



UFG - Universidade Federal de Goiás
FAV - Faculdade de Artes Visuais

Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual
Nível Mestrado

Marília de Paula Gontijo Macedo
Orientadora: Prof. Dra. Ana Lúcia Beck

**LACUNAS ENTRE LINGUAGENS: a
leitura de obras de arte visuais e
verbais**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

GOIÂNIA – GO
Junho - 2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Marília de Paula Gontijo Macedo

3. Título do trabalho

Lacunas entre linguagens: a leitura de obras de arte visuais e verbais

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Marília De Paula Gontijo Macedo**, Usuário Externo, em 27/08/2024, às 10:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Beck, Professora do Magistério Superior**, em 27/08/2024, às 10:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4774485** e o código CRC **264FE3E0**.

Referência: Processo nº 23070.024188/2024-39

SEI nº 4774485

Marília de Paula Gontijo Macedo

LACUNAS ENTRE LINGUAGENS: a leitura de obras de
arte visuais e verbais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Arte e Cultura Visual, da Faculdade de Artes Visuais (FAV), da
Universidade Federal de Goiás (UFG) como requisito para
obtenção do título de Mestre em Arte e Cultura Visual.

Área de concentração: Artes, Cultura e Visualidades.

Linha de Pesquisa: Imagem, Cultura e Produção Artística.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Lúcia Beck

GOIÂNIA – GO

Junho – 2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Macedo, Marília de Paula Gontijo

Lacunas entre Linguagens [manuscrito] : a leitura de obras de arte visuais e verbais / Marília de Paula Gontijo Macedo. - 2024.
cxii, 112 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Ana Lúcia Beck.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2024.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Linguagem Visual. 2. Linguagem Verbal. 3. Cultura Visual. I. Beck, Ana Lúcia, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 11/2024 da sessão de Defesa de Dissertação de **Marília de Paula Gontijo Macedo**, que confere o título de Mestra em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Aos dezesseis dias do mês de agosto de dois mil e vinte e quatro, a partir das nove horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “Lacunas entre linguagens: a leitura de obras de arte visuais e verbais”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Ana Lúcia Beck (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Leonardo Motta Tavares (DAV/UNB), membro titular externo; Professor Doutor Samuel José Gilbert De Jesus (FAV/UFG), membro titular interno. Durante a arguição, os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros, e o trabalho recomendado para publicação. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Ana Lúcia Beck, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos dezesseis dias do mês de agosto de dois mil e vinte e quatro.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Beck, Professora do Magistério Superior**, em 16/08/2024, às 11:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Professor do Magistério Superior**, em 16/08/2024, às 11:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Motta Tavares, Usuário Externo**, em 20/08/2024, às 13:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4729274** e o código CRC **C96BDA77**.

AGRADECIMENTOS

*A única coisa que posso fazer é escrever*¹

Antes de tudo, agradeço aos meus pais por toda paciência, por me darem direção e me apoiarem nas minhas escolhas. Murilo, Dedê e Gael: vocês tornam meus dias melhores.

À Ana Lúcia Beck, obrigada por toda orientação e por ser exemplo em tudo o que se propõe. Espero que você saiba que seus conselhos e referências vão ficar guardados comigo para sempre.

Tenho a sorte de ter amigas cuja presença na minha vida me ajuda em todos os momentos, mesmo que elas não saibam. Jujubas: vocês são o caos na minha vida, mas também meu porto seguro e eu só tenho a agradecer.

Aos professores que desde minha graduação me ensinaram tanto e me deram liberdade para pensar sobre arte de formas inesperadas: obrigada por permitirem que seus alunos sonhem.

Agradeço também, e talvez de maneira vaga demais, à arte. É nas palavras e imagens que encontro minha felicidade todos os dias.

¹ Primeira Carta para Além dos Muros, de Caio Fernando Abreu, 1994.

Coleção

Para Maria Esther Maciel

Colecionamos objetos
mas não o espaço
entre os objetos

fotos
mas não o tempo
entre as fotos

selos
mas não
viagens

lepidópteros
mas não
seu voo

garrafas
mas não
a memória da sede

discos
mas nunca
o pequeno intervalo de silêncio
entre duas canções

RESUMO

Esta dissertação reflete a respeito de obras de arte que fazem uso de linguagem visual e linguagem verbal de forma complementar, em oposição a uma forma hierárquica de relação entre ambas. A partir de autores como G. E. Lessing, Michel Foucault e W. J. T. Mitchell, é feito um panorama sobre as diferentes relações já estabelecidas entre imagem e palavra no campo das artes ao longo da história e como tais concepções afetaram e afetam as produções artísticas bem como nossa leitura e percepção. Para ancorar este conteúdo são utilizados alguns exemplos de artistas visuais e escritores, tais quais Taryn Simon e Cecilia Vicuña, relacionando obras com palavras e imagens para, enfim, refletir a respeito da produção da artista carioca Leila Danziger e a forma como ela explora esse diálogo entre linguagens verbal e visual em suas obras.

Palavras-chave: Linguagem visual. Linguagem Verbal. Cultura Visual.

ABSTRACT

This dissertation reflects upon artworks that use visual language and verbal language as complementary things, as opposed to a hierarchical relation between them. Considering the works of authors such as G. E. Lessing, Michel Foucault and W. J. T. Mitchell, a landscape of the different relations between images and words in the artfield throughout the course of history is made, as well as how these conceptions have affected and still affect art production and our perception of it. Driving this content are some examples of visual artists and writers, such as Taryn Simon and Cecilia Vicuña, connecting works that have words and images in order to, at last, reflect about the production of brazilian artist Leila Danziger, considering the way she explores the dialogue between verbal and visual languages in her own production.

Keywords: Visual Language. Verbal Language. Visual Culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O Êxtase de Santa Teresa, Gian Lorenzo Bernini, 1647 – 1652.....	14
Figura 2: Retrato de Erasmo de Roterdã, Quentin Metsys, 1517	15
Figura 3: Lua na Água, Paulo Leminski, 1982.....	17
Figura 4: <i>Mentira: hace tira la mente</i> , Cecilia Vicuña, 1973 – 1980.....	23
Figura 5: Del otro lado, Cecilia Vicuña, 2006	25
Figura 6: <i>Bilderatlas Mnemosyne</i> , Aby Warburg, 2021	31
Figura 7: Painel 55 Atlas Mnemosyne, Aby Warburg, 2006	33
Figura 8: Painel Palavra-Imagem, Acervo pessoal, 2023.....	36
Figura 9: Capítulo XI <i>A Living Man Declared Dead and Other Chapters, I – XVIII</i> , Taryn Simon, 2011	41
Figura 10: Instalação <i>A Living Man Declared Dead and Other Chapters, I – XVIII</i> , Taryn Simon, 2012	42
Figura 11: Detalhe Painel 3. Capítulo XI <i>A Living Man Declared Dead and Other Chapters, I – XVIII</i> , Taryn Simon, 2011	43
Figura 12: Grupo de Laocoonte, Agesandro, Atenodoro e Polidoro, 27b.c. - 68 a.d	47
Figura 13: Composições 2 e 5 da série <i>What is the shape of this problem?</i> , Louise Bourgeois, 1999.....	51
Figura 14: A Traição das Imagens, René Magritte, 1928 – 1929	56
Figura 15: <i>The Two Mysteries</i> , René Magritte, 1966.....	58
Figura 16: A Escolha do nome, eis tudo, Leila Danziger, 2022	76
Figura 17: Detalhe A Escolha do nome, eis tudo, Leila Danziger, 2022.....	77
Figura 18: Detalhe A Escolha do nome, eis tudo, Leila Danziger, 2022.....	80
Figura 19: <i>Pallaksch Pallaksch</i> , Leila Danziger, 2006 – 2010	81
Figura 20: Detalhe <i>Pallaksch Pallaksch</i> , Leila Danziger, 2006 – 2010.....	82
Figura 21: Para Paul Celan, Leila Danziger, 2006 – 2010.....	83
Figura 22: Para Orides Fontela e Para Cecília Meireles, Leila Danziger, 2001	89
Figura 23: Para Ana Cristina César, Leila Danziger, 2004	94
Figura 24: É Noite, Leila Danziger, 2009.....	98
Figura 25: Vanitas, Leila Danziger, 2010.....	102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
PARTE UM: BUSCANDO CLAREZA.....	12
Tema.....	12
Justificativa e Objetivos.....	20
Metodologia.....	28
PARTE DOIS: HISTÓRIA	38
Lessing e seu legado	45
Foucault: mudança e complexidade.....	56
Mitchell e o contemporâneo	62
PARTE TRÊS: O INDEFINIDO	72
NOMES EU	76
LETRAS O OUTRO.....	87
MEMÓRIA NÓS	93
PERGUNTAS INCONCLUSÃO	101
Referências.....	105

INTRODUÇÃO

Minha conexão com a arte sempre foi pautada pela minha relação com as palavras e com as imagens, em igual nível de importância. Primeiramente, por meio do amor pela leitura, o qual, de maneira irônica, eu não conseguia medir nem explicar em palavras a maneira como os textos eram capazes de criar imagens na minha mente e de me fazer experienciar tantos sentimentos. Posteriormente, ao cursar arquitetura e ter maior contato com a história da arte e com a própria história da arquitetura, absorvi novas bagagens sobre a linguagem visual que ia além da composição de elementos, me mostrando como tais componentes são capazes de despertar sensações em um indivíduo.

Até então, no entanto, me parecia que em cada disciplina que eu cursava, a visão exposta sobre a relação entre as imagens e as palavras era, por muitas vezes, limitada às convicções de quem ministrava tais aulas. Por sua vez, isso limitava a forma como eu deveria pensar a respeito da arte, compartimentalizando as artes que usam linguagem visual em suas composições em categorias necessariamente separadas daquelas que se utilizam da linguagem verbal.

Essa abordagem sempre me incomodou, considerando a quantidade de coisas em comum que eu percebia na minha experiência de apreciação tanto de imagens quanto de palavras durante toda minha vida. E ainda, sentia que essa divisão entre as duas linguagens limitava as leituras daquelas obras que utilizavam tanto a linguagem visual quanto a verbal em um mesmo espaço.

Dito isso, quando fui apresentada às obras de Leila Danziger pela primeira vez, estava em um curso que contemplava estudos em literatura e em arte. Aí sim, a partir dessa abordagem que não excluía nenhuma das duas linguagens usadas pela artista em suas obras, foi possível surgir a faísca que inspirou o presente trabalho. Isto é, este trabalho nasceu do meu instinto de infância de misturar imagens e palavras na minha mente, criando narrativas a partir delas, combinada com o estímulo mais recente de diversos professores que cruzaram meu caminho e a inspiração de artistas-escritores que sempre me acompanharam durante a vida.

Sabendo da minha vontade em pesquisar e escrever a respeito da relação entre as linguagens verbal e visual em obras artísticas, cabia definir exatamente como se daria tal abordagem, qual recorte estabelecer e em quais autores pautar minhas reflexões. Assim, na *Parte Um: Buscando Clareza*, o próprio nome indica que este capítulo é composto pelo meu caminho de descoberta da abordagem da minha pesquisa. Por isso, são apresentados diversos tipos de relação existentes entre as obras que se utilizam das duas linguagens (verbal e visual), utilizando para isso, por exemplo, poemas de Carlos Drummond de Andrade e de Paulo Leminski e obras da artista (e também poeta) Cecilia Vicuña. As mesmas motivações para a pesquisa as quais acabo de introduzir brevemente são mais detalhadas nas minhas justificativas e objetivos, presentes ainda na *Parte Um: Buscando Clareza*, procurando uma abrangência tanto a nível pessoal quanto na relevância do trabalho para demais pesquisas sobre arte como um todo. Em seguida, exponho como, a partir do autor Aby Warburg, amplio o uso de seu Atlas Mnemosyne como ferramenta metodológica para a leitura de obras visuais, uma abordagem utilizada ao longo do trabalho para estabelecer relações entre diversos tipos de obras de arte (tais quais pinturas, esculturas, poemas e instalações), bem como para auxiliar nas reflexões das obras de Leila Danziger na *Parte Três*.

Em seguida, na *Parte Dois: História*, há o aprofundamento na relação histórica entre imagens e palavras. Depois de apresentar a artista estadunidense Taryn Simon e sua importância para a concepção da presente pesquisa, faço um panorama geral de três autores que são, a meu ver, essenciais para a compreensão da forma como enxergamos a relação entre as linguagens verbal e visual na atualidade. G. E. Lessing, Michel Foucault e W. J. T. Mitchell foram escolhidos pois, ao longo de minhas leituras sobre o tema, se destacaram como exemplos de diferentes visões ao longo dos séculos e das mudanças que vão ocorrendo no que diz respeito a uma leitura hierarquizada entre as duas linguagens (verbal e visual) em obras de arte.

Ao fim, na *Parte Três: O indefinido*, após a discussão anterior sobre como podemos enxergar a relação entre imagens e palavras na arte, temos, de certa forma, a aplicação dessas reflexões a partir da leitura da professora, artista e poeta carioca Leila Danziger. Agregando em muito nas discussões apresentadas nas Partes Um e Dois, a produção da artista demonstra uma forma

de se lidar com as linguagens verbal e visual como complementares, criando diálogos, tensões, interpretações e perguntas a se perder de vista para nós leitores-espectadores. Assim, as obras selecionadas para ancorarem essas reflexões são: *A Escolha do nome, eis tudo* (2022), *Para Paul Celan* (2006 – 2010), *Para Orides Fontela* (2001), *Para Cecília Meireles* (2001), *Para Ana Cristina César* (2004) e *É Noite* (2009).

Acho importante pontuar, ainda, a escolha de três artistas contemporâneas mulheres (Cecilia Vicuña, Taryn Simon e Leila Danziger) como figuras que ancoram, a cada capítulo, as discussões que dizem respeito aos diálogos entre linguagens verbal e visual. Esta seleção não pretende gerar reflexões sobre poéticas femininas no presente trabalho, mas é relevante observar como essas três mulheres costuraram tantos dos fios que se fizeram presentes na minha pesquisa, por meio daquilo que suas produções possuem em comum: a relação entre memória pessoal e coletiva, suas produções textuais, a discussão sobre permanência e apagamento, o contar de histórias e, enfim, as imagens e palavras dividindo um espaço em comum.

Tendo isso em mente, esta pesquisa chega ao seu fim mas jamais buscando “resolver” a relação entre imagens e palavras em obras de arte, ou classificá-la a formas restritas de leitura. Por isso, a conclusão do trabalho foi intitulada de *Inconclusão* valorizando o fato de que a abordagem não hierárquica da relação entre as linguagens verbal e visual pretende que a pesquisa se aprofunde cada vez mais nas dúvidas que permeiam essas produções e encontre conforto em respostas que nunca virão. Ao mostrar brevemente mais uma obra de Leila Danziger, chamada *Vanitas* (2010), é possível perceber como a ausência de respostas objetivas talvez seja exatamente o que move a arte. Seus componentes formais não como meios de chegarmos a uma resposta, mas eles mesmos como uma destinação, na qual podemos residir por um tempo e nos permitir apenas sentir.

A partir disso, quem sabe a inspiração que todos estes artistas mencionados foram capazes de me trazer, possa se espalhar também, por meio de minhas palavras, e passar a inspirar outros pesquisadores a se permitirem perder-se em perguntas.

PARTE UM: BUSCANDO CLAREZA

Tema:

“A ligação das palavras com as imagens é sempre dialética, sempre inquieta, sempre aberta, em suma: *sem solução*” (Didi-Huberman, 2010, p. 184). A partir desse trecho de Didi-Huberman em *O que Vemos os que nos Olha*, me foi possível processar grande parte dos questionamentos que eu possuía ao considerar um provável projeto de pesquisa.

O brilhantismo de tal citação reside justamente em admitir que a natureza da temática a ser discutida não possui respostas claras. E foi somente com tal possibilidade exposta que pude encontrar a liberdade necessária em meio as minhas dúvidas, permitindo que a presente pesquisa pudesse se desenvolver.

Existem várias frentes a partir das quais podemos abordar a relação entre as linguagens verbal e visual na arte, de forma que cada abordagem seria capaz de compor uma pesquisa própria. Afinal, conforme reflete John Berger (Berger, 2000, p. 9), “explicamos esse mundo com palavras, mas a linguagem nunca será capaz de desfazer o fato de estarmos por ele circundados” e, por isso, a relação entre o que vemos e o que somos capazes de expressar verbalmente nunca fica estabelecida de forma definitiva.

Pensando nisso, seria possível, por exemplo, explorar as relações sobre como, de maneira geral, fazemos uso de palavras (linguagem verbal) para discutirmos obras de artes pautadas na linguagem visual. Os próprios artistas se utilizam de textos que explicam, descrevem ou deixam mais complexa a produção por eles desenvolvida. De maneira semelhante, o público que vê a obra tece comentários, sejam eles mais críticos ou mais informais, por meio da linguagem verbal. Ou seja, a arte visual, para ser discutida, requer uma espécie de tradução que busca exprimir em palavras os sentimentos e relações por ela despertados. É a isso que se refere Josep Domenech em seu livro *A Forma do Real: introdução aos estudos visuais*, quando diz que

Acreditar que as imagens falam é utilizar, como eu disse, uma metáfora para tentar explicar o que fazem, sem chegar a compreender adequadamente o que é e como funciona essa atividade. Seja ela qual for, é necessário traduzir essa atividade das imagens para a linguagem que utilizamos para nos comunicar, se quisermos explicá-la. Não se deve considerar, entretanto, que esse processo de tradução seja a prova de uma suposta debilidade expressiva da imagem, mas sim entendê-lo como um complemento necessário do visual, quando este deixa de pertencer exclusivamente ao campo da experiência estética e se transforma em um fenômeno ligado ao conhecimento. Utilizar a linguagem é fazer as imagens falarem (Domenech, 2011, p. 16).

Pensando na tradução ao qual o autor faz referência, ao abordarmos a relação entre imagem e palavra poderíamos discutir a tradução intersemiótica, tendo em vista que a criação de obras de arte a partir de outras já pré-existentes, apenas mudando a sua linguagem base, é um hábito existente há muito tempo. Por exemplo, são inúmeras as esculturas feitas com base na descrição verbal de uma cena em uma tragédia² e o mesmo ocorre em pinturas de cunho cristão que usam de iconografia específica para retratar conceitos verbalizados na bíblia. Atualmente, um exemplo de ocorrência mais comum talvez seria o caso de uma adaptação cinematográfica a partir de um livro, usando as imagens móveis do cinema para retratar as imagens mentais surgidas na mente do leitor enquanto ele interpreta as palavras de um romance.

Um bom exemplo dessa tradução intersemiótica pode ser visto em um poema de Carlos Drummond de Andrade chamado *Arte em Exposição* (1996, p. 29), o qual é composto, por sua vez, por vários poemas menores. Cada um deles referencia uma pintura ou escultura famosa, atuando, de certa forma, como uma espécie de exercício de escrita feito pelo poeta.

Nessa interpretação, as palavras que compõem os poemas possuem uma lente específica pela qual o autor escolheu enxergar as obras escolhidas, transmitindo a nós leitores uma visão particular que não necessariamente seria nossa primeira interpretação ou ainda trazendo outra camada sobre a qual não

² A escultura *Grupo de Laocoonte*, também conhecida como *Laocoonte e seus Filhos*, é um desses exemplos famosos, uma representação de uma cena da Guerra de Tróia descrita na *Ilíada* de Virgílio. Tal tradução intersemiótica é base do ensaio de G. E. Lessing que será discutido de maneira mais aprofundada na Parte Dois desta pesquisa.

háviamos refletido. Por exemplo, a respeito da escultura *O Êxtase de Santa Teresa*:

Transverberação de Santa Tereza (Bernini)

Visão celestial, doce delírio.
Da cabeça aos pés nus
êxtase (orgasmo?) relampeia.



Figura 1: Gian Lorenzo Bernini. *O Êxtase de Santa Teresa*. Mármore e bronze. 1647-1652, Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma. Fonte: Weston Westmoreland, FineArtAmerica.com

Drummond faz referência à comparação mais comum das interpretações da obra de Bernini, a respeito da expressão facial da santa transmitir uma sensação de estar em um estado entre o êxtase e o orgasmo. No entanto, minha interpretação é de que o autor dá igual destaque a um outro elemento da escultura, mais especificamente, os raios por trás das figuras do anjo e da santa. Tal ênfase fornece a oportunidade de ver a obra com um outro foco.

Drummond escolhe bem suas palavras já desde o título, no nome da obra de Bernini: transverberação significa deixar passar através e, quando aplicada ao cristianismo, consiste na experiência mística de ser transpassado no coração por Deus. Com isso, há um foco menor no rosto em êxtase, o que dá

lugar a um realce justamente para aquilo que atinge a santa. Esse enfoque é enfatizado ainda pelos termos “celestial” e “relampeia”, também utilizados pelo poeta.

Durante todo o poema, Drummond varia suas fontes de inspiração, passando, para tal, por uma ampla gama de origens, séculos e movimentos nas obras de arte escolhidas. Aquela que mais me chama atenção, é justamente sua última tradução:

Retrato de Erasmo de Rotterdam (Quentin Metsys)

Santidade de escrever
insanidade de escrever
equivalem-se. O sábio
equilibra-se no caos.



Figura 2: Quentin Metsys. *Retrato de Erasmo de Roterdã*. Óleo sobre tela. 1517. 59cm x46.5cm. Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma, Itália. Fonte: Bridgeman Images.

Neste caso, o quadro de Metsys poderia ser interpretado como um simples retrato do escritor Erasmo de Rotterdam, mas por meio da visão de Drummond, ele mesmo escritor, tem-se como origem um poema que comenta a própria ação de escrever. Aludindo pouco à pintura em si, o poeta trata da figura de Rotterdam como escritor, por ser justamente esse o ponto em comum entre eles. Em meio ao caos encontrado entre sanidade e insanidade, a sabedoria é encontrada no equilíbrio de quem escreve, e esta é a ideia central que podemos atribuir à visão de Drummond a respeito da arte da escrita.

É interessante perceber essa sobreposição de camadas que o poema de Drummond faz em poucas linhas: a pintura, a escrita, o autor retratado em sua ação de escrever, o próprio Drummond como um poeta-autor que pensa a respeito de tudo isso e, por fim, nós leitores. Leitores dos livros, das poesias e também da pintura.

Dito isso, voltemos a mencionar mais algumas dentre as inúmeras possibilidades de relações entre imagem e literatura. Podemos, por exemplo, citar os caligramas, a poesia concreta ou simplesmente o uso que os poemas fazem de imagens mentais como um todo. Nos dois primeiros itens a relação entre imagem e palavra ocorre de uma maneira mais óbvia, ao somar os significados e sentidos³ de uma palavra com o uso do elemento gráfico que constitui a sua composição.

Este é o caso do poema de Paulo Leminski (ver figura 3) que usa círculos pretos em sua composição para aludir à lua, assim como faz uso da grafia de letras de cabeça para baixo para referenciar seu reflexo na água, de onde vem o título do poema: *Lua na Água*.

³ No presente trabalho, o uso do termo “sentido” é diferenciado do termo “significado”. De acordo com BECK (2004, p. 30), o significado é o sentido primeiro de uma palavra, que se pretende unívoco, ou seja, que significa apenas uma coisa. A palavra, porém, não se esgota neste significado ampliando-se em inúmeros sentidos que podem por sua vez, serem associados às diferentes imagens geradas pela palavra. De forma análoga, as imagens não determinam um significado fechado e unívoco, podendo ser consideradas em função de uma multiplicidade de sentidos cuja significação elabora-se através da relação que o espectador estabelece entre a imagem e suas próprias imagens internas: sua subjetividade, seu imaginário, seu referencial de outras imagens já vistas, como exemplifica muito bem a leitura de obras artísticas realizadas por Alberto Manguel em seu livro *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*.



LUA NA AGUA
LUA NA AGUA
ALGUMA LUA
LUA ALGUMA

Figura 3: Lua na Água, de Paulo Leminski, 1982. Fonte: Toda Poesia, p. 154.

Mas além disso, a poesia, de forma geral e inerente, usa a linguagem verbal para criar imagens mentais não necessariamente existentes em outras formas de escrita, como a prosa.

“Frente a frente, derramando enfim todas as palavras, dizemos com os olhos, do silêncio que não é mudez⁴” é como Ana Cristina César descreve, em linguagem poética, aquilo que não é dito em voz alta. A autora descreve palavras que se derramam dos olhos de duas pessoas que estão diante uma da outra, pintando uma imagem da enchente de sentidos possíveis existentes nesse silêncio. Agrada-me, porém, pensar que tal inundação que não é mudez também ocorre com as outras imagens derramadas pelos poemas, em seus jogos de sentido e um sem-fim de brincadeiras entre as palavras.

