uma arte autônoma – isto é, não engajada politicamente e de caráter norte-americano (independente da Europa). No entanto, ao contrário de Greenberg¹⁴ – inicialmente ligado à esquerda e, depois, um anticomunista militante –, muitos artistas se opuseram à política da época. Anfan (2013, p. 118) cita Gorky, que “deplorava o ‘prosaísmo comercial’ e a desumanidade dos Estados Unidos”. Refere-se também à

¹³ Saunders (1995) afirma que a CIA, secretamente, promoveu o expressionismo abstrato em todo o mundo durante a Guerra Fria – momento em que a grande maioria dos americanos não gostava ou mesmo desprezava a arte moderna. De maneira encoberta – tendo sua principal fachada: o *Comité Norte-Americano pela Liberdade Cultural* –, a CIA patrocinou uma série publicações de revistas com críticas favoráveis à nova pintura norte-americana, congressos e festas, além de exposições itinerantes, sendo uma das mais significativas *A Nova Pintura Americana*, que percorreu todas as grandes cidades europeias entre 1958 e 59. Entre os promotores do expressionismo abstrato estava o anticomunista Nelson Rockefeller, que foi presidente do MoMA. Para a CIA, essa nova pintura era uma espécie de propaganda perfeita da ideologia capitalista norte americana durante o período da Guerra Fria. Destaque-se, a propósito, a presença de Jackson Pollock e Franz Kline na IV Bienal do MoMA de 1957.

¹⁴ E também de Mark Rothko e Adolph Gottlieb, que, inicialmente simpatizantes do comunismo, tornaram-se anticomunistas engajados durante a Guerra Fria.

publicação abertamente comunista de Reinhardt em 1947, bem como o texto do mesmo ano de Motherwell e Rosenberg na revista *Possibilities*, o qual abordava a “mortífica situação política” dos Estados Unidos (ANFAM, 2013, p. 119). Sem falar de Clyfford Still, que considerava “sua arte como uma espécie de guerrilha”, ou de Newman e De Kooning, que condenaram a bomba atômica em seu país (ANFAM, 2013, p. 119).

Anfam (2013, p. 120) considera o expressionismo abstrato como uma arte radical, que associava o conteúdo existencial a um tratamento inovador, “sem recuar para a torre de marfim da forma pela forma”. Os recursos usados pelos vanguardistas – grandes formatos, cores densas e saturadas, ênfase na materialidade da pintura – tinham o intuito de provocar uma reação visceral por parte do espectador. Outra questão apontada pelo historiador é o recuo de muitos expressionistas abstratos à vida rural. Gorky foi morar no interior da Virgínia e de Connecticut; Pollock passou a viver numa fazenda em Long Island; David Smith e Guston mudaram-se para o interior de Nova Iorque. Para Anfam, o ato de criar isolado da sociedade, durante a Guerra Fria, era uma maneira de reagir ao consenso e à conformidade da opinião pública norte-americana. Concluindo sua argumentação, Anfam destaca que esse investimento da política cultural norte-americana no expressionismo abstrato, difundindo-o pelo mundo como a arte de um país livre e democrático, pôs fim a onda antimodernista que irrompera no final dos anos 1940. O historiador enfatiza três acontecimentos. O primeiro foi a matéria da revista *Life*, que “ridicularizou meticulosamente os métodos de Pollock” (ANFAM, 2013, p. 121). O segundo, a mudança do nome do *Instituto de Boston de Arte Moderna* para *Arte Contemporânea*; e o último foi a declaração do senador George Dondero condenando a pintura não acadêmica do século XX como “subversiva e comunista”. Anfam (2013, p. 121) defende que estes três episódios, somados às manifestações anticapitalistas dos expressionistas abstratos, possibilitaram o resgate da “aura radical” que a abstração tivera para a geração anterior, mas agora com a peculiaridade do centramento na exploração física dos materiais.

No contexto dessa “americanização do Modernismo” (WOOD, 1998, p. 62), Twombly, então em Nova Iorque, começou a frequentar regularmente exposições de artistas como Pollock, Gorky, Rothko, Motherwell e Kline. No *League*, o artista conheceu Rauschenberg, veterano na escola, que foi para ele a primeira pessoa a

compartilhar dos mesmos interesses e objetivos como artista. É notável a troca mútua entre os dois: alguns dos trabalhos de Rauschenberg desta época, como *22 A Lily Branca* (Fig. 3), uma pintura branca com amplo trabalho de lápis, com inscrição de diagramas, palavras e números, pode ter antecipado aspectos da arte posterior de Twombly, da mesma forma que a atenção de Twombly pelas primeiras experiências com *assemblages* provavelmente influenciou Rauschenberg.

Com o incentivo do novo amigo, Twombly fez um curso de verão no *Black Mountain College*. Fundado em 1933 – mesmo ano do fechamento da Bauhaus pelos nazistas –, esta instituição procurou dar continuidade à experiência interdisciplinar na abordagem da arte iniciada na Alemanha. O encontro de destacados professores oriundos da Bauhaus com artistas norte-americanos, como John Cage e Merce Cunningham, faria do *Black Mountain* o foco das inovações artísticas dessa época.

FIGURA 3 – Rauschenberg. *22 A Lily Branca*, 1950. Óleo e grafite s/ tela. 100,3 x 60,3 cm. Coleção de Nancy Ganz Wright.

Fonte: <http://www.artmarketmonitor.com/2016/09/07/sally-manns-twombly-isnt-worth-70m/> Acesso em 30 out 2017

Se alguns expressionistas abstratos buscaram, no isolamento rural, uma forma de protestar contra o sistema político e econômico dos Estados Unidos, podemos considerar a fundação do *Black Mountain College* como um ato radical nessa direção. Situada em uma parte isolada e bucólica da Carolina do Norte, a faculdade existiu em um momento que motivou muitos a abandonarem o “estilo americano de

vida” e a optarem por formações coletivas e idealistas. A abordagem colaborativa praticada no *Black Mountain* foi fundamentada nas ideias progressistas do pedagogo John Dewey. Depois de comprar terrenos ao lado de seu campus, a faculdade criou “Estudos de Construção” em 1940, tendo alunos e professores participando da edificação de um espaço educacional comunitário. Além da construção e da manutenção dos prédios, o currículo incluía o trabalho agrícola e os deveres de cozinha. O projeto pedagógico da faculdade era não hierárquico e liberado dos sistemas de exame, notas e horários rigorosos. O *Black Mountain* possuía um sistema de educação gratuito, que foi em parte possível devido à rejeição da própria comercialização da escola, aceitando funcionar com quase nenhum financiamento. Dewey (apud BENTO, 2014), em carta de 1940 a Theodore Dreier (professor e também membro fundador), referia-se ao *Black Mountain College* como “um exemplo vivo de democracia, e um modelo para a contracultura dos anos 60”.

Twombly chegou ao *Black Mountain* em 1951, quando a instituição lutava pela sobrevivência. O poeta Charles Olson, reitor na época, planejou várias ações para evitar a dissolução da faculdade, pois a situação financeira tornara-se inviável. A escola fechou em 1957, mas o seu legado permanece vivo. Alguns dos artistas norte-americanos mais influentes do século XX foram seus alunos ou professores, como: Rauschenberg, Willem e Elaine de Kooning, Jacob Lawrence, Richard Lippold, Kenneth Noland, Ben Shahn, William Carlos Williams, John Cage, Motherwell, Franz Kline, Josef Albers, Merce Cunningham, entre outros.

Durante a temporada que passou nesta pequena “escola rebelde” nas montanhas da Carolina do Norte, Twombly teve contato com diversos artistas da Escola de Nova Iorque. Motherwell, um de seus professores, escreveu o prefácio para o catálogo da primeira mostra individual de Cy realizada na *The Seven Stairs Gallery*, em Chicago, no final de 1951. No texto, Motherwell o enaltece como o mais proeminente entre os jovens pintores. O professor percebia, nas obras de Twombly, um misto de referências, com aspectos da pintura de Picasso, das superfícies carregadas de Dubuffet, bem como uma forte admiração pela arte primitiva. Declarou a conexão de Twombly com “o abandono, a brutalidade, a irracionalidade da pintura de vanguarda do momento”. E comentou sobre “o caráter sexual de fetiches parcialmente ocultos

em sua violenta superfície”¹⁵ (MOTHERWELL apud VARNEDOE, 1994, p. 15, trad. nossa).

A admiração de Cy pelas obras monocromáticas de Motherwell e Kline levou-o a abandonar a paleta de cores vibrantes, anteriormente usada na fase dita expressionista. O historiador Varnedoe (1994) afirma que o tempo no *Black Mountain*, apesar de curto, afetou intimamente a obra de Twombly. Em lugar da ênfase no movimento, suas telas pareciam cada vez mais estáticas em sua monumentalidade e marcadas por uma forma de primitivismo que se tornava central em seu trabalho. Nas telas que se seguiram a este período, fica claro o fascínio de Twombly pela ordem plástica simétrica da arte indígena, bem como pelas superfícies corroídas dos artefatos arqueológicos. *Min-oe* (Fig. 4) é uma das telas pintadas no *Black Mountain*, inspirada nas formas antropomórficas – e muitas vezes duplicadas e confrontadas – de bronzes de Luristan (Fig. 5). O artista afirmava encontrar na arte dos índios americanos, mexicanos e africanos a “simplicidade fresca das formas”, a “riqueza das superfícies envelhecidas” e uma “aura de superstição animista e obsessão”¹⁶ em certos objetos etnográficos e arqueológicos (VARNEDOE, 1994, p. 14, trad. nossa).

FIGURA 4 – Twombly. *Min-One*, 1951. Betume e pintura de casa s/ tela. 86,4 x 101,6 cm. Coleção Robert Rauschenberg.

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 67

FIGURA 5 – Bronzes de Luristan do Louvre, Paris.

Fonte: <http://zoroastrianheritage.blogspot.com.br/2011/07/iranian-aryan-connections-with-western.html> Acesso em: 28 out 2017

¹⁵ Cf. no original: “the sexual character of the fetishes half-buried in the violent surface” (MOTHERWELL apud VARNEDOE, 1994, p. 15, trad. nossa).

¹⁶ Cf. no original: “the fresh simplicity of ‘primitive’ art’s forms” (...) “the evocative richness of its aged surfaces” (...) “the aura of animistic superstition or obsession” (VARNEDOE, 1994, p. 14, trad. nossa).

Se a obra de Twombly centrava-se cada vez mais em uma forma de primitivismo, era porque ele estava, segundo Willian McGee¹⁷, “sob a magia de Motherwell”. Em suas considerações sobre a Escola de Nova Iorque, Motherwell declarou sua afinidade com a arte de culturas não ocidentais tais como a egípcia, a africana, a do antigo Mediterrâneo e mares do Sul, e, sobretudo, a arte oriental. Motherwell (1951, p. 12, trad. nossa) considerava a arte abstrata como “uma resposta fundamentalmente romântica à vida moderna”¹⁸. Ele acreditava que a emergência da arte abstrata era um sinal de que “ainda havia homens capazes de afirmar sentimentos no mundo”¹⁹ (MOTHERWELL, 1951, p. 12, trad. nossa). Para Motherwell, o artista moderno, “pouco à vontade no universo”, seria um “desajustado existencial” que olhava para a arte do passado, ou para a arte não ocidental buscando referências alheias à América consumista e reacionária.

Durante os anos 1940, investigações sobre a arte não ocidental eram bastante comuns entre os expressionistas abstratos. Essa tendência deve-se, em parte, à chegada aos Estados Unidos, em 1941, do grande teórico do surrealismo André Breton e a alguns dos mais importantes artistas desse movimento – como Andre Masson, Max Ernst, e Matta Echaurren. Motherwell, que esteve mais próximo ao grupo, foi o porta-voz dos aspectos teóricos e práticos do surrealismo europeu na América. Os artistas norte-americanos voltaram seus olhares para os aspectos pré-racionalistas da cultura não ocidental e, apropriando-se de técnicas surrealistas – como o automatismo –, diretamente ajustadas às suas finalidades artísticas. Para Anfam, dois aspectos enfatizados pelos surrealistas devem ser destacados: o totem e o biomorfismo. Segundo ele, os expressionistas abstratos “redescobriram a visão primitivista do totem como um híbrido entre uma presença animada e um signo portador de forças poderosas” (ANFAM, 2013, p. 103). Anfam menciona Clyfford Still, cujas telas verticais – com pontos semelhantes a olhos em meio a grossas camadas de pigmentos – aludem ao totem de maneira dramática. Quanto ao biomorfismo, Anfam entende que os expressionistas abstratos criaram um repertório

¹⁷ McGee também estudou no Black Mountain em 1952. A propósito, ver Melvin Lane, *Black Mountain College Sementes germinadas: uma antologia de notas pessoais*. Knoxville: Univ. of Tennessee Press, 1990. Apud JACOBUS, 2016, p. 249.

¹⁸ Cf. no original: “it is a fundamentally romantic response to modern life” (MOTHERWELL, 1951, p. 12, trad. nossa).

¹⁹ Cf. no original: “The emergence of abstract art is one sign that there are still men able to assert feeling in the world” (MOTHERWELL, 1951, p. 12, trad. nossa).

de formas orgânicas sintéticas que possibilitou o salto da figuração à abstração. Como exemplo, ele menciona Rothko, que, com o “giro de uma voluta sintetizava todo um organismo” (ANFAM, 2013, p. 107).

Outro ponto importante dessa atração dos expressionistas abstratos pela cultura não ocidental teria sido o contato com as ideias junguianas, tão em voga nessa época. O chamado “inconsciente coletivo”, supostamente comum a todos os seres humanos, só poderia ser acessado por meio dos “arquétipos” – que são “figuras dos primórdios, símbolos e agrupamentos a eles associados que povoam sonhos e os mitos, como se fossem sinais que apontam para coisas ocultas e complexas”, como explica Anfam (2013, p. 89). Neste contexto difundiu-se a tendência em apropriar-se de alfabetos misteriosos, ou sistemas visuais alternativos à linguagem verbal. Anfam cita os numerais cabalísticos de Pollock em *Macho e Fêmea* de 1942; os motivos hieroglíficos das esculturas de David Smith; os traços semelhantes a letras e números de Bradley Walker Tomlin e os “pictogramas” de Gottlieb, entre outros exemplos.

Para além do influxo das ideias surrealistas e junguianas, segundo Nigro (2008), a atração pela arte primitiva na década de 1940 pode ser interpretada também em relação a uma questão que incomodava os norte-americanos neste período. Apesar do novo bem-estar material, uma sensação de falência moral e ansiedade penetrava a vida americana do pós-guerra. Nigro afirma que o retorno aos valores humanistas representava uma esperança de mitigar essa ansiedade. Aos artistas foi atribuído o papel de acessar as formas não racionais de conhecimento e experiência, especialmente a imaginação, sugerindo alternativas para o mundo corrompido.

Robert Motherwell argumentou de forma ativa sobre a expressão subjetiva de valores humanistas. Durante a década de 1940 e o início dos anos 1950, havia muitas outras vozes que invocavam o humanismo na causa da liberdade. Dwight Macdonald, um dos intelectuais de destaque da época, compelia para um pensamento em “termos humanos” em seu ensaio seminal de 1946, *A raiz é o homem* (BELGRAD, 1998, p. 27). De particular importância também, devido à sua

ampla divulgação, foi o ensaio *O Existencialismo é um Humanismo*²⁰, de Jean-Paul Sartre.

Como o que ocorreu com o expressionismo abstrato, mais uma vez, um conceito originado de ideias discutidas legitimamente entre artistas e intelectuais foi tomado como arma política. Se a vanguarda americana serviu de emblema da cultura norte-americana durante a Guerra Fria, o conceito do humanismo seria seu discurso apaziguador de “humanidade irmã”, criando uma falsa noção de solidariedade mundial. O MoMA, por exemplo, organizou exposições como “A família do homem” em 1955, reunindo imagens de fotógrafos do mundo todo para construir “uma declaração direta de solidariedade global”²¹ em plena Guerra Fria. Tornaram-se também corriqueiras exposições de obras de arte modernistas ao lado de objetos etnográficos – embora isso não fosse novidade, pois já ocorriam, com certa frequência, desde 1910. Segundo López (2014), o intuito dessas exposições era atrelar a arte moderna à arte não ocidental, propondo, assim, uma história da arte universal. Para López, Nelson Rockefeller foi um dos principais colecionadores de objetos da África, da Oceania e de arte americana primitiva, e também um dos principais responsáveis por trazer visibilidade à arte não ocidental. No entanto, os objetos eram dispostos num contexto a-histórico, “dando um alibi estético para a instrumentalização de objetos sem voz” (LÓPEZ, 2014, p. 146). Assim, a arte moderna ocupava “a posição de anfitriã e a arte primitiva a posição de hóspede subalterno” (LÓPEZ, 2014, p. 148). Enfim, a aproximação entre a arte moderna e a “primitiva”, do ponto de vista curatorial, levou em conta apenas os aspectos morfológicos, buscando-se uma forma universal consonante ao discurso da “humanidade irmã”, bastante conveniente aos Estados Unidos no contexto da Guerra Fria.

Mas voltemos a Twombly. Falávamos de como sua obra estava sendo afetada por sua aproximação a Motherwell no *Black Mountain*. Não eram apenas as formas primordiais e a monocromia peculiares à poética de Motherwell que chamavam a atenção do jovem artista. A maneira como seu mentor conciliava procedimentos formais e espontâneos parece também ter sido significativa para ele. Motherwell

²⁰ Cf. FULTON, Ann. *Apostles of Sartre: Existentialism in America, 1945-1963*. Evanston: L, 1999.

²¹ Conforme descrição da exposição no site do MoMA. Disponível em:

<<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429>> Acesso em: 02 nov. 2017.

concebia sua própria obra em termos de “uma dialética entre o consciente (linhas retas, formas desenhadas, cores ponderadas, linguagem abstrata) e o inconsciente (linhas suaves, formas obscurecidas, automatismo) resolvida numa síntese”²². De forma talvez menos evidente do que Motherwell, Twombly parece ter aderido à ideia de fazer coexistirem em suas telas aspectos considerados inconciliáveis. Em *Sem Título*, 1951 (Fig. 6), notamos uma dialética semelhante: aspectos do inconsciente – pinceladas espontâneas, relevos que supõem a ideia de uma camada anterior de tinta derramada (Fig. 7) – dialogam com aspectos do consciente – opção pela monocromia; linhas verticais e horizontais que criam uma espécie de grade com motivos circulares organizados na parte superior da tela.

FIGURA 6 – Twombly. *Sem Título*, 1952. Tinta à óleo de pintura de casa s/ tela. 101,6 x 121,9 cm.

FIGURA 7 – Detalhe da obra *Sem Título*, 1952.

Fonte: Fotografias da autora

Nos elementos de ritual e fetiche da “arte primitiva”, o artista também apreendeu aspectos do irracional e, principalmente, do sexual. Rauschenberg (1987) caracteriza os trabalhos dessa fase como “uma acumulação massiva de uma pintura erótica em várias formas primordiais”²³. Bastões pontiagudos carregados de substâncias espessas e escuras, como na obra *Solon I* (Fig. 8), contêm óbvias

²² Cf. no original: “a dialectic between the conscious (straight lines, designed shapes, weighted color, abstract language) and the unconscious (soft lines, obscured shapes, automatism) resolved into a synthesis”. Declaração de Motherwell publicada pela primeira vez em Sidney Janis. *Abstract and Surrealist Art in America*, Nova Iorque: Reynal e Hitchcock, 1944.

²³ Cf. no original: “They were massive accumulations of erotic paint in various primordial shapes” - Rauschenberg em entrevista a Barbara Rose (New York: Vintage, 1987, p. 37).

conotações fálicas. Twombly possivelmente se inspirou nos motivos fálicos explorados por Motherwell – como em *A Carolina*, de 1950 (Fig. 9). No entanto, a materialidade da pintura o distingue do mestre; a energia erótica negava o “sensual/agradável” em favor de uma rudeza, especialmente com a inclusão de uma superfície de terra em alguns trabalhos, como em *Solon I* – referência direta a Jean Dubuffet, cujo trabalho atraía Twombly no final de 1940.

FIGURA 8 – Twombly. *Solon I*, 1952. Pintura de casa e terra s/ tela. 101,6 x 132,7 cm. Coleção Privada.

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 69

FIGURA 9 – Motherwell. *A Carolina*, 1950. Óleo s/ papel.

Fonte: <https://br.pinterest.com/ekdavern/robert-motherwell/?lp=true>. Acesso em: 29 out 2017

Há também, em *Solon I*, uma homenagem a Charles Olson, segundo o crítico John Yau (2017). O título seria um anagrama de Olson. No *Black Mountain*, Twombly aproximou-se de Olson devido ao interesse do poeta por formas primordiais – uma vez que ele era também um estudioso da cultura não ocidental, principalmente dos hieróglifos maias.

Anfam (2013, p. 189) afirma que a década de 1950 envolveu “uma mistura de impasses, reduções e recomeços”. Os artistas da geração de Pollock tenderam a rever suas obras e a examinar sua continuidade. Segundo o historiador, o movimento havia se tornado maduro o suficiente para codificar-se “em uma sintaxe de opostos: o preto contra o branco ou presenças ‘ativas’ que fendem o espaço neutro” (ANFAM, 2013, p. 193). Motherwell e Kline descobriram nesse período uma espécie de fórmula; o primeiro passou a explorar elementos austeros, e o segundo,

imensas pinceladas pretas e brancas. Em ambos é notável o amadurecimento de um gesto caligráfico. Aproximando-se destes artistas entre 1951 e 1952 no *Black Mountain*, Twombly demonstrou estar atento às características mencionadas. Sua obra pouco se distinguia dos aspectos da vanguarda norte-americana - a liberdade total de assunto e composição; a ênfase no gesto espontâneo “direto da psique do artista”; a abertura do espaço pictórico e a aceitação da materialidade da pintura como a essência da obra. Por outro lado, Varnedoe entende que Twombly inverteu a evolução da Escola de Nova Iorque, apropriando-se da linguagem da pintura de vanguarda e, ao mesmo tempo, atraindo-se por signos ocultos ligados à “arte primitiva”, que lembram as pinturas de Gottlieb, Rothko e Pollock dos anos 1940. A preocupação inicial da vanguarda com o mito não permaneceu na década seguinte. Em alguns casos, como em Clifford Still, foi drasticamente recalcada. Anfam (2001, p. 37) relata a decisão de Still de eliminar todos os títulos mitológicos originais de várias obras caracterizadas em uma mostra de 1946. O artista passou a nomeá-las apenas com números. Para Varnedoe (1994, p. 55, nota 42, trad. nossa), Twombly estabeleceu um projeto pessoal um tanto contrário à época, ou seja, não voltado a um “existencialismo imediato”, mas sim a uma “poética de tempo agregado”²⁴, como veremos. No auge do expressionismo abstrato, Twombly parecia distante da busca pela autorrealização na tela. O artista mostrava-se mais interessado pela materialidade de superfícies construídas com muitas camadas de tinta. Dubuffet, segundo Varnedoe, teria sido uma referência para Twombly no seu esforço em fundir a escala, a energia e as liberdades abstratas da pintura americana com elementos da linguagem expressiva de sua formação inicial mais voltada para o expressionismo europeu. Além das aproximações plásticas entre os artistas, é possível também observar uma correspondência entre a busca por uma arte livre de amarras e de artificialismos, o fascínio pela “entropia” infantil e a crueza da arte “primitiva”.

Para Hoeynck, a chave para entender a relação de Twombly com a vanguarda e esse interesse, aparentemente tardio, pela arte primitiva está em seu envolvimento com as ideias de Charles Olson. *Didim* (Fig. 10), uma tela dessa época, emprega três formas retangulares em um padrão orgânico, criando o efeito de células. A

²⁴ Cf. no original: “*existential immediacy*” (...) “*a poetics of accreted age*” (VARNEDOE, 1994, p. 55, nota 42, trad. nossa).

pintura, com estruturas compositivas similares às de Kline (Fig. 11), recebe o nome de uma estância balneária da Turquia, famosa por seu templo em ruínas de Apolo: Didim. Essa informação nos sugere que os traços e a textura da tela aludem ao antigo templo. Hoeynck afirma ser realmente possível que Twombly tenha se remetido ao templo de Apolo nesta tela. Segundo o autor, a escolha do título pode ter resultado da afinidade do artista com o pensamento do poeta, filósofo e reitor do *Black Mountain*, Charles Olson. A geografia, a história e a filologia do Oriente – em particular, da Turquia, do Irã e do Líbano – fascinaram o poeta. Suas palestras frequentemente envolviam mitologias e cosmologias do oriente.

FIGURA 10 – Twombly. *Didim*, 1951. Tinta à óleo de pintura de casa s/ tela.

Fonte: <http://shwardo.tumblr.com/post/7328851548/cytwombly>
y Acesso em: 03 nov 2017

FIGURA 11 – Franz Kline. *Composição*, 1950. Óleo s/ compensado. 76,2 x 55,88 cm.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/544724517404257490/> Acesso em: 03 nov 2017

De acordo com Hoeynck, Cy ligou-se à concepção alternativa de humanismo proposta por Olson. O conceito de “Novo Humanismo”, desenvolvido no início da década de 1950 pelo poeta, propõe, com uma abordagem holística²⁵, o questionamento das dicotomias centrais do “Velho Humanismo” – corpo e mente, espiritualidade e ciência, indivíduo e sociedade. Olson afirmava que essas distinções arbitrárias serviram apenas para afastar o homem da natureza da qual ele é

²⁵ Segundo a ex-estudante do Black Mountain, Du Plessis Gray (apud JACOBUS, 2016), a abordagem eclética do ensino de Olson poderia conter, no breve espaço de tempo de um curso de verão, fragmentos da história sumeriana, a teoria da arte japonesa de Fenollosa, o *Princípio da Indeterminação* de Heisenberg, passagens do *Estudo da Literatura Clássica Americana* de Lawrence, livros sobre a pintura africana em rochas de Leo Frobenius, *Descrições da Grécia* de Pausânias e *Guia para Kultur* de Ezra Pound.

invariavelmente parte. Olson concebeu uma nova epistemologia que envolvia o estudo de culturas não ocidentais. No momento em que ingressou como reitor do *Black Mountain*, em julho de 1951, ele iniciava uma pesquisa sobre os hieróglifos maias de Yucatán. Segundo Olson, a moderna língua ocidental inibe o imediatismo da consciência humana e a experiência, pois atua como uma espécie de barreira entre a experiência e a expressão. Esta ruptura entre experiência e lógica, corpo e mente, significante e significado, está na raiz da recusa de Olson dos preceitos do “velho humanismo”. Por esta razão, ele foi atraído pela cultura maia. Os hieróglifos ilustram o “Novo Humanismo” 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. Considerou-o como o rei da Assíria Ashurbanipal – um guerreiro escriba de textos cuneiformes (o mais antigo tipo conhecido de escrita). Olson, um poeta que buscava signos que levassem a uma percepção imediata e direta, encontrava-os nos glifos ou ranhuras de Twombly. Nomeadas de “glifos”, porque pouco mediadas pela linguagem moderna. Tais marcas remetem a uma sinalização primal imbuída de “poder de experiência”, diria Olson. Escrevendo para o poeta Robert Creeley em janeiro de 1952, Olson indica que os atos da criação de Twombly seriam também atos de “conjectura” – experiências de confronto com a realidade que não obedeceriam diretamente a um enredo ou tema (OLSON apud HOEYNCK, [s/d].).

O poeta havia recentemente concluído o ensaio que os críticos consideram a sua grande contribuição para o verso experimental do século XX: *Verso projetivo*, de 1950. Neste ensaio, Olson postula o conceito de *objetismo*, que atribui à arte abstrata de Twombly. A ideia era ligar os processos experimentais da poética da vanguarda americana com uma visão ecológica de um mundo em que humanos e não humanos interagiriam vigorosamente. Olson percebia em Twombly um modo ecológico de arte, em que aspectos da vida “interior” (gesto espontâneo) e “exterior” (alusões à arte primitiva) se fundiriam. O poeta observou também, na obra do artista, forte inclinação para texturas “suas”. As superfícies densas, construídas por acumulação de camadas de tinta, foram descritas por Olson como crostas oxidadas de ferro, e as cores usadas pelo artista, associadas à paleta de pinturas rupestres.

Assim como Olson, o crítico português Carlos Vidal (2011) aproxima a obra de Cy à arte rupestre, recorrendo aos textos de Bataille sobre a arte primitiva. Face as pinturas de Lascaux, Bataille sublinha um desfazer mais que um fazer, uma espécie de “instintualidade sádica de apagamento e de sobreposições”, no qual o “humano” é expulso para dar lugar à recuperação da animalidade do homem, ou seja, à “unidade perdida” (BATAILLE apud VIDAL, 2011). O escritor e crítico de cultura atribui a Twombly o resgate desta unidade pela prodigalidade de seu gesto. Vidal refere-se a uma fase posterior da obra de Cy, marcada pela espontaneidade de traços que aludem a garatujas infantis, bem como pela construção de “palimpsestos” formados por escrituras sobrepostas entremeadas por velaturas.

Embora Cy não tenha se inscrito em nenhuma das aulas de Olson, é muito provável que as trocas entre eles tenham ocorrido a partir de interações fora da sala de aula, dado o ambiente colaborativo da escola. A dinâmica tradicional professor-aluno havia sido abandonada no *Black Mountain* em favor de uma abordagem mais colaborativa. Hirschey (2014) afirma que houve, no verão de 1951, um diálogo interdisciplinar no *Black Mountain*, centrado na pesquisa sobre glifos de Olson. Praticantes de várias disciplinas (pintura, música, dança) responderam ao seu poema *Um Glifo*. Teve início uma onda de troca de “presentes-glifo”. Charles Olson presenteou Ben Shahn com um “poema-glifo”, enquanto Shahn retribuiu com uma “pintura-glifo”. Katherine Litz apresentou à comunidade uma “dança-glifo” com música de Harrison e uma decoração que utilizava uma reprodução ampliada da pintura de Shahn (HIRSCHEY, 2014, p. 31). A julgar pelo escopo interdisciplinar dessa troca só podemos assumir que Twombly não só teve conhecimento desse evento como possivelmente se envolveu nele. De qualquer forma, notamos o reconhecimento de Cy da ressonância das ideias de Olson a julgar por sua declaração a Serota: “Tudo girava em torno de Olson. E um grande número de pessoas estava lá, principalmente para ver Olson”²⁶ (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

²⁶ Cf. no original: “Everything revolved around Olson. And a lot of people were there mainly to see Olson” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

Charles Olson compunha, ao lado de Robert Duncan e Robert Creeley, o grupo dos poetas da geração *Beat*²⁷ da Carolina do Norte. Seu ensaio inspirou a famosa e influente antologia de jovens poetas intitulada *Nova Poesia Americana 1945-1960* (que se tornou sinônimo de poesia do movimento *beat*)²⁸. A poesia dos *beats* era tão livre quanto o estilo de vida *beat*. 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. Para Olson, o conteúdo do poema deveria levar a uma “percepção imediata e direta” para permitir a “expansão da percepção”²⁹ (SFETCU, 2014, p. 8, trad. nossa). A composição de “campo aberto” enfatiza a respiração e o ouvido do poeta, com atenção especial à sílaba e à sonoridade das palavras. Yau (2016, p. 26, trad. nossa) indica como Olson descreveu o primado do corpo do poeta em *Verso projetivo*: “a CABEÇA, por meio do OUVIDO, para a SÍLABA / o CORAÇÃO, por meio da RESPIRAÇÃO, para a LINHA”³⁰. Em suma, a base do poema era a sílaba e a linha – “a organização dos sons em vez da explicação do significado”³¹ (YAU, 2016, p. 26, trad. nossa).

Segundo Yau, foi justamente essa convicção de Olson sobre o papel preeminente desempenhado pela respiração do poeta na escrita que permitiu a inserção de um “imediatismo lírico em suas fontes míticas e históricas”. Olson (e também Twombly) apreciava colecionar dados como fragmentos de textos e imagens. Yau afirma que, segundo a descrição de Ian Sinclair, a casa em que o poeta vivia em Gloucester – na época em que trabalhou nos poemas *Maximus* – tinha as paredes cobertas de mapas, poemas, cartões postais, entre outros elementos. Contemplar a coleção de dados do poeta foi, para Sinclair, como ver uma demonstração da teoria da poética de “campo aberto”. Olson utilizava os dados diretamente em suas poesias, tendo por

²⁷ Tradicionalmente, os estudos da literatura *beat* citam estritamente os trabalhos de Allen Ginsberg, Gregory Corso, Jack Kerouac e, mais recentemente, os *beats* de Nova Iorque. No entanto, a antologia de Donald Allen, *Nova Poesia Americana 1945-1960*, considera os *beats*, os poetas do *Black Mountain*, a Escola de Nova Iorque e o São Francisco Renaissance como parte do mesmo movimento.

²⁸ A *Nova Poesia Americana 1945-1960* foi editada por Donald Allen e publicada em 1960, incluindo um grande número de poemas inéditos escritos no *Black Mountain* no final dos anos 1950. A antologia estabeleceu um legado, divulgando os poetas *Black Mountain* em todo o mundo.

²⁹ Cf. no original: “one perception immediately and directly” (...) “to a further perception” (SFETCU, 2014, p. 8, trad. nossa).

³⁰ Cf. no original: “the HEAD, by the way of the EAR, to the SYLLABE / the HEART, by way of the BREATH, to the LINE” (YAU, 2016, p. 26, trad. nossa).

³¹ Cf. no original: “the organizing of sounds rather than the explication of meaning” (YAU, 2016, p. 26, trad. nossa).

base a organização dos sons ao invés do significado. Por isso Yau (2016, p. 26, trad. nossa, itálico nosso) considera que “não era a *citação* que Olson realizava em seu trabalho, mas a *infusão* de uma fonte, ainda que obscura, com uma força diretamente decorrente da sua utilização”³². Veremos como essa prática ressoou na obra de Twombly dos anos 1960 em diante, quando o artista passou a inscrever palavras e trechos de poesias em suas telas.

FIGURA 12 – Robert Duncan (poema), Cy Twombly (desenho), Nicholas Cernovitch (linoleogravura e impressão). *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

Uma das poesias selecionadas por Donald Allen para integrar a citada antologia foi “A canção do guarda da fronteira”, de Robert Duncan. Duncan, poeta e professor no *Black Mountain*, buscava imagens “ousadas e caligráficas”³³ 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. Ao iniciar o trabalho, Cernovich começou a se perguntar como fazer o corte seco de uma pincelada tão espontânea. Voltou a Rauschenberg, que o orientou a interpretar livremente, mostrando como fazer. A imagem final (Fig. 12) desse trabalho colaborativo foi impressa ao lado do poema de Duncan e publicada pela gráfica do *Black Mountain*

³² Cf. no original: “It was not citation that Olson performed in his work but the infusion of a source, however obscure, with a force arising directly from its use” (YAU, 2016, p. 26, trad. nossa).

³³ Segundo a nota escrita por Nicola Cernovich, presente no poema impresso. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/2011646009/>> Acesso em: 06 jul. 2016.

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**”³⁴ (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.

A arte de Cy revelava a Olson 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*, a queda das estruturas racionalizadas de poder, através do imediatismo da experiência proporcionado pela imagem. Para Vidal, isso representava a recuperação da animalidade do homem; para Olson, o resgate da “totalidade das coisas”. Vale também lembrar que Olson via em Tao Yuan-Ming (também chamado de Tao Qian) uma importante referência para a recuperação da totalidade do mundo físico. Tao foi um reverenciado poeta chinês do século IV, notavelmente popular entre os membros do movimento *beat*. Segundo Hirschey (2014, p. 34, trad. nossa), os leitores de Tao Qian compreendem que o poeta experimentava em seu jardim oriental – no qual cultivava crisântemos –, “uma onda de *insights* sobre a totalidade das coisas: aqui e ali, matéria e mente, cotidiano e absoluto”³⁵. A figura do crisântemo é recorrente na obra de Olson como alusão ao conceito de Tao sobre “a totalidade das coisas”, ideia, por sua vez, vinculada à concepção de “inconsciente coletivo” de Jung. O denominador comum é a ausência de classificações arbitrárias que impedem uma percepção coesa do universo. Como Tao Qian reflete sobre a qualidade unificada do mundo físico, Jung propõe uma percepção unificada do mundo metafísico. Tecendo pensamentos de Tao e Jung, Olson rompe com barreiras entre o físico e o metafísico, o objetivo e o subjetivo, o *logos* e o mito. E sustenta que essa unificação teria se realizado na obra de Twombly.

³⁴ 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).

³⁵ Cf. no original: “a surge of insight into the wholeness of things: here and there, matter and mind, quotidian and absolute” (HIRSCHEY, 2014, p. 34, trad. nossa).

Com isso, notamos a coerência da premissa central de Hirschey de que é importante “ler” a obra de Twombly sob a perspectiva do novo humanismo de Olson. Nigro defende que a lente humanista é bastante útil para fazer a leitura das obras de Twombly dos anos 1950 e 1960, tendo o artista sido, depois, mais fortemente influenciado por outras ideias às quais teve acesso no Mediterrâneo. Hirschey vai além, acreditando que, embora o contato de Twombly com o humanismo, e principalmente com as ideias de Olson, tenha se limitado aos anos 1950, tais ideias repercutem em toda a obra do artista. Na opinião de Hirschey, inclusive, essa influência só se tornaria mais cristalizada e acentuada nas décadas que se seguiram.

O ACASO E O BRANCO

Cy é / talento branco ... no alfabeto / entre silábico e ideográfico... membros da fonética branca no tempo... no elogio secreto / de iteração e pausas (EMILIO VILLA apud CHERUBINI, 2008).³⁶

Em 1952, tendo finalizado o curso no *Black Mountain*, Twombly solicitou ao Museu de Belas Artes de Virgínia uma bolsa de estudo. Ele estava interessado em visitar a Europa e a África do Norte. Sua expectativa era estudar os desenhos da caverna pré-histórica de Lascaux – considerada por ele a primeira grande arte da civilização ocidental –, os museus franceses, holandeses e italianos; a arquitetura gótica, barroca e as ruínas romanas.

Em sua proposta, o artista procura reavaliar aspectos das relações entre a cultura antiga e a arte moderna. Ele afirma que, no século XX, a arte africana, indígena e outras não ocidentais tinham sido consideradas como bárbaras, ou seja, como culturas inferiores. Em sentido contrário, Twombly defende a importância das artes das culturas “primitivas”, da construção clássica e das tradições nacionais como amplo e diverso pano de fundo da complexidade da arte moderna. Segundo ele, “Mondrian é um desenvolvimento de Vermeer e da tradição flamenga, assim como Matisse, da tradição francesa, enquanto Picasso apropriou-se direta e livremente da cultura Clássica, Espanhola, Francesa e Africana”³⁷ (VARNEDOE, 1994, p. 56, trad. nossa). Cy entendia, assim, que o passado artístico era vital para a arte contemporânea. Essa ideia de Twombly deve muito a Olson. Segundo Yau (2016, p. 27, trad. nossa), o poeta afirmava que, quanto mais profundo o homem escava para o arcaico e o primordial, “mais chances ele tem de ir além do modernismo e alcançar

³⁶ Cf. no original: “Cy is / white talent... in alphabet / between syllabic and ideographic... limbs of white phonetics under time... in the secret eulogy / of iteration and pause” (EMILIO VILLA apud CHERUBINI, 2008).

³⁷ Cf. no original: “Mondrian is an outgrowth of Vermeer and the Flemish tradition, as Matisse, is the French tradition, while Picasso draws directly and freely on the Spanish, French, African and Classic cultures”. Proposta escrita por Cy Twombly para obtenção de bolsa de viagem endereçada ao Museu de Belas Artes de Virgínia (VARNEDOE, 1994, p. 56, trad. nossa).

o que chamou de ‘pós-moderno arcaico’, essa condição de consciência em que todas as idades e tempos, passado e futuro são acessíveis”³⁸.

FIGURA 13 – Detalhe da obra *Tiznit*, 1953. Branco chumbo, pintura de casa, pastel e lápis s/ tela. 135,9 x 189,2 cm. Coleção Privada.

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 74

Recebendo a bolsa de estudos, Twombly passou oito meses viajando pela Europa e pela África do Norte na companhia de Rauschenberg. Sua satisfação pela viagem é nítida em uma carta que escreveu a Leslie Cheek em maio de 1953, quando retornou aos Estados Unidos. Sua temporada no exterior foi uma revelação para o artista: “É como um despertar da descoberta de muitos maravilhosos quartos em uma casa que você nunca pensou existir”³⁹ (TWOMBLY apud VARNEDOE, 1994, p. 17, trad. nossa) Twombly mostrou-se fortemente impactado pela civilização etrusca, resultado de suas viagens às tumbas de Tarquinia e Viev – a comoção foi tamanha que Cy, mesmo com poucos recursos financeiros, comprou pequenas peças etruscas, iniciando, assim, sua coleção de antiguidades. Escreveu sobre sua admiração por Roma e Florença, as quais ele considerou “inesgotáveis”. Contou

³⁸ Cf. no original: “the more likely he would be to move beyond modernism and achieve what he called the ‘archaic postmodern’, that condition of consciousness where all ages and times, past and future, are accessible” (YAU, 2016, p. 27, trad. nossa).

³⁹ Cf. no original: “It’s been like one enormous awakening of finding many wonderful rooms in a house that you never knew existed”. Carta de Twombly à Leslie Cheek, maio de 1953 (TWOMBLY apud VARNEDOE, 1994, p. 17, trad. nossa).

também que, em Tanger, fez uma série de tapeçarias abstratas usando tecidos com cores brilhantes características da vestimenta local. Enfim, Twombly não economizou palavras para expressar seu maravilhamento pelo contato com essas culturas, que levou ao amadurecimento de seu trabalho.

Segundo Greub (2014), o tom enfático das palavras de Twombly sugere que ele visitou as ruínas antigas e que essa atividade como arqueólogo amador foi decisiva em sua formação artística. Gradativamente, Cy foi substituindo as pinceladas expressionistas por traços secos e sistematicamente desalinhados. O artista parecia querer eliminar qualquer vestígio de virtuosismo. As sobreposições de marcas repetitivas que cavam e fazem cortes rasos na pintura – criadas pelo rastro do pastel sobre a tinta fresca –, tornaram-se recorrentes nessa fase de seu trabalho. Twombly, ao invés de produzir um desenho sobre um fundo, desenha sobre a tinta fresca; cobre o desenho com uma nova camada de tinta para então volta a desenhar e pintar sobrepondo incontáveis camadas. Charles Olson (apud GREUB, 2014, p. 228, trad. nossa) chamou esse processo criativo de “arqueologia invertida”⁴⁰. De fato, os apagamentos parciais permanecem visíveis, criando um tipo de rede com alta complexidade de texturas, como um “palimpsesto de camadas arqueológicas”⁴¹ (GREUB, 2014, p. 228, trad. nossa). Greub enfatiza que as análises sobre a linguagem pictórica de Twombly sempre remetem a conceitos de lembrança e esquecimento, num contexto interpretativo que evoca uma escavação. Greub (2014, p. 228, trad. nossa) corrobora a visão de Gottfried Boehm, que não considera o trabalho de Twombly como algo estático na superfície do desenho ou pintura, mas sim como uma “entidade processual”⁴². Para ambos, o observador deve olhar para a obra com um olhar curioso que penetre na profundidade das camadas de tinta, dos rastros sobrepostos pelas estocadas do pincel.

Outra mudança evidente em sua obra, nesse período, refere-se à paleta de cores. Além de Twombly se encantar pelas cores dos tecidos da África do Norte – que lhe rendeu a já referida série de tapeçarias brilhantes –, há, em seu caderno de notas, uma ênfase na cor branca. O artista fez anotações dos materiais que via: “corda,

⁴⁰ Cf. no original: “*inverted archeology*” (OLSON apud GREUB, 2014, p. 228, trad. nossa).

⁴¹ Cf. no original: “*palimpsests-like removal of individual archeological layers*” (GREUB, 2014, p. 228, trad. nossa).

⁴² Cf. no original: “*processual entities*” (GREUB, 2014, p. 228, trad. nossa).

pele, saco, veludo, penas, bronze, pregos, estanho e tonéis”⁴³ (TWOMBLY apud VARNEDOE, 1994, p. 19, trad. nossa). Como também das cores: “marrom, azul, marrom escuro, laranja, siena desbotada” e, por fim, a maior e mais destacada nota é “a tonalidade branca”⁴⁴ (Fig.15) (TWOMBLY apud VARNEDOE, 1994, p. 19, trad. nossa). Varnedoe, a partir de conversas com Cy, destaca o impacto que este teve com a cor branca durante a viagem. O artista cita desde o brilho do sol do Mediterrâneo até a roupagem de “gaze branca pura”⁴⁵ do califa de Marrocos espanhol em Tetuán (VARNEDOE, 1994, p. 58, trad. nossa).

FIGURA 14 – Twombly, *Volubilis*, 1953. Chumbo branco, pintura de casa e pastel oleoso s/ tela. 139,7 x 193 cm. Coleção privada.

Fonte: Fotografia da autora

FIGURA 15 – Página do Caderno de Esboços do Norte da África, 1953. Pastel seco s/ papel.

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 72

Talvez a sensibilidade perceptiva de Twombly para a cor branca tenha precedentes também na Carolina do Norte. Motherwell, como um aplicado estudante de literatura francesa, estava imerso em Mallarmé. Certamente Twombly ouviu sobre a brancura da página em Mallarmé e, portanto, a brancura da tela tinha que ser reconsiderada. Além disso, seu amigo mais íntimo já vinha desenvolvendo uma pesquisa sobre superfícies brancas havia dois anos, desde o período em que estudou com Cy no *Black Mountain*. Rauschenberg tinha deixado algumas de suas telas sob a responsabilidade de amigos durante o período em que estava viajando com Cy - do

⁴³ Cf. no original: “rope, fur, sack, velvet, feathers, brass taks, nails, cut tin and copper” (TWOMBLY apud VARNEDOE, 1994, p. 19, trad. nossa).

⁴⁴ Cf. no original: “brown, blue, dust, dark brown, orange, faded sienna” (...) “chalk white” (TWOMBLY apud VARNEDOE, 1994, p. 19, trad. nossa).

⁴⁵ Cf. no original: “a garb of pure, gauze white” (VARNEDOE, 1994, p. 58, trad. nossa).

final de 1952 ao início de 1953. As condições de armazenamento certamente não contribuíram para a preservação de suas cândidas superfícies – para ele, as telas deveriam manter a brancura “imaculada” e, por esse motivo, teriam que ser repintadas periodicamente –, por isso é provável que todas elas tenham recebido uma nova camada de tinta antes de serem expostas. Twombly teria ajudado Rauschenberg a repintar algumas delas, preparando-as para a exposição conjunta que fariam em setembro de 1953 na Galeria *Stable*, em Nova Iorque. A exposição conjunta de Twombly e Rauschenberg organizada por Eleanor Ward contava com as *Pinturas Negras* e as *Pinturas Brancas* de Rauschenberg, além de suas esculturas de rocha, madeira e corda. Twombly selecionou para a mostra um grupo de pinturas de grande escala (com até dois metros de altura) feitas em Nova Iorque desde o seu retorno da viagem, intituladas com nomes de aldeias do norte da África – *Tiznit*, *Volubilis* (Fig. 14), *Quarzazat* e outras. Segundo Yau (2016), Twombly escolheu esses nomes por causa da sonoridade das palavras, como uma menção a Olson. Não houve consenso por parte dos críticos sobre a existência ou não de relação dessas pinturas com a África. O fato é que Twombly produzira diversos desenhos a lápis e giz pastel inspirados principalmente em objetos tribais da Abissínia e da África Subsaariana, presentes no Museu Etnográfico Pigorini que o artista visitou em Roma. A falta de uma identificação direta dos motivos de Twombly com os trabalhos figurativos africanos, segundo o artista, deve-se a um interesse voltado não às figuras, mas aos vestuários, ornamentos, sacos e peças de fetiche, e também por formas da arquitetura vernacular da África do Norte. Nessas telas, os motivos de seu caderno de esboços aparecem em escala monumental. Esses motivos, vale acrescentar, serão posteriormente transmutados em diversos trabalhos ao longo de sua carreira.

A mostra conjunta na *Stable* foi duramente criticada. A curadora Eleanor Ward admitiu que muitos consideraram essa exposição como imoral; porque segundo ela, o teor dos trabalhos parecia insultar as pessoas. Craft (2012) afirma que esta exposição foi uma das primeiras ocasiões no mundo da arte de Nova Iorque; que membros de uma geração emergente de jovens artistas foi identificada ao Dadá – com conotações negativas. Embora a palavra Dadá não apareça diretamente na crítica a Twombly, houve associações indiretas ao dadaísmo, como nas palavras de James Fitzsimmons (apud CRAFT, 2012, p. 229, trad. nossa): “o conteúdo da arte

de Twombly é a feiura: a estridência, o conflito, a crueldade”⁴⁶. O crítico avaliou as obras de Twombly, assim como as de Rauschenberg, como desajeitadas e inexpressivas. Comparou a arte de Twombly à ação de vândalos pichadores, equiparando seus desenhos a produções de crianças em idade de jardim de infância. Essas associações remetiam à destruição e à negatividade dadaístas; no entanto, os críticos viram nas obras de Twombly meros “atos gratuitos de destruição”⁴⁷, esvaziados dos propósitos da vanguarda Dadá (CRAFT, 2012, p. 227, trad. nossa). Ironicamente, tal acusação se tornaria um louvor posteriormente. A aproximação das obras de Twombly aos grafites ou pichações foi fundamental, no final dos anos 1950, para seu acolhimento na Itália. E a investigação sobre a “extravagância infantil” presente em todos os seus trabalhos foi, desde então, positivamente avaliada pelos críticos, como veremos.

