

Dos buracos e das línguas:

entre a palavra e a imagem

Lilian Hack

Pesquisadora em Artes Visuais. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, área de concentração em História, Teoria e Crítica, sob orientação do prof. Dr. Edson de Sousa. Integrante do Grupo de Pesquisa LAPPAP – Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte e Política, da UFRGS. Bolsista CAPES. Especialista em Arte e Ensino das Artes pela Faculdade de Artes do Paraná.

Resumo. Investigar as relações entre arte e linguagem é o objetivo deste artigo. Trata-se de problematizar as ressonâncias entre palavra e imagem na escrita sobre arte. Para tanto, emprestamos de Gilles Deleuze uma língua especial – que se desdobra em várias línguas –, que em seu texto *O Esgotado*, percorre alguns trabalhos de Samuel Beckett, com a generosidade de nos oferecer preciosos conceitos. Com alguns trabalhos de Joseph Kosuth e Elida Tessler, procuraremos por imagens que nos ajudem a pensar estas relações, ao mesmo tempo buscando criar pequenos buracos, tomando a escrita como um exercício de escavação. Escavação nas palavras, em suas camadas, procurando operar através da desordem e delírio das mesmas.

Palavras-chave. arte, linguagem, palavra, imagem, Deleuze.

From the holes and languages: between word and image

Abstract. Investigate the relationships between art and language is the purpose of this article. It comes to problematize the resonances between word and image in the writing about art. To do so, we borrow from Gilles Deleuze a special language – which unfolds in several languages – that in *The Exhausted*, runs some works of Samuel Beckett, with the generosity to offer us precious concepts. With some works of Joseph Kosuth and Elida Tessler, we will seek for images that help us think about these relationships, at the same time seeking to create little holes, by taking writing as an exercise of digging. Digging in the words, in their layers, seeking to operate through the disorder and delirium of the same.

Keywords. art, language, word, image, Deleuze.



Partimos do seguinte: palavra, fala, imagem, e suas relações, apontam para a linguagem, e esta aponta para o sujeito que se fabrica a partir dos agenciamentos¹ possibilitados por ela. Composições, combinações que dão forma ao possível, ao que é possível fazer surgir pela linguagem, e que fabricam sujeitos que se investem e são investidos de diferentes maneiras nesse processo. No entanto, por vezes, parece que as palavras e as vozes já não comunicam mais, parece que as palavras e as vozes já não atingem mais a imagem. Ou só a atingem em seus clichês visuais, em clichês da palavra e da fala. Não conseguem escrever, falar a respeito da imagem, sem serem atravessadas por eles. Ou ainda atravessadas pela espetacularização da imagem, por sua consagração ao museu, por sua relação com o capital. Gilles Deleuze (1992, p. 217), se pergunta se a fala, a comunicação, não estariam apodrecidas, inteiramente penetradas pelo dinheiro. Assim, seria preciso um desvio da fala: “criar sempre foi coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle.”

Tratar-se-ia então, como gostaríamos de propor, de esburacar a imagem, esgotar os possíveis da linguagem procurando por um impossível, ou por um possível da potência. Inventar um furo, uma fissura pela qual a imagem volte a respirar, sem novamente fixar qualquer sentido, qualquer definição, qualquer palavra que não se proponha a ser “uma nova experiência da palavra”, como sugere o filósofo italiano Giorgio Agamben (2007, p. 76) em seu texto *Elogio da Profanação*, onde se procure neutralizar essa espetacularização – que é também uma sacralização da imagem – devolvendo a ela uma potência profanatória da linguagem. Porque o tempo das imagens parece tão curto, um tempo cuja duração finda em uma espécie de morte, que seria preciso reativá-lo, não no sentido de revivê-lo, mas de retornar à imagem pela palavra, pelas vozes, procurando por outras intensidades. E não é o que fazemos diante das imagens da arte? Falamos e escrevemos, incessantemente, para tentar redobrar seu tempo, reativar seus impulsos, criar sentidos? Não seria esse o trabalho incessante da linguagem? Criar palavras, vozes e imagens, “enfim, uma imagem”, e então, novamente: palavras e vozes?