Outros exemplos de associações entre imagem e palavra poderiam ser aqui mencionados, inclusive tento adentrar nessas relações em outros escritos que produzi⁵. Pois, conforme diz Michel Foucault em seu ensaio *Isto não é um Cachimbo*

é preciso, portanto, admitir entre a figura e o texto toda uma série de cruzamentos; ou, antes, de um ao outro, ataques lançados, flechas atiradas contra o alvo adverso, trabalhos que solapam e destroem, golpes de lança e feridas, uma batalha (Foucault, 1988, p. 29).

Admitindo esses cruzamentos entre linguagens verbal e visual, o foco do presente trabalho consiste em pensar de maneira mais específica sobre obras de arte que se utilizam de ambas as linguagens em uma mesma composição⁶, de uma maneira colaborativa, em oposição à ideia de batalha mencionada por Foucault.

⁴ Trecho do poema *encontro de assombrar na catedral*, de Ana Cristina César (César, 2016, p. 28).

⁵ Mais especificamente dois artigos publicados e apresentados pela ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas): em 2022, *Outros Capítulos: Diálogos entre Imagem e Texto na Obra de Taryn Simon* e em 2023, *Lacunas da Imagem: gesto e visualidade*, ambos escritos em colaboração com minha orientadora, Ana Lúcia Beck. Disponíveis em: <https://anpap.org.br/anais-indice/>

⁶ No entanto, cabe destacar que, de forma geral, as discussões sobre o uso de linguagens verbal e visual na arte inevitavelmente se sobrepõem umas às outras. Assim, no decorrer deste trabalho, haverá várias referências a essas relações aqui enumeradas (tradução, poesia etc.), mas não necessariamente com grande aprofundamento, tendo em vista que o foco escolhido para a presente pesquisa é refletir a respeito de obras que usam imagem e palavra de maneira não hierárquica além de discutir sobre as lacunas geradas pelas fronteiras entre tais linguagens.

Como critério adicional para esse estudo, as obras e produções selecionadas não partem do pressuposto de que exista uma hierarquia que coloque uma linguagem acima da outra. Pensando nisso, as produções da artista chilena Cecilia Vicuña e da estadunidense Taryn Simon, por exemplo, ajudam a ancorar algumas das reflexões propostas, como será mostrado ainda na *Parte Um* do trabalho.

Justificativa e Objetivos:

O interesse pela ligação entre imagem e palavra se aproxima com a abordagem dos estudos visuais na sua maneira de considerar os papéis das diferentes linguagens na arte. Isso porque, conforme explica Éverly Pegoraro (2011, p. 3), “o caráter inter(ou trans)disciplinar marca o próprio surgimento dos Estudos Visuais” desde que o campo se consolidou na década de 1990. Afinal, alguns de seus programas pioneiros surgiram a partir de colaborações entre outras disciplinas pré-existentes, tais como História da Arte, Literatura e Cinema.

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, esta pesquisa se permite o uso de referências para além do próprio campo da arte e dos estudos visuais. Apesar de serem de fato a base para as principais reflexões a serem feitas, também foi possível expandir as considerações por meio de textos literários (sejam eles teóricos ou ficcionais que inspiraram alguma observação), textos de estética, poesia, linguística e mesmo filosofia e sociologia.

É pertinente, por esse motivo, considerar a noção de ubiquidade⁷ aplicada na arte contemporânea pois, na teoria e produções artísticas atuais seria possível fazer essa analogia a respeito da diversidade de linguagens, suportes, materiais e temáticas utilizadas nas obras. Uma categorização em classificações tradicionais de arte torna-se uma tarefa difícil e reflete um desejo incoerente por hierarquizações entre diferentes formas de expressão artística. Dito de maneira precisa por Carolina Junqueira dos Santos,

Qualquer sistema de classificação nasce arbitrário, porque a linguagem nasce arbitrária. E se uma classificação se esgota, na realidade estamos a falar do esgotamento da linguagem. (Santos, 2006, p. 62)

Isso quer dizer que, num sentido mais amplo, faz-se necessário pensar sobre como essas linguagens são a base da maneira como enxergamos o mundo e o traduzimos para nós mesmos e para o outro. Ou seja, precisamos considerar as formas que encontramos de nos fazermos entender, tanto para nós mesmos quanto para os outros, nas nossas relações. “Se eu amasse você

⁷ Ubiquidade é um conceito muito utilizado em áreas como direito e religião, e se trata da circunstância ou condição daquilo que existe ou se encontra em todas as partes, locais, pessoas, objetos etc. [UBIQUIDADE]. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: [<https://www.dicio.com.br/ubiquidade/>]. Acesso em: 10/07/2023.

menos, seria capaz de falar mais sobre isso⁸” é uma das declarações mais famosas da literatura ocidental pois Jane Austen se utiliza da própria linguagem verbal para fazer referência ao quão limitada ela pode ser em diversas situações. Ainda assim, a autora sabe, bem como nós leitores, que é a maneira que temos para nos fazer entender, nos expressarmos e tentar transmitir emoções.

Pensando ainda no caso da aplicação das linguagens para uso além da comunicação, alcançamos nas possibilidades da arte a liberdade de nos expressarmos de maneira a desafiar os usos óbvios tanto das imagens quanto das palavras. Afinal, mesmo que a linguagem se esgote e tenha limites em sua arbitrariedade para expressar o que experienciamos do mundo pelo qual estamos cercados, isso não nos impede de utilizá-la, principalmente, testando seus limites.

Retomando Domenech (2011), o autor explica que é possível aproveitar uma obra visual apenas em sua experiência estética (sem tentar explicar os sentimentos que ela desperta por meio de palavras), assim como podemos ler um texto sem focar nas imagens mentais criadas pela linguagem verbal. No entanto, “se quisermos participar conscientemente desses processos não teremos outro remédio além de combinar ambos os dinamismos” (Domenech, 2011, p. 16 e 17).

Logo, a ação de tentar traduzir a experiência do que foi visto para uma linguagem diferente daquela que lemos numa primeira instância potencializa os próprios efeitos daquilo que vemos. Na minha própria experiência, colocar em palavras as sensações causadas por uma obra de arte consolida não apenas suas impressões iniciais, mas revela outros elementos que poderiam passar despercebidos.

Isso nos permite descrever o artista que experimenta com as linguagens como uma figura-transeunte⁹, se movendo entre as diferentes formas de

⁸ Trecho da declaração de Sr. Knightley para Emma, do romance *Emma*, de Jane Austen (Austen, 2011, p. 471).

⁹ Em seu texto *Reverberações do Laocoonte: as relações entre a palavra e a imagem na perspectiva contemporânea*, Leonardo Motta Tavares e Nivalda Assunção de Araújo usam esse termo ao discorrer que “não sendo mais possível isolar a prática do artista em campos determinantes, em nomenclaturas de um fazer (escultor, pintor, fotógrafo etc.), como era de praxe até a virada conceitual dos anos 1960, tornou-se irrevogável a reflexão sobre o artista como uma figura-transeunte, ou seja, que se move em territórios variados em termos de

expressão artística, fazendo uso justamente desse dinamismo mencionado por Domenech (2011). Nada poderia ser mais contemporâneo do que recusar a rigidez e o estático de categorizações clássicas e assumir o movimento como abordagem natural para a arte que produzimos.

Nas minhas pesquisas por artistas contemporâneos que abordassem essa relação entre imagem e palavra com a liberdade da figura-transeunte (uma liberdade com a qual eu também já havia me deparado na produção de Leila Danziger), inesperadamente encontrei a produção de Cecilia Vicuña em uma visita à sua exposição *Soñar el agua: una retrospectiva del futuro (1964 -)*¹⁰.

Cecilia não se identifica apenas como artista visual, mas também como poeta e, por esse entre tantos outros motivos, tem muito em comum com as temáticas trabalhadas por Leila Danziger. A forma como aborda a linguagem e a escrita, combinada com desenhos, pinturas e objetos de maneira a incorporar temáticas de memória, exílio, feminismo e pertencimento são questões que não apenas criam diálogos entre as produções das duas artistas, mas se unem também ao meu interesse por aquilo que suas explorações das linguagens são capazes de revelar.

Podemos ver como a figura 4 se trata de um bom exemplo de tais investigações. Em um contexto no qual Cecilia Vicuña se encontrava em Londres no momento do golpe militar em seu país natal, Chile, as palavras-arma são a forma de empoderamento que a artista encontra na sua expressão artística. Essa série demonstra, dessa maneira, a resistência política que pode ocorrer a partir da linguagem, sendo que “mentira” é uma das palavras constantemente escolhidas por Cecilia para ressignificação e protesto.

O título da obra é de que a mentira “hace tira la mente”, isto é, faz tiras da nossa mente, rasga-a. Por isso, a artista divide a palavra ao meio na forma como a escreve (men-tira), literalmente transformando a palavra em pedaços e ainda fazendo um jogo com a presença da palavra “tira”. Além disso, Cecilia

linguagens artísticas e que explora campos do conhecimento que se projetam para além das vizinhanças interartes.” (2020, p. 40)

¹⁰ Tive a oportunidade de ver as obras de Cecilia Vicuña em julho de 2023 no MAC (Museo de Arte Contemporáneo) em Santiago, Chile. De nome *Soñar el agua: una retrospectiva del futuro (1964 -)*, a exposição reuniu mais de 200 obras da artista, incluindo pinturas, desenhos, obras em tecido, colagens, poemas, livros de artista, serigrafias, fotografias, vídeos, esculturas, instalações, entre outros.

preenche o restante da composição com corpos que parecem aflitos, como se afetados pelas ações das mentiras, e pelo que parecem ser pernas e braços, membros que neste caso também foram literalmente partidos do restante de seu corpo.



Figura 4: Cecilia Vicuña. *Mentira: hace tira la mente*, da série Palabramas. Tecido. 1973-1980. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile. Fonte: Acervo Pessoal.

Tudo isso é executado em costura e tecidos de cores comumente tidas como alegres, estabelecendo uma contraposição com a mensagem de

desconforto que os demais componentes verbais e visuais da obra querem passar. Talvez em busca desse senso de unir tudo aquilo de que se deseja falar, é relevante observar como esses elementos (costura, linha, tecido, cordões) são importantes na produção de Cecilia. É como se nenhuma forma de expressão ou material pudesse conter as multitudes do que a artista quer expressar, assim como nenhuma linguagem possui essa capacidade, mas os fios que tentam ligar todas suas reflexões estão presentes na busca por estabelecer e explorar as conexões entre as linguagens.

Segundo o texto do curador da exposição, Miguel A López, “a força motora de sua poética é mudar as condições de nossa existência¹¹”. Essa essência de mudança para a vida de quem lê suas obras (lê suas palavras, mas também suas imagens), acaba se refletindo, portanto, na variedade de meios utilizados e linguagens investigadas.

Um outro exemplo, em contraste com a obra *Mentira*, é o poema da figura 5. Agora a artista explora mais os sentidos das suas palavras, e não tanto sua distribuição gráfica, tendo em vista que os versos e estrofes têm uma disposição relativamente simples e tradicional. Essa variação está refletida também no material escolhido para a obra, que agora é uma impressão em papel para acomodar todas essas palavras.

Existe também um barbante que cruza a folha de papel, visualmente dividindo o poema em dois e inserindo vermelho no que antes se apresentava como preto no branco. Como Cecilia escreve sobre “sangue na água”, esse fio que corta o poema pode representar o vermelho que escorre e se dilui nesse fluxo. A artista faz referência, ainda, ao *quipus*, uma série de cordões e nós usados pelos incas para registrar informações numéricas, poemas e histórias antes da colonização espanhola¹². Cecilia recupera o uso dessa forma de linguagem perdida em seu barbante vermelho, mas ao mesmo tempo é impossível alcançarmos uma leitura mais completa pois os sentidos dessa linguagem se perderam ao longo da história.

¹¹ Do original em espanhol “el motor subterráneo de su poética [de Cecilia] es cambiar las condiciones de nuestra existencia”.

¹² Essas e mais informações podem ser encontradas no artigo da revista Frieze sobre Cecilia Vicuña, disponível em: <https://www.frieze.com/article/sound-feel-cecilia-vicuna-art>. Acesso em fevereiro de 2024.

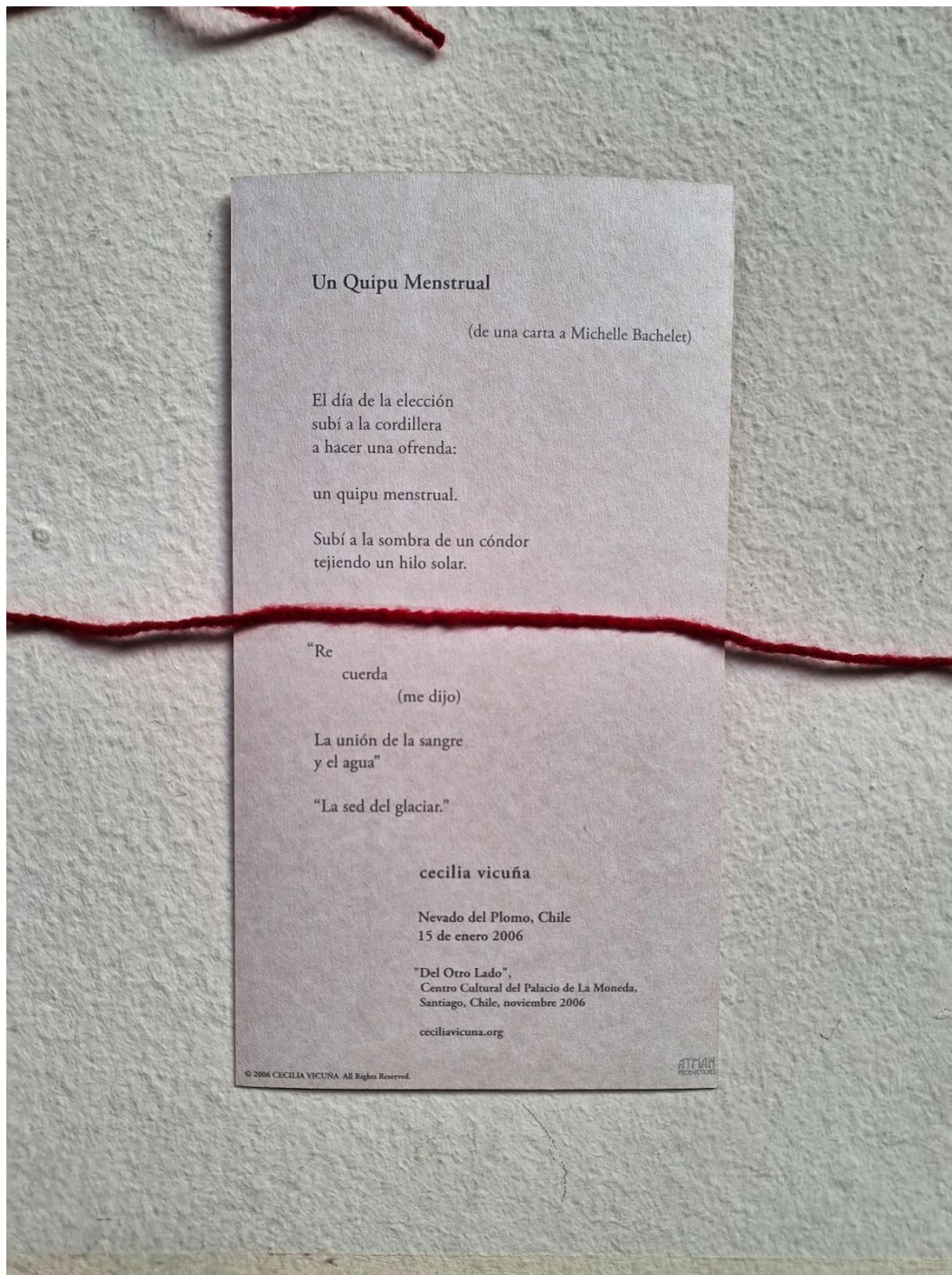


Figura 5: Cecilia Vicuña. *Del otro lado*. Impressão sobre papel. 2006. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile. Fonte: Acervo Pessoal.

Logo, nota-se como a mudança (ou transformação) se torna um elemento inerente à obra de Vicuña, constituindo a artista-poeta como um exemplo da figura-transeunte mencionada anteriormente. Além disso, por manter seus leitores em terrenos de constantes mudanças, Cecilia estimula ainda um olhar diferenciado para sua obra, uma visão que vai além da superfície.

De acordo com John Berger (2000, p. 9), o ato de ver “precede as palavras”, assim, o ato de ver com intencionalidade é algo construído, uma ação que é potencializada pelo uso das palavras para desenvolver os pensamentos gerados a partir das imagens. O autor menciona como uma criança tem a capacidade de olhar e reconhecer antes mesmo de poder falar, mas, sem adentrar aqui em questões de teoria de aprendizado ou epistemologia, a afirmação do autor nos leva a considerar a diferença entre a capacidade de ver e a ação de enxergar.

Para Jacques Aumont (1993) *olhar* é exatamente “o que define a intencionalidade e a finalidade da visão” além de ser “fruto da história” (Aumont, 1993, p. 42). Ou seja, diferentes olhares para a realidade são compostos tanto pela intenção de quem pratica a ação quanto pela sua bagagem pessoal, referências e contexto histórico-social-cultural no qual o sujeito está inserido.

Ademais, diferentes olhares levam a diferentes formas de expressão artística e linguagens para expressá-los, cada uma delas complementando a outra sendo, portanto, um desserviço hierarquizá-las ou colocá-las como possuindo funções opostas apenas por conta de suas características particulares e inerentemente diferentes.

Voltando mais uma vez à produção de Cecilia Vicuña, é possível perceber como, nos dois exemplos mostrados (figuras 4 e 5), o olhar da artista-poeta influencia o suporte que ela escolhe para sua obra, assim como a linguagem “predominante” na mesma (se é a visual ou a verbal).

Em contrapartida, nosso olhar como leitores também se altera a cada obra que observamos, não apenas por conta das referidas mudanças inspiradas por Cecilia mas também pelas diferentes bagagens pessoais para interpretarmos o que nos é proposto. Afinal, a forma como olhamos para as suas obras está diretamente ligada às nossas próprias experiências.

Seguindo esta mesma linha de raciocínio, cabe aqui mencionar mais alguns conceitos, além do já mencionado “olhar”, que são de muita relevância para o presente trabalho. Em seu estudo sobre a antropologia das imagens, Hans Belting¹³ explica que, se a ação de olhar pressupõe ver com

¹³ O autor já citado Josep Domenech se refere ao livro *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem*, de Hans Belting.

intencionalidade, também cabe distinguir o visível do visual. Assim sendo, visível é aquilo que podemos ver por que os órgãos de visão nos permitem, enquanto visual se trata da forma histórica que essa visibilidade adquire.

Com isso, o autor quer dizer que a nossa capacidade coletiva de ver vai aos poucos se adequando às características de cada cultura. Assim, o visível abre caminho para o visual, isto é “nossa percepção está submetida à mudança cultural, enquanto nossos órgãos sensoriais não se modificaram desde tempos imemoriais” (Domenech, 2011, p. 43 apud Belting, 2004, p. 33).

Sempre em constante transformação, não é possível negar a relevância do uso das linguagens visual e verbal em um mesmo espaço, uma mesma produção, levando em conta as possibilidades de leitura que tais obras poderão despertar no espectador (que também se torna um leitor: um leitor-espectador). Afinal, as diferentes percepções geradas pelo olhar daquilo que é visual se tornam ainda mais complexas quando consideramos as implicações geradas pela somatória dos sentidos contidos pelas imagens e palavras.

Levando em conta todas essas considerações, o maior objetivo desta pesquisa consiste em refletir a respeito da complexidade dessa percepção usando, para tanto, obras da produção da artista Leila Danziger. Tudo isso pensando a respeito da linha fronteira entre as duas linguagens (verbal e visual), mantendo em mente o que têm de inerente, o que o seu uso em um mesmo espaço pode revelar, bem como aquilo que nenhuma das duas consegue exprimir.

Ainda, vale mencionar a consideração de Ana Lúcia Beck de que

Frente a uma obra de arte que contém palavras pode-se, portanto, adotar uma das atitudes: a perspectiva de que os sistemas verbal e visual não se podem cruzar ou fundir, ou a perspectiva de que o ler também é um ver. (Beck, 2004, p. 59)

Com isso, a minha maior intenção é de estimular análises e interpretações interdisciplinares em diversos campos artísticos, partindo de um ponto de não-hierarquização das linguagens verbal e visual a utilizando a agência do nosso olhar de leitores-espectadores.

Metodologia:

Considerando a exposição do tema e as motivações tanto pessoais quanto acadêmicas para essa investigação, cabe aqui discorrer sobre a metodologia utilizada para a execução da presente pesquisa.

Partindo da minha experiência particular no decorrer deste trabalho, confesso ter tido uma dificuldade inicial em conseguir nomear um único procedimento metodológico específico seguido ao longo de todo seu desenvolvimento. Isso porque, no princípio, houve uma espécie de colagem de métodos, deixando uma abertura para diversas possibilidades de forma de pesquisa que pudessem ser relevantes em sua aplicação no decorrer do trabalho. Tal decisão foi tomada baseando-se no que discorre Kathleen Coessens (2014, p. 8) quando diz que “na arte e na pesquisa artística, devemos considerar o ato de teorizar, em vez de investigar a partir de uma teoria reconhecida.”

Para tanto, o primeiro passo foi a admissão de que a subjetividade dos temas aqui tratados, relativos à percepção e leitura de objetos artísticos, não são um obstáculo ou elemento de invalidação para a pesquisa. Essa abordagem aos problemas da pesquisa se encaixa com a pesquisa qualitativa de Jaccoud e Mayer (1991), isto é, valoriza aquilo que é subjetivo como parte essencial do processo da elaboração do saber, contribuindo com o resultado da dissertação.

Em seguida, foi importante um esclarecimento a respeito do trabalho, uma distinção de que se trata de uma pesquisa *sobre* artes, diferenciando-se de uma pesquisa *em* artes. Levando em conta os conceitos de Sandra Rey (1996, p. 125), a primeira definição consiste em um sujeito-pesquisador que se debruça sobre um objeto, uma temática ou sobre artistas escolhidos de forma a refletir sobre dados já levantados, buscando outras possíveis informações para o levantamento. Essa abordagem se encaixa com a minha própria, tendo em vista que pesquisa *em* artes se refere à atuação do sujeito sobre as obras artísticas pesquisadas por meio da sua produção artística, algo que não faço no presente trabalho.

Assim, e considerando que minha principal ferramenta inicial era a busca bibliográfica para o estudo e reflexão sobre as relações entre imagem e palavra, ficou claro na minha experiência como pesquisadora que, em seguida, minha

principal abordagem seria manter a mente aberta para os caminhos que minha pesquisa poderia tomar, sem fixá-la demais em uma metodologia que poderia, em lugar de me auxiliar, restringir meu processo de trabalho. Para tanto, Kathleen Coessens (2014) foi um dos nomes mais importantes nessa percepção, ao descrever a importância de uma conduta ampla na investigação, de forma a permitir que as reflexões e frutos advindos da pesquisa possam ser mais aprofundados:

A arte não olha para o mundo através de binóculos, mas sim através de um prisma [...]. O artista sempre voltou sua atenção para ângulos do mundo diferentes, muitas vezes inesperados, resistindo não apenas ao óbvio, mas também ao foco disciplinar, forçando o olhar a partir de certo ângulo. (Coessens, 2014, p. 4)

Em outras palavras, ainda segundo a autora, o método científico puro distancia o observador de seu objeto de estudo e, por isso, a pesquisa artística precisa ser articulada em seus próprios termos. Isto é, nas humanidades se faz necessária uma abordagem que leva em conta os sentidos e a experiência, se utilizando do que ela chama de prisma, na medida em que o objeto é subjetivo, bem como o sujeito que o investiga. É interessante o paralelo que ocorre entre essa forma de encarar a pesquisa, a arte e os estudos visuais, que agregam aprendizados de tantas áreas em sua composição.

Além disso, há um paralelo entre essa visão de prisma de Coessens com a ação de ver com intencionalidade, o *olhar* a que se refere Jacques Aumont (1993), o qual já foi explicado anteriormente. Olhar com intenção para nossa pesquisa, da mesma maneira que faríamos com uma obra de arte, é algo enriquecedor tanto para a pesquisa quanto para o pesquisador

Com isso, e após o tempo necessário para o amadurecimento natural das reflexões que o trabalho foi propondo, minhas descobertas a respeito do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg apareceram como uma abordagem metodológica que se encaixava plenamente com a maneira como gostaria de tratar da minha temática, solucionando as dúvidas que eu tinha sobre como proceder na relação que eu estabelecia entre as linguagens verbal e visual.

