# A ESCRITA NA CRIAÇÃO PICTÓRICA: UMA BREVE INTRODUÇÃO

Clio Elizabeth de Carvalho Meurer[1]

**Resumo**

O presente trabalho tem como objetivo apresentar uma breve introdução sobre alguns temas relacionados ao uso da escrita na criação pictórica. O interesse aqui está voltado para as diferentes formas e graus de interação que a palavra e a imagem podem assumir durante o processo criativo implicado na invenção de uma pintura. Tomando a crítica genética como metodologia de análise, são examinadas questões como a construção de um conjunto de valores artísticos e pessoais, os possíveis diálogos e interferências entre projetos conduzidos em diferentes linguagens, a relação entre os títulos e a invenção da imagem, e as diferentes funções que a escrita pode exercer nos documentos de processo utilizados na gênese de uma obra de arte.

Palavras-chave*:* Crítica genética. Pintura. Interação texto/imagem.

**Abstract**

This paper presents a brief introduction to some of the issues regarding the use of writing in pictorial creation. Our focus here is on the different forms and degrees of interaction word and image can assume during the creative process implied in the invention of paintings. Using the methods of analysis of genetic criticism, we examine issues such as the construction of a set of aesthetic and personal values, the possible dialogs and interferences between projects carried out in different languages, the relation between titles and pictorial invention, and the different functions played by writing in preparatory drawings and documents.

Keywords*:* Genetic criticism. Painting. Word and image interaction.

A multiplicidade de linguagens encontradas nos documentos de processo e suas complexas formas de interação na cadeia de eventos que constituem o movimento criativo são uma das questões mais delicadas e ao mesmo tempo mais fascinantes dos estudos em crítica genética. Nas artes visuais, a interação entre visual e verbal durante a elaboração cognitiva da imagem constitui uma parte

[1] PUC-SP

importante dessa problemática. No escopo da pintura, alguns exemplos dessa forma de intermidialidade são a presença da escrita em esboços de pintores, a existência de manuscritos de notas que agem como um rascunho para o visual, a dimensão dialógica da correspondência e o poder de mediação dos títulos. Cada um desses exemplos comporta uma miríade de situações complexas. Como deve o pesquisador em crítica genética portar-se face a essa complexidade? Como compreender o que está em jogo? Que aparato teórico-metodológico e que dispositivos nocionais colocar em uso?

Para encontrar respostas a essas questões é preciso antes de tudo adentrar na complexidade das diversas situações onde a palavra participa da invenção pictórica. Nossa proposta aqui é apresentar brevemente algumas dessas situações.

## A palavra como modelo para a construção de verdades artísticas

Uma das formas mas freqüentes em que palavra pode participar da invenção pictórica encontra-se no processo de construção de verdades artísticas. Quando falamos em construção de verdades artísticas, falamos em termos dos valores individuais e das escolhas estéticas que dão sentido e coerência ao processo de criação. Tratam-se de questões ligadas ao sujeito que cria, ao seu universo subjetivo, ao seu modo de agir. São diretivas que sustentariam as escolhas efetuadas pelo artista em sua atividade inventiva. Nos situamos, portanto, na esfera da elaboração interna e subjetiva da obra.

Essas diretivas, ou princípios diretores, fazem parte daquilo que Cecília Salles denomina, em *Gesto inacabado* (1998), de projeto poético. São princípios e diretivas que emergem de um fazer e estão em permanente curso de construção. Muitas vezes, tratam-se de leis tácitas, que o artista não tem necessidade de tornar expressas. Nosso modo de aproximação delas, enquanto críticos, se dá primordialmente através de depoimentos onde os próprios artistas revelam as motivações e os princípios que atuaram em seu *modus operandi*. Podemos encontrar menções a essas diretivas em cartas, entrevistas, testemunhos, textos e, em certos casos, em meio aos documentos de processo. Biografias e estudos sobre os artistas também constituem fontes de informação. Assim, de acordo com o vocabulário utilizado pela metodologia das pesquisas em crítica genética, estamos na maioria das vezes falando em termos de *exogênese* ou *gênese externa*. Essa

terminologia vem da natureza da documentação utilizada na pesquisa: ou seja, muito embora estejamos buscando tomar contato com as diretivas internas que dão à obra uma coerência, estamos sendo informados por e lidando com uma documentação que é *externa* ao processo, ou seja, que não integrou efetivamente o trabalho inventivo implicado na criação da obra, como é o caso dos livros lidos pelos artistas.

