

# OS OLHOS ESCUTAM THE EYES LISTEN

Corita Kent  
Detanico & Lain  
Dora García  
Fernanda Fragateiro  
Tomás Cunha Ferreira

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

COLEÇÃO CULTURA@CATÓLICA 1

**DOCUMENTA**

others. Over horizontal red bars, the artist paints the message in white letters, suggesting an advertising slogan, directly addressed to the viewer. By unleashing a clash of opposites between classical and contemporary, fine art and ordinary kitsch, spiritual exaltation and commercial poster, the work of art first created in a religious space which, by virtue of its aesthetic renown, has become a source of handsome profit, shifts the original meaning of the image to different levels of interpretation and raises more questions than answers. The three main words that overlap the image do not lend themselves to an unequivocal reading: does the verb “invest” refer to the prospect of aesthetic or economic return? What is precisely meant by “divinity”? The transcendental spiritual delight that the piece provides, or the worship of the material gains that a collector might accrue in the art market? By whom, and how exactly, is a masterpiece defined? What Kruger’s work displays, to be both seen and read, invites the viewer to reflect on all these questions and other ideological, economic, religious, philosophical, cultural and aesthetic issues, thereby confronting his own beliefs.

We have been banished from our own innocence. The images and words we use, after all, do not grant direct access to the world, do not show exactly, frankly, sincerely, or reliably. They are not innocuous, obvious, clean or pure. There is invariably a messenger and a variety of cultural contexts between us and the thing that is seen and said. But in the end, what can we show and say to others? The same images and words that join to communicate aesthetic and spiritual messages that bring us closer to the divine also serve futility, perversion and the deceit that degrade us. However, even when they suspect their own languages, art and the word are still telling us that creative imagination and critical lucidity are the promise of prevailing over shortcomings, using them in favour of the freest humanisation.

Deus fez os animais ferozes, segundo as suas espécies, os animais domésticos, segundo as suas espécies, e todos os répteis da terra, segundo as suas espécies. E Deus viu que isto era bom.

Depois, Deus disse: «Façamos o ser humano à nossa imagem, à nossa semelhança, para que domine sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os animais domésticos e sobre todos os répteis que rastejam pela terra.» Deus criou o ser humano à sua imagem, criou-o à imagem de Deus; Ele os criou homem e mulher. (Gn 1, 24-27)

A identificação de Deus-criador com a palavra é sublinhada por São João.

E o Verbo fez-se homem e veio habitar connosco. E nós contemplámos a sua glória, a glória que possui como Filho Unigénito do Pai, cheio de graça e de verdade. (Jo 1, 14)

A palavra de Deus é, não só criadora, como a verdade matricial, conforme se afirma no texto dos Salmos e confirma na Oração Sacerdotal de Cristo, registada por São João.

As palavras do Senhor são verdadeiras, as suas obras nascem da fidelidade. (Sl 33, 4)  
Entreguei-lhes a tua palavra, e o mundo odiou-os, porque eles não são do mundo, como também Eu não sou do mundo. [...] Faz que eles sejam teus inteiramente, por meio da Verdade; a Verdade é a tua palavra. (Jo 17, 14 e 17)

Em Platão, num diálogo entre Sócrates e Crátilo, a formação dos nomes é convencionalizada para representar, ou imitar, a coisa a que se refere, pelo que a palavra, tal como a imagem (pintura), é uma re-criação que pode ser verdadeira ou falsa.

*Sócrates* – Vejamos, pois, ó Crátilo, se de alguma maneira nos reconciliamos. Não te parece que uma coisa é o nome e outra coisa aquilo de que é o nome?

*Crátilo* – Parece.

*Sócrates* – E concordas que o nome é uma imitação da coisa?

*Crátilo* – E muito.

*Sócrates* – E quanto às pinturas, não dirias que também são imitações de certas coisas, mas de outra maneira?

*Crátilo* – Sim.

*Sócrates* – Vejamos então – é possível que eu não tenha percebido completamente aquilo que dizes, e que aquilo que afirmas seja correto. Será possível distribuir e aplicar ambas as imitações, aquelas pinturas e os nomes, às coisas de que elas são imitações, ou não?

*Crátilo* – É possível.

Santo Agostinho fala da capacidade representativa das palavras no âmbito da memória enquanto conhecimento sensível, que corresponde à persistência das imagens ou das palavras que traduzem o mundo real, mas também à apreensão do sentido dos conceitos que elas transmitem.

*A memória e os sentidos*

Quando ouço dizer que há três espécies de questões, a saber: «se uma coisa existe (*an sit?*), qual a sua natureza (*quid sit?*) e qual a sua qualidade (*quale sit?*)», retenho as imagens dos sons de que se formaram estas palavras, e vejo que eles passaram com ruído através do ar, e já não existem. Não foi por nenhum dos sentidos do corpo que atingi essas coisas significadas nestes sons, nem as vi em parte nenhuma a não ser no meu espírito. Escondi na memória não as suas imagens, mas os próprios objetos. Que digam, se podem, por onde entraram em mim. Percorrendo todas as portas do corpo, não consigo saber por qual entraram. Os olhos dizem: «Se eram coloridas, fomos nós que anunciamos.» Replicam os ouvidos: «Ressoaram, foram por nós comunicadas.» Declara o olfato: «Se tinham cheiro, passaram por mim.» Afirma ainda o sentido do gosto: «Se não tinham sabor, nada me perguntes.» E o tato: «Se não eram sensíveis, não as apalpei; e se as não apalpei, não as pude indicar.»

Donde e por que parte me entraram na memória? Ignoro-o, porque, quando as aprendi, não acreditei nelas fiado num parecer alheio, mas reconheci-as existentes em mim, admitindo-as como verdadeiras. Entreguei-as ao meu espírito, como quem as deposita, para depois as tirar quando quiser. Estavam lá, portanto, mesmo antes de as aprender, mas não estavam na minha memória. Onde estavam então? Por que as reconheci, quando disse: «Sim, é verdade», senão porque já existiam na minha memória? Mas tão retiradas e escondidas em concavidades secretíssimas estavam que não poderia talvez pensar nelas, se dali não fossem arrancadas por alguém que me advertisse.

(*Conf.* 10, 10)<sup>4</sup>

No âmbito da tratadística renascentista sobre a arte, Franciscus Junius recuperou a análise das relações entre pintura e poesia, considerando que ambas derivam da imaginação aliada à inspiração.

*Todas as artes, disse Túlio, que pertencem à humanidade têm entre si um vínculo comum, e sustentam-se entre si com uma espécie de parentesco.* Tertuliano fala com o mesmo sentido, quando diz: *não há Arte que não seja ou a mãe de uma outra Arte, ou pelo menos um seu parente próximo.* Vendo, então, que o trabalho em curso reclama que demonstremos a verdade das nossas afirmações acerca da relação recíproca

4. Agostinho, Santo. *Confissões...* Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

a resposta à pergunta: – «Devo criar?». Desta resposta recolha o som sem forçar o sentido. Talvez chegue então à conclusão de que a Arte o chama.

(Rilke, 1991, pp. 16-18)<sup>6</sup>

Fernando Pessoa afirma igualmente que «a obra de arte procede de uma impressão ou emoção do artista que a constrói, impressão ou emoção que, como tal, é própria e intransmissível» (1994, p. 9)<sup>7</sup>. Além disso, através de Bernardo Soares, elabora um cotejo entre as artes para postular a excelência da prosa e, em particular, do verbo, sobre as restantes.

