



Escritas ilegíveis

Illegible writings

Marcelo Reis de Mello¹

Resumo: Um dos últimos interesses de Roland Barthes foi o que ele mesmo chamou de escritas ilegíveis. Este artigo se propõe a analisar a concepção de escrita do pensador francês na década de 1970, buscando fundamentar uma breve reflexão acerca de algumas escritoras-artistas dedicadas a formas ilegíveis de escrita: Mirtha Dermisache, Mira Schendel, Irma Blank, Dadamaino e Nina Papaconstantinou.

Palavras-chave: Roland Barthes; escritas ilegíveis; poesia.

Abstract: One of the last interests of Roland Barthes was what he called illegible writings. This article aims to analyze the perspective on writing of the French thinker in the 1970s, seeking to justify a brief reflection about some writers-artists dedicated to illegible handwriting gestures: Mirtha Dermisache, Mira Schendel, Irma Blank, Dadamaino and Nina Papaconstantinou.

Keywords: Roland Barthes; illegible writings; poetry.

Uma escrita ligada não ao saber, mas ao ser.

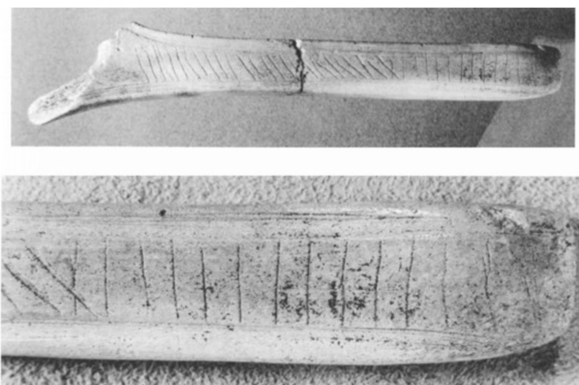
Irma Blank

Uma escrita não tem necessidade de ser legível para ser plenamente uma escrita.

Roland Barthes

Um dos textos mais instigantes e possivelmente menos investigados de Roland Barthes é *Variações sobre a escrita*, postumamente publicado no mesmo volume de *O Prazer do texto*, seguindo seu projeto inicial. Nesse livro é possível reconhecer uma das derradeiras paixões de Barthes (antes de deixar-se atropelar por uma furgoneta de lavanderia em fevereiro de 1980). Mais do que uma cartografia histórica, *Variações* reforça seu profundo interesse em compreender a escrita para além de qualquer caráter comunicacional e imediatamente utilitário. Tanto que, logo na abertura do livro, ao invés de atribuir sua gênese ao serviço fiscal e contábil da civilização suméria (3.500 a.C.), recupera nos grafismos rupestres do paleolítico inferior (35.000 a.C.) um princípio mais longínquo e menos burocrático para a escrita.

¹ Mestre em literatura brasileira e doutorando em literatura comparada pela UFF. Professor substituto de língua portuguesa e literatura brasileira no Colégio de Aplicação da UFRJ.



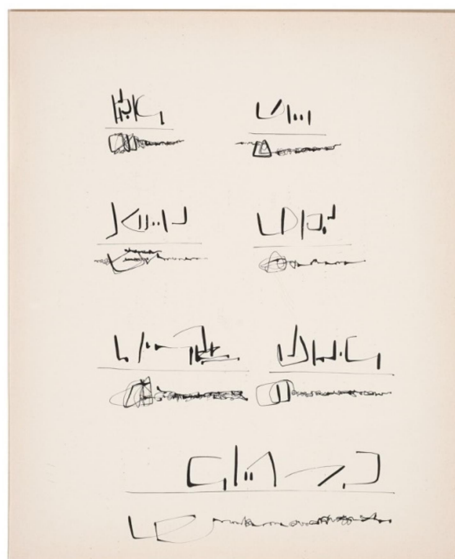
[figura 1] Osso de raposa com inscrições do Paleolítico.
Musée des Antiquités Nationales. Foto de Alexander Mashack.

