

Universidade Federal Fluminense
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Desescrita: signos da ausência

Thiago Grisolia Fernandes

Orientadora: Tania Rivera

Trabalho apresentado à Banca de Mestrado como pré-requisito parcial para a obtenção de título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, sob a orientação da Profa. Dra. Tania Rivera.

Niterói

2015

Dedicatória

Quando eu tinha de 4 para 5 anos, eu me sentava no colo das minhas avós, uma que quase não sabia ler, e líamos juntos os gibis e livros que eu adorava. Assim, com elas enxergando pouco, aprendi a ler, antes das outras crianças, antes da classe de alfabetização. Que linguagem era aquela, que inventávamos juntos e traduzíamos, depois, para o português falado?

Anos depois, com 24 para 25 anos, eu me sentava perto das minhas avós e tentava resgatar essa linguagem, que inventáramos há tanto tempo, única possível para nossa comunicação, naquele tempo em que qualquer língua, para elas, tornara-se insuficiente, e portanto dispensável. Era com essa linguagem, só com ela - talvez uma espécie de *desescrita* - que nos falávamos, no final, e hoje tenho a impressão de que ela se chamava: amor.

Dedico, portanto, este trabalho à memória de minhas avós, Neide (04/05/1935 - 05/02/2015) e Jacyra (08/08/1921 - 10/02/2015), que me ensinam, no cotidiano, que realmente não há falta na ausência.

Agradecimentos

A Nicolas, meu grande companheiro, resgatando o silêncio de quando, calados, primeiro nos vimos. Obrigado por tudo.

A Tamara, primeira leitora de meus poemas. Obrigado pelo amor sem limitações, e pelo maior presente: a Flora, flor-do-mundo.

A meus pais, Lidia e Joaquim, pelo apoio incondicional, e pelo encontro de gerações que nos tem movimentado numa única direção: o entendimento, a compreensão, o mundo-melhor. E a todos os meus outros familiares.

Aos amigos: Bruno Gomes, Yasmin Cohen, Gabriel Cohen, Jéssica Sol, Juliana Mara, Eduardo Glasser, Fernanda Moraes, Michela Gonçalves, grandes amigos de sempre; aos das reuniões coletivas de orientação: Bárbara, Aninha, Caroline, Anderson, Egley, pelas contribuições e diálogos; a todos os amigos da Casa Daros, com quem trabalhei, sobretudo Bruna e Eloy; a todos do trabalho, sobretudo Claudia e Fabíola. E a todos os meus outros amigos.

A minha orientadora, Tania Rivera, por ler meu trabalho com muito carinho, atenção, inteligência. Sua orientação, sempre muito preciosa, desde a graduação, foi fundamental para minha formação.

A Wladimir Dias-Pino, pelas horas de conversa. Obrigado pelo fascínio que, em mim, fez aumentar.

Aos professores que me ajudaram na feitura do texto e no desenvolvimento do pensamento: Manoel Ricardo de Lima, Luiz Guilherme Vergara, Luiz Sergio Oliveira, Jorge Vasconcellos.

A todos que participaram do *Seminário Experimental Escrita-Corpo-Imagem*, que organizei junto com Ana Hortides em 2014: Tania Rivera, Renato Rezende e Sara Panamby; e a todos que participaram do *Seminário A Literatura Expandida: Escrita-Corpo-Imagem*, em 2015: Manoel Ricardo de Lima, Rafael Zacca, Priscilla Menezes, Nicolas Dantas, Caroline D'Ávila; aos artistas da Mostra Desescritos; e aos poetas que participaram do Sarau.

Resumo

Este trabalho constrói, a partir da relação entre escrita e imagem, a ideia de desescrita, um avesso da escritura que pode ser deflagrado por sob as camadas do texto, em seus lugares de ausência, como o silêncio, o branco, a transparência. Para a construção dessa ideia, percorremos os trabalhos de dois artistas fundamentais para a história da arte brasileira do século XX, a artista visual Mira Schendel, com sua série *Objetos gráficos*, e o poeta Wladimir Dias-Pino, com seu livro-poema *A ave*, até chegar no momento da arte contemporânea brasileira, onde pensamos os trabalhos do poeta Guilherme Zarvos e da artista Leila Danziger.

Palavras-chave: desescrita; ausência; Mira Schendel; Wladimir Dias-Pino.

Abstract

This work develops, starting from the relationship between writing and image, the idea of diswriting, a reverse of writing that can be perceived beneath the text layers, in its absence places such as the silence, the white, the transparency. To develop this idea, we go through the work of two important artists in the history of Brazilian art of the twentieth century: the visual artist Mira Schendel, with her series *Objetos gráficos*, and the poet Wladimir Dias-Pino, with his book-poem *A ave*, until we get to the moment of Brazilian contemporary art, where we think about the work of the poet Guilherme Zarvos and the artist Leila Danziger.

Key-words: diswriting; absence; Mira Schendel; Wladimir Dias-Pino.

Sumário

A desescrita	p. 6
Mira Schendel: o silêncio da fala na imagem	p. 20
<i>i) a letra</i>	p. 29
<i>ii) a transparência, a profundidade</i>	p.32
Wladimir Dias-Pino, sem proselitismo linguístico	p. 41
I. estrutura, processo; língua, linguagem; poesia, poema	p. 41
II. A AVE e o problema do branco	p. 57
III. Pequeno ensaio sobre <i>A Enciclopédia Visual</i>	p. 70
Desescritos contemporâneos	p. 75
I. Desmundo e desescrita	p. 75
II. Dois arranjos	p. 81
<i>i) Guilherme Zarvos: escrita indigente</i>	p. 84
<i>ii) Leila Danziger: pensar em algo que será esquecido</i> <i>para sempre</i>	p. 91
Bibliografia:	p. 101
Índice de imagens:	p. 106

A desescrita

Escrever é o interminável, o incessante.
Maurice Blanchot, em *O Espaço Literário*

I.

Toda escolha implica em uma renúncia. Mais ainda, qualquer escolha, por pequena que seja, implica em uma renúncia quase infinita. Isso porque, ao escolher fazer alguma coisa, renuncia-se a fazer todas as outras.

O escritor, quando escolhe, por exemplo, usar a palavra “livro”, escolhe, por isso, não usar nenhuma outra; renuncia, assim, a toda palavra que não seja “livro”. Desse modo, ele funda o mundo “livro” em um espaço, digamos no espaço positivo da página, pela tinta de sua caneta, sob a pena de sua pena; mas, ao mesmo tempo, em outro espaço, talvez maior, funda o mundo onde nada é “livro”; funda o mundo onde tudo está presente, menos o “livro”; funda o mundo da ausência do “livro”; funda a ausência do “livro” no mundo. No negativo da página, no silêncio de sua palavra, o escritor funda o universo impossível de toda sua renúncia - pois tudo aquilo sobre o que um escritor escolhe não falar pertence irrevogavelmente a sua escrita; paira, como uma sombra, *por sob* as margens de seu texto; tem corpo, ainda que fantasmático, e é apenas por onde o leitor pode acessar a escrita, porque está vazio, desobstruído, imenso. “Escrever atua nas cavidades” (REZENDE & SANTOS: 2011, p. 52).

Mas, ainda que através do silêncio, “a linguagem diz peremptoriamente quando renuncia a dizer a própria coisa” (MERLEAU-PONTY: 2013, p. 73), isto é, a ausência de que se trata nessa renúncia a que se submete todo aquele que fala, que enuncia palavras, mas sobretudo aquele que escreve, aquele que faz da linguagem instrumento de sua poética, não é nunca deficitária, não é necessariamente falta.

Para Merleau-Ponty, as palavras não estão ligadas a um sentido de maneira tão rígida, como se tem formulado, sobretudo a partir da linguística de Saussure; a linguagem não é, portanto, cifra de pensamentos, que seriam, assim, passíveis de ser cifrados e decifrados. “Dizer não é colocar uma palavra sob cada pensamento” (MERLEAU-PONTY: 2013, p.73). A relação entre os signos e o sentido não pode ser tão imediata, tão arbitrária - porque a linguagem volta-se sempre para si mesma, fala de si, constrói-se, se ensina, é como que autorreferente. O sentido, para ele, “só aparece na interseção” dos signos, “no intervalo das palavras” (MERLEAU-PONTY: 2013, p. 70).

Dizer que nenhum signo isolado significa, e que a linguagem remete sempre à linguagem, pois a cada momento somente alguns signos são recebidos, é dizer também que a linguagem exprime tanto pelo que está entre as palavras quanto pelas próprias palavras, tanto pelo que não diz quanto pelo que diz, assim como o pintor pinta tanto pelo que traça quanto pelos espaços em branco que dispõe ou pelos traços de pincel que não efetuou. (MERLEAU-PONTY: 2012, p. 87)

Desse modo, não é só no vazio de toda renúncia implicada no “livro”, a palavra “livro” enunciada pelo escritor, não é só na potência infinita de todo o signo que não se constituiu em lugar de “livro”, não é só aí que mora esse silêncio de onde emerge o sentido da linguagem. É, sobretudo, na justaposição de “livro” a, por exemplo, “carne”, no intervalo entre os dois, em sua cesura, seu corte, sua distância.

Nenhum escritor vale-se melhor dessa ausência, que não é falta, que o poeta - falando sobre isso, Carlos Drummond de Andrade anuncia: “Não há falta na ausência”¹. Será talvez o poema o espaço em que, na literatura, dá-se por excelência o fazer-se ouvir do silêncio na enunciação das palavras. Giorgio Agamben, em ensaio intitulado “O fim do poema”, propõe o que ele chama de “institutos poéticos”, isto é, aquilo que, para ele, deflagra a poesia no poema, ou, ainda, aquilo

¹ Verso do poema *Ausência*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado originalmente no livro *Corpo*, de 1984.

que institui o poema como tal, que o faz diferir, em última instância, da prosa. São eles, segundo a definição de Renato Rezende e Roberto Corrêa dos Santos:

o fim do poema (ou seja, o verso final, que se lança no silêncio), a versura (o ponto de suspensão da virada de um verso para outro - como o arado que sobe no final do campo, para retornar abrindo novo sulco - momento decisivo do enjambement), a cesura (pausa embutida no interior do verso), a rima e o enjambement (REZENDE & SANTOS: 2011, p. 113).

Em todos os casos (à exceção, em princípio, da rima), o lugar onde Agamben deflagra o poético é sempre um lugar da ausência; é, dessa ausência, o abismo que se interpõe “entre o som e o sentido, entre a série semiótica e a série semântica” (AGAMBEN: 2002, p. 142).

No poema, portanto, o silêncio de que viemos falando, aquele silêncio de onde emerge o sentido da coisa escrita, o silêncio da fala, está não apenas na potência de tudo o que não foi escrito no lugar de “livro”, mas tampouco apenas no intervalo que se deflagra entre “livro” e “carne”: está também no corte de sentido, na distância entre, por exemplo, “outono” e “sono”, distância que a homofonia parece atenuar, que a rima quis tornar mais curta. Carlos Drummond de Andrade bem se recusou, em sua *Consideração do poema*, a rimar a palavra sono com a incorrespondente palavra outono, preferindo rimá-la com a palavra carne, ou com qualquer outra, que todas lhe convinham².

E está, ainda, em vários outros lugares do poema. O poeta é aquele em cuja fala paira necessariamente uma ausência, de onde advém aquilo que, nele, Maurice Blanchot chamou de “a solidão essencial”. O corpo do poeta está sempre a proferir aquilo que Blanchot considera o postulado fundamental do escritor - sua recusa ao texto que apesar de tudo lhe pertence

² *Consideração do poema* foi originalmente publicado em 1945 no livro *A rosa do povo*. O trecho a que nosso texto faz menção é o seguinte: “Não rimarei a palavra sono/ com a incorrespondente palavra outono./ Rimarei com a palavra carne/ ou qualquer outra, que todas me convêm.” Apesar de negar, no conteúdo do poema, a rima entre “outono” e “sono”, não se pode deixar de observar que o poeta a utiliza como elemento formal de seu poema - pois de fato as palavras rimam, e essa rima é utilizada estilisticamente no poema; mas, então, ele apenas pode utilizá-la sob a forma da recusa.

irrevogavelmente: *Noli me legere*; não me leias; faça como eu e vá embora; se ausente; *bote o corpo fora*. Essa sentença irrompe abruptamente como um clamor do poeta; ela

é - através do jogo e do sentido das palavras - a afirmação insistente, rude e pungente, de que o que aí está, na presença global de um texto definitivo, todavia se recusa, é o vazio rude e mordente da recusa (BLANCHOT: 2011, p. 14).

O poeta, então, sempre recusa a ler-se, e sempre apresenta sua escrita como uma recusa dela mesma.

Porquanto se constitua efetivamente como escrita, e a despeito de ser “a presença global de um texto definitivo”, quero permitir-me pensar a escrita do poeta, aqui, em termos de uma desescrita. Não do que poderia ser pensado como uma “não-escrita”, porque não queremos falar em negação, e, nesse caso, incorreríamos no equívoco de acreditar que há falta na ausência, que há déficit no silêncio que perscrutamos. Interessa-nos pensar, melhor, no que fosse talvez o avesso da escrita, pois trata-se mesmo de um reviramento: ora, é só a partir do texto, é apenas desde “a presença global de um texto definitivo”, que podemos deflagrar, nele, seu silêncio - não tanto desdobrando-o, revirando-o ao avesso, mas submetendo-nos ao avesso que lhe é próprio, entrando no próprio desdobramento que lhe é constitutivo. A desescrita, portanto, não nega a escritura, mas afirma sua potência silenciosa.

Afirmar que tudo aquilo sobre o que um escritor escolhe não falar para por sob as margens de seu texto. Onde há este *por sob* o texto talvez seja o local privilegiado de estância da desescrita - o avesso que é próprio ao texto talvez seja, de fato, melhor expresso por esse termo; talvez esse avesso seja, mesmo, de um texto o seu *por sob*.

II.

Onde há escrita há representação; Derrida diria: há um "drama". Não refiro-me à suposta relação - complexa - que existe entre o signo e o real, insinuando que a coisa escrita é uma representação do mundo - o que se conviria discutir em outras instâncias e a partir de perspectivas diversas das que proponho apresentar. A representação de que falo, Derrida trata-a, em ensaio intitulado "Freud e a cena da escritura", em termos de "sociologia da literatura", "socialidade da escritura" (DERRIDA: 2002, p. 222); e diz respeito à relação que se faz premente entre o sujeito que escreve e seu leitor.

O sujeito da escritura é um sistema de relações entre as camadas (...). No interior desta cena, é impossível encontrar a simplicidade pontual do sujeito clássico. Para descrever esta estrutura, não basta lembrar que se escreve sempre para alguém; e as oposições emissor-receptor, código-mensagem, etc, permanecem instrumentos muito grosseiros. Em vão se procuraria no "público" o primeiro leitor, isto é, o primeiro autor da obra. E a "sociologia da literatura" nada percebe da guerra e das astúcias de que é objeto a origem da obra, entre o autor que lê e o primeiro leitor que dita. A socialidade da escritura como drama requer uma disciplina completamente diferente. (DERRIDA: 2002, p. 222)

Diz respeito a essa relação, mas vai muito além disso se se considerar, como o filósofo o faz, duas coisas: a primeira, como ele mesmo menciona, que o sistema de relações que se dá neste drama da escritura não se resolve apenas pela relação entre leitor e autor; depois, que há, dentro da cena implicada neste drama, sempre um coeficiente de morte; aliás, só há essa representação desde a morte.

Em "Notas sobre o bloco mágico", Freud procura estabelecer uma relação entre a memória e a escrita, acreditando que um dos procedimentos alegóricos da nossa memória psíquica é justamente tomar notas. Busca, assim, um aparelho que cumpra, externamente, essa função da

memória, e encontra no bloco mágico, aparelho recém lançado no mercado quando da publicação do texto, em 1925, seu equivalente satisfatório. Tinha o bloco mágico a dupla funcionalidade da memória: tanto guardava as notas que eram necessárias provisoriamente, quanto, através de um gesto, eliminava as notas que não mais eram necessárias - mantendo, contudo, em algum lugar da cera por sobre a qual as notas eram feitas, um registro latente daquele escrito. Diz Freud:

se o investigarmos mais detidamente, veremos que sua construção coincide de maneira notável com essa minha hipotética estrutura de nosso aparelho perceptivo, e nos convencemos de que o Bloco Mágico pode realmente fornecer as duas coisas, uma superfície receptora sempre disponível e traços duradouros das anotações feitas (FREUD: 2011, p. 244).

Derrida, analisando esse texto de Freud, alerta-nos para o fato de que essa "máquina", que para Freud, ainda que de maneira deficiente, seria um equivalente da memória, ou seja, poderia representar o nosso aparelho perceptivo, possui suas restrições, e possui uma restrição fundamental: a máquina é uma representação. "Esta [a máquina/a representação] não vive. A representação é a morte" (DERRIDA:2002, p. 222).

A máquina não anda sozinha, significa outra coisa: mecânica sem energia própria. A máquina está morta. Ela é a morte. Não porque arrisquemos a morte ao brincarmos com as máquinas, mas porque na origem das máquinas está a relação com a morte. Lembramo-nos de que, numa carta a Fliess, Freud, evocando a sua representação do aparelho psíquico, tinha a impressão de se encontrar perante uma máquina que em breve andaria sozinha. Mas o que devia andar sozinho era o psíquico e não a sua imitação ou a sua representação mecânica. Esta não vive. A representação é a morte. O que imediatamente se transforma na proposição seguinte: a morte (só) é representação. Mas está unida à vida e ao presente vivo que originariamente repete. Uma representação pura, uma máquina, jamais funciona por si só. Tal é pelo menos o limite que Freud reconhece na analogia do bloco mágico. (DERRIDA: 2002, p. 222)

Operando o sentido da escritura em termos da "técnica como relação entre a vida e a morte, o presente e a representação", Derrida nos fala daquilo que "se disse sem se dizer, pensou-se sem se ter pensado: escrito e ao mesmo tempo apagado" (DERRIDA: 2002, p. 224).

Em "O teatro da crueldade e o fechamento da representação", Derrida põe em jogo essa cena da escritura no que diz respeito ao teatro de Artaud - que bem havia negado, em sua poética, o verbo frio, a "palavra soprada", roubada não porque a tenhamos roubado, mas, antes, porque tenhamos sido roubados por ela, que nos é anterior. É nesse texto que o filósofo lança mão da ideia que nos é cara, a partir da expressão "por sob". Argumentando sobre o espaço possível da representação deste teatro, que em última instância seria o espaço da representação do irrepresentável, ele diz:

A representação cruel deve investir-me. E a não-representação é portanto representação originária, se representação significa também desdobramento de um volume, de um meio em várias dimensões, experiência produtora do seu próprio espaço. Espaçamento, isto é, produção, de um espaço que nenhuma palavra poderia resumir ou compreender, em primeiro lugar supondo-o a ele próprio e fazendo assim apelo a um tempo que já não é o da dita linearidade fônica; apelo a uma "nova noção do espaço" e a "uma idéia particular do tempo". (...) Assim o espaço teatral será utilizado não apenas nas suas dimensões e no seu volume, mas, se nos é permitido dizê-lo, *nos seus interiores*. (DERRIDA: 2002, pp. 157-8)

É importante destacar que a expressão "nos seus interiores", grifada pelo próprio autor, é uma tradução do texto original de "dans ses dessous". Parece-nos haver, desse modo, uma ligeira não-coincidência das expressões, já que "dessous" não nos parece aplicar-se tão bem à noção de "interior" quanto à de "por baixo"; ora, nem sempre - aliás quase nunca - o que está por baixo de algo está dentro dele, embora seja razoável imaginar que, a uma primeira impressão, possa parecê-lo pelo fato de que, em todos os casos, há uma ocultação: tanto o que está no interior quanto o que está por sob não é imediatamente visto.

Mas, retornando a nossa ideia a respeito de uma desescrita - ideia que Derrida nos ajudou a pensar -, não nos seria tão conveniente pensar que a potência que surge da ausência implicada em todo texto estaria limitada a localizar-se "nos interiores" desse texto; que a desescrita seria, portanto, aquilo ocultado "nos interiores" da escrita. Essa ideia nos levaria a cair na armadilha mais nefasta para nossa construção: a de que no silêncio da fala jaz um sentido oculto, passível de ser apreendido. "Dizer", já nos afirmou Merleau-Ponty, "não é colocar uma palavra sob cada pensamento"; mas também não pode ser colocar um pensamento, uma ideia, um conceito, um significado - postulado a posteriori - sob cada palavra, ou, ainda pior, no interior de cada palavra; ou no interior da justaposição entre as palavras; ou no interior do intervalo de sentido entre palavras sonoramente aproximadas; ou no interior de qualquer dos lugares de ausência que possamos deflagrar na escrita poética.

Desescrita, portanto: nem aquilo que falta à escrita - o vazio da falta, o déficit do texto, o não-enunciar puro e simples, sem potência -, nem aquilo que se esconde no interior da escrita - aquilo que, através de um gesto racionalmente desbravador pode ser revelado, descoberto, decifrado, decodificado de uma escrita que guardasse segredos. Mas, justamente, aquilo que paira *por sob* a escrita, aquilo que se insinua, sub-reptício, nas frestas do texto, nos espaços onde o que não foi dito fervilha de vontade.

III

Desde muito tempo, de quase sempre, sabemos o mundo porque o enunciamos. "Na terra, já se fala há muito tempo" (MERLEAU-PONTY: 2012, p. 29). Há menos tempo, mas ainda assim há muito, sabemos o mundo porque o registramos, sobretudo através da escrita.

As palavras, quando escritas, estão mudas, silenciosas; jazem irrequietas, contudo, nos ocos de uma biblioteca. Conhecemos o mundo por elas, acercadas umas das outras em numerosos volumes. No tempo que foi o da escrita, que a Drummond, nosso poeta-chave do século XX, aprouve chamar "Nosso tempo", "em vão percorremos volumes, viajamos e nos colorimos"³: é pela palavra escrita que ganhamos território, cor, dir-se-ia corpo.

A biblioteca daquele tempo - já não mais o nosso: o deles - foi, por excelência, a Biblioteca de Babel, imaginada (vivida) por Borges⁴. Alguns a chamavam o Universo. Ela continha todas as combinações possíveis de letras do nosso alfabeto; encerrava o segredo de tudo, a potente força de todo silêncio, inclusive aquela que, perdida em um dos volumes, revelaria o mistério essencial da própria Biblioteca (do próprio Universo); continha os livros todos jamais escritos - os *já* e os *na véspera de* - dispostos monotonamente pelas suas hexagonais galerias tendentes ao infinito.

A poesia daquele tempo estava toda nesta Biblioteca. Mesmo a poesia que, ao longo do final do século XIX e início do XX, pensou-se vanguardisticamente, colocou-se no lugar-risco das vanguardas, quebrando institutos rígidos como o vocabulário, a sintaxe, o verso, a própria palavra - salvo raras exceções -, ainda se ateuve à coisa escrita, ao suporte da página, alegoricamente ao livro. Mesmo o esquema de rupturas que afunilou a própria possibilidade de algo vir a ser rompido em poesia, elaborado por Isidore Isou a partir de sua atuação no movimento do Letrismo (figura 1), não se liberou deste limite - tratou-se sempre, em algum grau, desde Victor Hugo até os últimos fôlegos das vanguardas, de se situar dentro de certa configuração livresca da poesia.

³ Trecho do poema "Nosso tempo", constante do livro *A Rosa do Povo*, originalmente publicado em 1945

⁴ O conto *A Biblioteca de Babel* foi publicado originalmente em 1941 pelo escritor argentino Jorge Luis Borges no livro *O jardim de caminhos que se bifurcam*, posteriormente incluído no livro *Ficções*. A primeira frase do conto diz: "O Universo (que outros chamam a Biblioteca)..."

A poesia, contudo, expandiu-se. Sobretudo a problemática dos meios dissolveu irrecuperavelmente a ideia de especificidade de cada gênero artístico. O livro passou a não suportar, como suporte, a poesia, e a não operar como meio exclusivo de sua manifestação. Poesia expandida é aquela "que escapa dos seus suportes tradicionais" (REZENDE apud COHN: 2012, p. 51).

Não queremos, com isso, minimizar o potencial - a princípio infinito - do objeto livro. Muitos têm sido os estudiosos que debatem uma possível superação do livro, enquanto suporte da literatura, e muito mais tem sido os que a combatem. De todo modo, é certo que ainda é cedo para falar de um esgotamento das possibilidades do livro, uma vez que nem todas as suas potencialidades foram exploradas - pois o livro é, decididamente, um objeto por demais sofisticado. Antonio Cicero, por exemplo, em seu ensaio "Poesia e paisagens urbanas", comenta: "Seria ridículo, por exemplo, pretender que a poesia cinética representasse um progresso em relação à poesia, digamos, livresca. 'Novos meios' significa apenas 'outros meios'" (CICERO apud REZENDE: 2013, p. 14). E Renato Rezende, em interessante estudo sobre novas formas híbridas da poesia com outras linguagens, suscitando a existência de um campo ampliado da poesia, afirma:

Nesse campo ampliado - ou fissura aberta - o poema - como objeto de linguagem, mas não obrigatoriamente linguagem verbal - desloca-se dos seus suportes tradicionais (...). Nesse lugar ou lugares fronteiraços ou híbridos (espécie de limbo; invisíveis para a crítica *mainstream* da poesia brasileira) inserem-se muitos artistas contemporâneos que iniciaram suas carreiras como poetas, em sentido estrito, ou seja, trabalhando a palavra escrita no suporte da página em branco, e continuam ou não, ainda que com fortes elementos plásticos, produzindo poesia livresca. (REZENDE: 2013, pp. 27-28).

Ou seja, não nega a potência do livro enquanto suporte - apenas afirmando tratar-se de um suporte tradicional, e não exclusivo, para a escritura poética.

A genealogia da poesia contemporânea, no entanto, é difícil, tortuosa, não se encerra no gráfico de Isidore Isou (figura 1) ou em algumas esquemáticas concebidas a partir da História. Que tradição, então, é essa, a da poesia? E, ainda, em que termos pensá-la, se se trata, como é o caso, aqui, de fazê-lo?