Na prosa se engloba toda a arte – em parte porque na palavra se contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se contém toda a possibilidade de o dizer e pensar. Na prosa damos tudo, por transposição: a cor e a forma, que a pintura não pode dar senão diretamente, em elas mesmas, sem dimensão íntima; o ritmo, que a música não pode dar senão diretamente, nele mesmo, sem corpo formal, nem aquele segundo corpo que é a ideia; a estrutura, que o arquiteto tem que formar de coisas duras, dadas, externas, e nós erguemos em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidez; a realidade, que o escultor tem que deixar no mundo, sem aura nem transsubstanciação; a poesia, enfim, em que o poeta, como o iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual. Creio bem que, em um mundo civilizado perfeito, não haveria outra arte que não a prosa. Deixaríamos os poentes aos mesmos poentes, cuidando apenas, em arte, de os compreender verbalmente, assim os transmitindo em música inteligível de cor. Não faríamos escultura dos corpos, que guardariam próprios, vistos e tocados, o seu relevo móbil e o seu morno suave. Faríamos casas só para morar nelas, que é, enfim, o para que elas são. A poesia ficaria para as crianças se aproximarem da prosa futura; que a poesia é, por certo, qualquer coisa de infantil, de mnemónico, de auxiliar e inicial. Até as artes menores, ou as que assim podemos chamar, se refletem, múrmuras, na prosa. Há prosa que dança, que canta, que se declama a si mesma. Há ritmos verbais que são bailados, em que a ideia se desnuda sinuosamente, numa sensualidade translúcida e perfeita. E há também na prosa subtilezas convulsas em que um grande ator, o Verbo, transmuda ritmicamente em sua substância corpórea o mistério impalpável do universo.

(Bernardo Soares, 227, p. 228)<sup>8</sup>

Na história da arte, o século xx é um tempo de ruturas. Se Rilke e, em certa medida, Fernando Pessoa referiam uma arte visceral e introspetiva, o que conferia ao autor-criador a liberdade criativa, Pierre Bourdieu reclama, como arte

6. Rilke, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta*. Trad. e int. Fernanda de Castro. Lisboa: Contexto, 1991.

7. Pessoa, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*. Lisboa: Edições Ática, 1994.

8. Soares, Bernardo. *Livro do Desassossego*. 5.<sup>a</sup> ed. Ed. lit. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

a realidade e a forma como as nossas ideias convencionadas, ou preconceitos, afetam a nossa perspetiva dessa realidade e das representações dessa realidade.

O facto, porém, de vermos antes de sabermos falar e de as palavras nunca substituírem por completo a função da vista não significa que esta seja uma pura reação mecânica a determinados estímulos. (Só é possível pensar assim isolando uma ínfima parte do processo, a que diz respeito à retina.) Somente vemos aquilo para que olhamos. Ver é um ato voluntário. Como resultado dele, aquilo que vemos fica ao nosso alcance – embora não necessariamente ao alcance da nossa mão. Tocar nalguma coisa é situarmo-nos em relação a ela. (Feche os olhos, mova-se pela casa e repare como o sentido do tato é uma espécie de forma estática, limitada, de visão.) Nunca olhamos para uma só coisa de cada vez; estamos sempre a ver a relação entre coisas e nós próprios. A nossa visão está em constante atividade, sempre em movimento, captando coisas num círculo à sua volta, constituindo aquilo que nos é presente, tal como somos. Pouco depois de se adquirir a faculdade de ver, apercebemo-nos de que também podemos ser vistos. Os olhos do outro combinam-se com os nossos para tornar completamente crível que fazemos parte do mundo visível.

Se aceitamos que podemos ver aquela colina, postulamos que daquela colina podemos ser vistos. A natureza recíproca da visão é mais fundamental do que a do diálogo falado. Muitas vezes até, o diálogo é uma tentativa de verbalizar isso mesmo – uma tentativa para explicar como, metafórica ou literalmente, «se veem as coisas» e uma tentativa para descobrir como «o outro as vê». [...]

Uma imagem é uma vista que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência ou um conjunto de aparências, que foi isolada do local e do tempo em que primeiro se deu o seu aparecimento, e conservada – por alguns momentos ou por uns séculos.

Todas as imagens corporizam um modo de ver. Mesmo uma fotografia. As fotografias não são, como muitas vezes se pensa, um mero registo mecânico. Sempre que olhamos uma fotografia, tomamos consciência, mesmo que vagamente, de que o fotógrafo selecionou aquela vista de entre uma infinidade de outras vistas possíveis. Isto é verdade mesmo para o mais banal instantâneo de família. O modo de ver do fotógrafo reflete-se na sua escolha do tema. O modo de ver do pintor reconstitui-se através das marcas que deixa na tela ou no papel. Todavia, embora todas as imagens corporizem um modo de ver, a nossa perceção e a nossa apreciação de uma imagem dependem também do nosso próprio modo de ver.

(Berger, 1987, pp. 12-14)<sup>10</sup>

Enquanto o Verbo esteve no início da criação, na perceção da coisa criada «a vista chega antes das palavras» (Berger, 1987, p. 11), completando, desta forma, o círculo entre a linguagem e a visualidade.

10. Berger, John. *Modos de Ver*. Trad. Ana Maria Alves. Lisboa: Edições 70, 1987.

wild animals, all kinds of cattle, and all kinds of creeping things of the earth. God saw how good it was. Then God said: "Let us make man in our image, after our likeness. Let them have dominion over the fish of the sea, the birds of the air, and the cattle, and over all the wild animals and all the creatures that crawl on the ground." God created man in his image; in the divine image he created him; male and female he created them. (Gn 1:24-27)

The identification of God-creator as the word is emphasized by St. John.

And the Word became flesh and made his dwelling among us, and we saw his glory, the glory as of the Father's only Son, full of grace and truth. (Jo 1:14)

The word of God is not only creative, but also the matrix truth, as stated in the text of the Psalms and confirmed in the High Priestly Prayer, registered by St. John.

For the Lord's word is upright; all his works are trustworthy. (Psalm 33: 4)  
I gave them your word, and the world hated them, because they do not belong to the world any more than I belong to the world. [...] Consecrate them in the truth. Your word is truth. (Jo 17:14, 17)

In Plato, in a dialogue between Socrates and Cratylus, the formation of names is agreed to represent, or imitate, the thing to which it refers, so that the word, like the image (painting), is a re-creation that can be true or false.

Socrates: But let us see, Cratylus, whether we cannot find a meeting-point, for you would admit that the name is not the same with the thing named?

Cratylus: I should.

Socrates: And would you further acknowledge that the name is an imitation of the thing?

Cratylus: Certainly.

Socrates: And you would say that pictures are also imitations of things, but in another way?

Cratylus: Yes.

Socrates: I believe you may be right, but I do not rightly understand you. Please to say, then, whether both sorts of imitation (I mean both pictures or words) are not equally attributable and applicable to the things of which they are the imitation.

Cratylus: They are.

Socrates: First look at the matter thus: you may attribute the likeness of the man to the man, and of the woman to the woman; and so on?

Saint Augustine talks about the words' representative ability within the context of memory as sensitive knowledge. It corresponds to the persistence of images or words that translate the real world, but it also refers to the understanding of the meaning of the concepts transmitted by them.