Os homens do Mousteriano foram os primeiros a fazer sinais abstratos, entalhados em ossos ou pedras, com a utilização de instrumentos pontiagudos. Pouco se sabe sobre esses registros rudimentares dos nossos ascendentes, mas o que está em jogo na perspectiva de Barthes não é tanto a escavação paleológica; é o deslocamento de uma posição cristalizada sobre os fundamentos da escrita e, conseqüentemente, da própria literatura². Deixando de lado os problemas relacionados à ideologia da linguagem, sua atenção dirige-se para o corpo: o ato muscular de escrever, de traçar riscos ou letras numa superfície: “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).

Tal interesse coincide não somente com as primeiras garatujas da Idade da Pedra, mas também com certas manifestações que nascem e se aprofundam a partir das vanguardas artísticas do século XX, de onde proliferam nomes e manifestos. Alguns bastante conhecidos, outros, nem tanto (caligrafia abstrata, escrita automática, poesia concreta, *jazz writing*, *lettrisme*...). Ao que se sabe, um dos trabalhos que mais atraíram a atenção e a curiosidade de Barthes foi o da argentina Mirtha Dermisache, que entre 1966 e 1967 já havia produzido um livro de 500 páginas com grafismos ou *escritas ilegíveis*. Sabe-se que o cineasta Hugo Santiago estava em Paris com uma série de textos de Mirtha encadernados à mão, pasmo e um pouco aflito com a potência daquelas formas nem somente gráficas, nem propriamente plásticas e não completamente escriturais: “O único que pode ver o que tem aqui é Borges, mas está cego”.³

²“Entendo por literatura, não um corpo ou um conjunto de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas a reprodução gráfica complexa dos traços de uma prática: a prática de escrever” (BARTHES, 2009, p.11).

³“El único que puede ver lo que hay acá es Borges, pero está ciego”. SACCOMANNO, Guillermo. *El imperio de los signos*. Ensaio. Revista Radar, ed.15 ago. 2004 (online) Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1604-2004-08-16.html> Acesso 29.10.2015



[figura 2] Mirtha Dermisache - Sem título, 1970
Tinta chinesa em papel



[figura 3] Mirtha Dermisache - Diário nº 1 Año 1, 1972
Tinta chinesa e marcador em papel

Impossível não imaginar quão fecundo teria sido o encontro entre o criador da “Biblioteca de Babel” e os cadernos de sua conterrânea. No entanto, ele certamente não era o único capaz de vê-los:

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*.⁴ 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 revertisse 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. minha)

Em dezembro desse mesmo ano de 1971, o presidente do *Istituto Accademico di Roma*, Pietro Campilli, enviou uma correspondência a Roland Barthes propondo-lhe que escrevesse um ensaio a um público amplo sobre “a escrita”. O convite é aceito, mas o original datilografado se extravia no trajeto entre Roma e Milão. Com isso, só pôde ser publicado a título póstumo porque Éric Marty acaba encontrando uma cópia a papel químico feita pelo autor. Além do texto, encontra-se em anexo um pequeno dossiê iconográfico, infelizmente não incluído em suas *Obras Completas*. Estão elencados ali exemplos de escrita *nagari*, runas germânicas, o alfabeto de Erté, a pintura experimental de Réquichot, o design gráfico de Robert Massin e, entre não muitos outros nomes, o de Mirtha Dermisache, comprovando a relevância assumida pelos grafismos da artista/escritora argentina nesse período específico da sua produção.

⁴ Itálicos meus.

No que diz respeito à carta, entende-se que a admiração de Barthes provém não tanto pelo fato de que essas escritas sejam assêmicas, mas porque parecem instalar-se justamente na borda *entre* a fala / silêncio, como uma brecha ou *différence*. Essa escrita (sua perversão; sua resistência a assumir uma forma) participa também daquele *princípio de delicadeza* anotado nas aulas sobre *O Neutro*, na medida em que não se orienta por um desejo eloquente de dizer a qualquer custo, nem impõe pela violência uma fala à fala de outrem. Os grafismos de Mirtha Dermisache aspiram ao desaparecimento das funções que obrigam tanto à palavra quanto ao silêncio (enquanto *telos*, finalidade): “não o silêncio que se precisaria atingir, mas apenas o desejo de silêncio (...)” (BARTHES, 2003, p.71). Nessa escrita referida por Barthes desde *Le degré zéro de l'écriture* (1953), a presença do corpo se sobressai à necessidade ou à autoridade de um sentido, como se lê também neste fragmento de *Roland Barthes por Roland Barthes*⁵ (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”.

