

NARA AMELIA MELO DA SILVA



Possíveis articulações entre
imagem e enunciado no contexto
das poéticas visuais

RESUMO

Este texto resulta das minhas inquietações com as questões levantadas pela atribuição de títulos aos meus trabalhos e pela inserção de palavras e enunciados nas imagens – questões que envolvem as relações entre imagem e texto nos âmbitos plástico e discursivo e que se inserem no campo interdisciplinar das correspondências entre artes visuais e literatura.

PALAVRAS-CHAVE

Imagem. Enunciado. Artes Visuais. Literatura.

POSSÍVEIS ARTICULAÇÕES ENTRE IMAGEM E ENUNCIADO NO CONTEXTO DAS POÉTICAS VISUAIS

Dar um título a uma imagem é um processo que implica diversas formas de articulação entre imagem e texto, que vão desde as relações de correspondências entre ambos, como as relações descritivas, denominativas ou didáticas comuns à ilustração, até as relações de tensão ou discordância entre o enunciado verbal e a representação icônica com a qual se propõe a articulação. Consideremos como princípio que a imagem não é só imagem, é texto assim como o texto é também imagem. Uma imagem encerra um texto, um modelo descritivo ou narrativo, assim como a palavra tem plasticidade, é visível antes de ser signo. Ambos são imagem e ambos, em relação ou individualmente, desdobram-se em outras imagens e textos, infinitamente. Desse amplo campo de desdobramentos, interessa-me discutir o tipo específico de relação entre imagem e título, ou enunciado, em articulações que desafiam a função denominativa ou didática, considerando suas implicações para as possibilidades de interpretação ou para a construção de sentido na obra de arte.

Cada um dos modos de produção de sentido em questão, o visual e o verbal, são dotados de estruturas e meios próprios, o que garante sua autonomia e especificidade enquanto campos de ação com processos e produtos diferenciados. As possibilidades de relacionamentos entre os dois campos remontam à discussão acerca das relações de correspondências entre artes visuais e literatura, que é, sem dúvida, uma das mais antigas e constantemente revistas, desde a Antiguidade com a *Poética* de Aristóteles e ainda, anteriormente, nas analogias entre a escrita e a pintura com o *Fedro*¹ de Platão, no qual já se reconhece a subjetividade da leitura poética como fator comum em ambas as artes. Conforme Gonçalves,² a sistematização da aproximação entre artes visuais e literatura tem seu momento privilegiado com a *Arte poética*, de Horácio, que cria uma teoria para as artes visuais de acordo com aquela criada para as artes literárias, em um conhecido texto que diz que “Um poema é como um quadro” – em latim, *ut pictura poesis*, embora essa relação tenha ganhado mais força com a proposição de Simônides, registrada por Plutarco: “A pintura é poesia muda e a poesia é uma pintura falante”. Nesse sentido, as reflexões sobre as duas artes se orientavam na direção da comparação entre os meios, distintos em signos naturais para a representação icônica e signos artificiais para a representação verbal,

¹ Não posso deixar de sentir, Fedro, que a escrita é infelizmente como a pintura; pois as criações do pintor têm a atitude da vida, e no entanto, se lhes fizermos uma pergunta, elas conservam um silêncio solene.” PLATÃO apud BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000. p. 133.

² GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 27.

por meio dos quais se comunicam imagens e aspectos da realidade. Em seu estudo, Gonçalves parte dessas proposições ao longo da história na tentativa de compreensão da “natureza do poético” e de sua manifestação na arte, até a identificação de uma estrutura comum entre as linguagens artísticas.

