

# REVERBERAÇÕES DO LAOCOONTE: AS RELAÇÕES ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM NA PERSPECTIVA CONTEMPORÂNEA<sup>1</sup>

Reverberations of the Laocoonte: the relationship between word and image in contemporary perspective

Leonardo Motta Tavares<sup>2</sup>

Nivalda Assunção de Araújo<sup>3</sup>

## Resumo

Diante da presença constante da relação palavra-imagem na arte e de seus desdobramentos nos estudos interartes, o artigo aborda a relevância do tema para o contemporâneo, situando as vanguardas históricas como divisor de águas no que tange ao hibridismo e à dicotomia tempo/espaço. Marcos que perpassam problemáticas originadas pelo assunto são acercados, como a homologia proposta por G. E. Lessing em *Laocoonte* (1766), sua análise realizada por W. J. T. Mitchell em *Iconology: image, text, ideology* (1986) e as contribuições de Anne-Marie Christin (*Legível/Visível*, 2009) e Vilém Flusser (*A escrita*, 2011).

**Palavras-chave:** Palavra-imagem. Interartes. Tempo-espaço. Lessing. Arte e literatura.

## Abstract

Considering the constant presence of the word-image relationship in art and its unfolding in interart studies, the article addresses the relevance of the theme in contemporaneity, placing the historical avant-garde art as a watershed in terms of hybridism and the time/space dichotomy. Landmarks that permeate issues originated by the subject are approached, such as the homology proposed by GE Lessing in *Laocoonte* (1766), his analysis carried out by WJT Mitchell in *Iconology: image, text, ideology* (1986) and the contributions of Anne- Marie Christin (*Legível/Visível*, 2009) and Vilém Flusser (*A escrita*, 2011).

**Keywords:** Word-image. Interarts. Time and space. Lessing. Art and literature.

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Capes – Código de Financiamento 001. Esta é uma versão revisada do trabalho apresentado no 28º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), em setembro de 2019, na Cidade de Goiás, GO.

<sup>2</sup> Doutorando em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília – PPGAV/UNB. Linha de Pesquisa: Poéticas Transversais. leosaidhi@gmail.com

<sup>3</sup> Doutora em *Arts et Science de L'art* pela Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) (2008). Professora Adjunta 3 da Universidade de Brasília. nivaldaassucao@gmail.com

A origem da separação entre imagem e palavra no Ocidente é obscura, no sentido de não ser localizável em um momento específico, visto que o apagamento do pictorial, com o advento das escritas alfabéticas, deu-se de forma gradativa e não sistemática nas culturas da Antiguidade, com a complexificação dos pictogramas e, conseqüentemente, com a transfiguração completa deles, na medida em que os registros escritos rumaram para uma conformação à oralidade (FLUSSER, 2011). Ainda assim, a permanência dos resquícios figurais nas letras do alfabeto acena, para além do pacto da escrita com a fala, ao vislumbrar de uma fundação mítica.

Em todos os sistemas humanos de comunicação, a imagem tem natureza fundante. O *ver* é aquilo que está no cerne da nossa compreensão do mundo, portanto tem também presença central nas nossas construções literárias. Esse tributo que a literatura deve à imagem, no entanto, tem sido mais ou menos concedido ao longo dos tempos pelas teorias e pela historiografia das narrativas escritas. A máxima de Horácio – *ut pictura poesis* (como a pintura, é a poesia) – aponta para a urgência da questão comparativista a permear texto e imagem muitos séculos antes de sua formalização teórica, que atingiu seu ápice no século 18, quando Gotthold Ephraim Lessing epitomizou as problematizações hierárquicas no seu *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766).

Ao sistematizar uma homologia estrutural para as artes, Lessing visava à comprovação da supremacia das artes ditas do tempo sobre as artes do espaço. Segundo Lessing (1969), a poesia, em relação à pintura e à escultura, teria alcance maior no que concerne à imaginação e à intangibilidade das imagens que é capaz de produzir. Em sua leitura do *Laocoonte*, William John Thomas Mitchell (1986) observa que Lessing não concebia a pintura como manifestação criativa superior, no que tange à capacidade de expressão estética, considerando a poesia como arte maior, capaz de abarcar os efeitos produzidos pela primeira e outros que lhe seriam exclusivos. Para Lessing (1969, p. 52), “o que nos agrada em uma obra de arte não é aquilo que