Pesquisador independente, Warburg não publicou nenhum livro em vida, mas estruturava suas apresentações e conferências em imagens, de forma que muitos de seus escritos são transcrições de suas palestras. Todas as principais

informações e outras mais sobre sua vida estão disponíveis no site oficial do Instituto Warburg da Universidade de Londres, inclusive sobre o chamado *Bilderatlas Mnemosyne*¹⁴. Este trabalho é o maior exemplo da forma como o autor estabelece diálogos entre imagens, relacionando-as entre si como se fossem constelações. Conforme discorre Rafael Carvalho em seu artigo *Entre-Imagem Em Siegbert Franklin: Uma Incontível (Re)Volta à Forma*

Warburg nos interessa pelo fazer possível de uma História da Arte feita por imagens e suas montagens que acionam fricções, sobreposições, texturas, urdiduras e camadas de sentidos que atravessam linguagens e os saberes instituídos (CARVALHO, 2022, p. 5)

A escolha do nome do Atlas mostra essas camadas de sentidos do trabalho, começando pelo fato de que Mnemósine é a deusa grega da memória, e Warburg faz um registro imagético de séculos de produções artísticas ocidentais. Além disso, ainda de acordo com a mitologia grega, Mnemósine é a mãe das nove musas, as entidades às quais se atribuíam as inspirações artísticas e científicas nas criações humanas, sinalizando também uma intencionalidade do autor em explorar de maneira ampla as artes e ciências na produção de seu trabalho.

Sobre o *Bilderatlas* em si, de maneira resumida, em fevereiro de 1927, Aby Warburg começou a realizar o que viria a ser um projeto desenvolvido por mais de dois anos, mas que acabou ficando incompleto, com sua morte em outubro de 1929. Tal projeto, consistia em montar diversos painéis de madeira, cobertos por juta preta, nos quais foram anexadas imagens de vários tipos: desenhos, fotografias, reproduções de pinturas, diagramas, entre outros elementos (ver figura 6). Essas imagens não eram coladas de forma permanente, pelo contrário, sua fixação tinha como um dos objetivos principais permitir um rearranjo constante, seguindo a ordem, a disposição ou mesmo a prancha que faria mais sentido para qualquer reflexão específica que se buscava fazer a partir das imagens selecionadas.

As primeiras séries de painéis foram fotografadas pela primeira vez em maio de 1928 e uma segunda vez entre agosto e setembro de 1928, ambas com

¹⁴ Disponível em <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne>. Acesso em: fevereiro de 2024.

o objetivo maior de servirem como auxílio na memória do processo de montagem das pranchas. A série final¹⁵ foi fotografada uma terceira vez em outubro de 1929, após a morte de Warburg; ela continha 63 painéis e 971 itens, mas ainda não havia sido finalizada. Inclusive, não há registros das pranchas de números 8 a 20, mostrando como o trabalho ainda estava em processo de desenvolvimento.



Figura 6: Aby Warburg. *Bilderatlas Mnemosyne*. Exposição em Haus der Kulturen der Welt. 2021. Fonte: The Warburg Institute.

Justamente por ser inacabado, existem diversas interpretações possíveis para as pranchas do Atlas Mnemosyne. A própria natureza dos painéis, com seus elementos que podem mudar constantemente de lugar, permite essa liberdade de leituras, mostrando relações variáveis entre as imagens, que podem acontecer por meio de critérios formais, temáticos, temporais, entre outros. Ao relacionar diversos itens de origens e contextos diferentes, o artista cria inúmeras possibilidades de diálogo, justamente o que inspirou a minha própria abordagem de leitura para as obras e relações no presente trabalho.

Conforme aponta Daniela Queiroz Campos em seu texto *Um pensamento montado: Aby Warburg entre uma biblioteca e um atlas*, “o Atlas constituía aparato para pensar as imagens através das próprias imagens, de

¹⁵ É possível fazer um tour virtual pela exposição das 63 pranchas finais, disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-between-cosmos-and-pathos-berlin-works-aby-warburgs-mnemosyne-atlas-exhibition>. Acesso em fevereiro de 2024.

suas associações. Ele não era o fim de um projeto intelectual, mas o início e o meio” (Campos, 2016, p. 17). Nesse sentido, as reflexões que desenvolvo se valem muito das influências de Warburg, na medida em que as imagens das pranchas de seu Atlas se ligam umas às outras por uma lógica específica definida pelo autor. Novamente citando Campos (2016),

[Warburg] abordara o tempo de forma distinta de seus pares, historiadores da arte, até aquele momento. Ao analisar as obras de Botticelli, considera não apenas o tempo de feitura da imagem, bem como os tempos pretéritos das referências e dos elementos a que essa obra poderia aludir e os tempos da presente apreciação. Desta feita, ele descola a imagem de seu tempo. Descola a imagem de um tempo único e a traspassa para uma montagem em tempos múltiplos, não mais presos a seu período de elaboração propriamente dito (Campos, 2016, p. 7)

Dito isso, é preciso pontuar que existem as leituras habituais feitas dos painéis e que são, de certa forma, tidas como as interpretações universais do Atlas, feitas a partir da conexão entre temas em comum de determinadas imagens. Essa forma é mais objetiva, menos intrincada no sentido de ser feita ao ligar mais explicitamente os elementos das pranchas de acordo com a primeira camada de sentido que suas imagens apresentam. Isso não exclui, porém, as outras inúmeras possibilidades interpretativas que o Atlas Mnemosyne oferece.

Nesse sentido, a revista italiana *Engramma*¹⁶ foi uma fonte essencial para me auxiliar nas principais linhas temáticas das pranchas. Por exemplo, as pranchas que abrem o Atlas são três painéis chamados de A, B e C que são constantemente estudados como uma espécie de prólogo do Atlas. Compostos por imagens cartográficas, cosmológicas e genealogias, a revista *Engramma* se refere a esse conjunto de pranchas pelo nome: *Coordinates of Memory: Man and the Cosmos* (ou *Coordenadas da Memória: Homem e o Cosmos*, em tradução livre). Seguindo o exemplo dessa primeira associação são feitas algumas outras, estabelecendo conjuntos de painéis quando suas imagens são consideradas como parte de uma mesma temática. Outros casos possuem títulos como,

¹⁶ Disponível em: https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?lang=eng#. Acesso em: janeiro de 2024.

novamente em uma tradução livre, *Astrologia e Mitologia, Migrações dos Deuses Antigos, Fórmulas Dionisíacas das Emoções, A Era de Netuno*, entre outros.

Estudando algumas das pranchas, era possível então ter algum parâmetro para minha abordagem metodológica, observando um exemplo de como associar diferentes imagens para fazer uma reflexão. Tendo isso em mente, um dos painéis que mais me chamou a atenção para fazer essa leitura foi o de número 55, talvez por possuir algumas imagens de pinturas com as quais eu já estava familiarizada. Parte do conjunto intitulado *A Ascensão dos Deuses aos Céus e seu Retorno à Terra: das musas à Manet*, a prancha possui 18 imagens que abrangem desde o século XVI em Roma até Paris do século XIX (ver figura 7).



Figura 7: Aby Warburg. *Atlas Mnemosyne*. Painel 55. Impressão sobre papel. 2006. Exposição em Haus der Kulturen der Welt. Fonte: The Warburg Institute.

Mais especificamente chamada de *The Judgement of Paris: rise and fall of the gods* (*O Julgamento de Paris: ascensão e queda dos deuses*, em português), a prancha é composta por imagens que representam duas coisas. A primeira é a história do julgamento de Páris, evento da mitologia que teria dado origem à Guerra de Troia, enquanto a segunda consiste em imagens que mostram pessoas em harmonia com paisagens naturais e bucólicas (pinturas de autorias variadas, tais quais as de Edouard Manet e Peter Paul Rubens).

Ao estudar essa prancha, é interessante observar como esses dois temas se destacam imediatamente, tanto pelos títulos das obras em questão quanto pelo próprio impacto estético inicial ao olhar para as imagens de natureza. A habilidade de leitura a ser praticada, no entanto, consiste em unir esses dois tópicos, mitologia e natureza, uma tarefa na qual o subtítulo *ascensão e queda dos deuses* é capaz de ajudar.

O julgamento de Páris e a subsequente guerra são um símbolo da dualidade dos deuses, sua grandiosidade em contraponto com sua mesquinhez. Pensando nisso, as imagens escolhidas representam ora os deuses ansiando por sua vida Olímpica, ora pelo hedonismo da vida terrena, sendo que tal humanização poderia estar sendo sugerida na vida terrena contida nas paisagens das pranchas. Tal conexão entre imagens é uma abordagem fascinante e, como é possível perceber, exige uma leitura atenta.

Um outro aspecto que chama atenção é que seleção das imagens para as pranchas tem uma disposição não linear, assim como ocorre com a memória e o conhecimento. O conhecimento, por sua vez, funcionaria de uma forma dialética, dialógica, indo ao encontro com o que Didi-Huberman diz quando reflete sobre a imagem crítica e sua relação com outras imagens, bem como com a escrita. Segundo o autor,

[A imagem crítica é] uma imagem que critica a imagem [...] e, por isso, uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo” (Didi-Huberman, 1998, p. 172)

Considerando que meu estudo abrange não somente a linguagem visual, mas também a linguagem verbal, penso que as imagens, quando dialogam entre

si, naturalmente levam à escrita como forma de elaboração do visto. Talvez o mesmo possa ser dito até sobre o Atlas Mnemosyne o qual, de acordo com o diretor do Instituto Warburg, Bill Sherman¹⁷, tinha como objetivo inicial que o projeto se tornasse um livro composto não somente pelas imagens, mas também por comentários verbais que nunca foram redigidos por Warburg.

Ou seja, no caso da minha pesquisa e de sua interdisciplinaridade inerente, era necessário que eu estabelecesse o diálogo entre os dois sistemas de linguagem: verbal e visual. Isso porque são adicionadas as relações das imagens entre si com as das palavras que, igualmente, compõem as obras a serem analisadas. O gesto comparativo tão necessário para a leitura do Atlas é, portanto, também essencial para minha leitura de produções que contém linguagens palavras e imagens.

Afinal, tal relação ocorre constantemente em meu trabalho na medida em que uso de obras poéticas e literárias para alavancar algum tipo de reflexão sobre a produção de artistas, como é o caso de Leila Danziger. Em algumas ocasiões, as próprias produções da artista fazem referência explícita a algum texto ou ao objeto-livro. Em outros casos, tais relações são estabelecidas por mim, ampliando ainda mais os diálogos entre as imagens geradas pela artista e as imagens geradas pelas palavras literárias e poéticas de minha própria bagagem.

A partir disso, eu mesma compus uma espécie de prancha ao longo da minha investigação, reunindo uma constelação de imagens e palavras com relações variadas entre si, cada elemento despertando outros tantos componentes. Dessa maneira, além do registro físico do meu processo de pesquisa, estabeleci uma prática para a leitura que eu faria das obras escolhidas em meu trabalho.

Com imagens que vão desde reproduções de Cindy Sherman e Edward Hopper a palavras que inspiram minha pesquisa, frases de poemas, músicas ou conceitos, todos esses elementos fazem uma espécie de mapa mental que compõem o projeto, de maneira análoga ao que Warburg faz em seu Atlas (ver figura 8).

¹⁷ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mneSXUjTyyk>. Acesso em: 8 março 2024.

E, assim como ocorre no Atlas que me inspirou, creio que me estender em explicações verbais a respeito das especificidades e detalhes das relações que estabeleci entre as imagens e palavras escolhidas é o oposto do que propõe a prática. Nesse caso, penso que é mais importante que o registro fotográfico do processo fale por si mesmo, considerando que o resultado da prancha consiste na própria dissertação que apresento aqui.



Figura 8: Painel Palavra-Imagem. Impressões sobre papel. 2023. Fonte: Acervo Pessoal.

Portanto, a abordagem metodológica inspirada no *Bilderatlas Mnemosyne* se encaixa também com a temática de meu trabalho, na medida em que concede uma importância às aberturas e possibilidades de leitura criadas pelo uso das linguagens verbal e visual em uma mesma obra. Nas produções artísticas, essas aberturas concedem espaço a diferentes interpretações por meio dos leitores-espectadores, fronteiras entre as linguagens capazes de afetar seu olhar.

Essa liberdade de leituras, quando não estão presas a lógicas simples nem a hierarquias fixas permitem, por exemplo, relações das obras da artista de Leila Danziger com produções de outros artistas, bem como com obras literárias e poéticas. Com isso, evita-se uma análise estritamente do ponto de vista das artes visuais, adicionando a perspectiva interdisciplinar que a linguagem verbal demanda.

Aby Warburg usou uma forma de pesquisa até então associada a bibliotecas (leitura e escrita) como exibição visual e essa sua visão influenciou abordagens metodológicas que se referem aos dois campos (visual e verbal). Dessa maneira se tornam possíveis olhares e leituras críticas que se somam aos conhecimentos das relações históricas entre imagem e palavra, como veremos em seguida.

PARTE 2: HISTÓRIA

Há alguns anos, fui apresentada à Ilha dos Faisões em um livro de ensaios de John Green¹⁸ chamado *The Anthropocene Reviewed* e desde então, constantemente retorno a esse lugar na minha mente quando me perco em meus pensamentos sobre arte. Localizada no rio Bidasoa, na divisa entre a Espanha e a França, sua administração é dividida entre os dois países de forma que seu controle é alternado a cada seis meses. A regência compartilhada da ilha é uma solução engenhosa para algo que não é de fato um grande problema diplomático, levando em conta que a ilha é desabitada e nem ao menos pode ser visitada (a não ser por equipes de manutenção).

Neste entrelugar inabitado, onde nem mesmo existem faisões apesar do nome que a localidade recebeu, há apenas um monumento que celebra o acordo diplomático entre os dois países que compartilham seu governo. Uma ilha com enorme carga simbólica antes do que qualquer função prática, essa parcela de terra configura uma pequena demonstração da memória que representa para duas nações.

Para mim, algumas questões sobre a ilha ressoam na forma como enxergo a arte como um todo, mas, principalmente, naquelas obras que se situam num entremeio das linguagens visual e verbal. Primeiramente, e talvez de maneira mais óbvia, a forma como dois governos se revezam para administrar a ilha me remete a como, por princípio, tendemos a fazer o mesmo tanto ao produzir arte quanto ao lermos obras de outros artistas. Comumente há uma tendência a não misturarmos palavra e imagem, a percebermos as duas de maneira distanciada por pura convenção. Mas esta não é necessariamente a melhor forma de se abordar essa relação, visto que esse costume apenas mantém uma organização obsoleta, principalmente quando pensamos nas produções artísticas contemporâneas.

Conforme nos expõe Green, a Ilha dos Faisões é pequena e desabitada, mas isso não reflete sua grande carga histórica e política, a forma como serviu de palco para o encerramento da Guerra dos Trinta Anos (conflito entre Espanha

¹⁸ Autor norte-americano (1977 -), é mais conhecido por seus livros de ficção voltados para o público adolescente, mas também é ensaísta e defensor de causas na educação e na saúde.

e França no século XVII) por meio de um casamento e como é um símbolo de diplomacia e paz para ambos os países. Talvez isso ocorra porque a relevância de um local corresponde diretamente aos sentidos que atribuímos a ele. Isto é, objetivamente falando, não há motivos atuais para uma divisão da administração da ilha entre os dois países, mas a memória do lugar carrega uma ideia, um sentido que as pessoas se recusam a descartar. Ilhas, assim como objetos e assim como a arte, estão sujeitas a nossa interpretação para lhes imbuir de importância, sendo que as memórias individuais e coletivas têm um grande papel nessa atribuição.

Este símbolo de diplomacia que é a ilha é vazio exceto pela escultura que atua como único indício humano no local, mas a ausência de pessoas na ilha não significa sua falta de significância e a prova disso é a escolha de um monumento que possa refletir esse valor. Esta é a ressonância metafórica que sempre percebo como presente nas obras de arte que mais me chamam atenção. Quando me deparo com produções que se encontram no entrelugar das linguagens verbal e visual, percebo o espaço criado nestes interstícios. E neste espaço, nesta fronteira, a obra carrega uma carga de sentidos por meio da leitura do leitor-espectador e de sua atribuição de valor e importância (ou mesmo desimportância), assim como ocorre com a ilha.

Nessas aberturas, encontro possibilidades infinitas de sentidos que se elaboram a partir uns dos outros. Como Alberto Manguel reflete em seu livro *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*, “a imagem dá origem a uma história, que, por sua vez, dá origem a uma imagem” (Manguel, 2001, p. 23). E ninguém deu estímulo inicial maior aos meus pensamentos sobre esse ciclo infinito formado entre imagem e palavra do que a artista Taryn Simon¹⁹.

Nascida em Nova York, Simon tem formação em semiótica pela Universidade de Brown e é considerada uma artista multidisciplinar. Segundo ela

¹⁹ Aborda-se em maior profundidade e de maneira mais individualizada tanto a artista quanto a obra citada no artigo *Outros Capítulos: Diálogos entre Imagem e Texto na Obra de Taryn Simon*, escrito por mim em colaboração com minha orientadora, Ana Lúcia Beck. Disponível em: https://www.academia.edu/91395790/OUTROS_CAP%C3%8DTULOS_DI%C3%81LOGOS_ENTRE_IMAGEM_E_TEXTO_NA_OBRA_DE_TARYN_SIMON_OTHER_CHAPTERS_DIALOGS_BETWEEN_IMAGE_AND_TEXT_IN_THE_WORK_OF_TARYN_SIMON. Acesso em: 25 mar. 2024

mesma declara em uma entrevista ao Guggenheim Museum²⁰, seu meio de trabalho é uma combinação entre fotografia, texto, design gráfico, elementos escultóricos e, principalmente, pesquisa historiográfica. A artista diz que sua produção “é a intersecção entre todos esses componentes, sendo a fotografia o mais visível deles [...], mas a escrita é provavelmente o maior componente do meu trabalho” (Simon, 2015, informação verbal). Assim como Cecilia Vicuña, (citada anteriormente) e Leila Danziger (em cuja obra me debruçarei mais adiante) as obras de Taryn Simon fazem uso das linguagens verbal e visual como partes iguais de um grande todo com temáticas de memória, registro, justiça e perda.

Talvez em nenhuma outra obra esse equilíbrio entre as linguagens verbal e visual seja tão cuidadoso como em *A Living Man Declared Dead and Other Chapters, I – XVIII* (um homem vivo declarado como morto e outros capítulos, I – XVIII, em tradução literal), desenvolvida entre os anos de 2008 e 2011. Comumente referida como uma série fotográfica, os dezoito capítulos que a compõem são formados por muito mais do que os retratos feitos pela artista, possuindo também partes de texto e outras apelidadas pela autora de “*footnote images*” (ou imagens de rodapé).

Segundo informações de seu site oficial²¹, para esta produção Taryn Simon viajou pelo mundo pesquisando e registrando linhagens de diferentes países e suas histórias. Cada capítulo da obra é formado por uma dessas famílias, explorando temáticas que abrangem desde as forças externas que influenciam essas pessoas (tais como território, poder, circunstância e religião) até forças internas, como heranças físicas e psicológicas. Ao mapear essas relações, Simon faz conexões que vão além do parentesco sanguíneo, explorando também o que a artista refere como sorte e destino.

Para tanto, cada um dos capítulos apresentados é formado por uma tríade (ver figura 9). O primeiro painel possui os retratos das famílias, em uma sequência estruturada para incluir os parentes vivos de um único indivíduo, sendo os retratos vazios aqueles de membros da família que, por motivos variados, não puderam ser fotografados. O segundo painel, por sua vez, é

²⁰ Disponível em: <https://www.guggenheim.org/video/storylines-taryn-simon>. Acesso em: 1 jul. 2022. Tradução minha.

²¹ Disponível em: <https://tarynsimon.com/works/alddd/#1>. Acesso em julho 2023.

composto por um texto explicando a narrativa que as fotos buscam apresentar, detalhando de quem se tratam os retratos. Por fim, o terceiro painel é de mais difícil definição: imagens de documentos, selos, pinturas, paisagens, edifícios e até mesmo de chocolates tentam preencher as lacunas das outras duas partes.



Figura 9: Taryn Simon. *Capítulo XI A Living Man Declared Dead and Other Chapters, I – XVIII*. Impressão: 213.4 x 301.7 cm. 2011. Fonte: Taryn Simon Works.

A artista caminha na zona fronteira entre as linguagens verbal e visual a todo momento, fazendo referências claras a formas literárias. Isso pode ser percebido no nome da obra, que se divide em capítulos, assim como na maneira como o texto verbal do painel central é parte integral da composição. Além disso, nas exposições feitas dessa obra, seu título se parece com uma folha de rosto de um livro, como por exemplo na exibição de 2012 no Museum of Modern Art (ver figura 10). Por fim, até mesmo a brincadeira com o nome “imagens de rodapé”, fazendo alusão às tradicionais notas de rodapé, mostra como Simon questiona e desafia aquilo que é esperado das linguagens verbal e visual.



Figura 10: Taryn Simon. Instalação *A Living Man Declared Dead and Other Chapters, I – XVIII*. Fonte: MoMA, 2012.

Segundo a artista diz em entrevista para o MoMA²², “tenho interesse no espaço invisível entre texto e imagem, a maneira como um informa e transforma o outro. Indo e voltando.” Ou seja, Simon se mostra consciente do entrelugar existente entre as linguagens verbal e visual bem como das oportunidades de sentidos que ele desperta. Ainda que ela insira os elementos das imagens de rodapé nessa lacuna criada (ver na figura 11 de forma mais detalhada), a intenção da artista é clara em, acima de tudo, criar um espaço na obra que é propício para uma abertura a perguntas.

Estas são as lacunas nas quais, como espectadores-leitores, buscamos nossas próprias respostas. É importante pontuar como essas respostas são inevitavelmente influenciadas por nosso olhar e nossa bagagem individual. Além disso, nossa disposição nos aventurarmos por essas lacunas criadas pelas obras também se mostra variável, a depender da forma como a própria artista nos fornece o estímulo (ou a liberdade para fazê-lo).

Nesta obra, Simon faz um registro tão detalhado de cada família que seu trabalho tem um cunho análogo ao jornalístico. Suas investigações resultam em

²² Disponível em: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/05/25/taryn-simon-a-living-man-declared-dead-and-other-chapters-i-xviii/. Acesso em: junho de 2022. Tradução minha.

arquivos, os quais, segundo o perfil da artista para a galeria Gagosian²³, existem porque “sempre há algo que não necessariamente é possível articular; algo é dito nas brechas entre todas as informações.”

Isto é, a forma de arquivo que Taryn Simon escolhe para expressar as histórias das famílias, bem como a combinação de textos e imagens, é resultado da consciência da artista de que os tópicos familiares com os quais ela está lidando na sua obra não oferecem respostas prontas nem a ela mesma nem aos seus leitores-espectadores.

Histórias reais dão origem às fotografias, que geram textos, os quais, por sua vez, geram mais imagens, e mais textos, em um grande ciclo no qual, voltando ao que diz Manguel (2001), uma linguagem puxa a outra e busca ampliar algo que a outra não ampliou, envolvendo os sujeitos retratados na obra, a artista e os leitores-espectadores nessa ação.

