

Imagens do texto, imagens no texto

Daniela Kern

Bacharel em História, Teoria e Crítica da Arte pela UFRGS, doutoranda em Letras pela PUC/RS, bolsista do CNPq.

E-mail: danielapmkern@yahoo.com.br

Resumo

Este artigo, por meio da análise do texto *O rio da informação banha a tribo global*, de Pierre Lévy, e do filme *Lisbon Story*, de Wim Wenders, reflete sobre a própria construção da crítica de arte, isto é, sobre a possibilidade de tradução em palavras das impressões provocadas pelas imagens.

Palavras-chave: crítica de arte, escrita, Pierre Lévy, Wim Wenders.

Abstract

This article, by means of the analysis of Pierre Lévy's text *O rio da informação banha a tribo global*, and of Wim Wenders's film *Lisbon Story*, reflects on the very construction of Art criticism, that is, on the possibility of translation in words of the impressions provoked for the images.

Keywords: art criticism, escrita, Pierre Lévy, Wim Wenders.

QUE VOZ vem no som das ondas
Que não é a voz do mar?
É a voz de alguém que nos falla,
Mas que, se escutamos, cala,
Por ter havido escutar.

Fernando Pessoa, *Mensagem*

O que acontece quando escrevemos um texto sobre arte? Pergunta de enunciado curto mas complexo, nossa tarefa aqui é tentar respondê-la a partir da análise de um texto, *O rio da informação banha a tribo global*, de Pierre Lévy (1996), e de um filme, *Lisbon Story*, de Wim Wenders (1994). À primeira vista, a tarefa parece difícil. Nosso assunto é a escrita de textos sobre arte, e nossas "matérias-primas" falam respectivamente sobre processos de leitura de textos e de hipertextos, e sobre o cinema como imagem construída, com as possibilidades e os limites inerentes a qualquer construção humana. Mas,

pensando mais um pouco, podemos analisar estas obras como complementares e úteis à "solução" de nosso "problema", na medida em que aquele que escreve sobre arte, seja ele artista, escritor, historiador ou apreciador leigo, num primeiro momento se depara com a obra, *lendo-a* (e então o estudo dos mecanismos de leitura feitos por Pierre Lévy nos interessa) e num segundo momento, procura transformar a imagem resultante de sua leitura particular em um texto (aqui podemos traçar um paralelo entre o escritor que constrói imagens com palavras e o cineasta, que constrói imagens também com palavras, com música e com as próprias imagens). Passando por Lévy e Wenders e não esquecendo nossos conhecimentos de história da arte, especularemos sobre o que significa escrever um texto sobre arte, escrevendo um texto-sobre-a-escrita-de-um-texto-sobre-arte.

O rio da informação banha a tribo global

Neste fragmento de texto discutiremos apenas os sete primeiros parágrafos do texto de Pierre Lévy. Por quê? É nesses parágrafos que Lévy resume seus conceitos de processos de leitura. No restante do texto, ele se preocupará em fazer uma espécie de *ode* aos avanços tecnológicos na área da informática, que supostamente possibilitariam à humanidade um reencontro "...à um nível de energia superior, [com] certas condições de comunicação que reinaram nas sociedades orais" (LÉVY, 1996, p.5). E como estamos longe de partilhar do otimismo exagerado do autor com relação aos *novos meios* (que Lévy parece entender serem *bons* por natureza), se empregássemos esta segunda parte do texto não nos restaria outra opção a não ser escrever uma espécie de refutação, sustentada por referências a autores que vêm com mais cuidado estas teorias que enaltecem os novos

meios de comunicação (no caso, os equipamentos de informática, passíveis de venda, produzidos por indústrias poderosas que precisam fazer com que seus produtos se tornem uma necessidade para poderem se expandir) sem questionar os fins (o que será veiculado nas mídias? Quem terá acesso à informação?), como Paul Virilio, do qual citaremos um trecho para justificar nossa posição:

Se é possível falar de crise hoje em dia, esta é, antes de mais nada, a crise das referências (éticas, estéticas), a incapacidade de avaliar os acontecimentos em um meio em que as aparências estão contra nós. O desequilíbrio crescente entre a informação indireta, fruto do desenvolvimento de diversos meios de comunicação, tende a privilegiar *indiscriminadamente* toda informação mediatizada em detrimento da informação dos sentidos, fazendo com que o efeito de real pareça suplantar a realidade imediata. A crise das grandes narrativas da qual nos fala Lyotard denuncia aqui os efeitos das novas tecnologias, que enfatizam mais os "meios" do que os "fins" (VIRILIO, 1993, p.18).

Portanto, nos deteremos na questão formal colocada por Lévy, mesmo sabendo que o assunto *conteúdo* continua sendo uma questão polêmica em arte, merecedora de atenção, ainda mais neste século em que o aspecto formal da arte foi muito valorizado, na esperança de que pudesse ser o fator determinante da identidade daquilo que é realmente artístico.

