

ARTE, VIDA, INFÂNCIA, TERRITÓRIO: POR UMA SEMIÓTICA DA IMAGINAÇÃO E DO ESPAÇO^{1 2}

Luciano Ponzio¹

¹Università del Salento - UniSalento, em Lecce – Itália

Resumo

Situado em uma espécie de “mapatexto”, poderíamos imaginar o texto de escritura como uma parte mutável de um continente (de Arte, de Literatura, de Filosofia, etc.), fora de registro, não enquadrável nas cartografias tradicionais, não inscrevível dentro dos mapas de territórios ideológicos. Um texto é um texto de escritura quando é estranho e externo a cada confim territorial, desprovido de fronteiras ideológicas; sem morada, sem pose; não-denominável, paradoxalmente ilegível, que a língua não consegue consumir. A semiótica é a específica tendência do animal humano para refletir sobre seus próprios signos e dos outros, portanto de único responsável em nível planetário capaz de *re-escrever* a superfície do mundo através de estratégias textuais.

Palavras-chave: Texto. Território. Arte.

1 Texto traduzido da língua italiana para a língua portuguesa pela Profa. Neiva de Souza Boeno, doutoranda em Estudos de Linguagem, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, na Universidade Federal de Mato Grosso (PPGEL-UFMT), Cuiabá-MT. Atualmente está desenvolvendo sua pesquisa na Itália, bolsista do *Progetto Global-Doc 2017-2018* na Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”.

2 N.T.: Para maior legibilidade, optamos pela tradução sistemática para o português das citações em língua italiana, reportando, em nota de rodapé, as citações em língua original, as quais são pontos de partida para as reflexões do autor. Salvo menção explícita em contrário, as demais traduções são de nossa autoria. Assim sendo, dispensamos o uso da menção “tradução nossa”.

Abstract

The text of writing, situated in a kind of “mapatext”, could be described as an unstable part of a continent. It is out of register, it is not representable by traditional cartographies, it is not inscribable within maps of ideological territories. A text is a text of writing if it is foreign and external to territorial borders. It is devoid of ideological boundaries. It is homeless, restless, it is not denominable, it is paradoxically illegible, and language cannot consume it. Semiotics is the specific tendency of the human animal to reflect on signs which makes human being the sole responsible being able to re-write the surface of the world through textual strategies.

Keywords: Text. Territory. Art.

Situado em uma espécie de “mapatexto”, poderíamos imaginar o texto de escritura como uma parte mutável de um continente (de Arte, de Literatura, de Filosofia, etc.), um texto fora de registro, não enquadrável nas cartografias tradicionais, não inscrivível dentro dos mapas de territórios ideológicos traçados “a esquadro”.

Um texto é um texto de escritura quando é estranho e externo a cada confim territorial, desprovido de fronteiras ideológicas; um texto constelado de escritura vagueante, sem morada, sem pose; um texto praticamente inclassificável segundo as tipologias da ideologia dominante; um texto não-denominável, que não se deixa ser retido, paradoxalmente ilegível, texto que a língua não consegue consumir (PONZIO, L., 2016a; 2017a).

Portanto, não devemos idolatrar o conceito de “texto”, mesmo porque seu conteúdo é muitas vezes constituído, na opinião de uma certa plateia de consumidores, a partir de uma leitura limitada, “aguda”, fechada, *si-dicente* (que diz de si mesma e que crê de dizer),

e, portanto, ancorada na abita de um conceito bastante restrito.

Tais consumidores – assim podemos defini-los, com as palavras de Barthes (1998; 1999), para distingui-los daqueles leitores que ao invés quando leem escrevem –, pegos em flagrante, durante suas apropriações indevidas, confirmam, conformando-se a ela, uma representação que supõe o idêntico e que se concentra e se encentra em conteúdos ideológicos, uniformes, rígidos, com traços fortes, descaradamente exagerados, caracterizantes, regulares, monótonos.

Isso ocorre porque, entre texto e leitura, muito mais frequentemente do que se poderia pensar, não se verifica qualquer acordo entre o leitor e a obra. O leitor-escritor não adere à obra. Essa falta depende de uma característica específica do texto (seja ele filosófico, literário, pictórico, musical, etc.), feito no movimento incontestado de uma visão *icônica*, que opera por semelhança e que desvia o caminho servil do leitor-consumidor e de qualquer um que se atenha ao “texto-que-faz-texto” (PONZIO, L., 2016b; 2017b).

O texto de escritura de que falo não é dirigido àqueles leitores/assimiladores que permanecem de boca aberta e com a barriga cheia. Aqui, ao contrário, na leitura, a escritura *não diz*; a escritura não coincide com a sua leitura. A verdadeira leitura está em um cancelamento perpétuo, lendo, por salto do olhar no espaço branco da escritura, os vazios da língua, os não-ditos. Essa [verdadeira leitura] está onde a leitura se faz escuta, se encaminha por fendas lá onde o escrito se duplica e ressoa, não como um eco de sua própria voz, mas como uma outra voz, como mais de uma voz que requer a escuta. Como faz notar Barthes (1999; 2004), no texto, “a escritura seria aquilo que resiste à leitura”.

A atividade de leitura, portanto, é indissociável da escritura. Atividades indissociáveis juntadas no gesto de encontrar, ou pelo menos de pesquisar, tudo aquilo que, na

obra, representa a força de resistência ao logocentrismo.

