

Universidade Federal Fluminense

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das
Artes

**CONTINUAR DESLIZANDO:
TRÊS ESTRATÉGIAS PROVISÓRIAS PARA A CRÍTICA DE ARTE**

Ana Elisa Lidizia Soares Claro Dias

Niterói

2020

Ana Elisa Lidizia Soares Claro Dias

**CONTINUAR DESLIZANDO: TRÊS ESTRATÉGIAS PROVISÓRIAS PARA A
CRÍTICA DE ARTE**

Dissertação apresentada como 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. Viviane Matesco.

Orientadora: Prof^a. Dra. Viviane Matesco

AGRADECIMENTOS

À Viviane Matesco pela confiança.

À Marisa Flórido pelo princípio.

Ao Ricardo Basbaum pela generosidade.

À Giovana pelas risadas.

Aos meus pais por estarem sempre lá.

Aos meus, Alice, Aline, Clara, Mariana, Juliana, Leonardo, Carol, e Jac, por toda a alegria.

À UFF pela acolhida.

À CAPES pela bolsa.

À você que me lê.

RESUMO

DIAS, Ana Elisa Lidizia Soares Claro. *Continuar deslizando: três estratégias provisórias para a crítica de arte*. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

O presente trabalho surge do interesse em investigar modelos provisórios de escrita crítica em arte. Instigada por operações executadas em obras das artistas Elida Tessler, Vera Bernardes, Leila Danziger, Mira Schendel, Mirtha Dermisache, Ana Hatherly e Karin Lambrecht sobre as relações entre imagem, palavra e corpo e desejante de responder às indagações em forma de crítica, cria-se três estratégias provisórias de escrita de arte, a saber: a desescrita, a ilegibilidade e a erótica. Visa-se uma perturbação na linguagem, a qual nomeamos *deslizamento*.

Palavras-chave: Crítica de arte. Elida Tessler. Vera Bernardes, Leila Danziger. Mira Schendel. Mirtha Dermisache. Ana Hatherly. Karin Lambrecht. Desescrita. Ilegibilidade. Erotismo. Deslizamento.

ABSTRACT

DIAS, Ana Elisa Lidizia Soares Claro. *Continue to slide: three provisional strategies for art criticism*. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

The present essay arises from the interest in investigating provisional models of critical writing on art. Instigated by operations carried out in works of art by Elida Tessler, Vera Bernardes, Leila Danziger, Mira Schendel, Mirtha Dermisache, Ana Hatherly and Karin Lambrecht on the relations between image, word and body; as well as wishing to respond such inquiries in the form of critique, three provisional strategies are thus created: un-writing, illegibility and erotics. A disturbance in language is what is aimed for, [a disturbance] which we call *slip*.

Key words: Art criticism. Elida Tessler. Vera Bernardes, Leila Danziger. Mira Schendel. Mirtha Dermisache. Ana Hatherly. Karin Lambrecht. Un-written. Illegibility. Erotic. Slide.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Elida Tessler. *Meu nome também é vermelho*. 2009. Livro com intervenções gráficas. Disponível no site da artista http://www.elidatessler.com/pag_nova_obras.htm Acessado em Abril de 2020.

Figura 2 – Vera Bernardes. *Sem título n 2*. 2015. Desenho e bordado em lona crua e marcador de tinta acrílica. 88 x 62 cm. Disponível no site da artista. <http://www.verabernardes.com/xis.html> Acessado em Maio de 2020.

Figura 3 – Leila Danziger. *Greifswalder Str. 138*. 2003. Jornais apagados e carimbados. Dimensões variáveis. Disponível no site da artista. <https://www.leiladanziger.net/sobre-1-c112s> Acessado em Abril de 2020.

Figura 4 – Mira Schendel. *Sem título*. 1964. Grafite em papel arroz. 47 x 24,1 cm.

Figura 5 – Mirtha Dermisache. *Carta (série Diez Cartas)*. 1970. Coleção Calouste Gulbenkian Lisboa.

Figura 6 – Ana Hatherly. *Carta cheia de Esperança*. 1973. Coleção Calouste Gulbenkian Lisboa.

Figura 7 – Karin Lambrecht. *Meu corpo Inês*. 2005. Registro de ação e instalação. Dimensões variáveis. Disponível em <https://nararoesler.art/artists/44-karin-lambrecht/> Acessado em Janeiro de 2020.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Alguns deslizes iniciais8

CAPÍTULO I

A escritura vai se des-escrevendo.....13

CAPÍTULO II

Cartas ilegíveis37

CAPÍTULO III

Caçando porcos corpos54

CONCLUSÃO

E tudo continua deslizando74

REFERÊNCIAS77

INTRODUÇÃO

Alguns deslizes iniciais

O objeto desta pesquisa é a linguagem que se deseja crítica. Crítica aquela que vai se fazendo junto do seu objeto, de enlace amoroso, ou seja, que assume suas ambiguidades, acolhe o momento presente e movediço da experiência do amante, sujeito fraco. Crítica enquanto investigação amorosa dos limites daquilo que não posso apreender, apenas enlaçar e compor. A crítica que não se apodera de seu objeto, mas assegura a todo tempo as condições de sua inacessibilidade.

O sujeito amante, autor(a) dessa pesquisa, não é capaz de produzir grandes enunciados. É uma persona qualquer, cujo discurso¹ só é possibilitado pelo amor. A crítica amante responde sempre em sussurros, sempre de forma incompleta, fragmentada. A relação amorosa aqui dá-se entre a crítica de arte e a obra de arte; discurso, pois, de extrema solidão, mas que insiste em afirmar sua deriva. É, desta maneira, um método pleno em vontade de abrir campos de significação provisória de algo que continuará inapreensível, investigando principalmente essa sua opacidade, esse seu apagamento.

Todo encadeamento significativo que estrutura a linguagem pode, a partir de diferentes funcionamentos, falhar, produzindo uma deriva de sentido. Uma possibilidade de deslizamento, ou seja, de fratura, de perturbação na/da /linguagem, que será desenvolvida nessa dissertação, é a produção de intervalo. Ao mesmo tempo parte fundamental do fluxo da escrita, sendo condição da produção de linguagem e da iminência do dizer, o intervalo, que aqui trataremos também como brancura, articula a espera e o desejo. Talvez seja uma tentativa de identificar os ruídos que só são possíveis de perceber quando silenciados os cenários.

Esse deslizamento do significante na cadeia linguageira (*da* linguagem) faz também com que o sujeito seja de igual forma deslizante, instável, não essencialista, que sua escritura percorra um discurso em igual forma não

¹ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981. 2 Edição. p.7.

essencialista. Pensemos esses deslizamentos como fuga tácita dos binômios, escritura sempre em direção à sua ilegibilidade², que se movimenta em direção aos seus limites, à sua opacidade, ao seu apagamento; borda de um estranho limbo de indiscernibilidade.

O deslizamento é um experimentar, um inventar da linguagem. Ele é um roçar a língua, um enlaçar, um impulsionar, um expelir, um agredir, um amar a linguagem. O deslizamento pode ser o que você quiser. O deslizamento é uma prótese, um dildo, um guarda-chuva. Deslizamento é.

O silêncio no coração da palavra de que nos fala a narrativa de Clarice Lispector³, nos remete a uma reflexão importante a respeito da linguagem: a palavra não representa ou torna presente uma coisa/um objeto que lhe seria anterior e do qual seria sua expressão. A palavra não conteria esse precedente, ela seria, ao contrário, a manifestação do afastamento daquilo que ela nomeia (a palavra afasta a coisa para significá-la). Nesse sentido, a linguagem é a ausência da coisa; a palavra é uma falta fundamental, é um esvaziamento, é uma nulidade, é um fantasma. Ela é o estado de perda da coisa inicial que designa, ela é a morte desse nomeado e, ao mesmo tempo, é aquela que lhe concede nova vida.

O estudo da escrita em arte que é o propósito primeiro desta dissertação só se torna possível a partir do enamoramento do texto a diversos trabalhos de arte. As obras que serão tratadas aqui provem de procedências díspares e divergem em práticas, meios e resultados visuais. Veremos intervenção gráfica, bordado, trabalho em jornal, grafite, desenho, fotografia-performance. Travaremos um diálogo íntimo a inúmeros processos, grande parte deles em investigação da escrita, mas não exclusivamente. As múltiplas técnicas serão elementos importantes para as também múltiplas abordagens críticas e colaborarão ao estudo da escrita devotada a cada trabalho.

² AGAMBEN, Giorgio. *A quem se dirige a poesia (ensaio)*. Trad. Daniel Heller-Roazen. In: *New Observations*, N.130, 2015.

³ LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite?* Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1994.

Um dos aspectos que Roland Barthes salienta é que a crítica é um discurso – ou linguagem- sobre outro discurso, a linguagem-objeto, com a qual compõe e, ainda, estabelece um diálogo entre ela e o mundo, colocando-a em situação. Ainda Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*, no que diz respeito a escolha de uma escrita fragmentada e deslizante sem eu/narrador fixo e rejeitando uma narração contínua, que tem como inspiração mais próxima *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, texto de estrutura epistolar, prioriza o discurso não submetido à doxa e portanto livre para ser inconclusivo, porque ele enquanto poeta (missivista/remetente) apenas enuncia o início, o fim pertence a quem o recebe (missivista/destinatário). Nesse momento em que o crítico passa a problematizar a própria linguagem ao invés de utilizá-la somente como instrumento de abordagem, ele torna-se escritor. E finalmente, o conceito de obra também muda; sob a perspectiva da pluralidade, a obra e a escrita tornam-se ambas abertas à multiplicidade e possibilidades de lugar e sentido, admitindo inclusive suas ambiguidades.

Ora, se o lugar de fala da crítica é um lugar parcial, comprometido, autoral, se é o lugar de quem se importa, daquele que abandona suas próprias certezas e 'orgulhosas esperanças', de recusa à doxa, não almeja a construção fechada, dedutiva ou indutiva e de desejo ao transitório, este é o lugar também das epístolas. Sabemos que uma carta não guarda o tempo da escrita, nem mesmo o desejo que a ditou. Uma carta guarda somente rastros do amor. De certa forma, o escrever da carta é aquele tarde demais.

Importante assinalar que as análises textuais em crítica aqui serão performadas/executadas concomitantemente, ou, no mínimo, de maneira muito próxima, a análise dos trabalhos e às questões de escrita evocadas. É uma metodologia dupla, se não interna, acerca da escrita. Escrever e criticar a um só tempo. Por isso, também encontraremos fragmentos que não se dedicam exclusivamente a analisar obra sequer, mas apenas e com entusiasmo, a escrita se voltará sobre si mesma em devaneio.

No primeiro capítulo da dissertação confundiremos deliberadamente as noções de *silêncio*, *brancura* e *intervalo* entendidos positivamente como matéria produtora de uma desescrita, um desfazimento da língua, um desmontar, nas

obras: “Meu nome também é vermelho” (2009) da Elida Tessler, “Sem título n2” (2015) da Vera Bernardes, “Greifswalder Str.138” (2003) da Leila Danziger e “Sem título” (1964) da Mira Schendel, artistas para/com as quais foram escritas críticas.

Uma *segunda* possibilidade de deslizamento é a troca de cartas entre amantes. A partir de um conceito que nomeamos crítica epistolar, desenvolvida ainda na pesquisa da graduação em História da Arte e que aqui continuaremos, se estabelecerá, no CAPÍTULO II, um enlace amoroso com as obras-cartas de 1973 e 1970 respectivamente das artistas Ana Hatherly e Mirtha Dermisache, investigando aproximações e estranhamentos, buscando a ilegibilidade dessa escritura amorosa.

Por fim, o CAPÍTULO III ou uma *terceira* possibilidade de deslizamento, trata do excesso, da carne e do corpo do texto. Sabemos que a linguagem é estruturante dos seres descontínuos⁴. Cogitamos, pois, se é possível uma linguagem que busque a desestabilização dessa continuidade. Uma linguagem erótica, aquela que evoca uma continuidade perdida. A linguagem como corpo erótico aliado às obras de arte que investigam o mesmo frêmito, enfim. Nesse deslizamento do significante há também o deslizamento do discurso no mercado do gozo, pois o discurso detém os meios de gozar, na medida em que implica o sujeito. Um sujeito é aquilo que pode ser representado por um significante para outro significante; e nisso está sua condição provisória e relativa à transitoriedade e a opacidade do significante. Essa prótese erótica forjada será ferramenta de análise do procedimento de criação de imagem na obra “Meu corpo Inês” (2005) de Karin Lambrecht.

Criticar é elencar fragmentos, diz Schlegel. A língua alemã permite estabelecer, como nota Rubens Rodrigues⁵, a relação entre a palavra *Fragment*, o verbo *fragen* (perguntar, questionar) e o adjetivo *fragwürdig* (problemático, digno de questionamento). O fragmento é então problemático (ou questionável) em si mesmo. Trata-se assim de trazer o problema para o interior da reflexão filosófica, desdobrada necessariamente também na forma.

⁴ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.p.11.

⁵ NOVALIS. *Pólen*. Tradução, comentários e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988. p.11.

Um texto que se constrói em fragmentos, uma vez que trata-se de trazer o problema (da crítica de arte) para o interior da reflexão, desdobrada necessariamente também na forma desse texto. Como defende Schlegel⁶, se por um lado o fragmento espelha uma crise formal, por outro ele marca em sua própria forma, os termos de uma abertura a novas e diversas possibilidades sistêmicas. No fragmento 206 do *Ateneu* pode-se ler: “um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante, perfeito e acabado em si como um porco-espinho⁷”. Não obstante o fato de, enquanto forma particular da natureza, ser perfeito e acabado em si, o porco-espinho aponta para todos os lados, e nessa medida ele é particular e universal ao mesmo tempo.

O fragmento em nada abandona certa sistematicidade, o que faz é introduzir um desdobramento que permite conceber um sistema não apenas como edifício fechado, mas também uma totalidade em que a fragmentação não é suprimida, mas mantida na própria articulação. Isso significa abrir caminho para que se forme não apenas um, mas diversos sistemas provisórios que se interpenetrem, sem que haja prevalência de um sobre o outro.

Sendo um sistema provisório, temporário, a incompletude em nada constrange, ela é, antes, almejada, pois assim como o respiro e o intervalo que fazem parte produtora de significante em algumas das obras abordadas, na escrita tal brancura também é geradora de engendramentos significantes. Assim sendo, a operação de incompletude interna aos fragmentos críticos é proposital.

O elencar de fragmentos é o criticar.

⁶ SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

⁷ NOVALIS. *Pólen*. Tradução, comentários e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988. p.11.

CAPÍTULO I

A escritura vai se des-escrevendo

O objeto amado (obra de arte) não se mexe; é o sujeito amoroso (eu) que, num certo momento, se afasta. Ora, só existe ausência do outro: é o outro que parte, sou eu quem fica. O outro está em estado de sentido em perpétua partida, sumiço, de viagem; é, por vocação, migrador, fugidio; eu sou, eu que amo, por vocação inversa, sedentário, imóvel, à disposição, à espera, plantado no lugar, em sofrimentos, como um pacote num canto escuro da estação. Ou não.

Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela mulher: a mulher é sedentária, o homem é caçador, viajante. É a mulher que dá forma à ausência, elabora a ficção, pois tem necessidade de narrar, ela tece e canta. Narrar é preciso, viajar não é preciso. Mas a mulher não narra apenas a ausência do outro, ela é também o outro, sempre ausente. É ela que conhece o amor, o que falta, já nos contara Platão n' *O Banquete* ⁸(385-380 a.C.). Sócrates chama à memória a explicação de Diotima, uma sacerdotisa, ou seja, alguém que consegue entrar em contato com o mundo dos deuses. Surge o amor, Eros, nas palavras de Diotima, essa mulher que não estava presente entre aqueles do banquete.

A mulher como o corpo ausente quer se manter irrepresentável, não quer portanto se fixar em imagem. O amor também seria, portanto, algo outro, irrepresentável. Sabia Sócrates disso. A mulher, mesmo sedentária, está sempre desestabilizada, não estática. É um corpo imagético que não se fixa e por isso sua escrita também não se positiva, não se impõe. As escritas são antes des-escritas. Ao des-fazer o que já está dado no mundo, essas linhas produzem um espécie de trama com interrupções, buracos mesmo, espaços sem os quais nenhuma escrita pode se dar completamente.

⁸PLATÃO. *O banquete*. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000048.pdf>

Esse gesto de tramar é, sem dúvida, um inscrever no mundo, mas produzindo ao revés. Seguem os fragmentos:

Fragmento 1.

Quem escreve, rasura.

(Para Elida Tessler)

Odisseu passa dez anos na guerra de Troia e dez anos leva para retornar à casa em Ítaca. Lá estão Penélope e seu filho. Com o senhor daquela próspera casa ausente, Penélope é sujeitada à pretendentes interessados em sua fortuna. A fim de protelar um novo casamento, uma vez que se acreditava na morte de Odisseu vide sua demora, Penélope começa a tecer uma mortalha para seu sogro, Laertes. Assim, afirma sua posição privilegiada na linhagem de Ulisses. Finda essa mortalha estaria pronta a se casar novamente e fazer desse homem o novo rei de Ítaca. Penélope passa, então, as manhãs tecendo a mortalha e à noite, enquanto dormem seus pretendentes, destece os fios daquele sudário. Almeja, talvez, controlar seu destino em uma sociedade na qual as mulheres eram mães *de* ou filhas *de*, propriedades *de* senhores endinheirados.

(Penélope é, por vinte anos, rainha de Ítaca.)