But now when I hear that there be three kinds of questions, "Whether the thing be? what it is? of what kind it is?" I do indeed hold the images of the sounds of which those words be composed, and that those sounds, with a noise passed through the air, and now are not. But the things themselves which are signified by those sounds, I never reached with any sense of my body, nor ever discerned them otherwise than in my mind; yet in my memory have I laid up not their images, but themselves. Which how they entered into me, let them say if they can; for I have gone over all the avenues of my flesh, but cannot find by which they entered. For the eyes say, "If those images were coloured, we reported of them." The ears say, "If they sound, we gave knowledge of them." The nostrils say, "If they smell, they passed by us." The taste says, "Unless they have a savour, ask me not." The touch says, "If it have not size, I handled it not; if I handled it not, I gave no notice of it." Whence and how entered these things into my memory? I know not how. For when I learned them, I gave not credit to another man's mind, but recognised them in mine; and approving them for true, I commended them to it, laying them up as it were, whence I might bring them forth when I willed. In my heart then they were, even before I learned them, but in my memory they were not. Where then? or wherefore, when they were spoken, did I acknowledge them, and said, "So is it, it is true," unless that they were already in the memory, but so thrown back and buried as it were in deeper recesses, that had not the suggestion of another drawn them forth I had perchance been unable to conceive of them?

(Conf. 10, 10)<sup>4</sup>

In the context of the Renaissance treatises on the art, Franciscus Junius recovers the analysis of the relations between painting and poetry, considering that both derive from the imagination combined with the inspiration.

*All Arts, sayth Tullie, that doe belong to humanitie, have a common band, and are ally'd one to another, as by a kind of parentage. Tertullian speaketh to the same effect, when he sayth; there is no Art, but shee is the mother of another Art, or at least of a nigh kindred: seeing then that the connexion of the worke in hand enticeth us to prove the truth of these sayings by a mutuall relation there is between Poesie and Picture, it followeth also that wee should propound some properties of them both,*

4. Saint Augustine of Hippo. *Confessions*. Transl. Edward B. Pusey, D.D. Retrieved from: <http://www.ccel.org/ccel/augustine/confess.xi.html>.



create. Accept it, just as it sounds, without inquiring into it. Perhaps it will turn out that you are called to be an artist.

(Rilke, 1962, pp. 10-11)<sup>6</sup>

Fernando Pessoa also states that the work of art comes from an impression or emotion of the artist who constructs it, an impression or emotion that, as such, it is personal and not transferable (1994, p. 9)<sup>7</sup>. Besides that, as Bernardo Soares, he elaborates a comparison between the diverse arts to postulate the excellence of prose and of the verb, over the others.

Prose encompasses all art, in part because words contain the whole world, and in part because the untrammelled word contains every possibility for saying and thinking. In prose, through transposition, we're able to render everything: colour and form, which painting can render only directly, in themselves, with no inner dimension; rhythm, which music likewise renders only directly, in itself, without a formal body, let alone that second body which is the idea; structure, which the architect must make out of given, hard, external things, and which we build with rhythms, hesitations, successions and fluidities; reality, which the sculptor has to leave in the world, with no aura of transubstantiation; and poetry, finally, to which the poet, like the initiate of a secret society, is the servant (albeit voluntary) of a discipline and a ritual. I'm convinced that in a perfect, civilized world there would be no other art but prose. We would let sunsets be sunsets, using art merely to understand them verbally, by conveying them in an intelligible music of colour. We wouldn't sculpt bodies but let them keep for themselves their supple contours and soft warmth that we see and touch. We would build houses only to live in them, which is after all what they're for. Poetry would be for children, to prepare them for prose, since poetry is obviously something infantile, mnemonic, elementary and auxiliary.

Even what we might call the minor arts have their echoes in prose. There is prose that dances, sings and recites to itself. There are verbal rhythms with a sinuous choreography, in which the idea being expressed strips off its clothing with veritable and exemplary sensuality. And there are also, in prose, gestural subtleties carried out by a great actor, the Word, which rhythmically transforms into its bodily substance the impalpable mystery of the universe.

(Bernardo Soares, 227, p. 228)<sup>8</sup>

In the history of art, the 20<sup>th</sup> century is a breakthrough time. If Rilke and, to a certain extent, Fernando Pessoa, referred to a visceral and introspective art,

6. Rilke, Rainer Maria. *Letters to a Young Poet*. Transl. M. D. Herter Norton. Rev. ed. New York, NY: W. W. Norton & Company, 1962.

7. Pessoa, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*. Lisboa: Edições Ática, 1994.

8. Soares, Bernardo. *The Book of Disquiet*. Ed. lit. Richard Zenith. New York, NY: Penguin Books.

through the perception, in the broad sense, of its receptor-user. John Berger, in a book dealing with *Ways of Seeing*, examines how we perceive reality and how our agreed-upon ideas, or pre-conceptions, affect our perspective of this reality and the representations of that reality.

Yet this seeing which comes before words, and can never be quite covered by them, is not a question of mechanically reacting to stimuli. (It can only be thought of in this way if one isolates the small part of the process which concerns the eye's retina.) We only see what we look at. To look is an act of choice. As a result of this act, what we see is brought within our reach – though not necessarily within arm's reach. To touch something is to situate oneself in relation to it. (Close your eyes, move round the room and notice how the faculty of touch is like a static, limited form of sight.) We never look at just one thing; we are always looking at the relation between things and ourselves. Our vision is continually active, continually moving, continually holding things in a circle around itself, constituting what is present to us as we are.

Soon after we can see, we are aware that we can also be seen. The eye of the other combines with our own eye to make it fully credible that we are part of the visible world.

If we accept that we can see that hill over there, we propose that from that hill we can be seen. The reciprocal nature of vision is more fundamental than that of spoken dialogue. And often dialogue is an attempt to verbalize this – an attempt to explain how, either metaphorically or literally, “you see things”, and an attempt to discover how “he sees things”. [...]

An image is a sight which has been recreated or reproduced. It is an appearance, or a set of appearances, which has been detached from the place and time in which it first made its appearance and preserved – for a few moments or a few centuries. Every image embodies a way of seeing. Even a photograph. For photographs are not, as is often assumed, a mechanical record. Every time we look at a photograph, we are aware, however slightly, of the photographer selecting that sight from an infinity of other possible sights. This is true even in the most casual family snapshot. The photographer's way of seeing is reflected in his choice of subject. The painter's way of seeing is reconstituted by the marks he makes on the canvas or paper. Yet, although every image embodies a way of seeing, our perception or appreciation of an image depends also upon our own way of seeing.

(Berger, 2008, pp. 7-10)<sup>10</sup>

While the Word was at the beginning of creation “seeing comes before words” (Berger, 2008, p. 7) in the perception of the created thing, completing the circle between language and visuality.

10. Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin, 2008.

## Verbum creator: resenha antológica sobre arte e palavra

MARIA ISABEL ROQUE\*

A exposição «Os Olhos Escutam», apresentada na Galeria Fundação Amélia de Mello, da Universidade Católica Portuguesa, em Lisboa, foi o pretexto para uma recolha de textos onde a «palavra» surge com o sentido de eixo criador (*verbum creator*), numa pluralidade de interpretações e sentidos. Não se trata de uma antologia exaustiva ou com uma lógica definida e perceptível, mas de uma seleção assumidamente arbitrária e subjetiva, feita em função de referências pessoais em domínios dispersos, que vão dos textos bíblicos à filosofia, aos estudos da arte, à poesia e à literatura, com o propósito de encetar uma reflexão sobre os atributos da palavra, nas suas mais amplas conexões. Porque, como fica postulado no texto bíblico:

No princípio existia o Verbo; o Verbo estava em Deus; e o Verbo era Deus. (Jo 1, 1)<sup>1</sup>

No livro do Génesis, Deus cria todas as coisas pela força das Suas palavras. Ao dizer «Faça-se» ou «Haja», são criados a luz, o firmamento, a terra separada das águas e todas as suas criaturas.

