

**palavra-livro,
casa-exílio.**

(por uma língua mal-dita)

luciana ferreira

Em *palavra-livro, casa-exílio* (por uma língua mal-dita), uma questão nos é endereçada, a partir dos versos da poeta Ana Martins Marques, que abre a tese: e se fosse possível morar numa língua? Que língua seria essa, exilada de si mesma, desterrada de seu campo semântico, abalada em sua estrutura, nem atópica nem utópica? Uma língua mal-dita, sem hábito, fora da lei, fora do poder. Eis o convite: desobedecer ao livro, deixar-se invadir pelo murmúrio que abala a página porque nos lança em meio à uma geografia arruinada. Não uma geografia onde nada tenha sobrado, destruída e destituída de futuro, onde não haveria nada mais para se ver, ao contrário, a língua mal-dita ergue caminhos noturnos, murmurados, rasurados, apagados... estamos rumo a uma língua intrusa. Essa língua sem casa, essa palavra erguida nos livros dos

**palavra-livro,
casa-exílio.**

(por uma língua mal-dita)

luciana ferreira
karina dias (orientadora)

universidade de brásília

2021. **Luciana da Silva Mendes Ferreira**

Orientação:
Karina Dias

Projeto gráfico da capa:
Rainri Back

Imagem da capa:
Cy Twombly, *Delian Ode 18* (detalhe), 1961.
Disponível em: <https://www.artrabbit.com/events/more-than-words-mazzoleni-london>. Acesso em: 31.05.2021.

FERREIRA, Luciana da Silva Mendes. DIAS, Karina [orientadora].
palavra-livro, casa-exílio. (por uma língua mal-dita)
Brasília: Universidade de Brasília, tese (Doutorado em Artes Visuais), 2021.

1. Arte contemporânea; 2. Língua mal-dita; 3. Palavra; 4. Exílio;
5. Morada.

agradecimentos

Agradeço, com carinho, às pessoas queridas companheiras de jornada, que são tantas. Em especial, a Karina Dias, pela orientação cuidadosa, pelo acolhimento sensível e pelas inquietações despertadas; a Gê Orthof, pelo afeto e pela generosidade de um diálogo sincero; a Hilan Bensusan, pela aventura e parceria nos caminhos do pensamento; a Leila Danziger, por aceitar participar da banca e contribuir para o enriquecimento das reflexões aqui provocadas; aos/às amigos/as, pelo afeto sempre presente; a Rainri Back, companheiro de sempre, por tudo.

*e tudo afinal talvez se resuma ao fato
de morar numa língua.
(ana martins marques)*

Apagamento

Instalação (detalhes)

Livro com um capítulo rasurado onde poucas palavras, que refletem a experiência em curso, permanecem intactas, um vídeo com áudio que registra a ação (43'16") e os restos de borracha resultantes da ação. O livro e os restos de borracha são dispostos sobre uma mesa e o vídeo é veiculado em um tablet fixado a uma parede.

2014/2015

Link de acesso para o vídeo: <https://vimeo.com/187853212> Senha: lab3



Livro dos abismos

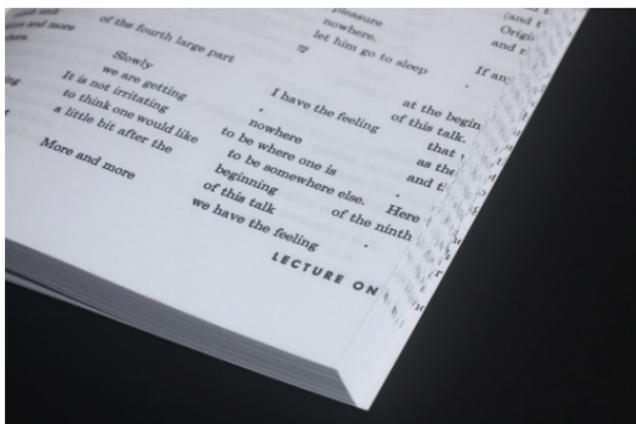
Objeto (intervenção sobre livro de James Joyce)

22x27cm

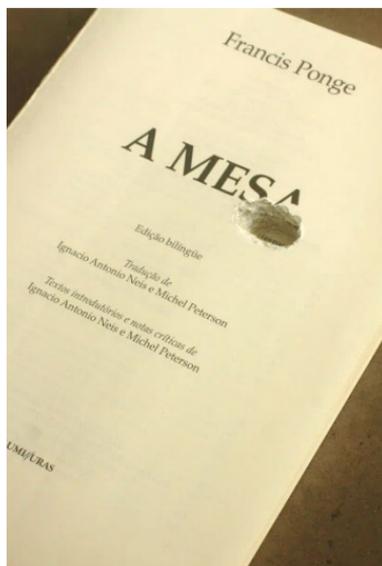
2018



Livro dos naufrágios
Objeto (intervenção sobre livro de John Cage)
32x22cm
2018



Livro das distâncias
Objeto (intervenção sobre livro de Ponge)
18x26,5cm
2019



Livro do tempo

Objeto (intervenção sobre livro de Blanchot)

28x21cm

2021



Livro da noite

Objeto (intervenção sobre livro de Gertrude Stein)

29x21cm

2021



des.astre

Instalação (ainda em processo - detalhes)

Sala escura com iluminação pontual de livro de Haroldo de Campos com intervenção, vídeo sem áudio com registro da intervenção e som ambiente de água pingando.

Dimensões variáveis

2021

Leitura 1

Intervenção sobre *Catatau* de Paulo Leminski.

Vídeo com áudio (detalhes)

10'45"

2016

Link de acesso para o vídeo: <https://vimeo.com/181389445> Senha: lab3



Leitura 2

Ação a partir de um livro de poemas de Fernando Pessoa.

Vídeo com áudio (detalhes)

1'56"

2017

Link de acesso para o vídeo: <https://vimeo.com/221792932> Senha: lab3



Leitura 3

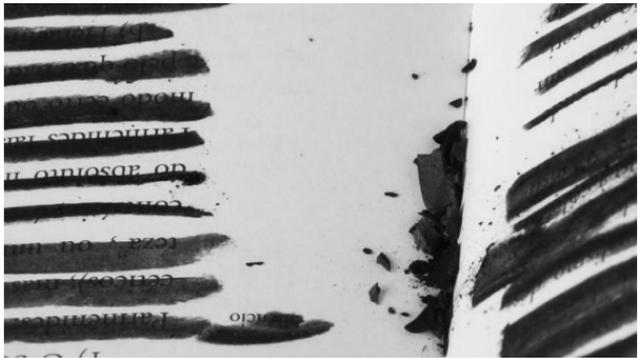
Intervenção sobre *O neutro* de Barthes

Vídeo com áudio (detalhes)

7'57"

2018

Link de acesso para o vídeo: <https://vimeo.com/253043317> Senha: lab3



Leitura 4

Vídeo-instalação

Intervenção sobre *A mesa* de Francis Ponge

Vídeo com áudio apresentado em uma TV 32' suspensa no ar diante de uma parede branca vazia.
30"

2018

Link de acesso para o vídeo: <https://vimeo.com/255648490> Senha: lab3



(detalhe da instalação)



Leitura 5

Intervenção sobre poema de Gertrude Stein

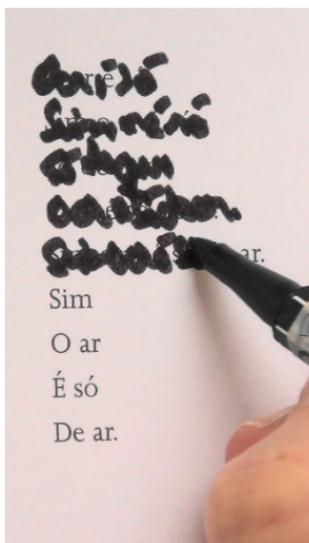
Vídeo com áudio (detalhes)

1'24"

2021

Link de acesso para o vídeo: <https://vimeo.com/531985439>

Senha: lab3



Com tropeçar em folha plana (desenhos)
Intervenção sobre *Conversa Infinita* de Blanchot
Vídeo com áudio (tríptico - detalhes)
1'55" (vídeo 1)
0'51" (vídeo 2)
0'51" (vídeo 3)
2021

Link de acesso para o vídeo1: <https://vimeo.com/531996509>

Senha: lab3

Link de acesso para o vídeo2: <https://vimeo.com/532005400>

Senha: lab3

Link de acesso para o vídeo3: <https://vimeo.com/532010535>

Senha: lab3



(detalhes desenho 1)



(detalhes desenho 2)



(detalhes desenho 3)

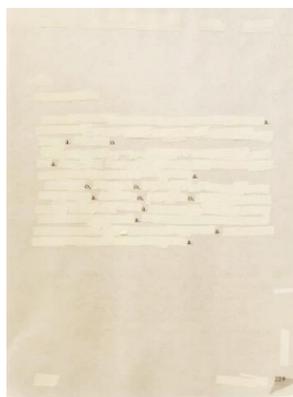
Quase notas para quase pensamentos (original e tradução)

Intervenção sobre poema de Gertrude Stein.

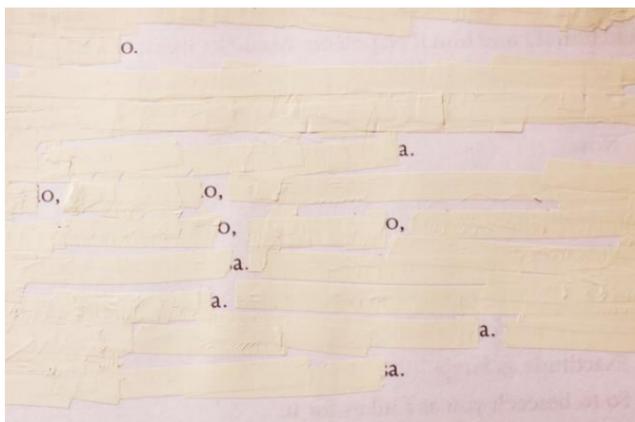
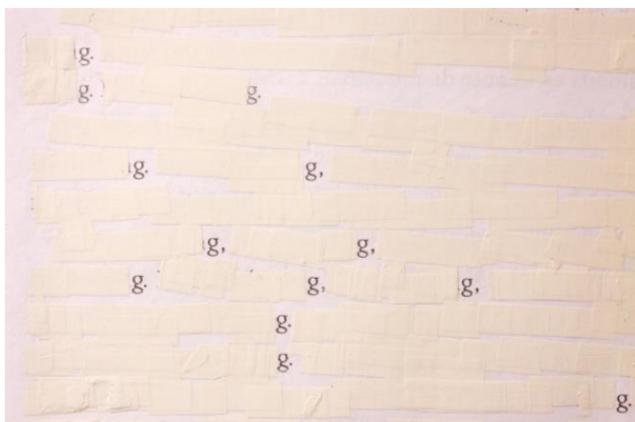
Apresentação em sanduíche de acrílico (díptico)

14 x 20 cada

2016



(detalhe)



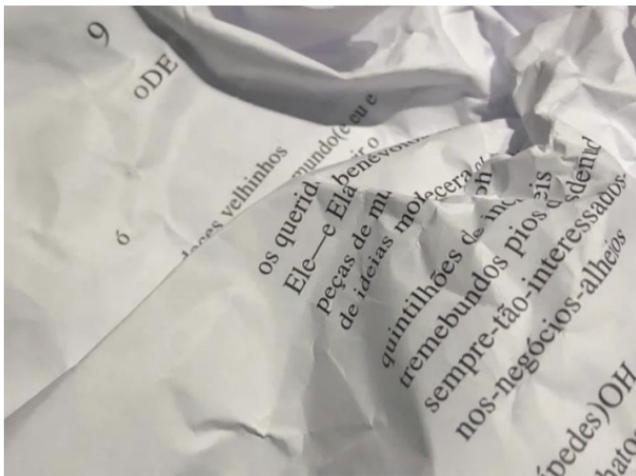
Um poema

Escultura realizada a partir de poemas de

e.e.cummings

Dimensões variáveis

2018



Outro poema
Escultura realizada a partir do livro
A mesa de Ponge
Dimensões variáveis
2018



Mais um poema

Escultura realizada a partir do livro *Silence*

de John Cage

Dimensões variáveis

2018



Isto (nada daquilo que te disse antes)

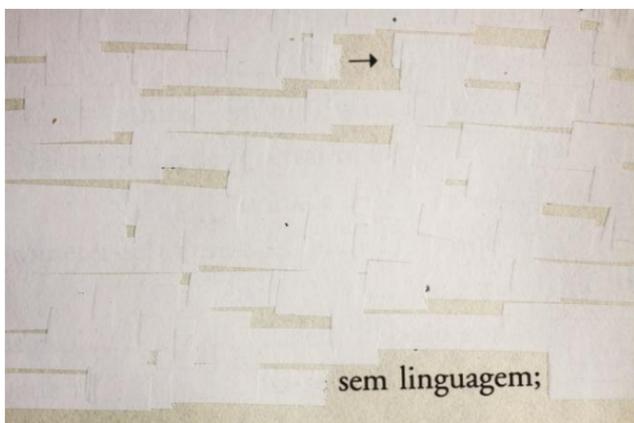
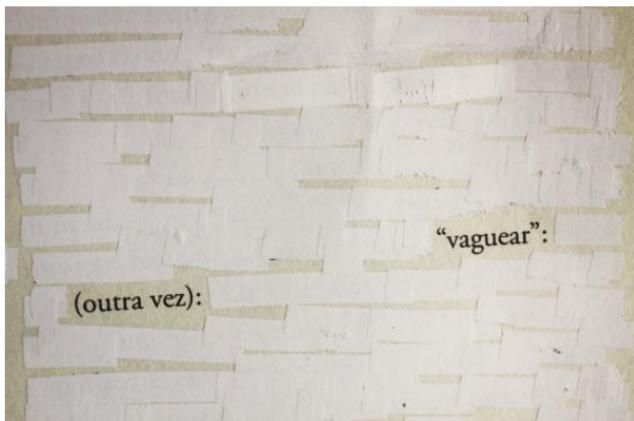
Instalação/ intervenção

Políptico de 11 páginas extraídas do livro *O neutro* de Barthes. Por trás de cada página ouve-se a emissão de sons que correspondem à ruídos ordinários da casa da artista.

O trabalho é exposto em sanduíche de acrílico fixado lado a lado na parede, formando uma linha horizontal. Atrás de cada acrílico existe uma mini caixa de som que emite os ruídos.

12x19 cm (cada)

2019



sumário

| | |
|--|-----|
| isto | 50 |
| por uma língua mal-dita | 62 |
| recusa da palavra sedentária | 86 |
| morada-murmúrio | 102 |
| casa-exílio | 120 |
| pensar por parênteses | 142 |
| geografia arruinada | 156 |
| dizer sim ao não | 170 |
| incomunicar | 180 |
| aos que dormem | 196 |
| palavra atópica, palavra utópica | 206 |
| algo ainda por dizer | 218 |
| leituras | 222 |

isto

Pergunto por (e procuro) uma língua mal-dita. Dita sempre, porque língua, mas dita ao avesso. O revés (do texto), o verso (da página), a dobra (da língua-carne dentro da boca). Quando a palavra sai torta, quando só diz uma letra, uma vírgula, um som gutural. Quando inventa uma linguagem. Ou uma palavra inteira, robusta, mas solta e errante no deserto-mar da página esvaziada. Quando a palavra des-diz o texto. Palavra-interrupção, não mais ligadura.

Imagino essa língua desdita, que perdeu a sua gramática, a sua sintaxe, desestruturando narrativas e desdizendo textos, como uma língua indigente. Uma

indigência pontuada pela carência das estruturas formais convencionadas que fariam a comunicação possível. Portanto, uma língua solta do texto, das regras da linguística, uma língua errante e sem morada conhecida.

Imagino ainda os indigentes da língua – os “sem-língua”, aqueles que não conseguiram ocupar uma língua para viver. Ocupar uma língua é uma tarefa de todos nós. De fato, nascemos indigentes, sem morar em uma língua. E logo uma língua nos é dada, o que passamos a chamar de “língua materna”. Uma língua exterior que aprendemos a ocupar e assumir como nossa. Mas e se essa ocupação não acontecesse e se persistisse a indigência? Ou se fosse possível, uma vez perdida a indigência da língua, a ela retornar?

Imagino, portanto, os exilados do seu idioma materno e estrangeiros a outros idiomas. Poderiam, a partir da sua indigência, ocupar um livro, um poema, uma página? Poderiam inventar para si uma gramática e fazer dela a sua morada?

Talvez pudesse haver algo como uma morada-murmúrio, balbuciante, como a ocupação de uma “declamação muda”.¹ Morada, talvez, de silêncios, espaços entre palavras e pensamentos preenchidos por coisa nenhuma. Gestos de respiração sem qualquer finalidade entre cada som excluído ou incluído dentro de um texto sem contexto, sem pretexto.² Uma língua vivida como casa-exílio onde moro acolhida, mas também estranhando tudo, sem possuir o destino dos acontecimentos.

Uma declamação muda, como uma morada-murmúrio, feita de intervenções em palavras, livros, leituras, colecionadas como experiências dessa língua mal-dita. Desbravar, desbastar a linguagem, abrindo uma clareira na mata fechada por frases prontas e palavras já escritas. E inventar, nesse desbravamento, uma língua para si. Fundar outro lugar que se reconhece, mas não se localiza, com palavras nômades (outras vezes, com palavras migrantes),

¹ Para usar, com liberdade, uma expressão de Bachelard.

² “*Sem contexto, sem pretexto*”, como Blanchot lia os poemas de René Char.

mais da ordem do movimento do que da ordem do sentido. Recusar a palavra sedentária.

Língua íntima inventada como solo móvel, território de erosões, de fronteiras gastas e embaçadas. Língua-testemunho da inutilidade das fronteiras. Nunca, porém, para afirmar um território único, mas, antes, para desafiá-lo, para abrir um território mal-dito, confuso, plural, sem clareza, rico em experiências não-determinadas que recusam a palavra final (como desejava Blanchot).³ Língua-declamação, onde todas as vozes (menos a prevista) podem falar ao mesmo tempo, como na execução de uma partitura de Cage.⁴ Ou como em uma cena do filme *China*, de Antonioni, onde crianças de uma aldeia, encostadas em um muro, leem em voz alta e ao mesmo tempo livros diferentes.

Diante desta cena de Antonioni, Barthes relata a experiência de um sentido duplamente impenetrável “*pelo desconhecimento do chinês e pelo emaranha-*

³ Ver *Conversa Infinita*, São Paulo: Escuta.

⁴ Refiro-me a 4'33”.

mento das leituras simultâneas” (2012, p. 96) que, porém, o arrebatava “numa espécie de percepção alucinada” (*ibidem*) que o fez tocar o que chamou de “rumor da língua”, “uma imensa trama sonora em que o aparelho semântico se acharia irrealizado” (*idem*, p. 95).

Que som, que escrita, que língua é essa que aparece como coisa residual? A intervenção em um livro, em um texto, estaria perseguindo essa língua? Qual gramática, que biblioteca está sendo formada?

A experiência dessa língua, entre outras tantas possibilidades, desenha uma geografia arruinada, posto que tudo no texto é também espaço (como já demonstrou Mallarmé). Uma geografia em ruína, porém, sem qualquer nostalgia,⁵ apenas solo murmurante onde a nova língua-morada, fragmentária e interrompida, poderia provisoriamente se instalar.

⁵ Sobre a ruína como nostalgia de uma totalidade perdida, ler a tese de doutorado em artes visuais de Yana Tamayo Sotomayor, *Paisagem cambiante: ensaio para um balé das coisas*, orientação: Gê Orthof, Universidade de Brasília, 2015.

Morada que é, ao mesmo tempo, exílio em seu sentido mais profundo – habitar sem hábito.⁶

Casa e exílio, assim é uma língua mal-dita. Nela se mora em território estrangeiro, sem erguer tijolos, entregue ao sopro de quase-palavras, ao vento de quase-pensamentos, onde o estranho e o íntimo compartilham o espaço comum. Como aconteceu com Ana Martins Marques que habitou por algum tempo uma casa que não lhe pertencia. Entre a surpresa e o estranhamento, esforçou-se para tornar o desconhecido, familiar: *“Apenas ficar aqui, por força ficar aqui, até que a palavra morar faça sentido”* (2017, p.21). Como ela, insisto em ficar nessa língua inventada que não me pertence.

Ou seria o contrário? Abandonar a língua materna, aquela que me foi dada e que, ela sim, não me pertencia, não seria voltar à indigência da língua como primeira morada? Essa língua inventada, mal-dita, não seria, de fato, a minha língua mais própria? Não estaria, na verdade, desejando voltar para casa? Se assim

⁶ Como propôs, certa vez, Blanchot em *Conversa Infinita*.

fosse, permaneceria o que também diz Ana Martins Marques:

As casas abandonam a si mesmas/ fogem de si mesmas/ um dia você retorna/ e a casa não está lá/ está apenas seu molde/ casca ou carcaça/ sai então à caça/ da casa/ em viagem/ ou fica lá/ onde já não está. (*idem*, p. 45)

Por que desejar habitar esse lugar mal-dito, essa linguagem sem discurso, onde o contexto desaparece e onde a indigência oferece morada? Não há uma resposta fácil, mas há alguma impressão, um esboço de intenção, cuja face mais sedutora talvez seja esta: supor uma língua “fora da lei” e, nela, vislumbrar o esvaziamento impossível⁷ da linguagem. Imaginar, portanto, ainda que utopicamente, uma língua fora do poder. Furar os discursos instituídos para abrir lacunas esvaziadas que permaneçam à espera do que não vem. Suportar (sustentar) o abalo, a interrupção que desestrutura a lida habitual com a língua e o modo como ela condiciona a aproximação com o

⁷ Blanchot propõe o impossível como aquilo que não é possibilidade, ou seja, aquilo que não pode, que não tem poder. Uma linguagem impossível é uma linguagem destituída de poder. Para aprofundar o tema, ver *Conversa Infinita*.

mundo, afirmando o que algo é e submetendo cada experiência ao conceito e ao entendimento. Mas se se, inversamente, a experiência com a linguagem tocas-se o desentendimento?

Essa procura exige fitar a língua obliquamente, desviando o olhar para que o incerto se apresente na fala, na leitura, no pensamento, para que a experiência com o mundo e com o outro permaneça aberta. Romper com a língua em segredo, em silêncio, destituindo o seu poder. Amar na palavra o seu desenho único, deslocado do texto, como abandono de qualquer narrativa estruturada. Em cada letra, perscrutar a sua singularidade absoluta, a sua soltura da palavra, como gesto de resistência. Inventar infindáveis vírgulas, muitas vírgulas e pontos e ponto e vírgulas entre duas palavras, entre todas as frases, para vislumbrar uma distância infinita. Permitir que o espaço de um ponto seja o esvaziamento de uma linha inteira, de toda uma página.