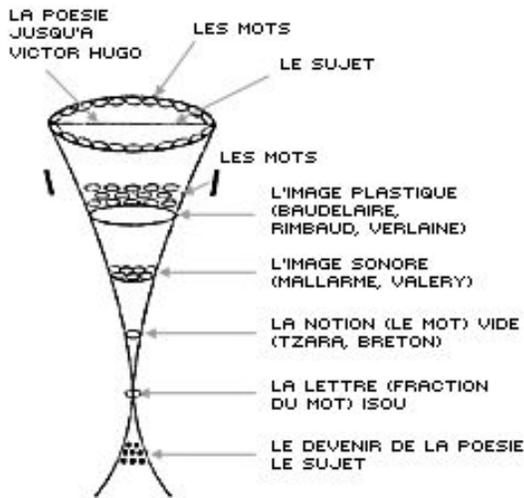


Figura 1:
*L'évolution de la sensibilité
technique dans la poésie.*
Isidore Isou. Sem data.

Deveríamos pensar, como Octavio Paz, na tradição moderna da poesia, já, como ele, compreendendo a complexidade da expressão, os paradoxos embutidos nela: "se o tradicional é por excelência o antigo, como o moderno pode ser tradicional?" (PAZ: 2013, p. 15) A tradição da poesia moderna implica uma tradição da ruptura, onde o que se transmite é a própria intransmissibilidade, a impossibilidade mesma de que algo venha a ser transmitido. "A modernidade", para Paz, "é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for" (PAZ: 2013, p. 15). Em última instância, o ensaio do poeta e teórico mexicano nos coloca o fato de que, na modernidade, período, para ele, compreendido, em poesia, do Romantismo às vanguardas, a tradição de que se tratou foi aquela que tinha por princípio a mudança - ideia exemplificada, no final do ensaio, pela noção de *progresso*, tão cara aos ingleses do século XVIII e tão assustadora ao hindu muçulmano que neles a deflagrou como síntese.

A partir das vanguardas, contudo, algo se interrompe bruscamente nesta tradição, e talvez a pergunta certa a esse respeito tenha sido elaborada por Alberto Pucheu em texto escrito a partir de um ensaio e sobre a poesia de Antonio Cicero: "O que é (...) tão decisivo nas vanguardas a ponto de elas estabelecerem uma cisão, um antes das Vanguardas (a.V.) e um depois das Vanguardas (d.V.) (...)" (PUCHEU: 2010, p. 26)

Ora, sabemos que as vanguardas instituíram novas formas e novos temas para a poesia, aspecto que, para Pucheu e Cicero, embora seja "o aspecto positivo das vanguardas", é secundário em relação ao que eles consideram seu aspecto "negativo (claro que não como juízo de valor)" (PUCHEU: 2010, p. 27), mais fundamental porque operante naquilo que pode ser considerado como o fundamento mesmo da poesia: sua *essência*. Dá-se que as vanguardas, para eles, representaram uma aprendizagem sobre a essência da poesia que se deu no campo "exclusivamente cognitivo ou conceitual, não estético" (PUCHEU: 2010, p. 27). Isto é, as vanguardas ofereceram uma aprendizagem fundamental, que teria sido a de

não ser possível determinar nem a necessidade nem a impossibilidade - em princípio - de que a poesia empregue qualquer forma concebível. Abriu-se para ela a perspectiva de uma infinidade de caminhos possíveis, porém contingentes. (CICERO apud PUCHEU: 2010, p. 27)

Não se pode retroceder a essa aprendizagem, pensar a poesia contemporânea desde o lugar onde isso não foi aprendido, pois a aprendizagem é irreversível. E, embora seja impossível oferecer de novo essa aprendizagem, isto é, embora seja impossível ser outra vez um poeta vanguardista,

é importante lembrar que o esgotamento das vanguardas não significa o esgotamento dos experimentalismos, de novos caminhos, de novas matérias, de novas técnicas, de novas formas, de novas linguagens, de novas mídias, etc. (PUCHEU: 2010, p. 24).

E a poesia expandida funciona, de modo contingencial, a partir sobretudo de novas mídias - de novos meios, de novos suportes, escapando de seus suportes tradicionais, em suma do livro.

A Biblioteca de Babel não tem mais, desde que se cumpriu a experiência das vanguardas, a possibilidade de conter todos os livros. O infinito de suas galerias tornou-se demasiado pequeno. E não somente porque o alfabeto se tornou escasso para as formulações poéticas, mas sobretudo porque aprendeu-se, irreversivelmente, que a poesia pode, mas não necessita mais, estar presa ao livro.

Essa é a faceta da poesia contemporânea que será investigada neste trabalho: buscaremos o silêncio da fala de alguns poetas que trabalham, no Brasil, a poesia em suas possibilidades expandidas; aqueles que, sem que seu trabalho se limite a isso, encontraram um híbrido da poesia com outras linguagens artísticas (aqui, sobretudo, as artes visuais - mas também as artes visuais encontram-se em expansão de seu campo, de seus suportes, de seus meios). Buscaremos pensar como a desescrita opera no trabalho destes artistas contemporâneos (permito-me chamá-los todos poetas), em cuja fala somam-se à palavra escrita o gesto, a imagem, o corpo, o som, ou, em alguns casos, até a substituem.

Para chegar até este momento da nossa história, até esse chamado pós-vanguardas, que, no Brasil, deu-se talvez apenas depois de se cumprir o projeto Neoconcreto (mas, em poesia, podemos ir além, pensando até os últimos suspiros da poesia marginal dos anos 70), nos deteremos sobre a análise de dois artistas que se revelam fundamentais à nossa ideia de desescrita.

No primeiro capítulo, portanto, pensaremos o trabalho da artista Mira Schendel, sobretudo seus *Objetos Gráficos*, produzidos entre 1967 e 1973, e reveladores de uma grande potência silenciosa, de uma possibilidade de manejo da escritura que põe a própria escrita em jogo e a faz dissolver-se por camadas de significações desde o silêncio daquele enunciado, ora plástico, ora poético - em verdade sempre, já, um híbrido de ambos. A poética de Mira será pensada a partir de uma discussão sobre as possíveis relações entre a escritura e a composição plástica, através de

uma “poética da letra”, que, em nosso estudo, será pensada pelos três elementos que compõem a série de seus *Objetos*, e que nos parecem ser os mais fundamentais: a presença da letra, a profundidade da tela - em verdade, a existência de uma série de camadas que atribuem à composição, todavia bidimensional, intervalos abstratos entre elas, de onde pode advir o silêncio que perscrutamos - e a transparência da composição, aspecto que se revelará fundamental à ideia de desescrita, por evocar plasticamente a ausência, que não é falta, que desejamos encontrar na escrita.

No segundo capítulo, analisaremos a trajetória de Wladimir Dias-Pino, poeta que participou do Concretismo e depois rompeu com ele; que esteve à frente do que se chamou de Poema//Processo; que criou uma das mais originais maneiras de se pensar a palavra destituída de seu poder de significação (“desinvestida”, para usar uma expressão de Maurice Blanchot), a palavra intrínseca à imagem, indissociável dela, e a poesia como uma manifestação plena dessa indissociabilidade. Depois de uma visada geral de toda a trajetória do poeta, pensando especialmente o Poema//Processo, nos deteremos na análise de seu poema A AVE, que coloca em jogo a categoria de “livro de artista”, valendo-se de uma certa transparência entre as páginas na composição do poema, além de uma série de outros elementos. Ainda na perspectiva de “livro de artista”, e toda a problemática encerrada nessa categoria, pensaremos também seu projeto mais recente, e de saída “inconcluso” (para usar uma expressão do próprio Wladimir; fosse o caso, inventaria a palavra “inconcluível” para defini-lo), a *Enciclopédia Visual*, um compêndio - como se fosse possível - de todas as imagens existentes no mundo. Para este capítulo, contaremos com uma entrevista concedida a mim pelo próprio Wladimir, permitindo ouvir do próprio artista, que aos noventa anos ainda apresenta-se como um espírito irrequieto e inventivo, seus questionamentos e colocações.

Depois da análise dos trabalhos desses dois importantes artistas, vamos retomar o conceito de desescrita, pensando como a cena da arte contemporânea brasileira valeu-se dela - em alguma medida, talvez, pensar o que se pôde aprender/apreender de Mira e Wladimir, no que diz respeito a essa ausência da palavra, na formulação de um campo de literatura expandida, que busca mais do que os fundamentos da escrita, o avesso dela.

Capítulo I - *Objetos gráficos: o silêncio da fala na imagem*

I.

Toda poesia é visual. Foi João Cabral de Mello Neto quem disse que, se cego, renunciaria a escrever.

E a ausência que viemos perscrutando em toda a escrita, ela também é inerente à visualidade. Foi assim que, como já citado, Merleau-Ponty disse que

a linguagem exprime tanto pelo que está entre as palavras quanto pelas próprias palavras, tanto pelo que não diz quanto pelo que diz, assim como o pintor pinta tanto pelo que traça quanto pelos espaços em branco que dispõe ou pelos traços de pincel que não efetuou. (MERLEAU-PONTY: 2012, p. 87).

Precisaríamos, fosse esse o caso, ater-nos ao *sentido* da imagem. Se se tratasse de buscar da imagem a sua significação, teríamos que nos deparar com um impasse complexo: que significa uma imagem? E ainda mais: a relação entre uma imagem e o objeto que ela representa está, mesmo, na ordem da significação? Isto é, a imagem de um objeto nos dá imediatamente o sentido deste objeto? E Blanchot nos responderia que não, indo além: "A imagem de um objeto não somente não é o sentido desse objeto e não ajuda sua compreensão, como tende a subtraí-los" (BLANCHOT: 2011, p. 285). Isto porque, assim como escrever, no sentido poético, é "tirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la" (BLANCHOT: 2011, p. 17) de um certo poder de dizer o mundo, também fazer imagens, para o artista, opera deste modo, embora, como bem apontado por Blanchot, possamos sempre, através de mecanismos falseadores, "recapturar a imagem, fazê-la servir à verdade do mundo" (BLANCHOT: 2011, p. 285).

Mas não queremos, aqui, buscar o sentido desta ou daquela imagem. Sobretudo porque vamos pensar, doravante, a imagem da escrita: a escritura tornada visualidade.

Podemos, contudo, buscar os possíveis aspectos a partir dos quais pode-se relacionar a imagem à escrita, atendo-nos, com a mera finalidade de estabelecer um recorte em um tema de grande abrangência, nos aspectos a partir dos quais pode-se relacionar a poesia às artes visuais.

Inúmeros esforços tem sido realizados no sentido de se pensar essa relação, mas boa parte deles se tem atido a discutir uma suposta zona de contágio entre essas linguagens, até a formação de um suposto híbrido dos objetos da literatura e das artes visuais, do poema e, suponhamos, do quadro. Esses esforços advêm principalmente da teoria da literatura e, no Brasil, encontraram forte sustentação nos escritos de Haroldo de Campos a respeito da poesia concreta. De fato, ali, com base nos estudos de Fenollosa a respeito da escrita ideogrâmica, no pensamento sobre montagem cinematográfica desenvolvido por Eisenstein e, entre outros elementos, na poética de Ezra Pound e Apollinaire, formulou-se um pensamento consistente a respeito da escrita tornada imagem e, a partir de sua operação como imagem, das múltiplas possibilidades de funcionamento da palavra, oferecendo, desse modo, novos sentidos para o poema. É nesse sentido que Gonzalo Aguillar, em importante estudo sobre a poesia concreta, lembra Octavio Paz para afirmar que

‘Toda imagem’ - escreve Octavio Paz em *El arco y la lira* - ‘aproxima ou une realidades opostas, distantes ou indiferentes entre si. [...] A linguagem é significado: sentido disto ou daquilo’. Com a poesia concreta (...) é a própria palavra que se torna objeto e adquire um caráter imagético, icônico, material (AGUILLAR: 2005, pp. 208-9).

Esse pensamento deu base, também, para Fernando Gerheim, por exemplo, desenvolver uma pesquisa sobre as zonas de contágio entre a palavra, a imagem e o objeto na arte contemporânea. Gerheim não se furta a recorrer ao Concretismo para pensar essa relação.

Apesar de as formas verbais assumirem, em determinada fase concretista, como ocorria na pintura concreta, a forma geométrica, o movimento queria fazer a palavra deixar de ser conceito para produzir uma forma de significação simultânea à imagem. Nesse sentido, o crítico Mario Pedrosa apontava que, ao

contrário da pintura concreta, que queria ser puro conceito, a poesia queria ser pura visualidade. (GERHEIM: 2008, pp. 50-1)

Mas como, a partir daí, buscar o avesso dessa escrita, o coeficiente silencioso deste texto que, reconhecemos, é híbrido, se, então, só se o pensa a partir de sua positividade? O hibridismo entre as linguagens artísticas, ou o local onde as especificidades das linguagens plástica e literária se contagiam mutuamente, não resolvem o ponto em que se torna possível - e é disso que se trata, no presente estudo - deflagrar ali uma desescrita. Haroldo de Campos, em seus poemas em constelação, podia dizer quanto pesava uma palavra, e podia dispô-las na página de acordo com sua densidade, incorporando à poesia, portanto, aspectos até então exclusivos da composição plástica. O valor e a consistência dessas elaborações são incalculáveis. Mas o ponto que nos será crucial aqui, e poderíamos, sem esforço, fosse o caso, pensar a partir dele a poética de Haroldo, é justamente o “negativo” deste peso, desta densidade; é o intervalo tanto entre as palavras, se se tratasse de uma escrita tradicional, quanto entre os elementos constitutivos dessa imagem plástica que nos oferece o híbrido de poeta e artista visual.

E é Merleau-Ponty, em “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, utilizado aqui também em sua primeira versão, publicada posteriormente sob o título de “A linguagem indireta” no volume *A prosa do mundo*, quem trabalha esses aspectos do modo que nos é mais caro, porque pensa tanto a linguagem da literatura quanto a da pintura a partir da perspectiva do silêncio, da falha, da ausência. Para ele, os signos tanto de um poema quanto de uma tela são “diacríticos”⁵, isto é, são incapazes de operar separadamente, pois são todos distintivos: separadamente não funcionam porque só funcionam alterando o todo a que pertencem. Alberto Tassinari, analisando esse texto, nos diz: “Troque-se uma palavra, seu lugar entre as pausas de um verso, e o poema desaba”. Do mesmo modo, “também a pintura possui uma linguagem diacrítica” (TASSINARI: 2013, p. 150-1): usando como exemplo as *Lavadeiras*, de Renoir, Merleau-Ponty afirma que o todo da tela exige uma especificidade de cada uma de suas partes, tanto assim que o pintor olha para o mar para encontrar o azul que compõe o regato de sua pintura,

⁵ A palavra “diacrítico” é comumente utilizada para designar os sinais gráficos que, na língua, alteram o valor fonético ou fonológico de uma letra, como os acentos, tremas, cedilhas, til etc. Mas sua origem vem do grego, e quer dizer: aquilo que distingue, que separa.

pois o azul que o quadro pede, em seu valor diacrítico, na sua relação com o quadro todo, não é o azul do regato nem talvez o do mar, mas um azul que virá à tela segundo a lógica do quadro e pela comparação com os outros azuis que Renoir percebe. (TASSINARI: 2013, p. 151)

Ou seja, se em um poema o sentido emerge do intervalo entre as palavras, da pausa que configura a ordenação dos signos, se é só deste modo que se pode conceber o todo de um poema, então também na pintura, na composição de uma imagem, algo equivalente se dá: a expressão daquela tela só pode se oferecer desde o intervalo entre os signos que a compõem, que, sozinhos, nada significariam.

Mas em uma composição visual - vamos nos limitar, provisoriamente, ao formato da tela - onde mais será possível encontrar essa quantidade de silêncio que, vimos, é comum a toda a fala? Pudemos encontrá-la no intervalo que se manifesta sempre entre os elementos que a constituem, imaginando que este intervalo tem seu equivalente, na literatura, na pausa entre as palavras, que, sozinhas, também nada diriam - é assim que o azul de Renoir, sozinho, não diz nada, e por isso em nada importa se ele é proveniente do mar, do regato ou do que quer que seja, e é por isso que Tassinari afirma que toda criança falante tem Balzac, um Balzac potencial, dentro de si; assim como, talvez, todos os que olham o mar poderiam ter em si Renoir. Mas é curioso que, na escrita, este intervalo se manifeste visualmente, através, por exemplo, do branco da página que se coloca em toda a pausa, em todo o acercamento de palavras, letras, versos, estrofes etc, e, na pintura, nem sempre - aliás, quase nunca, pois é raro o pintor, mesmo o menos figurativo deles, destacar tão explicitamente os elementos que constituem sua pintura, ou deixar espaços não pintados na tela. É curioso que na escrita este silêncio se nos apresente visualmente e na composição visual tenhamos que buscá-lo através de alguma operação de abstração. Malraux, e Merleau-Ponty através dele, buscaram no azul do regato de Renoir este silêncio, mas só porque sabiam que aquele azul tinha sido inspirado não por um regato, mas pelo mar, de onde puderam depreender que aquela cor era apenas um elemento constitutivo da tela, uma exigência do todo da tela, e somente à pintura servia, e não à verdade do mundo. Busquemos analogamente, por exemplo, no

azul de Yves Klein, e encontraremos o potentíssimo, perturbador teor silencioso que ele evoca (e provoca), mesmo sendo o único elemento constitutivo daquelas telas (refiro-me às telas monocromáticas, inteiramente revestidas pelo azul "inventado" por ele): é que, ali, o azul, a cor, que é todo o sentido da obra, que é tudo o que se quer expressar com a obra, só diz da ausência de si no mundo; é incapaz de servir a qualquer verdade do mundo porque só existe naquela tela - ou nas asas de uma borboleta nunca vista, ou nos confins inalcançáveis de um oceano impenetrável. Busquemos em qualquer azul, em qualquer cor, em qualquer forma, em qualquer volume, em qualquer pincelada de uma tela, e encontraremos dela o seu silêncio apenas através de uma operação mental - nunca através de um branco evidente, de uma falha visível, salvo em raros casos.

Insisto em buscar o que, de uma tela, pode ser o índice visual do silêncio que encontramos sempre nela. Primeiro, penso no branco, mas, a menos que ele evidencie o fundo cru da tela, a parte da tela não pintada, ele será elemento constitutivo, positivo, significativo, e ainda que o evidencie: branco é cor, mesmo que não apareça sob a forma de pigmento, e o *Quadrado branco sobre fundo branco* nos argumenta a esse favor. O quadrado branco pintado sobre o fundo branco da tela nos mostra que, em qualquer de suas acepções, o branco tem voz; na tela de Malevich, o silêncio de onde emerge seu sentido só é colocado quando compreendemos que o branco do quadrado foi uma exigência do todo daquela obra, e que, por mais que já se o desconfiasse quase intuitivamente, o quadrado branco sozinho nada pode dizer. Isto é, o quadrado branco, neste caso, *fala*, e inaugura uma possibilidade não de sentido, talvez, mas certamente de enunciação, mas só porque foi colocado em relação com os outros elementos daquela tela (no caso, o fundo) - só porque cumpriu a exigência daquela composição. O silêncio, nesse caso, não advém do quadrado branco em si, mas sim da observação, intuída por operações de abstração mas também pela visualidade (já que o branco do quadrado é, efetivamente, diferente do branco do fundo), da existência de camadas na tela.

É Mira Schendel quem me oferece mais satisfatoriamente a resposta que procurava.

II.

Mira Schendel foi poeta, antes de se estabelecer como artista visual, uma das mais intrigantes do Brasil do século XX, especialmente pela dificuldade - e pela falta de necessidade - de incluí-la em alguma vertente da história da arte, de filiá-la a alguma tendência estilística, embora isso tenha sido tentado, com mais ou menos sucesso. Haroldo de Campos, por exemplo, contrariando o movimento mais usual da crítica, que é o de tentar inseri-la em uma vertente mais ligada ao construtivismo e a algumas questões do Concretismo, em entrevista a Sônia Salzstein, afirma que

aqueles com quem Mira teria mais ligação seriam o Hélio Oiticica, por alguns aspectos específicos, ligados ao trabalho mais pictural que ele realizou, e a Lygia Clark, por determinados esvaziamentos da forma que marcam alguns de seus objetos. Eu acho que os três formam uma constelação de artistas (CAMPOS: 1996, p. 241).

Penso ser fundamental iniciar esse pensamento a respeito de seu trabalho, mais especificamente a respeito da série de *Objetos gráficos* (pode-se ver, na figura 2, a reprodução de um deles), realizados pela artista entre 1967 e 1973, com essa sentença: "Mira Schendel foi poeta".

Por iniciar deste modo, receio ter que recorrer a sua biografia, mas apenas de maneira breve e lateral, apenas para chegar aí, onde sua atividade de poeta se revela insuficiente para dar conta de suas questões. Caberá lembrarmos de seu nascimento em Zurique, na Suíça, em 1919, sua formação intelectual, já em artes, mas também em filosofia e teologia, na Itália, suas viagens em fuga da perseguição nazista, que a levaram a Sarajevo, Roma e, finalmente, em 1949, a Porto Alegre, no Brasil, país onde instalou-se definitivamente até a sua morte, em 1988. E, aqui, Mira inicia um diálogo com intelectuais e poetas importantes, como Mario Schenberg e Haroldo de Campos, e desenvolve seu trabalho artístico, ao mesmo tempo em que leciona e publica poemas.

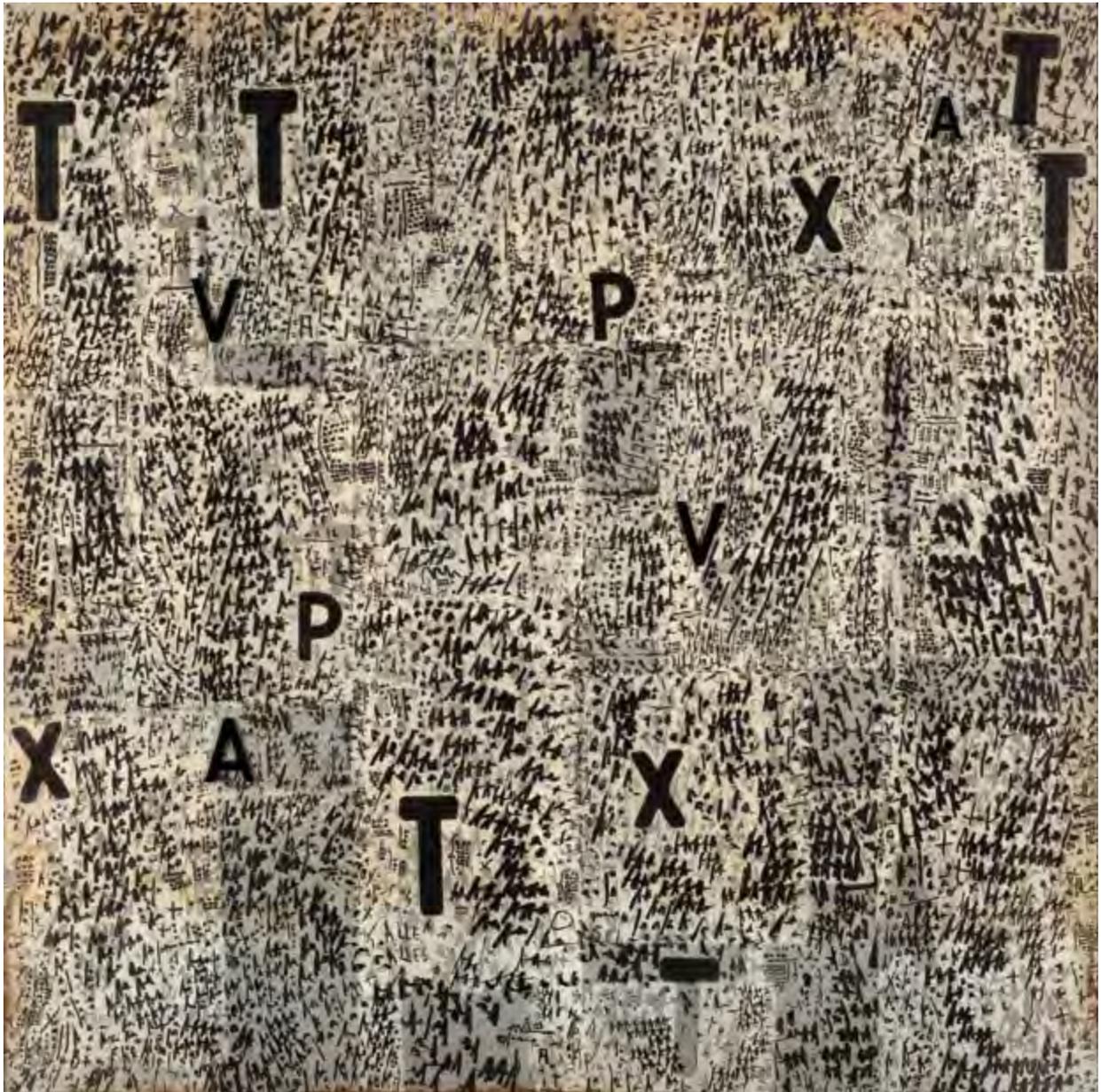


Figura 2
Sem título. Da série *Objetos gráficos*.
Mira Schendel. 1968.

Seus poemas, tais como eram publicados no início de sua vida no Brasil, são difíceis de ser encontrados, e não nos caberia reproduzi-los aqui. O diálogo com a poesia que me leva a iniciar a análise do trabalho de Mira afirmando que ela foi poeta se revelará manifesto ao longo de toda a sua trajetória artística, e este diálogo, esta relação intrínseca com a poesia se dá pelo viés

silencioso de que viemos falando: tanto assim que é a Paul Celan que sua produção poética é ligada, e, aqui no Brasil, seu diálogo se solidificou em relação à verbivocovisualidade concretista. Não que essas relações esgotem a potência de todo o seu trabalho, pensado aqui a partir da perspectiva expandida de poesia sobre a qual já falamos; mas interessa observar que, já do nascedouro, sua produção articula a palavra, a imagem e o silêncio - via que nos levou a formular a ideia de desescrita.