No princípio, quando Deus criou os céus e a terra, a terra era informe e vazia, as trevas cobriam o abismo e o espírito de Deus movia-se sobre a superfície das águas. Deus disse: «Faça-se a luz.» E a luz foi feita. (Gn 1, 1-3)

Deus disse: «Haja um firmamento entre as águas, para as manter separadas umas das outras.» E assim aconteceu. (Gn 1, 6)

Deus disse: «Que a terra produza seres vivos, segundo as suas espécies, animais domésticos, répteis e animais ferozes, segundo as suas espécies.» E assim aconteceu.

1. Todas as citações bíblicas são retiradas da Bíblia, disponibilizada pela Província Portuguesa dos Frades Menores Capuchinhos, em [http://capuchinhos.org/biblia/index.php/P%C3%A1gina\\_principal](http://capuchinhos.org/biblia/index.php/P%C3%A1gina_principal)

\* Universidade Europeia,  
Universidade Católica  
Portuguesa, CIDEHUS-UÉ

Deus fez os animais ferozes, segundo as suas espécies, os animais domésticos, segundo as suas espécies, e todos os répteis da terra, segundo as suas espécies. E Deus viu que isto era bom.

Depois, Deus disse: «Façamos o ser humano à nossa imagem, à nossa semelhança, para que domine sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os animais domésticos e sobre todos os répteis que rastejam pela terra.» Deus criou o ser humano à sua imagem, criou-o à imagem de Deus; Ele os criou homem e mulher. (Gn 1, 24-27)

A identificação de Deus-criador com a palavra é sublinhada por São João.

E o Verbo fez-se homem e veio habitar connosco. E nós contemplámos a sua glória, a glória que possui como Filho Unigénito do Pai, cheio de graça e de verdade. (Jo 1, 14)

A palavra de Deus é, não só criadora, como a verdade matricial, conforme se afirma no texto dos Salmos e confirma na Oração Sacerdotal de Cristo, registada por São João.

As palavras do Senhor são verdadeiras, as suas obras nascem da fidelidade. (Sl 33, 4)  
Entreguei-lhes a tua palavra, e o mundo odiou-os, porque eles não são do mundo, como também Eu não sou do mundo. [...] Faz que eles sejam teus inteiramente, por meio da Verdade; a Verdade é a tua palavra. (Jo 17, 14 e 17)

Em Platão, num diálogo entre Sócrates e Crátilo, a formação dos nomes é convencionalizada para representar, ou imitar, a coisa a que se refere, pelo que a palavra, tal como a imagem (pintura), é uma re-criação que pode ser verdadeira ou falsa.

*Sócrates* – Vejamos, pois, ó Crátilo, se de alguma maneira nos reconciliamos. Não te parece que uma coisa é o nome e outra coisa aquilo de que é o nome?

*Crátilo* – Parece.

*Sócrates* – E concordas que o nome é uma imitação da coisa?

*Crátilo* – E muito.

*Sócrates* – E quanto às pinturas, não dirias que também são imitações de certas coisas, mas de outra maneira?

*Crátilo* – Sim.

*Sócrates* – Vejamos então – é possível que eu não tenha percebido completamente aquilo que dizes, e que aquilo que afirmas seja correto. Será possível distribuir e aplicar ambas as imitações, aquelas pinturas e os nomes, às coisas de que elas são imitações, ou não?

*Crátilo* – É possível.

Sócrates – Então começa por investigar o seguinte. Poderá alguém atribuir ao homem a imagem do homem, à mulher a da mulher, e assim por diante?

Crátilo – Completamente.

Sócrates – Então também poderá fazer o contrário, atribuindo à mulher a do homem e ao homem a da mulher?

Crátilo – Pois pode.

Sócrates – E estas atribuições são ambas corretas, ou é só uma?

Crátilo – É só uma.

Sócrates – Julgo que será aquela que atribui a cada um aquilo que lhe convém e é semelhante a ele.

Crátilo – Parece-me que sim.

Sócrates – Para que não estejamos, tu e eu, que somos amigos, a envolver-nos numa guerra de argumentos, vou expor-te o que quero dizer. Com efeito, meu caro, eu chamo a este género de atribuição que se aplica a ambas as imitações, tanto às pinturas como aos nomes, correta, e no caso dos nomes, para além de correta, também verdadeira; e à outra, que consiste na doação e aplicação do dissemelhante, chamo incorreta, e falsa, quando diz respeito aos nomes.

(*Crat.*, 390a)<sup>2</sup>

Aristóteles retoma o conceito da palavra e da arte como imitação, mas, em vez de a associar à falsidade, defende que o propósito da arte não é a realização de uma cópia da realidade, mas, também, a imitação do modo, isto é, do processo criativo.

A epopeia e a tragédia, bem como a comédia e a poesia ditirâmbica e ainda a maior parte da música de flauta e de cítara são todas, vistas em conjunto, imitações. Diferem entre si em três aspetos: ou porque imitam por meios diversos ou objetos diferentes ou de outro modo e não do mesmo. Assim, como uns imitam muitas coisas, reproduzindo-as (por arte ou por experiência) através de cores e figuras e outros através da voz, assim também, nas artes mencionadas, todas realizam imitação por meio do ritmo, das palavras e da harmonia, separadamente ou combinadas. [...]

Há ainda uma terceira diferença: o modo como se imita cada um destes objetos. Com os mesmos meios podem imitar-se os mesmos objetos, ora narrando – seja tomando outra personalidade como faz Homero, seja mantendo a sua identidade sem alteração – ora representando todos em movimento e em atuação. A imitação existe, pois, com estas três diferenças, como dissemos no início: os meios, os objetos e o modo.

(*Poet.*, 1447a)<sup>3</sup>

2. Platão. *Crátilo*. Trad. Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

3. Aristóteles. *Poética*. Pref. Maria Helena da Rocha Pereira; trad. e notas Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

Santo Agostinho fala da capacidade representativa das palavras no âmbito da memória enquanto conhecimento sensível, que corresponde à persistência das imagens ou das palavras que traduzem o mundo real, mas também à apreensão do sentido dos conceitos que elas transmitem.

*A memória e os sentidos*

Quando ouço dizer que há três espécies de questões, a saber: «se uma coisa existe (*an sit?*), qual a sua natureza (*quid sit?*) e qual a sua qualidade (*quale sit?*)», retenho as imagens dos sons de que se formaram estas palavras, e vejo que eles passaram com ruído através do ar, e já não existem. Não foi por nenhum dos sentidos do corpo que atingi essas coisas significadas nestes sons, nem as vi em parte nenhuma a não ser no meu espírito. Escondi na memória não as suas imagens, mas os próprios objetos. Que digam, se podem, por onde entraram em mim. Percorrendo todas as portas do corpo, não consigo saber por qual entraram. Os olhos dizem: «Se eram coloridas, fomos nós que anunciamos.» Replicam os ouvidos: «Ressoaram, foram por nós comunicadas.» Declara o olfato: «Se tinham cheiro, passaram por mim.» Afirma ainda o sentido do gosto: «Se não tinham sabor, nada me perguntes.» E o tato: «Se não eram sensíveis, não as apalpei; e se as não apalpei, não as pude indicar.»

