

# Ficções interartes: o artista-escritor e as relações palavra-imagem

Leonardo Motta Tavares\*

## Resumo

O artigo aborda os pontos de fusão e resistência entre a palavra e a imagem, relacionando este diálogo à prática da escrita do artista. Outros tópicos relevantes ao assunto são acerdados, tais como a problemática das imagens mentais e das imagens pictóricas, o papel do suporte na confluência entre o visual e o verbal, a ideia de ficção como indispensável para o escrito do artista, bem como o entrelaçamento entre aspectos espaciais e literários em trabalhos de arte.

## Palavras-chave

palavra e imagem; ficção; suporte; escritos de artista.

## Abstract

The paper approaches the melting and the resistance points between word and image, linking this dialogue to the practice of artists' writings. Other relevant topics are discussed, such as the issue of the mental images and the pictorial images, the role of the support in the convergence between visual and verbal, the idea of fiction as imperative to the artists' writings, as well as the interweaving between spatial and literary aspects in artworks.

## Keywords

word and image; fiction; support; artists' writings.

O trabalho em arte é a união da ruminação e da materialização. Onde há ruminação a prática logo se manifesta, seja em ideia ou fisicalidade. E onde há produção visível existe invariavelmente um campo de atração cujas forças, irresistíveis, ainda que nem sempre nomeáveis, não cessam quando o artista olha a criação e diz: *está pronto*, ou mesmo quando o espectador retoma seu caminho, deixando para trás de si o observado. Que o trabalho tem a gênese de sua existência bem antes da práxis é algo estabelecido formalmente desde as proposições conceituais de artistas como Joseph Kosuth e Sol LeWitt, e, mesmo que este seja um consenso desde sempre ao menos intuído por aqueles que se ocupam de fazer e de pensar a arte, é ainda uma questão a ser acerdada e explorada em suas camadas menos aparentes.

Se a visibilidade do trabalho artístico, segundo a proposta conceitual de LeWitt (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 206), consiste na apresentação de uma possibilidade, posto que sua forma material é apenas uma variação escolhida para ganhar o mundo visível dentre vertentes multifacetadas, preexistentes na ordem amorfa das ideias, e se as ideias são,

---

\* Doutorando PPG-ARTE – UNB

elas mesmas, o cerne e o objetivo último da existência do trabalho, então o trabalho artístico não tem fim? Sendo negado ao trabalho artístico o fechamento, até onde e até quando ele vai? O espectador poderá, eventualmente, esquecê-lo, desfazer-se de seus rastros em unidades de tempo variáveis – segundos, anos – mas, ainda que o faça, onde, no artista, permanece a habitar o trabalho artístico, este que tem sua verdadeira face como um prisma irrefreável no campo das ideias?

O pesquisador *em* arte, submerso entre as instâncias do pensar e do fazer, vê-se diante de um dilema com o qual o pesquisador *sobre* arte nem sempre se depara, simplesmente por estar de fora do trabalho criativo: encontrar o ponto onde o discurso idealizado e a forma dada confluem e se tornam indiscerníveis. É neste quesito, no entanto, que a tarefa se mostra fadada imediatamente à indeterminação e à flutuação, pois este processo não pode ser traduzido à linguagem sem que se faça um inventário ficcional das etapas da criação artística. Neste sentido, onde se imiscui uma utopia do esforço da linguagem é onde se faz necessária a empreitada do artista.

A angústia da pesquisa em arte não vem sem prazer, no entanto, pois todo o trabalho criativo envolve a fricção escorregadia da consternação e do deleite, e a dualidade, quando analisada profundamente, revela que o que vislumbramos como oposições não raro são possibilidades manifestas de uma mesma coisa. Esta é a própria força-motriz do tentar *dizer uma imagem*, do tentar encontrar para as imagens as palavras menos enganosas, ou as mais eficazes no ludibriar da linguagem. Quanto às tentativas de trazer para a linguagem as descrições dos “fenômenos poéticos primiti-

vos” (BACHELARD, 1978, P. 188), isto é, dos fluxos inapreensíveis das ideias geradoras da arte, Gaston Bachelard se depara com a sentença: *traduttore, traditore*. Em outras palavras, é apenas quando se aceita o desafio de redigir uma ficção da verdade que se desenrolam os possíveis caminhos da pesquisa do artista que escreve. Para Juan José Saer, a ficção não pode ser percebida como reivindicação do falso, pois ela “não nega uma suposta realidade objetiva, ao contrário, submerge-se em sua turbulência. (...) Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas sim a busca de uma ética um pouco menos rudimentar” (SAER, 2012, p. 3).