Mas como pode a palavra entrar no espaço dos fundamentos do programa operatório que serve de orientação aos artistas durante os momentos de tomada de decisões que caracterizam o ato criador? Isso se dá de pelo menos duas maneiras.

A primeira delas seria de forma indireta, quando a linguagem literária constitui um dos elementos da formação de um repertório pessoal. A memória da percepção sensível do mundo pode ser influenciada pela leitura, em artistas que mantém esse hábito. Essa intervenção no modo de apreender sensivelmente o mundo pode manifestar-se tanto de maneira tácita, quanto de forma expressa. Tácita, se levamos em conta que o artista que se lança na aventura de construção de novas formas traz consigo a bagagem de seus conhecimentos e de suas realizações. Almuth Grésillon observa a esse respeito que "escreve-se por seu tempo, contra seu tempo, mas jamais sem ele"[2] (1994, p. 26). Expressa, quando ocorre o uso deliberado de uma leitura na construção do imaginário de uma obra determinada.

A segunda maneira em que a palavra pode ter uma participação na construção de diretivas internas ao processo criador se dá quando a própria estrutura da linguagem serve como modelo para a elaboração do visual. Penso que o exemplo mais claro da influência da palavra na formação desse conjunto de valores éticos e estéticos que orientam o artista em suas tomadas de decisão está nas vanguardas artísticas do início do século XX. Muitos desses movimentos foram fomentados por escritores. O futurismo italiano foi criado por Marinetti; o dadaísmo, por Tristan Tzara, o surrealismo, por André Breton; o avenirismo russo, por Khlebinov (DACHY, 1993, p. 114). O forte trabalho desses movimentos com a estrutura da linguagem com certeza trouxe conseqüências na produção artística que se originou deles. Por exemplo, a aproximação da pintura com a poesia – ou pelo

[2] "[...] on écrit *pour* son temps, *contre* son temps, mais jamais *sans* lui". Optou-se aqui por traduzir em língua portuguesa, mesmo que de forma precária, os originais em francês utilizados neste trabalho. Os trechos serão reproduzidos em seu idioma de origem em nota.

menos com uma certa forma específica de poesia – era algo que fazia parte da própria proposta estética do surrealismo.

**Projetos paralelos em diferentes linguagens**

Alguns artistas desenvolveram, mesmo que de forma intermitente, alguma forma de atividade escrita paralelamente ao trabalho enquanto pintores. Textos teóricos, cadernos de viagem e buscas de uma expressão literária própria são alguns exemplos. Esses projetos autônomos, realizados em uma outra linguagem, podem em certos casos ter reflexos sobre suas dinâmicas de processo em suas mídias habituais. É o caso, por exemplo, dos aforismos dadaístas de Magritte (1924-1925), que funcionaram como um primeiro meio de experimentação para a concisão epigramática e para a abertura semântica que viria a caracterizar suas obras (Meurer, 2008); do caderno de poemas escrito por Miró entre 1936 e 1939, o qual de certa forma constitui o primeiro foco de elaboração do projeto das *Constelações* (ibid.); e dos cadernos de viagem de Delacroix (Ferrer, 1997; Guaraldo, 2000).