Os *Objetos gráficos* evocam, de um modo muito singular, a ideia de vazio que permeia todo o trabalho de Mira, e que nos é tão importante. Maria Eduarda Marques aponta-nos o seguinte:

A noção de vazio foi uma constante na obra de Mira, presente nas pinturas e, mais intensamente, nos desenhos que veio a realizar. ‘O espaço vazio me comove profundamente’, disse ela. É o vazio do sujeito imanente, no limiar de sua existência e expressividade, imerso ‘*nel vuoto del mondo*’ [no vazio do mundo] (...). O vazio que se apresenta em suas pinturas não é apenas ausência de objetos representados no plano: evoca a ideia de uma negatividade produtiva (...).” (MARQUES: 2001, pp. 19-20)

Retornando aos *Objetos gráficos*, trata-se de uma série de telas que "flutuam" pelo espaço expositivo presos por fios de náilon (como é possível observar na figura 3); consistem em uma série de signos gráficos, letras, algoritmos, datilografados ou adesivados, e outros símbolos não-gráficos, mas que remetem a espécies de rabiscos, manuscritos por Mira, dispostos sobre uma folha de papel de arroz prensada por duas camadas de acrílico, sobre as quais também são inseridos alguns símbolos. A cor de tudo isto é sóbria, quase preto-e-branco, ou sépia; os símbolos, como bem apontado por Ricardo Nascimento Fabbrini, "são discretos, diminutos" (FABBRINI: 2002, s/p). As letras pairam, flutuam pelo espaço; há profundidade, pelas camadas que se sobrepõem (letras sobre acrílico sobre letras sobre papel de arroz sobre letras sobre acrílico sobre letras); e há, sobretudo, transparência.



Figura 3
Série *Objetos gráficos*.
Mira Schendel. 1967/1973.

O que salta aos olhos nesses trabalhos de Mira são esses três elementos fundamentais: a presença da letra, dissociada da formulação de um vocábulo; a profundidade, embora aquilo pareça tratar-se de um plano; e a transparência da composição, que lhe confere certa fragilidade, certa evanescência. Do intervalo entre esses elementos, entre essas exigências fundamentais dessas telas, portanto do silêncio que, essencialmente, há nessa composição, emerge o sentido que nos será caro em sua análise.

i) a letra

A "poética da letra", trabalhada pela artista Helena Trindade em ensaio que recebe justamente este título, nos dá um bom caminho para pensar a letra tornada imagem, e a decorrente relação que se torna manifesta entre a escrita e a visualidade.

(...) a plasticidade de uma "poética da letra" decorreria de uma topologia entre o enunciável e o visível. Ao mesmo tempo em que busca a materialidade de sua encarnação no mundo: na voz, no texto; o vazio pode ser o que ela diz. A construção de uma consistência de imagem para a letra não implica a abolição desse vazio, antes, trata-se de cingi-lo e dá-lo a ver, pois intui-se que esse vazio coloque toda a estrutura simbólica a funcionar. Quando a letra "des-completa" a imagem, o ver vem ao encontro do dizer. (TRINDADE: 2013, p. 23)

É interessante observar o trabalho de Mira por essa perspectiva; buscar o vazio daquelas letras, que não foi abolido delas quando receberam o novo estatuto de imagens; observar que sua presença não completa a imagem, mas a "des-completa". Mas a letra talvez nunca possa vir a ser um signo puramente visual, plástico, principalmente no trabalho de Mira. Isso porque, sobretudo nesses trabalhos, pelo fato de as letras estarem acercadas umas das outras, há um chamamento ao sentido, à palavra, ao verbo. Essa composição, por mais que se quisesse puramente visual, pede a nós, espectadores, fragilizados pela nossa necessidade de racionalizar, de pôr em palavras, de dar nossa palavra para tornar em verdades as coisas, de saber o mundo através da palavra, que as ordenemos, que as coloquemos em relação, que as utilizemos para construir um sentido por vir, que imaginemos que há uma palavra oculta, por formar-se, por revelar-se no meio daquele turbilhão de ausências, que há talvez uma sentença primordial onde tudo o que vemos é ausência, onde só o que se nos mostra é "pura entropia" (FABBRINI: 2002, s/p). Não nos parecerá tentador achar a palavra "palavra" no canto direito do *Objeto* mostrado a seguir (figura 4), e "desvendar", assim, o sentido da obra?

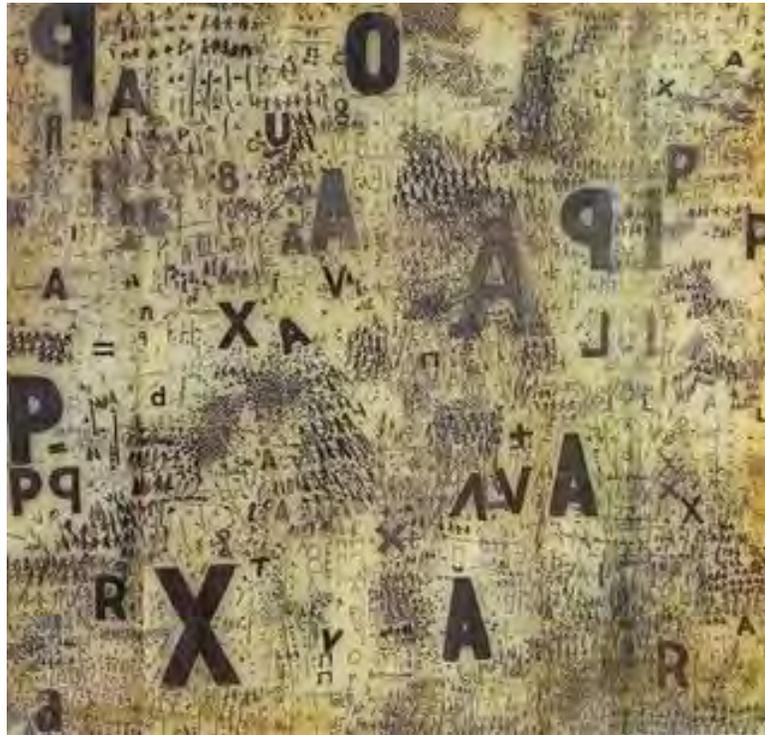


Figura 4
Sem título. Da série *Objetos gráficos*.
Mira Schendel. 1967.

Mesmo sabendo que "tornada objeto, a letra fica opaca e resiste ao sentido" (RIVERA: 2009, p. 125), nós quase nunca resistimos a atribuir-lhes sentidos. Mesmo sabendo que

a partir de sua aparente irredutibilidade, a letra pode ser pensada como o resultado de um processo radical de essencialização e adensamento da linguagem que se presta muito bem a uma visualidade de concisão e economia de meios (TRINDADE: 2013, p. 23),

e que "o exemplo mais puro do significante é a letra" (LACAN apud TRINDADE: 2013, p. 23), ainda assim não cessamos de buscar o significado como duplo do significante, mesmo do mais "puro" deles, de não aceitar da linguagem seu adensamento e fazê-la espargir-se, transbordar. Resistir a isso seja talvez uma chave de entrada fundamental para o trabalho de Mira Schendel, e por isso, pensando esse trabalho, Vilém Flusser afirma: "São as letras em formação que

demandam o significado. São os enxames de letras que demandam o sentido. São as metamorfoses de letras que demandam as regras do jogo do pensamento” (FLUSSER: 1996, p. 265).

Mas é interessante retornar à ideia de que a letra, "tornada objeto, (...) fica opaca e resiste ao sentido". É dessa opacidade, dessa resistência ao sentido advinda da opacidade, que nasce o elemento mais forte, mais importante para esse estudo presente nos *Objetos gráficos*. Porque, nesses trabalhos, a letra, “tornada objeto”, tem sua opacidade irrevogavelmente contrastada à transparência do suporte em que é colocada. A opacidade desta letra tornada objeto põe em jogo a relação entre os três elementos que, acima, eu afirmei serem os mais potentes dessa série de Mira: a presença da letra, a profundidade e a transparência. É porque a letra é opaca que nos damos conta de que os suportes são transparentes; é porque ela é opaca que, vetando a observação das camadas, anuncia a existência das camadas, pela via negativa; e é porque ela é opaca que a vemos, que a percebemos como tal, letra, símbolo gráfico; letra, objeto gráfico. E é porque ela resiste ao sentido que, de seu silêncio, o sentido emerge: e o silêncio é o sentido, ou, como disse Helena Trindade, o vazio é o que ela, a letra, diz.

ii) a transparência, a profundidade

É preciso resistir ao sentido diante de uma obra como esta, em que fala o silêncio - o silêncio da letra, exigência daquela tela, necessária para compôr o todo transparente e profundo (silencioso) de que faz parte. Mas resistir ao sentido talvez não seja renunciar à história, à biografia.

E volta o dado de que Mira chegou ao Brasil refugiada da perseguição nazista na Europa; volta o dado de que Mira nasceu na Suíça, mas viveu na Itália, Bósnia, Brasil; vem o dado de que a guerra é sempre uma experiência-limite para a formulação de qualquer linguagem, pois é aquilo sobre o que nada se pode dizer; é aquilo que interrompe sua enunciação mesma. Certamente nada de sua produção artística completa-se em algum desses dados; mas há que se levar em consideração que há, neles, muito de silêncio, de ausência. Walter Benjamin afirma que os soldados voltaram da Primeira Guerra Mundial em silêncio; a experiência de que se tratava era incomunicável: para ele, "os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca" (BENJAMIN: 1994, p. 115). E há uma relação inegável entre o vazio da experiência da guerra e a frieza das letras tipografadas, dos símbolos gráficos que procuram dizer o mundo porém nada dizem, porque já não podem dizer. Em livro escrito durante a Segunda Guerra, Drummond bem declara:

Os homens voltam para casa.

Estão menos livres mas carregam jornais,
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.⁶

A incomunicabilidade da experiência, que Benjamin, em seu ensaio de 1933, diz ter se tornado estrutural no homem do pós-guerra, e sobre a qual Drummond, em seu *A rosa do povo*, escrito durante a Segunda Guerra, tão oportunamente escreveu em alguns de seus melhores versos, também é apontada pela própria Mira como elemento constitutivo de seu trabalho. Contudo, embora compreenda que essa experiência - não apenas a experiência da guerra; a experiência, de

⁶ Trecho do poema "A flor e a náusea", publicado em *A rosa do povo* em 1945

uma maneira geral - seja incomunicável, ela não a vê sob o prisma da pobreza, como o faz Benjamin, mas exatamente ao contrário. Diz ela:

a vida imediata, aquela que sofro, e dentro da qual ajo, é minha, incomunicável, e portanto sem sentido e sem finalidade. O reino dos símbolos, que procuram captar essa vida (e que é o reino das linguagens), é, pelo contrário, anti-vida, no sentido de ser intersubjetivo, comum, esvaziado de emoções e sofrimentos. Se eu pudesse fazer coincidir estes dois reinos, teria articulado a **riqueza da vivência** na relativa imortalidade do signo (SCHENDEL: 1996, p. 256, grifo nosso).

E parece-nos que Mira, a seu modo, de fato consegue efetuar essa coincidência: o signo, “relativamente” imortal, ou seja, de alguma maneira a linguagem, que é o reino no qual procura-se captar, para transmitir, a experiência (a própria vida), comunica, em sua obra, justamente o incomunicável: enuncia o que não pode ser enunciado, e portanto é silêncio, e dá a ver o que é invisível. E parece-nos que Mira só consegue fazê-lo, só consegue alcançar essa coincidência do reino da experiência, da vida, com o reino dos símbolos, da linguagem, através da transparência, que, na série dos *Objetos*, é justamente o que confere a ele a profundidade que citei. Maria Eduarda Marques, em estudo sobre a obra de Schendel, diz:

Na densidade do desenho e das inscrições, a transparência alcançada na montagem do papel sobre o acrílico é fundamental. (...) o papel é prensado por entre duas placas de acrílico, suspensas por fios de náilon, tornando visível a outra face do plano. A hierarquia do olhar é quebrada, conduzindo a uma leitura circular e virtual. Mira explora a possibilidade de acabar com a frente e o verso. Interessava a ela alcançar a simultaneidade do tempo e do espaço. (MARQUES: 2011, p. 27)

Mas a própria Mira elabora melhor o caminho que a fez chegar no acrílico, e a potência do acrílico enquanto transparência para seu trabalho. Embora longo, presumo ser imprescindível

lançar mão deste trecho integralmente. No decorrer de suas palavras, retiradas de uma anotação sem data, sem título, incluída por Sonia Salzstein em volume que organizou sobre a obra de Schendel, podemos observar muitas das coisas que viemos discutindo elaboradas pela própria artista - rica contribuição sobre o papel da letra, da transparência e da profundidade em sua obra, e, em última instância, rica contribuição para a ideia mesma de desescrita.

O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com toda a sua força empírica, para o símbolo, com toda a sua memorabilidade e relativa eternidade. (...) Reformulando, é esta minha obra a tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero. Para poder fazê-lo é óbvio que devo fixar o próprio instante, no qual a vivência se derrama para o símbolo, no caso, para a letra.

No começo, pensava que para tanto bastava (...) sentar-me a esperar que a letra se forme. Que assuma sua forma no papel e que se ligue a outras numa escrita pré-litera e pré-discursiva. Mas sentia, desde o início, que isto poderia ter êxito apenas se o papel fosse transparente. Agora sei melhor avaliar porque tinha então aquela impressão: a letra, ao formular-se, deve mostrar o máximo de suas faces, para ser ela mesma.

Surgiu, no entanto, um segundo problema. A sequência de letras no papel imita o tempo, sem poder realmente representá-lo. São simulações do tempo vivido, e não captam a vivência do irrecuperável, que caracteriza esse tempo. Os textos que desenhei no papel podem ser lidos e relidos, coisa que o tempo não pode. Fixam, sem imortalizar, a fluidez do tempo. Por isso, abandonei esta tentativa.

Abandonei, porque descobri o acrílico, que parece oferecer as seguintes virtualidades: a. torna visível a outra face do plano, e nega, portanto, que o plano é plano; b. torna legível o inverso do texto, transformando portanto o texto em anti-texto; c. torna possível uma leitura circular, na qual o texto é centro imóvel e o leitor é móvel. Destarte, o tempo fica transferido da obra para o consumidor, portanto o tempo se lança do símbolo de volta para a vida; d. a transparência que caracteriza o acrílico é aquela falsa transparência do sentido explicado. Não é a transparência clara e

chata do vidro, mas a transparência misteriosa da explicação, de problemas. (SCHENDEL: 1996, p. 256)

Portanto, para Mira, está no material a chave para essa leitura de sua obra: não terá sido à toa que Haroldo de Campos, em entrevista, afirmou que Mira “tem esse grande respeito matérico pelos elementos que convoca em seu trabalho” (CAMPOS: 1996, p. 234). Do acrílico, de sua potência enquanto material, advêm a negação do plano, que é a profundidade em que tenho insistido, e a possibilidade de o “inverso” do texto ser lido, gerando a possibilidade mesma de que se experimente a descrita com o corpo - e, talvez, trate-se sempre disso; talvez a descrita, esse avesso de um texto que lhe é constitutivo, só seja experimentado através dessa operação com o corpo, dessa transferência de tempo da obra para o corpo de seu “leitor”, dessa “leitura circular” que possibilita que o tempo seja lançado “do símbolo de volta para a vida”. E se Benjamin abomina os ambientes de vidro, sob a justificativa de que “eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros” (BENJAMIN: 1994, p. 118), Mira Schendel recusa também o vidro, deixa como rastro o vazio que nada tem a ver com a falta, com a “transparência chata do vidro”, com sua assepsia demasiada.

Terminei a seção anterior afirmando que era Mira quem me dava a resposta mais satisfatória à questão de onde encontrar na composição plástica o índice visual do silêncio implicado em toda imagem. Pensei encontrar na transparência de seu trabalho o índice adequado; o atravessamento que ele proporciona revela, de um modo muito singular, a ausência que não é falta: assim como, em poesia, o intervalo entre as palavras indica de algum modo o vazio inerente ao texto, pareceu-me ser a transparência das telas aquilo que o indicava nos trabalhos de Mira.

Mas a transparência seria um dado exclusivo do trabalho de Mira Schendel, e de alguns outros artistas, talvez poucos; e o que me parecia importante buscar era um índice geral, cuja generalidade pudesse ser deflagrada nas especificidades de qualquer obra. Foi então que a ideia das camadas se me apresentou: segundo a própria Mira, a existência de várias camadas em seu trabalho, através de uma das “virtualidades” do acrílico, nega o plano, indica que “o plano não é

plano”, denuncia a existência de profundidade, por mais que se trate de uma tela. A *profundidade* talvez seja essa índice que eu procurava.

Em toda tela há a existência de camadas, nem que seja, minimamente, a da tinta por sobre a tela (mas há, na maioria dos casos, tintas sobre tintas, e, ainda, outros materiais, que tem sido utilizados das formas mais inusitadas na arte de nosso tempo). E essa existência de camadas, que confere profundidade à tela - uma profundidade matérica, não virtual -, é o modo pelo qual se consegue destacar os elementos que compõem o quadro; é pela existência das camadas que o intervalo entre elas, o vazio entre os signos que fazem parte da composição, irrompe, e é a partir de onde o sentido pode se fazer. Nesses *Objetos* de Mira essa profundidade é apenas mais bem observada, potencializada pelo acrílico; por isso seu silêncio é tão potente, tão forte, tão eloquente.

Mira Schendel atinge visualmente esse ponto onde o silêncio emerge da fala, ainda que sua fala seja apenas, como ela mesma aponta, pré-literal, pré-discursiva; esse ponto que é comum à fala dos poetas. Seu trabalho, portanto, se é que pode ser considerado um poema, só pode ser assim considerado pela via do silêncio, e não da voz; pela via do intervalo, da ausência, e não tanto da presença (das letras, por exemplo). E, embora uma parte da crítica não admita seu trabalho enquanto poesia, como Fabbrini, quando afirma que

as ‘miragrafias’, todavia, não são ‘poemas’, mas a figuração de um estado anterior ao nascimento das línguas, um regresso ao ‘in nato’ das letras, dos algarismos e de suas primeiras conexões (FABBRINI: 2002, s/p),

Haroldo de Campos diz o contrário. Afirma a potência poética do trabalho da amiga Mira Schendel em dois momentos importantes. O primeiro deles é na já referida entrevista a Sonia Salzstein, quando declara o seguinte:

Ela tem esse grande respeito matérico pelos elementos que convoca no seu trabalho e, por outro lado, tem o gosto pela

escritura. Esta nem sempre é létrica, às vezes não são letras nem palavras; outras vezes aparecem palavras, e o quadro dela já é um poema, um poema-quadro, um quadro-poema. Certas escrituras são traços, são resíduos, são resquícios, são restos que ela deixa no papel, deixa aflorar no papel, deixa percorrer o papel, como se fossem rastros existenciais, ontológicos. (CAMPOS: 1996, p. 234)

O outro momento é quando escreve um poema, publicado originalmente no catálogo *Mira Schendel*, relativo à exposição da artista no MAM/RJ, em 1966, e republicado no livro organizado por Salzstein, no qual Haroldo consegue captar, com a excelência poética exigida, essa “arte de vazios” de Mira Schendel.

uma arte de vazios
onde a extrema redundância começa a gerar informação original
uma arte de palavras e de quase palavras
onde o signo gráfico veste e desveste vela e desvela
súbitos valores semânticos
uma arte de alfabetos constelados
de letras-abelhas enxameadas ou solitárias
a-b-(li)-aa
onde o dígito dispersa seus avatares
num transformismo que visa ao ideograma de si mesmo
que força o digital a converter-se em analógico
uma arte de linhas que se precipitam
e se confrontam por mínimos vertiginosos de espaço
sem embargo habitados por distâncias insondáveis
de anos-luz
uma arte onde a cor pode ser o nome da cor
e a figura comentário da figura
para que entre significante e significado
circule outra vez a surpresa
uma arte-escritura
de cósmica poeira de palavras
uma semiótica arte de ícones índices símbolos
que deixa no branco da página seu rastro luminoso
esta arte de mira schendel

entrar no planetarium onde suas composições
se suspendem desenhos estelares
e ouvir o silêncio como um pássaro de avessos
sobre um ramo de apenas
gorjear seus haicais absolutos

Essa “arte de alfabetos constelados” de que fala Haroldo remete à ideia de “constelação”, muito cara a este teórico, e que pode ser aplicada ao trabalho de Mira Schendel. Tomada do texto de Eugen Gomringer, “Do Verso à Constelação - Função e Forma de uma Nova Poesia”, essa ideia aparece em diversos de seus textos mais importantes, e refere-se a um modo outro de pensar a poesia, para além do verso tal como é tradicionalmente conhecido (fundamental para suas formulações acerca da poesia concreta); para pensar este modo outro, tanto Gomringer quanto Haroldo de Campos recorrem à escrita ideográfica chinesa, cujo método de composição poética, de acordo com Haroldo, via Ezra Pound, é o de “justaposição direta de elementos em conjuntos geradores de relações novas (o que Gomringer, a exemplo de Mallarmé, denomina de constelação)” (CAMPOS: 2006, p. 141).

Evidentemente, a constelação de que falam Gomringer e Campos refere-se à poesia; e a uma poesia necessariamente feita com palavras. Embora partindo

da consideração do instrumento ideográfico como o processo mental de organização do poema em exata consonância com a urgência por uma comunicação mais rápida, direta e econômica de formas verbais que caracteriza o espírito contemporâneo, antidiscursivo e objetivo por excelência (CAMPOS: 2006, p. 142),

e concebendo o poema “como uma unidade totalmente estruturada de maneira sintético-ideográfica (todos os elementos sonoros, visuais e semânticos - verbivocovisuais - em jogo)” (CAMPOS: 2006, p. 142), é importante ressaltar que “a constelação é a forma mais simples de organizar **a poesia fundada na palavra**” (GOMRINGER apud CAMPOS: 2006, p. 141, grifo nosso).

E, como já vimos, a escritura que está em jogo no trabalho de Mira Schendel, ao mesmo tempo em que se aproxima, pela via da ausência, da poesia - pelo menos de sua essência -, não chega a se constituir enquanto poema feito de palavras: é uma “escrita pré-discursiva”, anterior à formulação de uma palavra que pudesse se colocar em relação a outras, num jogo constelado. O que se coloca em constelação, aqui, não são as palavras, mas, talvez, como no poema de Haroldo, apenas essa “cósmica poeira de palavras”, isto é, as letras.

E é no intervalo entre essas letras, como já vimos, que emerge o teor poético de sua obra, deixando “no branco da página seu rastro luminoso”. Mais próximas dos ideogramas do que as palavras em caracteres ocidentais, as letras - cada um dos caracteres *per se* - é que, em seu trabalho, adquirem uma forma. “Não basta afirmar”, diz Fenollosa a respeito dos ideogramas, “que cada um deles encerra um determinado copo de significado prosaico; pois a questão é como pode o verso chinês implicar, *enquanto forma*, o elemento que distingue a poesia da prosa?” (FENOLLOSA: 1977, p. 121). A mesma questão se pode colocar em relação às letras de Mira, na composição não de um verso poético, mas de uma tela que encerra um enunciado potencialmente poético. Nesses objetos gráficos, os alfabetos são constelados, as letras são abelhas enxameadas, que fazem ouvir seu silêncio como um pássaro de avessos.

Colocando em questão a ideia de que o pensamento, naturalmente, ainda segundo Fenollosa, “é sucessivo, não em virtude de algum acidente ou fraqueza de nossas operações subjetivas, mas porque as operações na Natureza são também sucessivas” (FENOLLOSA: 1977, p. 121), Mira, com suas letras não sucessivas, mas consteladas, propõe uma nova ordem do pensamento. Fenollosa se pergunta “Em que sentido versos escritos sob a forma de hieróglifos visíveis podem ser tidos por verdadeira poesia?”, considerando que

Aparentemente, talvez, a poesia que, tal como a música, é uma *arte do tempo*, entretecendo suas unidades através de sucessivas impressões sonoras, dificilmente poderia assimilar um meio de comunicação verbal que consiste, em grande parte, de apelos semipictóricos ao olho. (FENOLLOSA: 1977, p. 120)

Embora não sejam exatamente “hieróglifos”, as “miragrafias”, como chamadas por Fabbrini, nos oferecem, de algum modo, uma resposta a essa pergunta. Fazendo outra vez circular a surpresa entre significante e significado - um significante sempre por vir, potência, portanto, de significados sempre múltiplos -, a artista nos oferece essa transferência de tempo da obra para o consumidor (em suas palavras: “o tempo se lança do símbolo de volta para a vida” [SCHENDEL: 1996, p. 256]): sua arte se dá no tempo, como a poesia, mas não de maneira sucessiva, e sim circular. Mira nos permite deflagrar, da escritura, seu avesso, fazendo o espectador submeter-se a ele, “entrar no planetarium onde suas composições/ se suspendem desenhos estelares”, ouvir o gorjeio desse “pássaro de avessos” a relativizar seus “haicais absolutos”; permite-nos, enfim, entrar na dobra de sua escritura, onde a ausência da palavra é eloquente, e encontrar em seus *Objetos* uma potente desescrita.

Capítulo II - Wladimir Dias-Pino sem proselitismo linguístico

Para o homem medido e comedido, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo que ele saiba que isso não é verdade, e ainda mais se ele o sabe.

Maurice Blanchot, em *O livro por vir*

I. estrutura, processo; língua, linguagem; poesia, poema

Pergunto para Wladimir Dias-Pino o motivo pelo qual o Poema//Processo⁷, movimento de vanguarda criado por ele e por vários outros poetas na década de 1960, não obteve o espaço que, supúnhamos, lhe caberia na história da literatura brasileira - ao que Wladimir me sugere que abra a primeira página do catálogo da exposição retrospectiva de sua obra, no Oi Futuro/Rio de Janeiro, em 2010. Ali, em letras maiúsculas, lê-se a seguinte citação do próprio Wladimir: “O CÓDIGO ALFABÉTICO É, POR CERTO, O INSTRUMENTO MAIS CRUEL QUE O HOMEM JÁ INVENTOU” (DIAS-PINO: 2010, s/p). E, então, o poeta me fala: “como a crítica poderia levar em consideração um movimento de poesia que se baseia em uma afirmação como essa? A poesia visual requer uma crítica igualmente visual, e o poema de processo exige uma crítica de processo, que simplesmente não existe”⁸.