O trabalho de Mirtha fascina por seguir uma ordem corpórea, por isso mesmo misteriosa, que em suas pegadas revela uma dupla dimensão: escrita visível e escrita ilegível. Ao deixar-se ver por um lado como uma grafia de alta qualidade plástica e, de outro, como um desfazimento do alfabeto que impede o acesso do leitor ao sentido, ela provoca “inteligentes problemas teóricos”. 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 – como o círculo obsessivamente repetido pelo pintor japonês – é uma forma que já não precisaria ser dita.

Nesse ponto cruzam-se não apenas os interesses declarados de Barthes e Mirtha Dermisache, mas também os de certos poetas contemporâneos, como o argentino Arturo Carrera. Leitor contumaz e admirador do semiólogo francês, como comprovam os críticos Ana Porrúa (cf. 2006) e Reinaldo Laddaga (cf. 2007), o poeta se refere a ambos num mesmo ensaio intitulado “As escritas ilegíveis de Mirtha Dermisache” (CARRERA, 2014), onde participa indireta e postumamente daquela troca epistolar. A própria epígrafe do ensaio que traz um pensamento de Barthes: “Se as minhas grafias são ilegíveis, é para dizer não ao comentário” (CARRERA, 2009, p.57. trad. minha).

⁵ Esta edição do livro foi publicada com ilustrações de Roland Barthes, dentre as quais estão algumas grafias que ele próprio fez.

Seria interessante investigar mais profundamente essa relação, porque em certo sentido os poemas de Carrera também aspiram à ilegibilidade. Ricardo Corona, que além de poeta e crítico é um dos tradutores de Carrera ao português, destaca sua obra como escrita de um apagamento (CORONA, 2010, p.67). Algo próximo do que afirma a crítica Ana Porrúa: "em cada uma dessas aparições, alguém poderia ler a anterior; ler um apagamento ou um desfazimento" (PORRÚA, 2006, p.12). Essa característica é verificável tanto em sua escrita noturna (ou nictemeral), presente desde o livro de estreia, *Escrito con un nictógrafo*, como pela disposição anômala e constelar dos signos brancos na página negra de *Momento de Simetria*. Conforme Porrúa, pelos "blocos que intervêm no espaço, as rachaduras, as mudanças de tipografia, a construção de massas evanescentes (...)" (idem, p.25). Sem falar no apagamento ou no desejo de silêncio que marca o vínculo estreito da sua poesia com a infância, in-fans: o que não tem fala, o que não pode falar.

Ainda na Argentina, mas regressando algumas décadas, pode-se pensar no trabalho admirável de Oscar Agustín Alejandro Shulz Solar, ou apenas Xul Solar, que além de conceber com Borges o idioma *neo-criollo* (uma mistura de espanhol, português, inglês, francês, grego, sânscrito, argentinismos) e a *pan-língua* (um idioma puramente monossilábico e sem gramática), leva a cabo um ousado projeto de escrita pictórica. Mas se o projeto de Xul Solar ainda participa daquele fôlego transgressor mobilizado pelo desejo de criar uma língua perfeita ou adâmica, artistas posteriores percorrem o caminho de uma tradição afásica (ou de uma *literatura menor*), menos dispostos a criar uma língua do que a dissolver sua "língua paterna", para citar novamente as palavras de Barthes.