Algo semelhante aconteceu com Rauschenberg. Dore Ashton e Herbert Crehan reputaram como desfavorável justamente a qualidade que promoveria seu trabalho. O fato das telas brancas parecerem intocadas, já que não tinham o traço da mão do artista, foi entendido pelos críticos como uma afronta, representando, para eles, a ausência de qualquer referência e, portanto, de relevância para a cultura humana. As mesmas características que desapontaram tais críticos causaram entusiasmo em John Cage. A declaração poética em honra às *Pinturas Brancas*, escrita por um dos mais influentes compositores do século XX, tem dominado o discurso sobre a série desde então. A declaração de Cage foi pendurada na galeria e, depois, impressa como um adendo a um comentário da mostra feito por Emily Genauer no *New York Herald Tribune* em 27 de dezembro de 1953. Cage exalta justamente a ausência de assunto, de “imagem” ou de objeto; concluindo que “não há nada nessas pinturas que não possa ser mudado, elas podem ser vistas em qualquer luz e não são destruídas pela ação de sombras”⁴⁸.

O entusiasmo de Cage pelas obras de Rauschenberg deveu-se ao reconhecimento de aspectos do Dadá nos trabalhos apresentados na exposição de 1953 na Galeria Stable. Craft explica que as ideias dadaístas estavam no cerne das investigações de

⁴⁶ Cf. no original: “the feeling-content of [Twombly’s] art is ugliness: shrillness, conflict, cruelty” (FITZSIMMONS apud CRAFT, 2012, p. 229, trad. nossa).

⁴⁷ Cf. no original: “a gratuitously destructive acts” (CRAFT, 2012, p. 227, trad. nossa).

⁴⁸ Cf. no original: “there is nothing in these paintings that could not be changed, that they can be seen in any light and are not destroyed by the action of shadows” (CAGE apud GENAUER, Emily. *New York Herald Tribune*, 27 dez. 1953).

Cage sobre a erradicação da distinção convencional entre música, silêncio e ruído⁴⁹. Apesar da crítica também reconhecer tal relação, ela o fez de maneira pejorativa. As *Esculturas Elementares* – que incluíam pedras e madeira descascada – foram interpretadas como *readymades*. Entre os objetos apresentados, estava *Caixa de Música* – uma caixa de madeira pequena e grosseiramente cortada. O artista havia martelado pregos em todos os lados da caixa e colocado pequenas pedras dentro dela. De acordo com Craft, circulou uma história de que Duchamp havia sacudido a *Caixa de Música* de Rauschenberg e dito: “Eu acho que reconheço esse som”⁵⁰ (DUCHAMP apud CRAFT, 2012, p. 225, trad. nossa). O comentário refere-se à semelhança desta obra com o *readymade Com ruído secreto*, de Duchamp – o próprio Rauschenberg admitiu ter se inspirado nesta obra. Segundo Craft, Greenberg, indignado com a peça, chamou-a de “Manobra Dadá”⁵¹ (DUCHAMP apud CRAFT, 2012, p. 227, trad. nossa). Diferentemente, Cage percebeu, nos trabalhos de Rauschenberg, a energia destrutiva própria do espírito experimental neodadaísta.

Em declaração autobiográfica (1989), Cage admite que a sua experiência na câmara anecoica no final dos anos 1940 e o contato com as *Pinturas Brancas* de Rauschenberg em 1951 foram fundamentais para a composição de sua icônica peça silenciosa *4'33"*. No ambiente projetado para conter reflexões de ondas sonoras e eletromagnéticas, o compositor experimentou, ao invés do silêncio “acústico” absoluto, um outro estado de consciência. Ao entrar na câmara, Cage percebeu ruídos vindos de seu próprio corpo até então imperceptíveis. Ele constatou a operação não intencional de seu próprio sistema nervoso e a circulação do seu sangue. O *insight* do compositor na câmara deve-se também aos estudos de filosofia oriental⁵² sobre expressão da “não expressão” através da negação do ego – que ele vinha praticando desde meados de 1940 e aplicando à música. Tais estudos o levaram à exploração da “não intenção”; Cage passou a usar o *I Ching* em seus

⁴⁹ O dadaísmo havia sido redescoberto a partir da publicação, em 1951, da antologia de Motherwell *The Dada Painters and Poets: an anthology*, da exposição de Schwitters de 1956, em Hannover, e, sobretudo, pela mostra dadaísta de 1958, em Düsseldorf. Cage esteve próximo a Motherwell, pois compartilhava com ele (e com Harold Rosenberg e Pierre Chareau) a responsabilidade editorial da revista *Possibilities1: an occasional review*. New York: Wittenborn, Schultz, 1947.

⁵⁰ Cf. no original: “*I think I recognize that tune*” (DUCHAMP apud CRAFT, 2012, p. 225, trad. nossa).

⁵¹ Cf. no original: “*Dada shenanigans*” (DUCHAMP apud CRAFT, 2012, p. 227, trad. nossa).

⁵² O acesso à filosofia oriental por Cage deu-se nas aulas de música indiana com Gita Sarabhai e, mais tarde, nas palestras de Daisetz Suzuki sobre Zen-budismo que ele frequentou por três anos (1949 a 1951).

métodos de composição, de maneira a atingir a improvisação e a construção aleatória de sons. Mergulhado nesta investigação, Cage relacionou a percepção dos sons não intencionais do seu próprio corpo com as mudanças de percepção diante dos quadros brancos de Rauschenberg – causadas pelas marcas, poeiras e variações de luz e sombra do ambiente. Em ambos os casos, a percepção do não intencional só se faria possível pela “não expressão”. É justamente isso que Cage procurava revelar na peça *4’33”*: os sons não intencionais; ou seja, silenciando o músico, o próprio conjunto de sons espontâneos da plateia tornar-se-ia “música”.

Segundo Roberts (2013), o conceito de silêncio de Cage, infundido no zen, não é o oposto do som e da música, nem a sua ausência. O silêncio seria uma paisagem de sons não intencionais experimentada entre sons intencionais. Quando ele associa as *Pinturas Brancas* de Rauschenberg à sua composição *4’33”*, não está considerando as telas como inertes à espera de serem ativadas por projeções sutis da vida, mas sim como agentes provocadores de atividade, ativadores da percepção de flutuações nos níveis de luz e sombra no ambiente.

Cage esteve no *Black Mountain* na mesma época em que Twombly e Rauschenberg ali estudaram. Os artistas, muito provavelmente, ouviram suas palestras sobre o indeterminismo e o acaso. Rauschenberg esteve próximo a Cage, participando inclusive de seu primeiro *happening* em 1952. Certamente esse cenário encorajou Twombly não somente a iniciar uma pesquisa sobre espaçamento (nos intervalos de grandes áreas brancas das suas telas a partir de 1953), mas também a praticar desenhos feitos no escuro, dando lugar ao não intencional.

Essa nova prática teve início no momento mais improvável. Por mais que o artista tenha tentado evitar, não conseguiu escapar ao recrutamento militar. Assim, em 1953, 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 no escuro. Trocou o pincel pelo grafite e a tela pelo papel. Os desenhos dessa época, apesar de serem pouco conhecidos, mudaram os rumos de seu trabalho, pois se mostrariam essenciais na constituição de sua posterior linguagem simbólica.

Considerando o automatismo “uma das maiores invenções formais do século XX”, Motherwell afirmou que o expressionismo abstrato deveria ter sido chamado de “automatismo abstrato”⁵³ (JACOBUS, 2016, pp. 33 e 34, trad. nossa). Para ele, o automatismo psíquico começava com o ato de rabiscar, considerado um equivalente à escrita automática de André Breton. Seguindo a prática defendida por um de seus primeiros mentores, Twombly passou a desenhar “às cegas”, buscando libertar-se de todo o virtuosismo. Embora esse desejo já existisse nas pinturas do início dos anos 1950, agora, diferentemente da agressividade e aspereza das pinturas, os desenhos apresentam uma qualidade totalmente nova: a leveza. E mais: esses traços escassos parecem arrastar-se na superfície da tela. E é na contenção da pressão da matéria que, para Barthes, Twombly melhor evidencia as coisas que manipula: “É na postura solta de um traço que a verdade do lápis” se mostra. (BARTHES, 1982, p. 154).

FIGURA 16 – Twombly. *Sem título*, 1954. Lápis s/ papel. 48,2 x 63,5 cm.

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 78

⁵³ Cf. no original: “one of the twentieth century’s greatest formal inventions (...) abstract automatism” (JACOBUS, 2016, pp. 33 e 34, trad. nossa).

O artista trabalhou em sua linha, tornando-a flexível o suficiente para que ela se convertesse num “autônomo vibrante”⁵⁴ (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”⁵⁵. Permitindo-se guiar 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 “protocaligrafia”⁵⁶ (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. Para Robert Pincus-Witten o centro dos novos trabalhos de Cy estava baseado no “senso de elegância” do artista e em seu desenho “naturalmente fácil”⁵⁷ (apud VARNEDOE, 1994, p. 59, trad. nossa). Características notáveis no desenho sem título de 1954 (Fig. 16).

Enquanto produzia esses desenhos fluidos e leves, Twombly, ao mesmo tempo, construía esculturas. Neste momento, suas produções bidimensionais e tridimensionais possuem características semelhantes. Sylvester (2000) destaca alguns aspectos comuns as duas linguagens: “a luminosidade, a leveza e energia da forma, o ar de espontaneidade”⁵⁸. Da mesma maneira que os materiais (o grafite, o pastel, o óleo) se mostram em seus trabalhos bidimensionais, como afirmado por Barthes, também nas esculturas os materiais se dão a ver. A madeira, os pregos e o tecido estão claramente visíveis em *Rotalla*, 1986 (Fig. 17). A produção tridimensional permeia toda a carreira de Cy, desde 1946, somando mais de 150 peças. Numa entrevista a Serota (2008), Cy declara um carinho especial pelas suas esculturas, alegando tê-las feito em pequena escala para poder sempre carregá-las consigo. Para o artista, a escultura pertence a uma atmosfera diferente da pintura, porque estaria ligada ao sentimento de construção. Construção essa realizada a

⁵⁴ Cf. no original: “*Line is an autonomous, vibrant*” (SZEEMANN, 1987, trad. nossa).

⁵⁵ 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).

⁵⁶ Cf. no original: “*proto-calligraphy*” (SCHAMA, 2014, p. 11, trad. nossa).

⁵⁷ Cf. no original: “*sense of an elegance*” (...) “*Naturally facile draughtsmanship*” (apud VARNEDOE, 1994, p. 59, trad. nossa).

⁵⁸ Cf. no original: “*the luminosity, the lightness of energy of the form, the air of spontaneity*” (SYLVESTER, 2000).

partir de materiais encontrados (*objets trouvés*), remetendo à admiração inicial de Twombly pelas *assemblages* de Kurt Schwitters, como vimos.

O que está em jogo na eleição de um *objet trouvé*? Certamente não se trata de uma escolha racional. Talvez o formato sugestivo de alguns objetos cotidianos seja o principal critério para a escolha. Ou simplesmente se trate de uma abertura para o acaso. Neste caso, os objetos seriam coletados de maneira totalmente aleatória. Um dos seus primeiros trabalhos desse tipo, uma escultura sem título de 1947 (já citada anteriormente), é construída com uma maçaneta de porta em posição central e mais alta, e dois manípulos de torneira colocados ao lado esquerdo e direito da maçaneta. Ora, se substituirmos a maçaneta por uma torneira, temos a estrutura corriqueira presente em uma pia. Twombly “toma emprestado” não apenas objetos corriqueiros, mas também, neste caso, a estrutura do contexto original dos objetos (aqui, a pia). E coloca esse conjunto, totalmente pintado de branco, sobre um pedestal. Essa atitude de rompimento entre arte e vida é irônica e próxima a Duchamp, mas também delicada e singela como a exploração das variedades de sons produzidos com água por Cage em sua performance *Water Walk*, de 1960.⁵⁹

FIGURA 17 – Cy Twombly. *Sem Título* (Em memória de Álvaro de Campos), 2002. Madeira, gesso, resina. 60 x 116 x 39,3 cm.

Fonte: https://pictures.abebooks.com/VPBORREL/18247235663_4.jpg Acesso em: 12 jan 2017

FIGURA 18 – Cy Twombly. *Rotalla*, 1986. Madeira, metal, tecido, pregos e tinta. 71,1 x 78 x 50,1 cm.

Fonte: <https://i.pinimg.com/564x/23/5e/56/235e563e29bf26193c0a17df2ed2bd55.jpg> Acesso em: 20 mar 2017

⁵⁹ Em *Water Walk*, Cage utilizou uma variedade de “instrumentos” para fazer uma sinfonia não convencional com água – uma banheira, um jarro, um ferro a vapor, cubos de gelo em uma batedeira, entre outros objetos inusitados.

Segundo Sylvester (2000), em Twombly há dois amplos grupos de escultura. No primeiro grupo estão as “peças agrupadas”, que em alguns casos são moldadas em gesso – muitas vezes misturado com areia como em *Termópilas*, 1991. Ou combinam gesso com blocos de madeira, como acontece nas “lápides” (Fig. 17). No segundo grupo estão as “peças articuladas”. A maioria delas são construções evidentes feitas principalmente a partir de pedaços de madeira - como em *Sem Título*, 1978 (Fig. 19) -, mas também podem ser feitas com madeira maciça, como em *Rotalla*, 1986 (Fig. 18). Independente dos grupos a que pertençam as esculturas, todas são marcadas por configurações simples. A maior parte delas é composta por formas geométricas básicas: retangulares, quadradas e circulares, em múltiplas variações. O que possibilita a labilidade de sentido tão prezada por Twombly. Na escultura, como nos trabalhos bidimensionais, Cy opta pelo efeito de “desmazelo”. Algumas peças, que parecem ser agrupadas com aparente descuido como em *Sem Título*, 1978 (Fig. 19), foram baseadas em brinquedos da própria infância do artista – que ele fazia e colecionava. Mas esse efeito de negligência é, na verdade, uma estratégia para imbuí-las de vida (SYLVESTER). De fato, se as esculturas fossem ajustadas e pintadas com acabamento limpo e exato, acabariam caindo na monotonia e neutralidade minimalista. Barthes (1982, p.149), referindo-se aos desenhos e às escrituras do artista, também acredita que a “preguiça” de Twombly é tática. Ela teria a intenção de evitar a monotonia dos códigos gráficos.

FIGURA 19 – Twombly. *Sem Título*, 1978. Madeira, tecido, arame, pregos e tinta de parede à base de óleo. 43 x 222,5 x 19,5 cm.

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 139

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. O *ductus* é também fulcral em sua paradoxal obra tridimensional. Embora exista, como afirma Szeemann (1987, p. 178, trad. nossa), “uma indicação do tempo gasto com a meditação sobre os objetos e sua existência passada”, a “*gaucherie* de um artista ingênuo”⁶⁰ é marcadamente prevalecente.

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”⁶¹ (TWOMBLY apud HERRERA, 1994, p. 147, trad. nossa). Afirmando que a qualidade do desenho infantil é muito difícil de falsificar. Ao invés 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.

Essa investigação sobre o universo infantil engloba todas as linguagens com que o artista envolveu-se. Em *Sem Título: O sonho matemático de Ashurbanipal*, 2000-09 (Fig. 20), está claro o desmazelo/esbanjamento. Os escorrimentos por toda a escultura aludem aos gestos velozes e caóticos de uma criança (mais excitada com a viscosidade do material do que preocupada em obter uma superfície homogênea). O título refere-se ao rei assírio cuja proeza militar foi objeto de um sonho do rei rival, no qual se previa sua eventual submissão à Assíria. Mas é também uma menção à Olson – que, em um de seus textos, comparou o artista a Ashurbanipal, enfatizando as habilidades linguísticas do rei assírio – um escriba de textos cuneiformes. Além disso, a peça alude às formas estáticas e fechadas da escultura egípcia e mesopotâmica; traz também evocações arquitetônicas dessas civilizações antigas –

⁶⁰ Cf. no original: “signs of the considerable time spent in meditation upon the objects and their past existence” (...) “the *gaucherie* of a naive artist” (SZEEMANN, 1987, p. 178, trad. nossa).

⁶¹ Cf. no original: “project yourself into the child's line. It has to be felt” (TWOMBLY apud HERRERA, 1994, p. 147, trad. nossa).

como a repetição de pedestais retangulares e estruturas circulares.⁶² A alusão à antiguidade é reforçada pela superfície texturizada e pela cor de pátina à óleo sobre bronze, que fornece à peça uma aparência de objeto etnográfico desenterrado com sinais de degradação temporal (outra afinidade entre as esculturas e as pinturas de Twombly).

FIGURA 20 – Twombly. *Sem Título (O sonho Matemático de Ashurbanipal)*, 2000-09. Bronze e óleo. 104,5 x 53,1 x 54,2 cm.

Fonte: <http://www.gagosian.com/exhibitions/september-15-2009--cy-twombly> Acesso em: 08 nov 2017

Sylvester afirma que Twombly faz o mínimo possível. “A redução não é didática, como é com John Cage quando ele nos induz a olhar para nuances que são normalmente negligenciadas”⁶³ (SYLVESTER, 2000). A redução em Twombly, para esse crítico, tem a ver com a “economia de esforço de um jogador de *squash* que rebate, para a sua própria vantagem, a velocidade com que o seu adversário transmite a bola”⁶⁴ (SYLVESTER, 2000). Sylvester cita como exemplo a obra *Homem Caminhando*, de Giacometti, afirmando que Cy usou-a como referência para a criação de uma escultura constituída por uma única peça inclinada de madeira. A peça reduzida (o rebatimento de Cy), contudo, tem “um impulso ainda maior que seu protótipo”⁶⁵ (SYLVESTER, 2000).

⁶² Conforme site do Museu Gagosian. Disponível em:

<<http://www.gagosian.com/exhibitions/september-15-2009--cy-twombly>> Acesso em: 08 nov. 2017.

⁶³ Cf. no original: “*The reduction is didactic as it happens to Jonh Cage, when he induces us to look at nuances that are usually neglected*” (SYLVESTER, 2000).

⁶⁴ Cf. no original: “*the effortless of a squash player who rebounds, to his own advantage, the speed that his opponnet transmits the ball*” (SYLVESTER, 2000).

⁶⁵ Cf. no original: “*a boost even greater than its prototype*” (SYLVESTER, 2000).

FIGURA 21 – Twombly. *Sem Título*, 1955. Madeira, tecido, colheres de pau, pastel oleoso, pintura de casa, cola e pregos. 105 x 15,5 x 15,5 cm.

Fonte: <http://minimalexposition.blogspot.com.br/2012/02/cy-twombly-sculpture-1954-1993.html> Acesso em: 08 nov 2017

Os materiais agrupados desajeitadamente são cobertos por uma pintura branca⁶⁶. Para Szeemann (1987, p. 178, trad. nossa), o branco “drena os objetos de seu caráter de lixo” e, assim, “os enobrece”⁶⁷. As obras tornam-se “transmissoras de luz, de silêncio e de poesia”⁶⁸ (SZEEMANN, 1987, p. 178, trad. nossa). Por esse motivo, embora sejam construídas com materiais encontrados e agrupados, conforme Sylvester (2000), nelas o sentimento de processo de formação não é tão forte – como nas *assemblages* de Schwitters –, mas sim o sentimento da presença de uma imagem integral. A pintura branca que reveste toda a superfície das esculturas é responsável por abrandar os efeitos heterogêneos dos objetos acoplados. Como ocorre em *Sem Título*, 1955 (Fig. 21). Embora ainda possamos distinguir os objetos separadamente (colheres de pau, madeira, tecido, pregos), a percepção última é de

⁶⁶ Desde 1946, Twombly produziu esculturas de *objets trouvés*, geralmente pintados com gesso branco. Somente a partir de 1979, ele começou a usar bronze. Certas peças em bronze são também pintadas com tinta à óleo branca ou patinadas com branco como em *Ashurbanipal*.

⁶⁷ Cf. no original: “drains it of all helplessness and absurdity, of its character as piece of refuse. It enters the category of ennobled objects” (SZEEMANN, 1987, p. 178, trad. nossa).

⁶⁸ Cf. no original: “transmitters of light, transmitters of silence, transmitters of poetry” (SZEEMANN, 1987, p. 178, trad. nossa).

uma peça única e homogênea. Trata-se, segundo Szeemann, de um evento mais óptico do que tátil. A intensidade da luz, como ele escreve, “rouba-lhes a qualidade do concreto”⁶⁹, própria do objeto. Elas transmitem, assim, “um brilho fugaz irreal”⁷⁰ (SZEEMANN, 1987, p. 178, trad. nossa).

FIGURA 22 – Twombly. *Passagem de Inverno: Luxor*, 1985. Bronze e óleo. 54 x 105,7 x 51,6 cm.

Fonte: <https://theartstack.com/artist/cy-twombly/winter-s-passage-luxor> Acesso em: 05 abr 2016

Quando Twombly (SYLVESTER, 2000) afirma que a tinta branca é seu mármore, está, possivelmente, referindo-se ao caráter estrutural da pintura em suas esculturas. Sylvester faz uma comparação importante. Em Giacometti, o uso da tinta cor de carne pretende especialmente iluminar suas peças de bronze – as inflexões na forma de suas peças não têm relação com a cor e sim com a manipulação da matéria. Já Twombly, para completar a forma, depende, frequentemente, da pintura sobre a superfície da escultura. Sylvester cita o efeito criado a partir da variação tonal em *Passagem de Inverno: Luxor* (Fig. 22). Os contornos da figura de varetas parecem “dissolver-se no espaço” devido à forma como a escultura foi pintada. Sylvester distingue este procedimento do usado por Giacometti, o qual obtém o mesmo efeito exclusivamente pela estruturação da matéria sólida. Em Twombly, o efeito ilusionista da pintura é condição para a forma da escultura tornar-se completa. Mas, acima de tudo, a tinta branca é uma materialização de luz.

Para Szeemann (1987) existem duas características na obra de Twombly, que estão presentes nas mais diversas linguagens plásticas com que trabalha. Uma delas é a

⁶⁹ Cf. no original: “rob them of their concrete quality as objects” (SZEEMANN, 1987, p. 178, trad. nossa).

⁷⁰ Cf. no original: “an unreal, elusive radiance” (SZEEMANN, 1987, p. 178, trad. nossa).

“inventividade pulsante” e a outra refere-se à aspectos ligados ao imemorial, como analisaremos. De fato as produções bidimensionais e tridimensionais possuem semelhanças em suas qualidades estéticas fundamentais. Já citamos a consideração de Sylvester sobre essa correspondência, embora ele também considere a escultura bem mais serena do que a pintura, a qual combinaria euforia e angústia, desejo e pânico. Para Sylvester (2000), a escultura “transmite prazer – prazer nas coisas e em delícias como a luz nas coisas e as coisas na luz”⁷¹.

E por falar em luz, lembremos que Twombly também desenvolveu uma notável produção fotográfica. As imagens, quase sempre obtidas a partir de uma câmera instantânea, possuem a mesma qualidade de “prazer da luz nas coisas” observada nas esculturas. “Beleza intoxicante, inundada de luz, saturada de poesia, marcada por cores iridescentes, duvidosa de harmonia. Simples e sugestiva, simples e exuberante, e tudo isso de uma só vez (...)”⁷², assim Laszlo Glozer (2014, p. 171, trad. nossa) define as fotografias de Twombly. A série *Natureza Morta* (Fig. 23), produzida em 1951 no *Black Mountain College*, mostra experiências composicionais com garrafas e copos em um enquadramento brilhante – parede branca, toalha branca, luz difusa dispersa. Se as peças tridimensionais são constituídas de *objets trouvés*, as fotografias parecem relatar o momento em que o artista “encontra”, ou “redescobre”, os objetos do cotidiano. Os objetos escolhidos do ambiente íntimo de seu ateliê são posicionados dentro de um espaço construído, banhados por uma atmosfera de luz cinza-clara que os eleva à categoria de natureza morta – “pensar em Morandi é inevitável”⁷³, diria Glozer (2014, p. 173, trad. nossa). Semelhantemente ao pintor italiano, é como se Cy revelasse a vida silenciosa da matéria inanimada, aquilo que está além das aparências, a “essência das coisas”.

Para Barthes, a essência de uma coisa tem a ver com a sua ruína. A essência de uma calça, por exemplo, não seria o objeto recém-fabricado e armazenado em uma prateleira; seria, antes, “essa bola de tecido abandonada por terra, negligentemente, pelas mãos dum adolescente, quando ele se despe, extenuado, preguiçoso, indiferente” (BARTHES, 1982, p. 138). Os copos e garrafas estão repletos de

⁷¹ Cf. no original: “It transmits pleasure – pleasure in things and delectations like the light in things and things in light” (SYLVESTER, 2000).

⁷² Cf. no original: “Intoxicating beauty, flooded with light, saturated with poesy, ensconced in iridescent color, suspicious of harmony. Simple and suggestive, plain and lush, and all of this at once (...)” (GLOZER, 2014, p. 171, trad. nossa).

⁷³ Cf. no original: “Thinking of Morandi is unavoidable” (GLOZER, 2014, p. 173, trad. nossa).

marcas de manuseio; alguns deles contêm ainda algum tipo de resíduo escuro, outros perderam sua transparência por estarem cobertos de manchas de tinta. A sensação é semelhante ao que ocorre com a calça de Barthes – tirada do corpo indolente e “lançada fora de uso” (BARTHES, 1982, p. 138, grifo do autor). Esse elenco de objetos decadentes (esses verdadeiros “resíduos de uma preguiça”, diria Barthes) são arranjados numa atmosfera de luz que os enobrece, assim como a tinta branca enobrece suas esculturas. A essência do objeto comum é revelada a partir da sua decadência; contudo, a forma de anúncio o aparta dela. Quando objetos imprestáveis são organizados num espaço enobrecedor, passam de lixo à natureza morta morandiana.

FIGURA 23 – Twombly. *Natureza Morta*, 1951. Impressão seca em papel. 43,1 x 27,9 cm. Fundação Nicola Del Roscio.

Fonte: STORSVE, 2016, p. 33

FIGURA 24 – Morandi. *Natureza Morta*, 1955. Óleo s/ tela.

Fonte: <http://www.margotaustin.ca/margotlaustingmailcom/2016/2/23/a-few-degrees-of-giorgio-morandi> Acesso em: 13 nov 2017

Dizem que Morandi levava semanas para decidir sobre o grupo de garrafas que usaria com determinada toalha. Como um monge (assim o apelidaram) recluso em seu ateliê, o artista imergia em intensa contemplação para criar suas naturezas mortas. As pinturas silenciosas resultantes desse lentíssimo processo criativo exigem a desaceleração de quem as queira contemplar. O mesmo vale para as fotografias de Twombly que também estão impregnadas da intensidade de uma morosa contemplação. Elas trazem a ideia de um tempo silencioso, para se ouvir os ruídos secundários, que passam despercebidos, como o “ruído branco” buscado por

Cage. O olhar de Cy se fixa em banalidades e delas extrai poesia como em *Mesa, cadeira e toalha*, de 1951 (Fig. 25). É preciso um considerável silêncio interno para deleitar-se com as sombras criadas pelos vincos e marcas de uma toalha de linho mal estendida ou levemente amassada.

FIGURA 25 – Twombly. *Mesa, cadeira e toalha*, 1953. Impressão seca em papel. 43,1 x 27,9 cm.

Fonte: STORSVE, 2016, p. 36

CONEXÕES IMPROVÁVEIS

Varnedoe (1994, pp. 19 e 20) acredita que os exercícios sem censura para “retardar a habilidade gráfica”⁷⁴, a que Twombly se submeteu durante 1953 permitiram, além da já referida cursividade de sua escrita irregular, a “mais franca abertura da imaginação em direção ao subconsciente psicosexual”⁷⁵. O historiador entende que essas duas qualidades alimentaram diretamente as pinturas de 1954. Nelas, Twombly suprime toda a distinção remanescente entre pintura e desenho. Os fortes traços figurativos de pastel oleoso preto das telas de 1953 enfatizavam a identidade do desenho em contraste com a cremosidade da pintura. Embora os traços à lápis grafite já ocupassem tais telas, eles apareciam como complemento dos desenhos em pastel. Com a intensificação do uso de grafite e a diminuição dos empastamentos a fusão entre desenho e pintura ocorreu de forma mais plena. As superfícies pintadas ainda são fortemente estriadas por marcas de dedos como é possível identificar em *Sem título*, 1954 (Figs. 26 e 27). Todavia, as “cicatrices” das incisões de giz pastel sobre a superfície de tinta fresca - que marcaram as telas de 1953 como em *Tiznit* (Fig. 13) - dão lugar a traços contínuos.

FIGURA 26 – Twombly. *Sem Título*, 1954. Pintura de casa, pastel e lápis s/ tela. 174,5 x 218,5 cm.

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 81

FIGURA 27 – Detalhe da obra – parte superior central.

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 80

⁷⁴ Cf. no original: “he tried to defeat the trained habits of his hand” (VARNEDOE, 1994, p. 19).

⁷⁵ Cf. no original: “the more candid opening of the imagery onto a psychosexual subconscious” (VARNEDOE, 1994, p. 20).

FIGURA 28 – Rauschenberg. *Twombly no estúdio da R. Fulton em N. I.*, 1955. Fotografia.

Fonte: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecaatalogue/lot.21.html/2011/contemporary-art-evening-sale-n08791> Acesso em: 15 nov 2017

FIGURA 29 – Twombly. *Estúdio da R. Fulton em N. I.*, 1954. Fotografia. 43,1 x 27,9 cm.

Fonte: ROSCIO, 2014, p. 183

Segundo Varnedoe, Twombly desenvolveu, concomitantemente, uma linha mais orgânica e sensual e outra mais austera. A primeira, apesar de guardar as qualidades dos traços irregulares a lápis, enfatizava os motivos orgânicos que remetiam aos desenhos de seu caderno de esboços feitos durante a viagem ao Norte Africano (Fig. 15). Desenhados com maior fluidez, os feixes, torres, pelos e franjas, anteriormente usados, tornam-se entidades biomórficas – algo semelhante ao biomorfismo surrealista. De acordo com Varnedoe, a confrontação heráldica havia sido abandonada, e o branco de chumbo grosso e ocre das obras de 1953 trocado por alternâncias manchadas, passagens de rosa remetendo à liberação, ao fluxo e à conotações de carne, pele e fluidos. Ao mesmo tempo, numa aparente tentativa de autoinversão, Cy trabalhava numa série de seis ou oito pinturas de fundo escuro (Figs. 28 e 29), de teor emocional austero e racional. Apesar de ainda haver certa figuração residual nestas malhas de linhas descontínuas sobrepostas, Varnedoe afirma ser inegável, aqui, a qualidade de abstração da escrita. Looz (2010) afirma que essa série de pinturas escuras de 1954 possui um caráter pós-minimalista, pois revela uma atitude espacial na sua fatura. A série foi pintada sobre um extenso tecido. Twombly pregou-o diretamente na parede do estúdio que dividia com Rauschenberg na rua Fulton para então, começar a pintar. Sua linha parecia estar em constante movimento, atravessando os limites do tecido, desenhando também sobre as paredes. As seis ou oito pinturas escuras são, na verdade,

fragmentos dessa grande pintura que inclui também o espaço do estúdio. Portanto, segundo Looz (2010, trad. nossa), elas carregam um aspecto espacial pois “reivindicam os quartos que habitam”⁷⁶.

Sobre as pinturas de caráter orgânico, o crítico e poeta Frank O’Hara (1954, p. 46, trad. nossa) dizia que um pássaro parecia ter sobrevoado através do empasto “com gritos de cores penetrantes e marcas de garras”⁷⁷. Afirmou também que, nelas, o “desenho é tão vital para a pintura quanto a cor”⁷⁸. A declaração de O’Hara cabe tanto para as pinturas de 1953 quanto de 1954. No entanto, se compararmos a pintura sem título de 1954 (Fig. 26) com a pintura *Tiznit* (Fig. 13) de 1953 notaremos a conquista de uma linha mais fluida, e a proeminência do desenho. Embora ainda percebamos as “marcas de garras” (Fig. 27), elas já não ocupam toda a superfície da tela. Os empastamentos agora são restringidos a áreas menores - como na parte superior central da tela e na parte inferior esquerda da referida obra de 1954. O fato de Twombly ter, por um bom tempo, se dedicado ao desenho sobre papel levou-o a dar mais atenção a linha do que às pinceladas. A imersão nos exercícios espontâneos de desenhar “as 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”.

⁷⁶ Cf. no original: “*His paintings claim the rooms they inhabit*” (LOOZ, 2010, trad. nossa).

⁷⁷ Cf. no original: “*with cream-colored screams and bitter claw-marks*” (O’HARA, 1954, p. 46, trad. nossa).

⁷⁸ Cf. no original: “*drawing is as vital to painting as color*” (O’HARA, 1954, p. 46, trad. nossa).

FIGURA 30 – Twombly. *Panorama*, 1954. Pintura de casa, pastel e giz s/ tela. 254 x 340,4 cm. Coleção privada. Cortesia Thomas Ammann Fine Art, Zurich.

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 83

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. Desenhos que inicialmente (1954) carregavam certa figuração, mas que gradativamente (1956) se tornam mais abstratos e próximos ao universo da escrita cursiva. 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”⁷⁹ 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”⁸⁰. Sua declaração evidencia um descompromisso com qualquer tipo de dogmatismo artístico. O encontro de universos antagônicos é, na verdade, sua peculiaridade.

Em *Panorama* (Fig. 30) - uma das pinturas da citada série de fundo escuro – 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 (sua linha aqui é bastante diferente da linha orgânica e fluida das telas de fundo claro). Além disso, há em *Panorama* figurações intencionais. Twombly (apud VARNEDOE, 1994, p. 60) identifica o desenho simplificado de uma de suas esculturas - *Sem título (caixa funerária para uma Python verde limão)* - na parte superior direita dessa obra. Nos *drippings* de Pollock as figuras não passam de sugestões de formas que “surtem” em meio as teias de abstração - figuras essas que talvez só existam na imaginação do observador. Já as figuras de Cy (nesse caso) são calculadas e, por estarem imbricadas nas linhas abstratas, dão a tela um ar de mistério, como se houvessem outras mensagens ocultas abaixo da sobreposição de linhas.

As pinturas de 1954 e algumas esculturas integraram a primeira exposição individual do artista em Nova Iorque, em janeiro de 1955. As esculturas pareciam reviver aspectos da sua pintura do início dos anos 1950. Entre as peças selecionadas para a mostra, havia a escultura com “duplos leques de folhas de palmeira” (Fig. 31 à direita) e outra, composta por varetas unidas verticalmente sobre uma base. Para Sylvester, essas peças sugerem objetos rituais como aqueles que se destacam como ostensórios sobre um altar. Para Varnedoe, a escultura de folhas lembra a forma arcaica e simétrica de algumas das primeiras pinturas do artista. E a de varetas, que Varnedoe chama de grupo *panpipe* (flauta de pã, um instrumento de sopro que consiste em vários tubos paralelos unidos) remete à “cerca” matriz de

⁷⁹ Cf. no original: “between impulse and calculation” (SCHAMA, 2014, p. 11, trad. nossa).

⁸⁰ 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).

bastões pontiagudos presente também em seus trabalhos iniciais – como em *Solon I* (Fig. 8).

FIGURA 31 – Rauschenberg. *Twombly com suas obras no estúdio da R. Fulton, 1954. Fotografia.*

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 21

A escultura com folhas de palmeira é denominada *Sem título (caixa funerária para uma Python verde limão)*. Python é, na verdade, um termo impróprio, pois o que Twombly pretendia era figurar uma cobra-naja, cujo formato da cabeça estaria de acordo com o par de folhas de palmeira.⁸¹ Nesta primeira versão – de acordo com Nesim (2008), existem pelo menos três versões dessa obra –, há na parte inferior da escultura desenhos leves, orgânicos e espontâneos que estão de acordo com a ideia de “ato intransitivo” de Barthes. No entanto, o enquadramento simétrico e a alusão à cobra são evidências do arbítrio do artista, portanto de um ato transitivo.

Gradativamente, Twombly buscou fundir os aspectos das suas duas linhas de trabalho de 1954. Vale lembrar que o artista desenvolvia, conjuntamente, produções contrastantes. Uma delas de caráter orgânico e sensual – pinturas e desenhos sobre fundo claro como a pintura sem título já citada (Fig. 26). E outra de aspecto mais racional e austero – telas de fundo escuro como *Panorama* (Fig. 30). Embora as pinturas de 1955 – como *Academia*, *Crítica* e *Os Gregos* – aparentemente

⁸¹ Twombly em conversa com Katharina Schmidt em 1999. Ver Katharina Schmidt, *Looking at Cy Twombly's Sculpture*, in Cy Twombly: Die Skulptur / The Sculpture, exhibition catalogue, Kunstmuseum Basel and The Menil Collection, Ostfildern, 2000, p. 145.

perpetuem o vocabulário das pinturas lineares de fundo escuro, existem diferenças importantes. Optando agora pelo fundo claro, com delicadas variações de tons de areia, essas obras apresentam múltiplas camadas formadas por velaturas pálidas e também por linhas de lápis e giz que se sobrepõem em toda a extensão da tela. As formas biomórficas das pinturas de 1954 permanecem e a figuração residual agora vem sob a forma de sinais elementares, tais como cruzes, marcas de X, retângulos, grades, triângulos e círculos. E, especialmente em elementos da linguagem escrita, tais como letras soltas, fragmentos de palavras e palavras claramente legíveis.

Para Varnedoe, o uso de letras soltas - assim como sua atitude geral de abertura a procedimentos heterodoxos, em muitos de seus trabalhos - se deve provavelmente à tradição da colagem que remete, como vimos, a Schwitters. Varnedoe também ressalta os antecessores imediatos de Cy - como Kline, Tobey e Motherwell - que também se interessaram pela fusão desenho/escrita, sendo Pollock, a referência mais direta para o modo como Twombly inscreve as letras bastão. Como exemplo, Varnedoe indica a obra *Figura Estenográfica* (Fig. 31), de 1942, em que Pollock pinta letras bastão desconexas e fragmentos de letras.

FIGURA 32 – Twombly. *Sala azul*, 1957. Tinta à óleo de pintura de casa, pastel oleoso e grafite s/ tela. 143 x 182 cm.

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 93

FIGURA 33 – Pollock. *Figura Estenográfica*, 1943. Óleo s/ tela. 56 x 40 cm. MOMA.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/94012710948580906/> Acesso em: 16 nov 2017

Os expressionistas abstratos se interessaram por ideogramas e pictogramas de povos não ocidentais, como vimos. Anfam (2013, p. 89) cita os “pictogramas” de Gottlieb. Os elementos de obras como *Olhos de Édipo* (1941) são, para Anfam,

“signos metafísicos dirigidos à mente do observador, e não objetos representados de modo tangível” (ANFAM, 2013, p. 89), Barnett Newman, escrevendo para o catálogo da exposição *A imagem Ideográfica* (1947), afirmou que o hieróglifo era algo que sugeria a ideia do objeto sem expressar seu nome. Vale lembrar também das ideias de Olson sobre o poder de percepção imediata e direta dos hieróglifos maias. Enfim, para os mentores de Twombly, inscrições como essas tinham “o objetivo de ir além da descrição e alcançar aquele poder revelador que está além das palavras” (ANFAM, 2013, p. 90).

Na verdade, o interesse pela arte de povos não europeus para alcançar uma comunicação alternativa ao modelo lógico discursivo da cultura ocidental, remonta, segundo Lagôa (2006), ao início do séc. XX. Motivados por teóricos como Wilhelm Worringer, muitos modernos passaram a interessar-se pela cultura oriental. O homem oriental se move, segundo Worringer (1907), pela sabedoria do instinto. A abstração de sua arte é reflexo de sua busca espiritual. Renunciando a subjetividade, afasta-se de qualquer representação que remeta a transitoriedade da vida. Procura por uma realidade superior. Uma arte capaz de religá-lo ao universo.

FIGURA 34 – Paul Klee. *Configuração costeira*, 1937.

Fonte: ARANTES, 1976, p. 98

FIGURA 35 – Twombly. *Girador livre*, 1955. Pintura de casa, pastel oleoso, lápis e pastel seco s/ tela. 174 x 190 cm. Coleção Marx, Berlim.

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 89

Neste contexto, Paul Klee nos interessa em particular – especialmente agora que o interesse principal de Twombly tornou-se a linha. Quando trabalhava nas pinturas romanas, Cy (1957) escreveu: “cada linha agora é a experiência real com sua própria história (inata)”⁸². 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. Otília Arantes (1976, p. 104) afirma que Klee também lutava contra o despotismo do olho; sua linha “não percorre o caminho do Logos, mas retraça e desdobra ao infinito os passos e o gesto de uma dança, num ritual dionisíaco”. De fato, suas linhas em ramificações multidirecionais (Fig. 34) parecem refazer os passos de uma dança frenética. Poderíamos certamente parafrasear Arantes para descrever as pinturas romanas de Cy. Nelas, ainda mais do que em Klee, “nossa percepção é desfocalizada por uma atenção dispersiva” (ARANTES, 1976, p. 101). Em *Girador livre* (Fig. 35), de 1955, vê-se como Twombly parece ter aprendido com o mestre a lição de colocar a linha para dançar. Os giros vertiginosos, os gestos vigorosos e os traçados angulosos são elementos que produzem a sensação de uma “obra em movimento” – ora, esse era justamente o objetivo principal de Klee, de acordo com Arantes (1976, p. 87)⁸³. Se, em Klee, ainda segundo Arantes (1976, p. 91), “forças irrompentes, dissolventes de toda ordem, energias desconstrutoras, depositam-se no quadro”, em Twombly isso parece ocorrer de maneira mais radical. Enfim, desde que trocou o pincel pelo lápis, Cy passou a desenvolver uma linha com matriz kleeniana; apropriou-se da ideia de “linha enquanto energia, enquanto força, ação, movimento” (ARANTES, 1976, p. 106) e, neste ponto, sobrepujou (ou ao menos rivalizou com) o seu mestre.

Assim como Twombly, Klee não se filiou às correntes artísticas do seu tempo, embora ambos dialoguem com tendências das principais escolas. Do impressionismo Klee tirou lições sobre luz e cor, no entanto, sua obra supera o caráter essencialmente sensorial desta escola. Possui uma linha expressiva, mas distancia-se da excessiva subjetividade expressionista. Suas construções geométricas associam-se ao cubismo, porém complementa o sentido construtivo com formas orgânicas, ligadas ao biomorfismo surrealista. Klee, como Twombly,

⁸² Cf. no original: “Each line now is the actual experience with its own innate history” (TWOMBLY, 1957).

⁸³ “O programa estético de Klee, em resumo, é criar uma obra que seja ‘movimento’, ‘gênese contínua’, ‘vir a ser’, ‘formação’, ‘forma em ação’” (ARANTES, 1976, p. 87).

buscou no Norte da África e no Egito o frescor e a vitalidade da arte não ocidental. Como afirmam Baumgartner e Haensler (2013), a viagem afetou diretamente seu trabalho plástico. Klee inspirou-se na geometria dos campos no vale do Nilo para criar composições de listras horizontais e verticais. Tais composições o levaram ao desenvolvimento do seu princípio estrutural de progressão cardinal (áreas da tela divididas em duas metades, quatro quartos, oito oitavos, dezesseis avos, e, assim por diante, dobrando os intervalos de maneira análoga). A viagem egípcia também o despertou para a pesquisa de linguagens codificadas. A caligrafia árabe, a escrita cuneiforme suméria, bem como os antigos hieróglifos egípcios representam fontes cruciais para a formação de seu próprio “alfabeto hieróglifo”. A fascinação pela “semiótica ambígua de caracteres orientais”⁸⁴ (BAUMGARTNER e HAENSLER, 2013, p. 56) – ou seja, a oscilação entre abstração e figuração – impulsionaram o artista a fundir imagem e escrita. É interessante como a pintura *Noite Azul*, 1937 (Fig. 36) antecipa o uso de letras bastão dispersas presente na *Figura Estenográfica* (Fig. 33) de Pollock, anteriormente citada.

FIGURA 36 – Paul Klee. *Noite Azul*, 1937. Óleo s/ tela. 60 x 80 cm.

Fonte: <http://www.passion-estampes.com/deco/affiches/klee/klee-blauenacht.jpg> Acesso em: 16 nov 2017

Foucault afirma que Paul Klee, ao justapor figuras e a sintaxe dos signos, aboliu o princípio de ordem hierarquizadora entre signo verbal e representação visual, “barcos, casas, gente, são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos da

⁸⁴ Cf. no original: “the ambiguous semiotics of Oriental characters” (BAUMGARTNER e HAENSLER, 2013, p. 56, trad. nossa).

escrita” (FOUCAULT, 1988, p. 14). Em Twombly ocorre algo semelhante, os desenhos são também linhas para serem lidas e as escrituras carregam aspectos do desenho. Mas talvez Cy vá mais além por fundir na própria escritura as características dos códigos gráficos (o suplemento – Barthes) com um aspecto específico da língua, ou seja, o poder evocativo do nome.

Além dessa relação mais óbvia entre Klee e Twombly, acreditamos que Cy também tenha se interessado por aspectos do espiritual na arte. Não que ele admita ser um espiritualista. Twombly sempre foi muito discreto e evasivo em suas declarações. De qualquer forma, é possível identificar alguns aspectos do universo transcendental em sua obra. Lembremos de Olson, que como Klee, buscou referências na filosofia chinesa - Tao Yuan-Ming (recuperação da totalidade do mundo físico). O poeta já reconhecia na obra de Twombly, desde o início dos anos 1950, a interação de dualidades/oposições dentro de um equilíbrio dinâmico. Conforme comentamos, ele percebia em Cy um modo ecológico de arte, em que aspectos da vida “interior” (gesto espontâneo) e “exterior” (alusões à arte primitiva/ caráter caligráfico dos “glifos”) se fundiam. De certa forma, essa também era a busca de Klee (LAGÔA, 2006), que visava o equilíbrio antitético entre as forças que regem o universo – *yíng* (princípio passivo, material, imanente) e *yang* (princípio ativo, espiritual, transcendente). Para Klee, a obra de arte surgiria essas duas forças complementares e indissociáveis, relacionando essência e aparência, emoção e razão, caos e ordem. Essa aproximação entre universos visuais distintos se dá na obra de Klee de várias maneiras. No emprego de ritmos lineares permeados de gestos e vazios. Na busca pela conciliação do “rigor matemático das formas geométricas” com a “expressividade geométrica das formas” (MANTERO, 2002, p. 218). E pela fusão de desenho e escrita, correlacionando “intuição e reflexão” (LAGÔA, 2006). Em Twombly, essa combinação de opostos também não se restringe a fusão desenho/escritura. Barthes (1982, p. 161) aponta para uma incongruência em Twombly capaz de gerar uma “sacudidela mental”, assim como ocorre nas técnicas budistas de despertar da “verdade” via *satori* zen. Em *Olímpia* (Fig. 37), por exemplo, notamos formas biomórficas fechadas (corações vibrantes, símbolos do infinito, pênis, laços) dispersas na tela ao lado de palavras legíveis. As palavras carregam um sentido solene. “Olympia” (lado inferior direito da tela) evoca a pomposa escultura de Zeus em marfim e ouro – uma das sete

maravilhas do mundo antigo. “Roma” (lado inferior central) nos remete ao berço da civilização ocidental, reportando-nos ao tempo da grandiosidade do Império Romano com seus suntuosos palácios e templos em mármore. “Morte” (lado superior central) um dos grandes temas da literatura. Evoca tanto a ausência/sofrimento como a transcendência/renascimento. Justapostos a essas densas menções estão “motivos escrevinhados desajeitadamente, como os que fazem as crianças quando querem desenhar borboletas” (BARTHES, 1982, p. 160). Motivos que funcionam, segundo Barthes, como a introdução de uma surpresa na tela. Tais surpresas parecem inadequadas – as linhas “infantis” quebram com a solenidade das palavras. É como se “a ênfase humanista fosse bruscamente esvaziada” (BARTHES, 1982, p. 160). Twombly desorganiza a coerência e, assim, produz *satoris*. Como os budistas que buscando o “despertar” valem-se de “técnicas irracionais” e, sobretudo “incongruentes” (BARTHES, 1982, p. 161). Uma resposta sem sentido a uma densa pergunta, um gesto surpreendente que rompe com um austero rito, enfim algo capaz de desassossegar o espírito de seriedade rompendo com nossos hábitos mentais.

FIGURA 37 – Twombly. *Olímpia*, 1957. Pintura de casa, pastel e lápis s/ tela. 200 x 264,5 cm. Cortesia Galeria Gagosian, Nova Iorque.