é agradável ao olho, e sim aquilo que atinge a imaginação, através do olho”.<sup>4</sup> O modo de pensar de Lessing, de acordo com Mitchell (1986, p. 108), revela a idealização de um impossível primado da “pura consciência temporal”.<sup>5</sup>

Em *Iconology: image, text, ideology* (1986), ao se debruçar sobre a contribuição do *Laocoonte* ao paragone, Mitchell considera as condições históricas que levaram Lessing a demarcar as distinções entre as artes baseadas no princípio de oposição entre espaço e tempo e questiona sua adequação como instrumento de análise para a relação entre as artes visuais e a literatura em um escopo que abrange temporalidade e espacialidade como conceitos intercambiáveis. Mitchell (1986, p. 98) considera que o trânsito entre visual e verbal deve ser pensado como “um impulso fundamental tanto na teoria quanto nas práticas artísticas, um impulso que não pode ser confinado em nenhum gênero ou período particular”.<sup>6</sup>

A persistência da noção de que o tempo está para a literatura como o espaço está para as artes visuais, ainda ancorada nas proposições de homologia estrutural de Lessing, consiste na sua capacidade de se parecer com uma linha de raciocínio difícil de refutar: a leitura é compreendida como ação temporal por uma série de fatores coerentes, como a sequencialidade imposta pela disposição dos códigos verbais e as convenções da narrativa, que operam de modo a situar eventos no tempo, enquanto nas artes visuais uma composição é construída por combinações de formas, cores e texturas que interagem em um espaço delimitado – Mitchell (1986) aponta que, para Lessing, esse espaço é pouco capaz de alcançar a intangibilidade das imagens evocadas pela palavra, pois sua função é mostrar.

Um ponto-chave na consolidação dessa ideia se localiza exatamente nos modos de recepção das duas artes: conforme Lessing, a apreensão das artes do espaço se daria de modo instantâneo, com a leitura visual seguindo o movimento do todo para as partes; na literatura, por outro lado, o leitor partiria de fragmentos a fim

---

<sup>4</sup> Tradução para o português a partir de tradução de Ellen Frothingham do alemão para o inglês: “What pleases us in a work of art pleases not the eye, but the imagination through the eye”. Todas as traduções são de nossa autoria.

<sup>5</sup> No original: “[...] pure temporal consciousness”.

<sup>6</sup> No original: “[...] a fundamental impulse in both the theory and practice of the arts, one which is not confined to any particular genre or period”.

de atingir a compreensão do todo, o que demandaria um tempo de apreciação e ruminação mais distendido e, portanto, prolífico para o intelecto, com efeitos mais capazes de reverberar no espírito humano.

Mitchell (1986, p. 99) pontua que, a despeito do condicionamento do pensamento de Lessing ao seu próprio tempo, as exceções (ou violações) das regras básicas por ele postuladas permanecem sendo tratadas pelos críticos literários e pelos historiadores da arte como “secundárias, suplementares ou ‘acidentes’ ilusórios que contrastam com a primazia essencial do modo temporal ou espacial requerido pela natureza do meio”.<sup>7</sup>

Desse modo, ainda que críticos literários admitam a presença do espaço em gêneros como a poesia efrástica, os labirintos barrocos, a poesia concreta e a poesia visual contemporânea, essa admissão só é possibilitada em estratégias de negação, que vinculam o texto literário que se utiliza da espacialidade em manifestações visuais às categorias de nicho, de experimentação e de vanguarda, a finalidade dessas nomenclaturas sendo a comprovação do caráter “ilusório, secundário ou meramente figurativo”<sup>8</sup> (MITCHELL, 1986, p. 99) das composições.

O sucesso do projeto de Lessing, pondera Mitchell (1986), deu-se pelo ancoramento de seu ponto de vista na conveniência que a relação entre meio, conteúdo e processo de decodificação inspira. Sua doutrina separativista, que conta com a sistematização de proximidades e diferenças, com foco nas diferenças que julgou essenciais, ou seja, insuperáveis, entre artes do tempo e do espaço, afetou não apenas a tradição literária, tendo conduzido, em contrapartida, as artes visuais ao entendimento da temporalidade como elemento exterior, secundário ou suplementar em suas composições.

Tendo em vista as produções artísticas desenvolvidas nos séculos subsequentes, é no mínimo intrigante que o jogo estrutural proposto por Lessing ainda influencie as conceituações de tempo e espaço no fazer literário e imagético. Novos

---

<sup>7</sup> No original: “[...] secondary, supplemental, or illusory ‘accidents,’ in contrast to the essential primacy of temporal or spatial mode required by the nature of the medium”.