Mas a principal questão que se coloca é: como não tratar a arte a partir de seus objetos, aqueles já consagrados ao museu, mas a partir do processo, do acontecimento, que envolve a criação não apenas no nível do artista, mas também do receptor, do espectador? E como relacionar, na linguagem, um acontecimento que é palavra e também imagem – ou a própria escrita sobre arte? Talvez



precisaremos para tanto de uma língua especial. Talvez uma língua que se desdobre em várias línguas. É assim que emprestamos ela de Gilles Deleuze, que em um de seus últimos textos, *O Esgotado*, de 1992, percorre alguns trabalhos de Samuel Beckett, tentando dar língua à obra desse escritor e dramaturgo – esburacando a mesma, assim como à filosofia – com a generosidade de nos oferecer preciosos conceitos, dos quais tomamos a liberdade de nos apropriar para pensar estas questões.

Neste texto Deleuze (2010, p. 75) dirá que “A linguagem nomeia o possível.” E assim podemos perguntar: como combinar na linguagem o que não tem nome, uma imagem, por exemplo, a imagem X? Ou quando partimos dessa imagem sem nome, talvez sem existência visível, imagem X, imagem qualquer, com o que podemos combiná-la? Combinação no sentido de regras do jogo, combinatórias possíveis. Um jogo com a linguagem. Como combinar linguagem e uma imagem que não existe? E se essa imagem é um buraco, um buraco que é escavado propriamente por esse jogo com a linguagem? A questão insiste: como combinar a imagem sem ter seu nome? Pois nós demos um nome: Buraco. E então nos damos conta de que o buraco, no entanto, não é propriamente uma imagem. Que estupidez dizer a imagem buraco! Buraco é antes um acontecimento. Acontecimento que acontece na escavação. Dizemos: o buraco acontece na linguagem, por um exercício de escavação, de escrivinhação – e escavar seria como escrever buracos na linguagem.

Buraco. *Em primeiro lugar, uma palavra: Buraco. Depois a espera de algum sentido diante de sentido algum: um vazio. Um nada. Um sem saber por onde, como ou por quê. Mas uma potência. E por fim o que é possível fazer com isso: a Palavra Buraco.*

Língua I – A Palavra Buraco

Para pensar o Buraco em suas relações com a palavra, em primeiro lugar, emprestamos uma língua que nos permita escrever sobre os nomes, ou ainda uma língua que nos permita escrever sobre as relações entre objetos e palavras. Uma língua em que “as relações entre os objetos sejam idênticas às relações entre as palavras, e que as palavras não mais remetam o possível a uma realização, mas deem ao possível uma realidade que lhe seja própria, precisamente esgotável, minimamente menor.” (DELEUZE, 2010, p. 75). Deleuze chama essa língua de *língua I*, uma língua dos nomes. Língua em que a enumeração substitui as proposições, em que as relações combinatórias substituem as relações sintáticas, e toda ambição dessas combinatórias é esgotar o possível com palavras, ou ainda,



esgotar as próprias palavras. Entretanto, uma vez paralisada pelas combinatórias uma palavra deixa de correr e se torna apenas uma palavra.

Aqui temos uma língua que nos permite nomear o Buraco, dar ao Buraco diferentes lugares num jogo com as palavras e os objetos aos quais ela remete, é uma língua de combinações. Uma língua lógica, atômica. Essas combinações, portanto, dão ao possível uma realidade própria. Tenho uma palavra e todo um jogo sintático possível, um jogo de formas e conteúdos aos quais essa palavra me remete. Um jogo com esquemas prévios, razoavelmente delimitados, confortavelmente classificados. Uma gramática, uma sintaxe. A partir daqui temos algo muito preciso, como um rosto² que aparece, ou o rosto do buraco. O seu nome. Infinitas combinatórias, sempre a partir de uma mesma palavra.

Buraco. *Uma palavra que se repete. Um nome. Um rosto. Parece preciso o trabalho de Joseph Kosuth, mais especificamente seu famoso One and Three Chairs, de 1965. Trata-se de uma instalação contendo uma cadeira, uma fotografia dessa cadeira, e uma definição de dicionário da palavra cadeira. Kosuth redobra a palavra, a repete três vezes. Cadeira, nos dizem insistentemente o objeto, a definição do dicionário e a foto da cadeira. A linguagem parece ser redobrada sobre ela mesma. Há uma sintaxe, inclusive da imagem, que permite apenas ver uma palavra, e todo jogo conceitual que ela faz explodir. Uma imagem e um objeto que retornam em palavra, uma palavra que retorna para ela mesma e para a imagem e o objeto. “O que você vê, é o que você vê.” Pleno movimento tautológico, que não é em momento algum negado por Kosuth (2010, p. 214), que irá afirmar que “a existência da arte como uma tautologia é o que permite à arte permanecer ‘indiferente’ com relação às conjecturas filosóficas.” Para Kosuth (2010, p. 218), toda arte, depois de Duchamp, “é conceitual (por natureza) porque a arte só existe conceitualmente.” O ponto em questão é o seguinte: “qualquer coisa física pode se tornar *objet d’art*, quer dizer, pode ser considerada de bom gosto, esteticamente agradável, etc. Mas isso não tem nenhuma influência sobre a aplicação do objeto a um contexto artístico, ou seja, sobre seu funcionamento em um contexto artístico.” (KOSUTH, 2010, p. 218) Assim podemos nos perguntar se a arte, para Kosuth, não se transforma em uma questão de linguagem. Então não seria por acaso que ele começasse sua discussão, já em seus primeiros trabalhos, justamente pela palavra, sempre a redobrando, mesmo em sua relação com o objeto ou a imagem – transformando assim a própria palavra em imagem, e implodindo a relação da arte com o objeto, talvez ainda mostrando que palavra, imagem e objeto confluem em um jogo comum, um jogo com a linguagem.*