No que se refere à comparação entre as linguagens artísticas, de um modo mais amplo, em *A correspondência das artes*, Souriau³ se propõe a investigar as qualidades comuns em todas as formas de arte, no sentido de estabelecer analogias estruturais por meio da metodologia da Estética Comparada, disciplina que procura confrontar, observar e anotar as similitudes e as oposições que podem ser relacionadas nas diversas formas e tratamentos da arte. Conforme Souriau, cada linguagem traz consigo recursos próprios e insuficiências e trata seus assuntos de modos particulares. O autor reconhece a necessidade de considerarmos “cada arte em seu idioma próprio e estabelecer com paciência e cuidado o léxico das traduções. E registrar como intraduzível aquilo em que se esvanece efetivamente a essência artística da obra pela tradução numa outra arte”.⁴ Para Souriau, um dos aspectos que caracteriza as semelhanças entre a literatura e as artes plásticas é o emprego de meios simbólicos de evocação, como a alegoria. Assim como uma imagem, a literatura nos oferece um universo de coisas cujo modo de presença é diferente da presença concreta da obra: “do livro aberto, saem, como de uma caixinha, personagens, paisagens, acontecimentos, muito diversos do próprio livro”.⁵ A reflexão de Souriau se estende a todo tipo de imagem, texto ou enunciado, já que, como nos recorda Manguel, “a imagem dá origem a uma história, que, por sua vez, dá origem a uma imagem”.⁶

As influências mútuas entre a literatura e as artes visuais sempre existiram e suscitaram abordagens comparativas, como as dos autores citados, tanto nos casos em que uma buscou na outra seus motivos e temas, quanto nos casos em que uma esclarece a outra, e ainda nos casos em que o artista ou autor associa os dois códigos para compor sua obra. Neste último caso, não se trata mais de apontar os elementos visuais veiculados pelo texto ou os elementos discursivos pela imagem, mas de investigar as possibilidades de articulação de elementos visuais e verbais para a construção de uma poética interdisciplinar que relacione as áreas considerando suas especificidades e a qualidade das relações que se estabelecem entre elas.

Foucault argumenta que a separação entre as artes visuais e as literárias vigorou do século XV ao século XX, a partir do princípio de incompatibilidade entre representação plástica, que implica semelhança, e referência linguística, que a exclui: “Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença”,⁷ de modo que os dois sistemas jamais poderiam se fundir, ou quando se relacionassem, seria por subordinação de um pelo outro – ou a imagem regradada pelo contexto verbal, como a ilustração, ou o texto subordinado ao contexto da imagem, como explicação desta. O autor discute as relações entre imagem e enunciado em seu livro *Isto não é um*

³ SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de Estética Comparada*. São Paulo: Cultrix, 1983.

⁴ *Ibidem*, p. 5–7.

⁵ SOURIAU, 1983, p. 125.

⁶ MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 24.

⁷ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 39.

cachimbo, a partir de duas pinturas de Magritte intituladas *La trahison des images* (1928–29) e *Les deux mystères* (1966), nas quais figuram a imagem de um cachimbo com o célebre enunciado “*Ceci n’est pas une pipe*”, sendo que na primeira o cachimbo e o enunciado estão dispostos em um mesmo plano indiferente, sem limites de especificação, e na segunda ambos estão colocados em um quadro emoldurado que está apoiado (REPETIÇÃO) em um cavalete sobre o chão, e acima do quadro paira a imagem de um outro cachimbo, igual ao do quadro, porém maior.

Para Foucault, as duas versões desconcertam o espectador, porém, a segunda multiplica as incertezas por indicar que se trata do quadro de um pintor: obra acabada que traz um enunciado que a comenta ou explica, mas que, no entanto, não é exatamente nem título nem um simples elemento pictórico. A aparente contradição entre a imagem e o enunciado – Foucault deixa claro que somente pode haver contradição entre dois enunciados – não é, na sua concepção, o fator que provoca maior estranheza:

Desconcerta o fato de ser inevitável relacionar o texto com o desenho (como no-lo convidam o demonstrativo, o sentido da palavra cachimbo, a semelhança da imagem) e ser impossível definir o plano que permitiria dizer que a asserção é verdadeira, falsa, contraditória.⁸