<sup>8</sup> No original: “[...] illusory, secondary, or merely figurative”.

meios e circunscrições de linguagens mistas, como o cinema e a arte contemporânea, tendo superado as restrições das linguagens, incorporando inclusive campos não artísticos aos seus modos de fazer e de pensar, tornaram incongruentes a teorias do tempo e do espaço como domínios desta ou daquela categoria artística.

Em trabalhos como a videoinstalação *Experiência de cinema* (2004), de Rosângela Rennó (Figura 1), a relação espaço-tempo é trabalhada com vistas a burlar as noções imediatistas de dimensões imiscíveis porque distintas. Ao projetar fotografias sobre uma cortina de fumaça em fluxo contínuo, a artista coloca em xeque a compreensão do espaço como referência de materialidade, já que a fumaça é um índice de uma ação no tempo, bem como explora a ideia de cinema como algo que ultrapassa o movimento das imagens, podendo ser percebido como a sugestão de um transcorrer dado pela sequencialidade de fotografias, tal como no filme de Chris Marker, *La Jetée*, de 1962 (Figura 2), e por sua projeção sobre uma superfície oscilante e fugidia.

Para Mitchell (1986), é inevitável que as diferenças entre as artes do espaço e as artes do tempo, categorias lessingnianas utilizadas para abarcar como modelos a pintura e a poesia e que acabaram por ser confundidas com as noções gerais de artes visuais e literatura, venham a ser percebidas, se observadas a fundo, como diferenças apenas de grau, e não de tipo.

A representação dos corpos seria, de fato, mais conveniente e mais fácil à linguagem da pintura, e do mesmo modo o seria a representação das ações para a poesia, não havendo, porém, impossibilidade para o inverso acontecer. Se o que mantém a poesia e a pintura em domínios separados é apenas uma questão de grau de dificuldade, “fica claro que a sua distinção não se sustenta como base para qualquer diferenciação rigorosa de tipo”<sup>9</sup> (MITCHELL, 1986, p. 102).

De maneira geral, para Mitchell (1986, p. 103), os termos “espaço” e “tempo” são utilizados de modo impróprio na teoria quando servem para fomentar a ideia de que seriam a antítese um do outro: “trabalhos de arte, como todos os outros objetos

---

<sup>9</sup> No original: “[...] it is clear that this distinction cannot be the basis for any rigorous differentiation of kind”.

que fazem parte da experiência humana, são estruturas espaço-temporais, e o que interessa é compreender uma estrutura espaço-temporal particular, não a classificar como espacial *ou* temporal”.<sup>10</sup>



Figura 1 – Rosângela Rennó, *Experiência de Cinema*, 2004.  
Fonte: <[www.rosangelarenno.com.br/obras/view/24/1](http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/24/1)>



Figura 2 – Chris Marker, *La Jetée*, 1962.  
Fonte: <[www.nybooks.com/daily/2012/08/23/lost-futures-chris-marker/](http://www.nybooks.com/daily/2012/08/23/lost-futures-chris-marker/)>

---

<sup>10</sup> No original: “[...] works of art, like all other objects of human experience, are structures in space-time, and that the interesting problem is to comprehend a particular spatial-temporal construction, not to label it as temporal or spatial”.

Então, por que um texto canônico, como o de Lessing, desenvolvido em consonância com as convenções de pensamento de sua época, ancoradas em estratégias teóricas que precedem em meio século a fotografia, em mais de um século o cinema, e em mais de um século e meio Mallarmé, Duchamp e as vanguardas históricas, mantém sua influência sobre as teorias da arte e da literatura, senão como referência direta e assumida, ao menos no caráter de sùmula insuperável da separação entre as duas artes? Se a resposta se encontra vinculada aos desdobramentos da nossa herança alfabética, poderíamos dizer que à persistência do nosso impulso classificatório se soma a questão da negação gradativa do suporte, na literatura e nas artes visuais, como colocada por Anne-Marie Christin (2009).

Para Christin (2009), 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, processo que teve seu ápice no Renascimento, com a popularização da técnica do *trompe-l'œil*, cujas intenções de fabricar uma ilusão do real consistiam peremptoriamente no sucesso do apagamento do suporte.

Para Christin (2009, s.n.), as civilizações do ideograma, que sempre viram no suporte senão um ponto de partida para a significação por meio do desenho ou da escrita, valorizando seus aspectos naturais, como nas inscrições ancestrais sobre cascos de tartaruga e sobre as imperfeições da superfície do papel, não poderiam ter se ocupado do *trompe-l'œil*, sendo este “um produto exclusivo da arte ocidental”.