Pierre Lévy define o "trabalho da leitura" da seguinte maneira: "...a partir de uma linearidade ou de uma superficialidade inicial, rasgar, ferir, entortar, redobrar o texto, para abrir um meio vivo onde possa desplugar-se o sentido. O espaço do sentido não preexiste à leitura. É percorrendo-a, cartografando-a, que nós o fabricamos" (LÉVY, 1996, p.4). O modo como uma pessoa lê um texto, um filme ou uma obra de arte vem despertando a curiosidade de pesquisadores em diversas áreas das ciências humanas, e agora proliferam os estudos desta natureza com abordagens semióticas, fenomenológicas, psicológicas, etc. Não se trata apenas do estudo dos mecanismos de percepção (caso da Gestalt), mas da tentativa de compreensão dos mecanismos de apreensão e transformação de informações, isto é, da própria elaboração do conhecimento tal qual o concebemos. Quem escreve sobre arte inevitavelmente terá, de alguma maneira, antes de iniciar a escrita, que tomar contato com a obra que será objeto de seu texto. Esse é, obviamente, um caso específico - quando falamos em textos de artes plásticas a variedade de abordagens possíveis é imensa, não redutíveis ao tema *objeto artístico*: o processo de criação, discussões das possíveis significações simbólicas e filosóficas do fazer artístico, o público de arte, o mercado de arte, o não-público de arte, etc. Como o sentido se dá com a

leitura, e como na leitura colocamos parte de nossa bagagem de sensações, lembranças, conhecimentos, nada garante que o sentido que construímos para nós a partir da leitura de uma obra coincida exatamente com o sentido imaginado pelo autor. Em arte (pelo menos em arte contemporânea), essas *dissonâncias de sentido* não chegam a configurar um problema. Pelo contrário: muitas vezes o autor da obra conta com estas múltiplas leituras da parte do espectador. Quem escreve sobre arte, então, deve ver claramente o fato de estar propondo em seu texto uma das possibilidades de leitura, e não a única possibilidade de leitura da obra. Esta infinidade de interpretações (é o que são, afinal, nossas leituras) pode parecer assustadora, e eventualmente nos jogar num relativismo absoluto, onde tudo pode significar tudo. Para escapar a esse relativismo paralisante, o que pode fazer alguém que escreve sobre arte, principalmente sobre arte contemporânea? Antes de mais nada, o recurso à história da arte é indispensável, porque inúmeros movimentos artísticos surgiram em reação a outros movimentos, inúmeros artistas buscam em suas obras a solução de problemas formais formulados no interior de obras de outros artistas, porque em arte contemporânea inúmeras obras citam, evocam e fazem referência a outras obras, estudadas dentro da história da arte ocidental. Daí concluirmos que ocasionais pretensões universalistas de alguns artistas que acreditam estar criando obras universalmente compreensíveis devam ser vistas com reservas. O próprio conceito de arte, por mais difuso que seja, surgiu no interior de uma determinada cultura, não fazendo sentido em outras. Hoje necessitamos de uma enorme bagagem de conhecimentos de história da arte para ver sentido em muitas obras contemporâneas - e este conhecimento nós sabemos que é de acesso restrito. Portanto, quem escreve sobre arte, além de conscientizar-se de seus critérios particulares de leitura, de seus gostos pessoais, deveria também ter uma noção do contexto em que a obra foi criada, e à que público seu criador pretendia (ou não) atingir.

Prosseguindo na hipótese de termos que escrever um texto sobre uma obra: pode acontecer que tenhamos que escrever sobre uma obra que não nos diz absolutamente nada, não nos chama a atenção e não nos coloca nenhum problema, mesmo que estejamos devidamente munidos de conhecimentos de história da arte. Convenhamos que se trata de uma situação difícil, nesta época em que a amizade pessoal entre críticos de arte e artistas foi consolidada (JIMÉNEZ, 1995), mas melhor do que escrever um texto ficcional com elogios pouco sinceros é expor as razões

pelas quais se acredita que a obra X não funcionou como obra de arte - e nós sabemos que nem todos os trabalhos que se propõem como artísticos funcionam como tal.

Retomemos um trecho de Pierre Lévy:

Escutar, ouvir, ler, voltam finalmente a se construir. Na abertura em direção ao esforço de significação que vem de outro, trabalhando, atravessando, amassando, decupando o texto, incorporando-o a nós, destruindo-o, nós contribuimos para erigir a paisagem de sentido que nos habita. [...]. Esses ensinamentos, essas relíquias, esses fetiches ou esses oráculos não têm nada a ver com as intenções do autor nem com a unidade semântica viva do texto. Eles contribuem, porém, para criar e recriar o mundo de significações que nós somos (LÉVY, 1996, p.4).

