

TORRE DE BABEL

considerações teórico-práticas sobre texto e imagem

Geraldo Souza Dias

Universidade de São Paulo

Resumo: Processo reflexivo deflagrado concomitantemente à elaboração da obra “Torre de Babel”, surgida a partir do relacionamento entre a linguagem visual, notadamente a pintura e o texto, inserido na própria obra com a explicitação de referências históricas específicas tanto de natureza visual, como literária.

Palavras-chaves: Babel, mito bíblico, palavra, imagem, construção.

Abstract: Reflexive process simultaneously deflagrated out of making of the artwork “Tower of Babel”, emerged from the relationship between visual language, mainly painting and the text, inscribed in the work itself, with the clarification of specific historical references both visual and literary.

Key-words: Babel, biblical myth, word, image, construction

A obra “Torre de Babel”, inspirada na narrativa bíblica compôs-se de duas partes: uma tese-livro de artista, e uma instalação de pinturas¹.

O mito da Torre de Babel, tanto no que se refere ao texto, que permanece na tradição judaico-cristã incorporado ao Pentateuco bíblico com seu caráter aberto e, de certo modo, inacabado, como também no que alude ao imaginário alimentado por artistas com o intuito de ilustrá-lo, mas, muitas vezes, acrescentando-lhe novas significações, trata do momento em que uma suposta língua única dada aos homens pelo Senhor é fragmentada em muitas. Este mito, uma metáfora para os limites do conhecimento humano, e que também pode ser entendido como a mola propulsora das novas pesquisas empíricas que promoveram progresso – e destruição – foi re-elaborado sob a forma de conto verbo-visual, numa interpretação atenta à perspectiva histórica mediada pela linguagem – tanto a escrita como a pintura: um caso excepcional de conjunção de palavra, imagem e construção.

A narrativa do livro da Gênese une o gigantismo de uma construção humana à dispersão lingüística e permanece na memória coletiva como um lugar comum, no sentido que lhe atribui Paul Zumthor, ou seja, ponto de referência de

argumentação ou de descrição comparável a um lugar, “*espaço imaginário a serviço de recurso mnemônico no trabalho explicativo do pensamento*”.²

Enquanto signo atualizado, Babel carrega idéias de cosmopolitismo, de globalização, que também podem servir para uma abordagem positiva da diversidade cultural contemporânea, remetendo, portanto, à valorização da vida na metrópole.

Este aspecto mais moderno, contudo, não consegue livrá-la totalmente de seu caráter trágico por representar, aos olhos de Deus, ambição desmesurada, materializada num edifício demasiadamente grandioso e na fatal ambigüidade de nossa existência em sociedade, o que vem determinar sua ruína, fruto do castigo divino. Enquanto projeto para uma ruína a Torre de Babel parece encarnar toda miséria humana contida na desolação do trabalho inútil face à humilhação do não acabamento de um grande projeto para ressurgir como possível garantia de uma reconciliação fundada no triunfo da técnica.

Babel é antes de tudo um texto, no qual a linguagem fala apenas para confirmar um julgamento histórico e moral: a dispersão geográfica e a pluralidade das línguas aparecem como o duplo efeito de uma causa única. A empreitada babélica pode ser interpretada como o último ato de um gesto primitivo. Não há ligação aparente com o que a precede ou lhe dá continuidade.³ Ela constitui um todo em si mesmo e dá-se a conhecer como auto-suficiente. Sua extrema parcimônia verbal confere-lhe uma função significativa eminente. Este pequeno fragmento de um mosaico imenso – cerca de vinte linhas em comparação com mais de três mil páginas – possui uma fagulha de fantasia poética que, estranhamente, fundamentaria nossas construções mais racionais.

Por ter-se originado da mútua atuação da palavra sobre a imagem e da imagem sobre a palavra, a obra “Torre de Babel” não poderia atribuir uma posição subalterna à produção artística em favor do texto acadêmico. O livro foi posto a serviço da imagem e a pintura fez-se suporte da palavra escrita, com o propósito de transformar o antigo conflito entre o livro como instrumento do saber e o quadro como instrumento do prazer num jogo de relações intertextuais que uniu pensamento, gesto, obra e conhecimento.