É exemplar o caso de León Ferrari, um artista multifacetado que se dedicou entre outras coisas a escrever textos assêmicos de grande interesse estético e político, como as ilegíveis "*Cartas a un general*" e "*Cuadro escrito*", considerado uma das obras seminais da *arte conceitual*. Assim como a suíço-brasileira Mira Schendel, que experimentou a palavra e sua dissolução pictográfica de diversas formas, com admiráveis impressões em papel de arroz. Recentemente os dois foram publicados juntos em uma edição muito bem cuidada, fruto de uma parceria da editora Cosac&Naify e do MoMa (Museu de Arte Moderna de Nova York) para o catálogo de uma exposição que abordou justamente as relações entre imagem e escrita: *León Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido*.

[figura 4] León Ferrari. *Carta a un general*, 1963[figura 5] Mira Schendel. Da série *Escritas*. Monotipia, 1965

Este século em que Haroldo de Campos escreve *Metalinguagem e outras metas* (1959), defendendo uma literatura gaguejante (Machado de Assis é o tartamudo arquetípico) e seu irmão, Augusto de Campos, sai à procura de uma poesia com sinal de menos (o livro *Poetamenos* data de 1953), é também o século em que o filósofo Gilles Deleuze defende a gagueira nos textos iniciais de *Crítica e Clínica* (1997) e em *Kafka: por uma literatura menor*, escrito em parceria com Félix Guattari. Não há dúvidas acerca do impacto dessas ideias frutificadas no pós-guerra, a partir das rupturas estabelecidas pelas vanguardas históricas, sobre a língua dos poetas e artistas de um modo geral. A crise (ou se preferirmos: a gagueira, a afasia) da poesia torna-se o seu próprio *leitmotiv*.

Diante desse limite traumático (um limite assintótico) em que voltar a fazer poesia parecia impossível, uma saída é reenviar a escrita à sua essência ilegível, ao gesto da mão, o peso do corpo que imprime uma imagem, ou a voz produzindo sons tão indecifráveis quanto o canto dos pássaros ou o címbalo dos grilos e cigarras. Em um de seus mais belos ensaios, intitulado *Mistério Ritmo*, Arturo Carrera diz: “Transcrevemos apaixonadamente um ritmo encouraçado pelo segredo das sensações das coisas”

(CARRERA, 2014, p.26). Então a escrita se presentifica como um ritmo trazido por um dialeto remoto, infantil, e que, portanto, não oferece acesso a um significado, mas a uma sensação. Não por acaso, em um texto publicado em 2015, um dos filósofos mais discutidos atualmente, Giorgio Agamben, termina com a seguinte afirmação: “A poesia é aquilo que faz a escrita regressar até o lugar de ilegibilidade de onde provém, aonde ela continua se dirigindo”. (AGAMBEN, 2015, trad. minha).

Sobre essa margem que flutua entre a escrituralidade e a grafia ou a pintura, encontra-se, por exemplo, o *Codex Seraphinianus*, esta bela, bizarra e monumental enciclopédia assêmica de Luigi Serafini, tão admirada por Ítalo Calvino. A *Narration* de Henri Michaux. A caligrafia louca e ilegível do calígrafo chinês Zhang Xu, da Dinastia Tang, e a escrita cursiva do monge borracho Huaisu. Ou os ideogramas “falsos” de Gu Wenda; a *Indian Story*, de Kandinsky e as estranhas *Cartas* de Cy Twombly. A lista é imensa e maior parte desses nomes é praticamente ignorada nos currículos de literatura ou estudos de poesia das universidades latino-americanas. Entre todos eles, opto por concluir o texto com outros três nomes que possivelmente teriam feito sorrir o autor de *Variações sobre a escrita*⁶: a ítalo-alemã Irma Blank, a italiana Eduarda Emilia Maino (Dadamaino) e a grega Nina Papaconstantinou; todas preocupadas com o trabalho da mão e com a busca por uma dimensão pré-lógica da escrita.