Fig. 1 - Joseph Kosuth: *One and Three Chairs*, 1965. Reprodução de Imagem Digital. Acervo on-line: Museum of Modern Art , New York. Disponível em: <http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965>. Acesso em: 3 de jul. de 2013.

Língua II – O Buraco da Fala

Mas diante do nome, da palavra que se repete, que fabrica um rosto, então uma nova questão se coloca: como abrir a palavra? Como colocá-la em movimento novamente? Caso se espere esgotar o possível com palavras, e assim esgotar as próprias palavras, Deleuze dirá que será preciso uma nova língua, uma língua que não seja mais a dos nomes. *A língua II*. Uma língua das vozes. Essa língua, portanto, não procede mais por átomos combináveis, mas por fluxos misturáveis: “as vozes são as ondas ou os fluxos que dirigem e distribuem os corpúsculos linguísticos” (DELEUZE, 2010, p. 76). Se se esgota o possível com as palavras, quando as próprias palavras são esgotadas, rompe-se o fluxo que se encontrava retido, abrem-se e racham-se os átomos. “Para esgotar as palavras é preciso remetê-las aos Outros que as pronunciam, ou melhor, que as emitem, as secretam, seguindo fluxos que às vezes se misturam e às vezes se distinguem” (DELEUZE, 2010, p. 76). Os Outros seriam os mundos possíveis, é sempre um Outro que fala, é sempre um Outro que é proprietário dos objetos que ele possui ao falar. “Os outros, isto é, os mundos possíveis com suas vozes, que lhes dão a única realidade à qual eles podem pretender, constituem ‘histórias’” (DELEUZE, 2010, p. 77).

Vozes que contam histórias a partir das combinatórias de palavras. Vozes repletas de memórias, vozes que falam de uma a outra procurando por razões, por uma rede de significações que as coloque uma ao lado da outra muito bem



justificadas. No entanto essa língua é sempre uma língua estrangeira, se nesse caso se perceber que seu limite está na própria variação das histórias, e não em uma delas apenas. Porque não se trata de “relatar conversas, reais ou fictícias, mas fazer mostrar a loucura de qualquer conversa, de qualquer diálogo, mesmo interior” (DELEUZE, 2000, p. 243). O Outro e eu são o mesmo personagem, eu sou você, a mesma língua.

Vozes prolongadas, alternadamente. Misturadas. Quantos somos? Quem fala? E para quem? E de quê? Como imaginar um todo, como formar um todo com as séries se um fala ao outro, e se um fala ao outro ainda de outro? Há uma conversa? Deleuze (2010, p. 78) sugere que essa aporia, esse emaranhado de dúvidas, terá solução caso se considere que “o limite da série não está no infinito dos termos, mas talvez em qualquer lugar, entre dois termos, entre duas vozes ou variações da voz, no fluxo, já atingido bem antes que se saiba que a série esgotou-se bem antes que se compreenda que, há muito, não há mais possível não há mais história.”

Assim temos, por todos os lados, um excesso. Proliferação de vozes. Uma mistura intensa. Por vezes muito se fala e nada se entende, por outras, o que se entende, não comunica. Um excesso de fala, mesmo no silêncio, falas-palavras soltas, perdidas e desconstruídas. Não é um simples cansaço de falar, não se para de falar, mesmo estando em silêncio. Segundo Deleuze (2010, p. 76), em Beckett, desde *O inominável*, é esse problema de eliminar as palavras que domina, como chegar a “um verdadeiro silêncio, não um simples cansaço de falar.” Por vezes as vozes apenas fazem circular o tantas vezes já dito, e ao mesmo tempo criam um excesso de arquivo. Pouco se ouve, pois esse excesso parece carregar palavras repletas de memórias, palavras que não conseguem parar de significar. “Os nomes, os seres e as coisas estão abarrotados de um conteúdo que os faz explodir” (DELEUZE, 2003, p. 115).