Palavras em inglês, alemão, espanhol, italiano, francês, árabe, hebraico, japonês, chinês, coreano, grego, latim alternaram-se com imagens, numa tentativa de uma língua total e ao mesmo tempo fragmentada, na multiplicidade do entrecruzamento de culturas e na tradução de signos verbais em não-verbais, ao transformar um texto em outro “texto”, num emaranhado de procedimentos e de discursos: pintura, colagem, fotografia, transferência mecânica de imagens, fragmentos de textos.

Formalmente, o trabalho inspirou-se nas imagens idealizadas pelos iluministas medievais e pintores renascentistas para a representação do mito da Torre de Babel, mas também em projetos modernistas como a maquete para um Monumento à 3ª. Internacional, projetado por Wladimir Tatlin em 1919 ou, mais próximo de nós, o monumento ao quarto centenário da cidade de São Paulo, de 1953, por Oscar Niemeyer.

Estruturalmente simples, o empilhamento das pinturas por estágios escalonados, remete aos zigurates de adobe ou tijolos cozidos da Mesopotâmia.

Cada patamar dessa torre é formado por um conjunto de telas de 30 cm de altura por 20 cm de largura, articuladas por meio de dobradiças de aço inoxidável, sendo que cada elo é sustentado por outro com um quadro a mais. Em projeção ortogonal, esse escalonamento pode ser visto como a superposição de polígonos regulares de número de lados crescente do topo à base, cujo lado (20 cm) corresponde à largura de cada tela – cada polígono de n lados apóia-se em outro de $n+1$ lados.

No topo temos um triângulo equilátero apoiado num quadrado, por sua vez apoiado num pentágono, etc. até termos na base um polígono de 32 lados, inscrito num círculo de diâmetro aproximado de 2,5 metros.

São 525 quadros de 30 cm de altura por 20 cm de largura: 276 pinturas e 249 chassis sem as telas. Os elementos vazados sugerem a interrupção da construção bíblica antes de sua conclusão ou a impossibilidade da sua execução integral.

A altura total da torre, correspondente à sobreposição de 30 anéis de pinturas com 30 cm de altura, é, portanto, de 9 metros. Das referências apontadas, apropriou-se a idéia de uma espiral helicoidal, não no projeto estrutural, mas desenhada ao longo das faces das pinturas voltadas para fora de um grande cone multifacetado, pela alternância de telas pintadas – e/ou escritas e trabalhadas com colagens – e de chassis vazados.

Ao ler ou tentar ler o escrito nessas telas – trechos bíblicos, citações clássicas, comentários do autor, etc. – o espectador/leitor percorrerá uma trajetória visual descendente, de alto abaixo e da esquerda para direita, movimentando-se ao redor da torre. O espectador também pode “ler” o trabalho visualmente, ou seja, contemplá-lo enquanto obra plástica, já que não é esperado que ele “compreenda” tudo que está escrito, deixando seu olhar vagar aleatoriamente pela estrutura ou permanecer estático, numa única posição.

Pode-se também prever uma leitura híbrida que se oriente por relações formais, cromáticas, construtivas e abstratas e se detenha em trechos passíveis de serem literalmente entendidos nas línguas conhecidas, perceber e gozar esteticamente estes nexos interlingüísticos.

Enfim, é uma obra aberta, cujo sentido não deve ser buscado unicamente no tema tratado, mas no próprio exercício das linguagens com as quais opera.

Imagens são para serem vistas, palavras para serem lidas. Podemos observar um texto sem necessariamente lê-lo, como por exemplo, se estiver escrito numa língua que não dominamos. Em casos excepcionais – um cego que tateia uma página em Braille – podemos também ler um texto, sem vê-lo.

O ato de ver relaciona-se a perceber, compreender as coisas do mundo através do sentido da visão. O ato de ler pressupõe a recitação mental ou oral no percorrer com a vista letras, palavras ou sentenças e está também contido no ato de estudar, ou interpretar o sentido de um texto. Ler é reconhecer letras, juntando-as em palavras ou reconhecendo o conjunto de suas formas. As ações de ver e ler possuem significados específicos que, entretanto, se sobrepõem.