Desobedecer o livro, frustrar o leitor, subverter as bibliotecas para que a língua seja estrangeira a si

mesma e demovê-la do seu vocabulário, da sua sintaxe. Tudo para inventar outras formas de ler, de escrever, de não contar histórias (ou de contá-las). Sem nenhuma urgência ou necessidade (é preciso dizer!) de proibir ou recusar as formas habituais e seus manuais, mas com o desejo de distrair-se delas. E, assim, acolher cada coisa fora de lugar, o esvaziamento da coisa no lugar, a falta da coisa-palavra, da coisa-texto, da coisa-entendimento. Incomunicar. E comunicar ainda assim, por outros caminhos (vários e ao mesmo tempo). Fazer disso a morada.

Lembro-me de uma experiência de infância quando ainda não dominava o jogo das palavras. Sabia usá-las imprecisamente na fala, mas estava longe de reconhecê-las em um livro. Ainda assim, ganhei um com desenhos enormes e aquelas letras incompreensíveis que, aos meus olhos infantis, eram outros desenhos ainda mais lindos, porque misteriosos e inacessíveis. Cada palavra escrita estava infinitamente distante de mim. Meu pai as leu em voz alta. Sentia-

me enfeitiçada. Havia um enigma que roubava toda a paz possível a uma pessoa de tão pouca idade. Assim, ainda criança, tive a minha primeira obsessão: dominar aquele texto que não lia, como se o lesse.

Então, prestava muita atenção às palavras lidas para guardá-las no meu pensamento de forma que pudesse reproduzi-las (como se as lesse) a cada vez que pegasse aquele mesmo livro. E, ao virar suas páginas, repetia orgulhosamente cada frase sem saber que as palavras lidas pelo pensamento não coincidiam com as palavras impressas nas páginas. Incrível leitura, rica de uma experiência descompassada, que a alfabetização pouco tempo depois roubaria.

Mas uma descoberta já era minha para sempre: a experiência da leitura não necessariamente coincide com ler. Ou melhor: ler pode seguir incontáveis (e incontornáveis) caminhos, até os de não leitura. E ainda: a experiência com a língua não coincide necessariamente com o compreender. E se a experiência com a língua for, às vezes, o deslocamento lento e atrapalhado de pernas afundadas por descuido em

algum tipo de areia movediça que impede os passos lógicos? E se for possível amar essa impossibilidade do passo planejado e entregar-se ao meio-passo ou ao não-passo acontecido?

Penso agora em outra experiência ocorrida bem mais tarde. O encontro com os poemas de Gertrude Stein (e com os de e.e. cummings, com *Galáxias*, de Haroldo de Campos, com *Catatau*, de Leminski, com *Um lance de dados*, de Mallarmé) e a descoberta de que, mesmo após o domínio da língua escrita, ainda é possível desentender um texto e refazer os caminhos das leituras descompassadas da minha infância. Ainda é possível que ler não coincida com ler, que escrever não coincida com escrever, que um livro ultrapasse um livro, compondo uma língua mal-dita que ensaio, nos meus trabalhos, por meio de intervenções em livros e subversões de leituras, onde proponho a minha morada-exílio.



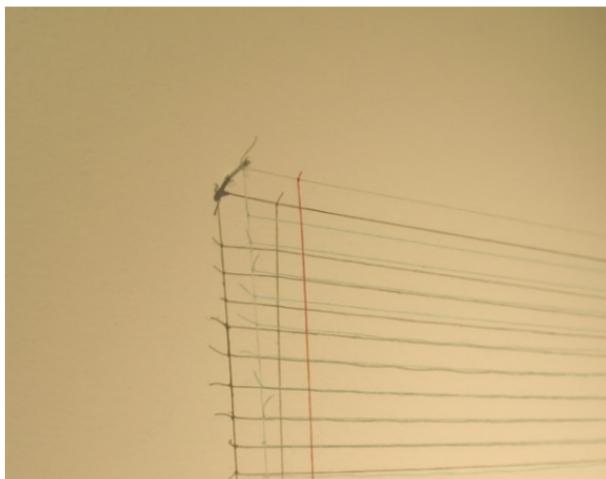
Francis Alÿs, *Tornado*, 2000-10.

por uma língua mal-dita

Adio a escrita. Há um motivo não confesso: o terror secreto diante da iminência de um texto. Um texto, deve-se dizer, com a urgência de se desviar da palavra ordinária, de abalar a sua dura tipografia, de desentender o fonema conhecido. Um texto que exige a invenção de outros caminhos.

Luciana Paiva assumiu um desafio semelhante ao lidar com outra questão não menos difícil: indagava a arquitetura da página. Então, escreveu para falar justo daquilo para fora do qual a escrita aponta sem-

pre.¹ Ora, o texto é o esquecimento da página, se estamos com ele, invariavelmente, já a perdemos. Ele nos lança em um mundo abstrato de ideias e imagens que, teoricamente, prescinde da materialidade da folha. Luciana ignorou essa aporia e usou o texto para a captura da página. E obteve êxito.



Luciana Paiva, *Sobre horizontes* (detalhe), 2014.

Quanto a mim, evito o confronto. Temo fracassar. Deveria saber, entretanto, que o fracasso já está pos-

¹ Aconteceu em sua tese de doutorado em artes visuais intitulada *Frente-verso-vasto: por uma topografia da página*, orientação: Karina Dias, Universidade de Brasília, 2018.

to desde o princípio como condição inalienável, como sentido mesmo da experiência perseguida, pois suponho um texto, ele mesmo, fracassado. Ao menos diante de olhos ávidos por uma leitura lógica e desenvolvida de forma coerente. Ora, o fracasso só se constitui diante desses olhos e para esses olhos. Para eles, o fracasso é o desvio em relação a uma expectativa previamente estabelecida, no caso, a língua normativa e a ordem do discurso. Mas para uma língua mal-dita, ao contrário, o fracasso é paragem, um porto que recebe o viajante após sua jornada para o descanso merecido.

De fato, persigo outro texto. Um texto capaz de acolher um pensamento não desenvolvido – *“pensar por afirmações separadas”*, como diz Blanchot, *“alguém diz algo e se detém aí. Nem provas, nem raciocínios, nem encadeamentos”* (2010b, p. 85). Uma escrita friccionada, um tumulto de fala, que prima mais pela visão distorcida da leitura turva do que pelo entendimento claro de ideias expostas. Algo que tenho reconhecido como uma língua mal-dita.

Mas, seja como for, falo de uma língua. E o que é uma língua? Qual terreno vasculho? O que desejo revirar do avesso? Merleau-Ponty diz que “*na terra, já se fala há muito tempo, e a maior parte do que se diz, passa desapercibido*” (2012, p. 29). Isso porque a língua, em si mesma, não teria grande importância, senão enquanto meio para acessar algo que a ultrapassa:

O diálogo, o relato, o jogo de palavras, a confiança, a promessa, a prece, a eloquência, a literatura, enfim, essa linguagem à segunda potência, em que se fala de coisas e de ideias apenas para atingir alguém, em que as palavras respondem às palavras, que se exalta em si mesma e constrói acima da natureza um reino murmurante e febril, nós a tratamos como simples variedades de formas canônicas que *enunciam alguma coisa*. Expressar não é então nada mais do que substituir uma percepção ou uma ideia por um sinal convencionado que a anuncia, evoca ou abrevia. [...] Todos veneramos secretamente esse ideal de uma linguagem que, em última análise, nos livraria dela mesma ao nos entregar às coisas. (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 29-30).

A “perfeição da linguagem” seria, portanto, ser desapercibida enquanto se apaga para dar acesso ao que está além da palavra (*idem*, p. 38-39). Assim como o texto remete para fora da página e implica o seu

esquecimento, o texto também remete para fora do próprio texto e, igualmente, é esquecido, deixando-nos na companhia da coisa anunciada.

Seria essa a experiência de uma língua mal-dita? Como poderia ser, se ela se dá no terreno do instável? Se a descontinuidade é o seu esteio?

Enquanto na língua ordinária, aquela que compartilhamos, a palavra se apaga ao dar acesso à coisa, em uma língua mal-dita o movimento é invertido: a palavra apaga a coisa, pois “*coisa nenhuma seja, ali onde a palavra falha*” (JARRY in Deleuze, 2008, p. 113). O que se acessa, então, é a própria palavra.



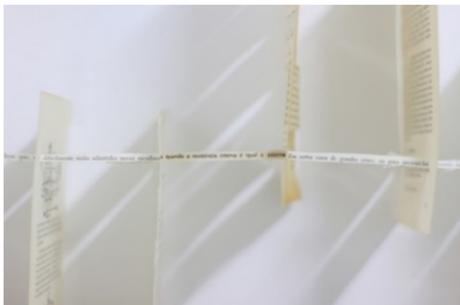
Mira Schendel, *sem título (da série objetos gráficos)*, 1969.



Vista de uma exposição de Mira Schendel.

Qual palavra? Se for preciso defini-la, diria que a palavra indigente. A palavra que falha, faz falhar também o discurso. Desgarra-se do texto mergulhando a si mesma na indigência de um curso à margem dos discursos instituídos e da racionalidade vigente.





Luciana Paiva, *Passagem secreta (livros de construção)*, 2011.

Segundo Deleuze, quando se “*arrasta a língua para fora dos seus sulcos costumeiros, leva-a a delirar*”:

[...] com efeito, quando se cria uma outra língua no interior da língua, a linguagem inteira tende para um limite “assintático”, “agramatical”, ou que se comunica com seu próprio fora. O limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora: é feito de visões e audições não-linguareiras, mas que só a linguagem torna possíveis. [...] É o delírio que as inventa, como *processo* que arrasta as palavras de um extremo a outro do universo. São acontecimentos na fronteira da linguagem. (2008, p. 9).

Para Deleuze, a literatura é o lugar desse delírio que, na verdade, cria a saúde inventando “um povo que falta” e por ele escrevendo.²

A língua mal-dita de que falo não é literatura, mesmo que nela tantas vezes se inspire e dela se aproprie. E embora tenda a esse limite assintático e agramatical, sendo o próprio fora da linguagem, parece-me aproximar-se mais do abalo do que do delírio.

O delírio, embora livre e subversivo, ainda preserva, de alguma maneira, a estrutura fundamental da linguagem (assim como se passa na literatura). O abalo já não mantém esse compromisso. O abalo é uma espécie de tremor que desestrutura. Por ele, uma palavra se solta do texto, uma letra se solta da palavra. O texto se solta da língua. A fala abandona o texto. Não há um discurso delirante, mas um tipo de renúncia que, para usar uma expressão de Blanchot, lança-nos na “vertigem do espaçamento” (2010a, p. 91). Os “livros” e as “leituras” permanecem, nessa língua

² Para aprofundar o tema, DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2008.

mal-dita, como “livros” e “leituras”. Porém, a sua experiência é totalmente outra. O que há é a interrupção de um fluxo linguístico que nela força um desvio insuspeitado, constituindo o que chamo uma língua mal-dita.

Mal-dita é a língua maldita em sentido ordinário, amaldiçoada por não se adaptar às regras e às expectativas. Assim é, também e por isso mesmo, a língua que é dita mal, uma língua livre em buscar caminhos, que deve pouco às normas e às instituições que a regulam. Uma língua que implode os limites que garantem a boa comunicação. Despreocupada com o sentido, diverte-se em experimentar-se.

O caminho para uma língua mal-dita exige a inconclusão: pode ser interrompido, fragmentário, deslocado. Algo que aponta para um “dis-curso”, assim como propôs Blanchot: “*um curso desunido e interrompido que, pela primeira vez, impõe a ideia de fragmento como coerência*” (2010a, p. 30).

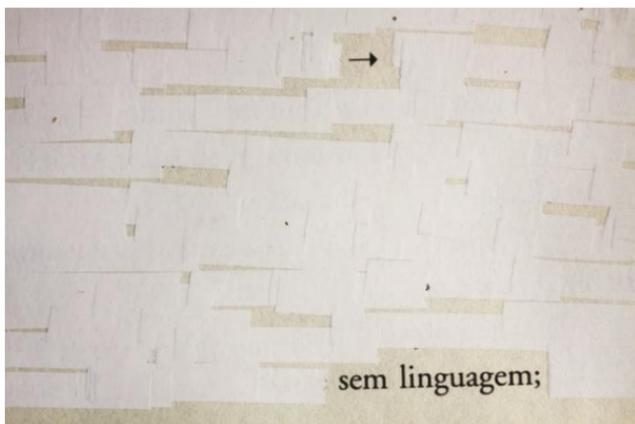


Jorge Macchi, *Speakers' corner*, 2002.

Talvez mais fácil do que perseguir esse texto no texto que agora escrevo seja experimentá-lo em um texto já escrito, um texto que não me pertence. Apropriar-me dele, subvertê-lo, liberá-lo do seu autor, exilá-lo do seu livro, torná-lo estranho a si mesmo. Enfim, desconhecê-lo e, assim, destituí-lo do discurso já imortalizado na publicação coletivamente compartilhada, tornando-o inclassificável e estrangeiro para as velhas estantes das bibliotecas.

Isto (nada daquilo que te disse antes) segue esse percurso. Onze folhas são extraídas do seu livro original e rasuradas com fita corretiva branca. Permanecem algumas poucas palavras soltas que vagueiam na

página apontando para uma experiência de desconstrução da língua e interrupção da narrativa. Expressões como “(outra vez):” – isolada no texto, misteriosamente entre parênteses, seguida de dois pontos – parecem anunciar algo que os olhos procuram e não encontram em nenhuma parte. Em outra página, vê-se “→”, um sinal flutuando na folha, uma seta que parte de nenhum lugar para lugar algum. Na mesma folha, algumas linhas depois, lê-se “sem linguagem;” expressão que se conclui com esse ponto e vírgula que não conduz a nada.



Luciana Ferreira, *Isto (nada daquilo que te disse antes)*, (detalhe), 2019.

Há, por todo lado, sempre um tipo de expectativa que mergulha no vazio aberto. Pois tudo está envolto em um espaço turbulento e ritmado (quase sonoro) composto pelas irregulares fitas corretivas que respeitam mais a impulsividade do gesto e registram um tipo de caligrafia da mão do que o pretense controle de uma impossível linha reta: testemunho de uma estética do desmantelamento, por uma língua maldita.

Por outro caminho, *Livro dos abismos* assume o curso interrompido do discurso como a própria interrupção, não de um texto específico, mas do objeto livro. Um livro de Joyce é guilhotinado. De um lado, a lombada do livro, de outro, a sua outra metade em um monte de páginas e capas agora soltas, propensas à desordem à menor lufada de vento, mas, curiosamente, ainda unidas e comportadas sabe-se lá por quanto tempo. Entre a lombada e essa parte afastada, um abismo vertiginoso de espaço vazio (de alguns poucos centímetros, mas com a força de uma distância infinita) realiza a separação absoluta e irreparável do livro e, dentro dele, do discurso que guarda.



Luciana Ferreira, *Livro dos abismos*, 2017.

O *Livro dos abismos* preserva ainda algumas sutilezas. Se um olhar curioso se aventurar a desbravar o espaço entre as duas partes do livro agora separadas, surpreender-se-á com as manchas pretas irregulares entre os brancos das páginas como testemunho das infinitas palavras também guilhotinadas no interior do livro. Milhares e milhares de palavras (e de frases) partidas ao meio, interrompidas, profanadas, em um radical afastamento.

Outro caminho ainda é traçado por *des.astre*.³ Nele, *Galáxias*, de Haroldo de Campos, um texto sem qualquer tipo de pontuação em um *continuum* de pen-

³ Trabalho ainda em processo.

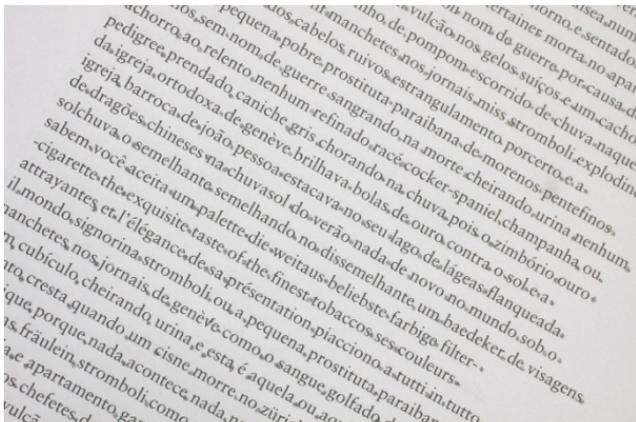
samento e de escrita, é sistematicamente interrompido a cada palavra com um ponto final. Encontramos, em *des.astre*, passagens como:

resina. e. açúcar. nas. papilas. coisa. de. fala. sacarinando. dançarinando. nos. lábios. aflorados. nos. entrelábios. nos. entreflorábios. farfalhando. fala. farinando. fala. sim. mas. agora. bashô. não. buson. bashô. seishi. sob. a.

O título do trabalho nasce em diálogo com *A escritura do desastre*, de Blanchot, onde propõe que o significado de desastre é “*estar separado dela estrella*”⁴ (ou do astro), afirmando que “*el desastre está separado, el lo más separado que hay*”⁵ (BLANCHOT, 1990, p. 9). Assim, *Galáxias*, um fluxo cósmico de palavras contínuas torna-se, em *des.astre*, um conjunto de palavras interrompidas, como estrelas lançadas no espaço, infinitamente separadas.

⁴ “*estar separado da estrela*” (tradução livre)

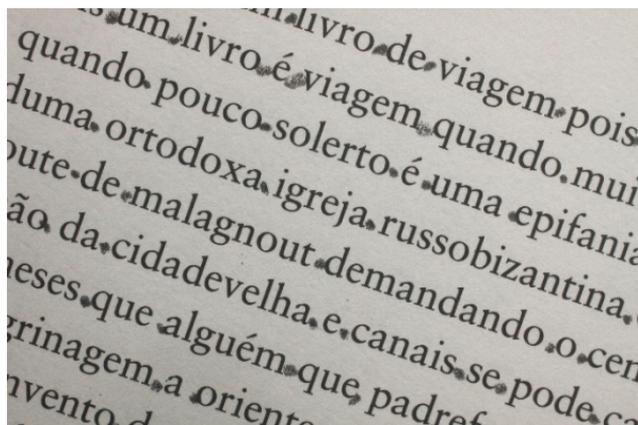
⁵ “*o desastre está separado, é o que há de mais separado*” (tradução livre)



Luciana Ferreira, *des.astre*, (detalhe), 2021.

Em *des.astre*, “ensinam algo/ as estrelas/ sobre a distância/ algo sobre o pequeno atraso/ a pequena demora/ que é a leitura”. (MARQUES, 2017, p. 12/13) Sendo do texto a experiência de uma separação absoluta determinada por pequenos pontos-finais, a sua leitura exige do leitor que se detenha, a cada palavra, em cada palavra. Cada palavra se anuncia como única, possuidora de uma singularidade irrepetível, e cobra a atenção de quem a lê. Impedido de continuar, de buscar no conjunto do texto o sentido dado pela soma esperada das palavras, o leitor repara, então, a palavra. E, com ela, descobre enfim esse “pequeno

atraso”, a “pequena demora” que é a leitura. O leitor repara a leitura.



Luciana Ferreira, *des.astre*, (detalhe), 2021.

A instalação *des.astre* envolve, além do livro, um vídeo com a ação incessante e determinada de pontuar o texto, e um áudio com um som contínuo de gotas d'água pingando ininterruptamente. Todo o conjunto, exposto em um ambiente escuro, acentua a separação absoluta como experiência de um texto interrompido.

Assim é uma língua mal-dita, onde a mácula é o caminho da experiência. Língua de pé no chão, que

dessacraliza o discurso. Para ela, nenhum livro é intocável, nenhum texto concluído, nenhuma palavra já definitivamente pronunciada. Dizer-se mal é a máxima expressão dessa língua que encontra o seu sentido no próprio movimento da inconclusão que o abalo oferece.

Qual a urgência de uma língua mal-dita? Por que o desejo de não desenvolver a linguagem? Ora, a linguagem (e o pensamento) que se desenvolve impõe uma ordem a ser considerada e respeitada como norma de convivência que, para Blanchot (com quem concordo), é inteiramente política. O que é imposto é um hábito, uma maneira de habitar a língua e, com ela, o próprio pensamento e o mundo. Falamos de um habitar conservador que preserva o que já está estabelecido pela cultura, pelas leis, pela economia, pela tradição. Sendo dado na contramão do pensamento livre e da invenção, esse *modus operandi* da língua pretende conduzir a aventura com a escrita e a fala, tentando inscrevê-la nos seus limites estabelecidos.

Já uma língua que não se desenvolve, a língua interrompida, não pretende se impor. Ao contrário, acolhe a resistência e o desacordo, recusando a violência da “palavra final”:

Digamos que o desenvolvimento seja a pretensão de conservar a fala, não pela amplidão de uma voz potente, mas pela amplidão de um *continuum* logicamente organizado (de acordo com uma lógica tida como a única justa), de modo a ter a última palavra. Ao contrário, a fala que não desenvolve renunciou desde o início à última palavra, seja porque este supostamente já foi pronunciado, seja porque falar é reconhecer que a fala é necessariamente plural, fragmentária, capaz de manter sempre a diferença para além da unificação. (BLANCHOT, 2010b, p. 87).

Blanchot oporá a “palavra plural” à “palavra final”. Esta última, a *“palavra de poder, [...] de negação, a fim de reduzir toda oposição e de afirmar a verdade em seu conjunto como igualdade silenciosa”* (2010a, p. 116), enquanto a primeira, palavra *“fora da negação, apenas afirmando, mas também fora da afirmação, porque nada dizendo senão a distância infinita”* (*ibidem*).

Uma língua mal-dita, a seu modo, também se opõe à palavra final. E porquanto se oponha a essa violência

e reconheça como consequência necessária que a palavra deva ser plural, não se identifica e nem se resume a esse entendimento. Isso porque a língua mal-dita, antes de tudo, é uma língua abalada. Assim, diferentemente da pluralidade, que multiplica os sentidos de uma palavra preservando nela (e a partir dela) as incontáveis e incontornáveis diferenças, o abalo leva a uma disjunção da palavra e, com ele, acolhendo a diferença, mas também a ultrapassando, chega ao que o embala: não é mais a palavra que, enquanto afirma, coloca-se fora de toda afirmação, pois só afirma uma distância infinita, mas, agora, a distância infinita se abre no meio da própria palavra que, por isso mesmo, não afirma mais nada.

