

Escrever Imagens, Escavar Palavras: buracos na linguagem

Writing Images, Digging Words: Holes In Language

Resumo:

No presente artigo pretendemos abordar as relações entre imagem e palavra, tendo como ponto de partida o momento de incontinência visual e textual que experimentamos na contemporaneidade. Investigando as relações entre saber (enunciados e visibilidades) e poder (regimes de força), veremos com Michel Foucault que visibilidades e enunciados não se reduzem um ao outro quando lançados a um jogo com as forças, ou com um lado de fora das forças, como nos diz com Maurice Blanchot, que afirma também que falar, não é ver. Essa exploração nos permitirá pensar as relações complexas que podem se estabelecer entre imagem e palavra no campo da linguagem. Em um segundo momento, partindo do conceito de imagem crítica em Didi-Huberman, passaremos a uma investigação do campo da crítica de arte. Este se configura como campo privilegiado de discussão conceitual sobre a imagem em sua relação com a palavra, desde que potencialize os meios para pensar os processos de escrita relacionados à imagem em uma perspectiva que faz corte, que rasura e esburaca nossas relações com a linguagem.

Palavras-chave: Imagem. Palavra. Visibilidades. Enunciados. Imagem crítica.

Abstract:

This article aims to approach the relationship between image and word, taking as its starting point the moment of visual and textual incontinence we experience nowadays. Investigating the relationship between knowledge - statements and visibilities - and power - force regimes - we will see in Michel Foucault that visibilities and statements are not reducible to each other when launched on a game with the forces, or with outside forces such as we will see with Maurice Blanchot, who also claims that to speak is not to see. This exploration will allow us to think about the complex relationships that can be established between image and word in the language. In a second step, based on the concept of critical image in Didi-Huberman we will come to an investigation of the art criticism field. This is configured as a privileged field of conceptual discussion of the image in its relation to the word, since it empower the means to think the writing processes related to the image in a perspective that makes cut, which erasure and hollow our relationship with language.

Keywords: Image. Word. Visibilities. Statements. Image critique.

HACK, Lilian; SOUSA, Edson Luiz André de. Escrever Imagens, Escavar Palavras: buracos na linguagem. *Informática na Educação: teoria e prática*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 227-244, jul./dez. 2015.

Lilian Hack

Edson Luiz André de Sousa

1 Escrever e Olhar: falar não é ver

Às vezes preciso escrever coisas que em parte me escapam, mas que provam precisamente o que em mim é mais forte do que eu.
(CAMUS, 2014)

Uma imagem está em intimidade e distância com a palavra. Intimidade, pois uma imagem, em seu fascínio, nos lança à palavra, ainda que seja à palavra silêncio: momento em que suspendemos a voz, arrebatados por essa presença fugidia. Seria então nesse preciso momento que somos ao mesmo tempo colocados em uma distância, em uma relação que é não-relação entre ver e falar.

Isso porque palavra e imagem jamais se reduzem uma à outra, elas antes nos lançam ao infinito da linguagem. São estas as proposições que desejamos investigar neste artigo partindo do seguinte contexto: vivemos na contemporaneidade um momento de incontinência visual e textual, um momento de excesso de produção de imagens e palavras. Isso se reflete na produção textual encontrada na internet, dos sites de informação às redes sociais; assim como na proliferação de imagens que encontramos na rede, e podemos incluir aqui desde fotografias cotidianas, passando pelos chamados *selfies*. Excesso que se encontra também na produção de obras de arte e em sua crítica. Um excesso que não supõe que sejamos capazes de pensar a respeito dessas produções, que não supõe que sejamos capazes de ler e fruir palavras e imagens e mesmo de relacionar ambas sem reduzir uma à outra, sem criar planos que as hierarquizem ou submetam, lançando palavras clichês às imagens, e imagens clichês às palavras, esvaziando a potência de invenção, de criação que leva de uma a outra, e que as mesmas podem disparar em seus encontros e desencontros. A artista Edith Derdyk, que tem sua pesquisa dedicada às relações entre palavra e imagem nas artes visuais, é quem nos diz isso de maneira precisa:

Hoje em dia a gente vive sob o signo da incontinência visual. Nunca se produziu tantas imagens, mas isso não quer dizer que as pessoas sejam alfabetizadas visualmente. Existe um jorro de imagens, uma bolha de produção [...]. As pessoas vão a shows e imediatamente já começam a fotografar, numa ânsia de capturar a passagem do tempo. Então, na verdade, penso que é uma outra coisa que está sendo levantada aí, nessa inflação da presentificação do tempo. E não necessariamente essa produção de imagens significa que as pessoas estejam alfabetizadas visual-

mente. E a mesma coisa com a palavra. Nunca se escreveu tanto. O próprio facebook, ou o twitter, são exemplos disso, exigindo inclusive um esforço sintético de escrever em um número determinado de caracteres, dando conta de uma notícia, de uma experiência. Mas isso também não valida que a pessoa esteja pensando na linguagem. Então eu acho que estamos vivendo um momento que pede um movimento de enraizamento, porque a fluência já existe, e existe de tal maneira, até nessa linguagem rizomática de superfície, que pede, ao mesmo tempo, um tempo de parada, um tempo de pouso pra refletir. (DERDYK, 2014, s/p.)

Derdyk, nos ajuda a dar voz a esse momento do contemporâneo em que, ao mesmo tempo em que temos mais acesso à imagem, seja à sua fruição ou à sua produção, menos capacidade de leitura dessas imagens parece haver. E o mesmo ocorre com a palavra, com a escrita. Esse frenesi de produção nos faz pensar em um fazer desconectado dos conceitos, ou em uma experiência desconectada do pensamento, o que provoca um empobrecimento da experiência, como alertou Walter Benjamin (1994). O filósofo italiano Giorgio Agamben, que se mantém a espreita do pensamento de Benjamin, retoma esse problema da experiência em seu livro *Infância e História: destruição da experiência e origem da história* (2005), e ao falar justamente dessa relação do contemporâneo com a experiência excessivamente mediada por meios técnicos, podemos extrair de seu texto um exemplo que nos aproxima das palavras de Derdyk. Ele escreve o seguinte:

Uma visita a um museu ou a um lugar de peregrinação turística é, desse ponto de vista, particularmente instrutiva. Posta diante das maiores maravilhas da terra (digamos, o Pátio de Los Leões, no Alhambra), a esma-

gadora maioria da humanidade recusa-se a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter experiência delas. (AGAMBEN, 2005, p. 23)

As palavras de Agamben (2005) nos revelam uma cena que certamente não está distante de qualquer passeio cotidiano pelas ruas. Essa cena se repete nos movimentos contemporâneos que nos colocam em relação com a produção e veiculação de imagens. Mas é preciso observar que para Agamben (2005) esse simples exemplo não pretende afirmar que não existam mais experiências, ou seja, que cheguemos à sua destruição, ao seu fim, mas antes que a experiência se efetue fora do homem, e ainda que não se trata de deplorar esta realidade, mas de constata-la. O que Agamben (2005) parece ter em vista é a possibilidade de buscar neste fato o *germe para uma experiência futura*, para um *novo programa filosófico*, como ele mesmo afirma. Não estaria Agamben apontando para o pensamento, assim como o faz Edith Derdyk, ao sugerir que seria necessário criar uma pausa, uma parada para a reflexão? Esta pausa buscaria abrir um outro tempo de contato com o mundo. Assim finalmente poderíamos quem sabe usufruir de um tempo para perder, de um tempo que possa escapar da máquina voraz e produtiva do espírito capitalista.