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 91

O fato de Cy produzir essas incongruências e aproximações de universos díspares nos faz pensar se ele não estaria recorrendo a mesma fonte que Klee e Olson – taoísmo/yin yang. Seja como for, a atitude de unir opostos é marcante demais para

passar despercebida. A erudição do artista⁸⁵ é revelada por suas citações (principalmente a partir dos anos 1970) sempre acompanhadas de seu gesto *gauche*. A justaposição (anos 1960) de áreas luminosas e arejadas a áreas densamente trabalhadas e “suja”. O uso sensual da tinta ao lado de traços secos e racionalizados (anos 1970) – de forma análoga a Klee, Cy apropria-se de elementos do rigoroso universo matemático e transmuta-os em elementos geometricamente expressivos. Fato incontestável é que essas fusões intensificaram-se ao longo da carreira do artista. Agora, se existe ou não relação com o conceito das forças duais e indissociáveis (taoísmo), não temos como provar. No entanto, não é somente esse ponto que nos leva a acreditar que há certa orientação transcendental da obra de Twombly.

As telas de 1955-1957 pareciam estar em sintonia com as ideias *beats*, as quais Twombly esteve tão próximo nos anos do *Black Mountain*. Tanto por expressarem uma forma de antiautoritarismo – evocando a alta cultura com uma escrita *gauche*. Quanto por revelarem certo esoterismo – vale lembrar que a religiosidade e misticismo eram fortes no meio *beat*, principalmente em Ginsberg, Kerouac e Snyder. Os fragmentos de palavras e os sinais elementares (cruzes, marcas de X, retângulos, grades, triângulos e círculos) remetem a misteriosos códigos ocultos. É como se houvesse algo para ser revelado. As palavras legíveis só acentuam esse caráter enigmático, devido às ideias que sugerem como vimos em *Olímpia* - “Morte”, “Roma”, “Olympia”. Em 1954, Frank O’Hara (1954, p. 46, trad. nossa), havia apontado para uma “admirável informação esotérica”⁸⁶ nas telas do artista. Para Yau (2014), a percepção de O’Hara sobre o trabalho de Twombly associa-se ao uso de informação esotérica na obra do próprio poeta – algo também comum nas produções dos poetas mais próximos a ele como John Ashbery, James Schuyler e

⁸⁵ Seus títulos dos anos 1960 e suas escrituras a partir de 1970 evocam a mitologia transmitida pela literatura grega e latina, ou poetas humanistas, ou pintores clássicos. Sua coleção abrangente de fontes inclui: Stéphane Mallarmé, Rainer Maria Rilke, Johann von Goethe, Christopher Marlowe, Álvaro de Campos, John Keats, Paul Valéry, Lesley Blanch, Philip Whalen, Kazimir Malevich, Charles Baudelaire, Rafael, Poussin, Homero, Virgílio, Safo e Ovídio, para citar apenas alguns, dando conta de quase trinta séculos – “a totalidade da civilização ocidental” (HIRSCHEY, 2014, p. 49). A amplitude de suas fontes por si só atua, segundo Hirschey (2014, p. 49), como uma espécie de “testamento do Novo Humanismo”.

⁸⁶ Cf. no original: “*admirably esoteric information*” (O’HARA, 1954, p. 46, trad. nossa).

Barbara Guest. Varnedoe (1994, p. 29, trad. nossa) reforça essa avaliação, declarando que tais telas possuem uma “elegância esotérica”⁸⁷.

Os *de Menil* também parecem ter percebido esse aspecto espiritual na obra de Twombly. A Galeria Cy Twombly (Fig. 38) em Houston⁸⁸ foi construída por Renzo Piano sob encomenda desta família de colecionadores de arte. A austeridade da arquitetura, combinada com a delicada luz natural⁸⁹, faz deste “um local de culto, como a capela contendo as escuras telas finais de Mark Rothko, situado na esquina do mesmo bosque urbano de carvalhos velhos” (GOODSON, 2008). Para Goodson, o cenário é uma “Dodona moderna” - oráculo pré-histórico em que Zeus “falava” através do farfalhar de folhas de carvalho. Uma galeria que remete a um santuário espiritual parece ideal, segundo Goodson, para abrigar às construções enigmáticas de Twombly.

FIGURA 38 – Galeria Cy Twombly, 1995. Houston, Texas.

Fonte: <http://glasstire.com/2011/09/01/texas-art-travel-houston/010-twombly/> Acesso em: 06 jul 2016

⁸⁷ Cf. no original: “esoteric elegance” (VARNEDOE, 1994, p. 29, trad. nossa).

⁸⁸ O espaço que abriga a Coleção *de Menil*, conta com um museu principal e duas galerias satélites: Galeria Cy Twombly e o Richmond Hall. Dois outros edifícios fundados pelos de Menils - mas agora operando como fundações independentes - concluem o arborizado campus: A capela de afrescos Bizantinos e a Capela Rothko. As áreas entre as construções são cercadas por carvalhos e largas extensões de grama. Sood, *Khushboo*. Menil Museum, Houston. *Slideshare*. Disponível em: <<http://www.slideshare.net/khushboosood/menil-museum-houston>> Acesso em: 05 ago. 2016.

⁸⁹ Piano projetou a iluminação do pavilhão com luz natural difundida através da estrutura de um telhado complexo. As múltiplas camadas filtram a luz externa, permitindo uma iluminação suave no interior da galeria, sem raios solares diretos.

O aspecto esotérico observado por Varnedoe e O'Hara na obra de Twombly, dialoga com a ideia de Paul Klee sobre a capacidade do artista em ver e revelar mundos desconhecidos. Não imitar o visível, mas “tornar visível” (KLEE apud MANTERO, 2002, p. 218). Assim como Klee, Cy parece afastar-se das aparências, mas sem as perder de vista. Para ambos, o mundo aparente constitui uma preciosa fonte de investigação. “É preciso acreditar nas aparências”, declara Klee, “que não só nos podem iludir, como também nos podem fazer aceder a uma via metafísica que conjuga duas outras vias, não ópticas: a de enraizamento terrestre (estática, imanente) e de participação cósmica (dinâmica, transcendente)” (KLEE apud MANTERO, 2002, p. 223). Segundo o pintor suíço, o artista é capaz de penetrar nas origens criadoras do universo e, conseqüentemente, “ser parte integrante dos gestos da criação na união com o cosmos” (LAGÔA, 2006).

Evidentemente, o “tornar visível” ocorre de maneira diferente em Twombly e em Klee. Mas é certo que, em ambos os casos, não se trata apenas de abandonar a representação dos objetos. Klee acreditava que “as aparências são a forma visível que temos da verdadeira essência das coisas” (KLEE apud MANTERO, 2002, p. 223). Num processo semelhante ao dos artistas orientais, Klee buscava “interiorizar o visível, dissecá-lo em busca de uma visão suprema do próprio Criador, da descoberta do Ser” (KLEE apud MANTERO, 2002, p. 223). Em Twombly também ocorre essa interiorização. Em sua fala durante a entrevista à Serota (2008), o artista descreve aspectos de seu processo criativo que aludem a técnicas zen budista para atingir a “iluminação”. Exageros à parte, a relação de Twombly com sua produção artística não é uma relação de trabalho. Ele não é um artista que vai, disciplinadamente, ao seu estúdio e trabalha “das 9h às 17h como grande parte dos artistas”⁹⁰ (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa). Twombly aguarda, pacientemente, até que algo o impacte. Esse algo pode ser uma pintura, uma leitura, uma fotografia ou algo na natureza - “me dá uma coisa e eu vou para ela. Mas eu não me importo se eu não for por três ou quatro meses”⁹¹ (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa). E quando se sente impulsionado (iluminado?), vai ao

⁹⁰ Cf. no original: “*I don't go to the studio and work nine to five like a lot of artists*” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

⁹¹ Cf. no original: “*it gives me a thing and I go for it. But I don't care if I don't go for three or four months*” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

seu estúdio e senta-se “por duas ou três horas”⁹² para contemplar o mar ou refletir (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa). Após esse período de meditação - momento em que ele declara “construir-se psicologicamente”⁹³ (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa) - o artista afirma ser capaz de, em apenas quinze minutos, fazer uma pintura. Essa meditação, segundo ele, é parte da pintura, está contida nela. Suas reflexões giram em torno de uma série de obras literárias, as quais, em maioria, abordam temas místicos/transcendentais. Certa vez admitiu recorrer a Rainer Maria Rilke, “por causa da sua narrativa. Ele fala sobre a essência das coisas”⁹⁴ (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

A obra de Rilke, segundo Fenske (2014), é repleta de reflexões místicas. Suas duas obras mais importantes *Elegias de Duíno* e *Sonetos a Orfeu*, ambas de 1923, tem caráter transcendental. Nas *Elegias* há, de acordo com Fenske, certa aproximação aos conceitos filosóficos existenciais de Soren Kierkegaard. E nos *Sonetos*, a vida e a morte são abordadas como uma experiência cósmica. O amor de Twombly por Rilke vem desde o tempo do *Black Mountain College*, renovado durante o período de obras inspiradas pelos *Sonetos de Orfeu* nos anos 1970 e 1980. O artista declarou a Serota (2008) que desde os tempos do colégio, em Lexington, era leitor de T.S. Eliot. Possuía uma “bela coleção de livros”, entre eles *A terra devastada* – tanto a versão de 1922 de Eliot quanto a versão revisada por Pound. Esse poema traduz o universo de profunda crise do pós-guerra, repleto de incertezas e vazio espiritual. Eliot sugere um cenário de perda de sensibilidade e entrega a prazeres medíocres e sórdidos. Conforme afirma Rocha (s/d), através de uma composição fragmentada e com rápidas sobreposições de imagens – excessivos estímulos visuais a cada cena – “Eliot produz uma sensação de perda, ou de ruína do espaço estético”. O poeta usa a metáfora do deserto para representar a civilização ocidental moderna. Deserto este que anseia desesperadamente por chuva - renovação espiritual. Outro livro citado por Twombly é *Quatro Quartetos* (1943). Uma obra altamente subjetiva sobre temas como o tempo, a natureza do ser e a consciência espiritual.

⁹² Cf. no original: “I sit for two or three hours and then in fifteen minutes I can do a painting” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

⁹³ Cf. no original: “you build yourself up psychologically” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

⁹⁴ Cf. no original: “My greatest one to use was Rilke, because of his narrative, he's talking about the essence of something” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

Em obras literárias como essas Twombly admite encontrar “clareza ou energia”⁹⁵ para começar a pintar (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa). As “frases condensadas”⁹⁶ dos poetas representam para ele um impulso à criação (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa). No entanto, Twombly não é um ilustrador de poesias - não está interessado em imitar o visível. Em vez disso, ele “cria sensações que estão intimamente relacionadas com as forças irrepresentáveis”⁹⁷ (EMERLING, 2011, trad. nossa). As frases poéticas são, segundo Emerling, desconstruídas nas telas de Twombly, gerando uma interação transformadora entre o passado eo presente. Emerling cita a obra *Thyrsis*, 1977, na qual Cy escreve a frase “Eu sou Thyrsis de Etna, abençoado com uma voz melodiosa”⁹⁸. 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”⁹⁹ (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)”¹⁰⁰ (EMERLING, 2011, trad. nossa).

Com leves traços geométricos, Klee estrutura a horizontalidade da paisagem marítima em *Harbour com veleiros* (Fig. 40). 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. Süsskind (2011, pp. 109-10) afirma que na obra

⁹⁵ Cf. no original: “To give me clarity or energy” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

⁹⁶ Cf. no original: “I can find a condensed phrase” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

⁹⁷ Cf. no original: “Twombly creates sensations that are intimately related to unrepresentable forces” (EMERLING, 2011, trad. nossa).

⁹⁸ 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).

⁹⁹ Cf. no original: “becoming other: becoming Twombly” (EMERLING, 2011, trad. nossa).

¹⁰⁰ 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).

deste escritor francês, a identidade da consciência se dilui no tempo. Contudo, Proust conserva, no inapresentável, a sintaxe e o léxico da língua. Süsskind 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. 39), 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”¹⁰¹ – só reforçam a sensação de perda ou ruína. Esse último trecho é também o título de uma tela imensa (16 x 4 m) iniciada em 1970. 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 em 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 Süsskind (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

¹⁰¹ Cf. no original: “*exhausted forever (...) Say goodbye, Catullus, to the shores of Asia Minor*” (Trechos poéticos identificados por Emerling, 2011).

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 39 – Twombly. *Quatro Estações (Parte II): Condição*, 1993-5. Tinta acrílica e grafite s/ tela. 314 x 215 cm. Tate.

Fonte: <https://theartstack.com/artist/cy-twombly/quattro-stagioni-estate> Acesso em: 18 nov. 2017

FIGURA 40 – Paul Klee. *Harbour com veleiros*, 1937. Óleo s/ tela. 80 x 60 cm. Georges Pompidou.

Fonte: <https://www.pinterest.fr/balephy/klee-kandinsky/> 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* (Fig. 41), “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.

FIGURA 41 – Twombly. *Academia*, 1955. Tinta à óleo de pintura de casa, lápis grafite, lápis de cor e pastel s/ tela. 191,1 x 241 cm.

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 90

Por outro lado, como não pensar na relação entre a palavra “fuck” e a academia no contexto *beat* no qual Twombly estava inserido? É também difícil não conjecturarmos sobre a intenção de crítica ao pensamento aristotélico em *Os Gregos* (1955). Crítica presumivelmente movida pelas ideias do novo humanismo de Olson, que rejeitava a classificação aristotélica em favor de uma abordagem mais holística de arte, história e vida. Há ainda outra tela desse período intitulada *Crítica*. A tela segue a mesma apresentação de linhas inarticuladas e instáveis. Seria uma rejeição de Cy à crítica de arte? Tendemos a acreditar que sim, uma vez que, desde

sempre, Twombly foi duramente criticado – alguns diriam “incompreendido”¹⁰² (OLSON 1951 apud HIRSCHHEY, 2014, p. 4). Não gostava muito de dar entrevistas e nem de falar sobre seu próprio trabalho. Numa entrevista concedida a Serota (2008), o artista é bastante evasivo. Em quinze de suas respostas ele inicia a frase com um “*Eu não sei...*” e chega a afirmar que não se importa muito com o que as pessoas (críticos?) dizem. Parece até um pouco ressentido ao afirmar que “durante anos e anos ninguém deu a mínima para o que eu fiz”¹⁰³.

Um dos motivos que levou Twombly a se estabelecer na Europa foi justamente o acolhimento da crítica. Até hoje o artista americano é mais reconhecido na Europa do que nos Estados Unidos. Cy já tinha se fascinado por Roma na viagem que fizera no início dos anos 1950. Quando retornou para lá, em 1957, para visitar uma amiga, conheceu Giorgio Franchetti, um grande colecionador e financiador de arte que viria a ser seu cunhado. Assim, o que seria uma viagem curta acabou se prolongando devido às circunstâncias extremamente favoráveis ao artista, que incluíam um novo círculo de amizades, o cenário da arte europeia e até mesmo o clima mediterrâneo.

O poeta e crítico de arte romano Cesare Vivaldi afirma que Roma foi a única cidade europeia a estabelecer relações culturais sérias com a América entre 1956 e 1965, o que a colocou como uma verdadeira cidade internacional dentro da paisagem artística. Na Itália, as escrituras de Twombly foram percebidas como uma abertura para o grafite, abundante nas paredes e monumentos romanos. A associação ao grafite pela crítica agora é de teor bastante diferente à que ocorrera em 1953. Vivaldi exaltou Twombly como um dos mais reconhecidos e interessantes entre todos os pintores americanos da última geração por encontrar uma maneira de fundir as motivações básicas do expressionismo abstrato ao neodadaísmo. Para ele, 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 crítica de arte americana Rosalind Krauss (1994) viu já na escolha do lápis ou pastel, em vez do pincel em 1953, a decisão de Cy de se distanciar das manchas e *sfumatos* de Franz Kline ou de Kooning, assumindo o grafite em resposta ao gesto

¹⁰² Cf. no original: “*misunderstood*” (OLSON, 1951 apud HIRSCHHEY, 2014, p. 4, trad. nossa).

¹⁰³ Cf. no original: “*I had years and years during which no one could care less*” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

espontâneo da *action painting*. Para Krauss, Twombly adotou a atitude agressiva do grafiteiro, enquanto mutilador da parede em branco, quando começou a usar as pontas afiadas do lápis para marcar, destroçar e devastar a superfície emplastada de suas telas. Ela afirma que o “mutilador” tomado por Cy como modelo foi Jackson Pollock. Ao fazer essa afirmação, Krauss alega não estar se referindo apenas à circularidade das marcas de Twombly ou aos “saltos” despropositais de suas faixas repetidas em todo o campo da tela (as quais ela relaciona aos efeitos de gotejamento), mas também à natureza do traço de Twombly, que ela considera tão violenta quanto a de Pollock. Krauss (1993, p. 259) invoca a noção de Harold Bloom de “leitura errada”, defendendo a ideia de que Twombly tomou os vestígios deixados pelos *drippings* como violentos, violência que ele atribuía ao grafite.

Krauss (1993) considera que nas obras de 1957 a 1959 o artista manteve o grafite como dispersão de marcas abstratas. De maneira similar a fórmula da rede *all-over* presente tanto em *Panorama*, 1955, como no expressionismo abstrato e em obras *field-color*. Contudo, Krauss (1993, p. 266, trad. nossa) entende que “sua violência bruta é agora o local de uma formulação obsessiva de partes corporais”¹⁰⁴. Desenhos de pênis e vulvas proliferam em suas pinturas romanas e, também, manchas, que, para Krauss, sugerem feridas. Esse “erotismo” e “selvageria” se intensificaria em 1960, conforme veremos.

A fusão da abstração com a “linguagem do grafite”, própria à pintura de Twombly, ajustava-se precisamente com a expectativa dos artistas e críticos italianos do final dos anos 1950. A disputa anterior entre nacionalismo e internacionalismo decorrente de ideologias políticas havia enfraquecido, e algumas galerias italianas promoveram a arte abstrata americana. Entre elas, a Galeria *La Tartaruga*, cujo financiador era o barão Giorgio Franchetti. Profundamente atingido pelos desenhos do artista, “como uma corrente elétrica”¹⁰⁵, Franchetti tratou de abrir caminhos para Cy no interior do circuito artístico romano (VARNEDOE, 1994, p. 25, trad. nossa).

A abstração própria da vanguarda norte americana, antes proibida, atraiu os jovens pintores italianos, mas também os preocuparam. Isso porque, sendo politicamente bastante ligados à esquerda, queriam evitar acusações de mero subjetivismo

¹⁰⁴ Cf. no original: “The savagery of the mark does not let up but its crude violence is now the site of an obsessional formulation of bodily parts” (KRAUSS, 1993, p. 266, trad. nossa).

¹⁰⁵ Cf. no original: “like an electric current” (VARNEDOE, 1994, p. 25, trad. nossa).

burguês, rótulo atribuído pela crítica à pintura gestual. Nesse sentido, Twombly parecia perfeito, já que sua abstração misturava aspectos racionais e irracionais, ou seja, permitia uma expressão pessoal combinada ao que foi entendido como um “engajamento objetivo”, por fazer menção ao universo contestador e agressivo da pichação. 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, com uma elegância esotérica, “decretar esses paradoxos improváveis – minimalistas, marxistas e mediterrânicos, tudo de uma vez – [e isso] só aprofundou o seu impacto”¹⁰⁶ (VARNEDOE, 1994, p. 29, trad. nossa).

O esforço do artista em fundir o espírito épico da antiguidade com a gíria e com o tempo fragmentado da experiência moderna o aproxima de James Joyce, segundo Varnedoe. O historiador aponta especialmente para as sobreposições metamorfoseadas de linguagem em Joyce, com suas combinações ocultas de mundanidade e erudição.

Segundo Krauss, a escrita de Twombly aproxima-se da maneira como escreve uma criança entediada na escola, procurando uma forma de rir em silêncio, em retaliação ao discurso enfadonho do professor. Barthes reforça essa ideia de mundanidade quando atribui à obra de Twombly um ataque à seriedade, no decoro que assume a aparência de uma incongruência, ou de zombaria. Reescrever Marte como m / arsé, como quem faz uma piada de aula: “Mars = m ... arse” (*arse* em inglês significa bunda).

¹⁰⁶ 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).

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. Com relação à presença do corpo, Cy considera que seus desenhos de genitais masculinos e femininos não possuíam a mesma rudeza áspera das pichações tão corriqueiras em banheiros públicos. O artista afirma que usava o motivo do pênis, por exemplo, tão somente para marcar direções, forçando o observador a seguir um determinado caminho na tela. Contudo, Twombly não deixava de evidenciar o caráter erótico de tais trabalhos, referindo-se a suas leituras de Marquês de Sade¹⁰⁷, publicadas pela editora Olympia Press de Paris.

FIGURA 42 – 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

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

¹⁰⁷ Olympia Press era uma editora em Paris especializada em livros que não podiam ser publicados no universo da língua inglesa. O romance *Os 120 Dias de Sodoma*, ou a *Escola de Libertinismo* escrito pelo francês e nobre Donatien Alphonse François, marquês de Sade, em 1785, é qualificado como pornográfico e erótico. O livro conta a história de quatro homens libertinos ricos que resolvem experimentar a satisfação sexual máxima em orgias. Para isso, afastam-se por quatro meses em um castelo em Saint-Martin-de-Belleville, França, com um harém de 46 vítimas – adolescentes do sexo masculino e feminino. A narrativa envolve – como se sabe – abuso sexual e tortura das vítimas.

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. 42), descrevendo-as como uma “pseudo-escrita em árabe”¹⁰⁸. O artista afirma ter escolhido esse título como uma tentativa de colocar a escrita e certos traços cursivos ilegíveis “em um deserto”¹⁰⁹ (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

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”

¹⁰⁸ Cf. no original: “Yes, pseudo-writing. And the *Salalah* paintings are a take-off on arabic” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

¹⁰⁹ Cf. no original: “I tried to put it in a desert” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

(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).

FIGURA 43 – Twombly. *Sem Título (Nota de estúdio)*, 1990. Lápis grafite e tinta s/ papel. 12 x 17 cm. Coleção Privada.

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 52

Varnedoe relata que, em sua última visita ao estúdio silencioso e vazio de Twombly na Itália, deparou-se com um fragmento de papel (Fig. 43) 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”¹¹⁰ (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 Ransom¹¹¹. 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”¹¹² (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, 1957, 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”.

¹¹⁰ Cf. no original: “it seemed at that moment the embodiment of its own truth” (VARNEDOE, 1994, p. 44, trad. nossa).

¹¹¹ Cf. RANSOM, John Crowe. *The World’s Body*. Nova Iorque: Charles Scribner’s Sons, 1938, p. 115.

¹¹² Cf. no original: “The Image cannot / be dis possessed of a / priMORdial / freshness / wich IDEAS / CAN NEVER CLAIM” (VARNEDOE, 1994, p. 44, trad. nossa).

ENTRE APOLO E DIONÍSIO OU O QUE TWOMBLY NÃO FARIA NA AMÉRICA

Independente das condições favoráveis que o artista havia encontrado na Europa e, embora contasse com o apoio de Franchetti na promoção de seu trabalho, Cy preparava-se para voltar para os Estados Unidos. Ele se dizia insatisfeito com o cenário artístico europeu e, principalmente, com as raríssimas vendas que conseguira realizar. No entanto, o artista foi surpreendido com o súbito sucesso de sua exposição de 1958, em Milão. Cy vendeu todas as obras nos dois primeiros dias. Mas como já havia organizado uma viagem à América desde o início deste mesmo ano, o artista voltou então para Lexington, depois de quase dois anos vivendo no exterior, onde permaneceu produzindo durante os quatro primeiros meses de 1959.

A principal característica da produção desse período é a delicadeza evocada pelo polvilhamento de partículas mínimas e de linhas plenas de energia em obras muito diferentes da maneira tradicional de Twombly compor. Nestas telas, há um impulso em direção à síntese, uma economia de palavras e imagens – já que grande parte é apagada ou parcialmente ocultada por sucessivas camadas de tintas durante a fatura. A assinatura tornou-se um elemento de destaque, talvez resultado de seu reconhecimento público crescente.

Barthes ressalta um efeito produzido pela obra de Twombly que foi se acentuando nas suas telas desde 1959. É o “efeito de acaso”, independentemente de a obra ser ou não o resultado de uma intenção deliberada por parte do artista. Segundo Barthes (1982, p. 156), dois movimentos seriam responsáveis por tal efeito: a “impressão de [algo] lançado”, pois o material parece ter sido lançado sobre a tela, embora, para Barthes, o “lançado” de Twombly seja elegante e leve. O outro movimento apontado seria consequência do primeiro: uma “aparência de dispersão”. O espaçamento entre os elementos evidencia uma afinidade com a pintura oriental, assim como o recurso frequente à combinação de escrita e pintura. O estado ligado a esses dois movimentos (o lançado e a dispersão) é o “Raro”, que significa o que apresenta intervalos. Barthes compara as telas de Twombly a “grandes quartos mediterrâneos, quentes e luminosos, de elementos perdidos (*rari*) que o espírito quer povoar” (BARTHES, 1982, p. 156).

FIGURA 44 – Twombly. *Sem Título*, 1959. Tinta à óleo de pintura de casa, pastel oleoso e lápis s/ papel. 70,3 x 100,2 cm. Datado, assinado e escrito em linha reta do lado inferior esquerdo: Cy Twombly Sperlonga 1959. Cortesia Galeria Karsten Greve Köln, Paris, St Moritz.

Fonte: <https://slash-paris.com/en/evenements/cy-twombly-on-paper> Acesso em: 02 ago 2016

Sua curta estadia na América culminou com seu casamento em 20 de abril de 1959 (data que aparece em algumas de suas telas) com a baronesa Tatiana Franchetti, irmã do já citado barão Giorgio Franchetti, galerista e colecionador de arte. Twombly e sua esposa se estabeleceram em Sperlonga, na costa do Mediterrâneo, entre Roma e Nápoles. Esta comuna com poucos habitantes, apesar de belíssima, quase não recebia turistas, pois a rodovia que lhe dava acesso acabara de ser inaugurada. Twombly a chamou de “cidade branca”¹¹³, referindo-se à pequena população (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa). Cy, que sempre fora fascinado pelo mar, contava agora com um amplo estúdio com vista para o Mediterrâneo. Além de desfrutar da leveza da paisagem, o artista, que agora integrava a aristocracia italiana, também estava livre do peso das preocupações financeiras.

Sua nova produção é marcada pelo uso de um novo *medium*, a tinta à óleo em tubos. Não que o artista tenha abandonado aquele que havia sido seu *medium* favorito, a tinta de pintar parede. Cy ainda fazia uso desta tinta, às vezes trabalhada com os dedos pelo artista, para velar ou apagar camadas anteriores do trabalho a

¹¹³ Cf. no original: “It was just a white town” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

lápiz. Mas, de acordo com Varnedoe (1994, p. 32), o novo *medium* tinha uma propriedade que traria mudanças importantes para o trabalho do artista. O pigmento branco à óleo tinha um “corpo” próprio. Este material era distribuído em empastes que se sobressaem da superfície. O gesto de Twombly é agora o de pressionar para achatar ou espalhar o material disposto na tela. Twombly explorou a materialidade desse *medium* nas séries *Poemas para o mar* (Fig. 45), *Carta de Resignação* (Fig. 46) e em um importante conjunto de desenhos sem título com elementos esquemáticos racionalizados, como figuras geométricas e “gráficos”.

FIGURAS 45 – Twombly. *Poemas para o Mar* (n. 15 e n. 19), 1959. Óleo, pastel oleoso e lápis de cor s/ papel. 24 peças, cada uma c/cerca de 31 x 31 cm. Coleção Dia Art Foundation, Nova Iorque.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/lingering-threshold-between-word-and-image> Acesso em: 22 nov 2017

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/429601251925272780/> Acesso em: 22 nov 2017

A nova paisagem mediterrânea possivelmente afetou a produção do artista. Tanto em *Poemas para o mar* como em *Carta de Resignação* a estrutura composicional segue uma horizontalidade incomum. Conforme Jeffrey Weiss (2008) observa, em todas as 24 peças de *Poemas para o mar* existe uma linha horizontal bem próxima à borda superior do papel. Em algumas delas (Fig. 45 – n. 19), existem anotações de números em sequências de contagem simples (1, 2, 3...) que lembram escalas cartográficas de relação entre distâncias. Essa cifra gráfica evidencia a distância de um horizonte cada vez mais remoto. “O horizonte de Twombly mostra como, sem

violar o espaço concreto da escrita (o espaço de notação), seu desenho inscreve-se num espaço metafórico afastado”¹¹⁴ (WEISS, 2008, trad. nossa).

A linha horizontal de Twombly evoca o paradoxo contido no fenômeno do horizonte. Um lugar de apreensão imediata e ao mesmo tempo de “diferimento”. Talvez uma alusão ao conceito barthesiano de “escritura”. A escrita está lá, mas a tentativa de leitura é tão vã quanto o esforço em alcançar o lugar onde o céu “toca” o mar. O que Barthes (1984, p. 276) nomeia de “escritura” é a língua fora de seu “caráter original de destinação social e de compromisso com a História”, enfatizando-a enquanto “enunciação intransitiva e ambígua”. A escritura estabelece uma relação gozosa com as palavras, no sentido do deslocamento de sentidos, de uma “des-mecanização da língua”, levando-a à sua máxima flexibilidade, para que um mundo novo se abra. É como se o texto não se dobrasse aos saberes que apresenta: “a escritura parece construída para dizer algo, mas ela só é feita para dizer ela mesma”, nas palavras de Barthes (1984, p. 276). Assim, Twombly transforma o ato de “desescrever” em uma vingança contra o “fascismo da língua”.¹¹⁵

FIGURAS 46 – Twombly. *Carta de Resignação* (detalhe) 1959-67. Tinta industrial à base de óleo, lápis grafite e pastel oleoso s/ papel. 38 partes com dimensões variadas em 25,5 x 25,5 cm.

Fonte: <http://www.zwirnerandwirth.com/exhibitions/2002/112002Twombly/03.html> Acesso em: 20 nov 2017

Fonte: <http://www.zwirnerandwirth.com/exhibitions/2002/112002Twombly/27.html> Acesso em: 20 nov 2017

¹¹⁴ Cf. no original: “Twombly’s horizon shows how, without violating the concrete space of writing (the space of notation), his drawing means to register a separate, metaphorical space - one of extreme reach” (WEISS, 2008, trad. nossa).

¹¹⁵ Para Barthes, vale lembrar, a língua é “fascista”, pois obriga a dizer de um determinado modo. Cf. *Aula de Barthes* (tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 1977).

Há diversas especulações sobre os números que aparecem nessas telas. Seriam alusões aos meses de gravidez de Tatiana? Contagem das ondas? Sequências crípticas? Embora as anotações numéricas nos levem a conjecturas ligadas ao universo do utilitário, aqui a materialidade do grafismo prevalece. Um signo matemático traçado à mão carrega algo além da inteligibilidade. Elementos de outra ordem prendem nossa vista, como a forma nervosa do traço, a espessura, a angulação, enfim, “acidentes gráficos” que nada mais são do que “suplementos” (Barthes, 1982, p. 139). Os esquemas analíticos de Cy são traçados não com a clareza e a dureza próprias do cálculo, mas com intencional desmazelo. E esse efeito, chamado por Barthes (1982, p. 154) de “arranhadela”, seria estratégico, pois evitaria a monotonia dos códigos gráficos. O sentido suspenso dá lugar a algo cada vez mais inútil, como se fosse indiferente decifrar ou não esses signos. Assim, quando elementos próprios de projetos arquitetônicos aparecem nas telas de Twombly, eles aparecem soltos, libertos da finalidade.

O que Barthes (1982, p. 154) nomeia de “sujidade” é outra característica marcante em *Carta de Resignação* e *Poemas para o mar*. Grande parte das palavras e insinuações de escrita são sobrepostas por outros traços ou por camadas de tinta, aparentando uma “vontade de apagamento” – embora a desapareição não se conclua, já que ainda é possível ver algo sob a camada sobreposta (BARTHES, 1982, p. 154). “Sujidade” é esse apagamento que se dá a ler. É como se a escritura tivesse se apresentado e então fosse sobreposta por outra e outra escritura, reiteradamente, em ondas de dissimulação. Assim o sentido se perde, mas não a “fala” de Twombly. Ao contrário, é exatamente por não dizer nada semanticamente que a fala do artista ganha força. O que fica é o resíduo irreduzível do corpo na escrita, a sua distância da voz falada e a sua resistência à interpretação. A linguagem jamais pode dizer o que o “não dito” significa, como afirma John Berger (2002). Para Berger, Cy Twombly torna visível o espaço silencioso entre as palavras. Ele o chama de “mestre da pintura do silêncio verbal”¹¹⁶ (BERGER, 2002, trad. nossa).

A escolha pela monocromia branca e o espaçamento presente em suas novas produções provavelmente também se devem à leitura, que o artista iniciara em

¹¹⁶ Cf. no original: “*painterly master of verbal silence*” (BERGER, 2002, trad. nossa).

1957, de Stéphane Mallarmé. Em sua revolucionária obra *Um lance de dados* (*Un coup de dés...*, 1897), Mallarmé quebra com o primado do significado sobre o significante. Aqui a disposição espacial das palavras e a tipografia são tão responsáveis pela apresentação da ideia quanto a semântica. O poema se estende por onze páginas duplas com variações tipográficas relativas ao tamanho das letras, ao uso de minúsculas ou maiúsculas, ou do itálico. O contexto é um naufrágio, há um “Mestre” que, antes de ser engolido pelas ondas, se prepara para lançar os dados num último desafio ao céu. Mallarmé cria desenhos pela disposição dos versos livres sem pontuação. Haroldo de Campos traduziu o poema em 1975 mantendo a tipografia e a disposição original dos versos. O tradutor brasileiro propôs-se ainda a preservar os jogos sonoros e anagramáticos criados por Mallarmé na língua francesa. Suas minuciosas explicações em “Preliminares a uma tradução do Coup de Dés de Stéphane Mallarmé” nos dão a dimensão do zelo do poeta brasileiro em construir uma tradução equivalente em ritmo e semântica. Vejamos como ele justifica sua escolha na tradução dos adjetivos *blanchi*, *étale* e *furieux*:

Blanchi refere-se a ‘espumas originais’, instaurando um paradigma de brancura, cujo desenvolvimento é descrito por GC como uma *symphonie en blanc*. *Étale* é um termo de acepção marinha: *mer étale* significa mar quieto, parado; o adjetivo *estanco* ou *estanque* em português não discrepa desse matiz semântico, envolvendo a ideia de estagnação, suspensão, detença, paragem. Tem a vantagem de reproduzir quanto possível, a configuração fônica de *étale* e, ainda rimando com *branco*, de replicar ao jogo bLAnchi/étALe, apontado por GC. Assim como *étale* evoca *été* (GC), *estanco* lembra *estio*, *estiagem* (do lat. *aestas*, verão, *aestos*, grande calor). IROSO mais curto que ‘furioso’, tem figuradamente, o sentido de ‘tempestuoso’, servindo admiravelmente ao contexto, onde *furieux* (elemento cinético, de tensão) contrasta com *étale* (apogeu estático) [...] Anagramatização: IrOSO/aBISmO/SOB. (CAMPOS, CAMPOS e PIGNATARI, 1991, p. 122)

A partir das explanações de Campos, podemos ter a dimensão da delicadeza dos jogos de palavras presentes em Mallarmé, os quais atraíram Twombly profundamente. Veremos como o artista irá apropriar-se dessa maneira de escrever as palavras, usando letras maiúsculas em meio a minúsculas para criar ambiguidades. Observando quatro páginas (Fig. 47) em sequência, notaremos como os espaçamentos em *Um lance de dados*, criam movimentos de descida e subida que evocam as ondas do mar, ou movimentos laterais como os de um barco numa tempestade. São como “naufrágios momentâneos” (AGOSTINHO, 2012, p. 78). Numa página, há uma imersão, e, na página seguinte, “as letras como que espelhadas no céu aparecem nas alturas, concorrendo com as estrelas”

(AGOSTINHO, 2012, p. 78). Para Jacobus (2016, p. 84, trad. nossa), os *Poemas para o mar* de Twombly são mallarmáticos não simplesmente porque a brancura é associada a Mallarmé, mas porque “combinam a contingência radical da recorrência do não sentido (a vinda e o retorno das ondas) com o vazio insondável”¹¹⁷.

FIGURA 47 – Tradução de *Um lance de dados* de Mallarmé por Haroldo de Campos.

Fonte: CAMPOS, CAMPOS e PIGNATARI, 1991 pp. 156 a 159

Uma rara declaração de Twombly sobre o seu próprio trabalho foi publicada na revista *L'Esperienza Moderna*, dos artistas romanos Gastone Novelli e Achille Perilli,

¹¹⁷ Cf. no original: "combine the radical contingency of meaningless recurrence (the turn and return of the waves) with unfathomable blankness" (JACOBUS, 2016, p. 84, trad. nossa).

em 1957. O texto, um tanto complexo, começa com uma reflexão sobre a qualidade monocromática, a brancura, e conclui com uma expressiva defesa da arte abstrata em geral.

A realidade da brancura pode existir na dualidade de sensações (como a ansiedade múltipla do desejo e do medo).

Brancura pode ser o estado clássico do intelecto, ou uma área neorromântica de lembrança – ou como a brancura simbólica de Mallarmé.

A exata implicação nunca poderá ser analisada, mas essa implicação persiste como um panorama nas minhas ações e deve indicar mais do que mera seleção.

A pessoa é o reflexo do sentido. Então, a ação deve continuamente suportar a realização da existência. Portanto a ação é a sensação primária.

Na pintura, isso é a formação da imagem; a ação compulsiva do vir a ser; a pressão direta e indireta trazida a um clímax no ato agudo da formação. (Por formação eu não quero dizer formalização – ou a noção geral de organização de uma “boa pintura”). Alguns problemas são facilmente percebidos e solucionados e, em muitos casos, temos produzido belas e até mesmo importantes obras de arte.

Desde então, a maioria das pinturas define a imagem, isto é, portanto, em grande medida ilustrando a ideia ou o conteúdo emocional.

É nesta área que eu rompo com os processos mais comuns da pintura.

Pintar envolve uma certa crise, ou pelo menos um momento crucial de libertação; e a crise não deve de modo algum ser limitada a um estado mórbido, mas poderia muito bem ser um impulso de excitação, ou, no processo de uma pintura, possibilitar uma gama de estados. A pessoa deve desejar a essência final, mesmo que ela esteja “contaminada”.

Cada linha agora é a experiência real com sua própria história (inata). Não é ilustrativa – é a sensação da sua própria realização. A imaginação é uma das permissões privadas ou individuais ao invés de uma totalidade abstrata de percepção visual.

Isto é muito difícil de descrever, mas é um envolvimento em essência (não importa o quão privado) em uma síntese de sentimento, intelecto etc., convergendo no impulso da ação.

A ideia de cair em obscuridades ou no niilismo subjetivo é absurda – tais ideias só podem acontecer pela falta de referência ou experiência.¹¹⁸

¹¹⁸ Cf. no original: "The reality of whiteness may exist in the duality of sensation (as the multiple anxiety of desire and fear)./ Whiteness can be the classic state of the intellect, or a neo-romantic area of remembrance - or as the symbolic whiteness of Mallarmé. The exact implication may never be analyzed, but in that it persists as the landscape of my actions, it must imply more than selection./ One is a reflection of meaning. So that the action must continually bear out the realization of existence. Therefore the act is the primary sensation. / In painting it is the forming of the image; the compulsive action of becoming; the direct and indirect pressures brought to a climax in the acute act of forming. (By forming I don't mean formalizing - or in the general sense the organizing of a 'good painting'. These problems are easily reached and solved and in many cases have produced beautiful and even important works of art.) / Since most painting then defines the image, it is therefore to a great extent illustrating the idea or feeling content. / It is in this area that I break with the more general processes of painting. / To paint involves a certain crisis, or at least a crucial moment of sensation or release; and by crisis it should by no means be limited to a morbid state, but could just as well be one ecstatic impulse, or in the process of a painting, run a gamut of states. One must desire the ultimate essence even if it is 'contaminated'. / Each line now is the actual experience with its own innate history. It does not illustrate - it is the sensation of its own realization. The imagery is one of the private or separate

Na já comentada entrevista a Serota, Twombly admitiu que ficava mais à vontade fazendo esculturas do que pintando. Para o artista, confrontar a tela em branco era angustiante. Porém, ao mesmo tempo, como já discutimos, o branco que cobria suas esculturas tinha um caráter estrutural. Era o “mármore” que “completava” as formas. Cy começa seu texto afirmando justamente essa relação dúbia (medo/desejo) com a brancura. Depois, cita a “brancura simbólica de Mallarmé”, porque, assim como o poeta, Twombly buscou materializar o silêncio, nas obras de 1959, através da exploração do “corpo do pigmento branco”.

Segundo Martins (2011), o branco, para Mallarmé, representava um espaço privilegiado de significação. Um “significativo silêncio”, “tão belo quanto o verso”, o poeta diria (apud MARTINS, 2011, p. 72). A investigação de Mallarmé sobre a “brancura vazia” não se limitava apenas à disposição tipográfica de seus versos. Ele também buscava uma “linguagem que, expressando o vazio”, conseguisse finalmente “expressar o vazio da linguagem” (MARTINS, 2011, p. 72). Isso é exatamente o que acontece nos referidos trabalhos de Twombly, que, com traços cursivos, também nada escreve. Tão longe e ao mesmo tempo tão perto da língua, persegue a mesma busca antagônica de Mallarmé.

Teede (2016) afirma que há, tanto em Mallarmé como em Twombly, um impulso para expressar o inexprimível. Debruçando-se sobre o vazio, “eles produzem um efeito que acontece além da linguagem”¹¹⁹ (TEEDE, 2016, trad. nossa). Para a autora, nos poemas *O Ventilador* e *Outro Ventilador*, de Mallarmé, e na pintura de Twombly, este efeito é o do “ar rebatido”¹²⁰ (TEEDE, 2016, trad. nossa). Mallarmé deleitava-se com a ideia do ventilador, com suas hélices que lembram um livro. Ele apreciava a dupla função do movimento das hélices: fazer circular o ar e obscurecer as hélices. O ventilador seria a metáfora do poema, “o artefato que imita, na

indulgencies rather than an abstract totality of visual perception. / This is very difficult to describe, but it is an involvement in essence (no matter how private) into a synthesis of feeling, intellect etc. occurring without separation in the impulse of action. / The idea of falling into obscurities or subjective nihilism is absurd - such ideas can only be held by a lack of reference or experience (TWOMBLY, 1957, trad. nossa).

¹¹⁹ Cf. no original: “they produce an effect that happens beyond language” (TEEDE, 2016, trad. nossa)

¹²⁰ Cf. no original: “bouncing air” (TEEDE, 2016, trad. nossa).

vibração de suas dobras, esse movimento de aparecimento e desaparecimento”¹²¹ (RANCIÈRE apud TEEDE, 2016, trad. nossa).

Teede entende que, em Twombly, há a manifestação desse movimento de aparecer e desaparecer. As palavras se mostram e se escondem em um “palimpsesto de brancura”¹²² (TEEDE, 2016, trad. nossa). Expressões extraídas de poemas de Mallarmé – como “espaço trêmulo”, “voo branco confinado”, “nada da linguagem”¹²³ – são espalhadas na superfície da tela. Para Teede, não só as palavras expressam um “efeito de ar rebatido”, mas também os golpes irregulares da caneta, os rabiscos a lápis e o movimento de “lançado”, aproximando-se, aqui, de Barthes.

Mas a prática da citação de Twombly é também conceitual. O artista usa a poesia “como um tipo de *readymade*”¹²⁴, como afirma Jacobus (2016, p. 5, trad. nossa). A citação não é gratuita, existe um pensamento por trás de cada inscrição. No caso da poesia de Mallarmé, veremos as relações que se tecem entre as escrituras do artista, presentes na obra *Herodíade* (Fig. 48), e o conceito de vazio do poeta. A referida pintura, produzida em 1960, é homônima ao poema de Mallarmé de 1864 - 67. Jacobus (2016, p. 78, trad. nossa) identifica as citações de Mallarmé feitas por Twombly. Logo abaixo da citação do título do poema “HERODÍADE”, Cy transcreve os títulos da primeira e da segunda parte também em letras capitulares “ABERTURA & Cena”¹²⁵. Na mesma sequência do poema de Mallarmé vem a palavra sublinhada, “Encantamento”¹²⁶, e então os versos iniciais: “abolida, e sua asa assustadora em lágrimas / Pelve, abolida, que tem como alvo os alardes dela”¹²⁷. Em destaque, no canto inferior direito, está a rica sentença da segunda parte do mesmo poema, “Eu conheci a NUDEZ no meu sonho disperso”¹²⁸ (JACOBUS, 2016, p. 78, trad. nossa).

¹²¹ Cf. no original: “the artifact that imitates, in the vibration of its folds, this movement of appearance and disappearance” (RANCIÈRE apud TEEDE, 2016, trad. nossa).

¹²² Cf. no original: “palimpsest of whiteness” (TEEDE, 2016, trad. nossa).

¹²³ Cf. no original: “trembling space”, “shut white flight”, “nothing of language” (TEEDE, 2016, trad. nossa).

¹²⁴ Cf. no original: “as a kind of *readymade*” (JACOBUS, 2016, p. 5, trad. nossa).

¹²⁵ Cf. no original: “OUVERTURE & Scène” (JACOBUS, 2016, p. 5, trad. nossa).

¹²⁶ Cf. no original: “Incantation” (JACOBUS, 2016, p. 5, trad. nossa).

¹²⁷ Cf. no original: “abolished, and her frightful wings in the tears / of the pool, abolished, that mirrors her alarms” (JACOBUS, 2016, p. 5, trad. nossa). Segundo Jacobus, a citação de Twombly foi tirada de uma versão bilíngue de *Poemas de Mallarmé*, traduzido por Mac Intyre (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1957).

¹²⁸ Cf. no original: “I have known the NAKEDNESS of my scattered Dreams” (JACOBUS, 2016, p. 78, trad. nossa).

FIGURA 48 – Twombly. *Herodiade*, 1960. Óleo, grafite, pastel oleoso, tinta à óleo de pintura de casa s/ tela. 200 x 282 cm.

Fonte: JACOBUS, 2016, p. 79

A figura de Salomé (filha de Herodíade) foi um dos mitos maiores na produção artística do fim do século XIX e uma fonte de inspiração constante para os pintores, poetas e músicos daquela época. Salomé tornou-se uma figura central durante o simbolismo/decadentismo francês. A narrativa bíblica conta que Herodes apaixonou-se por Herodíade, mulher de seu irmão. Herodíade deixou o marido para viver com o cunhado (e meio-tio¹²⁹), levando consigo a filha do casal, Salomé. A união foi condenada pelo profeta João Batista – mantido preso desde suas exortações públicas à Herodes. Em um dia de festa, Herodes ficou tão impressionado com a dança de Salomé que chegou a prometer dar-lhe tudo que pedisse. Salomé, instruída pela mãe, pediu num prato a cabeça de João Batista.

A Salomé de Mallarmé, a quem o poeta nomeia de Herodíade¹³⁰, não carrega o aspecto macabro e cruel da personagem bíblica – pela morte e violência a ela associadas. O poeta mantém o aspecto sedutor da personagem, mas acrescenta um dado que não está presente em sua referência bíblica nem nas Salomés retratadas na época: a pureza de uma beleza intocada. “Eu amo o horror de ser virgem e quero

¹²⁹ Herodes Antipas era filho do avô de Herodíade – Herodes, o Grande – com sua quarta esposa.

¹³⁰ No poema de Mallarmé, Herodíade não corresponde à mãe, mas sim à filha Salomé. Segundo Jacobus, foi uma escolha livre do poeta, que considerava o nome Herodíade carregado de poder de sugestão, “esta palavra escura, vermelha como uma romã aberta” (MALLARMÉ apud JACOBUS, 2016, p. 78).

/ Viver entre o calafrio que meus cabelos provocam / Para a noite, retirada em meu leito, réptil / Inviolada, sentir em minha carne inútil / O frio cintilar de sua pálida clareza” (MALLARMÉ apud AGOSTINHO, 2011, p. 31). A beleza virgem estéril de Herodíade é a negação do mundo, da vida. Quando a ama lhe pergunta: “para quem (...) / guardarás a riqueza ignorada / E o vão mistério do teu ser?”, Herodíade responde: “só para mim” (MALLARMÉ apud AGOSTINHO, 2011, p. 31). A idolatria do espelho nos remete à ideia de Mallarmé sobre a beleza que tenta ser reflexo do mundo, sobre o poeta que tenta transformar seu poema num reflexo da realidade. O nada que Mallarmé desvela em *Herodíade* é justamente a inutilidade e esterilidade do poeta que, como a ama, guardiã da beleza, quer em vão tocá-la, possuí-la. A morte seria a única maneira de preservar a beleza imaculada de Herodíade. O desejo da morte caracteriza um meio de atingir o real absoluto. A positividade da morte em Mallarmé é reiterada na figura de João Batista. A atuação de Herodíade em relação a João é apresentada como fundamental para a ascese do profeta, para a superação da materialidade/sexualidade. Isto posto, pensamos que esse drama se coloca como uma grande metáfora da própria criação poética mallarmaica. O desejo de Herodíade representa o anseio do poeta de atingir a poesia pura. A atuação poética de Mallarmé resultaria de um descontentamento com o mundo real análogo ao descontentamento de Herodíade com a materialidade/sexualidade. A frase em destaque na tela de Twombly: “Eu conheci a NUDEZ no meu sonho disperso” remete ao momento em que Herodíade se vê diante do espelho e toma consciência da nudez de seu sonho. O sonho desnudo é a realidade anulada, ou seja, a recusa do sensível, do mundo, ainda segundo Agostinho. A pureza de Herodíade é a rejeição a qualquer tipo de representação, uma anulação de tudo o que é alheio e exterior à arte e de qualquer conteúdo que esta possa exprimir.