Tudo acontece como se discretos abismos surgissem no território da palavra e promovessem um desequilíbrio na língua que conduzisse a uma queda vertiginosa (ainda que sutil), cujo desdobramento é um mergulho inesperado nas entranhas secretas da palavra. Um mergulho a um só tempo vertiginoso e íntimo, com toda a delicadeza que a intimidade exige. Que curvas, que sons, que cores e texturas, quantas

ausências, que silêncios possuem as entranhas de uma palavra? Estas questões norteiam a experiência com uma língua mal-dita.

Mas como a vertigem diante de um abismo pode exigir a intimidade? É pela intimidade que fazemos face ao abismo? Michel Deguy já havia dito, refletindo sobre a poesia e seu apego à terra, que ela, a poesia, “*escava o abismo entre os vizinhos para que possam novamente ‘avizinhar-se pelo abismo’*” (2010, p. 127) fazendo menção a uma reflexão de Heidegger sobre a vizinhança entre montes que estão muito separados. O abismo não seria, portanto, o que constitui grandes distâncias, mas aquele que avizinha. Esta é uma primeira pista de como abismos podem envolver a intimidade: aproximando aquilo que aparentemente distanciam. Uma passagem de Ponge oferece ainda outra pista que segue uma direção diversa. O autor se pergunta “*que faz um homem que chega à beira do precipício, que tem vertigem?*” E responde:

“Instintivamente olha para o que está mais perto. [...] É simples, é o que há de mais simples. Fixamos o

olhar no degrau imediato ou no parapeito, na balastrada, num objeto fixo, para não ver o resto. Isso é honesto, é sincero, é verdadeiro. [...] Se sua perturbação é autêntica, ou bem ele cai no buraco, ou bem não fala disso.” (1997, p. 107).

Aqui a questão não é mais a da vizinhança daquilo que foi separado, mas a do apoio no que há de mais próximo, o menor, o mais íntimo, para que aquele que se encontra diante do abismo não se precipite no face a face com a fenda aberta. Porém, Ponge também sabe que diante do abismo *“olhamos muito atentamente o pedregulho para não ver o resto. Mas acontece que o pedregulho se entreabre, por sua vez, e se torna também um precipício.”* (*ibidem*). Na intimidade do mais próximo, está o face a face evitado.

Assim acontece com a palavra. Para os falantes desavisados ou os leitores desatentos pode parecer que a palavra é aquela que organiza o mundo e nos livra dos precipícios do desconhecimento e da incomunicação. Em parte, o é, de fato.⁶ Entretanto, *“olhe para qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la*

⁶ Refiro-me ao discurso que se desenvolve e se afirma como palavra final, tal como Blanchot o entende.

se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazío.” (SMITHSON, 2006, p. 191).

A questão é que a palavra, como o pedregulho de Ponge, é um tipo de abismo peculiar, pois sendo o que há de mais próximo, é ainda o mais discreto. Não remete às profundas depressões naturais de paredes íngremes, mas à pequena pedra, a mais próxima. E o abismo que acontece na discrição dessa proximidade só se revela em uma relação de intimidade. É preciso dedicar-se à pequena pedra, normalmente, despercebida. É preciso reparar a palavra.

Falo de uma língua que, por um abalo sofrido, treme e cujo tremor, mais do que apontar para uma pluralidade de sentidos e de falas, provoca vacâncias. Trata-se de uma língua do desapego, que esvazia a linguagem e, mais ainda, a própria palavra, propondo a lacuna como escrita.

Descobrimo-nos, sem aviso, diante dessa língua maldita: língua abalada, língua da desmesura da separação que talha não apenas os discursos instituídos,

mas a palavra, nesse lugar onde a palavra mesma acontece interrompida e não desenvolvida, onde a palavra é, assim, desvio não apenas do discurso, mas de si mesma.

Diante dessa língua mal-dita, estamos próximos ao que Maldonado, ao remeter à escrita da Jabés, defende como uma experiência do estrangeiro: não apenas diante do qual se está, mas onde ele próprio, o estrangeiro, está “*mareado em terra firme* (2004, p. 30). Ainda que esse lugar onde se marea tenha sido eleito para morada.⁷

⁷ O abalo também funda um espaço, ainda que impreciso, instável e vertiginoso. Seria esse espaço inaugurado o que possibilitaria, de algum modo, a morada?

recusa da palavra sedentária

Quando a palavra se move. Quando a página se torna uma dança que provoca vertigem, paragem de uma palavra-miragem. Quando a palavra é assim uma palavra-pulsante, uma palavra-desvio. Quando ler é abandonar a palavra. Olhar a palavra:

As palavras estão em suspenso; essa suspensão é uma oscilação muito delicada, um tremor que não as deixa nunca no lugar. No entanto também são imóveis [...] de uma imobilidade mais movediça do que tudo que se move. A desorientação age na palavra, por uma paixão de errar que não tem medida.” (BLANCHOT, 2010a, p. 66).

A desorientação “age” na palavra. A palavra é, então, movida por uma paixão de errar fora de toda medida,

o que quer dizer que essa paixão de errar é incontornável. A errância se instala como novo caminho de abertura de sentido da palavra. E assim, a palavra perde a sua fixidez e passa a tremer diante dos nossos olhos.



Ludmila Alves, *Carta aberta*, 2015.

Acontece em *Carta aberta*. Ludmila Alves pendura pedaços de carvão, por meio de delicados fios, em um muro da cidade. Entrega essa frágil matéria negra ao vento, ao sol, aos humores do tempo. Deixa que as adversidades do entorno – qualquer uma menos a mão humana – registrem o seu texto. Desse encontro inesperado, onde uma carta se escreve, riscos e rabiscos nascem como palavras trêmulas que não só tremulam diante de nós, mas que também nos fazem tremer.

É assim que uma língua mal-dita se anuncia. Pode-se, então, deparar com essa palavra-movente. Palavra que também procuro encontrar no espaço de um livro. E, nele, essa palavra em sua errância desmedida assume incontáveis caminhos. Ora parece ser uma palavra-migrante, ora uma palavra-nômade. Em todo caso, sempre é uma palavra que recusa a palavra sedentária.

Mas o que vem a ser a palavra sedentária? Uma palavra que tem raízes no texto e tenta fazer dele seu território seguro. Tal palavra pretende conduzir a pensamentos coerentes e desenvolvidos. Organiza-se em textos narrativos mais ou menos claros, conta histórias bem contadas, ama os encadeamentos lógicos, é razoável ou pretende defender verdades. Procura e, tantas vezes, encontra respostas. Tende a desprezar as dúvidas.

A língua mal-dita, em sua paixão incontornável pela errância, recusa essa palavra. Como se dá essa recusa? O que é a palavra-migrante? O que é a palavra-nômade?

Começemos por pensar o nômade e o pensemos antes da palavra. Ele (o nômade) é aquele que se desloca em um território, portanto, possui um território e, nele, pontos de referência (de água, de habitação, etc). O nômade segue trajetos. Mas, ao contrário do que ocorre com o sedentário,

O ponto de água só existe para ser abandonado, e todo ponto é uma alternância e só existe como alternância. Um trajeto está sempre entre dois pontos, mas o entre-dois tomou toda a consistência, e goza de uma autonomia [...] por mais que o trajeto nômade siga pistas ou caminhos costumeiros, não tem a função do caminho sedentário, que consiste em distribuir os homens em um espaço fechado, atribuindo a cada um a sua parte e regulando a comunicação entre as partes. O trabalho nômade faz o contrário, distribui os homens (ou os animais) num espaço aberto, indefinido, não comunicante. [...] Ora, é uma distribuição muito especial, sem partilha, em um espaço sem fronteiras, não cercado. O *nomos* é a consistência de um conjunto fluído. [...] o espaço sedentário é estriado por muros, cercados e caminhos entre os cercados, enquanto o espaço nômade é liso, marcado apenas por traços que se apagam e se deslocam com o trajeto. (DELEUZE, 2005, p. 51-52).

A experiência nômade se lança em um espaço radicalmente aberto, ou melhor, ela mesma amplia os espaços. Uma experiência que, porquanto possua um percurso, afirma-se como desapego ao percurso. Tu-

do é abandono no deslocamento, tudo é deixado para trás como se qualquer volta estivesse impedida. De fato, nenhuma volta é impedida, pois o percurso existe. Porém, verdadeiramente, a volta nunca acontece: nunca é o mesmo lugar, nunca do mesmo modo, cada deslocamento é, como experiência, uma despedida absoluta dos espaços que são deixados para sempre no percurso já trilhado. Mesmo o rastro se apaga nesse deslocamento desapegado do próprio passo.

Mas o nômade também se distancia do migrante, aquele que parte, que abandona um território por outro território tantas vezes ainda incerto. O migrante quer uma casa, procura uma casa. Gostaria de poder ser como o sedentário, ter a estabilidade de um território afirmado como seu. Mas não o consegue. Sente o desamparo da sua indigência, foi exilado da sua morada e tudo o que o move é a urgência de poder reinventá-la em algum lugar. Uma urgência nunca plenamente atendida.

Um migrante deseja o acolhimento de um lar, a estabilidade de um espaço sedentário, ainda que isso se revele impossível pela impossibilidade mesma de reconhecer-se “no estranho” e de ser, ele mesmo, “o estranho” em um lugar que não lhe pertence. Será sempre o estrangeiro, aquele que partiu e que, mesmo ocupando algum lugar, permanece por um tempo incontável como aquele que ainda parte.

Diferentemente do migrante, o nômade é aquele “*que não parte, que não quer partir, que se agarra a esse espaço liso onde a floresta recua, onde a estepe e o deserto crescem.*” (DELEUZE, 2005, p. 52) Ao contrário do que pensamos, ele não se define pelo puro movimento, pois “se move sentado”:¹

O nômade sabe esperar, e tem uma paciência infinita. Imobilidade e velocidade, catatonia e precipitação, ‘processo estacionário’, a pausa como processo. [...] É nesse sentido que o nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migran-

¹ Deleuze remete à imagem do beduíno de joelhos na sela, sentado sobre a planta dos pés enquanto se desloca (*ibidem*).

te, nem em outra coisa, como no sedentário² [...] Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui a sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território. A terra deixa de ser terra e tende a tornar-se simplesmente solo ou suporte. [o nômade] Acrescenta o deserto ao deserto, a estepe à estepe, por uma série de operações locais cuja orientação e direção não param de variar. (*idem*, p. 50-53).

As experiências nômade, migrante e sedentária são de fato distintas. O sedentário é territorializado, portanto, aquele que ocupa um território definido, mediado por instituições, e nele se localiza. Para o migrante, a territorialização acontece “depois”, em algum outro lugar que tenta ocupar. O migrante procura se reterritorializar. Já para o nômade o lugar não é propriamente o que define a experiência, pois a territorialização não acontece no lugar, mas no próprio trânsito. O nômade é aquele que se reterritorializa na desterritorialização, posto que, para ele, o próprio território se torna apenas solo aberto onde

² A relação do sedentário com a terra é mediada por algo, como o Estado, o regime de propriedade, etc (cf. Deleuze, *idem*, p. 53).

um percurso pode se desenhar. As experiências nômades, migrantes e sedentárias não constituem oposições, mas são situações distintas das complexas possibilidades de relação com o lugar.



Ludmila Alves, *Série nômade*, 2018.

Como o nômade, a palavra-nômade é essa palavra que ocupa a língua mal-dita como território desterritorializado pela recusa da palavra sedentária, esta sim territorializada, aquela que, com apego, se localizou.

Leitura 2 é uma experiência desse deslocamento nômade da palavra. Um livro de poemas é lido de cabeça para baixo. Nesta leitura, a palavra se inventa

ao avesso, cria novos sons, inverte os fonemas. Parte do “recuo da floresta” (para usar a expressão de Deleuze) ou “do livro” (como poderíamos dizer). As novas palavras, palavras outras, vivas em seu deslocamento sonoro, não desenvolvidas, recusam todo entendimento. Tornam-se uma língua imaginada e autônoma que incomunica. De uma sonoridade tão envolvente que esquecemos de tentar compreendê-la. Língua livre de “cercamentos” que, como o nômade, acolhe o espaço aberto, língua que se quer não domesticável. Chega a convencer, por instantes, que compreender não tem nada a ver com a palavra. Tudo muda. A boca desbrava um território insuspeitado (o velho livro, de outra maneira) como se descobrisse uma fruta fresca nunca provada em pleno deserto. Os ouvidos silenciam todos os demais ruídos. Aquela estranha língua existe. Certamente, permanece apoiada no mesmo solo, no mesmo livro, no mesmo poema. Mas percorre caminhos estranhos e recusa as fronteiras.



Luciana Ferreira, *Leitura 2*, 2017.

Após ter falado essa língua inimaginada, o desejo da fala ordinária arrefece. Difícil o retorno para as frases cheias de sílabas conhecidas e dominadas, frases cercadas por discursos conciliadores e razoáveis. Descobre-se um vício: é preciso retomar um texto muitas vezes, nunca da mesma forma. Desterritorializar territórios ou fazer da desterritorialização o território.

Pode-se, por exemplo, fazer da leitura um encobrimento. Cobrir as palavras, as frases, cada detalhe, com uma mancha preta de carvão. *Leitura 3* se aventura por esse caminho. Nela, ler não é descobrir, mas encobrir a palavra. O movimento dedicado dos dedos

parece arar a terra. Parece seguir com afincio preparando o terreno para o plantio. Mas o percurso é nômade. Diferentemente da palavra sedentária, de *Leitura 3* nascem frutos de não-ideias. Planta-se no ar, em um deslocamento. Cada frase vira rastro, pegada na areia. Ler não passa do movimento de silenciar o pensamento e despertar os olhos. Encontram-se percursos. O deslocamento nômade faz da frase a ocasião para percorrer caminhos inventados.



Luciana Ferreira, *Leitura 3*, 2018.

Mais uma vez, a leitura incomunica. Agora os ouvidos se acalmam, a boca se cala. Ler é perseguir o texto com o carvão de tal forma que a palavra se torne impossível. O movimento é o de desler o texto por

meio de uma palavra-nômade que se retira sempre e oculta o sentido.



Luciana Ferreira, *Leitura 3*, 2018.

Leitura 2 e Leitura 3 são, entre outras coisas, acontecimentos dessa palavra-nômade. Têm na palavra seu referencial, mas a submete ao percurso, seja o revés da leitura, seja o fazimento do rastro. O deslocamento (em um ou em outro sentido) serve a si mesmo, apoia-se no seu próprio “movimento-sentado”, constitui o seu solo desterritorializado. O que rege a experiência é o amor pelas distâncias medidas em percursos desérticos pacientemente percorridos. Um amor confesso pelos deslocamentos que se apoiam na palavra apenas para abandoná-la.

A recusa da palavra sedentária se faz por meio dessa palavra-nômade, mas se faz também, em tantos momentos, por meio de uma palavra-migrante, aquela que, ao invés de se deslocar pelo território, perdeu o seu território. É o que acontece em *Apagamento*. Um capítulo de um livro tem as suas folhas rasuradas com a ajuda de um lápis borracha. A página sofre, torna-se árida, quase inabitável. Chega a rasgar em ferida exposta. Assume uma textura áspera e levemente ondulada. É agora um novo território, arisco, revoltado, em meio ao qual sobrevivem algumas poucas palavras soltas que permaneceram intactas após a ação de intervenção nas páginas.



Luciana Ferreira, *Apagamento*, 2014-2015.

Essas palavras perderam o seu texto. São palavras solitárias, errantes. Foram exiladas do seu território-mãe, lançadas em algum outro lugar estranho, com todo o desamparo e a indigência de uma migração pouco escolhida. Essas palavras atravessaram oceanos e ainda não pisam em terra firme. Como habitar o desconhecido? Palavras-migrantes, estrangeiras, despatriadas, palavras sem autor.

Uma página de *Apagamento* diz (entre imensos espaços vazios de página ressentida):

difícil

Outra página de *Apagamento* diz (entre mais espaços vazios, com distâncias infinitas):

[...]

sair

?

Era esse o texto? Onde foi parar toda a estabilidade argumentada de palavras que tinham fixado morada no pensamento de um autor, na coerência de um livro?

Também essas palavras-migrantes recusam a palavra sedentária. Não compartilham da sua estabilida-

de, não contam com as suas leis. Não obedecem às regras da sua gramática. Não se adequam à sintaxe. Estão sempre em risco, podem não ser compreendidas. Para elas, toda língua é estrangeira. Há um lugar, mas o seu lugar é nenhum.

(Entre tantas coisas
numa separação
é também uma língua
que se extingue)³

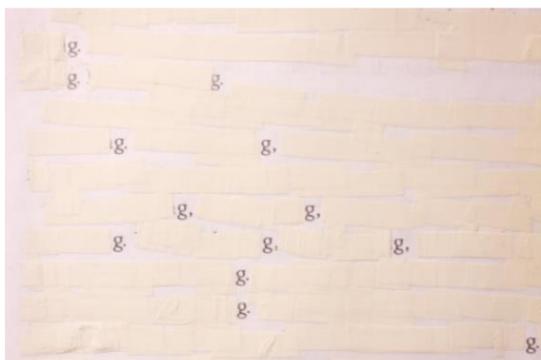
³ Ana Martins Marques, *Como se fosse a casa (uma correspondência)*, 2017.

morada-murmúrio

E se, no texto, uma letra escapasse da palavra? E se fosse mais fiel à pontuação que a sucede do que às outras letras que a precedem na ligadura que, habitualmente, se chama palavra? E se a palavra fosse “g.” e não “suffering.”, por exemplo?

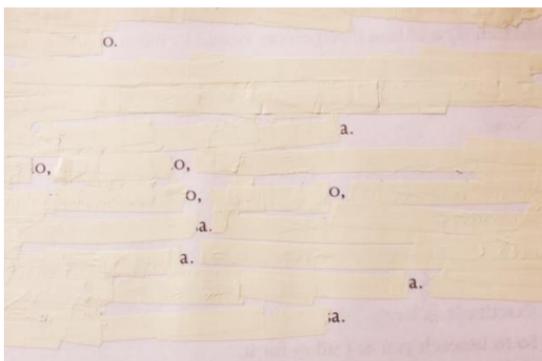
Quase notas para quase pensamentos (original e tradução) é uma tentativa nessa direção. A partir de um poema de Gertrude Stein e a sua tradução para o português por Augusto de Campos, invento uma escrita de letras, pontos e vírgulas. No texto original, todas as palavras são feitas de “g.” e “g.”. A escrita se torna uma viagem visual de gs que se bastam com

pontos finais e gs que claudicam, criando uma expectativa em torno de algo que deveria vir, após uma vírgula, mas que não se propõe. Gs afirmados, assertivos, independentes, ilhados em sua própria autosuficiência fazem contraponto a gs fluidos e dançantes, dialogantes, que abrem o espaço para o vazio subsequente. Entre eles, marcas irregulares de fita corretiva branca que silenciam a palavra conhecida em prol do protagonismo dos gs e seu par-pontuação na invenção de palavras (ou quase palavras) imaginárias. Talvez, na invenção de um texto que prescindida das palavras ordinárias e invente o som solto como palavra.



Luciana Ferreira, *Quase notas para quase pensamentos* (original e tradução), (detalhe), 2016.

Quase notas para quase pensamentos é um díptico. Seu par, a tradução, é um ensaio fonético de generosas bocas abertas com som amplo. Em oposição ao quase mutismo dos gs, lidos como “guê” secos e curtos que não se demoram na emissão do som, surgem os sonoros “o .” e “o ,” e também “a .” e “a ,”. Agora a respiração é fácil e, mesmo nos “os” e “as” seguidos de ponto final, a palavra não parece se concluir, mas, ao contrário, se prolonga no prazer do sopro sonoro que deixa a boca.



Luciana Ferreira, *Quase notas para quase pensamentos* (original e tradução), (detalhe), 2016.

O que temos, em *Quase notas para quase pensamentos* (original e tradução), é uma experiência visual e

sonora regida por sopros vocais. Para Bachelard, a “poesia é uma alegria do sopro” compondo “belos esquemas dinâmicos de respiração” (2001, p. 245). Ao pronunciar as palavras com essa alegria do sopro, entramos em uma experiência incomum para a nossa verborragia diária:

Então, verdadeiramente, é o sopro que fala [...]. Ao escutar esse sopro silencioso, que quase não fala, compreende-se como ele é diferente do silêncio taciturno dos lábios cerrados. Tão logo desperta a imaginação aérea, o reino do silêncio *fechado* está terminado. Começa então o silêncio que respira. Começa então o reino infinito do “silêncio aberto...” (BACHELARD, 2001, p. 248).

Esses sopros vocais, em *Quase notas para quase pensamentos*, são sons que nascem do silenciamento “aberto” de um poema. Emergem das vacâncias provocadas pela intervenção nas frases, que conduzem a outros silêncios respirantes. Silêncios que são vibrações de ar. Os silêncios de agora, desse texto nascente, são silêncios falantes. As letras descoladas do texto original viram um outro tipo de declamação, como diria Bachelard, uma “declamação muda”, composta de “matéria aérea”.

A declamação muda é, para Bachelard, a verdadeira experiência exigida pelo poema, terminando por determinar uma espécie de “pneumologia do verso” que reconheceria que uma forma verbal é habitada por esse “ar falante”:

São perfeições vocais em que a forma das palavras contém o exato volume de matéria aérea que lhes compete. [...] Essa projeção é, evidentemente, falada antes de ser ouvida e, indo ao princípio da projeção, é palavra desejada antes de ser palavra falada. [...] [reviver] a vontade de falar em seu estado nascente, em sua vocalidade primeira, toda virtual, inaudível. Razão silenciosa e declamação muda. (*idem*, p. 251).

Essa é a experiência sugerida por *Quase notas para quase pensamentos*. Nela há um convite para uma oralidade primeira, um balbucio de letras soltas, constituído de puro gozo sonoro. Deparamo-nos com uma espécie de coleção de sopros. Juntos, “gs” e “as” e “os”, com as suas respectivas vírgulas e pontos finais, formam um pequeno texto de quase anotações aéreas aos quais correspondem, talvez, pensamentos insipientes, não desenvolvidos, expressos por desenhos visuais desses fragmentos de sons.

É um texto de um som mínimo e também de um pensamento minimalista. Quer esvaziar a língua dos seus excessos (e tudo é excesso). Quer fazer da língua mais uma experiência sonora, um exercício de respiração do que algum tipo de narrativa. Descontextualiza para textualizar. O texto é forma solta da palavra, desenho vocabular e gramática mínima. Diz apenas quão desnecessário é o próprio texto – ou será um tipo de prazer que não depende do sentido e da extensão da palavra ou não será.

Trata-se, portanto, de um convite para o deleite do texto a partir da ruptura com o sentido. Aqui, há texto quando há apenas sopro vocal. É preciso acolher a promessa não cumprida, a quase-palavra, o quase-dito, o murmúrio, como a morada onde vem habitar uma língua mal-dita.