Nossa aposta nessa escrita aponta para uma palavra que deseja ser imagem: Buraco. Palavra que quer rasurar o texto, que quer lhe emprestar uma imagem. Como se constrói um buraco na linguagem? Como escavar nas palavras uma fissura, um escoadouro, um buraco que as abra a um lado de fora? Fora onde as forças encontram-se em devir, em metamorfose constante. Fora que nos lança àquilo que não é visível, que não está dito e que por isso mesmo não deixa de fazer ver e falar, incessantemente,

que coloca o pensamento em movimento. Encontrar meios de resistir a esse excesso de produção e esvaziamento conceitual significa fazer frente ao emudecimento das imagens e à cegueira das palavras para dobrar suas forças em direção a seu lado de fora, ao pensamento. Momento em que ver uma imagem seria colocar-se em busca de suas visibilidades, e assim escrever sobre ela seria levantar enunciados. Aqui a imagem seria como aquele brilho de relâmpago de que fala Foucault em *As Palavras e as Coisas* (1999): nos regimes que compõe o saber, a imagem é aquilo que faz uma luz cintilar, ofusca as palavras ao mesmo tempo em que as mobiliza.

1.1 Visibilidades e Enunciados

René Magritte em carta a Michel Foucault escreve que “[...] há o pensamento que vê, e que pode ser descrito visualmente [...]” (MAGRITTE, 1988, p. 82). Para Magritte o pensamento vê, o pensamento cria imagens, e assim também mobiliza imagens em busca de uma descrição desse pensamento que se configura a partir da própria visualidade. Mas essa tarefa exige um salto, pois essa afirmação de Magritte encontra ressonância com esta proposição de Michel Foucault: as visibilidades – aquilo que salta ao olhar quando estamos diante de um objeto, de uma obra de arte, de uma imagem – não se definem pela visão, “[...] mas são complexos de ações e de paixões, de ações e de reações, de complexos multisensoriais que vêm à luz [...]” (DELEUZE, 2013, p. 61). Nesse sentido compreendemos que o pensamento que vê e pode ser descrito visualmente não parte de uma relação crua e neutra do olho sobre o olhado, mas demanda um envolvimento complexo, que pode fazer saltar do olhado uma visibilidade, um pensamento que vê.

Por seu turno a palavra também não nos remeteria diretamente à fala, pois ela não contém em si seus enunciados, ou seja, o próprio enunciado não é imediatamente perceptível nas palavras, ele sempre está encoberto pelas frases ou pelas proposições, por isso “[...] é preciso descobrir o seu ‘pedestal’, poli-lo ou mesmo moldá-lo, inventá-lo [...]”, como escreve Deleuze (2013, p. 27). Seria preciso, portanto, abrir as palavras, as frases e as proposições, assim como abrir os objetos, as coisas, as qualidades, para fazer saltar seus enunciados e visibilidades: tal seria uma das tarefas da arqueologia, elaborada por Michel Foucault.

O visível e o enunciável se constituem assim como dois estratos que compõe aquilo que podemos fazer ver e falar, que compõem, portanto, o saber. Mas é preciso estar atento: a condição à qual a visibilidade se refere não se reduz ao objeto, ao agenciamento entre coisas ou a combinação de qualidades sensíveis em um objeto, mas às formas de luz que distribuem o claro e o escuro, o visto e o não visto. Nesse sentido as visibilidades não são imediatamente vistas nem visíveis, elas são até mesmo invisíveis enquanto permanecermos nos objetos, nas coisas, ou seja, em sua forma, sem nos lançarmos até a condição que as abre, sem nos lançarmos à sua força, como veremos adiante. Essa condição também não se refere à maneira de ver de um sujeito, como lembra Deleuze (2013, p. 66), “[...] o próprio sujeito que vê é um lugar na visibilidade, uma função derivada da visibilidade [...]”. As visibilidades permitiriam entrar em contato com as condições de possibilidade do que é visto e daquele que vê, daquilo que salta no encontro do sujeito com o objeto. E qual seria a condição dos enunciados por sua vez? Assim como a visibilidade não se reduz às coisas nem aos sujeitos que veem, os enunciados não se re-

duzem às palavras e às frases, ou aos sujeitos que as pronunciam. Poderíamos dizer o mesmo que foi dito com relação às visibilidades: os enunciados permitiriam entrar em contato com as condições de possibilidade do que é dito e daquele que diz, daquilo que salta no encontro do sujeito com a palavra. Por isso, segundo Deleuze (2013, p. 65), “[...] o sujeito é uma variável, ou melhor, um conjunto de variáveis do enunciado [...]”.

Podemos assim enfim perguntar: estariam então os enunciados condicionados ao visível, ou seja, podemos crer que a palavra está presa às coisas, à imagem, ou inversamente? Segundo Foucault, reduzir o enunciável ao visível seria acreditar que as coisas visíveis murmuram um sentido que a linguagem precisaria apenas levantar, revelar. Seria acreditar que as palavras podem explicar uma imagem. Ou ainda que entre as duas houvesse uma hierarquia. No entanto, há uma relação entre ver e falar, entre visibilidades e enunciados que expõe, paradoxalmente, uma não-relação. Assim chegamos a esse aspecto que aproxima Michel Foucault de Maurice Blanchot: *falar não é ver*.