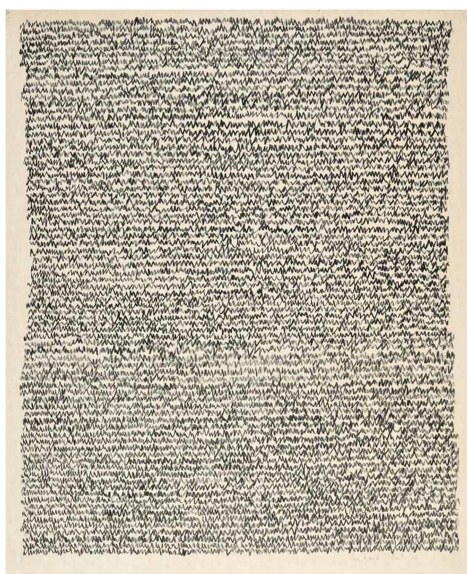
Irma Blank vem ao mundo em 1934 na cidadezinha de Celle, na Alemanha, mas escolhe a Itália para passar a vida. Enraizada em Milão, começa a desenvolver um trabalho plástico-escritural que propõe um retorno ao *Urzeichen*, o “signo primordial” anterior à palavra. O que nos coloca novamente diante da observação de Barthes sobre os grafismos de Mirta Dermisache e o círculo do artista japonês, ou daqueles entalhes rupestres do período Mousteriano, com suas “manifestações rítmicas” (cf. BARTHES, 2009, p.53). É o que os alemães chamam de *Ursprung*: 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” (BLANK, 2013, trad. minha). Citando Lucas Cerizza, que assinou o texto crítico de um dos seus catálogos, todo o seu trabalho

atravessou uma profunda dialética entre a escrita e o desenho, entre a escrita e a pintura; ela vive em uma constante tensão entre a possibilidade de dizer e a necessidade de existir, entre o tempo da vida e do tempo do trabalho. Em um percurso que dura quase meio século, Irma Blank interrogou as diferentes possibilidades pelas

⁶ Não encontrei informações de que Barthes tivesse conhecido os trabalhos de Irma Blank ou Dadamaino.

quais o signo representaria a existência; pôs em questão a maneira pela qual a obra de arte é atravessada pelo tempo e, por sua vez, atravessa o tempo através da repetição de um gesto, de um signo e de um traçado.⁷ (CERIZZA, 2013)

Logo na primeira fase de produção da artista, como na série *Eigenschriften* (escritas próprias⁸), percebe-se a prática de uma escrita essencialmente gestual, em que a fragilidade da palavra (desaparecida, evanescente) revela apenas os rastros do seu corpo, as pegadas grávidas de um sentido não se realiza. Observa-se ademais uma correspondência com a escrita antiga, na medida em que ela parece compactar-se para preencher um espaço regular, onde as “palavras” não se separam (as palavras só se distinguiriam muito tarde, com a criação das letras minúsculas). E como afirma Roland Barthes, mais uma vez: “O lugar desta tese gráfica não é necessariamente racional (segundo a nossa consciência linguística): verificam-se cortes bizarros: a mão, o olho, guiam a escrita, não a razão da linguagem” (BARTHES, 2009, p.67).



[figura 6] Eigenschriften-sem título, 1970

Pastel sobre cartão, 46×38cm

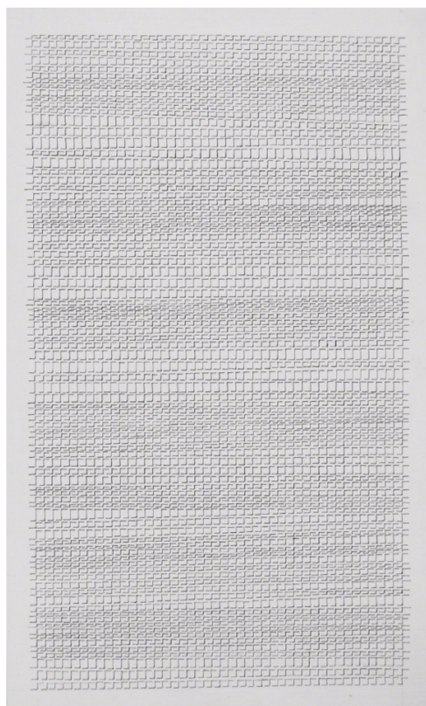
⁷ “(...) è attraversato da una profonda dialettica tra scrittura e disegno, tra scrittura e pittura; vive su una costante tensione tra possibilità di dire e necessità di esistere, tra il tempo della vita e il tempo dell’opera. In un percorso che dura da quasi mezzo secolo, Irma Blank ha interrogato le diverse possibilità attraverso cui il segno può rappresentare l’esistenza; ha messo in questione il modo in cui l’opera d’arte è attraversata dal tempo e, a sua volta, attraversa il tempo tramite la ripetizione di un gesto, di un segno e di un tracciato”.