Morada? Todo o meu trabalho está à sua procura. Na busca incansável por uma língua mal-dita, não pretende outra coisa que encontrar um solo onde possa, finalmente, habitar. Inventar uma língua pessoal, íntima, onde se possa ficar.

O próprio poema de Gertrude Stein, que serve de suporte para *Quase notas para quase pensamentos*, percorre um caminho semelhante, embora voltado para os interesses da literatura e, portanto, inscrevendo-se dentro dos seus limites. Um curto poema chamado *um retrato de um*¹ traz um rico jogo de algumas poucas palavras que se repetem e que tem terminação semelhante. Lido em voz alta, o poema ganha uma dimensão sonora que se sobrepõe à questão do sentido (este, aliás, assim como a ideia de uma narrativa estruturada, importam pouco para Stein). Um trecho do poema ajuda a perceber o que está em jogo:

Some one in knowing everything is knowing that
some one is something. Some one is something and
is succeeding is succeeding in hoping that thing. He
is suffering.

He is succeeding in hoping and he is succeeding in
saying that that is something. He is suffering, he is
suffering and succeeding in hoping that in succeeding
in saying that he is succeeding in hoping is
something.²

¹ *a portrait of one.*

² "Algun um sabendo que tudo é saber que algum um é alguma coisa. Algun um é alguma coisa e está conseguindo

Augusto de Campos defende que há certo minimalismo idiomático nas pesquisas steinianas, com repetições que provocam certa dissolução das frases, tantas vezes prolixas. Entretanto,

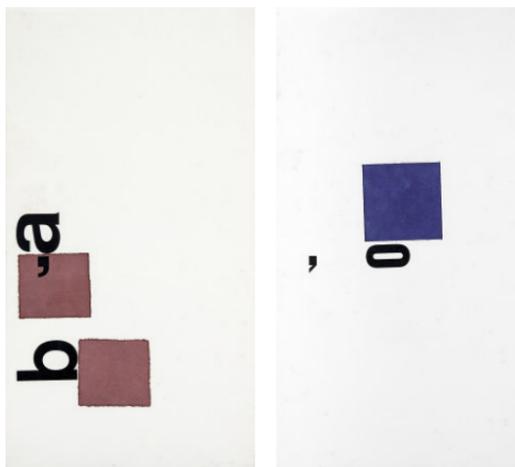
[...] em alguns momentos, a repetição das partes do discurso (incluindo, sem preconceitos, conectivos, preposições e outras “partes fracas” das orações), aliada à exploração das sonoridades minimalistas do idioma, faz aflorar, molecularmente, a palavra, submetida a uma inédita microscopia. (CAMPOS, 2006, p. 220).

Mais uma vez nos encontramos naquele terreno escorregadio onde a palavra falha e, falhando, ao invés de revelar a coisa, remete a si mesma, sugerindo suas formas e sonoridades como propriamente aquilo que está em jogo na palavra.

Também Mira Schendel experimenta essa letra solta da palavra, que falha como remissão à coisa. A coisa, em Mira Schendel, é a própria letra, um número, ou

está conseguindo esperar essa coisa. Está sofrendo. Está conseguindo esperar e está conseguindo dizer que isso é alguma coisa. Está sofrendo está sofrendo e conseguindo esperar que conseguir dizer que está conseguindo esperar é alguma coisa.” Tradução de Augusto de Campos, 2006, p. 229.

uma vírgula em sua geografia revelada. As letras e os números aparecem em seu desenho e compõem, em alguns casos, cenas de contemplação estética junto a quadrados coloridos. Livres das regras da linguística, posicionam-se de forma invertida, deslocada, não habitual, compondo com vírgulas uma matéria quase tátil.



Mira Schendel, *Sem título (série toquinho)*, 1972.

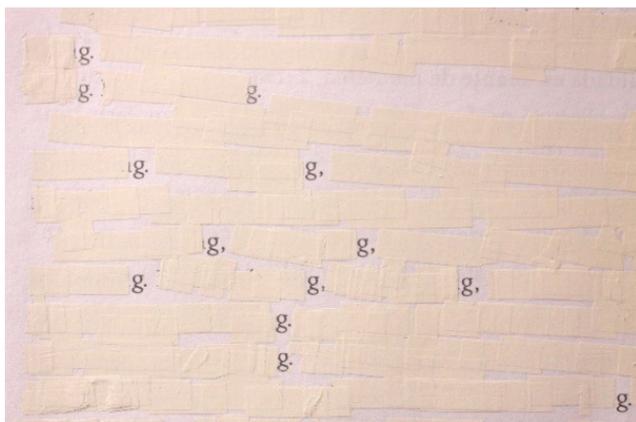
Sobre os trabalhos de Mira Schendel (e os de León Ferrari), Pérez-Oramas afirma:

[...] ambos fizeram da linguagem sua principal fonte visual, como escrita e como gesto, ou seja, como algo

verbalmente inteligível e como matéria estritamente visível. [...] uma vez que a linguagem, enquanto presença material, enquanto corpo de sinais e traços, de pinceladas e gestos, bem mais do que veículo para conceitos ou ideais, predomina em suas obras, não se pode afirmar que nelas “a ideia ou o conceito é o mais importante”. Na verdade, aqui a execução é crucial, [...] uma linguagem enquanto tremor de mão e arrepiado do corpo – uma linguagem ela própria arrepiada, que dá voz a um sujeito idiossincrático e insubstituível. Claro que a arte de ambos trata de ideias e conceitos [...]. Mas tais coisas são apresentadas em uma circunstância física, na qual a materialidade dos signos e símbolos ressoa como eco dissonante e distorcido da pureza ideal, e talvez fictícia, da mente e das ideias. [...] as palavras são opacas e estão no mundo. (2010, p. 11-13).

E assim como em Mira Schendel, embora por um percurso distinto, *Quase notas para quase pensamentos*, em sua combinação de letras, pontos e vírgulas, é uma sonoridade que resulta da pura matéria opaca que nasce da falha da palavra. Mas, diferentemente de Mira Schendel, talvez pela ausência dos quadrados coloridos que induzem a uma apreciação visual, *Quase notas para quase pensamentos*, não dispondo de nada mais do que o próprio texto interrompido e não abrindo mão da página do livro como suporte, ou seja, por assumir-se ainda como texto (e

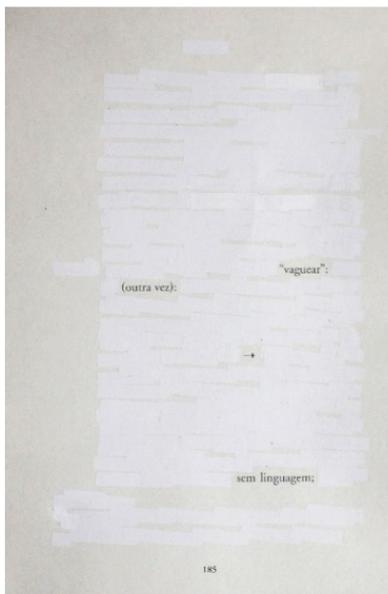
não como pintura), convida à leitura. A aproximação é mais sonora, empresta a voz na tentativa de ler as letras que flutuam no espaço entrecortado pela intervenção da fita corretiva, numa aventura da fala.



Luciana Ferreira, *Quase notas para quase pensamentos* (detalhe), 2016.

Outros trabalhos meus também carregam o som como elemento constituinte fundamental. Afinado por uma intenção semelhante, embora por outro caminho, *Isto (nada daquilo que te disse antes)*, traz consigo também um murmúrio, um sopro sonoro, mas agora de uma casa real, física. Por trás das suas 11 folhas extraídas de um livro (que carregam uma

língua interrompida imersa no deserto-página esva-
ziado do texto), podem-se ouvir ruídos da casa onde
moro. Sons ordinários, ora mais ora menos sutis, que
emanam de cada folha confundindo ainda mais a
linguagem. O que o texto-fragmento pode ter a ver
com esses ruídos emanados que envolvem a página
rasurada? Nada, absolutamente nada, a não ser o
desejo de fazer dessa língua, morada.



Luciana Ferreira, *Isto (nada daquilo que te disse antes)* (detalhe), 2019.

Não menos disposto ao acolhimento de uma casa é a língua inventada em *Leitura 2*. O prazer de pronunciar palavras inexistentes, com a intimidade do desbravamento delicado, revela sons quentes que acolhem o corpo e propõem o descanso. Nada em *Leitura 2* é ruído estridente, difícil. Nada pesa. Tudo é matéria aérea. Embora as palavras sejam absurdamente desconhecidas, embora não se entreguem ao entendimento, acariciam os ouvidos e os olhos em uma promessa de repouso. Ao vermos e ouvirmos *Leitura 2*, em nós, tudo silencia numa entrega reverente ao novo solo ofertado por uma língua desconhecida, onde, sem pressa, sentimos poder ficar.



Luciana Ferreira, *Leitura 2*, 2017.

Um tipo de ruído murmurante acompanha ainda outros trabalhos. Ora mais discretos, como em *Apagamento* e *Leitura 3*, ora mais presentes e marcantes, como em *Leitura1*.

Em *Apagamento*, a fricção do lápis borracha na página é sonora. A luta entre a resistência da palavra e o esforço para o seu apagamento é também fala. Fala insipiente, desconcertada, ruidosa, mas também delicada. Nessa luta, deparamo-nos com um som “*que no produce valor e que se opone a su produccion*”³ (ESPEJO, 2010, p. LXXIX).⁴ Assim, como acontece nas intervenções em livros e textos (que fragmentam a linguagem e desenham uma língua mal-dita como morada), o ruído interrompe o falatório cotidiano e os sons eleitos como valor social propondo outro território sonoro, exilado dos valores instituídos,

³ “*que não produz valor e que se opõe a sua produção*” (tradução livre).

⁴ José Luis Espejo discorda da leitura de Schaffer (*A afinação do mundo*, São Paulo: Unesp, 2011) do ruído como um som desagradável. Para Espejo, o ruído, na verdade, tem uma função política enquanto fura a normatividade do silêncio imposta por uma política pública de controle social do som.

como um novo espaço a ser explorado e, quem sabe, talvez habitado.



Luciana Ferreira, *Apagamento*, 2014-2015.

O mesmo acontece em *Leitura 3*, quando o som seco do carvão que persegue a linha desenhada pela frase rouba a atenção dos nossos ouvidos. Som mais ou menos ritmado, insistente, eventualmente interrompido por outro ruído-imagem: o rompimento súbito do carvão. Esse ritmo sonoro que acompanha o ritmo do gesto paulatinamente se transforma em um tipo de melodia, mantra sem palavra, que integra a experiência e provoca a imersão em um ambiente sonoro-visual.



Luciana Ferreira, *Leitura 3*, 2018.

Por sua vez, em *Leitura 1*, onde ler corresponde a rasgar todas as páginas de um livro, o ruído continuado do gesto de rasgar as folhas toma o ambiente para si. Agora o som é mais árido, duro, presente. Mas a sua repetição ao longo de pouco mais que 10 minutos induz a um transe que transforma a sua aridez em paragem. Tudo o que se repete, incansavelmente se repete, desconstrói expectativas e aplaca a ansiedade. A sensação do não acabamento, da impossibilidade de interrupção do gesto-som, induz à entrega imersiva. E, onde ficamos por um tempo incontável, tendemos a fundar a nossa casa.



Luciana Ferreira, *Leitura 1*, 2016.

Nesses trabalhos, o som, que acompanha o gesto com a palavra, dá à palavra o murmúrio. Assim, retira a pressa e convida à estada: ficar, permanecer, esvaziados do mundo, imersos em um novo paradeiro feito de palavras desconsertadas, ruídos e sopros de ar, todos de pura matéria aérea.

- De que modo simples, com que clareza a voz se dá àquele que, pronto para ouvir, se mantém no espaço de um tal livro; como o rumor é distinto no indistinto. Reduzido ao essencial, mas rejeitando apenas as palavras inúteis à escuta [...]

- E no entanto não é de modo algum uma linguagem falada, o estilo oral da fala não escrita. Embora estejamos no limite do apagamento, bem longe de tudo o que faz estrépito, embora esse murmúrio se estabeleça junto à monotonia, dizendo igualmente a igualdade desigual de toda fala, há um ritmo essen-

cial, uma modulação, um movimento ligeiramente acentuado, uma cadência marcada por retornos. [...] É um canto tácito [...]

- Ouvir, apenas ouvir : “[...] por todos os lados palavras sobras então nada então outra vez mais palavras mais sobras as mesmas malfaladas mal-ouvidas então nada vasta extensão de tempo então em mim na abóbada branco-osso se ouve uma luz bocados e sobras dez segundos quinze segundos mal-ouvidas mal murmuradas mal registradas minha vida inteira um balbucio truncado sextuplicado”.⁵ (BLANCHOT, 2010b, p. 71-72).

“Este murmúrio inqualificável”,⁶ onde firmo morada.



Gê Orthof, *Os himalaia: ele que não subia em árvores* (detalhe), 2015.

⁵ Citação em itálico: Samuel Beckett, *Como é*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 150.

⁶ *Idem*, p. 161.

casa-exílio

a vontade de partir antecede sempre
a casa
estamos para ir
prestes, mas não prontos
só vigor e vontade
lar, ela pensa, é sempre lá¹

Talvez assim comece o exílio. Sem dúvida, é a procura de uma casa. Acontece quando a casa que temos, por desejo ou por necessidade, não pode mais permanecer. É preciso partir. A certeza de não ficar é sempre

¹ Ana Martins Marques, *Como se fosse a casa (uma correspondência)*, 2017.

mais clara do que o lugar para onde se vai. E perder uma casa não significa encontrar outra.²

Bachelard, pretendendo fazer uma fenomenologia do espaço e, com ela, dos valores de intimidade do espaço interior, elegeu a casa como elemento privilegiado. Seria ela o “nosso canto do mundo”, o nosso “primeiro universo”, um lugar de acolhimento dos nossos sonhos e devaneios. Sonhos e devaneios exigiriam a segurança de paredes sólidas e de um teto que protegeria das tempestades, um “*não-eu que protege o eu*” (2008, p. 24):

[...] todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa. [...] Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. (*idem*, p. 24-26).

² “Penso nos caminhões de mudança/como casas a caminho/penso no jovem casal /que se instalou na calçada/ com caixas de papelão/e um sofá florido/e pendura no ponto de ônibus/suas roupas para secar/penso que só sabe da casa/quem precisa atravessar/rapidamente uma fronteira/quem fez sua casa/num país que não o quer/aqueles a quem a casa/segue como um cão” (Ana Marques Martins, 2017, p. 43).

A casa teria, assim, um valor intrinsecamente maternal, de profundo amparo, proteção e acolhimento da existência humana. E haveria, como referência mais profunda, a “casa natal”, a casa das memórias mais antigas, onde os hábitos se firmaram:

A casa natal é a casa habitada [...] para além das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. [...] gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa; e todas as outras não passam de variações de um tema fundamental. (BACHELARD, 2008, p. 33-34).

A partir dessa experiência do habitar, onde nascem os hábitos, a casa passa a ser, essencialmente, “*um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade*” (*idem*, p. 36). O hábito é a organização da vida de uma existência com o lugar. Estabelece padrões que sugerem a estabilidade e permitem que a casa habitada cumpra a sua função de proteção. O hábito adquirido no habitar a casa natal é transferido para e reproduzido nas outras casas, perpetuando a sensação de segurança.

Mas acontece de perder a casa. Acontece o exílio. Como segue esse que perdeu o seu canto do mundo? Para onde vai? Com a partida, parte também o sentido de habitar? Ou o sentido se parte? Há, na bagagem, espaço para o hábito que define a intimidade do habitar e constitui a casa? Para onde vai esse ser agora disperso?



Adrian Paci, *Centro di permanenza temporanea*, 2007.

O expatriado é para Blanchot, não apenas aquele que perdeu seu país, mas o que descobriu um modo de habitar sem hábito (2010b, p. 42). O exílio que enfrenta exige o abandono do hábito. Por isso a casa é difícil, embora permaneça sempre uma procura incessante. Uma procura, por força, desapegada da casa natal. Uma procura, porquanto urgente, não exigen-

te. O exílio é um trânsito, uma chegada que não se conclui, uma partida que nunca termina. Um estado suspenso. Todo exilado é um estrangeiro diante do mundo e diante de si mesmo.

Mas, quem é o estrangeiro? – pergunta Maldonado. E ensaia uma resposta:

[Aquele que] Vem de longe. [...] [que] tem que deixar a terra dos pais, a casa, a memória. [...] Migra, o estrangeiro. E ao migrar desmancha qualquer vínculo com a saudade e a tradição [...] Seus adeuses não deixam rastro ou memória. Nenhuma memória tem respostas. Pois nenhuma resposta pode se dar senão o olvido: o olvido que se torna ausência; a ausência que para dizer de si não necessita raízes; raízes que o êxodo da língua materna e da ilusão de que uma palavra possa des-velar (e não apenas revelar) transforma em pura errância. (2004, p. 30-31).

O estrangeiro é o que se despede. Deixa para trás a estabilidade da casa e dos sonhos. Deixa para trás a língua materna, a casa de todas as casas. Salta em um abismo de profundidade não mensurável, onde não se faz abrigo. O estrangeiro é uma pergunta, nem sabe bem pelo quê. E, sendo essa pergunta inquieta e insistente, ela mesma imprecisa, já não espera por qualquer resposta.



Paulo Nazareth, 2011.

Um estrangeiro nunca se sente em casa. Ele atravessa a soleira de uma casa-lugar que não lhe pertence e espera, nela, encontrar hospitalidade. *“A hospitalidade pressupõe [...] a possibilidade de uma delimitação rigorosa das soleiras ou fronteiras: entre o familiar e o não-familiar, entre o estrangeiro e o não-estrangeiro”* (DERRIDA, 2003, p. 43). E, uma vez atravessada a soleira, aquele diante do estrangeiro, primeiramente, pergunta-lhe o nome. Não se oferece hospitalidade sem que o estrangeiro se defina como estrangeiro. É preciso saber quem ele é e de onde vem

para submetê-lo às leis da hospitalidade, pois “do ponto de vista do direito, o hóspede, mesmo quando bem recebido, é antes de tudo um estrangeiro, ele deve continuar estrangeiro.” (DERRIDA, 2003, p. 63). E tudo isso já está posto no momento primeiro quando, atravessada a soleira, o estrangeiro precisa se apresentar em uma língua que não lhe pertence.

Mas Derrida se pergunta se não seria possível outra hospitalidade:

A hospitalidade consiste em interrogar quem chega? Ela começa com a questão endereçada a quem vem [...]: como te chamas? [...] Ou será que a hospitalidade começa pela acolhida inquestionável, num duplo apagamento, o apagamento da questão e do nome? É mais justo e mais amável perguntar ou não perguntar? [...] Oferece-se hospitalidade a um sujeito? A um sujeito identificável? A um sujeito identificável pelo nome? Um sujeito de direito? Ou a hospitalidade se torna, se dá ao outro antes que ele se identifique, antes mesmo que ele seja (posto ou suposto como tal) sujeito, sujeito de direito e sujeito nominável por seu nome de família, etc? (2003, p. 26-27)

Há, na hospitalidade, uma antinomia entre as leis da hospitalidade previstas pelo direito e a lei incondicional da hospitalidade. São dois regimes contraditórios e inseparáveis, onde a lei incondicional necessita

das leis do direito enquanto as corrompe e subverte, pois a lei incondicional da hospitalidade seria sem lei, desprovida de deveres e imperativos (DERRIDA, 2003, p. 69-73).



Leila Danziger, *6.028 Toneladas de Registro*, 2018

Em meio ao impasse da hospitalidade nunca garantida, impasse talvez jamais resolvido, o estrangeiro luta para firmar a sua morada. Foi o que aconteceu a Edmond Jabès. De uma família de origem judia francófona, nascido no Cairo, com nacionalidade italiana (sem jamais ter vivido na Itália), exilou-se na França. Em certo momento, afirmou nunca saber onde se

encontrava, pois se sentia na França quando habitava o Egito e, uma vez na França, sentia-se sempre em outro lugar. “O estrangeiro já não sabe qual é o lugar” (Jabès, in MALDONADO, 2004, p. 29). E assim segue, embora sempre procurado estabelecer uma morada, sem apego a ela, fazendo da sua existência uma contínua viagem onde tudo é transitório.

Disse Jabés:

[...]
Deixei uma terra que não era minha,
troquei-a por outra que, tampouco, me pertence.
Refugiei-me num vocábulo de tinta, que tem o livro
como espaço;
palavra de lugar nenhum, palavra obscura do deserto.
Não me cobri, à noite.
Não me protegi do sol.
Andei nu.
De onde eu vinha, já não tinha sentido.
Para onde ia, não havia quem se importasse.
Vento, digo-lhes, vento.
E um pouco de areia no vento.³

E segue Jabès compartilhando o sentido do deserto – imagem escolhida por ele para traduzir a sua errância exilada – a partir da experiência de quem o viveu

³ Jabès, in MALDONADO, 2004, p. 29.

na carne como ferida exposta. O deserto, para ele, é ausência de paisagem, o lugar de um não-lugar, ausência de qualquer referência e, portanto, ao mesmo tempo, distância e não distância, e ainda a própria separação que é abertura do lugar (JABÈS, 1991, p. 61). Assim como é o deserto, é também o exílio.

Ora, se há deserto (se há exílio), se não há casa, há de se buscá-la. Ainda que sem hábito, habitar. De alguma maneira, encontrar uma forma de estar em um lugar. Uma forma de *“organizar, entretanto, esta terra como residência”* (BLANCHOT, 2010a, p. 73). Jabès confessa ter encontrado abrigo no livro, onde o exílio, de alguma maneira, pôde ser casa.

Curioso que, no máximo da indigência e do não pertencimento, tenha havido esse encontro de um abrigo em um livro, ainda que com *“palavras de lugar nenhum”*. Um refúgio *“num vocábulo de tinta, que tem o livro como espaço”*. Fazer não de um país, mas da língua a casa-exílio.

Nada disso deveria surpreender se, em diálogo com Derrida, entendemos que os exilados carregam con-

sigo “duas grandes nostalgias, seus mortos e sua língua” (2003, p,79). No que diz respeito à língua,

[...] os exilados, os deportados, os expulsos, os desenraizados, os apátridas, os nômades anômicos, os estrangeiros absolutos, continuam muitas vezes a reconhecer a língua, a língua dita materna, como a sua última pátria, mesmo a sua última morada. [...] como se a língua fosse um resto de pertencimento [...] a língua é a pátria, a saber, isso que os exilados, os estrangeiros, todos os judeus, que os errantes do mundo levam na sola de seus sapatos [...] O que nomearia, de fato, a língua, a língua dita materna, aquela que carregamos consigo, aquela que nos carrega do nascimento à morte? Não parece aquele lar que não nos abandona nunca? [...] A tal língua materna não seria ela uma espécie de segunda pele que carregamos, um *chez-soi* móvel? Mas também um lar inamovível, já que ele se desloca conosco? (DER-RIDA, 2003, p. 80-81).