Primeiro precisamos compreender que para Blanchot, falar libera o pensamento dessa exigência ótica que na tradição ocidental “[...] submete nosso contato com as coisas e convida-nos a pensar com a garantia da luz [...]” (BLANCHOT, 2001, p. 66), de uma claridade que submete as coisas ao esclarecimento. Nessa perspectiva pensamos segundo a medida do olho. É interessante notar que Blanchot distingue a fala do olhar sem exigir que se escolha entre um e outro, ele os distingue para permitir compreender que “[...] falar, como escrever, nos engaja, pois, num movimento de separação, uma saída oscilante e vacilante [...]” (BLANCHOT, 2001, p. 67), onde a palavra “[...] toma a coisa por onde não se a toma,

por onde não é vista, nem nunca será vista; ela transgride as leis, liberta-se da orientação, ela desorienta [...]” (BLANCHOT, 2001, p. 67). Para Blanchot, a palavra, compreendida no jogo da etimologia, faz da escrita um corte, um dilaceramento, uma crise: “Escrever não é expor a palavra ao olhar [...]”, “[...] a escrita é grafia, arranhadura [...]” (BLANCHOT, 2001, p. 67). Blanchot nos lembra que “[...] o instrumento adequado para a escrita era o mesmo da incisão: o estilete” (BLANCHOT, 2001, p. 66). Escrever, portanto, estaria mais próximo de uma escavação, da exigência de uma curvatura, que nos aproxima mais do obscuro do que da claridade da visão. Empregaríamos a palavra como se estivéssemos afastados do visível, mas sem termos retornado ao invisível. Portanto não há que se escolher entre ver e falar, não há que se separar a coisa que se vê daquela que se diz, ou se escreve. Seria antes preciso compreender que “[...] ver é talvez esquecer de falar e falar é puxar do fundo da palavra o esquecimento que é o inesgotável [...]” (BLANCHOT, 2001, p. 68). Isso porque ver, para Blanchot, é sempre ver à distância, deixando a distância devolver-nos aquilo que ela nos tira: vemos apenas aquilo que nos escapa. “Somos todos um pouco cegos [...]”, como diz o fotógrafo Evgen Bavcar (2001), e seria a partir dessa privação do olhar que criamos. Esta cegueira é, em parte estrutural, porque todos precisam do olhar do Outro, e este Outro, como sabemos, é um de nossos pontos de obscuridade. A imagem se encontraria no limite entre visível e invisível. Assim, ela não está, necessariamente, sob o jugo do olhar, da mesma forma que a palavra não está sob o domínio da fala.

Já em Michel Foucault isso se expõe sob a seguinte condição: a visibilidade não se refere ao modo de ver de um sujeito, pois o próprio

sujeito é um lugar na visibilidade. Existe um *ser-luz* assim como um *ser-linguagem*: “[...] um torna as visibilidades visíveis ou perceptíveis, tal como o outro torna os enunciados dizíveis ou legíveis [...]” (DELEUZE, 2013, p. 67). Igualmente não há isomorfia entre o objeto discursivo do enunciado e do visível. No entanto, como observa Deleuze, se pode sempre sonhar com o isomorfismo, como num sonho estético: “[...] quando um ‘caligrama’ dá uma mesma forma ao texto e ao desenho, ao linguístico e ao plástico, ao enunciado e à imagem [...]” (DELEUZE, 2013, p. 70). Em *Isto não é um Cachimbo* (1998), Foucault diz que as figuras visíveis, as imagens e os signos da escritura se encontram e se combinam em uma outra dimensão, que não a de suas formas respectivas. Essa outra dimensão nos remete a pergunta lançada por Blanchot (2001, p. 71): “Existe uma linguagem onde as coisas não se mostram nem se escondem?”. Podemos supor, portanto, que tanto Blanchot como Foucault percebem um ponto em que falar e ver, que estão em desencontro, seriam lançados a um choque que, no entanto os coloca fora da linguagem, em um não-lugar, em uma dimensão que, paradoxalmente, é uma não-dimensão. Um u-topos, como gostaríamos de pensar. Utopia. Momento em que fala e visão, palavra e imagem, abrem-se a um não lugar, a um buraco, que é como um canal de escoamento dos sentidos que nos impõe a visão, assim como dos significados que nos impõe a fala, um respiradouro, que mantém fala e visão, e assim palavra e imagem, abertas a um infinito.

Mas há, portanto, esse combate entre palavra e imagem, como escreve Blanchot (2001, p. 67), “[...] a palavra é para o olhar guerra e loucura [...]”, e esse combate implica uma distância, um lugar de enfrentamento que é um não-lugar, que testemunha que os adver-

sários não dependem da mesma forma, que não pertencem ao mesmo espaço. Mas se nesse combate não há entrega, se não há vitória de um sobre o outro – como pode ocorrer, se uma imagem é submetida a um texto, e se um texto é suprimido em favor de uma imagem, como é constante num saber que dá lugares bem determinados ao visível e ao enunciável, acreditando possível uma compreensão, um esclarecimento, que serve a uma verdade redutível – se não há hierarquização, portanto, o que se empenha é uma curvatura, uma dobra ou um buraco, como desejamos pensar, que é como uma abertura de um fora ao dentro, e de um dentro ao fora. Este lado de fora, por sua vez, é onde operam as forças. Como escreve Tatiana Salém Levy:

Devido a sua receptividade e sua espontaneidade, as forças não se encontram nunca fixas, mas móveis, num devir permanente. Elas operam num espaço que não é o das formas, precisamente onde a relação é uma 'não relação', o lugar um 'não lugar', a história um devir. (LEVY, 2011, p. 86)

1.2 Saber e poder: encontro das forças

Para Michel Foucault, não há campo de saber que não engendre relações de poder. Por essa razão o pensamento foucaultiano está marcado pela questão do poder. O poder seria a causa pressuposta do saber, ou seja, não há saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder, e não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber. O saber passaria ao ato por uma efetuação do poder, por um jogo de forças. Segundo Deleuze (2013, p. 78), para Foucault “[...] o poder é uma relação de forças, ou melhor, toda relação de forças é uma relação de poder [...]”. Ela afirma o seguinte:

Erro, hipocrisia, crer que o saber só aparece onde são suspensas as relações de força. Não há modelo de verdade que não remeta a um tipo de poder, nem saber ou sequer ciência que não exprima ou não implique ato, um poder se exercendo. Todo saber vai de um visível a um enunciável, e inversamente, todavia não há forma comum totalizante, nem mesmo de conformidade ou de correspondência biunívoca. Há apenas uma relação de forças que age transversalmente e que encontra na dualidade das formas a condição para sua própria ação, para sua própria atualização. (DELEUZE, 2013, p. 48)

Compreendemos assim que o poder não é uma forma, como por exemplo, a forma-Estado. E a força não está nunca no singular, ela tem como característica estar em relação com outras forças, de forma que toda força já é relação, isto é, relação de poder: “[...] a força não tem objeto nem sujeito a não ser a força. É uma ação sobre a ação, sobre as ações eventuais, ou atuais, futuras ou presentes, é um conjunto de ações sobre ações possíveis [...]” (DELEUZE, 2013, p. 78). É assim que, através dos regimes de força, se desenham estratégias que conectam saber e poder. Por isso, em uma topologia moderna, como assinala Deleuze, não haveria mais um lugar privilegiado como fonte do poder, não se poderia mais acertar sua localização pontual. Isso porque o poder não é atributo, mas relação: “[...] a relação do poder é o conjunto das relações de forças, que passa tanto pelas forças dominadas quanto dominantes, ambas constituindo singularidades [...]” (DELEUZE, 2013, p. 37).