Donde e por que parte me entraram na memória? Ignoro-o, porque, quando as aprendi, não acreditei nelas fiado num parecer alheio, mas reconheci-as existentes em mim, admitindo-as como verdadeiras. Entreguei-as ao meu espírito, como quem as deposita, para depois as tirar quando quiser. Estavam lá, portanto, mesmo antes de as aprender, mas não estavam na minha memória. Onde estavam então? Por que as reconheci, quando disse: «Sim, é verdade», senão porque já existiam na minha memória? Mas tão retiradas e escondidas em concavidades secretíssimas estavam que não poderia talvez pensar nelas, se dali não fossem arrancadas por alguém que me advertisse.

(*Conf.* 10, 10)<sup>4</sup>

No âmbito da tratadística renascentista sobre a arte, Franciscus Junius recuperou a análise das relações entre pintura e poesia, considerando que ambas derivam da imaginação aliada à inspiração.

*Todas as artes, disse Túlio, que pertencem à humanidade têm entre si um vínculo comum, e sustentam-se entre si com uma espécie de parentesco.* Tertuliano fala com o mesmo sentido, quando diz: *não há Arte que não seja ou a mãe de uma outra Arte, ou pelo menos um seu parente próximo.* Vendo, então, que o trabalho em curso reclama que demonstremos a verdade das nossas afirmações acerca da relação recíproca

4. Agostinho, Santo. *Confissões...* Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

entre Poesia e Pintura, também devemos propor algumas propriedades comuns a ambas, acerca das quais se percebe que têm uma natureza muito próxima. Ambas seguem um secreto instinto da Natureza: pois vemos, que não só os Poetas apenas, como também os Pintores, todos são possuídos pelo amor dessas Artes, não tanto por um conselho determinado, como pelo ataque cego de uma fúria violenta e irresistível. Quanto aos Poetas, *há um Deus em cada um de nós*, diz Ovídio, *o qual nos empolga e nos inflama e que tem em si os germes do espírito sagrado.*

(Junius, 1637, lib. 1, cap. 4.)<sup>5</sup>

Para Rainer Maria Rilke, mais do que da imaginação ou da inspiração, a criação surge da experiência (e, novamente, da memória da experiência) com a força imperiosa da inevitabilidade, desde que o artista tenha a capacidade e o discernimento de seguir esse apelo interior, num ato de total entrega e solidão.

Experimente dizer, como se o primeiro homem, o que vê, o que vive, o que ama, o que perde. Não escreva poemas de amor. Evite, de princípio, os temas demasiado correntes; são os mais difíceis. Nos assuntos em que tradições seguras, por vezes brilhantes, se apresentam em grande número, o poeta só pode fazer obra pessoal na plena maturação da sua força. Fuja dos grandes assuntos e aproveite o que o seu dia a dia lhe oferece. Diga as suas tristezas e os seus desejos, os pensamentos que o afloram, a sua fé na beleza. Diga tudo isto com uma sinceridade íntima, calma e humilde. Utilize, para se exprimir, as coisas que o rodeiam, as imagens dos seus sonhos, os objetos das suas recordações. Se o seu quotidiano lhe parecer pobre, não o acuse: acuse-se a si próprio de não ser bastante poeta para conseguir apropriar-se das suas riquezas. Para o criador nada é pobre, não há sítios pobres, indiferentes. Mesmo numa prisão cujas paredes abafassem os ruídos do mundo, não lhe restaria sempre a sua infância, essa preciosa, essa magnífica riqueza, esse tesouro de recordações? Oriente neste sentido o seu espírito. Tente fazer voltar à superfície as impressões submersas desse vasto passado. A sua personalidade fortificar-se-á, a sua solidão povoar-se-á, tornando-se, nas horas incertas do dia, uma espécie de habitação fechada aos ruídos exteriores. E se lhe vierem versos deste regresso a si próprio, deste mergulho no seu mundo, não pensará em perguntar se [os seus versos] são bons ou não, não procurará conseguir que revistas e jornais se interessem pelos seus trabalhos, porque gozará deles como de uma posse natural, como de um dos seus modos de vida e de expressão. Uma obra de arte é boa quando nasce de uma necessidade: é a natureza da sua origem que a julga. Por isso, meu caro senhor, apenas me é possível dar-lhe este conselho: mergulhe em si próprio e sonde as profundidades onde a sua vida brota. Só lá encontrará

5. Tradução livre a partir de Junius, Franciscus, & Nativel, C. (1996). *De pictura veterum libri tres: (Rotterdam 1694)*. Ed., trad. e com. Colette Nativel. Genève: Droz.

a resposta à pergunta: – «Devo criar?». Desta resposta recolha o som sem forçar o sentido. Talvez chegue então à conclusão de que a Arte o chama.

(Rilke, 1991, pp. 16-18)<sup>6</sup>

Fernando Pessoa afirma igualmente que «a obra de arte procede de uma impressão ou emoção do artista que a constrói, impressão ou emoção que, como tal, é própria e intransmissível» (1994, p. 9)<sup>7</sup>. Além disso, através de Bernardo Soares, elabora um cotejo entre as artes para postular a excelência da prosa e, em particular, do verbo, sobre as restantes.

Na prosa se engloba toda a arte – em parte porque na palavra se contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se contém toda a possibilidade de o dizer e pensar. Na prosa damos tudo, por transposição: a cor e a forma, que a pintura não pode dar senão diretamente, em elas mesmas, sem dimensão íntima; o ritmo, que a música não pode dar senão diretamente, nele mesmo, sem corpo formal, nem aquele segundo corpo que é a ideia; a estrutura, que o arquiteto tem que formar de coisas duras, dadas, externas, e nós erguemos em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidez; a realidade, que o escultor tem que deixar no mundo, sem aura nem transsubstanciação; a poesia, enfim, em que o poeta, como o iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual. Creio bem que, em um mundo civilizado perfeito, não haveria outra arte que não a prosa. Deixaríamos os poentes aos mesmos poentes, cuidando apenas, em arte, de os compreender verbalmente, assim os transmitindo em música inteligível de cor. Não faríamos escultura dos corpos, que guardariam próprios, vistos e tocados, o seu relevo móbil e o seu morno suave. Faríamos casas só para morar nelas, que é, enfim, o para que elas são. A poesia ficaria para as crianças se aproximarem da prosa futura; que a poesia é, por certo, qualquer coisa de infantil, de mnemónico, de auxiliar e inicial. Até as artes menores, ou as que assim podemos chamar, se refletem, múrmuras, na prosa. Há prosa que dança, que canta, que se declama a si mesma. Há ritmos verbais que são bailados, em que a ideia se desnuda sinuosamente, numa sensualidade translúcida e perfeita. E há também na prosa subtilezas convulsas em que um grande ator, o Verbo, transmuda ritmicamente em sua substância corpórea o mistério impalpável do universo.

(Bernardo Soares, 227, p. 228)<sup>8</sup>

Na história da arte, o século xx é um tempo de ruturas. Se Rilke e, em certa medida, Fernando Pessoa referiam uma arte visceral e introspetiva, o que conferia ao autor-criador a liberdade criativa, Pierre Bourdieu reclama, como arte

6. Rilke, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta*. Trad. e int. Fernanda de Castro. Lisboa: Contexto, 1991.

7. Pessoa, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*. Lisboa: Edições Ática, 1994.

8. Soares, Bernardo. *Livro do Desassossego*. 5.<sup>a</sup> ed. Ed. lit. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.



pura, aquela que se liberta totalmente, rompendo inclusivamente com a obrigatoriedade de representar e de significar.