Não sabemos o que diz Penélope em seu silêncio, mas sabemos de seu rastro. Elida Tessler rasura romances. Rasura apaixonadamente. Estando sempre em obras inacabadas, procura dar continuidade a tal inacabamento. Abre buracos e mais buracos nos já fendidos textos. Risca de vermelho toda palavra que não vermelho. As páginas se sucedem e as fendas se alternam, vazios em lugares inauditos, linhas que se alinham lentas. As palavras ainda por vir, aquelas que não virão. A palavra finda, funde. Vermelha é a única que preserva seu corpo não rasurado. Vermelha não rasurada. Usada. O risco da fenda, do texto fendido, da falta falida, falada, fadada, recebida e dada, doada.

Literatura como defesa do atrito, é possível dizer. Todos os textos literários podem ser entendidos como cartas para quem os lê ou seja para a um

espécie de nada. Isso não significa para o vazio. A autoria desse fragmento não é neutra, pois apela, convida, clama o outro, você. É um dispositivo operante de transmissão. Seu nome também. Seu nome ainda.

Nessa rasura intermitente vai tecendo um novo texto; ilegível. Esconde as palavras que não a interessam nesse sudário e dá novas ranhuras ao texto. Seus gestos são duplos, ao ocular as palavras outras, aquelas que não são seu nome, vermelho, cria novas ranhuras e linhas pra tessitura do livro *Meu nome é vermelho*⁹ de Orhan Pamuk. É uma espécie de invasão.

O livro de Pamuk é constituído por dezenove vozes narrativas, combinando trama policial a um panorama histórico e cultural da Turquia, país dividido entre Ocidente e Oriente. A trama se passa em Istambul no final do século XVI. Entre os narradores: um cachorro, um cadáver, o pigmento vermelho.

O que significa trabalhar sobre, dentro, de um livro de outrem? É invadir um território? A intervenção gráfica acompanha uma instalação. Mas podemos pensar essa intervenção como uma ocupação.

É uma ocupação permitida, passiva, ou uma ocupação forçada, violenta? Há disputa pelo território? Preta Ferreira¹⁰, importante líder na luta por moradia em São Paulo, diz que ninguém ocupa porque quer mas porque tem necessidade. A ocupação é um movimento em direção à coletividade. Interessante trazer esse espírito para uma obra de arte. Ocupar um livro de romance de autor homem em busca de espaço na narrativa da cor, algo como uma caminhada em direção à expansão.

Também conhecido como “redshift¹¹”, o termo em inglês para desvio para o vermelho, corresponde a uma alteração na forma como a frequência das ondas de luz é observada em função da velocidade relativa entre a fonte emissora e o receptor observador em um aparelho chamado espectroscópio. Se o emissor

⁹ PAMUK, Orhan. *Meu nome é vermelho*. Trad. Eduardo Brandão. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

¹⁰ Fala de Preta Ferreira em entrevista ao site “Vermelho”. Disponível em <https://vermelho.org.br/2019/08/15/preta-ferreira-estou-presa-pois-a-justica-no-brasil-e-seletiva/>

¹¹ Artigo disponível em <https://einstein.stanford.edu/content/relativity/q56.html>

(fonte de luz) se move na direção do receptor, o intervalo de tempo que o receptor mede entre duas cristas consecutivas será inferior ao medido pelo emissor, logo o receptor observa um desvio para a gama de cores de mais elevada frequência (desvio para o azul no espectro). Se o emissor (fonte) se afasta do receptor observador, o intervalo de tempo que este mede entre duas cristas consecutivas aumenta, observando um desvio para a gama de cores de mais baixa frequência (desvio para o vermelho no espectro). Uma das causas para esse desvio é a expansão do universo.

É possível que o trabalho de Elida apresente ainda outra camada ao remeter a um dos trabalhos mais complexos de Cildo Meireles *Desvio para o vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio, 1967-84*. A obra de Meireles foi concebida em 1967 e desde 1984 fora montado em diferentes versões. Desde 2006 é exibido em Inhotim em caráter permanente. Formado por três ambientes articulados entre si com o objetivo de oferecer uma sequência de impactos sensoriais ao espectador que o levam sempre ao mesmo ponto de partida de dominância do vermelho, o primeiro (*Impregnação*) apresenta uma soberba coleção monocromática de objetos, móveis em uma idiosincrasia doméstica. Em *Entorno* e *Desvio*, os ambientes seguintes, percebe-se a saturação causada pela cor, dominando até mesmo a matéria. Os objetos são antes cor. Ou a cor é agora matéria, objeto, coisa palpável.

A intervenção gráfica de Tessler opera como grande ocupação no sentido de dominar os espaços ociosos de intervalo entre palavras e ao mesmo tempo materializando a cor vermelha em traços, feridas vivas, coisa palpável, nome.

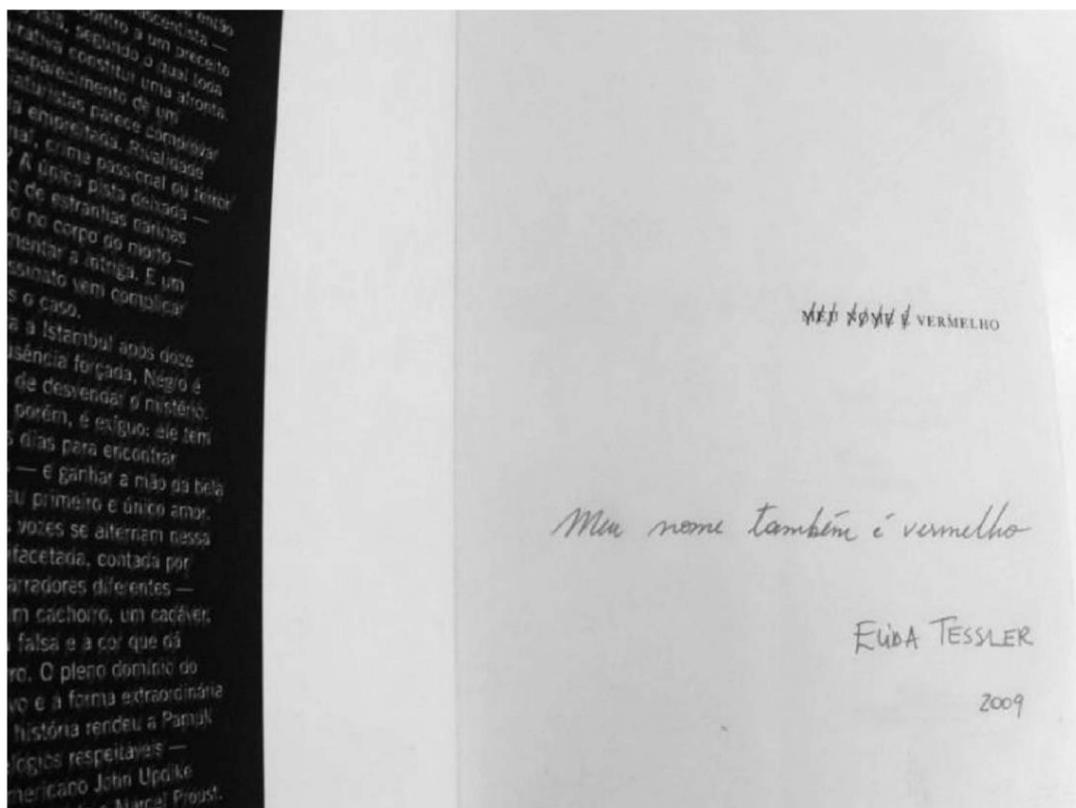


Figura 1
 Elida Tessler
 Meu nome também é vermelho, 2009.
 Livro com intervenções gráficas.

Fragmento 2.

Palavra é sulco, é corpo, é oco.

(Para Vera Bernardes)

O gesto aparentemente oximórico da esposa de Ulisses. Tecer, destecer, tecer destecendo. Aqui, no entanto, o que move as suas mãos não é mais a esperança de retorno do herói, um mundo povoado de deuses. É, ao contrário, a consciência da sua falta. Sem herói ou linha possível, tece o próprio corpo: pano encarnado, colcha de promessas. Talvez seja a si mesma que Penélope espera.

W.J.T. Mitchell ¹² nos lembra a tendência a acreditar que só o que precisamos para ler textos é sermos alfabetizados e, portanto, para ver imagens não seria exigido nenhum tipo de aprendizado como pré-requisito. Ver e ler são, definitivamente, atos distintos em nossa cultura, mas ambos exigem a utilização de repertórios para sua decodificação. A alfabetização programa a nossa percepção para decodificar textos em acordo estrito a regras determinadas, o que nos faz experimentar dificuldades se desejarmos explorar outros modos de leitura. Tendemos a crer que, apesar das diferenças semânticas existentes entre os muitos idiomas, as convenções para a leitura são universais.

Ao depararmos com um texto como o de Bernardes, ou até mesmo um texto modernista, como uma poesia concreta, por exemplo, temos severas dificuldades em perceber elementos fundamentais contidos na página, no suporte do texto. Somos incentivado a ignorar, por exemplo, os intervalos, os espaços em branco, entre letras, palavras e linhas. Na tessitura de Bernardes, os espaços em branco são códigos que produzem positivamente significado. A ilegibilidade é matéria a ser notada, codificada. Se assumimos que todo texto foi

¹² MITCHELL, W.J.T. *Iconology, image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, pp. 7-52.

feito para ser lido, qual o sentido de um texto ilegível? Talvez resida no desejo de testar a textura dessas linhas.

Vera Bernardes borda uma escrita em tecido. Tece ideogramas ilegíveis que remontam outro mundo, aquele de palavras que não podem ser pronunciadas. Gestos aracnianos¹³ fraturados, falhados. Texto tecido sob o signo do amor. Mortalha, pois, tornando cego o que o cerca. Figura que está também na origem de seu nome. Não é apenas rastro que se vê, mas a *restância* do rastro, ou ainda, quando ver é perder. Tessitura de um eu ao mundo.

Essa experiência é como a da experiência interior¹⁴ em Bataille, momento que se está fora de si. Estamos aqui a alongar a experiência. Querendo ser sujeito anfíbio, aquele que está sempre a formar-se. O corpo residual escapa, disseram-me.

Texto em Bernardes é textura, produção antes de sinal do que de sentido. Mas como escrever sem produzir sentido? Pensemos o corpo como ferramenta de corte que abre o sulco na terra, no papel, no tecido, e rememora uma modalidade antiga de escrita, aquela para a qual se usava uma ferramenta cuneiforme (FLUSSER, 2010, p.25), fazendo com esse ato incisivo que a escrita participe do “ato vertiginoso do pensamento mítico” (FLUSSER, 2010, p.29) e sobreviva na memória da palavra nos fazendo lembrar que a letra já foi oca, que antes da frase temos já o risco.

Essas linhas ou caracteres alinhados e ilegíveis são como cicatrizes que preenchem o sulco original de cada letra, já a leitura, não deixa vestígios no texto-textura, não imprime marcas na página, indica apenas um gesto prolongado mas que acabará.

Nós, leitores dessa ilegitimidade, somos como viajantes, deambulando por essas terras alheias, meio nômades atravessando por conta própria através dos campos vermelhos das linhas nas quais nada se lê. Caminhamos como se

¹³ Em referência ao gesto fragmentado e cartográfico analisado em *O aracniano e outros textos* de Fernand Deligny.

¹⁴ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Editora Ática, 1992. P. 24.

tivéssemos aonde chegar e em breve seremos banidos dessa habitação temporária pois chegar-se-á ao fundo do texto. Verificamos sua espessura e descemos até o fim da página, até a última linha inscrita.

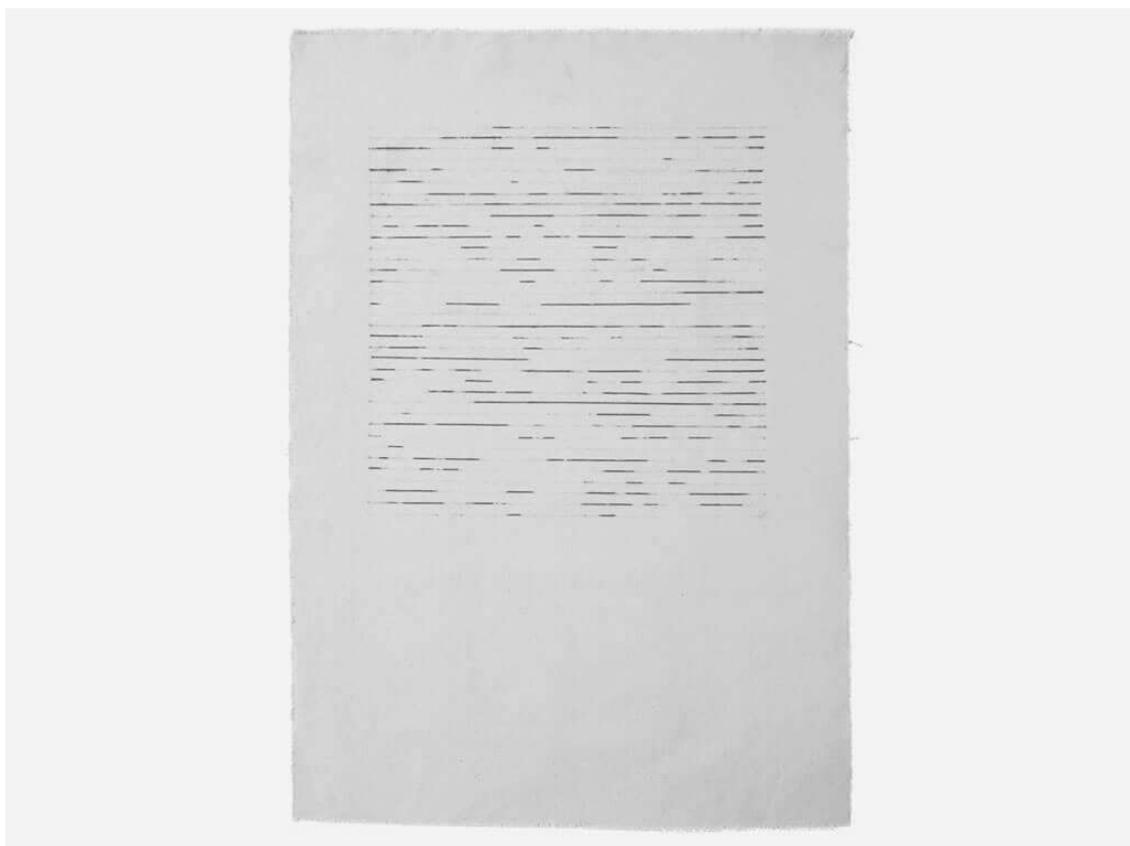


Figura 2
Vera Bernardes
Sem título nº2, 2015.
Bordado sobre lona.

Fragmento 3.

Sem tradução.

(Para Leila Danziger)

Justapor imagens, costurar agendas em branco, coletar livros em iídiche, idioma composto pela apropriação de várias línguas. O desejo de construir uma carnadura poética, de rasurar a carne com línguas esquecidas. Como dar peso ao espaço em branco do papel? Onde reside o peso do vazio?

Um contrassenso: o gesto de ler com uma lâmina, e com ela reescrever um texto como quem desenha o vazio, com quem recorta a luz. Como se vê um apagamento? (CORONA,2013)

Ao invés de catalogar e arquivar, Danziger *des*-arquiva, avesso do gesto. Desarquivar sendo a produção de um espaço do esquecimento que se revela médium no qual vestígios, os rastros, talvez possam aparecer. O esforço para lembrar é a vontade de esquecer? Como fazer com que a imagem persista? Criar um espaço intersticial onde as palavras continuam existindo em materialidade. Luta contra a barbárie.

Leila Danziger murmura e quando a língua está tão tensionada a ponto de gaguejar, balbuciar, a linguagem inteira atinge o limite que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio. Língua que resiste à nossa falta de memória. Que resiste a si mesma.

Ausência marcada em carne. Carne sem imagem, representação. Carne é coisa. Palavra é carne-coisa em resistência ao abandono. O que é um gesto fundamental? Pallaksch Pallaksch, sem tradução, só exigência.

Mas, se o teórico nos diz que Danziger parece pedir pelo silêncio (“Silêncio, por favor!, ela parece nos dizer” [SELIGMANN-SILVA: 2012, p.. 91]), evidenciando o caráter silencioso dessa *des*-escrita que quer negar as falas positivas do mundo, o suporte do jornal parece evocar uma multidão de vozes irregulares, que resistem a todo o tempo a serem definitivamente silenciadas a

despeito do desejo por silêncio. Por mais profundamente violento seja o aparentemente delicado gesto de Danziger, seu trabalho está dotado desse imenso potencial silencioso, mesmo ao abarcar internamente tantas vozes. É uma grande ruína que se exhibe na materialidade da página do jornal. A artista é a operadora desse dar a ver das ruínas de nós em desescrita, em apagamento das letras, das imagens. Tudo sombra.

Se vemos, com Barthes, que “a escritura é o ato muscular de escrever, de traçar as letras” (BARTHES, 2009, p.20), afirmação que atribui uma perspectiva corporal ao ato da escrita, observamos, com Danziger, que a desescrita, nesse caso, funciona como gesto muscular de apagar letras e imagens. Se a desescrita é aquilo que está por sob o texto, nos espaços reptícios, nos locais de ausência, se quisermos, de apagamento com menor ou maior grau de violência, então o trabalho de Danziger nos surge como exemplo privilegiado de desescrita.

Aqui já não vemos o corpo da artista, mas podemos evocar a memória do barulho jornal sendo rasgado, substituto sonoro ao corpo desaparecido, pois já não carece mais de presença, uma vez que a artista tendo retirado as palavras dos textos jornalísticos, retira também o seu corpo, morada do gesto, deixando apenas e novamente rastros do seu movimento que, como nos sugere a instalação na frente da qual o vídeo de Pallaksch, Pallaksch é projetado é repetitivo, exaustivo, de algum modo violento e quase sem fim.

Servindo-se da palavra plasticamente e da imagem como escrita, bagunçando os caminhos de apreensão do olho e do ouvido, produz uma pequena ferida, um furinho, sob a forma de esvaziamento ou desfazimento, o que confere ao espectador é breve sentimento de desorientação. Que rua é essa em Berlin número 138 não ousamos perguntar certos de que a construção que ali existia ruiu. Sem tradução, só exigência.