Dessa forma o saber diz respeito às duas grandes condições formais, ver e falar, luz e linguagem: “[...] ele é, pois, estratificado, arquivado, dotado de uma segmentaridade relativamente rígida [...]” (DELEUZE, 2013, p. 81). O poder, ao contrário, é diagramático: “[...]”

ele mobiliza matérias e funções não-estratificadas, e procede através de uma segmentaridade bastante flexível [...]” (DELEUZE, 2013, p. 81). O poder passa por pontos muito singulares que marcam, a cada vez, a efetuação de uma força, a ação ou reação de uma força em relação às outras. Por isso o poder não se confunde com um sujeito. Como escreve Deleuze (2013, p. 81), “[...] o poder passa por afetos como estados de poder sempre locais e instáveis [...]”, e ainda: “[...] as relações de poder não emanam de um ponto central ou de um foco único de soberania, mas vão a cada instante ‘de um ponto a outro’ no interior de um campo de forças, marcando inflexões, retrocessos, retornos, giros, mudanças de direção, resistências [...]” (DELEUZE, 2013, p. 81). As relações de poder constituem espécies de estratégias anônimas, por isso são quase mudas e cegas, pois escapam às formas estáveis do visível e do enunciável. Por isso as relações de poder não são conhecidas.

Mas porque nos interessam estas relações entre saber e poder, e os regimes de força nelas engendrados?

Compreendemos que ao escrever e produzir imagens estamos também gerando saberes. Saberes, portanto, entrelaçados a tramas de um determinado poder, que localiza lugares ao objeto dentro do discurso, que localiza lugares ao sujeito dentro do discurso. Ao escrever e produzir imagens estamos entrelaçados às relações de força que compõe o saber, que dão condições de possibilidade a que um determinado poder se efetue naquilo que é dito, naquilo que é visto, sobre aquele de que se fala, sobre aquilo que se vê, e mesmo sobre aquele que fala e que dá a ver. Ao escrever e produzir imagens não escapamos desse jogo de forças que põe em cena um poder se efetutando. No entanto, ao inverter o foco tradicional

do saber, não colocando mais o sujeito como centro, o sujeito como aquele que escava para revelar um objeto, compreendemos o sujeito como aquele que é também escavado, um sujeito esburacado por esse exercício de escavação, sujeito, portanto, como efeito do campo de forças da linguagem. Ou melhor, não se negligencia nem sujeito, nem objeto, mas se compreende que ambos são corpos esburacados por essa escavação, ambos sofrem arranhaduras, e recebem as marcas das incisões feitas, respiram com os vazios encontrados e fabricados. Foucault é quem, enfim, inverte o problema tradicional:

Não mais colocar a questão: como a liberdade de um sujeito pode se inserir na consistência das coisas e lhes dar sentido, como ela pode animar, do interior, as regras de uma linguagem e manifestar assim as pretensões que lhe são próprias? Mas antes colocar essas questões: como, segundo que condições e sob que formas alguma coisa como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar ele pode ocupar em cada tipo de discurso, que funções exercer, e obedecendo a que regras? Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso. (FOUCAULT, 2012, p. 28)

Se diante dos saberes – formações históricas constituídas por práticas formais de enunciados e visibilidades, segundo Foucault – o sujeito é visto como sujeitado à ordem do discurso, no campo das relações de forças a sujeição se redobra, tendo em vista um poder que atua por estímulo, incitando forças, extraindo dos corpos ações em que se desdobram afetos: é a capacidade de afetar e de ser afetado das forças. Segundo Auterives Maciel Jr. (2013) é diante da ideia de que o poder como relação de forças funciona sempre como produtor de

afetos que a resistência aparece para Foucault como um terceiro poder das forças:

Se as forças se definem segundo o poder como um afetar e um ser afetado, resistir é a capacidade que a força tem de entrar em relações não calculadas pelas estratégias que vigoram no campo político. A capacidade que a vida tem de resistir a um poder que quer geri-la é inseparável da possibilidade de composição e de mudança que ela pode alcançar. Resistir é, neste aspecto, o oposto de reagir. Quando reagimos damos resposta àquilo que o poder quer de nós; mas quando resistimos criamos possibilidades de existência a partir de composições de forças inéditas. Resistir é, neste aspecto, sinônimo de criar. (MACIEL JR., 2013, p. 2)

Ao lançar-nos a uma busca que quer interrogar esse excesso de imagens e palavras o fazemos compreendendo que é preciso resistir. Resistir às estratégias de captura dentro da linguagem, resistir à própria linguagem como captura, resistir às estratégias que querem dar à palavra e à imagem um lugar fixo dentro dos regimes de saber, restringindo sua ação através dos regimes que compõe o poder. “O que faz uma linguagem?” nos pergunta José Gil (2010, p. 45), para em seguida afirmar: “[...] as sensações vivem num caos e a linguagem ordena-as [...]” (GIL, 2010, p. 45). Essa ordem corta o caos, segundo Gil, e permite uma expressividade maior, ou uma multiplicidade de expressividades: é o que faz a sintaxe, ou a gramática. O limite de que falamos acima, não está, portanto, fora da linguagem, isso porque a própria linguagem faz saltar seus enunciados e visibilidades, ou suas visões e audições não-linguageiras, como escreve Deleuze em *Crítica e Clínica* (1997). Ou seja, a própria linguagem comporta furos, rasuras, rasgos e buracos em sua espessura, que a abrem a um lado de fora – um lado de fora da linguagem, como

escreve Deleuze (1997).