É paradoxal que a investigação das razões para o rompimento do ler com o ver, da palavra com a imagem, passe por duas vias que se pareçam opostas: de um lado, o desejo de iconoclastia que, segundo Vilém Flusser (2011), seria a motivação ulterior da escrita alfabética:

Os inventores do alfabeto viram, nos criadores de imagens e nos mitólogos, inimigos, e não distinguiram, com razão, uns dos outros. A criação e a adoração de imagens (magia), tanto quanto o sussurro escuro e circular (o mito), são dois lados da mesma moeda. O motivo por trás da invenção do alfabeto foi superar a consciência mágico-mítica (pré-histórica) e garantir espaço para uma nova (histórica) consciência. (FLUSSER, 2011, p. 55)

De outro lado, estaria em jogo o desejo de apagamento do suporte em prol do deslumbramento de imagens que se confundem com o real, que, segundo Christin (2009), seria consequência do alfabeto. Então, após instaurar, pela escrita, a sua almejada realidade de comunicação iconoclasta, a civilização do alfabeto teria originado e incentivado a ilusão do real por meio da pintura?

Aqui retornamos a Lessing: a realidade de comunicação iconoclasta do alfabeto concedeu à escrita a supremacia sobre o pensar discursivo e crítico, e em seu processo de consolidação prescreveu para as imagens a representação e a ilusão da similitude. Para Lessing (1969), a pintura poderia servir como intérprete quando a eloquência das letras, em seu alto poder de complexidade, ultrapassava o imaginário. A civilização do alfabeto, em oposição à civilização do ideograma, encara a escrita como superior à imagem porque em seu iconoclasmo a considera uma ameaça ao primado da consciência histórica, um primado sedimentado lentamente em relações de poder.

Mitchell (1986, p. 108) diz que Lessing parece estar ciente de que “imediatismo, vivacidade, presença, ilusão e um certo caráter interpretativo conferem às imagens um estranho poder, um poder que ameaça desafiar a lei natural e usurpar o domínio da poesia”.<sup>11</sup> Por essa razão, para Lessing (1969, p. 10), a pintura deveria ser mantida sob vigia: a arte insubordinada às leis do homem representava um fenômeno perigoso: “as artes plásticas, especialmente, pela inevitável influência que exercitam no caráter de uma nação, têm o poder de causar certo efeito que demanda a atenção cuidadosa da lei.”<sup>12</sup>

Tendo parte com o mundo da ilusão e dos sonhos, às artes plásticas eram vetadas as noções de tempo, expressão, mente, eloquência, sublime e masculino, sendo atribuídas a elas as noções de espaço, imitação, corpo, silêncio, beleza e feminino. Mitchell sugere que as intenções de separação entre a palavra e a imagem

---

<sup>11</sup> No original: “Immediacy, vividness, presence, illusion, and a certain interpretive character give images a strange power, a power that threatens to defy natural law and usurp the domain of poetry”.

<sup>12</sup> No original: “The plastic arts, especially, besides the inevitable influence which they exercise on the character of a nation, have power to work one effect which demands the careful attention of the law”.



sejam vistas pelo viés da separação entre masculino e feminino, verdade e prazer, pureza racional e monstruosidade mítica. Daí teria surgido o horror iconoclasta que as vanguardas, em maior ou menor grau de intenção, contribuíram a depor. As ameaças à pureza dos gêneros, ou seja, as violações das esferas da pintura dentro da poesia, e vice-versa, geram o que chamamos de hibridismo, dentro do qual habitam as noções de adultério em oposição à honestidade do “gênero puro”, do monstruoso em oposição ao humano, da mãe em oposição ao pai.

Quanto a esse jogo de oposições, pesa sobre as artes o que Ernst Hans Josef Gombrich (1958, p. 142) chama de confluência de várias tradições: “aquela do paragone, a rivalidade entre as artes, entrelaça-se com a distinção clássica entre o sublime e o belo, e estas categorias, por sua vez, são vistas em termos de tradições nacionais e políticas, liberdade e tirania, Inglaterra e França.”<sup>13</sup> Nesse sentido, teremos de ir ao encontro das revoluções de Stéphane Mallarmé, na literatura, e de Marcel Duchamp, nas artes visuais, para iluminar o que Christin (2009) chama de reconciliação entre o legível e o visível.