Essa resistência torna-se mais evidente nas, assim chamadas, “artes do espaço”, dentro de um certo espaçamento, uma certa textualização (em que o alargamento do conceito de texto é aqui estrategicamente decisivo), ou seja, naquelas artes visuais muitas vezes silenciosas, mas não mudas, capaz de produzir o efeito de ressonâncias infinitamente interpretáveis (icônicas) e a partir das quais e nas quais as palavras tocam os seus limites. Pode-se, portanto, argumentar que a maior potência de uma obra reside no calar dialógico de matriz bachtiniana³ que emancipa a própria obra do ajoelhar-se ao poder da língua e a língua do poder, bem como à frente da autoridade do dever representar algo. A obra é sempre mais do que aquilo que significa, o texto de escritura diz muito mais do que as letras que o compõem: você pode dar um nome, um título, mas essas nomeações não exaurem a obra.

Todavia, as palavras também têm a ver com as imagens. A escritura verbal também é audiovisual. As palavras evocam continuamente imagens. Basta pensar no fato de que, quando lemos um texto escrito, não são mais as letras que vemos, mas as imagens que as produzimos. As palavras estão grávidas de imagens. E cada imagem chama as palavras, na frente das imagens há sempre um apelo. O que se deve fazer com as palavras é distrair a língua porque o “não-verbal” aparece no “verbal”, isto é, fazer com que as palavras ressoem de tal maneira que não pertençam mais à ordem do discurso, em razão da capacidade de evadir da forma que é própria delas. As palavras tornam-se paradoxalmente interessantes quando não são mais discursivas, mas dialógicas, empregadas para quebrar a ordem do discurso, o mundo dos objetos, o estado de coisas. A desregulamentação regulada das palavras é dada por

3 N. T.: Ao longo da tradução e conforme a escrita do autor deste artigo, a grafia dos nomes dos autores russos e os adjetivos correspondentes serão mantidos como constam nos originais cirílico, de acordo com o Sistema de Transliteração Científica (ou Internacional) do alfabeto cirílico em alfabeto latino.

sua dialogicidade interna: a palavra é constitutivamente dialógica.

A língua existe não por si mesma, mas somente em conjunção com a estrutura individual de uma enunciação concreta. É apenas através da enunciação que a língua toma contato com a comunicação, imbuise do seu poder vital e torna-se uma realidade⁴(BAKHTIN, 2006, p. 157)⁵.

Não vivemos em um mundo de frases: a frase não é de ninguém, não é dirigida a ninguém.

A frase pode ser repetida infinitamente e não muda. A enunciação é irrepitível, cada vez que se carrega de um sentido e valor novos.

Até mesmo o tom desempenha um papel determinante, tanto na imagem quanto na palavra: quando se escreve, mas também quando se pinta, a coisa mais difícil de encontrar é o tom justo. Não é o conteúdo, o “o quê”, mas o “como”, é na rendição/renderização, no “como” que deve ser traduzida aquela imagem ou aquela palavra.

Se não levarmos isso em conta, corremos o risco de cair no erro de considerar o texto artístico ancorado no conceito de conteúdo (do “o quê”), na sintaxe, na formalização (aqui como excesso de forma) dos objetos em

⁴ “La lingua esiste non in sé per sé. Ma solo in rapporto a quell’organismo individuale che è l’enunciazione concreta, il concreto atto verbale. Solo tramite l’enunciazione la lingua partecipa all’interazione sociale, ne riceve le energie vitali, diventa realtà” (BACHTIN, 2010, p. 103).

⁵ N. T.: Para uma leitura fluída, transcreveremos as citações diretas de Bakhtin em língua portuguesa ao longo do texto, conforme as traduções em edições brasileiras disponíveis. Citaremos, ainda, em nota, a referência da obra. Nessa citação, a obra referenciada é: BAKHTIN, M.M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Prefácio de Roman Jakobson, apresentação de Marina Yaguello, tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006

que o “signo se automatiza, para o curso dos acontecimentos, a consciência da realidade é atrofiada” (JAKOBSON, 1985, p. 53). Sabe-se agora, devido a certos estudos semióticos, que a escritura literária, pictórica, poética, artística em geral assume como objeto de estudo (o *herói* bachtiniano) não o *conteúdo*, mas a *forma*, não o “o que coisa” é dito, mas o “como” é dito, não a *prosa*, mas a *poesia* (como diria Jakobson, *idem*): não há rima sem o ritmo, não há sentido sem o som, não há frase sem *enunciação* (BACHTIN).

É o que Bachtin (2010) explica, no campo da Literatura, com a distinção entre o “estilo linear” de transmissão da palavra dos outros – na qual o que é percebido, é apenas o *o que coisa*, enquanto o seu *como* permanece além do limiar da percepção –, e o “estilo pitoresco”⁶, em que se “não é apenas o seu sentido objetivo que é apreendido, a asserção que está nela contida, mas também todas as particularidades linguísticas da sua realização verbal”⁷ (BAKHTIN, 2006, p. 154).

O estilo pitoresco em que o impulso é aquele de “apagar as fronteiras do discurso citado, a fim de colorir-lo com as suas entoações, o seu humor, a sua ironia, o seu ódio, com o seu encantamento ou o seu desprezo” (BAKHTIN, 2006, p. 154). Da mesma forma Deleuze (2008), em *Logica della sensazione*⁸ [*Lógica da sensação*], referindo-se à pintura de Francis Bacon, distingue o “figurativo”, o recalcar a figura assim como ela é, ilustrando-a, do “figural”, entendido este último como alteração da ordem estabelecida.

6 “stile pittoresco”. Em tradução portuguesa, essa expressão encontra-se como “estilo pictórico” (BAKHTIN, 2006).

7 “percepiscono non solo ciò a cui si riferisce e ciò che intende il suo contenuto, ma anche tutte le particolarità linguistiche della sua incarnazione verbale” (BACHTIN, 2010, p. 97).

8 “indebolire i confini dell’enunciazione può avere origine dal contesto dell’autore, il quale permea la parola altrui delle sue intonazioni, del suo humor, della sua ironia, del suo amore o del suo odio, del suo entusiasmo o del suo disprezzo” (*ibidem*).