Esse é apenas um exemplo da prática da citação por Twombly como *readymade*. Mas, aqui, a operação é invertida. Duchamp apropriava-se de objetos banais os elevava à categoria de obra de arte. Twombly apropria-se de frases de poetas consagrados e as joga no abismo de suas telas. A densa frase de Mallarmé está agora posta ao lado de marcas vermelhas de dedos do artista, algumas manchas, um triângulo desmazelado com anotações numéricas e uma dispersão de rabiscos. Dispostas criteriosamente em suas telas, as frases condensadas funcionam como

jarros encantados¹³¹. Em *Herodíade*, quando as densas frases de Mallarmé se “partem”, toda a conceituação do vazio mallarmaico se espalha sobre a tela. E assim o artista fortalece a ideia de seu rompimento com a representação e a defesa de uma arte calcada no conceito. Como vimos em sua declaração, “(...) a maioria das pinturas define a imagem, isto é, portanto, em grande medida ilustrando a ideia ou o conteúdo emocional. É nesta área que eu rompo com os processos mais comuns da pintura”. Não é por acaso que Twombly preserva intocada a área do lado inferior direito da tela e transcreve no espaço de aproximadamente um metro e meio uma passagem que louva o vazio. Para um artista que declara desejar “a essência final, mesmo que ela esteja ‘contaminada’”, nos parece bastante coerente a apropriação de um “jarro” mallarmaico carregado de ideias sobre pureza, vazio e real absoluto.

FIGURA 49 – Twombly. *A era de Alexandre*, 1959-60. Óleo, pastel e grafite s/ tela. 300 x 500 cm. Coleção Privada.

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 107

Durante todo o ano de 1959, o artista prosseguiu em suas pesquisas sobre espaçamento, dispersão e materialidade do pigmento branco à óleo. Podemos dizer que tais aspectos se tornaram ainda mais evidentes. Sem reduzir o tamanho das telas (as pinturas desse período possuem em média 200 x 200 cm), Twombly

¹³¹ Barthes (1982, p. 155) faz uma analogia entre os títulos de Twombly e “os jarros de que falam *As mil e uma noites*. Há gênios fechados neles; abrindo ou partindo o jarro, gênio sai, eleva-se, deforma-se como fumo e enche todo o ar”.

diminuiu consideravelmente a escala dos desenhos, de forma que Varnedoe (1994, p. 32, trad. nossa) emprega o termo “signos miniaturizados”¹³² para se referir a eles. Os signos incluem gráficos, rabiscos, escrituras e figuras geométricas. O artista os distribui dispersamente pela longa extensão da tela, ao lado de discretos empastes de tinta à óleo. Nelas, vemos coexistirem “os signos utilitários do cálculo e a inutilidade soberana da pintura” (BARTHES, 1982, p. 161). A mais notável dessas telas é *A era de Alexandre* (Fig. 49), a maior que o artista já havia feito até então (300 x 500 cm). Cy a terminou duas semanas após o nascimento de seu filho Cyrus Alessandro.

O fato de Twombly voltar-se para a abstração e evitar a asserção não significa uma recusa conceitual. Podemos observar a apropriação de passagens poéticas para anunciar densos conceitos – como os de silêncio e vazio. Do mesmo modo, como Jacobus (2016), consideramos um equívoco ler a obra de Twombly como a-histórica e apolítica. Entendemos que o artista faz uso do passado (mítico ou não) para levantar questões sobre sua época. O simples fato de ser um norte-americano nascido na década de 1930 já diz muito. É bastante improvável que qualquer indivíduo dessa geração estivesse alheio às questões militares. A tela *A era de Alexandre* abre o conjunto de pinturas intituladas com nomes de figuras históricas associadas à violência – Varnedoe (1994, p. 37, trad. nossa) as chama de “retratos históricos”¹³³. Talvez aqui o espaçamento e a dispersão falem mais sobre a sensação de impotência e medo diante dos longos anos de guerra fria – e, portanto, da constante ameaça de um holocausto nuclear – do que sobre o vazio mallarmaico. Alexandre, o Grande, foi senhor de um império gigantesco e responsável por uma das campanhas militares mais espetaculares e sangrentas da história. O rei subiu ao trono em meio a uma tempestade de intrigas. Fazia mais de um século que a bacia do mar Egeu era palco de um duelo brutal entre duas potências rivais: as cidades-estado da Grécia e o enorme Império Persa. O macedônio sabia de cor os versos da *Ilíada* e sua mãe o convenceu de que era descendente de Aquiles – o grande herói da Guerra de Troia. Essa guerra mítica teria sido a origem ancestral da rivalidade entre gregos e persas. Alexandre adotou Aquiles como modelo, vivendo obcecado pela ideia de sua própria grandeza. Ele não pretendia apenas derrotar o Império

¹³² Cf. no original: “miniaturized signs” (VARNEDOE, 1994, p. 32, trad. nossa).

¹³³ Cf. no original: “Portraits from history” (VARNEDOE, 1994, p. 37, trad. nossa).

Persa; seu desejo ia muito além: queria dominar o mundo. Por isso nos perguntamos se seria despropositada a evocação do nome deste lendário megalomaníaco num período de disputa entre as duas grandes potências nucleares mundiais. Desde o acirramento da corrida armamentista, nos anos 1950, os Estados Unidos e a União Soviética passaram a acumular um poder nuclear capaz de aniquilar o planeta em instantes. A tela monumental de Twombly traz as palavras “kill”, “death”, “floods”, “japaflight”, “win” e desenhos que lembram aviões, mísseis, satélites, foguetes, enfim, elementos do universo da guerra. Há dispersão e espaçamento na área esquerda da tela, enquanto a área central e superior direita são tomadas por elementos miniaturizados. A maior parte dos traços são tão leves que se tornam quase imperceptíveis. O sentimento é de confusão, fragilidade e solidão. Com *A era de Alexandre*, Twombly parece denunciar o momento de insana disputa pelo controle mundial através do terror nuclear, equiparando-o à era do inconsequente Alexandre.

Em 1962, Twombly citaria o próprio Aquiles. *Vingança de Aquiles* (Fig. 50) foi produzida no mesmo ano das experiências de explosões de foguetes na atmosfera realizadas pelos americanos. Seria mera coincidência? Cremos que não. Em entrevista a Sylvester (2000, trad. nossa), Twombly afirma que “(...) esta coisa de Aquiles e da forma do A tem uma agressão fálica - como um foguete”¹³⁴. Logo, é possível que Twombly tenha evocado a figura de Aquiles para gerar uma reflexão sobre o caráter irracional da guerra. A história conta que a reação de Aquiles à notícia da morte de seu amigo Pátroclo foi de intensa dor. Seu sofrimento logo foi transmutado em um desejo cego de vingança. Assim, num ciclo infundável de retaliações, Aquiles matou Heitor, que havia matado Pátroclo, que por sua vez matara Téstor. Na *Ilíada*, há um espetáculo de ações de exaltação da ira, do egoísmo cru, do direito do mais forte, de tudo, enfim, que aprendemos a abominar. A crueldade é potencializada pelas mãos dos deuses que, para os antigos gregos, eram seres dotados das mesmas paixões que os mortais. Como resultado, a luta entre os mortais recebia intervenções divinas, com consequências irreparáveis. Twombly evoca esse universo abominável com a frase “A vingança de Aquiles”. A verticalidade e a simetria da tela, incomuns a Twombly, fazem com que o “foguete A”

¹³⁴ Cf. no original: “it’s the Achilles thing and the shape of the A has a phallic aggression - more like a rocket” (SYLVESTER, 2000, trad.nossa).

cor de sangue, de três metros de altura, pareça ainda maior. Tão grande quanto a irracionalidade que dominou a mente dos “deuses” do período da corrida nuclear.

FIGURA 50 – Twombly. *A vingança de Aquiles*, 1962. Óleo e grafite s/ tela. 300 x 175 cm. Kunsthhaus Zurich.

Fonte: <https://artblart.com/2017/04/11/exhibition-cy-twombly-at-the-centre-pompidou-paris/the-vengeance-of-achilles-web/> Acesso em: 23 nov 2017

Das outras obras do conjunto de “retratos históricos”, destacamos *Morte de Giuliano de Medici* (Fig. 51), *Morte de Pompeu* (Fig. 52) e *Ides de Março* – todas também de 1962. As composições são simétricas e centralizadas como em *Vingança de Aquiles*. Os traços sugerem troncos vazios e ensanguentados. Os nomes de figuras históricas (Giuliano, Pompeu e Júlio César) assassinadas devido a disputas de poder são anunciados pelos títulos. Assim, a leitura que fazemos é, mais uma vez, de protesto contra a guerra. Para nós, é como se Twombly afirmasse: eles continuam a matar pela vontade de poder. Além disso, é evidente a referência a Francis Bacon. Nos anos 1950, Bacon produziu diversas obras inspiradas no retrato do Papa Inocêncio X, de Velázquez (Fig. 53). Se na tela do pintor barroco o papa aparece confiante, sereno e revestido de autoridade, o papa deformado de Bacon (Fig. 54) grita desesperadamente, figurando o horror do cenário do pós-guerra e a

ameaça iminente da bomba nuclear. Uma década depois, a iminência de um conflito militar permaneceu e a indignação continuou a suscitar protestos visuais.

FIGURA 51 – Twombly. *Morte de Giuliano de Médici*, 1962. Grafite, pastel oleoso, e óleo s/ tela. 100 x 79,5 cm.

Fonte: http://www.artnet.com/artists/cy-twombly/death-of-giuliano-de-medic-bA_IUtjhs7c9QCBjAQ2Z-A2 Acesso em: 23 nov 2017

FIGURA 52 – Twombly. *Morte de Pompeu*, 1962. Grafite e óleo s/ tela. 145,3 x 176,5 cm.

Fonte: <https://i.pinimg.com/736x/4e/e1/f2/4ee1f22f72b8eefd4fe40120843cb322--cy-twombly-abstract-art.jpg> Acesso em: 23 nov 2017

Twombly considerava Francis Bacon “o último grande pintor europeu”¹³⁵ (VARNEDOE, 1994, p. 37, trad. nossa). A combinação do horror com pinceladas expressionistas o fascinava. Para Varnedoe, as obras de Cy do início dos anos 1960 sugerem algo de Bacon. Isso porque, de 1961 a 1965, o artista passa a privilegiar a pintura. A veia expressionista de Twombly ressurgue numa variedade de vermelhos intensos e sugestões de fluidos sexuais. Ele se entrega ao caráter tátil da tinta e passa a pintar até mesmo diretamente com as mãos. Como Bacon, Twombly “mistura uma estética exuberante, com um sentido de materialidade bruta carnal”¹³⁶ (VARNEDOE, 1994, p. 37, trad. nossa).

¹³⁵ Cf. no original: “the last great European painter” (VARNEDOE, 1994, p. 37, trad. nossa).

¹³⁶ Cf. no original: “mixing lush painterly aesthetic with a sense of the gross materiality of the life of the flesh” (VARNEDOE, 1994, p. 37, trad. nossa).

FIGURA 53 – Velázquez. *Retrato do Papa Inocêncio X*, 1650. Óleo s/ tela. 141 x 119 cm.

FIGURA 54 – Francis Bacon. *Estudo segundo o retrato do Papa Inocêncio X de Velázquez*, 1953. Óleo s/ tela. 153 x 118 cm.

Fonte: <http://prosimetron.blogspot.com.br/2008/11/arte-do-retrato-o-papa-inocencio-x.html> Acesso em: 23 nov. 2017.

FIGURA 55 – Twombly. *Triunfo de Galateia*, 1961. Óleo, pastel e lápis s/ tela. 294,3 x 483,5 cm. Coleção do artista.

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 108

Nos cinco metros de extensão da obra *Triunfo de Galateia* (Fig. 55), os sinais gráficos ou as palavras tornam-se insignificantes ante a corporeidade impetuosa da tinta. A ênfase está na fisicalidade do próprio *medium*, na pincelada, no respingo e na paleta intensamente corpulenta de rosas e carmins contrabalaneada por

laranjas-amarelados, notações em prata e branco puro. Enquanto a obra homônima de Rafael (1511) anuncia a figura de Galateia para representar o triunfo do amor platônico sobre o amor carnal, em Twombly é a sensualidade que prevalece. O artista evoca não apenas a superfície do corpo, mas suas vísceras ou entranhas – o que o aproxima, também aqui, de Francis Bacon. Se obras como *Olímpia*, *Academia* e *Arcadia* carregavam um ar boêmio da geração *beat* da década de 1950, agora o expansivo e exuberante colorido das telas remete ao momento Pop na pintura americana.

Twombly, em certa ocasião, falou sobre como a sua produção variava em função da atmosfera do lugar. Ele relata que começou sua série favorita, *Seostris*, em Gaeta, na Itália, e então, depois de cinco ou seis anos, levou-a para Virgínia, onde a terminou. Cy declara que “mudar de atmosfera às vezes muda as obras”¹³⁷ (SEROTA, 2008, trad. nossa). Em suma: Twombly afirma o quanto é importante estar suscetível às condições à sua volta. “Se você é suscetível a coisas”, diz ele, “se você está realmente aberto, então há mundos inteiros que você pode articular ou utilizar em um determinado momento”¹³⁸ (SEROTA, 2008, trad. nossa). Sugerimos anteriormente que a nova paisagem do Mediterrâneo moveu Twombly a uma disposição horizontal de elementos. Há também um relato do artista com relação à cor de Gaeta: “A baía [de Gaeta] é uma espécie de azul bebê. Rosa... montanhas-de-rosa [o outro lado da baía] e, em seguida, quando está claro é azul muito profundo”¹³⁹ (SEROTA, 2008, trad. nossa).

Não foi apenas a paisagem natural que afetou a obra de Twombly. Pincus-Witten, em seu ensaio “Learning to Write” (1968), afirma que o ambiente italiano, com seus planos vastos e espaços de construção barroca, alteraram profundamente a configuração dos quadros do artista. “Suas pinturas, já grandes, aumentaram rapidamente com a absorção da riqueza barroca do seu novo ambiente”¹⁴⁰ (PINCUS-WITTEN apud VARNEDOE, 1994, nota 149, p. 63, trad. nossa). A

¹³⁷ Cf. no original: “another atmosphere sometimes changes works” (SEROTA, 2008, trad. nossa).

¹³⁸ Cf. no original: “If you are susceptible to things” (...) “if you are quite open, there's whole worlds that you can articulate or use at a certain moment” (SEROTA, 2008, trad. nossa).

¹³⁹ Cf. no original: “The bay [at Gaeta], it's kind of baby blue. Pink ...pink mountains [across the bay] and then when it's clear it's very deep blue” (SEROTA, 2008, trad. nossa).

¹⁴⁰ Cf. no original: “His pictures, already large, grew apace with a preoccupation with the Baroque richness of his new environment” (PINCUS-WITTEN, Robert. *Learning to Write*. Milwaukee: Milwaukee Art Center. Catálogo de exposição, 19 jan. - 18 fev. 1968. Apud VARNEDOE, 1994, nota 149, p. 63, trad. nossa).

“viscosidade” dessa “pompa barroca”¹⁴¹ foi considerada pelo crítico como uma solução magistral encontrada por Twombly para o dilema do expressionismo abstrato durante o advento da arte pop.

FIGURA 56 – Twombly. *Ferragosto IV*, 1961. Tinta à óleo, pastel oleoso e lápis de grafite s/ tela. 164,5 x 200 cm.

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 118

FIGURA 57 – Francis Bacon. Estudo para Crucificação, 1962. Óleo e areia s/ tela.

Fonte: <http://niilismo.net/forum/viewtopic.php?t=651&sid=312f581ceb3ab1bc5fac34e56130a7c8> Acesso em: 23 nov 2017

Essa viscosidade é ainda mais acentuada na série *Ferragosto* (Fig. 56). Twombly relata que essas telas foram feitas em Roma, durante o quente mês de agosto: “Eu estava completamente louco, transtornado com o calor desta cidade”¹⁴² (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa). Para explicar sua relação com essas pinturas, Twombly faz um estranho comentário, relacionando uma criança brincando com as fezes e a forma como os árabes se limpam quando vão ao banheiro – usando a mão esquerda. Afirma também que “o Expressionismo, numa medida extrema, é o que os psiquiatras chamam de rebelião anal”¹⁴³ (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa). Completa sua fala dizendo que essas pinturas seriam a combinação dessas

¹⁴¹ Cf. no original: “tenacity” (...) “Baroque pageantry” PINCUS-WITTEN, Robert. *Learning to Write*. Milwaukee: Milwaukee Art Center. Catálogo de exposição, 19 jan. - 18 fev. 1968. Apud VARNEDOE, 1994, nota 149, p. 63, trad. nossa.

¹⁴² Cf. no original: “I was completely crazy, out of my mind with heat in this town” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

¹⁴³ Cf. no original: “Expressionism to an extreme extent is what psychiatrists call anal rebellion” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

ideias e também do fato dele não estar na América: “eu não teria feito se estivesse na Virgínia”¹⁴⁴; acrescentando, por fim: “Eu sou um pintor Mediterrâneo. Eu gosto da ideia de alguém do norte no Mediterrâneo, ainda mais com sangue e tripas, como falam de *Ferragosto*”¹⁴⁵ (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

É curioso que, embora afirme sentir repulsa pela viscosidade do óleo, associando a tinta às fezes, Twombly pinta usando as mãos: “pintar é algo que eu faço com as mãos”¹⁴⁶ (SEROTA, 2008, trad. nossa). E explica que faz isso para “não cortar o pensamento”¹⁴⁷, já que, quando usa o pincel, tem que parar para molhá-lo na tinta. A relação antagônica que o artista estabelece com a tinta se reflete nessa série em que “tripas e sangue” são pintados com toda “pompa barroca”. *Ferragosto* é, sem dúvida, o conjunto de pinturas que mais aproxima Cy Twombly de Francis Bacon. Mas existem ainda outros pontos de diálogo entre os dois artistas. Bacon, assim como Twombly, buscava livrar-se “da fórmula que produz uma imagem ilustrativa” e atingir uma imagem sugestiva ou reveladora de áreas da sensação (BACON apud SYLVESTER, 1995, p. 160). Para isso, valia-se do acaso, esfregando a imagem com um pedaço de pano, jogando terebentina, tinta e outros materiais, “tudo na esperança de quebrar a inflexibilidade da imagem, para que ela se descubra por assim dizer espontaneamente, segundo sua própria estrutura” (BACON apud SYLVESTER, 1995, p. 160). Para Bacon, as imagens acidentais encontram um “sentido mais puro e verdadeiro” do que as racionais, já que não são modificadas pelo pensamento consciente (BACON apud SYLVESTER, 1995, p. 176). Depois de deixar o acaso agir, Bacon toma novamente o controle na fatura da imagem, trabalhando “de acordo com que o acaso deixou na tela” para ele (BACON apud SYLVESTER, 1995, p. 176). Em Twombly, ocorre algo semelhante: seu processo criativo também envolve uma sequência reflexão-acaso-reflexão. Tudo começa com a meditação: o artista, como vimos, afirma passar mais tempo refletindo e contemplando do que pintando. Em seguida, segundo seu próprio relato, é capaz de pintar em apenas quinze minutos. Talvez a velocidade com que pinta esteja ligada à vontade de livrar-se do controle racional ferrenho. Embora pintasse rapidamente,

¹⁴⁴ Cf. no original: “*I wouldn't have got it if I'd stayed in Virginia*” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

¹⁴⁵ Cf. no original: “*I'm a Mediterranean painter. I like that idea of a northerner in the Mediterranean, but more blood and guts, like the Ferragosto, say*” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

¹⁴⁶ Cf. no original: “*But paint is something that I use with my hands*” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

¹⁴⁷ Cf. no original: “*cut the thought*” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008, trad. nossa).

Twombly não tinha pressa em concluir um trabalho. Começava diversos trabalhos ao mesmo tempo mas poderia demorar anos para terminá-los, como é o caso de *Diga adeus Catulo às costas da Ásia Menor*, iniciado em 1970 e concluído em 1994. Dessa forma, a rápida ação de pintar era sucedida de um novo momento de meditação. Não se trata de simplesmente entregar-se ao processo como um *action painter*, mas de oscilar entre acaso e controle, de modo semelhante a Bacon.

Segundo Deleuze (1981, p. 56), se Bacon não se sentiu atraído pelo expressionismo abstrato é porque “o diagrama tomou todo o quadro, diz ele, que sua proliferação fez um verdadeiro ‘desperdício’”. O diagrama de Bacon “é o conjunto operatório dos traços e das manchas, das linhas e das zonas”, como explica Deleuze (1981, p. 52). Enfim, uma estratégia que “abre os domínios sensíveis”, diria Bacon. É ao mesmo tempo um “caos violento aos dados figurativos” e “um germe de ritmo em relação à nova ordem da pintura” (DELEUZE, 1981, p. 52). Assim, o pintor arrisca cair no abismo, passa pelo caos e tenta sair. Bacon entende que, no expressionismo abstrato, “a sensação é atingida, mas fica num estado irremediavelmente confuso” (DELEUZE, 1981, p. 56). Para ele, é preciso impedir que o diagrama se prolifere através do domínio do traço irracional. Isso também vale para Twombly, que opta pela ponderação do diagrama, nos termos de Deleuze. Existe, inclusive, a declaração de uma vontade no processo de pintar, haja vista que “a pessoa deve desejar a essência final”¹⁴⁸ (TWOMBLY, 1957). Esse pensamento relaciona-se com a ideia baconiana de construir uma imagem que, pela distorção gerada no acaso, pode “ser transmitida de maneira mais intensa, mais verdadeira” (BACON apud SYLVESTER, 1995, p. 176). Luz (2000) cita o comentário de Bacon sobre um retrato que pintou de seu amigo e escritor Michel Leiris. Para Bacon, o que ele pintou “literalmente menos parecido com ele é o que se parece com ele de forma mais dramática” (BACON apud LUZ, 2000). Dessa forma, como sintetiza Luz (2000), “realidade e verdade não estão do lado da semelhança”, mas, sim, da sensação. Bacon busca, em suma, uma imagem que possua uma “intensidade tátil” capaz de “agir diretamente sobre o sistema nervoso” (BACON apud LUZ, 2000).

Twombly fecha o conjunto de “retratos históricos” com mais um imperador romano. O psicótico Aurélio Cômodo celebrizou-se pelo gosto dos espetáculos violentos. Seu

¹⁴⁸ Cf. no original: “One must desire the ultimate essence” (TWOMBLY, 1957).

reinado (180-192) foi marcado pela crueldade e pelo declínio da prosperidade e da estabilidade do Império Romano. Já no ápice de sua loucura, o tirano autodenominou-se “Hércules Romano”, exigindo que seus súditos o adorassem como a reencarnação do maior herói da mitologia grega. Cômodo acabou violentamente morto numa conspiração arquitetada por Márcia, sua amante. A série *Nove discursos sobre Cômodo* (Fig. 58) foi produzida em 1963, mesmo ano do assassinato do presidente John F. Kennedy. Há quem diga que a obra seja a recriação do trágico evento. De fato, ela é sempre citada dentro desse contexto – como vemos, por exemplo, em Varnedoe (1994, p. 37) e em Cullinan (2017, p. 78). Karen Wright¹⁴⁹ (2017) chega a arriscar uma analogia dos tons rosa e escarlate à imagem do terno rosa de Jacqueline Kennedy manchado com o sangue do marido. Símbolo da violência e da dor que marcaram o incidente, a imagem do terno manchado tornou-se mundialmente famosa¹⁵⁰. A ideia de que Twombly estivesse fazendo menção ao episódio do assassinato de Kennedy não está fora de cogitação. A morte do presidente americano, cercada de incertezas, e a dor da primeira dama foram alvo de inúmeras produções artísticas da época. Pouco depois do assassinato, Andy Warhol, por exemplo, criou mais de trezentas telas baseadas em oito fotos publicadas pela imprensa americana na época do evento. Em *Retroativo I*, de Rauschenberg, também de 1963, a imagem do falecido presidente é o foco principal. A duplicação da mão de Kennedy em gesto imperativo aparece ao lado da distinta laranja Sunkist e de um astronauta americano. A imagem irônica de Rauschenberg coloca em xeque a promessa encorajadora de futuro da América e sua suposta fortaleza.

Mas voltemos à obra de Twombly. A série foi exibida juntamente com um busto de Cômodo que o artista havia adquirido com a ajuda financeira de Castelli.¹⁵¹ Cullinan (2017) acredita que as pinturas façam menção aos diferentes estágios psicológicos da vida de Cômodo – da instabilidade de humor à loucura. Segundo o historiador (2017, p. 78, trad. nossa), diversos comentaristas caracterizam tais pinturas como

¹⁴⁹ WRIGHT, Karen. *When Twombly met Rauschenberg*: They firmly believed that art could change the world. Independent. 12 de janeiro de 2017. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/cy-twombly-pomidou-centre-paris-robert-rauschenberg-tate-modern-a7524066.html>> Acesso em: 20 abr 2017.

¹⁵⁰ Jacqueline estava sentada ao lado do marido na limousine quando ele foi morto a tiros. Na viagem de volta a Washington, ela se recusou a trocar de roupa: “Que vejam o que fizeram”, disse a primeira dama, referindo-se às manchas de sangue.

¹⁵¹ A ideia de expor as telas junto com o busto era fundamental para o artista. No entanto, houve uma falha no momento da instalação e o busto foi devolvido, retornando somente após alguns dias.

“retratos imaginários”¹⁵². Cullinan compara a série de Twombly ao livro *Memórias de Adriano* (1951), de Marguerite Yourcenar. A narrativa que reconstrói a autobiografia do imperador Adriano foi largamente divulgada e ganhou uma versão ampliada em 1963, mesmo ano em que as pinturas *Cômodo* foram feitas¹⁵³. Mas Cullinan não deixa de citar as relações da obra de Cy com o contexto político conturbado da época, enfatizando as imagens chocantes do assassinato de Kennedy capturadas em filme e repetidas milhares de vezes pela mídia. Nove fotogramas do filme de Zapruder foram publicados na revista *Life*¹⁵⁴, revelando a impressionante sequência do crime. Certamente, há aqui uma relação com o caráter sequencial de *Nove discursos sobre Cômodo*, como veremos. Duas massas de tinta mantêm o foco central de cada tela. As cores e a densidade dessas massas variam em cada peça. Do branco às cores vibrantes em tons escarlates. De pinceladas tênues a crostas de empastes. Em contraponto a essa variação de matizes, o fundo das nove telas é cinza. Segundo Twombly (apud CULLINAN, 2017, p. 81), o fundo cinza atua como um “espaço negativo”¹⁵⁵ para equilibrar os turbilhões sangrentos de tinta. Cullinan ainda afirma que a angústia existencial provocada por essas massas de tinta foi inspirada, em parte, pelas pinturas de Francis Bacon, que Twombly tinha visto na Galeria Leo Castelli¹⁵⁶. Os traços geométricos a grafite que dividem as composições horizontalmente criam um eixo referencial que sugere registros de movimentos sequenciais. Na primeira tela, fica até mesmo óbvia a referência às fotografias sob fundo quadriculado de Eadweard J. Muybridge¹⁵⁷. A exploração de tons neutros e o uso proeminente da grade nas obras dos artistas (em ascensão na época) Robert Ryman e Agnes Martin são também referências relevantes. As variações progressivas de pinceladas, cores e manchas são, para Heiner Bastian (1993), um reflexo da deterioração da sanidade de Cômodo. As sete primeiras pinturas contêm palavras sobrepostas por traços. Cullinan faz uma análise minuciosa das palavras,

¹⁵² Cf. no original: “*imaginary portraits*” (CULLINAN, 2017, p. 78, trad. nossa).

¹⁵³ Twombly citaria este livro diretamente em duas obras de 1979 intituladas *Animula Vagula*, que é tanto a epígrafe como o título do primeiro capítulo de *Memórias de Adriano*, de Yourcenar.

¹⁵⁴ Curiosamente, a publicação da revista *Life* de 1963 devotou-se não somente aos acontecimentos políticos recentes, mas também à história antiga e mitológica, incluindo uma matéria especial sobre Alexandre, o Grande.

¹⁵⁵ Cf. no original: “*negative space*” (TWOMBLY apud CULLINAN, 2017, p. 81).

¹⁵⁶ Cullinan (2017, nota 13, p. 86) faz essa declaração com base em uma conversa que teve com o artista em 21 de fevereiro de 2007.

¹⁵⁷ O interesse de Twombly em sequências de *stop motion* remonta a 1952 e ficará ainda mais evidente a partir de 1966, como estudaremos. Ver *Cy + Passos romanos (I-V) 1952*, produção conjunta de Twombly e Rauschenberg.

revelando tratar-se de variações de “The death of C-” (nas telas I, II, III, IV e VII), o que indicaria o tema do assassinato como ponto central da série. Na tela IV, há também a inscrição “The god...”, talvez uma referência à emulação de Cômodo a Hércules. Dessa forma, a série tem um elemento narrativo, em que a racionalidade da grade da primeira tela, com sua paleta restrita, gradualmente degenera na massa misturada de vermelhos-sangue, gotejamentos e manchas, culminando no ponto mais baixo de Cômodo uma nuvem de delírio e confusão¹⁵⁸. Enfim, *Nove discursos sobre Cômodo*, evoca um nome carregado do sangue de sua crueldade e insanidade e cria uma espécie de sequência de movimentos com massas de tinta que lembram as “tripas e sangue” da série *Ferragosto*. O momento histórico parecia propício para refletir sobre líderes, desastres e o destino dos impérios. Assim, essa obra nos mostra que Twombly estava atento não somente à situação política de sua época, mas também às investigações conceituais artísticas que despontaram a partir dos anos 1960 e no início dos anos 1970, sobre marcações de tempo e mapeamento de trajetórias através do espaço real – como em Carl Andre, Mel Bochner, Walter De Maria, Robert Morris e Robert Smithson. Veremos o quanto essa relação ficará patente nos trabalhos de Twombly no período de 1966 a 1973.

FIGURA 58 – Twombly. *Nove discursos sobre Cômodo - Parte I e VIII*, 1963. Óleo, grafite e pastel oleoso s/ tela. 204 x 134 cm. Museu Guggenheim Bilbao.

Fonte: STORSVE, 2016, p. 93 e 97

¹⁵⁸ Devido a alguma falha de comunicação, as telas não foram instaladas de acordo com a ordem definida por Twombly para a exposição de 1964. Esse fato trouxe prejuízo para a leitura da obra, pois quebrou a narrativa existente na série.

Twombly expôs *Cômodo* pela primeira vez em 1964, na Galeria Leo Castelli, Nova Iorque. Seu distanciamento¹⁵⁹ de quatro anos da América e os boatos sobre seu sucesso no exterior haviam gerado grande expectativa. A arte americana tinha chegado a um momento de ascensão da arte pop e do minimalismo e, portanto, de desvalorização do expressionismo abstrato. Twombly foi duramente criticado, suas obras foram vistas como lamentavelmente descompassadas. Parecia que o fato de Twombly ter deixado os Estados Unidos era mais importante para a crítica do que as próprias pinturas. O olhar superficial de muitas avaliações limitou-se a classificar a série *Nove discursos sobre Cômodo* como uma obra expressionista abstrata. Como se o “expatriado” Twombly não tivesse se dado conta da mudança ocorrida na arte americana durante os anos que permaneceu na Europa. Outros críticos rotularam as pinturas como tachistas, carregando o subtexto claramente chauvinista de que elas haviam sido importadas da “velha Europa”. Fica a questão: o que estava em jogo na rejeição das pinturas de Cy e no consequente banimento (ainda que temporário) do artista do cenário artístico de Nova Iorque? Seria, verdadeiramente, um exame crítico cuidadoso das pinturas ou simplesmente um reflexo do contexto histórico, das constantes rivalidades entre América e Europa?

O interessante é que, assim como Twombly, Warhol havia mudado a direção de seu trabalho a partir de 1962. Sua obra *129 morrem em jato* abre uma série de trabalhos baseados em notícias de catástrofes, suicídios, brigas etc. Assuntos que conversam com os observados nos “retratos históricos” de Twombly (1962-1964)¹⁶⁰. Cullinan (2017) compara as pinturas *Cômodo* de Twombly com as *16 Jackies* de Warhol. Segundo ele, é possível notar que ambos usam serialidade e elisão do tempo para traçar a trajetória de um desastre. Para o historiador, os artistas abordam os mesmos temas, sendo que Warhol parte de uma lista de mártires e líderes modernos (como Monroe e Kennedy), enquanto Twombly vale-se de exemplos da história. No entanto, qualquer afinidade entre as obras dos dois artistas foi negligenciada. Somente mais tarde essa aproximação ganharia reconhecimento. Em 1979, o Museu Whitney de Arte Americana faria uma retrospectiva da obra de Twombly. No

¹⁵⁹ A questão da ausência foi proeminente nas críticas de Donald Judd e Lawrence Campbell. No entanto, Twombly não se distanciou totalmente da América. O artista havia realizado duas exposições individuais na Galeria Leo Castelli em 1961 e em 1963.

¹⁶⁰ Twombly e Warhol chegaram até mesmo a trocar trabalhos no final dos anos 1960. Cy escolheu *Desastre de Tunafish* (1963) da série *Pinturas de Mortes e Desastres*. Warhol escolheu uma das recentes pinturas “quadro-negro” de Twombly, *Sem Título* (1967).

mesmo ano, Yvon Lambert publicaria o Catálogo Raisoné dos trabalhos sobre papel de Cy contendo o ensaio “Sabedoria da Arte” de Barthes. O renomado filósofo e crítico francês se tornaria, como vimos, um dos mais eloquentes comentadores da obra de Twombly¹⁶¹. A aquisição das pinturas *Cômodo* pelo Museu Guggenheim Bilbao também ofereceu uma chance de reavaliação da obra. Antes vista como aberrante e periférica, agora a série ocupa uma posição importante na pintura do pós-guerra. O próprio Ivan Karp, diretor da Galeria Castelli na época da exposição, repensou seus comentários pejorativos¹⁶². Em 2007, Karp confessou que “a fria recepção das pinturas *Cômodo* foi uma falha de julgamento”¹⁶³ (KARP apud CULLINAN, 2017, nota 36, p. 86, trad. nossa).

Dois anos depois a revista *Vogue* reiteraria a visão simplista da crítica de 1964. Conforme comentamos, Twombly fez o possível para evitar qualquer tipo de exposição midiática. No entanto, em 1966, abriu as portas de sua casa para Lawford e para o lendário fotógrafo Horst P. Horst. O impacto dessa matéria foi extremamente negativo para a imagem do artista. O fato de Twombly aparecer na *Vogue* dois anos após sua exposição mal avaliada em Nova Iorque foi entendido pela crítica como “um retorno inoportuno e presunçoso para um artista que procurou estar fora da moda”¹⁶⁴ (LOOZ, 2010, trad. nossa). Lawford apresentou Twombly sob uma luz patética, afirmando que o artista havia deixado suas origens *beat*. Nicholas Cullinan ressalta a foto (Fig. 59) em que Cy, vestindo uma roupa branca, está sentado relaxadamente em uma de suas belas poltronas, com um “sorriso de beicinho semelhante ao do busto do imperador Adriano”¹⁶⁵ (CULLINAN apud LOOZ, 2010, trad. nossa). Esta foto, segundo Cullinan, revela a intenção de Lawford retratar Twombly pejorativamente como um dândi e suas obras como decorativas. Cullinan

¹⁶¹ No texto, Barthes comenta as pinturas *Cômodo*: “não tem nada a ver com *tachismo*; Twombly dirige a mancha, arrasta-a, como se interviesse com os dedos; o corpo está lá, contíguo, próximo da tela, não por projeção, mas, se assim se pode dizer, pelo toque, sempre leve, no entanto: não se trata de um esmagamento (...) por isso talvez fosse melhor falar de *mácula* do que de <<mancha>>; porque a mácula não é uma mancha qualquer; é (como nos diz a etimologia) a mancha sobre a pele, mas também a malha de uma rede; pelo que lembraria a pele malhada de certos animais; as máculas de Twombly são, com efeito, da ordem da rede” (ensaio republicado em *O óbvio e o obtuso*, 1982, p.154).

¹⁶² Karp havia estigmatizado a exposição de 1964 com a frase “a flamboyant French kind of a show” [um tipo de mostra francesa extravagante] (KARP apud CULLINAN, 2017, p. 84, trad. nossa).

¹⁶³ Cf. no original: “the cool reception of the *Commodus* paintings as a failure of judgement” (KARP apud CULLINAN, 2017, nota 36, p. 86, trad. nossa).

¹⁶⁴ Cf. no original: “have been deemed an ill-timed and presumptuous comeback for an artist who had voluntarily fallen out of fashion” (LOOZ, 2010, trad. nossa).

¹⁶⁵ Cf. no original: “a pouting smile, as a bust of Hadrian, the emperor” (CULLINAN apud LOOZ, 2010, trad. nossa).

considerou que a abordagem simplista de Lawford subtraiu a seriedade do trabalho do artista, diminuindo ainda mais a sua, já comprometida, credibilidade no cenário da arte norte-americana.

FIGURA 59 – Horst P. Horst. *Twombly em sua casa*, 1966. Fotografia.

Fonte: <http://ilinkacollection.com/blog/tag/horst-p-horst> Acesso em: 23 nov 2017

Talvez por isso o artista tenha se submetido a uma severa disciplina em seu isolamento em Nova Iorque no final dos anos 1960. Cy abriu mão da materialidade e retomou as elucubrações mais austeras dos trabalhos a lápis. As telas desse período têm sido chamadas de “quadros-negros” por razões óbvias. Os traços brancos e cinzas sobre fundo escuro lembram seus trabalhos de 1954 (*Panorama*), no entanto, há agora uma pesquisa temporal próxima à decomposição analítica do movimento, tão explorada pelos futuristas. A afinidade dessa nova produção com as investigações de artistas conceituais sobre marcações de tempo e mapeamento de trajetórias através do espaço real é agora mais perceptível. A verdade é que

Twombly sempre sentiu-se atraído pela questão temporal. Varnedoe (1994, p. 40, trad. nossa) afirma que o artista, no início de sua carreira, estava interessado no “tempo vertical”¹⁶⁶. Ou seja, o tempo profundo e lento visível nas sobreposições de marcas – em que o olhar é convidado a penetrar na profundidade dos rastros. Agora também é o tempo que o fascina, mas a abordagem é diferente, algo que Varnedoe nomeia de tempo “transcorrido lateralmente”¹⁶⁷ (VARNEDOE, 1994, p. 40, trad. nossa). Em outros termos, essas novas telas tentam descrever a trajetória dos corpos em movimento. Para Jacobus (2016, p. 115, trad. nossa), suas “soluções para os problemas obscuros de espaço-tempo (...) parecem praticar geometria projetiva em um mundo de quatro dimensões mapeado sobre uma superfície bidimensional”¹⁶⁸.

FIGURA 60 – Twombly. *Ronda Noturna*, 1966. Pintura de casa e pastel s/ tela. 190 x 200 cm. Cortesia Galeria Karsten Greve, Cologne, Paris, Milan.

Fonte: <https://i.pinimg.com/736x/16/bc/38/16bc388725699f8f8be5ad5e365e8c81f--cy-twombly-art-design.jpg> Acesso em: 23 nov. 2017

Twombly apropriou-se de imagens de Leonardo da Vinci – especialmente os desenhos de redemoinhos e cataclismas, as escritas espelhadas e os signos geométricos –, fundindo-as com as formas “futuristas” em muitas dessas telas do final dos anos 1960. Varnedoe considera que, nesta produção, o artista despojou-se das associações literárias ou históricas, criando novas estruturas narrativas. Como

¹⁶⁶ Cf. no original: “vertical time” (VARNEDOE, 1994, p. 40, trad. nossa).

¹⁶⁷ Cf. no original: “lateral speed” (VARNEDOE, 1994, p. 40, trad. nossa).

¹⁶⁸ Cf. no original: “solutions to abstruse space-time problems (...) seem to practice projective geometry in a four-dimensional world mapped on a two-dimensional surface” (JACOBUS, 2016, p. 115, trad. nossa).

na série *Problema* (1966), que é uma crônica em três partes da variação e da transformação de uma forma básica. Ou em *Ronda Noturna* (Fig. 60) (que, segundo Twombly, nada tem a ver com o quadro de Rembrandt), em que apresenta uma espécie de cubo avançando e girando no espaço, ou seja, uma imagem de caráter cinematográfico. Esse aspecto temporal, já presente nas pinturas *Cômodo*, como vimos, seria estendido para os trabalhos de fundo cinza dos anos seguintes, nos quais temos imagens de movimento analiticamente segmentadas, como no cinetismo cubofuturista.

FIGURA 61 – Twombly, *Tratado sobre o véu* (Primeira Versão), 1968. Óleo e giz s/ tela, 254,5 x 750 cm. Museu Ludwig, Cologne.

Fonte: <http://ifacontemporary.org/the-veil-of-cy-twombly/> Acesso em: 23 nov. 2017

Esse novo conjunto de trabalhos parecia estar em sintonia com as correntes contemporâneas reconhecidas na América. As telas negras podem ser associadas ao espírito da música experimental concreta do período. Jeffrey Weiss (2008) cita Cornelius Cardew como uma importante referência para as obras *Tratado sobre o véu* (Figs. 61 e 63). Este compositor britânico concluiu, em 1967, um trabalho chamado *Tratado*, que consiste em uma partitura gráfica de duzentas páginas, através da qual figuras geométricas estão inscritas acima e abaixo de uma única linha horizontal, quase ininterrupta. O poeta e crítico americano John Yau (2014) faz também uma observação nesse sentido. Yau vê, no conjunto de contínuas linhas ondulantes que atravessam a extensão das telas *Véu*, a evocação de uma partitura musical delicada. O crítico afirma que Twombly inspirou-se, declaradamente, numa peça musical do compositor francês Pierre Henry, um dos pioneiros da música concreta. A peça de Henry, intitulada *O véu de Orfeu*, de 1953, faz menção à viagem de Orfeu ao mundo dos mortos para resgatar sua esposa, Eurídice. O compositor

usou a gravação de um tecido sendo rasgado para fazer referência ao momento em que Orfeu perde sua noiva para sempre, por transgredir o comando dos deuses que o impediam de virar-se para observá-la. Twombly impressionou-se pelo som prolongado e aparentemente interminável do véu sendo rasgado. A peça de Henry lhe proporcionou, enfim, a ideia de concretização do conceito de duração.

Outra fonte mencionada por Twombly, segundo Yau, é o presente dado por Rauschenberg ao artista: a fotografia de uma mulher com véu andando na frente de um trem (Fig. 62), do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge, conhecido por seus experimentos com o uso de múltiplas câmeras para captar o movimento.

FIGURA 62 – Eadweard Muybridge. *Mulher nua girando com pano translúcido*, Pl. 416 da “Locomoção Animal e Humana”, 1887.

Fonte: ADAN, Hans Christian (ed.). *Eadweard Muybridge: The Human and Animal Locomotion Photographs*. Colônia: Taschen, 2011.

Tanto a primeira quanto a segunda versão (que faria dois anos depois) de *Tratado sobre o véu* (Fig. 63) mostram a repetição de uma forma retangular ao longo de grandes linhas horizontais, com marcações de Algarismos que variam em anotações de polegadas, pés ou milhas. As imagens criam uma ideia de movimento sequencial da esquerda para a direita que remete às fotos de Muybridge – cujas imagens são exibidas numa grade branca contra um fundo negro com sequências numéricas ao longo da borda inferior. Na segunda versão, isso fica ainda mais evidente, pois se vê as palavras ‘in’, na borda esquerda, e ‘out’, perto de sua margem direita. As pinturas são excepcionalmente grandes; a segunda alcançando mais de dez metros de comprimento. Weiss (2008) entende que a escala monumental dessas pinturas tem a intenção de marcar o movimento do próprio observador caminhando diante da tela,

o qual “torna-se, por assim dizer, um substituto para a figura em movimento de Muybridge”¹⁶⁹ (WEISS, 2008, trad. nossa).

FIGURA 63 – Twombly. *Tratado sobre o véu* (Segunda Versão), 1970. Lápis, pastel oleoso, fita adesiva, colagem. The Menil Collection, Houston. Presente do artista.

Fonte: <https://www.widewalls.ch/cy-twombly-treatise-on-the-veil/> Acesso em: 23 nov 2017

Dessa forma, Twombly parece sensível às investigações conceituais artísticas deste período. Para além do caráter repetitivo e parcimonioso peculiares à estética minimalista (e também aos conceitualistas), há ainda a questão espacial. Em seu texto *Tempo presente do espaço*, Robert Morris afirma que, nos anos 1970, o espaço foi fortemente enfatizado nas obras de arte. O artista considera que, nessas novas imagens, “o tempo passado da realidade” é substituído pela duração, o que ele chama de “presentidade”, propiciada por uma “experiência espacial imediata” (MORRIS, 2006, p. 402). Obras como *Sem Título (três vigas L)*, de Morris, ou *Mudança* (Fig. 64), de Richard Serra, se organizavam de forma a demandar a circulação do observador no aqui e agora do espaço da obra. Deste modo, a experiência do observador vai além da contemplação distanciada. Ele se torna um participante ativo na realização da obra. Com suas pinturas monumentais, Twombly propicia experiência semelhante ao observador, que se vê obrigado a deslocar-se no espaço para apreender a tela. Todavia, Cy é mais específico: dotando a obra de um tempo de contemplação (concretização do conceito de duração) e mesmo imprimindo-lhe movimento (*in-out*).

¹⁶⁹ Cf. no original: “The beholder becomes, in a manner of speaking, a surrogate for Muybridge’s walking figure” (WEISS, 2008, trad. nossa).

FIGURA 64 – Richard Serra. *Mudança*, 1971-72. King City, Ontario.

Fonte: <https://findingforms.wordpress.com/2012/08/07/shift-richard-serra/> Acesso em: 15 jun 2017

FIGURA 65 – Twombly. *Sinopses da Batalha*, 1968. Tinta à óleo de pintura de casa e pastel oleoso s/ tela. 200,66 x 261,94 cm. Coleção de Anne e William J. Hokin.

Fonte: JACOBUS, 2016, p. 115

A multiforme pesquisa de Twombly sobre registros de trajetórias ganha dinamismo no conjunto de cinco pinturas chamadas *Sinopses da batalha* (1968). O título “Sinopses” tem associações específicas com a história militar e a teoria de batalha. Jacobus (2016) aponta para a obra *Batalhas Decisivas: Suas Influências na História e Civilização* (1940), na qual o major-general J. F. C. Fuller prefacia cada capítulo com uma “Sinopse”. Fuller tinha sido impactado com os relatos das batalhas de Alexandre, o Grande, e ficou famoso como escritor de campanhas militares antigas – entre elas a descrição da Batalha de Issos em *Os generais de Alexandre, o Grande* (1958). As pinturas esquemáticas do grupo *Sinopses* são cobertas com medições, cálculos e diagramas que sugerem formações de batalha em leque com um único comando, como afirma Jacobus. Em algumas delas, há inscrições como “Issus”, “Synopses”, “enter”, “flank” e “right”, juntamente com números que podem corresponder ao número de tropas, distâncias ou contagem de tempo. Enfim, Jacobus indica que tudo parece ter sido elaborado a partir de notas de batalhas militares. Vale lembrar também que Twombly estava estudando os desenhos de um artista antigo obcecado por máquinas de guerra. Segundo Jacobus, é inegável a afinidade de *Sinopses* com o projeto de tanque de guerra de Leonardo da Vinci – uma engenhoca cônica cujas rodas permitiriam andar em círculos, atirando para

todos os lados. Além disso, Jacobus ainda comenta sobre a semelhança desses desenhos com projetos da NASA e cianótipos de desenhos técnicos das espaçonaves Gemini e Apollo – imagens que proliferaram durante os anos 1960.