A questão proposta por Foucault a partir da obra de Magritte é: “A que se refere a frase escrita no quadro?”. Diante da questão, Foucault propõe, ao longo do texto, diversas formas de relação entre imagem e enunciado, cita as relações funcionais e complementares como a legenda, o título, a ilustração, a denominação, e também as substituições e as assimilações substanciais de um meio pelo outro, as dissociações e, como no caso do objeto de seu estudo – a pintura de Magritte –, as formulações que contestam ao mesmo tempo o nome da imagem e a própria referência do texto, que pervertem e inquietam todas as relações tradicionais da linguagem e da imagem e fazem emergir uma ampla rede de significações.⁹ Para Foucault, a pintura de Magritte se configura ainda como um “caligrama desfeito”. Com o tríplice papel de 1) compensar o alfabeto, 2) repetir sem o recurso da retórica e 3) prender as coisas na armadilha da dupla grafia, o caligrama, em sua tradição milenar, “aproxima o texto e a figura, compõe com linhas que delimitam a forma do objeto juntamente com aquelas que dispõem a sucessão das letras; aloja os enunciados no espaço da figura, e faz dizer ao texto aquilo que o desenho representa”.¹⁰

Foucault propõe que, no caso de *Ceci n’est pas une pipe*, o caligrama foi desfeito no sentido de que o texto volta ao seu lugar natural – “embaixo: lá onde serve de suporte para a imagem, onde a nomeia, a explica, a decompõe, a insere na sequência dos textos e nas páginas do livro. Torna a ser legenda”.¹¹

⁸ FOUCAULT, 1988, p. 21.

⁹ *Ibidem*, p. 24.

¹⁰ *Ibidem*, p. 24.

¹¹ *Ibidem*, p. 24.

Apesar de enfatizar o princípio de distribuição da página ilustrada, Foucault compreende que a pintura de Magritte remete aos princípios da ilustração apenas aparentemente. Por um lado, o autor considera o fato de que as próprias palavras são desenhos, primeiro porque estão inseridas separadas da imagem, mas no plano da pintura, e segundo porque as palavras conservam sua derivação do desenho, da linha, e seu estado de coisa desenhada: são imagens antes de ser texto, ou, nos termos de Foucault, “texto em imagem”. Por outro lado, o autor avalia o texto de Magritte como duplamente paradoxal: porque empreende nomear o que é evidente, uma forma conhecida, e o faz negando. Para o autor, esse estranho jogo vem justamente do caligrama, que diz duas vezes a mesma coisa. Além da separação da imagem e da palavra, o “caligrama desfeito” proposto por Foucault tem outras implicações. Com seu enunciado, Magritte contradiz a simples correspondência da imagem com sua legenda:

Magritte reabriu a armadilha que o caligrama tinha fechado sobre aquilo de que falava. (...) 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. O caligrama reabsorveu esse interstício; mas, uma vez reaberto, ele não o restitui; a armadilha foi fraturada sobre o vazio: a imagem e o texto caem, cada um de seu lado, segundo a gravitação que lhes é própria. Eles não têm mais espaço comum, mais lugar onde possam interferir, onde as palavras sejam suscetíveis de receber uma figura, e as imagens, de entrar na ordem do léxico.¹²

Ao analisar o argumento de Foucault, Jay¹³ explica que o autor descreve os quadros de Magritte como o oposto do *trompe l'oeil* porque minavam as convenções miméticas da pintura realista e que, para o autor, elas eram “caligramas desfeitos” porque se recusavam a preencher a lacuna existente entre imagens e palavras:

[...] o surrealista havia descartado a pretensão da arte de proporcionar “semelhanças” representativas do mundo externo e, em seu lugar, havia se decidido por “similitudes” repetitivas que colocavam em circulação uma série de signos visuais e linguísticos sem referente externo.¹⁴

12

FOUCAULT, 1988, p. 33.

13

JAY, Martin. *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007a.

14

Ibidem, p. 302.