[...] sobre esse terreno [...] leva [...] uma enunciação em favor da sua “cor” [...]. Nas obras literárias, isso é muitas vezes composicionalmente expresso pelo aparecimento de um narrador que substitui o autor propriamente dito. O discurso do narrador é tão individualizado, tão “colorido” e tão desprovido de autoritarismo ideológico como o discurso das personagens. A posição do narrador é fluida, e na maioria dos casos ele usa a linguagem das personagens representadas na obra. Ele não pode opor às suas posições subjetivas, um mundo mais autoritário e mais objetivo⁹ (BAKHTIN, 2006, p. 154-155)¹⁰.

A tendência ao “estilo pitoresco” é caracterizada por “um desenvolvimento notável dos modelos mistos de transmissão¹¹”, diz Bachtin (ibidem, p. 155), “do discurso: o discurso indireto sem sujeito aparente e, particularmente, o discurso indireto livre, que é a forma última de enfraquecimento das fronteiras do discurso

9 “Su questo terreno si produce anche una certa ‘colorazione’ dell’enunciazione altrui [...] Nelle opere letterarie ciò si manifesta, sul piano della composizione, nell’apparizione di un narratore, che prende il posto dell’autore nel senso usuale del termine. La sua parola è individualizzata, colorita e non autorevole ideologicamente, non diversamente da come lo sono le parole dei personaggi. La posizione del narratore è mutevole e, nella maggior parte dei casi, egli parla la lingua dei personaggi raffigurati. Egli non è in grado di contrapporre alle posizioni soggettive un mondo più autorevole e oggettivo” (ibid., p. 98-99).

10 BAKHTIN, M.M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Prefácio de Roman Jakobson, apresentação de Marina Yaguello, tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.

11 “un notevole sviluppo delle forme miste per riportare” (BACHTIN, 2010, p. 101).

citado ¹²” (ibidem), sob este aspecto, “o discurso literário transmite com muito mais sutileza que os outros todas as transformações na inteorientação sócio-verbal ¹³” (ibidem, p. 156). O “estilo pitoresco” se distingue, por exemplo, nos diz ainda Bachtin, da retórica: “o discurso retórico, diferentemente do discurso literário, pela própria natureza da sua orientação, não é tão livre na maneira de tratar as palavras de outrem ¹⁴” (ibidem), à escuta da palavra dos outros. A retórica exige que haja uma percepção clara das fronteiras entre discurso próprio e discurso dos outros é o discurso das “partes” que falam, mas não dialogam. “ele tem”, diz Bachtin, “de forma inerente, um sentimento agudo dos direitos de propriedade da palavra e uma preocupação exagerada com autenticidade” ¹⁵(BAKHTIN, 2006, p. 156).

Pode-se dizer, todavia, que os olhos do leitor-escritor, em sua entidade dualística e ambivalente, sempre desloca a atenção do uso instrumental da *comunicação-informação* da imagem e da palavra, do dito, do óbvio, da *literalidade* para a literariedade, ao sentido *literário*, à obtusidade do *dizer* (BARTHES, 2004). Isso implica uma prevalência da *expressividade*, de um certo modo revolucionária, da *significância* sobre a *significação*.

A ação do ler é, portanto, inseparável daquela do escrever – ainda neste caso não entendamos o “escrever à

12 “il discorso: il discorso indiretto improprio e, soprattutto, discorso indiretto libero, in cui i confini dell'enunciazione altrui sono massimamente indeboliti” (ibidem).

13 “sotto questo aspetto, l'arte verbale è tra i vari tipi di discorso quello che maggiormente riesce a cogliere e a rendere tutte le variazioni che intervengono nel reciproco orientamento socio-verbale del discorso” (ibidem).

14 “Il discorso retorico, già per il fatto che ha un suo proprio orientamento finalizzato, a differenza di quello artistico, non è come quest'ultimo altrettanto libero di potersi dedicare alla parola altrui” (ibidem).

15 “le è connaturato uno spiccato senso del diritto di proprietà sulla parola, ed è particolarmente puntigliosa nelle questioni riguardanti l'autenticità” (BAKHTIN, 2010, p. 101).

letra” (BARTHES, 1998; 1999; 2004), em que escrever significa também interpretar, traduzir o texto, mesmo no caso em que o texto seja escrito em uma língua não estrangeira para o leitor. A “leitura é escritura” (*ri-escritura/de-escritura* [*re-escritura/de-escritura*]), como Roland Barthes sublinhou repetidamente. Essa operação de leitura/escritura é vital para o texto de escritura.

Infelizmente, como o próprio Barthes observa, nos dias de hoje, aqueles que leem – a massa de (presumidos ou *sedicenti* [que se dizem]) leitores, como ele [Barthes] entende – *não escrevem*, são apenas leitores “condenados a uma única prestação (o ler, por enquanto)”. Consequentemente, como Barthes sugere, a única solução para superar essa “maldição” é reencontrar a disponibilidade de *escuta*, de compreensão respondente, e aquilo que ele recomenda é: “fazer do leitor um escritor”.

A escuta é o signo distintivo da escritura barthesiana.

No sentido obtuso, a relação direta, imediata entre significado e significante, a relação de tipo semântica é interrompida. Barthes (2004, p. 55) diz com muita clareza que “o sentido obtuso é um significante sem significado”. O sentido obtuso, o significante, aparece, portanto, não como filiação do significado, como uma consequência sua, subordinado a ele, mas como uma surpreendente e inesperada novidade.