Os pintores oferecem aos escritores, à maneira de uma «profecia exemplar» no sentido de Max Weber, o modelo do artista puro que eles tentam, por outro lado, inventar e impor; e a pintura pura, liberada da obrigação de servir a alguma coisa ou, muito simplesmente, de significar, que opõem à tradição acadêmica, contribui para materializar a possibilidade de uma arte «pura». A crítica artística, que ocupa um lugar tão grande na atividade dos escritores, é sem dúvida para eles a oportunidade de descobrir a verdade de sua prática e de seu projeto artístico. O que está em jogo, com efeito, não é apenas uma redefinição das funções da atividade artística; nem mesmo a revolução mental que é necessária para pensar todas as experiências excluídas da ordem acadêmica, «emoção», «impressão», «luz», «originalidade», «espontaneidade», e para revisar as palavras mais familiares do léxico tradicional da crítica de arte, «efeito», «esboço», «retrato», «paisagem». Trata-se de criar as condições de uma crença nova, capaz de dar um sentido à arte de viver nesse mundo às avessas que é o universo artístico.

Os pintores em rutura com a Academia e o público burguês sem dúvida não teriam podido realizar a conversão que se impunha a eles sem a assistência dos escritores; seguros de sua competência específica de profissionais da explicação e apoiados em uma tradição de rutura com a ordem «burguesa» que se instituirá no campo literário com o romantismo, esses estavam predispostos a acompanhar o trabalho de conversão ética e estética efetuado pela vanguarda dos pintores e a levar a revolução simbólica à sua plena realização, constituindo como princípios explicitamente enunciados e assumidos, com a teoria da «arte pela arte», as necessidades da nova economia dos bens simbólicos.

Mas os escritores também apreenderam muito, para o seu próprio governo, na defesa dos pintores heréticos. Assim, a liberdade que os pintores – Manet especialmente – concederam-se ao afirmar o que Joseph Sloane chama de a «neutralidade do tema», ou seja, a rejeição de qualquer hierarquia entre os objetos e de qualquer função didática, moral ou política, não pode deixar de ter repercussão sobre os escritores que, embora libertos há muito tempo das sujeições acadêmicas, estavam, como utilizadores da linguagem, mais diretamente sujeitos à exigência da «mensagem».

(Bourdieu, 1996, p. 157)<sup>9</sup>

No lado de lá da criação, está a receção da coisa criada, no sentido semiótico de que a obra, necessariamente aberta, apenas se cumpre e completa através da percepção, em sentido lato, do seu recetor-fruidor. John Berger, numa obra onde aborda os *Modos de Ver* (*Ways of Seeing*), analisa a forma como apreendemos

9. Bourdieu, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

a realidade e a forma como as nossas ideias convencionadas, ou preconceitos, afetam a nossa perspetiva dessa realidade e das representações dessa realidade.

O facto, porém, de vermos antes de sabermos falar e de as palavras nunca substituírem por completo a função da vista não significa que esta seja uma pura reação mecânica a determinados estímulos. (Só é possível pensar assim isolando uma ínfima parte do processo, a que diz respeito à retina.) Somente vemos aquilo para que olhamos. Ver é um ato voluntário. Como resultado dele, aquilo que vemos fica ao nosso alcance – embora não necessariamente ao alcance da nossa mão. Tocar nalguma coisa é situarmo-nos em relação a ela. (Feche os olhos, mova-se pela casa e repare como o sentido do tato é uma espécie de forma estática, limitada, de visão.) Nunca olhamos para uma só coisa de cada vez; estamos sempre a ver a relação entre coisas e nós próprios. A nossa visão está em constante atividade, sempre em movimento, captando coisas num círculo à sua volta, constituindo aquilo que nos é presente, tal como somos. Pouco depois de se adquirir a faculdade de ver, apercebemo-nos de que também podemos ser vistos. Os olhos do outro combinam-se com os nossos para tornar completamente crível que fazemos parte do mundo visível.

Se aceitamos que podemos ver aquela colina, postulamos que daquela colina podemos ser vistos. A natureza recíproca da visão é mais fundamental do que a do diálogo falado. Muitas vezes até, o diálogo é uma tentativa de verbalizar isso mesmo – uma tentativa para explicar como, metafórica ou literalmente, «se veem as coisas» e uma tentativa para descobrir como «o outro as vê». [...]

Uma imagem é uma vista que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência ou um conjunto de aparências, que foi isolada do local e do tempo em que primeiro se deu o seu aparecimento, e conservada – por alguns momentos ou por uns séculos.

Todas as imagens corporizam um modo de ver. Mesmo uma fotografia. As fotografias não são, como muitas vezes se pensa, um mero registo mecânico. Sempre que olhamos uma fotografia, tomamos consciência, mesmo que vagamente, de que o fotógrafo selecionou aquela vista de entre uma infinidade de outras vistas possíveis. Isto é verdade mesmo para o mais banal instantâneo de família. O modo de ver do fotógrafo reflete-se na sua escolha do tema. O modo de ver do pintor reconstitui-se através das marcas que deixa na tela ou no papel. Todavia, embora todas as imagens corporizem um modo de ver, a nossa perceção e a nossa apreciação de uma imagem dependem também do nosso próprio modo de ver.

(Berger, 1987, pp. 12-14)<sup>10</sup>

Enquanto o Verbo esteve no início da criação, na perceção da coisa criada «a vista chega antes das palavras» (Berger, 1987, p. 11), completando, desta forma, o círculo entre a linguagem e a visualidade.

10. Berger, John. *Modos de Ver*. Trad. Ana Maria Alves. Lisboa: Edições 70, 1987.

## *Verbum creator*: brief anthology of art and word

MARIA ISABEL ROQUE\*

The exhibition “The Eyes Listen”, presented at the Galeria Fundação Amélia de Mello of the Universidade Católica Portuguesa, in Lisbon, was the pretext for a collection of texts in which the “word” emerges with the sense of creator axis (*verbum creator*), in a plurality of interpretations and meanings. It is not an exhaustive anthology, with a definite and perceptible logic, but an arbitrary and subjective selection, made by personal references in scattered fields, ranging from biblical texts to philosophy, art studies, poetry and literature, with the purpose of initiating a reflection on the attributes of the word, in its broader connections. Because, as it is postulated in the biblical text:

In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God.  
(Jo 1:1)<sup>1</sup>

In the book of Genesis, God creates all things by the power of His words. By saying “Be done” or “Let”, God created the light, the firmament, separated the earth from the waters and created all things.

In the beginning, when God created the heavens and the earth, the earth was a formless wasteland, and darkness covered the abyss, while a mighty wind swept over the waters. Then God said, “Let there be light,” and there was light. (Gn 1:1-3)

Then God said, “Let there be a dome in the middle of the waters, to separate one body of water from the other.” And so it happened. (Gn 1:6)

Then God said, “Let the earth bring forth all kinds of living creatures: cattle, creeping things, and wild animals of all kinds.” And so it happened: God made all kinds of

1. All the biblical citations are retrieved from *The New American Bible* (2002), <http://www.vatican.va/archive/>

\* Universidade Europeia,  
Universidade Católica  
Portuguesa, CIDEHUS-UÉ

wild animals, all kinds of cattle, and all kinds of creeping things of the earth. God saw how good it was. Then God said: "Let us make man in our image, after our likeness. Let them have dominion over the fish of the sea, the birds of the air, and the cattle, and over all the wild animals and all the creatures that crawl on the ground." God created man in his image; in the divine image he created him; male and female he created them. (Gn 1:24-27)

The identification of God-creator as the word is emphasized by St. John.

And the Word became flesh and made his dwelling among us, and we saw his glory, the glory as of the Father's only Son, full of grace and truth. (Jo 1:14)

The word of God is not only creative, but also the matrix truth, as stated in the text of the Psalms and confirmed in the High Priestly Prayer, registered by St. John.