Segundo Jay, Foucault avalia que o caligrama desfeito de Magritte frustra o desejo consagrado à caligrafia de combinar palavras e imagens em um único significado. No entanto, mesmo em tensão, a imagem e o texto não estão em contradição, primeiro porque contradição só pode haver entre afirmações na linguagem, e depois porque a imagem do cachimbo sobre as palavras “Ceci n’est pas une pipe” não as contradiz, já que a tela não mostra um cachimbo real, mas o desenho de um cachimbo.¹⁵

Gombrich, em uma discussão relativa, no texto *Image and word in twentieth-century art*,¹⁶ aborda a relação entre imagens e palavras, entre trabalhos de arte e suas legendas ou títulos, no âmbito das discussões acerca desses cruzamentos na arte do século XX. O autor propõe uma demonstração do embate entre imagem e palavra a partir da pintura de 1928–29 de Magritte intitulada *Phantom landscape* (Paisagem fantasma). Há um conflito óbvio entre a palavra escrita “montagne” e a imagem naturalista de uma mulher, pois uma imagem naturalista cria em torno de si um espaço virtual, enquanto toda palavra escrita é concebida para se destacar contra uma superfície neutra. A palavra não está escrita na face, mas na pintura; parece uma intrusão pairando em algum lugar do nosso campo de visão.¹⁷

Como contraponto, Gombrich argumenta que há muitos meios nos quais uma imagem pode acomodar uma palavra escrita, e cita como exemplo pinturas de Metzinger, nas quais não há qualquer conflito entre a paisagem espacial e a palavra inserida nela, porque nesses casos a palavra é parte da representação.

Quando se detém na reflexão acerca das relações entre a imagem, ou a obra de arte, e o título atribuído a ela, Gombrich considera que designações como assunto ou tema são enganosas quando se limitam a repetir em palavras o que mostram as imagens. Conforme o autor, ao contrário das imagens, a linguagem pode fazer aquela distinção vital que os filósofos têm colocado em pauta desde Platão: a distinção entre universal e particular.¹⁸ Em outros termos, a linguagem pode especificar, enquanto a imagem não. Gombrich enfatiza o fato de que as imagens são concretas, vívidas e inesgotavelmente ricas em qualidades sensoriais, enquanto a linguagem é abstrata e puramente convencional. Em sua análise das relações específicas entre imagem e título nas pinturas de Magritte, Gombrich propõe que foram para estas características convencionais das palavras que Magritte quis chamar a atenção por meio das espirituosas legendas dadas às suas imagens. O autor cita como exemplo a pintura *The key of dreams* (1930; New York, Sidney Janis Gallery), onde Magritte legenda uma mala de viagem com “*le ciel*” (o céu); uma folha, “*La table*” (mesa); uma faca de bolso, “*l’oiseau*” (pássaro), e uma esponja de esponja.

A respeito de *Ceci n’est pas une pipe*, as palavras de Magritte, assim como uma legenda, formam uma declaração; a imagem não, porque nenhuma imagem pode ser o equivalente a uma declaração verbal, como já considerado por Foucault. Gombrich explica que, considerando que toda percepção acontece em um contexto de memória

¹⁵ JAY, Martin. Parresia visual? Foucault y la verdad de la mirada. *Revista Estudios Visuales*, n. 4, p. 8 – 21. CENDEAC, 2007b. p. 19.

¹⁶ GOMBRICH, E. H. *Image and word in twentieth-century art*. In: _____. *Topics of our time: twentieth-century issues in learning and in art*. London: Phaidon, 2000.

¹⁷ *Ibidem*, p. 162.

¹⁸ *Ibidem*, p. 167.

e expectativa, nós sempre interpretamos o que vemos, mesmo uma nuvem ou uma mancha de tinta. E acontece que, para nós, a palavra “cachimbo” é redundante, porque nós reconhecemos cachimbos. No entanto, em um contexto no qual não temos os conhecimentos culturais relativos à imagem ou à intenção de comunicação do artista, os títulos e as legendas atribuídos, assim como os diversos tipos de palavras e enunciados inseridos nas imagens, servem como instruções, sejam eles anedóticos, sejam descritivos de assuntos, sejam poéticos.