A ressignificação do real pela ficção é um trabalho de estruturação, e, de acordo com Umberto Eco, a ficção é uma experiência de caráter fundante, porque por meio dela “nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente” (ECO, 1994, p. 137). A partir disto a construção ficcional deve ser compreendida como um processo criativo que, não sendo exclusivo da literatura, pode ser acerdado como ferramenta interdisciplinar de significação, passível de incorporação nas escritas *em* arte, esta modalidade de texto acadêmico que geralmente busca, em prol do rigor científico, o descolamento da prática artística.

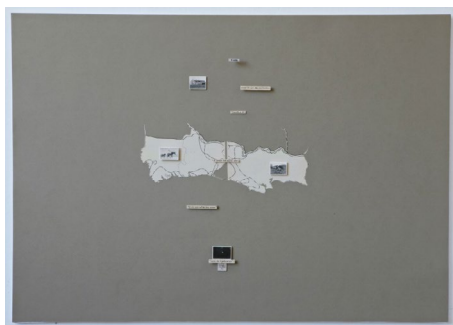
Mas não deixamos de ser artistas ao escrever sobre o nosso próprio trabalho. A aflição prazerosa logo se instaura em cada etapa de construção de uma memória do inapreensível, e é nesta perspectiva de invenção durante o processo de escrita, tanto quanto durante o processo de construção visual, que o artista-escritor se compromete com o exercício de encontrar para si a tradução mais conveniente, ou a traição mais fiel. Talvez o oximoro seja a

figura de pensamento mais apropriada ao lugar de fala da arte, ao passo que o campo claro-escuro do fenômeno poético primitivo transita fundamentalmente em oposições e binômios. Retirar dos clarões do instante criador algumas palavras que possam resplandecer alguma reminiscência do seu brilho. A linguagem não pode ser mais que um avatar, uma espécie de representação da ideia irrefreável e de impossível mimese, e o mesmo se pode dizer em relação à imagem materializada.

Nem o texto, nem o desenho, nem a fotografia são reproduções daquilo que convém chamarmos de imagens mentais, mas eles não apenas são gerados a partir delas como também as alimentam, produzindo novas e transfigurando antigas imaginações. A relação entre a imagem mental e a linguagem é ao mesmo tempo insolucionável e indissolúvel, a tal ponto que não se pode escapar nunca da indagação: pode existir uma sem a outra? Bachelard afirma que “a imagem poética é uma emergência da linguagem” (BACHELARD, 1978, p. 190). Isto significa que a linguagem é também uma emergência da imagem poética? Sempre é, para o artista. Para aqueles que se circunscrevem nas esferas da desmaterialização e do conceito e para aqueles que se ocupam das construções formais, a imaginação sempre se alastra para o domínio da linguagem.

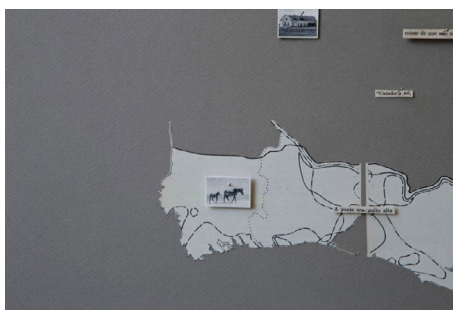
Esta relação insuperável entre a linguagem e a imaginação é o que movimenta subterraneamente o meu trabalho artístico e, em erupção constante, alastra-se para as minhas preocupações teóricas. É de dentro deste estremecimento que surge o meu tema axial de trabalho, a questão da relação entre a palavra e a imagem, tão antiga que passou por conciliações e rompimentos históricos, e

por fim foi deixada sem resolução. Como artista-escritor o problema tem me instigado a tentativas de torná-lo mais familiar, menos arredo, e é neste sentido que a presente pesquisa parte do desejo de compreender os limites (se há limites, quais são os limites, quantos são os limites, por que existem limites) entre a palavra e a imagem. Ou, quem sabe, encontrar um ponto de fusão tão absoluta que, para mim, um se confunda no outro.