Esse foi o caminho encontrado por Jabès, habitar o estrangeiro na palavra. Pela língua, morar no exterior (não somente de um lugar, mas da experiência). E, assim, fazer da casa uma intimidade ao avesso, que lança para fora e acolhe no fora. O externo como experiência de morada. A errância como norte e caminho conhecido. A intimidade do fora.



Regina de Paula, *Para o levante*, 2015-2016.

Blanchot fala da “paixão pelo Exterior”.⁴ Para ele, esse é o caminho para se pensar uma língua impossível, ou seja, uma língua que não pode, uma língua sem poder, distante da compreensão apropriadora. Somente uma separação assim infinita, que remete ao absolutamente outro de mim, pode afirmar uma palavra plural, não submetida à violência da única palavra.

O Exterior, aquele que não posso conter. A língua que interessa a Blanchot é a língua exilada, a língua que não estabelece morada senão no próprio exílio. A

⁴ Sobre o tema, ver *Conversa infinita – a palavra plural*, p. 85-94.

língua interrompida tantas vezes, tão deslocada de si, tão em trânsito, tão estrangeira, que não possa ser tomada como última palavra. Que acolha, portanto, a indignação, a diferença, a dúvida. Uma língua sem qualquer verdade.

Mas, e quando o exterior não é só um lugar infinitamente distante para onde a palavra aponta, mas um lugar dentro da própria palavra? Ou seja, quando, na palavra, o fora se abre por dentro? Na língua maldita, acontece de o exterior ser íntimo, de o fora ser um tipo de infiltração que toma a palavra na sua intimidade secreta e abala a sua estrutura interna. O exterior mergulha na palavra e a divide infinitamente a partir do seu interior. O exterior, agora, está dentro da palavra, a palavra passa a ser o seu fora. A palavra é exilada de si.

Quando isso acontece, quando a separação infinita está dentro da palavra, a descontinuidade penetra no interstício, no espaço vacante, e segue espaçando ainda mais para que o fora nasça dentro da palavra e lhe pertença como elemento constituinte fundamen-

tal. Enquanto há a intimidade do fora, compreendemos que o fora é também o que há de mais íntimo. O infinitamente distante é também o mais próximo.



Gabi, *sem título (à deriva)*, 2015.

Por um caminho pessoal, penso a interrupção da própria palavra. Nesta interrupção, a palavra se torna estrangeira para si mesma. E assim, no meu encontro com a língua, mergulho na palavra apenas

para abandoná-la, estando nela, eu a deixo para trás. Persigo o exterior da experiência que se anuncia nesse abandono. E o faço não pela proposição de um texto literário que seja plural, fragmentário (como fizeram Blanchot e Jabès), mas pela desconstrução desses textos, por meio de intervenções que me aproximem da des-escrita, da des-leitura, do avesso da língua – o que tenho chamado de uma língua maldita. E nada disso é a desistência da morada. Pelo contrário, é a procura de uma língua para habitar (sem hábito), um exílio que possa ser, de alguma maneira, casa.

Não há de fato desistência da morada, pois há uma urgência de pertencimento que parece ser um pano de fundo secreto sobre o qual tudo se move. Mais precisamente, há uma urgência em “pertencer-se”. Por isso também, ao nascermos indigentes da língua, aprendemos uma e a chamamos “língua materna”. E por isso ainda, mesmo na máxima penúria, procuramos uma casa (ou um país) para morar. Falar da língua como casa-exílio é a radicalização desse entendimento. A urgência de pertença é de tal ordem

que talvez seja preciso desconstruir a própria língua materna (esta que também nos foi dada de fora)⁵ para, radicalmente, a uma língua pertencer. A casa-exílio (e uma língua como casa-exílio) é uma tarefa íntima, pessoal, inventada e construída por quem a deseja. E assim, quando o exílio finalmente se faz casa, a hospitalidade se desenha da sua forma mais incondicional, apesar de tudo.

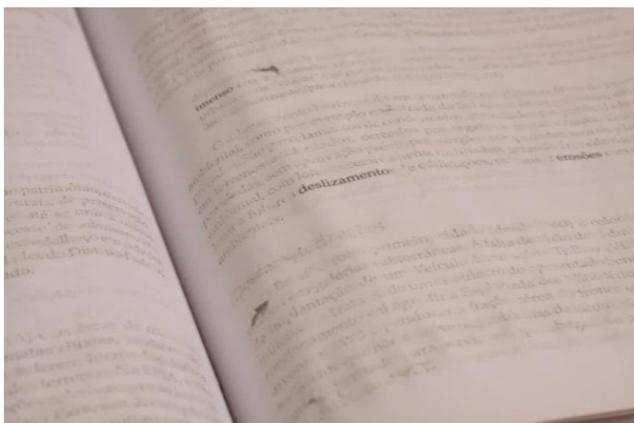
*Apagamento*⁶ é um pouco dessa casa-exílio.⁷ São muitas as suas camadas de sentido. Entre elas, após a

⁵ A respeito, Derrida sustenta que se a língua parece ser “um resto de pertencimento” e, “por isso mesmo, a primeira e última condição do pertencimento, a língua é também a experiência da expropriação, de uma irredutível exapropriação. A língua dita ‘materna’ já é uma ‘língua do outro’” (2003, p. 79)

⁶ Trabalho já apresentado em *Recusa da palavra sedentária e Morada-murmúrio*.

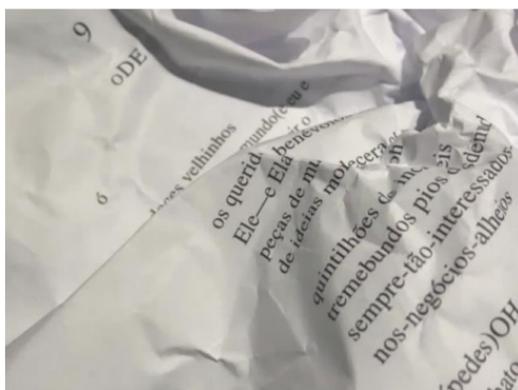
⁷ O hífen que liga as palavras casa e exílio tem um sentido preciso. O hífen liga e separa ao mesmo tempo. Casa e exílio são, assim, uma única palavra, quer dizer, uma única experiência, porém, mantendo as suas nuances, sem que uma palavra se imponha ou se sobreponha à outra roubando-lhe ou enfraquecendo-lhe o sentido. A expressão tenta dar conta de um aparente paradoxo: como casa e exílio podem conviver ao mesmo tempo? É o que de fato se passa. É um oxímoro que ajuda a intuir a experiência de uma língua mal-dita.

luta do lápis borracha com o texto, emerge uma página-deserto, desabitada, esvaziada, onde poucas palavras isoladas permanecem intactas. Essas palavras migraram para outro território e habitam agora um terreno esvaziado, devastado, sem ligação possível. Separadas por uma distância infinita, não se comunicam. Desdizem o pensamento e assumem uma autonomia indigente, estrangeira, sem raízes no livro ou no autor. Palavras de ninguém ou de lugar nenhum, elas habitam (sem hábito) a ausência de um discurso, excluídas do texto ao qual pertenciam. E fazem da página árida, ressentida, a casa possível.



Luciana Ferreira, *Apagamento*, 2014-2015.

Os *Poemas* (um tríptico composto por *Um poema*, *Outro poema* e *Mais um poema*) também enfrentam o desafio de uma casa-exílio. *Um poema* é composto por três páginas arrancadas de um livro de e. e. cummings. Essas páginas – que guardam no enrugamento acidental da folha a gestualidade da ação que as exilou do livro – são sobrepostas formando um pequeno objeto-poema. Das três folhas, duas pertencem ao mesmo poema de e. e. cummings, enquanto a outra pertence a um poema diferente do autor. A mistura de textos diversos em um único objeto-poema intensifica a interrupção do texto e o abandono do sentido.



Luciana Ferreira, *Um poema*, 2019.

Os textos escolhidos para as intervenções nunca são gratuitos. e.e.cummings foi considerado por alguns como o precursor da poesia concreta. Seus poemas são espaciais e integram a disposição das palavras na folha como parte da composição poética. Além disso, frases atravessam outras frases, exigindo do leitor um exercício de leitura que rompe com a estrutura tradicional da escrita.

Outro poema é formado por restos de folhas que foram extraídos da ação realizada no *Livro das distâncias*, e que compõe também *Leitura 4*. São mínimos fragmentos de papel retirados com uma pinça do livro *A mesa*, de Ponge, para que, no livro, uma palavra fosse encontrada. Em *Outro poema*, esses fragmentos são apresentados juntos em um pequeno monte de palavras e letras interrompidas. Estranho poema, feito de meia linguagem, onde frases estão impedidas de se constituírem.



Luciana Ferreira, *Outro poema*, 2019.

Mais um poema é formado por uma estreita tira vertical de páginas guilhotinadas de um livro de John Cage. Também esse poema é composto dos restos daquilo que se tornou o *Livro dos naufrágios*. O título do texto original é *Lecture on nothing*. Em *Mais um poema*, permanece no canto inferior direito a palavra *nothing*, que radicaliza a experiência de um texto exilado de qualquer sentido. Experiência também acentuada pelas próprias frases bruscamente interrompidas que podem ser percebidas nesse objeto-poema inventado.



Luciana Ferreira, *Mais um poema*, 2019.

Outra vez, a escolha do texto não é casual. O texto de Cage começa com essas palavras e mais ou menos com esse espaçamento entre elas:

I am here , *and there is nothing to say* .

E segue com outros espaçamentos enormes entre frases interrompidas em um discurso que se repete numa deriva da fala, onde o não chegar a nenhum lugar, o tédio e também o prazer o constituem.

Em *Um poema*, *Outro poema* e *Mais um poema* os fragmentos de textos exilados do seu contexto são, por um caminho inesperado, propostos ainda como poemas. Poemas que não podem ser lidos, poemas

mal-ditos de uma língua estrangeira que fala por
interrupções intransponíveis, poemas-migrantes,
exilados da sua casa natal.

[...] em qual língua eles riem
ou sentem dor de cabeça
o céu era madeira densa
mas se ouvia os tecidos
– o cristal de uma língua
fora do território franco –
imitarem uma origem
do carvão, e eles cavam
se cavam [...]
e eles riem em qual língua⁸

⁸ Eduardo Jorge, *Como se fosse a casa (uma correspondência)*, 2017, p. 39.

pensar por parênteses

Já havia acontecido em *Quase notas para quase pensamentos*,¹ o entendimento de que linguagem é pensamento. E, com ele, de que arte também é pensamento. “A arte é uma forma de pensar ao lado das outras, como a ciência e a filosofia”, diz Tiberghien (2018, p. 131). E esclarece:

Inversamente para os teóricos ou filósofos, os escritos de artistas, como os de Smithson em particular, são de uma fonte inesgotável de sugestões, uma maneira de desconstruir as estruturas fossilizadas do discurso, essa retórica universitária pesada que impede muitas vezes de pensar só o contrário. É essa liberdade crítica, esta inventividade permanente,

¹ Trabalho já apresentado em *Morada-murmúrio*.

essa maneira de visualizar as ideias, dando-lhes uma plasticidade sugestiva que permite imaginar, ver e pensar novos objetos. [...] existe uma proximidade muito mais que imaginamos entre Arte e pensamento. (TIBERGHEN, 2018, p. 155).

De fato, a arte pode ser lida como um modo de pensar, sendo o fazer artístico uma forma de visualizar ideias que, inventivamente, dizem respeito a uma liberdade do pensamento na lida com os conceitos, as coisas e o mundo. Os escritos de artistas são o testemunho dessa experiência e apontam para essa relação visceral entre arte e pensamento no próprio fazer da obra. O trabalho do artista é, assim, a revelação dessa profunda intimidade. Smithson, falando sobre os seus *Earth Works*, deixava-a exposta:

A superfície da terra e as ficções da mente têm um modo de se desintegrar em regiões distintas da arte. Vários agentes, tanto ficcionais quanto reais, de alguma maneira trocam de lugar entre si – é impossível evitar o pensamento lamacento quando se trata de projetos de terra, ou daquilo que chamarei de “geologia abstrata”. A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos de razão. Faculdades em amplo movimento se apre-

sentam nesse miasma geológico e se movem da maneira o mais física possível. Embora esse movimento seja aparentemente imóvel, ele arrebenta a paisagem da lógica sob os devaneios glaciais. Esse fluxo lento torna consciente o turbilhão do pensamento. Colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches, tudo isso acontece dentro dos limites fissurados do cérebro. O corpo todo é sugado para o sedimento cerebral onde partículas e fragmentos se fazem conhecer como consciência sólida. (SMITHSON, in COTRIM, Cecília & FERREIRA, Glória. [orgs.], 2006, p. 182-183).

O texto de Smithson evidencia que, na sua obra, o pensar e o fazer são elementos de uma mesma experiência, sendo que os deslizamentos de terra provocados pelas suas intervenções em espaços específicos se definem como a própria materialização dos deslizamentos que ocorrem na sua mente.

Ora, tão vastos e diversos quanto os trabalhos dos diferentes artistas são também os pensamentos que os movem e que, nos seus trabalhos, se manifestam. Smithson pensava por erosões e deslizamentos. Eu, que persigo a experiência de uma língua mal-dita, penso por interrupções, suspensões e esvaziamentos. No lugar dos escombros (território de Smithson) proponho o murmúrio. Certamente, o murmúrio é

também um deslizamento da língua, uma erosão da palavra. Porém, porta uma sutileza, uma discrição, impossíveis às grandes intervenções da *land art*.

O que procuro, como já sugerido anteriormente, é da ordem do “abalo”, algo que Barthes reconhece no teatro de Brecht. Para Barthes, tudo o que nos cerca é envolvido por uma espécie de “logosfera” (2012, p. 270) que se forma a partir do que lemos e ouvimos. Isso é o que nos é dado e só pode ser deslocado por meio de um abalo. É preciso “*abalar a massa equilibrada das palavras, rasgar o forro, perturbar a ordem das frases, quebrar a estrutura da linguagem*” (BARTHES, 2012, p. 271). E Brecht, propondo a separação do signo do seu efeito, desenharia, para Barthes, uma prática do abalo.²

Até aqui, como procedimento (rasgar, perturbar, quebrar), estamos próximos de Smithson. Porém, no abalo, há a sutileza de um desvio que se difere das

² Não nos interessa, aqui, aprofundar a proposta do teatro de Brecht, mas apenas compreender o abalo, tal como o lê Barthes, a partir da sua dramaturgia.

estratégias eloquentes das grandes intervenções e das subversões:

Mais do que uma semiologia, dever-se-ia, então, re-ter de Brecht uma sismologia. Estruturalmente, o que é um abalo? É um movimento de sustentação difícil (e consequentemente antipático à própria ideia de “estrutura”); Brecht não quer que se recaia sob a capa de uma outra camada, de outra “natureza” de linguagem; não há herói positivo (o herói positivo é sempre pegajoso), não há prática histórica do abalo: o abalo é nítido, *discreto* (nos dois sentidos da palavra), rápido, repetido quando necessário, mas jamais *instalado* (não é um teatro da subversão: não há grande aparato contestatório). (BARTHES, 2012, p. 271).



Hélio Oiticica, *Contra-Bólido: devolver a terra a Terra*, 1979.

Esse tipo de sismologia é subterrânea, rumorosa, sutil, diferente dos ruidosos processos de erosão impostos pelas enormes escavadeiras de Smithson. O abalo de que falo é delicado. Faz a palavra tremer e tem a força da desestrutura, porém, é mais da ordem da sutileza de uma pequena infiltração que se insinua no corpo da palavra, do que do impacto de grandes demolições que devastam a paisagem urbana ou das grandes intervenções que transtornam a paisagem remota.

E esse modo de pensar/fazer que persigo – mais da ordem do abalo do que das grandes erosões –, esse tipo de “murmúrio sismológico”, talvez seja mais próximo ao que Tiberghien chamou de “pensar por parênteses”:

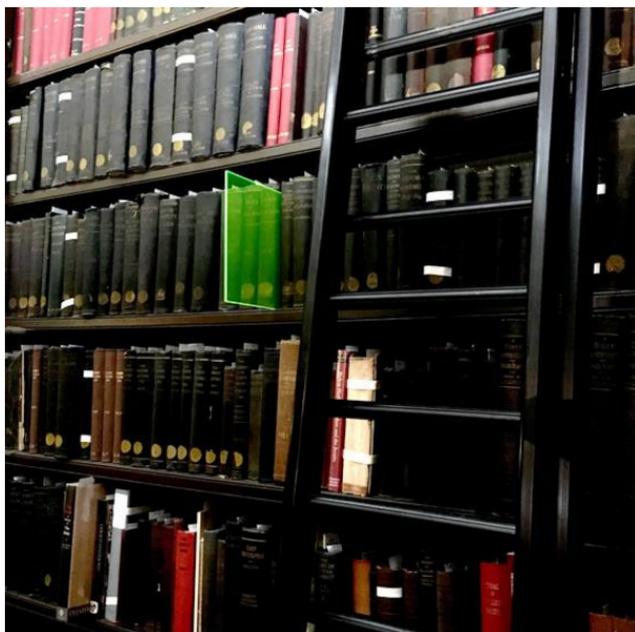
[...] o parêntese oferece um lugar de errância sem fim para o pensamento. Não que ele tenha uma extensão ilimitada, mas uma compreensão infinita. O parêntese é uma subdivisão do pensamento na qual nunca se pode interromper o corte ou a sequência, a não ser arbitrariamente. Como o ponto, ele é sem superfície, mas, como ele, pode-se dividir até o infinito. Pois, para citar Leibniz, “[...] ainda que o ponto não seja divisível em partes colocadas fora das partes (partes extrapartes), ele é

divisível no entanto em partes que não são a princípio postas fora das partes; ou seja, em partes que a princípio se penetram. (TIBERGHIEEN, 2008, p. 197).

Os parênteses, como esse lugar de errância para o pensar, são um tipo de “talho”, “*uma forma de não-lugares no interior mesmo do discurso [...] portanto, do pensamento*” (*idem*, p. 196). Tiberghien se refere aos não-lugares de Marc Augè, compreendidos como lugares de trânsito produzidos pela modernidade que, segundo Augè, são como “imensos parênteses” (*ibidem*) na rotina dos deslocamentos ordinários.

Os parênteses são, portanto, “não-lugares” constituídos de espaços abertos por uma espécie de sismologia da escrita que introduz “*manchas brancas [...] fabricando distâncias num espaço-tempo em vias de estreitamento incessante*” (HOCQUARD in TIBERGHIEEN, 2008, p. 198). Essas manchas brancas, às quais se refere Hocquard, são aquelas presentes nos atlas antigos que tinham a função de sinalizar territórios ainda não explorados. Assim, introduzir manchas brancas seria uma sinalização de indefinição e, desse modo, um ato de abertura em um contexto

controlado e determinado pelos processos de colonização (*ibidem*).



Gê Orthof, *many-splendoured thing*, (detalhe), 2016.

Trata-se de algo próximo àquilo que os meus olhos experimentam quando se deparam com a imagem de um detalhe da instalação *many-splendoured thing*, de Gê Orthof. O artista marca, com placas de acrílico verde neon, pontos específicos em uma sóbria estan-

te de uma biblioteca inglesa que guarda livros raros. Essas marcações se orientam a partir de uma complexa rede de conexões, desencadeadas por um evento determinado com o qual o artista se deparou e que provocou o seu processo criativo.³

Porém, para além das intenções do artista, o impacto dessa imagem de uma placa de acrílico verde neon interrompendo uma contida e tradicional estante de biblioteca imediatamente me remete à força das manchas brancas que interrompiam o pensamento colonial dos antigos atlas, sendo propriamente o que furava a ordem de um pensamento predominante. A placa de acrílico verde neon de Gê Orthof, para o meu

³ Gê Orthof encontrou uma notícia em um jornal sobre o jovem Thompson Vitor aprovado em primeiro lugar no concurso do Instituto Federal de Educação. A conquista só foi possível devido ao estudo determinado a partir de livros que sua mãe Rosângela, catadora de lixo, coletava para ele. Tomado por essa história, o artista, em sua intervenção na biblioteca de Manchester, acrescenta placas de acrílico verde neon em cada autor chamado Thompson que localiza, provocando um encontro insuspeitado entre a velha biblioteca inglesa e o calor dos trópicos. Nas palavras do artista: *“Naquelas prateleiras, naquela estação, muitos trens e Thompson se conectam. Abismos geopolíticos e históricos se emaranham pela coleta primeira de Rosângela”*. (ORTHOF, 2018, p. 223).

olhar, transforma-se em um tipo de parênteses subversivo, que amplia os espaços estreitos do seu sóbrio contexto propondo caminhos insuspeitados para o devaneio.

Os parênteses, por abrirem esses espaços novos e multiplicarem as possibilidades do pensamento, procedem, para Tiberghien, por “acrécimo interno” (2008, p. 198). Mas há também outra forma de compreender os parênteses (e, com ela, o pensamento), propriamente aquela proposta pela fenomenologia de Husserl. Aqui, os parênteses não funcionam por algum tipo de acréscimo, mas por suspensão. Trata-se não mais de uma forma de pensamento que acontece na escrita, mas de um método, de um procedimento fenomenológico, a *epoché*: colocar “entre parênteses”, ou seja, suspender a atitude natural diante do mundo (algo próximo ao que Barthes chamou de “logosfera”), para que o fenômeno, a coisa mesma, se manifeste.⁴

⁴ Também não interessa aqui explorar a fenomenologia de Husserl, mas apenas nela buscar inspiração para dela extra-

Acontece com *Leitura 4*. Um livro está aberto em uma página branca que é delicadamente perfurada com a ajuda de uma pinça. A pequena abertura provocada na página encontra uma palavra: (espaço). A palavra está escrita entre parênteses.