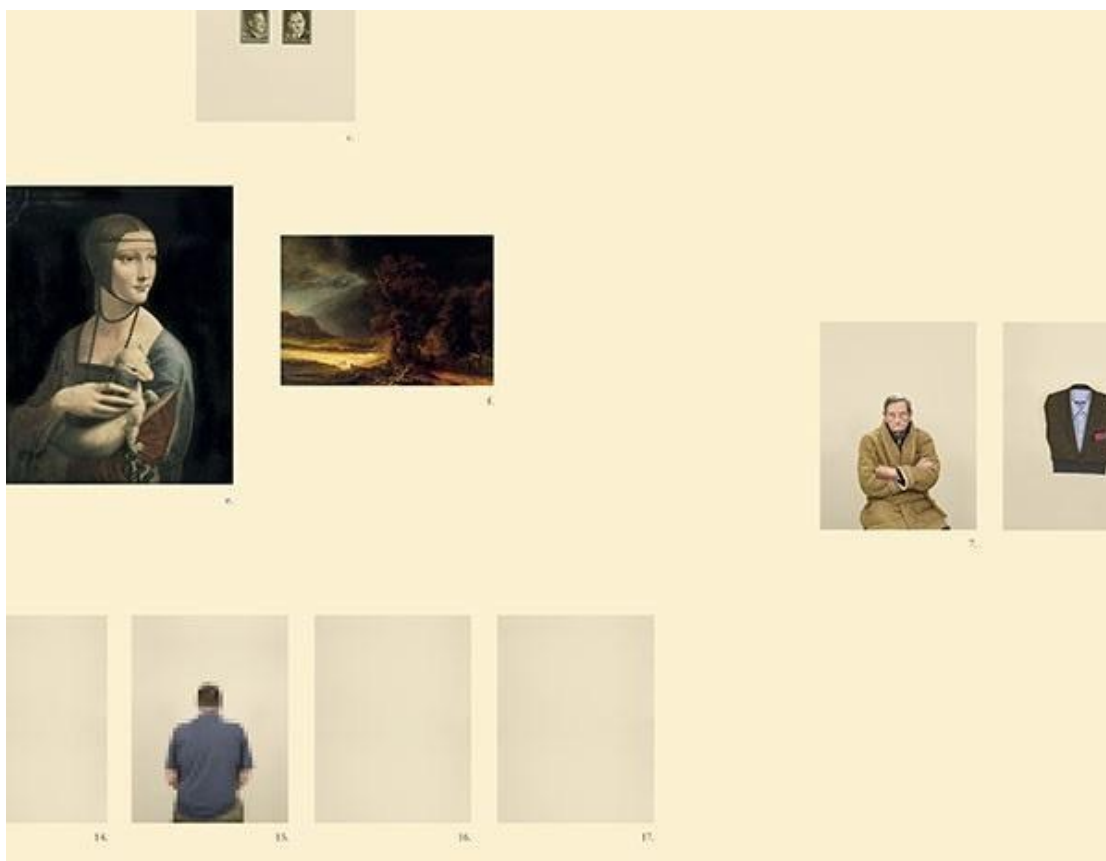


Figura 11: Taryn Simon. Detalhe Painel 3. *Capítulo XI A Living Man Declared Dead and Other Chapters, I – XVIII*. Impressão: 213.4 x 301.7 cm. Fonte: Taryn Simon Works, 2011.

²³ Disponível em: <https://gagosian.com/artists/taryn-simon/>. Acesso em: abril de 2024.

Essas são reflexões essenciais para este trabalho, principalmente quando consideramos sua semelhança com as produções de Leila Danziger no que tange os espaços a serem atingidos por nossas leituras. As lacunas criadas entre as linguagens verbal e visual tem estreita relação com as temáticas das obras que se utilizam de ambas, tendo em vista que nos pautamos por histórias para compreender arquivos, memórias, lembranças, permanências e apagamentos.

E em se tratando de histórias, é necessário haver uma compreensão maior da relação histórica entre imagem e palavra. Conforme levantado por Campos (2016)

Aprendemos a decifrar o mundo e a comunicar sentido nele. As diferentes linguagens, entre elas a não verbal (incluindo corporal, pictórica, iconográfica etc.) são adquiridas nos terrenos culturais e sociais em que nos movemos e crescemos (Campos, 2016, p. 42).

Ou seja, ao longo do tempo, a relação entre linguagens verbal e visual foi e vem sendo tratada com diferentes abordagens e diferentes lentes, influenciadas por sua época. Por isso, o conhecimento da história da relação entre a palavra e a imagem é essencial, sendo um fio guia para a compreensão de como essa ligação foi mudando através dos séculos até entender como ela ocorre nas obras contemporâneas.

Lessing e seu legado

Em seu ensaio *Isto Não é um Cachimbo* (que será discutido de maneira aprofundada no próximo tópico), Michel Foucault comenta que entre os séculos XV e XX a arte ocidental teve como uma de suas premissas “a separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e referência linguística (que a exclui)” (FOUCAULT, 1988, p. 39).

Tal discussão comparativa entre as formas de arte é existente desde Horácio²⁴, especialmente quando nos referimos a sua comparação entre pintura e poesia. Isso porque, ao pensar sobre as relações entre as linguagens verbal e visual, o filósofo chegou em sua máxima *ut pictura poesis*, isto é, “como a pintura também é a poesia”. Tal discussão sobre os possíveis paralelos entre as artes chegou a seu auge entre os artistas do Renascimento e Maneirismo, com a prática de comparação (ou *paragone*, em italiano) que influenciou na forma como obras artísticas foram lidas pelos séculos seguintes.

Nesse contexto, um dos trabalhos mais famosos que trata da questão da hierarquização entre as linguagens verbal e visual é o ensaio de G. E. Lessing, de 1766. De acordo com a introdução de Márcio Seligmann-Silva, tradutor da versão do ensaio para a editora Iluminuras, o texto de Lessing foi amplamente propagado durante o restante do século XVIII, se estendendo também para século XIX.

Intitulado *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*, Lessing compara a representação de um mesmo evento da Guerra de Troia: Laocoonte e seus dois filhos sendo estrangulados por duas serpentes marinhas. Uma das representações é em forma de poema, partindo da Eneida de Virgílio (conforme consta no trecho a seguir), e a outra é uma escultura em mármore chamada de *Grupo de Laocoonte*²⁵ (ver figura 12). Com base nas duas obras, o autor argumenta como cada linguagem, verbal e visual, possui suas questões estruturais próprias e, portanto, não são capazes de se entrecruzar em suas formas de expressão.

²⁴ Quinto Horácio Flaco (65 a.C. — 8 a.C.), um dos mais conhecidos e aclamados poetas e filósofos da Roma Antiga.

²⁵ Atribuída a Agesandro, Atenodoro e Polidoro, estima-se que a escultura seja do período entre 27 b.c. e 68 a.d.

Para Lessing, “a pintura, devido aos seus signos ou ao meio da sua imitação que ela só pode conectar no espaço, deve renunciar totalmente ao tempo [...] A poesia, por outro lado...” (Lessing, 2011, p. 192). O autor deixa a frase incompleta para que nós mesmos possamos inferir que as artes visuais não conseguem atingir uma expressão temporal, ao contrário da poesia. Explicando mais detalhadamente, o autor quer dizer que a linguagem verbal, ou mais especificamente em seu argumento, a poesia, é capaz de criar uma narrativa, estabelecer eventos encadeados e tramas que, segundo Lessing teriam uma capacidade superior de emocionar um leitor-espectador do que obras que lidam exclusivamente com questões espaciais, como seria o caso das esculturas e demais produções que usam linguagem visual.

E eis que, vindo de Tênedos – que horror! –,
de imensas espirais sobressalteiam
o pélogo tranquilo duas cobras,
e em direção à praia avançam juntas [...]

Elas correm atrás de Laocoonte.
Prendendo-lhe primeiro os dois filhinhos,
cada serpente enrola-se em seus corpos,
rasga e devora os membros miserandos;
depois, ao pai que armado acorre
atacam e em anéis desmedidos o entrelaçam.

Duas voltas lhe deram pelo corpo,
duas voltas lhe deram no pescoço,
e os dorsos escamosos o ultrapassam,
elevando a cabeça e o alto colo.
Baba e negro veneno lhe escorrendo
pelas sagradas fitas, ele tenta
com as mãos soltar os nós ao mesmo tempo
que lancinantes gritos solta aos céus.

(VIRGÍLIO, 2017, p. 13 – 22)²⁶

²⁶ Tradução de Márcio Thamos, com base no original em latim: VIRGILE. Énéide: livres I-VI. 8e éd. Texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort. Paris: Les Belles Lettres, 1956.



Figura 12: Agesandro, Atenodoro e Polidoro. *Grupo de Laocoonte*. Mármore: 208 x 163 cm. 27b.c. - 68 a.d. Museu do Vaticano. Fonte: Marie-Lan Nguyen Fotos.

No artigo *Reverberações do Laocoonte: as relações entre a palavra e a imagem na perspectiva contemporânea* (2020), Leonardo da Motta Tavares e Nivalda Assunção de Araújo refletem sobre algumas das implicações que a hierarquização entre as linguagens verbal e visual defendidas por Lessing em seu ensaio de 1776 tem para os estudos de arte atuais.

Os autores discorrem sobre a maneira como Lessing considera que as artes visuais são apreendidas de modo instantâneo, por meio de uma leitura visual que segue o movimento do todo para as partes. Esse entendimento, tido como fácil, faz com que as produções de linguagem visual sejam julgadas pelo autor como sendo inferiores àquelas que usam palavras, na medida em que não estimulam o intelecto de seus leitores e não deixam aberturas para a imaginação na leitura.

No caso das palavras, por outro lado, Lessing exalta como o leitor precisa de tempo para compreender a obra. Motta Tavares e Assunção de Araújo (2020) explicam que, segundo o autor, ao lidar com a linguagem verbal, a leitura ocorre na ordem inversa àquela da linguagem visual.

O leitor partiria de fragmentos a fim de atingir a compreensão do todo, o que demandaria um tempo de apreciação e rinação mais distendido e, portanto, prolífico para o intelecto, com efeitos mais capazes de reverberar no espírito humano (Motta Tavares e Assunção Araújo, 2020, p. 28 e 29).

Para Lessing, a superioridade da poesia advém do fato de que as palavras são capazes de expressar aquilo que é intangível, algo que as imagens não são capazes de fazer. A linguagem visual teria uma característica inerente que não provocaria uma leitura complexa e, segundo ele, com um único olhar já seria possível absorver tudo aquilo que a imagem tem a nos mostrar.

Devo acrescentar aqui que meu posicionamento não consiste em negar que de fato existem qualidades inerentes a cada linguagem (verbal e visual), mas simplesmente apontar o quanto é limitado afirmar que elas são instâncias absolutamente separadas por conta de suas diferentes propriedades. Presumir que as imagens são facilmente apreendidas é uma concepção que nega tanto o olhar do artista em sua concepção quanto o olhar dos leitores-espectadores na sua leitura. É não levar em conta que a linguagem visual também é capaz de deixar aberturas para a imaginação do leitor-espectador, assim como as palavras o fazem.

Até mesmo a ideia de competição entre imagens e palavras só é possível pois, conforme observamos na citação de Homero – *ut pictura poesis* –, já há muito tempo são admitidas semelhanças entre ambas as linguagens. Isto é, em suas características similares, as linguagens visual e verbal têm mais leituras a nos oferecer quando partimos de uma concepção não hierárquica das maneiras que as duas exprimem seus sentidos.

O ponto de vista de Lessing, no entanto, era compatível com uma mentalidade cartesiana e de sua época, ou seja, uma tentativa de aplicar conceitos e categorias racionais a todas as formas de conhecimento. Por isso, o autor argumenta em favor da superioridade da poesia em todos os quesitos,

afirmando que “na mesma medida em que a vida paira distante acima da pintura, também paira o poeta sobre o pintor.” (Lessing, 2011, p. 184).

É interessante pensar em como essa abordagem acerca das formas de arte, da poesia, literatura, pintura, escultura, entre outras, acaba por se consolidar como uma interpretação comum até os dias de hoje, apesar de tantas mudanças na nossa relação com a arte. De acordo com Motta Tavares e Assunção de Araújo (2020), a doutrina separativista de Lessing sistematizou proximidades e diferenças entre obras de linguagem verbal e visual, mas focou mais em suas divergências, em afirmar a superioridade das palavras. Dividindo as formas de arte em categorias intransponíveis de artes com linguagem do tempo e artes com linguagem do espaço, Lessing constituiu um pensamento que afetou não apenas a tradição literária, mas conduziu as artes visuais ao entendimento da temporalidade como elemento exterior, secundário e suplementar em suas composições.

Uma das maiores consequências dessa concepção consolidada por Lessing está no fato de que, quando existe o hibridismo entre palavra e imagem nas artes, isto parece ocorrer mais no campo da literatura do que no das artes visuais. Quando o diálogo entre imagem e palavra tem lugar em obras que se enquadram nesta última categoria (artes visuais), sua leitura comumente restringe as palavras da composição à acessórios, elementos dispensáveis para sua interpretação.

Ainda, essa concepção dos elementos verbais se torna ainda mais rasa quando consideramos que as palavras têm sua leitura influenciada por questões que estão além de seus sentidos do dicionário. A localização das palavras, o grafismo da escrita, a ordem em que elas estão dispostas em uma obra visual, tudo isso exige um olhar atento por parte do leitor-espectador. Esses usos puderam ser observados na produção de Cecilia Vicuña mencionada anteriormente (figuras 4 e 5), por exemplo.

Além disso,

com o aprisionamento dentro da categoria “literária” de tudo aquilo que se utiliza do uso poético da palavra e de estruturas narrativas, até mesmo a definição de ficção parece ter sido capitaneada pela literatura, com permissão de utilização ao cinema que com ela se parece ou tenta parecer. As demais artes

fazem usucapião dessa palavra (Motta Tavares e Assunção Araújo, 2020, p. 41).

Isto é, conforme os autores, a maneira como o estudo dos diálogos entre imagem e palavra se desenvolveu com muito mais complexidade no campo literário faz com que até mesmo conceitos como “ficção” estejam constantemente restritos às artes de linguagem verbal. Esse pensamento revalida aquilo que Lessing diz em seu ensaio, pois presume que a linguagem verbal é superior às demais. Tal concepção justificaria o fato de que, em um contexto de artes visuais, as palavras são, muitas vezes, lidas com um olhar que atribui a elas um papel pouco relevante, incapaz de instigar ficções e narrativas nas mentes de quem as lê.

Partindo desses princípios é que a relação entre as linguagens verbal e visual pressupunha a existência de obras de arte nas quais estava prescrito um modelo de subordinação: ora a imagem estava a serviço do texto ou o texto existia em função da imagem que acompanhava.

No entanto, como podemos atestar hoje em dia, algumas considerações a respeito do fazer artístico e da agência do leitor-espectador pouco foram levados em conta nessa análise de Lessing, assim como em diversas outras publicações do século XVIII que seguiam a mesma linha de raciocínio de hierarquização entre as linguagens verbal e visual. Um bom exemplo de obra contemporânea que estabelece uma oposição direta ao pensamento de Lessing é *What is the shape of this problem?*, de Louise Bourgeois (1911-2010).

Nessa série, a artista franco-americana dispõe seus desenhos acima de pequenas frases sem necessariamente recorrer a uma correspondência direta de sentido entre ambos. Essa correlação poderia ser muitas vezes “naturalmente esperada” por parte dos leitores-espectadores, devido ao nosso costume em interpretar aquilo que está escrito abaixo de uma imagem como sendo sua legenda. No entanto, Bourgeois opta por uma composição que desafia essa concepção, na qual as palavras não estão ali para explicar ou traduzir as imagens, e sim para agregar mais uma camada de sentido à obra. Conforme dito por Beck (2016),

Colocadas tão claramente lado-a-lado, as frases e os desenhos devem ser considerados em sua proximidade. Tal proximidade, no entanto, não pressupõe seus sentidos. Seria possível,

então, que os desenhos e frases tenham tanta relação com seus próprios sentidos quanto com o sentido de tal encontro (BECK, 2016, p. 170).²⁷



Figura 13: Louise Bourgeois. Composições 2 e 5 da série *What is the shape of this problem?*. Impressão. 1999. Galerie Lelong. Fonte: MoMA, The Museum of Modern Art.

Na figura acima, podemos ver dois exemplos de composições dessa série de Bourgeois, respectivamente contendo as frases “As pequenas horas” e “O dia invadiu a noite ou a noite invadiu o dia?”, em tradução livre. Assim, nos propondo como exercício tentar ler a obra com um olhar fechado que fosse ao encontro da proposta de Lessing, haveria uma hierarquia estabelecida entre as duas linguagens que a compõem.

A primeira opção de interpretação é a de que o “poeta pairaria sobre o pintor”, isto é, a parte escrita seria composta por pequenos poemas cujos sentidos estariam obrigatoriamente em uma categoria superior àqueles apresentados pelos desenhos. Com isso, o maior questionamento da leitura do primeiro exemplo seria a que se referem “as pequenas horas” que a artista

²⁷ Do original: “Placed so clearly side-by-side, the sentences and the drawings have to be considered in the face of their close proximity. Such proximity, however, does not elicit their meaning. So it is possible that both the drawings and the sentences relate as much to their own meaning as to the meaning of such an encounter.” Tradução minha.

apresenta. Isso porque não há nem mesmo um verbo para compor uma oração, de forma que a frase poderia mesmo se parecer com um título para o desenho acima dela. A segunda composição, por outro lado, nos faz uma pergunta que também tem relação com o tempo: entre dia e noite, qual momento invade o outro?

Pensando nisso, estariam as frases de cada composição conectadas? Se a resposta for sim, o tema do tempo pode ser esse elo, mas, no caso de resposta negativa, qual seria a relação entre essas palavras e os desenhos que se encontram acima delas? Essas são apenas algumas perguntas para perceber como, mesmo partindo de um modo de leitura que se restringe a pressupor a superioridade da parte escrita da obra em relação aos seus elementos visuais, a produção de Bourgeois se abre a questionamentos que não possuem respostas claras nem facilmente acessadas por um olhar superficial.

Dito isso, e seguindo o modelo de subordinação entre as linguagens verbal e visual para o exercício de leitura que aqui fazemos, a segunda forma de leitura nos diria que as imagens estariam literalmente e hierarquicamente acima dos textos. De modo semelhante, seus sentidos também seriam superiores àqueles expressos pela linguagem verbal, as frases de Bourgeois se comportariam como legendas para os desenhos, uma explicação dos sentidos da linguagem visual por meio da linguagem verbal. Os círculos da primeira composição representariam as pequenas horas, assim como as formas retangulares da segunda composição seriam a representação do questionamento sobre o dia e a noite.

No entanto, nenhuma das duas abordagens consegue encerrar essa obra do modo complexo que ela demanda. Nossa leitura deve ser uma que possa sobrepor sentidos como em um palimpsesto, levando em conta que a relação entre as linguagens verbal e visual raramente se dá de maneira hierárquica em obras que, como a de Bourgeois, se utilizam de ambas em uma mesma composição.

A hierarquização defendida por Lessing é uma visão que restringe os olhares e leituras possíveis para as obras de arte que usam imagens e palavras. Na introdução que escreve para o ensaio de Lessing, Márcio Seligmann-Silva (2011) faz ainda a consideração de que

Um outro elemento que foi pouco levado em conta nas teorias pictóricas dessa época era o próprio espectador. A ele é atribuído um papel passivo, de leitor das obras, de receptor de uma mensagem que poderia ser 'decodificada' sem grandes problemas (LESSING, 2011, p. 19).

Ou seja, Seligmann-Silva (2011) aponta que Lessing falha em considerar o papel essencial da linguagem verbal em adição à linguagem visual, bem como o papel do leitor-espectador nesse processo de leitura e interpretação da obra. Isto é, as artes visuais necessariamente estabelecem uma relação com a palavra escrita a partir do momento em que buscamos explicar, de alguma forma, a leitura que fazemos de obras. Quando o leitor-espectador tenta explicar como se sente em relação a uma pintura, por exemplo, exercita a linguagem verbal para fazê-lo, seja na escrita ou na fala. A elaboração de um discurso de crítica especializada também é um exemplo no qual palavras são geradas a partir de imagens, isto é, textos são originados a partir da vontade de discorrer sobre as obras vistas.

Assim, a passividade atribuída aos leitores-espectadores é uma característica que há muito não se aplica a quem olha (com intencionalidade) para produções artísticas, levando em conta a importância da percepção individual na criação de sentidos para uma obra de arte. Cada pessoa pode olhar para *What is the shape of this problem?*, por exemplo, e explorar os sentidos que mais lhe chamam a atenção, manifestando um olhar particular que não pode ser replicado. Por isso mesmo, uma observação importante a levarmos em conta é a de que as palavras advindas das diversas leituras de uma obra jamais encerram os sentidos que ela contém, ou seja, não se deve pressupor as leituras chegam a uma resposta objetiva diante das possibilidades de interpretações trazidas pelas imagens.

A exaltação da relevância do papel do leitor-espectador diante das obras deve nos servir como lembrete de como o exercício de leitura da arte pode ser extremamente complexo, especialmente quando somos confrontados com a leitura de duas linguagens ao mesmo tempo (verbal e visual) e no mesmo espaço.

Assim, compreendendo melhor sobre a relação inicialmente estabelecida entre o uso da imagem e da palavra na arte, suas hierarquizações e maneiras de encarar a participação do leitor-espectador, observa-se uma

diferença considerável entre a abordagem de Lessing e as possibilidades inauguradas a partir das chamadas artes de vanguarda do século XX. Sobre isso, Marco Gianotti, em seu artigo *A Imagem Escrita*, discorre que

na arte moderna a articulação entre a imagem e o texto passa por uma verdadeira revolução, uma revolução que pode ser vista hoje em dia em qualquer revista ou *outdoor* de nossa cidade: as palavras não evocam mais apenas seu conteúdo. Elas passam a valer por si mesmas como elementos gráficos expressivos. Ao se liberar do compromisso narrativo a palavra se torna para a arte moderna uma imagem ou um desenho. As palavras e o desenho não evocam nada mais do que a si mesmos, sua presença material. Um desenho passa a ser visto antes de tudo como um desenho, e não como uma representação de algo (GIANOTTI, 2003, p. 95).

Logo, a mudança de mentalidade a respeito da importância do componente gráfico da palavra quando pensamos no seu uso em uma obra visual foi de grande relevância para repensarmos a hierarquização previamente estabelecida entre as linguagens verbal e visual. Vimos isso anteriormente na poesia de Leminski (figura 3) e nas obras de Cecilia Vicuña (figura 4), por exemplo, as quais usam palavras como “Lua” e “Mentira” atribuindo a elas sentidos mais amplos do que aqueles dicionarizáveis, explorando sua grafia para criar outros sentidos.

É como se os limites pré-estabelecidos para as linguagens verbal e visual se vissem desafiados diante das novas possibilidades admitidas para as criações artísticas a partir do século XX. Retomando brevemente a Ilha dos Faisões apresentada no início desta Parte Dois, as palavras e imagens passam a carregar uma carga de sentidos atribuídos a elas, assim como o símbolo que a Ilha representa. A fronteira entre os países se torna uma ideia flexível que não separa os dois locais de maneira rígida, mas é ora parte de uma nação, ora parte da outra.

De forma análoga, as fronteiras entre as linguagens verbal e visual não são mais encaradas como uma zona que limita possibilidades, mas sim como uma área a ser explorada pelas produções artísticas, uma lacuna que contém inúmeras possibilidades.

Assim, levando em consideração o uso das linguagens visual e verbal desta forma mais livre e mais equilibrada, isto é, num relacionamento marcado

pelo diálogo e não por uma disputa de caráter hierárquico, uma das publicações de maior relevância não apenas para este tema em específico, mas também para as artes visuais e os estudos visuais como um todo, se trata do ensaio de Michel Foucault de 1973, o qual será discutido a seguir.

Foucault: mudança e complexidade

Isto não é um Cachimbo é um texto, a meu ver, fundamental para o entendimento da maneira como compreendemos a relação complexa entre as linguagens verbal e visual na contemporaneidade, em contraposição à visão cartesiana de Lessing.

Neste ensaio relativamente curto, Michel Foucault reflete a respeito de uma pintura de René Magritte²⁸ que apresenta a famosa frase do pintor: *Isto não é um cachimbo*, do original em francês *Ceci n'est pas une pipe*. No entanto, diferentemente da pintura mais reconhecida pelo público, intitulada *A Traição das Imagens* (ver figura 14), Foucault se debruça sobre uma obra com ainda mais questões em aberto no que tange o uso de palavras em sua composição.



Figura 14: René Magritte. *A Traição das Imagens*. 1928-9. Óleo sobre tela. 60 cm x 81 cm, Fonte: LACMA – Los Angeles County Museum of Art.

O próprio Magritte mostra consciência do poder da associação entre as linguagens verbal e visual, explorando essa ideia quando diz

os títulos [de minhas obras] são escolhidos de tal maneira que impedem de situar meus quadros numa região familiar, que o

²⁸ René Magritte (1898 — 1967) foi um dos principais artistas surrealistas.

automatismo do pensamento não deixaria de suscitar a fim de subtrair a inquietação" (Magritte, apud Foucault, 1988, p. 47)

Conforme vimos no tópico anterior, para Lessing, a linguagem visual se revela em sua totalidade desde uma primeira leitura por parte do leitor-espectador, permitindo uma leitura sem espaço para aquilo que ele refere como intangível. Aqui, vemos como Magritte faz uso de elementos verbais que cercam uma obra para agregar mais sentidos a ela, criando aberturas para um olhar mais aprofundado para a imagem. Desde os títulos até as palavras pintadas dentro da composição de suas telas, Magritte dispensa interpretações óbvias a respeito da relação que estabelecemos entre imagem e palavra.

Em se tratando especificamente da pintura que chama a atenção de Foucault em seu ensaio, chamada *The Two Mysteries* (ou *Os Dois Mistérios*), Magritte usa uma frase de negação a respeito de uma imagem de cachimbo, de forma a reforçar os questionamentos a respeito do papel da escrita em meio ao espaço pictórico (ver figura 15). Tal abertura a questionamentos ocorre graças ao uso do desenho do objeto cachimbo de forma dupla. Um deles parece estar dentro de um quadro, posicionado em um cavalete que se apoia no que se assemelha a um chão de madeira; já a outra representação de cachimbo parece suspensa no ar, não sabemos ao certo se se trata de um desenho na parede, ou de um gigantesco cachimbo que flutua acima do cavalete e desafia a lógica esperada do restante da composição.