O que ocorre é que, para ele, a escrita alfabética aprisionou a poesia, limitando sua possibilidade de expandir-se, de atingir um maior leque de sua verdadeira potência; ela proporciona o

⁷ Durante a pesquisa, várias grafias foram observadas em relação ao nome deste movimento, várias delas, diferentes, grafadas inclusive pelo próprio Wladimir, tais como “poema processo”, “poema/processo”, “poema / processo”, “poema-processo”, e até mesmo “poema de processo”. A opção pelo “poema//processo”, grafia que doravante utilizarei neste trabalho (salvo por citações em que apareça de modo diferente, em que preservarei a grafia adotada por cada autor), deu-se por ser a que se encontra no último grande estudo acerca da obra de Wladimir: o catálogo de sua exposição retrospectiva no Oi Futuro (DIAS-PINO, Wladimir. *Wladimir Dias-Pino*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.)

⁸ Para este capítulo, utilizarei trechos transcritos de entrevista que realizei com Dias-Pino, em seu estúdio no bairro do Catete, Rio de Janeiro, no dia 03/11/2014.

desenvolvimento das linguas a que se permite a poesia, mas não de suas linguagens. Essa distinção entre língua e linguagem é fundamental para o Poema//Processo, na medida em que evidencia a diferença, para o poeta, entre a Poesia e o Poema. Diz ele:

Os poetas do movimento do Poema-Processo (livres do sofisticado do heroísmo) têm a consciência das dificuldades de ser vanguarda e mais do que isso, sabem que ao dissociar a Poesia (estrutura) do Poema (processo), separaram, definitivamente, o que é língua de linguagem dentro da literatura. (DIAS-PINO: 1971, s/p).

Recorro a esta cena, passada em seu estúdio durante entrevista que realizei com ele, e a esta distinção fundamental que impulsionou a criação do Poema//Processo, para pontuar, já de saída, que as operações poéticas de Wladimir Dias-Pino baseiam-se em uma renúncia primordial: a renúncia à palavra pensada em seu sentido positivo; e que esta renúncia não implica - muito pelo contrário, dir-se-ia - numa falta, numa estrutura deficitária onde algo estivesse faltando, numa pobreza: sua poesia, neste caso, já nasce da ausência (da palavra), no sentido em que viemos estudando. É, portanto, desescrita.

Embora, neste capítulo, nos debrucemos mais detidamente sobre o poema A AVE, escrito entre 1948 e 1956, e depois desenvolvido em várias outras versões, anterior, portanto, à criação do movimento do Poema//Processo, que teve como marco inicial e data de publicação de seu primeiro manifesto o ano de 1967, iniciaremos falando sobre o movimento, já que ele institui, vanguardisticamente, vários dos pressupostos poéticos que já estavam presentes desde A AVE, e desde o início da trajetória de Wladimir (apesar de o Intensivismo, movimento criado por ele ainda no Mato Grosso, e seus livros-poemas mais importantes antes do Poema//Processo, A AVE e SOLIDA, se utilizarem da palavra em sua constituição alfabética, veremos mais adiante em que medida eles já eram exemplares da postura radical de Wladimir em relação a essa codificação, e como eles já se apresentavam como obras em que a ausência se mostrava implicada como elemento constitutivo de sua poética).

Um desses pressupostos, o principal deles, é justamente essa tríade - que deve ser pensada, a nível de estudo da vasta obra deste poeta, de maneira unificada e indissociável: a separação entre as ideias de estrutura e de processo; a separação entre as ideias de língua e de linguagem; e a recusa à escrita alfabética.

Seu movimento nasce, de algum modo, no esteio de sua ruptura com o movimento da Poesia Concreta; embora tenha sido um de seus fundadores, Wladimir aponta de modo contundente alguns problemas relativos ao que ele chama de grupo concretista, e não de movimento. Diz ele, na entrevista, que os manifestos, notadamente o publicado em 1956⁹, são assinados pelo Noigandres, sabidamente composto por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, não cumprindo para ele, portanto, a função de um manifesto: revelar as intenções de um movimento de vanguarda. “O Noigandres era um grupo. Não existe movimento de três pessoas”, afirma o poeta, sugerindo que o que melhor poderia ter se aproximado de um manifesto da poesia concreta encontra-se discretamente publicado em uma página da revista *O Cruzeiro*, de 2 de Março de 1957, fac-similada no catálogo de sua exposição do Oi Futuro. A matéria de que se trata, segundo Wladimir, teria sido fruto de uma conversa com os seis poetas que fundaram a poesia concreta no Brasil: Haroldo, Augusto, Décio, mas também Ferreira Gullar, Ronaldo Azeredo e ele próprio. Ferreira Gullar, contudo, em *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*, referindo-se à fundação do concretismo no Brasil, inclui no grupo fundador do movimento os nomes de Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim, e afirma coisas como “O poema visual foi uma criação dos três poetas paulistas e constituiu uma inovação de indiscutível originalidade que, se dependesse de mim, não teria existido” (GULLAR: 2007, p. 22), sem sequer citar o nome de Wladimir que, desde 1948, já vinha trabalhando em seu poema A AVE e desenvolvendo forte pesquisa poética de cunho visual.

⁹ Referência ao texto “poesia concreta: um manifesto”, publicado originalmente na revista ad - arquitetura e decoração, São Paulo, Novembro/Dezembro de 1956, n. 20, e disponível em <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc.htm>

É interessante notar que, mesmo nesta reportagem, onde se considera a participação dos seis poetas na poesia concreta, já se pode observar uma distinção de Wladimir em relação aos demais. O texto, intitulado justamente “A desintegração vocabular na poesia concreta”, afirma o seguinte:

As palavras, no poema, se desintegram, se dissociam, se esfacelam em sílabas e letras que se juntam ou não às palavras seguintes ou próximas. Segundo Décio Pignatari, esse é um caráter de transição na poesia concreta: “Nossa tendência é respeitar a integridade da palavra. Ela, e não a letra, é a base do poema”. Mas em alguns concretos (Wladimir Dias Pino, por exemplo) isso chega ao ponto da eliminação do alfabeto que é substituído por lugares geométricos, formas e côres. (In: DIAS-PINO: 2010, s/p)

Ou seja, ao passo que Décio Pignatari, e com ele seus companheiros no Noigandres, estavam seguindo a tendência de “respeitar a integridade da palavra” como “base do poema”, Wladimir, já àquela época, trabalhava na dinamitação da palavra e na “eliminação do alfabeto”. E o que entra no lugar dessa escrita alfabética são justamente formas, cores, geometrias, aspectos usualmente relegados aos domínios das artes visuais.

Se Haroldo de Campos, no entanto, como vimos no capítulo anterior, insistia em pensar o trabalho da artista Mira Schendel, notadamente uma artista visual, no campo da poesia, por outro lado, aqui, no caso do Poema//Processo, vemos um certo esforço da crítica de situá-lo no campo das artes visuais. Em forte texto publicado na Revista Ponto 2, em 1968, o poeta Moacyr Cirne coloca em jogo essa visada, afirmando o seguinte:

Muitos têm insistido em situar o poema/processo na área das artes plásticas. Certamente – e a última fase da poesia concreta já o mostrara – cada vez mais nos afastamos da literatura. Mais do que isso: os nossos críticos ainda não perceberam que a literatura por excelência do século XX é a estória-em-quadrinhos. (...) A poesia não poderia ficar presa ao jogo fácil das palavras, que puxam palavras – associações paranomásticas que não mais funcionam -, nem a falsa engenharia estrutural / que termina na

mais pura esterilidade. A crise da poesia é simplesmente a crise da palavra (no poema). (CIRNE: 1968, s/p)

Ora, por certo o Poema//Processo, mais do que qualquer dos poemas de todas as fases da poesia concreta brasileira, afasta-se da literatura, para usar a expressão de Moacyr, mas apenas na medida em que não considera a palavra como base do poema, como Pignatari - e talvez por isso Wladimir tenha me indicado sua citação a respeito da escrita alfabética como resposta para o fato de seu movimento não ter entrado para os anais da História. E também, de certo modo, na medida em que se afasta, sobretudo, da continuidade da História da Literatura brasileira, pensada como uma tradição (já vimos, com Octavio Paz, que a tradição moderna é sempre uma “tradição da ruptura”, que desaloja qualquer que seja a tradição imperante, em que o que se transmite é a própria intransmissibilidade, em que o que continua não é senão a descontinuidade - motivo pelo qual, talvez, um dos poucos volumes sobre história da literatura brasileira que teça considerações, ainda que breves, a respeito do Poema//Processo, seja aquele de Gilberto Mendonça Teles, intitulado justamente *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro* [TELES: 1987, pp. 185-186], uma vez que a noção de Vanguarda sintetiza bem a tradição da ruptura de que falamos).

O próprio Wladimir afirma essa descontinuidade em relação à tradição da poesia moderna brasileira. Em entrevista a Joaquim Branco, datada de 1969, é convidado a responder às seguintes questões: “ O poema-processo resolve o problema da atual poesia brasileira? Ou apenas desata o nó concretista?” (BRANCO apud DIAS-PINO: 1971, s/p), ao que o poeta, então, responde: “O nosso movimento nada tem que ver, como continuidade, com a poesia brasileira (literatura); por isso, recusa, conscientemente, o nome de poesia (estado espiritual) para firmar o de poema (físico) / processo. Ele é uma ruptura, esta é nossa radicalidade” (DIAS-PINO: 1971, s/p). E continua, fazendo uma genealogia da moderna poesia brasileira, passando pelo verso branco de Mário de Andrade, a perda da pontuação - que ele atribui, entre outros, de modo no mínimo contestável, a Adalgisa Nery -, a força contra a adjetivação pela valorização do substantivo e do verbo, com Murilo Mendes e Drummond, respectivamente, até João Cabral, com o que ele chama de “estruturação do verso pela gramática” (DIAS-PINO, 1971: s/p), para chegar no ponto crucial

onde o Poema//Processo interrompe a transmissão dos valores que o poriam na linhagem da tradição:

Assim é que a poesia modernista girou sempre em torno da palavra, até mesmo usando-a em estado de dicionário, e nós acentuamos, agora, que o que nos interessa é o projeto do poema. A palavra passa a ser dispensada; nem existe diferença entre a pintura e o poema. A poesia modernista era um problema de língua e o do nosso poema é de linguagem. (DIAS-PINO: 1971, s/p)

É justamente por tratar de um “problema de linguagem”, e não de língua, que o Poema//Processo tem sido inserido mais nos estudos das artes visuais do que da literatura - e também porque a trajetória de Wladimir o apresenta como um pesquisador visual, embora ele tenha preferido o “título” de poeta (na entrevista, ele ironiza: “Aí o indivíduo me pergunta: mas por que você chama o que faz de poema? E eu digo: ‘bom, eu tenho que chamar com algum nome...’ Eu conheci Antonio Houaiss, e não me ocorreu na cabeça de pedir a ele a invenção de um nome. Eu não sou linguista nem vou procurar inventar nomes novos para as coisas. Então eu chamo de poema porque eu me conheci mais como poeta do que como artista plástico!”). Mas, embora valha-se de “lugares geométricos, formas e cores” (op. cit.), os processos operados por esse movimento são da ordem do poema - não apenas porque, como já visto na introdução deste estudo, não é possível “determinar nem a necessidade nem a impossibilidade - em princípio - de que a poesia empregue qualquer forma possível” (CICERO apud PUCHEU: 2010, p. 27), podendo utilizar-se, então, “de novos caminhos, de novas matérias, de novas técnicas, de novas formas, **de novas linguagens**, de novas mídias” (PUCHEU: 2010, p. 24, grifo nosso), mas sobretudo porque, no Poema//Processo, há sempre uma *proposta de leitura*. Moacy Cirne comenta: “Por que o poema/processo não é domínio das artes plásticas, embora esteja realmente / bem próximo? Além da voltagem semântica que caracteriza quase todos os nossos poemas um problema mais importante se apresenta: as direções de leitura” (CIRNE: 1968, s/p). Isto quer dizer que, enquanto nas artes visuais “lemos a estrutura (leitura abstrata) que, por mais dinâmica que possa ser, encerra sempre uma rigidez operatória” (idem), o Poema//Processo oferece-nos

uma possibilidade de leitura circular: “para apreender o global, depois de um primeiro contato com a obra, e conforme o poema, são necessárias várias leituras (simultâneas ou não) de suas diversas estruturas” (CIRNE: 1968, s/p). O poema reproduzido a seguir (figura 5), de Álvaro de Sá, é um exemplo, entre muitos, deste tipo de leitura. Nele, uma seta indica uma possibilidade de leitura (ECO), e outra seta indica, simultaneamente, uma outra (ODE); há ainda as possibilidades que independem das setas. Segundo Wladimir, o poema “assim consegue uma leitura global (mas não monogramática ou figurativa)” (DIAS-PINO: 1971, s/p), na medida em que há diversas estruturas que, tendo estabelecido um projeto de processo, podem se desdobrar em vários outros processos (figura 6). Nesse caso, as setas ilustram, de maneira mais explícita, o que em outros poemas do movimento aparece apenas como possibilidade, sem a necessidade da ilustração das setas como indicações de leitura. Por este motivo, ocorreu-me apresentar este poema: para que fique claro o projeto de multiplicidade de direções de leitura que está no cerne de todo o programa processualista.

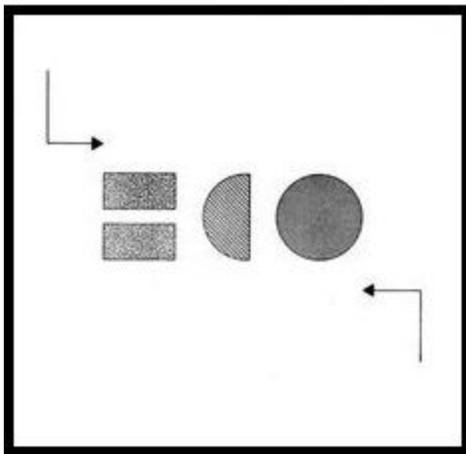


figura 5
Sem título
Álvaro Sá, 1968

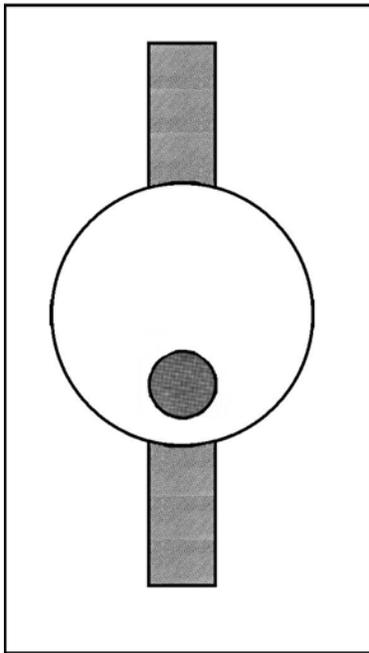


Figura 6
Sem título
Álvaro de Sá, 1968

O próprio Wladimir falou-me, na entrevista, a respeito das diferentes possibilidades de leitura de um poema: nos poemas figurativos, há uma leitura simbólica - pois o que está em jogo, neste caso, são os símbolos, as imagens (metáforas) que compõem o texto, e que precisam ser decifradas. Nesse caso, há a escrita em seu sentido positivo, como analisado na introdução deste texto: coloca-se uma cifra sob cada pensamento, tornando-o passível de ser decifrado; e não há ausência, corte, cesura implicada neste tipo de escrita. Há ainda, segundo o poeta, uma “leitura abstrata”, que é aquela que se dá em relação à estrutura - e teria sido João Cabral o poeta que levou a estrutura a sua potência máxima na poesia brasileira, ao arquitetar, sabidamente, sua forte “engenharia estrutural”, que Moacyr Cirne chama de “falsa” e diz sempre “terminar na mais pura esterilidade”. Mas o processo, diz Wladimir, requer uma “leitura criativa”: há que se ler não as imagens do poema, nem sua estrutura, mas as diversas estruturas que encadearam aquele processo, e isso requer do leitor a mesma criatividade que requereu do autor. Essa leitura é circular porque não pode ser feita linearmente: é necessário retomar o processo para visualizar o **projeto** do poema. “Mais do que a concretização de um objeto o Processo é a visualização do

Projeto”, diz Wladimir, concluindo: “Estrutura é função; nós queremos é funcionamentos: sistemas” (DIAS-PINO: 1971, s/p).

A “leitura criativa”, portanto, de que fala Dias-Pino, é uma leitura sistêmica, que envolve o leitor na engrenagem que faz funcionar o poema enquanto processo / projeto. A estrutura é rígida, e o processo é necessariamente participativo. Assim é que Moacyr Cirne afirma:

Sanderson Negreiros amplia a faixa dos poetas: todo consumidor/participante seria também um poeta (“A “operação/poema” tem a vantagem de: ficando o consumidor/participante inteiramente certificado de ter entendido o “projeto”, realizará não só os indicados agora, diminutamente, mas fará outros tantos “projetos”, que quiser para os realizar em cadeia até reduzi-los a novas concepções e/ou destruições”). (CIRNE: 1968, s/p)

E Dias-Pino, manifestando seu descontentamento com a propriedade intelectual e criativa - além, evidentemente, da social -, que, em sua concepção, limita o acontecimento do poema enquanto projeto de um processo a partir dos grilhões da autoria, reforça o sentido político do Poema//Processo no seio dessa conjunção de estruturas que geram outras e outras. “Eu acho uma cretinice esse negócio de propriedade intelectual”, diz o poeta na entrevista, “porque afinal de contas, eu pretendo fazer coisas inaugurais, (...) o que é muito difícil - como criar um processo; é uma coisa muito difícil, porque o processo não é o processo de criação, a execução da coisa, mas a concepção desse projeto, uma concepção-projeto. É anterior à realização, sem ela não há a base, não há a ideia para a execução do planejamento”. E conclui: “Quando o leitor pega o seu trabalho [referindo-se a trabalhos do Poema//Processo], se ele te compreender, ele te supera. Uma vez que ele compreendeu o que você pensou, ele não pensará nada? A experiência dele te supera. A compreensão já é uma apropriação do seu pensamento. E sendo ele o dono desse pensamento, ele vai utilizá-lo de outras maneiras”. Assim é que o projeto, no Poema//Processo, é reutilizável: deve ser apropriado por todos os leitores, que podem (alguns diriam: devem) dar continuidade ao

projeto; reprojeta-lo; projetar novos processos; entrar na circularidade desta leitura criativa, desta leitura sistêmica.

Mira Schendel, como vimos no capítulo anterior, afirmava que a transparência, oferecida pelo acrílico, em seus *Objetos gráficos*, permitia uma quebra da hierarquia do olhar, possibilitando uma leitura circular. No caso do Poema//Processo, a quebra da hierarquia é, de algum modo, também social, já que a circularidade que ela possibilita é entre autor e leitor. Wladimir comentou, na entrevista, que, em virtude de sua infância passada em um célula comunista no Mato Grosso, toda a organização de sua vida deu-se, em suas palavras, através de uma perspectiva “sectária”, querendo com esse termo referir-se à ideia de uma perspectiva demasiado segmentada, arregimentada por uma estrutura organizacional rígida. Provém disto, segundo ele, o fato de organizar sua vida quinquenalmente, dedicando cinco anos a cada uma de suas atividades (foi assim que, após cinco anos, o primeiro movimento que ele criou, o Intensivismo, pareceu-lhe ter durado o suficiente); e provém disto também o fato de ele dedicar “cinco anos à leitura e cinco anos à escritura” - pois, segundo o poeta, esses dois elementos são interdependentes e concorrem de maneira equivalente para a criação de processos. É deste modo que a leitura circular, no Poema//Processo, não se trata apenas de uma quebra da hierarquia do olhar, como no caso de Mira Schendel, embora isso seja extremamente importante: como visto, é essa quebra que elimina a linearidade da leitura figurativa em prol de uma leitura sistêmica, das várias camadas, não de significação, mas de estruturas, de que é composto um poema de processo (e de que é composto, de modo análogo, um *Objeto gráfico* de Mira, por exemplo). Trata-se, nesse caso, sobretudo de uma quebra da hierarquia social imposta pelos paradigmas de leitura a que estamos acostumados, pois no Poema//Processo o leitor participa efetivamente do processo, cabendo a ele, inclusive, apropriar-se de seu projeto para a elaboração de novos.

Observe-se, como exemplo, o poema *Baleutros*, de Pedro Bertolino, poeta catarinense que participou do Poema//Processo:

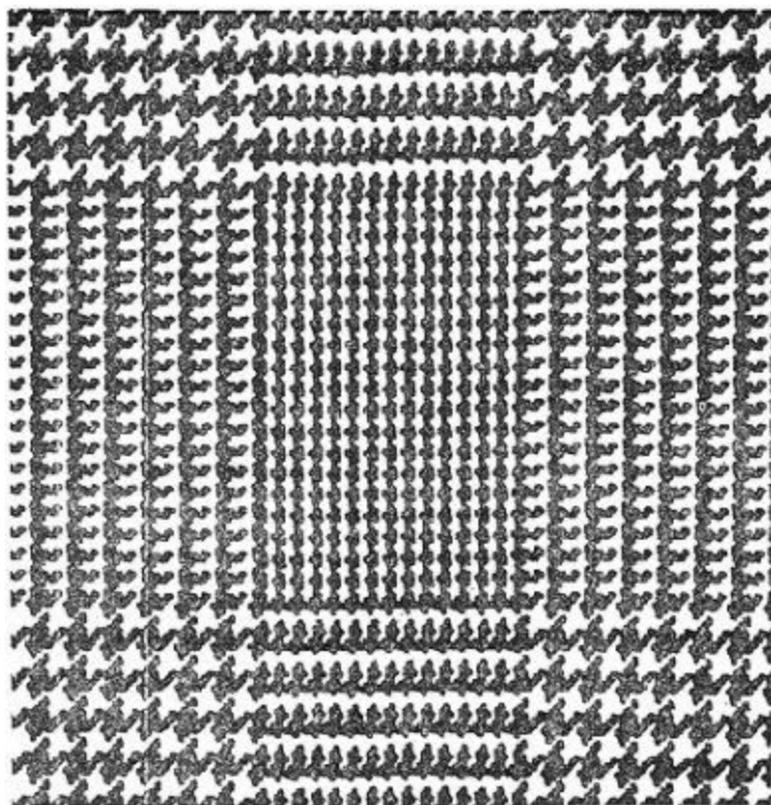


Figura 7
Baleutros
Pedro Bertolino, sem data

Se no exemplo trazido anteriormente (figuras 5 e 6), o poema de Álvaro de Sá encerrava um processo que partia de uma matriz ainda fortemente alfabética (embora as palavras ECO ou ODE não estivessem escritas de maneira convencional, elas eram perfeitamente legíveis), para apenas no processo seguinte ser desdobrada em uma composição que eliminava mais radicalmente a palavra, sem perder, contudo, a “voltagem semântica”, para usar a expressão de Moacyr Cirne, neste *Baleutros* a matriz do processo já é radicalmente eliminadora da palavra, ficando a voltagem semântica a cargo do leitor. E o próprio poeta escreve, a respeito do poema, o seguinte:

Êste poema apenas inaugura um processo. O consumidor poderá estabelecer sua versão condicionando as formas em preto e / ou branco as noções ou conceitos de sua plena opção. Por exemplo, poderá ler: - “O EU E O OUTRO” - “A ESMOLA E A MISÉRIA” - “NECESSIDADE E SATISFAÇÃO” - “O AMOR

E A VIDA” - etc... etc... (BERTOLINO apud DIAS-PINO: 1971, s/p)

E Álvaro de Sá traz a noção de “versão”, bastante explorada por Wladimir na consolidação do Poema//Processo, como índice definitivo dessa participação do consumidor na “leitura” do processo:

Cada consumidor/participante/criativo ao explorar o processo cria ele próprio “versões”, de acordo com seu repertório. Se o importante é a invenção de novos processos, todas as “versões” têm igual valor, inclusive a do criador do processo, e os conceitos de bom e ruim são substituídos pela opção de cada um. (SÁ: 1975, p. 55)

Em texto publicado no *Jornal do Escritor* e reproduzido, sem a data de publicação ou atribuição de autoria (talvez, nesse caso, por se tratar de uma visão de todo o movimento do Poema//Processo), no livro de Dias-Pino, *Processo: linguagem e comunicação*¹⁰, é apresentado de maneira mais sistemática como o movimento encara essa noção de versão, que pode ser facilmente atribuída aos poemas aqui apresentados, complementando a ideia de Wladimir de que “a diferença entre um poema processo e o visual, é que o poema processo sempre tem, como prova dos nove, uma versão, enquanto que o poema visual é fechado e conclusivo” (DIAS-PINO: 2010b, s/p). Diz o texto:

Versão - antes de tudo, no primeiro estágio, é a valorização da matriz e, conseqüentemente, da série; e talvez seja o único critério para a avaliação do poema/processo, uma vez que ele é totalmente em aberto. Se um poema comporta versões, ele encerra um processo. A versão, em segundo estágio, já é o relativo total, uma vez que o poema se auto-supera, acrescido pela experiência de outros autores, até o ponto de consumir todas as possibilidades do poema inaugurador do processo e se incorporar, pelo consumo das versões, à cultura da massa.