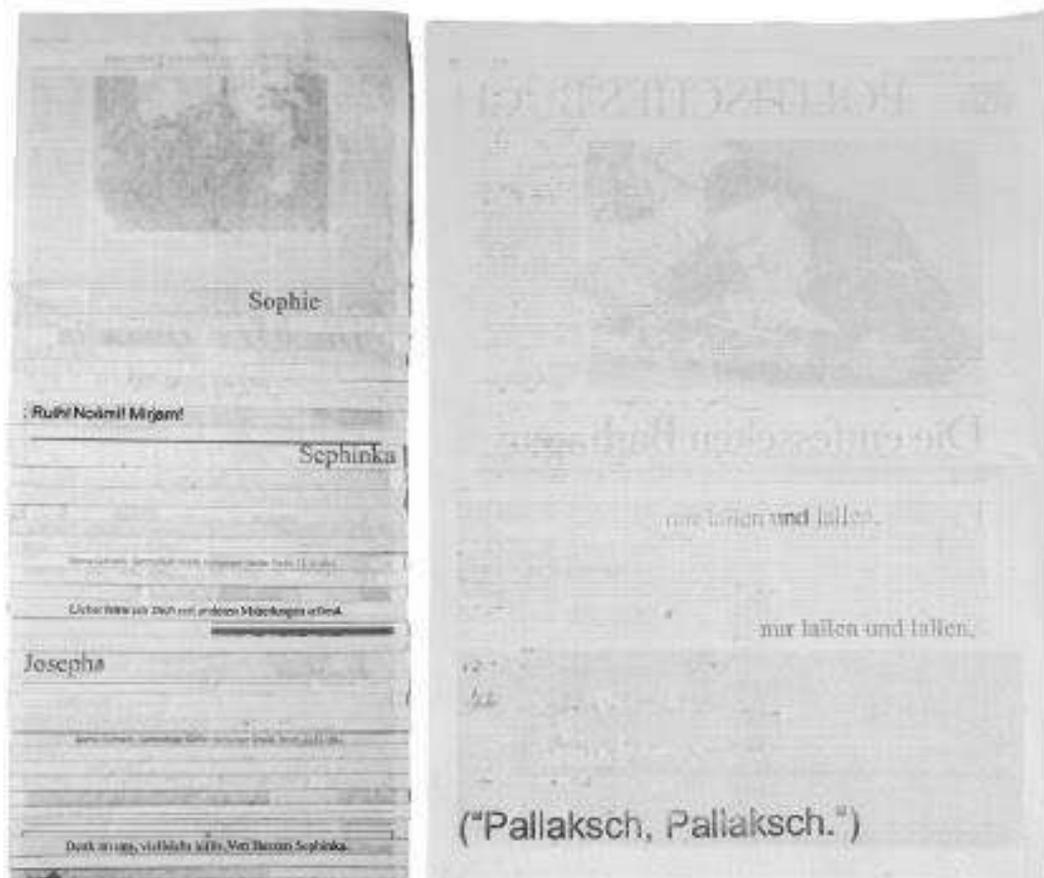


Figura 3
 Leila Danziger
 Greifswalder Str. 138 , 2003.
 Jornais apagados e carimbados.

Fragmento 4.

De quais meios poderíamos dispor?

Dirigir-se ao vocativo impossível de existir, e por isso mesmo...

A audácia já se enuncia no título. “Hiroshima Mon Amour” é um oximoro, uma aliança entre contrários. Partindo de Eisenstein Resnais (e Marguerite Duras, coautora do roteiro) estabelece como motor diegético o pensamento dialético. Repetidamente, imagens-tempo se entrelaçam em um fluxo contínuo de experiência única, pensamento e emoção urdidos. A voz em off de uma narração inexecutável criando dissonâncias. A associação entre morte e vida; um nome evocando uma catástrofe e um sentimento amoroso; vocativo de um link entre o discurso da grande História e a pequena narrativa amorosa. Aborda o coletivo e o individual, o anonimato do drama histórico e a singularidade quase egoísta do pronome possessivo “meu” precedido pelo inexorável substantivo “amor”. A humanidade aqui não tem apenas uma imagem; não se pretende congelá-la nem tampouco fixá-la. É, ao revés, exposição (enquanto “expor” signifique sair do lugar fixo) das imagens muitas além da exposição mesma da falha e do impossível.

Resnais quer criar frestas, falhas, rasuras, de-sequestrando a imaginação do fato histórico projetado por um empreendimento de memória e finalmente liberar o desejo de imaginação, mesmo, ou melhor, principalmente diante do horror. Daney nos diz sobre Resnais; a imagem solicita uma reflexão que solicita nova imagem, reformulada, que se ponha em causa. É o que vemos em “Hiroshima Mon Amour” (1959), as cenas se perturbam, se perturbam entre si e o diálogo, e a narração e a memória. Nada aqui ressoa clichés, mas imagens e linguagem mais uma vez e sempre reformuladas.

Como dizer ao espectador que ele não conhece o horror de Hiroshima, mas que ele não pode jamais esquecer esse mesmo horror? Como preencher o dever da memória e da narração a fim de evitar a repetição dessa infâmia no futuro, mesmo sabendo e dizendo repetidamente que o horror nos escapa? É impossível falar de Hiroshima e ainda assim...

Uma mulher francesa está no ano de 1957 em Hiroshima para filmar uma película sobre a paz. Durante sua estadia na cidade conhece um homem japonês, arquiteto, casado com outrem assim como ela. Uma mulher moderna de um mundo e cidade que se propõem modernos narra, ao se apaixonar pelo japonês e a pedido que esse a faz a fim de conhecê-la melhor, seu trauma vivido em 1945 quando então, apaixonada por um soldado alemão que é assassinado durante a resistência francesa, e sua condição de pária da sociedade após o fim da guerra.

Nossa heroína é privada de seu passado, é sem memória. Isso porque o presente repete o passado e essa repetição tal como aparece se constitui memória. Ela sabe que esquece e que voltará a esquecer. Expõe sua impossibilidade, sua falha, a falta.

Ela: Escuta-me. Como tu, eu sei o que é o esquecimento.

Ele: Não, tu não sabes o que é o esquecimento.

Ela: Como tu, sou dotada de memória. Conheço o esquecimento.

Ele: Não, não és dotada de memória.

Ela: Como tu, também eu lutei com todas as minhas forças contra o esquecimento. Como tu, esqueci.¹⁵

Há aqui a constante dubiedade entre “memória” e “esquecimento”, o apontamento, o lembrar e o não pensar, abandonar; esse amantes são no entanto, aqueles que se recordam do que excede, enfim. Não é o arquivo de cultura, monumento, que buscam Resnais e Duras. É em Hiroshima, cidade destruída e reconstruída, com cicatrizes da barbárie que a mulher francesa entra em acordo com o seu passado projetado no presente, não onde ele ocorreu, Nevers em França, mas em Hiroshima, Japão.

¹⁵ Diálogo do filme *Hiroshima mon Amour* de Alain Resnais e Marguerite Duras performado pelos atores Emmanuelle Riva e Eiji Okada.

O diretor não atua como documentarista, tarefa inútil, mas como sismógrafo: sensor que detecta desde as mínimas oscilações na superfície até os grandes terremotos. É a repetida narração da grande história infectada pela pequena história. Reação de parasitismo; duas espécies, na qual uma delas, o parasita, se beneficia da outra, o hospedeiro, causando-lhe danos. A confrontação dos lençóis de passado se faz diretamente, cada um podendo servir de presente relativo ao outro. Hiroshima será para a mulher o presente de Nevers. Mas Nevers será para o homem o presente de Hiroshima.

Não há flashbacks, assim a história não troca o presente em Hiroshima pelo passado em Nevers, não há nenhum salto no tempo. O que há é uma remontagem progressiva de um tempo outro, dupla contaminação de espaços outros. É um retorno, não para trás, mas para frente (“retour en avant”). Um passado reprimido, negado, recalcado, toma o corpo presente da jovem mulher e o ilumina. O desafio é o dualismo paradoxal entre memória, ou a conservação do passado; o esquecimento, a necessidade de enfrentar o passado no presente. A metáfora cinematográfica se dá no momento em que as imagens projetadas não são do passado, mas de um antigo presente ressuscitado, repetido em potência outra.

O paradoxo¹⁶, em Benjamin, ao contrário de um problema, não se resolve, mas “decide-se”; exige um corte que assume toda a sua responsabilidade estético-política na remontagem de tempos perdidos em movimentos que expõem a matéria mesma de sua tessitura histórica. A mulher francesa não relembra o passado em Nevers, mas antes, o revive projetado no presente de Hiroshima. Dois tempos entrelaçados em mútuo desconforto e desalento, eis a ambição de Eisenstein realizada pela primeira vez por Resnais. É também dizer que as imagens são susceptíveis de conferir às próprias palavras a sua legibilidade desapercibida.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: editora brasiliense, 2012. p. 203.

Revela-se a pedra (sólida, fixa, dura e resistente ao tempo), a água (líquida, móvel ou estagnada, dissolúvel), e, principalmente a erosão. Afirmção melancólica do presente, do tempo como fragmento, passagem que pode levar ao esquecimento. Vemos a bicicleta retorcida, as cápsulas em bouquet, as pedras alinhadas no museu, assim como os filmes assombrosamente reais, todas as imagens do horror. Está a mostrar os impossíveis: fazer um filme sobre a bomba atômica que revele a aparência da aparição sem congelar o fato, prolongar *ad aeternum* as histórias de amor e fixar a memória em um monumento que resista ao tempo.

Ela: Hi-ro-shi-ma. Hiroshima. É o teu nome.

Ele: Sim, é o meu nome. E o teu nome é Nevers. Nevers em França.¹⁷

Fragmento 5.

Sustento ao infinito, para o ausente, o discurso de sua ausência; situação em suma inaudita; o outro está ausente como referente, presente como alocutário. Dessa distorção singular, nasce uma espécie de presente insustentável. Você partiu, mas permanece aqui, já que me dirijo a você. Chamo-te. Presente é angústia. A ausência dura, preciso suportá-la. Vou portanto manipulá-la: transformar a distorção do tempo em vai-e-vem, produzir ritmo, abrir a cena da linguagem. A ausência torna-se uma prática ativa, um atarefamento; cria-se uma ficção com múltiplos papéis (dúvidas, recriminações, desejos, melancolias). Essa encenação languageira afasta a morte do outro, momento brevíssimo. Manipular a ausência é alongar esse momento, retardar tanto quanto possível o instante em que o outro poderia resvalar secamente da ausência para a morte.

¹⁷ Último diálogo de *Hiroshima mon Amour*, performado pelos atores Emmanuelle Riva e Eiji Okada.

Toda carta é uma carta de amor. E esse amor chega sempre tarde demais. São sempre rastros de amor que decifram o meu ou o teu (?) desejo.

Fragmento 6.

Onde está o amor? deve estar em você, mas não vai estar aí também.

Fragmento 7.

amor: amor

Fragmento 8.

Escrever para livrar-se do seu nome é o mesmo que rasurar lentamente umas palavras de amor.

Fragmento 9.

Sertão é dentro da gente e a gente é o todo fora da gente.

O termo “tuareg” significa “almas perdidas” para aqueles que são seus desafetos históricos, os árabes. A si mesmos se chamam “imochag”, aqueles que são livres. Entre os povos da língua berbere são os únicos que inventaram um sistema para escrever. Alfabeto fonético, tão bem estabelecido e lógico quanto o romano, com vinte e três letras simples e treze compostas. Apontando, ao mesmo tempo, uma esperança e uma insatisfação com a linguagem. Mulheres e homens livres que não se fixam na terra, mas que escrevem para o ar. Cantam, talvez, para enlaçar, o significado com o ser, com a presença. Cantam para a presença da ausência no deserto, que é ardor.

O homem desértico ou labiríntico¹⁸ em Maurice Blanchot é aquele votado ao erro da experiência. E é esse espaço de errância infinita, pois o fato mesmo de

¹⁸ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a ausência do livro*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. p. 41

estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transforma o finito em infinito. Sendo o lugar finito, fechado e de onde se espera sempre sair; e o lugar infinito, absoluta vastidão sem saída. O lugar do extravio ignora a linha reta, nele são se vai de um ponto a outro; não sai daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum fim. Antes de ter começado, tudo já recomeça; labirinto.

repetição repetição repetição

Tormento da linguagem, a palavra final. A última, a primeira. A “questão inacabada” em Blanchot, aquela que se apoia exatamente no inacabamento. A questão, sendo desejo, deve ser mantida sem respostas, outrora fim da paixão.

Escrever também é uma exposição da linguagem. Escrever é desprender a linguagem dela mesma “por uma violência que novamente a entrega a ela” até que venha a fala de fragmento: nas palavras do autor “sofrimento do despedaçamento vazio” (BLANCHOT, 2010, p.37). Trata-se de um sofrimento porque é difícil aproximar-se da fala de fragmento, uma vez que o fragmento é um substantivo com força de verbo, e sempre ausente: “fratura, frações sem restos, a interrupção como fala quando a interrupção da intermitência não interrompe o devir mas, ao contrário, o provoca na ruptura que lhe preenche” (BLANCHOT, 2010, p.41).

O deserto é onde tudo começa e tudo termina, concomitantemente. Onde as duas pontas do ciclo-serpente da vida se encontram e se sobrepõem. É ao mesmo tempo apaixonante porque catártico e profundamente calmo. É o lugar de quem aceita a derrota e sorri. Mas é também o lugar do desaparecimento. Sem contato, sem troca, só apagamento.

não tenho uma palavra sequer.

não te chamo para te conhecer.

eu sou aquela que gritava, há mil anos, que quero te amar.

àquele que me ouve gritar: eu te amo.

e ainda assim o desejo, a palavra ainda por ser inventada.

Fragmento 10.

Suicídio é palavra demasiadamente interior. O que se quer fazer aqui é o mesmo que faz a personagem “G.H.”¹⁹ de Clarice Lispector: um “assassinato de si mesma”.

(Para Mira Schendel)

Gestos abstratos até se tornar irreconhecível. Desaparecer.

Não ter cabelos castanhos, nem uma face branca com dois olhos, um nariz e uma boca. Não ter duas orelhas a ouvir. Não ter um pescoço e portanto não virar a cabeça nem para a esquerda nem para a direita. Nem para cima ou para baixo. Não ter garganta para gritar. Não ter um busto, nem seios, nem braços. Ninguém amamentar ou abraçar. Não ter barriga, nem cintura. Nem estômago ou pulmões ou rins. Ou coração. Não ter vulva, nem útero. Ninguém a parir. Não ter coxas. Nem joelho. Logo, não andar. Não ter pés. No ar. Não ter. Não ser. Negar.

Não ter linguagem, não produzir sons. Não gostar ou desgostar. Nem pintar ou esculpir. Não escrever. Perder-se em labirintos brancos. Propositalmente.

Pense no calor do deserto. Não diga nada. Pense em todo caos a que as ruínas sobreviveram. Não diga nada. Pense na miragem e sua borda infinita entre o conhecido e o desconhecido. Pense nos primeiros habitantes. E depois nos mais recentes rastros. Não diga nada. Vá a praia sozinha e note que o deserto é uma dádiva. E uma multidão. Agora escreva sabendo que somos todos um pouco opacos, como a pedra que falta ao deserto. Continue sem nada dizer e fracasse.

¹⁹ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1964.

Prática desviante porque focada no processo, espessa e fadada ao silêncio.

Incisão pelas costas do papel arroz que escorre através do corpo. Não. Não há *recto* e *verso* aqui. Incisão-gozo ou transpiração. Mira Schendel, à unha, risca através da linguagem, através da imagem. Sabendo que a escritura consiste no intervalo, no respiro entre as coisas, Mira se põe a escutar.

A grafia de Mira, sendo corporal, em muito se constitui ilegível. Uma forma que se reverte apenas sobre si mesma, como os artistas japoneses a dedicarem vidas inteiras a traçar um círculo, só para que se revertisse sobre a ideia de círculo. Talvez seja sobre essa exigência a grafia de Mira, instalada justamente na borda entre fala/silêncio, como uma brecha ou *differéce*. Desejo corporal, não aquele eloquente que se orienta pela violência imposta de uma necessidade de sentido ou fala. Nem mesmo o silêncio se almeja, porque desejante de todo desaparecimento de funções. Apenas desejo. A presença do corpo (grafismo) se sobressai à necessidade ou à autoridade de sentido. Algo como: “princípio de delicadeza – a deriva – o gozo: tudo o que se esquiva, desmonta ou torna irrisórios a exibição, o domínio, a intimidação.” (BARTHES, 1975, p.142). Ou ainda, a ilegibilidade em Agamben²⁰: “a poesia é aquilo que faz a escrita regressar até o lugar de ilegibilidade de onde provém, aonde ela continua se dirigindo”.

Misteriosa escrita; visível, mas ilegível.

Abandone a verdade, abandone a moralidade, abandone a rigidez, a seriedade, os conceitos pré construídos que convergem para um fim último. Este texto, que em muito se parece com uma carta, quer jogar, despossuir, tem desejo de fala. Tem desejo de felicidade, isso sim. Ao mesmo tempo em que deseja continuar a enunciar, a ecoar, almeja não ter mais o que dizer. Ocupa um lugar entre os despropósitos, como sair de casa às cinco da tarde apenas para melhor sentir a brisa quente do verão. Felicidade. Esta carta, como todas as outras, chega tarde demais. É sussurro de um amor.

²⁰ AGAMBEM, Giorgio. *A quem se dirige a poesia (ensaio)*. Trad. Daniel Heller-Roazen. In: *New Observations*. N.130, 2015. p.2.

Ou é ainda ruína.