O "isto" ao qual Magritte se refere na pintura não fica claro para nós leitores, e essa é uma questão que se estende por várias páginas do ensaio de Foucault. O autor acaba não sendo capaz de chegar a qualquer conclusão clara que responda o que exatamente é esse "isto" que não é um cachimbo, para grande mérito do pintor. Isso porque, apesar de existirem algumas possibilidades elencadas por Foucault (as quais são inclusive desenhadas em forma esquemática de maneira a garantir que nós possamos seguir sua linha de raciocínio) a maior conclusão que se pode tirar da pintura, na minha opinião, é justamente sua falta de respostas objetivas, isto é, sua inconclusão. Quanto mais olhamos para essa obra de Magritte, mais mistérios parecem surgir para além dos dois mencionados em seu título.

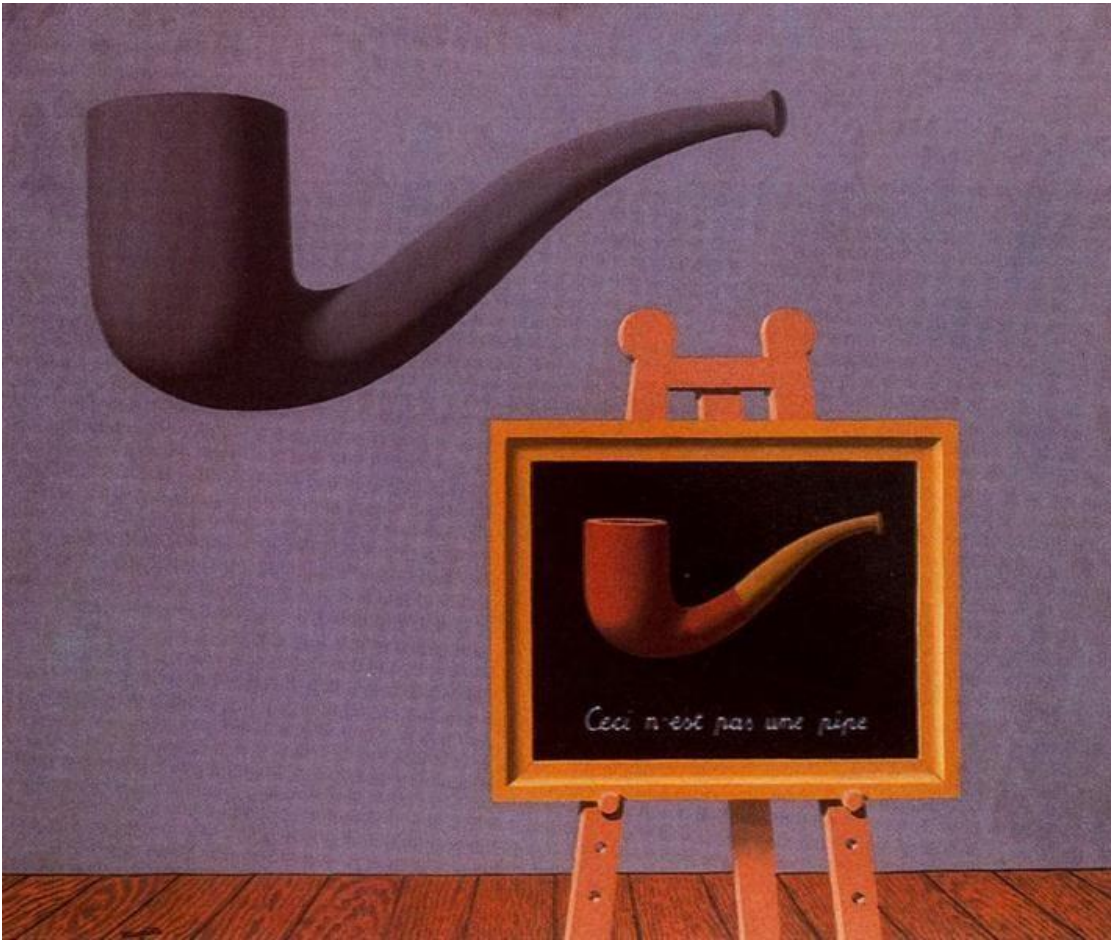


Figura 15: René Magritte, *The Two Mysteries*. Óleo sobre tela. 1966. Fonte: Visual Art Encyclopedia.

A abertura a questionamentos criada pelo artista faz com que leitores-espectadores da obra tenham o direito de apreender um sentido próprio, uma agência que havia sido tão facilmente descartada por Lessing anteriormente, mas que aqui se torna um recurso abertamente utilizado pelo artista como forma de provocação ao nosso olhar. Este recurso é garantido justamente pelo confronto estabelecido na pintura entre imagem e verbo.

A inquestionável importância da linguagem verbal na pintura de Magritte demonstra que, longe de serem ignoradas no momento da nossa leitura da obra, as palavras são de suma importância para mergulharmos em suas camadas de sentidos. As palavras têm, dessa maneira, o mesmo nível de importância que as imagens pintadas para a elaboração do sentido da obra, desafiando a hierarquização previamente estabelecida por Lessing. O próprio Foucault ressalta esse valor quando afirma que

o cachimbo representado é desenhado com a mesma mão e com a mesma pena que as letras do texto: ele prolonga a escrita mais do que a ilustra e completa o que lhe falta [...] [Magritte] tomou cuidado para que a figura retivesse em si a paciência da escrita e que o texto fosse apenas uma representação desenhada. (Foucault, 1988, p. 25)

Com isso, o autor se refere ao fato de que a mesma dedicação de Magritte ao desenho que representa o cachimbo ocorre para a caligrafia na escrita das palavras. Aquilo que Foucault chama de “representação desenhada” destaca a importância não apenas dos sentidos atribuídos às palavras que formam a frase na obra, mas também da linguagem verbal como elemento formal que compõe a pintura.

Conforme discutido anteriormente nos exemplos de Cecilia Vicuña, Taryn Simon e Louise Bourgeois, para além dos significados e sentidos das palavras em si, seu grafismo e posicionamento em uma obra também é capaz de acrescentar sentido à sua leitura. De acordo com Ana Lúcia Beck (2004)

as palavras mudam quando mudam de lugar. E mudam de lugar quando mudam de sentido. Na dimensão cotidiana, o sucesso da linguagem deve-se à univocidade de sentido. Como observado em Foucault, palavras e coisas estão firmemente amarradas umas às outras, assim como significados literais estão amarrados às palavras. (Beck, 2004, p. 164)

Essa ligação da linguagem verbal com o espaço que ocupa também é uma questão não considerada por Lessing em seu ensaio, visto que ele apresenta a espacialidade como um elemento da linguagem visual, enquanto a linguagem verbal lida com o tempo. Na citação completa a respeito da relação entre espaço e tempo com as linguagens verbal e visual, Lessing conclui que “é, portanto, certo: a sequência temporal é o âmbito do poeta, assim como o espaço é o âmbito do artista” (Lessing, 1988, p. 213). Assim, seria possível dizer que, para Lessing, não era concebível uma obra na qual um artista utilizasse “a mesma mão” para desenhar o cachimbo e as letras em uma pintura.

Ainda, considerando essa questão do posicionamento do texto em relação a uma imagem, talvez a reflexão que mais me chame a atenção em

todo o ensaio de Foucault seja justamente o que ele tem a dizer sobre o suporte e os vazios.

A presença das linguagens verbal e visual em uma mesma obra é capaz de abri-la para a formulação de inúmeras perguntas, tendo em vista que cada uma possui características inerentes e também limitações no que diz respeito a quanto são capazes de expressar. Se a palavra consegue comunicar-se somente até certo ponto, o mesmo ocorre com a fotografia, a pintura ou qualquer outra arte visual. São essas fronteiras, inclusive, que serviram de base para todo o raciocínio de Lessing.

No entanto, quando penso no inatingível pelas linguagens verbal e visual, na abertura a perguntas, penso também na ideia de um espaço que tentamos aceder em cada obra que lemos. Este local surgido na zona fronteira entre imagem e palavra poderia ser facilmente descartado como sinônimo de um “nada”, porém a meu ver é nesses intervalos que reside o que mais há de interessante nas obras de arte.

Estas lacunas são elementos presentes em todas as obras artísticas, pois podem se fazer presentes em diversos locais, em diversos “entres”: entre a imagem e o espectador, no espaço em branco do suporte entre uma palavra e outra, na ausência de elementos figurativos ou “óbvios” de uma imagem. A esse respeito, Foucault observa que

sobre a página de um livro ilustrado, não se tem o hábito de prestar atenção a esse pequeno espaço em branco que corre por cima das palavras e por cima dos desenhos, que lhes serve de fronteira comum para incessantes passagens: pois é ali, sobre esses poucos milímetros de alvura, sobre a calma areia da página, que se atam, entre as palavras e as formas, todas as relações de designação, de denominação, de descrição, de classificação (Foucault, 1988, p. 33).

O autor acaba chegando a uma observação muito importante em relação ao espaço existente entre as palavras e as imagens pintadas por Magritte. Esse suporte, muitas vezes considerado apenas como “fundo” em contraposição ao conteúdo, na verdade faz parte do cerne da relação entre a palavra escrita e a imagem pictórica.

Voltando ao que Leonardo Motta discute, desta vez em seu artigo *Ficções Interartes: o artista-escritor e as relações palavra-imagem*, a leitura de

imagens e palavras precisa ser feita em relação uma à outra, bem como em relação às suas disposições. Para ele,

“os vãos, as reentrâncias, os espaços desocupados ao longo do suporte e tudo aquilo que revela a própria constituição do material são os elementos que levam os espectadores leitores a atingir as imagens voláteis que a leitura proporciona e que animam o interior do verbal e do pictórico” (Motta, 2017, p. 119).

Ainda que Foucault se refira de maneira mais literal ao branco do suporte entre a legenda e sua correspondente imagem, acredito que as “relações de significação” que o autor cita atinjam também o espaço conceitual que foi criado para dividir imagens e palavras conforme a leitura feita por Motta (2017). Há aqui uma valorização do suporte, descartando sua “invisibilidade”, e incluindo-o nas camadas de leituras das obras por ser também um componente da zona fronteira entre as linguagens verbal e visual.

Para Anne-Marie Christin (2004), esse “intervalo, sendo um espaço em branco dotado de significado e formador da descontinuidade, não apenas salienta a importância do suporte, como também solicita uma leitura dos signos traçados nesse suporte.” (Christin, 2004, p. 290 apud Pimentel, 2016, p. 61). Isto é, as lacunas que obras de arte possuem nesses intervalos referidos são estímulos para diferentes leituras e tal raciocínio fica ainda mais compreensível quando consideramos os pensamentos do próximo autor a respeito da proximidade entre as linguagens verbal e visual.

Mitchell e o contemporâneo

Se, de acordo com Giorgio Agamben (2009, p.72), “contemporâneo é aquele que [...], dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos”, W. J. T. Mitchell é um desses autores capazes de desenvolver seu pensamento de maneira a interpretar a realidade ao seu redor em comparação com outras realidades, outros tempos e, por que não, outras linguagens. Por isso, suas reflexões se encaixam com uma linha de raciocínio interdisciplinar de muita relevância na atualidade, atestando a importância do autor para os estudos visuais e da arte.

Como pudemos observar pelo ensaio de Foucault, a concepção sobre a relação entre as linguagens visual e verbal sofreu grandes mudanças a partir do século XIX e de maneira mais ainda mais consolidada no século XX. Conforme apresentado por Beck (2004),

uma outra noção nasce. Trata-se de olhar para a linguagem verbal e visual não como sistemas de signos, mas como sistemas de significação ou sistemas significantes. Vamos pensar a linguagem assim: não imita ou reproduz o pensamento, mas torna a elaboração do pensamento possível. (Beck, 2004, p. 26)

Com este novo estágio de pensamento, hierarquias previamente consideradas como certas caem por terra, e produções artísticas se valem cada vez mais do uso de palavras e imagens dividindo um mesmo local, compartilhando um mesmo espaço e, conseqüentemente, requerendo um novo olhar por parte de seus leitores-espectadores: mais do que nunca, a interpretação das obras deve ser feita de modo ativo, fazendo-se valer do olhar com intencionalidade.

Mitchell inclusive questiona “por que temos essa compulsão em conceber a relação entre palavras e imagens em termos políticos, como uma disputa por território, uma competição entre ideologias rivais?”²⁹ (Mitchell, 1986, p. 43). Chama minha atenção a escolha do autor pela palavra

²⁹ Do original: “why do we have this compulsion to conceive of the relation between words and images in political terms, as a struggle for territory, a contest of rival ideologies?”. Tradução minha.

“território” para se referir a essa disputa, remetendo ao uso de “fronteira” no título do ensaio de Lessing (*Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*). Este último caso parece ser, inclusive, uma decisão deliberada para enfatizar a ideia de competição entre as linguagens verbal e visual que Lessing defendia.

Devemos levar em consideração, porém, que os sentidos atribuídos às palavras estão passíveis a mudanças que variam conforme o nosso olhar. Assim sendo, a palavra *fronteira* não precisa ser sinônimo de um local de conflitos, um território em disputa ou uma separação intransponível. A mesma zona fronteira que simboliza a divisão de um local e outro é onde esses mesmos locais se encontram mais unidos, assim como ocorre na Ilha dos Faisões mencionada anteriormente.

Irinina O. Rajewsky, em seu artigo *A Fronteira em Discussão*³⁰, segue uma linha de raciocínio semelhante quando pensa sobre as relações intermediáticas. Segundo a autora, “é o próprio traçar fronteiras que nos faz cientes de como transcender ou subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, colocá-las à prova, ou mesmo dissolvê-las por inteiro.” (RAJEWSKY, 2012, p. 71). Assim, esse entrelugar das linguagens torna-se uma zona em potencial para diferentes leituras.

É justamente o ato da leitura que deve admitir que os sentidos das palavras não são fixos, mas sim algo em constante movimento. Se para Lessing as palavras e as imagens eram linguagens em lados opostos, para Mitchell o território que elas ocupam é comum às duas. É como se, para o primeiro autor, dividir significasse separar, enquanto para o segundo, dividir fosse compartilhar.

Pensando nisso, uma das citações de Mitchell que, de certa maneira, resume a visão do autor sobre a relação entre as linguagens verbal e visual, ocorre em seu livro *Teoria da Imagem*. O autor afirma que “todos os meios são mistos e todas as representações são heterogêneas; não existiriam as artes ‘puramente’ visuais ou verbais” (Mitchell, 2009, p. 23).

³⁰ O título completo do artigo é *A Fronteira em Discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade*.

A partir desse pensamento ele apresenta o conceito de virada pictórica, ou seja, a ideia de que as imagens e as palavras têm os mesmos direitos e se encontram no mesmo patamar. Conforme o autor discorre, essa virada pictórica não lida apenas com as linguagens em si, mas com suas visualidades, aparatos, instituições, discursos, corpos e com a atividade do espectador.³¹

Isso quer dizer que a leitura de palavras e imagens depende de inúmeros fatores que são externos às linguagens verbal e visual. Essa mudança de mentalidade deve trazer a consciência de que ambos os textos, verbal e visual, são carregados por sobreposições de sentidos que podem se alterar, como vimos há pouco em relação à palavra fronteira, por exemplo.

As imagens, por sua vez, exigem o mesmo tipo de cuidado que as palavras. Um dos autores pioneiros da explicação acessível a respeito daquilo que está além das imagens que olhamos é John Berger. Em seu livro (e também documentário) chamado *Modos de Ver*³², o autor comenta como diversos elementos influenciam tanto a composição da imagem quanto a nossa leitura e interpretação. De acordo com o autor,

o significado de uma imagem muda de acordo com o que é imediatamente visto ao seu lado, ou com o que imediatamente vem depois dela. Essa autoridade que ela detém é distribuída por todo o contexto em que aparece.”
(BERGER, 2000, p. 31).

Assim, a ilusão de um olhar neutro deve ser constantemente desafiada, quer estejamos nos referindo à linguagem verbal ou à visual. Uma imagem não pode ser deslocada de seu contexto sem gerar leituras que também estejam deslocadas. Para complementar esse raciocínio, cabe a introdução de um termo que é ainda mais abrangente para tudo isso que

³¹ No original: “se trata más bien [...] de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de lectura (deciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el ‘alfabetismo visual’, basándose sólo en un modelo textual.” (MITCHELL, 2009, p. 23 apud PEGORARO, 2011 p. 7)

³² Do original *Ways of Seeing*, o documentário original da BBC (1972) se encontra disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLn6KyJ4PmZsPhigNqPIWGEoCgBHJbhib3>.

cerca a imagem. Sugerido por Josep Domènech em seu livro *A Forma do Real: introdução aos estudos visuais*, de acordo com o autor

é necessário substituir o conceito de contexto [de uma imagem] pelo de **ecologia**. Há uma diferença essencial entre ambos: o contexto é estático, estabelece suas conexões de uma vez por todas e está ligado indiscriminadamente a muitas imagens e fenômenos ao mesmo tempo. Já a ecologia implica um aspecto em contínuo movimento, em contínua interação, um aspecto que, além disso, é específico de uma imagem ou de um fenômeno determinados. A imagem está situada em um contexto mas se nutre e é resultado de determinada ecologia.” (Domènech, 2011, p. 35 e 36, grifo meu)

Assim sendo, a ecologia de uma imagem advém do movimento que ocorre ao seu redor, do fato de que ela não se encontra jamais isolada em relação àquilo que a cerca. Quando olhamos para imagens da mesma maneira dinâmica que o fazemos para palavras, atingimos leituras que também são fluidas, passíveis de mudança na medida em que descobrimos mais camadas de sentidos em ambas as linguagens e mais ainda na relação entre ambas.

Como exemplo da importância da ecologia das imagens e da ordem na qual olhamos para elas, podemos voltar à obra de Taryn Simon *A Living Man Declared Dead and Other Chapters*, I – XVIII (figuras 9, 10 e 11). Ao nos atentarmos para a intencionalidade da ordem com que a artista dispõe a tríade que compõe cada capítulo de sua obra notamos como, às fotografias bem-organizadas, seguem-se os textos narrativos e explicativos, os quais, só então, são complementados pelos elementos aparentemente aleatórios que formam as “imagens de rodapé”.

Olhar primeiro as fotografias permite uma leitura inicial da obra sem nenhuma explicação prévia do que ela trata, ou talvez apenas um conhecimento superficial de que são retratos de uma mesma família. Em seguida, com a leitura do texto, há uma maior compreensão sobre o porquê da escolha daquela linhagem. Ao fim, com o último painel, temos acrescentados outros aspectos que não havíamos levado em consideração, lendo e buscando ordenar essas novas imagens com nosso entendimento previamente adquirido com os dois primeiros painéis. Há uma linearidade

deliberadamente estabelecida por Simon nessa leitura, em que, tal qual ocorre quando lemos um livro, direcionamos nosso olhar da esquerda para direita, absorvendo um elemento por vez.

Essa experiência seria alterada se, por exemplo, lêssemos o texto do segundo painel antes de ver as imagens. Já olharíamos para as pessoas retratadas sabendo de suas conexões ou entendendo os porquês das ausências em algumas fotografias. No entanto, o fato de os retratos serem dispostos no primeiro painel e as palavras referentes a ele estarem localizadas depois os colocam como a força motriz das histórias contadas por cada um dos capítulos da obra de Taryn Simon. Primeiro vemos as pessoas, entendemos que são reais por meio do registro fotográfico feito pela artista (sempre que possível), só então recebemos pistas sobre a história que elas carregam.

Voltando então à afirmação de Mitchell sobre os meios serem mistos e as representações heterogêneas, podemos considerar que o autor rejeita o pensamento que por tanto tempo limitou a arte ocidental em sua hierarquização de linguagens verbal e visual. Mitchell substitui essa rigidez por uma liberdade na leitura de obras, um diálogo sobre o qual Leonardo Motta Tavares (2017) reflete quando diz

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. (Tavares, 2017, p. 117)

Devemos, assim, admitir que imagem e palavra se encontram em um mesmo patamar, ou seja, exigem o mesmo olhar com intencionalidade para que seus sentidos sejam extraídos. Dessa maneira, a leitura que fazemos daquelas obras que contém linguagem verbal e visual em suas composições se torna muito mais rica. Pegando emprestado mais um termo das ciências biológicas, esse espaço comum em que as duas linguagens existem é

análogo ao ecótono³³, um local que, embora fronteiro, não é sinônimo de limite, mas permite abrigar mais de uma forma de expressão.

Justamente nessa liberdade da fronteira, nessa lacuna entre as linguagens verbal e visual é que surge uma abertura na qual nossas percepções individuais podem encontrar terreno fértil para florescer e se tornarem mais ricas. Mitchell faz referência a essa questão em seu outro livro, de título *Iconology: image, text, ideology*, no qual discorre que as linguagens, tanto a verbal quanto a visual, não são transparentes. Para o autor

language and imagery are no longer what they promised to be for critics and philosophers of the Enlightenment - perfect, transparent media through which reality may be represented to the understanding. For modern criticism, language and imagery have become enigmas, problems to be explained, prison-houses which lock the understanding away from the world. The commonplace of modern studies of images, in fact, is that they must be understood as a kind of language; instead of providing a transparent window on the world, images are now regarded as the sort of sign that presents a deceptive appearance of naturalness and transparency concealing an opaque, distorting, arbitrary mechanism of representation, a process of ideological mystification (Mitchell, 1986, p. 8)³⁴

Para Mitchell, ambas as linguagens criam mais perguntas do que fornecem respostas aos seus leitores-espectadores, são enigmas que tentamos desvendar por meio de nossas leituras. Isso pode ser percebido,

³³ De acordo com o site ((o)) eco, “um ecótono é uma região resultante do contato entre dois ou mais biomas fronteiros. São áreas de transição ambiental, onde entram em contato diferentes comunidades ecológicas – isto é, a totalidade da flora e fauna que faz parte de um mesmo ecossistema e suas interações. Por isso, os ecótonos são ricos em espécies, sejam elas provenientes dos biomas que o formam ou espécies únicas (endêmicas) surgidas nele mesmo.” Disponível em: <https://oeco.org.br/dicionario-ambiental/28830-o-que-sao-ecotonos/>. Acesso em 16/07/2023.

³⁴ Tradução minha: a linguagem e as imagens não são mais o que prometiam ser para os críticos e filósofos do Iluminismo - mídias perfeitas e transparentes por meio das quais a realidade poderia ser representada para o entendimento. Para a crítica moderna, linguagem e imagens tornaram-se enigmas, problemas a serem explicados, prisões que trancam a compreensão do mundo. O lugar-comum dos estudos modernos sobre imagens, na verdade, é que elas devem ser entendidas como um tipo de linguagem; em vez de fornecer uma janela transparente para o mundo, as imagens são agora vistas como o tipo de sinal que apresenta uma aparência enganosa de naturalidade e transparência, ocultando um mecanismo de representação opaco, distorcido e arbitrário, um processo de mistificação ideológica.

por exemplo, quando Foucault tenta desvendar a pintura de Magritte em seu ensaio, buscando sentidos que se encontram além daquilo que vemos num primeiro momento.

As indagações de Foucault funcionam como um modelo de como devemos nos comportar diante de obras, principalmente daquelas que se encontram na fronteira entre as linguagens visual e verbal. Esse local incerto, por muitas vezes intangível ou inominável, exige nossa leitura atenta e uma cuidadosa capacidade de interpretação. Mitchell comenta como

o sentido da imagem não se declara por meio de uma referência simples e direta ao objeto que ela representa. Ela pode representar uma ideia, uma pessoa, uma "imagem sonora" [...]. Para saber como lê-la, precisamos saber como ela fala, o que é apropriado dizer sobre ela e em seu nome (MITCHELL, 1986, p. 28).³⁵

O cachimbo de Magritte não se tratava apenas disso, seu sentido reside para além da sua representação. “Então qual seria esse sentido?”, podemos nos perguntar inicialmente. Ainda, “existe mesmo algum sentido além da representação desse objeto?” O ponto aqui reside no fato de que, na leitura de obras de arte, essas questões despertadas são mais importantes do que as possíveis respostas que podemos elaborar.

Além disso, as representações às quais se refere Mitchell tornam-se ainda menos simples e diretas quando, além de imagens, obras de arte possuem elementos verbais em sua composição. O acréscimo de mais uma linguagem, dividindo o mesmo espaço, amplia a gama de perguntas sobre uma obra. Tendo consciência disso, Magritte foi intencional na escolha das palavras que compunham suas pinturas.

