

## A PALAVRA DESDOBRADA E A IMAGEM TANTÁLICA (ENCONTROS ENTRE O VISÍVEL, O DIZÍVEL E O INVISÍVEL)

**Adolfo Cifuentes. A.C.**  
Artista visual, Doutor em Artes, UFMG

**RESUMO:** Propondo uma extrapolação da oposição *palavra* e *imagem*, e transpondo-la para as categorias de *o dizível* e *o visível*, este artigo propõe uma abordagem transversal das relações intertextuais entre imagem e texto além do problema puramente midiático.

**ABSTRACT:** Proposing an extrapolation of the opposition *word* and *image*, and transferring it to the categories of the *visible* and the *speakable*, this article proposes a transversal approach of the relation between different layers of text, beyond its mere conception as an encounter of medias.

### I- A palavra desdobrada

A recente exposição *I in U / Eu em Tu*, da poeta, artista e música americana Laurie Anderson no Centro Cultural do Banco do Brasil de São Paulo e Rio de Janeiro<sup>1</sup> ilustrou um abrangente leque das maneiras em que a poesia se hibrida com as mais variadas mídias e meios: grafite, performance, "esculturas-falantes", vídeo, etc. E antes dela, e também no CCBB de SP e Rio, a mostra *Rebelião em Silêncio*, da artista alemã Rebecca Horn<sup>2</sup>, explorou as ricas possibilidades do texto e do poema funcionando como vídeo-instalação e como instalação sonora. Mas também os poema-objeto, poema-som, poema-escultura, poema-pintura, poema-desenho, poema-canção, poema-vídeo, poema-holograma da exposição retrospectiva da poesia concreta brasileira, apresentada em 2007/2008 em várias cidades do país<sup>3</sup>, apresentaram um abrangente leque da rica variedade de práticas e formas de visibilidade que poema e poesia chegaram a adquirir no contexto desse movimento literário-artístico. E também a surpreendente variedade de *mídias* ou *meios* nos quais a poesia pode se materializar. Mas não é só que o poema possa ser "traduzido" a diferentes *alicerces midiáticos* senão que a própria noção de *mídia* já é, por si mesma, complexa. A conexão do verbete (do inglês *media*) com a noção de *meios* eletrônicos e tecnológicos não consegue fugir da sua raiz

<sup>1</sup> A exposição *I in U/Eu em Tu*, de Laurie Anderson, com curadoria de Marcelo Dantas, esteve no CCBB de São Paulo entre os dias 12 de outubro e 26 de dezembro de 2010.

<sup>2</sup> A exposição *Rebelião em Silêncio*, de Rebecca Horn, foi apresentada no Centro Cultural do Banco do Brasil de São Paulo entre Agosto 3 e Outubro 3 de 2010.

<sup>3</sup> A mostra –que comemorava 50 anos de Poesia Concreta no Brasil– esteve aberta ao público, em BH, de 4 a 28 de outubro de 2007 na Galeria Alberto da Veiga Guignard, do Palácio das Artes, de Belo Horizonte, MG.

latina de *médium*. Nem da matriz de significação à qual remete: à ideia de um material ao qual a proposta artística dá forma para realizar as suas operações estéticas e simbólicas.

Esse material que seria o *meio* expressivo da literatura – a palavra – inclui de fato um amplo leque de níveis: ela é **som**, em primeiro lugar, palavra verbalizada, língua produzida com o músculo língua, e portanto pode ser também **oralidade, canto, ritmo e expressão dramatizada**, como acontece nas literaturas orais dos povos ágrafos ou na *stand-up comedy*<sup>4</sup> contemporânea. E, transcrita, "traduzida" a signo visual, a palavra passa a ser **grafismo, imagem, tipografia, caligrafia** e, portanto, pode abranger também o próprio **ato de escrita, a ação performática e psicomotora**. *Escrever*, rabiscar, realizar grafismos e signos, como nas caligrafias orientais, na pintura expressionista ou no tachismo francês, que tem como um dos máximos representantes justamente o poeta-pintor Henri Michaux (1899-1984). A escrita pode ser também os **próprios instrumentos e ferramentas empregados na sua execução** (pincel, caneta, pena, punção, faca, o próprio corpo e extensões corporais dele...). Ou pode ser ainda a multiplicidade de **superfícies** sobre as quais os signos podem ser traçados e os **suportes** que os podem veicular: o espaço da página e o objeto *livro* no qual a palavra circula há já vários séculos, por exemplo, mas também o muro da pixação ou do grafite, etc.

E se já a própria noção de "*palavra*" inclui, alude e engloba esses *meios* todos (som, expressão dramática, ritmo e musicalidade, códigos visuais, suportes, ações psicomotoras, etc.), o que dizer da forma como eles são potencializados nos múltiplos diálogos que eles estabelecem com os *meios* técnicos e eletrônicos? Porque se bem cada um deles (ritmo, cor, tempo, voz, signo gráfico, etc.) tem, por si mesmo valores expressivos e formas de articulação próprias, é claro também que, na hora de dialogar com as lógicas próprias da montagem audiovisual, ou da interatividade digital, eles passam a operar no contexto de modalidades e tradições expressivas particulares. Bem seja como herdeiros da linguagem cinematográfica e das estratégias do *clip* audiovisual, ou então como elementos integrados no contexto dos diálogos homem-programa-máquina que definem a interatividade digital em campos que, como os videogames, estão no auge da exploração das suas linguagens, possibilidades e potencialidades expressivas.

---

<sup>4</sup> *Stand-up comedy* Gênero de "comédia" ou de performance cênica, popular no universo do entretenimento urbano. Geralmente é interpretada por um único narrador-ator, sem recursos cênicos, que fica em pé (daí o seu nome inglês: *comédia-em-pé*, se traduzir literalmente).