Um habitar profundo e solitário. Imersão no espaço oco, povoado apenas de ausências que se insinuam no vazio, infiltrando papéis de arroz. Encharcada das ruínas da linguagem, Schendel canta a saudade do que nasce e do que morre. Contemplamos. Aquele vazio imenso. Contemplação em seu sentido originário [*contemplatio*], advindo de rituais mágicos e divinatórios que significa observar atentamente uma realidade determinada como espaço consagrado para presságios. O gesto de Mira, aquele no tempo, de um abandonar-se no instante. Seu fazer, então, opera suspensões, pausas e silêncios, contendo em si um presente misterioso e um passado em latência e memória, pequenos fantasmas a sussurrar. Neste átimo preme de tempo, a linha ilegível como a noite entoia litâneas de palavras esquecidas. Estamos em um território de poemas esquecidos ou ainda inauditos. O silêncio fala como a noite, suicidando-se.

Ou é ainda paisagem.

Das três civilizações do ideograma, diz Anne-Marie Christin, a China é a única que diretamente associou a escrita a suas eleições filosóficas essenciais. A superfície da aparência, nessa cultura, permaneceu como lugar inaugural das trocas do homem (das mulheres, etc.) com o mundo, e a virtude metafísica do traço não fora associada à fala, mas permanecera vinculada ao ato de contemplação. Como dizem os conselhos do pintor de paisagens Chen Koua expostos no século XII pelo Mong-k'i pit'na:

Você deveria inicialmente procurar uma parede em ruína, e estender cuidadosamente sobre essa parede uma peça de seda branca. Então apoie-se sobre essa parede em ruína, e dia e noite a contemple. Quando a tiver olhado por bastante tempo através da seda, verá sobre a parede arruinada saliências e trechos planos cujo traçado sinuoso formará perfeitamente o desenho de uma paisagem. Guarde bem em seu espírito a imagem percebida por seus olhos, e então as saliências formarão as montanhas, os fundos formarão as águas, os vazios formarão os vales e as falhas os cursos d'água. As partes claras constituirão os primeiros planos e as partes escuras os planos afastados. Graças à faculdade que o espírito tem de apreender as coisas e à ideia de as instaurar, você acreditará ver ali personagens e animais, arbustos e árvores, criaturas que voam e se movem, indo e vindo. Quando [esse espetáculo] se impuser a seu olhar, você governará seu pincel ao sabor de seu pensamento. Então no silêncio da contemplação, em estado de comunhão espiritual, a paisagem lhes aparecerá em sua verdade espontânea, como que trabalhada pela Natureza, sem nada que lembre uma obra humana. Eis o que chamamos uma pintura viva. (CHRISTIN,2000, p.344)

Para o pensamento chinês, pintar, não é representar um objeto, é redescobrir a aparência que está na origem dos signos, renovar o contato pelo qual se deve revelar, em silêncio, a cifra do mundo. Criando, então, algo vivo, não porque se dará materialidade, corpo, a uma figura ou porque se reconstituirá uma beleza dita pura, mas porque o pintor será capaz de fazer emergir novamente o branco fundador a partir de uma superfície de seda ou de papel ao meditar o seu olhar sobre o ato no qual se amalgamam intensa e secretamente a tinta e a mão. É, pois, uma concepção ligada a escrita na serenidade de um saber luminoso, no qual o sentido está imediata e plenamente presente e acessível, paisagem como território prolongado da lição de comunicação instaurada pelos adivinhos.

Este texto, em conversa silenciosa como a dos amantes, nega qualquer garantia. Tudo é incerto na noite profunda. Ela está aqui sem abrigos, em abandono, sem lugar. Deve estar em você, mas aí também não vai estar.

No entanto, não é possível afirmar indubitavelmente que a obra de Schendel seja religiosa nem tampouco metafísica ou materialista. Poderíamos talvez dizer que é uma obra “nem nem”. Está a todo o tempo fugindo de definições e optando positivamente por sustentar tal indefinição e indecibilidade. Reside aqui a importância dos materiais por ela usados. Papel de arroz, nanquim, grafite, acrílico, náilon. Materiais que chegam até ela, como um derramamento de vida de um mundo generoso. “Derramar a vivência na obra²¹” diz Mira. Transvazar que só é possível por causa desses materiais delicados, transparentes, quase invisíveis. O papel translúcido, o fio de náilon, a tinta que escorre, o acrílico que deixa o olho transpassar, a matéria é passagem, limiar entre vida e obra. Nem atrás nem frente, através.

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.

²¹ Em artigo escrito por Rodrigo Naves para o Estadão de São Paulo em 29 de Março de 2009.

No começo, pensava que para tanto bastava (...) sentar-me a esperar que a letra se forme. Que assumia 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)

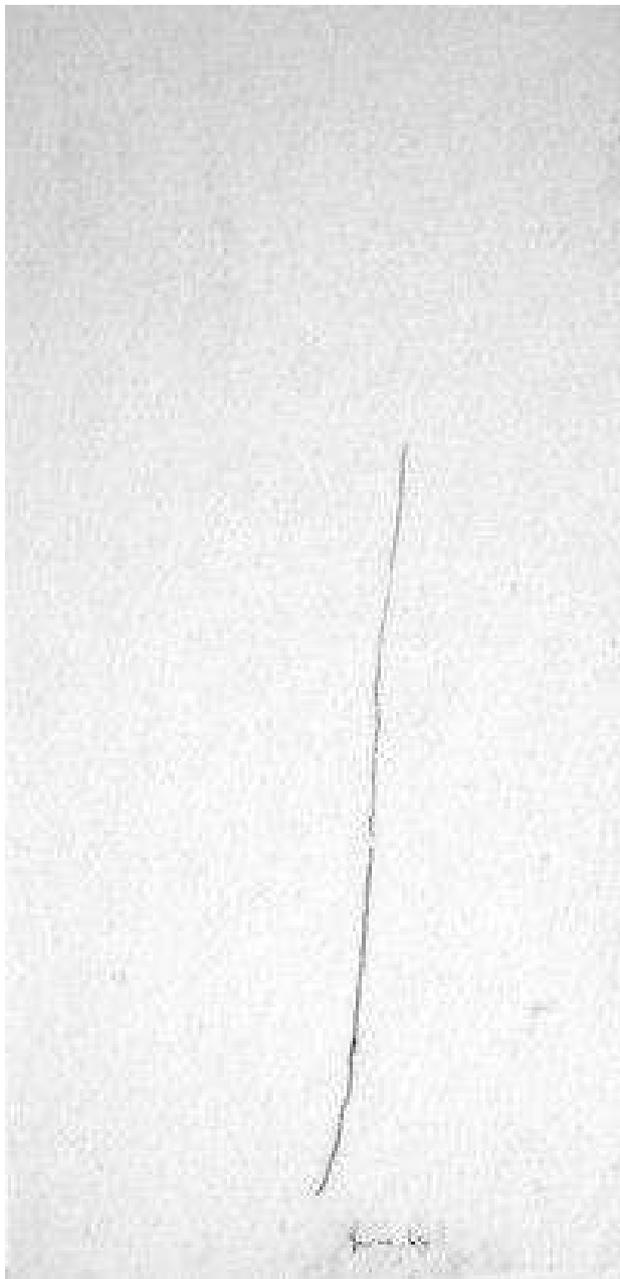


Figura 4
Mira Schendel
Sem título, 1964.
Grafite em papel de arroz.

Fragmento 11.

deslizamento

²² Caligrafia da autora desta dissertação.

CAPÍTULO II

Cartas ilegíveis

1.

Será o hiato o único lugar possível para o nosso encontro?

Baseada na definição de Cícero de que a epístola é um *dialogo per absentiam*, ou seja, um diálogo entre ausentes e sem poder fazer uso da *actio/pronuntiatio*, o(a) escritor(a) sem corpo presente para realçar ou atenuar o que seja, manifesta-se apenas em palavras riscadas. Fala ausente, para ausentes, de ausentes. É apenas pelo encadeamento e arranjo das suas palavras repousadas que o escritor irá comunicar-se com seu par. Parte de um diálogo, ou melhor, metade de um colóquio enquanto uma conversa entre duas ou mais pessoas de caráter público ou íntimo, e não de um discurso, peça contínua de oratória com fim definido; a epístola pressupõe, quiçá, exige, interlocutores com o mesmo direito e, por conseguinte, dever à escrita.

Ora, a resposta primeira ao discurso epistolar não é a ação em si, como no discurso oratório, mas a *expectativa* de que o ausente a quem o remetente se dirige está disposto a ser tanto remetente quanto destinatário, porque interessado na relação de manter correspondência. Ou no mínimo e, aqui mais importante, na *expectativa* de ser correspondido. O correspondente ideal não é aquele que responde, mas o que possui as características ideais, ou seja, saber dialogar sem se impor. Por mais que as cartas se caracterizem como pensamento nômade, aquele que convida à vagabundagem literária, não se deve confundir essa escrita solitária com a arrogância e a tolice de um monologante insensato, porque mesmo enquanto solilóquio, o escrever, em expectativa de resposta, é um diálogo.

É o que defende a professora francesa Geneviève Haroche-Bouzinac em *Escritas Epistolares*²³ explicitando que o correspondente ideal não é “aquele que responde, mas os que possuem as características ideais, como: saber dialogar sem se impor”. A carta permite ainda que as relações sobrevivam, uma vez que

²³ FERREIRA, Ligia FONSECA, HAROCHE-Bouzinac, Geneviève. *Escritas epistolares*. São Paulo: Edusp. 2016.

é quase sempre apresentada como uma ilusão, “seja de presença, seja de diálogo”, é de certa forma um aguardar/ansiar esperançoso, ou *longing* no termo em inglês. Sua força reside aí, em uma certa compensação; um “marcar ausência”.

Por essa linha de pensamento é possível afirmar que o gesto/jogo de manter correspondência se apresenta mais fundamental que o conteúdo dessa troca, dessa mensagem. Não é a mensagem, conteúdo, o valor principal de uma troca de cartas, mas o trocar mesmo.

No caso do solilóquio, interior, escrito sozinho, que toma como interlocutores o eu e o si próprio, criando uma estrutura dialógica que prolonga os diálogos socráticos, mas situando a interrogação do ser sobre si mesmo no interior de sua existência fragmentada, ou seja, tornando esse um exercício mental, ainda que escrito, o resultado é um diálogo interior no qual o indivíduo (missivista) vai se dando conta progressivamente de sua bela ignorância. A carta, sendo o espaço perfeito para alocar um *savoir vivant*, é texto híbrido e rebelde. É um espaço, pois, de criação.

Silencioso. Falta-nos a voz.

Em *Sobre o estilo*, atribuído a Demétrio, eis o mais antigo registro de uma teoria sobre o gênero epistolar e nela a proximidade com o diálogo é enfatizado. Demétrio afirma que, embora a carta possa ser vista como “uma das duas partes do diálogo”, ela dever ser escrita de forma mais elaborada que o último, pois a carta é um “presente literário”. Presente material com textura, cor, quiçá cheiro, que presenteia a presente e o ausente com um ente que se impõe e se revela fadado ao fracasso, seja ele coreográfico, caligráfico ou profético. O “fazer sentido” é posto em xeque. Os interlocutores são postos em dúvida a respeito de suas crenças e de suas possibilidades linguísticas.

Estamos aqui, diante de ti, a defender brechas na enunciação.

A retórica é um diálogo de amor, diz Barthes. Para ele, escrever é colocar num imenso intertexto, que dizer: colocar a linguagem mesma, sua produção de linguagem, no infinito da linguagem. E, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, querer escrever o amor é enfrentar a desordem da linguagem: a terra de loucura

em que a linguagem é ao mesmo tempo muito e muito pouco excessiva, pela expansão ilimitada do eu, pela subversão emotiva, e pobre devido aos códigos com os quais o amor a rebaixa e avilta.

A quem se dirige a poesia? A ninguém senão a uma exigência, responde Agamben²⁴. A poesia demanda aquele que não a lerá. A carta, da mesma maneira, é sempre uma busca por aquilo/aquele que falta. Trata-se de acessar o excesso que é a poesia. O além-dizer. É entrar em núpcias com aquilo/aquele que falta, que ainda não está aqui. Trata-se de ceder ao excesso.

Platão, em um de seus famosos diálogos socráticos, *O Banquete* (385-380 a.C), exprime mais uma das filosofias de Sócrates, filósofo que não produziu escritos. Tendo o amor como tema do diálogo, Sócrates por uma mulher explicou-lhe o que é o Eros. No diálogo, os filósofos discutem o amor sem que nenhum deles consiga a definição perfeita. As mulheres não estavam ali, nem os homens, nem o amor estavam ali. Eles não conseguiram entrar em contato com essa figura de alteridade que é o amor. Sócrates é quem chama à memória a explicação da sacerdotisa Diotima, e é nas palavras dessa mulher que se comunica com os deuses que surge o amor. Amor ausente, outra coisa, algo jamais expresso e que nos retiraria de nossa experiência habitual. O amor seria irrepresentável, pois é o que falta. O que resta a nós mortais é sempre desejar o amor. O que caracteriza Eros é precisamente o desejo de um outro. Mesmo impossível, o queremos é o amor, gesto negativo da ordem injusta do mundo. É puro desafio de alteridade, é encontro com o que não somos, com o estranho, estrangeiro, com o que não se submete à nossa limitada compreensão. O amor é o oposto do ódio que reside na base do utilitarismo diário.

Assim, cara leitora, caro leitor, carx leitxr, escrever cartas de amor é a possibilidade encantadora e fatal de revelar as núpcias entre amantes e entrar em núpcias com ele(s), penetrar no segredo do outro e responder a magia com magia, ou se preferir, a poesia com poesia, que é a única resposta possível. A magia irrompe das palavras escritas e lidas. Está presente em faíscas, mas que se dão transitoriamente, pois desaparecem em seguida, no momento mesmo em

²⁴ AGAMBEN, Giorgio. *A quem se dirige a poesia (ensaio)*. Trad. Daniel Heller-Roazen. In: *New Observations*. N.130, 2015.p. 2.

que se lê. Pois qualquer coisa bruxesca há nas palavras, que nos seduzem e capturam, e são essas palavras também um feitiço lançado. Pretendendo ao movimento infinito, incompleto e fadado ao fracasso.

Escrever em diálogo é saber-se não sábio (aquele que captura o outro); realizar a partir da produção amante pela fala com o outro, ora distante, ora próximo, ora já em nós. É participar da vida do outro sem tê-lo. É (co)habitar, não possuir. É ser com, em empreitada de pacto erótico e mágico entre carne e letra. É falar de si mesmo ao mesmo tempo em que aspira penetrar o íntimo do outro. Escrever uma carta – sempre de amor - é, portanto, uma busca incessante por aquilo que falta ou que ainda não está aqui.

Devedor da morte do Autor, o hibridismo das epístolas é por vezes representado através da imagem daquele que escreve (o epistológrafo) como um desertor ou trãnsfuga, aquele com gestos e potências duplas, sempre de deslocamento e burlamento de qualquer fronteira rígida. Se esse texto existe em algum lugar é no limiar, na fronteira e é aí onde reside sua beleza e complexidade. É um terreno minado entre o autoral, o pessoal e o ficcional, ou entre biográfico ou literário. Nada é certo.

Toda carta só existe *entre*.

2.

As cartas entre Mirtha e Ana.

As obras intituladas cartas de Mirtha Dermisache²⁵ (Buenos Aires, 21 de fevereiro de 1940 – Buenos Aires, 5 de janeiro de 2012) e de Ana Hatherly²⁶ (Porto, 8 de Maio de 1929 – Lisboa, 5 de Agosto de 2015) se apresentam como uma escritura ilegível, um *anti-querer-dizer*. Elas não querem dizer nada. Não é que ela não queiram dizer nada, o nada: elas não são metafísicas. Elas não

²⁵ Mirtha Dermisache foi uma artista visual e poeta argentina. A maior parte de sua obra é composta de escritas assêmicas, ou como estamos chamando aqui, de escritas ilegíveis. Já em 1966 realiza seu primeiro livro de quinhentas páginas com conteúdo gráfico que não se pode ler.

²⁶ Ana Hatherly foi uma professora, escritora, realizadora e artista plástica portuguesa. Iniciou sua carreira literária em 1958 e foi participante proeminente do grupo Poesia Experimental nos anos 60 e 70 em Portugal. Co-fundadora do Instituto de Estudos Portugueses da Universidade Nova de Lisboa. Lecionava especialmente sobre estudos germânicos e barrocos.

querem dizer nada, uma vez que, não escapam da significação (vide que estamos falando nelas). Seria preciso escrever a-gramaticalmente: elas querem dizer nada. Ou de forma mais prudente: elas não querem dizer nada. Ou ainda: o que elas querem? Dizer nada.

Recorremos à artista plástica Helena Trindade. Em ensaio chamado *A poética da letra*, a artista nos apresenta um bom caminho para pensar a letra tornada imagem e a decorrente relação que se tona 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)

Será tentador buscar letras a formar palavras a evocar verbos a fazer sentido nas primeiras leituras de ambas as cartas. Afinal, é assim que lemos cartas. No entanto, na quarta, quinta, sexta, leitura já começaremos a almejar ler o espaço por entre essas "letras", e mais tarde buscaremos, quem sabe, o vazio daquelas letras, que não fora abolido ao receberem o novo estatuto de imagem. A presença desse signo que aqui ainda ousou chamar letra, não completa a imagem, mas antes a "des-completa". Pensaremos então que essa língua nos é desconhecida, nos é interdita. Ou ainda que elas não querem dizer nada. E é porque 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.

Agora devemos nos perguntar: são letras que escrevem essas cartas? Que ordem de escritura é essa que encontramos? É escrita? É desenho? Desenho, grafismo, rabisco, escrita, zona de indeterminação, espaço híbrido entre letra e imagem, tenho vontade de dizer.