Sinopses da Batalha conversa também com obras conceituais do mesmo período. Desde o final dos anos 1960, o espaço passa a ser pensado não como um receptáculo onde o trabalho pode ser instalado, mas como um campo de experimentação. A escultura agora não é mais concebida como um “objeto” e sim como um “lugar”. Dessa forma, mapas geográficos, marcas e sinais de orientação espacial se tornam materiais de primeira importância. Há uma verdadeira obsessão por medidas e escalas. De acordo com Archer (2013, p. 79), Douglas Huebler, referindo-se a sua própria obra, afirma que, embora a peça não possa ser experimentada perceptivamente, ela “pode ser totalmente experimentada pela sua documentação”. Assim, eram lançados convites à experimentação através de imagens fotográficas ou desenhos de rotas em um mapa como em *Uma caminhada em Cerne Abbas* (Fig. 61), de Richard Long. Também Twombly, em *Sinopses de uma batalha* (Fig. 65), com seus traços, números, diagramas e medições, parece criar uma espécie de registro de trajetórias que sintetizam o deslocamento de tropas em uma batalha. A ideia é reforçada pela linha horizontal na parte inferior da tela, a qual alude a um tipo de marcação de tempo e espaço semelhante à que vimos na série *Cômodo*. Huebler afirmava que não queria acrescentar mais nenhum objeto no mundo. Ao invés disso, preferia “simplesmente declarar a existência de coisas em termos de tempo e espaço” (HUEBLER, 1973 apud SMITH, 1980, p. 185). Em *Projeto de Escultura do Lugar: Boston-Nova Iorque forma de intercâmbio* (Fig. 67), por exemplo, Huebler usou mapas e instruções para propor a criação de dois hexágonos idênticos (em Boston e em Nova Iorque) com três mil pés de lado. As marcações seriam feitas com adesivos de uma polegada de diâmetro. Mesmo que a obra fosse executada, não seria possível ao observador ter a noção do todo, a não ser em sua mente. Guardadas as devidas singularidades entre as intenções dos artistas, as afinidades são também visíveis. *Sinopses* de Twombly possui um caráter documental de projeto, semelhante ao que seus contemporâneos estavam explorando. Caberia muito bem a esta tela um título diretamente mais “conceitualista”, como: *Percursos de uma tropa durante dez dias de batalha*. As palavras que Twombly usa estão também ligadas ao universo de orientação

pela exploração do espaço sideral, latente no período. Em 1961, a URSS havia enviado o primeiro homem ao espaço – voo que ficou eternizado pela frase “A terra é azul”. O evento colocou os Estados Unidos em um ambicioso programa espacial que culminou no *Projeto Apolo*. O ano da produção da série *Orion* coincide com o ano do lançamento do famoso filme de Stanley Kubrick *2001: Uma Odisseia no Espaço*. Outras pinturas do grupo “quadros-negros” também suscitam a temática sideral. Como em *Sem Título*, 1968 (Fig. 68), com suas formas ondulantes vertiginosas. Os desenhos lembram cartas de baralho flutuando num espaço sem gravidade, acompanhadas por cálculos obscuros. O motivo seria retomado no ano seguinte nas pinturas de Bolsena feitas durante o verão de 1969, coincidindo com o pouso de Apolo na lua, que Twombly (e Rauschenberg) seguiu de perto, fascinado pelos aspectos técnicos de foguetes e viagens espaciais.

FIGURA 68 – Twombly. *Sem Título*, 1968. Tinta à óleo de pintura de casa e pastel s/ tela. 200,7 x 262,6 cm.

Fonte: <http://collectionimages.whitney.org/standard/172608/largerpage.jpg> Acesso em: 13 ago 2016

A ideia de movimento também está presente em outro grupo de telas. Diferentemente das telas do grupo *Véu* e da série *Sinopses*, as “espirais rolantes” presentes em obras como *Corrente Fria* (Fig. 69) sugerem uma energia contínua e fluida. Ousaríamos afirmar que o artista estaria, aqui, remetendo ao simbolismo da espiral na cultura mesoamericana pré-colombiana (Fig. 70) – cultura pela qual Cy foi bastante atraído –, que simboliza o vento e as forças da natureza. Esses trabalhos

também conversam com as já comentadas séries *Carta de Resignação* e *Poemas para o mar*, seja pela marcante horizontalidade das “espirais rolantes”, seja pela evocação da escrita. Assim como antes, a materialidade do grafismo prevalece sobre a legibilidade da escrita, sendo que, aqui, o “desescrever” radicaliza-se. O gesto, habitualmente considerado secundário na escrita, é agora a única coisa que importa. Algo como um manifesto da exaltação do corpo na escrita, de todas as preguiças, pulsões e sensualidade que rodeiam este ato, diria Barthes. Se a escrita cursiva nasceu da necessidade de escrever depressa, aqui é exatamente o contrário. O gesto é inútil, não quer nada, ou parece querer apenas tornar o tempo do gesto visível.

FIGURA 69 – Twombly. *Corrente Fria*, 1966. Tinta à óleo de pintura de casa e pastel s/ tela. 200 x 252 cm.

Fonte: <<http://www.icallitoranges.com/2012/05/last-paintings-of-cy-twombly.html>> Acesso em: 15 ago. 2017

FIGURA 70 – Cuba Mixteca com pedestal com o símbolo do deus do vento. Cerca de 1200-1500 A.D. Aprox. 13,33x 18,28 cm de diâmetro na borda superior.

Fonte: <http://www.apoloniagallery.com/catalog/?&start=90&l=18&view=list> Acesso em: 20 ago. 2017

Quando o artista realizou sua primeira exposição individual no museu americano *Milwaukee Art Center*, em 1968, foi muito bem recebido pelos críticos, os quais aplaudiram a renúncia ao “borrifado artístico” de suas pinturas de cores europeias. Robert Pincus-Witten, em aprovação à nova produção, o chamou de “heroico”. “Com seus quadros-negros”, diz Pincus-Witten, “Twombly abriu mão de tudo o que era grandioso em seu estilo maduro, rejeitando a maneira exuberante em troca de

exercícios simples e concisos”¹⁷¹ (VARNEDOE, 1994, p. 41, trad. nossa). As reiteradas marcações corridas de Cy foram associadas ao universo infantil. Contudo, não mais à espontaneidade das crianças (como na crítica do final dos anos 1950) e sim às tarefas dos alunos em sala de aula, como os exercícios básicos de iniciação à escrita do famoso Método Palmer, bastante mecânico e impessoal, em voga no período. Para Richard Leeman (2017, p. 129, trad. nossa, grifo do autor), o retorno do artista à graça devia-se às mesmas “interpretações paternalistas e puritanas de sua obra que o tinham condenado anteriormente e agora absolviam o artista de seus *crimes passados*”¹⁷². Leeman entende que Cy foi novamente mal interpretado. Nada poderia estar mais distante da ordem de uma tarefa escolar do que os “quadros-negros”. O que aparece nessas telas, segundo o crítico, é o “corpo falante” de Twombly. “Corpo falante” é um termo da psicanálise lacaniana que representa “o corpo consciente de si mesmo, livre de formalizações simbólicas (...) livre do Nome-do-Pai, da Lei (...) – algo impensável no cenário artístico da América”¹⁷³ (LEEMAN, 2017, p. 129, trad. nossa). Assim, os “exercícios” de Twombly não seriam um retorno à razão, e sim outros eventos do corpo. Uma escrita corporal, “cuja linha se desmorona incansavelmente, vazia, em torno daquilo que não pode ser representado”¹⁷⁴ (LEEMAN, 2017, p. 130, trad. nossa).

O belo discurso de Leeman é coerente apenas com relação a uma parte das telas “quadros-negros”. Não há como negar o caráter racional e contido das telas do grupo *Véu e Sinopses*. Por esse motivo, alguns críticos chegam a aproximar essas telas da estética minimalista. Robert Pincus-Witten afirma, no entanto, que Twombly é muito subjetivo e indisciplinado para ser considerado minimalista, bem como demasiadamente impessoal para ser tomado como expressionista abstrato. Esse crítico e historiador de arte entende que, através de uma atividade obstinadamente programática – giz pastel arrastando-se sobre a tela, preenchimentos circulares, desenhos de laçadas –, o artista dá voz, em vez de suprimir, a sua individualidade.

¹⁷¹ Cf. no original: “heroic. (...) Twombly casts down all that was grandiose in his mature style, rejecting a lush manner for simple and stringent exercises” (VARNEDOE, 1994, p. 41, trad. nossa).

¹⁷² Cf. no original: “paternalist and puritanical interpretations of his work that had previously condemned it and now absolved the artist of his past crimes. ” (LEEMAN, 2017, p. 129, trad. nossa, itálico do autor).

¹⁷³ Cf. no original: “speaking body (...) is aware of it, escaping from imaginary and symbolic formalizations (...) escaped from the Name-of-the-Father, from the Law (...) - something unthinkable in the creative world of America” (LEEMAN, 2017, p. 129, trad. nossa).

¹⁷⁴ Cf. no original: “the line of which wraps itself tirelessly around a void, around that which cannot be represented” (LEEMAN, 2017, p. 130, trad. nossa).

De fato, tais trabalhos estão longe da neutralidade minimalista. Primeiramente devido à qualidade das superfícies, com sobreposições de camadas finas que variam consideravelmente do verde escuro-negro a cinzas mais claros e frios, revelando uma atmosfera de grande sutileza. Essa qualidade é notável nas pinturas sem título de 1968 e 1970 (Figs. 68 e 71). A gestualidade é outro ponto de diferenciação. Ao contrário do gesto minimalista equilibrado e constante, o gesto de Twombly é instável. Ora intenso, ora trêmulo. Ora contínuo, ora fragmentado. A variação gestual sobre a tela parece mais uma alusão a estados de espírito do artista do que a ideias rigorosamente sistemáticas. Seus gestos repetitivos e descontínuos sugerem um sentimento contraditório, composto de “impetuosidade e frustração, compulsão e hesitação”¹⁷⁵ (VARNEDOE, 1994, p. 24, trad. nossa).

FIGURA71 – Twombly. *Sem Título*, 1970. Tinta à óleo de pintura de casa pastel s/ tela. 345,5 x 404,3 cm.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/566961040568230390/?lp=true> Acesso em: 25 nov 2017

Se Twombly não se enquadra na produção artística abstrata de cunho geométrico e avessa à expressão, é difícil também considerá-lo um herdeiro de Pollock. Nas obras de Twombly, temos uma descontinuidade e uma dispersão que o afastam tanto do minimalismo quanto do expressionismo abstrato. Varnedoe identifica repetições de traços de giz pastel sem nenhuma fluência. Gesto, portanto, oposto ao

¹⁷⁵ Cf. no original: “*impetuosity and frustration, obsessiveness and idle disregard*” (VARNEDOE, 1994, p. 24, trad. nossa).

movimento fluido de derramar tinta ao longo da tela. Uma busca não por uma linha espontânea, mas sim por uma linha desobediente e desordenada. O historiador afirma, ainda, haver em Cy um transbordamento em toda a extensão da tela, ou seja, um movimento de extroversão do plano para fora do suporte, mais intenso do que em Pollock. Além do que, diferentemente do maior ícone da *action painting*, Twombly não pintava com a tela estendida no chão, pois acreditava que o fato de a tela estar pregada na parede fazia com que ela pudesse “suportar a pressão das linhas”¹⁷⁶ (TWOMBLY apud VARNEDOE, 1994, p. 60, nota 87, trad. nossa). Se em Pollock há um envolvimento do corpo todo do artista no ato da fatura da pintura, em Twombly o mais importante é a trajetória da mão.

A busca pelo todo unificado era algo crucial no ideário do expressionismo abstrato. Visava-se à transformação do caos e do conflito interior numa inteireza equilibrada. Pollock exemplifica a capacidade de coerência dentro da unicidade da boa *Gestalt*, conforme afirma Krauss. Já a “marca-como-grafite” de Twombly é, para ela, um ataque à organicidade, à boa forma. Esse também é o entendimento de Varnedoe, que alega não encontrar nas escritas ilegíveis acumuladas de Twombly tal inteireza, uma vez que o artista evoca um diário repleto de anotações frenéticas. Em vez da inteireza dos *drippings*, temos, nele, um “palimpsesto abstrato cumulativo”¹⁷⁷ (VARNEDOE, 1994, p. 22, trad. nossa) de signos recolhidos, intencionalmente, de diferentes culturas.

Alguma forma de organicismo irregular era entendida como a linguagem natural da profundidade psíquica, e porque o eu interior era entendido como obscuramente em conflito, certa densidade e gravidade eram esperadas numa pintura dita “séria”. As obras de Twombly, ao contrário, desmentiam essa suposta profundidade, pois mantinham, ainda segundo Varnedoe, uma delicada leveza, em razão da espessura de seus traços finos.

Nessa mesma direção, Twombly negava a noção de abstração gestual da Escola de Nova Iorque como expressão de uma autorrealização epifânica desvinculada do

¹⁷⁶ Cf. no original: “they could bear the pressure of the lines” (TWOMBLY apud VARNEDOE, 1994, p. 60, nota 87, trad. nossa). É difícil saber o que exatamente Twombly queria dizer com essa frase. Pintando com a tela no chão, Pollock queria sentir-se dentro do quadro. Talvez o desejo de Cy fosse o oposto: buscava afastar-se da tela e, assim, observar as pressões de seus traços sobre ela na posição em que seria exibida posteriormente.

¹⁷⁷ Cf. no original: “cumulative abstrat palimpsest” (VARNEDOE, 1994, p. 22, trad. nossa).

controle por parte do artista. Seu velho amigo Rauschenberg também assumiu uma postura irônica em relação à suposta espontaneidade expressionista. Em suas obras “gêmeas” *Factum I* e *Factum II*, há a repetição controlada dos gestos das pinceladas e das colagens (aparentemente subjetivos/espontâneos). Para Varnedoe, o gesto frenético próprio do expressionismo abstrato foi similarmente desmentido por Jasper Johns, por meio do ritmo deliberadamente lento e regular dos traços em suas encáusticas. No caso de Johns, o desvio era para a não expressão por meio de imagens icônicas que rompiam com as convenções de maneira radical. Já Twombly faria uma renúncia mais discreta, aparentemente mais próxima dos modelos do expressionismo abstrato – daí a resistência da crítica norte-americana em aceitar seu trabalho. Retomando as palavras de Cesare Vivaldi, Twombly se aproxima da tela como um *action painter*, mas seu trabalho possui uma carga de ironia que compensa qualquer subjetivismo extremado. Devido à sutileza do desvio de Cy, um olhar superficial poderia enquadrar alguns de seus trabalhos no expressionismo abstrato. Mas, observando-se atentamente o conjunto de sua obra, percebe-se certa incongruência. Isso porque Cy Twombly não se deixa engessar por paradigmas de escolas ou movimentos, mas se apropria livremente de seu vocabulário e simplesmente desconsidera outros aspectos que não lhe interessam.

EVOCAÇÕES DA ALTA CULTURA

Falávamos há pouco sobre o conceitualismo. De acordo com Smith (1980), é possível dividir a vasta gama de atividades e manifestações conceituais em vários grupos e categorias. Contudo, sua manifestação mais frequente e específica foi o uso de palavras impressas – de livros a cartazes –, quase sempre combinadas com imagens fotográficas. A palavra também aparece escrita à mão, como em Mel Bochner. Interessado em abordagens filosóficas, Bochner combinava escrita e numeração (à mão) com materiais modestos, como fita adesiva, giz e moedas. O ponto principal de suas obras é a constituição de um sistema lógico de pensamento em detrimento das qualidades estéticas e da experiência contemplativa. Bochner, comentando sua própria obra realizada em 1966 – *Desenhos de trabalho e outras coisas visíveis sobre papel não necessariamente feitas para serem encaradas como obras de arte* (Fig. 72) – nomeia como “desenho de trabalho” aqueles que são fruto de uma “especulação privada, um instantâneo da mente em atuação” (BOCHNER, 2000, p. 7). O conceito é amplo e abrange desde rabiscos aleatórios em fragmentos de papel rasgado até a conta apresentada a Donald Judd pela fabricação de sua escultura. Na obra citada, o artista produziu quatro fichários idênticos contendo cada um cem folhas de papel – entre “desenhos de trabalho”, cópias de páginas de uma revista científica, a planta da galeria em que ocorreu a exposição da obra e a lista de instrução da copiadora utilizada para as reproduções. Os elementos foram organizados em ordem alfabética, iniciando por “André” e terminando por “Xerox”. O resultado é um trabalho com ares catalográfico e científico. De fato, segundo Bochner, sua intenção era “transformar a experiência do espectador numa experiência de leitor” de taxonomias (BOCHNER, 2000, p. 7).

Vejamos também o trabalho *Colheita Direcionada*, 1966 (Fig. 73) de Dennis Oppenheim. Trata-se da documentação de uma ação que o artista realizou em um campo de trigo na Pensilvânia. De acordo com Manchester (2007), um pequeno texto digitado na colagem descreve a ação: “Colheita Massey Harris direcionada pelo artista para fragmentar a superfície em padrões lineares, seguindo $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$ e eliminação total”. Este texto aparece ao lado de uma fotografia a cores de uma cena rural, com um campo de trigo parcialmente colhido em primeiro plano. Acima da

fotografia e do texto, há a imagem da visão aérea em preto e branco dos campos. Um círculo e a palavra “localização” identificam o campo em que a ação de Oppenheim ocorreu como uma forma geométrica preta adjacente a uma estrada. Ao lado desta vista, uma seção do mapa – também com um círculo e a palavra “localização” – mostra a posição do campo de acordo com a cartografia tradicional. Como nas caminhadas de Richard Long, o acesso ao trabalho se dá, aqui, pela documentação da ação. Enfim, o que o observador via na galeria era algo aparentemente mais próximo ao universo científico (assim como as classificações de Bochner) do que ao campo artístico habitual.

FIGURA 72 – Mel Bochner. *Desenhos de trabalho e outras coisas visíveis sobre papel não necessariamente feitas para serem encaradas como obras de arte*, 1966.

Fonte: <https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/tag/dan-graham/> Acesso em: 25 nov 2017

FIGURA 73 – Dennis Oppenheim. *Colheita Direcionada*, 1966. Papel, fotografia, mapa e manuscritos. 71 x 56 cm.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/oppenheim-directed-harvest-t07590> Acesso em: 10 set 2017

Com isso em mente, observemos os dois portfólios nos quais Twombly trabalhou em meados da década de 1970. O primeiro deles é *História Natural Parte I*, 1974 (Fig. 74). Um portfólio de dez obras em que o artista combina colagem de fragmentos de livros de biologia com representações de fungos, tabelas, “escrita” em papel quadriculado, fotografia, fita adesiva, em suma, materiais corriqueiros na arte conceitual. Os elementos das obras lembram os “desenhos de trabalho” de Bochner, devido ao seu aspecto de desenho instantâneo, com ares de projeto – um desenho

que “não é feito para ser exposto, e muitas vezes é indecifrável [porque] ele existe num nível inferior ao das exigências mínimas que são feitas a uma ‘obra de arte’” (BOCHNER, 2000, p. 7). A ideia da reprodução foi ostensivamente estudada pelos artistas conceituais. A cópia xerográfica era uma tecnologia relativamente nova na década de 1960. Tanto esta técnica como a fotografia eram entendidas como ferramentas para distanciar objetos, transformando-os em representações, algo que foi alvo da investigação de Bochner em obras como *36 fotografias e 12 diagramas*. Assim, se em *História Natural* há fotografia e reproduções de desenhos científicos, isso se deve à afinidade de Twombly com os trabalhos desenvolvidos por seus contemporâneos. O conjunto de informações pseudo-científicas sobre fungos da obra de Cy, embora desordenado e impregnado de manuseio, também remete ao levantamento e à justaposição de dados nas documentações das ações de Oppenheim. Observemos *História Natural Parte I, n. IV* 1974 (Fig. 74). Twombly dispõe dois desenhos científicos de fungos intercalados com uma tabela de cores e com a fotografia de uma paisagem com uma marcação circular que hipoteticamente indicaria o lugar em que os cogumelos poderiam ser encontrados. Há também anotações numéricas que aludem a um tipo de escala. No entanto, à diferença de Oppenheim e Bochner, Twombly não está aqui documentando uma ação, tampouco tentando criar um sistema lógico de pensamento. As afinidades com o conceitualismo podem ser entendidas, assim, na chave satírica. Lembremos ainda das três cadeiras de Joseph Kosuth (2006, p. 233), das tentativas de “desobjetivar o objeto” a partir das três maneiras de apresentação – cadeira, foto da cadeira, definição da palavra cadeira. Kosuth interrompeu a “série do dicionário”¹⁷⁸ quando percebeu que elas estavam sendo confundidas com pinturas. Twombly também elege um objeto, o cogumelo (e, no portfólio seguinte, a árvore, como veremos), e o apresenta por meio de diversas linguagens; mas, em vez da clareza (tanto de intenção como de *layout*) de Kosuth, a apresentação de Twombly é propositadamente confusa e desregrada. O artista parece incentivar o que o conceitualista teria evitado, ou seja, a indistinção entre as linguagens – impressões litográficas sobrepostas a colagens que então recebem uma camada de desenho e assim por diante. Bochner (2000, p. 7) afirma que incluiu reproduções da revista

¹⁷⁸ Kosuth nomeia de “série do dicionário” os trabalhos realizados a partir de 1965 em que ele dispõe o objeto, uma ampliação fotográfica do mesmo e uma definição de dicionário da palavra que o nomeia. O primeiro trabalho dessa série foi *Uma e três cadeiras*, 1965.

Scientific American no rol de seus “desenhos de trabalho” para fazer “uma referência jocosa à crítica que se fazia do minimalismo como ‘arte tecnológica’”. Em gesto semelhante, Twombly constrói um trabalho que faz referência ao conceitualismo por meio dos materiais e técnicas utilizados, ou até mesmo pelo título escolhido, mas, ao mesmo tempo, zomba das restrições formais intrínsecas a esse movimento – atitude semelhante à tomada com relação ao expressionismo abstrato, como vimos.

FIGURA 74 – Twombly. *História natural, Parte I: Cogumelos, n.I e n.IV*, 1974. Colagem, litografia, colótipo e giz em velino. 75 x 55 cm. Edição 98.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/twombly-natural-history-part-i-mushrooms-65559/5> Acesso em: 02 set 2017

Outra referência importante e também mais direta à *História Natural, Cogumelos* seria John Cage. No começo da década de 1950, Cage havia retomado o antigo hábito de coletar cogumelos enquanto vivia em uma comuna com outros artistas na área rural do estado de Nova Iorque. Cage (apud GOTTESMAN, 2017, trad. nossa) afirmava que “muito pode ser aprendido sobre música ao se dedicar aos cogumelos”¹⁷⁹. Para ele, a experiência de coletar cogumelos, muitas vezes escondidos sob a grama ou húmus, era “similar à experiência de ouvir ruídos baixos

¹⁷⁹ Cf. no original: “much can be learned about music by devoting oneself to the mushroom” (CAGE apud GOTTESMAN, 2017, trad. nossa).

que habitualmente são eclipsados pelo choro de bebês ou sirenes de incêndio”¹⁸⁰ (CAGE apud GOTTESMAN, 2017, trad. nossa). Assim, Cage se tornou cada vez mais fascinado por essa prática, passando a estudar métodos de identificação de fungos, e a colecioná-los. Sua obsessão culminou na fundação da Sociedade Micológica de Nova Iorque, em 1962. Dez anos depois, Cage publicaria *O Livro dos Cogumelos* (1972), com a colaboração do micologista Alexander H. Smith e da artista Lois Long. O livro, hoje parte da coleção do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, tem suas páginas repletas de engenhosas combinações de imagens e palavras. As afinidades entre o livro e *História Natural* de Twombly são inúmeras. As páginas do livro de Cage são soltas e agrupadas como um portfólio. *O Livro dos Cogumelos* certamente motivou Cy a usar a litografia, haja vista que essa foi a técnica utilizada tanto para as ilustrações de Lois Long (Fig. 75) como para as escrituras de Cage (Fig. 76).

FIGURA 75 – Lois Long. *O Livro dos Cogumelos* – Lâmina VIII, 1972. Litografia em cores. 38,7 x 28,6 cm. Edição 51/75.

FIGURA 76 – John Cage. *O Livro dos Cogumelos* – Lâmina VIII, 1972. Litografia. 38,7 x 28,6 cm. Edição 51/75.

Fonte: <http://www.boreasfineart.com/the-mushroom-book.html> Acesso em: 04 set. 2017

¹⁸⁰ Cf. no original: "as similar to the experience of hearing quiet sounds that are typically eclipsed by the noise of crying babies or fire engines" (CAGE apud GOTTESMAN, 2017, trad. nossa).

Outro ponto em comum é um tipo de composição desordenada e feita de sobreposições. Nas litografias de Cage, os emaranhados de códigos linguísticos não somente dificultam a leitura, mas, por vezes, a tornam impossível. Em entrevista a Joan Retallack (1991)¹⁸¹, Cage declarou que sua intenção era criar uma composição em que as “ideias são encontradas da mesma forma que você encontra cogumelos selvagens na floresta (...) Ao invés delas virem até você claramente, elas chegam a você como coisas escondidas”¹⁸². Diferentemente, a sobreposição em Twombly (neste caso em particular) não resulta de escrituras, mas de camadas de diferentes materiais. No entanto, o uso de papel translúcido em quase todas as obras desse portfólio – como em *História Natural, Cogumelos, n. VII* (Fig. 77) alude a *O Livro dos Cogumelos*, que contém folhas de papel japonês kitakata com informações científicas escritas por Smith interpostas às litografias de Cage e Long (Figs. 78 e 79).

FIGURA 77 – Twombly. *História natural, Parte I: Cogumelos, n. VII e X*, 1974. Litografia e técnica mista s/ papel. 75,8 x 55,8 cm.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/twombly-natural-history-part-i-mushrooms-65559/7> Acesso em: 02 set 2017

¹⁸¹ John Cage em conversa com Joan Retallack. Cf. *Musicage: Cage muses on word art music*. Publicado pela editora da Nova Inglaterra/Havoner e Londres, 1966.

¹⁸² Cf. no original: “Ideas are to be found in the same way that you find wild mushrooms in the forest (...) Instead of having them come at you clearly, they come to you as things hidden” (CAGE apud RETALLACK, Joan. Cage’s Loft, New York City: 21-23 out. 1991. In: RETALLACK, Joan (ed). *Musicage: Cage muses on words, art, music*. Hanover, NH :Wesleyan University Press, University Press of New England, 1996.

FIGURA 78 – Alexander H. Smith. *O Livro dos Cogumelos*, 1972. Texto impresso em papel japonês kitakata. 38,7 x 28,6 cm.

FIGURA 79 – Lois Long. *O Livro dos Cogumelos*, 1972. Litografia em cores. 38,7 x 28,6 cm.

Fonte: http://www.artnet.com/artists/john-cage/the-mushroom-book-a-GY52FejMacomiL_nZgC4tQ2
Acesso em: 15 set 2017

Mas o interesse de Twombly pela história natural (cogumelos, árvores, botânica) estava também ligado à poesia. Certa vez, em entrevista a Sylvester (2000, p. 173, trad. nossa), ele afirmou: “você não pode ser um poeta sem conhecer botânica ou plantas e coisas assim; isso é impossível”¹⁸³. Sua declaração é certamente inspirada em Goethe, que percebia, no estudo da natureza, um impulso para a arte. Twombly faz menção ao poeta e cientista em *Goethe na Itália* (1978). Segundo Jacobus (2016, p. 133, trad. nossa), ao visitar a Itália, Goethe foi de tal forma impactado pela paisagem – “foi como entrar na paisagem das *Geórgicas* de Virgílio”¹⁸⁴ – que ele retomou a poesia e a arte (em suas composições paisagísticas e em seus estudos das cores). Jacobus afirma que, em uma carta a Charlotte von Stein, Goethe escreveu: “estudei a natureza de forma tão aguda e intensa nos últimos anos e agora isso me ajudou com a arte também”¹⁸⁵ (GOETHE apud JACOBUS, 2016, p. 137, trad. nossa). Goethe compartilhava o interesse pelo estudo das nuvens com meteorologistas e pintores românticos. Chegou mesmo a compor uma sequência de poemas inspirados na taxonomia de nuvens do meteorologista Luke Howard. Em 1803, Howard publicou um ensaio intitulado *Sobre as modificações das nuvens*, um sistema de classificação com o qual nomeou em latim as três principais categorias

¹⁸³ Cf. no original: “you can't be a poet without knowing any botany or plants and things like that; it's impossible” (SYLVESTER, 2000, p. 173).

¹⁸⁴ Cf. no original: “as if he had stepped into the landscape of Virgil's *Georgics*” (JACOBUS, 2016, p. 133, trad. nossa).

¹⁸⁵ Cf. no original: “I've studied nature so keenly and thoroughly in the last few years now helps me with art too” (GOETHE apud JACOBUS, 2016, p. 137, trad. nossa).

de nuvens – cumulus, stratus e cirrus – e suas várias subtaxonomias e combinações. O poeta alemão decidiu adaptar o ensaio de Howard em uma série de poemas curtos, um para cada uma das principais classes de nuvens, intitulada *Em homenagem a Howard*. Em *História Natural, Parte II, Algumas Árvores da Itália* (1976), Twombly também nomeia cada gravura de seu portfólio com nomes científicos – *Quercus Ilex*, *Fagus Silvatica*, *Castanea Sativa*, *Quercus Robur*, *Laurus Nobilis*, *Tilia Cordatae* *Ficus Carica*. E, semelhantemente a Goethe, alude a uma espécie de taxonomia – neste caso, das folhas das árvores italianas. A primeira peça (Fig. 80 – n. 1) opera como índice do portfólio. Contém colagens de desenhos científicos sobrepostos a um papel translúcido com os nomes das árvores escritos à mão – em outra menção a *O Livro dos Cogumelos*. Em cada uma das peças seguintes, como vemos em *Quercus Ilex* (Fig. 80 – n. 2), há desenhos de folhas acompanhados de numerações. A escolha da folha como objeto em *História Natural, Parte II* não é gratuita. Lembremos que Goethe desenvolveu a “teoria foliar”, em que defende, segundo Castro (2014), que a folha é o órgão central das plantas, sendo todos os demais órgãos derivados dela. Os desenhos numerados de folhas de Twombly (Fig. 80 – n. 2), com leves variações de forma de um número a outro, remetem ao estudo morfológico das folhas de Goethe – enfatizando não tanto a sistematização descritiva mas a mutabilidade das formas vegetais.

FIGURA 80 – Twombly. *História natural, Parte II: Algumas Árvores da Itália, Impressão de Título (n. 1)* e *Quercus Ilex (n.2)*, 1975-6. Colótipo e litografia em cores s/ papel Fabriano. 75,9 x 56,2 cm. Edição 14/98 + 17AP.

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/cy-twombly-natural-history-part-ii-some-trees-of-italy-8> Acesso em: 18 set 2017

Assim como ocorreu com Goethe, Twombly pode ter sido motivado pela paisagem italiana. Em 1975, o artista passou a utilizar uma casa em Bassano, nas colinas vulcânicas ao norte de Roma, como retiro de verão e ateliê. Coincidência ou não, houve nessa época uma aproximação ao universo bucólico de Goethe, Virgílio e Teócrito. Seu inventário das árvores ao redor de Bassano evoca o passado clássico. Segundo Jacobus, no verso de suas gravuras há citações dos Livros XII-XVII da *História Natural* do naturalista romano Plínio, “cujo conhecimento enciclopédico da ciência, cultivo e usos das árvores é precedido pelo lembrete de que as árvores formaram os primeiros templos dos deuses”¹⁸⁶ (JACOBUS, 2016, p. 162, trad. nossa). Jacobus também destaca o encantamento de Virgílio com as árvores da Itália – o Livro II de *Geórgicas* começa invocando Baco – “agora eu cantarei hinos à videira, / E a toda a companhia de arbustos de folhas verdes”¹⁸⁷. Assim, Jacobus conclui que, em Twombly, as folhas estariam associadas a divindades clássicas – a faia a Júpiter, o louro a Apolo, a hera a Baco, e assim por diante. A obra *Musas* (1979) confirma essa ideia. Nela há a reprodução de uma folha de hera (coroa de Baco) colocada acima de uma fotografia da colina recoberta de árvores e com o castelo de Bassano em ruínas (que correspondia à visão da janela do ateliê de Twombly). A imagem da colina seria uma alusão ao monte Hélicon, na Grécia, onde as três musas teriam sido originalmente adoradas. A inscrição do artista confirma essa hipótese: “ESTE BOSQUE É DEDICADO ÀS MUSAS: MELETE [Musa da meditação], MNEME [Musa da memória] e AOEDE [Musa da canção]”¹⁸⁸ (JACOBUS, 2016, p. 163, trad. nossa).

Observando obras como *Musas* e *Goethe na Itália*, percebemos que a escritura em Twombly a partir da década de 1970 passa a ter outra conotação. Elas são agora evocações da alta cultura – as musas de Hélicon, por exemplo, estão presentes em Hesíodo, em Homero (*Odisseia*) e em Virgílio (*Bucólicas*), para citar apenas alguns poetas. Em 1973, Twombly produziu *Bucólico, Luto de Aristeu pela perda de suas abelhas*. A obra se resume à inscrição, na tela, da mesma frase que intitula a obra, uma mancha oliva esbranquiçada e a assinatura do artista com a data “sept 73”. A

¹⁸⁶ Cf. no original: “whose encyclopedic knowledge of the lore, cultivation, and uses of trees is prefaced with the reminder that trees formed the first temples of the gods” (JACOBUS, 2016, p. 162, trad. nossa).

¹⁸⁷ Cf. no original: “now will I hymns the vine, / And all the company of greenwood shrubs” (JACOBUS, 2016, p. 162, trad. nossa).

¹⁸⁸ Cf. no original: “THIS GROVE IS DEDICATED TO THE MUSES: MELETE [Muse of meditation], MNEME [Muse of memory], and AOEDE [Muse of song]” (JACOBUS, 2016, p. 163, trad. nossa).

escritura alude a uma história-chave no Livro IV das *Geórgicas* de Virgílio. Em 1976, Twombly produziu a série *Teócrito*. Segundo Jacobus, as obras foram baseadas na então recente tradução de Anthony Holden do *Idílio de Teócrito* na edição *Penguin da Poesia pastoral grega* (1974). Jacobus considera que cada um destes trabalhos em papel recapitula um idílio do poeta grego. Como exemplo, ela cita *Sem título (O lamento de Tírsis por Dáfnis)*, em que Twombly transcreve a penúltima estrofe da canção de Tírsis do *Idílio I* de Teócrito.

FIGURA 81 – Twombly. *Leda e o cisne*, 1962. Óleo, lápis e pastel s/ tela, 190,5 x 200 cm. Coleção Privada.

Fonte: VARNEDOE, 1994, p. 121

Barthes (1982) considera que as evocações de Twombly impelem ao problema do “sentido do não-sentido”. Ele afirma que o sentido se agarra ao homem de tal forma que, mesmo quando ele quer criar o “não-sentido”, acaba por produzir o “sentido do não-sentido”. O autor defende que Twombly aborda esse problema abertamente em sua obra através do “poder de evocação do nome”. Pensando ainda nas obras em que as escrituras ainda não povoavam as telas e as evocações ocorriam apenas nos títulos, tomemos por exemplo a obra *Leda e o Cisne*, de 1962 (Fig. 81). O título evoca o mito grego que foi inspiração para muitos artistas, de Leonardo da Vinci (*Leda e o Cisne*, 1515) a Salvador Dalí (*Leda e o Cisne*, 1949). Mas o que vemos na tela além de sobreposições de traços fortes e marcantes de pastel, lápis e tinta

avermelhada? Segundo Varnedoe, o artista utilizava temas mitológicos para falar de experiências humanas atemporais, eliminando qualquer oposição entre a experiência de vida narrada na alta tradição e a experiência visceral do presente imediato. É como se o artista criasse uma fantasia de tempo contínuo e inconcluso, através de sequências aleatórias de marcas, sinais e nomes. Para Varnedoe (1995, p. 37, trad. nossa), as marcas da obra em questão seriam a expressão de uma “fusão orgiástica e confusão de energias”¹⁸⁹. Se aceitarmos a interpretação de Varnedoe, confirma-se a analogia entre título e imagem. De fato, pelo poder de evocação do nome, Twombly lança uma questão. Pode ter razão o historiador, que pretende decodificar os signos salpicados na tela, ou pode simplesmente ser o que Barthes designa como a ânsia de querer produzir o “sentido do não-sentido”? E se não houver nada na tela além de um nome? Esse é o caso da série *Virgílio*, 1973 (Fig. 82). Twombly repete a palavra “Virgílio” (*Virgil*) em quatro folhas de papel, mudando apenas o tamanho da fonte e a área de inscrição no suporte. Para Barthes, a simples inscrição desse nome é suficiente para trazer à mente imagens de uma era passada. Já é por si só um comentário sobre Virgílio. E nós, ansiando por uma significação, ao lermos a palavra/título, automaticamente buscamos uma analogia; mas não encontramos nada além da própria tela, salvo “o Acontecimento”, na grandeza de seu enigma.

FIGURA 82 – Twombly. *Virgílio*, 1973. Óleo, pastel e lápis s/ papel. Quatro partes, cada uma com 70 x 100 cm.

Fonte: <http://www.artnet.com/artists/cy-twombly/virgil-N4k-eeudLMldy0pb1Y-xxQ2> Acesso em: 05 nov 2016

¹⁸⁹ Cf. no original: “orgiastic fusion and confusion of energies” (VARNEDOE, 1995, p. 37, trad. nossa).

Por outro lado, a evocação seriada do aclamado poeta faz-nos pensar sobre a afinidade da série *Virgílio* com as serigrafias de celebridades de Warhol. A produção de Twombly coincide com o lançamento da série monumental de Warhol que retratava o líder comunista chinês Mao Tsé-Tung, obra que pode ser interpretada como um comentário sobre a semelhança da propaganda comunista com a mídia publicitária capitalista.¹⁹⁰ Conjecturamos sobre a leitura da série de Twombly também pelo viés político. Virgílio foi responsável pela, talvez, mais bem-sucedida propaganda política da antiguidade. O grande poeta recebeu do imperador Augusto a encomenda de uma obra latina por excelência e de tamanha grandeza a ponto de equiparar-se à *Ilíada* e à *Odisseia* de Homero. E assim foi escrita *Eneida*. Com notável maestria linguística e conteúdo poético, Virgílio construiu uma epopeia que foi também propaganda política do Império Romano. Contudo, a ideia de que Twombly tenha levado esses fatos em consideração não passa de uma suposição. Justamente por conter apenas uma evocação – a palavra *Virgil* – é que a obra sugere tantos caminhos.

Nesse sentido, Twombly aproxima-se de Mallarmé, que também se recusava a apresentar os objetos diretamente. Para isso, fazia uso da sugestão: “*Nomear* um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: *sugerir*, eis o sonho” (MALLARMÉ apud MARTINS, 2011, p. 68, sublinhado por Mallarmé). Paradoxalmente, Twombly afasta-se da designação concreta do objeto pelo poder do nome. O afastamento se dá porque, apesar da nomeação, não há na tela uma relação direta entre a imagem e o nome. Na verdade, há casos, como o que acabamos de analisar, em que não há nada na tela além do nome. Na tela *Os italianos*, não encontramos italiano algum, diria Barthes, mas apenas reverberações desse termo na livre associação do quadro.

A opção pela ausência de qualquer outro elemento na tela exceto o nome nos leva novamente a perceber uma afinidade de Twombly com o conceitualismo. Tomemos como exemplo Lawrence Weiner, que, segundo Archer (2013), considerava a linguagem verbal como um recurso suficiente para apresentar uma obra. As instalações foram o primeiro meio de apresentação de seu trabalho desde a década

¹⁹⁰ Warhol criou a irreverente obra numa época de abertura de relações diplomáticas com a República Popular da China por parte dos Estados Unidos, como meio de conter o poder de influência da União Soviética.

de 1970. Elas consistiam somente de palavras pintadas, não necessariamente pelo artista, nas paredes da galeria. Oferecer uma frase ao observador como *Um marcador normal de corante atirado no mar* (1968) parecia a Weiner mais interessante do que apresentar uma imagem pictórica. Acreditando na onipotência da linguagem verbal, o artista dispensava o objeto. Ideia próxima ao “poder do nome” de Barthes. Como ocorre em Twombly, em Weiner a evocação é mais importante do que a representação. Obviamente as diferenças entre os artistas são gritantes, pois Twombly opta pela escrita à mão, além de incluir nas obras manchas e traços que sugerem o gesto do artista; enquanto Weiner entendia que a obra pode ser fabricada por outra pessoa, ou ainda, que a peça nem mesmo precisa ser construída, porque basta que ela seja concebida mentalmente. Outro ponto em comum entre os dois é que, embora de maneiras diferentes, tanto Weiner quanto Twombly brincam com a relação entre significante e significado. Em *Reduzido* (Fig. 83), Weiner pinta a palavra “REDUCED” em letras bastão na parede. As letras acompanham a escala do pé direito da parede, criando assim uma contradição entre o significado da palavra e o significante. Há um jogo parecido com esse em Twombly. Se lembrarmos, por exemplo, da obra *Salalah*, notaremos que também nesta há um jogo no qual Twombly simula uma escrita em árabe.

FIGURA 83 – Lawrence Weiner. *Reduzido*, Cat. N. 102, 1969.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/49539664626971620/> Acesso em: 20 set 2017

A dissociação entre texto e imagem que vemos em Weiner e Twombly permite comparações com a observada por Michel Foucault (1973) na obra de Magritte. Para Foucault, um dos princípios que, durante longo tempo, regeu a pintura é a equivalência entre o fato da semelhança e a afirmação de um laço representativo.

Como as pinturas clássicas traziam enunciados evidentes, o que se via na tela era reafirmado pelo seu título. Embora a pintura excluísse o elemento linguístico, ela repousava num espaço discursivo. Foucault analisa como Magritte parece preso à exatidão das semelhanças pela forma como representa as figuras, mantendo a disposição tradicional quando separa cuidadosamente o elemento gráfico do elemento plástico. No entanto, o que de fato ocorre é que o artista “rompe com o princípio da semelhança e afirmação”, ao inserir uma legenda que contesta a identidade da figura. Como em *A chave dos sonhos*, obra citada por Foucault, na qual a imagem de um ovo aparece identificada como “acácia”, um sapato com a legenda “lua”, e assim por diante. Magritte introduz, na meticulosa semelhança da imagem, uma desordem. Nesse espaço quebrado pela dissociação, estranhas relações se tecem, intrusões se produzem, “quedas de imagens em meio a palavras”, anulando-se a função designadora da palavra. Como sintetiza o autor, a “pintura do ‘mesmo’ [é assim] liberada do ‘como se’” (FOUCAULT, 1973, p. 21). Lançados uns contra os outros ou mesmo simplesmente justapostos, esses elementos anulam a semelhança intrínseca que parecem trazer consigo, escancarando os elementos tidos como similares.

FIGURA 84 – Twombly. *Bacanal-queda (5 Dias em Novembro) Blatt 4*, 1977. Colagem, óleo, giz, guache, s/ papel fabriano, papel gráfico. 101,2 x 150,5 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Museum Brandhorst, München Leihgeber: Udo Brandhorst.

Fonte: <https://artblart.com/tag/bacchanalia/> Acesso em: 16 mai 2016

Em Twombly, também o princípio de semelhança e afirmação é subvertido, embora de modo diferente de Magritte. Na pintura clássica, “o que se passa é o assunto da tela”; já em Cy, o que é representado é a própria cultura. Ou seja, o assunto é um conceito, o texto clássico em si. É o que Barthes chama de “encenação da cultura” (1982, p. 162). As ações históricas do saber clássico não são representadas, mas são evocadas pelo poder do Nome. O artista toma obras consagradas como altamente culturais e “as põe em abismo em algumas de suas telas”, seja pelo título, por palavras escritas na obra ou ainda por imagens (BARTHES, 1982, p. 162). Nas citações, “o que importa é a referência e não o conteúdo”, como em *Bacanal* (Fig. 84), de 1977, na qual vemos evocado o ritual religioso em homenagem a Baco (ou Dionísio), deus do vinho (BARTHES, 1982, p. 162). Os traços despretensiosos de Cy são aqui justapostos a uma reprodução da obra *O triunfo de Pã* (1636), de Poussin, arrancada de um livro.

FIGURA 85 – Twombly. *Cinquenta dias em Ilíada: Ilíada em batalha*, 1978. Óleo, pastel oleoso e grafite sobre tela. 299,7 x 379,7 cm.

Em *Cinquenta dias em Ilíada: Ilíada em batalha* (Fig. 85), as evocações da Guerra de Troia estão, além do título, nos nomes dos personagens que são dispostos na tela, sugerindo as ações que se seguiram no campo de batalha. A tela faz parte de uma série de dez pinturas baseadas na tradução de Alexander Pope da *Ilíada* de Homero. Príamo, nome escrito à esquerda da tela, é o rei de Troia que, já idoso, apenas assiste à batalha comandada por seu filho Heitor, nome que é disposto no lado direito. Ártemis, Ares e Apolo são nomes de deuses que intervieram nesta guerra a favor dos troianos. O deus grego da guerra selvagem, Ares, sobrepõe-se aos demais. Troilus e Páris também são príncipes de Troia, mas pouco atuaram na batalha, daí seu posicionamento à esquerda, ao lado do pai Príamo. Enfim, essa obra é um exemplo do que Barthes entende por encenação do texto clássico pelo poder atribuído ao nome.

Barthes defende que, sendo o tema mera alusão, toda a carga épica da “Guerra de Troia” é deslocada para aquele que a produz de tal modo que o assunto central seria o próprio Twombly. Em contrapartida, Jacobus considera as pinturas *Cinquenta Dias* como uma meditação sobre a estética da violência.¹⁹¹ Haveria, para ela, uma relação entre a obra e a Guerra do Vietnã. Jacobus (2016, p. 124, trad. nossa) explica que, na *Ilíada*, na tradução de Alexander Pope há o confronto com “o sacrifício fútil e inútil do resultado da Guerra de Troia”¹⁹². Avaliação semelhante recebeu a prolongada e impopular Guerra do Vietnã. Inúmeros protestos pipocaram nos Estados Unidos, incluindo a revolta em Berkeley e na Universidade de Kent, onde vários jovens morreram em confronto com a Guarda Nacional. Embora Twombly tenha começado a trabalhar no conjunto *Ilíada* dois anos depois do fim da Guerra do Vietnã (1955-1975), o assunto ainda estava em pauta. Ao final da vergonhosa guerra, que deixou cerca de três milhões de mortos e consequências irreparáveis, não havia clima para uma comemoração patriótica. No entanto, soldados e veteranos americanos ainda não haviam recebido o reconhecimento adequado. A solução para o dilema foi a criação de um Monumento. Em 1979, foi instituído o Fundo para o “Memorial dos Veteranos do Vietnã”, mesmo ano em que o conjunto *Cinquenta Dias* foi exibido pela primeira vez na América. O Memorial

¹⁹¹ Para corroborar essa ideia, Jacobus cita o texto de Rebecca Resinski - *Conversing with Homer and Twombly: A Collaborative Project on the Iliad and Fifty Days on Iliam*. *Classical Journal*, 101.3, pp. 311-17, 2006.

¹⁹² Cf. no original: “the futile and pointless outcome of sacrifice of the Trojan War” (JACOBUS, 2016, p. 124, trad. nossa).

minimalista, projetado por Maya Lin, foi inaugurado somente em 1981. A sua superfície de mármore negro, altamente polida, leva a inscrição dos mais de cinquenta mil nomes dos mortos ou desaparecidos americanos. Em *Cinquenta dias em Ilíada: Heróis da Ilíada*, Parte X (Fig. 86) e *Heróis da Acaia*, Parte II (Fig. 87), Twombly também faz um memorial para os mortos em uma guerra que, semelhantemente à que acabara de findar, promoveu “sacrifícios inúteis” ao longo de vinte anos. Usando a forma triangular do arcaico Alpha grego para as letras A dos “heróis” mortos na Guerra de Troia, as telas mostram inscrições semiapagadas que remetem a lápides antigas. “A pedra deve relatar a conquista do seu Nome de herói”¹⁹³, o verso da *Ilíada* de Pope, citado por Jacobus (2016, p. 122, trad. nossa), revela a ênfase dada aos nomes próprios nos monumentos funerários dedicados aos grandes feitos.

FIGURA 86 – Twombly. *Cinquenta dias em Ilíada: Heróis da Ilíada*, Parte X, 1978. Óleo, pastel oleoso e grafite s/ tela. 161,9 x 149,9 cm. Museu de Arte da Filadélfia.

FIGURA 87 – Twombly. *Cinquenta dias em Ilíada: Heróis da Acaia*, Parte II, 1978. Óleo, pastel oleoso e grafite s/ tela. 191,8 x 149,9 cm. Museu de Arte da Filadélfia.

FIGURA 88 – Twombly. *Epitáfio*, 1992. Madeira, plastilina, compensado, tinta branca. 40,2 x 39,4 x 38,7 cm. Coleção Menil, Houston, Galeria Cy Twombly.

Fonte: STORSVE, 2016, pp.116 e 125

Fonte: <https://br.pinterest.com/lilycorver/cy-twombly-sculptures/?lp=true>
Acesso em: 25 set 2017

O tema de monumentos tumulares seria retomado no início dos anos 1990 em um grupo de esculturas. Dentre elas, destacamos a obra *Epitáfio* (Fig. 88). Assim como nas últimas pinturas que citamos, a ênfase está aqui no efeito de evocação de um nome. A peça consiste em uma caixa de madeira rústica pintada de branco. A tampa

¹⁹³ Cf. no original: “The Stone shall tell your vanquish’d Hero’s Name” (JACOBUS, 2016, p. 122, trad. nossa).

que cobre a caixa não parece capaz de conter a matéria, que lhe escapa pelas laterais. Jacobus (2016, p. 129, trad. nossa) identifica a citação do “epitáfio” de Arquíloco (680 a.C. - 645 a.C.) inscrito na tampa: “na HOSPITALIDADE / da GUERRA / DEIXAMOS-LHES SEUS MORTOS / Como um presente / PARA LEMBRAR / DE NÓS /ARQUÍLOCO”¹⁹⁴. A relação entre as palavras e a imagem parece aqui mais direta. Se a forma e o título da peça já remetem a uma caixa funerária, os versos de Arquíloco reafirmam tal ideia, levando-nos associar a matéria transbordante a corpos humanos que, em meio à guerra, acabam reduzidos a amontoados de vísceras. Restos humanos desfigurados, desmembrados, carbonizados que são expostos como aviso aos sobreviventes: “um presente para lembrar de nós”. Para Jacobus, o *Epitáfio* de Twombly é um comentário selvagem sobre a guerra contemporânea; mais precisamente, sobre o “espetáculo” da “Rodovia da Morte” durante a Guerra do Golfo (1990-91), com seus cadáveres carbonizados em meio aos comboios de caminhões, ônibus e carros bombardeados.¹⁹⁵

Vejamos outra obra memorial que tem, como inscrição, um fragmento poético. A página do texto *Termópilas*¹⁹⁶, de K. P. Kaváfis (Fig. 89), contém o esboço de sua escultura homônima – *Termópilas*, 1991 (Fig. 90). A poesia de Kaváfis faz referência à batalha que se tornou um símbolo de resistência e honra na cultura grega.