**II- Mídia, meio, *médium*, alicerce midiático...**

Só aparentemente, então, "*palavra*" e "*imagem*" assinalam dois campos nitidamente diferenciados, dois alicerces midiáticos cuja existência e especificidade estariam, *per se*, garantidas. A divisão clássica das artes instituiu uma separação entre os diferentes ramos das artes baseada na natureza dos meios técnico-expressivos empregados: imagem bidimensional para a pintura, tridimensionalidade para a escultura, ação dramática para o teatro, construção para a arquitetura, ordenação de sons para a música... palavra para a literatura. Como fica evidente, porém, um meio expressivo como *palavra* expressa, na verdade, um campo, uma rede de conexões entre e com o visual, o dramático, o musical, o performático, etc.

Da mesma forma, distinguir, definir exatamente a natureza do próprio campo que chamamos *arte*, no interior do qual existem essas práticas (literatura, pintura, teatro, etc.) é igualmente complexo. O simples fato que o prêmio Nobel de literatura tenha sido concedido, **também**, a filósofos como Henri Bergson (1927), Bertrand Russell (1950), ou então a estadistas-historiadores como Theodor Mommsen<sup>5</sup> (1902) ou Winston Churchill (1953), mostra bem a transversalidade de um *meio* como "a palavra".

"*Literatura*" define certos usos específicos de um meio, usado como uns fins que poderíamos definir como estético-expressivos. Mas é claro que a palavra não é apenas um problema da "literatura" ou da "arte". Os Nobel de Bergson e Russell mostram não só que eles foram bons estilistas, senão também que os entrecruzamentos e relações entre pensamento e palavra são iniludíveis. Só o estudo da filosofia, como uso particular da *linguagem*, aponta já para uma série de problemas que, desde os sofistas, passando pela denúncia deles por parte de Platão<sup>6</sup>, ou pela *Retórica* de Aristóteles, e também pela sua lógica, se ramificaria e desdobraria em séries complexas de entrecruzamentos. A menção de um filósofo como Wittgenstein, ou, melhor, dos vários Wittgensteins que vão desde o *Tractatus* (1921) até as *Investigações Filosóficas* (1952), bastaria para apontar a complexidade dessas relações. E com elas, a da noção de *mídia*, *meio*, *alicerce midiático* ou *médium*. Um mesmo

---

<sup>5</sup> Historiador e político alemão, Theodor Mommsen (1817-1903) é lembrado sobretudo por causa da sua famosa e exaustiva *História de Roma* (1856-1885), fonte incontornável, até hoje, para os estudiosos dessa cultura e período histórico.

<sup>6</sup> Esta crítica acha-se espalhada ao longo da sua obra central, *A República*, e, de forma particular em obras como o seu *O Sofista* (Porto: Edições Sousa & Almeida, 1985, versão de Alexandre Pinheiro Torres).

meio permite produzir operações diversas: pensamento filosófico, ciência, poesia, discurso e ação política, etc.

No seu *Os Nomes da História* o filósofo francês Jacques Rancière (RANCIÈRE, 1994) nos lembra, por exemplo, o duplo sentido do termo «história»: como a *ciência histórica*, e como *ficção romanesca*, mostrando como a divisão entre um e outro fazer (*ciência ou arte*) não é um problema de *meio*, senão de usos específicos da linguagem que estabelecem o caráter estético ou científico de um ou de outro relato. E não basta simplesmente apagar a homofonia por meio de uma diferenciação lexical, como aquela do inglês entre *history* e *story*. O problema continua, porque de qualquer forma os dois se constroem e constituem como relatos. E ambos se constroem feitos com palavras. Mas é também com palavras que se fazem as receitas médicas, as declarações nos cartórios e as notícias nos jornais e telejornais.

O que separa a «ciência» da «arte», a arte da não-arte não é então a natureza de um alicerce midiático (a *palavra* nos casos anteriores), senão os seus regimes de uso e visibilidade. E os entrecruzamentos entre diferentes regimes podem chegar a constituir, por si mesmos, estratégias estéticas. Tal foi o caso de Andy Warhol ao usar as imagens da publicidade para fazer “pintura”, ou do diretor russo Andrei Tarkovski ao inserir no seu filme de “ficção” *O Espelho*<sup>7</sup>, fitas provenientes de arquivos militares e históricos. Ou, para nos mantermos nos limites da *palavra*, do romancista de vanguarda alemão Alfred Döblin (1878-1957) ao inserir manchetes de jornal, letras de canções, trechos provenientes de flyers, etc. no seu romance *Berlin Alexanderplatz* (1929). Também o romancista brasileiro Valêncio Xavier usou amplamente essas apropriações, da imprensa marrom no seu caso, não só como fonte das suas narrativas (*Rrememбранças da menina de rua morta nua*, por exemplo, XAVIER, Valêncio, 2006), mas também emprestando os seus usos da diagramação visual e das caixas tipográficas próprias das manchetes e do design visual desse tipo de publicações. Apropriações, colagens, mudanças de umas formas e meios de circulação do texto e da imagem, empréstimos, no interior do mesmo alicerce midiático, transposições de um regime de uso e visibilidade para outro.