É preciso grifar, contudo, que, a despeito das movimentações homológicas e separatistas, ao longo da história da arte, a palavra sempre esteve presente, notadamente na pintura – para Michel Butor (1969, p. 7), a constatação da presença em profusão da palavra na pintura garantiria, por si só, a derrubada do “muro fundamental edificado por nosso ensino entre as letras e as artes”.<sup>14</sup> Por sua vez, o imagético foi utilizado em gêneros literários desde a Antiguidade grega, vide as *technopaegnias*, formas ancestrais de caligramas, suas herdeiras medievais, as *carminas figuratas* de motivos religiosos desenvolvidas nas abadias, os emblemas realizados a partir da invenção da prensa no século 15, os poemas laudatórios chamados de labirintos do período barroco.

O ímpeto de proibição do hibridismo alavancado por Lessing no século 18, no entanto, relegou esses gêneros às categorias periféricas da literatura, e sua aura de

---

<sup>13</sup> No original: “[...] that of the paragone, the rivalry of the arts, interweaves with the classic distinction between the sublime and the beautiful, and these categories in their turn are seen in terms of political and national traditions, liberty and tyranny, England and France”.

<sup>14</sup> No original: “[...] mur fondamental édifié par notre enseignement entre les lettres et les arts”.

perturbação em relação a um sentimento de ordem e equilíbrio perseguido pelas leituras cartesianas da história deve ter contribuído para o interesse que as vanguardas demonstraram sobre eles; no caso das *carminas figuratas*, foram atualizadas por Guillaume Apollinaire com seus caligramas, a partir de 1918, e os labirintos barrocos se tornaram um ponto de referência para toda a poesia visual das vanguardas (LUNA, 2005).

Se, no século 20, as artes visuais ocidentais começam a fazer as pazes com o suporte, a partir de todas as vias abertas pelas vanguardas históricas, processo semelhante acontece na literatura por meio de Mallarmé (2009, s.n.), em que o visível reencontrou “o seu lugar ao lado da linguagem na criação literária da civilização do alfabeto, após mais de dois mil anos de divagações e de reticências”.

O retorno ao suporte, virada espacial que as letras devem a Mallarmé, é um retorno à origem da escrita, ao pensamento do ecrã, que, segundo Christin (2009, s.n.), faz surgir revelações como em um sonho, por ser a superfície primeira e eterna diante da qual está o homem: “É verosímil que a observação do céu estrelado tenha inspirado de forma mais ou menos direta a criação da imagem”, e a constelação de *Un Coup de Dés* é um eco, uma fantasmagoria desse ecrã primordial no qual palavra e imagem ainda eram, uma da outra, indistinguíveis.

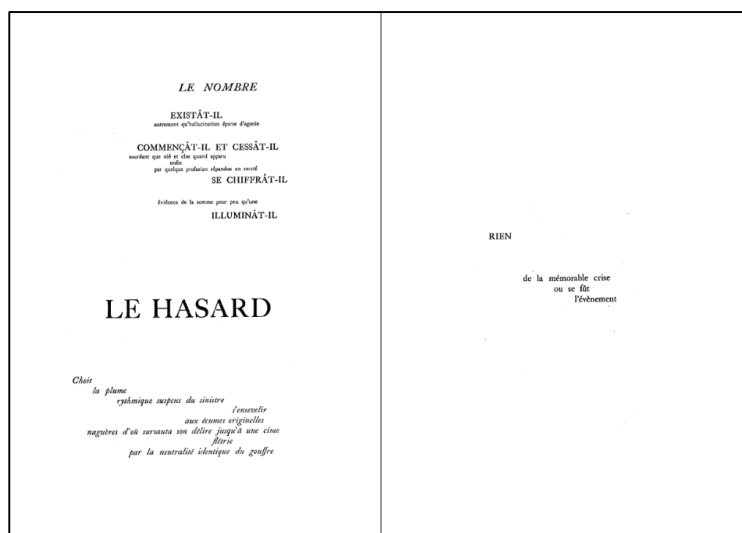


Figura 3 – Stéphane Mallarmé. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: poème*, 1897.  
 Fonte: <<https://typolitterature.wordpress.com/2012/06/19/stephane-mallarme-le-coup-de-des/>>