For the Lord's word is upright; all his works are trustworthy. (Psalm 33: 4)  
I gave them your word, and the world hated them, because they do not belong to the world any more than I belong to the world. [...] Consecrate them in the truth. Your word is truth. (Jo 17:14, 17)

In Plato, in a dialogue between Socrates and Cratylus, the formation of names is agreed to represent, or imitate, the thing to which it refers, so that the word, like the image (painting), is a re-creation that can be true or false.

Socrates: But let us see, Cratylus, whether we cannot find a meeting-point, for you would admit that the name is not the same with the thing named?

Cratylus: I should.

Socrates: And would you further acknowledge that the name is an imitation of the thing?

Cratylus: Certainly.

Socrates: And you would say that pictures are also imitations of things, but in another way?

Cratylus: Yes.

Socrates: I believe you may be right, but I do not rightly understand you. Please to say, then, whether both sorts of imitation (I mean both pictures or words) are not equally attributable and applicable to the things of which they are the imitation.

Cratylus: They are.

Socrates: First look at the matter thus: you may attribute the likeness of the man to the man, and of the woman to the woman; and so on?

Cratylus: Certainly.

Socrates: And conversely you may attribute the likeness of the man to the woman, and of the woman to the man?

Cratylus: Very true.

Socrates: And are both modes of assigning them right, or only the first?

Cratylus: Only the first.

Socrates: That is to say, the mode of assignment which attributes to each that which belongs to them and is like them?

Cratylus: That is my view.

Socrates: Now then, as I am desirous that we being friends should have a good understanding about the argument, let me state my view to you: the first mode of assignment, whether applied to figures or to names, I call right, and when applied to names only, true as well as right; and the other mode of giving and assigning the name which is unlike, I call wrong, and in the case of names, false as well as wrong.

(*Crat.*, 390a)<sup>2</sup>

Aristotle picks up the concept of word and art as imitation. However, instead of associating it with falsity, he argues that the purpose of art is not the realization of a copy of reality but, also, the imitation of the method, that is, of the creative process.

Epic poetry and Tragedy, Comedy also and Dithyrambic poetry, and the music of the flute and of the lyre in most of their forms, are all in their general conception modes of imitation. They differ, however, from one another in three respects – the medium, the objects, the manner or mode of imitation, being in each case distinct.

For as there are persons who, by conscious art or mere habit, imitate and represent various objects through the medium of colour and form, or again by the voice; so in the arts above mentioned, taken as a whole, the imitation is produced by rhythm, language, or “harmony,” either singly or combined. [...]

There is still a third difference – the manner in which each of these objects may be imitated. For the medium being the same, and the objects the same, the poet may imitate by narration – in which case he can either take another personality as Homer does, or speak in his own person, unchanged – or he may present all his characters as living and moving before us.

These, then, as we said at the beginning, are the three differences which distinguish artistic imitation – the medium, the objects, and the manner.

(*Poet.*, 1447a)<sup>3</sup>

2. Plato. *Cratylus*. Translated by Benjamin Jowett. Retrieved from: <https://www.gutenberg.org/files/1616/1616-h/1616-h.htm>

3. Aristotle. *Poetics*. Transl. S. H. Butcher. Retrieved from: <http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.1.1.html>

Saint Augustine talks about the words' representative ability within the context of memory as sensitive knowledge. It corresponds to the persistence of images or words that translate the real world, but it also refers to the understanding of the meaning of the concepts transmitted by them.

But now when I hear that there be three kinds of questions, "Whether the thing be? what it is? of what kind it is?" I do indeed hold the images of the sounds of which those words be composed, and that those sounds, with a noise passed through the air, and now are not. But the things themselves which are signified by those sounds, I never reached with any sense of my body, nor ever discerned them otherwise than in my mind; yet in my memory have I laid up not their images, but themselves. Which how they entered into me, let them say if they can; for I have gone over all the avenues of my flesh, but cannot find by which they entered. For the eyes say, "If those images were coloured, we reported of them." The ears say, "If they sound, we gave knowledge of them." The nostrils say, "If they smell, they passed by us." The taste says, "Unless they have a savour, ask me not." The touch says, "If it have not size, I handled it not; if I handled it not, I gave no notice of it." Whence and how entered these things into my memory? I know not how. For when I learned them, I gave not credit to another man's mind, but recognised them in mine; and approving them for true, I commended them to it, laying them up as it were, whence I might bring them forth when I willed. In my heart then they were, even before I learned them, but in my memory they were not. Where then? or wherefore, when they were spoken, did I acknowledge them, and said, "So is it, it is true," unless that they were already in the memory, but so thrown back and buried as it were in deeper recesses, that had not the suggestion of another drawn them forth I had perchance been unable to conceive of them?

(Conf. 10, 10)<sup>4</sup>

In the context of the Renaissance treatises on the art, Franciscus Junius recovers the analysis of the relations between painting and poetry, considering that both derive from the imagination combined with the inspiration.

*All Arts, sayth Tullie, that doe belong to humanitie, have a common band, and are ally'd one to another, as by a kind of parentage. Tertullian speaketh to the same effect, when he sayth; there is no Art, but shee is the mother of another Art, or at least of a nigh kindred: seeing then that the connexion of the worke in hand enticeth us to prove the truth of these sayings by a mutuall relation there is between Poesie and Picture, it followeth also that wee should propound some properties of them both,*

4. Saint Augustine of Hippo. *Confessions*. Transl. Edward B. Pusey, D.D. Retrieved from: <http://www.ccel.org/ccel/augustine/confess.xi.html>.

out of which it might be perceived that they are very neere of the selfe same nature. Both doe follow a secret instinct of Nature: for we do daily see, that not *Poets* onely, but *Painters* also are possessed with the love of those Arts, not so much by a fore-determined advise, as by a blind fit of a most violent and irresistible fury. As for *Poets*, *there is a God in us*, sayth *Ovid*, *by whose tossing of us we are enflamed: this same forwardnesse hath in it selfe the seeds of a sacred minde.*

(Junius, 1637, lib. 1, chap. 4.)<sup>5</sup>

For Rainer Maria Rilke, rather than imagination or inspiration, creation arises from experience (and again from the memory of experience) with the imperious force of inevitability, as long as the artist has the ability and the discernment to follow that inner calling, in an act of total surrender and solitude.

Then try, like some first human being, to say what you see and experience and love and lose. Do not write love-poems; avoid at first those forms that are too facile and commonplace: they are the most difficult, for it takes a great, fully matured power to give something of your own where good and even excellent traditions come to mind in quantity. Therefore save yourself from these general themes and seek those which your own everyday life offers you; describe your sorrows and desires, passing thoughts and the belief in some sort of beauty – describe all these with loving, quiet, humble sincerity, and use, to express yourself, the things in your environment, the images from your dreams, and the objects of your memory. If your daily life seems poor, do not blame it; blame yourself, tell yourself that you are not poet enough to call forth its riches; for to the creator there is no poverty and no poor indifferent place. And even if you were in some prison the walls of which let none of the sounds of the world come to your senses – would you not then still have your childhood, that precious, kingly possession, that treasure-house of memories? Turn your attention thither. Try to raise the submerged sensations of that ample past; your personality will grow more firm, your solitude will widen and will become a dusky dwelling past which the noise of others goes by far away. – And if out of this turning inward, out of this absorption into your own world verses come, then it will not occur to you to ask anyone whether they are good verses. Nor will you be to interest magazines in your poems: for you will see in them your fond natural possession, a fragment and a voice of your life. A work of art is good if it has sprung from necessity. In this nature of its origin lies the judgment of it: there is no other. Therefore, my dear sir, I know no advice for you save this: to go into yourself and test the deeps in which your life takes rise; at its source you will find the answer to the question whether you must

5. Junius, Franciscus. *The painting of the ancients in three bookes ... written first in Latine by Franciscus Junius, F. F. And now by him englished, with some additions and alterations.* London: Printed by Richard Hodgkinsonne, 1638.

create. Accept it, just as it sounds, without inquiring into it. Perhaps it will turn out that you are called to be an artist.