O saber é constituído por estratos – o visível e o enunciável – o poder, por sua vez, é constituído por forças que operam do lado de fora. Mas como não-relação, como não-lugar, o fora está sempre resistindo ao poder, e essa resistência, em Foucault como em Blanchot, se dá através do pensamento, como observa Deleuze (2014). O pensamento como resistência é o lado de fora que curva as forças que constituem o poder, que se exercem sobre o saber, sobre as visibilidades e os enunciados. Precisamente aqui, como afirma Deleuze, Foucault se encontra com Blanchot uma vez mais, pois para ambos “[...] pensar cabe ao lado de fora, na medida em que este, ‘tempestade abstrata’, mergulha no interstício entre ver e falar [...]” (DELEUZE, 2014, p. 94). Pensar, como vimos anteriormente com Deleuze, não é o exercício inato de uma faculdade, mas sucede ao pensamento. Por isso pensar “[...] não depende de uma bela interioridade a reunir o visível e o enunciável, mas se dá sob a intrusão de um lado de fora que aprofunda o intervalo, e força, desmembra o interior. Quando o lado de fora escava e atrai a interioridade [...]” (DELEUZE, 2014, p. 94). Um lado de fora, insistimos, que é como um buraco.

Existe, portanto, uma disjunção – ou uma relação que é não-relação – entre ver e falar, tanto em Blanchot quanto em Foucault, pois a verdade ou o verdadeiro, não se define por uma conformidade ou uma forma comum, nem por uma correspondência entre as duas formas, como escreve Deleuze (2014). Há disjunção porque o que se vê não se aloja jamais no que se diz e inversamente, como escreve Foucault (1999). Há um corte irracional que se insere no desejo da racionalidade que submete a visão à fala e a fala à visão, e que por sua vez submete também a imagem à palavra, e vice-versa.

A fala, a palavra, a visão, a imagem, são alçadas, lançadas por esse corte, a um lado de fora delas mesmas – corte ou incisão que pode ser feito pela escrita, como sugere Blanchot, ou mesmo pela imagem quando tornada contato, como veremos com Didi-Huberman a seguir – esse corte é escavação, escavação que abre um buraco. Rachar as palavras, rachar as coisas, criar uma fissura, um buraco. Esburacar a linguagem, tal seria a tarefa que quer encontrar o limite que separa e une, ao mesmo tempo, palavra e imagem. Que separa e une porque, embora não se possa reduzir uma à outra, ambas não param de se interpenetrar, engendrando cada saber que se compõe em torno das mesmas, engendrando enunciados e visibilidades. Abrir um buraco na imagem é elevá-la às suas visibilidades, abrir um buraco na palavra é elevá-la aos seus enunciados, tarefa em que se emprega uma curvatura, um giro, uma busca, em que o instrumento, que é uma peça que se insere no entre, no interstício entre um plano e outro – a pá (ou o martelo de Nietzsche) – nos lança ao próprio pensamento.

1.3 A Palavra e a Imagem na Escrita Sobre Arte

Diante deste contexto poderemos enfim nos concentrar por um momento nas palavras e imagens que circulam no campo da arte e da crítica de arte. Mesmo o campo da arte não escapa desse excesso de produção, dessa incontinência visual e textual e das capturas hierarquizantes entre imagem e palavra. Isso significa dizer que muito se produz hoje no campo da arte, há uma proliferação de obras, de imagens e processos incríveis, mas parece haver pouco tempo para a tarefa da fruição e da leitura, de uma leitura crítica. Ou melhor, por um lado deixa-se a tarefa da leitura a um

campo institucionalizado da crítica de arte, que nos oferece meios de entrada a uma obra, mas que por vezes apenas contribui para um excesso textual, um excesso da palavra, repleto de sentidos e significados que tapam os buracos abertos pela obra. Compreendendo que é preciso resistir às estratégias de captura da arte dentro da linguagem, resistir à própria linguagem como captura, resistir às estratégias que querem *cultivar* a arte como um bem dentro da cultura, dando-lhe um lugar fixo dentro dos regimes de saber, restringindo sua ação através dos regimes que compõe o poder. Resistir a um discurso sobre arte que acredita possível um sujeito, um artista empreendedor de si mesmo, obediente às lógicas ditadas pelo mercado, pelo capital, às lógicas ditadas por uma linguagem dominante. Isso porque a arte não obedece às categorias que compõe o saber sem ao mesmo tempo as desestabilizar. A arte lança a linguagem a seu limite, a um lado de fora dela mesma.

Ao escrever sobre arte, ao escrever sobre uma imagem, estes jogos de enunciados e visibilidades que constituem estratos, camadas, permitiriam elaborar um determinado saber sobre a imagem, e limitar a palavra aos seus significados, se tomarmos o saber em sua concepção clássica, a partir da representação. No entanto, o que estes enunciados e visibilidades nos permitiriam compreender é que falar não é ver, se estivermos atentos àquele murmúrio anônimo, àquilo que inquieta e que é sem nome e sem lugar, àquilo que se distribui na espessura da linguagem como uma experiência do desconhecido, do inacessível, uma opacidade, uma visibilidade escurecida, que apenas brilha por um instante, como um relâmpago. Isso tudo parece colocar a escrita em desequilíbrio. Como escreve Blanchot (2001, p. 72): “quem quer avançar, deve se

desviar, o que resulta numa estranha andada de caranguejo. [...] O que é procurado nada mais é que o giro da busca, que faz acontecer a crise: o giro crítica." Assim podemos sugerir que uma escrita sobre arte, sobre a imagem, seria sempre uma crítica, no sentido em que essa palavra se encontra na família da palavra crise. Nesse caso, a escrita da crítica nada teria a ver com encontrar palavras à arte, dar a ela significados e sentidos que permitiriam o conforto do entendimento da obra, de uma compreensão da imagem. Na crítica, não se trata de acreditar possível criar uma relação em que se possa ir da imagem à palavra e inversamente, numa pacificação de ambas. Trata-se, antes, de manter a busca aberta, manter a crise em seu giro.

Em seu livro *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, Giorgio Agamben (2007, p. 11) escreve o seguinte: "Assim como toda autêntica *quête* [busca], a *quête* da crítica não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições de sua inacessibilidade [...]". A crítica não corresponderia, dessa maneira, ao exercício da verdade, ou melhor, ao exercício que submete ou configura a uma obra significados ou sentidos, que dá lugares bem determinados ao objeto dentro do discurso. A crítica, antes, permitiria manter abertas as condições de inapreensibilidade da obra. Entretanto, para Agamben há ainda hoje uma dissimulação da crítica diante dessa situação, em que "[...] o perpétuo afiar de facas de uma metodologia que nada mais tem a cortar" transforma-se em "consciência de que o objeto que devia ser apreendido frustrou, no final, o conhecimento [...]" (AGAMBEN, 2007, p. 11). Seria essa situação, precisamente, aquela que a crítica acabaria reivindicando como o seu caráter específico próprio. Situação que Agamben (2007, p. 13) expressa na seguinte fór-

mula: "[...] ela [a crítica] não representa nem conhece, mas conhece a representação [...]". Assim, para o filósofo italiano, o que fica fechado na *estância* da crítica é nada, mas "[...] esse nada contém a inapreensibilidade como o seu bem mais precioso [...]" (AGAMBEN, 2007, p. 13).