Não fosse o nome *A Traição das Imagens*, somado à frase “isso não é um cachimbo”, talvez jamais olhássemos duas vezes para uma pintura que tão claramente se parece, de fato, com um cachimbo. O título da outra obra que tanto intriga Foucault em seu ensaio, *Os Dois Mistérios*, também é uma

³⁵ Do original: “The meaning of the picture does not declare itself by a simple and direct reference to the object it depicts. It may depict an idea, a person, a ‘sound image’ (in the case of the rebus), or a thing. In order to know how to read it, we must know how it speaks, what is proper to say about it and on its behalf.” Tradução minha.

cartada que propositadamente acrescenta complexidade à leitura da imagem.

Em resumo, tentamos adentrar no espaço da fronteira entre as linguagens verbal e visual ao criar narrativas que nos forneçam respostas para os questionamentos que as obras geram em suas lacunas.

Em certo momento de seu livro *Iconology*, Mitchell enumera alguns objetos pensando sobre a forma de atingirem seu uso verdadeiro. O autor diz que “a fisicalidade da “lousa em branco” na parede da sala de aula, o espelho em meu quarto, a página diante de mim são o que são porque a mente os usa para representar o mundo, e a si mesma, para si mesma” (Mitchell, 1986, p. 18)³⁶ Os itens mencionados desempenham sua função quando são ocupados por algo, pelos elementos inseridos ali por uma pessoa que interage com eles. Isto é, o conteúdo em linguagem verbal ou visual que colocamos na lousa ou no papel é a forma como adentramos nesse espaço e o crescemos de sentidos que eles não possuíam antes.

A meu ver, esse trecho de Mitchell simultaneamente mostra a importância de dois componentes de uma obra de arte. Primeiramente, exalta a importância da agência do leitor-espectador de imagem e palavras, visto que é sua leitura que gera um ou mais sentidos para o que ele olha. Em segundo lugar, o suporte em si é destacado como o local onde são dispostos os elementos de linguagem verbal e visual.

Esta mesma ideia é reforçada por Christin (2009, apud Motta Tavares, L; Assunção de Araújo, P. 32), quando discute o suporte de uma obra inerentemente terá alguma lacuna. Segundo a autora

a reconciliação entre o visível e o legível passa necessariamente pelo retorno à valorização do suporte, esse espaço negado pelas letras como um vazio a ser preenchido e gradativamente cancelado como unidade de valor também pelas artes visuais (Motta Tavares; Assunção de Araújo, 2020, p. 32)

Essa lacuna pode ocorrer de forma física e literal, tal qual ocorre no espaço em branco entre as palavras, o qual vimos ser descrito anteriormente

³⁶ Do original: “The physical ‘blank slate’ on the classroom wall, the mirror in my vestibule, the page before me are what they are because the mind uses them to represent the world, and itself, to itself.” Tradução minha.

por Foucault. Também pode referir-se a um espaço a ser acessado no âmbito do sentido que a obra carrega, cuja complexidade, conforme diz Mitchell, está além do objeto representado. Esta última requer uma leitura ativa por parte do leitor-espectador para adentrar nos interstícios criados pelas linguagens verbal e visual.

Ainda, diante dessas possibilidades abertas pelas lacunas entre imagens e palavras, podemos buscar respostas às questões despertadas por meio de narrativas, histórias que cada pessoa somente é capaz de criar por conta de suas próprias vivências e bagagens, por conta de seu olhar particular. Dessa maneira, as ideias de Mitchell e Foucault, assim como dos demais autores mencionados, acabam por se somar e se completar. Com isso, podem revelar àqueles que olham uma obra, e eu me incluo nesse grupo, a importância das lacunas e fronteiras nas produções.

Faço referência aqui ao espaço criado em uma obra de arte que faz uso das linguagens verbal e visual. Esse local é uma fonte de questionamentos, nunca de respostas fáceis. Isso porque nem a palavra nem a imagem possuem a capacidade de atingir um sentido único e completo de interpretação, sendo passíveis de percepções variadas e de diferentes ficções criadas por seus leitores-espectadores.

Enfim, como forma de encerrar essa reflexão, destaco a forma como Anne-Marie Christin (2000) sugere esse “além” existente num local entre as linguagens. De acordo com a autora

talvez a última revelação da imagem só devesse chegar à arte ocidental a partir de um **além** que lhe seria sugerido não por uma filosofia da aparência, que lhe permaneceria estranha, mas pela mão e pelo olhar. Foi assim que Mallarmé recuperou a escrita que por tanto tempo nos fora dissimulada pelo alfabeto no espaço mudo da página branca. A aquarela desempenhou papel similar [...] E foi talvez na aquarela que Cézanne – pintor das formas definidas por contornos negros ou que talhava diretamente na tela a pedra de suas montanhas – descobriu essa “pureza”, que ele transformou na missão do pintor em seus últimos anos. Uma vez revelados à luz esses corpos – dos quais não se discernia mais que uma silhueta de bruma, carne e roupas, como que absorvidos diretamente no papel –, a brancura original do espaço podia substituir de modo natural e necessário as roupas esbranquiçadas das

banhistas ou, no entrelaçamento em mosaico das cores – como mostram certas vistas do jardim de Lauves tão próximas da meditação abstrata –, liberar o ideograma indizível do lugar (Christin, 2000, p. 348 e 349, grifo meu).

Logo, ao citar tanto a obra de Mallarmé (palavras) quanto de Cézanne (imagens), Christin também chega a considerações semelhantes às aquelas que eu mesma fui desenvolvendo ao longo da pesquisa. Seja por meio da linguagem verbal ou da visual, a fronteira que ambas dividem é uma zona de abertura para leituras diferentes. É a partir das perguntas geradas nessa lacuna entre as palavras e imagens que nosso olhar se inquieta, buscando respostas para as questões levantadas por elas, num processo que é ainda mais proveitoso quando não chega a conclusões exatas, mas se permite pairar em meio às possibilidades.

PARTE TRÊS: O INDEFINIDO

Como mencionei brevemente na introdução deste trabalho, fui apresentada à Leila Danziger em uma disciplina de literatura. Nessas aulas, fazíamos produções de textos curtos que exploravam as características dos tipos textuais que aprendíamos. Em meio a um mar de palavras, percebi a importância das escolhas que fazemos ao escrever.

Cada palavra que selecionamos tem um propósito, ou ao menos, idealmente, deveria ter. Ainda assim, mesmo diante da intencionalidade que eu colocava em meus textos, no momento de discuti-los em aula com os outros colegas, sempre ficava admirada com a leitura feita por outros olhares que não eram o meu.

Essa falta de controle sobre minhas palavras me surpreendeu quando a ela se seguiu um senso de liberdade. Isso porque a leitura de uma pessoa não necessariamente excluía a interpretação de outra, pelo contrário, agregava sentidos à primeira, costurando um ponto de vista ao outro. Julio Jeha (2004) é um autor que pensa sobre o fenômeno das múltiplas interpretações derivadas de um mesmo texto em suas discussões sobre tradução intersemiótica. Segundo ele

Se essa capacidade de se expandir em diferentes leituras é própria do literário, não lhe é exclusiva, pois toda e qualquer escrita, em maior ou menor grau, se oferece à reconstituição criativa de seus leitores. O leitor seria a instância onde as múltiplas escrituras, que formam o texto, se reúnem (Jeha, 2004, p. 73).

Ou seja, o olhar único de cada leitor-espectador constitui uma interpretação singular, sendo que essas leituras diversas não se restringem aos textos literários. Isto é, as imagens, assim como as palavras, estão passíveis dessas diferentes perspectivas.

Acima de tudo, conforme discorre Alberto Manguel em *Lendo Imagens*, é importante mantermos em mente que leitura alguma é capaz de chegar a uma essência da obra. Em última instância, tal sentido central de uma produção não existe de fato, o que lemos se trata de “uma débil reconstrução de nossas

impressões por meio de nossa própria experiência e conhecimento deturpados.” (Manguel, 2007, p. 55).

Além da nossa própria bagagem, que constitui uma lente quando direcionamos nosso olhar a uma obra, devemos levar em conta também o diálogo que um texto estabelece com outro. Essa interlocução, por sua vez, adiciona ainda mais uma camada aos sentidos possíveis para um mesmo texto.

Algumas dessas relações entre textos foram apresentadas nessa mesma disciplina de literatura que mencionei. Em seu livro *Palimpsestos, a literatura de segunda mão*, de Gerard Genette (2006) apresenta e explica cinco tipos: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, architextualidade e hipertextualidade.

Para não me estender demais nessas classificações, mantereí o foco na última categoria, que é mais relevante para as discussões da produção de Leila Danziger. Genette define a hipertextualidade como sendo a relação entre um texto B (chamado por ele de hipertexto) e um texto anterior A (chamado de hipotexto). O hipertexto deriva do hipotexto não em forma de comentário, mas por transformação ou mesmo imitação. Por isso, a hipertextualidade é a forma de relação entre textos chamada de palimpsesto, fazendo referência ao pergaminho “cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo.” (Genette, 2006, p. 5).

A hipertextualidade busca definir a relação entre textos que são formados a partir de referências a outros textos, mas estendo essa relação a todas as possíveis camadas de sentidos contidas em uma leitura. Os palimpsestos são, assim, uma ótima analogia para a soma e sobreposição de sentidos e referências tanto para textos de linguagem verbal quanto visual. Mais uma vez citando Julio Jeha “a leitura, seja imagem, seja escrita, é intertextualidade, e hipertextualidade. Cabe ao leitor puxar os fios, destecer os nós, ao mesmo tempo em que amarra outros fios, tece outros nós.” (Jeha, 2004, p. 118)

É aqui que a obra de Leila Danziger se encaixa como ótimo exemplo de leitura “palimpséstica”, tanto literalmente por meio da técnica de raspagem de letras de livros e jornais que a artista usa em várias de suas produções, quanto pela sua proposta de leituras múltiplas em suas obras. Diante de suas obras,

suas imagens e palavras nos estimulam a tecer e destecer nós e sentidos, desatar o ir e vir de sentidos e tentar desvendar o que elas querem dizer, criando nossas próprias interpretações.

Sobre a artista, Leila Danziger nasceu no Rio de Janeiro, onde atualmente é professora e pesquisadora pelo Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Conforme dito por ela mesma em entrevista à revista (*parêntese*)³⁷ sobre sua produção e processo criativo, “nunca acreditei na pureza da visualidade, defendida por um certo modernismo. Imagens e palavras sempre foram inseparáveis para mim, e se alimentam mutuamente.” (Danziger, 2022, informação verbal).

Podemos perceber o caminhar de Danziger entre as linguagens verbal e visual em todo o decorrer de sua produção. Ela é poeta com 4 livros publicados pela editora 7Letras, chamados *Três ensaios de fala* (2012), *Ano novo* (2016), *C'est loin Bagdad [fotogramas]* (2018) e *Cinelândia* (2021). É artista plástica com diversas exposições individuais e coletivas tanto no Brasil quanto no exterior, entre as quais *Ao sul do futuro*, no Museu Lasar Segall em São Paulo (2018) e, mais recentemente, *Descer da Nuvem*, no Museu Judaico de São Paulo (2022). Além disso, publicou os livros *Diários públicos* (Contracapa, 2013) e *Todos os nomes da melancolia* (Apicuri, 2012), reunindo ensaios seus e de outros autores sobre sua produção artística.

Conhecer a obra de Danziger foi fundamental para desenvolver minhas reflexões sobre a relação palavra-imagem, conforme lia suas produções. Ao perceber os constantes e inesperados diálogos que a artista desenvolve entre as linguagens verbal e visual, me perdi (ao mesmo tempo que me encontrei) nas perguntas que suas obras me motivaram a formular. Nas fronteiras entre ambas as linguagens, eu tentava atingir um sentido para além daquilo que a própria Leila me fornecia e, mais importante de tudo, ainda tento fazê-lo mesmo anos depois de conhecer suas obras.

Por isso, proponho aqui mostrar algumas das obras de Leila Danziger, não com o propósito de desvendá-las, mas com o objetivo de talvez alcançar uma leitura que possa captar as diferentes maneiras pelas quais a artista explora

³⁷ Disponível em <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/edicao-mensal/ensaio-visual/leila-danziger/>. Acesso em dezembro de 2023.

um diálogo entre imagem e palavra, ao mesmo tempo que dialoga conosco, seus leitores-espectadores.

Para tanto, optei por dividir as obras selecionadas em algumas categorias que criei a partir das principais questões que elas despertam em mim. Não necessariamente as obras que coloquei em um mesmo grupo estão ligadas pelo uso de alguma técnica, material, ou ainda por uma mesma temática. Unir as obras de Leila Danziger em espécies de constelações (com certeza inspiradas pelo Atlas Mnemosyne de Aby Warburg) me auxiliou muito a refletir sobre as relações entre as linguagens verbal e visual, despertando em mim o hábito de fazer esse exercício com outras produções.

Citando Carolina Junqueira dos Santos,

prefiro sonhar no espaço entre palavra e imagem, quieta, sem procurar desvendar todos os segredos que as separam [...] Na realidade, nada se corresponde. Talvez nem mesmo meu olhar sobre tudo isso. Apenas percebo que há algo muito singelo a acontecer sem que eu possa, jamais, tocá-lo. (Santos, 2006, p. 64)

Pensando nisso, a seguir me proponho a refletir sobre a primeira constelação que organizei, formada por algumas obras de Leila Danziger que se relacionam aos nomes, à ação de nomear e à ligação destas palavras com nossa identidade. Em seguida, me debruço sobre produções da artista que dialogam com poemas, inicialmente aqueles escritos por outros poetas, e depois os de autoria da própria Danziger.

Através de palimpsestos literais e metafóricos, papéis e carimbos, palavras e imagens, apagamentos e permanências, podemos iniciar nossas leituras.

NOMES | EU

, ele dissera uma vez que queria que ela, ao lhe perguntarem seu nome, não respondesse “Lóri” mas que pudesse responder “meu nome é eu”, pois teu nome, dissera ele, é um eu,³⁸

Em novembro de 2022, tive a oportunidade de ver a exposição *Descer da Nuvem*, no Museu Judaico de São Paulo. Depois de meses estudando de longe as obras de Leila Danziger, foi de grande importância poder observar de maneira mais próxima as criações da artista. Durante a visita, a obra *A escolha do nome, eis tudo* (ver figura 16) acabou se tornando a origem e também um fio condutor para as reflexões que pude fazer sobre a produção da artista.



Figura 16: Leila Danziger. *A Escolha do nome, eis tudo*. Intervenção na biblioteca O povo do livro. Livros e frases impressas sobre PVC. 2022. Fonte: Leila Danziger Trabalhos.

Essa instalação é composta por alguns elementos diferentes, mas principalmente por livros, sendo que todos esses componentes possuem o

³⁸ Trecho do livro *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector, de 1969.

objetivo em comum de nos fazer refletir a respeito do tema principal da obra que, como seu próprio título diz, são os nomes. O que está além do significado de uma palavra para que possa ser chamada de nome? Ou, melhor dizendo, qual o sentido contido em uma palavra quando nos referimos a ela como nome?

Essa obra de Leila Danziger é formada por ingredientes que nos trazem a sensação de familiaridade que temos ao percorrer uma biblioteca. Nosso olhar passa por toda a instalação, absorvendo suas linhas, como se lêssemos um livro. Há as verticais da grande maioria dos volumes expostos em pé, também aquela do pilar que contém uma citação (também disposta na vertical). Existem ainda as linhas horizontais, formadas pelas estantes e pelas demais frases espalhadas ao longo das prateleiras, nos estimulando a esquadriñar todo o espaço.

Em se tratando dos livros em si, a instalação conta com uma seleção cuidadosa de publicações que possuem a palavra “nome” em seu título (ver figura 17). Essa compilação mostra diversos exemplos de como a palavra “nome” é utilizada. Por vezes, é em um sentido mais direto ao qual estamos acostumados, relacionando-a a nomes próprios. *Meu nome é Asher Lev*, *Homens sem Nome* e *Mulheres sem Nome* são exemplos de títulos que possuem essa característica.



Figura 17: Leila Danziger. *A Escolha do nome, eis tudo*. Detalhe da intervenção na biblioteca O povo do livro. 2022. Fonte: Leila Danziger Trabalhos.

Há também aqueles livros que se referem mais à ação de nomear não uma pessoa, mas um objeto. *O Nome do Vento*, *O Nome da Estrela* e *Lago sem Nome* são algumas obras que se enquadram nesse caso que nos leva a entender que, se tais coisas forem nomeadas, poderão carregar um sentido a mais, um algo que as tornaria mais específicas, únicas. Não mais um vento, uma estrela, um lago qualquer: é como se se tornassem Vento, Estrela, Lago.

Essa leitura de como um nome se diferencia de uma palavra me remeteu imediatamente a um trecho da dissertação *Palavras Fora do Lugar*, de Ana Lúcia Beck (2004), no qual a autora diz que

A palavra “nome” possui um sentido que a palavra “palavra” não possui. É um sentido de especificidade. “Palavra” é genérico, “palavra” é o que encontramos no dicionário, “palavra” é o alicerce da função de representatividade da linguagem. Uma palavra é associada a um determinado objeto ou conceito [...]. A palavra, portanto, deveria ser compreendida por várias pessoas da mesma maneira, visto que ela é portadora de um significado. Quando surge o sujeito, porém, a palavra se modifica. A palavra passa a chamar-se nome (Beck, 2004, p. 37).

Em sua instalação, Leila Danziger parece refletir sobre esse senso de proximidade despertado por um nome, em oposição à possibilidade de distanciamento com a qual podemos ler as palavras. Tal mudança, penso eu, está diretamente ligada à atribuição de uma personalidade que imprimimos na linguagem por meio da ação de nomear. No espaço da obra de Danziger, devemos chegar mais perto das estantes para lermos os títulos e frases dispostas. Inevitavelmente nos aproximamos desses materiais e, dessa maneira, criamos maior afinidade com o conteúdo por meio da nossa agência de percorrer o local e lê-lo.

Beck (2004) menciona ainda que, por trás dos nomes e da ação de nomear existe uma relação de intimidade, uma personalidade que só pode ser criada pelo sujeito que nomeia. O sujeito, por sua vez, está se apropriando de uma palavra, assertando sua versão, visto que as palavras nos dão essa possibilidade terem sentidos móveis, que se adaptam a diferentes circunstâncias.

Pensando nisso, associo a ação de dar nome com a intencionalidade de olhar, já discutida nesse presente texto. Há uma agência cuidadosa do sujeito

que implica uma proximidade com o objeto com o qual se está lidando, seja ele uma obra de linguagem verbal ou visual. Em contrapartida, as palavras evocam o ato de simplesmente ver, um distanciamento que resulta em uma leitura com menos camadas de significado. Esse contraste espelha as diferenças encontradas entre os conceitos de olhar e ver, sentido e significado (já apresentados anteriormente) e nome e palavra,.

Esta relação entre nome e personalidade é enfatizada ainda por outros elementos que compõem esta obra de Danziger. Nos cartões impressos e colocados próximos aos livros, vemos frases como “tenho uma única memória, aquela do teu nome”, “alguém o chamara por outro nome, um absoluto nome, de muito longe” e “no auge do desespero, haviam apagado seu próprio nome.”³⁹ Esses três exemplos reforçam a importância dos nomes, pois eles carregam consigo as pessoas aos quais se referem e as pessoas que os utilizam. Na primeira frase, a memória, elemento que implica intimidade, é associada diretamente com o nome da pessoa lembrada, sustentando a importância dessa pessoa. No segundo trecho, a expressão “absoluto nome” parece enfatizar um local de destaque que a pessoa ao qual ele se refere ocupa, sua singularidade. Enfim, na última frase, o apagamento do nome implica em desespero: se a memória do nome é tudo que resta no primeiro fragmento, seu apagamento corresponde a um desaparecimento total.

Tais cargas de sentidos nesses excertos estão presentes, ainda, nos livros de Clarice Lispector, que formam uma parte específica e separada na instalação de Danziger (ver figura 18). Constantemente em sua obra literária, Clarice reflete sobre nomes, partes essenciais para sua concepção de intimidade, de identidade e de proximidade entre seres humanos, como é o caso da citação de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, utilizada no início deste tópico.

Pensando nisso, Danziger usa pelo menos duas frases da autora para refletir sobre os sentidos associados a nomes. No pilar em frente à biblioteca (ver novamente a figura 16) há uma citação que diz “quanto mais perco meu nome, mais me chamam.” Aqui, Clarice usa o nome como sinônimo de identidade, e,

³⁹ As três frases têm autoria atribuída a Marguerite Duras, Manuel Antônio Pina e W. G. Sebald, respectivamente.

conforme ela se perde de si mesma, as outras pessoas a chamam ainda mais, isto é, se aproveitam de seu momento de crise e confusão. Além disso, em frente aos livros da autora na biblioteca há a transcrição “dei-te o nome de José, para te dar um nome que te servisse ao mesmo tempo de alma.” Essa frase mostra que o nome escolhido pela narradora se encaixa tão bem com a pessoa nomeada que é também sua alma. Ora, o nome aqui é a instância mais importante de uma pessoa enquanto ser, é a porção encarnada de quem ela é. É como se o nome dado não fosse mais apenas uma representação de algo, um código que corresponde a uma coisa: o nome torna-se a coisa.



Figura 18: Leila Danziger. *A Escolha do nome, eis tudo*. Detalhe da intervenção na biblioteca O povo do livro com a frase “dei-te o nome de José, para te dar um nome que te servisse ao mesmo tempo de alma”. 2022. Fonte: Leila Danziger Trabalhos.

Com isso, podemos perceber como Danziger seleciona todos esses elementos para sua instalação de maneira cuidadosa e deliberada para que nós,

leitores-espectadores, possamos perceber o quanto uma palavra carrega de sentido, ainda mais quando essa palavra é tão particular quanto um nome.

O nome implica em uma relação pessoal e, quando relacionamos essa personalidade com a temática da memória que é tão trabalhada por Danziger em todos os seus trabalhos, podemos ver como o apagamento de um nome é tido como uma agressão à pessoa a qual tal nome pertence.

Essa é uma leitura ainda mais digna de importância quando conhecemos um pouco da história de Leila Danziger. Conforme conta na sua entrevista à revista *Parêntese*, ela é filha de pai judeu, nascido em Berlim, e mãe católica, nascida em São Cristóvão, Rio de Janeiro. Seu pai e seus avós paternos vieram para o Brasil após a promulgação das leis de Nuremberg, em 1935, as quais limitavam e suprimiam a cidadania dos judeus alemães.

Danziger relata que o silêncio é um elemento que a acompanhou durante toda sua vida, uma tentativa de negação do sofrimento de sua história familiar. Esse apagamento (ou a tentativa de) ocorre de maneira física em algumas de suas obras que se parecem com palimpsestos, as quais serão mostradas mais adiante. Essa questão é explorada também de maneira alegórica quando a artista chama atenção para o que significa apagar e esquecer, e o que significa lembrar.



Figura 19: Leila Danziger. *Pallaksch Pallaksch*. Carimbos de madeira, livro, mesa de madeira. Dimensões variáveis. 2006-2010. Fonte: Leila Danziger Trabalhos.

Por meio de duas obras relacionadas, Danziger se debruça novamente sobre a importância dos nomes e das palavras, estabelecendo um diálogo entre as obras de sua própria produção com poesias do autor Paul Celan. Na obra *Pallaksch Pallaksch* (ver figura 19), a artista expõe sobre uma mesa de madeira, lado a lado, dois elementos diferentes.

Na esquerda, há um livro aberto sobre o qual vemos uma mesma palavra repetida diversas vezes: *Pallaksch*, que dá o nome ao trabalho (ver figura 20). Ela foi carimbada em vermelho e contrasta com o branco do papel e demais tons neutros da madeira pela qual está cercada. Não há uma ordem lógica ou ritmo previsível para sua disposição na página, ela não segue as linhas que seriam esperadas em um livro nem mesmo os quadrantes que dividem as páginas. A única coisa que permanece constante é a horizontalidade da escrita e o fato de que as repetições ocorrem em pares: a palavra *Pallaksch* jamais está escrita sozinha, talvez em imitação ao poema que referencia, o qual veremos a seguir.