Mas não se trata aqui só dos limites entre a arte e a não-arte (história para *estória*, registro documental para ficção fílmica, publicidade para arte, etc.). Nem tampouco da ressonância eterna da língua, desse burburinho essencial gerado pela sua polissemia: a

---

<sup>7</sup> Andrei Tarkovski Зеркало, [Zerkalo], Rússia (antiga URSS), 1975. 106 minutos.

impossibilidade de estabelecer um significado simples, unívoco, definitivo, para qualquer termo, seja este *palavra, literatura, arte, meio, imagem*, etc. A língua, como sabemos, é um sistema vivo, em contínuo movimento, erosão, e sedimentação. Como os continentes, as cordilheiras e as placas tectônicas, ela está submetida à contínua movimentação e acomodação. Interessam-nos aqui, nem tanto essas acomodações "internas" (lexicais, etimológicas) que acontecem no interior do sistema *língua*, mas as "externas". Aquelas que têm a ver com os recortes que acontecem no conjunto do social e do histórico, e que fazem com que um termo, um saber, uma prática, um ofício, se desdobrem continuamente em campos discursivos, disciplinas e práticas epistemológicas que se encorpam, por sua vez, em usos socioculturais, históricos e antropológicos.

### III- A imagem tantálica

**Tantalizar**: Espicaçar ou atormentar com alguma coisa que, apresentada à vista, excite o desejo de possuí-la, frustrando-se este desejo continuamente por se manter o objeto dele fora de alcance, à maneira do suplício de Tântalo. (*Dicionário Aurélio*, 2005. Versão digital).

Se a palavra é transversal, se a experiência da linguagem se confunde, necessariamente, com a de ser, de criar, de pensar, ou agir de politicamente, o que dizer da imagem? Já o campo semântico ao qual o termo nos transporta é de uma complexidade enorme: representação, cópia, mimese, projeção, ícone, visualidade, visão, percepção sensível, etc. Cada um desses termos nos conecta, por sua vez, com diversos cenários e associações possíveis: ícone e representação da divindade, representação icônica e símbolo e linguagens visuais, por exemplo, entre muitos outros agrupamentos possíveis. Ou então às relações entre imagem, representação e verdade que atravessam a história toda da civilização ocidental a partir da própria raiz etimológica da palavra *ideia*, do grego «*idein*<sup>8</sup>»: *ver*, e do substantivo «*eidea*»: forma, aspecto. Os dois provêm por sua vez da base indo-européia «*weid*»: *ver, saber*, e podemos achá-los não só nas línguas latinas, senão em muitos outros grupos lingüísticos da família indo-européia: no verbete alemão «*wissen*»: *saber*, e nos seus correlatos («*wissenschaft*»: *ciência*), ou no termo inglês «*wisdom*»: *sabedoria*.

---

<sup>8</sup> Etimologia tomada do Webster's New World Dictionary, 1988.

É fácil *ver* (entender) que as relações entre *ver* e *conhecer* se fazem *evidentes* (claras, patentes) em todas elas. Mas esta relação sempre teve por parceira o seu oposto: o ato sensorial de ver, e portanto a imagem, como reflexos mentirosos, como ilusões fantasmagóricas da verdadeira realidade. A imagem como a negação do ser, e até como o próprio não-ser das coisas. A imagem como a não-coisa. Impossível não lembrar aqui do famoso «*mito*» da caverna platônico, ao qual os estudiosos contemporâneos preferem referir-se como «*alegoria*», ou ainda como «*imagem*» da caverna, em nome de uma maior fidelidade não só ao texto original grego, senão também ao espírito da filosofia platônica. Porque, paradoxalmente, Platão fez, nessa enfática condenação, entregue através de uma *imagem alegórica*, um claro uso da imagem literária. Para condenar a ficção da imagem ele criou um complexo universo ficcional e uma vívida pintura oral que impregnou profundamente o imaginário posterior do Ocidente. Os ecos da sua condenação retumbam até hoje: através de Plotino e do uso que o cristianismo neoplatônico medieval fez desse texto, através das guerras iconoclastas do Império Bizantino, do calvinismo e da proibição que até hoje muitas igrejas protestantes mantêm contra o uso da imagem.

Condenar a imagem através da imagem é só uma das muitas complexidades dos textos platônicos. E talvez sejam elas as que fazem com que elas mantenham, até hoje, uma vigência que se prolonga já por vinte e cinco séculos. A condenação repetida que a sua *República* faz às artes miméticas nas suas variadas formas (poesia, escultura, pintura, dramaturgia) foi entregue também a partir da representação mimética de diálogos nos quais os personagens são *representados* falando, interagindo e fazendo uso constante e generoso da palavra imagética. A vívida «*imagem*» alegórica da caverna, do livro VII d'A *República*, é só uma das muitas empregadas, não só ao longo desse texto, senão também dos seus múltiplos diálogos. O seu mestre, Sócrates, é quase invariavelmente o protagonista, mas toda uma rica série de personagens desfila neles, fazendo um amplo uso de variados dispositivos e estratégias narrativas ficcionais. Não poderíamos falar de uma *filosofia em romance*, enquanto o romance ainda não tinha sido inventado, mas muitos vêm neles as sementes do gênero.

Ser, ao mesmo tempo, o pai dos *iconoclastas* e dos *iconófilos* pareceria tarefa impossível. Sabemos muito bem que essas posições opostas se confrontaram até em sangrentas guerras, como no caso do Império Bizantino. O historiador Alain Besançon lembra, conseqüentemente, o mito de Tântalo na hora de se aproximar à imagem platônica:

"Platão deixará a sua posteridade pagã e cristã diante da aporia da imagem divina: tantalizante, nem evitável nem praticável" (BESANÇON, 1997, 72). Mas não é só a imagem que seria problemática, é a arte toda, pertencente ao mundo do sensível, que constitui "um obstáculo na busca da beleza"<sup>9</sup>, e em vários textos de Platão, assinalados por Besançon<sup>10</sup>, o artista é colocado perto do charlatão, do tirano e do sofista (alvos principais visados n'A *República*). Mas, por outro lado, nos fala Besançon, "Platão adivinhou que a verdadeira aspiração da arte era representar o divino por uma imagem"<sup>11</sup>. Em *O Fedro*, por exemplo, é o amor que permite ao homem defrontar-se com "o inefável, ele é o próprio divino, que sua alma contemplou noutros tempos, antes da sua vida terrestre"<sup>12</sup>. A imagem tem, por este viés, nos textos platônicos "uma função pedagógica, propedêutica, cívica". Na prática "somente são condenáveis as imagens falsas, ligadas a uma estética do «*trompe l'oeil*», ou de um patético sem acabamento"<sup>13</sup>.