¹⁰ DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

Criando nova lógica de consumo em contraposição com a descoberta do massificado. (DIAS-PINO: 1971, s/p)

Há ainda alguns casos em que a dimensão social dessa relação entre o autor e o consumidor, que põe em jogo a dinâmica e a potência das versões do mesmo processo e é o que no Poema//Processo constitui mais fortemente essa leitura circular de que falamos, aparece de forma mais explícita - pois tanto mais explícita será colocada essa dimensão quanto mais ela solicitar um investimento do corpo, tanto do escritor quanto do leitor/consumidor. Submeter-se ao avesso da escrita, buscando o potencial de ausência que há por sob o texto, ou seja, deflagrar desescrita na obra - vimos na introdução deste estudo - implica em um reviramento que se dá, no mais das vezes, através do corpo (nele ou com ele). Nesse sentido, experiências como o poema *A corda*, de Neide Sá, ou o *Grande Pão Poema*, coletivo, trazem à tona a leitura circular, em que escritura e leitura participam em pé de igualdade na constituição do processo que se põe em jogo, e fazem-no de forma mais explícita, porque envolvem a presença do corpo (não queremos assertar, em hipótese alguma, que a presença do corpo garanta, por si só, o abalamento da hierarquia entre autor e leitor; apenas acreditamos que, em alguns casos, e notadamente nestes dois que vamos apresentar, essa presença evidencia o aspecto da leitura circular que nos interessa tratar aqui).

No primeiro caso, Neide Sá cria em 1967 e recria, até 2010, seu poema estendendo uma corda no espaço para que o público pendurasse, com prendedores de varal de roupa, uma série de textos retirados de revistas da época com os temas mais repetidos pela imprensa, mas também palavras soltas retiradas dessas manchetes, fotos e até objetos que dissessem respeito a estes assuntos (Neide menciona sutiãs e caixas de pílulas anticoncepcionais).

Ao falar desse projeto, Neide afirma que sua preocupação maior era com cada pessoa do público, e que procurou criar uma situação em que cada indivíduo pudesse agir livremente, e não como um ser passivo, perdido na massa anônima. Daí o duplo sentido do nome do projeto, que faz referência ao verbo acordar: um estímulo para superar a passividade e o espírito contemplativo, e vislumbrar todo um universo de possibilidades pessoais de criação. (MARGUTTI: 2014, p. 40)

É um caso em que a leitura só pode ocorrer se houver uma participação do leitor; se o leitor se propuser, efetivamente, a essa co-escritura do processo que se coloca na proposição da poeta. A matriz de que parte o processo, nesse caso, não é mais textual, como no primeiro exemplo (ECO - ODE), mas também não é mais somente visual (como a malha de padronagens em preto-e-branco de Bertolino): ela é matérica, física, e exige uma disposição igualmente física, corporal do consumidor: o processo, aqui, prescinde dos corpos em ação - *a corda* de Neide (figura 8) exige que o leitor acorde, ponha-se em processo junto com o processo do poema.



Figura 8
A corda
Neide Sá, 1967

O outro caso, o *Grande pão poema*, foi uma espécie de poema-processo-performance que juntou, em abril de 1970, mais de 30 artistas de Pernambuco na Feira de Arte de Recife, no Pátio de São Pedro. Tratava-se de um pão de mais de dois metros de comprimento, apresentado como um poema//processo, que foi comido por todos os presentes na Feira, totalizando quase 5 mil

participantes. Amplamente divulgado pela imprensa da época, com nota de destaque no Jornal do Brasil (matéria datada de 07/04/70 sob a manchete “Pão poema-processo com 2m é comido por 5 mil pessoas na Feira de Arte de Recife”, fac-similada no volume *Processo: linguagem e comunicação*, já citado aqui), o acontecimento foi, para Wladimir, o índice mais notável do caráter vanguardista do Poema//Processo - pois tratou-se de um acontecimento com forte conotação política, evidenciando o problema da fome no Nordeste e solicitando a deglutição literal do poema por parte dos consumidores. O fazimento do pão enquanto poema (ou do poema enquanto pão), que era o processo que estava em jogo naquele caso, funcionava como matriz do outro processo: a deglutição por parte dos “leitores”. Ler este poema significava comê-lo - de modo que a leitura não poderia ser simbólica nem abstrata; só poderia ser criativa, ou participativa, ou circular, ou sistêmica (todos os nomes que utilizamos, aqui, para definir a leitura de que se trata no Poema//Processo, e que fica mais evidente neste caso); pois só se completa no chamamento ao outro, e mais: à fome (desejo) do outro, ao corpo do outro.

O Poema//Processo encerra ainda uma série de outras problemáticas que não caberia aqui desenvolver - como sua estreita relação com aparatos da ciência da informação, que levariam uma vertente do movimento a, mais tarde, levá-lo à poesia digital (como o Grupo Poéticas Digitais, da ECA/USP, coordenado por Gilberto Prado)¹¹; ou sua aproximação, pela semiótica, a aspectos da publicidade, trabalhados poeticamente, por exemplo, por Philadelpho Menezes, e teoricamente por Lucia Santaella; ou seus desdobramentos em escultura, performance, videoarte, e inúmeras outras plataformas que o aproximam ainda mais das artes visuais (é assim que, por exemplo, em *Do poema visual ao objeto-poema: a trajetória de Neide Sá*, livro recentemente lançado por Mário Margutti sobre a trajetória desta importante participante do movimento do Poema//Processo e grande amiga e interlocutora de Wladimir Dias-Pino, Neide é apresentada ora como “poeta” ora como “artista” [MARGUTTI, 2014]).

¹¹ Alguns trabalhos do grupo, bem como sua relação com o Poema//Processo, podem ser observados em: PRADDO, G. “Projetos recentes do grupo Poéticas Digitais” In: SARAIVA, A. (org.). *Poesia visual*. Rio de Janeiro: F10: Oi Futuro, 2013. pp 14 - 21.

Mas pareceu-nos mais importante acentuar esses elementos do Poema//Processo que nos fazem deflagrar, nele, aspectos da desescrita: a ausência de palavra na inauguração de um processo que, sobrepondo várias camadas de estruturas, permite uma leitura circular, onde o consumidor, e em certas experiências o corpo do consumidor, encontra-se necessariamente implicado, rompendo assim com a hierarquia da escritura sobre a leitura e permitindo que o não-escrito seja parte efetivamente constitutiva do texto, sem que isso opere uma falta.

Certos aspectos dessa desescrita que podemos observar no Poema//Processo já estavam colocados, contudo, desde trabalhos anteriores de Wladimir, e na próxima seção analisaremos o poema A AVE sob esta perspectiva.

II. A Ave e o problema do Branco

A ave voa dentro de sua cor

Polir o voo mais que a um ovo

Que tatear é seu contorno?

Sua aguda crista completa a solidão

Assim é que ela é teto de seu olfato

A curva amarga seu voo e fecha um tempo com sua forma

Este não é o poema A AVE, de Wladimir Dias-Pino - embora essas palavras estejam positivamente inscritas nos 300 volumes fabricados semi-artesanalmente pelo poeta entre 1948 e 1956, quando finalmente foi publicado o livro-poema. Essas palavras compõem o que poderia ser pensado, talvez, como a fábula do poema - Wladimir diria: seu slogan -, e a leitura que, tal como apresentadas acima, elas podem nos oferecer, não é senão uma leitura simbólica. E este grande poema, considerado por alguns críticos como um dos pontos altos da moderna literatura brasileira, requer uma leitura criativa, processual, sistêmica, circular - porque sua escrita o é, também: bem diferente de como apresentado acima.

Trata-se de um livro-poema, livro-objeto ou livro-de-artista. Todas essas categorias serão discutidas aqui, mas de saída recorro às palavras do próprio Wladimir, quando ele afirma que

O Inferno de Dante é um poema-livro. A condição de poesia-poema (um longo poema) é que impôs um todo ao livro, no caso de Dante. Já no livro-poema é a expressão do próprio material usado no livro: a paginação, a página em branco, as permutações de fôlhas, o ato de virar as páginas, a transparência do papel, o corte, os cantos, etc. (DIAS-PINO: 1971, s/p).

Isto é que, se na feitura (escritura) do poema, todos esses elementos matéricos estavam implicados, então sua leitura também exige uma implicação matéria - de modo que, definitivamente, as palavras com que abro essa seção não são, em nenhuma instância, o poema A

AVE, marco da trajetória poética de Wladimir Dias-Pino. Seria necessário possuir o objeto, o livro, manuseá-lo, revirá-lo, buscar seu dentro, para assimilá-lo, mesmo para lê-lo; ainda mais: seria necessário buscar seu fora - pois alguns dos índices enumerados pela afirmação do poeta citada acima estão na ordem da desescrita de que viemos tratando, pois são lugares de ausência: o branco da página, a transparência do papel, o corte, o virar de páginas (espécie de versura, para usar o termo de Agamben [AGAMBEN: 2002, pp. 142-149], em se tratando de um livro-poema).

Na impossibilidade de manusear o livro, contentemo-nos, provisoriamente, com a descrição cuidadosa que Paulo Silveira faz dele, em seu estudo sobre livros de artista, bem como às fotografias de uma de suas edições para o mesmo estudo (figura 9):

É composto por páginas não numeradas, com papéis brancos (a maioria) ou coloridos, presos à capa por grampos (prendedores cartonados). A capa é de cartão colorido, coberta com uma sobrecapa preta, onde está recortada (vazada) a sugestão geométrica das letras do título em cortes retos e agudos. Verso e orelhas da contracapa têm suas inscrições a giz de cera. As páginas sofrem três tipos de intervenção: bidimensional gráfica, através da impressão bidimensional dos textos; bidimensional plástica, através dos traços retos a nanquim; e tridimensional plástica, através dos furos circulares nas páginas. O papel branco é bastante delgado, propiciando uma certa transparência. (SILVEIRA: 2008, p. 178)

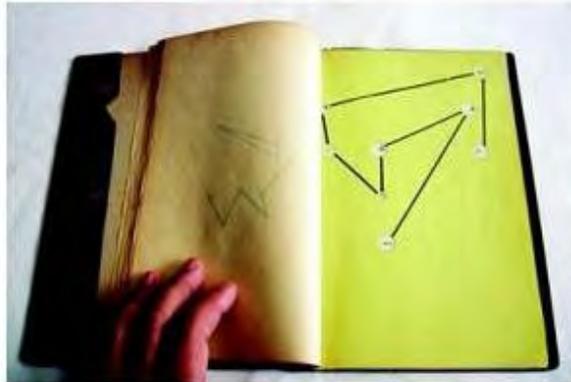


Figura 9: *A AVE*. Wladimir Dias-Pino, 1956

Priscilla Martins, em estudo sobre a poesia de Dias-Pino, complementa esta descrição de Paulo Silveira, afirmando que “*A Ave* é apresentada como um programa” (MARTINS: 2011, p. 47), para corroborar sua hipótese de que a ideia de Wladimir em relação ao poema é “a de um livro que se auto-explica ao longo do uso, daí a expressão *livro-máquina* atribuída por Álvaro de Sá” (MARTINS: 2011, p. 46). E também faz sua descrição, igualmente enriquecedora, do trabalho em questão:

Cada página apresenta um verso que interage através da transparência do papel com a página seguinte, composta por um gráfico indicador de leitura que recupera o sentido do poema. Desta maneira, o livro é organizado em séries que evoluem num processo de eliminação da palavra até a transparência total entre os pares de páginas, através de perfurações. Além disso, os textos são grafados em permutações de caracteres em caixa-alta (letras maiúsculas) e caixa-baixa (letras minúsculas), de forma aparentemente aleatória, remetendo ao caráter estatístico do texto. Esse ruído interfere no tempo de leitura e, conseqüentemente, na experimentação do poema, permitindo que os textos assim combinados entre eles e com os vértices dos gráficos conquistem novos significados. Além do tratamento gráfico do texto, a materialidade do suporte é evidenciada em cada detalhe do livro. O formato retangular é pensado para favorecer a leitura angular do poema, conduzida pelos gráficos indicadores de entrada e saída do texto. A encadernação em grampo permite que novas páginas sejam anexadas posteriormente ao livro. Os papéis coloridos e de diferentes texturas conferem uma experiência tátil que participa do poema. (MARTINS: 2011, p. 47)

Muitos nomes têm sido atribuídos pela crítica, e pelos próprios poetas que giram em torno da produção de Wladimir, para designar *A AVE*. Apenas nesta pesquisa, encontramos “livro-poema”, “poema-objeto”, “livro-objeto”, “livro de artista”, “livro-instalação” ou “livro-máquina”. O fato é que, a despeito de qualquer uma dessas categorias, que ainda não estão bem definidas a nível de crítica, *A AVE* é, antes de tudo, um poema. Além de conter esse

“slogan” poético - expressão com que Wladimir designa esse referencial palavreiro presente em sua composição - o texto possui uma carga semântica atribuída pelas diversas camadas de estruturas que se colocam em jogo no poema, razão pela qual, para falar de A AVE, bem como do SOLIDA, outro texto importante de Wladimir que coloca em jogo a categoria de livro, apresentamos algum referencial teórico sobre a leitura criativa presente no Poema//Processo. É a partir da relação entre todas as camadas do poema - sua capa, sua concepção gráfica, as cores, as transparências, os orifícios, o virar das páginas - e não a partir (somente) das palavras que o poema se dá, de modo que sua leitura não se pode restringir a apenas um desses elementos, senão fazer-se circular por todos eles, pela relação entre eles, e pelo processo que eles encerram enquanto um projeto de várias estruturas.

Por exemplo, Wladimir se detém na análise da capa do livro-poema, afirmando que “foram criadas inúmeras tipologias a serem usadas como título de capa. Acabou sendo escolhida a de maior coerência visual como indicador de leitura. Sua escritura inclinada - angular - é de uma progressão, como o dinamismo esperado do circuito integrado” (DIAS-PINO: 2010, *s/p*). E o faz para dar a ver que todas as camadas presentes no poema foram cuidadosamente pensadas para criar um todo coeso, um “circuito integrado” dinâmico e que funcionasse como “indicador de leitura”. Trata-se, sempre, de, subvertendo a escritura do poema enquanto tal, possibilitar a subversão da leitura. A capa (figura 9) é apenas um exemplo, mas também o são a transparência, os furos, os gráficos de leitura resultantes dos processos embutidos no texto etc. Mais do que discutir o estatuto deste poema enquanto uma categoria (livro-poema, livro-objeto, livro de artista etc.), é importante ressaltar o teor poético presente no texto, através da observação das diversas camadas que se interpõem em sua elaboração.

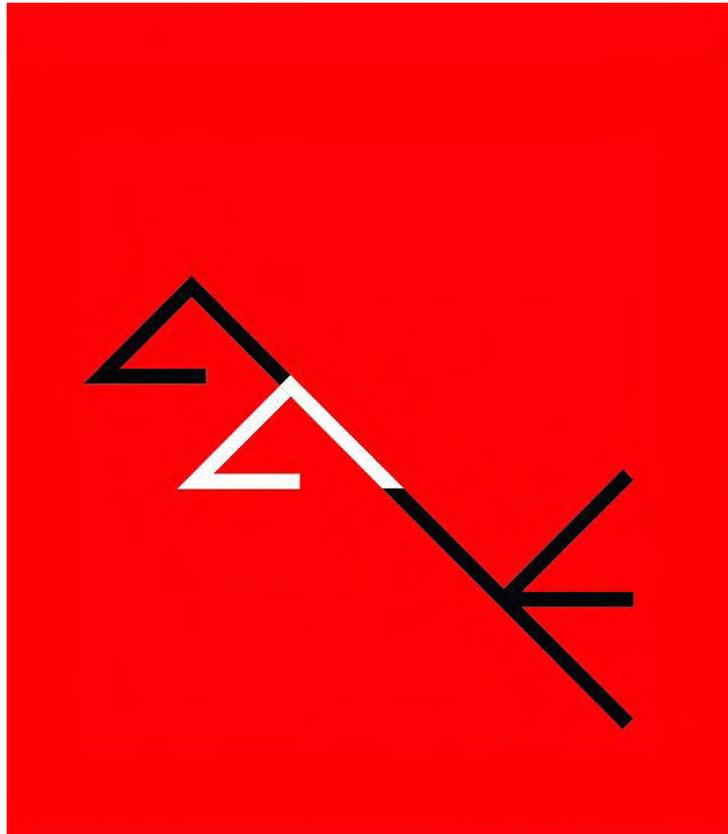


Figura 10
Capa de *A AVE*
Wladimir Dias-Pino, 1956

O livro de artista é uma categoria que atravessou o universo das artes visuais durante todo o século XX, pelo menos. Inúmeros têm sido os estudiosos que se debruçaram sobre o estudo desta categoria de obra de arte, que se insinua através de certos liames entre a literatura e as artes visuais. Paulo Silveira, em *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, volume em que estuda de modo abrangente e sistemático os livros de artista e seus desdobramentos, sobretudo na história da arte brasileira, lança mão de definições de dicionários e enciclopédias para esmiuçar o significado deste termo, que, além de ter sido grafado de vários modos diferentes, também recebeu significações ligeiramente diversas, embora todas apontassem para um caminho similar. “Como em outros idiomas”, diz Silveira, “o português contemplou com muitas palavras o campo em que o artista se envolve na construção do livro como obra de arte: livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra” (SILVEIRA: 2008, p. 25). Já vimos que, mesmo para designar o único

trabalho em questão de Wladimir Dias-Pino, alguns destes múltiplos termos foram utilizados, de modo que pode-se imaginar, e Paulo Silveira o confirma, a quantidade ainda maior de expressões utilizadas para falar de maneira geral deste “grande campo artístico (ou categoria)” (SILVEIRA: 2008, p. 25). A dificuldade de encontrar um único termo que abranja tudo o que possa ser classificado nesta categoria se dá principalmente pela dificuldade de compreender exatamente a categoria, ou campo artístico: além de muitos nomes, e talvez justamente por isso, o campo que se compreende como livro de artista contempla uma infinidade de objetos.

Se na introdução deste estudo afirmamos que a poesia não se comporta mais somente no objeto livro, porque teria tido suas possibilidades de manifestação expandidas, por outro lado, aqui, podemos afirmar que o próprio objeto livro também teve seu campo imensamente ampliado, de modo que, se a poesia pôde não mais se limitar a sua configuração livresca, também o livro passou a não abarcar somente manifestações literárias ou imagens (ilustrações): tornou-se um objeto com certa autonomia, mas sem ater-se a suas especificidades tradicionais - e temos inúmeros exemplos, além de *A AVE*, para ilustrar essa diversidade, desde a proposição do *Readymade infeliz* (1919), de Marcel Duchamp, em que um manual de geometria deveria ser submetido a todo tipo de acaso e intempérie na varanda de sua irmã, cabendo ao vento o reviramento de suas páginas, até *Matisse/talco*, de Waltercio Caldas (1975), livro sobre Matisse pulverizado com talco comum, ou *Livro de carne*, de Artur Barrio (1978), objeto que remete ao formato de um livro, mas feito com “páginas” de carne vermelha crua. Paulo Silveira atribui as noções de injúria e ternura à construção da ideia de livro de artista, em que “ternura é o gesto de preservação às conformações tradicionais, assim como aos valores institucionais do livro”, e “injúria é agravo ao livro. É a tentativa de sua negação. É o comentário ao suporte pela sua subversão e afronta” (SILVEIRA: 2008, p. 28), afirmando sobre os artistas incluídos nesta categoria uma relação a um só tempo de afeto e de embate ao livro enquanto suporte da verdade.

O poema *A AVE*, de Dias-Pino, é um caso em que há esse duplo sentimento em relação ao livro - a ternura e a injúria. Pois ao mesmo tempo em que afirma o vigor dos aspectos plásticos do livro tradicional (e com “aspectos plásticos” quero dizer mesmo os elementos matéricos de que um

livro é tradicionalmente composto: capa, páginas, encadernação, lombada), potencializando em graus interessantíssimos o uso desses aspectos, o poeta transgride radicalmente o funcionamento esperado de um livro: há furos, literalmente, nas páginas; a única leitura possível para este livro, como vimos na seção anterior em relação ao Poema//Processo, é uma leitura circular, que integre todos os elementos e camadas do processo que ali está encerrado. “Enquanto numa poesia simbólica ou em um poema estrutural a leitura esgota a comunicação do poeta com o consumidor”, diz Álvaro de Sá em “A origem do livro-poema”, “no livro-poema a comunicação primeira incia um novo universo para o consumidor, levando-o à posição de criador” (SÁ: 2010, s/p).

Neste mesmo texto, Álvaro de Sá também faz a distinção entre poema-livro e livro-poema, afirmando que, nesta primeira categoria, o livro está subordinado à estrutura do poema, prendendo-se à “conceituação que se faz do espaço gráfico”, de modo que “o fato de o poema ter o livro como suporte é secundário” (SÁ: 2010, s/p). Já na segunda categoria, no livro-poema, que, ainda segundo Sá, “tem seu primeiro exemplo conhecido em ‘A AVE’, de Wladimir Dias-Pino”, as funcionalidades do livro entram em jogo no processo tanto de feitura (escritura) do poema, quanto, conseqüentemente, de sua leitura. Diz o autor:

O que caracteriza o livro-poema é a fisicalidade do papel como parte integrante do poema, apresentando-se como um corpo físico, de tal maneira que o poema só existe porque existe o objeto (livro). A intenção do livro-poema não é a produção de um objeto acabado, mas através de sua lógica interna, formar o poema durante o uso do livro, que funciona como um canal que, no seu manuseio, lima a leitura fornecendo a informação, possibilitando assim um novo explorar em nível já de escrita sobre o livro limpo: recuperação criativa dos dados informativos (versão). (SÁ: 2010, s/p)

E depois elenca os elementos (propriedades físicas) do livro que, no livro-poema, devem ser explorados, simultânea ou isoladamente, para efetuar essa leitura criativa: vinco/dobras, brilho/cor, corte/desdobragem, elasticidade/flexibilidade, textura/dureza, capa/contracapa,

níveis/cantos, numeração/interrelação material das folhas, posicionamento formal/ajuste, além daqueles que, presentes em A AVE, levaram-me à escolha deste poema de Dias-Pino para ser pensado aqui, neste estudo sobre a desescrita: perfuração/relevo e transparência/opacidade.

Como visto no capítulo anterior, sobre o trabalho de Mira Schendel, a transparência do acrílico presente na composição, deflagrada em oposição à opacidade das letras adesivadas ou pintadas, dava a ver a existência de uma série de camadas na obra, de onde advinha, na minha análise, a quantidade de silêncio que falava, ali. A letra, a transparência do acrílico e a profundidade conferida pelas camadas matéricas foram os índices que me fizeram, em Mira Schendel, deflagrar ali a desescrita. De modo análogo, portanto, busquei esses elementos na poética de Wladimir Dias-Pino, e em A AVE, como comenta Álvaro de Sá, os pares/opostos “transparência/opacidade” e “perfuração/relevo” são elementos cruciais para a leitura que o poema requer.

A quantidade de camadas que atravessam A AVE se deixa observar por esses dois elementos destacados por Sá. Os “gráficos” que são deixados pela leitura das palavras, dispostas nas páginas de modo não-linear, espécie de rastros das direções de leitura, deixam-se entrever na página anterior, porque essas páginas são de um papel muito fino, transparente. Além dessa transparência, dada pelo material da folha, há pequenas perfurações circulares que o poeta faz em algumas folhas, deixando ver, da página seguinte, algumas palavras ou letras: entrando na circularidade da leitura, essas letras ou palavras ganham significações diferentes se estiverem apenas entrevistadas pelos orifícios ou se estiverem efetivamente inscritas na página. A imagem a seguir (figura 11) demonstra esses dois procedimentos: uma certa transparência que deixa ver os riscos direcionais da leitura, e os furos nas páginas, que revelam palavras da página seguinte:

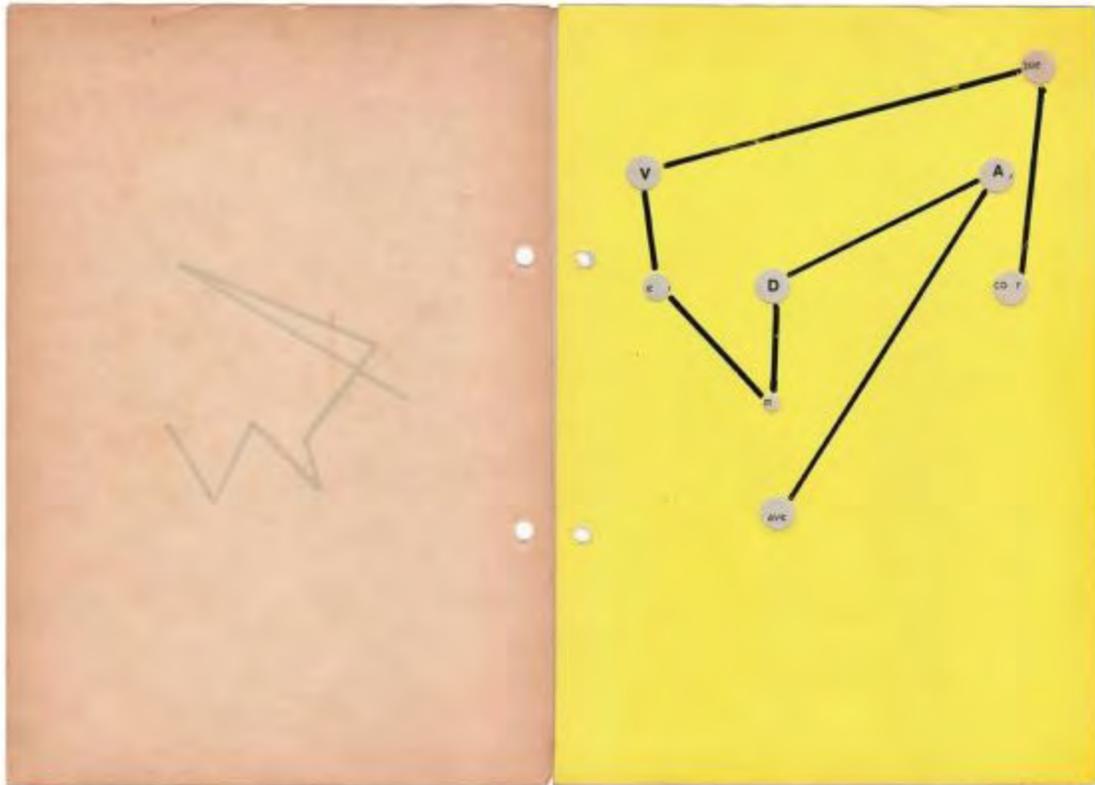


Figura 11
Página de *A AVE*
Wladimir Dias-Pino, 1956

Em “A literatura e a vida”, ensaio com que abre seu *Crítica e clínica*, Deleuze lembra Becket quando ele dizia que o escritor perfura buracos na linguagem, e esse é o modo como ele consegue mostrar o que está escondido por trás - nós diríamos, *por sob* a linguagem. Os furos de Wladimir atravessam a materialidade do papel e dão a ver - mais do que aquilo que está escondido por trás da folha, mais do que aquelas palavras que, doravante, passam a integrar o jogo circular/criativo/sistêmico da leitura daquele poema - o próprio processo de linguagem desencadeado no livro: um processo que carrega o leitor/consumidor/participante para dentro da obra, ou melhor, para junto dela.