Luciana Ferreira, *Leitura 4*, 2018.

ir a compreensão dos parênteses como suspensão, o que dialoga diretamente com o meu modo de fazer artístico. A propósito, Tiberghien aborda essa apropriação de conceitos, por artistas, de modo ficcional. Afirma que *“a teoria dos artistas é como a teoria científica: hipotético dedutiva. Ela, portanto, está enraizada em um processo de desenvolvimento imaginário, de certa forma, comparável. Mas esta teoria não verifica nada; ela produz no máximo efeitos reais [...] Essas teorias são, por sua natureza especial, ficções. Quando um corpus científico lhes dá nascimento, como é o caso, por exemplo, para as especulações de Smithson sobre a entropia, elas se tornam ‘ficção-ciência’. [...] Sobre ficção, Smithson em Um Museu da Linguagem na vizinhança da Arte (1968) escreveu para lamentar: ‘[...] O status de ficção deu lugar ao mito do fato. Aceita-se que os fatos têm mais realidade do que a ficção’”*. (2018, p. 135).

O trabalho é um vídeo com essa ação que encontra a palavra, veiculado em uma TV suspensa no ar, envolta em uma moldura branca, diante de uma parede também branca. A instalação multiplica a palavra encontrada sem repeti-la: espaço é a palavra, que é aquela que abre espaço no livro que, por meio da TV, flutua no espaço (portando a palavra) diante do branco da parede, esta última, por sua vez, puro espaço aberto.

Assim, a palavra “espaço” se desdobra sobre si mesma e sobre o espaço que a rodeia, invocando-o. Age por acréscimo interno: está dentro dos parênteses, que estão dentro do livro, que está dentro do vídeo, que está dentro do espaço que perpassa conceitualmente todos os elementos constitutivos da instalação.

Esse pensamento-palavra é divisível em partes que se penetram mutuamente e a um só tempo a partir de um pequeno gesto que encontra a palavra. Gesto que, embora sem pressa, dura pouco mais de meio minuto. Um gesto-abalo que faz emergir a palavra como murmúrio sismológico que perturba todo o

entorno da palavra, fazendo dele sua extensão visceral e desdobramento íntimo.

Ao mesmo tempo, a palavra descoberta entre parênteses é da ordem da suspensão. Enquanto acontece diante dos olhos, suspende o discurso, todo o resto do texto, o livro inteiro, a TV, a parede branca, o pensamento. Tudo é suspenso para que o espaço se proponha como experiência absoluta e irredutível. Ele é o lugar da leitura entrecortada, que atravessa como lança certa todas as estruturas para que aquilo que a palavra invoca se dê por si mesmo como experiência espacial.

Leitura 4, pensando por parênteses, fabrica distâncias. E com *Leitura 4*, também (a seu modo) *Livro do tempo*,⁵ *Isto (nada daquilo que te disse antes), des.astre*, *Quase notas para quase pensamentos (original e tradução)*, *apagamento*, *Livro das distâncias*,⁶ etc., etc., etc.

⁵ Trabalho que será apresentado em *Incomunicar*.

⁶ Trabalho que será apresentado em *Geografia arruinada*.

geografia arruinada

"[...] me inclinei, peguei um punhado de areia, deixei-o cair silenciosamente um pouco mais adiante e disse em voz baixa: Estou modificando o Saara" (2010, p. 117). Assim, Borges relata a sua mais significativa experiência no Egito.

Por outro caminho, Alÿs, com "o máximo de esforço e o mínimo de resultado", reúne um grupo de 500 pessoas munidas de pás que trabalham incansavelmente para deslocar, em alguns centímetros, uma duna de areia na periferia de Lima.



Francis Alÿs, *Quando a fé move montanhas*, 2002.

Borges e Alÿs descobrem que um pequeno gesto (ou um resultado mínimo) é capaz de transformar uma geografia. Afinal, para que uma profunda mudança aconteça – como defende Agamben, desenvolvendo uma citação de Bloch – basta um pequeno deslocamento:

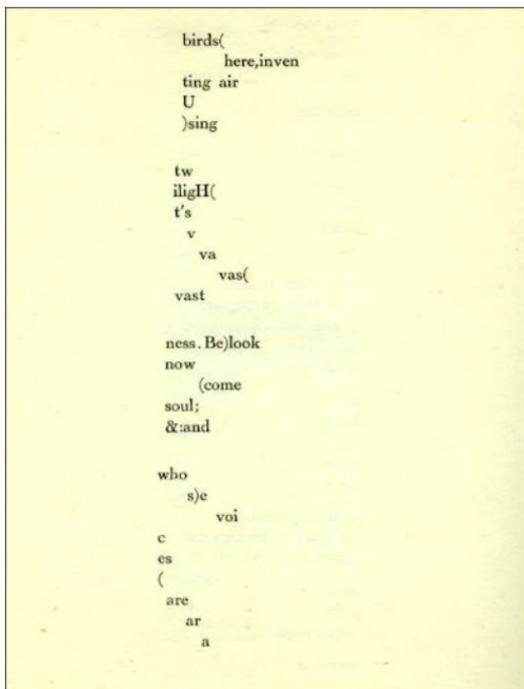
para instaurar o reino da paz, não é necessário destruir tudo e dar início a um mundo completamente novo; basta deslocar só um pouquinho esta taça ou aquela muda de planta ou aquela pedra e, assim, todas as coisas. (2001, p. 45, livre tradução).

Um abalo é da ordem dos pequenos deslocamentos. Com pequenos deslocamentos, Borges e Alÿs abalaram seus desertos de areia e tudo mais que a estes se relaciona. E as páginas de um livro também estão

sujeitas a esses acontecimentos, pois um livro possui a sua geografia. Se olharmos suas páginas com atenção, perceberemos prontamente a sua superfície como uma vasta planície onde as letras brotam. Mas se as olharmos com uma atenção ainda mais dedicada, as páginas começarão a mostrar relevos, depressões, vales e montanhas.

Tudo parece acontecer entre o espaço branco da página e as letras que a ocupam. Como se desse encontro a matéria se entregasse a pequenos movimentos que constituíssem paisagens reais ou imaginadas.

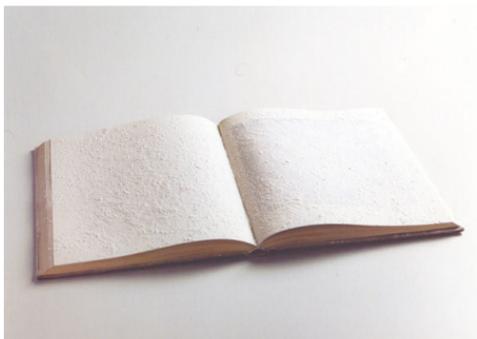
Mallarmé soube revelá-las como poucos. As páginas de seus poemas são paisagens visuais cheias de planícies que se precipitam em abruptos abismos e que ainda, após um tempo de vertigem branca, devolvem-nos a terra firme. E Mallarmé esteve bem acompanhado. Também e. e. cummings explora os relevos secretos de uma página, ora provocando depressões em seus textos, ora lançando-os no ar em vôo livre e, assim, desenha espaços que descortinam a geografia nascente da intimidade da página com a escrita.



e. e. cummings, 1986.

Porém, mesmo antes da sua relação com a escrita, a página na sua materialidade – lâmina branca a ser preenchida – já se anuncia como superfície disponível a toda sorte de acontecimentos. Uma página pode, por exemplo, ser molhada pela chuva ou mesmo pela queda acidental de uma xícara de chá. Pode

ainda ser amarelada pela ação do tempo, rasgada pelo humor de alguém ou amassada por um mau jeito ao ser manuseada. Eventualmente, pode ganhar manchas pelo ocasional abrigo de fungos, ou ser esquecida no fundo de uma gaveta e, por isso, passar a ser habitada por invisíveis ácaros. Uma página (como qualquer território) está submetida ao risco. A sua estabilidade é ilusória.



Waltercio caldas, *Matisse*, 1978.

Luciana Paiva Pinheiro se dedicou a essa dimensão espacial da página. Em *Frente-Verso-Vasto (por uma topografia da página)* (2018), investigou o seu espaço “como um anteparo e ainda assim [capaz de] conservar sua espessura, sua planura, sua superfície apa-

rente ao mesmo tempo em que se oculta para que a imagem seja revelada”, compreendendo a página como uma “arquitetura que suporta o pensamento”. (idem, Caderno 2, p. 16-17).

Em sua arquitetura, na página, tudo seria planejado para alcançar a harmonia de uma “legibilidade agradável”, a partir da superfície dedicada a garantir a coesão entre os elementos que a compõem. Assim,

A profundidade rasa da superfície da página e de seus elementos cede lugar ao adensamento do sentido, à profundidade conceitual da linguagem, adiando, portanto, o encontro com sua estrutura física. (*idem*, p. 27).

Entretanto, interessa a Luciana Paiva o reconhecimento da página como “*território mínimo*” que, embora “*esquadrinhado e preparado para o texto*”, apresenta “*uma localidade*” (*idem*, p. 28). E, então, em diálogo com Deleuze e Guattari, coloca em questão a noção de liso como um espaço homogêneo:

[...] o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos, os ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 164, in PINHEIRO, 2018, Caderno 2, p. 29).

A partir daí, seu olhar ultrapassa o reconhecimento do “branco planejado” tornando-se curioso com “as *intempéries que atuam sobre a superfície da página e que produzem os ‘buracos na arquitetura’*” (PINHEIRO, 2028, Caderno 2, p. 24), tal como os abalos provocados nas superfícies lisas dos desertos de Borges e Alÿs.



Ivens Machado, *sem título*, 1970.

Por esse caminho, atrás desses “buracos na arquitetura”, Luciana Paiva termina por encontrar uma “geografia” da página, embora o termo não lhe tenha

aparentemente ocorrido ou interessado¹. Começa, então, a se aventurar no que chama de página desértica, ondulada, sombreada, noturna.



Edith Derdyk.

Quando se dedica à página desértica, afirma:

O texto arruinado compõe agora um espaço sem direção específica, onde uma outra paisagem para a leitura se revela. A escrita se transforma em poeira produz um espaço de fuga para a leitura ao propor o desvio do esquadramento do texto e um encontro com a superfície da página. (PINHEIRO, 2018, Caderno 2, p. 30).

Então, quando o texto é dessa forma arruinado, evidencia um abalo:

[...] [na] relação com a arquitetura construída da página. Ideias convertem-se em matéria plástica. A pá-

¹A autora vez por outra emprega o termo “paisagem”.

gina revela seu caráter tátil, sua expressividade física e sonora. Não apresenta mais uma unidade [...] mas torna-se um espaço tão maleável a ponto de desdobrar-se. (*idem*, p. 33).

Acontece em *Leitura 1*. Um livro tem suas páginas arrancadas. Estas páginas, marcadas pela força do gesto, são abandonadas e acumuladas em volta desse livro. A ação dura cerca de dez minutos e, acompanhada pelo vigor do gesto e pelo ruído estridente e capturante que resulta da ação, descobre o processo de leitura não como um olhar que agradavelmente percorre a linha, mas como um impulso que propõe uma montanha de páginas amontoadas fora do livro, enquanto devasta um território da escrita.



Luciana Ferreira, *Leitura 1*, 2017.

O território devastado é *Catatau*, de Paulo Leminski. Um romance-ideia escrito ao longo de dez anos, com

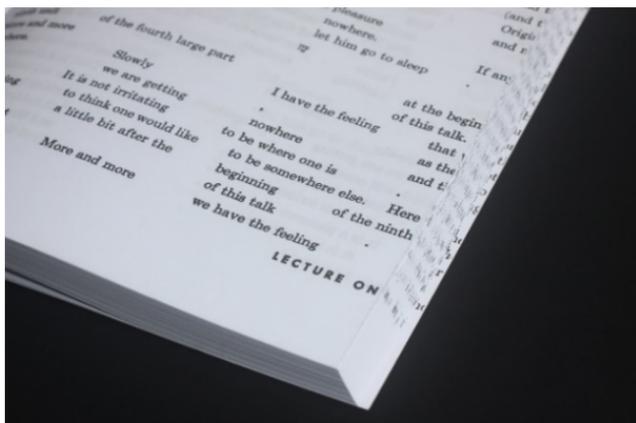
uma narrativa meio onírica, meio alucinada de René Descartes que, tendo vindo para o calor dos trópicos, vê a sua razão naufragar. O próprio título da obra, como defende o autor, pode ser entendido, entre outros significados possíveis, como uma onomatopeia que remeteria ao som de uma queda.

A devastação desse território textual gera um cenário escultórico de relevos imprevistos, tanto nas páginas acumuladas ao redor do livro, quanto naquilo que sobra do gesto no próprio miolo do livro. Trata-se de uma geografia arruinada que nasce da relação da página como superfície e os seus abalos sofridos. É a intervenção na sua própria materialidade que constitui essa geografia.



Luciana Ferreira, *Leitura 1*, 2017.

Em Livro dos naufrágios a devastação é pontual. Nasce de um único gesto, como aquele de Borges no deserto do Saara. Um texto de Cage sofre um corte longitudinal no canto direito do livro, interrompendo as palavras e as ideias. O texto naufraga no espaço abruptamente interrompido. A geografia textual vira mergulho em abismo, afundando um texto ele mesmo já afogado. O texto de Cage é de uma profunda deriva em alto mar. *Lecture on nothing* é ele mesmo uma errância textual, cheia de vacâncias espaciais e de pensamento, onde a intervenção realizada encontra a sua provocação.



Luciana Ferreira, *Livro dos naufrágios*, 2018.

Já em *Livro das distâncias*, a intervenção nasce de um gesto simples, mas obsessivo. Um gesto que traduz um afundamento no território-livro, como um mergulho no fundo da terra. Um livro de Ponge é perfurado incansavelmente até que apareça a palavra “(espaço)”, assim, entre parênteses. A perfuração paciente das páginas até que a palavra seja alcançada, quando se cumpre, revela a própria empreitada. O espaço se instaura pela distância percorrida. Percorrer distâncias é inaugurar espaços. Uma fenda constituída de páginas acumuladas e atravessadas pelo gesto o comunica.



Luciana Ferreira, *Livro das distâncias*, 2019.

Em todos esses trabalhos o livro mostra a sua geografia. Porém, pela intervenção sofrida, o que se mostra é uma geografia arruinada. Toda a sobriedade estável de um livro dá lugar à aventura poética de um desbravamento que transforma paisagens e surpreende a leitura. Leitura, por sua vez, agora desamparada da estabilidade pretendida pela arquitetura da página e lançada em território selvagem que não cansa de desafiar o olhar, pois,

É a partir de uma certa fragilidade do gesto, um vacilo da mão, um atravessamento das superfícies ou uma errância do olhar que vagueia pela página e que também desconstrói um caminho que nos interessa pensar neste espaço de confluência entre direções e sentidos que a página encerra. Deste modo, para percorrer as distâncias da página supomos, em primeiro, lugar, buscar as distâncias, perder-se, não ordenar o espaço, mapeá-lo apenas para propor derivas. [...] Se a página já possui, de antemão, uma estrutura definida que privilegia uma forma de orientação específica sobre seu espaço [...] nosso interesse reside no que ainda cabe de indefinição e de instabilidade em sua estrutura. (PAIVA *in* PINHEIRO, 2018, Caderno 3, p. 20).

O mapeamento que propõe derivas, perseguido por Luciana Paiva, na experiência de uma língua mal-dita

chega a abandonar a própria ideia de mapeamento. Está, sem dúvida, à procura desse lugar de indefinição e de instabilidade da estrutura da página. Não para acessar a sua materialidade, para fazê-la ver por meio e, talvez, para além da sua arquitetura, mas para desorganizá-la, assim como desorganiza a própria linguagem. Se a página é o anteparo da escrita, a desconstrução dessa escrita implica também uma desconstrução da página. Por isso, tantas vezes, para extrapolar os limites formais da estrutura da língua, a procura por uma língua mal-dita acaba desestruturando o próprio espaço físico da página ou do livro, confrontando a sua matéria e arruinando a sua geografia.



Leila Danziger, 31 de dezembro, 2018.

dizer sim ao não

Aproximo-me de livros que não escrevi, livros que não são meus. Sou uma leitora.

Para Blanchot, o leitor está sempre em uma luta profunda com o autor, pois, porquanto o livro esteja presente, a obra ainda não está. Ela necessita do leitor para acontecer. O leitor seria aquele que, sem reescrever o livro, *“faz com que o livro se escreva ou seja escrito”* e, assim, acaba por *“aliviá-lo de todo e qualquer autor”* (BLANCHOT, 2011, p. 209):

[...] toda leitura em que a consideração do escritor parece desempenhar um papel tão grande implica um ataque contra ele que o anula para entregar a obra a si mesma, à sua presença anônima, à afirmação

violenta, impessoal, que ela é. [...] a leitura nada faz, nada acrescenta; [...] liberdade que acolhe, consente, diz sim, não pode dizer senão sim e, no espaço aberto por esse sim, deixa afirmar-se a decisão desconcertante da obra, a afirmação de que ela é – e nada mais. (BLANCHOT, 2011, p. 209-210).

Tudo se passa como se o leitor fosse uma espécie de desbravador de um texto não plenamente manifesto, uma bruma de texto não capturada e que só se anuncia para ou a partir da leitura. O livro, agora entregue à leitura, deixa de ser um objeto terminado para afirmar-se como obra inconclusa, vertiginosa, em pleno fluxo e nunca definida, pois o livro *“não tem sua garantia no mundo, e quando é lido, nunca foi lido ainda, só chegando à sua presença de obra no espaço aberto por essa leitura única, cada vez a primeira e cada vez a única”* (idem, p. 211).

A leitura nada mais é do que esse “sim” simples e total, ainda que imerso na aventura instável de um texto:

A leitura é essa permanência e tem a simplicidade do Sim leve e transparente que é essa permanência. Mesmo que exija do leitor que ele entre em uma zona onde o ar lhe falta e o chão lhe escapa, mesmo que, fora dessas abordagens tempestuosas, a leitura pareça ser participação na violência aberta que é a obra, em si mesma ela é presença tranquila e silenciosa, o

meio pacificado da exorbitância, o Sim silencioso que está no centro de toda tempestade. (BLANCHOT, 2011, p. 213).

Porém, esse “sim” silencioso e pacífico em meio a tempestade não é conquistado sem o esforço do leitor. Parece se constituir de tremores, sustos e entregas rendidas. Pois o texto que move o leitor e se move na leitura assim faz porque surpreende e desafia. A leitura libera o texto do seu autor, enquanto também golpeia o leitor deslocando-o, destituindo-lhe o lugar.

Algumas leituras levam essa experiência ao limite. Elas se apoiam em textos de autores também eles deslocados na própria escrita. Autores que recusam a generosidade que o texto, por vezes, pode apresentar diante do leitor. Autores que escrevem um “texto-não” para ofertar, em contraponto ao “sim” da leitura.

Um exemplo é *Catatau*, de Paulo Leminski. O livro inicia com um *Repugnatio Benevolentiae* que diz, sem muita gentileza, “*Me nego a ministrar clareiras para a inteligência deste catatau que, por oito anos, agora, passou muito bem sem mapas. Virem-se*” (idem, 2011). Por qual motivo e de que maneira o leitor deve “virar-

se” é esclarecido em um apêndice do livro intitulado “*Quinze pontos nos iis*”, onde afirma:

No Catatau, a expectativa é sempre frustrada. O leitor jamais sabe o que deve esperar: rompe-se a lógica e as passagens de frase para frase são regidas por leis outras que não as normas da sintaxe discursiva “normal”. Existe literalmente um abismo de frase para frase, abismo esse que o leitor deve transpor como puder. [...] Dentro de Catatau o leitor perde a mania de procurar coisas claras. Então, aquelas que são claras por si mesmas tornam-se escuras no seu entendimento. (LEMINSKI, 2008, p. 215).

Gertrude Stein, outra autora que desafiando a escrita desafia também a leitura, certa vez indagada sobre como pôde ter se tornado conhecida, afirmou:

É muito fácil todo mundo vive dizendo e escrevendo o que toda e qualquer pessoa sente que está compreendendo e assim as pessoas ficam cansadas disso, qualquer pessoa pode se cansar de qualquer coisa todo mundo pode se cansar de alguma coisa e assim não sabem mas se cansam de sentir que estão compreendendo e assim passam a ter prazer em ter alguma coisa que sentem que não estão compreendendo. (STEIN, 2010, p. 130).

Esses autores de um texto tomado por um sentido difícil de ser capturado, autores de um “texto-não” oferecido à leitura, são os meus pares, os interlocutores escolhidos para os meus trabalhos. Manusear seus

livros, ler seus textos, exige de mim uma aproximação diversa. Há uma mistura de encanto e desalento, uma luta para que surja, por algum caminho, algo “*tão belo como um sim numa sala negativa*” – para usar uma imagem de João Cabral de Melo Neto (1994, p. 200).

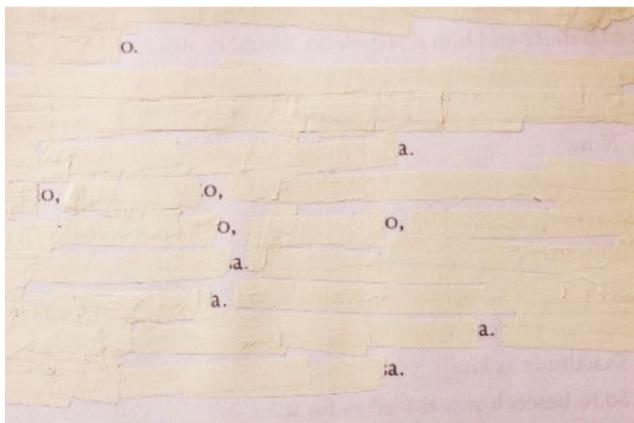
Assim, *Leitura 1*, que se apoia em *Catatau*, nasceu da absoluta impossibilidade de dar sequência à “leitura convencional” do livro que é em si mesmo um tipo de interdição. A única leitura possível foi o rasgar das suas páginas.



Luciana Ferreira, *Leitura 1*, 2017.

Já em *Quase notas para quase pensamentos*, que parte de um poema de Gertrude Stein, não poderia haver esse “sim” que é a leitura de outra forma senão

radicalizando a própria leitura que o texto já provoca, tornando ainda mais mínima e transformando em mero som vocal a escrita sonora de Stein.



Luciana Ferreira. *Quase notas para quase pensamentos (original e tradução)*, (detalhe), 2016.

Por sua vez, *Livro dos abismos* não teria outro caminho senão assumir de forma mais aberta possível a grande fenda literária que é *Finnegans Wake*, de Joyce. E assim por diante.



Luciana Ferreira, *Livro dos abismos*, 2017.

Esses trabalhos – *Leitura 1*, *Quase notas para quase pensamentos*, *Livro dos abismos*, e todos os outros que apontam para o que chamo de uma língua mal-dita – são trabalhos de uma leitora. Parto desses livros que não são meus e não me intimido diante dos seus territórios sempre arredios à ocupação e que por isso fazem, de qualquer leitor, um estrangeiro intruso. Qualquer um que se aventure por suas páginas não reconhecerá nada de familiar e não se sentirá jamais em

casa. Entro, então, como estrangeira, nesse terreno árido, nesse território inóspito, nessa paisagem recusada.