Não é a imagem *per se* então a que é condenável. Alguns aspectos dela que são certamente censuráveis e perigosos, e devem ser, portanto, controlados na cidade ideal que A *República* tenta constituir, isto é, desenhar, projetar ao longo dos seus dez livros. Está claro: Platão é um grego, e como membro dessa cultura ele também, como Aristóteles, tinha um senso muito desenvolvido da visualidade e dos prazeres que o sentido da vista nos outorga, e também do conhecimento da realidade da qual ela, como nenhum outro sentido, nos provê:

Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer, uma prova disso é o prazer das sensações, pois fora até da sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais que todas as outras as visuais. Com efeito, não só para agir, mas até quando não nos propomos operar coisa alguma, preferimos, por assim dizer a vista aos demais. A razão é que, de todos os sentidos, o que melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferenças nos descobre. (ARISTÓTELES, 1984, 211).

#### IV- O dizível e o visível

Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem embaixo da terra, nem nas águas debaixo da terra. Não te encurvarás a elas nem as servirás; porque Eu, o Senhor teu Deus, sou

---

<sup>9</sup> Ibidem, p 60.

<sup>10</sup> Ibidem. Nas fontes platônicas estas podem ser achadas em *O Sofista*, *As Leis*, em vários dos livros d'A *República*, II, VI, VII, X, etc.)

<sup>11</sup> Ibidem, p 71.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>13</sup> Ibidem, p 62.

zeloso, que visito a maldade dos pais nos filhos até a terceira geração daqueles que me aborrecem. (Êxodo 20,4-5).

Poderíamos continuar aprofundando nas próprias fontes platônicas para ampliar o complexo tecido constituído pela imagem tantálica: perigosa mas desejável. Condenável, mas prazerosa, ameaçadora, reprovável, mas útil na hora de ensinar ilustrando. Ou poderíamos também nos aproximar à cultura hebraica<sup>14</sup>, essa outra metade da nossa herança judeu-cristã, para aprofundar o mapeamento desse universo de uma imagem que é ameaçadora e iniludível a um mesmo tempo. Porque, ao longo dos seus múltiplos livros são várias as passagens da Bíblia que condenam a fabricação de imagens. Mas também são igualmente numerosos os que defendem e encorajam a sua confecção. Até o próprio Senhor Deus dá instruções a Moisés para a construção de um altar propiciatório coroado com figuras de anjos com rosto humano. E isto no mesmo livro (Êxodo) no qual, uns versículos antes, condenara-se a fabricação de imagens:

Farás também dois querubins de ouro batido nas duas extremidades do oráculo. Um querubim esteja dum lado, o outro do outro. E cubram ambos os lados do propiciatório, estendendo as asas e cobrindo o oráculo, estejam olhando o um para o outro com os rostos voltados para o propiciatório, com o qual deve estar coberta a arca, na qual porás o testemunha que eu te hei de dar." (Êxodo 25,17-22).

Poderíamos também expandir essa aproximação à imagem tantálica no universo cultural islâmico, no qual não só a imagem divina, mas a de qualquer ser vivo é até hoje proibida e condenada. Paradoxalmente, porém, foi também no interior dessa cultura, em vários dos seus períodos e bolsas geográficas (Tabriz, na Pérsia, entre muitos outros locais, por exemplo) que florescera com maior esplendor a arte da miniatura e dos livros iluminados, alcançando altíssimos níveis de refinamento e qualidade estética.

Porém, o que realmente nos interessa aqui, como expressáramos no começo deste texto, é a própria constituição desses limites e partilhas, entre o desejável e o indesejável, entre o benéfico e o maléfico, dessa imagem tantálica. Porque é talvez sobretudo no interior dessas dobras e re-acomodações que se define a natureza das práticas artísticas. Nem a *Arte*, nem as divisões particulares no interior dela, se constituem só a partir de si mesmas e da natureza dos seus (supostos) meios técnicos particulares (palavra, imagem, som, etc.). Não é a partir dali que se define a especificidade das suas práticas, senão também a partir daquilo que

---

<sup>14</sup> Povo do texto, por excelência: do *Biblos* e da Tora.

as une, separa e coloca em relação com outros campos, atividades e fazeres humanos e sociais. Como bem nos fala o filósofo francês Jacques Rancière na sua Partilha do Sensível, é nessas distribuições que se configuram a própria natureza daquilo que chamamos arte e as suas práticas sociais e históricas: "As práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. (RANCIÈRE, 2005, 17).