**Figura 1** – Léo Tavares, *Caiu da lembrança*.

Fragmentos de palavras cruzadas e livro de gramática da língua portuguesa, impressões fotográficas, mapa, alfinetes, placa de papel pluma revestida por papel texturizado de gramatura alta. 45 x 62,5 cm. Exposição Retina, 16º Arte, Museu Nacional Honestino Guimarães, 2017.



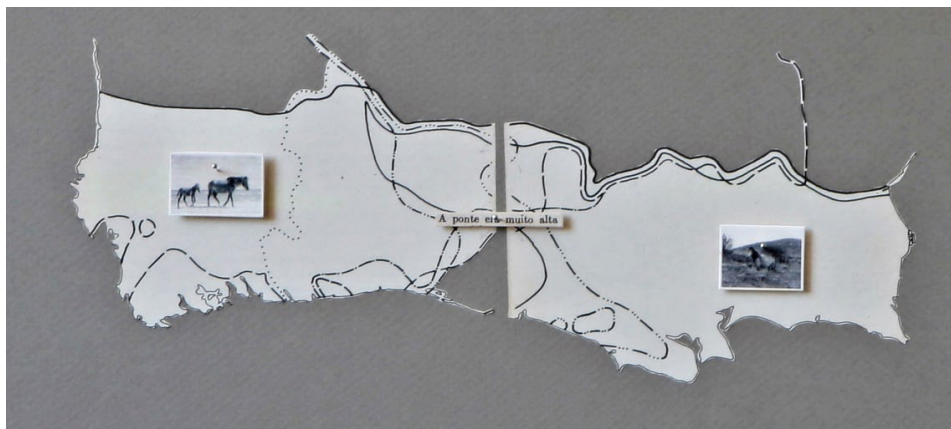
**Figura 2** – Léo Tavares, *Caiu da lembrança*.  
Detalhe.

Como começa o meu trabalho é uma questão tão importante quanto escorregadia. Eu falava, há pouco, sobre ficção, invenção, imaginação. Falar de cada trabalho é inventar uma gênese, capturar um ponto qualquer no trajeto e dizer: *foi aqui começou, ou ali*. Apanhar este ponto com a mão e acreditar nele, tão logo ele será uma verdade do trabalho. Bachelard adverte que “procurar os antecedentes de uma imagem, quando se está na própria existência da imagem, é, para um fenomenólogo, indício arraigado de psicologismo” (BACHELARD, 1978, p. 192), o que seria a retirada da significação poética desta imagem, ou, ao menos, a negativa a essa imagem de seu valor puramente poético, já que a significação que o psicólogo e o psicanalista buscam, segundo Bachelard, é sempre de outra ordem:

O psicanalista pode estudar bem a natureza humana dos poetas, mas não está preparado, pelo fato de estar na região passional, para estudar as imagens poéticas em sua realidade superior. C. G. Jung disse aliás bem claramente: seguindo os hábitos de julgamento da psicanálise, “o interesse se desvia da obra de arte para se perder no caos inextricável dos antecedentes psicológicos, e o poeta se transforma num caso clínico, um exemplo que traz consigo um número determinado da *psychopathia sexualis*. Assim a psicanálise da obra de arte se afastou do seu objeto, transpôs o debate para um domínio geralmente humano, que não é o campo específico do artista e não tem importância para sua arte.” (BACHELARD, 1978, p. 193).

Mas não se trata, para o artista, de investigar os antecedentes da imagem no sentido de lhes localizar os indícios da paixão e do desejo; não se trata de uma análise da própria identidade perseguida como uma revelação na gênese criativa. Para o artista, contar – inventar – de onde vem o trabalho é reconstruir, agora via palavra, a imaginação que foi o germe de determinada imagem. Criar, de novo, mais uma possibilidade para uma ideia artística se manifestar nos domínios da linguagem. Como fazê-lo sem a ficção? Roland Barthes assegura que “não se pode escrever sem fazer o luto da própria ‘sinceridade’” (BARTHES, 2003, p. 159-160), mas o luto da sinceridade não seria em si uma condição da linguagem, exercitado não somente via ficção, mas sob qualquer invólucro verbal ou imagético? Como escrever o mais científico dos manuais sem instituir este luto à própria sinceridade?