Seria talvez este o momento em que a arte volta-se para si mesma, não duplicando a si mesma, mas realizando-se a partir dessa duplicação, pondo em causa sua unidade, e a própria unidade do sujeito, e nesse limite, pondo em causa as maneiras como conhecemos. O que se coloca em jogo parece ser uma necessidade de reaproximação da filosofia e das artes, ou seja, das artes com o pensamento. Agamben nos fala precisamente disso quando escreve que "[...] a cisão entre poesia e filosofia testemunha a impossibilidade da cultura ocidental de possuir plenamente o objeto do conhecimento (pois o problema do conhecimento é um problema de posse, e todo problema de posse é um problema de gozo, ou seja, de linguagem) [...]" (AGAMBEN, 2007, p.13), essa cisão do conhecimento entre um "[...] polo estático-inspirado e um polo racional-consciente [...]" (AGAMBEN, 2007, p. 12-13), fez com que se suprimisse o fato de que "toda autêntica intenção poética se volta para o conhecimento, assim como todo verdadeiro filosofar está sempre voltado para a alegria." Nas palavras do filósofo brasileiro Donald Schüler para que se mantenham os buracos abertos na linguagem importa que a filosofia e as artes estejam sempre próximas, renovando uma a outra (AGAMBEN, 2007, p. 23).

2 Escavar e Olhar: quando es- crevemos o que nos olha

Em *O que Vemos, o que nos Olha*, o filósofo, crítico e historiador de arte Georges Didi-Huberman desenvolve uma fábula sobre o olhar, como ele mesmo a chama, envolvida por um pensamento sobre a imagem, sobre o olhar que a ela lançamos, sobre essa distância em que nos coloca a imagem. Pensamento que o aproxima de Maurice Blanchot, cujos livros ditos de crítica literária, segundo afirma Didi-Huberman (2011, p. 26), “[...] trazem sempre, em suas margens – entradas ou saídas –, alguma poderosa invocação às imagens [...]”. Seria assim que *O Espaço Literário* se desenvolve, até fazer da imagem, isolada e fascinante, o lugar e a questão próprios engajados no ato de escrever, como observa o crítico francês (DIDI-HUBERMAN, 2011). Escrevemos sob o fascínio da imagem, é mesmo o que repete incessantemente Blanchot, ainda que de maneiras por vezes disfarçadas. Didi-Huberman que, portanto não abandona as palavras de Blanchot, se coloca, por seu turno, no seio de uma crise por que passam a teoria, a história e a crítica de arte contemporâneas. Crise em que se pronunciou o fim da arte, o fim da história da arte. Crise que, no entanto talvez esteja muito mais próxima de um processo incessante, em que a própria arte coloca em questão seu lugar dentro da linguagem, ou melhor, seu lugar de errância, de devir.

Didi-Huberman (2011) opõe a experiência comum que sugere que o *ver* dá ensejo a um *ter*, ou seja, de que ao vermos alguma coisa, teríamos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Para o filósofo, ao contrário, a experiência do visível torna-se uma *questão de ser*. Pensando a imagem sob uma perspectiva ontológica, em *Ser Crânio* (2009), ele fala da

escultura a partir de uma espacialidade que a experiência visível geralmente não consegue apanhar, abraçar. Ela seria antes um “[...] lugar para se perder, um caminho que leva a lugar nenhum [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 77). Ele convoca a palavra *adro* para melhor apreender o caminho a que essa questão induz. Em francês, segundo Didi-Huberman (2009), essa palavra possui a particularidade fonética de envolver uma noção do lugar sobre uma questão do ser:

Esta palavra significava anteriormente um lugar aberto, um portal, uma passagem, um pórtico externo (a etimologia evoca o latim: *extera*); é empregada igualmente para designar um terreno livre que se presta a uso de charneira ou de cemitério; é utilizada também para nomear a disposição interna das várias partes de uma habitação; finalmente designa a intimidade de um ser, seu foro interior, o abismo mesmo de seu pensamento. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 77)

Diante destas proposições, poderíamos acreditar por um instante que Didi-Huberman estaria se endereçando a alguma interioridade, a um pensamento que remete a um interior. Mas se ele não rejeita a interioridade por completo é para mostrá-la em um deslocamento: “[...] a interioridade está efetivamente aí, mas fragilizada [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 139). Ele a localiza numa dobra entre afastamento e presença, na dinâmica de um lugar constantemente inquieto, “[...] um lugar feito para colocar o olhar numa *dupla distância* nunca apaziguada [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 139). Isso porque, para Didi-Huberman o objeto está em questão tanto quanto o sujeito. Numa problematização que ele estende a toda arte contemporânea, mas que se concentra em uma análise de algumas obras dos artistas do minimalismo norte-americano, Didi-Huberman

encontra o homem em sua ausência: “A humanidade estava de fato aí, na estatura do grande cubo negro [referência à escultura do artista Tony Smith, *The Black Box*, de 1961], mas não era senão uma humanidade sem humanismo, uma humanidade por ausência.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 144). Uma humanidade indicada em seu desaparecimento, como ele afirma. Para Didi-Huberman (1998) os volumes geométricos do minimalismo provocam a pensar o objeto a partir daquilo que ele inquietava em nosso ver desde seu fundo de *humanidade fugaz*, desde sua dessemelhança visual, “[...] fazendo o visível voar em pedaços [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 144). Por isso estes objetos nos colocariam em uma distância entre o que vemos e o que olhamos, numa dupla distância.

Toda questão está precisamente aqui. Didi-Huberman se refere a essa distância como um lugar da língua, do pensamento: “[...] essa singularidade que o poema, a obra de arte enunciam a cada leitura [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 69), lugares produzidos por seus *estados de nascimento*. Estes *estados de nascimento*, por sua vez, se referem a uma obra que “[...] transforma os objetos em sutis atos do lugar, em ter-lugares [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 69) (palavra que pode ser entendida como acontecimento). Portanto as obras compreendidas nessa perspectiva não são objetos no espaço, afirmando-se como resultado, exibindo sua clausura, recusando o agente e a ação, recusando os processos que lhe dão condição de possibilidade, mas antes objetos em que se dá a ver uma inseparabilidade entre agente, ação e resultado. São obras que desdobram, com todo rigor, a diferença entre objeto e ser, espaço e acontecimento, para nos lançar a um *conhecimento por contato*, quando o “[...] objeto do conhecimento se torna uma

matéria que nos envolve, nos desapega de nós mesmos, não nos satisfaz com qualquer certeza positiva [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 69). Eis porque Didi-Huberman (2009, p. 65) pergunta: “Seria a escultura um lugar onde nos tornamos capazes de tocar o pensamento ou a linguagem nascentes?”.