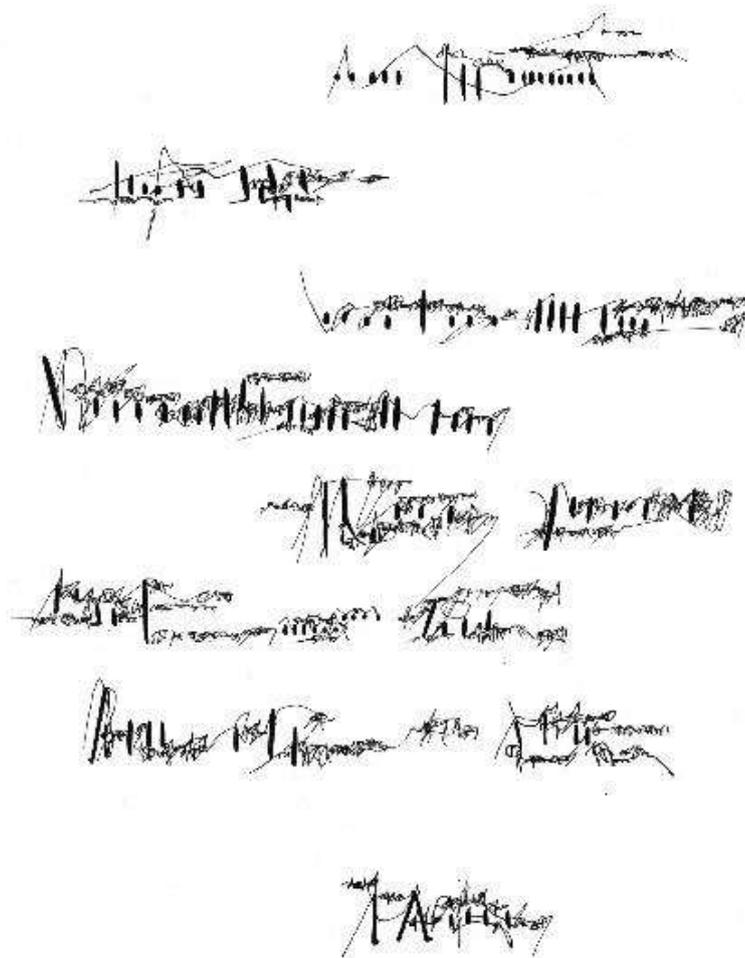


Figura 5
Mirtha Dermisache.
Carta (série Diez Cartas), 1970.

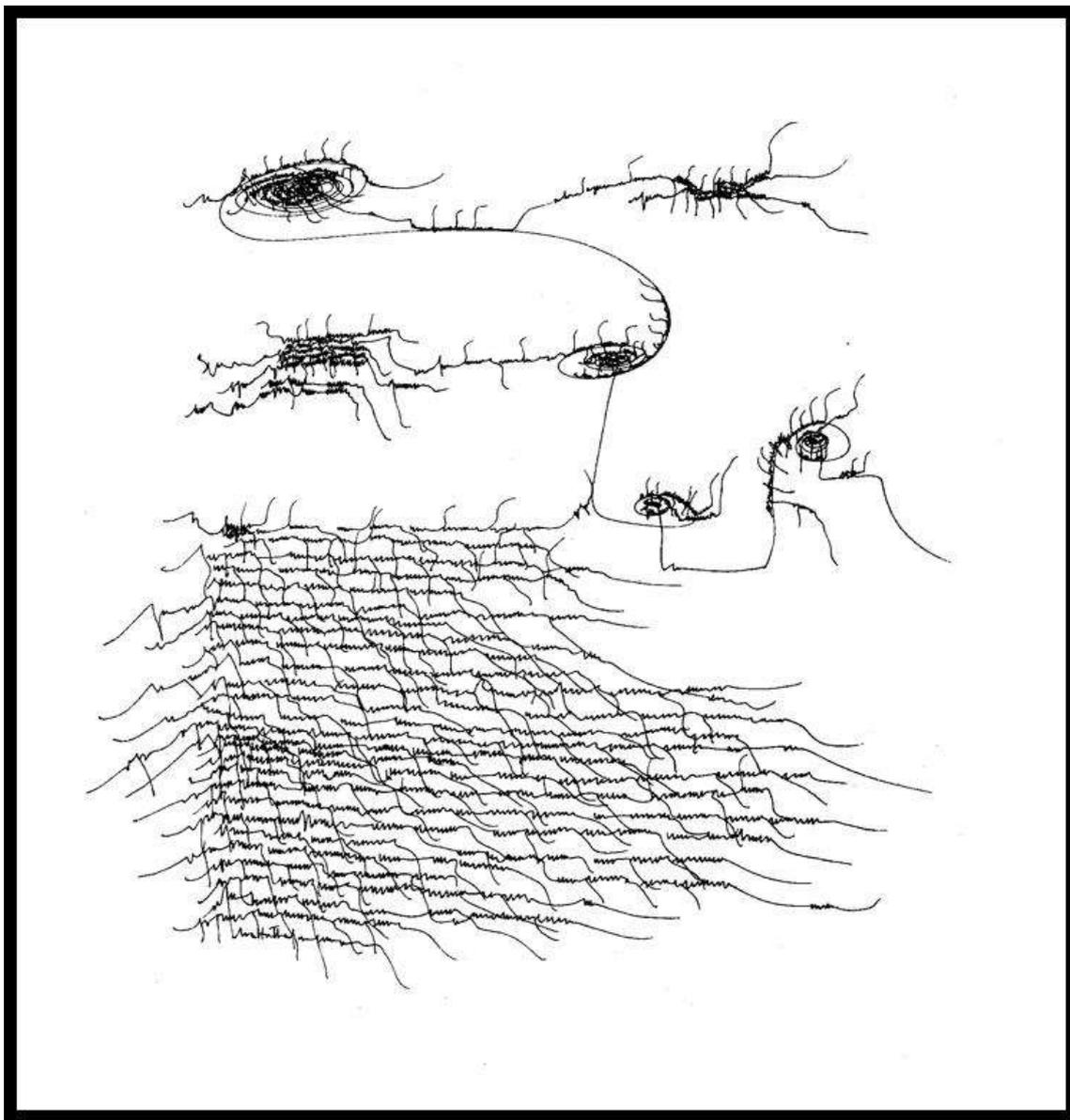


Figura 6
Ana Hatherly.
Carta cheia de Esperança, 1973.

3.

Sulcos no deserto

O deserto ainda não é nem o tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento. Nele, pode-se apenas errar, e o tempo que passa nada deixa atrás de si, é um tempo sem passado, sem presente, tempo de uma promessa que só é real no vazio do céu e na esterilidade de uma terra nua, onde o homem nunca está, mas está sempre fora. Ir em direção a si mesmo, ao seu centro, que é desaparecimento.

A narrativa de Clarice Lispector nos fala do silêncio no coração da palavra e nos endereça a uma importante reflexão a respeito da linguagem: a palavra não representa ou torna presente uma coisa/um objeto que lhe seria anterior e do qual seria sua expressão. A palavra não conteria tal precedente, ela seria, ao contrário, a manifestação do afastamento daquilo que ela nomeia (a palavra afasta a coisa para significá-la). A linguagem, nesse sentido, é a ausência da coisa; a palavra é uma falta fundamental, é um esvaziamento, é uma nulidade, é um fantasma. Ela é o estado de perda da coisa inicial que designa, ela é a morte desse nomeado e, ao mesmo tempo, é aquela que lhe concede nova vida.

Se falar é substituir uma presença por uma ausência ou, se toda palavra comporta uma ausência, o silêncio, como grande manifestação do nada, seria o mais alto grau dessa ausência. O silêncio está no coração da palavra. Ele é como um sopro inaudível que explicita o espaço vazio do significado que toda palavra quer ter. Ela quer significar, mas o faz sempre de modo precário. *Ursprung*; palavra alemã para a origem, o gesto escritural puro. O zero semântico. O desejo de silêncio. O silêncio como fonte, onde cada signo corresponde ao ritmo da respiração. Ao mesmo tempo em que a palavra aparece como algo inapreensível, como uma “brancura vazia”, como um “envoltório de um nada”, ela é um nada extremamente fecundo. Um silêncio ainda é sonoro.

silêncio silêncio silênci silên silê sil si ssss silêncio silêncio

Querer falar o fora que não se pode falar. Para Bataille²⁷ “silêncio” é um exemplo de palavra escorregadia: “ela já é [...] a abolição do ruído que é a palavra; entre todas as palavras é a mais perversa, ou a mais poética: ela é a própria garantia de sua morte” e continua: “o silêncio é uma palavra que não é uma palavra, e o sopro um objeto que não é um objeto...”. Escrita que faz um movimento negativo rumo ao nada, a talvez, essa origem da linguagem, que repetidamente fala a si mesma, fala de um inencontrável, fala do impossível, para o exterior.

Essa repetição sem fim, essa continuidade da palavra é justamente a natureza profunda do silêncio até no mutismo, palavra vazia de palavra, eco falante no meio do silêncio. Tentativa de escapar a si mesma, se enterrando cada vez mais em sua obsessão. O silêncio está dentro da linguagem, mas ainda se mantém como seu inapreensível.

4.

O pacto entre letra e imagem.

Em oposição à maioria das teorias, Anne-Marie Christin²⁸ atribui à imagem, e não à linguagem oral, o papel de médium determinante na invenção da escrita. A defesa da origem icônica da escrita não pressupõe a eliminação da linguagem oral de sua gênese, mas afirma o caráter fundamentalmente duplo de suas fontes. Se a escrita nasceu da imagem, isso se deve ao fato de que “a própria imagem originou-se, antes, da descoberta – isto é, da invenção – da superfície: ela é o produto direto do *pensamento da tela*²⁹”. A escrita não reproduz a palavra, mas a torna visível.

As escrituras das cartas de Mirtha e Ana tem certa relação com a caligrafia. Não é, no entanto, uma relação de imitação, talvez de avizinhamo. Fazem alusões a escritura e depois abandonam a noção, vão para outro lugar. Vão para

²⁷ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Editora Ática, 1992. p. 24.

²⁸ CHRISTIN, Anne-Marie. *A imagem e a letra*. Artigo publicado originalmente em: CHRISTIN, Anne-Marie. Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet. Leuven: Peeters-Vrin, 2000.

²⁹ Idem, p. 339.

longe da caligrafia, isto é, da escritura desenhada, formada, modelada. A escritura aqui não é nem uma forma nem um uso, apenas um gesto. Uma entre muitas possibilidades. Os grafismos partem da escritura (campo causal do escrever para comunicar) e se estilhaçam como restos inúteis que nem chegam a formar letras interpretadas, que vem anular o ser ativo da escritura, a malha de suas motivações. A escritura já parece um excesso aqui, é totalmente demais. Conforme afirma Hatherly no ensaio *A reinvenção da leitura*:

Com essa tentativa experimentava, por um lado, alargar o campo da leitura para fora da literalidade; por outro, ainda, alargar o campo criador da própria escrita, metafórica e factualmente, pois que chamando a atenção para a escrita como desenho ou pintura de signos (tornando-a ilegível para desalojar do hábito da leitura conteudística) estava tentando restituir a escrita sua força original, semiótica, icônica, autonomamente semântica.”

(HATHERLY, Ana e MELO E CASTRO, E. M.: 1981, 149).

Todos intuimos sem formalizar que algo nos escapa na consideração sobre a diferença entre a escrita alfabética e a caligrafia, ou os pictogramas chineses. A escrita alfabética tem uma possibilidade que falta à segunda, a saber, é um texto que pode ser lido em voz alta, ou seja, o texto flui e o leitor, a leitora, x leitxr, é levado pelo fluxo, pelo tempo.

Não há nada de propriamente dito nas cartas de Dermisache e Hatherly, no entanto, a superfície, o papel da carta, parece ser o receptáculo do escrito. O que há de escritura na obra de ambas nasce da própria superfície que não é inaudita: tudo já chega áspero, descontínuo, marcado por algum acidente (BARTHES, p.147): os grãos do papel, possíveis manchas, a trama, os diagramas, as palavras. Impõe-se não mais um escritura e sua violenta comunicabilidade, mas uma textura gráfica icônica. A escritura perde sua instrumentalidade e adquire sua ilegibilidade.

Exibir a matéria e a ausência ou ao menos o mistério das palavras. Não comunicar, mas enlaçar e compactuar.

Mirtha Dermisache escreve uma carta. Visualmente é possível indicar o que acreditamos ser o remetente, o corpo do texto, a assinatura. Indicar, ressaltar, uma vez que não é possível depreender o que está escrito, o que está desenhado. Muitos autores-artistas se beneficiaram com certa indistinção entre

escrita e desenho, uma fronteira borrada. É assim que Paul Klee pode afirmar que:

Decerto os meios ideais não são desprovidos de matéria, senão não se poderia escrever. Quando escrevo a palavra vinho com tinta, essa última não tem o papel principal mas é quem permite a fixação durável da ideia de vinho. A tinta contribui, desse modo, em nos garantir vinho em permanência. *Escrever e desenhar* são no fundo idênticos.³⁰ *

Poderíamos intuir certo desejo de/por espontaneidade que sai da ordenação da letra para uma maior liberdade no desenho. Essa espontaneidade seria o próprio exercício da linha face ao limite, agora já indistinto: subverter a ordem e a organização dos corpos começando pelo corpo da língua – a letra, a linha, o texto. Escrever, marcar o papel com tinta, e desenhar, a fixação da tinta no papel daquilo que escreve-se, são a mesma coisa.

Se em sua origem desenho e escrita compartilham o mesmo gesto manual, a história da cultura tende a mantê-los em campos separados, circunscrevendo a imagem ao campo do sensível e a letra ao campo do inteligível, *cosa mentale*. Michaux bagunça essas fronteiras reconectando a escrita ao corpo e o desenho ao pensamento. Para ele, desenhar era um tremendo combate, experiência violenta do “infinito turbulento” – indomável fluxo que nenhuma imagem consegue deter – ao fim do qual resta um miserável milagre³¹.

Por em espera a leitura e silenciar a linha. Suspensão e sopro. É possível dizer que em torno da ideia de sopro muitas são as metáforas temporais possíveis e que não deixaram de inspirar os escritores ao longo dos tempos. O sopro, por exemplo, enquanto instante do esvaecer do tempo ou o sopro da ausência, suspiro do passado. Em Mirtha Dermisache poderíamos afirmar que, para além do tempo, ele ganha amplitude espacial na presença de linhas intermediárias, que não formam nenhum signo pleno em significado. Como se, por entre esses signos ilegíveis, houvesse uma linha, um sopro, ampliando e

³⁰ Certes, les moyens idéels ne sont pas dépourvus de matière, sinon on ne pourrait pas écrire. Quand j'écris le mot vin avec l'encre, celle-ci ne tient pas le rôle principal mais permet la fixation durable de l'idée de vin. L'encre contribue ainsi à nous assurer du vin en permanence. *Écrire et dessiner* sont identiques en leur fond. (KLEE, *Théorie de l'Art Moderne*. Paris: Folio, 1999: 58, grifo do autor.)

³¹ ERBER, Laura. O miserável milagre das imagens. Disponível em <https://www.revistaserrote.com.br/2012/03/o-miseravel-milagre-das-imagens-por-laura-erber/>

especializando o tempo, que ganha direções deveras inusitadas, para cima e para baixo, alongando o gesto linear do nascimento à morte. É um movimento de suspensão, de respiro, de intervalo, de silêncio, ativando ainda mais os limites dessa escrita sob o ponto de vista plástico-poético.

Não deixa de ser uma revolta, um confronto com os limites da escrita. O que vemos são pequenas explosões do texto em desenhos-escritos dando ênfase ao que se parecem letras, ainda que desconhecidas, e ao texto, em plena ilegitimidade. É uma experiência de/com uma língua partida que exige um pouco mais do corpo que apenas a leitura dos olhos. Faz o corpo balançar. O traço continua a agir gestando nuances de falha, de corte. De deslizamento, temos vontade de dizer.

Enquanto Dermisache desarranja a rígida estrutura visual da carta ao mesmo tempo que a indica, - remetente, corpo do texto, despedida, assinatura, uma paragrafação ainda que frouxa - mantendo a instrução de leitura da esquerda para a direita, Hatherly rompe definitivamente a pressuposta linearidade do texto ao remover tais instruções e acrescentar rabiscos, linhas outras, identificados como desenho mesmo.

A obra em texto de Ana Hatherly é impregnada de imagens. Sua forma de escrita, como aqui escolhemos chamar, uma vez que entendemos que é a estrutura da escritura, da narrativa, que funciona como ossatura da sua obra, é uma forma desafiante da estrutura da linguagem e também do leitor, leitora, que com elas se confrontam.

Não tendo mantido uma relação muito próxima com o concretismo brasileiro (exceto, talvez, pelo minimalismo dos vocábulos utilizados e pela espacialização entre as palavras, criando brancura e silêncio), Hatherly enveredou por uma linha verbal mais deliberadamente literária. A partir da segunda metade dos anos 60, com a pesquisa pictórica e sua ligação a outros poetas que procediam a uma exploração da visualidade na escrita, começou a participar nas produções experimentais conjuntas e, desde logo, como elemento proeminente do movimento de poesia experimental em Portugal.

Se as letras e as palavras são sempre visuais na sua forma de apresentação, a exploração visual da semântica permite um outro registro, dessa forma mais singularizadas, com um conteúdo simbólico que os identifica e que contribui para se apreender a visualidade em sua plenitude. As caligrafias ou as escritas-desenho ou ainda escritas-imagens como gostava de chamar, acabam por evidenciar uma expressividade poética pelo modo que são por muitas vezes dispostas na página, reforçado visualmente o traço. É uma escrita que se metamorfoseia em desenho e se transforma em imagem. Uma espécie de monstro híbrido, se quisermos. Acaba por criar uma gramática particular em que a leitura se confunde com a criação de composições. A fluidez dos ondulados do texto convergem para a intertextualidade. Nesse sentido, é uma provocação, uma esperança mesmo, de que o leitor, leitora, leitr, recrie a própria leitura.