**Títulos**

O título, inscrição materialmente exterior ao quadro, é em certa medida capaz de interferir na visão do espectador. "Um título já é – infelizmente – uma chave interpretativa"[3], afirma justamente Umberto Eco em relação ao universo literário (1985 apud Genette, 1987, p. 96). Os títulos de quadros constituem efetivamente agregados complexos, e encontram-se, segundo Bernard Bosredon, aptos a construir "uma representação em correlação e em interação com a pintura"[4] (1997, p. 225). Nem sempre os títulos são dados pelo próprio artista – eles podem ser atribuídos a uma obra posteriormente, por um terceiro, como por exemplo o marchand. Quando criados pelo próprio artista, os títulos podem preceder a elaboração da imagem, emergir durante o processo de construção da obra, ou ainda serem atribuídos a ela após sua concretização material. Os dois primeiros casos envolvem questões muito complexas em termos do funcionamento do processo de criação. Marianne Jackobi foi a primeira a tratar do problema em "Nommer la forme et l'informe", artigo publicado em 2004 na edição temática "Formes" da revista *Genesis*. Nesse artigo, Jackobi cunhou o termo "avant-titres", que traduziremos aqui

[3] "Un titre est déjà — malheureusement — une clé interprétative."
[4] "[...] une représentation en corrélation et en interaction avec la peinture."

como “prototítulos”, seguindo a tradução em língua portuguesa do termo “avant-texte” – prototexto. É para dar uma medida da complexidade da questão da intitulação pictórica que cito a reflexão de Jackobi:

> Os prototítulos de uma obra de arte não são eles precisamente um *go-between* entre o pensamento e o quadro? Assim, estes últimos estão no centro de uma triangulação entre, por um lado, a imagem mental (no sentido da representação imaginária suscitada pelo título, em ligação com a visão interior do artista); por outro lado, a imagem icônica (que corresponde ao referente); e, enfim, a imagem plástica (caracterizada pela forma, a cor, os efeitos de sombra, de luz e de textura). Os prototítulos permitem assim à imagem de tomar forma por um processo de transposição entre a linguagem, o pensamento e a matéria: a imagem mental surge no espírito do artista ou do espectador e entra em tensão com as imagens icônica e plástica.[5] (JACKOBI, 2004, p. 89).

É essa triangulação que temos de ter em mente quando nos deparamos com funções aparentemente simples dos títulos em meio aos documentos de processo, como a designação de uma obra em andamento. Em casos assim, o título serve a identificar um projeto de obra, o que pode ser particularmente útil em gêneses que têm uma extensão prolongada no tempo, ou em situações onde vários projetos são concebidos e/ou realizados simultaneamente. Existe muitas vezes uma margem de atraso entre a concepção e a realização de um quadro; nesses casos, um esboço designado por um título pode ajudar a dar continuidade a um projeto. A complexidade dessa função aparentemente simples é revelada quando encontramos hesitações entre dois ou mais títulos que implicam em concepções diferentes do conteúdo da imagem em meio ao desenrolar do processo de elaboração da obra.

[5] “Les avant-titres d’une œuvre d’art ne sont-ils pas précisément un *go-between* entre la pensée et le tableau ? Dès lors, ces derniers sont au chœur d’une triangulation entre d’une part, l’image mentale (au sens de la représentation imaginaire suscitée par le titre, en liaison avec la vision intérieure de l’artiste) ; d’autre part, l’image iconique (qui correspond au référent) ; et, enfin, l’image plastique (caractérisée par la forme, la couleur, les effets d’ombre de lumière et de texture). Les avant-titres permettent ainsi à l’image de prendre forme par un processus de transposition entre le langage, la pensée et la matière : l’image mentale surgit dans l’esprit de l’artiste ou du spectateur et entre en tension avec les images iconique et plastique[5].”

**Anotações verbais**

Os proto-títulos são apenas uma das situações em que encontramos a palavra no espaço material dos documentos de processo. Chegamos aqui ao último ponto de nossa breve reflexão: as anotações verbais que integram materialmente o trabalho de elaboração cognitiva da imagem.