O terceiro sentido, ou sentido obtuso, como diz Barthes (2004), está extremamente ligado à dimensão musical, à dimensão auditiva: feliz coincidência, diz Barthes, é que, no paradigma clássico dos cinco sentidos, o terceiro se refere, de fato, ao sentido auditivo. Essa relação entre o sentido obtuso e a dimensão musical do texto se realiza, de acordo com Barthes, no momento em que “a escuta” (sem referência a uma *phonè* única) detém em potência a metáfora que melhor se adapta ao “textual”: a orquestração, o contraponto, a estereofonia”. A orquestração, o contraponto, a estereofonia são modalidades da textura musical, nas quais os significantes

são livres das relações com os seus próprios significados e são entrelaçados entre eles mediante regras sintáticas. O terceiro sentido, ou sentido obtuso, é, portanto, a dimensão musical do texto.

Bachtin também usa um termo “musical”: polifonia. Referindo-se à Literatura e, em particular, ao romance polifônico que Bachtin faz começar com a obra de Dostoevskij. Polifonia é também um conceito central na pesquisa teórica e criativa de Ejzenštejn, no texto cinematográfico. A orquestra, diz Ejzenštejn, representa o protótipo de um procedimento correto que visa utilizar cada setor expressivo ao máximo de suas possibilidades, sabendo, ao mesmo tempo, colocá-lo no *ensemble* geral.

Polifonia como heterogeneidade dos meios expressivos, cujas “vozes” são reciprocamente respeitadas e distintas, embora coordenadas através de uma hábil “orquestração”. A polifonia é, portanto, funcional para fazer emergir, em um dado momento da realização do discurso fílmico, um determinado elemento expressivo ao máximo de suas possibilidades e atuar, mais do que outros, como significante principal. A polifonia é, portanto, concebida como uma alternância dos meios expressivos em função do efeito dramático. No entanto, isso não significa que mais meios expressivos possam ser utilizados simultaneamente. Se isso ocorre, todos eles se anulam. A alternância não é assujeitamento, mortificação de um meio expressivo para a vantagem de outros, mas esses devem se alternar de acordo com as necessidades expressivas. A orquestração comporta, portanto, uma calculada emergência de um meio expressivo, precisamente através do uso correto e apropriado dos outros (PETRILLI; PONZIO, A., 1999).

A obra fílmica, como obra artística, exige que nos desviemos do “cronotopo cotidiano”, em favor do “cronotopo literário”, em função do ponto de vista (do *como*), estabelecendo uma nova ordem de concatenação e um novo sistema de relações, com o único propósito

de conferir à realidade passiva e estática uma dramática e dinâmica eficácia capaz de expressar uma concepção do mundo.

Polifonia dramatúrgica, separação e ruptura dos meios passivos e realísticos, junção de coisas geralmente mantidas separadas e distintas é o que Ejzenštejn chama *Ex-stasis*, literalmente “sair fora de si” e que pode indicar um modelo dinâmico e temporal das passagens e comutação de um registro expressivo para outro (da imagem à música, à cor). O conceito que Ejzenštejn chama de “*ex-stasis*”, pode ser associado àquele bachtiniano de “corpo grotesco”, em que cada coisa é vista no devir e coligada inseparavelmente com outras coisas, em um processo generativo, como criada e criador: “*o corpo grotesco é um corpo em movimento [...], jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo*”¹⁶ (BAKHTIN, 2013, p. 277, grifo do autor)¹⁷. Esse processo dinâmico do signo foi evidenciado também por Peirce em sua concepção do pensamento como um reinvio de signo a signo que são “interpretantes” uns dos outros e que se seguem sem fim, uma cadeia ininterrupta de signos que Peirce (2003) chamou de “semiose ilimitada”, ou o “jogo do fantasiar”.

Em Bachtin, o caráter polilógico de uma obra literária não se dá pela presença da forma do diálogo clássico, pela sucessão de situações em que os personagens dialogam entre si, da quantidade de partes que se apresentam no texto, mas diz respeito, ao contrário, à possibilidade da obra de ser discurso a mais vozes, com diferentes pontos de vista (como refração de vozes, e não as reportando monologicamente e de maneira *monó*-tona [enfadonha e

16 Il corpo grottesco “*non è mai dato né definito: si costruisce e si crea continuamente, ed è esso stesso che costruisce e crea un altro corpo*” (BACHTIN, [1979] 2001, p. 347, grifo do autor).

17 BAKHTIN, M. M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

de um tom só] como reflexo).

Tudo isso, no entanto, não pode ser encontrado apenas no texto verbal. O convite à escuta é direcionado também em relação à imagem: “escutar a pintura” é o convite estendido por Derrida (2005) em *La verità in pittura* [*A verdade em pintura*].

Como a língua constringe a dizer, ditando regras, códigos e registros, também a imagem me constringe, diz Barthes, a manter sempre uma expressão, a sair da neutralidade, em que o neutro é o marginal, o irrelevante, o fútil, o excedente, o caráter evasivo, o “detalhe exorbitante e inútil”, uma digressão não somente na escritura, mas na própria vida. O infunzional, a alteridade que é subtraída do domínio do sujeito, do verbocentrismo.

A imagem que tenho antes de tirar uma foto assumindo uma pose, diz Barthes (1980), é sempre pesada, imóvel, forte.

A pose é, portanto, uma tentativa de se tornar significativa de si mesma, de se tornar signo, de se colocar no lugar de si mesma, de se imitar, de representar a si mesma, de significar-se e estabelecer uma relação semântica consigo mesma. Esse tipo de imagem pode somente continuar a repetir uma pose com a qual existe um vínculo de coincidência, de identidade, sem possibilidade de se libertar e com a qual adere ponto por ponto, sem deixar espaços vazios. Na repetição, na representação da imagem como pose, a fotografia se desenvolve sem ulterior desenvolvimento: mostra-se nos seus interpretantes de identificação, fechando-se sobre si mesma e não considerando os interpretantes de compreensão respondente.