No exercício de criação de uma outra gramática, conhecendo o infortúnio da sucessão alfabética, que é antes de mais nada, a aplicação do tempo, a artista, de modo a vencer o sopro que corre à mesma velocidade que as letras em direção à expiração final, sempre enclausurada, sempre perdedora, tenta criar outro alfabeto. Aquela que iremos tentar ler, pronunciar, recriar e silenciar. A escrita de Hatherly é como o minotauro que habita o cerne do labirinto da leitura. Desfaz o equilíbrio do corpo no percurso intrincado criado na intenção de desorientar quem os percorre, nós. A leitura agora é pura vertigem a ser lida com os gestos do corpo. Diz Agamben:

Somente desse modo a obscura expressão kantiana “finalidade sem fim” adquire um significado concreto. Ela é, em um meio, aquela potência do gesto que o interrompe no seu próprio ser-meio e apenas assim o exhibe, faz de uma *res* um *res gesta*. Do mesmo modo, caso se entenda por palavra o meio da comunicação, mostrar uma palavra não significa dispor de um plano mais elevado (uma metalinguagem, ela mesmo incomunicável no interior do primeiro nível), a partir do qual se faz dela objeto de comunicação, mas expô-la sem nenhuma transcendência em sua própria medialidade, em seu próprio ser meio. O gesto é, nesse sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Ele não tem especificamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Porém, como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, em essência, sempre gesto de não ter êxito na linguagem, é sempre *gag* no significado estrito do termo, que indica, antes de tudo algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para suprir um vazio de memória ou uma impossibilidade de falar.” (AGAMBEN:2015, 58-61)

Como podemos aferir, o autor caracteriza o gesto como a exibição de um meio como tal, o meio em sua condição de meio – sua medialidade -, o meio como meio sem fim. O gesto (de riscar) exhibe e suporta o meio em sua medialidade (ser risco e não ainda desenho ou escrita), suspendendo-o e retirando-o da esfera da finalidade, o que, aqui nas obras de Dermisache e Hatherly, poderíamos chamar de leitura como desenho ou escrita.

Novamente, como porém, o meio como tal não é denotável ou redutível a proposições, o gesto implica uma falha na linguagem, um mutismo, uma ilegibilidade, que passa do dizer ao mostrar. A linguagem não diz um meio – em especial, o seu próprio meio-, mas sempre o exhibe em cada dizer. Por isso, assumimos as cartas das duas artistas como ilegíveis pois exibem seu ser em meio, risco/traço, e sustentam seu gesto falho em linguagem na sua comunicabilidade.

De acordo com o filósofo Jacques Derrida, a escrita (ou ‘arque-escrita’) mental é a pré-condição de qualquer significação. Ela não é tão somente ação, movimento, pensamento, reflexão, consciência, inconsciência, experiência, afeto, mas tudo isso e mais ainda, diz ele. Para Derrida, escrita designa não apenas os gestos físicos literais implícitos em inscrições pictográficas ou ideográficas, mas também a totalidade daquilo que a torna possível: “(...) chamamos de ‘escrita’ tudo aquilo que dá origem à uma inscrição em geral, seja ou não literal ou mesmo se aquilo que ela distribui no espaço é alheio à ordem da voz: cinematografia, coreografia, naturalmente, mas também a “escrita” pictórica, musical, escultural, (...)”. (Derrida 1967/1976: 46)

Em francês, uma “*lettre en instance*”, é uma carta em espera, em suspenso. Diz-se também uma “*lettre en souffrance*” no primeiro sentido de “*souffrance*”: sofrimento, o que significa suportar, carregar, e evoca paciência, persistência, resistência. Em ambos os casos, ouve-se aí algo da ordem da constância, da perseverança. Algo de uma iminência em suspenso. Uma “*lettre en instance*” é uma carta que não encontrou seu destinatário, que foi, de certa maneira, “prolongada em seu circuito” (LACAN, 1976-77/aula de 15/02/1977).

Uma letra em instância é uma letra que não tem resposta no Outro, seu destinatário primeiro, desejado e presumido. Algo acontece que causa desconforto ou delícia, mas abala, desconcerta, deixa estupefato, faz furo, causa trauma, portanto; “sintoma, inscrito em letras de sofrimento na carne do sujeito” (LACAN, 1953/1998, p. 307). A falta de resposta, a não correspondência, é marca de origem, ponto de emergência do dizer que perdura, a partir do que pode se forjar uma escritura. Trata-se de uma letra que não é correspondida, mas que, todavia, chega sempre ao seu destino. O destino sendo, entre o grito e o escrito [cri et écrit], não o sentido, mas o gozo. (LACAN, 1971/2003, p. 17). As cartas de Ana e Mirtha chegam até nós, seu destino, e essa escrita, seu gozo.

Em *Variações sobre a escrita*, postumamente publicado no mesmo volume de *O Prazer do Texto*, Roland Barthes, reforça seu profundo interesse em compreender a escrita para além do seu caráter de comunicação e de utilidade. Logo na abertura do livro, ao invés de atribuir sua origem ao serviço contábil da civilização suméria (3.500 a.C.), recupera nos grafismos rupestres do paleolítico inferior (35.000 a.C.) uma princípio menos burocrático para a escrita.

Pouco se sabe desses homens que foram os primeiros a fazer sinais abstratos, entalhados em pedras ou ossos, com a utilização de instrumentos pontiagudos. O que interessa a Barthes não é tanto a paleontologia, mas o deslocamento de origem sobre os fundamentos da escrita. Assim sendo, sua atenção dirige-se para o corpo: o ato muscular de escrever, inscrever, de traçar, letras e riscos numa tela: “o verdadeiro objeto do meu interesse: o gesto pelo qual a mão segura um utensílio (punção, cana, pena), o apoio sobre uma superfície, o peso desse objeto deslizando com mais ou menos intensidade (...)” (BARTHES, 2009, p.33).

Sabe-se que a obra de Mirtha Dermisache, que entre 1966 e 1967 já havia criado um livro de quinhentas páginas com grafismos, caligrafias e escritas ilegíveis, atraiu a atenção de Barthes. Hugo Santiago, cineasta, estava em Paris com textos de Dermisache.

Paris, 28 de março de 1971.

Estimada Srta.: O Sr. Hugo Santiago teve a gentileza de me fazer conhecer o seu caderno de grafismos. Permito-me dizer-lhe tão

somente o quanto me impressionou, não apenas pela alta qualidade plástica de seus traçados (isto não é indiferente), mas também, e principalmente, pela extrema inteligência dos problemas teóricos da escrita suscitados pelo seu trabalho. Você soube produzir certo número de formas, nem figurativas nem abstratas, que poderiam ser conhecidas sob o nome de escrita ilegível. O que coloca para os seus leitores não a mensagem, nem mesmo as formas contingentes da expressão, mas a ideia, a essência da escrita. Nada é mais difícil do que produzir uma essência, ou seja, uma forma que se reverta apenas sobre seu nome: os artistas japoneses não dedicaram uma vida inteira a traçar um círculo que só se revertesse sobre a própria ideia de círculo? Seu trabalho se emparenta com essa exigência. Desejo-lhe vivamente que continue e que ele seja publicado. Peço-lhe que receba meus desejos de êxito, de trabalho, e acredite em meus mais cordiais sentimentos. Roland Barthes (BARTHES apud SACCOMANNO, 2004, trad. Marcelo Reis de Mello)

Compreendemos, no que diz respeito à carta, que a admiração de Barthes não provém tanto pelo fato de que as escritas sejam assêmicas, mas porque parecem operar no limiar entre fala/silêncio, como uma brecha. Os grafismos de Mirtha Dermisache anseiam ao desaparecimento das funções que obrigam tanto à palavra quanto ao silêncio (enquanto finalidade): “não o silêncio que se precisaria atingir, mas apenas o desejo de silêncio (...)” (BARTHES, 2003, p.71). A presença do corpo se sobressai então à necessidade ou à autoridade de um sentido, como se lê neste fragmento de Roland Barthes por Roland Barthes (1975, p.142): “O princípio de delicadeza – a deriva – o gozo: tudo o que esquiva, desmonta ou torna irrisórios a exibição, o domínio, a intimidação”.

Ambos os trabalhos de Dermisache e Hatherly fascinam por seguir uma jaez corpórea e por isso mesmo misteriosa, revelando em suas ranhuras dupla dimensão: escrita visível e escrita ilegível. A grafia detém altíssima qualidade plástica e ao mesmo tempo aponta para o desfazimento de um alfabeto, impedindo o acesso de leitura ao sentido. Falando sobre o trabalho de Mirtha Marcelo Reis de Mello³² aponta:

(...) sua escrita nasce de uma perversão sutil (eis aí a delicadeza) ao passo que nega a própria escrita (suas funções), dispensando, pela ausência de sintaxe e obliteração ortográfica, o acesso racional a significados quaisquer. Únicas e irrepetíveis, as grafias dobram-se sobre si mesmas para indicar uma essência, porque a língua perfeita –

³² MELLO, Marcelo Reis. *Escritas ilegíveis*. Todas as Musas. Ano 7 Número 2 Janeiro-Junho 2016. Disponível em https://www.todasasmusas.com.br/14Marcelo_Reis.pdf

como o círculo obsessivamente repetido pelo pintor japonês – é uma forma que já não precisaria ser dita.

A língua perfeita já não precisa ser dita. Algo como a busca pelo silêncio em John Cage. Em 1950 o americano compõe sua primeira “peça de escrita”, e nela usou medidas de duração para estruturar palavras, sílabas, frases e silêncios. Assim como nas harmonias estáticas que não se direcionam a lugar algum, a *Lecture on Nothing*³³ (Conferência sobre Nada, em tradução livre) pauta-se sobre um esforço de nada dizer ou “dizer sem nada dizer”, desejo muito próximo ao de Hatherly e Dermisache com suas cartas, abrindo espaço para um intervalo de “vazio”, temos vontade de dizer, respiro, repleto de possibilidades. Os códigos significantes iniciais da conferência notam: “I am here / and there is nothing to say / somewhere / If among you are let them leave at / those who wish to get any moment / silence / is / What we require / but what silence requires is that I go on talking”. O silêncio requer que continuemos a falar. Sigo seu comando.

O silêncio; algo como: é sempre *quase* deserto porque deserto não há.

³³CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Wesleyan University Press of New England, Hannover, 1995.p.1.

CAPÍTULO III

Caçando porcos corpos

Fragmento 1.

Sozinha no jardim das delícias, brincando inocentemente com dois de meus dedos ainda em silêncio como a mariposa que pousa em meu pé. Quem geme por mim. *Leia meu desejo*. O que treme na fenda, arde. O que pulsa no ardor, coça. O que se esfrega morde e sangra e derrama um choro que se engole prenge. E que se cospe ácido. Boca é sempre aquilo *corpo-mancha vermelha*.

Corpo, eis aí o teu texto: texto, eis aí o teu corpo: ficções de deslocamento. Deriva. Rasura. Palavras que caracterizam e suscitam movimento nas obras ficcionais que, acolhidas como corpus deste estudo, movem-no e também se estilham, sem a pretensão de pertença a um lugar crítico ou estético pré-definido. A heterogeneidade e o aspecto difuso.

Inscrita em uma tradição que tende a circunscrever o corpo feminino como objeto do desejo masculino, a literatura erótica, em suas inúmeras variações e graduações, constitui um terreno discursivo no qual o olhar feminino esteve frequentemente ausente. O que acontece quando analisamos a dimensão erótica e desejante movendo-se para o lócus transgressor a partir da autoria feminina? Hilda Hilst, antecipando-se à crítica severa que receberia à sua empreitada pornográfica, escreve na contracapa do livro de poesia *Amavisse*, lançado em 1989:

O escritor e seus múltiplos vêm vos dizer adeus.

Tentou na palavra o extremo-tudo E esboçou-

se santo, prostituto e corifeu. A infância Foi

velada: obscura na tela da poesia e da

loucura.

A juventude apenas uma lauda da lasciva, de frêmito

Tempo-nada na página.

Depois, transgressor metalescence de percursos

Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.

Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar.

A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no
luxo. O caderno rosa é apenas um Potlatch

E, hoje, repetindo Bataille:

“Sinto-me livre para fracassar”

A escrita do erótico, do pornográfico e do obsceno é parte de uma tomada de posição diante do desejo: do ato de se dedicar a esta espécie do gênero narrativo, em consonância e conflito com a sua realização e do texto que, por sua vez, representa a escrita de desejos de personagens ficcionais que habitam seu universo. O que provoca a adoção de seu modo canônico ou a releitura de procedimentos de composição em termos *desconstrutores*, então, é também parte de um desejo de autoria.

Como em um potlatch, Hilda Hilst pretende fazer uma grande fogueira simbólica de seus escritos, para ver se, desse modo, adquirem o valor – inapreensível para o público – que deveria ter sido neles percebido sem que fosse necessário esse expediente radical. o sentido de inversão do alto e do baixo, constituinte do erótico (BATAILLE, 2004; 1985), estará sempre presente. Nos textos da Trilogia Obscena, reverbera uma lógica perceptível na obra sadiana, observada por Moraes (1994; 2006) e Barthes (1999): o deslocamento dos assuntos da sala para os territórios sombrios e não domesticáveis da alcova, rasurando posições e desconstruindo locações fixas. Nomadismo, errância, mas ao mesmo tempo autonomia, afirmação: esse o *des-território* desses textos que subvertem seus próprios limites.

Linda Williams (2004), em seu estudo sobre a pornografia, joga o tempo todo com a origem latina do termo obsceno, produzindo um neologismo que funciona ao mesmo tempo para indicar a normalidade com que se encara a explicitude das imagens eróticas levadas para a esfera pública e as restrições que se impõem a essa veiculação. Assim, a pornografia está sempre *on/ scene*, jogo entre o *ob*, radical latino que semantiza o escondido, velado, e a preposição

on, do inglês, indicando que o sexo é sempre parte da cena humana, inesgotável fonte de questionamentos em sua faceta pública ou privada:

Se obscenidade é o termo dado aqueles atos sexualmente explícitos que um vez pareceram impronunciáveis, e eram, em consequência, permanentemente mantidos fora da cena, na/cena (on/scenity) é o termo mais conflituoso no qual se pode marcar a tensão entre o pronunciável e o impronunciável que animam tantos discursos contemporâneos sobre sexualidade. (Williams, 2004, p. 04)³⁴

Mostrável ou não mostrável, dizível ou indizível, os assuntos ligados à vida sexual estão na tensão constante com os modos de perceber a existência. Bataille (2004), não por acaso, em sua abordagem filosófica do erotismo, afirmou que este é aquilo “que coloca o ser em questão”. A associação entre a raiz etimológica de obsceno (obs + cena) e os significados que circulam socialmente para este termo apareceram inicialmente na obra do sexólogo Havelock Ellis como aquilo que deve ficar “fora de cena” (Cf. Paes, 1990, p. 19). D. H. Lawrence também já havia lembrado, em um texto de 1967, que obsceno, em uma junção da etimologia com a linguagem do texto dramático, indica “aquilo que não pode ser representado no cenário”. Obsceno é o que deve estar “fora da cena”, atrás das cortinas, escondido, oculto, inacessível aos olhos e ao conhecimento da plateia, portanto, interditado.

Se falar de sexo pode ser entendido, por si mesmo, uma transgressão, uma vez que fere certa moralidade, a escrita erótica das mulheres se configura como mais transgressora: culturalmente, as mulheres não estão autorizadas, pela lógica patriarcal e falocêntrica, a falar sobre sexo; elas são o sexo e, portanto, são faladas. Enunciadas pelo desejo masculino, aparecem na literatura erótica como prêmio a ser conquistado, ou como objeto da satisfação masculina.

Por outro lado, nas representações eróticas falocêntricas, é muito frequente a representação de um único elemento masculino, portador de um único falo, mas que, por desdobramento, dissemina seu atributo, ou seja, sua

³⁴ If obscenity is the term given to those sexually explicit acts that once seemed unspeakable, and were thus permanently kept off-scene, on/scenity is the more conflicted term with which we can mark the tension between the speakable and the unspeakable which animates so many of our contemporary discourses of sexuality. [tradução nossa]

potência fálica, para outras regiões do corpo – mãos, pés, boca –, sendo capaz de, em sua multiplicidade fálica, gerar a satisfação de várias mulheres.

A literatura erótica escrita por mulheres trata de deslocá-las do lugar de objeto do desejo (ou, no mínimo, deslocá-las da exclusividade como objeto de desejo) para uma posição de enunciativa, construindo discursivamente uma representação sobre o erotismo a partir de um lugar de fala outro, aquele deslocado e *deslocante*.

Para o filósofo Giorgio Agamben, profanar³⁵ é restituir ao livre uso, e à propriedade dos homens (e mulheres), aquilo que foi separado pela consagração. É tarefa política por excelência. Segundo Agamben, o que não pode ser usado fica consignado ao consumo ou à exibição espetacular. Os dispositivos capitalistas nos impedem o uso, a ponto de na sua configuração religiosa, em sua fase extrema de espetacularização do consumo, esse sistema econômico aponta, através da pornografia, para a criação de algo absolutamente improfanável.

Contudo, o autor propõe que a profanação do improfanável seja uma tarefa política da geração por vir. Mas isso requer procedimentos especiais: é preciso arrancar dos dispositivos capitalistas o uso que eles haviam capturado. Para tanto, não é suficiente abolir, cancelar ou transgredir os dispositivos de normatização, há que torná-los inoperantes. Para tornar a pornografia sem efeito no regime sagrado do capitalismo, é preciso antes resgatar o seu conteúdo esquecido, deixado de lado pelos dispositivos econômicos.