Buraco. *Vozes prolongadas. Um buraco na fala é um silêncio ou um cansaço de falar, uma interrupção da fala? Em um recente trabalho, Joseph Kosuth faz uma homenagem à obra de Samuel Beckett, intitulada: ‘Texts (Waiting For-) For Nothing’ – Samuel Beckett, in play (2011). Beckett em jogo, no jogo da linguagem. Neste trabalho Kosuth se apropria de dois textos do dramaturgo, intitulados Textos para Nada (1952) e Esperando Godot (1949). E apresenta distintos trabalhos a partir dos mesmos. Iremos nos ater a um deles, onde, diferentemente de seus trabalhos anteriores, podemos notar uma reviravolta, marcada por um certo recuo quanto à tautologia. A forma de apresentação se altera também, ainda que sutilmente: permanecem seus famosos neons, mas em jogos de preto e branco, que agora parecem*



ampliar ainda mais as palavras. O texto, neste caso fragmentos de Esperando Godot, se encontra em uma linha contínua, no alto de uma sala escura, próximo aos limites do teto. Em uma das extremidades da sala, no centro, há uma projeção em frame de uma pintura do artista alemão Caspar David Friedrich, onde duas pessoas, próximas a uma árvore, silenciosa e melancolicamente observam a lua. Uma referência que Kosuth faz à Beckett, cuja obra em questão, teria sido influenciada por este trabalho de Friedrich. Em um dos fragmentos do texto, o personagem Estragon fala: “Vamos embora?”. Ao que Vladimir responde: “Não podemos!”. Suas palavras parecem perpetuamente sem qualquer resolução possível. Elas acabam em nada, como se ambos esperassem por nada. Há sempre uma conversa que estaciona em pausas cansadas da fala, cansadas pela espera, que remetem a um nada. A um “nada podemos fazer”. Este nada “nadificante” parece coerente com as estratégias de Kosuth, com o conjunto de obras sobre o qual tem se dedicado, mantendo sua tensão com a linguagem. Aqui, as palavras de Beckett inserem um percurso ao esgotamento. Palavras, elas próprias esgotadas. Implodidas na fala repetitiva de Estragon e Vladimir, na mudez dos homens no quadro de Friedrich. Cansaço da fala? Silêncio? Esgotamento da linguagem?

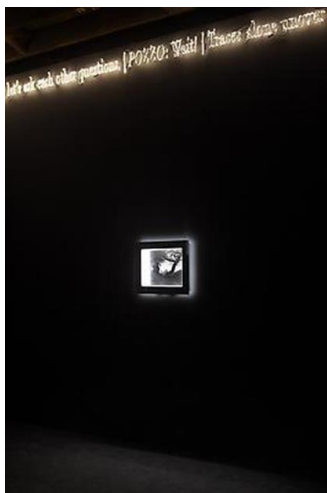


Fig. 2 - Joseph Kosuth: 'Texts (Waiting For-) For Nothing' – Samuel Beckett, in play, 2011. Reprodução de Imagem Digital. Acervo on-line: Sean Kelly Gallery. Disponível em: < http://www.skny.com/exhibitions/2011-03-30_joseph-kosuth/ >. Acesso em: 3 de jul. de 2013.

Língua III – A Imagem Buraco, Um Buraco na Imagem

Mas como não remeter mais a linguagem a objetos enumeráveis e combináveis, nem a vozes emissoras? Como limpar a linguagem de suas histórias



e significados? Deleuze (2010, p. 78, grifo nosso) aponta para uma nova língua, a *língua III*. Uma língua das imagens. Essa língua remete a “limites que não cessam de se deslocar, criando hiatos, rasgões, *buracos*.” Como escreve Beckett (*apud* DELEUZE, 2010, p. 79): “Hiatos para quando as palavras desaparecidas. Quando não há mais como. Então tudo visto como então somente. Desobscurecido. Desobscurecido de tudo que as palavras obscurecem. Tudo assim visto não dito.” Pois, para Beckett (*apud* DELEUZE, 2010, p. 79), “já que não podemos eliminar a linguagem de uma vez, devemos não negligenciar nada que possa contribuir para seu descrédito”, e aqui, para nosso regozijo: “*esburacá-la* sem cessar, até que aquilo que está por trás, seja alguma coisa ou simplesmente nada, se manifeste através.” Esburacar a linguagem, sem cessar, é essa a estratégia que sugere Beckett.