A fotografia é, assim, constringida a dizer tudo, é uma imagem saturada, diz Barthes (1980, p. 93): “imagem que produz a Morte querendo conservar a vida¹⁸”.

Mas a fotografia é “uma vez”, como afirma Wim

18 *l'immagine che produce la Morte volendo conservare la vita* (BARTHES, 1980, p. 93).

Wenders (2015), não prevê a repetição, testemunha a sua existência do que não é mais, testemunha a existência passada de um fato, certifica um fato, exceto quando essa função de certificação é colocada em crise a partir do sentido obtuso, do terceiro sentido, uma escuta sem orelhas, assim como a visão se escreve no movimento sem ver (“ouço sem ver, e assim, vejo”, Fernando Pessoa, em Wenders, *Lisbon Story*, filme de 1994), sem olhos, diz Derrida (*aveugle-voyant* [cego-vidente]), em uma espécie de traço cego em que o que se pode pre-ver não é a escritura de pesquisa. A escritura do escritor é, acima de tudo, uma escritura sobre a escritura (é uma escritura ao quadrado, diria Derrida).

A *foto*-grafia sabe, também, de escritura, *escrever* em luz, escrever com a luz. Embora sufocada na pose, não é possível destruir a sua *duplicidade*, o seu intercorpóreo dialogismo, que a torna precisamente escritura irredutível a qualquer identidade que não leve em conta a alteridade, apresentando-se e expondo-se, mas sem representar e, por diferimento, remetendo a outro, por semelhança icônica que Barthes define como “essência”, em seu ensaio “A câmara clara”, de 1980. Nesse ensaio, Barthes pesquisa uma imagem de sua mãe que seja fiel a ela, mas que, paradoxalmente, reencontra-a em uma foto de sua mãe quando criança, cronologicamente em uma memória impossível.

O que é, antes de tudo, essa escritura? Não faltam as descrições puramente linguísticas da área conservadora ligadas à tradição da *escritura* como uma *transcrição*. Esta é, sem dúvida, a ideia dominante de instrumentalizar cada linguagem ou escritura, muitas vezes resultado de algumas contribuições de um certo tipo de linguística fixada para caracterizar a língua sobre as regras da *comunicabilidade* como único caráter específico da língua.

As vanguardas artísticas, todavia, refiro-me sobretudo àqueles movimentos artísticos de poetas e pintores que começaram na Rússia nos anos de 1910 e duraram quinze anos, demonstraram amplamente como eram subversivos os instrumentos literários (aqui

o grau de *literariedade* não se refere exclusivamente à Literatura) como formas de protesto contra uma certa tradição e representação da realidade. Esses instrumentos, principalmente e programaticamente conduzidos em um sentido anti-acadêmico, antilinguístico e antigramatical contra o Significado¹⁹, não apenas destacaram a estreitíssima relação com aquelas ciências que com a Literatura se confinam (a linguística, a sociologia, a filosofia²⁰ da linguagem, etc.), mas eles também mudaram, de fato, a reflexão da complexa vastidão do signo, do texto, da escritura, da linguagem sobre todo o panorama semiótico atual.

A complexidade do texto é diretamente proporcional ao grau de expressividade, de literariedade e inversamente proporcional à comunicação-informação, ao seu (de) grau de mera instrumentalidade.

É notório como em algumas linguagens específicas prevalece a *comunicação* sobre cada possível expressão. Bachtin (2014) demonstrou isso amplamente analisando a *linguagem jornalística* em contraposição à *escritura literária* em Dostoevskij e Pasolini (2003; 2005) estendeu o sentido até se referir à comunicação de massa, à *língua técnica*, unificada e nacional, do processo de aculturação da escola ao sistema de homologação televisiva.

Se, de fato, a linguagem de um artigo jornalístico é extremamente instrumentalizada e entendida como modelo de uma sociedade racionalista e, portanto, “*anti-expressiva*” (PASOLINI, 2003), já que elimina da gramática de uma língua apenas os elementos que “servem” à *comunicação*, quanto mais a linguagem da televisão resulta ainda brutal na sua função *monó-tona* e homologadora das outras estratificações linguísticas, traduzidas naquele típico

19 N. T.: Uso de maiúscula para denotar o *Poder intenso* do termo; movimentos que lutavam contra o Poder, contra o *Significado na Língua*; contra o Sistema.

20 N. T.: Uso de minúsculas também de forma intencional, na denotação do espaço reduzido das ciências outras.

“reticulado de frase que repete módulos o mais possível iguais”, unificada também na pronúncia, no “tom da voz”, do “*ditado televisivo*” (ibid., p. 16-17), extremado no slogan e na publicidade.

Segundo Pasolini, “as novas questões linguísticas”, como ele próprio assinala, agora se enquadram em um processo irreversível de unificação da *língua nacional* em uma *língua técnica*, uma *língua comunicativa* em detrimento de uma *língua expressiva*. Esse processo se estende a todos os níveis da linguagem oficial, do literário ao político, este último constituído de frases feitas e grosseiramente técnicas, imbuídas de *linguagem tecnológica*, ou melhor, *tecnocrática*, de uma civilização altamente industrializada, para demonstrar como agora os centros criadores e unificadores da linguagem não são mais as *universidades*, mas as *empresas* (PASOLINI, 2003, p. 18).

A prevalência do fim *comunicativo* sobre o *expressivo*, adverte Pasolini, traria a técnica (como era de fato), e não mais a *literatura*, como o guia da *língua*, chegando a integrar a mesma língua no ciclo de *produção-consumo*, tornando-a, de fato, *consumível*.