As anotações verbais podem fazer parte da construção da imagem de diversas formas. Podemos encontrá-las junto aos desenhos preparatórios, ou ainda sozinhas, em páginas de caderno ou em folhas soltas. Quando misturadas às imagens, elas podem funcionar, por exemplo, como legendas explicativas junto a desenhos que são estabilizações temporárias de formas em construção, e que muitas vezes constituirão futuros detalhes de uma obra. Em outros casos, encontramos palavras que não se referem aos desenhos contidos na página: elas fazem referência a elementos que o artista pretende colocar em sua obra mas que não possuem, nesse momento, nem forma definida nem lugar na composição. A anotação verbal funciona nessas situações como ajuda à memória e como programa. Anotações desse tipo, que nos informam sobre o projeto da obra, podem também ocupar sozinhas o espaço da página, sob forma de listas de palavras. Falamos, nesses casos, em *sistemas de programação* (Hay, 1998).

A palavra pode também ser empregada para tratar de questões que se encontram além dos limites impostos pelo aspecto material do caderno de trabalho. Anotações dessa natureza muitas vezes revelam o complexo trabalho de reflexão implicado no processo criativo. É o caso de questões técnicas relativas à realização da obra em seu suporte definitivo, ou ainda de instruções subjetivas sobre o modo de realizar uma tela ou um conjunto de telas. É também o caso da elaboração do esquema cromático de um quadro. Geralmente, os esboços são monocromáticos; alguns artistas usam notas escritas para pensar a cor, ou aspectos mais significativos dela, através de anotações – escrevendo, por exemplo, “verde” ou “vermelho” em seus desenhos. Madeleine Pinault, debruçando-se sobre essa questão, afirma que:

> O cinza está ligado à primeira reflexão do artista face a um sujeito qualquer. O número de esboços e desenhos conhecidos, mais ou menos elaborados, faz efetivamente com que apareça uma ação do artista que exclui na maior parte das vezes a cor para privilegiar a idéia, a composição, a forma ou a tonalidade, em detrimento dos detalhes que aparecerão na obra definitiva. O esboço em cinza lhes permite exprimir o caráter próprio de sua obra

> futura. [...] A escolha da não-cor se encontra igualmente em um outro aspecto do esboço: o croquis surge de um único traço do pensamento do artista, no qual a cor é anotada de uma maneira abstrata, pelas palavras. Essa escolha deliberada do artista, da palavra substituindo a cor, ou a forma, é utilizada desde o século XVI e continua até os nossos dias. [...] Este recurso à palavra mostra a febrilidade da criação, a rapidez do espírito que se opõe então à materialidade da cor. É mais fácil escrever, para um artista, cinza, do que colocar efetivamente um cinza sobre a folha.[6] (1989, p. 47-53)

A escrita também pode funcionar como um rascunho para o visual. É caso de anotações que constituem uma espécie de programa, onde o artista prevê, verbalmente, aquilo que numa etapa posterior será materializado na composição da imagem. Esse tipo de anotações pode assumir desde estruturas simples, como as listas de elementos previstos que mencionamos anteriormente, as quais funcionam como sistemas de programação, até formas redacionais bastante complexas, onde a obra em gestação é pensada, através da palavra, em uma gama completa de detalhes, como por exemplo: a elaboração iconográfica, questões técnicas relativas a sua realização, e reflexões pessoais e subjetivas do artista.

Dentro do espaço dos documentos de processo, a palavra pode ainda atuar como uma ferramenta de compreensão reflexiva. Trata-se de uma função própria à linguagem verbal dentro desse tipo de documentação. Notas de tipo reflexivo são aquelas em que a compreensão das necessidades da obra em curso e do próprio processo criador exigem um retorno do pensamento sobre seus próprios atos. É caso, por exemplo, das críticas que o artista dirige a si mesmo ou ao trabalho em processo. Essas observações de cunho crítico podem também assumir a forma de injunções que servem para pensar as necessidades da obra, ou ainda de comentários explicativos onde o artista explica para si mesmo seus objetivos. Em algumas ocasiões, o trabalho de compreensão reflexiva está ligado à formulação da identidade do próprio sujeito que cria, através da explicitação de um plano de valores pessoais e estéticos, que orientarão a criação artística. Em todos esses