Essa perfuração da linguagem se dá, em *A AVE*, não apenas através desses pequenos orifícios circulares e do jogo entre transparência/opacidade que se dá em algumas páginas, mas também na

encadernação, que é feita com pregadores para que justamente o leitor possa rearranjar as páginas, criando novas possibilidades de processo, reconfigurando os espaços do texto.

O uso do espaço do poema é uma questão decisiva para A AVE, e de um modo geral para os trabalhos de Wladimir Dias-Pino - foi essa relação das palavras do poema com o espaço da página que o fez vincular-se à Poesia Concreta, e apresentar A AVE na Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956. Mas na entrevista que realizei com o poeta, ao conversar sobre as eventuais diferenças entre o uso do branco no espaço da página como elemento constitutivo do texto na sua obra e na obra dos concretos, Wladimir apontou que havia diferença, sim, e muito significativa; disse ele que o branco, para os concretos, tinha a ver com a estrutura do poema, chegando a afirmar, a partir da forte relação que sabidamente o Noigandres tinha com a poética mallarmáica, que “o branco, em Mallarmé, é alegórico, é simbolista”, para, em contrapartida, afirmar a potência do branco enquanto elemento constitutivo de um processo para o texto em seu Poema//Processo.

A diferença, implícita nessa misteriosa afirmação de Wladimir, é desenvolvida por Álvaro de Sá em “A origem do livro-poema”:

No poema-livro, o livro é subordinado à estrutura do poema e isto se prende à conceituação que se faz do espaço gráfico: “O espaço a que nos referimos é o espaço de organização do poema. O campo gráfico, aquilo que Mallarmé chama de ‘o branco’ da página.” [Haroldo de Campos] (SÁ: 2010, s/p).

Isto é que, diferente de A AVE, em que o suporte livro é colocado em jogo, em que “o poema só existe porque existe o objeto (livro)”, sendo a página um elemento fundamental de feitura e de leitura do poema, tanto materialmente quanto a nível de significação, o branco da página dos poemas-livros concretos é apenas o campo gráfico onde se organiza o poema. (Lembre-se que Décio Pignatari, diferente de Wladimir Dias-Pino, considerava a tendência de não abandonar a palavra enquanto base do poema, de modo que o que estava em jogo na disposição das palavras pelos espaços em branco da página, por mais que essa disposição não fosse usual ou linear, eram

as palavras, e não o branco.) Álvaro de Sá vai ainda mais longe, afirmando que *Un coup de dés* é uma poesia-livro, não um livro-poema, e comentando que

A incompreensão desta realidade do livro de Mallarmé pelo grupo Noigandres fez com que Décio Pignatari o colocasse entre os “pontos cardeais para a realização de uma poesia concreta” (SDJB, 19/1/1957). Não houve a percepção de que o espaço branco de Mallarmé é simbólico (SÁ: 2010, s/p).

Parece-nos que, ao afirmar isso, Álvaro de Sá e Wladimir Dias-Pino, longe de querer estabelecer uma hierarquia de valores entre livro-poema e poema-livro, desejam, antes, apontar para aquilo que, na seção anterior, chamamos “direções de leitura” - conceito chave para entrada nos processos do movimento criado em 1967 por Dias-Pino. No Poema//Processo - e A AVE, como já apontado anteriormente, teria sido uma espécie de precursor-síntese do movimento, que surgiria apenas onze anos depois de sua primeira exibição -, em que há a leitura circular, sistêmica, de todas as camadas que se colocam no processo do poema, é essencial que se leia não apenas o que está escrito nas páginas, mas a própria página; que se leia o virar das folhas, sua transparência tanto quanto sua opacidade, seus orifícios tanto quanto seus relevos; é necessário que se leia seus brancos. E, apontam Wladimir e Álvaro, o branco concretista, como desenvolvimento do branco mallarmáico, só possibilita os dois outros tipos de leitura de que fala Dias-Pino: a simbólica (dos símbolos) e a abstrata (das estruturas). Enquanto campo gráfico onde se organizam as palavras, esse branco só pode ser simbólico, quando muito uma parte da estrutura do poema - nunca processual, ou seja, elemento que constitui igualmente o processo do poema.

Não cabe discutir, aqui, os estatutos da poética de Mallarmé e as várias camadas de significação que estão em jogo no seu *Lance de Dados* - e devemos ressaltar, mais uma vez, que não se trata de estabelecer, de nossa parte, uma atribuição de valores e um juízo comparativo no que se refere à qualidade dos trabalhos de Wladimir e Mallarmé. Mas a sentença de que o branco em Mallarmé é simbólico, proferida por Wladimir, fez-se ressoar nessa pesquisa, na medida em que considerei o branco, por muito tempo, como índice mais notório da desescrita: o lugar silencioso

da página de onde poderia provir do modo mais contundente a camada de significação que permanece *por sob* o texto.

Mas, já no capítulo anterior, observamos que, mais contundente do que o branco, o silêncio provindo da transparência opera melhor como índice dessa ausência, que não é falta. Em *A AVE*, de Wladimir, a transparência e os furos das páginas revelam que há lugares de acesso ao texto que não estão exclusivamente nas palavras. O poema-livro funciona, portanto, como um exemplar da desescrita: quebra a hierarquia do olhar do consumidor, que se torna participante da obra, acessando-a desde seus orifícios, suas dobras, submetendo-se ao avesso da escrita, nesse lugar de ausência de uma palavra que dissesse o mundo, ou de um livro que encerrasse uma verdade. *A AVE* não encerra senão um processo, um caminho de leitura, em que quem lê é convidado a escrever - lerescrivendo, para usar a expressão com que Frederico Coelho designa a atividade de Helio Oiticica em relação ao projeto de livro que ele perseguiu (e que o perseguiu também, de algum modo) durante toda a sua trajetória artística (COELHO: 2010, pp. 27-32). Lerescrivendo, diz Frederico Coelho sobre essa atividade artístico-literária de Oiticica, remetendo-se a Barthes (“ler levantando a cabeça”), Gertrude Stein (“ler-ouvir” e “ler-conversar”), e ao próprio Mallarmé (“tudo no mundo existe para acabar num livro”), além de muitos outros; e poderíamos dizer, de *A AVE*, que se trata de um “lerescrivendo”, e que esse é um procedimento importante para a ideia de desescrita. Talvez a leitura de que se trata, quando se pensa em desescrita, seja essa: “lerescrivendo”, síntese poética da leitura circular de que nos falaram, com seus trabalhos e textos, Wladimir e Mira Schendel.

III. Pequeno ensaio sobre *A Enciclopédia Visual*

Maurice Blanchot inicia seu ensaio “O livro por vir”, que dá o título do volume em que o mesmo está incluído, remetendo-se ao Livro absoluto pensado por Mallarmé, aquele para o qual tudo o que existe no mundo é irremediavelmente feito (BLANCHOT: 2005, pp. 327-359). Que seria um livro e que seria o Livro? Um compêndio, talvez, não de fragmentos de textos que dissessem a vida, mas de vidas que se dissessem elas mesmas, ou antes, ainda, um compêndio da vida ela mesma, um compêndio-vida - portanto vivo: uma “existência de arte” (MALLARMÉ apud COELHO: 2010, p. 172), para usar as palavras do próprio Mallarmé referindo-se ao Livro. Penso na Biblioteca de Babel, de Borges, em suas galerias hexagonais que se multiplicam infinitamente e que contêm todos os livros possíveis - talvez mesmo o Livro, aquele absoluto. Emir Monegal, em *Borges: uma poética da leitura*, analisa esse conto de Borges justamente operando esse desvio da ideia do livro como Universo, pensada por Mallarmé, para a ideia da Biblioteca como Universo - de um “livro total” para uma “biblioteca total” (MONEGAL: 1980, pp. 90-98).

O livro infinito, livros infinitos: imagens que carregam certamente uma diferença (ligeira) entre elas, mas que me ocorreram quase simultaneamente quando, em seu estúdio, Wladimir Dias-Pino começou a falar sobre um de seus mais recentes projetos: a *Enciclopédia Visual*, projeto em processo, inconcluso, talvez jamais concluível.

Trata-se de uma coleção de 1001 volumes - número que, sabemo-lo por Sherazade, simboliza o infinito - em que o poeta quer catalogar, por temas, todas as imagens que existem (todas, talvez, que existirão); desses volumes, uma amostra de seis já foi publicada, nos anos 90. O critério para a seleção das imagens é muito pequeno - assim como havia algumas regras que limitavam o infinito da Biblioteca de Babel de Borges, determinando uma certa quantidade de letras e caracteres com que os livros, todos, poderiam ser escritos. As imagens são todas em preto e branco, retiradas de quaisquer fontes impressas, desde livros que, copiosamente, Wladimir fotocopia e recorta (recortando às vezes do próprio livro), até jornais antigos. As referências das imagens nunca são citadas, mas não porque o acúmulo de tantas (infinitas) imagens

impossibilitaria o referenciamento, mas porque Wladimir quer trabalhar as imagens sem nenhum antecedente - num estado, digamos, de quase-pureza.

O mais interessante do projeto da *Enciclopédia Visual*, para quem pôde visitar o estúdio onde o poeta arquiva essas imagens e trabalha, continuamente, na catalogação de mais e mais imagens, não é o resultado das publicações: o projeto gráfico dos volumes já publicados revelam uma certa referência publicitário-tecnológica quase *kitsch* para os dias atuais (uma certa imaginação antiga a respeito de como seriam, no futuro, as imagens “computadorizadas”, que definitivamente não corresponde ao que se considera, hoje, de fato mais sofisticado [figura 12]). É, na verdade, o fascínio do espaço de arquivo desse projeto.



Figura 12
Página de *Pré-história: uma leitura projetada*, da coleção *Enciclopédia Visual*
Wladimir Dias-Pino, 1990

O poeta dispõe de uma sala, com pé-direito consideravelmente alto, que se encontra repleta de estantes com muitas prateleiras; estas, por sua vez, estão cheias de caixas, numeradas de 1 a 1001, e em cada uma das caixas há uma quantidade inimaginável de papéis com as imagens colecionadas por ele. Passeando pelos outros cômodos do estúdio, Wladimir vai abrindo gavetas e portas de armários, onde me revela mais e mais papéis que fazem parte do seu compêndio, mas ainda não foram catalogadas. O critério de catalogação é, a princípio, temático - ele me mostra uma pasta em que está trabalhando a respeito do corpo nu masculino, e ainda uma outra sobre “a natureza geometrizada”, com imagens desde 1538, organizadas não-cronologicamente, mas com rigorosa minúcia - mas não há como saber os princípios que norteiam o critério taxonômico de Wladimir (ele diz que já tentou ter um assistente, mas já desistiu: “a coisa toda está muito na minha cabeça”, diz ele; de modo que, a menos que averiguemos caixa por caixa, ou que perguntemos a ele, nunca saberemos qual é o tema de cada uma das caixas, que são apenas numeradas). Folheando alguns dos papéis, ele vai me contando sobre o que ele chama de “um fator psicológico” que impulsionou sua obsessão iconofílica: sua infância no Mato Grosso cercada de livros que chegavam, quase todos sem imagens. Daí nasce seu ímpeto de colecionar todas as imagens, para guardá-las, já que era tão difícil acessá-las, e ainda mais reproduzi-las. A vastidão das imagens que ele tem arquivadas, desde há pelo menos cinquenta anos, é assombrosa.

A viagem pelo arquivo da *Enciclopédia* de Wladimir é uma viagem por um deserto e por um labirinto - e, utilizando essas expressões de Blanchot, pode-se afirmar que ele é um desses homens desérticos e labirínticos, destinados a uma marcha necessariamente mais longa que sua vida, e para quem o quarto, o deserto e o mundo não são lugares estritamente limitados, mas verdadeiramente infinitos (BLANCHOT: 2011, p. 208). É uma viagem por um deserto porque trata-se de um espaço desabitado, onde se preserva necessariamente a solidão da marcha, e porque não há estradas, caminhos, mas um grande descampado sem direção, sem apontamento de rota, sem vias de fuga; pode-se perder-se naquele arquivo como num deserto, dependendo das artimanhas da paisagem ao redor e da benevolência do poeta-guia; e é uma viagem por um labirinto porque, ao contrário, não há ausência de direções a serem seguidas, mas justamente a

presença de muitas direções possíveis - que conduzem, quase todas elas, do mesmo modo, ao erro, à errância, a outro lugar sem ser o de destino.

Se Borges concebeu essa Biblioteca-Universo, Wladimir realiza, com obsessão e obstinação, a tarefa de concretizá-la, e às pergunta de Blanchot: mas por que um livro? Por que o Livro?, somamos essas outras: porque uma Enciclopédia Visual? Por que essa Enciclopédia absoluta? Penso nas experiências de vanguarda de Isidore Isou, poeta francês nascido na Romênia que, depois de levar a cabo sua experiência com o Letrismo, começou a imaginar uma poesia que nada mais fosse que a vida de cada um: e seu corpo, seus trajés e trajetos, suas escolhas e renúncias, suas rotinas e surpresas, comporiam esse poema-vida de cada ser vivente: uma “existência de arte”, diria - mais uma vez - Mallarmé. Imaginar um livro que contenha todas as coisas do mundo, ou uma biblioteca que contenha todos os livros do mundo, ou uma enciclopédia que contenha todas as imagens do mundo é permitir-se estreitar as relações entre arte e vida, inaugurando um espaço-outro que lima - para não dizer sublima - as relações entre o representado e o representante - porque aquilo a ser representado não é senão o infinito.

Em aproximadamente 0,29 segundos, o maior mecanismo de pesquisa da Internet fornece 482 mil imagens para a entrada “a lisa escolha do carinho”, título de um dos volumes publicados da *Enciclopédia Visual*, que junta imagens de olhares e alguns corpos nus femininos. Mas esse resultado - quantitativamente muito superior ao que o arquivo da *Enciclopédia* de Wladimir poderia nos oferecer - não elimina nem nega o caráter infinito deste arquivo. Pois se Rogério Camara, grande pesquisador da obra de Dias-Pino, quer chamá-lo de “arquivo branco”, acentuando a falta de indicações a respeito do conteúdo de cada caixa e a aparente neutralidade com que são organizadas as pastas e caixas (CAMARA: 2008, s/p), fazemos questão de chamar atenção para a grande carga de afeto presente em sua elaboração. Não se trata de um “arquivo branco”, ou neutro, mas sim de um arquivo multicolorido e multifacetado, revelador dos desejos (e das incongruências) da vida de um poeta. Por isso, Wladimir não pode ter um assistente, ou não sabe como revelar os critérios de sua rigorosa classificação: porque trata-se de sua própria vida naquele arquivo - desértica, labiríntica: infinita.

O que está em jogo nessa *Enciclopédia* que nos permite aproximá-la da ideia de desescrita é sua inclinação para um deslimite: é ao se colocar no lugar fronteiro entre o acontecimento e a impossibilidade do acontecimento que Dias-Pino, nesse caso, descreve: pois o acontecimento de que se trata é o acontecimento da linguagem. Este trabalho, que o poeta chama, com certa ironia, de “inconcluso”, é, em verdade, impossível. Mais que A AVE ou SOLIDA, ou qualquer exemplar do Poema//Processo, a *Enciclopédia Visual* questiona a possibilidade mesma da escrita - pois, se em geral as enciclopédias catalogam o mundo para comunicá-lo ao leitor, Wladimir, ali, retira a palavra, que deixa de ser a operadora dessa comunicação, e revela, através dessa ausência de escrita, dessa desescrita, o alto teor de incomunicabilidade que se coloca em toda a literatura - pois chama sua *Enciclopédia* de poema. Diz Blanchot:

Ler um poema não é ler ainda um poema, nem mesmo é entrar, por intermédio desse poema, na essência da poesia. A leitura do poema é o próprio poema, que se afirma obra na leitura, que, no espaço mantido aberto pelo leitor, dá nascimento à leitura que o acolhe, torna-se poder de ler, comunicação aberta entre o *poder* e a *impossibilidade*. (BLANCHOT: 2011, p. 215)

Portanto, a *Enciclopédia Visual* enquanto poema requer uma leitura mais que circular: uma leitura aberta, que torna-se poder de ler. As imagens que ali estão apresentadas, compondo essa teia de desescrita em que a ausência de palavra não pode dizer o mundo, mas apenas dá-lo à luz, têm em comum com o mundo uma certa potência de deslimite - e por isso espraiam-se por essa linguagem silenciosa, que comunica no jogo aberto entre o poder e a impossibilidade. “A própria obra”, continua Blanchot, “é comunicação, intimidade em luta entre a exigência de ler e a exigência de escrever, entre a medida da obra que tende para a impossibilidade, entre a forma onde ela se apreende e o ilimitado onde ela se recusa (...)” (BLANCHOT: 2011, p. 215). Assim é o acervo que Wladimir cultiva, esse compêndio de desescritos minuciosamente arquivados: obra inconclusa que vaga entre a forma e o ilimitado.

Capítulo III - Desescritos contemporâneos

I. Desmundo e desescrita

Escrever é o interminável, o incessante.

Maurice Blanchot

Desescrever é o interminável, o incessante; é desinvestir a palavra de seu poder de dizer o mundo, desinvestir o escritor de seu sempre vago poder de dizer o eu; é neutralizar as senhas, as cifras, as origens; é abandonar-se ao ponto zero, antes do início, abandonar-se à solidão primeva; é declarar abertamente o silêncio do mundo, arrefecendo o conluio cansado entre as coisas, ora vívidas ora dormentes; é ausentar-se, ir embora, sair de fininho, botar o corpo fora; é recusar mesmo o corpo, a língua-órgão que fala, as papilas gustativas que decifram o sabor e beijam; é não beijar senão o vácuo, na única instauração possível: a de mundos que não estão aí, onde ainda há pouco falávamos¹²; é inaugurar o nunca-antes, o já-não-mais, negando terminantemente o poderia-ter-sido-mas-não-foi; é desmerecer todos os diagnósticos, os bálsamos, as curas, porque só há sintoma na escrita; na desescrita não há sintoma; na desescrita há somente liberdade; há, ainda, um pouco de pulsão, de libido, de desejo, contra os fascismos de um mundo que porventura se nos apresente mais nefasto que doce, mais terrível que fantástico; mas ainda não é disso que se trata; não é por isso que se desescreve; não é por isso que *desescrevemos*; não é contra isso que nos abstermos, ou lavamos nossas mãos, ou gaguejamos, ou inventamos coisas que não existem - não, não é pela libido, não é pela pulsão, não é (só) pelo desejo que se desescreve. Desescreve-se é pela liberdade.

¹² “onde ainda há pouco falávamos”, verso de Carlos Drummond de Andrade, do poema *Onde há pouco falávamos*, do livro *A rosa do povo*.

A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta.

Gilles Deleuze

O escritor convoca sempre um povo, e o povo falta; os camaradas não disseram ao escritor que havia uma guerra, e que era necessário trazer fogo, carne, sapatos¹³; os camaradas não disseram nada ao escritor; não juntaram sua voz à dele; foram convocados mas ficaram mudos; os camaradas existem?; os camaradas existem, mas eles não compareceram; permaneceram na véspera; é necessário inventá-los; não: inventar outros; e é necessário fazê-lo já; inventá-los hoje; inventar o hoje. O escritor clama sempre por um povo, e o povo falta: *bliss*¹⁴, ou estrela da manhã¹⁵, ou nonada¹⁶; impossível interlocutor; é dessa ausência que nasce a desescrita; é a essa ausência que a desescrita se encaminha, vagarosa ou violentamente: porque o povo que falta não cabe em nenhum buraco da escrita; o povo que falta não se suporta nas engrenagens das políticas do estilo; é necessário estar sempre a inventar um outro povo; a sangrar de uma falta outra. Pois dói, essa liberdade.

Eu é um outro.

Arthur Rimbaud

Desescrever é praticar o outro; outrar-se¹⁷; ser outro no mais alto e comprometido grau de subversão da sintaxe; é não falar nunca o Mesmo; é recusar-se a falar o Mesmo reforçando os grilhões do pertencimento identitário pela Língua; é recusar-se a falar o Mesmo instituindo a hierarquia dos territórios nacionais e sua perversa Geografia; é recusar-se a falar o Mesmo inserindo nos anais da História mais páginas tediosas, repetitivas e intermináveis; é recusar-se a falar o Mesmo lustrando os bancos das Academias; é recusar-se a falar o Mesmo nutrindo a

¹³ “Os camaradas não disseram/ que havia uma guerra/ e era necessário/ trazer fogo e alimento”, trecho do poema *Sentimento do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, do livro homônimo.

¹⁴ *Bliss*, conto de Katherine Mansfield. A expressão aparece, ainda, repetidas vezes na produção poética de Ana Cristina Cesar, que traduziu o conto e permaneceu buscando esse “êxtase”, esse “bliss”, em sua literatura: objeto de desejo nunca realizado, portanto objeto de ausência.

¹⁵ *Estrela da manhã*, poema de Manuel Bandeira, em que o poeta procura, sem achar, este objeto que dá título ao poema.

¹⁶ “Nonada”, neologismo com que Guimarães Rosa abre o seu *Grande sertão: veredas*.

¹⁷ Termo cunhado por Fernando Pessoa.

máquina dos Mercados; é recusar-se a falar o Mesmo elaborando a assinatura definitiva, a Autoria, a Presença. Desescrever é renunciar à presença; vincular-se ao anonimato dos muros; perder-se nos fluxos da cidade aberta, das fronteiras desguarnecidas¹⁸, de uma geografia aérea¹⁹; é situar-se no lugar dessa qualquer coisa de intermédio, na elaboração continuada e exaustiva dos milhares de pilares da ponte de tédio que vai de mim para o outro²⁰.

A escrita diz o mundo; representa-o; rerepresenta-o; é a fac-símile sígnica das coisas; é o Mesmo do lugar, o Mesmo das coisas, o Mesmo do mundo; não é na escrita que se pode construir o Outro do lugar, o Outro das coisas, o Outro do mundo - o *u-thopos*, a utopia. “A primeira atitude do homem diante da linguagem”, diz Octavio Paz, ao desenvolver sua ideia de “outridade”, “foi de confiança: o signo e o objeto representado eram a mesma coisa. (...) Porém, ao cabo dos séculos, os homens perceberam que entre as coisas e seus nomes abria-se um abismo” (PAZ: 1982, p. 35). É necessário mergulhar nesse abismo, revirar a linguagem, buscar seu fora, suas frinchas secretas, seu recôndito *por sob*; é necessário submeter-se ao avesso que lhe é constitutivo; é necessário desescrever. Diante do mundo, escreve-se; diante do desmundo - esse que experimentamos, no cotidiano e no passar dos anos; esse, perversamente fabulado; esse, engendrado por relações injustas de poder - diante desse desmundo, só resta-nos desescrever. E desescreve-se não somente com palavras; desescreve-se com imagens; desescreve-se com todo o corpo.

A escritura é o ato muscular de escrever, de traçar as letras.

Roland Barthes

No ofício da desescrita está sempre implicado o corpo. Não se trata apenas do próprio corpo do escritor, como nos caberia pensar se se considerasse razoável a assertiva acima de Barthes. Ora, é evidente que, havendo escrita, há a presença do corpo do escritor, de seus músculos, de seus movimentos, em suma, de seu investimento físico e energético para a elaboração do texto. Mas a

¹⁸ *Na cidade aberta e A fronteira desguarnecida*, livros do poeta Alberto Pucheu, respectivamente de 1993 e 1997.

¹⁹ *Geografia aérea*, livro do poeta Manoel Ricardo de Lima, de 2014.

²⁰ “Eu não sou eu nem sou o Outro./ Sou qualquer coisa de intermédio./ Pilar da ponte de tédio/ que vai de mim para o Outro.” Poema de Mário de Sá-Carneiro

literatura não é feita somente deste uso de energia, deste esforço, desta carne; não é constituída apenas por este texto/corpo positivo do homem ou da mulher que escreve. Se a desescrita é por excelência o lugar da ausência - ausência por onde circulam as possibilidades de construção de um outro do mundo -, então o corpo implicado nela não se resolve na apresentação material, física do corpo do escritor. É preciso que o escritor se ausente - de novo: que ele *bote o corpo fora*. “Escrever”, diz Derrida em “Edmond Jabès e a Questão do Livro”, “é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra” (DERRIDA: 2002, p. 61). É preciso não matar o corpo, mas torná-lo ausente. O corpo ausente, mais do que o corpo morto, torna visíveis os restos, traz os rastros à tona. E como “não há falta na ausência”, retomando Drummond, o corpo que está em jogo na desescrita, mesmo ausente, atua - no que difere do corpo morto, que, mais que ausência, é junto falta.