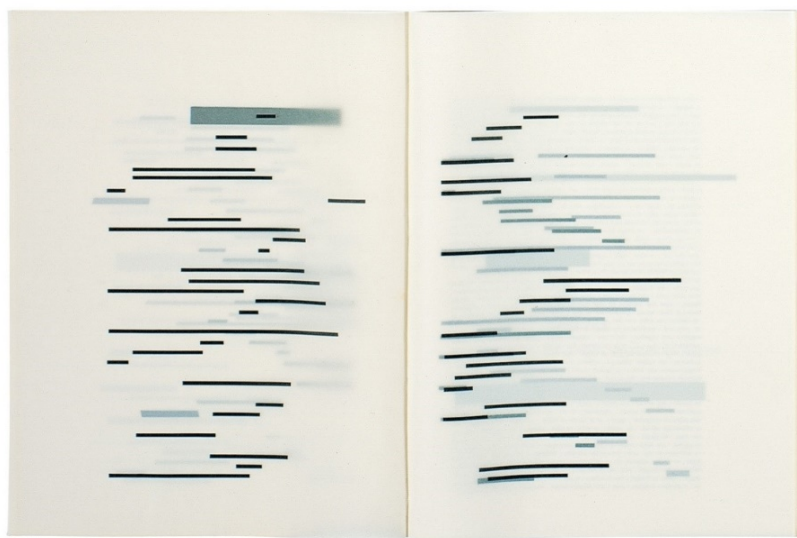


Figura 4 – Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: image*, 1969.  
Fonte: <<https://www.macba.cat/en/un-coup-de-des-jamais-nabolira-le-hasard-2030>>



Figura 5 – Marcel Duchamp. *Fountain*. 1917, réplica de 1964. Tate Collection.  
Fonte: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>>

Ao promover o retorno à página como elemento de significação, ao mesmo tempo unidade poética e unidade estética, ou seja, por excelência, o lugar de encontro entre o visível e o legível, Mallarmé se estende como referência primordial aos artistas da relação texto-imagem, ainda que na literatura as questões suscitadas pelo seu legado visual sejam menos trabalhadas do que as questões consideradas de cunho puramente literário. Marcel Broodthaers, artista que partiu da literatura para trabalhar a linguagem pela perspectiva da visualidade, voltou-se ao *Poème* (Figura 3) para retomar a grande ruptura mallarmaica: a imagem e o seu papel na construção poética.

O *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard*, de Broodthaers (Figura 4), vem acompanhado do subtítulo *Image*, em flagrante resposta ao subtítulo *Poème*. O seu *Image* é um espelhamento completo, em termos de composição estrutural, mas também de ressonâncias subterrâneas, do *Poème* de Mallarmé. Mantendo a estrutura original das páginas, a interferência de Broodthaers consiste na inserção de barras pretas que obliteram o texto. Tal ação intenta chamar a atenção para as relações entre os versos e os enganadores vazios entre eles, que são enganadores porque na verdade também *significam*: são ressonâncias semânticas que estão de fora do alfabeto. Do mesmo modo, o branco e o preto em Broodthaers devem ser compreendidos como o que eram no original de Mallarmé: valores semânticos.

Fazendo par à ruptura mallarmaica, temos em Marcel Duchamp uma figura seminal no rompimento do compromisso das artes visuais com os modos de representação. Mais interessado nos discursos possíveis por meio da visualidade, Duchamp subverteu todas as regras da criação artística e, também, suas convenções extrapictóricas, a exemplo da relevância dos títulos para a assimilação das composições.

Duchamp reconfigurou as relações entre artista e obra, artista e público, obra e público, a partir da introdução dos *ready-made*, objetos apropriados e retirados de sua função original que passavam a cintilar novos significados ao serem elevados ao *status* de obra de arte, com alterações mínimas, como a inscrição “R. Mutt 1917” no urinol submetido em 1917 para a exposição da Sociedade dos Artistas Independentes em Nova York (Figura 5).

O papel de Duchamp nas contribuições das vanguardas foi múltiplo e ao mesmo tempo singular. O contexto industrial de finais do século 19 às primeiras décadas do século 20 reverberou fortemente nas produções artísticas das vanguardas: Picasso e Braque, Kurt Schwitters (Figuras 6 e 7) e os futuristas passaram a retirar da atmosfera conturbada da reprodutibilidade técnica, da guerra e da valorização dos grandes centros urbanos a matéria-prima para uma nova arte, capaz de apresentar uma visão de mundo em constante aglutinação de possibilidades plásticas, em que o palimpsesto, a colagem, a bricolagem e os próprios ruídos da palavra vieram a ser instrumentos propícios para uma arte interessada em refletir as características da nova sociedade.