[6] "Le gris est lié à la première réflexion de l'artiste devant un sujet quel qu'il soit. Le nombre des ébauches et d'esquisses connues, plus ou moins élaborées, fait en effet apparaître une démarche de l'artiste qui exclut le plus souvent la couleur pour privilégier l'idée, la composition, la forme ou la tonalité, au détriment des détails qui apparaîtront dans l'œuvre définitive. L'ébauche en grisaille leur permet d'exprimer le caractère propre de leur future œuvre. [...] Le choix de la non-couleur se retrouve également dans un autre aspect de l'ébauche : le croquis jailli d'un seul trait de la pensée de l'artiste, dans lequel la couleur est notée d'une manière abstraite, par les mots. Ce choix déliberé de l'artiste, du mot remplaçant la couleur, ou la forme, est utilisé dès le XVI$^{e}$ siècle et se poursuit jusqu'à nos jours. [...] Ce recours au mot montre la fébrilité de la création, la rapidité de l'esprit qui s'oppose alors à la matérialité de la couleur. Est-il plus facile d'écrire, pour un artiste, gris que de poser effectivement un gris sur sa feuille."

casos, o código verbal permite ao criador realizar um trabalho de reflexão e de autocrítica que não poderia ser realizado unicamente através do desenho.

## Considerações finais

Estas são apenas algumas das situações em que a escrita participa da elaboração inventiva da imagem. Neste breve panorama que esboçamos, vimos que a palavra pode, de diversas maneiras, influenciar, interferir ou incorporar-se à criação de uma imagem. Uma reflexão mais aprofundada sobre como essa questão se manifesta nos processos de criação em pintura exigiria um trabalho mais sistemático de identificação das situações em que a palavra e a imagem interagem no espaço dos documentos de processo. Um tal trabalho não poderia ser dissociado de uma investigação sobre os mecanismos cognitivos que estariam envolvidos nessas situações. Essa investigação, por sua vez, tornaria possível a verificação da existência de funções reservadas à escrita na elaboração cognitiva da imagem, o que permitiria uma melhor compreensão da especificidade da dinâmica verbal-visual no espaço da gênese do visual e dos documentos de processo.

**REFERÊNCIAS**


BOSREDON, Bernard. *Les titres de tableaux*. Une pragmatique de l'identification. Paris: PUF, 1997.

DACHY, Marc. Dada: la langue comme utopie. *Poésure et peintrie:* d'un art, l'autre, Musées de Marseille – Réunion des Musées Nationaux, 1993.

FERRER, Daniel. The interaction of verbal and pictorial elements in the genesis of Eugène Delacroix's *Sultan of Morocco*. *Word and Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, London and Washington, Taylor and Hudson, vol. 13, n° 2, p. 183-191, April-June 1997.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

GRÉSILLON, Almuth. *Élements de critique génétique:* lire les manuscrits modernes. Paris: PUF, 1996.

GUARALDO, Laís. A percepção artística nos cadernos de viagem de Delacroix e Gaugin. Dissertação de mestrado do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, 2000.

HAY, Louis. Pour une sémiotique du mouvement. *Genesis*, Paris, Jean-Michel Place, n° 10: Sémiotique, p. 25-58, 1998.

JAKOBI, Marianne. Nommer la forme et l'informe. La *titraison* comme genèse dans l'œuvre de Jean Dubuffet. *Genesis*, Paris, Jean-Michel Place, n° 24, p. 89-104, 2004.

MEURER, Clio. *Joan Miró, René Magritte:* Écriture et Création Picturale. Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses, 2008.

PINAULT, Madeleine. Le gris de l'ébauche. *Corps écrit*, Paris, Presses universitaires de France, n° 30: *L'ébauche*, p. 47-54, 1989.

SALLES, Cecília. *Gesto inacabado:* Processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.