Honra àqueles que Termópilas fixaram
em suas vidas para as defender.
Que, jamais se furtando à obrigação,
foram justos e retos nos seus atos,
mas condoídos, também, e compassivos;
generosos, quando ricos; quando pobres,
generosos ainda com seu pouco,
socorrendo a quem pudessem; proclamando
sempre a verdade, embora sem nutrir
ódio algum por aqueles que mentissem.

E de mais honra serão merecedores
se previram (como tantos o fizeram)

¹⁹⁴ Cf. no original: “in HOSPITALITY / of WAR / We LEFT THEM THEIR DEAD / As a gift / TO REMEMBER / US BY / ARCHILOCHOS” (JACOBUS, 2016, p. 129, trad. nossa).

¹⁹⁵ Fortalecendo a referência à Guerra do Golfo, Jacobus cita a série *Matagal*. Trata-se de um conjunto de esculturas produzidas em 1991, inspiradas em artefatos sumerianos. As frágeis obras carregam os nomes de cidades antigas – Ur, Uruk, Isin, Zabalan, Iumma, Eridu, Nippur – arruinadas durante a referida guerra.

¹⁹⁶ *Poemas Reunidos de Kaváfis*, editado por George Savidis, traduzido por Edmund Keeley e Philip Sherrard. (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980).

que Efiltes finalmente há de surgir,
e que os medas finalmente passarão. (KAVÁFIS, 1982)

Twombly apropriou-se das linhas iniciais do poema, inscrevendo-as em lápis grafite na escultura: “HONRA ÀQUELES QUE TERMÓPILAS FIXARAM EM SUAS VIDAS PARA AS DEFENDER”¹⁹⁷ (JACOBUS, 2016, p. 130, trad. nossa). O artista explicita a fonte, uma vez que o nome de Kaváfis aparece abaixo da citação. A história conta que o rei espartano Leônidas, depois de esculpir seu testamento na rocha, deu sua vida, juntamente com sua tropa de elite, lutando contra os invasores persas. A princípio, poderíamos pensar que Kaváfis desejasse prestar homenagem ao ato patriótico dos espartanos; para Jacobus, no entanto, trata-se mais de uma alusão à traição na guerra antiga ou moderna do que um tributo à constância dos soldados mortos. Isso porque, na parte final da poesia, há uma amarga torção: E de mais honra são merecedores / se previram (como tantos o fizeram) / que Efiltes finalmente há de surgir, / e que os medas finalmente passarão¹⁹⁸. Talvez por isso Twombly, embora não tenha citado a parte final da poesia, fez questão de especificar a fonte.

FIGURA 89 – K. P. Kaváfis. *Collected Poems*. Trad. Edmund Keeley e Phillip Sherrard, ed. George Savides (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1975). Cópia marcada por Twombly.

Fonte: JACOBUS, 2016, p. 13

FIGURA 90 – Twombly. *Termópilas*, 1991. Gesso sobre vime, tecido rústico, grafite, varas de madeira e flores de plástico revestidas com gesso. 137,2 x 88,9 x 66 cm. Coleção de Menil, Houston.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/569494315365598780/?lp=true> Acesso em: 01 out 2017

¹⁹⁷ Cf. no original: “HONOUR TO THOSE WHO IN THE LIFE / THEY LEAD DEFINE AND GUARD / A THERMOPYLAE” (JACOBUS, 2016, p. 130, trad. nossa).

¹⁹⁸ O soldado Efiltes traiu Leônidas quando ajudou Xerxes, rei da Pérsia, a encontrar outro caminho no desfiladeiro das Termópilas. Desse modo, os persas surpreenderam os espartanos pela retaguarda, vencendo a batalha.

Essa obra de Twombly, um montículo de onde surgem quatro tulipas, relaciona-se com a já citada série *Matagal*. As esculturas remetem a túmulos com vegetação florescente. As peças *Matagal* foram feitas no mesmo ano de *Termópilas* (1991), exceto a primeira, produzida dez anos antes. De acordo com Katharina Schmidt (2001), uma das esculturas desse grupo remete a uma árvore seca com um galho bifurcado e ramos com oito “folhas”, cada qual com o nome de uma antiga cidade-estado sumeriana. No tronco, está escrito “Matagal da Acádia-Suméria”¹⁹⁹. Vimos que esta peça, como outras do período, fazem referência às cidades arruinadas durante a Guerra do Golfo. A invasão do Iraque pelos Estados Unidos representou um golpe na história mundial. Isso porque o país invadido abriga a antiga Mesopotâmia, berço da civilização, com cerca de dez mil sítios arqueológicos e muitos museus. Para um artista como Twombly, apaixonado pela antiguidade, a ameaça de destruição de um tesouro histórico como esse era inaceitável.²⁰⁰ Portanto, entendemos que tanto a série *Matagal* quanto a peça *Termópilas* possuem um caráter de protesto. Nesta última, o protesto se dá na chave irônica. Questionando o patriotismo americano, *Termópilas* parece perguntar: como cultuar uma pátria enquanto ela extermina um tesouro histórico mundial?

FIGURA 91 – Twombly. *Matagal*, 1981. Madeira, vime, flores de plástico, pregos, arame e tinta. 123,8 x 29,8 x 54,6 cm. Coleção do artista, Roma.

Fonte: <https://www.pinterest.fr/pin/88101736444614731/?lp=true> Acesso em: 02 out 2017

¹⁹⁹ Cf. no original: “*Thicket (Thickets of Akkad-Sumer)*” (SCHMIDT, 2001).

²⁰⁰ Jacobus afirma que, em outra ocasião, no final dos anos 1970, Twombly chegou a viajar ao Afeganistão para protestar contra a invasão russa. Ver Nicola Del Roscio, “Viagem ao Afeganistão e Rússia com Cy Twombly”, 1979.

Arthur Danto (1997), analisando *Termópilas*, afirma que sua forma ambígua alude tanto à colina de Termópilas quanto a um chapéu cerimonial. O crítico lembra que a obra foi capa da revista *Res*, um periódico dedicado à antropologia e à arte. Assim como Schmidt, ele traça um paralelo entre *Termópilas* e a série *Matagal* – mais precisamente, com a primeira peça da série. Danto afirma que a peça *Matagal*, 1981 (Fig. 91), alude a uma pequena escultura sumeriana (2500 a.C.) de um túmulo real em Ur, que traz a imagem de um carneiro descansando suas patas dianteiras nos ramos de uma árvore delgada. Para ele, a imagem faz lembrar a passagem de Gênesis 22:13, em que um anjo mostra a Abraão um carneiro preso pelos chifres num arbusto. Este deveria ser oferecido em holocausto no lugar de seu filho Isaque. Assim, além da óbvia semelhança formal entre *Termópilas* e *Matagal*, há também uma consonância de assunto – um tributo às vítimas sacrificiais. Danto (1997, p. 273, trad. nossa) faz ainda um comentário sobre as flores, “grandes demais em proporção ao montículo”, que parecem “ter sido colocadas com grande solenidade pelas mãos tolas de uma criança – um, dois, três, quatro”²⁰¹. Três estão agrupadas na peça à esquerda; a quarta, isolada e virada para o outro lado, evoca, segundo o crítico, uma notável “sensação de angústia e melancolia”²⁰² (DANTO, 1997, p. 273, trad. nossa).

Talvez Anselm Kiefer tenha se inspirado em *Termópilas* para fazer a escultura *Hortus Conclusus*, 2007²⁰³ (Fig. 92). A forma das esculturas é muito parecida, a peça de Kiefer é também um montículo, mas, em vez de quatro tulipas, ela contém doze girassóis de chumbo cujas flores secas e quase totalmente despetaladas estão viradas para baixo. A impressão mórbida é sobressalente. Notamos que a desproporcionalidade entre as flores e a “colina” é muito próxima ao que ocorre em *Termópilas*. Além disso, de acordo com Serafin (2007), o título significa “Jardim Fechado”²⁰⁴ e refere-se, segundo o próprio artista, à colina onde Jesus foi crucificado. Assim, a temática sacrificial é outro ponto de afinidade entre as obras desses dois artistas.

²⁰¹ Cf. no original: “The flowers, which are large in proportion to the mound (...) have the feeling of having been placed with great solemnity by child's stubby fingers - one, two, three, four” (DANTO, 1997, p. 273, trad. nossa).

²⁰² Cf. no original: “feeling of poignancy and melancholy” (DANTO, 1997, p. 273, trad. nossa).

²⁰³ A escultura de Kiefer foi a primeira contribuição de instalação permanente ao Museu do Louvre desde que Georges Braque pintou o teto da antiga antecâmara de Henri II em 1953.

²⁰⁴ Cf. no original: “enclosed garden” (SERAFIN, 2007).

FIGURA 92 – Kiefer. *Hortus Conclusus*, 2007. Museu do Louvre.

Fonte: <https://joetower.com/2016/09/paris-france-2015/> Acesso em: 05 out 2017

Parece-nos também aqui pertinente abordar a questão da simbologia tradicional das plantas que brotam das sepulturas. Rubem Alves (1995) trata do assunto citando a história original da Cinderela. Nesta versão, não há fada madrinha, o que há é uma árvore que a filha plantou no túmulo da mãe e regou com suas lágrimas. A árvore cresceu e em seus galhos passaram a morar os amigos de Cinderela, os pássaros. Lembramos também da série de afrescos de Pierro Della Francesca, *A Lenda da Verdadeira Cruz*, 1460. Como nos explica Hoeynck, diz a lenda que, quando Adão estava a morrer, pediu que seu filho Sete rogasse ao anjo Miguel que lhe entregasse uma semente da árvore da vida. No que Adão morreu, a semente foi colocada em sua boca. A árvore que floresceu a partir da boca de Adão seria aquela que forneceu a madeira para a cruz de Cristo. Esse tema também aparece em *Terra Desolada* (1922), de T.S. Eliot – “O cadáver que plantaste ano passado em teu jardim / Já começou a brotar? Dará flores este ano?”²⁰⁵ Eliot escreveu essa obra após vivenciar os horrores da Primeira Guerra Mundial. Assombrado com o potencial humano para produzir destruição, ele se tornou descrente de uma possibilidade de regeneração da humanidade. Sua única esperança estava na morte, que ele entendia como transcendental – “um mundo de arrebatamentos espirituais e renovação da alma”

²⁰⁵ Tradução de Ivan Junqueira.

(PEREIRA, 2012, p. 1). No entanto, ao mesmo tempo que Eliot parece encantar-se com o que há de redentor na chegada da morte, ele também a teme, permanecendo ambíguo diante de duas posições radicais, a existência divina ou o completo ceticismo. Twombly, um admirador de Eliot e conhecedor de *Terra Desolada*, provavelmente faz menção ao poeta em suas esculturas memoriais com flores de plástico – as únicas que não morrem, diria Eliot. Ainda mais se considerarmos a ampliação no potencial humano para produzir destruição da geração do poeta para a do artista – duas décadas depois da publicação do poema, a humanidade daria ao mundo o fascismo, o nazismo, o stalinismo e, por fim, a bomba atômica. Além disso, a questão da renovação da alma (ou da transfiguração do corpo após a morte) conversa com a metamorfose mitológica, um tema caro ao artista, já observado em telas como *Leda e o Cisne*. Vejamos agora outro exemplo, a escultura *Cycnus* (Fig. 93), de 1978.

FIGURA 93 – Twombly. *Cycnus*, 1978. Madeira, folha de palmeira e tinta. 40,5 x 24,5 x 6 cm.

Fonte: <https://br.pinterest.com/borisvigne/cy-twombly/?lp=true> Acesso em: 10 out 2017

FIGURA 94 – Twombly. *Orion III*, 1968. Tinta à óleo de pintura de casa, grafite e pastel oleoso s/ tela. 172,5 x 216 cm. Coleção Brandhorst, Munique.

Fonte: <https://sarahmorshead.wordpress.com/2014/06/08/whos-afraid-of-abstract-art-8-week-course-from-june-4th-july-23rd/37-cy-twombly-orion-iii-1968-industrial-paint-pencil-and-crayon-on-canvas-172-5-x-216cm-2/> Acesso em: 10 out 2017

Cycnus, filho de Netuno, tornou-se o rei de Colónae, uma cidade a norte de Troia. Defendendo suas terras dos aqueus, o rei lutou na Guerra de Troia usando uma armadura que lhe servia mais de ornamento que de proteção. Aquiles, notando tal

vulnerabilidade, o estrangulou, porém surpreendeu-se ao perceber que a armadura estava vazia. Isso porque, de acordo com a narrativa ovidiana²⁰⁶, Netuno transformara Cycnus em uma ave branca. Para Danto (1997), a escultura de Twombly retrata o momento da metamorfose do guerreiro em cisne. A folha de palmeira, em virtude da analogia da forma, alude ao cisne ascendente, que, por coerência interpretativa, transforma o bloco de madeira rústica nos abandonados restos materiais de Cycnus. O crítico vê os raios da folha como marcações de momentos de uma subida em sentido anti-horário. A interpretação cinética de Danto faz ainda mais sentido se lembrarmos que o registro de trajetórias foi objeto de investigação do artista durante um tempo considerável no final dos anos 1960. Pensando nas já citadas telas *Orion* (Fig. 94), a semelhança é indiscutível. Os giros como raios sobre um centro fixo de *Orion III* conversam diretamente com a forma da folha de palmeira. Depois de tais análises, fica impossível descartarmos a presença de analogias em Twombly. O próprio Barthes admite a existência de uma composição simbólica, que ele nomeia de pictograma, na obra *Marte e o artista*, de 1975 (Fig. 95). Nessa obra, teríamos Marte como uma batalha de linhas na parte superior e, embaixo, o artista, isto é, uma flor.

FIGURA 95 – Twombly. *Marte e o artista*, 1975. Óleo, pastel oleoso, colagem e lápis s/ papel. 142 x 127,4 cm. Coleção de Alessandro Twombly.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/492440540486033931/?lp=true> Acesso em: 26 nov 2017

²⁰⁶ Segundo Danto (1997), a transformação mágica que ocorre em Ovídio não acontece em Homero, que preferiu ater-se ao combate inteiramente humano.

Rosalind Krauss (1994) cita Heiner Bastian como defensor da analogia em Twombly. Bastian considera que, no *ductus* volátil das formas do artista, o objeto e o sinal que o representam constituem uma unidade simultânea que surge no ato de desenhar. Krauss comenta também a posição de Roberta Smith, segundo a qual praticamente em todas as telas de Twombly existem motivos claramente identificáveis. Smith percebe as marcas verticais feitas ao longo da borda inferior de uma obra sem título produzida em Roma, em 1959, como indicações de grama, ou de algum método de contagem ou de controle de marcação dos dias, ou ainda, como exclamações sem ponto – sinais de uma emoção intensa. Para Krauss, no entanto, esta forma de exagero semiológico, na qual Smith se move de um “parece-como” a outro, tem o efeito de semiose desfeita, de espalhamento e analogia interrompida. Essa constatação de Krauss assemelha-se à percepção de Varnedoe sobre a ideia de metamorfose contida na mitologia como um conceito chave para Twombly. A evocação frequente de transformações sem esforço de uma coisa em outra, tão presente nos mitos, seria encontrada também na obra do artista, que, em vez de buscar um “pouso assertivo”, prefere ficar “indiferente à gravidade (...) livre de peso e amarras”²⁰⁷ (VARNEDOE, 1995, p. 35, trad. nossa).

Barthes analisa as pinturas dedicatórias de Twombly (*Para Valéry; Para Tatlin*), afirmando que, nelas, o performativo encontra-se em sua forma mais pura. Neste tipo de operação linguística, o locutor realiza o próprio ato denotado pelo verbo. A referência, portanto, é suspensa em favor da ação. Como explica Krauss (1994, trad. nossa), “não significa alguma coisa, mas fazer algo”²⁰⁸. E vai além de Barthes, acreditando que este tipo de operação ocorra não somente nas “telas-dedicatórias”, mas todas as vezes em que Twombly escreve um nome em sua tela. A escritura, por si só, já reflete a operação do artista dentro do campo performativo: “eu marco, eu nomeio, eu te chamo de ‘pintura’”²⁰⁹ (KRAUSS, 1994, trad. nossa). Seria esta a “ruptura absoluta de intenções discursivas, entre a noção do performativo e da analogia”²¹⁰ (KRAUSS, 1994, trad. nossa).

²⁰⁷ Cf. no original: “irresponsability to gravity (...) without weight or constraining center” (VARNEDOE, 1995, p. 35, trad. nossa).

²⁰⁸ Cf. no original: “not meaning something, but doing something” Krauss (1994, trad. nossa).

²⁰⁹ Cf. no original: “I mark you, I name you, I call you ‘painting’” Krauss (1994, trad. nossa).

²¹⁰ Cf. no original: “an absolute rupture of discursive intent, between the notion of the performative and that of analogy” Krauss (1994, trad. nossa).

FIGURA 96 – Twombly. *Hero e Leandro*. Part IV, 1984. Grafite s/ papel. Coleção privada.

Fonte: <http://invectiveagainstswans.tumblr.com/post/32731302177/the-dreary-sea-and-what-is-writ-in-water> Acesso em: 02 mar 2017

Realmente, Twombly não é assertivo, mas, como mostra Hirschey (2014), é difícil concordar que não haja ideia de representação numa obra como *Hero e Leandro*, de 1984. Essa lenda clássica que Cy encontrou num poema de Christopher Marlowe conta uma história de amor com trágico desenlace. Leandro era um jovem de Abidos, cidade situada na margem asiática do estreito que separa a Ásia da Europa. Na margem oposta do estreito, na cidade de Sestos, vivia a donzela Hero, sacerdotisa de Vênus. Leandro a amava e costumava atravessar o estreito a nado, todas as noites, para encontrar sua amante. Mas, numa noite de tempestade, em que o mar estava muito agitado, o jovem perdeu as forças e afogou-se. As ondas levaram o corpo à margem europeia. Quando Hero viu seu amante desfalecido, desesperada, atirou-se da torre ao mar e também pereceu. Embora o artista não esteja preocupado em contar a história inteira, atendo-se apenas ao afogamento e à morte de Leandro, existe uma clara narração em três painéis. O primeiro deles consiste em pinceladas agressivas na parte esquerda com tons escuros de verde, vermelho e preto. As pinceladas sugerem uma grande onda e, as cores, a assombrosa tempestade. Na parte superior direita está escrito *Leandro*, com um traço que vai perdendo a intensidade da esquerda para a direita, aludindo ao desfalecimento do personagem. As duas telas seguintes parecem representar o rescaldo da primeira cena dramática. A segunda ainda com algumas poucas pinceladas em tons esbranquiçados de marrons e verdes e alguns traços pretos na parte inferior da tela (o último suspiro de Leandro?). Na última parte, uma velatura

branca se sobrepõe a uma camada anterior de pinceladas, apenas para deixar visível o apagamento (ou a morte). O elemento final dessa série é uma folha de papel sobre a qual não há nenhuma imagem (Fig. 96), apenas algumas palavras que, ainda segundo Hirschey (2014, nota 98, p. 41, trad. nossa), são uma citação de um soneto de 1817 de John Keats. Twombly escreve: “Ele se foi, acima bolhas de toda a sua respiração amorosa!”²¹¹

Fica, neste caso, evidente que não se trata apenas de um ato performativo. A escritura está, nesta obra, completamente ligada ao enredo das demais telas. Outra analogia é claramente visível em *Escola de Atenas*, de 1964 (Fig. 97). Os traços que estruturam a composição de Twombly aludem à pintura homônima de Rafael (Fig. 98). Nesta pintura de Twombly, como em *Hero e Leandro*, as ações históricas do saber clássico não são evocadas exclusivamente pelo poder do nome. Existe uma estrutura composicional que remete diretamente à obra do pintor renascentista. Suas linhas “desmazeladas” da parte inferior da tela sugerem as linhas em perspectiva que Rafael usou para estruturar o desenho do piso da Academia de Atenas. Na parte superior, seus rabiscos criam a forma de um arco, remetendo ao pórtico arqueado. No centro da tela, há uma mancha em amarelo ouro, exatamente onde, na tela de Rafael, os dois filósofos (Platão e Aristóteles) estão posicionados. As pinceladas toscas de azuis, vermelhos, amarelos e marrons, dispostas em torno dos arcos centrais, remetem a Epicuro, Alcibíades, Alexandre o Grande, Zeno, Heráclito, ou Pitágoras, da *Escola de Atenas* de Rafael.

Por outro lado, apesar de haver uma analogia entre as pinturas, em Rafael o que se passa é o assunto da tela, ao passo que, em Cy, a representação é pretexto para colocar essa obra “em abismo” (BARTHES, 1982, p. 162). Lembrando das relações de Twombly com Olson, Hoeynck acredita que essa tela seja uma crítica ao Renascimento italiano e a seus fundamentos clássicos. Para ele, Twombly transforma o assunto austero de Rafael em rabiscos infantis. A construção acadêmica de Rafael que “enquadrava” o debate de Platão e Aristóteles sobre a grande arte da poética é referida apenas indiretamente em Twombly. Hoeynck considera, em síntese, que essas associações à poética clássica que acompanham

²¹¹ Cf. no original: “He’s gone, up bubbles all his amorous breath” (HIRSCHEY, 2014, nota 98, p. 41, trad. nossa).

o título da pintura de Rafael agora se tornaram, nas mãos de Twombly, um mero nome próprio, talvez até mesmo uma citação em chave irônica.

FIGURA 97 – Twombly. *Escola de Atenas*, 1964. Óleo, pastel oleoso e grafite s/ tela. 205 x 219 cm.

Fonte: <https://uploads8.wikiart.org/images/cy-twombly/school-of-athens-1.jpg> Acesso em: 10 mar 2017

FIGURA 98 – Rafael Sanzio. *Escola de Atenas*, 1509-11. Afresco. 500 x 770 cm.

Fonte: <http://www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/A-Escola-de-Atenas.html> Acesso em: 10 mar 2017

Com isso, pensamos que, no final, o que importa não é se existe ou não analogia em Twombly. A grande questão é a forma como ele lida com essas referências consagradas de cultura. Mesmo quando a representação é óbvia, como nos casos levantados, a forma como a analogia se dá gera um sentimento de proximidade com a alta cultura em vez do esperado distanciamento reverencial. Nesse sentido, sua ruptura com a tradição da pintura é tão profunda que nos lembra a criança que, ao terminar uma pintura em um ateliê educativo de um museu, pergunta se o seu trabalho também será colocado em exposição, porque a criança não percebe a diferença entre sua “arte” e a arte com “A” maiúsculo. Talvez querendo resgatar essa naturalidade com que a criança encara as obras consagradas é que Twombly, por um lado, remove os “pedestais” de obras célebres e, por outro, recorre a eles em seus *objets trouvés*.

FIGURA 99 – Twombly. *Sem título*, 1959. Madeira, tecido, cartão, pintura de casa e prego. 67 x 33,8 x 26,2 cm.

Fonte: ROSCIO, 2014, p. XXII

UM POETA EM PINTURA

No Salão de 1846, comentando as pinturas de Delacroix, Charles Baudelaire expressou sua admiração pelo pintor. Ele era fascinado pela maneira como o artista demonstrava uma compreensão íntima sobre o tema que se propunha a pintar. Se o poeta “Victor Hugo” (ao qual Delacroix foi comparado) “só toca na pele”, o artista “arranca as entranhas”, afirmou ele (BAUDELAIRE apud JÚNIOR, 2012, p. 5). Baudelaire finaliza sua declaração afirmando que Victor Hugo se tornou um pintor em poesia, isso por estar demasiadamente atento às superfícies da natureza. Já Delacroix, “sempre respeitando seu ideal, é muitas vezes, sem mesmo o saber, um poeta em pintura” (BAUDELAIRE apud JÚNIOR, 2012, p. 5).

Assim como Twombly, Delacroix encontrava inspiração na literatura. Segundo Júnior, o pintor francês “considerava os textos narrativos estimulantes naturais da imagem plástica. Ele buscava nos escritores o impulso desencadeador de imagens sonhadas” (JÚNIOR, 2012, p. 5). Twombly, segundo Jacobus (2016, p. IX), também foi considerado “um poeta em pintura” e, similarmente a Delacroix, buscava nas obras literárias “clareza ou energia” para começar a pintar, como vimos (TWOMBLY apud SEROTA, 2008).

Obviamente a relação que Twombly estabeleceu com a literatura foi bastante diferente daquela construída pelo pintor romântico. A proximidade com o modernismo literário norte-americano nos anos do *Black Mountain College* foi fundamental nesse sentido. Cy não apenas inspira-se em obras literárias, mas toma para si palavras, frases ou trechos inteiros de poesias e as “traduz” em suas telas de maneira que palavra e imagem se fundem.

Jacobus cita a obra *Tradução Literária e a Redescoberta da Leitura*²¹², em que Clive Scott contrasta a tradução hermenêutica (ou decodificação linear) com a tradução “construtiva”. Por construtiva, Scott entende uma tradução que inclui práticas intermediárias como caligrafia, desenho, pintura, fotografia e colagem. Nesta abordagem, a língua é tomada não como um veículo para o significado, mas como

²¹² Cf. Clive Scott. *Tradução Literária e Redescoberta da Leitura*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

“um material realizando o seu próprio corpo e desenvoltura expressiva”²¹³ (SCOTT apud JACOBUS, 2016, p. 21, trad. nossa). É com maleabilidade semelhante que Twombly apodera-se e “traduz” textos poéticos em sua obra. Seu processo de apropriação inicia-se com um meticuloso estudo do texto. Jacobus revela uma série de textos marcados por Twombly, como *Três Poemas Secretos* de George Seferis traduzido por M. Byron Raizis (Fig. 100). Podemos notar importantes sinais de manuseio na reprodução do texto, como passagens cobertas por linhas pretas, rabiscos e manchas de tinta. Após minuciosa revisão, Twombly “traduz” trechos do texto poético utilizando as mais diversas linguagens artísticas – da caligrafia à pintura, como na tradução construtiva de Scott. *Sem Título*, 1993 (Fig. 101), uma pintura memorial para Lucio Amelio, é uma das telas em que podemos encontrar a citação do texto utilizado – porque na parte superior da tela está o texto de Seferis. A constatação contraria o próprio discurso do artista quando questionado por Serota (2008) sobre os fragmentos do “texto sombrio”. Twombly afirmou ter feito essa tela quando Lucio estava morrendo, alegando não ter ideia de quem havia escrito o texto, mas que simplesmente o achava belo. A afirmação só pode fazer parte da *gaucherie* construída de Twombly, pois não há como negar o estudo da tradução de Raizis. O que dizer da anotação de Twombly, “Barco para Lucio” (Fig. 100 – lado direito), na margem de uma das páginas?

Para Jacobus, a tradução experimental de Twombly está associada a um pensamento ligado à prática de tradução modernista em suas múltiplas abordagens – literal, paráfrase, adaptação, versão, entre outras. A flexibilidade com que Twombly removia linhas e palavras de poemas que ele conhecia apenas pela tradução é decorrente de sua relação com a vanguarda literária do século XX, mais precisamente com as práticas de citação e alusão próprias do modernismo literário americano – muito comum, por exemplo, em Ezra Pound (1885-1972).

²¹³ Cf. no original: “a material performing its own body and expressive resourcefulness” (SCOTT apud JACOBUS, 2016, p. 21, trad. nossa).

A tradução tinha um lugar privilegiado em Pound, embora ocorresse de forma bastante desprezada – o poeta acreditava que nem todas as palavras precisavam ser traduzidas, como explica Jacobus. Como observamos, no *Black Mountain* Twombly participou de um característico entrelaçamento do modernismo literário com a prática de arte contemporânea da vanguarda. Segundo Jacobus (2016, p. 4, trad. nossa), Olson apropriou-se da “ideia hiperbólica de signo de Pound”²¹⁴, optando pelo estudo dos glifos maias ao invés dos caracteres chineses. Olson ampliou a pedagogia de vanguarda de Pound dentro da prática experimental que existia no *Black Mountain*. Tal referência, somada à intensa exploração de técnicas dadaístas de colagem e justaposição por Motherwell – de quem Twombly também esteve tão próximo no *Black Mountain*, como vimos –, estruturaram, ainda de acordo com Jacobus (2016, p. 4, trad. nossa), a maneira de Cy praticar a “poesia da incompletude, desenhando sobre os restos e fragmentos do passado”²¹⁵.

Twombly era um leitor assíduo. A biblioteca que deixou em Gaeta após sua morte inclui muitos volumes de literatura e livros sobre arte e artistas. A coleção de poesia do artista é eclética e assistemática, ligando poetas do passado grego e romano com a literatura modernista do séc. XX. Tal atração pelo passado, como já citamos, pode ser resultado de seu contato com Olson, que dava preferência a poetas antigos tais como a poetisa da lírica grega Safo e o poeta grego do período helenístico Teócrito (310 a.C. - 250 a.C.). Mas, de acordo com Jacobus, Twombly dificilmente buscava os textos/poesias na língua original, sua leitura era quase sempre mediada por tradutores neoclássicos (Alexander Pope e John Dryden) ou por poetas tradutores do séc. XX. Cy tinha consciência do que uma leitura mediada significava. Jacobus revela uma evidência dessa afirmação. Um dos textos marcados por Twombly é uma página da introdução de M. Byron Raizis, *A natureza da tradução literária*, como dizíamos há pouco. Raizis, um tradutor de poesia grega, era também defensor da liberdade criativa no processo de tradução. Da página de seu texto, Twombly enfatizou a palavra *anaplasia*. Jacobus explica que este é um termo bastante específico do repertório técnico de tradução de Raizis e significa “remodelar, reformular palavras, expressões (...) do original quando, e apenas

²¹⁴ Cf. no original: “Pound’s hyperbolic cathexis of the sign” (JACOBUS, 2016, p. 4, trad. nossa).

²¹⁵ Cf. no original: “the poetics of incompleteness, drawing on the survivals and fragments of the past” (JACOBUS, 2016, p. 4, trad. nossa).

quando, a analogia direta não produz linhas poéticas e idiomáticas na língua alvo”²¹⁶ (RAIZIS apud JACOBUS, 2016, p. 7, *itálico do autor*, trad. nossa). O fato de Twombly grifar um termo tão específico demonstra uma profunda reflexão em torno da práxis da citação ou evocação. Uma prática, portanto, longe da aleatoriedade. Isso quer dizer que, embora o artista procedesse com bastante liberdade nas edições e apropriações e, ainda, optasse por uma escrita desmazelada, por sua vez demonstrava, seguramente, uma preocupação com a semântica do texto – diferentemente da abordagem de Scott, que privilegiava a expressividade material da língua em detrimento do significado.

Voltemos à obra memorial a Lucio Amelio. De acordo com Jacobus, em sua “edição”, Cy elimina sistematicamente a segunda metade de cada linha do poema e realinha as restantes meias linhas.

No entanto, há, na outra margem
sob o olhar negro ~~da caverna~~
sóis em seus olhos, ~~pássaros nos nossos ombros~~
você estava lá; ~~você estava sofrendo porque~~
do outro labor, ~~e amor~~
o outro amanhecer, ~~a presença~~
o outro nascimento, ~~a ressurreição~~
ainda lá estava você ~~vindo ficar novamente~~
num excessivo tempo, ~~dilatação~~
momento a momento ~~como ressurgido~~
como ~~uma estalactite, uma estalagmite.~~²¹⁷

(SEFERIS apud JACOBUS, p. 8, trad. nossa)

Jacobus (2016, p. 8, trad. nossa) considera que a versão editada de Twombly transporta o texto para uma região indeterminada em que “as estalactites e estalagmites materiais da caverna de Seferis desaparecem junto às alusões codificadas do poeta para a experiência pessoal (dor, amor, presença, ressurreição, e assim por diante)”²¹⁸. Para ela, a região indeterminada alude à vida após a morte; neste caso, ao mundo dos mortos, destino dos barcos fúnebres responsáveis pela

²¹⁶ Cf. no original: “a remoulding, a recasting of the words, expression (...) of the original, when, **and only when**, the use of direct analogues does not yield poetic and idiomatic lines in the target language” (RAIZIS apud JACOBUS, 2016, p. 7, *itálico do autor*, trad. nossa).

²¹⁷ Cf. no original: “Yet there, on the other shore / under the black glance ~~of the cave~~ / suns in your eyes, ~~birds on your~~ / ~~shoulders~~ / you were there; ~~you were in pain~~ / ~~because~~ / of the other labor, ~~the love~~ / the other dawn, ~~the presence~~, / the other birth, ~~the resurrection~~; / yet there you were ~~coming into~~ / ~~being again~~ / in time’s excessive ~~dilation~~, / moment by moment ~~like resin~~ / like ~~a stalactite, a stalagmite~~” (SEFERIS apud JACOBUS, p. 8, trad. nossa).

²¹⁸ Cf. no original: “the material stalactites and stalagmites of Seferis’s cave disappear, along with Seferis’s coded allusions to personal experience (pain, love, presence, resurrection, and so on” Jacobus (2016, p. 8, trad. nossa).

travessia das almas²¹⁹. Jacobus identifica também as inscrições que aparecem após o poema editado. Ambas são de Seferis, traduzidas por Raizis. A primeira, “anos atrás você disse: fundamentalmente / Eu sou uma questão de luz”²²⁰, pertence à obra *Sobre um raio de sol de inverno*. E a segunda, na parte posterior da tela, “A luz é um pulso / continuamente mais lento e mais lento / você pensa que está prestes a parar”²²¹, à obra *Solstício de Verão*. Percebemos a consonância da metáfora construída nessas passagens (luz apagando / vida minguando) com a temática sugerida pelo primeiro trecho poético editado. Mas não somente o significado dos trechos é relevante; também o é a materialidade das escrituras. Aspectos como o tamanho da fonte, o efeito de controle/descontrole da caligrafia e os espaços vazios estão também atrelados ao assunto da tela. A caligrafia, por exemplo, inicialmente menor e mais controlada, vai gradualmente ficando maior e desleixada. Além disso, os três barcos que aparecem na tela reforçam a narrativa. O primeiro, do lado superior esquerdo, está coberto por um amarelo brilhante. A cor perde luz no segundo barco para finalmente quase se extinguir no barco negro principal. Em suma: em sua tradução, Twombly estabelece uma relação íntima entre os elementos plásticos e conceituais – imagem/escrita, significante/significado. Essa fusão invalida qualquer hierarquia entre o universo formal e o semântico. Nas escrituras, não só a pontuação, o espaçamento e a ortografia²²² são importantes, mas o rabisco, o esboço, o apagamento e, até mesmo, o ilegível. Consequentemente, despomo-nos de qualquer sentido pré-concebido, uma vez que os códigos gráficos ora cumprem sua função, como na escrita, ora funcionam estritamente como elementos formais (ou cumprem as duas funções ao mesmo tempo).

Pensando ainda na ação de Twombly suprimir parte dos versos do texto de Seferis, lembramos do gesto célebre de Rauschenberg ao apagar o desenho de De Kooning – *Desenho apagado de De Kooning*, 1953. Rauschenberg é específico em sua

²¹⁹ A ideia de Jacobus é reforçada pelos barcos presentes na tela. Vale lembrar que este motivo passou a ser recorrente na obra do artista a partir dos anos 1980 e está ligado ao simbolismo do barco na cultura do Egito antigo.

²²⁰ Cf. no original: “years ago you said: / Fundamentally / I am a matter of light” (JACOBUS, 2016, p. 8, trad. nossa).

²²¹ Cf. no original: “The light is a pulse / continually slower and slower / you think it is about to stop” (JACOBUS, 2016, p. 8, trad. nossa).

²²² Twombly em alguns momentos inclusive opta por erros de ortografia. Como em *Cinquenta dias em Ilíada*, em que o artista escreve *Iliam* em vez de *Ilium*. A opção pela letra “A” pode estar associada ao significado que esta tinha para o artista – a letra “A” é fálica, agressiva e, como vimos, representa Aquiles.

escolha. Trata-se do desenho de um dos maiores nomes do expressionismo abstrato. O apagamento é também sobreposição de gesto, já que a borracha deixa marcas sobre o suporte. Como diria Godard, “apenas a mão que apaga pode escrever” (GODARD apud SERAFIM, 2011, p. 175). Está claro que a intenção de Rauschenberg não é destruir o desenho de De Kooning. A obra nasce a partir da negação; contudo, o mais importante é justamente o que foi negado. De maneira similar, a supressão de Twombly não destrói o texto de Seferis. Ao contrário, com sua edição, o artista nos leva à questão essencial desta poesia, isto é, à sensação de incerteza/vacuidade diante da morte.

FIGURA 102 – Fragmento de papiro manuscrito por Arquíloco – descoberto no séc. II d.C.

FIGURA 103 – Twombly. *Arquíloco*. Fundação Nicola Del Roscio.

FIGURA 104 – Arquíloco. Trad. Davenport. Berkeley e Los Angeles: Imprensa da Univ. da Califórnia, 1980. Cópia marcada por Twombly.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AArchilochos_fragment_PK7511r.jpg
Acesso em: 27 nov 2017

Fonte: JACOBUS, 2016, pp. 16 e 17

Se, em Seferis, Twombly cria lacunas, em Arquíloco (séc. VII a.C.) a apropriação direta, na maioria das vezes, lhe basta. Isso porque o hiato é intrínseco à obra desse poeta do final da era de bronze grega. Arquíloco utilizava, como suporte, sucata de papel das famílias de Alexandria – com a qual múmias de terceira classe eram embaladas e recheadas. Dada a fragilidade do material, o que conhecemos de sua obra se resume a cerca de trezentos fragmentos de papiro (Fig. 102). Para

Davenport²²³, “o fragmento de papel rasgado alexandrino se torna parte da aura imaginária do poema”²²⁴ (DAVENPORT apud JACOBUS, 2016, p. 16, trad. nossa).

As cópias, repletas de marcações do artista (Fig. 104), revelam que a poesia lírica e satírica de Arquíloco era uma das suas favoritas. Cy copiou o mesmo fragmento de texto quatro vezes: “Este fragmento / de papel Alexandrino, rasgado / Do lado esquerdo, direito, / superior e inferior, / ~~Com buracos~~ / No meio, / Ler] / Você [/] se [/ rio [/] assim [/ Eu então, sozinho”²²⁵ (JACOBUS, 2016, p. 16, trad. nossa). Em *Arquíloco* (Fig. 103), Twombly reescreve a poesia inteira, suprimindo apenas a linha “com buracos”. A elipse, para Jacobus, acentua a erosão de um texto já repleto de lacunas. O vazio, metaforizado pelos buracos do papel alexandrino, é o assunto da poesia. Jacobus analisa que entre o “eu” e um não especificado “você”, há uma gramática condicional de relação (“se”, “assim”, “então”) que os mantém separados. O único verbo sobrevivente, fornecido pelo tradutor, é o “todo-importante verbo intransitivo ‘Ler’”²²⁶ (JACOBUS, 2016, p. 16, trad. nossa).

A maneira como Twombly apropria-se dos trechos poéticos e os dispõe nas telas estabelece, como vimos, uma relação íntima entre significante e significado. Essa quebra de hierarquia entre o aspecto formal e o semântico o aproxima do universo daqueles que, atraídos pela escrita oriental, buscavam uma nova concepção compositiva na poesia. Atik (1995) discorre sobre o processo de aproximação do ideograma à poesia, citando *Um lance de dados*, de Mallarmé, como uma das primeiras tentativas nesse sentido. Neste ensaio, o poeta teoriza sobre um método compositivo que procura espelhar as metamorfoses do pensamento utilizando-se, como vimos, de recursos tipográficos. Segundo Atik, a tipografia funcional mallarmaica possui afinidades com a configuração do ideograma chinês. Em seguida, a autora apresenta Apollinaire, que propôs uma configuração poemática fundada na lógica ideográfica. Atik observa um rompimento com a lógica gramatical nos caligramas de Apollinaire; no entanto, constata também a redução do ideograma poético à mera representação figurativa do tema. Assim, Atik conclui que foi

²²³ Twombly lia Arquíloco através das traduções de Guy Davenport, segundo Jacobus.

²²⁴ Cf. no original: “the torn shred of Alexandrian paper becomes part of the poem’s imaginary aura” (DAVENPORT apud JACOBUS, 2016, p. 16, trad. nossa).

²²⁵ Cf. no original: “This shred / of Alexandrian / Paper, torn / Left side, right / Top and bottom, / In the middle, / Reads] / You [/] if [/ river [/] so [/ I then, alone]” (JACOBUS, 2016, p. 16, trad. nossa).

²²⁶ Cf. no original: “all-important verb supplied by the translator – the intransitive verb ‘Reads’” (JACOBUS, 2016, p. 16, trad. nossa).

somente Ezra Pound (1885-1972) quem de fato teorizou sobre o ideograma aplicado à poesia. Um dos maiores nomes do movimento modernista da poesia norte-americana do início do século XX, Pound encontrou a chave para uma nova concepção de poesia em *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia* (1903), do filósofo norte-americano Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908). O ensaio de Fenollosa foi publicado postumamente pelo modernista, em 1919, tornando-se um dos pilares de toda vanguarda artística que culminaria, no Brasil, no movimento Concretista na década de 1950. Para Atik (1995, p. 61), a importância dos trabalhos de Fenollosa e Pound consiste, sobretudo, na renovação poética ocidental, ao evidenciarem que o princípio ideogramático “permite uma configuração poemática em consonância com o processo comunicativo direto, econômico e objetivo, que caracteriza o espírito contemporâneo”.

A relação entre significante e significado – que, no alfabeto latino, é totalmente imposta e arbitrária – mantém, no mandarim, certa relação de semelhança. Por exemplo, o caractere “chuva” é baseado na ilustração de uma nuvem contendo quatro gotas d’água. Fenollosa afirma que as palavras chinesas têm vida e plasticidade, pois o “significado pode inclinar ora para um lado, ora para o outro, segundo o ponto de vista” (FENOLLOSA apud BENTO, 2008, p. 141). Isso porque o princípio da sugestão é uma das bases para a constituição de um ideograma. Dois (ou mais) caracteres são justapostos para sugerir uma terceira coisa. A imagem da “água” junto ao “olho” significa “chorar”; enquanto a de “orelha” sob o desenho de um “portal” representa o verbo “ouvir”. Os exemplos são de Sergei Eisenstein (apud BOIKO, 2016, p. 34), que relaciona o processo de composição do ideograma ao de montagem cinematográfica: “Sim, exatamente o que fazemos no cinema, combinando cenas que são denotativas, de significado único, de conteúdo neutro, em contextos e sequências intelectualizadas” (EISENSTEIN apud BOIKO, 2016, p. 34). A construção do ideograma se dá de tal forma que a etimologia fica constantemente visível. A palavra, “ao invés de ir tornando-se mais pobre”, como acontece no alfabeto latino, “vai-se enriquecendo gradualmente com o correr do tempo, de maneira quase conscientemente luminosa” (FENOLLOSA apud ATIK, 1995, p. 62). Enfim, o deleite estético que os caracteres chineses exerceram em Fenollosa, Pound e Eisenstein, entre outros, está na forte ligação destes com o

objeto representado. Em outras palavras, é como se cada ideograma fosse uma metáfora visual do objeto – um poema em potencial.

Fascinado pelo caráter da escrita chinesa – sua forma condensada, lacônica e passível de múltiplas interpretações –, Fenollosa fundou uma linha poética baseada na sugestão. Seu alvo era “interligar o máximo de significados dentro de uma única frase impregnada, eletrizada, e luminosa interiormente” (FENOLLOSA apud JACOBUS, 2016, p. 18). Essa também era a busca de Twombly, que dizia sempre procurar pela “frase condensada” (SEROTA, 2008). De acordo com Jacobus, Twombly pode ter encontrado seu caminho para Fenollosa via Olson, que faz referência às ideias do filósofo em *Verso Projetivo* (1950). Vimos como o poeta percebeu as marcas de Twombly como glifos, pois seriam, segundo ele, pouco mediadas pela linguagem moderna. Olson considerava que a moderna língua ocidental inibe o imediatismo da consciência humana e a experiência, pois atua como uma espécie de barreira entre a experiência e a expressão. Por isso ele procurava fazer de seu ato de criação poética uma experiência de confronto com a realidade que não obedeceria diretamente a um enredo ou tema. Vejamos uma obra de Olson (Fig. 105), de agosto de 1966, comentada por Hoeynck.

FIGURA 105 – Charles Olson. Poema de agosto de 1966.

Fonte: <http://shwardo.tumblr.com/post/7328851548/cytwombly> Acesso em: 10 jul 2016

Como glifos, cada conceito expresso nas frases em versos duplos (dísticos) do poema circula em torno dos temas da migração e do meio ambiente, sem estabelecer uma trama central. Hoeynck (s/d) examina cada dístico:

O primeiro deles introduz o conceito de migração; o segundo, a busca de ambientes favoráveis não só pelos homens, plantas e animais, mas também por deuses; o terceiro cita o dipolo elétrico e magnético da física e Aesir-Vanir, o deus nórdico da água; o quarto remete à noção de velocidade na matemática pura do filósofo Alfred North Whitehead e à ideia de Animus de Jung ou mundo espiritual dentro do inconsciente coletivo; e o quinto, possivelmente, faz alusão ao poema de Yeats “A Rosa do Mundo” ou ao livro de Gertrude Stein *O mundo circular da rosa e rosa e rosa*²²⁷ (OLSON apud HOEYNCK, s/d).

Olson defendia a “composição por campo” através de versos abertos. 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. Como notamos neste poema, a forma espiralada como Olson organizou os versos remete às ideias de movimento migratório e de expansão da sociedade. A imagem da espiral em dilatação também se relaciona com a ampliação do nível de complexidade dos temas em cada dístico – da busca pela sobrevivência às alusões a conceitos matemáticos abstratos e ao universo espiritual. Enfim, os aspectos formais são tão importantes quanto os conceituais. Se apenas ouvíssemos – sem ler – os versos desse poema, nossa fruição seria empobrecida.

Certamente, as ideias desses poetas repercutiram em Cy. E isso não somente na época em que estive no *Black Mountain*. Tais referências se tornariam ainda mais acentuadas nas décadas que se seguiram. Como vimos, inicialmente a relação de Twombly com a palavra estava mais voltada para a questão formal. O interesse do artista estava principalmente no gesto e no ritmo linear da escrita à mão. A pseudoescrita de Twombly dos anos 1950 remete-nos à vanguarda dos calígrafos japoneses, como Yukei Tejima, que explora a caligrafia como quem desconhece a significação dos signos caligráficos.²²⁸ A pesquisa “caligráfica” de Twombly – se

²²⁷ Cf. no original: “The first couplet introduces migration; the second the pursuit of favorable environments not only by the equalized men, plants and animals, but also by gods; the third the electric and magnetic dipole of physics and Aesir-Vanirs, a Norse Water-god; the fourth the philosopher Alfred North Whitehead’s notion of an environmental impetus or velocity in pure mathematics and Jung’s sense of the Animus or world spirit within the collective unconsciousness; and the fifth possibly alludes to Yeats’ poem “The Rose of the World” or Gertrude Stein’s book “The Round world of rose and rose and rose” (OLSON apud HOEYNCK, s/d).

²²⁸ Pedrosa afirma que em nenhuma outra civilização a “palavra escrita” é tão respeitada quanto no Extremo Oriente – inclusive nas populações iletradas. Questionando sobre o porquê dos analfabetos venerarem tão comovidamente os signos caligráficos, Pedrosa conclui que a reverência não provém do significado da escrita e sim da sua vitalidade plástica. Antes de ser utilizada na pintura, a pincelada faz parte do aprendizado da escrita. “A escritura japonesa e chinesa contém meios visuais de expressão, através de sua técnica de realização, que ultrapassam de muito os limites monossilábicos da língua falada” (PEDROSA, 2000, p. 305).

assim podemos chamar a busca do artista em apropriar-se de signos da escrita como signos plásticos – trouxe-lhe um repertório formal que jamais seria esquecido. O que percebemos, posteriormente, é um enriquecimento em seu trabalho a partir da abertura para a legibilidade e a semântica. O discurso entra em cena mas nunca é dominante. Tampouco segue uma linearidade. Somos convidados a ler, mas a leitura vai além da significação. Como bem observa o historiador alemão de arte Manfred de la Motte, a leitura da obra de Twombly teria menos relação com a decifração e mais com “permitir que o olho seja cativado por sequências e passagens com provocações ritmicamente divertidas”²²⁹ (DE LA MOTTE apud JACOBUS, 2016, p. 51, trad. nossa). Para ele, o artista recorre a uma composição em “forma aberta”, convidando o observador a participar de “uma experiência temporal de continuidade como a da música moderna” (DE LA MOTTE apud JACOBUS, 2016, p. 51). As características apontadas por La Motte aproximam Cy de Olson e poderão ser melhor observadas na análise da obra *Sem Título (Pinturas de Peônias em Floração)*. Notemos que, em certo sentido, a continuidade enfatizada pelo historiador de arte se dá, paradoxalmente, pela fragmentação do texto poético. Twombly, seguramente, tinha consciência da estratégia de Fenollosa (e de Olson), que, entendendo a poesia como ação única, contínua e permanente, utilizava-se de frases incompletas. Analisando Fenollosa, Jacobus afirma: “nada é completo – nem frases, nem a ação, e nenhum pensamento também”²³⁰; e menciona a frase do próprio poeta “Nenhuma frase completa, realmente completa um pensamento”²³¹ (JACOBUS, 2016, p. 18, trad. nossa). Twombly seguia essa mesma linha, valendo-se da fragmentação de textos poéticos para assim criar lacunas preñes de significados.