⁸ Trata-se de uma tradução literal. Em inglês o termo foi traduzido para “self writings”, o que talvez permitisse uma transposição para “autoescritas” ou “escritas de si”, que tampouco fidelizam o significado original em alemão. Provavelmente não foi por acaso que a artista escolheu um título de difícil tradução para o trabalho.

Outra artista arraigada em Milão, que integrou a vanguarda artística milanesa no final dos anos 50 e ao longo dos 60, foi Eduarda Emilia Maino, rebatizada Dadamaino após um divertido equívoco durante uma exposição na Holanda, onde os organizadores juntaram Dada (diminutivo de Eduarda) e o seu sobrenome, Maino. Sobre ela, importa principalmente o trabalho desenvolvido a partir de 1970, que é quando toma um rumo distinto da *Op Art* e desenvolve uma série de signos inventados. Dentre eles, destaca-se *L'Alfabeto della mente* (O Alfabeto da mente), em que um signo traçado no início é repetido exaustivamente pela mão, obedecendo ao peso e o ritmo do corpo. E assim coincide com as *Variações* de Barthes, onde se lê que a escrita regressa à mão (cf. BARTHES, 2009, p.92) e que está sempre do lado do gesto, não da *face* (entenda-se: da *palavra*). Sobre esse aspecto, vejamos o que diz a própria Dadamaino:

Trabalho livremente com a caneta, e, mesmo que eu tentasse ser mais exata, a mão desobedeceria a minha vontade. Às vezes o traço é mais fino, ou mais pesado; a imperceptível tensão do corpo impele a caneta, imprimindo sinais ligeiramente distorcidos ou trêmulos. Às vezes a caneta é que não solta tinta e deixa traços evanescentes que eu não retomo, seguindo em frente. Quando eu começo uma linha, é o primeiro sinal que geralmente a determina: se é curto, faço uma fileira de sinais curtos; se os dedos deslizam, são sinais mais longos. Deixo a mão fluir livremente. Assim, o conjunto ora parece mais denso e ora mais numeroso, mas eu não me ocupo dessas variações que são espontâneas e possíveis apesar de mim. Por enquanto chamo estes sinais de "O alfabeto da mente", porque os considero códigos de uma linguagem pessoal.⁹ (MAINO, 2015, trad. minha)

⁹ "Lavoro a mano libera con la penna, ed anche se tentassi di essere esatta, la mano disobbedirebbe alla mia volontà. A volte il tratto è più sottile, o più pesante; impercettibili tensioni corporee fanno scattare la penna, imprimendo segni leggermente distorti o tremolanti. A volte ancora la penna non dà inchiostro e vi sono tracce evanescenti che mai riprendo ricalcandole. Quando comincio una riga, è il primo segno che solitamente la determina: se è corto, faccio una riga di segni corti, se le dita scorrono, è di segni più lunghi. Lascio fluire la mano liberamente. Così l'insieme appare ora più fitto ed ora più rado, ma non cerco queste diversificazioni che vengono spontaneamente e sono possibili mio malgrado. Per ora questi segni li chiamo "L'alfabeto della mente" perché ritengo siano codici di un linguaggio personale".