Há sempre uma violência na desescrita, nessa elaboração de um outro do Mundo através da ausência implicada nas palavras. O ofício da desescrita requer sempre uma retirada; ou, quando não, uma mutilação; um ferir-se; um constituir-se de seus orifícios - abertos não sem dor. Se o escritor, como nos diz Deleuze citando Beckett, “‘perfura buracos’ na linguagem para ver e ouvir ‘o que está escondido atrás’” (DELEUZE: 1997, p. 9), só é legítimo pensar o corpo implicado nessa escrita se o corpo também está perfurado, esburacado, no mínimo incompleto - mas incompleto através de alguma violência. Se o poeta, por exemplo, cria orifícios na linguagem, sua escrita só pode partir, e com muita força, insisto - com muita violência - de seus próprios orifícios, abertos sabe-se lá a que custo. Octavio Paz dizia que “a criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras” (PAZ: 1982, p. 47); Derrida dizia que “não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida”, para logo em seguida, contudo, completar, “mas que não abra ferida também” (DERRIDA: 2002, p. 115), evocando a figura de um ouriço que, acuado à beira de uma estrada, se enrolasse em torno de si mesmo, perfurando-se com seus próprios espinhos, algoz e vítima da incontinência e da violência de suas próprias ferramentas. O ofício da desescrita é o ofício físico da ausência; é o ofício físico do orifício.

Wladimir; Mira; seus desescritos revelam a ausência do corpo; a mutilação, a exaustão da carne; a deterioração do nome; a violência do vazio de que são constituídos. Wladimir carrega no nome a herança de uma perseguição comunista que assassinou seu pai e o fez criar-se numa célula no interior do Mato Grosso, de onde advém seu hábito - em suas palavras, hábito “sectário” - de organizar sua vida quinquenalmente (dedicando-se cinco anos à leitura e cinco anos à escritura, por exemplo), de onde advém sua obsessão colecionista, que o fez catalogar imagens desde criança, afoito por arquivar as imagens que, à época, eram raras nos livros, de onde advém sua repulsa definitiva à ideia de propriedade, tanto social quanto intelectual, de onde advém sua obstinação em trabalhar sobre e a partir dos processos mais que das estruturas; Mira, de nascimento Myrrha Dagmar Dub, também carrega em seu nome a “pura entropia” das letras, a desordem dos territórios, a inconformidade das línguas, a perseguição nazista: Zurique-Milão-Sarajevo-Roma-Porto Alegre. Se há um ponto de aproximação entre suas experiências é terem sido experiências-limite; a guerra; a perseguição política; a necessidade premente de criação de um outro do mundo que se os apresentava; se há um ponto de aproximação entre suas escritas, é que elas operam na ausência da palavra que possa dizer o mundo; elas desdizem o mundo; elas dizem o desmundo; são desescritas; partem da transparência para dar a ver a ausência de sentido - tanto pela consistência matérica do significante, quanto pela inconsistência dos significados, salvo aqueles ainda por formular.

Quero dizer que suas experiências fundam microrrevoluções poéticas; convocam os camaradas que faltam a preencher de coisas o nada de que estamos renovadamente à espreita - operando o desvio daquilo que é falta para uma ausência repleta de devires; denunciam a fragilidade da palavra e afirmam categoricamente o potencial silencioso da ausência, de uma palavra ainda por vir, da possibilidade que a escrita tem de oferecer novos mundos, mundos outros: essa escrita impossível, que revela positivamente apenas sua negatividade, que se constitui de seus buracos, que é a própria impossibilidade da escrita, que é seu próprio avesso, seu próprio reviramento; desescrita.

E porque, como diz Jean-Luc Nancy, “o sentido de ‘poesia’ é um sentido sempre por fazer”, já

que o sentido de que se trata, em poesia, é sempre aquele do “acesso a um sentido a cada vez ausente e adiado”, de modo que “a *própria* poesia pode ser encontrada ali, onde sequer há poesia”, podendo ser mesmo “o contrário e a recusa da poesia, e de toda a poesia” (NANCY: 2013, p 416) - por isso ela, a poesia, a *própria* poesia, em qualquer uma de suas acepções, e seja qual for a escala de seu campo estético ou histórico, é um lugar privilegiado de manifestação da desescrita - pois a poesia se encarrega de dar *corpo* aos buracos da linguagem, arregimentando todas as instâncias da negatividade aqui mencionadas, que certamente possuem valores e sentidos diversos (o branco, o transparente, o nada, a ausência, a renúncia, a falta, o déficit, o orifício) na direção da mesma ausência ora corporificada: o verso. “O poema, ou o verso”, prossegue Nancy, “designa a unidade de elocução de uma exatidão. Essa elocução é intransitiva: ela não remete ao sentido como a um conteúdo, ela não o comunica, mas ela o faz, sendo exatamente e literalmente a verdade” (NANCY, 2013: p. 419). O fazer da desescrita, como o da poesia, não é o fazer de algo, mas o próprio fazer.

II. Dois arranjos

Como pensar a desescrita na arte contemporânea brasileira?

A tarefa seria irrealizável - catalogar todos os artistas/poetas que se utilizam do avesso da escrita, que habitam o vazio das palavras, que fazem da ausência implicada na linguagem a matéria de sua poética. Um primeiro esforço nos apresentaria um leque imenso, e talvez sequer consistente: cairíamos no risco de apresentar trabalhos em que a relação entre palavra e imagem se desse pela via da presença, da positividade; trabalhos em que a mera observação do hibridismo entre a poesia e as artes visuais configurasse uma suposta poética da desescrita. Já vimos que não se trata disso; que é preciso buscar o reviramento da linguagem, através daquilo que nela é ausência, e que essa operação é no mais das vezes dada com certo grau de violência, tendo sempre o corpo como operador.

Proponho, portanto, observando os aspectos estudados nos capítulos anteriores a respeito dos trabalhos de Mira Schendel e Wladimir Dias-Pino, pensar casos de artistas contemporâneos em que seja possível deflagrar o silêncio que viemos buscando: a desescrita.

Os artistas que me emprestarão, doravante, sua poética, a fim de ensaiar arranjos para desescritas possíveis no contemporâneo, não beberam - necessária, imediata ou diretamente - da fonte de Wladimir ou de Mira. Será possível mesmo que nunca os tenham utilizado como referência; e como a desescrita quer inaugurar sempre um outro do lugar, não se trata de se enveredar por esses caminhos da filiação, da linhagem, do referenciamento rigoroso e imediato.

Os dois artistas aqui estudados, Wladimir e Mira, tendo sido, cada um a seu modo, artistas de vanguarda, mais do que servir de referência para determinados novos artistas, ofereceram-nos - a nós, todos - uma aprendizagem fundamental a respeito da ideia de arte, de poesia. Como já observado na introdução deste estudo, ao se colocar no lugar-risco das vanguardas, o artista nos ensina, irreversivelmente, não mais

ser possível determinar nem a necessidade nem a impossibilidade - em princípio - de que a poesia [e aqui também as artes visuais] empregue qualquer forma concebível. Abriu-se para ela a perspectiva de uma infinidade de caminhos possíveis, porém contingentes (CICERO apud PUCHEU: 2010, p. 27),

e assim ocorreu com Wladimir e Mira.

Wladimir, com toda a sua discussão acerca dos malefícios do alfabeto enquanto instrumento de poder para a linguagem poética, com a materialidade envolvida em sua poesia, com a ideia de que o processo constrói plasticamente o poema, de modo que não há poema enquanto estrutura - cuja rigidez promove uma resolução e portanto negação do processo - nos ofereceu uma aprendizagem. Mira, ao trabalhar com a materialidade da letra, ao evocar todo o silêncio da linguagem através da transparência do acrílico que utiliza, ao sobrepor várias camadas matéricas em suas composições, possibilitando uma leitura circular e impossibilitando que os signos signifiquem, nos ofereceu uma aprendizagem. Essa aprendizagem não pode ser refeita; mas, citando de novo Pucheu, “o fim das vanguardas não significa o fim dos experimentalismos”, de modo que novos artistas se utilizam dessa ideia aprendida, valendo-se “de novas matérias, de novas técnicas, de novas formas, de novas linguagens, de novas mídias, etc” (PUCHEU: 2010, p. 24).

Mais do que buscar essa filiação, interessa-nos pensar no dispositivo que fez a desescrita ser operada; em última instância, na experiência-limite do artista que o fez submeter-se, doloridamente, a esse avesso da escrita, para a construção de uma linguagem que desse conta do inefável. É isso que nos fez aproximar, aqui, Mira e Wladimir, e que nos fez recorrer a Paul Celan (sobrevivente do Holocausto, e a quem a artista Doris Salcedo chamou “a vítima por excelência”), Malevich (que chegou a ser preso e torturado pelo regime soviético pós-1917), Drummond (cuja produção poética ocorre temporalmente entre a perda de dois filhos e durante a II Guerra), Ana Cristina Cesar (poeta que se suicida aos 31 anos), Rimbaud (homossexual na

Paris do século XIX, autoexilado), e que ainda nos poderia fazer aproximar outros, ainda mais distantes, geográfica e temporalmente, como Maiakovski, Hélio Oiticica, Hölderlin, Carolina Maria de Jesus - e seria extensa, a lista.

Se para os estudos que compuseram o presente texto, elegemos (ler é eleger) trabalhos de uma artista visual e de um poeta - ou assim considerados pelo aporte crítico a que vem sendo usualmente relegada sua produção - que marcaram a moderna história da arte e da literatura brasileira, servindo de base histórica para a construção do pensamento acerca da desescrita, ensaiaremos, agora, arranjos a respeito da produção - feliz simetria - de uma artista visual e de um poeta contemporâneos. Buscaremos, de seu trabalho, aquilo que pode ser resgatado enquanto dispositivos de desescrita; aquilo que poderia inseri-los, de algum modo, na “lista” fictícia iniciada acima.

i) *Guilherme Zarvos: escrita indigente*

Em texto - poema? - publicado no *CEPensamento*, por ocasião da comemoração dos quinze anos de existência do CEP 20.000, coletivo de poesia, performance e produção cultural fundado por ele em 1990, Guilherme Zarvos diz o seguinte:

Qual a diferença de um CEP e a carreira do Rei Roberto. Afinal o Rei produziu cinema música poesia juntou gente alegrou milhões de pessoas. Qual a diferença do meu doutorado na PUC e o CEP. Afinal lá se produz pensamento ideologia e dá poder. (...) Há alguma diferença entre a carreira do Rei o diploma da PUC e o CEP. (ZARVOS apud REZENDE: 2010, p. 30)

Sobre esse texto, Renato Rezende afirma se tratar de um exemplar da poética de Guilherme Zarvos,

na medida em que seus textos - o próprio *corpo* de sua literatura - são constituídos pelo lugar de confluência entre a poesia, o discurso político, o relato biográfico, a missiva, o manifesto e outras vozes, numa mistura de gêneros e intenções que, por sua vez, se confundem com seu trabalho como performer e ativista cultural. (REZENDE: 2010, p. 21)

Acrescentaria ainda à mistura de vozes a do teórico - pois Zarvos o foi, durante toda a trajetória que o levou a criar o CEP 20.000, Centro de Experimentação Poética: é “saindo do dia a dia da política real e entrando no mundo das artes” (ZARVOS apud REZENDE: 2010, p. 30), após abandonar o doutorado em Ciência Política em Berlim com todas as desilusões político-sociais acarretadas pela queda do Muro, que Zarvos, retornando ao Brasil, motiva-se para fundar o CEP; e é fazendo um balanço dos mais de quinze anos do CEP que o poeta escreve sua tese de Doutorado na PUC, amalgamando memórias do coletivo.

A voz do teórico é importante nessa “mistura de gêneros e intenções” que se confundem com o

trabalho de poeta, performer e ativista cultural de Zarvos. Em *Roberto Corrêa dos Santos: o poema contemporâneo enquanto o “ensaio teórico-crítico-experimental”*, Alberto Pucheu nos diz:

Na crítica ou no poema contemporâneo em questão [trata-se de um trabalho de Roberto Corrêa, mas a ideia pode ser aplicada, aqui, ao caso de Guilherme Zarvos], diversos elementos plásticos são trazidos para estabelecer a “zona de rangência” mencionada desse “ensaio teórico-crítico-experimental” ou desse “ensaio-teoria-crítica-romance-poesia-conceito” capaz de levar a crítica ao que, no contexto das artes plásticas, foi chamado por Rosalind Krauss de “campo ampliado” ou “campo expandido”. (PUCHEU: 2011, p. 56)

É porque podemos pensar a poética de Zarvos como essa “mistura de gêneros e intenções” que se confundem com seu trabalho de poeta, performer, teórico e ativista cultural, compreendendo sua escrita como uma crítica em campo ampliado, que inicio esta seção salientando as zonas em que convergem e divergem sua tese de doutorado e sua atividade no CEP: “há”, afirmativamente, “alguma diferença entre a carreira do Rei o diploma da PUC e o CEP”.

Desse modo, penso, como exemplar de desescrita que me interessa dentro da poética de Zarvos, sua tese de doutorado na PUC, lançada em livro sob o título *Branco sobre branco*, na qual o poeta traça um panorama histórico da vida cultural brasileira que o levou a criar o CEP 20.000, pensando em toda a trajetória do coletivo dentro de uma cena da poesia e da política no Rio, no Brasil e na América Latina. Amalgamando ali várias vozes, fazendo fluir pelo corpo da tese uma série de fotografias, desenhos, relatos de amigos, notícias de jornais e sites, pequenas prosas de ficção, um vídeo (anexado em CD ao livro), reproduções de trabalhos de artes, poemas, Zarvos cria um tecido feito de brechas (como o seja, talvez, todo o tecido) - pois ao mesmo tempo em que tudo isso flui na direção de um pensamento, que é seu, ele dissolve a noção de autoria: ele autoriza outras vozes, outros procedimentos, outros suportes, a falar não por ele, mas junto com ele; a falar não em lugar do suporte tradicional da tese, mas junto com o suporte tradicional da tese. É nesse sentido que ele convoca os camaradas, faz sua escrita imiscuir-se à ausência da

palavra final que poderia dizer a memória do CEP; faz sua escritura imiscuir-se à ausência de um nome próprio que poderia criar o CEP. “Quando um movimento de divulgação da poesia se deixa inscrever como memória”, diz-nos Marília Rothier e Roberto Corrêa dos Santos, co-orientadores da tese, “transmite a esse registro a energia das vozes, gestos e afetos que o impulsionaram” (ROTHIER & SANTOS apud ZARVOS: 2010, p. 7). É poema contemporâneo enquanto ensaio teórico-crítico-experimental.

O abandono da autoria - em verdade um co-abandono, se se pensar nessa operação não enquanto uma de substituição ou subtração, mas de compartilhamento, em que todas as variáveis da equação dissolvem-se de si e se emprestam mutuamente seus valores - criou na tese de Zarvos uma rede, uma fraternidade, uma solidariedade teórico-poética, que se inscreve muito bem no conceito de desescrita.

Rosana Kohl Bines analisa de modo brilhante essa dissolução da autoria em *Branco sobre branco*, atribuindo à escrita de Zarvos a ideia de uma “escrita indigente”. O trecho, incluído na malha da tese, vale à pena ser integralmente reproduzido aqui:

Oi, Guilherme. Cheguei à ideia de uma “escrita indigente” a partir da leitura da página 2 do seu exame de qualificação:

“Deu no Jornal - Gay assassinado será enterrado como indigente. Após ter o filho assassinado durante uma briga com o pai, a dona-de-casa Renata Moreira de Souza, de 33 anos, enfrentou ontem mais um dia de sofrimento ao saber que o rapaz terá que ser enterrado como indigente. Rogério Moreira de Souza, de 18 anos, não havia sido registrado em cartório.”

A indigência nesta manchete de jornal tem a ver com o fato de o rapaz não ter sido registrado em cartório, possivelmente pela omissão do pai, que não reconhece o filho ao nascer e não o reconhece novamente aos 18, como ‘gay’. Daí pensar um ‘grafia indigente’ como escrita órfã, de pai e de país. A certidão de nascimento de sua escrita não passa pelo crivo da nação burocrática, de suas instituições, de seus carimbos e sintaxes protocolares. Tampouco passa pelo crivo paterno. Sua escrita quer outra forma de existir, que não nasce de uma linhagem

vertical, hierarquizada, de pai/pátria para filho, mas se espraia horizontalmente, buscando as conexões fraternais, os irmãos do CEP, a rede de amigos. A grafia indigente funda uma outra família. Na página escrita, o que se lê é quase uma ação entre amigos. O ‘eu’ autoral quase não sobrevive, sem as histórias, poemas, imagens, afetos que não lhe pertencem e que o atravessam. A indigência se faz sentir também aí. No ‘eu’ paupérrimo que assina a tese. Mas que fique claro, a pobreza não é contingência. É eleição, é arte de complexa urdidura.

Espero que este breve verbete dê conta do recado.

Um beijo, Rosana. (BINES apud ZARVOS: 2010, pp. 23-24)

Essa definição de Rosana, da “escrita indigente” como aquela que é sem pai e sem país, leva ao patamar político a ausência de que viemos falando, característica da desescrita. É na medida em que desfília sua escrita da hereditariedade biológica e política, tornando-a órfã (e tornando-se órfão), que Zarvos abre espaço para pensar novos modos de existência. Ele não renuncia à palavra, mas faz de sua palavra uma palavra sem pai, fazendo da escritura uma manifestação não do patriarcado, mas de uma fraternidade.

“Se era para ser rico e poder ministrar rapazes e casar e fazer política comprando Rádios de Mato Grosso do Sul até São Paulo, pelo interior, orientava meu gurupai, o pássaro dos sonhos, era o que eu fui fazer”, diz Guilherme em um momento de seu texto, explicando a razão de ter ido estudar economia. “Papito disse: - Se não fizer economia não entra na fazenda. Entrei para a PUC sem saber o que era uma equação de segundo grau” (ZARVOS: 2009, p. 205). Além da narrativa de uma parte de sua trajetória, no entanto, outra coisa coloca-se em jogo neste trecho: o alto teor de ironia com que o poeta se refere a seu pai, figura sempre tratada por ele, pelo menos em sua literatura, com certa violência. Longe de querer justificar a motivação de sua escrita pelas vias de uma suposta superação de um trauma, é interessante observar como, do ponto de vista temático/narrativo, aparece essa distância do pai, paralelamente ao parricídio formal executado por Zarvos, de que Rosana fala. No poema *Mandamento*, lemos os versos: “Não vou xingar mais uma vez meu pai. / Tenho gente mais solene para xingar” (ZARVOS, 2009: p. 52). E em *Amanhã vou ao fórum*, arrebatador poema de Guilherme também constante da tese (ZARVOS, 2009:

pp.41-43), o poeta encerra o texto com o seguinte verso, síntese da ideia de Rosana Bines que nos ajuda a pensar o corpo-texto de Zarvos enquanto desescrita contemporânea:

MateiminhamãemeupaiopaísinteiroDepoisdaprisãomerecupereiJájulgueieabsolviAliberdademefoidadapelapalavraescrita

A dureza do enfrentamento com a figura paterna - síntese/símbolo das estruturas de dominação social que detêm os meios de opressão - vai, no entanto, sendo diluída por uma perspectiva afetiva que permeia todo o tecido da escritura da tese, e que encontra grande ponto de contrabalanço na figura, por outro lado, da mãe. Em um trecho dedicado a essa personagem (em verdade não mais uma personagem em uma certa literatura, mas um sujeito mesmo em uma certa vida), há a seguinte tessitura de desescrita: um trecho fac-similado de uma carta de sua mãe para ele, de 1978, em que, chamando-o por “filho amado”, ela diz: “Deixe de ser reclamão. Minhas cartas são curtas porque, reconheço, sou um pouco preguiçosa, mas também, principalmente, porque as notícias daqui me parecem pobres demais para serem mandadas a quem está levando uma vida empolgante como vocês”, e segue narrando a volta do exílio de Chico Buarque e Antonio Callado; seguida de fotografias dela - trata-se da prestigiada jornalista Thereza Cesario Alvim - nos anos 50 e 70; seguidas de um poema de Zarvos que começa com os versos “Como a gente se debate para morrer. Para trocar de vida / Sair do abrigo. Onde está minha família? Estou refreado”, e termina com os versos “Sentado no quarto e sala, ainda, como amo cada pedaço daqui / Não consigo morrer tão fácil. Não consigo esquecer. E, sem isso, fica / mais difícil renascer”; seguido de uma imagem do tragediógrafo Sófocles, autor de Édipo-Rei, a conhecida tragédia grega em que é encenado o mito de Édipo, que mata seu pai e desposa sua mãe (ZARVOS, 2010: pp. 101-103). Poemas, imagens, afetos que não o pertencem, estritamente, mas que o atravessam, levando-o a esse ato de imensa coragem poética: inventar uma escrita indigente, órfã, sem pai e sem país - fraternal, solidária, afetiva, híbrida: desescrita.

A crítica Florencia Guarramuño é citada em texto de Alberto Pucheu intitulado “Apoesia contemporânea”, ao afirmar a enorme potência dessa mescla de registros discursivos, que ora pululam nas experiências poéticas contemporâneas. Diz ela:

Nessa mescla e nessa combinação como procedimentos para uma construção proliferante, a escrita pressiona os limites entre os gêneros e produz textos fortemente híbridos. Trata-se, entretanto, de uma hibridez que não se manifesta apenas na mescla de diferentes modalidades discursivas, mas que chega inclusive a pressionar – de forma muito intensa em alguns casos – os limites da literatura para localizá-la em um campo expandido no qual a distinção entre literatura e vida, personagens e sujeitos, narradores e eus parece resultar irrelevante. (GUARRAMUÑO apud PUCHEU: s/d, p. 5)

É o caso da tese de Zarvos: a distinção, no corpo daquele texto, entre literatura e vida, entre narradores e eus, revela-se muito pequena; o poeta não narra a trajetória do CEP, mas faz essa trajetória ser narrada por muitas vozes, e assim a escrita fica órfã - sem que essa orfandade, como ressalta Rosana Bines, aponte para uma pobreza. Novamente: “não há falta na ausência”.

Alberto Pucheu, no texto citado acima, faz uma análise do que ele chama, valendo-se da terminologia da teórica Josefina Ludmer, “literatura pós-autônoma”, em que, inserindo-se na época da dissolução das autonomias de cada uma das linguagens artísticas, a literatura afasta-se daquilo que, desde uma visada tradicional, definiu o que é literatura. Diz-nos Pucheu:

É possível então que lidemos com “uma palavra-ideia, que seja ao mesmo tempo abstrata e concreta, individual e pública, subjetiva e social, epistemológica e afetiva”. É possível, portanto, que a potência da poesia se extravie de sua autonomia – já que não é dela proveniente – multiplicando-se, enquanto força, pelo “dentrofora” do murmúrio dessa “palavra-ideia” de Josefina Ludmer. Como uma aventura à qual o nosso tempo, sempre incompleto e fora dos eixos, se mostra apto. (PUCHEU: s/d, p. 18)

O próprio título do ensaio de Pucheu, “Apoesia contemporânea”, aponta para essa ausência de Poesia nas novas experiências poéticas de nosso tempo, que, segundo ele, mostra-se apto à aventura do murmúrio dessa “palavra-ideia” - “Poesia” pensada, evidentemente, como aquilo que definiu tradicionalmente essa linguagem em suas especificidades; Poesia com inicial maiúscula. E essa nova poesia, essa “apoesia”, para o teórico-poeta, provém do abandono - que observa-se fartamente, e de modos diversos, ao longo do trabalho de Zarvos estudado aqui - dos quatro “pilares primordiais que continuam a se colocar como preponderantes” pelos “saberes dos especialistas do pensamento e dos profissionais da escrita de modo geral” (PUCHEU: s/d, p. 21). São esses pilares: o formato livro, a obra, o nome de autor e o mercado.

Embora atrelado, de alguma forma, ao suporte do livro, o texto de Zarvos faz a literatura ali implicada dispor-se através de textos usualmente não livrescos. As notícias de jornal e as imagens, retiradas da Internet, território mais ou menos livre, sem atribuição de autoria (colocadas, assim, em pé de igualdade com as fotos do acervo da família, tradicional da elite financeira de São Paulo e Rio de Janeiro), vão tecendo essa narrativa poética. São imagens que, destituídas de seus antecedentes (como aquelas que Wladimir Dias-Pino catalogava para sua *Enciclopédia Visual*), vão compondo essa rede afetiva.

A tese se dá quando as variações de linguagem - memória, crítica, conto, crônica, blog, desenho, poesia, fotografia, textos e falas de outros ou construídos com outros - vai formando uma teia. (...) assim, para além do objeto livro, se transforma através da internet em um objeto guardador virtual. Este trabalho de margem identifica, ainda mais, a tese coletiva. (...) A criação do livro/tese exigiu que alguns personagens ajudassem o autor. Tese “Factory”? (ZARVOS, 2009: p. 24)

Tese “Factory”, talvez - mas Livro-rizoma, em oposição ao que pudesse ser um Livro-raíz, e, nesse sentido, não negação infrutífera do formato livro enquanto tal, mas afirmação do potencial coletivo, participativo, agenciador, rizomático do livro, com a criação de um modo outro de

pensá-lo e fazê-lo - desde uma operação conjuntiva, inclusiva, e não exclusiva; uma operação solidária, e não solitária.

E, conquanto diga respeito à vida pessoal de Zarvos, o “nome do autor”, a autoria é, também, suprimida: embora Zarvos assine a tese, o texto todo é composto por fragmentos de falas de seus amigos, companheiros e demais interlocutores. Os nomes dos “capítulos” da tese, que aparecem no índice, são todos nomes de amigos/teóricos; no final, em vez de um índice onomástico, há uma “rede onomástica”, direcionando o leitor para as várias pessoas que falam e são faladas na malha afetiva de Guilherme. O corpo deste texto - se se trata disso - é, então, descorporificado, ou pelo menos desencarnado, para juntar-se ao corpo da cidade, o corpo coletivo. Mais uma vez, não negar, destruindo-o, o pilar da autoria, mas reinventá-lo através de modos outros de operar a escrita.