Que a *leitura* de obras de arte serve também para *criar e recriar o mundo de significações* de quem escreve, disso não temos dúvida. O que precisamos procurar, quando escrevemos sobre arte, é esse elo de contornos indefinidos que permite que alguém consiga entender, pelo menos em parte, aquilo que outra pessoa procurou transmitir (no nosso caso, em forma de texto, no caso do artista, em forma de obra), elo que Kant tentou definir desde sua *Estética Transcendental*, e que Leibniz recusava em sua *Monadologia*. Algo existe entre as pessoas que possibilita uma espécie de entendimento mútuo, de comunicação. E passar para um texto, através da leitura pessoal e particular de uma obra, rotas, direções e sensações que outras pessoas possam identificar ao olhar/apreciar o mesmo trabalho, é um dos objetivos a serem perseguidos por quem escreve sobre arte.

Lisbon Story

Em *Lisbon Story*, o alemão Phillip Winter viaja até Lisboa para encontrar seu colega Friederich. Eles estão trabalhando juntos na produção de um filme sobre Lisboa: Phillip como sonoplasta, e Friederich como camera-man e diretor. Quando Winter chega a Lisboa, seu amigo não está em casa, o que o obriga a fazer a sua parte do trabalho sozinho: peregrinar pelas ruas de Lisboa com seus gravadores e microfones, atrás de sons da vida cotidiana, que se encaixem com as cenas em preto e branco já gravadas por Friederich. Durante este período em que permanece sozinho na casa de Friederich, além de trabalhar na sonorização do filme, Phillip lê os livros de Fernando Pessoa pertencentes ao amigo. “O pensamento nasceu cego mas sabe o que está vendo” (Fernando Pessoa sublinhado). Mais do que tomar contato com o pensamento de Pessoa, Phillip segue os rastros do pensamento do amigo desaparecido nas páginas

sublinhadas do livro. “À luz do dia, até os sons brilham. Desejei, como os sons, viver pelas coisas e não por elas ser. Ouço sem ter de olhar” (Fernando Pessoa sublinhado). Logo Phillip descobrirá outras fitas do amigo, espécie de rascunho visual, pois foram gravadas em uma câmera que o misteriosamente desaparecido Friederich levava nas costas. Estas fitas fazem parte de uma experiência de Friederich, que, desiludido com os rumos que o cinema tomou, industrializando-se, decide buscar a imagem pura, inocente, não-maculada por seu ponto de vista. Em uma das fitas, a do quinto dia da experiência, ele diz: “Não seleciono mais. Que liberdade!”. No sexto dia da experiência fala: “Sinto meu batimento cardíaco nestas imagens, literalmente! Minha visão sobrevoa a cidade. Meus olhos podem tocá-la como se fossem mãos. O que vejo e o que sou são uma coisa só”. O descontentamento de Friederich com as imagens fantasmáticas do cinema parece latente em outro depoimento que gravou em uma das fitas: “Morrer e não se mais visto. Tudo é verdade. O homem é incapaz de ver sua própria face assim como é incapaz de ver seus próprios olhos”. Após três semanas, Phillip descobre o amigo desiludido e voluntariamente desaparecido. Friederich não vê mais sentido no filme que estava fazendo sobre Lisboa (no espírito *uma câmera na mão, um filme na cabeça*), porque não vê mais sentido no próprio cinema. Mas Phillip, que talvez agora mais do que antes ama a imagem construída pelo olhar e os sons das imagens (“À luz do dia até os sons brilham...”- Fernando Pessoa sublinhado), discorda do amigo, e procura despertar-lhe o amor antigo que sentia pelo cinema. A conclusão deste filme-tributo aos cem anos do cinema é otimista: os dois amigos, finalmente juntos, retomam o projeto do filme sobre Lisboa e vão às ruas lisboetas com a câmera à manivela nas mãos ... Contada a história, o próximo passo é ver de que forma ela pode nos ajudar na tentativa de resposta à pergunta “o que acontece quando escrevemos um texto sobre arte”.

O que faz um cineasta/diretor de cinema? Olha, filma, seleciona, corta, monta, cria seqüências de imagens: um filme. E quem escreve sobre arte, faz o quê? Olha, olha de novo, compara, seleciona questões importantes nas imagens, ordenando-as, monta: um texto. Em ambos os casos, escolhas. Em ambos os casos, a obtenção de algo que não é a própria realidade da história visível, audível e palpável (o filme) nem a própria realidade da obra de arte visível - e às vezes também audível e palpável (o texto). Mas até que ponto, falando agora especificamente de arte, uma obra visual é “traduzível” em texto? Friederich, o cineasta,