[figura 7] Dadamaino - *L'alfabeto della mente. Lettera 11, 1979*
Tinta sobre tela sintética

Resta clara a relação entre a *escritura* (o processo inconcluso da escrita) e a presença física do corpo da artista, de onde irrompem estas trilhas como restos pulsionais não-semiotizáveis. Isso aproxima o gesto gráfico da prática poética, onde o regime simbólico não prepondera sobre o semiótico. Nele, a presença do corpo perverte a ordem estática das palavras, buscando corromper o logocentrismo do texto, marcando seu vazio, transformando-o em *textura*. Pois quanto menos comunica, mais ele pode ser verdadeiro (ainda que mais heterogêneo). Julia Kristeva, ao explicar este regime semiótico do texto, afirma:

Se lermos o texto não unicamente como 'véu' semântico ou sintático, mas também na espessura pulsional e corporal em que age o sujeito, isto é, como uma prática, dir-se-á que, longe de encobrir o real, ele será a única 'linguagem' (mas deixa de ser então uma linguagem no sentido de sistema estático, letra morta, mineral, véu) que introduz o real no simbólico. Donde a função de verdade do texto poético. (KRISTEVA, 1974, pp.363/364)

A relação do ocidente com os alfabetos tem sido sempre de dependência, submissão, e o etnocentrismo nasce em grande medida da percepção de um caminho

linear, de natural progresso nessa “passagem” do pictograma ao ideograma, do ideograma ao alfabeto consonântico e, por fim, deste ao alfabeto vocálico. E se, por um lado, é impossível sair completamente dessa alfabetização; por outro, é possível pervertê-la. *L'alfabeto della mente* não mostra um “fora da linguagem”, mas sulca por dentro a fixidez dos signos, tornando-se tão ilegível quanto a escrita bustrofédon e o alfabeto etrusco, para a maioria de nós. Barthes arremata: “Ora, o interessante – o espantoso – é que nada, absolutamente nada, distingue as escritas verdadeiras e as escritas falsas: não há nenhuma diferença, a não ser de contexto, entre o indecifrado e o indecifrável” (BARTHES, 2009, p.58).

Por fim, vejamos por não mais do que um instante o trabalho de Nina Papaconstantinou, a mais jovem das artistas citadas aqui, nascida em Atenas no ano de 1968. O trabalho chama a atenção pelo vínculo da sua escrita com obras clássicas da literatura ocidental. Em “St. John, The Apocalypse”, da série *Bookcase*, por exemplo, ela copia livros de sua biblioteca pessoal. Usando papel carbono, ela começa a copiar na parte superior de uma folha de papel e, quando atinge a margem inferior, ela retorna ao topo e começa a transcrição de cima para baixo novamente. Um livro inteiro é gravado em uma folha de papel. A superfície de cada desenho é densa, rugosa, como os coágulos de tinta que se formam quando o papel agarra na impressora. Os desenhos de Papaconstantinou também são uma espécie de bloqueio do tempo narrativo que produz não só um registro de leitura da artista, mas uma imagem de seu trabalho manual. A artista refere-se ao desenho como “uma medida de tempo”; algo observável também nas declarações de Irma Blank e Dadamaino.

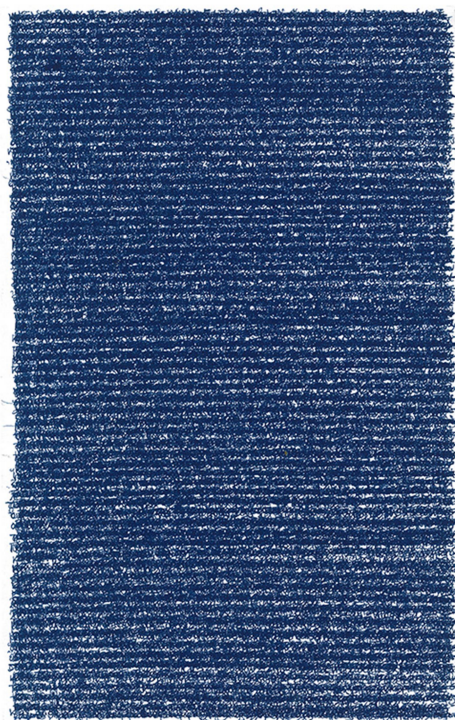
Copiar, para Papaconstantinou, é uma forma de desenho, e o “desenho” das palavras da artista explora a relação da linha com a letra, e de texto com a imagem. O uso que a artista faz da linha pode ser descritivo, mas o acréscimo de marcas, ainda que preciso, gera um trabalho que subverte tanto a leitura como a representação. Em suas técnicas copistas, Papaconstantinou remete à escrita como uma prática ambígua, que tanto pode sequestrar o prazer através da obrigatoriedade, quanto dar acesso a uma sabedoria do corpo. Em *Variações sobre a escrita*, ao falar da “Cópia”, Barthes afirma:

(...) retirem o sentido, e resta o corpo, por vezes obrigado, e outras gratificado. (Repare-se que os educadores incutem na criança a aversão das formas puras, dos gestos gratuitos, como se ela fosse incapaz de aceder ainda (...) à carícia gráfica, enquanto que para o romancista (...) o prazer da pura cópia só acontece ao fim de uma

longa iniciação: é uma sabedoria suprema: a sabedoria do corpo que não dá nenhum álibi de sentido ao seu exercício). (BARTHES, 2009, p.80)

Surge aí novamente a questão da infância e de como o trabalho do escritor ou do escriba (neste caso Barthes refere-se a Flaubert, em *Bouvard e Pécuchet*) é um exercício de retorno ao instante do prazer; a este tempo sem fala, pré-lógico, anterior à prática escritural como obrigação escolar ou acadêmica.

A cópia como suspensão de sentido e investimento do corpo, apenas: o encontro com um ritmo determinado pela mão. Arturo Carrera, este poeta da infância, diz: “Já não escrevo, escreve a minha sensação, que busca essa memória de uma antiga imediatez (...)” (CARRERA, 2014, p.75) e, ao olhar para os grafismos de Mirtha Dermisache, enxerga as perguntas: “o que é a legibilidade? Há um limite tangível entre o legível e o ilegível? Onde está seu sentido senão em seu transbordamento original?” (idem, p.67).



[figura 9] Nina Papaconstantinou, St. John, Apocalypse, 2004

Talvez a poesia esteja mais próxima dessas escritas misteriosas, por onde nos vemos diante de um *entre* escavado no silêncio (ou quase) da página e as palavras que não se completam, negando-se a adquirir uma forma. A delicadeza, o desejo de silêncio, o neutro (*ne-uter*: nem um nem outro) não possibilitam o acesso a um mundo ideal, a um “fora” do mundo imperfeito das representações (é com palavras que podemos, no final

das contas, elaborar tudo isso). Mas colocam o leitor diante de uma situação limite, quando o “alfabeto enfurecido” desintegra-se (ou se amalgama) na superfície, falha, dobra-se sobre si mesmo procurando a origem, a infância:

Quando nós somos muito novos para compreender o alfabeto, nós olhamos para as palavras como figuras. Então nós crescemos e estamos habilitados a decifrar as palavras e ler e escrever. Mas a nossa vida antes desse estágio tem uma certa magia; as palavras podiam significar qualquer coisa, e as letras se parecem mais com delicados desenhos. (PAPACONSTANTINO, 2015)

Bibliografia

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

BARTHES, Roland. **O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita**. Trad. Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Edições 70, 2009.

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.

CARRERA, Arturo. **O homem mais portátil do mundo**. Trad. Marcelo Reis de Mello. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2014.

CORONA, Ricardo. **Ressonâncias**: Poesia em performance nos livros-livres de Arturo Carrera. Dissertação. Curitiba: UFPR, 2010.

KRISTEVA, J., **La Révolution du langage poétique**. Paris: Seuil, 1974.

LADDAGA, Reinaldo. **Una poesía fotográfica**. Sobre la poesía de Arturo Carrera. In: *Ciberletras* nº. 16, 2007. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras>.

MAINO, Eduarda Emilia. Depoimento da artista. *Archivio Dadamaino*. Disponível em: archiviodadamaino.it Acesso 27.10.2015.

PORRÚA, Ana. **La cuenta de las sensaciones**. Prólogo. In: CARRERA, Arturo. **Animaciones Suspendidas**. Mérida-Venezuela: El otro el mismo, 2006.