No processo de alfabetização aprendemos a identificar as letras, junta-las em sílabas e formar palavras e frases, relacionando-as com os sons. O período de

aprendizado da imagem é bem anterior. Pode-se dizer que o processo se inicia ao abriremos os olhos, ao nascer. Os sentidos não são ainda identificados separadamente, porquanto percebemos o mundo e nós mesmos de modo único e sincrônico. Gradativamente aprendemos a reconhecer e a denominar cores e formas, sombras e luzes, dimensões espaciais. Palavras e imagens são duas instâncias que se interpenetram na construção da linguagem.

“Por toda parte há somente um mesmo jogo, o do signo e do similar, e é por isso que a natureza e o verbo podem se entrecruzar ao infinito formando para quem sabe ler como que um grande texto único”.⁴

No processo de aquisição da escrita, há trabalho mental que transforma nossos pensamentos em símbolos.

“Uma página de texto em uma escrita estrangeira, totalmente incompreensível para nós, nos lembra forçosamente da natureza da nossa aquisição”.⁵

Nesse caso, pode-se também dizer que, ao tentar “ler” o presente trabalho, o leitor conscientiza-se de como é automático o processo de ler-se uma língua conhecida. Desconstrói-se assim esse processo de leitura, retomando, passo a passo, seu aprendizado. Conscientiza-se também, da visualidade da letra, da sua qualidade de imagem: é letra, mas é também desenho.

Ler é, portanto, uma atividade bem definida e mecanizada, determinada por uma rapidez, onde o olho não se detém.

“É legível o que não detém o curso do olho”, escreve Lyotard, “o que se oferece pois imediatamente ao reconhecimento. Conhece-se o registro dos movimentos do olho lendo. Ao contrário, para entrar em comunicação com a energética da linha plástica, é necessário deter-se na figura.”⁶

O que fazer então com a escrita na pintura? Vê-la ou lê-la? Numa tentativa de responder a essa questão, contribuindo pelo menos para explicitá-la mais propriamente, Wilcon Jóia Pereira, num trabalho pioneiro sobre a relação texto/imagem, sugere a adoção de um neologismo: *escritema*, por ele definido como a escrita considerada como tema pelos artistas plásticos, a escrita tematizada nas artes visuais.⁷

Escrever e desenhar possuem a mesma origem. Presume-se hoje que os registros pré-históricos nas cavernas teriam sido provavelmente registros de experiências passadas, ainda que não se pudessem separar suas funções de propiciação mágica.

De acordo com Adrian Frutiger ⁸, a escrita tem suas origens entre os sumérios por volta de 4000 a.C., nas terras compreendidas entre os rios Tigre e Eufrates, na região onde teria sido edificada a Torre de Babel. Os primeiros pictogramas sumerianos são desenhos simplificados de objetos observados. Muitos séculos se passaram no processo de abstração crescente da letra, que passa a representar sons silábicos e não mais referenciar-se em objetos concretos.

Para Foucault, o surgimento das palavras pode ser entendido como um processo de abstração de pensamento cujo aprofundamento é marcante a partir do séc. XVII.

*“Perguntar-se-á como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa. Questão à qual idade clássica responderá pela análise da representação; e à qual o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e da significação. Mas, por isso mesmo, a linguagem não será nada mais que um caso particular da representação (para os clássicos) ou da significação (para nós). A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso. Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o visto e o lido, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente a ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz (...) Todas as línguas que conhecemos só as falamos agora com base nessa similitude perdida e no espaço por ela deixado vazio. Só há uma língua que guarda sua memória, porque deriva diretamente desse primeiro vocabulário agora esquecido; porque Deus não quis que o castigo de Babel escapasse à lembrança dos homens; porque essa língua teve de servir para narrar a velha Aliança de Deus com seu povo; enfim, porque é nessa língua que Deus se dirigiu aos que o escutavam. O hebreu carrega, pois, como resquícios, as marcas da nomeação primeira. E aquelas palavras que Adão havia pronunciado, impondo-as aos animais, permaneceram, ao menos em parte, arrastando consigo na sua espessura, com um fragmento de saber silencioso, as propriedades imóveis dos seres.”*⁹

Os termos escrita e escritura ¹⁰ possuem, à primeira vista, significados bem próximos. O termo *escrita* associa-se no seu senso estrito ao de veículo gráfico de uma fala.¹¹ Na obra “Torre de Babel”, eu tento relacionar as diversas aventuras da escrita no território da pintura com o conceito de *escritura* estabelecido por Roland Barthes, principalmente em sua fase estruturalista, ao retomar sua definição prévia, diferenciando, porém, escritores que escrevem algo (escreventes) daqueles que escrevem, ponto final (escritores).