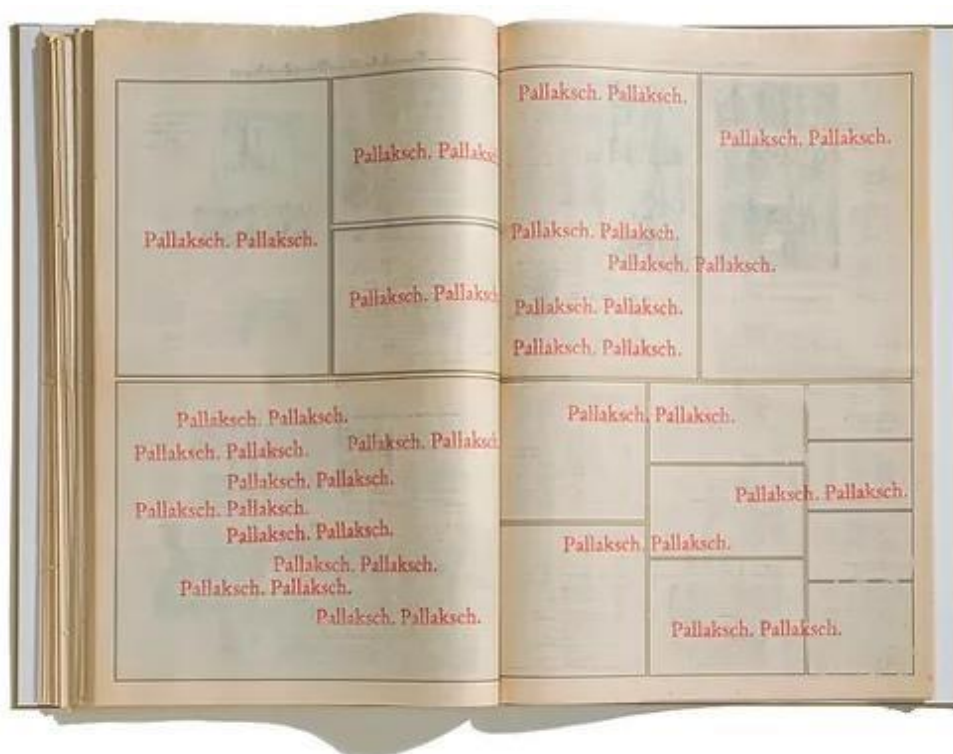


Figura 20: Leila Danziger. *Pallaksch Pallaksch*. Detalhe do carimbo sobre jornal apagado. Dimensões variáveis. 2006-2010. Fonte: Leila Danziger Trabalhos.

Ainda na mesma instalação, do lado direito, estão dispostos carimbos de madeira, que contém algumas frases diversas. Também não há organização na forma como eles estão espalhados sobre a mesa, existe uma desordem e é

como se as palavras contidas na bidimensionalidade do papel assumissem os volumes tridimensionais dos carimbos, ocupando espaço.

Como podemos observar no detalhe (ver figura 21), além da palavra *Pallaksch*, há outras frases nos carimbos, entre as quais “todos os nomes incinerados”. Mais do que a tinta nas páginas e mais do que os volumes dos carimbos, aqui o nome é usado como sinônimo da pessoa que o porta, carrega sua humanidade. Relacionando com a história da artista e com a história do mundo, essa obra lembra como a tragédia imposta aos judeus na Segunda Guerra Mundial incinerou nomes, pessoas, corpos, identidades, vidas.



Figura 21: Leila Danziger. *Para Paul Celan*. Carimbos de madeira. Dimensões variáveis. 2006-2010. Fonte: Leila Danziger Trabalhos.

O peso da frase de Leila Danziger está também no fato desta não ser uma oração, visto que não há verbos. O resultado desta escolha é que “queima de nomes” é apenas a constatação de um fato o qual, se depender da artista, não será esquecido. Aliás, o oposto ocorrerá, visto que a função de um carimbo é repetir uma mesma ação várias e várias vezes, repetição essa que pode ser a resposta contra o apagamento dos nomes.

Como camada adicional, Danziger dedica sua obra ao poeta, tradutor e ensaísta romeno Paul Celan (1920 – 1970). Sobrevivente do Holocausto, Celan ficou conhecido por uma forma de escrita que se apropria do uso de silêncios e

suspensões para criar tensões e desconforto em seus poemas. Nada mais apropriado para Danziger, portanto, que relacionar o silêncio da sua história familiar e da sua experiência pessoal ao silêncio da escrita de Celan e, ainda, ao silenciamento dos nomes apagados da história.

Mais especificamente, Danziger faz referência ao seguinte poema de Paul Celan, o qual ela mesma traduziu.

Tübingen, Janeiro

[...]

Viesse

viesse um homem

viesse um homem ao mundo, hoje, com

a barba de luz dos

Patriarcas: ele poderia

se falasse ele deste

tempo, ele

poderia

apenas gaguejar e gaguejar

sempre –, sempre –,

continuamente.

(“Pallaksch. Pallaksch.”)⁴⁰

A palavra “pallaksch” que aparece no final do poema não possui tradução exata, mas, segundo Leila Danziger, pode significar tanto “sim” como “não”. A possibilidade de significados diametralmente opostos, faz com que o sentido do poema como um todo pareça diante da incerteza. A incerteza, inclusive, parece ser sua temática principal, tendo em vista que Celan imagina uma situação na qual o homem se vê diante do mundo atual e se paralisa em seu discurso, não sabendo elaborar e organizar seus pensamentos e, por isso, gagueja.

O gaguejar referido no poema ocorre não apenas na repetição da palavra de significado desconhecido “pallaksch”, mas também em diversas outras como “viesse” e “sempre” e na expressão “ele poderia”. A repetição parece reforçar uma tentativa do eu lírico de falar daquilo que é difícil de exprimir, quem sabe por ser intraduzível para a forma de linguagem.

⁴⁰ Disponível no site de Leila Danziger, <https://www.leiladanziger.net/pallaksch-pallaksch>. Acesso: março de 2024.

Talvez essa imprecisão do discurso seja um dos motivos de Danziger escolher este poema para dialogar com seus carimbos e palavras carimbadas. Tanto Celan quanto Danziger se propõem a ao menos tentar expressar por meio de palavras e/ou nomes as vidas humanas as quais eles se referem. Buscam traduzir a humanidade e os sentimentos por meio de repetições.

Ainda que os silêncios entre as palavras se façam presentes, ainda que elas não alcancem a grandiosidade da memória e do apagamento dos nomes, a proposta de ambos os artistas não é chegar a respostas definitivas para expressar a experiência humana vivida, mas ao menos não deixa-la morrer. Julio Plaza se refere a algo parecido em seu livro *Tradução Intersemiótica* quando diz que “a história ‘acabada’ é a história morta, aquela que nada mais diz. História, então, pressupõe leitura. É pela leitura que damos o sentido e reanimamos o passado” (Plaza, 1987, p. 2).

Tanto o poema de Celan quanto os carimbos sobre jornal apagado de Danziger usam as repetições e as constantes pausas entre versos (ou entre palavras na página), como ações recorrentes que parecem buscar, acima de tudo, a garantia de permanência. Se o que permanecerá é um “sim” ou um “não”, é uma resposta que não temos, e talvez nem os próprios artistas a possuam. A dúvida talvez seja o que haja de mais duradouro em relação a ambas as obras, o questionamento dos seus sentidos.

A linguagem verbal do poema e a linguagem visual (e também verbal) da instalação se associam de uma maneira que me lembra o que Giorgio Agamben escreve em seu texto *Por uma Ontologia e uma Política do Gesto*. Para esclarecer o conceito do que ele considera como gesto, o autor faz uma comparação com os movimentos da dança ao afirmar “que o gesto não é só o movimento corpóreo do dançarino, mas também – e sobretudo – sua interrupção entre dois movimentos.” (Agamben, 2018, p. 3).

Os silêncios ocorrem tanto no poema de Celan quanto na instalação de Danziger: nas repetições de palavras e expressões por ambos, nos intervalos entre as palavras carimbadas pela artista, na página que só está em branco por causa do apagamento do que ela continha antes, nas frases que permaneceram em forma de carimbo e não chegaram a passar para a página. São lacunas que suas respectivas linguagens (verbal e visual) não são capazes de alcançar. A dor da memória é algo grande demais para caber em imagens e palavras. No

entanto, isso não impede que tanto a artista quanto o poeta tentem fazê-lo, nem que nós, como leitores-espectadores participemos dessa operação contra o apagamento.

Agamben, desta vez no texto *O Autor como Gesto* (2007), diz que todo texto é o fracasso daquilo que não alcançamos pela linguagem. No entanto, ainda que não possamos atingir tudo o que gostaríamos de dizer por meio das linguagens, ao menos ambas são capazes de nos devolver o espelhamento de nós mesmos. Em outras palavras, nos silêncios deixados pelas palavras e pelas imagens, ou seja, na zona fronteira entre as linguagens verbal e visual, a mera tentativa de alcançar o inalcançável e expressar o inexprimível é o que conecta as obras com quem as lê e também aquilo que nos conecta como espectadores-leitores, como humanos, como nomes.

As Musas Cegas IV

[...] *Dentro da casa,
o movimento obscuro destas coisas que não encontram
palavras.*

*Eu próprio caio na mulher, o gato
adormece na palavra, e a mulher toma
a palavra do gato no regaço.*

*Eu olho, e a mulher é a palavra.*⁴¹

Os nomes e os sentidos que carregam perpassam diversas outras produções de Leila Danziger. A partir disso, a associação que a artista estabelece entre nosso senso de identidade e nosso relacionamento com as outras pessoas é um desdobramento que parece ocorrer naturalmente em suas obras.

Como discutido anteriormente, a leitura das linguagens verbal e visual é uma ação que inevitavelmente resulta em diferentes interpretações, a depender do sujeito que a executa. Como diz Jeha, “não há texto ou leitura ‘inocentes’, mas estruturados a partir de valores socialmente situados” (Jeha, 2004, p. 73). Isto é, a bagagem que carregamos é sempre uma espécie de filtro, uma lente que direciona nosso olhar quando contemplamos qualquer tipo de obra.

Ao nos depararmos com a produção de Leila Danziger pela primeira vez, não necessariamente temos conhecimento prévio sobre sua história familiar, ou sobre o processo criativo que resultou em determinada obra. Penso que nossa leitura inicial, por esse motivo, acaba por ser aquela que possui o que temos de mais particular, de mais pessoal. Nosso olhar ainda não foi influenciado pelo que sabemos sobre a artista, mas sim pela ecologia que cada um de nós carrega dentro de si, retomando o termo já apresentado anteriormente no tópico *Mitchell e o contemporâneo*, a partir da definição de Josep Domènech (2011).

⁴¹ Trecho do poema *As Musas Cegas – IV*, de Herberto Helder

Alberto Manguel, em seu livro *Lendo Imagens*, expande um pouco essa concepção. Segundo o autor,

Cada obra de arte se expande mediante incontáveis camadas de leituras, e cada leitor remove essas camadas a fim de ter acesso à obra nos termos do próprio leitor. Nessa última (e primeira) leitura, nós estamos sós (Manguel, 2001, p. 31 e 32).

Uma das implicações deste raciocínio é perceber o quão íntima a leitura de uma obra pode ser. A ação de remover camadas é algo particular que ocorre de maneira diferente para todos nós, pois, quando o fazemos, já temos diferentes intencionalidades, buscamos diferentes coisas. As obras de arte são capazes de motivar perguntas ao leitor-espectador, mas estas questões não necessariamente serão as mesmas para todo e qualquer leitor. Ora, se as perguntas variam, a forma como procuraremos por respostas também será diversa. Ainda, conforme refletimos antes, quando pensamos em obras que operam com as linguagens verbal e visual em sua composição, a fronteira entre as imagens e as palavras gera uma lacuna repleta de questões que se alteram em muito a depender de quem as lê.

Seria fácil concluir que como a leitura é, no fim das contas, uma atividade individual, isso implicaria que é também solitária. A meu ver, no entanto, quando Manguel diz que estamos sós ao final da remoção de camadas de uma obra, o autor se refere ao processo de autoconhecimento que pode ocorrer quando nos atentamos para como nosso olhar funciona. No momento em que notamos que uma mesma obra é capaz de motivar variadas inquietações, percebemos que o conhecimento de si mesmo é o primeiro passo para o conhecimento do outro. Quanto mais segurança possuímos em quem somos, mais estabilidade adquirimos ao contemplar o outro.

Voltando ao que diz Manguel, “nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva” (Manguel, 2001, p. 28), ou seja, a leitura que temos de uma obra, inclusive quando é composta pelas linguagens verbal e visual concomitantemente, não exclui as leituras diversas feitas por outro leitor-espectador.

Ao mantermos em mente a existência dessas diferentes possibilidades, reforçamos nossa capacidade de nos identificarmos com as outras pessoas. Leila Danziger, tem a consciência de que essa identificação pode ser ampliada

por meio da arte, um diálogo que se soma a essa conversa entre leitores-espectadores. É o que ocorre tanto na obra *Pallaksch Pallaksch*, que vimos anteriormente, quanto em uma série de outros trabalhos nos quais a artista associa sua produção a poemas, como é o caso das obras *Para Orides Fontela* e *Para Cecília Meireles* (ver figura 22).

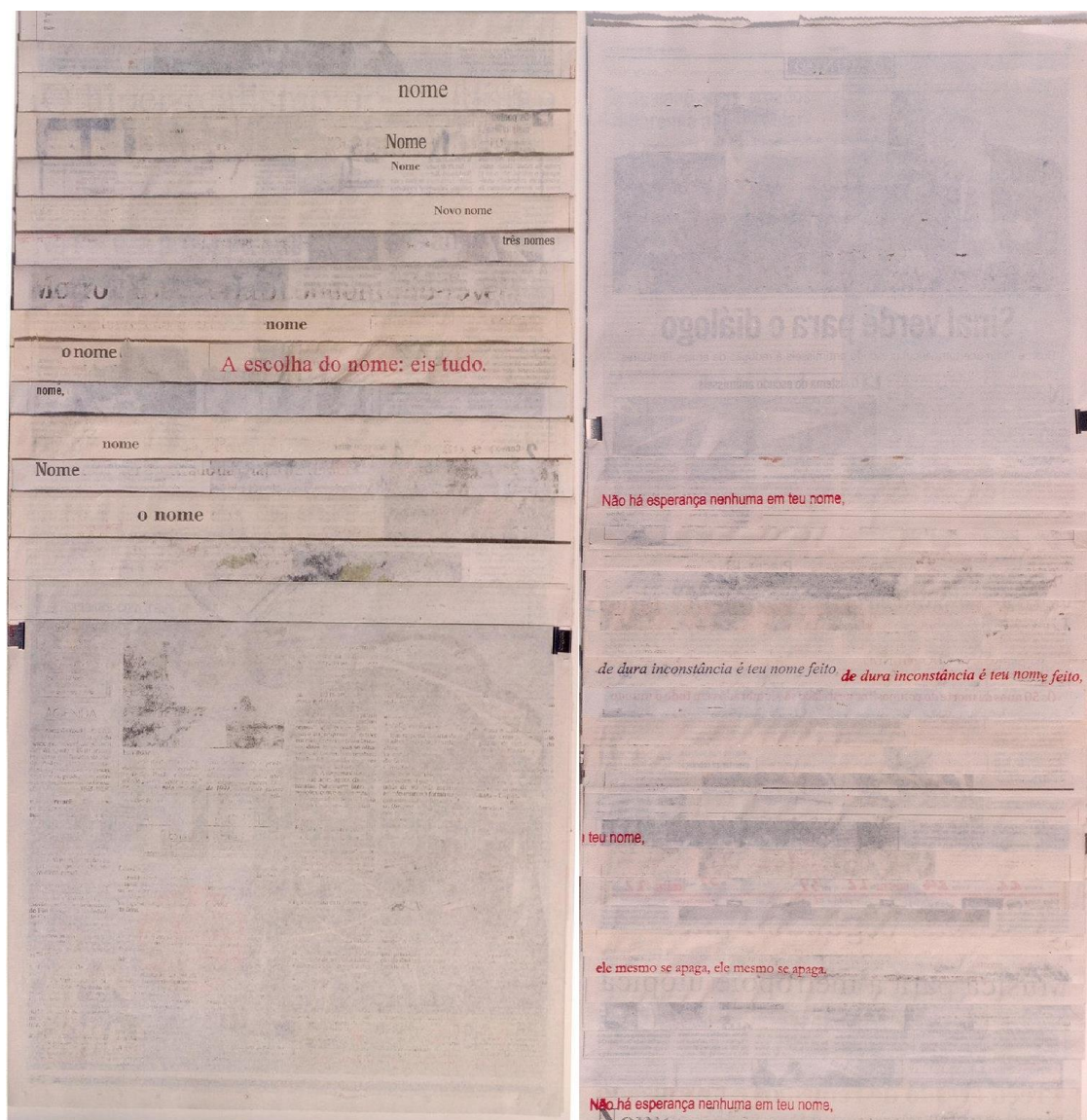


Figura 22: Leila Danziger. Na esquerda: *Para Orides Fontela*. Na direita: *Para Cecília Meireles*. Carimbo sobre jornal apagado. Dimensões variáveis. 2001. Acervo Casa Dona Catarina, Cataguases, MG. Fonte: Leila Danziger Trabalhos.

Da mesma forma que em obras apresentadas aqui anteriormente, Leila Danziger busca refletir sobre os sentidos dos nomes, recorrendo para tal a trechos de alguns poemas selecionados. Em *Para Orides Fontela*, “A escolha do

nome, eis tudo” é um verso do poema *Nome*⁴², que deu origem também ao título da instalação na biblioteca mostrada no tópico anterior. Em *Para Cecília Meireles*, Danziger faz referência ao poema *Canção*⁴³ com os versos “Não há esperança nenhuma em teu nome”, “de dura inconstância é teu nome feito” e “ele mesmo se apaga, ele mesmo se apaga.”

Danziger trabalha com o material que mais usa em sua produção: o papel. Mais especificamente, jornais que ela raspa, retirando deles suas palavras originais e inserindo novas frases. Nessas obras, a ação de palimpsesto literal da artista se sobrepõe ainda ao palimpsesto conceituado por Genette (2006), no sentido de hipertexto. Isso porque a artista deliberadamente escolhe versos de poemas de outros autores, mas carimba-os soltos, fora de sua estrutura e contexto originais, criando dessa maneira sentidos adicionais para as mesmas palavras.

Em ambas as obras, nossa leitura percorre os papéis de cima abaixo, seguindo não as linhas horizontais dos jornais, mas sim as linhas criadas pela disposição das frases carimbadas. No caso de *Para Orides Fontela*, o verso escolhido ocupa a região central da obra, com palavra “nome” estando repetida ao seu redor, de cima abaixo. Se os nomes estão ligados a pessoas, o que Danziger parece querer enfatizar é que se, de fato, a importância da escolha de um nome é tão fundamental, ele ecoa pelo espaço que ocupa, flutua. Parece insistir em reaparecer, perseverando em permanecer, reafirmando uma esperança de resistência contra o apagamento.

Por outro lado, em *Para Cecília Meireles* os três versos parecem carregar uma conotação menos otimista sobre o destino dos nomes: não há esperança, há inconstância, ele mesmo se apaga. Enquanto na primeira obra os nomes parecem flutuar, aqui os versos parecem se afundar cada vez mais, o peso enfatizando o triste destino dos nomes.

Por meio desse contraste, a artista nos mostra duas possibilidades de olhares sobre o apagamento dos nomes: é possível recusar o esquecimento por meio da repetição ou deixar a desesperança prevalecer e deixar que os nomes

⁴² Do livro de Orides Fontela *Transposição*: “A escolha do nome: eis tudo / O nome circunscreve / o novo homem: o mesmo, / repetição do humano / no ser não nomeado.” (Fontela, 1969, p. 64)

⁴³ Da Obra Poética de Cecília Meireles, volume único: “Escrevo teu nome no meu pensamento / Mas inutilmente, mas inutilmente / Que o meu pensamento, ele mesmo, o apaga, / Ele mesmo o apaga.” (Meireles, 1967, p. 850)

desapareçam. Sendo a própria Danziger escritora e poeta, parece encontrar nos versos alheios uma saída para explicar essas duas vertentes, se utilizando das palavras de outros autores. Longe de ser apenas uma cópia desses versos, seu uso carimbado em folhas apagadas e a disposição em que se encontram deslocam as palavras de seu contexto original e nos fazem refletir sobre elas a partir de um novo ponto de vista.

Além disso, o “fundo” onde elas se encontram não é uma página em branco, já que somos capazes de enxergar a textura das letras apagadas e as camadas de diferentes jornais sobrepostos. Danziger escreve sobre seu processo de raspagem de papel em um texto chamado *Mercúrio e jornais* do seu livro *Diários Públicos* (2005). A artista conta como concebe a operação de descascar os jornais de maneira quase cirúrgica, em uma ação que deve ser precisa para evitar a perda total do material. Em seguida, com o apagamento das palavras que fazem parte daquilo que a artista chama de língua meramente informativa, ela abre uma fresta por meio da qual podemos pensar em outros sentidos.

Desfaço os jornais. As informações são transformadas num emaranhado sem fim e suspeito que seja essa a sua forma mais verdadeira. A leitura é um processo de extração, que remove o texto lido, transporta-o para outro lugar, assimilando-o a outras leituras e textos. Ler com todo o corpo. Ler e emaranhar. Ler e esquecer. Leitura ruminante e distraída. O texto jaz. Metros e metros de informação, embolados entre a mesa e o chão, colam, grudam, tornam os gestos lentos e pegajosos (melancolia). Ações modeladas por pequenas decisões, pequenos riscos assumidos: deixar ou não um friso, uma imagem, uma palavra, um vestígio de cor... (Danziger, 2013, p. 28)

Cada escolha de Danziger vem acompanhada, a uma só vez, por um apagamento e por uma adição. Apagamento das palavras originais do jornal e adição dos versos de poemas. Essa justaposição de existências é imitada pela coexistência também daquilo que a artista quer dizer e do que eu entendo. Além disso, o meu olhar e o olhar do outro, todos eles gerando leituras que se cruzam e se somam, o que nos permite ao menos tentar enxergar as coisas por perspectivas alheias as nossas.

Manguel, novamente, pensa sobre esse lugar de vínculo entre eu e outro que as obras de arte desencadeiam.

A imagem de uma obra de arte existe em algum local entre percepções: entre aquela que o pintor imaginou e aquela que o pintor pôs na tela; entre aquela que podemos nomear e aquela que os contemporâneos do pintor podiam nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos; entre o vocabulário comum, adquirido, de um mundo social e um vocabulário mais profundo, de símbolos ancestrais e secretos (Manguel, 2001, p. 29).

A forma como a produção de Leila Danziger opera com a sobreposição de elementos das linguagens verbal e visual é mais uma maneira como a artista caminha num entrelugar que é ao mesmo tempo passado e presente, permanência e apagamento, eu e outro, imagem e palavra. Por isso, se conseguimos nos conectar em um nível individual com uma obra, talvez isso signifique que podemos também nos conectarmos uns com os outros.

É preciso ter isso em mente em cada leitura que fazemos. As narrativas criadas a partir das perguntas abertas pelas imagens e pelas palavras devem servir como pontos em comum entre nós e o artista e também entre leitores-espectadores. Enfim, nossas leituras devem servir como lembrete das conexões entre “eu” e “outro” bem como das conexões entre nós e o espaço-tempo no qual vivemos.

MEMÓRIA | NÓS

*Acreditava que, ao nomear os problemas, eles se materializam
e já não era mais possível ignorá-los;
por outro lado, se ficam no limbo das palavras não ditas,
podem desaparecer sozinhos,
com o decorrer do tempo.*⁴⁴

Conforme percebido nos trabalhos mostrados nos tópicos anteriores, a relação próxima entre o sentido existente por trás de um nome e nossa identidade nos conecta com outros indivíduos. A respeito desse processo, Leila Danziger revela que

no início desses trabalhos com jornais, estava o Nome, a busca do nome, de nomes próprios, de um nome, todos os nomes. Transformei isso numa equação muito simples: **Nome = Poiesis** [...] Enfim, o nome detém a dimensão criadora da linguagem (Danziger, 2013, p. 29).

Com isso, é perceptível como os nomes são de suma importância na produção da artista. Mais do que isso, há uma procura do sentido por trás deles, para além daquilo que a linguagem esconde. Penso que, inicialmente, Danziger se refere neste trecho à linguagem verbal, mas a forma como a artista se aventura nessa busca mostra como ela o faz também por meio da linguagem visual. Isso pode ser visto, por exemplo, na tridimensionalidade nos nomes nos carimbos em *Pallaksch Pallaksch*, na composição que repete a palavra “nome” em *Para Orídes Fontela* ou ainda na organização e seleção dos livros em *A Escolha do nome, eis tudo*.

Aos poucos, essa caçada do que existe para além dos nomes inevitavelmente se expande para outras buscas, como pode ser observado em outra obra de Danziger que também faz parte da série de produções dedicadas a poetas (ver figura 23). Usando as mesmas técnicas de palimpsesto já citadas anteriormente, desta vez Danziger faz referência à poeta Ana Cristina César (1952 – 1983).

⁴⁴ Trecho do livro de Isabel Allende *A Casa dos Espíritos* (1982, p. 177).