Não apenas para Pasolini, mas, de maneira mais geral, para o escritor que quer se ocupar da linguagem, por si só não se interessa com a nova língua tecnológica, se não a detestando, sem, todavia, ignorá-la, opondo-se constantemente a ela, em que o *escrever*, a *escritura* é o único ato de resistência à homologação dominante.

Do leitor-escritor, portanto, não se espera outro: em outras palavras, que ele saiba arriscar o confronto e que esteja disposto a fazer a si mesmo, e a outros, perguntas que não estão nem perto de quem leva o texto ao pé da letra, de quem literalmente segue o texto. Aquele que lê sobre a onda da escritura inventa, cria, tenta, traduz, faz uma operação única e sem réplica, escreve reinventando o texto, assim como aquele que escreve reinventa a escritura, uma tentativa infinita de celebrar a escritura no próprio ato de torná-la invenção surpreendente – não incluindo entre

esses aqueles que escrevem acreditando que a escritura é apenas um instrumento de comunicação.

O leitor que, ao invés, não consegue se distanciar do texto, subtrai-se de certos critérios didáticos, dogmas estéticos e ideais institucionais, pertence à trama do mundo, entrelaçando-se a ela [trama do mundo] e mantendo, de fato, um estado de fato constituído, na sua delimitação territorial, de “não-lugares” que representam essa época, identificáveis tanto nas

instalações necessárias à circulação acelerada de pessoas e dos bens (estradas de alta velocidade, entroncamentos, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais ou, mesmo, os campos de refugiados onde estão estacionados os refugiados do planeta ²¹(AUGÉ, 2002, p. 36).

O verdadeiro leitor, pelo contrário, – isso também se aplica ao leitor-observador na esfera não-verbal – é figurável como *criador em segundo*, também o escritor de um ato criativo que conduz o texto em diálogo com o mundo, lendo e interpretando. O leitor-escritor que opera essa arte escreve da iconicidade do texto, da sua interpretabilidade, acionando nisso o jogo da escritura, entendido este último como um estratégia indireto de uma pesquisa sem fim, sem solução e, juntos, “infinito entretenimento” (BLANCHOT, 1977).

O leitor que não deixa de se concentrar sobre a língua, e que continua a chamar as coisas nomeando-as, obedece e atende às exigências e às edificações da realidade

21 “istallazioni necessarie per la circolazione accelerata delle persone e dei beni (strade a scorrimento veloce, svincoli, aeroporti) quanto i mezzi di trasporto stessi o i grandi centri commerciali o, ancora, i campi profughi dove sono parcheggiati i rifugiati del pianeta” (AUGÉ, 2002, p. 36).

representacional, mas “o que se vê nunca está no que se diz²²” (FOUCAULT, 2001, p. 23).

Por outro lado, o leitor-escritor que lê traduzindo hipotetiza estratégias, produz anticorpos, reorganiza a textura do texto de modo que saiba falar, escrever, desenhar, modelar – evitando as prescrições da razão dogmática, através de um diferimento contínuo, um movimento que contesta a própria língua que usamos acriticamente e que conseqüentemente nos reduz a seus empregadores – a “língua fascista” (BARTHES, 1981) que nos constringe a dizer, repetindo termos e significados para “ouvi dizer” e “frases feitas”. A língua manipula os objetos com signos alheios a eles, tanto é que “quando diz Mundo, ele [o homem] não possui, depois de tudo, mais que um bizarro fragmento de visão, e o arredonda em sua boca²³” (VALÉRY, 2003, volume II, p. 19).

O texto icônico, ao contrário, é entretecido de uma escritura que não permite à língua de contê-lo, de assinalá-lo, de rotulá-lo, de marcá-lo. Pesquisa na visão: o texto icônico busca indefinidamente uma escritura da qual tudo o que é torna-se nela, é apenas uma tradução. Como já observava Merleau-Ponty (2003, p.71), “em torno de uma intenção de significar²⁴” os objetos, “a palavra vai tateando²⁵”.

A escritura, ao não aderir ao mundo do idêntico, não pode ser dita nas formas usuais e usadas da língua. Em vez disso, a escritura nos permite de fazer falar a língua, de fazê-la falar do indizível, do inaudível, do invisível, isto é,

22 “ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice” (FOUCAULT, [1966] 2001, p. 23).

23 “quando dice Mondo, egli [l'uomo] non possiede, dopo tutto, che un bizzarro brandello di visione, e l'arrotonda sulla sua bocca” (VALÉRY, 2003, vol. II, p. 19).

24 “intorno ad una intenzione di significare” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 71).

25 “la parola va a tastoni” (ibidem).

de tudo o que essa língua não consegue *dizer*, de tudo o que essa língua não consegue, nem sequer, conceber.

A escritura colhida no signo icônico (PEIRCE, 2003), mostrando-se abertamente e em público, é um texto sempre exposto, sem abrigo, sem morada, que não encontra justificação nos álibis que as lógicas ideológicas fornecem e que, aliás, estão bem garantidas pela representação. Embora seja um dispositivo que se expõe, esse tipo de texto, todavia, mostra-se sem se expor, assemelha sem identificar, mostra a superfície de seu rosto sem nunca se referir ao objeto, não se deixando dizer de uma vez por todas, de modo claro, unívoco e definitivo: ele se expõe assim sem explicar, sem tentar precisar, apesar de não dar razão, apesar de não aderir à representação com genuflexões, reverências obsequiosas e homenagens solenes.

Por isso, estimulamos incessantemente uma visão semiótica que nos permite não só ver as coisas de um certo modo, de um certo ponto de vista sígnico - um olho “talhado para ver”, mais uma vez na imagem do *aveugle-voyant* (tendo algo a ver com a cegueira, em uma hipótese “ab-ocular” em que “*aveugle* deriva de *ab oculis*: não *do ou através* dos olhos, mas *sem* os olhos”, diz Derrida, 2016, cego, mas vidente, 1990) - mas, o mais importante e vital, nos dá a (re)habilitação para voltar a escrever.