Paulo Nazareth, série *Notícias da América*, 2011-2012.

Collot (2013) confessa gostar sempre “*de lembrar que o termo paisagem vem do latim pagina e um dos sentidos deste termo é o de ser uma parcela de vinhedo cultivada*”.¹ Ora, a própria Gertrude Stein, quando se refere às peças teatrais que escreveu – absolutamente fragmentárias e sem organização lógico-

¹ Tradução livre. No original: “*J'aime bien rappeler que le mot paysage en français, vient du mot latin pagina et qui un des sens de ce mot pagina est un carré de vigne*”.

compreensiva – chama-as, surpreendentemente, de “paisagens”, pois “a relação está lá não importa como”(STEIN *apud* NICOLETE, 2016, p. 1). Se assim forem, são paisagens sem dúvida muito particulares, propostas com toda a irreverência de uma escrita que se desvia e não admite horizontes.² Em outro momento, Stein transforma essa experiência em uma frase-síntese: “*gosto de paisagem, principalmente para me sentar de costas para ela*” (2006, p. 70). É propriamente o que faz nos seus textos.

No território inóspito dos livros desses autores, a página de um texto é, então, paisagem que se recusa. São textos que não se oferecem facilmente à leitura, que se negam enquanto se apresentam e exigem a transposição de um abismo pelo leitor (como queria Le-
minski), propondo que ele mesmo, o leitor, renuncie de

²Collot (2013) defende que o horizonte é propriamente o traço que une a paisagem a um ponto de vista não fazendo da paisagem, entretanto, uma experiência privada, posto que o horizonte é sempre e incondicionalmente exterioridade e, enquanto tal, abertura a outros pontos de vista. Todavia, a paisagem exigiria essa estrutura do horizonte para se constituir como tal, pois seria propriamente essa estrutura a organizar uma compreensão de conjunto.

certa forma à leitura. Então, o leitor estrangeiro ocupa a terra árida, habita sem permissão, trabalha a página reticente, escava a palavra e planta a desventura da não compreensão compartilhada. Autor e leitor se encontram no desentendimento.

Assim, não apenas leio essas páginas, mas vasculho o seu texto, intervindo nessa terra estranha e fazendo dela uma terra arrasada (que, em outro momento, chamei de “geografia arruinada”). Reviro não apenas o texto que não se dispõe a minha posse, mas interveño também na língua do outro. E escavo, nela, uma língua mal-dita. A minha leitura arruína uma língua ela mesma, no próprio texto, já desarranjada pelo seu autor. E assim, trabalho nesse território-página e escavo a sua terra-palavra, não para dominá-la ou domesticá-la, mas para acentuar a sua aridez, para afirmar de forma ainda mais intensa a separação infinita já dada entre texto e narrativa, texto e autor, texto e leitor, para, com o autor, recusar o dia. O que faço nessa terra esquiva é remexê-la, revirá-la, dizer sim à sua recusa ao pertencimento. Viver a noite. Dizer sim ao não, enquanto durar a leitura.

incomunicar

O negro do carvão cobre totalmente algumas páginas de um livro. O pó escuro ocupa a folha de tal maneira que impede o acesso ao texto, eclipsando a leitura. Ele (o texto) está lá, sabemos disso, pois é um livro. Mas ele não está lá. Olhos percorrem a matéria noturna tateando a página para, quem sabe, encontrar algum vestígio de letra, um pedaço de palavra, intuir um fonema. Tateiam cegamente, calmamente, cuidadosamente, assim como nos deslocamos em meio ao breu de uma noite sem estrelas, imersos em um escuro profundo, muito longe da segurança e da estabilidade da cidade clara. Tateiam sem tocar a página, o

que faria fatalmente a noite escapar, desmanchando-se em pó disperso.



Luciana Ferreira, *Livro da noite*, 2021.

Livro da noite é essa experiência tátil-sensorial de uma vastidão noturna. Por um caminho inverso ao de *Leitura 3*,¹ no *Livro da noite* os olhos, em vão, procuram palavras perdidas na obscuridade já dada do livro à procura de ver (e não veem). E o que é a experiência da noite senão esse tatear no escuro à procura de alguma – ainda que mínima – visibilidade?

¹ Onde o texto limpo e disposto à leitura é obscurecido com *linhas* de carvão feitas pela mão (ver imagem desse trabalho mais à frente neste capítulo).

Essa contemplação inquieta é pura investigação, pois todo observador aspira ver melhor, ver sempre um pouco mais, buscando a todo momento, se situar naquilo que vê. Desejosos de atravessar a noite, a contemplação torna-se mais intensa porque se nada vemos, imaginamos. *Olho-noturno* que se ativa pela falta [...] pela inexistência de um ponto culminante do/para olhar. [...] A noite não tem perfil. (DIAS, 2010, p. 260).



Karina Dias, *Nuit II (Noite II)*, 2005.

Não tendo perfil, a noite desorienta aquele que a experimenta. Jean Patocka, citado por Anne Dufourmantelle (2003), opõe a noite aos “valores do dia”:

O homem é levado a deixar crescer em si o inquietante, o irreconciliável, o enigmático, isso de que a vida comum se desvia para passar à ordem do dia. [...]o homem não se pertence, [...] seu sentido não é o Sentido, [...] o sentido humano chega ao fim quando se chega à beirada da Noite. (PATOCKA *apud* DUFOURMANTELLE, 2003, p. 36-44).

Para Patocka, “a noite é abertura para o que abala” (apud DUFOURMANTELLE, 2003, p. 44) e, assim, “a noite é isso a partir do qual pode vir à palavra “o que obseda...”” (idem, p. 48).

Em *Livro da noite*, apesar de todo esforço, a noite não sede. Insiste em ocupar os espaços interditando o texto aos olhos. A sua escrita é noturna. A que serve essa escrita feita de matéria escurecida? Que leitura, qual entendimento, que fala pode nascer de um texto anoitecido?

Ora, como defende Blanchot, “falar não é ver” e “escrever não é expor a palavra ao olhar” (2010a, p. 66). Isto porque a visão exige a estrutura do horizonte como aquela que organiza os diversos elementos em um conjunto e, assim, orienta a compreensão.² Então,

² Collot defenderá, apoiando-se na fenomenologia de Merleau-Ponty, que a percepção é uma atividade sintética e, esta, um aspecto da “estrutura do horizonte”, sendo o horizonte um ponto fulcral da experiência sensível (COLLOT, 2013, p. 23). Essa estrutura permitirá a relação entre os diversos elementos percebidos. Mas não apenas isso, pois ela própria fará da percepção um pensamento, na medida em que, por ela, a percepção também “*integra o que não lhe é*

à medida que a fala ou a escrita abandona a ideia de um horizonte como norte, falar e escrever perdem a sua conexão com o olhar. A palavra, agora, desorienta:

[...] toda visão é visão de conjunto. O resultado é que a visão nos mantém nos limites de um horizonte. A percepção é a sabedoria enraizada no solo erguida para a abertura: ela é camponesa no sentido estrito, fincada na terra e formando um liame entre o limite imóvel e o horizonte aparentemente sem limite – pacto seguro de onde advém a paz. A palavra é para o olhar guerra e loucura. A terrível palavra ultrapassa todo limite e, até, o ilimitado todo: ela toma a coisa por onde não se toma, por onde não é vista, nem nunca será vista; ela transgride as leis, liberta-se da orientação, ela desorienta. (BLANCHOT, 2010a, p. 66).

Essa palavra fora da visão (dessa visão tão exaltada no ocidente como caminho da luz que traz a clareza e permite a apreensão, garantindo o conhecimento) é uma palavra do desvio “*que tem o seu próprio caminho; ela cria um percurso*” não nos desviando no “*seu âmagô, no máximo em seu uso*” (BLANCHOT, 2010a, p. 68). E essa palavra do desvio, essa palavra que, não

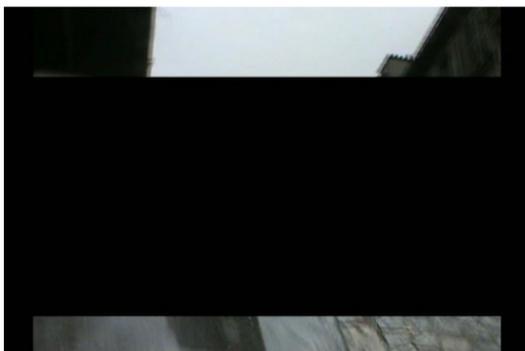
dado diretamente: por exemplo, a face oculta dos objetos, seu horizonte interno.” (idem, p. 24)

sendo luz, se recusa ao olhar que apreende e compreende desviando-se no seu uso, possui uma íntima relação com a noite:

A noite é a presença desse desvio, particularmente esta noite [...] que é espera. Falar é a palavra da espera onde as coisas estão voltadas para o estado latente. A espera, o espaço do desvio sem digressão, da errância sem erro. [...] E na palavra que responde à espera, há uma presença manifesta que não é diurna, uma descoberta que descobre, antes de qualquer *fiat lux*, descobrindo o obscuro por este desvio que é a essência da escuridão. (BLANCHOT, 2010a, p. 70-71).

Leitura 3 não deixa de estar imersa na mesma experiência. Porém, o que lhe acontece – na medida em que é o próprio dedo que lê a impor a noite ao texto – é algo próximo ao que Karina Dias chama de “noite decretada”. Trata-se do que testemunhamos em seu trabalho *Sortie (Saída)*, uma vídeo-projeção sonora em que a imagem de uma paisagem é obstruída por uma área escura, cobrindo praticamente toda a cena e tornando impossível a sua visão e apreensão. Diante dessa imagem obstruída, o olhar se esforça tentando somar os poucos detalhes visíveis que escapam à grande mancha negra. Como puros fragmentos incompletos, esses detalhes são peças de um que-

bra cabeça disperso que não formam a visão do todo. A faixa preta imposta à imagem impediu que o horizonte organizador se apresentasse.



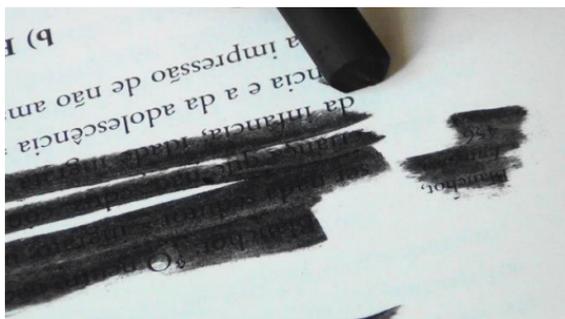
Karina Dias, *Sortie (Saída)*, 2004.

Sobre a experiência dessa noite decretada, diz a artista:

Essas divisas noturnas [...] são zonas onde “não há mais nada”. [...] Essa escuridão fabricada é como uma noite que atravessa o interior de uma visibilidade. (DIAS, 2010, p. 267)

Leitura 3 tem uma experiência próxima a essa noite decretada. Percebe-se, então, que enquanto em *Livro da noite* a própria noite é constitutiva do livro, em *Leitura 3* o traço escuro nasce como rastro do percurso nômade, um rastro anoitecido que se dá ao

passo que o carvão avança sobre a página por decisão voluntária do leitor, e decreta a noite.



Luciana Ferreira, *Leitura 3*, 2018.

Esses rastros obscuros, pegadas da noite deslocada, noite que nasce do gesto que caminha na página, fazem com que sejamos lançados “*em meio ao que trasborda da imagem*” (DIAS, 2010, p. 266): a palavra ainda não coberta, o branco da página, o pedaço rompido de carvão que se acumula em algum canto, o ruído do gesto. Mas, também somos mergulhados de forma fundamental no assombro do próprio traço escurecido que cobre a palavra, na palavra anoitecida.

Estamos, seja como for, sempre imersos em uma experiência de uma língua mal-dita, onde o livro incomunica. E o faz porque está repleto de palavras tomadas pelo obscuro, “*palavras que então, longe de esclarecer algo, carregam a totalidade da interrogação*” (BLANCHOT, 2010a, p. 29, nota 1). Palavras do desvio, que desestruturam, desorganizam; palavras que, sem deixar o seu lugar, saltam para fora do discurso; palavras que fogem:

O movimento de fuga nos dá [...] uma ideia deste desvio: [...] A fuga é o engendramento do espaço sem refúgio. Fugamos – isso deveria significar: busquemos um refúgio; mas significa: [...] refugiemo-nos na fuga que retira todo refúgio. Ou ainda: para onde fujo, “eu não fujo”, somente a fuga foge, movimento indefinido que esconde, se furta e não deixa coisa alguma onde possamos nos esconder. [...] E toda palavra, então, é de fuga, precipita a fuga, ordena todas as coisas para a confusão da fuga, palavra que na verdade não fala, mas foge daquele que fala e o leva a fugir mais depressa do que está fugindo. [...] A palavra é o local da dispersão, desorganizando e se desorganizando, dispersando e se dispersando além de toda medida. (BLANCHOT, 2010a, p. 56-58).

Difícil um texto que suporta a fuga da palavra. Mais difícil ainda é a palavra que, por um abalo, sustenta a fuga no seu âmago. Esse texto e essa palavra fazem

da incomunicação o seu destino. Neles, a experiência da dispersão desmedida é mais importante do que a organização do entendimento.



Rivane Neuenschwander, *As mil e uma noites possíveis*, 2008.

É o que acontece também em outro livro. O *Livro do tempo* acolhe, sem abrigo, a fuga da palavra. Esta fuga não desenha nenhuma recusa, nenhuma renúncia. Simplesmente, a palavra se solta do texto. Um livro inteiro perde a palavra, tendo como texto apenas os vestígios da fala que permanecem no tempo da respiração anunciada por cada pontuação rema-

nescente. Nele, todas as palavras foram cobertas com fita corretiva branca, resistindo à intervenção apenas os sinais de pontuação. Não temos mais a fala, mas o tempo da fala: a hesitação da vírgula, a conclusão de um ponto final, o espaço distendido da dúvida, o vazio aéreo da afirmação des-escrita.



Luciana Ferreira, *Livro do tempo*, 2021.

A noite continua manifesta, ocupando a leitura, mas, dessa vez, uma noite branca, feita de bruma e silêncio. Pois essa noite que acolhe a fuga da palavra, essa noite branca, diferentemente da noite escura, remete a um vazio que se vê.

Ler esse livro anoitecido de branco exige (des)compassar a respiração em expectativas de fala que não se cumprem, num sopro vocal sem som guiado pela pontuação que insiste em permanecer na página a despeito da fuga da palavra. A fuga da palavra acompanha, então, a fuga da voz. Nada para dizer a não ser a falta. Nada a percorrer a não ser a ausência – boca aberta sem som. Páginas e páginas de testemunho do recolhimento da palavra no esvaziamento do dizer. Texto mudo, mas que respira. Texto que, pontuando o vazio, torna-se tempo. Tempo (cada vez mais e mais tempo) porque entregue a si mesmo no ritmo marcado pelo esvaziamento da fala.

Livro do tempo nos lança em um lugar que não estamos destinados a estar, pois o tempo não é um lugar. Mas *Livro do tempo* faz, misteriosamente, do tempo,

lugar. Cria circunstâncias para o tempo aparecer, visualmente, como espaços embranquecidos e esvaziados do dizer entre os sinais da pontuação. A pontuação é o ritmo do tempo na fala, seu sinal gráfico mais próximo, mas que só evidencia o tempo realmente pelo esvaziamento físico da palavra.

Todos esses livros e leituras apontam para uma língua mal-dita, interrompida e ao revés, que talvez dialogue com o que Blanchot chama de *“ausência da obra, onde cessa o discurso, para que venha, fora da palavra, fora da linguagem, o movimento de escrever atraído pelo exterior”* (2010b, p. 72). Escrita difícil e comumente recusada *“por uma desesperada fidelidade à terra”* (MALDONADO, 2004, p. 31) por um anseio de estabilidade que, mal supomos, tem a violência da afirmação da *“palavra final”*³ que domestica e atrofia a nossa experiência com o mundo, em particular, a língua que habitamos. A urgência de uma palavra

³ Cf. Blanchot em *Conversa Infinita – a palavra plural*, 2010a.

final, de um “geral pensado”,⁴ do universal que tudo submete a si e organiza todo discurso e, com ele, todo pensamento, é uma busca totalitária.⁵ Nada que respira sobrevive, em sua singularidade diferida, a essa imposição unificadora.

A relação entre linguagem e poder é estreita:

Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva. [...] Assim, por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada.

⁴ Lévinas, em *Totalidade e Infinito* (1980), tece críticas à história da filosofia ocidental, afirmando que essa filosofia sempre submeteu todo entendimento a um “geral pensado”, um horizonte de compreensão que a tudo abarcaria e explicaria (por exemplo, a ideia de bem na ética ou o ser na ontologia).

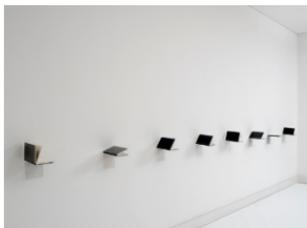
⁵ O problema é que esse geral pensado ou princípio universal é um princípio de totalidade que, enquanto tal, exige uma atitude totalitária e, assim, neutraliza a alteridade (LEVINAS, 1980). Esse entendimento aproxima-se, em outro contexto, à ideia de palavra final e pensamento da continuidade, em Blanchot, à qual ele opõe a palavra plural e o pensamento interrompido.

[...] a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. [...] não pode haver liberdade senão fora da linguagem. (BARTHES, 2007, p. 12-15).

A pergunta (a procura) por uma língua mal-dita caminha por essa inquietação com todo o cuidado (de todo modo incerto) de não a responder (armadilha que repropõe o problema). Guiada apenas pelo desejo de experimentá-la – a língua – esgarçando os seus limites. E por esse caminho, talvez, abalar a palavra e, com ela, a própria linguagem, fazendo “manchas brancas” (tal como nos atlas antigos) que escapem às estruturas de poder. E assim,

Se a semiologia de que falo voltou então ao Texto é que, nesse concerto de pequenas dominações, o Texto lhe apareceu como o próprio índice do *despoder*. O Texto contém nele a força de fugir infinitamente da palavra gregária (aquela que se agrega), mesmo quando nele ela procura reconstituir-se; ele empurra sempre para mais longe – e é esse movimento de *miragem* que tentei descrever e justificar a pouco, ao falar da literatura – ele empurra para outro lugar, um lugar inclassificado, atópico, por assim dizer, longe dos *topoi* da cultura politizada, “*esse constrangimento de formar conceitos, espécies, formas, fins, leis... esse mundo de casos idênticos*”, de que fala Nietzsche. (BARTHES, 2007, p. 33-34).

Portanto, incomunicar para, teimando em dizer, dizer fora da palavra.



Fernanda Fragateiro, *(Not) Reading Ways of Seeing*, 2010.

aos que dormem

Ao comentar o cinema de Philippe Garrel, Marcos Uzal escreve:

Em 1978, Philippe Garrel declarava: “Se de algum modo há uma divisão dos povos, deve haver um povo que prefere dormir e um povo que prefere estar acordado”. Trinta anos mais tarde, em *A fronteira da alvorada* (*La Frontière de l'aube*, 2008), François escreve a Carole: “Nós somos o povo que dorme; o povo que faz a história é muito mais numeroso. Então, vá dormir”. Essa distinção de um povo que dorme em meio a uma maioria acordada é uma definição possível para a postura dos personagens de Garrel, para a natureza de sua marginalidade, para seu cansaço existencial. (UZAL, 2018, p. 127).

Uzal segue a sua leitura sugerindo que, no cinema de Garrel, esse povo que dorme e seus personagens

cansados são ícones de resistência enquanto reivindicam o direito de repouso social por meio da inutilidade dos seus corpos:

O cansaço é inclassificado e inclassificável, não tem local, não tem lugar, é socialmente insustentável. [...] Daí o grito, o grito evidentemente cansado de Blanchot: 'não peço que eliminem o cansaço. Peço que me reconduzam a uma região onde seja possível estar cansado'. (Barthes, *O neutro*) O cansado é aquele do qual a sociedade e a história não podem tirar nenhum proveito, que não pode lhes oferecer nada. (UZAL, 2018, p. 128).



Tilda Swinton e Cornelia Parker, *The maybe*, 1995.

A inutilidade de seu corpo é também o que conquista a personagem Bartleby, de Melville, um escrevente que trabalha em um escritório de um advogado e que

parou de escrever. A cada solicitação ou tarefa imposta simplesmente repete: “Preferiria não”.¹ Bartleby não se recusa a fazer, apenas prefere não fazer mantendo-se em um espaço de indefinição e indeterminação que o impede de corresponder a uma expectativa social:

A fórmula-bloco [“Preferiria não”] tem por efeito não só recusar o que Bartleby prefere não fazer mas também tornar impossível o que ele fazia, o que supostamente ainda preferiria fazer [...] limita-se a colocar sua impossibilidade. [...] *Eu preferiria nada a algo*: não uma vontade de nada, mas o crescimento de um nada da vontade. Bartleby ganhou o direito de sobreviver, isto é, de permanecer imóvel e de pé diante de uma parede cega. Pura passividade paciente, como diria Blanchot. Ser enquanto ser e nada mais. [...] Se Bartleby recusasse, poderia ainda ser reconhecido como um rebelde ou revoltado, e a esse título desempenharia um papel social. Mas a fórmula desarticula todo ato de fala, ao mesmo tempo que faz de Bartleby um puro excluído, ao qual já nenhuma situação social pode ser atribuída. (DELEUZE, 2008, p. 82-85).

Ora, Agamben defende o “poder não fazer” como uma dimensão fundamental da potência. Para ele, o poder exercido sobre os corpos não é apenas aquele que

¹ No original, “*I would prefer not to*” que por vezes se apresenta com a variação “*I prefer not to*”.

separa alguém do que “pode fazer” transformando, portanto, a sua potência em impotência – como teria sustentado Deleuze –, mas também aquele que aliena alguém daquilo que “não pode”, ou melhor, daquilo que “pode não fazer”:

Nada nos torna tão pobres e tão pouco livres como um estranhamento da impotência. Aquele que é separado do que pode fazer pode, porém, resistir ainda, pode ainda não fazer. Aquele que é separado da sua impotência perde, ao contrário, principalmente, a capacidade de resistir. (AGAMBEN, 2015, p. 73).