Essa terceira língua, segundo Deleuze (2010, p. 79), é assim algo visto ou ouvido, e chama-se imagem, visual ou sonora, desde que liberada das cadeias em que as outras duas línguas a mantinham:

[...] não se trata mais de imaginar um todo da série com a língua I (imaginação combinatória ‘manchada de razão’), nem de inventar histórias ou de inventar lembranças com a língua II (imaginação ‘manchada de memória’), ainda que a crueldade das vozes não deixe de nos trespassar com lembranças insuportáveis, histórias absurdas ou companhias indesejáveis.

Mas é muito difícil despedaçar todas essas aderências da imagem, como escreve Deleuze, chegar a uma imagem pura, não manchada, liberada dos clichês, apenas uma imagem, uma imagem que surge quando atinge-se um ponto de singularidade, sem nada guardar de pessoal, sem remeter a essas pequenas histórias individuais, nem remetendo a um racional. “Criar uma imagem, de tempos em tempos.” (DELEUZE, 2010, p. 80) A arte, a pintura, a música, poderia ter outra finalidade, mesmo que o conteúdo da imagem seja pobre, medíocre, pergunta o filósofo. É que “a imagem não se define pelo sublime do seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, por sua ‘tensão interna’, ou pela força que mobiliza para esvaziar ou *esburacar*, aliviar a opressão das palavras, interromper a manifestação das vozes, para se desprender da memória e da razão, pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica, ora se sustentando no vazio, ora estremecendo no aberto.” (DELEUZE, 2010, p. 81, grifo nosso).

Mas, importante, para Deleuze a imagem é um *processo*. O que implica pensar que por isso ela possui outra potência, outra intensidade. E por mais simples que sejam essas imagens, do ponto de vista do objeto, não há como determinar suas potencialidades. Essa língua III, a língua das imagens, parece estar sempre aberta a infinitas elaborações. Ela não é uma língua de definições, como a



língua dos nomes, língua I, nem de histórias, como a língua II.

Mas não podemos nos enganar, há ainda assim, segundo Deleuze, uma estreita relação entre essa língua III, língua das imagens, e as outras duas línguas, dos nomes e das vozes, pois é muitas vezes preciso, e mesmo inevitável, que a imagem pura se insira na linguagem dos nomes e das vozes. Porque haveria nelas algo de entediante, por estarem sobrecarregadas de cálculos, lembranças e histórias, o que não se poderia evitar. Assim seria preciso que uma imagem, de tempos em tempos, se inserisse na linguagem dos nomes e das vozes. Mas como a imagem se insere na linguagem? Deleuze (2010, p. 83) dirá que:

[...] às vezes será no silêncio, por um silêncio comum, no momento em que as vozes parecem ter se calado. [...] Às vezes é uma voz fraca, muito particular, como se predeterminada, preexistente, a de um iniciador ou apresentador que descreve todos os elementos da imagem por vir, mas à qual ainda falta forma. Às vezes, finalmente, a voz consegue vencer suas repugnâncias, suas aderências, sua má vontade e, arrastada pela música, torna-se fala, capaz de criar, por sua vez, uma imagem verbal, como num lied, ou de criar a música e a cor de uma imagem, como num poema.

Assim a língua III pode reunir as palavras e as vozes às imagens. Mas ela é o que Deleuze irá chamar de um *de-fora da linguagem*³ que, no entanto, se estabelece como língua por esse estreito contato com a palavra e as combinatórias. A imagem deve ter acesso ao indefinido, mesmo sendo completamente determinada. Ela permanece em relação com as duas outras línguas, “mas se ergue e se estira em seus *buracos*, seus desvios ou seus silêncios.” (DELEUZE, 2010, p. 87, grifo nosso) Assim a imagem poderia servir-se do silêncio, mas ainda das vozes e das palavras, forçando elas, no entanto, a tornarem-se movimento, canção, poema. As imagens poderiam servir-se da fala, da escrita, incessantemente, para tentar dobrar seu tempo, reativar seus impulsos, e por vezes criar sentidos.