Ao situá-la historicamente entre a linguagem e o estilo do escritor, Barthes ressalta na escritura a enunciação, o tom, a recitação, a finalidade, e a moral:

“A escritura é, ao mesmo tempo, uma modulação da fala e uma modalidade ética. Escritores contemporâneos dispõem da mesma língua, vivem a mesma história, mas podem ter escrituras totalmente diferentes porque a escritura depende do modo como o escritor vive essa história e pratica essa língua.”¹²

É mais na aproximação da escritura intransitiva, produtora de sentidos (escritura na acepção propriamente barthesiana), e menos da escritura transitiva, portadora de mensagem (escrevência) que poderíamos reconhecer nas artes plásticas suas qualidades de produtoras de sentido, não necessariamente de mensagem.

“A escrita é uma realidade ambígua: por uma parte, nasce incontestavelmente de um confronto do escritor com a sua sociedade; por outra, dessa finalidade social, ela remete o escritor, por uma espécie de transferência trágica, às fontes instrumentais de sua criação. Por não poder oferecer-lhe uma linguagem livremente consumida, a História lhe propõe uma linguagem livremente produzida”.¹³

O próprio Barthes aproxima a noção de escritura ao de “textura gráfica”, uma vez que nas suas origens, desenhar, gravar e escrever eram atividades muito próximas. Num texto da década de 1970 sobre o pintor americano Cy Twombly¹⁴, a idéia de escritura, vem unir-se àquela de *ductus*, vinculada ao corpo que vibra, o impulso da mão que apóia, dirige e traça o gesto sobre a tela, e que gera na tela as marcas dos pincéis, os registros das trajetórias da mão e do corpo do pintor.

A obra “Torre de Babel” permite ainda uma aproximação com outro recurso originário na literatura, em suas tentativas de visualizar o tema de um poema, o caligrama, um poema cujos versos são dispostos de maneira a formar um desenho evocando o mesmo objeto tratado no texto. Os *calligrammes* foram retomados por volta de 1913 por Guillaume Apollinaire, em sua tentativa “de construir poemas e até mesmo dispô-los na página impressa de acordo com os recursos formais do cubismo”.¹⁵

Eles permitem ao leitor realizar a leitura da maneira que quiser, sem estabelecer um princípio, meio e fim. O conteúdo do poema faz referência às formas desenhadas, sem ser necessariamente descritivo.

“Em sua tradição milenar, o caligrama tem um tríplice papel: compensar o alfabeto; repetir sem o recurso da retórica, prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia. Ele aproxima, primeiramente, do modo mais próximo um do outro, o texto e a figura, e compõe com linhas que delimitam a forma do objeto juntamente com aquelas que dispõem a sucessão das letras; aloja os

*enunciados no espaço da figura, e faz dizer ao texto aquilo que o desenho representa. De um lado, alfabetiza o ideograma, povoa-o com letras descontínuas e faz assim falar o mutismo das linhas interrompidas. Mas, inversamente, reparte a escrita num espaço que não tem mais a indiferença, a abertura e a alvura inertes do papel, impõe-lhe que se distribua segundo as leis de uma forma simultânea. Reduz o fonetismo a não ser, para o olhar de um instante, senão um rumor acinzentado que completa os contornos de uma figura; mas faz do desenho o fino envoltório que é necessário traspasar para seguir, de palavra em palavra, o esvaziamento de seu texto intestino.”*¹⁶

O projeto da Torre de Babel apresenta uma narrativa¹⁷ e não exatamente um poema. As telas trazem diversas soluções para instantes específicos, muitas vezes permeando-as com referências da pintura enquanto linguagem autônoma, notações pessoais e variações, criando um caleidoscópio de possibilidades de “leituras”. A presença de material legível nas telas força o olhar a repensar a questão da intertextualidade e da citação, buscando novas possibilidades para a construção de sentido.