Figura 23: Leila Danziger. *Para Ana Cristina César*. Detalhe. Carimbo sobre jornal apagado. 120 x 32 cm. 2004. Fonte: Leila Danziger Trabalhos.

As questões sobre o nome sempre existirão, mas agora elas se somam a outros conteúdos. Como uma linha que puxa várias amarras, quando pensamos sobre nossa identidade, nos deparamos também com nossa relação com o outro e o que esses laços significam. Esses laços, nós, somos (ou são) feitos de conexões e memórias que criamos uns pelos outros, uns aos outros, uns com os outros.

“Eu era menina e já escrevia memórias, envelhecida”⁴⁵ é a citação do poema de Ana Cristina César que Leila Danziger escolhe para repetir três vezes nessa obra. A menina ao qual os versos se referem é jovem, mesmo assim escreve memórias. Sua meninez não exclui o fato de ser também envelhecida, as duas realidades conseguem ser verdades ao mesmo tempo.

Há um paralelo entre as memórias, que são algo não-linear, e a disposição das frases repetidas. Na primeira vez que o verso aparece, ele está no topo e de forma centralizada; na segunda vez ele está à direita, em uma posição próxima de meia-altura da obra; e na última o verso volta a aparecer no meio, no terço mais abaixo da página. Além disso, olhando novamente para as três frases, é possível notar como o primeiro verso se encontra em uma camada de papel mais claro, facilitando sua leitura. Já a segunda aparição tem algumas das letras em cima do fundo mais escuro, em tom de rosa, dificultando um pouco a visualização do texto. Por fim, na terceira vez em que o verso aparece, a frase tem sua legibilidade baixa, estando quase totalmente encoberta pelas cores do papel e pelas camadas de jornais sobrepostos.

Por meio dessas pequenas mudanças entre as repetições, podemos interpretar que a memória inevitavelmente desaparece ao longo do tempo, não importa o número de vezes que reforçamos uma mesma frase, ela acaba se diluindo em meio àquilo que está ao seu redor, se perdendo. Por outro lado, uma interpretação oposta pode ocorrer, levando em conta que a leitura do terceiro verso talvez só seja possível exatamente por conta da insistência em repeti-lo outras vezes, apesar dos impedimentos do suporte ao fundo.

Sobre este fundo, formado por camadas de papéis parecidas com colunas de textos jornalísticos, existe a falta justamente das palavras que normalmente compõem tais tipos de texto, tendo em vista que elas foram raspadas. Há repetição de camadas que formam uma sequência de linhas horizontais, mas também há ausência dos conteúdos que antes compunham esses papéis. Há organização na disposição das camadas de jornais, mas também desordem na localização das frases.

⁴⁵ Do livro *A Teus Pés*, de Ana Cristina César: “Na outra noite, sonhei que estava sentada no meio-fio com papel, lápis e assobios vazios me dizendo: ‘Você não é Jack Kerouac apesar das assombrações insistirem em passar nas bordas da cama exatamente como naquele tempo’. Eu era menina e já escrevia memórias, envelhecida. O tempo se fazia ao contrário.” (CÉSAR, 1982, p. 86).

Além disso, as cores que aparecem nessa composição se parecem com aquelas das propagandas dos jornais, “aquela parte do jornal mais voltada para o descartável e o esquecimento” (Danziger, 2013, p. 29). Mais especificamente, predominam os tons de rosa, muitas vezes associados ao feminino, estabelecendo um diálogo com a menina do verso.

Diante de todas essas características, e pensando no que a própria artista diz, a obra não é um elogio ao esquecimento, mas uma reflexão a respeito dele. Quando esvaziamos o papel de seus elementos verbais, o que sobra? Quais memórias permanecem depois do apagamento de letras? Enfim, o que as camadas de papéis escritos e não-escritos têm a acrescentar a nossas leituras? Quem sabe seja no esvaziamento de algo, nos apagamentos das imagens e das letras, que possamos nos lembrar, talvez ironicamente ou mesmo contraditoriamente, do que é esquecer.

Conforme leio esta obra de Danziger, percorro suas camadas e chego no espaço vago entre as linguagens, encontro uma zona cheia de possibilidades de leitura sobre a memória e o esquecimento. Há um tipo de beleza em saber que o mesmo pode acontecer com qualquer leitor devido aos nossos olhares diversos. Tantas leituras somam-se umas às outras, construindo sentidos em conjunto.

Quando nos propomos a esse tipo de leitura, reconhecemos a existência inevitável dos outros leitores-espectadores que também leem, descobrimos nós. As memórias que Ana Cristina César parecem, por isso, serem a um só tempo algo individual e algo coletivo, dividido entre qualquer pessoa que se identifica com a sensação dissonante que é a ação de lembrar de algo esquecido.

Nesse sentido, o papel usado por Danziger na obra é uma escolha proposital de um material que, ao mesmo tempo que permite um registro para a posteridade, pode ser facilmente destruído, modificado, apagado. De acordo com Eliezer Nogueira do Nascimento Júnior,

A escrita palimpsestosa determina a justaposição de imagens com o intuito de fazer com que o sentido da obra seja multiplicado pelas relações entre as camadas, realizando um projeto que não se fecha em si mesmo, que não propõe um direcionamento unilateral da mensagem e que não se apresenta como resultado final (Junior, 2018, p. 4).

É interessante notar como Junior se refere ao palimpsesto ao mesmo tempo como escrita (termo mais associado à linguagem verbal) e como justaposição de imagens (linguagem visual). Tal pensamento, quando aplicado à obra de Danziger, reforça ainda a temática de memória que a artista explora, algo não-linear como as camadas resultantes de um palimpsesto e como a repetição e o deslocamento dos versos que ela insere em suas produções.

A forma como o passado, o presente e o futuro conseguem se sobrepor uns aos outros na nossa mente dialoga com a necessidade de registro que o papel sugere, com uma vontade de manter aquilo que inevitavelmente irá se perder. Danziger escreve sobre isso em um poema que faz parte de seu livro *Ano Novo*.

Solto as páginas das agendas
libero os dias
embaralho semanas, meses, anos
modelo a massa do tempo que foi seu
– entre 1921 e 2011 –
um intervalo colossal
de eternidade humana.

Misturo minhas agendas
às suas extensões de branco
sobre branco
e reservas de futuros intactos
projetam-se
para além do fim dos tempos
que teve início
em trinta e um de dezembro
ou cinco de Tevet.

[Indiferente, a gata atravessa calendários
e adormece em maio de 1972.]⁴⁶

Inspirada nesse poema de autoria própria, Danziger faz uma série chamada *Todos os dias de nossas vidas*, com instalações compostas por inúmeros papéis e agendas. Especificamente em sua obra *É noite* (ver figura

⁴⁶ Poema do livro *Ano Novo*, Leila Danziger, Rio de Janeiro: Ed. 7. Letras, 2016.

24), a artista faz ainda um diálogo com um poema de Carlos Drummond de Andrade chamado *Consolo na Praia* ⁴⁷.



Figura 24: Leila Danziger. *É noite*. Série Todos os dias de nossas vidas. Impressão jato de tinta sobre papel de algodão. 100 x 70 cm. 2009. Fonte: Leila Danziger Trabalhos.

Essa instalação é formada por diversas agendas de tamanhos diversos dispostas umas sobre as outras. A desordem na qual estão dispostas nos dá a impressão de que cada superfície de papel é interrompida e sobreposta pela superfície seguinte, sem um ritmo previsível. Nosso olhar pode até vaguear por todas as agendas, mas é atraído sempre de volta para aquelas que estão por cima das demais porque, além de estarem na região central, são elas que contêm os versos carimbados de Drummond.

Assim como nas obras de Danziger já apresentadas, aqui o suporte não é apenas o “fundo” para as frases que a artista nos mostra. As folhas em branco são, por si mesmas um conteúdo da instalação, nos fazendo pensar no porquê de as páginas das agendas estarem vazias, sem registros de dias passados nem futuros.

⁴⁷ Da Poesia Completa: Tudo somado, devias / precipitar-te, de vez, nas águas. / Estás nu na areia, no vento... / Dorme, meu filho (ANDRADE, 2002)

A ausência de precisão sobre as datas exatas mostradas nas agendas se soma à falta de anotações em suas páginas. Esse vácuo de informações é reforçado ainda pela imagem mental gerada pelos versos de Drummond. O poeta parece querer que nos imaginemos na noite, nus na areia e no vento, ou seja, em uma situação livre de amarras. Essa sugestão pode ser interpretada como algo aterrorizante ou libertador. Não podemos enxergar bem o que está ao nosso redor durante a noite e estaríamos nessa situação nus, vulneráveis às intempéries. Ao mesmo tempo, o não-saber da escuridão poderia servir para aproveitar a areia e o vento sem julgamentos externos ou de nós mesmos.

Essas duas possibilidades conversam ainda com o conteúdo do poema de autoria da própria Danziger. Segundo ela, as páginas em branco são reservas de futuros intactos, ou seja, a falta de planos nos papéis é a presença de possibilidades para a existência de tais planos.

Assim como a noite de Drummond pode ser uma escuridão que nos traz medo ou conforto, as folhas vazias das agendas de Danziger podem ser tanto o apagamento de eventos antigos e falta de planos futuros, quanto a abertura ao registro de acontecimentos que já foram e que ainda podem ocorrer.

Considerando as relações criadas entre a instalação e os dois poemas, podemos pensar naquilo que Julio Plaza discorre sobre como as produções de diferentes artistas ao longo do tempo sempre se influenciam, as histórias as quais as obras se referem, bem como as histórias por elas criadas, se somam a nossa história coletiva como seres humanos. Segundo o autor,

A arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos [...] A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos (Plaza, 1987, p. 2).

Pensando nisso, ao escolher misturar sua própria história e escrita com a de Drummond, Danziger relaciona passado-presente-futuro de maneira não linear, um palimpsesto de tempos e histórias, como aquilo a que Plaza se refere. Isto é, o diálogo entre o que Drummond escreve e a produção de Danziger exemplifica como a arte pode ser um local de permanência da memória, de resistência ao apagamento.

Retomando o que diz Júnior, “é preciso visitar a história para adentrar no desconhecido que está por vir; perceber que o tempo presente vislumbra o futuro de um ponto de vista construído pelo acúmulo dos acontecimentos passados.” (Junior, 2018, p. 9).

Danziger conversa com si mesma, com suas memórias, com seu passado e de sua família, com Drummond e conosco. As páginas das agendas estão unidas por nós que conectam histórias de antes, de agora e de depois. Da mesma maneira, seres humanos se conectam consigo mesmos, nós conectamos os nós que nos atam uns aos outros.

PERGUNTAS | INCONCLUSÃO

*Os livros de poemas devem ter margens largas e muitas páginas em branco e suficientes claros nas páginas impressas, para que as crianças possam enchê-los de desenhos gatos, homens, aviões, casas, chaminés, árvores, luas, pontes, automóveis, cachorros, cavalos, bois, tranças, estrelas que passarão também a fazer parte dos poemas...*⁴⁸

Esta dissertação teve início com uma citação de Didi-Huberman e considero uma espécie de justiça poética que ele também esteja presente no seu fim. Em seu livro *O que vemos, o que nos olha* há uma passagem que foi responsável por engatilhar meu interesse na relação entre as linguagens verbal e visual, dando origem ao presente trabalho e todas as leituras de obras que fiz ao longo do seu desenvolvimento. O autor afirma que

Não há que escolher *entre* o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o *entre*. (Didi-Huberman, 2010, p. 77)

Permitir-se pairar na inquietude entre dois lugares, entre as linguagens verbal e visual, parecia ir contra o meu instinto de buscar resultados exatos para qualquer análise artística que eu me propunha fazer anteriormente. A criação de perguntas a partir da leitura de uma obra de arte, a meu ver, necessariamente deveria ser seguida de uma resposta para tais questionamentos.

No entanto, abrir minha mente para a incerteza que advém de se inquietar no “entre” foi o que me permitiu explorar mais a fundo as obras de arte que tanto amo, com um olhar que não se limitasse à busca de respostas, mas que apreciasse as questões que me eram oferecidas. Inquietar-se entre imagens e palavras, entre a obra que vemos e o que ela nos dá em retorno, entre o que o artista quer dizer e o que nós lemos, entre eu e o outro, entre apagamento e permanência.

⁴⁸ Trecho do livro *Sapato Florido* de Mario Quintana (2005, p. 33)

Inicialmente, a constatação de que as linguagens visual e verbal não são capazes de expressar completamente tudo o que queremos dizer pode parecer como uma prisão na qual estamos sujeitos a nunca nos entendermos completamente, na qual eu e outro ocupam uma distância intransponível.

No entanto, essa concepção muda quando nos propomos a utilizar essas lacunas nas obras de arte como espaços de possibilidades de leituras diferentes, as quais refletem os diferentes olhares de seus leitores-espectadores. Por meio do panorama feito sobre a relação histórica entre imagens e palavras na arte, pudemos observar como na fronteira que divide as duas linguagens, o que encontramos não é um embate ou um limite, mas uma zona de colaboração.

Como reflexão final gostaria de apresentar a primeira obra de Leila Danziger que vi, chamada *Vanitas* (ver figura 25), por acreditar que ela é capaz de resumir muito do que quero dizer não apenas com a presente pesquisa, mas também com o que buscarei como abordagem para minhas leituras futuras de diferentes trabalhos e artistas.



Figura 25: Leila Danziger. *Vanitas*. Jornais apagados e encadernados. 68 página. 65 x 57 cm. 2010. Fonte: Leila Danziger Trabalhos.

Mais uma vez fazendo um palimpsesto, Danziger raspa as letras do jornal e adiciona ao papel duas imagens e uma única palavra: *Vanitas*. Em latim,

essa palavra significa vacuidade ou futilidade, mas, como bem sabemos, as palavras não se encerram em seus significados dicionarizáveis. Para estudantes da História da Arte, por exemplo, *vanitas* está associada com as pinturas de natureza morta, comuns na Europa durante os séculos XVI e XVII.

Vanitas passa a ter, portanto, o sentido de vaidade, aludindo à efemeridade diante da mortalidade. No fim das contas, é um *memento mori*, isto é, uma lembrança de que todos vamos morrer. Esta é mais uma máxima comumente referenciada em obras de natureza-morta, e que também é abordada pelas imagens escolhidas por Danziger para sua obra. Tanto a imagem da flor à esquerda quanto as fotografias de órgãos mostrados na direita funcionam como lembretes de nosso inevitável fim, são como fragmentos de vida que irão se decompor.

Considerando a temporalidade das coisas, o apagamento de letras, de nomes e de nós mesmos é um desdobramento natural de tudo. Se a impermanência é algo certo, há uma infinitude de possibilidades do que podemos fazer diante das incertezas. A esse respeito, Bárbara Mól reflete em sua dissertação que, na produção de Leila Danziger

A presença do infinito estaria marcada pela presença da palavra da literatura ou das palavras solitárias (ex: *vanitas*, *melancolia*) que permite ao leitor, já em uma dimensão ficcional, exercitar livremente as sensações e os pensamentos. Infinito encarnado na imagem presente no suporte trabalhado pela artista, que faz com que a cor, a forma, os rastros imagéticos remetam a uma espécie de imagem lembrança, como um detalhe reminescente, fragmento de algo maior já esquecido. (Mól, 2015, p. 65)

Leila Danziger é, assim, um exemplo de artista que, ao fazer uso de linguagem verbal e visual em uma mesma obra de arte, toma para si a missão de utilizar as lacunas deixadas pelas imagens e pelas palavras para fazer delas um espaço de conforto em meio àquilo que é incerto.

Encontrei esse mesmo conforto em todo o processo de pesquisa e escrita deste trabalho. Uma nova perspectiva de que, ainda que eu não encontrasse respostas diante das obras selecionadas ou mesmo para a relação complexa despertada por imagens e palavras, ao menos eu estava constantemente encontrando novas perguntas. Espero que o mesmo ocorra com

os leitores (e porque não dizer leitores-espectadores) que entrem em contato com a minha pesquisa.

Para encerrar, retomo algo dito por Manguel em *Lendo Imagens*. O autor conjectura que

[As imagens] talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos (Manguel, 2001, p. 21).

Shakespeare fala em *A Tempestade* que nós somos feitos da matéria de que são feitos os sonhos. Pensando nisso, me alegra imaginar que as imagens e as palavras são justamente a materialização de tais sonhos.

Minha (in)conclusão a respeito de tudo isso resulta em pairar entre as incertezas que a arte desperta, sendo ela a nossa tentativa de trazer os sonhos para um local palpável. Ainda que jamais sejamos capazes de atingir essa quimera, talvez a interrogação das lacunas entre imagens e palavras seja o mais próximo possível. E, se for este o caso, penso que cabe a nós ao menos a tentativa de nos contentarmos com a inquietude.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **Pequenas Epifanias**. p. 106–114. Editora Agir, RJ. 2006. Originalmente publicadas em O Estado de São Paulo em 21/08/1994, 4/09/1994 e 18/09/1994.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Por uma ontologia e uma política do gesto**. Caderno de Leituras. [S. l]: Edições Chão da Feira. n.76. 2018

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. O autor como gesto. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Farewell: um livro fora de praxe**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. São Paulo: Papyrus, 1993.

AUSTEN, Jane. **Emma**. São Paulo: Martin Claret, 2011.

BECK, Ana Lúcia. **Palavras Fora de Lugar**. 2004. Dissertação (Mestrado) - [S. l.], 2004.

Beck, Ana. Lúcia. **Silent Landscapes**: A comparative approach to José Leonilson and Louise Bourgeois. *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne De Littérature Comparée*, 44(2), 317–335. <https://doi.org/10.1353/CRC.2017.0025>. 2017.

BECK, Ana Lúcia. **'What Is the Shape of This Problem?'**. *Echoes - Further Reflections on Language and Literature*. 2, no. 1. p. 169–187, 2016.

BERGER, John; BLOMBERG, Sven; FOX, Chris. **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

CAMPOS, D. Q. **Um pensamento montado**: Aby Warburg entre uma biblioteca e um Atlas. *Fenix: revista de história e estudos culturais*, v. 13, p. 74, 2016.

CÉSAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CHRISTIN, Anne-Marie. **A Imagem e a Letra**. *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Leuven: Peeters-Vrin, 2000.

COESSENS, Kathleen. **A arte da pesquisa em artes** - traçando práxis e reflexão. *ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes*, v. 1, n. 2, p. 1-20, 11. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423>

DANZIGER, Leila (Org.). **Diários públicos**: sobre memória e mídia. Rio de Janeiro: Contracapa/FAPERJ, 2013.

DANZIGER, Leila. Works. Disponível em: <<http://www.leiladanziger.com/works.html>>. Acesso em: jun. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª. ed. [S. l.]: Editora 34, 2010.

DOMENECH, Josep M. **A forma do real**: introdução aos estudos visuais São Paulo: Summus Editorial, 2011.

FERREIRA, L. A. **Leitura e persuasão**: princípios de análise retórica. São Paulo: Contexto, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um Cachimbo**. [S. l.: s. n.], 1988. Disponível em: https://monoskop.org/images/4/46/Foucault_Michel_Isto_nao_e_um_cachimbo.pdf. Acesso em: 27 jun. 2022.

GENETTE, G. **Palimpsestos, a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GIANNOTTI, M. **A imagem escrita**. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 1, n. 1, p. 91-115, 2003. DOI: 10.1590/S1678-53202003000100009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2904>. Acesso em: 4 jun. 2023.

JACCOUD, Mylène; MAYER, Robert. **A Observação Direta e a Pesquisa Qualitativa**. In: A PESQUISA Qualitativa. [S. l.]: Editora Vozes, 1991. ISBN 978-85-326-3681-2. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1895937/mod_resource/content/1/04_OB-JACCOUD_MAYER.pdf. Acesso em: 31 ago. 2021.

JEHA, Julio. **Veja o Livro e Leia o Filme**: a Tradução Intersemiótica. Todas As Letras, 2004. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/989/717>. Acesso em: fevereiro de 2024.

JUNIOR, Eliezer Nogueira do Nascimento. **PALIMPSESTO, SOBREPOSIÇÕES CASUAIS EM PROCESSO**. In: Anais do 4o simpósio de pós-graduação em design da Esdi. Anais...Rio de Janeiro (RJ) ESDI / UERJ, 2018. Disponível em: https://www.even3.com.br/anais/spgd_2018/121327-PALIMPSESTO-SOBREPOSICOES-CASUAIS-EM-PROCESSO. Acesso em: 27/05/2024

KIEFER, Luísa. Leila Danziger. **(parêntesis)**, [s. l.], 19 out. 2023. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/edicao-mensal/ensaio-visual/leila-danziger/>. Acesso em: 22 dezembro 2023.

LEILA Danziger. [S. l.]. Disponível em: <https://www.leiladanziger.net/>. Acesso em: maio 2024.

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: [s. n.], 2013.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia**. [S. l.]: 2011.

LISPECTOR, Clarice. **Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1969.

MACEDO, Marília de Paula Gontijo; BECK, Ana Lucia. **OUTROS CAPÍTULOS: DIÁLOGOS ENTRE IMAGEM E TEXTO NA OBRA DE TARYN SIMON.** In: Existências: Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP. Anais...Recife (PE) On-line, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/31ENANPAP2022/513364-OUTROS-CAPITULOS--DI-ALOGOS-ENTRE-IMAGEM-E-TEXTO-NA-OBRA-DE-TARYN-SIMON>. Acesso em: 25/03/2024

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MITCHELL, W. J. T. **Teoría de la Imagen.** Ensayos sobre representación verbal y visual. Madrid, ES: Ediciones Akal, (2009) [1994].

MITCHELL, W. J. T. **Iconology: image, text, ideology.** [S. l.: s. n.], 1986.

MÓL, B. Leila Danzinger e a emancipação das imagens. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG,** Belo Horizonte, p. 55–67, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15670>. Acesso em: 29 maio. 2024.

MOTTA TAVARES, L.; ASSUNÇÃO DE ARAÚJO, N. Reverberações do Laocoonte: as relações entre a palavra e a imagem na perspectiva contemporânea. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,** [S. l.], v. 19, n. 1, p. 26–43, 2020. DOI: 10.26512/vis.v19i1.32806. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/32806>. Acesso em: 15 jul. 2023.

PARK HONG, Cathy; LOZANO, Brenda; DE LA TORRE, Mónica. The Sound and Feel of Cecilia Vicuña's Art. **Frieze,** [s. l.], 31 ago. 2022. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/sound-feel-cecilia-vicuna-art>. Acesso em: 20 maio 2024.

PEGORARO, Éverly. **Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente.** Domínios da Imagem, Londrina, ano IV, n. 8, p. 41-52, maio 2011.

PIMENTEL, Daiane Carneiro. Imagem-palavra: a iconicidade da escrita em "Relato de um certo oriente", de Milton Hatoum. **Anuário de Literatura,** [S. l.], v. 21, n. 1, p. 58–69, 2016. DOI: 10.5007/2175-7917.2016v21n1p58. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2016v21n1p58>. Acesso em: 14 maio. 2024.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais,** [S. l.], p. 123-140, 1996. Disponível em: https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/529/2022/03/BRITES-Blanca_-TESSLER-Elida-org-O-meio-como-ponto-zero-Por-uma-abordagem-metodologica-da-pesquisa-em-artes-visuais.pdf. Acesso em: 20 abr. 2022.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

RAJEWSKY, I. O. **A fronteira em discussão**: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. & VIEIRA, A.S. (Orgs). Intermedialidade e estudos interartes. Desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012b. p. 51-74

SANTOS, C. J. **Atlas do Impossível**: os jogos construídos na obra de René Magritte através de uma possível leitura de Foucault. In: Seminário do Programa de Pós-graduação em Artes "Um diálogo entre linguagens: artes plásticas, cinema, artes cênicas", 2006, Belo Horizonte. Caderno de Resumos, 2006.

STORYLINES: Taryn Simon. [S. l.: s. n.], 2015. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/video/storylines-taryn-simon>. Acesso em: 1 jul. 2022.

TARYN, Simon. **A Living Man Declared Dead and Other Chapters I–XVIII**. [S. l.], 25 maio 2012. Disponível em: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/05/25/taryn-simon-a-living-man-declare-d-dead-and-other-chapters-i-xviii/. Acesso em: 30 jun. 2022.

TARYN Simon. [S. l.], 1 abr. 2023. Disponível em: <https://gagosian.com/artists/taryn-simon/>. Acesso em: 2 maio 2024.

TAVARES, L. M. **Ficções interartes**: o artista-escritor e as relações palavra-imagem. #10.art, v. 16, p. 112-120, 2017.

THAMOS, Márcio. **Cobras retóricas, horror poético**: efeitos de expressão e a morte de Laocoonte na Eneida. Acta Scientiarum. Language and Culture, Maringá, v. 39, n. 1, p. 13-22, 2017.