angustiava-se por não poder transformar em filme a *verdadeira e pura* realidade. Quem escreve sobre arte, então, passa pela mesma situação, procurando a *linguagem ideal* que permita visualizar, por exemplo, um quadro de Cézanne em um conjunto articulado de palavras. Se abandonarmos a intenção de literalmente materializar o quadro em palavras, e se tivermos em mente a autonomia do próprio texto enquanto criação original (mesmo sendo sobre o quadro, não é o quadro), nos livramos de um problema, e ganhamos outros, porque passaremos a trabalhar em um terreno que se confunde com o da literatura, e que possui regras diferentes daquelas vigentes nas artes visuais. Teremos que pensar em duração de palavras, ritmo, “calor” e “frieza” dos sons, pausas, intervalos, metáforas, vocabulário, porque descrever a tela (duas meninas em um cavalo azul, por exemplo) nem sempre é o suficiente - a não ser, é claro, que tenhamos veia poética, e ainda assim correremos o risco de usar a obra de arte apenas como pretexto... para um texto. Aqui, a estas alturas, já estamos invadindo a (derradeira) questão seguinte.

O que acontece, afinal, quando escrevemos um texto sobre arte?

Hora de organização - ainda temos uma questão a responder. E várias das idéias que nos ocorreram enquanto líamos o texto e víamos o filme serão colocadas aqui, mais como novas perguntas do que como respostas, é verdade. Podemos pensar na fenomenologia da escrita de um texto sobre arte (supondo que isto seja possível). Será que quem escreve textos sobre arte é normalmente acometido de surtos de escrita automática (o que alguns identificariam com a misteriosa inspiração) ou, ao contrário, como nós neste exato momento, sofre demoradamente em cima do papel, tentando dar algum sentido à tonelada de idéias confusas que tem na cabeça? Talvez antes de iniciar esta perigosa fenomenologia da escrita sobre arte fosse melhor identificar quem escreve sobre arte. Deve ser um escritor? Ou o próprio artista? O escritor corre o risco, como já dissemos, de usar o texto como pretexto, enquanto o artista, por sua vez, arrisca-se a não conseguir transmitir, no manejo com as palavras, exatamente aquilo que deseja. Quem escreve sobre arte pode também não se considerar nem escritor, muito menos artista (e aqui temos a vasta gama de críticos, teóricos, historiadores, etc.), o que não o torna imune aos riscos supramencionados. Em todos os casos, podem ocorrer situações-limite, nas quais, por

exemplo, o texto transcende em muito a obra (qualitativamente falando) ou vice-versa. O encontro de um ponto de equilíbrio para todos estes que escrevem sobre arte continua sendo a meta. O problema é como atingir este ponto, quando sabemos que não existem receitas, a começar pelo vocabulário. Além das denominações de cores, que palavras serão usadas por quem escreve sobre arte? Palavras técnicas emprestadas de áreas das ciências exatas, para conferir uma aparência científica ao texto? Palavras da semiótica, da psicanálise, da filosofia, da música, da crítica literária? Neologismos criados especialmente para as artes plásticas? Linguagem coloquial ou “refinada”? Estas questões podem ser respondidas recorrendo-se apenas ao estilo pessoal e à filiação a determinada corrente teórica? E quanto à estruturação do texto, o que se relacionaria melhor com uma obra de arte? Texto em prosa ou em verso? Texto narrativo (o tão criticado “impressionismo literário”) ou não? Jornalístico ou poético? Ou, simplesmente, devemos esquecer todas estas regras? Este mar de dúvidas pode (e, aliás, deve) pairar sobre os que, como nós, se propõem a escrever textos sobre arte, seguindo os passos de Pierre Lévy (quando olhamos uma obra de arte, experimentamos os processos que o autor descreve, pois, de certa maneira, a rasgamos, ferimos, entortamos, redobramos) e de Wim Wenders (selecionando os resultados de nosso contato com a obra estruturamos um texto, de acordo com nossa maneira de olhar, assim como a maneira de olhar de um cineasta - mesmo que desiludido, como Friederich - é responsável pelo estilo de um filme). Sem temer as inúmeras dúvidas, o que temos que fazer é aprender a nadar, da melhor forma possível, neste mar.

Referências bibliográficas

- JIMÉNEZ, Marc. **La Critique**: Crise de l'Art ou Consensus Culturel? Paris: Klincksieck, 1995.
- LÉVY, Pierre. **O rio da informação banha a tribo global**. Cultura Segundo Caderno. Porto Alegre: Zero Hora, 19.10.1996. p. 4-5.
- LISBON Story**. Direção e roteiro: Wim Wenders. Produção: Ulrich Felsberg; Paulo Branco. Intérpretes: Rüdiger Vogler Patrick Bauchau, Manoel de Oliveira, Teresa Salgueiro e Madredeus. Música: Madredeus. Berlim: Road Movies Filmproduktion, 1994. VHS (100 min), son., color.
- VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993.