É precisamente de *partilhas* que trata esse texto: tanto na sua acepção do que divide e separa um determinado conjunto dos outros, como do comum que unifica colocando em relação os membros de um conjunto dado. Rancière aponta assim o desejo de deslocar e apagar a partilha “arte” como o verdadeiro coração das vanguardas artísticas do século XX. Não foi o envolvimento político de vários daqueles movimentos e dos seus representantes (Marinetti, futurismo italiano e fascismo, Tatlin, futurismo e revolução russa, etc.) o que fez com que eles tenham sido *políticos*. Antes disso foi a sua vontade de quebrar essa fronteira entre objeto artístico e objeto utilitário. Arquitetura, urbanismo, escultura, design, cartaz, página impressa, quadro, etc. constituiriam um espaço único, não interrompido, de criação e encontro. Esta vontade de quebrar os limites entre arte e artesanato, entre artes “puras” e “artes aplicadas”, pode ser claramente delineada como comum denominador da modernidade. A essência política da arte seria essa, não os seus temas ou propostas discursivas, mas a própria definição dos fazeres: entre ofícios que *roubam* o tempo do artesão-trabalhador, afastando-o da vida política e da participação social, e ofícios que, ao invés disso, constituem um lugar privilegiado de produção de pensamento e discurso simbólico.

O *fazer*, o ofício, pode até ser o mesmo (pintar, tirar fotos, fundir peças de metal, etc.), mas a própria separação criada pelas partilhas “trabalho manual” ou “trabalho intelectual” implica e supõe partilhas sociais e econômicas, isto é, políticas. Esta pergunta pelo social da arte está presente não só na literalidade que a quebra desse limite adquire em movimentos como o *Arts and Crafts* inglês, a Bauhaus alemã ou o *Art Nouveau* francês nas suas inúmeras vertentes européias, senão também na vontade, presente até hoje, de quebrar os limites entre *arte e vida*. Apesar dos supostos cortes entre modernidade e pós-modernidade, a vontade de apagar esses limites entre uma e outra, se mantém até hoje como princípio programático das práticas estéticas chamadas *contemporâneas*.

Também Didi Huberman faz desse lugar que a arte ocupa nas repartições dos saberes e fazeres do conjunto social, das suas relações com outras disciplinas e práticas, o ponto central do seu livro “*Diante do Tempo*” (*Devant le temps*). Duas histórias da arte, separadas por um milênio e meio, são confrontadas ali: a *História Natural* de Plínio o Velho (ano 77 da nossa era) e as *Vidas dos Melhores Arquitetos, Pintores e Escultores Italianos* (1542-1550) de Giorgio Vasari. O que se entende por «arte» em cada uma delas é completamente diferente:

O que Plínio entende por «artes» é extensivo à História Natural completa; conseqüentemente, a noção estética da «arte» não faz parte da sua primeira definição. Há arte cada vez que o homem utiliza, instrumentaliza, imita ou supera a natureza. A «arte» por excelência no texto de Plínio é, antes de tudo, a medicina (...) a arte da pintura - no sentido que hoje a entendemos-, ocupa só uma parte do livro XXXV, no final do percurso de um livro gigantesco. O que Vasari entende por «arte» («arti del disegno») é, como sabemos, bastante diferente. O que está em jogo, o objeto de «Vidas», se assenta numa definição específica e «exaltada» -elevada-, estética e humanista da arte. (DIDI-HUBERMAN, 2006, 85).<sup>15</sup>

Como aponta Didi-Huberman, não é só o campo designado pelo conceito de “arte” que é diferente, senão o regime todo no qual ela faz parte de uma configuração do saber e do fazer (a arte como *ofício* versus a arte como disciplina humanística). Mas também o sistema de valoração: a avaliação *estética* de Vasari se contrapõe drasticamente ao julgamento moral de Plínio o Velho. Para este último, a verossimilhança da *imago* dos antepassados estava – *devia* estar – inserida num regime ontológico, e quase jurídico: a *imago* garantia a filiação, não só sanguínea senão também moral de pertencimento à nação, à república, à origem. A sua feitura e uso faziam parte de um universo ético: o culto aos ancestrais e ao solo. A identidade entre a *imago* e a pessoa estava garantida a partir da moldagem de uma imagem matriz. Feita sobre o rosto do antepassado, esta moldagem era preservada num lugar especial da casa, e se esta mudava de dono os novos proprietários não tinham o direito de deslocar ou dispersar as *imagos* da antiga família. A perda desse nexos, pela influência da arte “estrangeira” (grega),

---

<sup>15</sup> Tradução livre do autor do artigo partir da versão em espanhol. [«Lo que Plinio entiende por “artes” es extensivo a la Historia Natural completa; en consecuencia, la noción estética de “arte” no forma parte de su primera definición. Hay arte cada vez que el hombre utiliza, instrumentaliza imita o supera a la naturaleza. El “arte” por excelencia en el texto pliniano es ante todo la medicina (...). En cuanto al arte de la pintura –en el sentido que hoy lo entendemos–, solamente ocupa una parte de libro XXXV, al final del recorrido de un libro gigantesco. Lo que Vasari entiende por “arte” (arti del disegno) es, como sabemos, bastante distinto. Lo que se halla en juego, el objeto de las Vidas se asienta en una definición específica y “exaltada” -elevada- estética y humanista del arte.»]

marcava, na análise de Plínio o Velho, o fim da arte: tornava-a um fazer desprovido do seu sentido ontológico, e começava a pulular perigosamente.

A surpresa taxonômica de Didi-Huberman ante o abismo que separa estas duas histórias da "arte" faz lembrar, imediatamente, aquela que expressa Foucault ante a taxonomia borgeana dos animais, que constitui a porta de entrada de *As Palavras e as Coisas*. Existiria, porém uma diferença essencial entre estes dois assombros: a suposta enciclopédia da qual Borges teria extraído aquela classificação era chinesa. O absurdo das suas "categorias" poderia, portanto, ser lido como evidência de um abismo cultural: o Oriente exótico como lugar do Outro. No caso da contraposição Plínio–Vasari o que é ainda mais surpreendente é que o projeto dentro do qual se inscrevem o livro de Vasari, e sua obra toda (como pintor, arquiteto e teórico), é, precisamente, o ressurgimento do *antico*. A recuperação do esplendor de "l'antica Roma", e da "arte" da Antiguidade. Ou seja, aquilo ao que depois déramos o nome de *Renascença*. O imenso abismo que separa esses dois regimes da "arte" que o próprio conceito de *re-nascimento* faz aparecer como similares (ou ainda como idênticos?), constitui um motivo ainda maior de perplexidade, e uma pergunta para o historiador da arte e de sua metodologia. É esta pergunta sobre a metodologia, e o próprio objeto da história da arte como disciplina, que constitui o ponto de ancoragem de *Diante do Tempo*. Mas não é ela que nos interessa aqui, senão os regimes de distribuição nos quais todo um campo (a "arte" neste caso) se re-configura, redefine e reinventa, na diferença. Mesmo numa diferença que na superfície aparece como repetição e *revival* do mesmo. Ainda mais: como ressurreição do "idêntico", e que se revela, porém, como hiato intransponível com o Outro.

Mas também, para voltar de novo ao campo da "palavra", um autor como Alberto Manguel evidencia na sua *História da Leitura* os abismos culturais que separam as noções de texto, escrita, recepção e circulação ao longo dos mais diversos contextos culturais e históricos. E, portanto, as conexões entre a palavra como letra, como signo gráfico na página, com a palavra como som, fala e dicção articulada, ou seja, como ato *corporal*:

Nos textos sagrados, nos quais cada letra e número de letras e sua ordem eram ditados pela divindade, a compreensão plena não exigia apenas os olhos, mas também o resto do corpo: balançar na cadência da frase e levar aos lábios as palavras sagradas, de tal forma que nada do divino possa se perder na leitura. Minha avó lia o Velho Testamento dessa maneira (...) posso vê-la no seu apartamento do bairro judeu de Buenos Aires, lendo o único livro da casa: a Bíblia. (MANGUEL, 1997, 62).

Por causa disso tudo preferimos falar, mais do que em "palavra" e "imagem", do "visível" e o "dizível". *Palavra e imagem* revertem a substantivos, a objetos. No caso da palavra, quase que à "física" do texto. Porque até a própria poesia – que por séculos, e até milênios, foi uma prática essencialmente oral, cantada, **performática** como bem assinala o medievalista Paul Zumthor ao longo da sua obra<sup>16</sup> – é difícil de imaginar para nós fora da sua materialidade física, como grafismo no papel, como página e como objeto livro. Um poeta para nós, hoje, é essencialmente um "escritor", mas ele foi, durante tempos imemoriais, um bardo-cantor.

Todas as tradições literárias nasceram na oralidade, e continuaram, desse modo, em grandes zonas do planeta até datas muito recentes. Só em alguns locais e pontos geográficos apareceram e se desenvolveram, aos poucos, os diferentes sistemas de escrita, como ferramenta para capturar a essência passageira da palavra, feita de som, de ondas sonoras, que o vento leva. Ela se fez matéria perdurável só através do texto escrito, que a capturou, que a “traduziu” em signos gráficos, que a depositou num corpo material, primeiro numa tabela de barro que foi logo queimada no forno para que permanecesse, do modo como fizeram os sumérios e outras culturas da Mesopotâmia. Depois ela virou uma folha feita de fibra vegetal, como nos papiros empregados no Egito a partir de meados do III milênio A.C. Homero, se existiu<sup>17</sup>, pertenceu ainda a uma cultura da oralidade. Foi basicamente um cantor, um *aedo* ou poeta cantor, não um escritor. Só vários séculos mais tarde foram feitas as primeiras versões escritas dos seus cantos, no século VI A.C – trezentos anos depois dos cantos terem sido compostos! E foram necessários ainda vários outros três séculos para chegar, através de Pérgamo e Bizâncio, às versões em língua grega que o Ocidente tem hoje como "oficiais" e definitivas.

## V- O legível e o invisível

Lembrou-se de escrever a Ulisses contando o que se passara, mas nada se passara dizível em palavras escritas ou faladas. (LISPECTOR, 1998, 15).

E ao falar do *dizível*, o nosso desejo não é criar uma oposição falsa com o *legível*, ignorando, de passo, uma longa tradição do texto e da escrita cuja riqueza justamente nos revela o livro de Alberto Manguel citado acima. Nem queremos sugerir tampouco uma maior "pureza" – originária – da palavra falada. Precisamente o dizível não pertence,

---

<sup>16</sup> Veja-se ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*, 2010. *La lettre et la voix: de la "litterature" medievale*, 1987, ou *Performance, recepção, leitura*, 2007, 2.ed.

<sup>17</sup> Ou os poetas que compuseram aqueles cantos: não é da nossa incumbência entrar na longa, e talvez irresolúvel, discussão histórica da *Questão Homérica*.

especificamente, ao universo das palavras escritas nem faladas. O dizível faz chamado à dimensão do *exprimível* através da linguagem. Da mesma forma que o "*visível*" faz relação não unicamente á imagem, mas também à categoria do perceptível, daquilo que se faz patente, manifesto e acessível por meio do sentido da vista.

Também não pretendemos que o fato de transpor os termos da equação, de uma oposição binária – palavra/imagem – para uma outra oposição igualmente binária, – o dizível e o visível – ajude a simplificar as coisas. A língua, como dizíamos antes, escapa o tempo tudo a quaisquer tentativa de capturá-la e congelá-la naquelas caixinhas taxonômicas fora das quais o nosso sistema de apreensão da realidade parecem não ser capaz de funcionar.

Pretendemos sim, assinalar uma outra natureza do discurso: além do problema midiático, mas também além do problema físico-material à qual a oposição palavra/imagem as vezes é reduzida. Essa oposição é muito útil para analisar as lógicas operativas das histórias em quadrinhos, dos cartazes, das notas bancarias ou da publicidade, entre muitos outros casos nos quais os componentes da equação são, sim, evidente e realmente físico-materiais, e nos levam, portanto, a problemas de design, composição e articulação narrativa, textual e semiótica.

Mas essa contraposição é menos útil na hora de analisar o tecido invisível que, desde sempre, ligou o visível ao dizível. Porque tanto ver como falar, tanto a palavra como a imagem, são instancias inseparáveis dos atos de pensar, conhecer, interpretar, apreender e agir (social, política e antropologicamente falando) na realidade. A proibição e condenação, ou então o elogio e encorajamento da imagem, as guerras entre iconoclastas e *iconófilos* aconteceram justamente nos entrelaçamentos desses níveis discursivos. E neles se ultrapassa amplamente o problema puramente estético, artístico, midiático ou expressivo. Se Hitler organizou exposições de arte "degenerado", se colecionou e encorajou a produção da "boa" arte que alentava os "bons" valores, se Reforma e Contra-Reforma se enfrentaram sobre o tema do culto às imagens foi bem porque nelas se entrelaçam visões complexas do político, do religioso, do moral, do ético, etc. E porque se precisa, portanto, regularizar a sua produção. Proibindo-la e expulsando-la como fez a Reforma protestante, ou então encorajando-la, mas controlando-la e regularizando-la, como fez a Contra-Reforma católica a partir do Concílio de Trento.

E essas práticas discursivas que regulam e direcionam a produção das "boas" imagens, não acontecem só a partir das forças "externas" ao universo da fabricação e produção das imagens. Também no interior delas, nos discursos críticos, na escrita da história "interna" da disciplina, na produção dos comentários e juízos (de uma exposição, de uma obra, de um artista, de uma produção), na composição e definição do roteiro curadorial ou museográfico que articula uma exposição, etc. se entrelaçam estas relações entre o dizível e o visível.

Nenhuma prática artística acontece de maneira isolada. Nem as pinturas das cavernas de Altamira e Lascaux, nem a última versão da Bienal de São Paulo sucederam sem estar inseridas, necessariamente, em várias camadas de suportes e pressupostos discursivos que legitimaram, justificaram, avaliaram e julgaram a pertença dessas imagens, nesse lugar. Trata-se não de que a crítica ou o discurso teórico substituíssem ou subsumiram a arte, a imagem ou a "beleza", como muitos gostariam pensar quando confrontados com umas práticas estéticas contemporâneas que acontecem, às vezes, nesse lugar fechado, sacralizado, que parece constituir o universo da arte. Tornar visíveis, patentes, sensíveis, seja "a *beleza*", "as *idéias*", a imagem da divindade, ou a do ser humano (no retrato, por exemplo) <sup>18</sup> são fatos que não podem acontecer sem uma série complexa de negociações e mediações<sup>19</sup>.

Entre o olho que vê e a mão que executa (mediada pelo pincel, pelo teclado do computador, pela lente da câmara, etc.) existe um universo chamado consciência. Ou seja, vários universos, feitos de sensibilidade, pensamento, valores, desejos, metas e medos. Uma camada múltipla de invisibilidades constituem essa ponte entre o dizível e o visível: as invisibilidades que dão forma a esse fantasma, a essa nostalgia, a esse desejo indefinível e inapreensível que antes chamávamos de "*beleza*", e que hoje preferimos chamar de "*arte*".

## VI- Além da imagem e aquém da palavra

Mas de todas as interpretações da cegueira a que se deve a Sayyid Mirak, o célebre mestre de Herat, que formou a grande Bizhad, distingue-se evidentemente como a mais pura. Para ele a cegueira não era um mal, mas a graça suprema concedida por Alá ao pintor que dedicara a vida inteira a celebrá-lo; porque pintar era a maneira de o miniaturista buscar como Alá vê este mundo, e essa visão sem igual só pode ser alcançada por meio da

---

<sup>18</sup> A história do retrato como gênero artístico é completamente reveladora neste sentido. Um texto de consulta seria. *Image de l'individu, portrait de la personne* (VASILIU, 2011).

<sup>19</sup> Sobre estas relações entre imagem e palavra entretidas nas práticas contemporâneas no universo da teoria e da crítica da arte veja RANCIERE,, 2003.

memória, depois que o véu da cegueira cair sobre os olhos, ao fim de uma vida inteira de trabalho duro. A maneira como Alá vê o seu mundo só se manifesta por meio da memória dos velhos pintores cegos. (PAMUK, 2004, 113).