2.1 A Dupla Distância do Olhar

Para Didi-Huberman (1998) o objeto visual se dá a ver nessa dupla distância. Distância que nada tem a ver com coordenadas espaciais, mas com um modo particular de conceber estes objetos em sua *aparição*, ou melhor, em seu *aparecer* ao olhar. Esta ideia de aparição que está ligada ao espaço é concebida a partir do conceito de *aura*, que Didi-Huberman busca em Walter Benjamin, e que ele define da seguinte maneira:

Uma trama singular de espaço e de tempo, ou seja, propriamente falando, um espaçamento tramado – e mesmo trabalhado, poderíamos dizer, tramado em todos os sentidos do termo, como um sutil tecido ou então como um acontecimento único, estranho, que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia em sua rede. [...] A aura seria, portanto, como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 147)

Por isso sua dupla distância, pois se trata de um duplo olhar (poder do olhar atribuído ao próprio olhado pelo olhante). Trata-se de um paradoxo: sob nossos olhos, mas fora de nossa visão. Mas não podemos passar assim tão rapidamente pelo conceito de *aura* sem que, antes de seguirmos ao ponto que nos interessa, nos detenhamos um momento para acompanhar o que Didi-Huberman explicita ao colocar em

questão a aplicabilidade histórica do conceito em relação ao seu caráter estético e ético, expondo uma análise da posição do próprio Benjamin quanto a ele. Segundo Didi-Huberman, para Benjamin o conceito de aura está ligado a uma contradição diante da modernidade:

Por um lado, a aura como valor cultural propriamente dito, a aura como vetor de ilusão e como fenômeno de crença era atacada por uma crítica vigorosa que lhe opunha um modernismo militante. Mas, por outro lado, Benjamin criticou também, como sabemos a própria modernidade em sua incapacidade de refigurar as coisas, em sua 'atrofia da experiência' ligada ao mundo mecanizado (o mundo da reprodução generalizada, justamente, aquele mesmo cujo interminável paroxismo vivemos hoje). O modernismo militante parece então substituído por uma espécie de melancolia crítica que vê o declínio da aura sob o ângulo de uma perda, de uma negatividade esquecedora na qual desaparece a beleza. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 154)

Esse valor cultural da aura não está ligado, portanto, a um sentido religioso, é preciso re-ferutar a ideia de aparição que está ligada à anexação ao mundo da crença. Para tanto, ele sugere secularizar o conceito. Em Didi-Huberman a aura surge como aparição da distância que compõe o espaço entre o que vemos e o que nos olha:

Por isso o espaço – no sentido radical que essa palavra agora adquire – não se dá deixando-se medir, objetivando-se. O espaço é distante, o espaço é profundo. Permanece inacessível – por excesso ou por falta – quando está sempre aí, ao redor e diante de nós. Então, nossa experiência fundamental será de fato experimentar sua aura, ou seja, na aparição de sua distância e o poder desta sobre nosso olhar, sobre nossa capacidade de nos sentir olhados. O espaço sempre é mais além, mas isso não quer dizer que seja alhu-

res ou abstrato, uma vez que ele está, que ele permanece aí. Quer dizer simplesmente que ele é uma 'trama singular de tempo e de espaço'. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 165)

Eis aqui o que interessa explicitar: a dupla distância – a aura – é aquilo que na obra está em obra quando vemos: é quando aquilo que vemos também nos olha. Essa dupla distância se abre diante de nós senão como aquilo que vem à luz e que ao mesmo tempo obscurece o olhar – ela se desdobra em um paradoxo. Segundo Didi-Huberman:

Quando o trabalho do simbólico consegue tecer essa trama de repente 'singular' a partir de um objeto visível, por um lado ele o faz literalmente 'aparecer' como um acontecimento visual único, por outro o transforma literalmente: pois ele inquieta a estabilidade mesma de seu aspecto, na medida em que se torna capaz de chamar uma lonjura na forma próxima ou supostamente possível da posse. E assim a desapossa como objeto de um ter, e lhe confere por diferença uma qualidade de quase sujeito, de quase ser – 'levantar os olhos', aparecer, aproximar-se, afastar-se. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 150)

Experiência de ser mantido à distância por uma imagem, ou ainda, aproximando-se em um afastamento. Nesse sentido, em Didi-Huberman compreendemos que a aura nada tem a ver com um estado psíquico ou espiritual que emanaria do objeto olhado, e que muito menos seria induzido por aquele que olha. Ela está antes nessa dupla distância, *distância crítica*, que faz aparecer uma presença sem espaço. *Distância crítica* porque coloca sujeito e objeto em crise diante dessa presença, dessa aparição – aparição em que somos lançados à imagem. Não uma imagem do objeto, nem muito menos uma imagem do sujeito, mas uma imagem crítica.

2.2 A Imagem Crítica

A ideia de imagem crítica em Didi-Huberman consiste em uma retomada do conceito de imagem dialética em Walter Benjamin. Antes de mais nada é preciso ressaltar que Benjamin (1994) pensa a imagem como aquilo que coloca a própria dialética em suspensão. Eis o que ele escreve:

Em outros termos, a imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Pretérito com o Agora presente é dialética: não é algo que se desenrola, mas uma imagem fragmentada. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é, não arcaicas); e a língua é o lugar onde é possível aproximar-se delas. (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 114)

Trata-se, de qualquer forma, de pensar a imagem a partir dessa crise em que sua presença na distância coloca o sujeito, não como uma imagem através da qual ele possa possuir um objeto, e nem como uma imagem que conteria uma verdade sobre o objeto. Nas palavras de Didi-Huberman (1998, p.172), trata-se de “[...] uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem, e por isso de uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente [...]”. Ou seja, a imagem crítica, ou a imagem dialética, põe em crise o próprio olhar, ela exige do olhar um inquietamento que coloca em questão a condição desse olhar. Quando estamos diante de um objeto – diante de uma obra de arte, como podemos supor – podemos crer possuí-lo, tê-lo como tal. Entretanto, o contexto de sua criação, seu processo de criação, suas condições de possibilidade, jamais teremos. Podemos

apenas, como escreve Didi-Huberman (1998, p. 176), “[...] dirigir um olhar talvez melancólico sobre a espessura do solo – do ‘meio’ – no qual esses objetos outrora existiram [...]”. Estas imagens críticas exigem uma nova posição do olhar e, portanto, daquele que olha: nem devoção positivista ao objeto, nem nostalgia metafísica, não mais buscar reproduzir esse objeto do olhar, nem mesmo representá-lo. Para Didi-Huberman tal é a tarefa de um trabalho crítico da imagem que, diante do objeto – da obra de arte – “[...] num único lance, o produzirá emitindo uma imagem como se emite um lance de dados. Uma queda, um choque, uma conjunção arriscada [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 176). A imagem crítica, como ele escreve, “[...] nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 172). Escrever sobre uma obra, é escrever sob o fascínio de sua imagem, e nessa perspectiva, esse gesto exige uma nova relação do discurso com a obra, uma nova forma de discurso, também ela capaz de transformar e de inquietar duravelmente os campos discursivos circundantes. O que se coloca aqui é uma relação inédita das obras de arte com a sua *compreensão*, que, como escreve Didi-Huberman, é a tarefa tal qual a que Walter Benjamin nunca cessou de querer inventar ou reinventar:

Seja como for, Benjamin nos deu a compreender a noção de imagem dialética como forma e transformação, de um lado, como conhecimento e crítica do conhecimento, de outro. Ela é, portanto, comum – segundo um motivo um tanto nietzschiano – ao artista e ao filósofo. [...] Ela mostra justamente o motor dialético da criação como conhecimento e do conhecimento como criação. A primeira sem o segundo correndo o risco de permanecer no nível do mito (da crença), e o segundo correndo o risco de permanecer no nível do

discurso sobre a coisa (positivista, por exemplo). (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 179)

A imagem crítica oferece a possibilidade, portanto, de superar o pensamento do dilema. Não há que se escolher entre ver e falar, entre palavra e imagem. A questão que se coloca é a de negar qualquer primado da linguagem sobre a imagem, e de ao mesmo tempo dar lugar a um novo tipo de relação entre ambas. Talvez seja este o momento em que vivemos, momento em que a arte volta-se para si mesma, interrogando sua própria condição: momento em que a língua pode entrar no tempo da imagem, e a imagem no tempo da língua. Momento em que “[...] a obra criticada possa exercer ela mesma a função de crítica, e que o crítico faça ele mesmo obra [...]”, como escreve Didi-Huberman (1998, p. 187). Para Benjamin (1994, p. 224), “[...] articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo [...]”. Vemos assim porque Didi-Huberman escreve o seguinte:

O crítico de arte, com efeito, se acha diante de seu próprio vocabulário como diante de um problema de faíscas a produzir de palavra a palavra, friccionando, por assim dizer, palavras com palavras. Como encontrar, como produzir com palavras a conflagração que, na imagem, nos olha? Esse é exatamente o problema – que Benjamin figurava praticamente como um problema de escultura, de baixo-relevo ou de gravura [ou de escavação, como ousamos inferir], como um problema de suporte martelado: encontrar palavras para o que se tem diante dos olhos, como isso pode ser difícil. Mas, quando vem, elas batem o real com pequenas marteladas até que nele tenham gravado a imagem como numa chapa de cobre. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 184)

O que Didi-Huberman (1998) nos sugere, com Benjamin, é transformar os discursos sobre os objetos de arte, transformando a relação entre crítica e obra:

Como num verdadeiro diálogo crítico entre uma e outra, e não num rebatimento totalitário de uma sobre a outra (rebatimento que define a situação acadêmica como tal). Um diálogo crítico em que cada parte seria capaz de pôr em questão e de modificar a outra, modificando a si mesma. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 187)

Para Didi-Huberman (1998), o que se permitiria configurar aí seria uma confiança ao pensamento que as imagens podem produzir, ou seja, às imagens como produtoras, geradoras de pensamento, assim como aquele que as palavras produzem, tão aceito no senso comum, e ao qual uma ciência positivista e cartesiana dá o primado; e ainda, por seu turno, e não menos importante, a uma confiança quanto à capacidade criadora da palavra. Precisamente é isso o que escreve o historiador francês, e que desejamos ressaltar: “[...] uma confiança epistêmica concedida às imagens, tanto quanto uma confiança formal e criadora concedida à palavra [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 187). Isso significa afirmar que as palavras não apenas inventam aquilo de que falam, mas as palavras são obra, criam e se fazem imagens tão potentes quanto aquelas sobre a qual se lançam no risco de uma conversa, no risco de animar o vir a ser da linguagem. Talvez seja o momento de experimentar aquilo que dizem as palavras de Benjamin:

Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde. A história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma

aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte. (BENJAMIN, 1994, p. 190)

Estaríamos mais perto dessa nova forma de arte diante desse momento de incontinência

da imagem e da palavra? Essa é a pergunta que permanece ao nos lançarmos ao desejo de investigar as relações entre ambas, pois nos parece cada vez mais urgente coloca-las em uma conversa que nos aproxime do pensamento, que mobilize novas formas de experiência com a linguagem.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: a destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

BAVCAR, Evgen. **Memória do Brasil**. Organização: Elida Tessler, João Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: rua de mão única. 5. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filhos *et. al.* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**: a palavra plural. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CAMUS, Albert. **Cadernos (1935-37)**: esperança do mundo. São Paulo: Hedra, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Lógica da sensação**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Trad. Claudia Sant'Ana. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Trad. Luiz B. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DERDYK, Edith. **Vivemos um Momento de Incontinência Visual**. [S.l.: s.n.], 2014. Vídeo divulgação curso Fauna Galeria. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0wjAYIxUevo>> Acesso em: 12 out. 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que Vemos, o que nos Olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. De Semelhança a Semelhança. **Revista Alea**: estudos neolatinos, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 26-51, jan./jun. 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser Crânio**. Trad. Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 2009.

DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica. Trad. Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. 7. Ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um Cachimbo**. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A Linguagem ao Infinito**. In: Ditos e Escritos vol. III. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**: estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. V. 3, p. 264-298.

GIL, José. **A Arte Como Linguagem**. Lisboa: Relógio D'Água Ed., 2010.

LEVY, Tatiana Salem. **A Experiência do Fora, Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MACIEL JR., Auterives. Resistência e Prática de Si em Foucault. **Revista Trivium**, ano 6, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-i-ano-vi/artigos-tematicos/artigo-tematico-1.pdf>> Acesso em: 14 jul. 2014.

SOUSA, Edson Luiz André de. Para não Ficar de Mãos Vazias. In: FONSECA, Tania Galli; KIRST, Patricia Gomes (Org.). **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004. p. 221-228.

Submetido para avaliação em 01 de abril de 2015.

Aprovado para publicação em 08 de setembro de 2015.

Lilian Hack – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, BR-RS. *E-mail*: lilianhack@gmail.com

Edson Luiz André de Sousa – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, BR-RS. *E-mail*: edsonlasou-sa@uol.com.br