Escrever sobre o próprio trabalho artístico é inventar, o tempo todo, tornar crível para o outro e para si mesmo que a própria sinceridade não está morta, ou que no processo de tradução do indizível para a palavra, morreu uma morte diferente das que dão cabo à vida, e revive sob outra forma, como consciência de uma verdade inapreensível no corpo da mais enganosa das palavras. Para Didi-Huberman a prática da escrita força a abertura de uma passagem “para superar tanto o fechamento do ver quanto do crer” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 107-108). Escrever sobre o próprio trabalho, portanto, não pode ser um processo isento de ficção. O escrito de artista se dá sob o signo da ficção, onde o “luto da sinceridade” implica em uma opção de permanência no fenômeno poético, sem risco de “psicologismo”.



**Figura 3** - Léo Tavares, *Caiu da lembrança*. Detalhe.

Na gênese dos meus trabalhos verbovisuais, onde as imagens poéticas confluem e se confundem umas nas outras, o inteligível precisa ser inventado, a fim de habitar o mundo, e esta invenção se inicia com a experiência da memória. Voltemos à proposição de Eco de que a ficção é fundante. O que ela funda, no processo memorialístico que tem como finalidade a realização artística, o fenômeno poético? O esforço da lembrança também promove o luto da sinceridade? A memória desencadeia o movimento do desvendar. A partir de uma faísca, de lampejos de imagens mentais o remontar de algo passado só se cristaliza por intermédio da linguagem. Tendo criado casca no domínio do inteligível, o rememorado só mantém suas relações com o vivido quando se reveste daquilo que lhe possibilita caminhos de compreensão. A seleção e a montagem, procedimentos notadamente artísticos, seja nas artes visuais, seja na literatura, são, portanto, partes indissociáveis do processo memorialístico. Lembrar é fazer colagem, é utilizar-se da prática do recorte e da composição.

Pierre Bourdieu afirma que nos esforços de retrospectivas memorialísticas a tendência

é que ocorram tentativas de organização dos eventos de modo a torná-los inteligíveis, mas que o estabelecimento de conexões com a finalidade de se obter coerência, quando se trata de trazer a memória à linguagem, implica em uma “criação artificial de sentido” (BOURDIEU, 1998, p. 185). Ora, o procedimento da colagem artística, ao passo que também se inicia com a criação artificial de sentido, pois amalgama informações dispersas e as reorganiza em uma estrutura interna, o faz de forma diferente, talvez mais apropriada à memória, no sentido de não lhe transfigurar com vistas a produzir uma narrativa aproximada da verdade, mas sim de promover esta transfiguração como uma ressignificação do lembrado, que o põe novamente em vida, o renova e aceita que o palimpsesto é menos enlutado no que diz respeito à sinceridade do que o registro que se pretende definitivo.

No trabalho artístico a relação artificialidade e genuinidade é sempre mais turva, e o real e o inventado, o novo e o velho permanecem em retroalimentação constante, a tal ponto que se dissipam as barreiras interpostas entre estes nomes que são considerados, du-

rante a maior parte do tempo, como binômios, mas que podem muito bem ser faces de uma mesma coisa.

Podem ser compreendidas a palavra e a imagem como faces de uma mesma coisa? Se nos voltássemos para a análise da relação palavra e imagem no oriente, a fim de compreendermos por que o ideograma é intrinsecamente verbovisual, teríamos que chegar a um ponto de confluência absoluta, onde ambas eram inseparáveis. A escrita ideográfica só pode surgir em uma civilização que não dispõe o verbal e o imagético em polos opostos, mas que os confunde – ou *não os separa* – como o fez a nossa civilização do alfabeto. Anne-Marie Christin aponta que esta separação, no ocidente, foi determinada pelos gregos, com a implantação do alfabeto, já que neste sistema, diante da impossibilidade de associação visual entre as letras, a oralidade se fez necessária.

O visível se foi separando do legível ao longo dos séculos, sendo certo que tal processo ocorreu de um modo indireto e marginal, mas, também, revelando-se, pouco a pouco, como o seu principal agente. A evolução do vocabulário utilizado para designar a leitura dá testemunho disto mesmo. Até o século XIV, recorreu-se ao verbo *legere*, que significa reunir – para o ouvido – as *vozes paginarum*. A partir de então, este foi substituído pelo verbo *videre*: a leitura em voz alta foi substituída pela leitura silenciosa, feita com os olhos. (CHRISTIN, 2009, p. s/n).