O fato é que a possibilidade semiótica consiste precisamente nessa reflexão crítica. “Semiótica” (distinta da “semiose”) é aquela particular atitude, aquela específica tendência do animal humano para refletir sobre seus próprios signos e dos outros, e, portanto, também o que está na base de sua condição de único responsável em nível planetário (incluídos o nível do mar e as temperaturas fora de controle), mas também o único capaz de re-escrever, de re-configurar a superfície do mundo atual através de estratégias textuais e nas formas incomensuráveis que lhe convêm (desenho / pintura / escritura).

Na semiótica de Peirce (1931-58, p. 8.183), o

Dynamical Object [Objeto dinâmico] é ²⁶“o objeto como ele é”, “objeto realmente eficiente, mas não imediatamente presente” ²⁷(*ibid.*, p. 8.343). “O objeto imediato”, o objeto imediatamente presente no signo, tende, graças ao seu componente icônico, em direção ao “objeto dinâmico”. É, de fato, o ícone que permite a superação da convenção simbólica e da causalidade-contiguidade do índice: o ícone é a força motriz da abdução, que, ao contrário da dedução e da indução, tem uma natureza predominantemente icônica. A ampliação qualitativa da visão é icônica, abduativa.

É evidente que o texto icônico - que em outros lugares, por comodidade, eu batizei de “arresto” (PONZIO, L., 2010) - é um tipo de signo muito complexo e raro e, como tentei descrevê-lo, ele é dotado de uma escritura distraída e imemorial, uma escritura sem memória e sem morada, uma escritura na qual os significados se ignoram reciprocamente e se tornam inevitavelmente antipáticos às regras da língua.

Esse tipo de escritura tem a capacidade de explorar os intervalos, de sondar as pausas, de vasculhar os espaços em branco, de escutar os silêncios, ou seja, aqueles lugares onde não há nomes nem representações. Nesse sentido, o texto/signo icônico se pode ver, torna-se visível, mas será impossível *dizê-lo* em sua totalidade.

Como dissemos, pouco a pouco é que nos aproximamos do texto icônico, a palavra se perde muda [relativo a mutismo]: o escritor desenha novas palavras, tanto quantas ele precisa das palavras, reinventando a escritura, sem, todavia, deixar nenhuma pista, em um discurso sempre vago e carente de palavras. Portanto, o texto icônico, visto em seu inacabamento, é um passo inacabado, um passo sem pegadas (DERRIDA, 2005), sem pistas, resultando em texto intratável, inconsumável, paradoxalmente ilegível. Há coisas que o sistema não

26 “l’oggetto quale esso è” (PEIRCE, 1931-1958, p. 8.183).

27 “oggetto realmente efficiente, ma non immediatamente presente” (*ibidem*).

pode assimilar, não pode digerir, “uma delas é a poesia; a “consumação é do livro, é da edição, mas não da poesia”: “a poesia é inconsumável” (PASOLINI, 2005, p. 65).

Ao contrário da transcrição, a escritura - não apenas a escritura artística -, a escritura como uma capacidade sintática espécie-específica do animal humano (SEBEOK, 1984), combinatória, como bricolagem, como re-composição, é também inovação, remodelação, requalificação da vida, bem como um recomeço de uma “vida nova”.

O texto de escritura em sua modalidade de “*écriture avant la lettre*” [*scrittura prima della lettera*] (LÉVINAS, 1982), da escritura como modelagem primária antecedente ao falar e à transcrição, não é o que está escrito, não se faz encontrar na inscrição da letra indelével. No texto literário, na trama das letras dispostas na página de maneira linear, entrevê-se um entrelaçamento, inscreve-se um esboço, delinea-se um estratagema que conduz além do ver, porque exige não só a saída dos limites do próprio horizonte, mas também o desvio do olhar, levantando os olhos do escrito ou apertando-os, o que permite a escuta. É um texto que a leitura reescreve, não arbitrariamente, mas em um diálogo inexaurível, que consiste no encontro de palavras, da palavra que fala à palavra que escuta. Se o texto-atestado pede para ser encontrado, restituído, a escritura, ao contrário, perde-se no fio do discurso e não deixa nenhuma pista de si na materialidade das letras e na concatenação das palavras que a leitura percorre.

A leitura, como compreensão respondente, é uma operação de reescritura interminável. Normalmente, o sentido do que estamos lendo é dado por partes do texto, de linhas, de palavras que não temos mais diante dos olhos, as quais superamos, deixamos para trás, que existem apenas como nossa retenção, como recordação. É nessa superação do escrito, nesse alongamento para além, que o texto, a escritura maximamente se dá a ler. O que retemos da obra é

esse deixar o texto para trás.

Enquanto lemos, algo permanece certo, mas, ao mesmo tempo, apagamos o resto. Isso acontece mais com o texto literário, poético, que é difícil de reter, de conservar, de possuir. Assim, o texto que acreditamos ter lido, paradoxalmente, nunca foi lido. Mas é precisamente essa leitura interminável, que não consegue, com seu conter, seu deter, seu reter, exaurir o texto - essa leitura que, no momento que afirma um sentido, inevitavelmente perde os outros e, no momento que decide um percurso, deve transcurar os outros - para permitir ao texto de viver como escritura, de viver no “tempo grande” de que Bachtin fala.