O ensaio de Alberto Pucheu citado acima radicaliza essa ausência de livro, de obra, de autoria e de mercado, pensando a “apoesia contemporânea” a partir de pixações em muros pela cidade - esses, sim, radicalmente destituídos desses quatro pilares mencionados, que sustentaram o que se convencionou chamar poesia ao longo dos séculos. Mas, de modo lateral, por procedimentos outros, o *Branco sobre branco* de Zarvos insinua-se, de forma escorregadia, talvez sub-reptícia, pelas frestas desses pilares, corroendo-os desde o lado de dentro: de dentro de um departamento de letras de uma universidade tradicional, de dentro de uma editora (aliás duas), de dentro de uma carreira enquanto poeta, com livros publicados e eventos financiados pelo Estado, de dentro de uma família tradicional da elite etc. *Branco sobre branco*, nesse sentido, inscreve-se *por sob* a escrita, permitindo-se como espaço-outro de criação poética, se não destruindo-os, pelo menos questionando e reconfigurando o livro, a obra, a autoria e o mercado enquanto pilares da poesia/ romance/teoria/ideia no contempoâneo.

ii) *Leila Danziger: “pensar em algo que será esquecido para sempre”*

A artista carioca Leila Danziger desenvolveu, ao longo de sua trajetória, iniciada nos anos 1990 (em verdade sua primeira exposição ocorreu em 1987), um procedimento-chave, que atravessou boa parte de seus trabalhos e constituiu a matéria principal de sua investigação artística. Foi este procedimento que, no contexto dessa pesquisa, revelou-se caro à construção da ideia de *desescrita*, já que ele coloca em jogo, através de uma operação plástica, uma noção fundamental para essa construção: a de *apagamento*.

Se a *desescrita* é aquilo que está implicado nas palavras de um texto desde sua ausência, então o procedimento a que Leila submeteu boa parte de sua produção, que é o de apagar jornais, colando fitas adesivas sobre eles e depois retirando-as, apagando assim essa camada mais superficial da folha, revela-se como uma espécie de alegoria formal para este conceito - pois, nesse apagamento, há uma série de elementos que correspondem ao que viemos analisando como características da *desescrita*.

De saída, podemos observar a retirada da palavra: mas não uma retirada completa, absoluta; não uma retirada que implicasse em um déficit. Pois, quando apagadas, as folhas de jornal de Leila Danziger - de que são compostos os trabalhos *Lembrar | Esquecer*, de 2006, a série *Viagem histórica e pitoresca ao Brasil*, de 2008 e a série *Vanitas*, de 2010 (figura 13), para citar apenas alguns exemplos - revelam o verso dessa folha de jornal; a folha de trás; a face oculta da comunicação; o avesso do procedimento de escritura do mundo. Se a escrita dos jornais poderia nos oferecer, em princípio, a grande quantidade de informação que é característica de nossa época, Leila, ao “depilar” o jornal, denuncia a fragilidade da informação que diz o mundo, subvertendo sua leitura. Para Marcio Seligman-Silva, o jornal passa a não mais ser lido, mas *deslido* - o que nos aponta para o fato de que a escritura realizada com esse gesto de apagamento - “gesto ao mesmo tempo delicado e ritual, repetitivo e violento” (SELIGMANN-SILVA: 2012, p. 95) - é, em verdade, não uma falta de escrita, mas seu avesso: “O trabalho de Danziger é como

o destecer noturno de Penélope: ela *deslê* o jornal com seu gesto de retirar sua camada superficial” (SELIGMANN-SILVA: 2012, p. 98).



Figura 13
da série *Vanitas*
Leila Danziger, 2010

Em vários trabalhos, como em *Pallaksch, Pallaksch*, da série *Diários Públicos* (2011), e *Para-ninguém-e-nada-estar* (2008-2010), a artista, depois de retirada esta camada mais superficial das folhas de jornal, aplica sobre as folhas algumas palavras; mas, então, essas palavras já nada podem dizer, a não ser a impossibilidade de que algo seja dito. No primeiro caso, as palavras utilizadas, que dão título ao trabalho, são esses versos do poeta romeno, judeu, de língua alemã - justamente a onomatopeia *Pallaksch, Pallaksch*, que não tem, em princípio, nenhum sentido definido na língua (figura 14).

Se a informação é a substância que alimenta o ser humano moderno, assim como engraxa as engrenagens dos sistemas econômico e político, através dos apagamentos os jornais se tornam ‘balbuciar’, ‘lalar’, objeto significativo que tende ao puramente matérico, ou seja, uma negação da sociedade da informação” (SELIGMANN-SILVA: 2012, p. 91).

Essas palavras, que nada querem ou podem dizer, tornam-se, no trabalho de Leila, esse balbucio - a um só tempo delicado e violento - que resta do turbilhão de informações que querem dizer o mundo. Se essas palavras enunciam a ausência de sentido, Derrida, em texto sobre a poética de Edmond Jabès, poeta egípcio de origem judaica, para quem a ideia de Escritura também é muito cara, afirma que

a ausência é a permissão dada às letras para se soletrarem e significarem, mas é também, na torção sobre si da linguagem, *o que dizem as letras: dizem a liberdade e a vacância concedida, o que elas ‘formam’ ao fechá-la na sua rede* (DERRIDA: 2002, pp. 63-64)

Retornando a um grau zero da escritura, anterior ao significado, esses dizeres-balbucios desinstrumentalizam a língua, pela ausência de sentido imediato, e oferecem possibilidades múltiplas de significação. É a ausência como potência do novo, na reconstrução do mundo catastrófico que se nos apresenta - através, por exemplo, dos jornais que nos chegam, aos montes, todos os dias, e que descartam a catástrofe com a mesma velocidade com que a apresentam. É assim que Leila traduz o poema de Celan salientando, ao final, essa gagueira, esse eterno gaguejar que nada pode dizer, mas que se apresenta apenas como esse balbucio incompreensível.

(...)

Viesse

viesse um homem

viesse um homem ao mundo, hoje, com

a barba de luz dos

Patriarcas: ele poderia

se falasse ele deste

tempo, ele
poderia
apenas gaguejar e gaguejar
sempre –, sempre –,
continuamente.

(“Pallaksch. Pallaksch.”)

Paul Celan (tradução L. Danziger)

Há, ainda, um vídeo, do mesmo ano, em que, ao fundo de imagens da artista performando seu gesto de apagamento dos jornais, sobrepostas a imagens de ondas quebrando na beira da praia, ouve-se a voz do próprio Celan murmurando, continuamente, esses versos. O som do indizível, nesse caso, completa a imagem do apagamento e da evanescência.

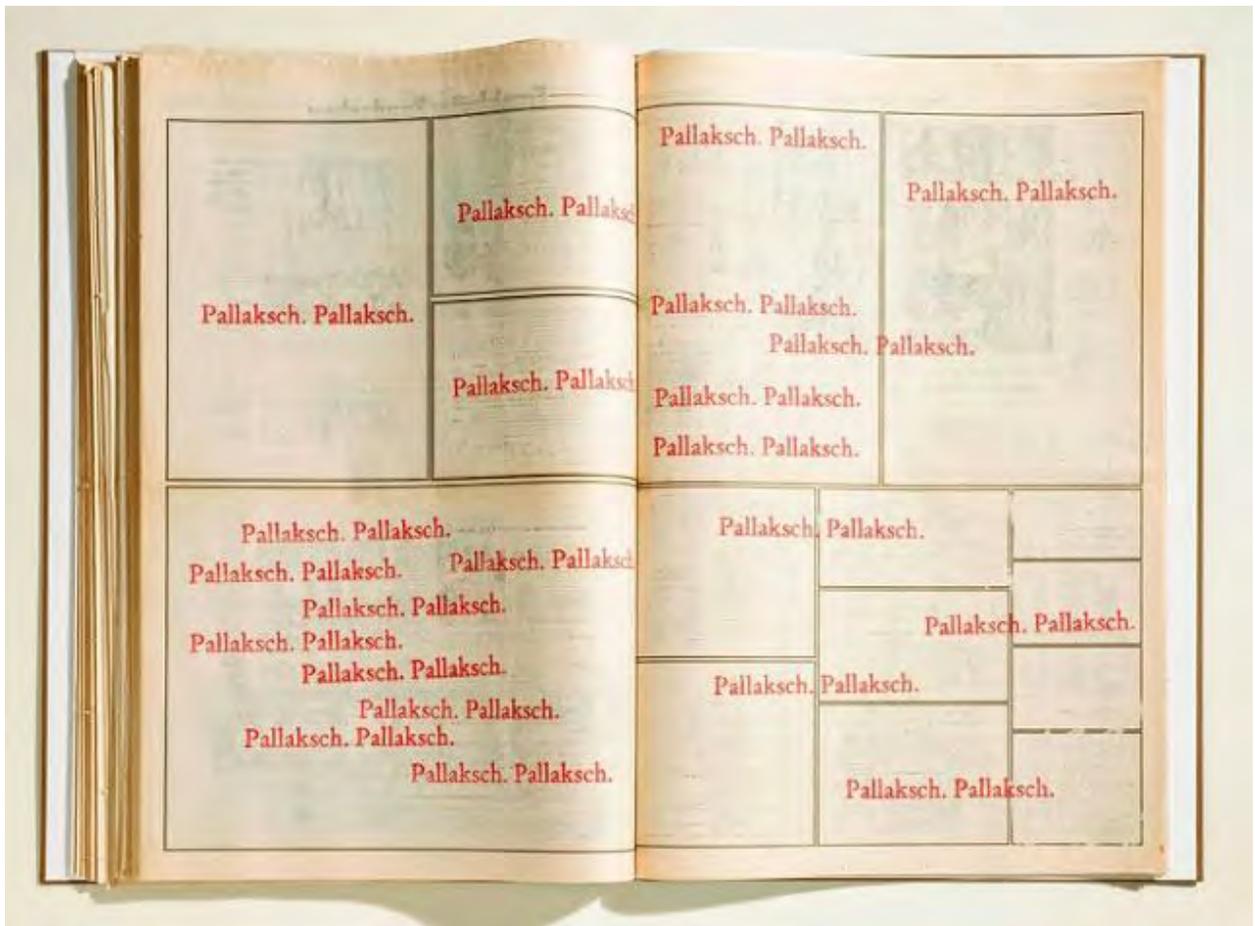


Figura 14
Pallaksch, Pallaksch
Leila Danziger, 2011

No outro caso, *Para-ninguém-e-nada-estar* (figura 15), tradução de Claudia Cavalcanti para outro verso de Paul Celan, observa-se, na folha do jornal, mais do que o que está do outro lado da página, também alguns rastros desse gesto de apagamento, algo que sobra da página apagada, além do carimbo, em vermelho, com esse verso do poeta judeu. Esses rastros do apagamento são ora de imagens ora de palavras avulsas, e possibilitam uma ressignificação do texto jornalístico - não no sentido de se recriar uma narrativa, mas de transformar essa imensa quantidade de informação, agora apagada, em poesia. Se, como vimos com Nancy, “a *própria* poesia pode ser encontrada ali, onde sequer há poesia”, podendo ser mesmo “o contrário e a recusa da poesia, e de toda a poesia” (NANCY: 2013, p 416), esse verso de Celan - que é a *própria* poesia - junto com o gesto de Leila, permite encontrar poesia ali, onde só havia notícia:

O jornal se transforma em poesia, como ocorre em alguns trabalhos de Danziger que apresentam páginas de jornal nas quais algumas palavras são mantidas, projetando um universo poético onde antes só havia prosa (SELIGMANN-SILVA: 2012, pp. 91-94).

Os trabalhos de Leila operam sempre a partir de uma perspectiva da memória: esse apagamento dos jornais tem por objetivo, no mais das vezes, mais do que proporcionar escritas outras, denunciar a fragilidade do nosso sistema de política da memória. Ao recorrer à poética de Paul Celan, sobrevivente do Holocausto, e sendo ela própria de uma família de origem judaica, a artista utiliza a escritura de modo subvertido: não para escrever a memória dessa catástrofe-síntese do Ocidente, mas para, por outro lado, descrevê-la; ou, antes, escrever seu esquecimento. Seligmann-Silva afirma que, ao “apagar a memória do mundo”, esse apagamento “tem justamente um efeito de memória”, porque a artista “estende nosso horizonte e alarga nosso espaço lúdico de ação” (SELIGMANN-SILVA: 2012, p. 94).

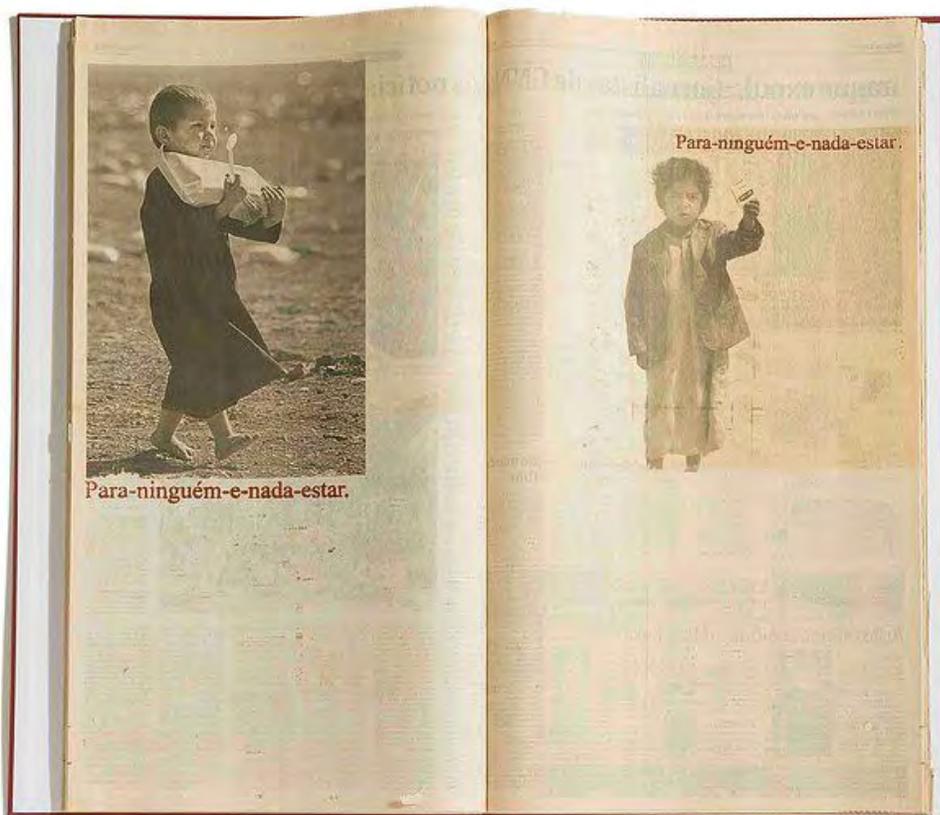


Figura 15
Para-ninguém-e-nada-estar, da série *Diários Públicos*
Leila Danziger, 2006-2010

Mas, se o teórico nos diz que Leila parece pedir silêncio (“Silêncio, por favor!”, ela parece nos dizer” [SELIGMANN-SILVA: 2012, p. 91]), evidenciando o caráter silencioso dessa desescrita que quer negar as falas positivas do mundo, o suporte do jornal parece evocar, irremediavelmente, essa multidão de vozes, que resistem em ser suprimidas no trabalho de Leila - a despeito de sua vontade de silêncio. É impossível, dir-se-ia, escapar ao turbilhão polifônico de informações que constituem nosso defasado aparato de memória histórica, sobretudo nossa história do presente. E, por mais violento que seja o gesto de Leila, e por mais delicado que o seja, seu trabalho, como o de Mira Schendel, embora dotado deste imenso potencial silencioso,

abarca todas as vozes: é, como visto no primeiro capítulo deste estudo sobre o trabalho de Mira, “pura entropia”, a levar todas as vozes de volta à massa da terra, misturadas e irreconhecíveis. Situa-se, portanto, na tênue zona de tensão entre o silêncio e a polifonia, entre o balbucio e o grito de denúncia, este trabalho que, mais que operar “uma diferenciação no discurso jornalístico, problematizando a verdade construída como obviedade através da desordem e da ruína produzida na materialidade da página” (COSTA: 2012, p. 69), como sugere Luiz Cláudio da Costa, dá corpo ao esquecimento - ou voz ao silêncio.

O corpo da artista coloca-se sempre como operador dessa desescrita, quando aparece performando o ato do apagamento, como no caso do vídeo citado acima, mas, também, quando não aparece - ou quando aparece apenas desde sua retirada. Se vimos, com Barthes, que “a escritura é o ato muscular de escrever, de traçar as letras” (BARTHES: 2009, p. XX), afirmação que atribui uma perspectiva corporal ao ato da escrita, podemos observar, com Danziger, que a desescrita, nesse caso, funciona como o ato muscular de *apagar* as letras. E, se já observamos anteriormente que a desescrita é aquilo que está por sob o texto, nos locais de ausência - se quisermos, de apagamento - que ele nos oferece, e é obtida pelo escritor sempre com maior ou menor grau de violência, tendo o corpo como set, então o trabalho, de modo geral, de Leila nos surge como exemplo privilegiado de desescrita. Mesmo quando não está presente, temos índices do corpo da artista na operação de apagamento: no vídeo *Vanitas* podemos ouvir o barulho do jornal sendo rasgado, substituto sonoro do *gesto* - mas o corpo, então, não carece mais de presença, pois a artista, tendo retirado as palavras dos textos jornalísticos, retira também seu corpo, deixando apenas os rastros de seu movimento - que, como nos sugere a instalação na frente da qual o vídeo *Pallaksch, Pallaksch* é projetado (figura 16), é repetitivo, exaustivo, de algum modo violento, infinito, quase.



Figura 16
Pallaksch, Pallaksch
Leila Danziger, 2010

É preciso reinventar nossa memória falida, anestesiada; reformular as Escrituras do presente, que enunciam a catástrofe do desmundo - e, para isso, escovar as páginas dessas escrituras banalizadas, desescrevendo a memória para dar voz ao esquecimento. A descrita de Leila Danziger encontra, nas frinchas da escrita descartável do mundo, o potente silêncio que se apresenta por sob as infinitas vozes da Babel do espetáculo e da informação, propiciando uma nova possibilidade de lembrar-se: desescrever, em poesia, oferecendo modos de pensar, discutir e construir outras possibilidades de memória e de mundo, através da ausência implicada na linguagem, que faz apagar, recusar ou questionar certas palavras, certas imagens, certos corpos.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Tradução de Sergio Alcides. Revista Cacto, número 1, Agosto de 2002. Páginas 142 - 149

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

AGUILLAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

BARTHES, Roland. “Variações sobre a escrita”. In: *O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita*. Lisboa: Edições 70, 2009.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Magia, técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CAMARA, Rogerio. “A Enciclopédia Branca de Wladimir Dias-Pino”. In: <http://www.encyclopediavisual.com/textos.detalhes.php?secao=4&subsecao=17&conteudo=48>, 2008. Acesso em: 04/2015.

CAMPOS, Haroldo de. “Entrevista a Sonia Salzstein”. In: SALZSTEIN, Sonia (org.). *no vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Marca d’Água, 1996.

CAMPOS, Haroldo de. “da fenomenologia da composição à matemática da composição”. In: CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio (org.). *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CIRNE, Moacy. “Duas ou três coisas sobre o Poema/Processo”. Revista Ponto 2, Rio de Janeiro: Ponto, 1968. Disponível em <http://www.poemaprocesso.com.br/textos.php?texto=89> acesso em Abril/2015.

COHN, Sergio. “Tempos interessantes: um ensaio em múltiplas vozes”. Revista *Pensamento Brasileiro*, número 1, Janeiro de 2012.

COSTA, Luiz Cláudio da. “A melancolia na arte: um artefato da vida pública”. In: DANZIGER, Leila. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?”. Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*. São Paulo, n. 10, p. 113-116, Maio, 2001.

DELEUZE, Gilles. “Prólogo” e “A literatura e a vida”. In: *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DIAS-PINO, Wladimir. *Wladimir Dias-Pino*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

DIAS-PINO, Wladimir. “Entrevista a Márcio Almeida”. Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/2010/prestrelia_parte1_dez10.htm acesso em Abril/2015.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. “Miragrafias”. Folha de S. Paulo. Jornal de resenhas. 13/04/2002. Disponível em <http://editora.cosacnaify.com.br/ObraImprensaLeiaMais/173/Ricardo-Fabbrini.aspx> acessado em Abril/2014.

FENOLLOSA, Ernest. “Os caracteres da poesia chinesa como instrumento para a poesia”. In: CAMPOS, Haroldo (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

FLUSSER, Vilém. “Indagações sobre a origem da língua”. In: SALZSTEIN, Sonia (org.). *no vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Marca d’Água, 1996.

FREUD, Sigmund. “Nota sobre o Bloco Mágico”. In: *Obras completas, vol. 16*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas. palavra imagem objeto: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MARGUTTI, Mário. *Do poema visual ao objeto-poema: a trajetória de Neide Sá*. Rio de Janeiro: Editora Lacre, 2014.

MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. Coleção Espaços da Arte Brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

MARQUES, Maria Eduarda. “O lugar da pintura na obra de Mira Schendel”. In: *Mira Schendel pintora*. Catálogo de exposição. Instituto Moreira Salles, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “A linguagem indireta”. In: *A prosa do mundo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”. In: *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.

NANCY, Jean-Luc. “Fazer, a poesia”. Tradução de Letícia Della Giacoma de França, Janaína Ravagnoni e Maurício Mendonça Cardozo. Revista *ALEA*. Rio de Janeiro, vol. 15/2, p. 414-422, julho-dezembro de 2013.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo às vanguardas*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PRADDO, Gilberto. “Projetos recentes do Grupo Poéticas Digitais”. In: SARAIVA, Alberto (org.). *Poesia visual*. Rio de Janeiro: F10 Editora: Oi Futuro, 2013,

PUCHEU, Alberto. “Apresentação”. In: CICERO, Antonio. *Antonio Cicero / por Alberto Pucheu*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

PUCHEU, Alberto. “Apoesia contemporânea”. Ensaio sem data disponível no site: <http://www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/apoesiacontemporanea.pdf> acesso em Abril/2015.

PUCHEU, Alberto. *Roberto Corrêa dos Santos: o poema contemporâneo enquanto o “ensaio teórico-crítico-experimental”*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

REZENDE, Renato. “Poesia e política”. In: ZARVOS, Guilherme. *Guilherme Zarvos / por Renato Rezende*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

RIVERA, Tania. “A casa da letra”. In: TRINDADE, Helena. *LIVROS*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

SÁ, Álvaro de. *Vanguarda: produto da comunicação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

SALZSTEIN, Sonia (org.). *no vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Marca d’Água, 1996.

SANTOS, Roberto Corrêa; REZENDE, Renato. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito: FAPERJ, 2011.

SCHENDEL, Mira. Sem título. In: SALZSTEIN, Sonia (org.). *no vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Marca d’Água, 1996.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Uma arca para a memória: Leila Danziger e a videoarte como prática de descascar o mundo”. In: DANZIGER, Leila. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2008.

TASSINARI, Alberto. “Quatro esboços de leitura”. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Rio de Janeiro: Rocrod, 1987.

TRINDADE, Helena. “Poética da letra”. In: SARAIVA, Alberto (org.). *Poesia visual*. Rio de Janeiro: F10 Editora: Oi Futuro, 2013.

ZARVOS, Guilherme. *Branco sobre branco: CEP 20.000/CEPensamento (1990-2008): uma possível rota*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009; Rio de Janeiro: Editora NONOAR, 2009.

ZARVOS, Guilherme. *Guilherme Zarvos / por Renato Rezende*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

Índice de imagens

Figura 1: *L'évolution de la sensibilité technique dans la poésie*. Esquema elaborado por Isidore Isou, sem data. Retirado do site www.lettrisme.com, acessado em Junho/2013.

Figura 2: Sem título. Da série *Objetos Gráficos*. Mira Schendel, 1968. Retirado do site <http://revista.casavogue.globo.com/mostra-expos/arte-concreta-celebra-52-anos-de-brasil/>, acessado em Abril/2014.

Figura 3: Vista de trabalhos da série *Objetos Gráficos* na exposição “O alfabeto enfurecido”, de Mira Schendel e Leon Ferrari, no Museu Reina Sofía, Madri, em 2009. Foto de EFE. Retirado do site <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2009/12/09/escenariosysociedad/SOCI-03.html>, acessado em Abril/2014.

Figura 4: Sem título. Da série *Objetos Gráficos*. Mira Schendel, 1967. Retirado do site <http://temas.estadao.com.br/fotos-sobre-leon-ferrari/serie-objetos-graficos-de-mira-schendel,3D46C4A7-C0A6-4480-8935-CEEBADD87003>, acessado em Abril/2014.

Figura 5: Sem título. Álvaro de Sà, 1968. In: DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971, s/p. Disponível em: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/65/3b/71/653b71df4f57d312854d0ecd8dcee97d.jpg>, acessado em Maio/2015.

Figura 6: Sem título. Álvaro de Sà, 1968. In: DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971, s/p.

Figura 7: *Baleutros*. Pedro Bertolino, sem data. In: DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971, s/p.

Figura 8: *A corda*. Neide Sá, 1967. Retirado do site: <http://fernandanogueira-escritos.blogspot.com.br/2011/11/poemaprocesso-en-br-60-70-radicalidad-y.html>, acessado em Maio/2015.

Figura 9: *A AVE*. Wladimir Dias-Pino, 1956. In: SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2008, p. 178.

Figura 10: Capa de *A AVE*. Wladimir Dias-Pino, 1956. In: DIAS-PINO, Wladimir. *Wladimir Dias-Pino*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010, s/p.

Figura 11: Página de *A AVE*. Wladimir Dias-Pino, 1956. Retirado do site: www.encyclopediavisual.com, acessado em Maio/2015.

Figura 12: Página de *Pré-história: uma leitura projetada*, do projeto *Enciclopédia Visual*. Wladimir Dias-Pino, 1990. Retirado do site: www.encyclopediavisual.com, acessado em Maio/2015.

Figura 13: da série *Vanitas*. Leila Danziger, 2010. Retirado do site: www.leiladanziger.com, acessado em Maio/2015.

Figura 14: *Pallaksch, Pallaksch*. Leila Danziger, 2011. Retirado do site: www.leiladanziger.com, acessado em Maio/2015.

Figura 15: *Para-ninguém-e-nada-estar*, da série *Diários Públicos*. Leila Danziger, 2006-2010. Retirado do site: www.leiladanziger.com, acessado em Maio/2015.

Figura 16: *Pallaksch, Pallaksch*. Leila Danziger, 2010. Retirado do site: www.leiladanziger.com, acessado em Maio/2015