*Biblioteca íntima de não leituras*² mantém o “poder não fazer” como sua questão. O trabalho parte de várias listas, solicitadas a diversas pessoas, de livros de literatura que julgariam importante que fossem lidos ou tivessem sido lidos. Os livros que a artista prefere não ler são adquiridos para o trabalho. Esses livros de literatura nunca lidos são guilhotinados em tamanhos diferentes e apenas suas lombadas são preservadas e acomodadas lado a lado em uma prateleira. Devido à intervenção sofrida, esses títulos agora não podem mais ser lidos. Todavia são guardados

² Trabalho ainda em processo.

cuidadosamente e expostos aos olhos como uma “coleção de não-preferências”. O que se coleciona, na verdade, é a possibilidade de não os ler.

Esse lugar da impossibilidade também é procurado por Blanchot no espaço da palavra. O autor de *Conversa Infinita* quer a “palavra impossível”, a palavra que “não pode”, que não se submete ao poder. Nessa procura, traz as imagens do cansaço, como bem apontou Uzal, mas traz também a imagem da noite, da espera, da morte, e da repetição que encontramos em *Bartleby*.³

Ao falar sobre a repetição, Blanchot se refere a uma conversa entre duas pessoas onde uma delas se empenha em dizer uma frase que é, simplesmente, repetida por seu interlocutor após um momento de reflexão. Esta situação “*constituía o mais forte dos diálogos; aí nada havia sido desenvolvido, nem oposto, nem modificado*” (2010b, p. 88). Aquele que falava ouvia então a própria fala como uma outra fala para

³ Curiosamente, *Bartleby* não apenas repete a sua fórmula a cada solicitação, mas também “dorme” no escritório, tendo sido flagrado pelo advogado em uma manhã de domingo.

além de si mesmo, não a entendendo como um tipo de adesão do seu interlocutor ao dito, mas antes como uma reverberação ao infinito do próprio pensamento que, para Blanchot, representa o oposto de uma mera reprodução que conduz à identidade. Trata-se, de fato, de uma reprodução em contínuo deslocamento sempre afirmando a própria diferença (*ibidem*).

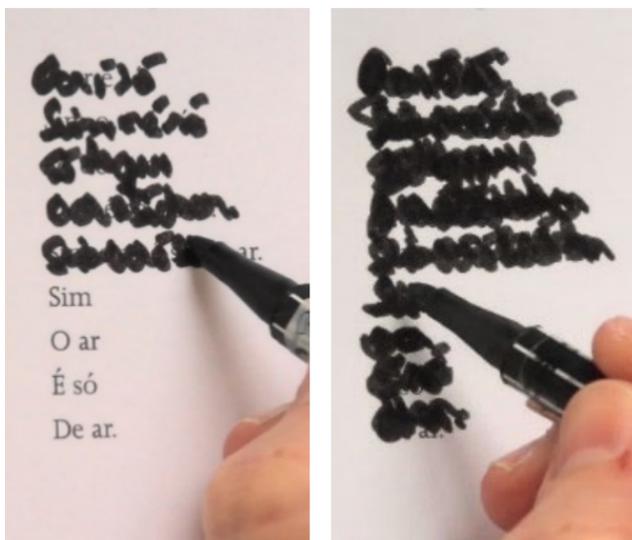
Leitura 5 faz essa experiência. Um poema de Gertrude Stein,⁴ ele mesmo repetindo várias vezes algumas palavras, é reescrito algumas vezes sobre o mesmo texto, desenvolvendo suas possibilidades até a sua diferenciação máxima na própria afirmação exaustiva daquilo que foi dito antes. A leitura se torna, assim, uma vibração visual e um desdobramento de sentido que, estando no mesmo lugar e falando sempre o mesmo, afirma-se outro e distante cada vez mais.

Então, em *Leitura 5*, embora não haja nada além da repetição do próprio texto, a escrita sobre a escrita

⁴ *Escute aqui* (2006, p.249, tradução de Augusto de Campos).

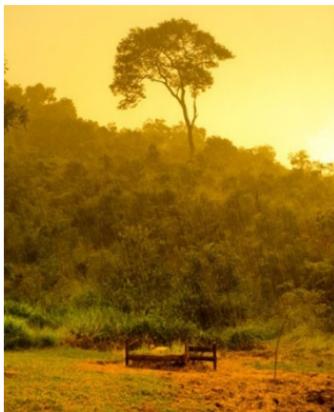
anula a escrita. O texto não se oferece mais ao entendimento da leitura. Vai, progressivamente, desprendendo-se do pensamento e entregando-se apenas ao olhar. O horizonte organizador da escrita recua e a palavra, agora subterrânea, não pode mais ser apreendida. Sons do ambiente onde a ação acontece são vez por outra percebidos durante o registro da ação. É a partir da casa, do espaço mais familiar, que é possível percorrer os subterrâneos da linguagem até afundá-la na incompreensão.

Há um deslocamento nessa imagem. Forma-se um desenho que capta o “movimento” da palavra e, assim, prioriza o “acontecimento” da escrita em detrimento da sua forma estruturada como resultado. A imagem testemunha uma captura do gesto, sem qualquer compromisso em preservar códigos e sentidos estabelecidos pela comunicação e previstos para o texto.



Luciana Ferreira, *Leitura 5* (detalhes), 2021.

Uma língua mal-dita visita esses espaços, esse lugar de indeterminação onde a leitura se afirma enquanto se esquiva. Uma resistência como desvio, como deslocamento que aponta para o olhar daquele que prefere não estar acordado.



Lucas Dupin, *Onde dormem as palavras?*, 2010.

palavra atópica, palavra utópica

Na décima quarta edição da *Encyclopaedia Britannica* foi suprimido o verbete sobre John Wilkins – verifica Borges com certo pesar. Isso porque, “apesar da trivialidade do verbete” com “vinte linhas de meras circunstâncias biográficas”, Wilkins “foi fecundo em felizes curiosidades”. (BORGES, 2000, p. 92) Entre elas, a possibilidade de uma língua universal, dedicando-se a estabelecer seus princípios.

Nesse idioma, “cada palavra define-se a si mesma” e se refere a um universo dividido em quarenta categorias ou gêneros, subdivididos em diferenças e, na sequência, em espécies. Assim, por exemplo, “de, quer

dizer elemento; deb, o primeiro dos elementos, o fogo; deba, uma porção do elemento fogo, uma chama" (BORGES, 2000, p. 93). Para Borges, longe de uma suposta arbitrariedade, essas letras são plenas de significado assim como acontece na Sagrada Escritura dos cabalistas (*ibidem*).

Todavia, o que mais intriga Borges é a base do idioma analítico de Wilkins, ou seja, a tabela quadragesimal, onde, na oitava categoria que se dedica às pedras, encontra-se a seguinte divisão: "*comuns (pederneira, cascalho, piçarra), módicas (mármore, âmbar, coral), preciosas (pérola, opala), transparentes (ametista, safira) e insolúveis (hulha, greda e arsênico)*" (*idem*, p. 94). E segue Borges após apresentar detalhes de outras duas categorias distintas:

Essas ambiguidades, redundâncias e deficiências lembram aquelas que o doutor Franz Kuhn atribui a certa enciclopédia chinesa intitulada *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos*. Em suas remotas páginas consta que os animais se dividem em (a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis, (k) desenhados com um finíssimo pincel de pelo de camelo, (l)

etcetera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n) que de longe parecem moscas (*ibidem*).

O idioma analítico de John Wilkins (BORGES, 2000) foi o texto que inspirou Foucault a escrever *As palavras e as coisas* (2016), como confessa no prefácio do livro:

Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia –, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. (2016, p. IX).

Tomado por esse riso desconcertante e dedicando-se a classificação apresentada em *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos*, Foucault começa a questionar o que está por trás do “*encanto exótico de um outro pensamento*” concluindo que seria o limite do nosso próprio pensamento, a nossa real incapacidade de pensar o que esse pensamento pensou, essa “*vizinhaça súbita de coisas sem relação*” (*ibidem*, p. X):

Esse texto de Borges fez-me rir durante muito tempo, não sem um mal-estar evidente e difícil de vencer. Talvez porque no seu rastro nascia a suspeita de

que há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém; seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do *heteróclito*; e importa entender esta palavra no sentido mais próximo de sua etimologia: as coisas são “deitadas”, “colocadas”, “dispostas” em lugares a tal ponto diferentes, que é impossível encontrar-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um *lugar-comum*. (FOUCAULT, 2000, p. XII-XIII).

Então, Foucault opõe a heterotopia à utopia, pois enquanto a utopia, embora não possuindo um lugar real, apresenta um espaço maravilhosamente ordenado e habitável pelo desejo oferecendo consolo, as heterotopias inquietam:

sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza “manter junto” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. [...] as heterotopias (encontradas tão frequentemente em Borges) dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases. (*ibidem*, p. XIII).

Assim, para Foucault, por traz desse riso embaraçado que nasce da leitura de Borges, há o mal-estar de uma linguagem arruinada, o mal-estar de uma *atopia* (*ibidem*, p. XIV). Isso é o que descobrimos com Borges e Foucault – a possibilidade da palavra atópica.



Luciana Paiva, SQNMPWJKX, 2018.

Então, a palavra é agora atópica. Perdeu o “comum” da linguagem. Ocupa o inclassificável. A palavra é então não razoável, não coerente, uma palavra sem lugar. Essa palavra não remete – é bom que se diga – aos não-lugares de Augè que são lugares de trânsito,

portanto, ainda lugares, mas ao deslocamento que desloca o próprio lugar, perdendo-o de vista.

Este é o espaço de uma língua mal-dita – a vacância, a lacuna, a atopia. Uma língua visitada por palavras agramaticais, assintaticais, palavras deslocadas do seu sentido e do seu uso, desgarradas do lugar da língua.

Como tropeçar em folha plana se aventura pela atopia da palavra. A ação de rasura de um texto se desdobra em dois trabalhos. No primeiro, um tríptico, o vídeo registra em três momentos distintos o acontecimento da rasura de páginas de um livro de Blanchot com um lápis grafite. A intenção inicial era que a rasura se tornasse presente remetendo ainda ao texto entrecortado ou impedido. Porém, o gesto de rabiscar o texto cresce de tal maneira que rouba a cena, abandonando as linhas e assumindo-se como desenho livre sobre a página. Texto e palavra são relegados ao esquecimento, sem qualquer lamento, sob o desenho vigoroso do grafite sobreposto que deixa a página submersa.



Luciana Ferreira, *Como tropeçar em folha plana (desenhos)* (detalhes dos desenhos 1, 2 e 3), 2021.

Há, no trabalho, uma aspereza na visão que distancia o leitor. Um movimento diferente daquele que acontece, por exemplo, em *Leitura 3*, onde a obstrução do texto com um traço de carvão apazigua. Porém, apesar dessa aspereza, em *Como tropeçar em folha plana* não há tensão. O que ocorre é um tremor que emana de uma espécie de terremoto na página. E esse tremor que abala o texto o transforma em garatujas, já desenvolvidas nos desenhos de Cy Twombly.

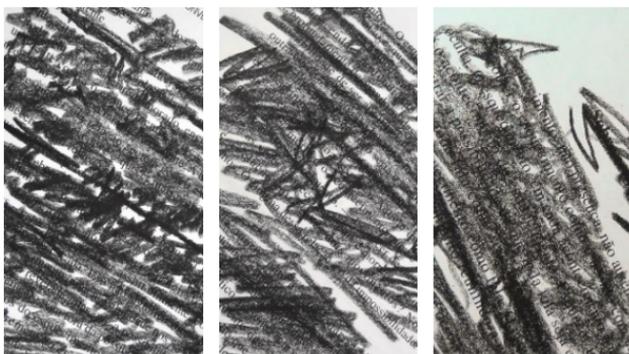


Cy Twombly, *Poems to the sea*, 1959.

No segundo trabalho de *Como tropeçar em folha plana*,¹ agora um díptico, há em um vídeo a imagem final dos textos rasurados que finaliza cada um dos três vídeos do trabalho 1. Em outro vídeo, testemunha-se a tentativa de leitura desses textos. A leitura é tateante, vacilante, inventiva, tenta adivinhar um som possível para palavras atravessadas por um movimento arrebatador, desestruturante, uma espé-

¹Trabalho ainda em processo.

cie de tornado que arrasta letras e sons embaralhando ruídos.



Luciana Ferreira, *Como tropeçar em folha plana (leituras)* (detalhes dos desenhos 1, 2 e 3 dispostos para leitura), 2021.

Como tropeçar em folha plana deixa que o discurso se desfaça, abandona o pensamento, esquece o lugar da palavra. Mas como entender essa palavra sem lugar? A palavra atópica seria uma palavra utópica? Ora, tudo depende de como se compreende a utopia. Para Foucault, as utopias são consolações, pois “*desabroçam [...] num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico*” (2000, p. XIII). A utopia, assim entendida, é uma

espécie de promessa de felicidade. Neste sentido, a palavra atópica não pode ser utópica, pois ela tudo desconstrói, com tudo rompe e, não pertencendo a qualquer lugar, nada pode oferecer que tranquilize ou desperte a esperança. Estaria muito mais próxima à heterotopia que inquieta, como já havia sugerido o próprio Foucault, do que de qualquer utopia.

Porém, a utopia pode ser compreendida por outro caminho. É o que propõe Edson Sousa. Em *Furos no futuro: Utopia e cultura* (s/d), a utopia é desconstruída como promessa de felicidade. Sua função não seria a de um consolo, mas a de fazer furos no plano dos conceitos e imagens instituídos, sejam prescrições morais, ideais políticos e todo e qualquer tipo de tentativa de regular modos de vida. “A utopia cumpre essa função de contrafluxo, de anteparo de nossas certezas, esburacando a excessiva naturalização com a qual vestimos os acontecimentos” (SOUSA, s/d, p. 6).

A utopia não seria, portanto, nenhum tipo de prescrição que, com otimismo, anunciaria novos tempos mais felizes e faria promessas de futuro, o que termi-

naria por gerar dogmatismos e ditaduras controladoras (SOUSA, 2011, p. 3). Na verdade, elas não fariam mais do que esburacar os contextos. Afinal,

Todos os grandes utopistas nunca pretenderam o lugar dos deuses. Os textos utópicos nada mais são que ficções que buscam simplesmente pela força da imaginação abrir uma ferida crítica nas paisagens de nosso tempo. [...] A utopia, nesta perspectiva, tem muito mais uma dimensão de subtração de um excesso de imagens e de sentido [...] suspendendo as certezas do sujeito, do que prescrevendo novos códigos de conduta e projetos de felicidade. [...] Não se trata portanto de anunciar o sonho que falta, mas sobretudo de indicar o fracasso do sonho que cultivamos. (SOUSA, s/d, p. 6-7).

Para Edson Sousa, o ato criativo é utópico, pois, *“criar é abrir discontinuidades, interrupções neste fluxo do mesmo”* (SOUSA, s/d, p. 11). Assim, a utopia abriria um “não lugar” (um “buraco” e não um lugar de trânsito como em Augè), propondo um “não ao presente” (SOUSA, 2011, p. 2) enquanto produziria furos no pensamento e na ordem estabelecida, provocado a “ferida crítica”.

Entendida como esse pensamento da discontinuidade, a palavra utópica seria íntima à palavra atópica, ela mesma sobrevivente à desconstrução dos discurs-

sos, fragmentária e sem lugar. A palavra atópica, a palavra impossível de Blanchot, escapa ao poder enquanto não pode colaborar mais com a estabilidade das narrativas previstas. Estando neste lugar sem lugar, a palavra atópica é palavra utópica, enquanto fura os discursos esperados, desestabilizando e desconstruindo expectativas e ordens vigentes. E com essa palavra atópica – que é também palavra utópica – é sugerida, de forma fragmentária e interrompida, uma língua mal-dita.

Não reivindico um léxico de uma língua mal-dita. Tampouco proponho uma nova forma de viver a língua. Uma língua mal-dita é um murmúrio que abala.

algo ainda por dizer

é a língua essa que
tenho.

avesso feito de sal,
acento

pontudo, contraluz,
em contraluz a língua.

a casa em branco,
ainda por fazer-se

e o esforço de cada
bíceps para de lá

a poeira partir
e digo com a língua

a que tenho
tum-tum, tum-tum

músculo pré-molusco
cada palavra

uma ilha distante
da orelha esquerda

ou direita, a língua nua
a que tenho, umbigo

abaixo, abrigo quase
casa.

(eduardo jorge)



Marcel Broothaers, *A chuva (projeto para um texto)*, 1969.

leituras

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

_____. *La comunità che viene*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.

_____. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. *Uma paisagem sob a névoa: o teatro de Gertrude Stein*. In: STEIN, Gertrude. **O que você está olhando: teatro (1913-1920)**. São Paulo: Iluminuras, 2014.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papi-rus, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Marins Fontes, 2008.

_____. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2010a.

_____. *A conversa infinita – a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *A conversa infinita – ausência do livro*. São Paulo: Escuta, 2010b.

_____. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *The Writing of the disaster*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1995.

BECKETT, Samuel. *Como é*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas II*. São Paulo: Globo, 2000.

CAGE, John. *Silence*. London: Marion Boyars Publishers Ltd., 2017.

CAMPOS, Augusto. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- _____. PIGNATARI, Décio & CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- COLLOT, Michel. *Le pensée-Paysage*. Entrevista concedida ao programa *Pas le peine de crier* da *Radio France Culture*. Difundido em 15/04/2013.
- _____. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- COTRIM, Cecília. FERREIRA, Glória. [orgs.]. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- CRISTIN, Anne-Marie. *A imagem e a letra*. Disponível em:
<https://pt.scribd.com/document/227767659/Anne-Marie-Christin-A-imagem-e-a-letra-pdf>. Acesso em 20.07.2019.
- CUMMINGS, e. e. *40 poem(a)s*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *poem(a)s*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- DANZIGER, Leila. *Depoimento - Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas*. Museu de arte do Rio. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=e626HtoUy9k&ab_channel=MuseudeArteDoRio. Acesso em 15.01.2021

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspeciva, 2015.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Tratado de nomadologia: a máquina de guerra*. In: **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5, São Paulo: Editora 34, 2005.

DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2010.

DERRIDA, Jacques & DUFOURMANTELLE, Anne. *Da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003

DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: paisagem (por uma experiência da paisagem no cotidiano)*. Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.

_____. *Observações da ilha*. In: **Poéticas I: Encontro Internacional de Poéticas Contemporâneas**. Orgs: DIAS, Karina & BARBOSA, Iracema. Brasília: Mira Stella Produção e Arte, 2018.

ESPEJO, José Luis. *Políticas de um Espacio Aural*. In: **Arte Sonoro**, Madrid: La Casa Acendida, 2010.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- _____. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____. *Ser e tempo*. Parte I e II. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2006.
- JABÈS, Edmond. *El libro de las preguntas*. Madri: Ediciones Siruela, 2006.
- _____. *A obscura palavra do deserto (uma antologia)*. Lisboa: Cotovia, 1991.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake/ Finnicius Revém*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- _____. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.

- MARQUES, Ana Martins & JORGE, Eduardo. *como se fosse a casa (uma correspondência)*. Belo Horizonte: Relicário edições, 2017.
- MALDONADO, Mauro. *O estrangeiro*. In: **Raízes errantes**. São Paulo: Ed.34, 2004.
- MEARLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- _____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- NAZARETH, Paulo. *Arte contemporânea/LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- NETO, João Cabral de Melo. *Morte e vida severina*. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NICOLETE, Adélia. *Gertrude Stein (1874-1946)*. Disponível em: <http://primeirosinal.com.br/artigos/gertrude-stein-1874-1946>. Acesso em 05.02.2016
- ORTHOF, Gê. *'many-splendoured thing'/ /a experiência Thompson*. In: **Poéticas I: Encontro Internacional de Poéticas Contemporâneas**. Orgs: DIAS, Karina & BARBOSA, Iracema. Brasília: Mira Stella Produção e Arte, 2018.

- PÉREZ-ORAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac Nify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010.
- PINHEIRO, Luciana Paiva. *Frente-verso-vasto: por uma topografia da página*. Tese de doutorado. Orientação: Karina Dias. Universidade de Brasília, 2018.
- _____. *Uma palavra sozinha: pensamento em ilha*. In: **Poéticas I: Encontro Internacional de Poéticas Contemporâneas**. Orgs: DIAS, Karina & BARBOSA, Iracema. Brasília: Mira Stella Produção e Arte, 2018.
- PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *A mesa*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SMITHSON, Robert. *The collect writings*. Ed. Jack Flam. University of California Press, 1996
- _____. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. In: COTRIM, Cecília, FERREIRA, Glória (orgs). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- SOTOMAYOR, Yana Tamayo. *Paisagem cambiante: ensaio para um balé das coisas*. Tese de doutorado. Orientação: Gê Orthof. Universidade de Brasília, 2015.

SOUSA, Edson Luiz André de. *Escrita das utopias: litoral, literal, litoral*. UERJ: Colóquio Internacional Escrita e Psicanálise, agosto/2006.

_____. *Furos na utopia*. s/d.

_____. *Por uma cultura da utopia*. In: **E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia**, n. 12. 2011.

STEIN, Gertrude. *A autobiografia de Alice B. Toklas*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

_____. *O que você está olhando: teatro (1913-1920)*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

TIBERGHIEEN, Gilles. *Smithson: uma prática especulativa da arte*. In: **Poéticas I: Encontro Internacional de Poéticas Contemporâneas**. Orgs: DIAS, Karina & BARBOSA, Iracema. Brasília: Mira Stella Produção e Arte, 2018.

_____. (). In: **Revista USP**. São Paulo, n.77, p. 195-199, março/maio, 2008.

UZAL, Marcos. *O povo que dorme: notas sobre o cinema de Philippe Garrel*. In: **O cinema interior de Philippe Garrel**, Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018.

abismos, dos naufrágios, das distâncias, do tempo, da noite, em pleno desastre recusa a palavra sedentária, busca uma morada murmúrio, diz sim ao não, dedica-se aos que dormem e, nesse movimento sempre interrompido, haverá algo ainda por dizer. Palavra-exilada. Palavra-nômade. Palavra-estrangeira. O estrangeiro, escreve Edmond Jabès, já não sabe qual o seu lugar. Talvez resida aí a força desta tese, saber-se sem lugar, mover-se numa língua fundada sob um solo móvel, movediço e em constante erosão. Pelas palavras chegar, pelas palavras refundar a morada, uma morada-exílio... *o ser-do fora- não tem nome* (André Bouchet). Não seria esse, o destino de toda imagem?

Para Lu, com imenso carinho e muita admiração.

Brasília, outono de 2021
Karina Dias

“Por que desejar habitar esse lugar mal-dito, essa linguagem sem discurso, onde o contexto desaparece e onde a indigência oferece morada? Não há uma resposta fácil, mas há alguma impressão, um esboço de intenção, cuja face mais sedutora talvez seja esta: supor uma língua 'fora da lei' e, nela, vislumbrar o esvaziamento impossível da linguagem. Imaginar, portanto, ainda que utopicamente, uma língua fora do poder”.