No caso da trilogia hilstiana, não bastava fazer uma crítica à pornografia, era preciso fazer um movimento de retorno afirmativo a ela. Nomear o que escrevia de pornográfico foi o primeiro gesto profanatório da escritora. Categoricamente, é como ato político que Hilda Hilst vai nomear a sua “doce e terna e perversa bandalheira” de pornografia.

O deslizamento linguageiro resultante de diferentes funcionamentos da linguagem aponta para o fato de que em qualquer ponto do encadeamento

³⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.p. 58-71.

significante há uma possibilidade de falha, fratura, produzindo uma deriva de sentido. Uma deriva tanto para aquela que fala ou escreve quanto para aquela que escuta ou lê. Ao mesmo tempo em que a falha desliza, algo insiste como verdadeiro enquanto desejo e se articula como tal.

Segundo a teoria lacaniana, “o desejo do homem é o desejo do outro”. Lacan no Seminário X escreve que o desejo encontra seu sentido no desejo do outro, não porque esse outro detenha as chaves do objeto desejado, mas porque seu primeiro objeto é ser reconhecido pelo outro. Esse outro sendo o lugar de deslocamento do discurso. Trata-se da dialética sem fim do desejo: o desejo de ser reconhecido pelo outro passa necessariamente pela linguagem. O desejo é sempre o desejo de Outra coisa.” Até porque o homem é o único animal que não deseja exatamente coisas. Ele deseja desejos.” (LACAN, 1962-1963/2004). Um objeto só se torna desejável a partir do momento em que ele é objeto de desejo do Outro.

O deslizamento do significante na cadeia linguageira faz com que o sujeito seja de igual forma deslizante, não essencialista, que sua fala também percorra um discurso não essencialista. Nesse deslizamento do significante há também o deslizamento do discurso no mercado do gozo, pois o discurso detém os meios de gozar, na medida em que implica o sujeito sendo um sujeito aquilo que pode ser representado por um significante para outro significante; e nisso está sua condição provisória e relativa à transitoriedade e a opacidade do significante.

A linguagem é estruturante dos seres descontínuos. É possível uma linguagem que busque a desestabilização dessa descontinuidade? uma linguagem erótica/sagrada/da morte. Aquela que evoca uma continuidade perdida. Uma escrita espasmática-orgiástica. Uma escrita do dispêndio. Um gozo sem objetivo. A linguagem como corpo erótico, aquela de certa “incontinência narrativa”, ³⁶como diz Alcir Pécora sobre a indissociabilidade entre autoria e personagens em HH.

Hilda Hilst testa seu selvagem experimentalismo na falha da gramática, na cisão com o procedimento acomodado, nos apresenta as possibilidades de

³⁶ PÉCORA, Alcir. *Não é pornográfica a pornografia de Hilda Hilst*. Correio popular, Campinas, 7 nov. 1991. s/p.

uma escrita movida pela pulsão, excitada, no texto pornográfico, pela descrição obscena e licenciosa da cena sexual ou pelos exercícios lúbricos. Na trilogia pornográfica, é o cenário sexual que se mostra aí pulsando, em carne viva, ancorado no enigma orgástico. Escrita-corpo-erótico.

Em quase toda sua obra (“metafísica ou putaria das grossas”³⁷) a exploração erógena do corpo da língua traduz um imaginário que, dando voz à demanda do seu desejo, explicita as demandas reais da carne e vai subvertendo a dimensão simbólica do seu texto, a ponto de nos convencer, como propõe Julia Kristeva, “de que não há carne mais perturbadora que a carne da escrita”³⁸. Parece, assim, que Hilda Hilst nos apresenta o frêmito das nossas pulsões inauditas em selvagem escritura.

Como em Santo Agostinho, a carne na obra de Hilda Hilst não significa exclusivamente o corpo ou o sexo, ainda que este último seja a prática mais atacada por ser a mais rebelde e imperiosa no desejo humano, levando a discórdia interna, tornando-se independente do próprio controle da nossa vontade. Citando sua própria vida, Santo Agostinho, nas *Confissões*, vai ilustrar a divisão da vontade pela libido: “loucura deste prazer, que a nossa degradação liberta de todo o freio, e que é proibido pela vossa lei, me fez aceitar o cetro que empunhei com ambas as mãos”. Inúmeras são as passagens, como observou o psicanalista Jurandir Freire Costa, nas quais Santo Agostinho fala de seus tormentos na luta contra a concupiscência, quando se manifesta a fraqueza da vontade em relação à carnalidade.

Nessa mesma acepção da carne, Hilda Hilst nos confronta com a singularidade de uma escrita que se opõe à passividade, que perturba a ordem e a tranquilidade, não dando trégua nem ao corpo da autora nem ao corpo da leitora, ao impor ao mesmo tempo prazer e perturbação da ordem, permitindo assim falar de uma estética produzida pela pulsão, onde o escândalo acontece porque degenerada é a letra. Por esse caminho, a carne seria o corpo

³⁷ HILST, Hilda. Contos de escárnio, textos grotescos. São Paulo: Globo, 2002.p.78.

³⁸ KRISTEVA, Julia. Sentido e contra-senso da revolta: (discurso direto): poderes e limites da psicanálise. v.1. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 197.

dessimbolizado, algo que escapa e resiste à própria representação pelo simbólico.

Parece-nos que é sobre um princípio de incerteza, quando a gramática do simbólico falha, que o verbo se faz carne, permitindo dessa forma explorar uma língua enigmática, ancorada nas cavidades e reentrâncias que, neste caso, só o espaço literário nos permite experimentar. A palavra arde, como se fosse de carne, mas o que é a carne se não a fada de um nome? Sem responder definitivamente, Hilst no seu livro *Do Desejo* (2004), deixa-nos com:

O que é a carne? O que é este Isso

Que recobre o osso

Este novelo liso e convulso

Esta desordem de prazer e

atrato

Este caos de dor sobre o pastoso.

A carne. Não sei este Isso.

O que é o osso? Este viço luzente

Desejoso de envoltório e terra.

Luzidio rosto.

Ossos. Carne. Dois Issos sem nome.

A essa linguagem renovada por uma erótica, pelo viés da carnalidade, Barthes propôs o nome de “pornograma”, termo que o semiólogo utiliza para representar os procedimentos narrativos deste que considera um criador de linguagem, Marquês de Sade. Segundo o autor de Sade, Fourier, Loyola:

O pornograma não é apenas o vestígio escrito de uma prática erótica, nem mesmo o produto de um delineamento dessa prática, tratada como uma gramática de lugares e de operações; é, por uma química nova do texto, a fusão (como sob efeito de uma temperatura ardente) do discurso com o corpo (“aqui estou toda nua” diz Eugénie a seus professores: “dissertai sobre mim tanto quanto quiserdes”), de maneira que, atingido este ponto, seja a escritura aquilo que regula o intercâmbio este Lógos e Éros, e seja possível falar de erótica como gramático e da linguagem como pornógrafo” (BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, p. 189-190.)

Eliane Robert Moraes procurou dissipar a distinção entre erótico e pornográfico, ressaltando o caráter filosófico e a alteridade que devem ser levados em conta ao se avaliar a produção em torno do baixo material e corporal. Principalmente nos seus estudos posteriores das obras de Marquês de Sade, Georges Bataille, Guillaume Apollinaire, Pierre Louÿs, a pesquisadora vai valorizar o grau de perturbação da obra pornográfica.

Assim, ao invés de insistir na polarização, Moraes vai operacionalizar a noção de erotismo, em consonância com a definição de Bataille, voltando-se para o desdobramento do conceito, quando este implica as experiências radicais em torno da violência, da bestialidade, da dissolução, do sadomasoquismo, entre outros aspectos extremos e excessivos da existência humana.

No ensaio que publica em 1995, no livro *Literaterras*, Lúcia Castello Branco também avança para uma outra ideia de pornografia a partir da concepção de uma “retórica do gozo”, baseando-se principalmente em *O prazer do texto*, de Roland Barthes. Esclarece então que o que vem chamando de pornografia refere-se tão-somente à escrita pornográfica “oficial”, veiculada pela indústria cultural, aquela que considera ter espaço garantido até mesmo nos regimes repressivos. Revigora, pois, a noção de pornografia seguindo o percurso de uma grafia do gozo, que ao contrário do comércio sexual, visasse exatamente o oposto, ou seja, o antiutilitarismo. O dispêndio. A subversão do gozo no espaço literário estaria em se permitir à escrita o excesso, a extravagância, dissolvendo assim as metáforas, deslocando imagens, descendo ao máximo da minúcia para atingir o mínimo de significado.

Nessa inflexão, e este é um ponto relevante para pensarmos a trilogia de Hilda Hilst, a pornografia, como grafia do gozo, é necessariamente “o lugar não só do sexo explícito, mas da linguagem explícita”. Logo, ao demarcar uma “pornografia oficial”, Branco identifica:

Ao lado dessa, uma outra grafia, que também coloca o corpo sobre a cena, obsceno (e nisso se confunde com a “pornografia oficial”), mas que não é facilmente digerível ou comercializável (e nisso se confunde com a produção erótica), uma escrita que não se quer apenas do desejo, mas do gozo, se insinua. Esta, que inclui Aretino, Sade, Bataille, entre outros (chamada de “pornologia” por Deleuze), parece permanecer sem lugar na

literatura oficial. A diferença tênue que marca a distância entre as duas talvez seja a mesma que sutilmente demarca os terrenos da arte e da não-arte. E o que garante especificidade à segunda é certamente um trabalho de linguagem. (BRANCO. “Por uma retórica do gozo”. Literaterras, p.109.)

O porco na boca: “fecha os olhos e tenta pensar no teu corpo lá dentro. sangue, mexeção. pega o microscópio. ah, eu não. que coisa a gente, a carne, unha e canelo, que cores aqui dentro, violeta vermelho. te olha. onde você esta agora? to olhando a barriga. é horrível ehud. e você? to olhando o pulmão. estufa e espreme. tudo entra dentro de mim, tudo sai.” visto assim de dentro, e portanto pelo avesso, o corpo se reduz à convulsão interna dos órgãos – “sangue, mexeção” – cuja extensão visível, no lado de fora, é dada pelas matérias que se repõem em constante movimento. Mas, ainda que a unha, o cabelo e a carne comuniquem os dois planos, nesse corpo onde “tudo entra e tudo sai” o único órgão que efetivamente concentra a entrada e a saída num só orifício é a boca.

É justamente porque concentra, de forma dramática, a vida e a morte, que a boca pode servir de metáfora tanto das dimensões mais ideais quanto das mais abjetas: lugar de entrada e saída, ela serve para cantar e roncar, falar e cuspir, beijar e vomitar, comer e devorar. Jogando com essa duplicidade, os versos do livro *Do desejo* valem-se da metáfora ora para enlaçar um plano físico do desejo – “e que escura me faço se abocanhas de mim/ palavras e resíduos” -, ora para desvelar o outro, imaterial – “eu te sorvo extremada à luz do amanhecer” – indicando a determinação de Hilda Hilst no sentido de explorar os dois corpos da língua.

Especialmente no caso da prosa *O Caderno rosa de Lori Lamby* (2005), no qual a autora se aventura pelas mais diversas camadas da língua, a começar pela alusão da terceira pessoa do singular do verbo *lamber*. A menina de oito anos que narra alegremente toda a sorte de prazeres da boca, circunscreve um campo erótico centrado na oralidade. Lori escreve como fala: “aí o tio disse que”, “e aí o papi pegou e disse que”, numa narração que reitera o falar. Língua aqui tratada simultaneamente como zona erógena e simbólica: Lori pergunta ao “tio” o que significa “predestinada”, e após ouvir a explicação conclui que “a coisa de predestinada é mais ou menos assim: uns nascem pra ser lambidos e outros pra

lamberem e pagarem.” Ela reconhece aí alguns duplos no registro de funcionamento da língua (a cuja memória o livro é dedicado): falar e narrar, fabular e lamber, chupar e sugar disfarçado de pornografia, como diz Eliane Robert Moraes. *O Caderno rosa de Lori Lamby* é uma reflexão (masturbação?) sobre o ato de escrever como possibilidade de jogar com os limites da linguagem.

A figura central do livro é o escritor, inclusive Lori como escritora melhor sucedida que seu pai, autor célebre, mas pouco lido que assume a tarefa proposta por seu editor de escrever um “livro de bandalheiras”. HH dedica o livro “à memória da língua” porque caótica, perturbadora, união entre porco e deus, homem e bicho, cósmico e cômico, vida e morte, sem suprimir nosso desamparo. Escrever é risco completo, zero garantia. Ao percorrer as instâncias febris da língua e nas bordas do sentido Hilda Hilst cede ao apelo do último verso de suas *Alcoólicas* (1992):

Se um dia te afastares de mim, Vida – o que não creio
 Porque algumas intensidades têm a aparência da bebida –
 Bebe por mim paixão e turbulência, caminha
 Onde houver uvas e papoulas negras (inventas-as)
 Recorda-me, Vida: passeia meu casaco, deita-te
 Com aquele que sem mim há de sentir um prolongado vazio.
 Empresta-lhe meu coturno e meu casaco grosso: compreenderá
 O porquê de buscar conhecimento na embriaguez da via manifesta.
 Pervaga. Deita-te comigo. Apreende a experiência lésbica:
 O êxtase de te deitares contigo. Beba.
 Estilhaça a tua própria medida.

Todas as gentes devem achar o seu porco, sim porco. Corpo às avessas.

Fragmento 2.

Karin Lambrecht, a medida do corpo estilhaçado.

Como organismo simbólico, o corpo é a unidade através da qual o ser se delimita e se apresenta para o outro. Na Modernidade, ele é o suporte material do labor sobre o qual as formas de conflito se inscrevem. Mas se o processo de modernização nada mais fez que adestrar esse corpo para o trabalho, transformando-o em “corpo dócil”, foi/é preciso, pela arte, provocar certo estranhamento, certa perturbação. Numa inflexão modernista, o corpo foi decomposto, fragmentado, para ser oferecido em pedaços, tal como a cabeça de João Baptista entregue a Salomé.

Os artistas modernistas, segundo Eliane Robert Moraes, perseguiram uma problematização do corpo no qual ele se tornou a matéria a ser atacada e destruída em função do desmoronamento empreendido e da suspeição colocada sobre o realismo e o humanismo. O imaginário do corpo desfigurado torna-se recorrente na arte e na filosofia modernista a partir do momento em que as imagens ideias de homem dão lugar a uma alteridade brusca e profunda que visa lançar a forma humana aos limites de sua desfiguração.

Uma investigação histórica e estética desse estilhaçamento da medida humana é empreendida por Moraes em *O corpo impossível*, no qual reconstrói o percurso pelo qual o homem é levado a se repensar a partir do caos, no conseqüente vazio deixado pela fragmentação e desfiguração de sua imagem. A desfiguração, esse desmonte humano, não é só decorrente como implica e informa um outro modelo de pensamento de si e do mundo:

Fragmentar, decompor, dispersar: o vocabulário que define a postura modernista é exatamente o mesmo que serve para designar a ideia de caos, supondo a desintegração de uma ordem existente, e implicando igualmente as noções de desprendimento e de desligamento de um todo. Numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços: a mão que se separa do corpo, a folha ou o lenço que caem ao acaso, decompondo uma unidade, são imagens que encerram o mesmo princípio evocado pela mesa de dissecação. À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano. (MORAES, 2002, p. 59.)

Consideramos os procedimentos em pintura de Lambrecht da ordem do campo expandido, aquele no qual os artistas dedicam-se a resolver questões impostas pelo próprio trabalho, e não se restringem apenas ao que era possível classificar dentro de categorias pré-determinadas em arte. Campo expandido ou ampliado é termo usado com notoriedade por Rosalind Krauss³⁹ para discutir a maleabilidade dos meios de expressão como uma condição pós-moderna e contrapõe a noção de autonomia dos meios proposta por Lessing no Renascimento e revista por Greenberg no Modernismo à uma expansão dos limites das categorias artísticas. Segundo Krauss, no pós modernismo a prática é defendida em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual diversos meios (escultura, fotografia, livros, linhas na parede, espelhos) podem ser utilizados em contraposição a afirmação de que a prática seria definida em relação estrita/essencial a um determinado meio de expressão.

Percebe-se, portanto, que Lambrecht, atua, através de suas ações, no campo expandido da pintura, estudando profundamente seus elementos mais fundamentais: a cor, a mancha, o suporte, o gesto e o espaço. No entanto, afirmar que Lambrecht pinta não é o suficiente para aproximar-nos das tarefas impostas pela visualidade e a materialidade evocadas. Ela vai além. A artista constrói a condição para a próxima pintura. A ampliação de seus gestos agenciam uma linguagem revelada através de deslocamentos, rupturas e fragmentações, impulsionados por uma enunciação deslizante. A ordem é, assim como em Hilda Hilst, aquela de um desejo em desatino.

³⁹ KRAUSS, Rosalind. Originalmente publicado com o título *Sculpture in the Expanded Field* no número 8 de *October*, na primavera de 1979 (31- 44), também apareceu em *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984. Reeditado e traduzido no número 1 de *Gávea*, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, em 1984 (87-93).



Figura 7

Karin Lambrecht

Meu corpo Inês, 2005.

Registro de ação e instalação.

Fragmento 3.

“Meu corpo Inês”, 2005.

Sua mãe velha e sua filha jovem. A artista como médium. Ambas protegidas por uma fina camada de plástico usam vestidos ensopados com o sangue de um carneiro abatido. Vestir não a pele do bicho mas a mancha de sua interioridade. Gesto inusitado. Por que vestir (exterior) essa interioridade? São duas mulheres dando a ver essa espécie de tinta interdita, o sangue. Divisor da vida animal e da civilização humana. Sangue como uma das tintas do corpo. Sempre aquilo *corpo-mancha-vermelha*.

Desmembramento ou dissolução. Vestir-se de sangue: um aborto. Vestir o rastro da morte. Dois abortos. Expor a hemorragia interna. Ex-por a morte, grafia explícita. Há suspensão e silêncio mas não drama nas fotografias. Há, no entanto, drama (δράω) anterior à essas imagens. O abatimento do carneiro, os esguichos de sangue, o preparar a tela, o sentar do corpo na cadeira, a pintura do vestido com o sangue do bicho. Esse tecido, essa veste, essa cortina (CHRISTIN, 2000, p.347), tão essencial porque exprime a um só tempo, extremo e mínimo, a dualidade mágica da evidência contraditória do atual, a veste encharcada de sangue como uma aquarela, e do além, - a menção a Agnus Dei, expressão utilizada pelo cristianismo para se referir a Jesus Cristo, identificado como o salvador da humanidade, ao ter sido sacrificado em resgate pelo pecado original -, do visível, a cena a que temos acesso, e do invisível, o que nosso olho completa, o que nossa imaginação pede. O desmembramento já ocorreu. Sua ação, seu presente, a salvação, nos é interdita.

Molhar-se e manter-se ressecado é um aborto, expulsão de um corpo invasor, temos vontade de dizer.

Há algo de etéreo convivendo com a presença desses dois corpos femininos sentados. As mulheres olham para baixo, um pouco cabisbaixas. São corpos exauridos. Nisso a velhice e a juventude se encontram. Ambos os corpos se encontram exaustos, só sendo perceptível a diferença de idade entre as mulheres por suas faces. As faces olham para baixo reforçando a impressão de um corpo em repouso depois de grande dispêndio. Há algo de um corpo em

cena, como se estivéssemos olhando uma imagem capturada de uma ação ou de um peça de teatro. Mas ao mesmo tempo são imagens muito completas e que sustentam a si mesmas sem a necessidade de movimento ou contexto. Há um estranhamento imediato causado pela dimensão dessa mancha de sangue e dessa veste pouco usual. Mas ao mesmo tempo um tênis que escapa por baixo do vestido providencia certo tom de prosaicidade.

Questiona-se se esses corpos teriam já gritado de horror ou se estão ainda em choque. Podem esses corpos estarem plácidos? Bem resolvidos com essa abundância cênica, certa obscenidade, poderíamos dizer? Nenhuma resposta depois do abatimento do animal, depois de derramado todo aquele sangue?

O porco na boca: Inês, corpo possuído (“meu”), nomeado (“Inês”). Que corpo porco de animal abatido é esse, na imagem dois corpos, duas mulheres, desencarnadas, banhadas com sangue de um corpo desmembrado fora de cena. Sangue-mexecão. Sangue-aquarela com cheiro de bicho morto.

(...)

ossos, sangue, carne, o agora

e tudo isso em nós que se fará disforme?

(...)⁴⁰

Ao que diz respeito a relação do pensamento de Bataille com o mundo das imagens as ideias esboçadas na revista *Documents* que foram depois desenvolvidas no *Dossier hétérologie*, no qual o autor distingue dois polos estruturais: de um lado, o homogêneo, ou o campo da sociedade útil e produtiva; de outro, o heterogêneo, lugar da irrupção do impossível (MATESCO, 2016, p. 142). É o heterogêneo que o trabalho de Lambrecht assume, uma vez que forma, imagem e matéria se situam ao mesmo tempo em continuidade, sem, no entanto, jamais alcançar unidade de sentido.

⁴⁰ HILST, Hilda. Do desejo. In: Da poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 481.

Os elementos se qualificam entre si, embora provoquem, simultaneamente, ambíguo deslocamento. Sua iconografia tem caráter desarranjado e deslocado, paradoxal, ignóbil, abjeto. Há contágio entre os termos, mas não há um produto híbrido final, uma vez que agem como campos de forças em constante movimento e peleja. Há proximidade e semelhança entre as partes mas elas atuam menos como complementaridade e mais como estiramento. As imagens implicam heterogeneidade, a capacidade que as coisas tem de se transformar, de se confundir com o seu contrário (morte e vida, nascimento e aborto), induzindo uma constante tensão, pois sentimos ao mesmo tempo interação (o abatimento do carneiro e as vestes ensanguentadas) e oposição (a obscenidade da cena e a trivialidade do tênis que se insinua sob a veste) entre eles.

O objetivo talvez seja criar um campo que reconstrua o inexistente, a gravidez, o aborto, em que você completa com o olhar aquilo que não existe, mas sem alcançar unidade de reconstrução. O trabalho dá muito a ver mas são cadeias de significantes que nunca se fecham. É por esse jogo complexo das imagens de Lambrecht que somos deixados no descompasso, o heterogêneo desliza sobre nós como uma abertura.

Na Grécia Antiga o útero era compreendido como um animal vivo que se deslocava pelo corpo feminino. Um bicho indomável e desvairado. Poderíamos dizer: algo como uma aranha, uma barata ou uma minhoca esmagada. Uma forma cujos atributos formais estão se desfazendo. As imagens aqui operam sob a tarefa desestruturante do informe, pois mesmo que se pareçam lineares e completas, a cena não se finda, ela permanece performando no nosso olho, na nossa imaginação. Nada aqui está fixado, mas antes, indefinidamente lábil. Apresenta-se um enigma.

Algo como a perda de certa montagem humana⁴¹, como uma grande dissolução. Vive-se em desorganização. O projeto da escrita vai se

⁴¹ STIGGER, Veronica. (curadoria e texto); VILLELA, Milú (apresentação); SCHREINER, Renato (coordenador editorial); BAN, Ana (tradução); STOCKLEN, Regina (revisão); BUMMUB (design gráfico). O útero do mundo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016. *O útero do mundo*. Catálogo MAM.

apresentando como uma construção destrutiva ou um deslizamento. Desde o início é um projeto cujas linhas de força não colaboram para uma edificação, um plano que indica uma direção e um ponto de chegada, ao contrário parece esquivar-se de qualquer assimilação esquemática, portanto um projeto em descontentamento, em decadência e frustração.

Não há concessão permitida pela linguagem-deslizamento; linguagem-aborto-espontâneo, ou meio caminho abortado, trata-se de ir até o limite do possível, ali onde fraquejam o dizível e o inteligível. Não há complacência permitida e não há motivos para exibir um trabalho acabado se tudo escorre sem alicerces de sustentação, sem placenta. Os fins, os resultados, são todos movediços. É precisamente a perda da “montagem humana” que leva à escrita e à composição da imagem.

O que vemos, ou melhor, o que nosso olho completa por nós, são dois corpos que emanam a dilaceração de um terceiro corpo, o animal. O corpo abatido do cordeiro imaginado, mas também, a desmontagem do corpo humano, o porco-corpo, o corpo fragmentado e às avessas.

E tudo estava ligado nesse olhar de sonho: os corpos nus, os dedos que abriam a carne, minha angústia e a lembrança da baba nos lábios, não havia nada que não contribuísse para esse deslizamento cego na morte. (BATAILLE, 1983, p.50-51)

É como se Hilda, Bataille e Karin nos dissessem “escreve, filho-da-puta, escreve! e não vai cair babando em cima da máquina, ela não merece isso.” (HILST, 2006, 121). E mesmo com a perda da nossa montagem humana por alguns minutos, mesmo abatidos por uma lenta e grande dissolução, com a imagem de corpo fragmentada, olhamos, encaramos a imagem, apaixonadamente. Escrevemos, apaixonadamente. O corpo é ele inteiro um dildo. A imagem é ela inteira um dildo. O texto é inteiro um dildo. É o dispositivo argumentativo deste texto, signo da prótese como hipótese; amor reflexivo⁴². O corpo é porco ou não existe.

⁴² PRECIADO, Paul (Beatriz). *Manifesto contrassexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.p. 199.

Fragmento 4.

Uma peça para Inês. Ou melhor, duas ou três cenas para Inês.

Duas mulheres duas poças de sangue. Duas poças de sangue duas mulheres.

O cenário uma mesa, uma faca, uma parede, duas cadeiras.

Cena 1:

A mulher 1 levanta-se da cadeira em que repousava inerte e cospe no chão. Depois de três segundos babando e encarando o vermelho diz:

“eu te amo porra”

A mulher 1 limpa o sangue da boca com o dorso da mão direita e sussurra bem baixinho:

“àquele que me ouviu gritar eu te amo porra”

A mulher 2 tira do bolso do vestido uma faca e a coloca sobre a mesa. Na mesa repousa sua mão esquerda. A mulher 2 corta suavemente seu dedo médio. O chupa e em seguida o ergue em riste. Diz o poema *Verônica*:

ao sul
vive um monstro
histérico bicho
que passeia pelo corpo
da imagem
de uma mulher

A mulher 1 já não grita e decide utilizar o sangue da poça para pintar uma parede. Com as próprias mãos.

Cena 2:

Ambas as mulheres começam um *pas de deux* com seus rostos cobertos pelas barras de seus vestidos ensanguentados. Depois de um tempo indeterminado dançando sem música a Mulher 2 descobre seu rosto e em seguida desvela o rosto da Mulher 1. Ambas riem, não, ambas gargalham, e saem correndo para fora da cena de braços dados.

Cena 3:

Fora de cena só o que resta é a obscenidade do abatedouro abandonado pelas Mulheres 1 e 2.

Fragmento 5.

Um poema para Inês

inês sentada

veste branco

em um abatedouro de bagé

à espera

há silêncio mas

não drama diz

sua mãe velha sua filha jovem

tingidas de sangue quente

não sem a proteção de um

fino invólucro transparente

em fazenda do rio grande do sul

se matam cordeiros

um espetáculo se molhar

e permanecer ressecado

irresistível gritar

melhor não

chupa o dedo tem

gosto de carne

inês sentada

veste vermelho
em um abatedouro de bagé
a espera acaba o bicho morre
há silêncio mas
não drama diz

CONCLUSÃO

E tudo continua deslizando

Meu amor,

a escrita sempre enquanto gesto amoroso. Crítica enquanto investigação amorosa daquilo que não posso apreender. É possível apenas enlaçar e compor. Texto em fragmentos, porque não se trata de uma narração linear e hierárquica almejando seu destino final. Em fragmentos porque incompleto, em lascas, em cacos. A linguagem amorosa combate o autoritarismo da teoria em busca da alteridade do amor. Em busca, aqui, da linguagem fraca do amante, aquela da verdade que não é mas a sua. O sujeito amante é aquele que não é sujeito da ciência nem mestre. É o sujeito suave, que cogita, duvida. Um pouco ridículo, diga-se. Não é capaz de produzir enunciados grandes que integrarão os enunciados históricos. É uma persona qualquer, mas singularizado por esse amor. É ordinário, especificado apenas nas intermediações do acontecimento amoroso.

É para você que escrevo. Repito: sempre você que me recebe, senão é para ninguém. A fim de criar um pacto entre eu, o remetente, o objeto do amor e você, meu destinatário.

Tomamos aqui como objeto a linguagem e suas possibilidades poéticas enquanto escrita crítica em arte. Como fazer um escrever das possibilidades que se indique poético e crítico, sabendo não dar conta de seu objeto metalinguístico nem da obra de arte a que se enlaça, a que se contamina, mas que insiste em correr o risco de investigar os limites do conhecimento, sobre aquilo que não é possível colocar nem apreender (a poesia, o amor).

Criticar é elencar fragmentos, diz Schlegel.

Se por uma lado o fragmento espelha uma crise formal, por outro ele traz, na marca de sua própria forma, os termos de possibilidade de uma nova estrutura, aquela que une filosofia e vida. Lembramos que o fragmento em nada

abandona certa criação sistemática, certo rigor. O que faz é permitir desdobramentos múltiplos, permite que se produzam campos múltiplos de significação provisória que se interpenetram, sem que haja prevalência de um sobre o outro.

Trata-se de uma dupla metodologia, perguntar e responder, além da união entre forma e conteúdo. É uma pesquisa em constante reavaliação e dúvida, uma inquietação enquanto disponibilidade de acompanhar objetos (a obra de arte e a linguagem, ou uma imagem e a linguagem), um desejo de persegui-los para comentá-los e comentar a si mesmo, recusando o discurso distanciado e inflexível.

O deslizamento é um experimentar, um inventar da linguagem. Ele é um roçar a língua, um enlaçar, um impulsionar, um expelir, um agredir, um amar a linguagem. O deslizamento pode ser o que você quiser. O deslizamento é uma prótese, um dildo, um guarda-chuva. Deslizamento é.

É, desta maneira, um método pleno em vontade de abrir campos de significação provisória de algo que continuará inapreensível; em expansão e contaminação. Apresentamos aqui apenas três estratégias de deslizamento para a crítica de arte, ou seja, estratégias de movimento metodológico; a desescrita, vista em obras de Elida Tessler e sua ocupação, Vera Bernardes e suas ranhuras, Leila Danziger e seu desfazimento da matéria e da língua, Mira Schendel e seu gesto desejoso e em suspensão, o chamamento oximórico dos amantes de *Hiroshima Mon Amour*, filme de Alain Resnais e Marguerite Duras. A ilegibilidade, que já se indiciava, se exprimiu com intensidade com as cartas ilegíveis de Mirtha Dermisache e Ana Hatherly, artistas que enviaram a nós, seus destinatários, a letra esperançosa. Por fim, nos detivemos ao erotismo das obras de Hilda Hilst e Karin Lambrecht, entre as quais o texto se construiu em prótese erótica, como um dildo, amor reflexivo.

Muitas outras são as possibilidades. É possível que percebamos melhor as proximidades desses exercícios quando traçamos uma linha (deslizante) pela contemplação requisitada pelas artistas discutidas no primeiro capítulo, o pacto entre letra e imagem explicitadas com as cartas do segundo capítulo e finalmente

a dualidade mágica e erótica do visível e do invisível na obra estudada no terceiro capítulo. O percurso por entre essas obras é algo como uma viagem da bruma à carne.

E tudo o que queremos é continuar *deslizando*.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007
- _____. *A quem se dirige a poesia* (ensaio). Trad. Daniel Heller-Roazen. In: *New Observations*, N.130, 2015.
- ARAÚJO, Viviane G. *Corpo e sangue nos trabalhos de Karin Lambrecht*. In: *Cultura Visual*, n.13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 85-99.
- ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.
- _____. *A experiência interior*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- _____. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita*. Trad. Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Edições 70, 2009.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. Lisboa: Edições 70, 1979
- BASBAUM, Ricardo. *Migração das palavras para a imagem*. Publicado originalmente na revista *Gávea*, nº 13, Rio de Janeiro, setembro 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. In: *Magia, técnica, arte e política*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANK, Irma. *Senza Parole* (P420 Gallery, Bologna, 26 Jan-30 March 2013) Catalogo della mostra disponibile in galeria. Versão online. Disponível em: <http://www.p420.it/?p=exh&v=blank&l=eng> Acesso 17.10.2015.
- CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Wesleyan University Press of New England, Hannover, 1995
- COLI, Jorge. *Lori Lamby resgata paraíso perdido as sexualidade*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 6 abr. 1991. s/p.
- CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Leuven: Peeters-Vrin, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*, trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- FAGES, J.B. *Para Compreender Lacan*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1975.
- FERREIRA, Ligia FONSECA, HAROCHE-BOUZINAC, Genevière. *Escritas epistolares*. São Paulo: Edusp. 2016.
- FLUSSER, Vilém. *Indagações sobre a origem da língua*. In: SALZSTEIN, Sonia (org.). *No vazio do mundo*: Mira Schendel. São Paulo: Marca d'Água, 1996.

- HATHERLY, Ana. *O Escritor: 1967-1972*. Lisboa: Moraes, 1975.
- HATHERLY, Ana. *A Reinvenção da Leitura: Breve Ensaio Crítico seguido de 19 Textos Visuais*. Lisboa: Futura, 1975.
- HIPÓCRATES. *De la nature de la femme*, trad. E. Littré. Paris: Chez J. B. Baillière, 1851
- HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, 1964*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. p. 18-30.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1964.
- _____. *Onde estivestes de noite?* Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1994.
- MATESCO, Viviane. *Em torno do corpo*. Niterói: PPGCA, 2016.
- MORAES, Eliane Robert. *Antologia da Poesia Erótica Brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.
- _____. *Da medida estilhaçada*. Cadernos de Literatura Brasileira, São Paulo, n.8. pp.114- 126, Instituto Moreira Salles. 1999.
- _____. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- MITCHELL, W.J.T. *Iconology, image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, pp. 7-52.
- NANCY, Jean-Luc. *Fazer, a poesia*. Trad. 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.
- ORLANDI, E. *Discurso e Leitura*. In: Seminário de Aquisição, 1992.
- PÉCORA, Alcir. *Não é pornográfica a pornografia de Hilda Hilst*. Correio popular, Campinas, 7 nov. 1991. s/p.
- RIVERA, Tania. *A casa da letra*. In: TRINDADE, Helena. LIVROS. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- SANTOS, Roberto Corrêa; REZENDE, Renato. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito: FAPERJ, 2011.
- SALZSTEIN, Sonia (org.). *no vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Marca d'Água, 1996.

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

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

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.

SONTAG, Susan. *A imaginação pornográfica*. Tradução: Dolina Bush. 1967.

STIGGER, Veronica (curadoria e texto); VILLELA, Milú (apresentação); SCHREINER, Renato (coordenador editorial); BAN, Ana (tradução); STOCKLEN, Regina (revisão); BUMMUB (design gráfico). *O útero do mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016. *O útero do mundo*. Catálogo MAM.

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

VISNADI, Marcos. *Aquela palavra às avessas*. Revista Geni. Disponível em: <http://revistageni.org/04/aquela-palavra-as-avessas/> Consultado em: 04 de Abril de 2019.

WILLIAMS, Linda. *Hard Core. Power, pleasure and the frenzy of the visible*. University of California Press, 1999 (primeira edição em 1989).

_____. (org). *Porn Studies*. Duke University Press, 2004.