Outro exemplo de relação específica entre imagem e título analisado por Gombrich é uma pintura de Whistler: ao intitular o retrato de sua mãe *Arrangement in gray and black: portrait of the artist's mother* (Arranjo em cinza e preto: retrato da mãe do artista), ele desejou que o espectador observasse as qualidades sensoriais de cor e composição, e não estritamente a representação de uma senhora. Nesse caso, avalia Gombrich, o título foi atribuído com a intenção de influenciar a disposição mental do espectador. O resultado dessa relação não está definido nem pela imagem nem pelo enunciado, mas pela interação entre ambos, mediada por nossa memória, conhecimentos culturais e experiências pessoais, conforme conclui Gombrich:

Percepção é sempre uma transação entre nós e o mundo, e a ideia de que nós poderíamos ou deveríamos sempre perceber uma imagem sem preconceitos ou expectativas que derivam de conhecimentos ou experiências anteriores se assemelha à exigência de que deveríamos fazer um fluxo de corrente elétrica a partir do pólo positivo sem ligar o fio com o pólo negativo. A imagem é um pólo, o título muitas vezes provê o outro, e se o conjunto funciona, algo novo irá emergir que não é nem a imagem nem as palavras, mas o produto da sua interação.¹⁹

Apesar da interpretação de a obra que relacione imagem e texto, como explica Gombrich, ser produto da interação entre ambos, mediada por convenções e experiências particulares, Foucault propõe que essa relação é regulada por uma hierarquia. Mesmo ocupando um mesmo espaço, o signo verbal e a representação visual não são jamais dados de uma só vez – sempre uma ordem os hierarquiza, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma. Conforme os termos de Foucault:

[...] Acontece ao texto de o livro ser apenas um comentário da imagem, e o percurso sucessivo, pelas palavras, de suas formas simultâneas; e acontece ao quadro ser dominado por um texto, do qual ele efetua, plasticamente, todas as significações.²⁰

19

“Perception is always a transaction between us and the world, and the idea that we could or should ever perceive an image without the pre-conception or expectations we derive from prior knowledge and experience would resemble the demand that we should make an electric current flow from the positive pole without connecting the wire with the negative pole. The image is one pole, the title often provides the other, and if the set-up works, something new will emerge which is neither the image nor the word, but the product of their interaction.” GOMBRICH, 2000, p. 169–170.

20

FOUCAULT, 1988, p. 40.

De fato, imagem e palavra não são dados simultaneamente e nossa percepção se dá de um para outro, num percurso que envolve espaço e tempo. Esse é um aspecto relevante do processo de criação de obras de arte que associam imagem e texto, no que se refere ao estabelecimento dessa hierarquia: se a imagem origina o texto, título ou enunciado, ou se o texto sugere a imagem.

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, no capítulo dedicado à *Visibilidade*, Ítalo Calvino investiga, por um lado, como se formam as imagens literárias, ou as imagens que surgem a partir da leitura de um texto, e, por outro, como se forma um texto a partir de uma imagem, retomando em sua reflexão a problemática da prioridade da imagem visual ou da expressão verbal, que é, segundo o autor, “um pouco assim como o problema do ovo e da galinha”.²¹

A partir da concepção de Dante e de Santo Tomás de Aquino de que “há no céu uma espécie de fonte luminosa que transmite imagens ideais, formadas segundo a lógica intrínseca do mundo imaginário, ou segundo a vontade de Deus”, e que está expressa em um verso do Purgatório (XVII, 25) – “chove dentro da alta fantasia”, Calvino²² analisa o processo de formação das imagens que precedem ou acompanham a imaginação verbal, ou “de onde provêm as imagens que ‘chovem na fantasia’”. Calvino²³ distingue, a princípio, dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem “visiva” e o que parte da imagem “visiva” para chegar à expressão verbal. Para o autor, em ambos os casos, o processo de formação de imagens postula:

*O inconsciente individual ou coletivo, o tempo reencontrado graças às sensações que afloram do tempo perdido, as epifanias ou concentrações do ser num determinado instante ou ponto singular, (...) processos que, embora não partam do céu, exorbitam das nossas intenções e de nosso controle, assumindo a respeito do indivíduo uma espécie de transcendência.*²⁴

Calvino²⁵ chama de imaginário indireto o conjunto de imagens que a cultura nos fornece, seja ela cultura de massa, seja outra forma de tradição, como a literatura e as artes visuais, e acredita que, além do imaginário indireto, diversos elementos concorrem para a formação da visualidade e para a interpretação de imagens e textos, inclusive quando estes estão em relação. Da mesma forma, o estudo de Foucault²⁶ acerca das relações entre imagem e enunciado nas pinturas de Magritte avalia a superioridade da imagem em relação ao enunciado que, por sua vez, desempenha o papel de contestação da imagem e de sua interpretação convencional. Segundo Foucault,²⁷ a distância entre a imagem e seu título, ou ainda, a emergência da imagem acima da horizontalidade das palavras nas obras de Magritte em sua

²¹ CALVINO, Ítalo. *Visibilidade*. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 102.

²² CALVINO, 1990.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ FOUCAULT, 1988.

²⁷ *Ibidem*.

relação aparentemente aleatória, assegura a complexidade e a desautomatização da função de titulação. Foucault cita o próprio Magritte para compreender o tipo de articulação que o artista estabelece entre as pinturas e seus títulos: “Os títulos são escolhidos de tal maneira que impedem de situar meus quadros numa região familiar que o automatismo do pensamento não deixaria de suscitar a fim de se subtrair à inquietação”.²⁸ Mas esse fato, obviamente, não desabilita para a interpretação o leitor que não conhece a fonte dos elementos referenciais da imagem e/ou do título. Nessa relação, imagens e enunciados são dispostos de maneira que se estabeleça entre eles um diálogo crítico, sem a subjugação de um meio pelo outro, mas uma interferência mútua na elaboração de sentidos. Conforme esclarece Magritte em outro texto:

*Os títulos dos quadros não constituem explicações; nem os quadros ilustram os títulos. A relação entre quadro e título é poética: esta relação serve apenas para registrar certas características dos objetos tal como são habitualmente ignoradas pela nossa consciência, mas das quais temos às vezes um pressentimento quando confrontados com acontecimentos extraordinários sobre os quais a nossa razão não conseguiu ainda lançar luz.*²⁹

Ao tomar como objeto de sua reflexão a pintura de Magritte, Foucault evidencia que a relação entre a imagem e a palavra na obra do artista revela mais do que a separação entre signos linguísticos e elementos plásticos, mas também o jogo de desautomatização do pensamento e da linguagem a fim de proporcionar inquietação e de que o olhar encontre, “[...] como se estivessem perdidas em meio às coisas, palavras que lhe indicam o caminho a seguir, que dão nome à paisagem que está sendo percorrida”.³⁰

Quando penso na atribuição de títulos ou na inserção de enunciados em meus trabalhos, considero a possibilidade de uma relação, assim como em Magritte, de desautomatização ou de comentário entre ambos, conforme a proposta de Paulo Gomes: na relação de comentário, imagem e texto são dispostos de maneira que se estabeleça um “diálogo crítico entre as partes”.³¹ Não se caracteriza no comentário a subjugação de um meio pelo outro, mas uma iluminação mútua na elaboração de sentidos.³² O artista argumenta que o termo *comentário* para designar essa relação dialética entre elementos visuais e textuais, articulados em um mesmo trabalho, lhe parece apropriado também do ponto de vista etimológico, onde o termo designa – a partir do latim *commentari*, que por sua vez é originário de *comminisci* – imaginar.

Comentário, por sua vez, explica interpretando e ou anotando, trata de falar sobre, falar maliciosamente sobre algo ou alguém. Também,

²⁸ MAGRITTE apud FOUCAULT, 1988, p. 47.

²⁹ MAGRITTE apud PAQUET, Marcel. *Magritte*. Lisboa: Paisagem, 2006. p. 23.

³⁰ FOUCAULT, 1988, p. 40.

³¹ GOMES, Paulo. Simenon em Paris. In: CATTANI, Ideia (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 275.

³² Ibidem.

*conforme a raiz latina de comentarium, pode ser adjetivado na forma comentício, ou seja, inventado ou imaginado.*³³

Enquanto a atribuição de legendas pressupõe uma equivalência entre imagem e texto, no sentido de se propor uma descrição em palavras da imagem, e conforme a significação do próprio termo – legenda, do latim *legenda*, coisa para ler –,³⁴ o enunciado pode ser considerado num campo ampliado, enquanto declaração, inscrição que propõe uma história a ser evocada ou um tema a ser representado independentemente da imagem. Com efeito, quando insiro uma inscrição em uma imagem, estou propondo a articulação entre ambas, e a imagem nesse contexto deve ser lida ou interpretada com referência ao enunciado inscrito.