Buraco. *Uma imagem, “enfim uma imagem”, relacionada a palavras e vozes desarticuladas de suas histórias e nomes. No trabalho Dubling (2010), de Elida Tessler, como em outras obras, a artista procura por ressonâncias entre as relações palavra e imagem. Esta instalação é concebida a partir de 4311 gerúndios retirados do romance Ulisses, de James Joyce, reunindo 4311 garrafas, 4311 rolbhas com as palavras impressas e 4311 cartões-postais, que captam diferentes perspectivas do rio Liffey, que atravessa a cidade de Dublin, na Irlanda, e ainda um vídeo arte, com fotos em frame das 4311 imagens dos postais. Nos interessa especialmente este vídeo arte. Nele cada imagem se segue à voz do filósofo Donald Shüler, que pronuncia as palavras recolhidas do romance de Ulisses. Repetir palavras, pronunciá-las fora de seu contexto, diante da imagem, deslocando seus lugares e significados. Palavras, imagens e vozes deslizam*



no vídeo, nos permitindo experimentar um profuso e preciso encontro entre as três, entre as três línguas. Assim como toda instalação faz girar esse encontro entre palavras, imagens, objetos e a voz, provocando uma desarticulação entre cada um, removendo os mesmos de seus lugares comuns. Mas onde, ao mesmo tempo, todos estão articulados, conectados por essa relação, fazendo deslizar a palavra na imagem, a imagem na voz, a voz nas palavras. A história de Ulisses cria tantas imagens em Joyce, que explodem nas próprias palavras, nos gerúndios captados pela artista. Um sendo interminável, acoplado à vida em constante movimento, acoplado ao rio em suas correntezas, e à voz em sua captação do som de cada palavra. As garrafas, vemos uma por uma estocar a água que, no entanto, não contém, nesse encontro com o rio, que não se pode reter em seu fluxo. Um sendo silencioso em cada palavra.



Fig. 3 - Elida Tessler: *Dubling*, 2010. Instalação. Acervo Cisneros Fontanals Art Foundation.

Fonte: website da artista.

Língua III – Um Buraco no Espaço é um Acontecimento?

No entanto, essa língua III, não procede apenas por imagens, mas também por espaços, como afirma Deleuze (2010, p. 83):

[...] o espaço deve ser sempre um espaço qualquer, sem função, ou que perdeu a função, embora seja, em termos geométricos, totalmente determinado. O espaço qualquer é povoado, percorrido; é ele inclusive, que povoamos e percorremos, mas ele se opõe a todas as nossas extensões pseudoqualificadas e se define sem aqui nem ali de onde nunca se aproximarão nem se afastarão todos os passos da terra.

Esse espaço é, portanto, algo que se percorre, não um lugar específico, nem um percorrer delimitado. Um espaço *surge* na medida em que é percorrido, é povoado, arriscamos dizer, experimentado. Assim esse espaço estaria ligado ao



acontecimento⁴ – ter lugar. Um espaço é potencial na medida em que *torna possível* a realização de acontecimentos. O espaço, portanto, “precede a realização, e a potencialidade pertence ao possível.” E ainda, “o espaço qualquer já pertence à categoria de possibilidade, pois suas potencialidades permitem a realização de um acontecimento ele próprio possível.” (DELEUZE, 2010, p. 84)

Mas, voltando à imagem, para Deleuze, ela é sempre mais profunda, pois ela descola de seu objeto para ser um processo, isto é, um *acontecimento como possível*, que não tem nem mais que se realizar num corpo ou num objeto. Deleuze (2010, p. 84) dirá que “uma imagem, tal como ela se sustenta no vazio fora do espaço, mas também à distância das palavras, das histórias e das lembranças, armazena uma fantástica energia potencial que ela detona ao se dissipar.” Ao se dissipar! A imagem dura muito pouco, um tempo muito curto, prestes a se dissipar, a explodir. “Uma prodigiosa energia captada”. Assim o que conta aqui não é seu conteúdo, mas especialmente essa força de detonação, de combustão: “a imagem dura o tempo furtivo de nosso prazer, de nosso olhar”, e ainda, “a imagem é um sopro, um fôlego, mas expirante, em vias de extinção. A imagem é o que se apaga, se consome, uma queda.” (DELEUZE, 2010, p. 102). Seria a imagem como um cair no buraco, queda vertiginosa? Assim, não escavaria ela, entre as palavras e as vozes esse buraco?