Enquanto narrativa visual, ela se serve tanto de um sistema de signos lingüísticos textuais – a escrita propriamente dita – para descrever cumulativamente um conto através da adição sucedânea de itens – palavras, sentenças – mas também de recursos da cultura cinematográfica, usando imagens – sucessão de quadros, que podem provocar no espectador atitudes de aproximação num efeito próximo ao de um *close-up*, e de recuos para o exame panorâmico do objeto – a torre – por inteiro.

A obra “Torre de Babel” enquadrar-se-ia à primeira vista na categoria instalação – uma instalação de pinturas. O termo, entretanto, é usado para descrever uma atividade artística que *“rejeita a concentração em um objeto em favor da consideração da relação entre certo número de elementos ou da interação entre coisas e o seu contexto.”*¹⁸ Por isso prefiro apresentar a proposta como um tipo de caligrama espacial, uma justaposição de elementos distintos num espaço multidimensional no qual vários escritos, se misturam entre si e com imagens, se contestam, numa reflexão sobre a dissolução contemporânea do signo e no jogo liberado dos significantes.¹⁹

Notas

- ¹ Instalação exibida como tese de livre-docência em Pintura junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em outubro de 2006 no átrio do edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. O presente texto resume as idéias principais apresentadas na tese/livro de artista. No momento em que redijo este trabalho está prevista sua remontagem em julho de 2007 no Espaço Octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- ² ZUMTHOR, Paul, **Babel ou L'Inachèvement**, Paris: Seuil, 1997, p.20
- ³ Zumthor chama a atenção para a localização da estória da Torre de Babel encravada quase como um corpo estranho entre a descrição genealógica da linhagem de Noé, nos últimos versículos do capítulo 10, e a história de Abrão, o patriarca, a partir do 10º. versículo do capítulo 11, op. cit., pp. 75-77
- ⁴ FOUCAULT, Michel, **As Palavras e as Coisas**, São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 47
- ⁵ ROBINSON, Andrew. **The story of writing**, London: Thames and Hudson, 1995, p.7
- ⁶ LYOTARD, Jean-François, **Discours, Figure**, Paris: Klincksieck, 1971, p. 216
- ⁷ PERERIRA, Wilcon Jôia, **Escritema e Figuralidade**, Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1976
- ⁸ FRUTIGER, Adrian, **Signos, Símbolos, Marcas, Señales**, 7ª. ed., Barcelona: Gustavo Gili, p.84
- ⁹ FOUCAULT, Michel. op.cit., p. 49
- ¹⁰ Nas traduções para o português dos textos de R. Barthes, o termo francês **écriture** é traduzido como escrita ou como escritura, dependendo do contexto, ou do entendimento do tradutor. Enquanto que em francês o termo **écrit**, pode ser traduzido como escrito (adjetivo e substantivo, no sentido do verbo escrever), **écriture**, refere-se mais ao resultado gráfico resultante daquele ato, à palavra escritura em português o uso acrescentou ainda outros significados, referentes ao conjunto dos livros bíblicos ou a um documento de propriedade.
- ¹¹ CHRISTIN, Anne-Marie. **L'image écrite - ou la déraison graphique**. Paris: Flammarion, 1995, p.5.
- ¹² PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.30
- ¹³ BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 15.
- ¹⁴ BARTHES, Roland, **Cy Twombly ou Non Multa Sed Multum**, in **O Óbvio e o Obtuso – Ensaios Críticos**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990
- ¹⁵ CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**, São Paulo, Martins Fontes, 1988, p.197.
- ¹⁶ FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3ª. ed., 2002, p. 22.
- ¹⁷ Um exemplo de caligrama narrativo é uma passagem de **Alice in Wonderland** de Lewis Carroll, cujo arranjo gráfico das palavras na página, sugere para *tale* – conto – a forma de *tail* – cauda (de um rato).
- ¹⁸ OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. **Installation Art**, London: Thames and Hudson, 1994, p. 8.
- ¹⁹ Estas considerações devem muito à leitura da Tese de Doutorado de Maria do Carmo Freitas Veneroso **Caligrafias e Escrituras – Diálogo e Intertexto no processo escritural nas artes do século XX**, apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte em 2000.

Geraldo Souza Dias, é pintor, com mostras em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, Florianópolis, Recife, Nova Iorque, Londres, Berlim, Lisboa. Estudou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, no Pratt Institute, Nova Iorque e na Universität der Künste, Berlim. É docente do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP.