

050 REFLEXÕES SOBRE UM “MODO OUTRO” DE SER ESCRITURA¹

Anita Prado
Koneski

RESUMO: O presente ensaio apresenta os passos iniciais de uma proposta de reflexão vinculada ao Projeto de Pesquisa *Blanchot, Levinas e a “escritura do desastre” nas artes plásticas contemporâneas*, que tem como objetivo pensar o discurso lingüístico inserido nas obras plásticas, através dos filósofos citados. Assim, este ensaio propõe-se a realizar o exercício da reflexão sobre algumas questões inseridas no Projeto, a partir da experiência, como espectadora, de uma obra da artista Maria Betânia da Silveira.

PALAVRAS-CHAVE: Palavras; Discurso lingüístico; Obras contemporâneas; Infinito; Reflexão.

A inscrição da palavra nas obras plásticas contemporâneas² tem sido uma constante e adquiriu força significativa dentro desses trabalhos mais que em outros tempos. Desde a década de sessenta, a palavra, enquanto escritura nas obras plásticas, tornou-se para nós, espectadores, uma representação enigmática, dada à provável perda de sua função essencialmente de escritura, quando em outro suporte. Ou seja, diante das obras plásticas contemporâneas que fazem uso da palavra, já não podemos mais afirmar qual é a definitiva vocação dessas palavras ou dessa escritura, pois nos causa estranhamento sua presença, a qual, uma vez anexada a outro suporte que não o livro e aparentemente desprovida de sua função primordial, observamos, participa da plasticidade da obra de forma outra. Trata-se de uma palavra que se anexa às imagens, faz-se escritura desenhada num espaço que requer outro olhar e outra leitura.

Estas questões evidenciam-se a partir de nosso hábito de contato com a palavra como meio de comunicação ou ficção no suporte do livro, na escritura como poética, predestinada para ser lida. Porém, nossa reflexão, no presente artigo, destina-se a pensar sobre a escritura que nos vem em um suporte “outro”, conferindo à palavra outra percepção, a exemplo da instalação, da assemblagem, da fotografia, da pintura, dos objetos artísticos, da arte eletrônica. Em obras contemporâneas desse teor, verificamos uma palavra ou uma escritura que se faz, a

¹ Ensaio vinculado ao Projeto Blanchot, Levinas e a “escritura do desastre” nas artes plásticas contemporâneas.

² Para o conceito de arte contemporânea, adotaremos o pensamento de Arthur Danto (2001) como sendo a arte que apresenta uma real perda de fé no grande relato que faz da arte uma seqüência de idéias que determine como ela deva ser. Segundo Arthur Danto, a perda desse relato define os limites entre o moderno e o contemporâneo. Assim, a arte contemporânea seria a arte a partir da década de sessenta (para estabelecer um certo limite), momento em que a arte torna problemático o âmbito dos valores a ela atribuídos e ultrapassa todos os limites colocando em discussão seu estatuto, conforme também pensa Giani Vattimo (1996) e Belting (2006).

nosso ver, representação visual e que implica inúmeras indagações: que escritura é essa que, em um primeiro momento, apresenta-se para ser vista e não para ser lida? A que vem essa escritura? É palavra para ser lida ou para ser vista? É palavra desenhada? É palavra pintada? Qual a função primordial dessa palavra? Terá função essa palavra?

Maurice Blanchot e Emmanuel Levinas, pensadores nos quais, a nosso ver, encontramos uma reflexão fecunda para pensar as questões propostas na presente investigação, partem do pensamento de que a palavra na escritura contemporânea, essa escritura na qual podemos situar Becket, Valéry, Mallarmé, Rilke e tantos outros escritores, é a escritura do “desastre”, ou seja, é a palavra quando ela própria torna-se “desvio”, palavra nunca dita, que tem vocação para a morte, enfim, que não se deixa definir. Para Levinas, esta é a palavra tal como Infinito, um conceito complexo e amplo que pretendemos refletir neste artigo, resultado dos primeiros passos desta pesquisa.

Ora, se a palavra nas obras contemporâneas já trazem esta vocação exposta pelos citados pensadores, perguntamos: por que não iniciarmos pelos mesmos caminhos, reafirmando para as obras plásticas contemporâneas a mesma vocação? Evidentemente, não com as mesmas características, porém, deixando bem explicitado, com a mesma vocação.

A questão da escritura enquanto “escritura do desastre” pode ainda ser pensada a partir de Merleau-Ponty, quando o filósofo traz uma nova concepção para as questões da linguagem, para recuperar o seu “sentido por ela mesma”. Merleau-Ponty, no seu texto *A Prosa do Mundo*, faz uma crítica a partir do fato de que a língua sempre foi para nós algo que nos permite exprimir um número definido de pensamentos ou de coisas através de signos. Nesse caso, a língua já traria todas as significações possíveis. A proposta de Merleau-Ponty é que pensemos a palavra a partir de uma fenomenologia da palavra em que a palavra simplesmente é. Pensar a palavra como ela simplesmente é consiste em defini-la como uma fala ambígua que não se deixa refazer na medida de uma verdade previamente estabelecida. É desta maneira que o poeta priva a palavra de sua inerência e escolhe as palavras conforme certo segredo. Elas deixam de estar onde estão e “abrem um buraco no pleno do mundo”, conforme alude Merleau-Ponty em *A Prosa do Mundo* (p. 73-74). A palavra é, então, estranheidade, assume sua faticidade (caráter do que simplesmente é) porque a palavra, aí, constrói-se entrelaçada ao sujeito e nunca como mera adaptação de sinais ou de convenções. Para Blanchot (1987, p. 291), esta faticidade da palavra faz com que a escrita do poeta e ele próprio estejam condenados ao indelével, pois o que ele “não fez está feito; o que não escreveu está escrito”. As palavras são, neste caso, estranhas ao próprio poeta.

Segundo Levinas, a palavra é esse “absolutamente Outro” diante de nós. A estranheza de Levinas aproxima-se da faticidade merleau-pontiana. Sua essência é ser mistério, obscuridade, incomunicabilidade. O outro, quando nos fala, fala de uma região ambígua e enigmática, pois não temos como interpretar essa palavra que nos vem como palavra Infinito. Para Levinas, esta palavra é o Infinito, porque o Outro que nos fala é radicalmente um infinito. A linguagem é, por excelência, o espaço da ambigüidade, tanto para Levinas como para Blanchot.

Assim, o que chamamos de “escritura do desastre” é essa escritura como um “dizer”, essa palavra que vem do Outro, que se entrelaça com os limites do que é humano como gesto existencial. É palavra do “desastre” porque nada aprisiona como significação. A cada momento, ela não é mais do que possibilidade de dizer-se, porém, paradoxalmente, é também “impossibilidade de firmar-se”. A significação é, ela própria, essa infinita impossibilidade de dizer. A questão é, como nos diz Merleau-Ponty (1991), que os signos nunca são convencionais, ou seja, toda comunicação revela-se sem nenhuma garantia, em meio a incríveis acasos lingüísticos em que a clareza da linguagem estabelece-se sobre um fundo escuro. Diante disso, afirma Merleau-Ponty (1991, p. 44), “a linguagem é indireta ou alusiva, é, se preferirmos, silêncio”.

No pensamento levinasiano, podemos recuperar este silêncio como um silêncio falante, em que um “há” se oferece onde a palavra parece falhar. Mas esta fala caracteriza-se por um murmúrio aterrorizante. O “há” é um silêncio que nos põe diante do desconhecido, do não familiar, portanto, algo que nos aterroriza. O “murmúrio” do ser da palavra, enquanto “presença de uma ausência”, quebra com a possibilidade de qualquer comunicação. Porém, este murmúrio indica que há nessas palavras mais “dizeres” do que podemos dar conta, há um excesso de “dizer” que nos faz impotentes pelo excesso. Já não temos poder sobre elas, e as palavras, nesse excesso, recusam-se a vir à luz, recusam-se a dar-se a conhecer. Diríamos que são palavras excessivamente “falantes”. São diferentes das palavras “faladas”, que tentam aprisionar o silêncio para torná-lo presença, ou, como diria Blanchot (1997, p. 327), a língua “prende solidamente a ausência numa presença, põe um termo no entendimento, no movimento indefinido da compreensão; o entendimento é limitado, mas o mal-entendido também é “ilimitado”. A fala falante fala do invisível, que se faz impossibilidade de dizer-se.

A palavra é, conforme proposta de Levinas e de Blanchot, “desastre” e ‘abismo’. Assim, segundo Blanchot, pensar a palavra na escritura é pensar a palavra como um Infinito, e pensar a experiência que ela nos proporciona é pensar o terror, o silêncio sussurrante do “há”, esse fenômeno do ser impessoal. Levinas pensa o “há” tal qual a algo que se ouve ao

aproximarmos do ouvido uma concha do mar, um vazio cheio, como se o silêncio fosse um barulho assustador. Não se pode dizer que não é o nada, mesmo que nada possamos dar como existente. Há algo, mas não sabemos o quê. O mesmo podemos dizer da palavra do “desastre”, ela parece distante do real, não comunica o real, porém algo nela murmura, mas não sabemos o quê. Não podemos “dizer”, mas percebemos seus ruídos, e isso nos faz constatar sua fecundidade de palavra.

Assim, acreditamos ser possível acolher as questões a respeito da palavra, expostas por Blanchot, Levinas e Merleau-Ponty, como um ponto de partida para nossas reflexões sobre a escritura nas obras de arte contemporânea. Trata-se, então, de partir de uma vocação da escritura e da palavra na contemporaneidade, verificada pelos citados pensadores, e estender tais reflexões até a palavra que encontramos nas artes visuais. Porém, para evitar generalizações, optamos pensar a problemática a partir de uma única obra de arte que apresenta a palavra inserida em sua forma.

Para tanto, escolhemos uma obra de cerâmica da artista Maria Betânia da Silveira³. Trata-se, primordialmente, de pensar uma forma plástica que apresenta a transposição do discurso lingüístico para a representação visual. O discurso lingüístico escolhido pela artista é uma frase de Jorge Luis Borges. A obra em questão apresenta-se na sua contemporaneidade de obra de arte como um Infinito, porém o que faz da mesma um “abismo” (algo que nos propõe um contato enriquecedor com o “desconhecido”), evidentemente, não é a questão da palavra, ou seja, não é unicamente essa fala que ela carrega anexada às suas formas, mas a inteireza da forma da qual a palavra é parte. Há nela algo que parece se impor à nossa memória arcaica, uma Medusa que encerra o segredo sagrado, e que, por falas enigmáticas, insiste em não relatar seus segredos. Pensar a palavra no que se delineia é o nosso desafio.

A partir do que até aqui consideramos, perguntamos: Que palavra é essa que se apresenta na inteireza da forma? Se a palavra está na inteireza das formas, por que nosso “olhar” insiste, num dado momento, em fazê-la “saltar” à nossa percepção como discurso lingüístico?

³ A artista plástica Maria Betânia da Silveira é ceramista. Professora de cerâmica do Centro de Artes - CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC.

UM MODO OUTRO DE SER ESCRITURA: OBRA DE MARIA BETÂNIA DA SILVEIRA



Fonte: Foto cedida pela artista

Iniciemos, então, por um relato de experiência, a fim de elaborar nossa reflexão a partir da obra. Estamos diante de um objeto de cerâmica. Causa-nos estranhamento o emaranhado de fios cerâmicos, dispostos ao acaso, os quais compõem suas formas. Não há como evitar seguir seu movimento e estreitar os labirintos que ele propõe ao olhar. Apoiado em um prato cerâmico, esse enigma labiríntico das formas repousa tranqüilo, completamente livre da captura de nossa interpretação, pois a experiência de contato com esse objeto não é de simples resolução. De outro lado, incontestavelmente, dá-se uma espécie de *eis-me aqui*, por parte do objeto. Ele se oferece ao nosso olhar, quer ser visto, aguça nosso desejo, porém, paradoxalmente, resiste à nossa posse. A meu ver, acentua-se sua resistência, quando o “olhar”, desejoso, verifica que, na borda do prato que serve de apoio às formas entrelaçadas de fios cerâmicos, as incisões duplicadas são palavras. Há nesse objeto um contorno remontado de palavras, uma escritura que, a princípio, são como desenhos que se mostram à nossa percepção. As palavras contornam o entrelaçamento dos fios cerâmicos, elaborando um movimento espiralado duplo e nos convidam a um jogo da percepção, em que ora as palavras são percebidas como desenhos e ora percebidas como palavras mesmas que são, porém distantes da significação em si mesmas. O convite a esse jogo concretiza o todo da obra.

Tais palavras, uma vez percebidas como palavras, como escritura ou discurso lingüístico, correm o risco de implicar a possibilidade de pensá-las como prestadora de serviço ao enigma do labirinto de fios cerâmicos. Estamos habituados a fazer das palavras meios eficientes de socorro diante da incompreensão, o velho hábito delatado por Merleau-Ponty no início de nossa exposição. Porém, logo observamos que as palavras que ali estão não fazem parte do “dito” essencial que explica e resolve as questões, mas elas são, essencialmente, um “dizer” que se aloja na obra e se faz obra de um modo outro, diferente das que se realizam nas escrituras dos livros. Sua presença resiste a uma leitura habitual, ou infere a impossibilidade de lê-las separadas da obra plástica como um todo. Ela não é palavra da escritura com a qual estamos habituados, ela é palavra *na* e *da* obra plástica. Assim, se não podemos explicar a obra pelas palavras que ali estão, também é verdade que não podemos ignorá-las como presença radicalmente estranha nesse contexto, o que nos confirma sua importância radicalmente essencial em tal contexto.

As palavras são de Jorge Luis Borges, nosso grande poeta, porém, ali, elas não fazem mais sentido por si mesmas, senão no todo da obra. Sua essência vem atrelada ao espaço poético que ela habita. A frase de Borges, ao que nos parece, deixa de ser uma frase de Borges, para dar forma plástica a um objeto artístico. Ou, dizendo de outro modo, sabê-la de Borges só faz sentido como escritura da forma plástica, ou seja, não podemos mais vê-la sem vê-la *na* e *da* forma, não podemos considerá-la sem considerá-la como forma. Porém algo nos intriga nestas reflexões: como não considerar o texto escolhido? Por que um texto de Borges?

Reelaboremos o fato de que a artista Maria Betânia da Silveira escolheu este texto e não outro. Assim, ele faz sentido na sua escolha, e a escolha reverte em sentido na obra. Sabemos também que a escolha de outro texto implicaria outra obra. Então, como ignorar o texto? Talvez o espectador não necessite saber que o texto é de Borges. Porém seria um erro o espectador ignorar que o texto é “escolhido”, ou seja, que faz sentido no estilo da artista, no seu modo de ver o mundo, e, portanto, faz “eco” no espectador, embora pese a dificuldade de “dizer” sobre o abismo que estas palavras constroem entre os dois (espectador e texto).

Mas há aí um jogo que a palavra nos propõe. Ela apresenta-se, (*eis-me aqui*), ou seja, a frase escolhida marca a obra. É ela e nenhuma outra que teve como destino apresentar-se, por isso ela é incisiva: *eis-me aqui*. Ao vê-la, espreitamos pelo seu significado e percebemos que não podemos lê-la sem caminhar em torno da obra, sem um esforço do olhar, sem entrelaçar-nos com a forma plástica da qual ela faz parte. Nossa leitura faz-se no confronto constante de nosso olhar com as formas labirínticas dos fios de cerâmica. Trata-se, portanto, não de uma leitura habitual, mas de uma leitura outra. Numa experiência própria, observo que

leio a obra com meu corpo, preciso contorcer-me ao seu redor, flexionar meu dorso para ler as palavras na obra, ampliar o esforço de meu olhar para ler a linha dupla de palavras. Observo que é uma leitura muito diferente se comparo com ler a mesma frase em um livro. Ali, acomodo o livro a meu conforto, na obra plástica de Betânia não, adapto meu corpo às exigências da obra. A frase está “colada” à forma, ela faz parte do mundo da forma plástica.

Assim, fizemos a opção por não transcrever a frase de Borges neste artigo. A frase, a meu ver, deve ser lida, se assim quiser o espectador, na obra de Betânia da Silveira. Consideramos que publicar o texto de Borges neste ensaio seria dar ao texto um sentido diferente daquele pelo qual nos esforçamos para refletir aqui. Na obra de Betânia da Silveira, palavra e forma plástica entrelaçam-se e formam um “mundo”, local em que a frase de Borges constitui-se, então, na radicalidade do que Levinas chama de Infinito, na afinidade do conjunto de elementos que forma a obra cerâmica. É palavra labiríntica, palavra do “desastre”, da impossibilidade. É palavra que não presta socorro ao sentido da materialidade plástica que ali se apresenta, mas se inscreve no enigma do todo plástico. Assim, parece-nos próprio dizer que estas palavras do desastre, na obra que acolhemos para reflexão, assumem, ainda, outras características. Elas não são palavras do desastre porque apenas se negam a vir à luz, mas porque somam a esta característica, tão bem focada pelos nossos pensadores, uma outra, a de comporem um jogo entre insinuar-se, ora forma e ora palavra da escritura, e realizarem esse jogo como radicalidade essencial de seu estado de obra plástica. Evidentemente, é apenas aqui que a palavra se insinua como forma plástica, quando se insinua como obra plástica efetivamente em contraponto a seu suporte habitual.

Assim, no movimento da reflexão que contorna as possibilidades do pensamento, partimos da premissa de que as palavras que ali estão se oferecem: *eis-me aqui*. Oferecem-se porque se constituem em expressividade na obra, e nos perguntamos: qual seria a função de lê-las nesse contexto de obra plástica? Erraríamos, se tentássemos afirmar qualquer coisa sobre sua ligação com a forma, ou se tentássemos definir qual a finalidade de sua presença na obra, desde que percebemos que sua presença é de uma escritura que não vive só como escritura, mas que se sustenta com escritura enquanto é inteireza das formas. Se é imperativo realizar uma reflexão, esta se vê problemática, pois o movimento de busca da forma esbarra com a palavra e, ao buscar a palavra, esbarra com a forma. Porém, isso não significa destituir a palavra de sua especificidade, ou menosprezar a palavra, mas constatar um *modo outro* de acolhimento que se dá por parte da escritura, pois um *modo outro* de ser escritura aí se define.

Talvez possamos dizer, ao final desta reflexão, que as palavras na obra de Maria Betânia da Silveira, obra escolhida para empreender esta reflexão, afirmam-se como palavra plástica, desde que implicam uma visualidade do movimento das palavras num espaço em que as formas (inclua-se aqui a palavra) entrelaçam-se no enigmático movimento da obra como um Infinito. A palavra na obra de Betânia da Silveira é forma antes de ser palavra, mas é, também, palavra essencial (palavra poética) antes de ser forma. É, então, o espaço em que podemos apostar na radicalidade do infinito, quando a palavra se faz acolhimento no enigma das formas e concorre para que o mistério da obra se evidencie. A obra de Betânia ensina-nos a “palavra plástica”, palavra “outra”, que tentamos definir neste artigo. Assim, parafraseio Merleau-Ponty: que ciência secreta é essa que faz a artista que inverte o modo de ser palavra das palavras?

REFERÊNCIAS:

- 1 - BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- 2 - _____. *A conversa infinita: a palavra Plural*. São Paulo: Escuta, 2001.
- 3 - _____. *La Bestia de Lascaux: el último en habla*. Madrid: Tecnos, 1999.
- 4 - _____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- 5 - _____. *L'écriture du desastre*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.
- 6 - _____. *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005.
- 7 - LEVINAS, Emmanuel. *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Salamanca: Sigueme, 2003.
- 8 - _____. *La Realidad y su Sombra*. Madrid: Trotta, 2001.
- 9 - _____. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- 10 - _____. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- 11 - _____. *Transcendência e inteligibilidade*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- 12 - MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- 13 - _____. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.
- 14 - _____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.