Há um tempo muito condensado, muito restrito de uma imagem pura, um momento em que ela rompe com as combinações das palavras e o fluxo das vozes. Sua energia acaba rápido e se dissipa. E Deleuze (2010, p. 86) dirá que ela capta o possível para fazê-lo saltar. Por isso quando se diz “criei a imagem” é que nesse mesmo instante terminou, “não há mais possível”. É o fim de toda possibilidade que cria a imagem, e o mesmo vale para o espaço: “se a imagem tem uma duração muito pequena o espaço talvez tenha um lugar muito restrito. [...] O espaço tão logo criado se contrai num *buraco* de agulha.” (DELEUZE, 2010, p. 86, grifo nosso) Portanto, o possível não é o que pode acontecer, não se tem o possível previamente, de modo que não há possível sem criação de possível. “O que é possível é criar o possível. [...] O possível chega pelo acontecimento, e não o inverso.” (DELEUZE, 2000, p. 335).

Mas afinal, de que possível estamos falando? O possível, assim pode parecer, também está repleto de clichês, de palavras que remetem a combinações fixas, vozes que remetem a histórias, e assim, mesmo as imagens se impregnam de clichês. Não se trata de esgotar o possível com vistas a um impossível. Não. Esgotar o possível para criar o possível. Por isso haveria uma diferença entre o



possível da possibilidade e o possível da potência, segundo Deleuze. Esgotar o possível da possibilidade para fazer surgir o possível da potência. Sobre esta relação da imagem com os clichês, encontramos em *Cinema II: A Imagem-Tempo* (2005, p. 31), uma afirmação precisa de Deleuze, onde ele dirá que “mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já não se sabe o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afetiva, portanto um clichê.” E ele continuará, sugerindo que habitualmente percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, devido a interesses econômicos, crenças ideológicas e exigências psicológicas. “Portanto, comumente, percebemos apenas clichês.” (DELEUZE, 2005, p. 31)

Assim, seria preciso dobrar os esquemas sensório-motores permitindo aparecer uma imagem pura: “imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais que ser ‘justificada’ como bem ou como mal” (DELEUZE, 2005, p. 31). Nesse sentido poderíamos dizer que muitos artistas veem e fazem ver mais do que agem, ora produzem obras quase mudas, ora mantém e fazem manter com elas, ou a partir delas, conversas infinitas, onde não há resposta a um diálogo, mas variações da linguagem que se encontram com ela mesma – dobras na língua, dobras na imagem. Pensando na necessidade de esburacar a imagem, para esvaziá-la dos clichês, como em uma explosão de significações com a ênfase no significante e não no significado, podemos lançar mão da seguinte afirmação de Deleuze (2005, p. 32, grifo nosso):

Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo que não se vê na imagem tudo que foi subtraído dela para torná-la ‘interessante’. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer *buracos*, introduzir *vazios* e *espaços em branco*, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro.

E esvaziar seria como esburacar, criar vacúolos na imagem, pontos de suspensão, ou de silêncio.

Buraco. *Palavra, voz, imagem, espaço: acontecimento. Pronto, está feito, fez-se o buraco. Uma escavação. Um sendo que abre um vazio. É próprio do buraco um aberto. Que não é um fim. Abrir um buraco é criar o possível. Mas você não o tem antes de criá-lo.*

Dessa forma não se confunde imagem com representação, imagem é antes processo. Por isso ela está em vias de extinção, de dissipação. Mas de qualquer forma é intensidade pura, *uma queda*. A queda no buraco. Sempre um



vazio, talvez uma espécie de morte, no entanto sempre aberta a uma redescoberta, a um reencontro com as vozes e a palavra. Mesmo a palavra Buraco.

¹ Segundo Deleuze e Guattari (1977, p. 112), um agenciamento comporta dois segmentos, um de conteúdo e outro de expressão: “De um lado ele é agenciamento maquínico de corpos, de ações, de paixões, mistura de corpos agindo uns sobre os outros; de outro, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e enunciados, transformações incorpóreas atribuindo-se aos corpos.” Nos tomamos aqui da análise de Zourabichvili (2004, p. 23), que dirá que estes dois polos estão em uma relação de pressuposição recíproca, como correlação de duas faces inseparáveis e por sua oposição à relação significante-significado, daí decorre uma concepção de linguagem que prima pelo enunciado sobre a proposição – “que a linguagem não fique nas palavras ou frases e se eleve até os enunciados” (DELEUZE, 1992, p. 119). A forma de expressão não é necessariamente linguageira, o que permite pensar que se compõe também agenciamentos musicais ou picturais, por exemplo. Nos interessa pensar que no agenciamento a expressão refere-se ao conteúdo sem, com isso, descrevê-lo ou representá-lo: ela intervém nele – é nesse sentido que pensamos o buraco, ou melhor, o esburacar, como um acontecimento que intervém na obra (gerando significados) e no sujeito (produzindo o significante), entretanto, com uma ênfase sempre maior no significante.