A reprodução em massa de imagens e objetos na era industrial recém-inaugurada passa a habitar os trabalhos de arte não como mera representação, registro ou documento fiel de um tempo, surgindo também sob a forma de discurso crítico, de análise e de reflexão poética. É nesse domínio da proposição de arte como exercício intelectual, não meramente sensível, que Duchamp se posiciona como o pai da arte contemporânea.

As vanguardas eram essencialmente verbovisuais porque moldadas na cacofonia de linguagens que os centros urbanos de seu tempo rapidamente passaram a exibir, com reproduções gráficas de todo tipo proliferando no ambiente das ruas, das notícias impressas aos cartazes de propaganda. Márcia Arbex (2006, p. 57) identifica traços comuns à literatura e às artes visuais que passam a ser verificados naquele período: “rejeição da mimese e conseqüente ênfase no significante; decomposição do objeto em partes, nos textos futuristas ou cubistas; simultaneísmo, deslocamento e distorção dos planos presentes na pintura e que surgem na literatura com o rompimento da continuidade espacial e temporal; princípio da montagem e colagem”.

O cinema e a fotografia descortinaram uma era de abundância das imagens, e, assim, as vanguardas abriram o caminho para que a miscigenação entre as artes se tornasse um fenômeno cada vez mais presente nas produções artísticas, tomando protagonismo em todos os movimentos e manifestações que, depois de Mallarmé e Duchamp, anunciaram comprometimento com as rupturas.



Figura 6 – Pablo Picasso, *Guitar, Sheet-music and Glass*, 1912. McNay Museum.  
Fonte: <<https://collection.mcnyart.org/objects/112>>



Figura 7 – Kurt Schwitters, *Entrance Ticket (Mz 456)*, 1922. Museu Nacional Thyssen-Bornemisza.  
Fonte: <<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/schwitters-kurt/entrance-ticket-mz-456>>

O legado de Duchamp para a relação entre imagem e linguagem é a compreensão do espectador como partícipe de um jogo cognitivo. Tal mudança no estatuto do espectador, de receptor para ator ativo no processo de fruição da obra de arte, é a chave para o entendimento das relações entre palavra e imagem na perspectiva contemporânea, porque em Duchamp a leitura, seja de um título, a buscar sua relação com a imagem visualizada, seja a leitura discursiva, em busca dos significados da totalidade da obra, desempenha papel de aglutinadora de elementos que não são mais abordados no viés oposicionista da temporalidade *versus* espacialidade. Para Duchamp (1975, p. 83) “o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição”.

Estabelecidas as ressonâncias entre Duchamp e Mallarmé para a compreensão da miscigenação entre o visível e o legível como característica fundamental da arte contemporânea, passamos para a verificação de que a presença da linguagem verbal nas artes visuais tem se projetado de forma marcante na própria noção do que é ser artista. 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 linguagens artísticas e que explora campos do conhecimento que se projetam para além das vizinhanças interartes.

Na perspectiva de uma busca pela diluição da oposição entre palavra e imagem, no que diz respeito às suas possibilidades de significação entremeada, ou seja, potencialidades de retroalimentação, constantemente nos deparamos com tentativas de fortalecimento dessa mesma oposição. Tais movimentos podem surgir sem intenções diretas de segregação, muitas vezes com o intuito de assimilar, no campo literário, os experimentos híbridos com a linguagem escrita e a visualidade. Na taxonomia das práticas literárias, convencionou-se chamar tais projetos de literatura expandida ou de poesia visual.

A oposição entre palavra e imagem, no entanto, também é reverberada nas problematizações das artes visuais de modo a fixar territórios distintos, a exemplo dos teóricos modernistas, como Clement Greenberg, que reivindicou, segundo Karl Erik Schøllhammer (2002, p. 23), “a purificação da pintura de tudo o que lhe é alheio: os elementos literário-descritivos, a escultura e a arquitetura”. Especialmente no que diz respeito a uma interdição do trânsito entre as artes ditas do tempo e do espaço, as noções remanescentes dos tempos de Lessing tendem a impulsionar a designação de hibridismo entre texto e imagem como pertencentes à literatura.

Mitchell (*apud* SCHØLLHAMMER, 2002, p. 24) argumenta, em relação aos preceitos que encurralam a palavra e a imagem em oposições qualitativas, que “todos os meios de comunicação são meios mistos, todas as representações são heterogêneas; não existe nenhuma arte ‘puramente’ visual nem verbal, apesar de ser o impulso de pureza um dos gestos utópicos do modernismo”.