(Rilke, 1962, pp. 10-11)<sup>6</sup>

Fernando Pessoa also states that the work of art comes from an impression or emotion of the artist who constructs it, an impression or emotion that, as such, it is personal and not transferable (1994, p. 9)<sup>7</sup>. Besides that, as Bernardo Soares, he elaborates a comparison between the diverse arts to postulate the excellence of prose and of the verb, over the others.

Prose encompasses all art, in part because words contain the whole world, and in part because the untrammelled word contains every possibility for saying and thinking. In prose, through transposition, we're able to render everything: colour and form, which painting can render only directly, in themselves, with no inner dimension; rhythm, which music likewise renders only directly, in itself, without a formal body, let alone that second body which is the idea; structure, which the architect must make out of given, hard, external things, and which we build with rhythms, hesitations, successions and fluidities; reality, which the sculptor has to leave in the world, with no aura of transubstantiation; and poetry, finally, to which the poet, like the initiate of a secret society, is the servant (albeit voluntary) of a discipline and a ritual. I'm convinced that in a perfect, civilized world there would be no other art but prose. We would let sunsets be sunsets, using art merely to understand them verbally, by conveying them in an intelligible music of colour. We wouldn't sculpt bodies but let them keep for themselves their supple contours and soft warmth that we see and touch. We would build houses only to live in them, which is after all what they're for. Poetry would be for children, to prepare them for prose, since poetry is obviously something infantile, mnemonic, elementary and auxiliary.

Even what we might call the minor arts have their echoes in prose. There is prose that dances, sings and recites to itself. There are verbal rhythms with a sinuous choreography, in which the idea being expressed strips off its clothing with veritable and exemplary sensuality. And there are also, in prose, gestural subtleties carried out by a great actor, the Word, which rhythmically transforms into its bodily substance the impalpable mystery of the universe.

(Bernardo Soares, 227, p. 228)<sup>8</sup>

In the history of art, the 20<sup>th</sup> century is a breakthrough time. If Rilke and, to a certain extent, Fernando Pessoa, referred to a visceral and introspective art,

6. Rilke, Rainer Maria. *Letters to a Young Poet*. Transl. M. D. Herter Norton. Rev. ed. New York, NY: W. W. Norton & Company, 1962.

7. Pessoa, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*. Lisboa: Edições Ática, 1994.

8. Soares, Bernardo. *The Book of Disquiet*. Ed. lit. Richard Zenith. New York, NY: Penguin Books.



which conferred on the author-creator the creative freedom, Pierre Bourdieu demands, as pure art, the one that totally liberates itself, even breaking with the obligation to represent and to have a meaning.

The painters offer the writers, as a kind of “exemplary prophecy” in Max Weber’s sense, the model of the pure artist they are trying to invent and assert elsewhere; and pure painting, set up in opposition to the academic tradition and freed from the obligation to serve some purpose or simply to mean something, helps to bring into being the possibility of a “pure” art. Artistic criticism, occupying such a large place in the activity of writers, is undoubtedly an opportunity for them to discover the truth of their practice and of their artistic project. What is effectively at stake is not only a redefinition of the functions of artistic activity, or even just the mental revolution needed to think through all the experiences excluded by the Academic order – “emotion”, “impression”, “light”, “originality”, “spontaneity” – and to revise the most familiar words of the traditional lexicon of art criticism – “effect”, “sketch”, “portrait”, “landscape”. It is a matter of creating the conditions of a new faith, capable of giving meaning to the art of living in this inverted world that is the artistic universe.

The painters breaking with the Académie and the bourgeois public could no doubt not have succeeded in the conversion that had to be accomplished without the assistance of the writers. Strong in their particular competence as professionals of precise explanation and sustained by a tradition of rupture with the “bourgeois” order that was established in the literary field with Romanticism, the latter were predisposed to support the labour of ethical and aesthetic conversion performed by the avant-garde painters and to bring the symbolic revolution to its full realization by meeting, with the theory of “art for art’s sake”, the requirements of the new economy of symbolic goods in terms of explicitly proposed and assumed principles.

But the writers also learned much for their own guidance from the defence of heretical painters. Thus the freedom that the painters – especially Manet – allowed themselves in asserting what Joseph Sloane calls the “neutrality of the subject”, meaning the rejection of all hierarchy among objects and any didactic, moral or political function, was bound to exercise a reciprocal effect on the writers since, even if they had long been liberated from academic constraints, they were as users of language more directly subject to the exigencies of the “message”.

(Bourdieu, 1996, pp. 135-136)<sup>9</sup>

On the other side of creation, there is the reception of the created thing, in the semiotic sense that the work, inevitably open, is only fulfilled and completed

9. Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genius and Structure of the Literary Field*. Transl. Susan Emanuel. Stanford, CA: Stanford University Press.

through the perception, in the broad sense, of its receptor-user. John Berger, in a book dealing with *Ways of Seeing*, examines how we perceive reality and how our agreed-upon ideas, or pre-conceptions, affect our perspective of this reality and the representations of that reality.

Yet this seeing which comes before words, and can never be quite covered by them, is not a question of mechanically reacting to stimuli. (It can only be thought of in this way if one isolates the small part of the process which concerns the eye's retina.) We only see what we look at. To look is an act of choice. As a result of this act, what we see is brought within our reach – though not necessarily within arm's reach. To touch something is to situate oneself in relation to it. (Close your eyes, move round the room and notice how the faculty of touch is like a static, limited form of sight.) We never look at just one thing; we are always looking at the relation between things and ourselves. Our vision is continually active, continually moving, continually holding things in a circle around itself, constituting what is present to us as we are.

Soon after we can see, we are aware that we can also be seen. The eye of the other combines with our own eye to make it fully credible that we are part of the visible world.

If we accept that we can see that hill over there, we propose that from that hill we can be seen. The reciprocal nature of vision is more fundamental than that of spoken dialogue. And often dialogue is an attempt to verbalize this – an attempt to explain how, either metaphorically or literally, “you see things”, and an attempt to discover how “he sees things”. [...]

An image is a sight which has been recreated or reproduced. It is an appearance, or a set of appearances, which has been detached from the place and time in which it first made its appearance and preserved – for a few moments or a few centuries. Every image embodies a way of seeing. Even a photograph. For photographs are not, as is often assumed, a mechanical record. Every time we look at a photograph, we are aware, however slightly, of the photographer selecting that sight from an infinity of other possible sights. This is true even in the most casual family snapshot. The photographer's way of seeing is reflected in his choice of subject. The painter's way of seeing is reconstituted by the marks he makes on the canvas or paper. Yet, although every image embodies a way of seeing, our perception or appreciation of an image depends also upon our own way of seeing.

(Berger, 2008, pp. 7-10)<sup>10</sup>

While the Word was at the beginning of creation “seeing comes before words” (Berger, 2008, p. 7) in the perception of the created thing, completing the circle between language and visuality.

10. Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin, 2008.