É especificamente no ato da leitura silenciosa, a que corresponde o verbo latino *videre*, que

se pode vislumbrar a retomada da conciliação entre o ver e o ler. Nas disposições prismáticas do meu trabalho com a colagem e a instalação, em que fragmentos de textos e imagens são organizados de forma a ocuparem o mesmo suporte com vistas à supressão de hierarquias entre os elementos da composição, intento trazer, no caráter silencioso da leitura que visualiza – a leitura que lê e vê um composto de palavras e de imagens – as imagens subterrâneas que estão por trás de seus avatares gráficos, e que chamamos de imagens mentais, ou, ainda, as imagens que pertencem ao domínio da imaginação.

O próprio termo *imagem*, como revela W. J. T. Mitchell, foi há muito desviado de seu sentido original: o hebreu *tselem*, o grego *eikon* e o latim *imago* implicam em noções até mesmo antipictóricas, pois diziam respeito ao mundo das ideias, das coisas de natureza inapreensível, relacionadas não às noções de mimese da materialidade, mas a uma “similitude de ordem abstrata, geral e espiritual” (MITCHELL, 1986, p. 31). O encadeamento entre as noções de palavra e imagem é explicitado nas nossas cosmogonias, que não só destacam o verbo como ação primordial da criação como também relacionam a imagem do homem à imagem da divindade. Se o sentido original dos termos em hebraico, grego e latim posicionam o sentido da imagem no lócus da abstração, a imagem pictórica é tão imagem quanto a imagem verbal e a imagem mental, sendo apenas uma das possíveis manifestações, ou derivações do sentido original. A separação ocidental entre palavra e imagem promoveu a deturpação da noção do termo imagem, admitindo à sua acepção as variações que fazem parte do reino do visível, e assim relegando as imagens verbais e mentais

à categoria de “extensões figurativas do pictórico pertencentes a regiões onde a imagem não tem lugar verdadeiro” (MITCHELL, 1986, p. 31).

Como reitera Christin, pensar as relações entre texto e imagem demanda um retorno ao seu ponto de afastamento: quando a civilização do alfabeto retira o figural da conformação das letras ela neutraliza o suporte, elemento crucial para a existência da escrita ideográfica e para a arte rupestre, pois uma pedia que se observasse não só as ranhuras e as manchas do tecido como também valorizava o gesto, a comunhão com o receptáculo da expressão gráfica, e a outra, além de polir a pedra também utilizava suas protuberâncias e fissuras para a constitui-

ção das figuras. A relação de caráter intrínseco com o suporte revela

Um pensamento do ecrã, no sentido em que de um tal ecrã devem surgir revelações, como as imagens que nos surgem em sonho. É verosímil que a observação do céu estrelado tenha inspirado de forma mais ou menos direta a criação da imagem: que superfície contínua mais evidente e que mais intensamente se impõe ao quotidiano dos homens, senão a da abóbada celeste? (CHRISTIN, 2009, p. s/n).

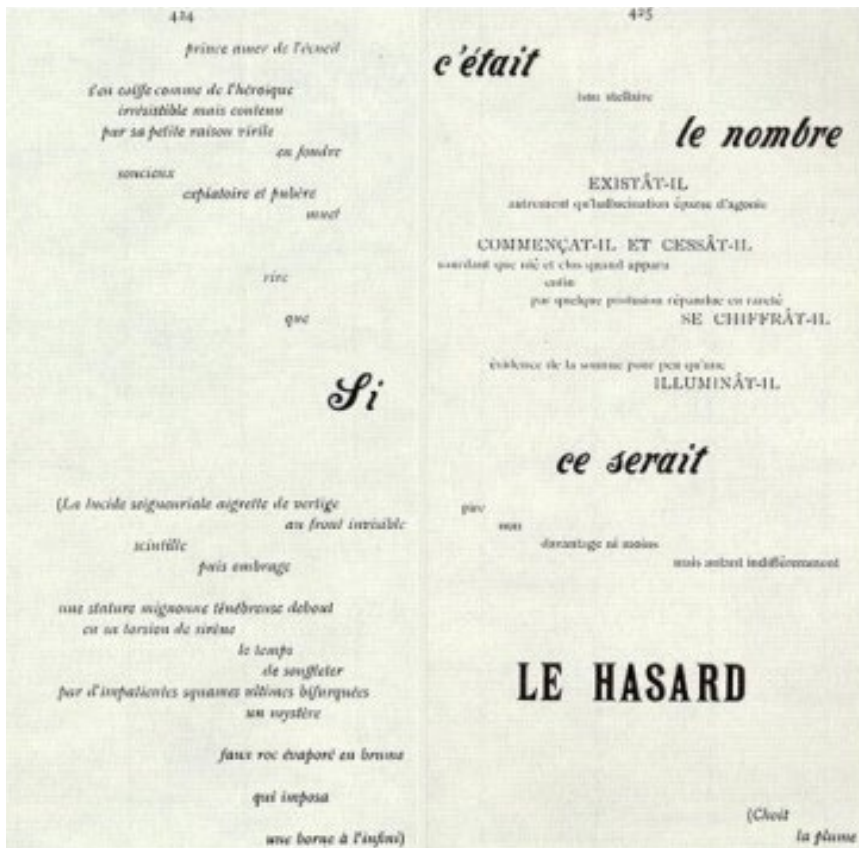


Figura 4 – Stéphane Mallarmé, *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard*. Revista Cosmopolis, 1897.

Desde 1897, com a publicação de *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*, de Stéphane Mallarmé, que nos deparamos com um retorno ao pensamento sobre o suporte e suas possibilidades de geração de significados, de potencialização do fenômeno poético. É precisamente Mallarmé o responsável por reconciliar a palavra e a imagem com o espaço por tanto tempo – tanto pelo campo da literatura quanto das artes visuais – neutralizado do suporte. Seu poema constelar inaugura os entrecruzamentos que as vanguardas irão promover poucos anos depois, na medida em que passa a considerar o suporte (a página) como um elemento constitutivo da poesia, um código a ser valorizado tanto quanto os códigos verbais. Com a experimentação tipográfica Mallarmé trazia para a poesia o sem-fim de possibilidades da imagem, e movimento inverso seria feito por Picasso e Braque com os seus *papiers collés*, que introduziram na tela da pintura as verborrágicas páginas de jornal, ou por Schwitters e os dejetos da reprodutibilidade gráfica tornados matéria-prima das colagens Merz, ou ainda pelas qualidades fonéticas e visuais que os futuristas enxergaram nas onomatopeias.

Neste sentido, é imprescindível para o meu trabalho artístico a reflexão acerca do suporte e da noção de página: o cerne da relação entre a palavra escrita e a imagem pictórica se revolve em torno da questão do suporte. Portanto, faz-se necessário pensar a fruição deste trabalho, suas possibilidades de adentramento, por meio da leitura compreendida como visualização. É preciso ler a frase e a fotografia em relação uma à outra mas também em relação às suas disposições prismáticas, levando em consideração os vãos, as reentrâncias, os espaços desocupados ao longo do suporte e

tudo aquilo que revela a própria constituição do material, a fim de atingir, finalmente, as imagens voláteis que a leitura proporciona e que animam o interior do verbal e do pictórico.

**Leonardo Motta Tavares** é doutorando em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília – PPG-ARTE/UNB. Mestre em Arte pela mesma instituição (2015). Tem experiência nas áreas de Artes e Literatura, realiza exposições como artista visual e publicações literárias. Pesquisa as relações entre texto e imagem, arte e literatura.

## Nota

- <sup>1</sup> Antigo adágio italiano que significa “tradutor, traidor”.

## Referências

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. de M. e AMADO, J. *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- CHRISTIN, Anne-Marie, Legível/ Visível, conferência integrada no Ciclo de Conferências A Arte antes e depois da Arte, folha de sala, *Culturgest*, 25 de Maio de 2009, disponível em <<http://www.arte-coa.pt>>. Acesso em: 18-08-2017.



- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Rio de Janeiro: Ed. Companhia das Letras, 1994.
- DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Gallimard, 1993.
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- SAER, Juan José. *O conceito de ficção*. Revista FronteiraZ. São Paulo, n. 8, julho de 2012.