² Em *Ano Zero – Rostidade*, texto de *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari III (1993, p. 33, grifos nossos) afirmam que “o rosto é ele mesmo redundância, o rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui um muro, quadro ou tela”; e ainda “*escava o buraco* de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o *buraco-negro* da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho.” O rosto, como o abordamos aqui, prende a língua, a fixa ou a repete em um mesmo enunciado, ou no nome. “Uma língua está sempre presa a rostos que anunciam os enunciados dela, que os lastreiam em relação aos significantes em curso e aos sujeitos concernidos. É pelos rostos que as escolhas se guiam e que os elementos se organizam: a gramática comum nunca é separável de uma educação dos rostos” (Deleuze e Guattari, 1996, p. 47). Assim seria preciso desfazer o rosto, e para os filósofos, a arte – a escrita, a cor, a música, etc. – conteria essa potência do “a-significante, do a-subjetivo, do sem-rosto” (Deleuze e Guattari, 1996, p. 57) Ainda é preciso notar que desfazer o rosto é o mesmo que atravessar o muro do significante, sair do buraco negro da subjetividade, sendo esse o programa da esquizo-análise: “procurem seus buracos negros e seus muros brancos, conheçam-nos, conheçam seus rostos, de outro modo vocês não os desfarão, de outro modo não traçarão linhas de fuga” (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p. 58).

³ O conceito de de-fora da linguagem está ligado especialmente à literatura, mas significa que, para Deleuze, a linguagem não possui um fim em si mesma, não é autossuficiente, nesse sentido ela não estaria separada de elementos não-linguísticos, mesmo quando não exista entre ambos uma relação de representação. Os procedimentos de linguagem seriam apenas uma condição, sempre se articulando a processos capazes de produzir visões e audições. Segundo Roberto Machado (2009, p. 211) “trata-se, portanto, de um limite agramatical – intensivo – que devasta as designações e significações, permitindo que a linguagem deixe de ser representativa e adquira a potência de dizer o que é indizível para a linguagem empírica ou habitual.” Esse processo ocorre pela criação de novas



possibilidades gramaticais ou agramaticais, mais profundas do que as comuns, capazes de captar forças da vida ou do mundo, que fazem parte da criação de uma linguagem desequilibrada, uma linguagem estrangeira, que leva, portanto, a um de-fora da linguagem. Não podemos deixar de citar, a respeito dessa questão, dois fragmentos de Deleuze (*apud* MACHADO, 2009, p. 212 e 206), que fazem referência à escavação, ou ainda ao esburacar, que apontamos em nosso texto, no que concerne a este de-fora: “Uma língua estrangeira não é cavada na própria língua sem que toda a linguagem oscile, seja levada a um limite, a um de-fora ou um avesso, consistindo em Visões e Audições que não são mais de nenhuma língua.” E ainda: “Uma obra é uma nova sintaxe, o que é muito mais importante do que o vocabulário, e cava uma língua estrangeira na língua.”

⁴ Em *Lógica do Sentido*, Deleuze (2000, p. 23) nos sugere não perguntar qual é o sentido de um acontecimento, pois o acontecimento é o próprio sentido – mas não se pode confundi-lo com sua efetuação espaço-temporal em um estado de coisas: “o acontecimento pertence essencialmente à linguagem, mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas.” No entanto, em todo acontecimento existe realmente o tempo presente de efetuação, pois ele se encarna em um estado de coisas, num indivíduo, numa pessoa, mas ainda assim sempre se esquivando, sendo ao mesmo tempo livre desse estado, pré-individual, neutro. “De um lado, a parte do acontecimento que se realiza e se cumpre; do outro lado, a parte do acontecimento que seu cumprimento não pode realizar. [...] Cada acontecimento é como a morte, duplo e impessoal em seu duplo.” (DELEUZE, 2000, p. 154). Ambiguidade que Deleuze encontra no pensamento de Maurice Blanchot.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Sobre Teatro: Um Manifesto de Menos e O esgotado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Cinema II: Imagem-Tempo*. Trad. Eloisa Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *Proust e os signos*. Vol 2. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. III. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.



_____. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1977.

KOSUTH, Joseph. *A arte depois da filosofia*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas – anos 60/70*. 2009. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2009.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Artigo recebido em agosto de 2013. Aprovado em novembro de 2013.