Sem Título (Pinturas de Peônias em Floração) (Fig. 107) é talvez a mais oriental das pinturas de Twombly. Ela pertence a uma série de pinturas horizontais com um pouco mais de cinco metros de comprimento, pintadas com tinta acrílica – um *medium* que o artista adotou no final da década de 1970 e no início dos anos 1980. A construção de cada obra, em seis painéis de madeira, lembra a forma e a proporção das decorativas telas dobráveis japonesas, como observa Jacobus. O

²²⁹ Cf. no original: “allowing the eye to be captivated by sequences and passages, rhythmically teasing [them] out” (DE LA MOTTE apud JACOBUS, 2016, p. 51, trad. nossa).

²³⁰ Cf. do original: “Nothing is complet – not sentences, not action, and not thought either” (JACOBUS, 2016, p. 18, trad. nossa).

²³¹ Cf. no original: “no full sentence really completes a thought” (JACOBUS, 2016, p. 18, trad. nossa).

interesse de Cy pela cultura japonesa e seus objetos acrescenta outra camada de significado às *Pinturas de Peônias Florescentes*. McCullough (2011) destaca um ensaio de Éric Mézil, que acompanhou a exposição dessas telas na cidade francesa de Avignon. Mézil (apud MCCULLOUGH, 2011, p. 44, trad. nossa) descreve “uma abundância de quimonos ricamente brocados e um sofá do século VIII em uma das salas de estar”²³² da casa de Twombly em Gaeta, Itália, onde as pinturas foram criadas no final do outono de 2006 e no início do inverno de 2007. A autora ainda faz referência à fala do artista: “Você sabe, eu tenho uma coleção real, adorei o Japão, os tecidos, motivos e cores”²³³ (TWOMBLY apud MÉZIL, 2007, p. 184, trad. nossa). Para Mézil, a consciência de Twombly sobre esses objetos provavelmente concede às *Pinturas Peônias* um sentido legítimo de suas próprias memórias e interesses pelo Japão. A exposição em Avignon foi inaugurada em 2007 durante o mês de junho. A data é significativa, pois esse era o mês em que a flor da peônia era celebrada, durante o período Heian japonês. De acordo com McCullough, Mézil afirma que o artista fazia questão que a exposição iniciasse em junho. Embora sutil, a referência indica conhecimento sobre a cultura japonesa. Ainda segundo McCullough, a escolha do espaço da exposição foi também premeditada. Twombly (apud MCCULLOUGH, 2011, p. 51, trad. nossa) considerou “a luz muito específica da Provença e a aura do *hôtel particulier* transformado em museu”²³⁴. O artista estava se referindo à aura de realeza deste hotel do século XVIII em consonância com suas *Pinturas Peônias* que remetem ao Japão Imperial. O espaço em Avignon consistia em um salão central, a partir do qual as salas de exposições se espalham simetricamente. McCullough comenta que Twombly providenciou a remoção de uma parede divisória que havia interrompido a entrada tradicional do *hôtel particulier*. A intenção do artista era deixar o local o mais próximo possível da organização espacial original e promover um movimento mais contínuo de visitantes.

Mas voltemos à tela. Para este trabalho (Fig. 106), o artista revestiu os painéis com uma cor verde-acinzentada (céladon) que remete ao esmalte de certo tipo de porcelana chinesa. É possível perceber que as cinco peônias estilizadas foram

²³² Cf. no original: “an abundance of richly brocaded kimonos and obi on an 18th century sofa in one of the living rooms” (MÉZIL apud MCCULLOUGH, 2011, p. 44, trad. nossa).

²³³ Cf. no original: “You know I have a real collection, I adored Japan, the textiles, motifs and colours” (TWOMBLY apud MÉZIL, 2007, p. 184, trad. nossa).

²³⁴ Cf. no original: “the very specific light of Provence and the aura of the *hôtel particulier* transformed into a museum” (TWOMBLY apud MCCULLOUGH, 2011, p. 51, trad. nossa).

primeiramente pintadas em um verde saturado mais escuro com copiosos gotejamentos pela tela, para em seguida serem cobertas com branco, criando novas linhas de gotejamento abaixo de cada flor. O exuberante efeito remete ao mesmo tempo ao florescendo e à desintegração das flores.

FIGURA 106 – Twombly. *Sem Título (Pinturas de Peônias Florescentes)*, 2007. Acrílica, pastel oleoso e lápis s/ madeira. 252 x 552 cm. Coleção do Sr. e Sra. Donald B. Marrom, Nova Iorque.

Fonte: <http://www.miacollectiveart.com/mia-art-article/2017/1/13/cy-twombly-against-interpretation>
Acesso em: 20 set 2017

Muito antes de Twombly criar essa tela, Barthes (1982, p. 157) já havia observado uma relação entre a prática do artista e a estética japonesa:

Twombly mobiliza o seu retângulo segundo o princípio do Raro, quer dizer, espaçamento. Essa noção é fundamental na estética japonesa, que não reconhece as categorias kantianas do espaço e do tempo, mas outra, mais sutil, a do intervalo.

O artista evidencia os intervalos nesta obra pela repetição do motivo da peônia. Vimos como o espaçamento era também caro a Olson, além de ser um elemento essencial no haikai. Não é por acaso que Twombly opte pela citação desse tipo de poema nesta obra – em cada peônia há um haikai, totalizando cinco poemas de haicaístas diferentes (essa multiplicidade de fontes é outro ponto em comum entre Twombly e Olson). Um dos aspectos peculiares do haikai é justamente a sua morfologia estética, ou seja, o modo como o poema se apresenta na página. Fontanari (2011) compara a estrutura do haikai a uma pilha de tijolos dispostos em três degraus. “O olhar vagueia nessa superfície, os espaços em branco (vazio oriental) anunciam um descanso” (FONTANARI, 2011, p. 29). Dessa forma, o artista dá uma dupla ênfase ao intervalo. A primeira pelo espaço marcado entre os motivos

florais repetidos e a outra pela presença dos haicais. Assim como no comentado poema de Olson, a preocupação central de Twombly aqui parece ser a respiração, transmitida ao observador através de meios tipográficos e pictóricos. Além disso, sua obra, como a do poeta, gira em torno de um assunto (*furimono*, como veremos), mas não estabelece uma trama central. Seguindo a linha de um de seus primeiros mentores, Twombly trata a forma como extensão do conteúdo e mantém o significado nos interstícios.

Pedrosa (2000) explica que a poesia dos haicais e a beleza do estilo caligráfico japonês partem de uma mesma experiência fundamental: vistas e sons da natureza. Para Barthes (2005, pp. 47-48), o haikai é um “ato mínimo de enunciação, forma ultra breve, átomo de forma que anota (marca, cinge, glorifica: dota de uma fama – renome/reputação) um elemento tênue da vida ‘real’ presente concomitante”. O haikai é um convite à contemplação, um momento de queda do corpo e mente para se estar simplesmente presente. Como indica o haikai de Takarai Kikaku²³⁵, citado por Twombly no sexto painel do lado superior direito. O poema apresenta o guerreiro samurai Kusunoki, que, atraído pela beleza das peônias, esqueceu por um instante da guerra e entregou-se ao deleite da contemplação: “AH!, as Peônias / pelas quais / Kusunoki tirou sua / ARMADURA (KIKAKU)”²³⁶ (JACOBUS, 2016, p. 213, trad. nossa). Jacobus observa que o segundo “K” do nome de “Kikaku” pode ser confundido com um “R”, formando a palavra “kiraku” que em japonês significa despreocupado. Constatamos também, através do Instituto de Arte de Chicago²³⁷, outra “confusão” de letras possivelmente proposital. Na inscrição de Twombly, o “r” inicial da palavra “armadura” (ARMOUR) é menor do que as outras letras. Provavelmente, há aqui a intenção de criar uma dubiedade de interpretação (amor/armadura) que, segundo Jacobus, relaciona-se com os temas do amor e da violência que moldam a história de Kusunoki.

A intenção de criar a duplicidade de sentido é confirmada na repetição do fragmento de Kikaku em outra *Pintura Peônia* (Fig. 107). Nesta tela, também o primeiro “r” da palavra “armadura” é inscrito em menor escala. Semelhantemente à pintura céladon,

²³⁵ Takarai Kikaku (1661-1707) foi discípulo do mestre haicaísta do século XVII, Matsuo Bashô (1644-1694). Kikaku ficou famoso com sua filosofia sobre o *karumi* ou “leveza”.

²³⁶ Cf. no original: “AH! the Peonies / for which / Kusunoki took off his / ARMOUR (KIKAKU)” (JACOBUS, 2016, p. 213, trad. nossa).

²³⁷ Cy Twombly: selected words 2000-2007. Disponível em:

<<http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/CyTwombly/peony>>. Acesso em 10 jul 2017.

esta pintura de peônias magentas sobre fundo amarelo possui características típicas das composições tradicionais japonesas, como a planificação na representação pictórica e o padrão de corte do motivo. McCullough (2011) observa que as dez flores são dispostas de tal forma que parecem correr pelas bordas do painel, implicando em uma maior sensação de espaçamento, como ocorre na composição japonesa tradicional.

FIGURA 107 – Twombly. *Sem Título (Pinturas de Peônias Florescentes)* e detalhe do lado superior esquerdo, 2007. Tinta acrílica, pastel oleoso e lápis de cor s/ madeira. 252 x 552 cm.

Fonte: <https://www.thebroad.org/art/cy-twombly/untitled-gaeta> Acesso em: 20 set 2017

Jacobus faz uma análise detalhada de cada haikai presente na pintura céladon e conclui que o assunto das *Pinturas Peônias* de Twombly é o de “coisas caindo” ou *furimono* – termo japonês para uma questão comum do *renga* (ciclos de haicais). *Furimono* designa coisas que caem como chuva, neve, folhas, orvalho e, presumivelmente, pétalas. Da esquerda para a direita, o primeiro haikai citado por Twombly é de Masaoka Tsunenori Shiki (1867-1902): “A Peônia branca / na Lua / uma noite / Desfaz-se / e Cai”²³⁸. Para Reginald Blyth (apud JACOBUS, 2016, p. 218, trad. nossa), esse “verso romântico”²³⁹ expressa “a inevitabilidade silenciosa da queda da flor, a suprema indiferença da lua, a abjeção das pétalas caídas”²⁴⁰. Também é possível pensar nas palavras “lua” e “noite” como indícios de uma sensação de fim, pois elas remetem tanto ao fechamento do dia quanto à morte. O segundo, um haikai de Yataro Kobayashi Issa (1763-1827) do final do século XVIII –

²³⁸ Cf. no original: “The white Peony / at the Moon / one evening / Crumbled / and / Fell” (JACOBUS, 2016, p. 218, trad. nossa).

²³⁹ “a romantic verse” (JACOBUS, 2016, p. 218, trad. nossa).

²⁴⁰ Cf. no original: “the noiseless inevitability of the fall of the flower, the supreme indifference of the moon, the abjectness of the fallen petals” (BLYTH apud JACOBUS, 2016, p. 218, trad. nossa).

“a Peônia cai / Derramando-se / na chuva / de ontem”²⁴¹ – repete o motivo da queda e do excesso de líquido. “Do coração / da peônia / uma abelha / bêbada”²⁴² é o terceiro haikai citado, escrito por Bashô (1644-1694). Jacobus explica que o haicaísta não versa aqui sobre a celebração de uma embriaguez gloriosa, mas sim sobre uma despedida relutante e dolorosa. Para McCullough (2011), trata-se de uma metáfora para abordar os temas da simultaneidade da vitalidade e do descanso eterno. A abelha viva emerge da peônia morta. Imagem própria do ciclo de vida da natureza, em que a vida e a morte coexistem e emergem umas das outras. O penúltimo fragmento – “A Peônia / Treme”²⁴³ – faz parte de outro haikai do século XVIII de Yosa Buson (1716-1783). O último, como vimos, vem do suspiro de Kusunoki e “conclui a sequência de queda, derramamento, tremor e rendição”²⁴⁴, como afirma Jacobus (2016, p. 218, trad. nossa).

É assim que Twombly cria um palimpsesto em multicamadas de escrita, memórias e sensações, capturando e immortalizando nuances da cultura japonesa. Um fato singular ocorreu durante a exposição em Avignon. Uma visitante, arrebatada pelas pinturas, beijou apaixonadamente uma das obras, deixando uma marca de batom vermelho. “Esta mancha vermelha é testemunho desse momento, do poder da arte”²⁴⁵, declarou Rindy Sam aos policiais que a detiveram na saída da mostra. A mulher foi presa, mas a marca de seus lábios permaneceu na pintura. A obra pertencia a Yvon Lambert, que processou Sam por danos materiais no valor de dois milhões de euros. Não há declarações do artista a esse respeito, mas ele talvez tenha se divertido com a surpreendente camada final de sua palimpséstica tela.

Sam afirmou não ter premeditado: simplesmente se entregara ao arrebatamento da paixão que a obra de arte produziu nela. Algo curiosamente semelhante ao maravilhamento diante da visão que enlevou Kusunoki. Vimos como Twombly enfatiza o deleite provocado pela beleza da peônia em sua pintura céladon. O interessante é que ele o faz enfatizando simultaneamente a beleza da flor e sua

²⁴¹ Cf. no original: “*the Peony falls / Spilling out / Yesterday’s / Rain*” (JACOBUS, 2016, p. 218, trad. nossa).

²⁴² “*From the heart / of the Peony / a drunken / bee*” (JACOBUS, 2016, p. 218, trad. nossa).

²⁴³ “*The Peony / Quivers*” (JACOBUS, 2016, p. 218, trad. nossa).

²⁴⁴ “*concludes the sequence of falling, spilling, quivering, and surrender*” (JACOBUS, 2016, p. 218, trad. nossa).

²⁴⁵ “*This red stain is testimony to this moment, to the power of art*”. *Painting meets its femme fatale*. BBC, July 21, 2007. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/6910377.stm>> Acesso em: 19 jul 2017.

fragilidade – uma vez que a peônia está totalmente desabrochada e, portanto, próxima de seu colapso. A ambiguidade do motivo já estava presente nas fotografias do artista de 1980. Em *Peônias* (Fig. 108), o artista usa o habitual enquadramento fotográfico fechado, isolando o objeto. A prática fotográfica de Twombly frequentemente envolve exposição lenta e *close-up* em um detalhe ou objeto – às vezes tornado irreconhecível. Jacobus estabelece uma interessante relação entre o enquadramento fotográfico preferido de Twombly e o haikai de Bashô. Ela entende que o mestre haicaísta aprofundava-se em meditações igualmente refinadas e alusivas sobre objetos isolados ou em *close-up*. McCullough concorda com esse comentário e destaca a imersão do artista na temática floral não só nas fotografias, mas, também, nas pinturas dos anos 2000. McCullough (2011, p. 52, trad. nossa) ainda cita um haikai de Bashô como exemplo de associações desencadeadas por um único pensamento ou objeto, neste caso, a flor de cerejeira: “Quantas, muitas coisas / Elas trazem à mente - / Flores de cerejeira!”²⁴⁶.

Em *Peônias*, Twombly articula a luz de forma que as flores desabrocham luminosamente contra um fundo escuro ou borrado. O resultado é uma imagem com alto grau de dramaticidade. As flores ganham um esplendor exuberante devido ao contraste marcante. A peônia da direita, de tão luminosa, se apresenta como uma mancha branca – talvez uma alusão ao vazio do seu iminente fim. A flor da esquerda é de uma delicadeza e fragilidade incomensuráveis. Suas pétalas lembram finíssimas folhas de papel de seda amassado. É sem dúvida uma fotografia “punctuante”, diria Barthes²⁴⁷. O filósofo equipara a fotografia punctuante ao haikai. Para ele, ambos possuem a propriedade de captar o instante sem descrevê-lo semanticamente – porque agem como índices, traços do real. O filósofo considera que nossa dificuldade em entender a linguagem do haikai vem do caráter da nossa língua, a qual “não se presta a entender a realidade direta, mas está sempre a comentá-la” (BARTHES apud FUKUSHIMA, 2007, p. 83). Nossa literatura pressupõe um trabalho retórico, ao passo que o haikai, ramo literário do zen budismo, oferece um caminho bem diferente – pode ser profundo apesar de curto e simples. Barthes

²⁴⁶ Cf. no original: “How many, many things / They bring to mind - / Cherry blossoms!” McCullough (2011, p. 52, trad. nossa).

²⁴⁷ Punctum é um conceito elaborado pelo filósofo em *A Câmara Clara* que se refere ao campo do indizível na imagem. Uma fotografia punctuante é aquela que contém “algo a mais”, inacessível ao intelecto, mas reivindicado pelo corpo. Esse algo a mais provoca no observador um pequeno abalo, um “satori”, diria Barthes. Cf. BARTHES. *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

considera os haicais como “satoris”, pois podem quebrar o raciocínio lógico e trazer uma “compreensão súbita” ao leitor – da mesma maneira que as fotografias punctuantes. A figura utilizada por Barthes para falar da propriedade indicial intrínseca aos haicais e às fotografias é a da criança pequena que mostra algo com o dedo e diz: “isso é isso, é tal! Mas não diz nada mais” (BARTHES apud BUENO, 2015, p. 99). Consideramos *Peônias* uma fotografia punctuante, pois nela não há narrativa e sim o rapto do instante. Curiosamente, essa imagem antecipa a ideia presente na tela de 2007. Se, nesta última, o artista cria uma bela fusão entre os elementos da imagem e os haicais citados, a primeira parece traduzir visualmente o haikai de Shiki, já citado: “A Peônia branca / na Lua / uma noite / Desfaz-se / e Cai”.

FIGURA 108 – Twombly. *Peônias*, 1980. Impressão a seco em cartão. 43,1 x 27,9 cm.

Fonte: ROSCIO, 2014, p. 203

O assunto japonês de “coisas caindo”, ou *furimono*, observado por Jacobus, não se limita apenas às *Pinturas Peônias*. Cassegrain (2016) observa que a fotografia de Cy frequentemente se ocupa do movimento descendente da matéria como pétalas de flores em desvanecimento, folhas secas, ou detalhes de suas próprias esculturas em que há escorrimento de material. Ele cita a obra *Sem Título (O Sonho Matemático de Arshubanipal)*, de 2000. A peça foi estruturada a partir da *assemblage* de *objets trouvés*. A composição geométrica (uma base quadrada sobreposta por três cilindros) é coberta por uma massa de gesso que endurece deixando rastros do escorrimento, como uma lava. Twombly fotografa os detalhes do escorrimento em alto contraste. A imagem fotográfica não revela nada da

composição original, pois o que vemos nela é um magma sem forma (a impressão é ainda mais acentuada pelo foco embaçado) que parece se dissolver diante de nossos olhos.

FIGURA 109 – Matisse. *A Porta Negra*, 1942. Óleo s/ tela. 61 x 38 cm.

Fonte: <http://www.affordableart101.com/Henri-Matisse-pochoir-La-porte-noire-p/5852.htm>
Acesso em: 25 set 2017

FIGURA 110 – Matisse. Recto do envelope. Carta de 09 de fev de 1943 (Carta 304). A livraria Royal, Copenhagen.

Fonte: JACOBUS, 2016, p. 216

Dessa forma, é possível notar, segundo o historiador de arte, como os recursos fotográficos (exposição lenta, foco fechado/embaçado) são capazes de satisfazer o gosto do artista profundamente enraizado no colapso ou na dissolução. Foi justamente essa questão que atraiu Twombly a Matisse. Cy via no artista francês uma habilidade para sugerir imagens em desintegração. Mézil²⁴⁸, em conversa com o artista, relata que, diante das duas versões de *A porta negra* (Fig. 109) de Matisse, Twombly ficou impressionado com sua extraordinária aparência de decomposição – “(...) de uma tela para outra, você poderia dizer que o assunto cairá. Isso me agrada, esse colapso na pintura de Matisse”²⁴⁹ (TWOMBLY apud MÉZIL, 2007, p. 182, trad. nossa). Mézil considera que “o peso da pintura”, a cor, o enquadramento e a inclinação da pintura de Matisse “jogam em desequilíbrios e colapsos [*chavirements*]

²⁴⁸ Éric Mézil refere-se a uma conversa com Twombly enquanto o artista trabalhava nas pinturas que comporiam a exposição em Avignon, há pouco comentada. Vagando pelos quartos cheios de livros onde Twombly trabalhava em Gaeta, Mézil encontrou um pequeno livro do curador do Museu de Matisse em Nice, baseado em *La Porte Noire* (1942) – parte de uma série que mostra Matisse desenvolvendo variações do mesmo desenho.

²⁴⁹ Cf. no original: “from one canvas to another, you could say that the subject will fall. I like this, this collapse in Matisse’s painting” (TWOMBLY apud MÉZIL, 2007, p. 182, trad. nossa).

da composição”²⁵⁰ (TWOMBLY apud MÉZIL, 2007, p. 181, trad. nossa). Cassegrain argumenta que Twombly não é o único de sua geração a se interessar pelo processo de decomposição da forma como ameaça à estrutura do motivo na pintura ou mesmo à integridade do objeto de arte. O historiador cita as esculturas macias de Claes Oldenburg, as antifformas em feltro de Robert Morris e alguns trabalhos de Warhol como exemplos de trabalhos de artistas contemporâneos a Twombly que compartilham do mesmo interesse pela “deliquescência [da forma] ou pelas imagens ‘cadentes’”²⁵¹ (CASSEGRAIN, 2016, p. 189, trad. nossa).

Em um texto escrito para o catálogo da exposição na *American Academy* em 1998, Agamben enfatiza a inversão da ascensão nas esculturas posteriores de Twombly. O filósofo referia-se à série *Oito Esculturas*, cuja principal característica é a deliquescência da forma marcada pelos escorrimentos de gesso e tinta; “é como se cada ascensão fosse invertida e quebrada”²⁵² (AGAMBEN, 2002, p. 283, trad. nossa). Para ele, “há um momento no curso criativo de todo grande artista ou poeta” – entre os quais se inclui Cy Twombly – “quando a imagem da beleza que, até aquele momento, perseguiu um movimento ascendente, aparentemente contínuo, repentinamente inverte a direção e se torna visível verticalmente, em sua queda”²⁵³. Embora Agamben verse especificamente sobre as esculturas, a leitura também é válida para as pinturas posteriores de Cy. Se antes a “indiferença à gravidade” era uma característica notável nas obras do artista – como apontado anteriormente por Varnedoe –, a partir dos anos 1990, Twombly parece querer evidenciá-la por meio dos marcantes e frequentes escorrimentos.

Matisse (apud JACOBUS, 2016, p. 215, trad. nossa) declarou ter compreendido o “sentimento da horizontalidade e verticalidade”²⁵⁴ através da contemplação do espaço da página. Jacobus (2016, p. 215, trad. nossa) sugere um sentimento semelhante nos painéis horizontais de Twombly de 2007 – “carregados por rápidas

²⁵⁰ Cf. no original: “the weight of paint (...) play on imbalances and the collapses [chavirements] of composition” (TWOMBLY apud MÉZIL, 2007, p. 181, trad. nossa).

²⁵¹ Cf. no original: “deliquescent or ‘falling’ images” (CASSEGRAIN, 2016, p. 189, trad. nossa).

²⁵² Cf. no original: “it is as if every ascension has been inverted and broken” (AGAMBEN, 2002, p. 283, trad. nossa).

²⁵³ Cf. no original: “there comes a point in the creative course of every great artist or poet, when the image of beauty which, up to that moment, he had pursued in a seemingly continuous upward movement, suddenly reverses direction and becomes visible vertically, in its fall” (AGAMBEN, 2002, p. 283, trad. nossa).

²⁵⁴ Cf. no original: “le sentiment de l’horizontale et de la verticale” (MATISSE apud JACOBUS, 2016, p. 215, trad. nossa).

pinceladas e redemoinhos de cor que criam um movimento de compensação descendente²⁵⁵. Para ela, seria justamente esse “o lapso” de Twombly, ou seja, “a tendência física da tinta de fluir para baixo como uma condição material para a subjetividade pictórica: o assunto cairá”²⁵⁶ (JACOBUS, 2016, p. 212, trad. nossa). Nas *Pinturas Peônias*, por exemplo, o florescimento é desfeito pela liquefação. A excessiva liquidez da tinta produz escorrimentos por toda a extensão da tela, trazendo a sensação de que o assunto da obra não é outro senão o pincel do artista.

Em 1912, Matisse (apud JACOBUS, 2016, p. 212, trad. nossa) escrevera: “A imagem deve, para mim, ser sempre decorativa.”²⁵⁷ Há, neste sentido, outra aproximação entre os artistas, já que o trabalho posterior de Twombly retoma o longo debate do século XX sobre a relação da arte decorativa com a abstração. Quando se aproximou dos oitenta anos, Cy pintou grandes telas, encontrando novas maneiras de manejar a tinta com pincéis de cabo longo, assim como Matisse encontrara novas maneiras de produzir artes decorativas em larga escala, a partir de sua cama, com os recortes de papel. Jacobus afirma que, durante a década de 1940, Matisse tinha o hábito de decorar seus envelopes com formas de flores de quatro ou cinco pétalas (Fig. 110) – suas cartas eram destinadas a seu confidente intelectual na época, o escritor e artista André Rouveyre. Para Jacobus, estes pequenos envelopes estão intimamente relacionados aos livros ilustrados de Matisse durante o pós-guerra, os quais evidenciavam o seu interesse na relação entre caligrafia e decoração.

Jacobus ainda propõe que as linhas cruzadas decorativas de *A porta negra*, de Matisse, são evocadas por Twombly nos dois painéis verticais (Fig. 111) que fazem parte do grupo *Flores*. Para ela, é como se Twombly, com seus zigue-zagues roxos, tivesse imaginativamente combinado as malhas fechadas dos desenhos de *A porta negra* com os motivos mais livres ou soltos dos envelopes decorados por Matisse.

²⁵⁵ Cf. no original: “bear the weight of larger-than-life-size images whose paint-runs and swirls of color create a countervailing downward movement” (JACOBUS, 2016, p. 215, trad. nossa).

²⁵⁶ Cf. no original: “The subject will fall” (JACOBUS, 2016, p. 212, trad. nossa).

²⁵⁷ Cf. no original: “A picture should, for me, always be decorative” (JACOBUS, 2016, p. 212, trad. nossa).

FIGURA 111 – Twombly. *Sem título*, 2007. Acrílica s/ tela, painel esquerdo: 307 x 152 cm; Painel direito: 300 x 380 cm. Fundação Cy Twombly.

Fonte: <https://www.gagosian.com/now/cy-twombly> Acesso em: 12 set 2017

FIGURA 112 – Twombly. *Sem Título*, 2007. Acrílica, pastel oleoso e lápis de cor s/ madeira. 252 x 552 cm.

Fonte: <http://www.museum-brandhorst.de/typo3temp/pics/463d7d4395.jpg> Acesso em: 26 set 2017

Além disso, Jacobus percebe alusões à paleta de cores de *A porta negra* no grupo *Flores*. Algumas das *Pinturas Peônias* adotam a combinação de vermelho flamejante e amarelo, escurecido pelo marrom e ouro, semelhantemente à que ocorre na obra de Matisse. É o que percebemos em *Sem Título* (Fig. 112). Sobre um fundo amarelo desvanecido, Twombly pinta peônias em vermelho carnal. A última flor do lado direito recebe destaque pela velatura de amarelo ouro e é dotada de um pistilo

desproporcionalmente grande, sugerindo um falo. As outras três flores colossais jorram linhas de tinta vermelha e discretas linhas de gotejamento lilás que remetem à parede lilás com linhas verticais de *A porta negra*. Além dos habituais gotejamentos verticais, Twombly incluiu respingos de tinta diagonais na peônia central e na subsequente, à direita. Seu gesto alude à carga erótica do haikai de Tan Taigi (1709-1771), inscrito do lado superior esquerdo do painel: “O pistilo / da peônia / jorra / para fora / ao meio-dia / luz solar”²⁵⁸. Certamente, Twombly tinha conhecimento do significado japonês da palavra peônia, “hanabi”, que se traduz em “fogo de artifício” ou “flor de fogo”. O termo também se refere ao crisântemo, uma flor que lhe é similar em aparência. A definição literal implica em um elemento tátil e sensorial associado ao calor, ao toque e à paixão. Para além das similaridades formais, há também uma aproximação conceitual entre as *Pinturas Peônias* e *A porta negra*. Observamos que a questão do enlevo pela beleza e vivacidade das flores é, na obra de Twombly, indissociável de seu iminente colapso ou desintegração. Em *A porta negra*, também há duas potências que se contradizem: uma potência criadora e outra de aniquilação. Vieira (2015) salienta, nesta obra de Matisse, a paleta de cores vivas observada na figura central – mulher vestida com um roupão em cores flamejantes – e a janela que revela uma paisagem ensolarada e alegre. No entanto, atrás da mulher, no canto superior esquerdo, há uma porta negra que destoa de toda a atmosfera de otimismo do restante do cenário. Ela sugere a morte ou a ideia de que a vitalidade aparente do momento em que a mulher está gozando pode se render a qualquer instante ao aniquilamento que se entrevê atrás dela.

Essa temática “transcendental” teria continuidade nas pinturas que se seguiram às *Pinturas Peônias*. Em 2008, Twombly produziu duas séries de pinturas monumentais, as *Pinturas Rosas*. Nelas, o artista aborda o aspecto imperecível da flor – ligado à memória afetiva, como veremos. A pictorialidade suntuosa é agora aprofundada e chegará ao ápice nas obras produzidas pelo artista no ano de sua morte – *Caminho Real*, 2011. As cores extravagantes lembram *Ferragosto* e os traços circulares remetem às representações visuais da furiosa energia dionisíaca das pinturas da série *Baco* produzidas entre 2004 e 2005. Há também duas séries

²⁵⁸ Cf. no original: “The pistil / of the Peony / Gushes / out / into the noonday / Sunlight”. O haikai é identificado por Jacobus, 2016, p. 219, trad. nossa.

de *Pinturas Rosas*, ambas pintadas em acrílico – como nas *Pinturas Peônias*. Cada série segue uma estrutura composicional comum, na qual há variações no tocante às cores e às citações de trechos poéticos. A série de cinco pinturas de fundo azul turquesa claro, denominada *Rosas Gagosian*, foi exibida pela primeira vez em 2009 na Galeria Gagosian, em Londres. A outra série, conhecida como *Rosas Brandhorst* (por pertencer à coleção desse museu), é composta por seis obras em fundo siena. Na série *Gagosian*, cada painel de madeira é dividido visualmente em quatro quadrantes separados. As três seções à esquerda são preenchidas por três grandes rosas, enquanto a última seção do lado direito é coberta por inscrições de trechos do poema “As rosas”, de Rainer Maria Rilke. A exposição na Galeria Gagosian foi acompanhada por um catálogo que incluiu um ensaio sucinto do crítico de arte Jonathan Jones. O crítico comparou as conquistas florais de Twombly ao “mestre da cor” do século XVI, Ticiano. Jones relacionou o processo de “pressionar e esfregar” de Twombly à maneira espontânea e sensual de Ticiano manejar a tinta.²⁵⁹ A crítica avaliou positivamente as *Pinturas Rosas*, comparando-as a trabalhos de diversos artistas importantes, como as serigrafias de flores de Andy Warhol, as colagens de Henri Matisse e a obra *Ninfeias*, de Claude Monet.

FIGURA 113 – Twombly. *A Rosa V*, 2008. Acrílica s/ madeira. 252 x 740 cm.

Fonte: <http://journals.oregondigital.org/konturen/article/view/3236/3212> Acesso em: 26 set 2017

Na cultura greco-romana, as rosas estão ligadas a Baco, porque o deus romano do vinho e do prazer era tradicionalmente honrado com rosas. A conexão entre rosas e Baco foi imortalizada pelo poeta grego Anacreonte: “Na taça escura de vinho

²⁵⁹ Ver texto publicado em 02 de fev de 2009 no blog de Jonathan Jones, *Titian and Twombly: the most youthful of old masters*. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/jonathanjonesblog/2009/feb/02/titian-twombly-diana-actaeon>> Acesso em: 20 jul. 2017.

misturem nevadas de verão, / E adornem seus templos com a rosa rubra”²⁶⁰ (ANACREONTE apud MCCULLOUGH, 2011, p. 28, trad. nossa). A partir desse poema, McCullough estabelece uma relação entre o Bacanal e as pétalas escuras da *Rosa V* (Fig. 113). Ela associa as gotas pretas e cinzentas ao fim da festa ou às rosas cujas pétalas caem no chão.

Observando a figura da extrema esquerda, percebemos que já não há aparência de flor. O que há é apenas uma mancha púrpura sombria coroada por uma mancha negra menor. Supomos que talvez haja, aqui, uma alusão ao mito de Jacinto. Isso porque a mancha púrpura aparece em outras obras de Twombly com essa referência – como em *Sem Título (Para Safo)*, de 1976. Pode não passar de conjectura, mas a comparação é interessante, ainda mais se considerarmos uma espécie de jacinto com características singulares. *Scilla Peruviana*, um tipo de jacinto amplamente cultivado em jardins com climas mediterrâneos, tem a peculiaridade de florescer das extremidades para o centro. Assim, em determinado momento, o jacinto tem, em seu ápice, um tom púrpura mais escuro, quase negro (Fig. 114). Talvez a mancha negra no ápice do motivo da esquerda do painel seja mesmo uma menção a essa flor – e, portanto, ao mito de Jacinto. A mitologia grega diz que Jacinto era um homem muito amado pelos deuses Apolo e Zéfiro. Este último, enciumado pela preferência de Jacinto por Apolo, criou uma situação para que o deus olímpico atingisse mortalmente o jovem com um disco. Sentindo-se culpado por sua morte, Apolo promete cantar eternamente em memória de seu “amigo perfeito” e perpetuar sua imagem transformando-o em uma flor – “Tu viverás eternamente como uma flor que, aos corações dos homens, falará da primavera de sua juventude eterna” (LANG, 2008, p. 133).

FIGURA 114 – *Scilla peruviana*. Flor nativa de Portugal, Espanha e sul da Itália.

Fonte: http://pacificbulbsociety.org/pbswiki/index.php/Scilla_peruviana Acesso em: 27 set 2017

²⁶⁰ Cf. no original: “In thy dark wine-cup mingle summer snows, / And wreath thy temples with the blushing rose.” (ANACREONTE apud MCCULLOUGH, 2011, p. 28, trad. nossa).

A hipótese da referência ao mito é reforçada pelo sentimento dúbio de precariedade e constância no fragmento do poema “As Rosas XXVI”, de Rilke, inscrito nessa pintura, como observa McCullough (2011, p. 36, trad. nossa).

Infinitamente à vontade
Apesar de tantos riscos,
Sem variação
De sua rotina habitual,
A florescência da rosa
É o presságio de sua
Imensurável
Resistência
Rilke²⁶¹

Neste poema, Rilke inverte a fragilidade da vida efêmera da rosa. Seu florescimento não aponta para a decadência, como era de se esperar, mas para uma “resistência imensurável”, ou “REMANÊNCIA”, como escreveu Twombly certa vez.²⁶² Para Jacobus (2016, p. 218, trad. nossa), o conjunto de pinturas *Flores* “não são apenas sobre florescer, elas gravam as consequências da experiência afetiva, o resíduo que permanece na arte”²⁶³. A duração imensurável da rosa estaria na memória afetiva. Como a imagem do belo jovem Jacinto, que subsiste infinitamente na flor púrpura – “A florescência da rosa é o presságio de sua imensurável resistência”.

FIGURA 115 – Twombly. *A Rosa II*, 2008. Acrílica s/ madeira. 252 x 740 cm.

Fonte: <http://journals.oregondigital.org/konturen/article/view/3236/3212> Acesso em: 26 set 2017

²⁶¹ Cf. no original: “*Infinitely at ease / Despite so many risks / With no variation / Of her visual routine / The blooming Rose / Is the omen of her / Immeasurable / Endurance / Rilke*” (MCCULLOUGH, 2011, p. 36, trad. nossa).

²⁶² A artista Tacita Dean, em seu sensível ensaio fotográfico de 2008 sobre o ambiente de trabalho de Twombly, captou a imagem de um fragmento de papel com a enigmática palavra “REMANÊNCIA”, de acordo com Jacobus (2016, p. 219).

²⁶³ Cf. no original: “*They record the aftermath of affective experience, the residue that remains in art*” (JACOBUS, 2016, p. 218, trad. nossa).

McCullough (2011) aponta para outra característica de algumas *Pinturas Rosas* também ligada à memória. Trata-se da escrita duplicada e sobreposta. Em *Rosa II* (Fig. 115), ela aparece em pastel vermelho e amarelo. Abaixo, transcrevemos as frases do poema de Rilke citado por Twombly, de acordo com McCullough (2011, p. 30, trad. nossa). A coluna à esquerda representa as palavras escritas em vermelho; a coluna à direita, as palavras em amarelo:

Totalmente sozinha	sozinha
A abundante flor	abundante flor
Você cria seu espaço,	você cria seu espaço
Você olha para si mesmo em um espelho	você mesmo espelho
De odor	odor
Sua fragrância redemoinha	redemoinha
Mais pétalas	pétalas
Ao redor de seu fértil	
Calipso ²⁶⁴	

Notamos, assim, que as palavras em vermelho constituem o poema de maneira mais completa, ao passo que as palavras amarelas parecem um eco, ou um fantasmático palimpsesto. Enfim, temos aqui outras alusões a fragmentos da memória poética de Twombly.

Nas considerações sobre a exposição *A Rosa*, no Gagosian, o crítico de arte Anthony Byrt destacou o ritmo criado pelo conjunto de pinturas. Os motivos se repetem com leves variações, de modo que “as flores parecem pulsar ritmicamente assim como a poesia ao lado delas”²⁶⁵ (ANTHONY BYRT apud MCCULLOUGH, 2011, p. 88, trad. nossa). De fato, quando observadas em conjunto, as imagens pintadas e os arranjos de palavras de cada obra se conectam, revelando a série como um conjunto unificado – que literalmente envolve o espectador, dada a monumentalidade das obras que o compõem (o que também as aproxima dos painéis *Nenúfares* de Monet, de grandes dimensões). Cada uma está ligada às outras, ou – como o próprio Twombly (apud SEROTA, 2008) observou a propósito

²⁶⁴ Cf. no original: “*All alone (All alone) / O abundant flower (abundant flower) / You create your space (you create your space) / You stare at yourself in a mirror (yourself mirror) / Of odor (odor) / Your fragrance swirls (swirls) / More petals (petals) / Around your teeming / Calypso / Rilke*” (MCCULLOUGH, 2011, p. 30, trad. nossa).

²⁶⁵ Cf. no original: “*the flowers seeming to pulsate as rhythmically as the poetry next to them*” (ANTHONY BYRT apud MCCULLOUGH, 2011, p. 88, trad. nossa).

de sua tendência de pintar séries e sequências – como “páginas em um livro”²⁶⁶. Coincidência ou não, os livros artesanais (Fig. 116) que o artista produziu nos anos 1980 têm muitas afinidades com o grupo *Flores*. Neste caso, pela continuidade, e, no caso do grupo *Peônias*, pelos motivos de rosetas com quatro pétalas. Usando o mesmo acrílico carmesim dos pequenos livros, suas flores frouxamente nodosas reaparecem nos anos 2000, em escala maior.

FIGURA 116 – Twombly. *Sem Título*, 1984-2002. Livro feito à mão. Pastel oleoso, aquarela e acrílica s/ papel. 39,68 x 57,78 cm.

Fonte: JACOBUS, 2016, p. 216

A ideia de memória também está presente na série *Rosas Brandhorst*. Como na série *Gagosian*, as obras seguem uma composição comum. As seis pinturas são divididas em quatro partes. Cada parte é preenchida com uma grande rosa. Os trechos poéticos são inscritos de maneira mais livre do que na série *Gagosian* – eles aparecem entre as rosas, acima delas ou sobrepostos a elas. As fontes dos poemas são agora múltiplas.²⁶⁷ A primeira e a segunda pinturas possuem trechos da poetisa austríaca Ingeborg Bachmann (1926-1973); a terceira, da norte-americana Patricia Waters; a quarta, de T. S. Eliot (1888-1965); a quinta, de Rilke (1875-1926); e a sexta, de Emily Dickinson (1830-1886). McCullough (2011, p. 29, trad. nossa) analisa as linhas de Patricia Waters, transcritas acima das rosas de cores vibrantes da pintura *Sem Título (Rosa)* (Fig. 117): “Rosa / breve / Breve em sua beleza / mas o / aroma / Melhor do que a fama”²⁶⁸. A efemeridade da flor já não importa, considerando que sua existência permanece através da memória. O aroma

²⁶⁶ Cf. no original: “pages in a book” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008).

²⁶⁷ A página do Museu Brandhorst traz a informação de cada trecho de poesia e das fontes citadas nas obras. Disponível em: <<http://www.museum-brandhorst.de/en/collection-brandhorst/cy-twombly.html>> Acesso em 17 ago 2017.

²⁶⁸ Cf. no original: “Rose / brief / brief in its beauty / but the / scent / better than Fame” (MCCULLOUGH, 2011, p. 29, trad. nossa).

agradável parece subsistir nessa reminiscência, evocando infinitas imagens mentais de rosas.

FIGURA 117 – Twombly. *Sem Título* (Rosa), 2008. Ao lado, detalhe da obra. Acrílica e giz s/ madeira. 252,5 x 187,3 cm. Coleção Udo e Anette Brandhorst. Museu Brandhorst, Munique.

Fonte: <http://www.alaintruong.com/archives/2016/06/01/33899336.html> Acesso em: 04 out 2017

A quinta pintura desta série está também associada à temática da memória. A poesia citada é de Rilke (*Epitáfio*, 1925): “Rosa, / A pura / Contradição, / volúpia / de ser o sono de ninguém / sob tantas / Pálpebras”²⁶⁹. Twombly trocou a última palavra da poesia original, “pálpebras”, por “pétalas”. Os versos foram escritos para o epitáfio do próprio poeta. Rilke se preparava para sua morte fazia algum tempo porque sofria de leucemia, doença, naquela época, fatal. Para além de uma ode solene a Rilke, é possível supor que o octogenário Twombly estava aqui também escrevendo seu próprio epitáfio.

Para concluir a discussão sobre o transcendental em Twombly, mais especificamente sobre seu gosto por memoriais, vale mencionar a obra *O Teto*, de 2007-2009 (Fig. 118). Um pouco antes de completar oitenta anos, Twombly recebeu um convite do Museu do Louvre. Apenas outros dois artistas contemporâneos – Anselm Kiefer e François Morellet – foram solicitados para acrescentar uma obra permanente ao célebre museu. Coube a Cy pintar o teto do Salão de Bronzes Gregos. A satisfação do artista só não foi maior do que quando Barthes escreveu sobre sua obra. “Fazer o teto do Louvre pode ter sido um ótimo momento, mas Roland Barthes foi realmente o grande momento da minha vida”²⁷⁰ (TWOMBLY apud BERNADAC, 2010, p. 21, trad. nossa).

²⁶⁹ Tradução de Manuel Bandeira, em sua *Antologia Poética*, Livraria José Olympio Editora, 7ª edição, Rio de Janeiro, 1974.

²⁷⁰ Cf. no original: “Doing the Louvre ceiling may have been a great moment, but Roland Barthes was really the great moment in my life” (TWOMBLY apud BERNADAC, 2010, p. 21, trad. nossa).

FIGURA 118 – Twombly. *O teto*, 2007-2009. Museu do Louvre, Paris.

Fonte: <http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2010/04/01/upward-with-the-arts-the-louvres-cy-twombly-ceiling/> Acesso em: 30 set 2017

Twombly parece ter trabalhado na contramão de qualquer expectativa sobre o que faria no Louvre. O *teto*, aparentemente, não tem uma relação direta com o restante de sua obra. Em vez da peculiar escrita cursiva desmazelada, temos letras bastão cuidadosamente dispostas em retângulos brancos. A cor principal é incomum à sua paleta: um “azul de Giotto”²⁷¹, como o próprio artista declarou a Bernadac²⁷² (2010, p. 14, trad. nossa). Outro ponto atípico observado nesta obra são as esferas que contornam o teto. No entanto, considerando que nada é óbvio neste artista, precisamos ir além de qualquer consideração superficial.

²⁷¹ Cf. no original: “a Giotto blue” (TWOMBLY apud BERNADAC, 2010, p. 14, trad. nossa).

²⁷² Marie Laure Bernadac era, à época, curadora de projetos de arte contemporânea no Louvre. Renunciando ao seu silêncio lendário, Twombly concedeu a ela talvez a mais generosa de suas entrevistas.

FIGURA 119 – Twombly. *Deixando Pafos rodeada de ondas (IV)*, 2008. Acrílica s/ tela. 267,4 x 212,3 cm.

Fonte: <https://www.gagosian.com/exhibitions/september-25-2009--cy-twombly/exhibition-images>
Acesso em: 27 nov 2017

Twombly ficou envolvido no projeto do Louvre por três anos (2007 a 2009). Como vimos, desde 2007 ele retornou à cor, primeiramente com as *Pinturas Peônias*. Observamos também que sua paleta se tornou ainda mais vibrante em 2008, nas séries *Rosas*. Em 2009, o artista finalizou uma série de quatro pinturas que foram mostradas na Galeria Gagosian – *Deixando Pafos rodeada de ondas (I a IV)*, desse mesmo ano (Fig. 119). Nelas ele usou um tom de azul turquesa intenso; “um azul muito brilhante”²⁷³, de acordo com sua própria avaliação (TWOMBLY apud BERNADAC, 2010, p. 20, trad. nossa). Diante disso, percebemos o azul impetuoso do teto como uma continuidade poética em sua trajetória. Ainda mais se pensarmos que a temática transcendental ou memorial perpassou as últimas pinturas de Twombly. Vimos em *Peônias* uma exaltação da beleza da flor inseparável de sua iminente degradação. Em *Rosas*, o artista encontra uma saída para a permanência da flor, a despeito de sua efemeridade, através da memória. A série *Pafos* retoma a ideia da melancolia que envolve a partida perpétua comentada na obra *Diga adeus Catulo às costas da Ásia Menor*, de 1994. O assunto tem agora continuidade em *O teto* no Louvre, uma obra em memória a Gilbert de Botton, financiada por sua esposa Janet Wolfson de Botton, com o apoio da galeria Gagosian.

²⁷³ Cf. no original: “a very brilliant blue” (TWOMBLY apud BERNADAC, 2010, p. 20, trad. nossa).

FIGURA 120 – Braque. *Os pássaros*, 1953. Óleo s/ madeira. 2,70 x 2,10 m Compartimento central do teto da Salle Henri II, Museu do Louvre.

Fonte: <https://br.pinterest.com/Teoloch/braques-birds/?lp=true> Acesso em: 27 nov 2017

FIGURA 121 – Andrea Mantegna. *Óculo da Sala de Núpcias*, 1553. Palácio Ducale em Mantua.

Fonte: https://www.myartprints.co.uk/a/mantegna-andrea-1/camera-degli-sposi-ceilin.html&KK_COLLECT_ID=760 Acesso em: 27 nov 2017

De acordo com suas declarações, o desejo de Twombly era fazer algo que fosse uma resposta àquele espaço específico. Por se tratar de um lugar dedicado à arte e a sua história, podemos pensar na escolha desse azul “de Giotto” (também muito frequente em Matisse) como menção a outros céus consagrados. Realmente, Twombly preocupou-se em criar uma relação entre o seu teto e o teto da Sala de Henry II que antecede o Salão de Bronzes. “Estou feliz por estar nessa antiga e bela ala do Louvre e por ter Braque como vizinho. Espero que nossos dois trabalhos sejam complementares”²⁷⁴ (TWOMBLY apud BERNADAC, 2010, p. 20, trad. nossa). A pintura de Braque (Fig. 120) é composta de grandes áreas planas de cores, que contrastam fortemente com a decoração em relevo que emoldura as obras. Twombly segue a mesma ideia de contraste presente em Braque. Optando pela planificação, os artistas parecem enfatizar o aspecto pictórico das obras. Isabelle Majorel (2013), comentando a pintura de Braque, afirma que as aves pairando no teto reforçam a visão de uma abertura para o céu, assim como “o *trompe-l'oeil* concebido pelos

²⁷⁴ Cf. no original: “I’m happy to be in this beautiful old wing of the Louvre and to have Braque as a neighbor. I hope our two works are complementary” (TWOMBLY apud BERNADAC, 2010, p. 20, trad. nossa).

grandes artistas do Renascimento, como Mantegna no óculo da Sala de Núpcias”²⁷⁵ (Fig. 121) (MAJOREL, 2013, trad. nossa). Twombly buscou algo parecido. O artista afirma ter se preocupado com a escolha das cores e com a disposição dos círculos nas margens do teto para que eles “não saltassem” e a pintura permanecesse “bastante plana”²⁷⁶, criando uma sensação de “abertura para o céu azul”²⁷⁷ (TWOMBLY apud BERNADAC, 2010, p. 14, trad. nossa).