A circunscrição temporal-espacial, que tenta dar conta de pesar a criação como mais ou menos visual, mais ou menos verbal, nunca parece conter trabalhos profundamente interartes como os realizados no âmbito da poesia concreta, por exemplo, em que as somas e as subtrações homológicas não funcionam diante das malhas do hibridismo. 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.

O artista Robert Smithson (1996, p. 83-84) assinala que o termo ficção é imediatamente assimilado como um termo literário, nunca apreendido em seu sentido geral: “A noção racional de ‘realismo’ parece ter impedido a estética de lidar com o lugar da ficção em todas as artes. [...] O racionalismo confinou a ficção às categorias literárias a fim de proteger seus próprios interesses ou sistemas de conhecimento”.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> No original: “The rational notion of ‘realism,’ it seems, has prevented esthetics from coming to terms with the place of fiction in all the arts. [...] Rationalism confines fiction to literary categories in order to protect its own interests or systems of knowledge”.



Que a confluência do ver e do ler seja abordada de modo mais abrangente pelos artistas visuais do que por teóricos, constitui um corpo de problemas a ser enfrentado, de forma prática e discursiva, pelos artistas contemporâneos que se utilizam de procedimentos tidos como literários, orbitando em torno de gêneros e de ideias como ficção e narrativa. Não raro o impulso classificatório recai sobre o trabalho do artista contemporâneo que embarca no trânsito interartes, catapultando-o para um dos lados sobre os quais ele oscila, geralmente sendo expatriado para o terreno da literatura expandida ou da poesia visual.

Mesmo que a noção de campo ampliado, proposta por Rosalind Krauss na década de 1970, tenha se firmado como ponto de transição ao se afastar drasticamente da apologia de Greenberg à não contaminação das linguagens, o seu entendimento de que a arte do século 20 diz respeito a operações que estão mais ligadas a um conjunto de termos culturais do que a campos específicos parece ter uma ressonância mais marcada na prática artística do que nas teorias da arte, onde o tema geralmente é tratado na perspectiva formalista da homologia estrutural ou da dissecação das qualidades visuais da letra.

Portanto, faz-se necessário, nos espaços do pensar da arte, ante o assentamento do hibridismo palavra-imagem nas criações artísticas contemporâneas, não só a abordagem da presença dos procedimentos literários na criação artística, como as imagens poéticas e os recursos narrativos da ficção, mas também o revisitar da origem figural na comunicação humana e o mapeamento dos marcos verbovisuais não situáveis entre esta e aquela arte, mas no entremeio não nomeado na história das manifestações estéticas ocidentais.

## Referências

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível. Uma breve introdução. *In*: ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível*. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Genève: Skira, 1969.

CHRISTIN, Anne-Marie. Legível/Visível. Ciclo de Conferências A Arte Antes e Depois da Arte. Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens da Universidade Nova de Lisboa. *Culturgest*. Lisboa. 25 de maio de 2009.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTOK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

FLUSSER, Vilém. *A escrita*. Há futuro para a escrita? Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2011.

GOLDSMITH, Kenneth. Processos infalíveis. Tradução de Celina Porto Carrero e Taís Garcia. *Revista Serrote*, v. 13, p. 211-239, mar. 2013.

GOMBRICH, Ernst Hans. Lessing. In: *Proceedings of the British Academy for 1957*. Londres: Oxford University Press, 1958. p. 133-156.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. *Gávea*: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: n. 1, p. 87-93, 1984. Disponível em: <[https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17\\_Rosalind\\_Krauss.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf)>. Acesso em: 26 jun. 2020.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon: an essay upon the limits of poetry and painting*. Translated by Ellen Frothingham. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969.

LUNA, Jayro. *Caderno de anotações*. Belo Horizonte/São Paulo: Signos/Editora Oportuno, 2005.

MITCHELL, William John Thomas. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. *Léngua & meia*: Revista de literatura e diversidade cultural, Feira de Santana, n. 1, p. 20-34, 2002. Disponível em: <[http://www2.uefs.br/leguaemeia/1/1\\_020\\_regimes.pdf](http://www2.uefs.br/leguaemeia/1/1_020_regimes.pdf)>. Acesso em: 22 out. 2019.

SMITHSON, Robert. A museum of language in the vicinity of art. In: *Robert Smithson: The Collected Writings*. Londres: University of California Press, 1996.