No texto da escritura, lemos traduzindo, lemos escrevendo, reescrevendo, como se estivéssemos de frente a um livro com páginas ainda brancas. O espaço branco da escritura é abertura do texto, a porta, o acesso, uma chave de leitura. “Escrever”, afirma Calvino (2002, p. 145), “foi sempre tentar apagar algo já escrito e colocar em seu lugar algo que ainda não sei se conseguirei escrever”²⁸. A escritura reescreve, melhor *de-escreve*, o texto, emancipando-o de seu caráter informativo e tipográfico, devolvendo-o à paleta de interpretação, expondo-o a gamas cromáticas não admitidas, colocando-o em diálogo com o que é outro do idêntico, operando no limiar de algum lugar e na desterritorialização deste mundo.

Devemos, portanto, partir do pressuposto de que existe, por um lado, o questionamento do mundo feito apenas por enunciados afirmativos, organizados pelo “trama do mundo” e, por outro lado, pelo movimento visionário para alcançar o desígnio secreto do mundo: um movimento sem fim, uma configuração inesgotável de uma textura do mundo, não em sua forma simbólica, mas na rendição/renderização de uma superfície interminável.

Aqui está o ponto a partir do qual se pode

28 “è sempre stato cercare di cancellare qualcosa di già scritto e mettere al suo posto qualcosa che ancora non so se riuscirò a scrivere” (CALVINO, 2002, p. 145).

comprender criticamente o movimento de visão e também dar um salto desenvolvido em direção à pesquisa de uma forma inédita e inaudita, que atravessaria, mesmo que não de uma vez por todas, o diorama fraudulento oferecido pela representação.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Nonluoghi**. Milano: Elètheura, 2002.

BACHTIN, Michail M. (1965). **L'opera di Rabelais e la cultura popolare**. Trad. italiana di M. Romano. Torino: Ed. Einaudi, [1979, 1ª edizione] 2001.

BACHTIN, Michail M.; VOLOŠINOV, Valentin. V. **Parola propria e parola altrui nella sintassi dell'enunciazione**. A cura di A. Ponzio. Lecce: Pensa Multimedia, 2010.

BACHTIN, Michail M. e il suo circolo. **Opere 1919-1930**. A cura di A. Ponzio, trad. in collaborazione di L. Ponzio, con testo russo a fronte. Milano: Bompiani, 2014.

BARTHES, Roland. **La camera chiara**. Torino: Ed. Einaudi, 1980.

_____. **Lezione**. Torino: Ed. Einaudi, 1981.

_____. **Scritti**. A cura di G. Marrone. Torino: Ed. Einaudi, 1998.

_____. **Variazioni sulla scrittura** seguito da **Il piacere del testo**. A cura di C. Ossola. Torino: Ed. Einaudi, 1999.

_____. (1982). **L'ovvio e l'ottuso**. Saggi critici. Trad. di C. Benincasa, G. Battiroli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti. Torino: Ed. Einaudi, 2004.

BLANCHOT, Maurice. **L'infinito intrattenimento**. Trad. di R. Ferrara. Torino: Ed. Einaudi, 1977.

CALVINO, Italo. **Mondo scritto e mondo non scritto**. Milano: Mondadori, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon. Logica della sensazione**. Trad. italiana di S. Verdicchio. Macerata: Quodlibet, 2008.

DERRIDA, Jacques. **Memorie di cieco**. L'autoritratto e altre rovine. Milano: Abscondita, 1990.

_____. **La verità in pittura**. Roma: Newton&Compton, 2005.

_____. **Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile**. Milano: Jaka Book, 2016.

FOUCAULT, Michel (1966). **Le parole e le cose**. Trad. di E. Panaitescu. Milano: BUR, 2001.

JAKOBSON, Roman. **Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali**. Introd. di Riccardo Picchio. Torino: Ed. Einaudi, 1985.

LÉVINAS, Emmanuel. **L'au-delà du verset**. Paris: Minuit, 1982.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1960). **Segni**. Milano: Il Saggiatore, 2003.

PASOLINI, Pier Paolo (1969). **Empirismo eretico**. Milano: Garzanti, 2003.

_____. **Pasolini rilegge Pasolini. Intervista con Giuseppe Cardillo**. Milano: Archinto, 2005.

PEIRCE, Charles S. **Collected Papers**. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1931-1958.

_____. **Opere**. A cura di M. Bonfantini. Milano: Bompiani, 2003.

PETRILLI, Susan; PONZIO, Augusto. **Fuori campo**. I segni

del corpo tra rappresentazione ed eccedenza. Milano: Mimesis, 1999.

PONZIO, Luciano. **L'iconauta e l'artesto**. Configurazioni della scrittura iconica. Milano: Mimesis, 2010.

_____. **Icona e Raffigurazione. Bachtin, Malevič, Chagall**. Nuova edizione. Milano: Mimesis, 2016a.

_____. **VISIONI DEL TESTO**. Lecce: Pensa, 2016b.

_____. **L'immagine e la parola nell'arte tra letterarietà e raffigurazione**. Alberobello: AGA Arti Grafiche, 2017a.

_____. **Visões do texto**. Trad. Mary Elizabeth Cerutti-Rizzatti e Giorgia Brazzarola; org. Neiva de Souza Boeno; apresentação João Cavalcanti Nuto. São Carlos - SP: Pedro & João Editores, 2017b.

SEBEOK, Thomas A. **Il gioco del fantasticare**. Trad. di M. Pesaresi. Milano: Spirali, 1984.

VALÉRY, Paul. **Quaderni**. Vol. II. Milano: Adelphi, 2003.

WENDERS, Wim. **Una volta**. Roma: Ed. Contrasto, 2015.

WENDERS, Wim. **Lisbon Story** [1994]. Regia: Wim Wenders; Distribuidore: Dall'Angelo Pictures. Genere: drammatico. Durata: 105'. Colore. Sottotitoli in italiano. Formato Audio: italiano (Dolby Digital 2.0), 2011.