A imagem e a palavra se encontram e se entrecruzam então em muitos lugares: nos poemas caligráficos de Apollinaire, nos livros-objeto e poema-esculturas da poesia concreta, nas instalações inter, mix e multi-midiáticas da arte contemporânea, em vídeo-poemas, blogs ciber-espaciais e poemas holográficos. Mas antes de qualquer mediação tecnológica, ainda antes de se concretizar como signos gráficos, som, linhas, cores, desenhos, pinturas ou pixels, o visível e o dizível estão indissolivelmente entrelaçados. É o que magistralmente nos demonstra o escritor turco Orhan Pamuk no seu romance *Meu nome é Vermelho*, no qual as peripécias se acham ancoradas na luta imemorial pelos regimes de pertença da imagem. A conspiração, o assassinato, as intrigas têm ali como centro um livro iluminado no qual se entrecruzam dois universos e duas tradições da imagem: a pintura européia veneziana e a tradição muçulmana da miniatura. Ásia e Europa se encontram e desencontram mais uma vez nesse limite entre os dois mundos que representa a cidade e Istambul. A tradição renascentista do retrato se evidencia aqui como um complexo universo de disputa. O Grande Sultão teria sucumbido ao culto inadmissível à individualidade que este gênero representa. Dá-se assim início a uma série de crimes e intrigas palacianas ao redor de um livro secreto com o qual o Sultão quer presentear oficialmente o Dogo de Veneza. Mas, muito mais do que um gênero pictórico, o que está em jogo é o tecido de tradições, discursos, práticas e usos que fazem possível a própria realização das imagens: religião, política, concepções e visões do mundo entram aqui em disputa, intrincados, como em todo bom romance, com diversas doses de amor, ódio, ciúmes e de outras paixões que movimentam as peripécias do relato.

O que se evidencia através da polifonia de vozes e perspectivas nas quais a narração está espalhada é a distância que nos separa do Outro. Tão grande quanto o abismo que separava os dois universos da arte que Didi-Huberman nos fazia evidente no seu *Diante do Tempo*. Abismos nos quais a palavra, a imagem, o dizível, o visível e o invisível, o pensável e o impensável, se arranjam de modo tão distinto nessa outra configuração cultural e histórica que se torna até difícil perceber que se trata do mesmo objeto. São os velhos pintores cegos que retêm na sua memória a verdadeira imagem do mundo, a maneira como Alá nos enxerga. A invenção da perspectiva, da representação "realista" do mundo e dos objetos que o habitam,

inventada pelos pintores infiéis da Itália só pode ser uma pretensão sacrílega. Não só porque, sob pretexto de que a mesquita está mais longe, ela seja pintada como menor do que um cavalo ou uma árvore, mas porque parte de uma mentira essencial. Nós não pintamos nunca "a realidade", mas, sempre, a lembrança que temos dela. Ninguém pode pintar e enxergar ao mesmo tempo o modelo. Até quando o pintor tem o objeto perante de si, na hora de olhar para a página, e fazer o seu rabisco, já não está mais enxergando o objeto. A verdadeira imagem sempre vem da memória e da alma. E só na pureza da lembrança de um pintor cego ela poderia alcançar o seu ápice.

Não é o caso realizar aqui um resumo desse belo romance, nem das possíveis teorias da imagem que poderíamos extrair dele. Queríamos, sim, sublinhar o lugar privilegiado que o seu autor, a sua cidade de Istambul (única no mundo localizada em dois continentes) e o seu país, a Turquia, ocupam para nos falar desses encontros invisíveis ente o dizível e o visível. Pamuk, pintor nos seus começos, pintor frustrado, teríamos que agregar, como ele nos revela na crônica autobiográfica da sua cidade (*Istambul*, PAMUK, 2007) se desdobra como escritor que mergulha no universo da imagem. Istambul, nome moderno da antiga Constantinopla, e da antiga Bizâncio, é um dos eixos excêntricos do Ocidente. Herdeira de três universos culturais e capital de três grandes impérios, a cidade é um lugar privilegiado para falar das complexidades daquilo que chamamos consciência, e das suas imbricações com aquilo que uma vez chamamos de ideologia: o "conjunto articulado de ideias, valores, opiniões, crenças, etc., que expressam e reforçam as relações que conferem unidade a determinado grupo social: classe, partido político, seita religiosa, etc." (Dicionário Aurélio, 2005).

Hoje, nesse suposto mundo pós-histórico da implosão das ideologias, o verbete se tornou quase uma raridade arqueológica. Teríamos, porém, que inventar um novo termo, ou então insuflar vida no velho verbete para que ele possa expressar, de novo, esse local complexo no qual se preparam, cozinham e articulam as nossas relações com o mundo do qual fazemos parte como grupo social e histórico. O local onde, finalmente, se entrelaçam as relações que fazem possível o visível e o dizível, o pensável e o impensável, o condenável e o digno de encômio. Esse lugar onde, além e aquém das mídias, alicerces midiáticos ou meios técnicos, construímos as nossas percepções e concepções sobre o "real" da "realidade". O local onde acontece o encontro inicial entre a palavra e a imagem: articuladores e operadores essenciais das maneiras como sentimos e pensamos o mundo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Coleção *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1984. Tradução direta do grego, para *Metafísica*, por Vincenzo Cocco.

BESANÇON, Alain. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el Tiempo*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2006. Título original: *Devant les Temps. Histoire de l'Art et Anachronisme des Images*.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem, ou, o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PAMUK, Orhan. *Meu nome é Vermelho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PAMUK Orhan. *Istambul: memória e cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo. Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Les noms de l'histoire: essai de poétique du savoir*. Paris: Ed. du Seuil, 1992.

RANCIERE, Jacques. *Le destin des images*. Paris: 2003. Fabrique éditions: Diffusion Les Belles lettres.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'Esthétique*. Editions Galilée, Paris, 2004.

MANGUEL, Alberto. *Uma historia da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Webster New World Dictionary. Prentice Hall General Reference, NY,USA, 1988.

VASILIU Anca, *Image de l'individu, portrait de la personne*. CNRS, Centre León Robin, Paris, 2011. Simpósio de Imagem celebrado entre o 23 e 25 de maio na Escola de Filosofia, UFMG, Belo Horizonte, 2011.

XAVIER, Valêncio. *Rremembranças da menina de rua morta nua e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix: de la "litterature" medievale*. Paris, Seuil, 1987.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.