FIGURA 122 – *Decreto dos Trifilianos*. Primeira metade do século IV a.C.

FIGURA 123 – Objetos e utensílios de decoração do séc. V a.C.

FIGURA 124 – *Apolo*. Séc. II d.C. Prov. Lillebonne (Sena Marítimo).

Fonte: Fotografias da autora

Há ainda a menção a uma estampa japonesa (Fig. 125) que, segundo Twombly, o teria inspirado para a obra (BERNADAC, 2010, p. 17). De fato, o azul cobalto escurecendo a *royal* da estampa parece o mesmo do teto. Semelhançamente, os tons de ocre, pérola, siena e azul dos quarenta círculos lembram as cores das flores da estampa. Assim, percebemos, no teto, também uma alusão às suas próprias pinturas de flores tão ligadas, como vimos, à estética oriental. A avaliação de Loyrette, diretor presidente do Louvre na época, sobre *O Teto* reforça essa ideia. Loyrette entende que as considerações de Barthes sobre as qualidades zen de desprendimento e leveza em Twombly estão presentes nesta obra. Ele afirma que

²⁷⁵ Cf. no original: “à la manière des trompe-l’œil imaginés par les grands artistes de la Renaissance comme Mantegna dans l’oculus de la chambre des Époux” (MAJOREL, 2013, trad. nossa).

²⁷⁶ Cf. no original: “I didn’t want them to jump (...) quite flat” (TWOMBLY apud BERNADAC, 2010, p. 14, trad. nossa).

²⁷⁷ Cf. no original: “the ceiling open for the blue sky” (TWOMBLY apud BERNADAC, 2010, p. 14, trad. nossa).

“as esferas flutuantes dão, à superfície azul, iluminação, sensação de leveza, bem como uma sensação sutil de movimento”²⁷⁸ (LOYRETTE apud BERNADAC, 2010, p. 10, trad. nossa).

FIGURA 125 – Estampa Japonesa.

Fonte: BERNADAC, 2010, p. 17

FIGURA 126 – Detalhe da obra *O teto*.

Fonte: Fotografia da autora

Para Leeman (2010, p. 46, trad. nossa), *O Teto* sugere um tipo de cosmologia na qual as divindades não são Marte, Saturno ou Júpiter, mas os sete escultores cujos nomes estão escritos em grego nos espaços retangulares brancos: “Fídias, Míron, Lísipo, Praxíteles, Policleto, Cefisódoto, Escopas”²⁷⁹. De maneira similar à que vimos em *Virgílio*, aqui, a simples inscrição dos nomes dos escultores já é por si só um comentário completo sobre o universo da escultura clássica grega. Leeman entende que a inscrição desses nomes no Salão de Bronzes cria um paradoxo. Isso porque, naquele espaço, “não há nenhuma obra dos escultores referidos por Twombly, e os objetos – anéis, pulseiras, colares, fíbulas, espelhos, vasos etc. – e esculturas que ali estão são, de fato, anônimos”²⁸⁰ (LEEMAN, 2010, p. 49, trad. nossa). Realmente, não há obras dos referidos escultores, mas há mais do que isso. A estátua de Apolo em bronze, segundo Austier²⁸¹, é uma criação galo-romana inspirada em um modelo grego. A escultura foi produzida no século II d.C. na região de Lugduno (agora Lião) e descoberta em 24 de julho de 1823 em Lillebonne. Austier analisa as influências

²⁷⁸ Cf. no original: “These floating spheres give the blue surface of the sky a lighter, airy feeling, as well as a delicate sense of movement” (LOYRETTE apud BERNADAC, 2010, p. 10, trad. nossa).

²⁷⁹ “Phidias, Myron, Lysippus, Praxiteles, Polykleitos, Cephisodotus, Skopas” (LEEMAN, 2010, p. 46, trad. nossa).

²⁸⁰ Cf. no original: “does not contain any Works by the sculptors referred to by Twombly, and the objects – rings, bracelets, necklaces, fíbulas, mirrors, vases, etc. – and sculptures that it does contain are, in fact, anonymous” (LEEMAN, 2010, p. 49, trad. nossa).

²⁸¹ AUSTIER, Marie-Bénédicte. Apollon de Lillebonne. Departamento de Antiguidades Gregas, Etruscas e Romanas: Arte Romana. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/apollon-de-lillebonne>> Acesso em: 27 ago 2017.

dos escultores clássicos gregos sobre os galo-romanos. Primeiramente notamos o uso do *contrapposto* desenvolvido por Policleto em meados do séc. V a.C. Com essa técnica, Policleto inovou a escultura por obter naturalidade de movimento para figuras em pé – algo que observamos na maneira como o escultor anônimo posiciona a figura de Apolo: uma de suas pernas está flexionada e o corpo está apoiado sobre a perna estendida. Outro ponto importante oriundo da arte grega é o corpo de Apolo como corpo de um adolescente. Conforme explica Austier, a silhueta juvenil lembra as figuras masculinas criadas no século IV por escultores como Praxíteles ou Escopas. Além disso, Austier ainda comenta sobre o aspecto alongado do corpo e a proporção da cabeça da figura reduzida como uma menção à obra de Lísipo. Enfim, apesar de não haver nesta obra o nome dos grandes escultores do classicismo grego, eles estão contidos nela de forma condensada. Twombly está aqui falando do legado artístico grego, daquilo que permaneceu em muitas esculturas, embora pouco ou nada tenha restado das obras desses artistas, haja vista que as esculturas desses mestres clássicos só são conhecidas a partir de livros.

Vejamos outro nome: Míron, que produziu uma das esculturas mais conhecidas do mundo, *O Discóbolo* (455 a.C.). A imagem nos leva ao mito de Jacinto, mortalmente ferido pelo disco lançado por seu amado Apolo, devido à interferência do sopro do enciumado Zéfiro, como vimos. Nessa perspectiva, os círculos do teto se tornam discos e, por que não, um memorial ao amor de Apolo e Jacinto.

O nome Cefisódoto é a menos óbvia das escolhas e, segundo Leeman, pode ter sido inspirada nos textos de Plínio, o Velho. O escultor Cefisódoto, o Jovem, era filho de Praxíteles e, seguindo a tradição grega, ele carrega o mesmo nome de seu avô paterno e mestre na escultura, Cefisódoto, o Ancião. Leeman considera que, ao citar Cefisódoto, Twombly evoca a cultura grega de homenagem/perpetuação do nome do pai – que é, para ele, “um dos principais temas de Twombly: paternidade, antepassados, o nome do pai”²⁸² (LEEMAN, 2010, p. 53, trad. nossa). De fato, percebemos que, ao longo de sua carreira, Twombly escreve seu primeiro nome, Cy, em muitas obras. Leeman observa que, em alguns momentos, a referência é mais sutil, seu nome está contido em títulos ou nos nomes das deidades – *Cyclops*, 1951;

²⁸² Cf. no original: “one of Twombly’s major themes: paternity, forefathers, the name of the father” (LEEMAN, 2010, p. 53, trad. nossa).

Cycnus, 1978; *Cypris* etc. O crítico cita ainda o nome do filho do artista, Cyrus Alessandro. Leeman observa que há aqui as iniciais do próprio nome do artista e, também, o nome de seu pai.²⁸³ Leeman também enfatiza a sequência: Cyrus – Alessandro (Alexandre) como evocativa da perpetuação de uma linhagem de conquistadores persas. Enfim, a escolha de Cefisódoto, o pai e o filho de Praxíteles, é também uma forma condensada de falar sobre a “remanência” – a vida do pai que é perpetuada pelo filho: “Em memória de Gilbert de Botton”, Twombly gravou a frase em uma das esferas que agora tendemos a ver como um planeta. Um astro que seguirá girando no espaço-tempo infinito da cultura. Nada pode destruir o legado imaterial de um homem, uma vez que sua memória é sua “resistência imensurável”.

Para Rockburne (2011, trad. nossa), Twombly não queria revolucionar a arte como o fez Duchamp; antes, ele estava tentando “ênfatizar a história humana contida na arte”²⁸⁴. E isso ele realmente fez: de Catulo a Válerio, da pompa dos épicos clássicos à simplicidade dos haicais japoneses, de Rafael a Warhol, a obra de Cy atua como uma espécie de “testamento do Novo Humanismo”, como já afirmamos anteriormente. Ou, como diria Barthes, há um livro, virtualmente presente, na obra desse artista; um livro repleto de inscrições que vertem pelas margens. Barthes foi bastante preciso ao usar a figura do livro, esse objeto que cabe nas mãos do leitor e que é por ele manuseado, marcado. O efeito de desmazelo, ou melhor, a *gaucherie* construída de Twombly vela sua erudição, aproximando o observador da alta cultura, como quem pega um livro e, sem cerimônia, põe-se a ler e a “maculá-lo” com anotações.

²⁸³ Cy era o apelido do pai de Twombly. Uma referência ao lendário jogador da Hasehall, Demon True “Cy” Young, o “Cyclone”.

²⁸⁴ Cf. no original: “*He was trying to make a meal from art and the human history it contains, which indeed he did*” (ROCKBURNE, 2011, trad. nossa).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os livros sobre arte contemporânea norte-americana consultados para essa pesquisa ou mesmo aqueles que abordam mais especificamente os nomes mais relevantes da geração seguinte à dos vanguardistas americanos raramente mencionam Cy Twombly. O início da carreira do artista parecia promissor, com elogios de Motherwell no texto para o catálogo de sua primeira exposição individual na *The Seven Stairs Gallery*, Chicago, em 1951. No entanto, o que se seguiu a isso foram duras avaliações da crítica americana. Como vimos, a Europa o reconheceria primeiro; já no final dos anos 1950, Twombly conheceu o sucesso em Milão com a venda de todos os trabalhos em exposição e foi muito bem acolhido pela crítica europeia de modo geral. Em 1964, Cy já estava incluído entre os artistas da XXXII Bienal de Veneza – participando novamente em 1978, 1980, 1988, 1993 e 2001. Na América, o prestígio viria somente no final dos anos 1960, com sua exposição individual no *Museu Milwaukee*, em 1968, cujo catálogo contém um notável texto – *Learning to Write* – de Robert Pincus-Witten. Mas o divisor de águas para Twombly nos Estados Unidos foi, sem dúvida, sua exposição no *Museu Whitney de Arte Americana*, em 1979. Embora já tivesse participado da Bienal de Arte Contemporânea neste museu em 1973²⁸⁵, agora a exposição, além de individual, contava com um catálogo que incluía o ensaio *Sabedoria da Arte* do respeitado escritor Roland Barthes – que, a essa altura, já era professor titular da cátedra de Literatura Semiológica no Collège de France. No mesmo ano, Barthes escreveria “*Cy Twombly ou nom multa sed multon*” para o Catálogo Raisoné dos trabalhos sobre papel do artista, editado por Yvon Lambert²⁸⁶. A partir daí, foram 21 exposições individuais (sendo seis delas retrospectivas) e 75 exposições coletivas na América só nos anos 1980²⁸⁷. Com 67 anos, Twombly ganhou uma notável retrospectiva no MoMA, e o curador-chefe de pintura e escultura deste museu, Varnedoe, escreveu para o catálogo um texto bastante completo sobre a vida e a

²⁸⁵ Twombly voltaria a participar das Bienais de Arte Contemporânea no Museu Whitney de Arte Americana em 1991 e 1995.

²⁸⁶ Lambert foi um curador francês que, a partir de 1972, iniciou um ciclo de exposições de arte americana em sua galeria em Paris incluindo nomes como Sol LeWitt, Richard Long, Brice Marden, Robert Ryman e Cy Twombly.

²⁸⁷ No mesmo período, Twombly realizaria 38 exposições individuais e 121 exposições coletivas na Europa, além de quatro exposições coletivas na Ásia, uma na Austrália e uma no México.

obra do artista. No mesmo ano foi inaugurada a Galeria Cy Twombly em Houston, fruto de uma colaboração entre os De Menil e a Fundação de Arte Dia. Embora os anos 1990 não tenham sido tão intensos como a década de 1980²⁸⁸, é preciso observar que este período foi marcado por participações em bienais. O artista participou da Bienal de Veneza em 1993, de duas bienais em Nova Iorque (1991 e 1995), além da já referida retrospectiva no MoMA em 1994. Cy também esteve no Brasil; em 1996, uma sala especial da 23ª Bienal Internacional de São Paulo lhe foi dedicada.²⁸⁹ Dos anos 2000 até o presente, seu prestígio continua maior no velho continente. O número de exposições na Europa é ainda muito superior às que ocorrem na América.²⁹⁰

Semelhantemente, o material de pesquisa é abundante na Europa (principalmente na língua alemã), mas escasso na América. Dos cinco Catálogos Raisonné de Twombly, dois foram editados pelo alemão Heiner Bastian, outros dois pelo italiano Nicola Del Roscio e um deles pelo francês Yvon Lambert. Das monografias publicadas, a grande maioria é de pesquisadores europeus. Enfim, há uma considerável omissão ao artista na literatura americana sobre arte. Percebemos que as análises mais detidas sobre a obra de Cy por pesquisadores/críticos americanos são bastante recentes, sendo que os textos mais importantes são, em grande parte, posteriores aos anos 1990. Exemplo disso é a constatação de que o material mais relevante sobre Twombly que localizamos nos Estados Unidos são dissertações de mestrado de pesquisadores jovens.

Há diversos motivos que justificam a negligência na literatura americana sobre Twombly antes de 1990. Uma das razões seria a escolha de Cy em viver na Europa a partir de 1959, isto é, em plena Guerra Fria. Outra razão seria a sutileza de seu desvio dos movimentos de vanguarda. À diferença de seus contemporâneos, Rauschenberg e Jasper Johns – que durante os anos 1950 produziram obras com características bem distintas do expressionismo abstrato –, Twombly estabeleceu

²⁸⁸ Nos anos 1990 Twombly realizou treze exposições individuais e quarenta e duas exposições coletivas nos Estados Unidos. Na Europa foram dezoito individuais e setenta e cinco coletivas, além de uma exposição individual e onze coletivas na Ásia.

²⁸⁹ O artista participou com vinte e uma obras entre pinturas, desenhos, aquarelas e esculturas. Observa-se a organização de uma breve retrospectiva que inicia com uma tela sem título de 1957 e termina com a famosa série *Hero e Leandro* de 1984.

²⁹⁰ Neste período foram cinquenta e nove exposições individuais e cento e trinta coletivas na Europa, enquanto nos Estados Unidos foram vinte e nove individuais e sessenta e três coletivas.

uma poética com aspectos aparentemente mais próximos a esta vanguarda. Assim, muitas vezes sua obra foi considerada pela crítica americana como expressionista abstrata – e, portanto, como ultrapassada.²⁹¹ Já os europeus (como Vivaldi) perceberam a fineza de seu desvio, vendo em Twombly um artista capaz de fundir as motivações básicas do expressionismo abstrato ao neodadaísmo. O mesmo ocorreu durante os anos 1960; na América, sua obra foi considerada tachista – lembremos da exposição da série *Cômodo*.²⁹² Embora Pincus-Witten tenha entendido a “pompa barroca” das pinturas europeias de Cy como uma solução magistral para o dilema do expressionismo abstrato frente à *pop art*, as associações a Warhol foram desconsideradas, como vimos. Aliás, quatro anos depois, o mesmo crítico aplaudiu a renúncia de Twombly à “maneira exuberante em troca de exercícios simples e concisos”²⁹³ (PINCUS-WITTEN apud VARNEDOE, 1994, p. 41, trad. nossa). Enfim, somente no final dos anos 1960, com a mudança abrupta na produção de Twombly, a crítica americana o acolheria, tornando-se ainda mais receptiva depois dos textos de Roland Barthes.

Os ensaios de Barthes foram fundamentais para essa pesquisa e, embora tenham sido escritos em 1979, apresentam noções que podem ser estendidas a obras posteriores do artista – como vimos na análise das pinturas *Peônias*, de 2007. A leitura bartheseana enfatiza aspectos formais das escrituras de Twombly – como o *ductus*, o suplemento, a sujidade e a *gaucherie* –, mas também suscita uma vontade de investigação semântica devido à questão levantada sobre o poder do nome. Contudo, Barthes não entra em análises semânticas, haja vista que enfatiza a evocação em Twombly de um saber clássico que não estaria fundado na analogia entre texto e imagem.

Procuramos desenvolver essa leitura bartheseana levantando autores que corroboram sua visão, como, por exemplo, Rosalind Krauss. A teórica norte-americana observa em Twombly um exagero semiológico que desfaz a analogia e

²⁹¹ Exatamente por isso consideramos importante demonstrar a singularidade da obra de Cy, apontando os aspectos que a diferenciam dos minimalistas ou de Pollock – a quem foi repetidas vezes comparado.

²⁹² Lembremos também do esforço político da CIA para promover uma arte que fosse legitimamente norte-americana, isto é, livre da Europa. Como poderiam admitir um artista americano, expatriado e com um trabalho com características europeias como as claras referências a Francis Bacon?

²⁹³ Cf. no original: “a lush manner for simple and stringent exercises” (PINCUS-WITTEN, PINCUS-WITTEN, Robert. *Learning to Write*. Milwaukee: Milwaukee Art Center. Catálogo de exposição, 19 jan. - 18 fev. 1968. Apud VARNEDOE, 1994, p. 41, trad. nossa).

percebe suas escrituras como atos performativos. Reconhecemos este aspecto mais formalista em Cy porque entendemos que, em muitos momentos, sua obra é um elogio ao ilegível. Buscamos aprofundar essa ideia recorrendo a Lyotard, que discorre sobre a estética do sublime. Localizamos Twombly no campo desta estética na medida em que seus traços cursivos ininteligíveis promoveriam um sentimento de privação maior do que o de prazer, por intensificar a presença do que, paradoxalmente, está encoberto ou velado.

Mas não poderíamos deixar de estabelecer um contraponto à visão barthesiana, sobretudo depois da rica análise da professora de teoria literária da universidade de Cambridge, Mary Jacobus. Primeiramente, questionamos a ideia de que não há analogia entre texto e imagem em Cy. Para isso, recorremos às análises de Arthur Danto, Hirschey e Varnedoe. Demonstramos, a partir de estudos de casos, que a representação de fato ocorre, como em *Escola de Atenas* – cuja estrutura composicional remete ao título. No entanto, é pela via irônica que Twombly apresenta a alta cultura, gerando proximidade com o saber clássico ao invés do distanciamento reverencial esperado.

Procuramos mostrar, ainda, que em diversas obras o aspecto semântico das palavras é tão caro ao artista quanto o aspecto formal. A partir de 1955, Twombly passa a introduzir palavras legíveis em suas telas – prática que foi entendida, na Europa, como uma abertura para o grafite. Nas pinturas romanas, Twombly equipara motivos toscos aos mais elevados conceitos, como “Arcádia”. Varnedoe reconhece aqui uma fusão do espírito épico da antiguidade com a gíria. Barthes considera a ação de Twombly como um ataque à seriedade, uma incongruência capaz de gerar uma sacudidela mental – *satori* zen. Defendemos a ideia de que, desde então, é possível perceber que o significado das palavras relaciona-se com o conteúdo da tela, como mostramos em *Academia*, a qual contém a inscrição da palavra “fuck”. Todavia, procuramos mostrar que, para Twombly, o significado não se sobrepõe ao significante. Percebemos que em suas escrituras há, muitas vezes, uma relação ambivalente com o significado, porque as palavras parecem sopros, balbucios ou ranhuras fonéticas na direção de Artaud. Somam-se a esta discussão as ideias de Derrida sobre a mudança de regime do texto, que é suplemento e não condutor da narrativa. Ainda nesse sentido, citamos Charles Olson, que considerava “a forma como extensão do conteúdo”, buscando a fusão entre imagem e palavra, inspirado

pelos hieróglifos maias. Discorremos sobre as relações entre a poesia de Olson e as escrituras de Twombly sob o ponto de vista do conceito de campo aberto e intervalo, caro a certa linhagem da poesia moderna.

Contudo, o texto mais significativo sobre a semântica na escritura de Twombly é, seguramente, *Reading Cy Twombly*, de Jacobus. A autora revolucionou a visão sobre o artista, não apenas por identificar as mais diversas fontes literárias em suas citações, mas também por revelar um artista erudito, engajado e atento às investigações artísticas da época. Jacobus deixa claro que a *gaucherie* de Twombly é uma efetuação que evidencia – se recorrermos às suas anotações de leitura num exercício de crítica genética – o nível de conhecimento literário de Cy. Jacobus defende a ideia de que Twombly utiliza a poesia como *readymade*, quer dizer, sua prática de citação (mais intensa a partir da década de 1970) possui caráter conceitual, como vimos em *Herodíade* – uma obra calcada na ideia do vazio mallarmaico. A autora contextualiza o artista, relacionando sua prática de citação ou alusão ao modernismo literário americano. E ainda evidencia o nível de consciência sobre a natureza da tradução literária em Cy – como observamos a propósito da palavra *anaplasia* marcada pelo artista em seu exemplar do livro de traduções de M. Byron Raizis. Mostramos ainda afinidades entre Cy e artistas conceitualistas, como Lawrence Weiner, Dennis Oppenheim e Mel Bochner. Na realidade, tivemos a preocupação, desde o início do texto, de contextualizar a produção de Twombly partindo da materialidade de cada obra considerada em sua singularidade. Assim, percebemos a importância de apresentar aspectos de sua formação – com ênfase ao período no *Black Mountain*; referenciar seus mentores, principalmente Motherwell e Olson; comentar sua proximidade a Rauschenberg, Cage e Warhol; apresentando, ainda que brevemente, as circunstâncias históricas de cada fase de sua carreira.

Buscamos também desenvolver o comentário de Jacobus sobre o engajamento político de Twombly. Concordamos com sua afirmação de que haveria, em Cy, uma meditação sobre “a violência”, presente em *Termópilas*, em *Cinquenta Dias em Ilíada* e em outras obras memoriais. Ratificando essa ideia, citamos ainda algumas pinturas nas quais há um nítido protesto frente à violência, como as denominadas por Varnedoe de “Retratos Históricos”, e a série *Cômodo*, comentada por Cullinan, a qual inclui referência às *16 Jackies* de Warhol.

Terminamos esta dissertação com o estudo de algumas obras de Twombly dos anos 2000. Notamos que o aspecto dionisíaco voltou com intensidade no final da vida do artista. Cy parece não se importar mais em abusar das cores gritantes – que ele só se autorizava a usar na Europa. Destacamos a relação de algumas dessas obras com a estética oriental. Além da planificação dos motivos, da ênfase nos intervalos e da citação de haicais, há também a constatação do gosto do artista por imagens em desintegração. Vimos como as pinturas dos anos 2000 são trabalhadas com tinta bastante líquida, gerando inúmeros escorrimentos; este aspecto, segundo Jacobus, estaria associado à temática oriental do *furinomo*, ou “coisas cadentes”. Mostramos também como essa temática está presente em Matisse, apresentando ainda outras afinidades entre ele e Cy. Fazemos também referência a artistas contemporâneos a Cy – como Claes Oldenburg, Robert Morris e Andy Warhol – que exploravam o tema da “deliquescência da forma” ou imagens “cadentes”. É curioso, no entanto, que a partir das pinturas *Peônias*, e principalmente nas pinturas *Rosas*, de 2008, as escrituras parecem procurar um lugar separado do desenho (do ponto de vista formal). Se em *Quatro estações* os fragmentos de poesia misturavam-se às manchas e sujidades, tornando até mesmo difícil a leitura, nas *Rosas Gagosian* os fragmentos poéticos deslocados para o lado direito da tela se fazem bastante legíveis. É o momento em que Twombly enfatiza a legibilidade das palavras para, então, nos trabalhos seguintes, como na série *Caminho Real*, de 2011, voltar à essência da escritura, isto é, ao gesto que as rasura.

Difícil mesmo é chegar a alguma conclusão assertiva diante de uma trajetória feita de tantos deslocamentos, como procuramos mostrar. Por isso Twombly escapou das rotulações da crítica. Sua oscilação – entre impulsividade e cálculo, desmazelo e erudição, dionisíaco e apolíneo, ilegibilidade e legibilidade – foi seu modo de trapacear o “fascismo” das classificações. Sobre as escrituras, uma coisa é certa: sua obra pede para que desloquemos as palavras para despertá-las de seu “sono de signo”, diria Derrida. Parafraseando Lyotard, Twombly fez, das palavras idosas, crianças que, desobedientemente, brincam em suas telas, pregam peças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Beauty that falls. In: ROSCIO, Nicola Del (ed.). *Writings on Cy Twombly*. Munique, 2002. p. 283.

AGOSTINHO, Larissa Drigo. A poesia de S. Mallarmé. *Acta Scientiarum: Language and Culture*. Maringá, v. 33, n. 1, pp. 31-38, 2011. Disponível em: periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/download/6374/6374 Acesso em: 06 mar. 2017.

ALVES, Rubens. *Sobre o Tempo e a Eternidade*. Campinas, São Paulo: Editora Papirus, 1995.

ANFAM, David. *Clyfford Still: Paintings, 1944-1960*. New Haven, CT: Yale University Press, 2001.

_____. *Expressionismo Abstrato*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Klee, a utopia do movimento. *Revista Discurso*. v. 7, n. 7, pp. 87-109, 1976. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37802> Acesso em: 16 nov. 2017.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

ATIK, Maria Luiza Guarniere. O ideograma e a poesia. *Magma*. n. 2, pp. 60-65, 1995. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/magma/article/view/80725> Acesso em: 20 jun. 2017.

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.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

_____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *A preparação do romance*. vol. I. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BASTIAN, Heiner. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, Volume II 1961-1965*. Munich, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. KoolKiller ou A Insurreição pelos Signos. *Revista Cine Olho*. São Paulo, n. 5/6, pp. 314 - 324, jun./jul./ago. 1979. Disponível em: https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:r76iY4ouH4kJ:https://xayimg.com/kq/groups/21827570/2054563724/name/Kool_killer.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br Acesso em: 30 mai. 2016.

BAUMGARTNER, Michael; HAENSLER, Carole. Paul Klee. Tapete da Memória. 2009. *The Tretyakov Gallery Magazine*. Rússia, pp. 50-57, 2013. Disponível em:

<<http://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/switzerland%E2%80%93russia-crossroads-cultures/paul-klee-carpet-memory>> Acesso em: 31 jul. 2016.

BENSE, Max. *Pequena Estética*. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1975.

BENTO, Helena. *Black Mountain College*. 02 dez. 2014. Disponível em: <https://farewellhappyfields.wordpress.com/2014/12/02/black-mountain-college/> Acesso em: 27 out. 2017.

BENTO, Sérgio Guilherme Cabral. A tradução Ideogrâmica: A Palavra-Valise na Transcrição de "Um lance de dados". *Todas as Letras K*, v. 10, n. 1, pp. 140-147 2008. Disponível em: <file:///C:/Users/Original/Downloads/637-2211-1-PB.pdf> Acesso em: 21 jun. 2017.

BERGER, John et al. *Audible Silence: Cy Twombly at Daros*. Zurich: Scalo Verlag, 2002, 162 p. Catálogo de exposição, 3 mai. - 7 set. 2002, Daros Exhibitos. Disponível em: <http://www.cytwombly.info/twombly_writings8.htm> Acesso em: 17 mai. 2016.

BERNADAC, Marie-Laure (ed.). *Cy Twombly: The Ceiling, un plafond pour le Louvre*. Paris: Editions du Regard, 2010, 72 p. Catálogo de exposição, 25 mar. 2010, Museu do Louvre, Salão de Bronzes.

BOCHNER, Mel. *Mel Bochner*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999. 64 p. Catálogo de Exposição, 15 jul. - 22 ago. Centro de Arte Hélio Oiticica. Disponível em: <https://issuu.com/danowskidesign/docs/ho_mel_pages> Acesso em: 23 set. 2017.

BOIKO, Leonardo F. S. *O Sistema de Escrita Japonês: Além da Fala*. 2016. 219 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

BORGES, Sonia. Antonin Artaud: arte e estética da existência. *Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise*. Juiz de Fora, v. 5, n. 2, pp. 85-94, Dez. 2007.

BORRADORI, Giovanna; MUGGIATI, Roberto. *Filosofia em tempos de terror – diálogos com Habermas e Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BUENO, André; GOES, Fred. *O que é geração beat*. Coleção primeiros passos. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

BUENO, Iury. Sem a fome da definição: o punctum e o haikai. Criação e Crítica Especial. In: *Colóquio Internacional Roland Barthes Plural*, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/109027/107504>> Acesso em 12 jul. 2017.

BUTOR, Michel. *Les Mots dans la peinture*. Paris: Skira, 1969.

CAGE, John. *An Autobiographical Statement*. Kyoto: Fundação Inamori, 1989. Disponível em <http://johncage.org/autobiographical_statement.html> Acesso em: 05 jul. 2016.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CANTON, Katia. *Narrativas Enviesadas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

CASSEGRAIN, Guillaume. Say Goodbye, Catullus... Cy Twombly and Dripping. Trad. Lefebvre Philippe. In STORSVE, Jonas (ed.). *Cy Twombly*. Paris: Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou, 2016, 318 p. Catálogo de Exposição, 30 nov 2016 - 24 abr 2017. Centro Georges Pompidou. pp. 187-191.

CASTRO, Pedro Espindola Giuliângeli de. As Contribuições de Goethe para a botânica: A Teoria da Metamorfose das Plantas. In: *SIICUSP 2014 – 22º Simpósio Internacional de Iniciação Científica e Tecnológica da USP*, Ribeirão Preto: USP, 2014. Disponível em: <<https://uspdigital.usp.br/siicusp/cdOnlineTrabalhoVisualizarResumo?numeroInscricaoTrabalho=645&numeroEdicao=22>> Acesso em: 09 out. 2017.

CRAFT, Catherine. *An audience of artists: Dada, Neodada and the emergence of abstract expressionism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=ZdGhb_IPcycC&pg=PA229&lpg=PA229&dq=craft+audience+of+artists,+cy+twombly&source=bl&ots=zKcdJH-dOO&sig=tjG6qazP4KdZQDjNAOaMAb5UA24&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwirv8_y3Z7SAhVHmJAKHYCKCFEQ6AEIWzAM#v=onepage&q=craft%20audience%20of%20artists%2C%20cy%20twombly&f=false> Acesso em: 20 fev. 2017.

CULLINAN, Nicholas. Nine Discourses on Commodus: Cy Twombly. *Guggenheim Bilbao*, 2009. Disponível em: <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/works/nine-discourses-on-commodus/>> Acesso em 29 mar. 2017.

_____. Nine Discourses on Commodus, or Cy Twombly's Beautiful "Fiasco". In: STORSVE, Jonas (ed.). *Cy Twombly*. Paris: Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou, 2016, 318 p. Catálogo de Exposição, 30 nov 2016 - 24 abr 2017. Centro Georges Pompidou. pp. 77 - 87.

DAIGLE, Claire. Lingering at the Threshold between Word and Image. *Tate Etc.*, n. 13, pp. 62-69, 2008. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/lingering-threshold-between-word-and-image>> Acesso em: 06 ago. 2016.

DANTO, Arthur C. Monuments and Metamorphoses: The Sculptures of Cy Twombly, 1997. In: ROSCIO, Nicola Del (org.). *Writings on Cy Twombly*. Munique: Schimer/Mosel, 2002. pp. 267-274.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe. Paris: Aux éditions de la différence, 1981. Disponível em:

<<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-francis-bacon-logica-da-sensacao-1.pdf>> Acesso em: 22 ago. 2017.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques e Nizza da Silva. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1967.

_____. *Enlouquecer o subjétil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Unesp, 1998.

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.

FENSKE, Elfi Kürten (org.). Rainer Maria Rilke: o poeta de todos os tempos. *Templo Cultural Delfos*. Jun. 2014. Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2014/06/rainer-maria-rilke.html>> Acesso em: 05 ago. 2016.

FILHO, Otávio Frias. A Ilíada entre leigos. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 25 abr. 1999. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs25049908.htm>> Acesso em: 22 mar. 2017.

FONTANARI, José Rodrigo Paulino. Marshall McLuhan e Roland Barthes diante da fotografia e do haicai. *Entretextos*, Londrina, v. 11, n. 2, pp. 28-45, Jul./Dez. 2011. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/32492409-Marshall-mcluhan-e-roland-barthes-diante-da-fotografia-e-do-haicai.html>> Acesso em: 11 jul. 2017.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

GARNER, Steve (ed.). *Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research*. Chicago: Intellect Bristol, 2008.

GENAUER, Emily. Art and Artists: Musings on Miscellany. *New York Herald Tribune*, 27 Dez. 1953, sec. 4, p. 6.

GOODSON, Alfred C. *Twombly's Anatomy of Melancholy*. 2008. ABLIS Jahrbuch für europäische Prozesse 7. Jg. 2008. Disponível em: <<https://themen.iablis.de/2008/goodson08.html>> Acesso em: 06 ago. 2016.

GOTTESMAN, Sarah. Why experimental artist John Cage was obsessed with mushrooms. 2017. *Artsy Editorial*. Disponível em: <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-experimental-artist-john-cage-obsessed-mushrooms>> Acesso em: 27 set. 2017.

GREUB, Thierry. Cy Twombly's Inverted Archeology. 2014. In: ROSCIO, Nicola Del (ed). *The Essential*. Schirmer/Mosel: Munique, 2014. pp. 227-236.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. de Idalina Azevedo e Manuel Antonio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

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.

HOEYNCK, Joshua S. *Restraining Subjectivity at Black Mountain College: Charles Olson and Cy Twombly's Ecology of Writing and Painting*. Disponível em: <<http://shwardo.tumblr.com/post/7328851548/cytwombly>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

HUYSEN, Andreas. Mapeando o Pós Moderno. In: HOLANDA, H. B. (org.). *Pós Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

JACOBUS, Mary. *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint*. Princeton: Princeton University Press, 2016.

JESUS, Carlos A. Martins de. *A Flauta e a Lira: Estudos sobre a poesia grega e a Papirologia*. Coimbra: Coleção Fluir Perene, 2008. Disponível em: http://www.academia.edu/846368/Fragmentos_de_um_Fasc%C3%ADnio._Sete_ensaios_sobre_a_poesia_de_Jos%C3%A9_Jorge_Letria._Along_with_T._Carvalho._Coimbra_CECH_Classica_Digitalia_2009_19-26._A_Flauta_e_a_Lira._Estudos_sobre_poesia_grega_e_papirologia._Coimbra_Fluir_Perene_2008 Acesso em: 15 fev. 2017.

JÚNIOR, Mário Fiore Moreira. *Charles Baudelaire e a Análise da Obra Romântica de Eugène Delacroix*. 2012. Disponível em: <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/9/charles-baudelaire-e-a-analise-da-obra-romantica-de-eugene-delacroix.pdf>> Acesso em: 21 ago. 2017.

KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1991.

KAVÁFIS, Konstantinos P. *Poemas: Seleção, estudo crítico, notas e tradução direta do grego*. Trad. para o português de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

KELMER, Ricardo. *A arte zen de tanger caranguejos*. São Paulo: Miragem Editorial, 2003.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2006. pp. 210-234.

KRAUSS, Rosalind E. Cy was here; Cy's up. *Artforum International Magazine* 33, n. 1, pp. 70-75, Set. 1994.
_____. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.

LAGÔA, Maria Beatriz da Rocha. O avesso do visível: poética de Paul Klee. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, jan. / jun. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000100009> Acesso em: 14 jun. 2016.

LANG, Jean. *Mitos Universais: Mitos e Lendas dos Povos Europeus*. 2008. Disponível em: <https://issuu.com/notivagos/docs/jean_lang_mitos_universais_jean_lang> Acesso em: 24 jul. 2017.

LEEMAN, Richard. Cy Twombly's Speaking Body. In: STORSVE, Jonas (ed.). *Cy Twombly*. Paris: Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou, 2016, 318 p. Catálogo de Exposição, 30 nov 2016 - 24 abr 2017. pp. 127-131.

_____. The Universal Ocean of Things. In: BERNADAC, Marie-Laure (ed.). *Cy Twombly: The Ceiling, un plafond pour le Louvre*. Paris: Editions du Regard, 2010, 72 p. Catálogo de exposição, 25 mar. 2010, Museu do Louvre, Salão de Bronzes. pp. 37-60.

LOOZ, Pierre Alexandre. From Vogue to nest: 032c activates the secret history of Cy Twombly by Horst P. Horst. *032c Culture Magazine*. Nova Iorque, n. 19, pp. 101-119, Verão de 2010. Disponível em: <<https://032c.com/2011/from-vogue-to-nest-032c-activates-the-secret-history-of-cy-twombly-by-horst-p-horst/>> Acesso em: 27 jul. 2016.

LÓPEZ, Olga Fernández. The Uncertainty of Display: Exhibitions In-Between Ethnography and Modernism, 2014. In: CHAMBERS, Iain; GRECHI, Giulia; NASH, Mark (eds). *The Ruined Archive*. Milão: Politecnico di Milano, 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/26600541/_The_Uncertainty_of_Display._Exhibitions_In_Between_Ethnography_and_Modernism_en_Iain_Chambers_Giulia_Grechi_and_Mark_Nash_eds_The_Ruined_Archive_Milan_Politecnico_di_Milano_2014> Acesso em: 02 nov. 2017.

LUZ, Rogério. O corpo desfeito por Francis Bacon. *Pepsic. Nat. hum.*, São Paulo, v. 2, n. 2, dez. 2000. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302000000200003> Acesso em: 20 out. 2016.

LYOTARD, Jean François. *O inumano: Considerações sobre o tempo*. Trad. Ana Csitina Seabra e Elisabete Alexandre. 2.ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MAJOREL, Isabelle. Le moderne et l'ancien peuvent-ils s'accorder? *Panorama de l'art*. 28 out. 2013. Disponível em: <<http://www.panoramadelart.com/georges-braque-les-oiseaux>> Acesso em: 25 ago. 2017.

MANTERO, Ana. Contraponto. Klee e Kandinsky: Diálogos numa terra fértil. *Philosophien*. Lisboa, n. 19, pp. 217-240, 2002. Disponível em: <http://www.centrodefilosofia.com/uploads/pdfs/philosophica/19_20/14.pdf> Acesso em: 01 ago. 2016.

MARTINS, Liana Carreira. *Do azul ao branco: Mallarmé e as constelações da crise*. 2011. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em:

<<http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/lianacarreiramestrado.pdfv>> Acesso em: 20 jul. 2016.

MCCULLOUGH, Justine Marie. *The Poetics of Memory: Cy Twombly's Roses and Peony Blossom Paintings*. 2011. 99 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Florida State University Libraries, Flórida, 2011. Disponível em:

<<http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:180864/datastream/PDF/view>> Acesso em: 18 jul. 2017.

MEIER, Allison. John Cage: Hunter hunter. *Hyperallergic*, 04 abr. 2014. Disponível em: <<https://hyperallergic.com/118615/john-cage-mushroom-hunter/>> Acesso em 28 set. 2017.

MÉZIL, Éric. Cy Twombly: Master-Pyrotechnician of Fire Flowers. In: *Cy Twombly, Blooming: A Scattering of Blossoms and Other Things*. Avignon: Gallimard, 2007. 188 p. Catálogo de exposição, 5 jun. - 30 set. 2007, Collection Lambert en Avignon. pp. 171-85.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. pp. 401-420.

MOTHERWELL, Robert et al. What Abstract Art Means to Me. *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Nova Iorque, v. 18, n. 3, pp. 2-15, 1951. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4058250>> Acesso em: 28 out. 2017.

NESIN, Kate. Some Notes on Words and Things in Cy Twombly's Sculptural Practice. *Tate Papers*, n. 10, 2008. Disponível em: <http://www.cytwombly.info/twombly_writings7.htm> Acesso em: 15 jul. 2016.

NIGRO, Carol A. Cy Twombly's Humanist Upbringing. *Tate Papers*, n.10, Out. 2008. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/10/cy-twombly-humanist-upbringing>> Acesso em: 09 jul. 2016.

O'HARA, Frank. Cy Twombly. *Art News*. v. 53, n. 8, dezembro de 1954.

OLIVEIRA, Andressa Cristina de. A presença do mito de Salomé na Literatura Simbolista/ Decadentista Francesa. *Lettres Françaises: Revista da Área de Língua e Literatura Francesa*, Araraquara, n. 06, pp. 99-110, 2005. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/viewFile/731/599>> Acesso em: 04 mar. 2017.

PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. Organização Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 2000.

PEREIRA, Carlos Arthur Avezum. O silêncio na obra de John Cage: uma poética musical em processo. In: *Anais do III Simpósio Brasileiro de Pós graduandos em Música*, São Paulo: USP, 2014. pp. 897-907. Disponível em:

<<http://www2.eca.usp.br/nusom/sites/default/files/4682-24074-1-PB.pdf>> Acesso em 05 nov. 2017.

PEREIRA, Mateus da Silva. T. S. Eliot e Ferreira Gullar: a dialética da morte em *The hollow men* e Nova concepção de morte, *BABEL: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras*, n. 3, jun/dez 2012. Disponível em: <[file:///C:/Users/Original/Downloads/963-2302-1-SM%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Original/Downloads/963-2302-1-SM%20(1).pdf)> Acesso em: 05 jun. 2017.

PERLIN, Michelle. Cy Twombly's Monumental Treatise on the Veil (Second Version) and related Drawings to be exhibited at the Morgan Library & Museum. *The Morgan Library & Museum Press Realese*, Nova Iorque, 25 Set. 2014. Disponível em: <http://www.themorgan.org/sites/default/files/pdf/press/TwomblyPressRelease_0.pdf> Acesso em: 20 mai. 2016.

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.

RAMOS. Péricles Eugênio da Silva. *Ode a melancolia de Keats*. 06 mar. 2014. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2014/03/06/ode-sobre-a-melancolia-john-keats/>> Acesso em: 06 ago. 2016.

REBELLO, Ivone da Silva. *Lésbia a Inspiração Romântica de Catulo*. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12-16.html>> Acesso em: 06 ago. 2016.

ROBERTS, Sarah. White Paintings: three panel. *Rauschenberg Research Project*, San Francisco Museum of Modern Art, jul. 2013. Disponível em: <<https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/essay/white-painting-three-panel/>> Acesso em: 04 mai. 2016.

ROCHA, Flávia Aninger. Viagem Lírica por uma terra devastada. *Cadernos de literatura e diversidade*, Universidade Estadual de Feira de Santana, pp. 17-26. Disponível em: <http://www2.uefs.br/ppgldc/publicacoes/cad.lit.div.n2_17-26.pdf> Acesso em: 04 ago. 2016.

ROCKBURNE, Dorothea. Moveable Feast. *Artforum International Magazine*, p. 208, nov. 2011.

ROSENBERG, Harold. The American Action Painters. *The London Magazine*, v. 1, n. 4, jul. 1961. Disponível em: <<http://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=9798>> Acesso em: 19 mar. 2016.

SAUNDERS, Frances Stonor. Modern art was CIA "weapon". *Independent*, 21 out. 1995. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>> Acesso em: 30 out. 2017.

SCHAMA, Simon. *The Essential: Cy Twombly*. New York: D.A.P., 2014.

SCHMIDT, Katharina. *Cy Twombly: The Sculpture*. First Major Retrospective of Artist's Sculpture On View at the National Gallery of Art, Washington, Jul. 2001. Disponível em: <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/features/slideshows/cy-twombly.html>> Acesso em: 29 mai. 2017.

SERAFIN, Amy. The Louvre Now Accepts the Living. *The New York Times*. 21 out. 2007. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2007/10/21/arts/design/21sera.html>> Acesso em: 12 out. 2017.

SERAFIM, JF. (org.). *Godard, imagens e memórias: reflexões sobre história(s) do cinema*. Salvador: EDUFBA, 2011. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=r2RUCwAAQBAJ&pg=PA174&lpg=PA174&dq=GODARD+apenas+a+m%C3%A3o+que+apaga&source=bl&ots=dHPWbKSFhG&sig=gUeXdAofjoO3vNZzcRFwgO5znP0&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiv38CkhOfYAhXJTJAKHaqYAIQ6AEIFDAA>> Acesso em: 20 jan. 2018.

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.

SFETCU, Nicolae. *Poetry Kaleidoscope*. 2014. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=2EmNAwAAQBAJ&pg=PT7&lpg=PT7&dq=The+content+was+to+consist+of+%22one+perception+immediately+and+directly+\(leading\)+to+a+further+perception%22.&source=bl&ots=d8p-YwhYeB&sig=8shfKQA26SNKRm4ddJNF0h66H_U&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwi1sbGSjPPNAhXKhZAKHf5ZDyMQ6AEIJDAB#v=onepage&q=The%20content%20was%20to%20consist%20of%20%22one%20perception%20immediately%20and%20directly%20\(leading\)%20to%20a%20further%20perception%22.&f=false](https://books.google.com.br/books?id=2EmNAwAAQBAJ&pg=PT7&lpg=PT7&dq=The+content+was+to+consist+of+%22one+perception+immediately+and+directly+(leading)+to+a+further+perception%22.&source=bl&ots=d8p-YwhYeB&sig=8shfKQA26SNKRm4ddJNF0h66H_U&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwi1sbGSjPPNAhXKhZAKHf5ZDyMQ6AEIJDAB#v=onepage&q=The%20content%20was%20to%20consist%20of%20%22one%20perception%20immediately%20and%20directly%20(leading)%20to%20a%20further%20perception%22.&f=false)> Acesso em: 14 jul. 2016.

SMITH, Roberta. Arte Conceitual, 1980. In: ZAHAR, Jorge (ed.). *Conceitos da arte moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

SÜSSEKIND, Pedro. Schiller e a atualidade do sublime. In: Schiller, F. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. pp. 75-119.

SUZUKI, Shunryu. *Mente zen, Mente de principiante*. Trad. Odete Lara. 6.ed. São Paulo: Palas Athena, 2010.

SYLVESTER, David. *The White Originals / Cy Twombly, The Sculpture*. 2000. Disponível em: <http://www.cytwombly.info/twombly_writings2.htm> Acesso em: 15 jul. 2016.

_____. Cy Twombly, 2000. In: _____. *Interview with American Artists*. New Haven, CT: Yale University Press, 2001.

_____. *Entrevistas com Francis Bacon: A brutalidade dos fatos*. Trad. Maria Teresa Resende Costa a partir de *Interviews with Francis Bacon*, 1995. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

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.

TEEDE, Helen. *Words, Silence and the White Page in Cy Twombly's What Wing Can be Held?*, 2016. Disponível em: <<http://www.helenteede.com/words-silence-and-the-white-page/>> Acesso em: 30 jun. 2016.

TWOMBLY, Cy. Documenti di una nuova figurazione: Toti Scialoja, Gastone Novelli, Pierre Alechinsky, Achille Perilli, Cy Twombly. *L'Esperienza Moderna*, Roma, n. 2, p. 32, Ago. - Set. 1957.

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.

VARNER, Paul. *Historical Dictionary of the Beat Movement*. Toronto: Scarecrow Press, 2012.

VIDAL, Carlos. Rasurar, apagar, ferir, ocultar, ocultar cada vez mais: tudo isso para mostrar (ILUMINAR) o esplendor de uma ferida (eis o meu TRIBUTO a CY TWOMBLY). *5DIAS.NET*, 12 jul. 2011. Disponível em: <<http://5dias.net/2011/07/12/rasurar-apagar-ferir-ocultar-ocultar-cada-vez-mais-tudo-isso-para-mostrar-iluminar-o-esplendor-de-uma-ferida-eis-o-meu-tributo-a-cy-twombly/>> Acesso em: 24 mai. 2016.

VIEIRA, Erika Viviane Costa. Narrar a vida prosaica em Histórias com Matisse de A. S. Byatt. *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 19, n. 1, pp. 89-101, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2016/01/07-Narrar-a-vida-prosaica-19-n1.pdf>> Acesso em 15 ago. 2017.

WEISS, Jeffrey. Cy Twombly: Tate Modern, London. *Artforum International Magazine* 47, n. 2, pp. 368-370, out. 2008. Tate Modern, London.

WUNDER, Jennifer N. *Keats, Hermeticism, and the Secret Societies*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2008.

WOOD, Paul et al. *Modernismo em Disputa: A arte desde os anos 40*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y naturaliza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

YAU, John. Say. Cy Twombly and Charles Olson and the "Archaic Postmodern". In: *Cy Twombly*. Ed. Jonas Storsve. Paris: Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou, 2016, 318 p. Catálogo de Exposição, 30 nov 2016 - 24 abr 2017. Centro Georges Pompidou. pp. 25-29.

_____. Cy Twombly's Remarkable Treatise. *Hyperallergic*. 21 dez. 2014. Disponível em: <http://hyperallergic.com/170270/cy-twomblys-remarkable-treatise/?utm_medium=email&utm_campaign=Weekend%20Contemporary%20Painti>

ng%20at%20MoMA%20Czanne%20%20Picasso%20Raphael%20Rubinstein%20Cy%20Twombly%20Thurston%20Moore&utm_content=Weekend%20Contemporary%20Painting%20at%20MoMA%20Czanne%20%20Picasso%20Raphael%20Rubinstein%20Cy%20Twombly%20Thurston%20Moore%20CID_ce6898e7af6e2057872fb6f5b9ad0d95&utm_source=HyperallergicNewsletter&utm_term=Cy%20Twombly%20Treatise%20on%20the%20Veil> Acesso em: 18 mar. 2016.