Cabe ainda ressaltar que o aspecto de uma inscrição é parte importante da articulação entre imagem e enunciado que proponho, cuja aparência enfatiza a semelhança com os caracteres tipográficos e com a configuração formal e estética exibidos nos livros e nas ilustrações tradicionais. A configuração da imagem com a inscrição de uma suposta legenda, logo abaixo e na horizontalidade, evoca a tradição ilustrativa que pressupõe que um texto acompanhe a imagem na página, que se constitui como componente de uma obra literária. Nesse sentido, identifico a prática do texto em meu trabalho em pelo menos três níveis: primeiro a palavra aparece enquanto inscrição, dentro e como imagem, para ser vista antes de ser lida e com uma função claramente estética; depois, o texto sugerido pela imagem, ou a narrativa; e, por fim, enquanto título, neste caso fora da imagem, não aparece como inscrição, mas como forma de identificação que, no entanto, não se limita à descrição verbal da imagem, mas evidencia uma função claramente poética.

A relação de comentário mútuo entre imagem e enunciado que proponho em meu trabalho (figuras 1, 2 e 3) se situa em um plano diferente do nominativo, didático ou explicativo, mas não se configura como discrepância da associação de imagens e palavras que em nada se relacionam a não ser em uma arbitrária disposição em contiguidade: a atribuição de títulos sempre acontece a partir da imagem, como sugestão da imagem, no sentido de propor um diálogo entre a imagem e o enunciado que amplie suas potencialidades interpretativas e poéticas.

Compartilhando a ideia de Borges³⁵ de que as palavras, assim como as imagens são símbolos para memórias partilhadas e que por isso só podemos aludir ao sentido sem jamais especificá-lo, pensar no uso das palavras em relação com as imagens implica uma dupla articulação que, quando não caracteriza uma reverberação ou extensão, só pode culminar no enigma, sem necessariamente propor uma chave ou resposta, mas como poesia, que não requer nenhuma forma de discurso paralelo.

33

GOMES, 2007, p. 85–87.

34

SOURIAU, Étienne (Org.). *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal, 2010. p. 737.

35

BORGES, 2000, p. 122.



Figura 1. Nara Amelia. *Benommenheit*, da série *O grande sofrimento da natureza*, 2009, água-forte e aquarela, 35 x 35 cm.



Figura 2. Nara Amelia. *Stummheit*, da série *O grande sofrimento da natureza*, 2009, água-forte e aquarela, 35 cm x 35 cm



Figura 3. Nara Amelia. *Das grosse Leid der Natur*, da série *O grande sofrimento da natureza*. 2009, água-forte e aquarela, 44 cm x 37 cm.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.
- CALVINO, Italo. *Visibilidade*. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- GOMBRICH, E. H. *Image and word in twentieth-century art*. In: _____. *Topics of our time: twentieth-century issues in learning and in art*. London: Phaidon, 2000.
- GOMES, Paulo César Ribeiro. *Comentários: Alterações e derivas da narrativa numa poética visual*. 2003. 305 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- GOMES, Paulo. *Simenon em Paris*. In: CATTANI, Iclea (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- JAY, Martin. *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007a.
- JAY, Martin. *Parresia visual? Foucault y la verdad de la mirada*. *Revista Estudios Visuales*, n. 4, p. 8 – 21. CENDEAC, 2007b.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PAQUET, Marcel. *Magritte*. Lisboa: Paisagem, 2006.
- SOURIAU, Étienne (Org.). *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal, 2010.
- SOURIAU, Étienne. *A Correspondência das Artes: Elementos de Estética Comparada*. São Paulo: Cultrix, 1983.



NARA AMELIA MELO DA SILVA

Doutoranda em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Integrante do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo: Imagens e Meios Reprodutivos de Criação.