

Lucas Dupin Melo

## PAISAGEM-PÁGINA

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes /UFMG  
2013

Lucas Dupin Melo

## PAISAGEM-PÁGINA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes

Área de Concentração:  
Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador:  
Profa. Dra. Daisy Leite Turrer

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes /UFMG  
2013

Dupin, Lucas, 1985-  
Paisagem-página [manuscrito] / Lucas Dupin Melo. – 2013.  
82 f. : il.

Orientadora: Daisy Leite Turrer.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes, 2012.

1. Blanchot, Maurice, 1907- – Teses. 2. Percepção – Teses. 3.  
Imaginário – Teses. 4. Ambiguidade – Teses. 5. Livros – Teses. 6.  
Imagem (Filosofia) – Teses. 7. Objeto (Estética) – Teses. 8. Arte –  
Filosofia – Teses. I. Turrer, Daisy, 1950- II. Universidade Federal de  
Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 701

*Às duas.*

## AGRADECIMENTOS

À Daisy Turrer, que não soube medir esforços para trilhar percursos e paisagens que propunha, a cada vez diferentes;

À minha esposa Andréia Laura, por compartilhar desde o primeiro olhar o brilho e a alegria do encontro;

Ao Davi e Samuel, por me ensinarem todos os dias que as palavras são antes de mais nada, coisas para se descobrir e inventar;

À minha Mãe, Pai e irmão, presentes e sempre confiantes no sucesso dos meus empreendimentos;

Ao Márcio Carvalho, por acolher as dúvidas e angústias que tentamos esconder até de nós mesmos;

Aos amigos, em especial aqueles com quem partilhamos mais de perto as angústias e alegrias deste trabalho; em especial, André Rocha, Tales Bedeschi, Paulo Nazareth, Lorena França, Thales Amorim;

Ao Paulo Maia, pelo olhar voltado para cima a me apontar caminhos;

Aos colegas da EBA, em especial Hélio Nunes pela coragem e parceria em encarar comigo a Representação Discente e a criação da revista Limiar;

A todos os professores e funcionários da pós-graduação da Escola de Belas Artes: meu reconhecimento. Em especial, Zina, Sávio, Lúcia Pimentel, Mabe Bethônico, Piti, Cacau, Marcos Hill, Stéphane Huchet, Rodrigo Duarte; Liliza Mendes;

À Gelva e Wagner Bruno, pelo carinho e apoio de sempre;

À banca de qualificação e defesa pelas valiosas contribuições;

À FAPEMIG pelo auxílio financeiro para realização desta pesquisa.

*Sê sempre morto em Eurídice,  
a fim de estar vivo em Orfeu.*

Maurice Blanchot

## RESUMO

Esta dissertação pretende investigar a ambiguidade que envolve a experiência artística tomando como ponto de partida a analogia presente no título *Paisagem-página*. Empregamos a noção de *paisagem* como espaço metafórico de escrita e de leitura para considerar, por fim, o que poderia ser visto como a interminável oscilação de suas duas versões: ora a mirada do que vemos como realidade manifesta, ora a miragem que faz vacilar o que vemos pelo que nos olha, abrindo-nos à potência do imaginário. Elegemos, sobretudo, as formulações de Maurice Blanchot no texto “As duas versões do imaginário” presente no livro *O espaço literário* (1955) e, Georges Didi-Huberman no livro *O que vemos, o que nos olha* (1992), para construir tal abordagem.

PALAVRAS-CHAVE: imagem; imaginário; Livro; paisagem; ambiguidade.

## RÉSUMÉ

Cette dissertation vise à étudier l'ambiguïté qui entoure l'expérience artistique en prenant comme point de départ l'analogie présents dans le titre *Paysage-page*. Nous utilisons la notion de *paysage* comme un espace métaphorique de l'écriture et de la lecture, pour finalement envisager ce qui pourrait être considéré comme l'oscillation sans fin de ses deux versions: soit le regard de ce que nous considérons comme la réalité, parfois le mirage c'est ce vaciller nous voyons que par le regard, nous ouvrir à la puissance de l'imagination. Nous élu, surtout, les formulations de Maurice Blanchot dans le texte "Les deux versions de l'imaginaire" dans ce livre *L'espace littéraire* (1955) et Georges Didi-Huberman sur le livre *Ce que nous voyons ce qui nous regarde* (1992), a fin de construire tels approche.

MOTS-CLÉS: image; imaginaire; Livre; paysage; ambiguïté.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Vista parcial da instalação "Livro-paisagem". Ecovila de Terra UNA, 2010.....	13
Figura 2 - Vista parcial da instalação "Livro-paisagem". Ecovila de Terra UNA, 2010.....	14
Figura 3 - Vista parcial da instalação "Livro-paisagem". Ecovila de Terra UNA, 2010.....	14

## SUMÁRIO

1. Introdução.....	9
2. Do finito do <i>livro</i> ao infinito do <i>Livro</i> .....	20
3. Paisagem: mirada, miragem.....	36
4. Quando olhar é tornar-se imagem.....	56
5. Considerações finais.....	74
6. Referências.....	79

## 1.Introdução

*Assim o mundo, se ele pudesse ser traduzido e reproduzido num livro, perderia todo o fim e tornar-se-ia aquele volume esférico, finito e sem limites que todos os homens escrevem e onde eles são escritos: não seria mais o mundo, seria, será o mundo pervertido na soma infinita dos possíveis.*

Maurice Blanchot

Esta pesquisa pretende investigar a ambiguidade que envolve a experiência artística a partir do diálogo das formulações teóricas de Maurice Blanchot (1907-2003) e Georges Didi-Huberman (1953-). No entanto, convém nos perguntarmos de antemão o que é da *paisagem*; da *página*; e, por fim, de *paisagem-página*.

O que compreendemos como uma paisagem, frequentemente refere-se a algo a ser visto. Mesmo quando vinculada à dimensão do relato ou de uma descrição, paisagem, liga-se à dimensão do olhar e da imagem. Fazemos do que está diante de nós, queiramos ou não, uma ordenação de sentido: juntamos, limpamos, moldamos o que vemos. Ora, não é de se espantar que diante de uma mesma paisagem ou, para ser mais amplo, diante de uma mesma coisa a ser vista, produzamos relatos completamente diferentes entre si. O que se apresenta é, neste caso, algo que estaria implícito no que designamos e tomamos como uma paisagem ao fazermos do que vemos uma invenção moldada em negativo sobre nossa própria experiência.

Assim, supomos que o que compreendemos como sendo uma paisagem, estaria intrinsecamente relacionado ao ato de ver. *Paisagem* aparece ao longo da dissertação como um conceito operatório; isto é, para além do que seria a busca epistemológica (“O que é uma Paisagem?”) ou histórica de sua compreensão, a assumimos como conceito responsável por intermediar nossa relação com o que chamamos de ‘realidade’. É nessa direção que elegemos as formulações teóricas de Anne Cauquelin, uma vez que a autora compreende a noção de paisagem como produto de uma invenção.

Enquanto isso, *página*, compreende por metonímia, a dimensão do livro e da longa história que o atravessa como ordenação de sentido e objeto de posse. Ela ainda aparece sob a duplicidade de um espaço a ser lido e/ou escrito, ou seja, oferta-se ao mesmo tempo como local de entrecruzamento da ação de leitura e de escrita.

Ao partir dessas duas possibilidades, o que tomamos como *paisagem-página* compreende inevitavelmente a ambiguidade de um espaço (des)dobrado; de um espaço que, ora se apresenta como a ordenação de um sentido no mundo, o que chamamos de mirada, ora a abertura daquilo que vemos para o espaço onde o sentido sempre falta, uma miragem.

Nessa perspectiva, somos encaminhados ao paradoxo em que aquilo que vemos e buscamos circunscrever é algo no qual já nos encontramos irremediavelmente inscrito. Quer dizer, enquanto acreditamos ver no real algo exterior a nós mesmos e passível de posse, esquecendo-nos que o que vemos parte e retorna ao nosso próprio olhar.

Cabe esclarecer ao leitor que, se as noções de *paisagem* e *livro* aparecem como fio condutor no desenvolvimento desta pesquisa, é porque apareceram antes na condução da minha prática como artista e, sobretudo, à questões conduzidas pelo trabalho *Livro-paisagem* (2010).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> O trabalho *Livro-paisagem* foi realizado na ocasião da residência artística do Prêmio Interações Florestais em 2010 na Ecovila de Terra UNA, intitulado originalmente como "O barro, a paisagem, o caminho/A palavra, a página, o livro". Para mais imagens *vide*: <<http://www.terrauna.org.br/InteracoesFlorestais2010/2010.html>>



Figura 1 - Vista parcial do trabalho "Livro-paisagem".  
Ecovila de Terra UNA, 2010. Fotografia Lucas Dupin.

O trabalho *Livro-paisagem* consistia na instalação de diversas frases construídas por letras cortadas sobre a superfície de tijolos de barro cru, dispostas ao longo de uma trilha em meio a uma floresta. Estes tijolos, por não serem queimados e expostos à ação do tempo, pouco a pouco foram se desfazendo e retornando à sua forma anterior e ao mesmo tempo sendo assimilados pelo crescimento das plantas do seu entorno. Para 'ler' esse livro, o leitor era requisitado a percorrer toda sua extensão de montagem, fazendo do ato de leitura a necessidade do deslocamento do leitor pelo espaço.



Figura 2 - Vista parcial do trabalho "Livro-paisagem". Ecovila de Terra UNA, 2010. Fotografia Lucas Dupin.



Figura 3 - Vista parcial do trabalho "Livro-paisagem". Ecovila de Terra UNA, 2010. Fotografia Lucas Dupin.

Longe de querer colocar esta produção como centro ou fim dessa pesquisa, todas as questões aqui postas são devedoras *a priori* dos questionamentos suscitados a partir desse trabalho. O pressuposto de se pensar a paisagem como página, a palavra como o próprio barro retirado do local, e o livro como caminho – que, lembremos, só existe, só o é pelo caminhante, aqui, leitor – compreendem a analogia com o livro, e, conseqüentemente, sua ambigüidade, uma vez que ao mesmo tempo em que o evoca, o destrói.

As questões advindas dessa situação, quiçá possível, foram encontrar repouso – embora insone<sup>2</sup> – na “forma retórica do paradoxo” (BIDENT, 1998, p.236) trabalhada por Blanchot. Ao elegê-lo como teórico central para fundamentar as questões às quais aspiramos neste trabalho, torna-se preciso situar suas reflexões, que só poderão ser compreendidas fora das relações dicotômicas com as quais estamos confortavelmente habituados, como: noite ou dia, morte ou vida, possibilidade ou impossibilidade. O autor, em suas formulações teóricas, desestabiliza estas noções como oposições e instaura um espaço ambíguo, em que os opostos não se opõem, mas coexistem como tensão dos contrários. Neste espaço proposto por Blanchot, não sendo mais possível eliminar um lado em primazia do outro, fica inviabilizada a possibilidade de se decidir entre uma coisa *ou* outra: é sempre uma *e* outra, como as duas faces da mesma moeda, “[...] daí que a ambigüidade, embora só ela torne a escolha possível, está sempre presente na própria escolha.” (BLANCHOT, 2011, p.286).

É dessa situação ambígua que acompanha seu pensamento que somos impelidos na direção de um universo que não exclui nada para dizer algo. Não há uma palavra esclarecedora, dotada da verdade que seria capaz de sobrepor às demais. Ficamos sempre no reino da indeterminação, pois, se os opostos só fazem sentido em relação a um ponto de referência, um centro, este se encontra para Blanchot em movimento:

---

<sup>2</sup> Cf. TURRER, Daisy. *Nota insone*. In: \_\_\_\_BRANCO, et al (Orgs), 2004.

“[...] centro fixo que também se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto e mais imperioso” (2011b, p.9).

Deste modo, pretendemos aproximar o espaço de criação do objeto artístico ao espaço literário formulado por Blanchot, entendendo que neste estudo o *livro*, ou seja, a *página*, que o artista escreve, surge da e retorna à *paisagem*, que, infinda e sempre outra, ultrapassa o esforço criativo dado a ver através do *livro*, da mesma maneira que o objeto artístico. Este movimento impele-nos para outro espaço sempre aquém e/ou além do livro e do objeto artístico e que diz respeito à experiência do artista. Experiência essa que não é possível circunscrever, pois é da ordem do inalcançável, do que não é possível circunscrever: uma miragem sempre por vir. Dessa forma, não pretendemos nos ater apenas ao objeto artístico, mas, sobretudo, investigar, na concepção de Blanchot, a experiência que o envolve.

Blanchot dedicou-se inteiramente à literatura, o que não significa dizer que suas formulações se limitem a esta. Embora seja possível estendê-las aos mais variados campos do saber e, mesma dada a atualidade e importância de seus escritos, poucas pesquisas têm sido feitas no intuito de aproximar suas formulações ao âmbito das artes visuais, ficando o autor em geral, restrito ao universo teórico literário.

Na tentativa de abrir o diálogo com as artes visuais, elegemos para participar desse espaço ambíguo proposto pelo autor a partir da literatura, os seguintes autores: George Didi-Huberman, em suas reflexões sobre a imagem e o ato de ver no livro *O que vemos, o que nos olha* (2010); Jacques Derrida, no artigo “Sobre o livro por vir” em *Papel-máquina* (2004), no qual dedica suas observações às formulações desenvolvidas por Blanchot. Michel Foucault será trazido à discussão apenas do primeiro capítulo com alguns textos do livro *As palavras e as coisas* (2007).

Cabe esclarecer que esta pesquisa não pretende realizar uma leitura histórica sobre o livro, com a ressalva de que esta será apresentada ao leitor apenas quando se fizer necessário para compreender e discutir sua dimensão metafórica como livro-natureza ou livro-mundo. Utilizaremos para isso, o capítulo “O livro como símbolo” presente no livro *Literatura Européia e Idade Média Latina* (1996), de Ernst Robert Curtius, no qual o abordará a partir de seu aspecto simbólico.

Da mesma forma, as pesquisas realizadas por Maria Augusta Babo em *A escrita do livro* (1993) e Daisy Turrer em *O livro e a ausência de livro em Tutaméia de Guimarães Rosa* (2002) e em *Dos Estados do Livro* (2005). Embora sejam ambas as pesquisas realizadas no campo da literatura, empreendem uma compreensão do livro tal como articulado nesta dissertação e que também têm como referência principal o *corpus teórico* acima citado.

No primeiro capítulo intitulado “Do finito do *livro* ao infinito do *Livro*” buscamos introduzir o leitor no universo teórico de Blanchot a partir da diferenciação que realiza entre uma escrita como ferramenta de comunicação de outra vista pelo autor como experiência. Para contribuir na elucidação dessa ambiguidade da noção de escrita em Blanchot, fazemos uma sucinta aproximação à noção de *escritura* em Barthes. Será a partir daí que adentraremos o espaço ambíguo no qual Blanchot situa a experiência literária, presente no movimento de oscilação infundável entre o *livro*, (objeto escrito, finito, real) e o *Livro* (*experiência da escrita*, infinito, imaginário). Essas considerações são de fundamental importância na compreensão do espaço literário trabalhado por Blanchot, assim como na sua compreensão do real que, como veremos, é sempre real e imaginário ao mesmo tempo.

A partir das paisagens que o próprio autor enuncia – desérticas, labirínticas, desenraizadas – no capítulo “Paisagem: mirada, miragem”, trabalhamos, sobretudo, a duplicidade que nos encaminha seu pensamento ao compreender a literatura em

relação ao mundo como a instauração de uma outra realidade. Para isso, buscamos situar o leitor na distinção que Blanchot realiza entre uma linguagem que empregamos diariamente para nos comunicarmos de outra que tem sua origem na literatura e que instaura sua própria realidade. Como veremos esta diferenciação está intimamente ligada à sua concepção de imaginário, presente, sobretudo, no texto *As duas versões do imaginário*.

Ainda no segundo capítulo, trabalhamos a noção de paisagem sob a perspectiva apresentada por Anne Cauquelin no livro *A invenção da Paisagem* (2003) a fim de estabelecer um atravessamento às formulações de Blanchot na literatura. Ao tomar o que entendemos por paisagem na mesma perspectiva da autora, ou seja, como produto de uma invenção mediada pela linguagem, é possível nos voltarmos para seu espaço sob a mesma ambiguidade posta por Blanchot em relação à experiência literária. Assim, tal como na relação entre *livro* e *Livro* ou nas duas versões do imaginário propostas pelo autor, propomos o que poderiam ser duas versões da *paisagem*: *mirada*, *miragem*.

Apresentadas as condições para que o leitor possa compreender a ambiguidade do pensamento de Blanchot, no terceiro e último capítulo, “quando olhar é tornar-se imagem”, procuramos estabelecer um diálogo das articulações de Blanchot e Cauquelin, com as formulações de Georges Didi-Huberman presentes no livro *O que vemos, o que nos olha* (2010). Limitamo-nos a aproximá-los, principalmente no que tange à concepção do *ato de ver* proposta por Didi-Huberman, uma vez que para ele esta funcionaria como uma ‘operação de sujeito’, fazendo do que vemos uma paisagem fendida, inquieta e envolta em nossas névoas. Assim, ao pensarmos sob a perspectiva do autor o que aqui designamos como *paisagem-página*, somos entregues ao espaço ambíguo e original (em seu duplo sentido) da imagem, no qual aquilo que cremos ver fora de nós parte e retorna a nós mesmos.

Por fim, podemos nos perguntar em relação à experiência que envolve o objeto artístico: de “onde” e a “quem” caberia fazer do que vemos a profunda inquietude que nos encaminha a fazer da *paisagem* uma *página*?

## 2. Do finito do *livro* ao infinito do *Livro*

*a ninfa ali deitada apunhalou o livro, e o livro, num rasgo de vontade, registrou o facto; a ninfa ali deitada espezinhou o livro, e o livro, num rasgo de sensibilidade, guardou os passos mal dados; a ninfa, ali deitada, queimou o livro, e o livro, num rasgo de inteligência, espalhou-se no ar.*

Maria Gabriela Llansol

Do finito do *livro* ao infinito do *Livro*: bastaria-nos concentrar somente em cada uma dessas palavras e em seu encadeamento para que, aparentemente, pudéssemos encontrar uma possível compreensão do que viria a ser *livro* e *Livro* a partir do universo teórico de Maurice Blanchot. Logo de início, cabe advertir que todo o esforço estaria fadado ao insucesso caso queiramos *encontrar* um sentido prático ou científico dessas noções, pois como nos adverte o autor, “encontrar é quase exatamente a mesma palavra que buscar, que diz: ‘dar a volta em’” (2010, p.64).<sup>3</sup> Assim, não haveria sob este aspecto do *giro*, espaço para o estabelecimento dicotômico de tais noções trabalhando-as como definições estanques, assertivas.

Blanchot, para quem “[...] o trabalho e a pesquisa literários [...] contribuem para abalar os princípios e as verdades abrigadas pela literatura” (BLANCHOT, 2010, p.8), ao direcionar seu interesse para o próprio ato que envolve escrever, realiza um ‘curto-circuito’ sobre a linguagem que faz abri-la à sua própria realidade. Não à toa, o autor elege ao longo de suas formulações escritores que fazem emergir a questão da escrita. É o caso, por exemplo, de Mallarmé que, segundo ele, pelas mais simples palavras – “[...] esse jogo insensato de escrever” (2010, p.8) – abre a escrita à *escrita*: a escrita que tem seu lugar no mundo e habita o livro à escrita enquanto experiência desestabilizadora de seus limites, em outras palavras, Livro.

---

<sup>3</sup> “— Lembro-me de que a primeira significação da palavra encontrar não é de forma alguma encontrar, no sentido do resultado prático ou científico. Encontrar é tornear, dar a volta, rodear. Encontrar um canto é tornear o movimento melódico, fazê-lo girar. Aqui não existe nenhuma ideia de finalidade, ainda menos de parada. Encontrar é quase exatamente a mesma palavra que buscar, que diz: ‘dar a volta em’” (BLANCHOT, 2001, p.63-64).

Embora estejamos interessados na interseção das formulações teóricas de Blanchot com as Artes Visuais sob o pretexto de uma 'Paisagem-página', não podemos nos furtar a uma discussão acerca da noção de escrita. As noções de *livro* e *Livro*, que pretendemos desenvolver neste capítulo, estão a elas ligadas intimamente, assim como à própria concepção de Imagem como veremos mais adiante. Quando Blanchot se dedica em escrever sobre o escrever, uma diferenciação se faz necessária dentro da própria noção de escrita, na qual encontra-se subjacente a questão da linguagem. Para que a literatura seja possível, o autor reconhece duas possibilidades que envolveriam a escrita e que aqui buscamos diferenciá-las enquanto operação e experiência.

A escrita enquanto operação é aquela que empregamos diariamente: é oferta de sentido, algo a ser lido no campo da comunicação, no sentido amplo dessa palavra. Trabalhando a serviço da verdade do mundo, do *dia*, ela desaparece totalmente no seu uso, ao passo que a escrita enquanto experiência é justamente aquilo que a ultrapassa como operação. Ela não se apresenta como oferta de sentido, mas como o próprio sentido. Desalinha a escrita como registro, como discurso, e questiona a ordem dominante do *dia*. Não para destruí-la, mas para justapô-la a uma nova realidade: “[...] uma realidade imaginária, estrangeira, que não coincide com o mundo” (TURRER, 2005, p.98), mas com o que o autor nomeará como o *outro de todos os mundos*, o imaginário.

Se a escrita enquanto operação parece dizer o mundo e se voltar para este, a escrita enquanto experiência encontra-se voltada para si própria. Pois a mesma, segundo Blanchot, “[...] pouco a pouco, libera possibilidades totalmente diferentes, um jeito anônimo, distraído, diferido e disperso de estar em relação, um jeito por intermédio do qual tudo é questionado [...]” (2010, p.8). Um desses termos cabe atenção especial: “um jeito de estar em relação”. Na intransitividade dessa expressão, isto é, na ausência de um complemento que conceda à palavra ‘relação’ a possibilidade de

ser ‘relação a alguma coisa’, indica o ponto pelo qual a escrita enquanto experiência assume paradoxalmente a abertura ao mundo, e o fechamento sobre si própria. Consagrada apenas a si mesma, ela não recobre um objeto, conceito ou duração. O que ela própria diz, não diz nada na forma de uma comunicação no sentido instrumental do termo, pois escrever, sob essa perspectiva, é sem sujeito, sem predicado, sem fim.

Disso nos aproxima Roland Barthes de Blanchot quando também busca diferir uma escrita que tem seu lugar no mundo de outra que compreenderá como *escritura*. Blanchot foi leitor de Barthes, e Barthes leitor de Blanchot. Barthes cita Blanchot recorrentemente em seus escritos, sendo ele ao mesmo tempo o único teórico ao qual Blanchot dedica um capítulo n’*O livro por vir* (1959)<sup>4</sup> para comentar o livro *O grau zero da Escrita* publicado em 1953 por Barthes. Apesar de ser possível estabelecer diversas aproximações (e distanciamentos) entre os autores, salvaguardamo-nos apenas em circunscrevê-los à questão da *escrita*, uma vez que ao longo de suas vastas produções teóricas, irão divergir em questões tanto teóricas como políticas.<sup>5</sup>

Embora em Blanchot lêssemos *escrita* onde em Barthes lemos o termo *escritura*, certamente podemos correlacioná-las. Como adverte Leyla Perrone-Moisés – principal tradutora de Barthes para a língua portuguesa e também tradutora de Blanchot – a maior parte dos equívocos provocados por esses termos tem sido ocasionado porque “o francês tem uma única palavra para designar a

---

<sup>4</sup> Vide o capítulo “A busca do ponto zero” (296-305) IN: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

<sup>5</sup> Como dito, apesar das possíveis aproximações que podem ser efetuadas entre a teoria de Blanchot e a de Barthes, é preciso circunscrevê-las ( em nosso caso somente ao aspecto da ‘escritura’ ) uma vez que se afastam completamente ao longo de suas vidas. Uma possível leitura entre a relação de ambos os autores, pode ser vista no livro organizado por André Queiroz, “Barthes e Blanchot: um diálogo possível?” (2007) e no texto “Texto sem porvir” de Márcio Venício Barbosa no livro *Maurice Blanchot* (2004).

representação da fala ou pensamento por meio de sinais: *écriture*. [...] Ora, em português, dispomos de duas palavras: *escrita* e *escritura*.” (2005, p.74-75).

Grande parte dos tradutores de Blanchot parece terem optado por empregarem o termo *escrita* à *escritura*. Isto não impede sua compreensão; no entanto, como situa Perrone-Moisés, o termo *escritura*, ao menos em Barthes, “[...] tem a vantagem de precisar a particularidade da noção recoberta por esse termo [...] e evitar ambiguidades indesejáveis” (2005, p.75).

É possível perceber que Barthes efetua dentro da própria definição da palavra *escritura* uma distinção entre a escrita que tem seu lugar no mundo – que seria a escrita enquanto *meio* para transcrição de mensagens ou ainda a apresentação de uma forma, de um produto resultante da ação da mão sobre o papel – e a escrita que se coloca como ‘prática infinita’. Muito próximo, portanto, de Blanchot, que também diferencia uma escrita que teria o seu sentido transitório, como ferramenta destinada à comunicação, e outra que faz da escrita a dobra da linguagem sobre si própria.

A palavra *escritura* é ambígua: ora envia ao ato material, ao gesto físico, corporal, da inscrição, cuja *escritura*, conforme a etimologia, é somente o produto, substancial (ter uma bela *escritura*= escrita). Ora, de outro lado, além do papel, envia a um complexo inextricável de valores estéticos, linguísticos, sociais, metafísicos: é, então, ao mesmo tempo um modo de comunicação e de retenção que se propõe à fala, uma forma de expressão (aparentada ao estilo), [...] uma prática significante de enunciação na qual o sujeito “se coloca” de uma forma particular. [...] Digamos para simplificar que a *escritura* comporta três determinações semânticas principais: 1) é um gesto nominal, oposto ao gesto vocal (poderia se chamar essa *escritura* de inscrição e não *escritura*); 2) é um registro legal de marcas indelévels, destinadas a triunfar o tempo, o esquecimento, o erro, a mentira; 3) é uma prática infinita, onde se engaja todo o sujeito e essa prática se opõe à simples transcrição das mensagens [...] (BARTHES, 2000, p.55).

Assim, o que Blanchot compreende como *experiência da escrita*, aproxima-se da noção de *escritura* tal como empregada por Barthes, sobretudo, como ‘prática

infinita'. Seria, segundo essa possibilidade, por exemplo, que a escrita desestabilizasse de seu entendimento enquanto simples transcrição de mensagens.

Poderíamos a essa altura questionar a que nos interessa o diálogo de Barthes com Blanchot tendo em vista nosso objeto de estudo. Enquanto Blanchot tem suas formulações teóricas voltadas para o espaço literário, é indiscutível que as formulações de Barthes, quanto à *escritura*, gozem de uma maior presença no âmbito teórico das Artes Visuais. Como é o caso do Cinema, da Fotografia, da Moda, entre outras. Deste modo, é importante destacar a valiosa contribuição de Barthes para essa discussão, uma vez que suas formulações se tornam um importante atravessamento às formulações de Blanchot, ainda restritas ao universo teórico literário. Assim, pretendemos que o termo *escrita*, tal como emprega Blanchot, possa ser desestabilizado de sua dimensão estritamente literária, a fim de ser estendido até tocar as mais diversas possibilidades do fazer artístico.

Se a escrita como operação, quando empregada por Blanchot, remete-nos ao mundo, ao trabalho como ação realizadora, seu resultado não poderia ser outro senão um livro. O livro como objeto escrito, pode ser tanto o volume encadernado tal como podemos tê-lo às mãos – o objeto escrito – quanto algo entendido fora de seu suporte estritamente literal como nos formatos eletrônicos e virtuais, por exemplo.

Por isso, aquilo que denominamos *livro* tampouco se reduz ao aspecto de materialidade e virtualidade.<sup>6</sup> Pois, como afirma Blanchot:

Onde quer que haja um sistema de relações que ordena, uma memória que transmite, onde quer que a escrita se assemelhe na substância de um traço que a leitura vê à luz de um sentido (remetendo-a a uma origem cujo traço seria o signo), quando o próprio vazio pertence a uma estrutura e se deixa ajustar, aí há o livro: a *lei* do livro. (2010, p.205).

---

<sup>6</sup> Virtualidade é empregado aqui no sentido dos meios digitais de circulação de informação que não passam pelo meio impresso.

Neste caso, aquilo que compreendemos como *livro* excede a dimensão estritamente literária ligada à escrita como operação. Enquanto ‘oferta de sentido’ podemos conferir ao produto artístico a mesma natureza de *livro*, quando o pensamos sob a perspectiva das Artes Visuais. Assim, ambas as possibilidades – o livro e o produto artístico – são, ao nível do mundo, oferta de sentido; algo dado a ver e ler no mundo e, como o que coloca termo à *experiência da escrita*, da criação, e a insere no circuito comunicacional.<sup>7</sup>

Se neste estudo *paisagem-página* nos sugere uma dimensão metafórica do mundo ou daquilo que habitualmente vemos como ‘página’ ou ‘livro’, cabe dizer que o livro enquanto noção possui uma dimensão específica, metafórica, muito anterior à sua difusão enquanto objeto de posse. Como afirma Maria Augusta Babo, o livro “sempre ocupou um lugar preponderante no modo de aceder ao *texto*, tanto ao texto sagrado, quanto à natureza como um texto dado a ler cujo autor seria Deus” (1993, p.12).<sup>8</sup> A escrita sagrada ao depositar-se no livro, deposita-se como inscrição da própria palavra de Deus aos homens – e por isso, texto depositário de uma verdade, de uma *lei* – que excede ao mesmo tempo sua dimensão estritamente escritural.

É preciso considerar que a *escrita* sob o ponto de vista sagrado, atribui, seja ao mundo, à natureza, à vida, a dimensão de uma legibilidade ao inscrever-se como marcas indeléveis sobre as coisas. Segundo Michel Foucault em *As palavras e as coisas* (2007), isto pode ser visto como um reflexo sobre a construção do saber no mundo ocidental até meados do século XVI, o qual se constituiu pautado sobre o

---

<sup>7</sup> Não aprofundaremos essa discussão, por situar-se demasiadamente afastada de nosso objeto de estudo. Porém, recomendamos a leitura do livro *A escrita do livro* (1993) de Maria Augusta Babo, sobretudo, o capítulo “Da escrita ao livro: a questão do sagrado”, no qual apresenta um diálogo entre as semelhanças de abordagem da escrita em relação ao livro nos autores Antoine Compagnon, Maurice Blanchot e Jacques Derrida.

<sup>8</sup> Cabe esclarecer que *texto*, no sentido empregado por Maria Augusta Babo, poderia ser lido como *escrito*, sobre o ponto de vista blanchotiano.

aspecto da semelhança, reconhecida nas diversas formas de similitudes.<sup>9</sup> Assim, ver e ler não eram operações distintas se vistas sob a dimensão e importância adquiridas pela escrita neste período, uma vez que a relação com os textos seria da mesma natureza que a relação com as coisas:

O mundo é coberto de signos que é preciso decifrar, e estes signos, que revelam semelhanças e afinidades, não passam, eles próprios, de formas da similitude. Conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela e, sem ela, permanecerá palavra muda, adormecida nas coisas (FOUCAULT, 2007, p.44).

A escrita sagrada, mesmo quando colocada ao nível do mundo, da natureza e da vida, precisa estar inscrita, uma vez que “sua natureza sacra advém da própria capacidade performativa que a escrita ganha ao fixar-se no livro” (BABO, 1993, p.53). Ou seja, é o livro que a insere em um contexto comunicacional e que a elevaria ao nível de sentido de uma *revelação* no qual é Deus que fala aos homens.

Sob essa perspectiva, toda trama do real seria dada a ler como um grande livro aberto, escrito em outros caracteres, enigmáticos, inefáveis, que Deus colocou sobre a terra para que tenhamos que decifrá-los. A metáfora do livro<sup>10</sup> – *Livro-mundo*, *Livro-natureza* – que invadiu o pensamento ocidental<sup>11</sup> está vinculada, segundo Foucault, a uma dimensão teológica de escrita e de leitura:

*A grande metáfora do livro que se abre*, que se soletra e que se lê para conhecer a natureza não é mais que o reverso visível de uma outra

---

<sup>9</sup> A saber: *convenientia*, *aemulatio*, *analogia* e *simpatia* são as formas trabalhadas por Foucault, embora ressalte que existiam outras.

<sup>10</sup> Indicamos a leitura do livro *La legibilidad del mundo* (2000) de Hans Blumenberg, traduzido para o espanhol, mas publicado a primeira vez em alemão em 1979, sob o título *Die Lesbarkeit der Welt*. Embora seja um trabalho que tem como tema central a dimensão metafórica assumida pelo livro, optou-se por não prosseguir com a leitura desse teórico, uma vez que seu referencial distanciaria demais do adotado pela pesquisa, em sua maioria francesa.

<sup>11</sup> Para citar alguns autores que se valeram da metáfora do livro: Paracelso, Boa Ventura, Montaigne, Diderot, Descartes, Galileu, Bacon, Schelegel, Novalis, Hegel. Recomendamos para uma discussão mais aprofundada as pesquisas realizadas por Jacques Derrida em *Gramatologia* (1973) no capítulo “O fim do livro e o início da escritura” e Ernst Robert Curtius em *Literatura Européia Idade Média Latina* (1996) no capítulo “O livro como símbolo”.

transferência, muito mais profunda, que constrange a linguagem a residir do lado do mundo, em meio às plantas, às ervas, às pedras e aos animais (2007, p.48).

O texto sagrado, como nos afirma Babo, antes de ser oferta de sentido, “é mais do que isso ou, para além disso, ele é, sobretudo, imposição de sentido: ele é o Sentido, a Lei” (1993, p.53). Isto porque a escrita sagrada funciona como instrumento de poder ao ser normativa e ter “incidência vivencial em seu destinatário” (1993, p.53). Seu poder reside ao negar-se como representação; isto é, para que seja palavra de Deus, é preciso que negue a si mesma como palavra escrita pelo homem, instituindo-se como princípio de um texto sempre “infinito, incompleto e dessacralizado do comentário” (1993, p.56).

Toda esta metáfora do livro que atribui seja ao mundo ou à natureza o atributo de uma legibilidade, como um grande livro a ser desvelado, “surge na eloquência sagrada, passando em seguida pela especulação filosófica-mística medieval, para que, por fim, integre o uso geral da linguagem [...] alheado de sua origem teológica” (CURTIUS, 1996, p.334).<sup>12</sup> Embora todo esse universo esteja por trás do livro, isso não significa que este supostamente veicule ou evoque hoje uma dimensão transcendental ou teológica. Buscamos apenas mostrar como a dimensão teórica que envolve o livro antecede (e excede) sua dimensão estritamente material, em direção a um modo de olhar o mundo. Como afirma Blanchot: o “livro aí está, sem dúvida, não só sua realidade de papel e de impressão, mas também a sua natureza de livro, esse tecido de significações estáveis, essa afirmação que ele deve a uma linguagem preestabelecida [...]” (2011b, p.211).

Importante destacar ainda, que haveria outra dimensão presente à noção de *livro*, mas desde sempre ausente em vista deste como evidência. Antes que se coloque à

---

<sup>12</sup> Como salvaguarda, no livro *Literatura europeia e idade média latina* (1996) de Ernst Robert Curtius, nos limitaremos ao capítulo “O livro como símbolo”, uma vez que seu enfoque ao longo do livro difere consideravelmente do aspecto trabalhado pelos demais teóricos estudados ao longo da pesquisa.

clareza diurna, antes que se insira no campo comunicacional, antes que seja produto acabado em determinado momento pelas circunstâncias de sua produção, outro movimento na concepção de *livro* em Blanchot se instaura: aquele que impele o escritor, sob o jugo da exigência de escrever, para fora do objeto escrito em direção ao que lhe é sempre inapreensível e por vir, a saber: a *obra*.<sup>13</sup>

A noção de *livro* nas reflexões de Blanchot seria incompleta ou insuficiente caso não se levasse em consideração a noção de *obra*. A *obra* pode ser vista como o que é “sem forma e sem destino, que está por trás de tudo o que se escreve” (BLANCHOT, 2011b, p.20). Ela é aquilo que ultrapassa o objeto escrito. Antes de serem pensadas pelo autor como noções opostas ou complementares, *livro* e *obra* habitam o mesmo espaço. Um bom exemplo para compreender tal ambiguidade é o modelo da cinta de *Moebius* onde o dentro e o fora se confundem, inviabilizando a decisão entre um dos opostos. Daí, a impossibilidade de se trabalhar uma noção em detrimento da outra, uma vez que resultaria em uma simplificação da complexidade do pensamento de Blanchot sobre a experiência literária.

A *obra* em Blanchot é a força atratora sempre além ou aquém do *livro*. Como o próprio autor nos situa, “O escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro” (2011b, p.11). Isto porque a *obra* é o ponto de sustentação que autoriza e leva escritor e artista a perseverarem em seu trabalho.

---

<sup>13</sup> Devemos aqui nos afastar o mais longe possível de qualquer possível equívoco que possa advir dos outros usos que a palavra ‘obra’ adquire, seja na literatura, seja nas artes visuais. A noção de obra em Blanchot – que sempre virá assinalada em *itálico* quando aparecer sozinha no texto – não se vincula à noção de ‘conjunto’ ou ‘reunião’ de trabalhos/obras ou livros de um escritor ou artista como frequentemente vemos na crítica aplicada à literatura e às artes plásticas. Não menos possível seria pensar a *obra* sobre o aspecto da ‘obra de arte’, que está muito mais próxima da noção de livro no sentido empregado por Blanchot do que de *obra* propriamente dita. No entanto, cabe advertir que Blanchot também faz uso da palavra obra no sentido de ‘obra de arte’, mas que geralmente aparece junto da expressão ‘obra literária’, como por exemplo: “*A solidão da obra – a obra de arte, a obra literária – desvenda-nos uma solidão mais essencial*” (BLANCHOT, 2011, p.11).

No entanto, a *obra* não é algo como o *livro* que se possa ter uma relação de posse ou poder: ao contrário, é o artista, o escritor, que pertence à *obra* tal como aquele que erra no deserto pertence à miragem. Este caminha em direção à sua origem, em querer confundir-se com ela. Porém, a *obra* como origem, situa-se como a própria miragem que não se pode tocar nem encontrar, pois está desde o princípio em falta com sua realidade.

Assim, ela expõe sua dimensão de impossibilidade, ao passo que é o próprio inencontrável, o que não se pode atingir e, no entanto, como ressalta Daisy Turrer, o ponto impossível que

[...] todo escritor, todo artista tem por dever sustentar, para que, enfim, o seu olhar não permita que a obra de arte, a literatura, encontrem, no tempo, a morte verdadeira, e sim a morte que não se encontra, o desaparecimento que aparece (2005, p.13).

Este ponto de sustentação da *obra* só é possível, segundo Blanchot, quando esta se torna intimidade de quem a escreve e de quem a lê, que é a própria intimidade de quem se expõe à experiência da escrita. Experiência que, tornada investimento infundável em busca da *obra*, coloca aquele que está sobre sua exigência, paradoxalmente, em direção àquilo que sabe de antemão não poder encontrar: o centro, a origem. Por isso, “a obra”, escreve Blanchot, “atrai aquele que se consagra para o ponto onde ela é à prova da impossibilidade” (2011b, p.89).

É nessa busca de uma origem através da *experiência da escrita* que Blanchot se encontra frente a Mallarmé quando formula a noção de *Livro*. Como podemos ler no trecho a seguir:

[...] a experiência de Mallarmé começa no momento em que ele passa da consideração da obra feita, aquela que é sempre um tal ou tal poema em particular, um tal ou tal quadro, para uma preocupação mediante a qual a obra passa a ser a busca de sua origem e quer identificar-se com a sua origem, “visão horrível de uma obra pura”. Aí está sua profundidade, aí a preocupação que envolve, para ele, “o ato só de escrever” (2011b, p.36).

Mallarmé desde 1866 se ocupou em escrever um livro – *Le Livre* (1978)<sup>14</sup> – premeditado e arquitetado em pensamento, pelo qual passariam todos os outros, sendo que, uma vez escrito, lhe eximiria de qualquer esforço literário posterior. Podemos a partir de Blanchot afirmar que o que Mallarmé pretende encontrar é desde o início aquilo que não se pode encontrar ou, em outras palavras, “o ponto central da obra como origem, aquele que não se pode atingir, o único, porém, que vale a pena atingir” (BLANCHOT, 2011b, p.51).

No entanto, uma possível resposta para essa busca, primeiro a de Mallarmé, posteriormente a de Blanchot, residiria não naquilo que se busca, mas sim, no próprio movimento de buscá-la. É sob esse mesmo aspecto, para não nos concentrarmos somente em Mallarmé, que o autor elabora suas considerações sobre Lautréamont, Franz Kafka, Joseph Joubert, Robert Musil, Friedrich Hölderlin, Jorge Luis Borges, e porque não, sobre sua própria experiência. Para eles, a escrita passa a ser o ponto pelo qual ultrapassam os limites do *livro* como objeto midiático para ceder lugar ao *Livro*, à experiência da escrita.

O que a exigência da obra diz ao escritor, através da experiência da escrita, é que, para que haja obra, não é necessário que ela se traduza como os extremos que a arte pode atingir. O fundamental àquele que escreve é a busca da obra, é deter-se nesse ponto extremo, face à origem, atraído (TURRER, 2005, p.92).

Cabe ressaltar que para Blanchot ‘origem’ é diferente de ‘começo’. A origem situa-se fora da história e do tempo histórico; ela é para o autor o que está irremediavelmente perdido na *noite dos tempos*; e, ao contrário de nos garantir contra a obscuridade da *noite*, (ou seja, do desconhecido) ela própria é obscura. Se

---

<sup>14</sup> A edição que aqui nos referimos diz respeito aos manuscritos póstumos de Mallarmé organizados e publicados por Jacques Scherer sob o título de: *Le “Livre” de Mallarmé, Première recherches sur des documents inédits*. (1978). Cabe dizer, no entanto, que como esclarece-nos Blanchot, não é possível sabermos o que seria o “Livro” de Mallarmé: o que temos às mãos no caso da publicação de Scherer são apenas a reunião de textos esparsos e descontraídos tais como foram encontrados. E mais grave ainda, trata-se da vontade ignorada do autor, para quem a recomendação quanto aos seus ‘papéis’ era a de que tudo fosse queimado.

para o escritor o fundamental é a busca da *obra* como a origem, cabe a ele e sua tarefa literária, a própria impossibilidade de exprimir o que está sempre perdido de antemão. É nesse sentido que a *obra* para o autor, “hesita entre o livro, meio do saber e momento evanescente da linguagem e o Livro, alçado até a Maiúscula, a Ideia e o Absoluto do livro [...]” (2010, p.204). Ou, em outras palavras, entre o *livro*, real no mundo, e o *Livro* como a experiência da escrita que é, para Blanchot, a própria experiência da realidade imaginária.

Tão logo o escritor, o artista, pertença à exigência da *obra*, a escrita converte-se em ‘exigência de escrever’, uma vez que o ponto em direção ao qual escreve – a origem – é aquilo que sabe de antemão não poder encontrar. Isso significa que o infinito da *obra* converte-se no infinito da própria tarefa de escrever. E, sob esse ponto, Blanchot afirma que:

Isso apenas estabelece, entre o livro que aí está e a obra que nunca aí está de antemão, entre o livro que é a obra dissimulada e a obra que só se pode afirmar na espessura, tornada presente, dessa dissimulação, uma ruptura violenta, a passagem do mundo onde tudo tem mais ou menos sentido, onde existe escuridão e claridade, para um espaço onde, propriamente dito, nada possui ainda sentido, em direção ao qual, entretanto, tudo o que tem sentido reverte como à sua origem (2011b, p.213).

É porque a força dessa ‘exigência’ desestabiliza o tempo como tempo do mundo e o traz de volta em sua outra versão. Como assinala Daisy Turrer, “[...] aquele que escreve experimenta não o tempo ele mesmo, mas a sua sombra, a sua imagem, um tempo outro: o do imaginário” (2005, p.102). Assim, ao contrário do *livro* no qual ainda podemos ter uma relação apaziguada com o tempo do mundo marcado pelo dia e pela noite, a *experiência da escrita*, o *Livro*, subtrai o presente como presença daquele que ‘escreve’ e o expõe ao risco do que Blanchot nomeia como o *fascínio da ausência de tempo*.

A ausência de tempo, nas próprias palavras do autor:

Longe de ser um modo puramente negativo é, pelo contrário, um tempo sem negação, sem decisão, quando aqui é igualmente lugar nenhum, cada coisa retira-se em sua imagem e o 'Eu' que somos reconhece-se ao soçobrar na neutralidade de um 'Ele' sem rosto. O tempo da ausência de tempo é sempre presente, sem presença [2011b, p.21].

Afastar a origem para um passado nunca distante o suficiente, e o futuro como a instância de um tempo que nunca chega, são ações que logram ao presente a impossibilidade de realizar-se enquanto tal. O presente converte-se no “presente morto”, que segundo Blanchot, “é a impossibilidade de realizar uma presença, impossibilidade que está presente [...]” (2011b, 21).

Diferentemente do tempo do mundo no qual ainda é possível a decisão entre ‘uma coisa *ou* outra’, ‘isto *ou* aquilo’, pressupondo eliminar a ambiguidade da própria escolha, na ausência de tempo os contrários não se excluem nem se conciliam, mas pertencem ao mesmo espaço; sem começo, antes de se ter começado, já se está a recomeçar. A ausência de tempo não é vista por Blanchot sob a forma de um tempo a-histórico ou atemporal, pois isto ainda seria exercer o poder de negar, seja a história, seja o tempo. Neste tempo intervalar no qual a iniciativa falta, as coisas e os seres não chegam a acontecer de fato. É o mundo desintegrado em suas imagens, e, tudo que se apresenta nesta região, aparece como uma “presença estranha ao presente do tempo e à presença no espaço” (BLANCHOT, 2011b, p.23).

Nesse sentido, *Livro*, diferentemente de *livro*, objeto escrito, não se insere no mundo tal como o temos ou nos concede um poder de agir sobre as coisas. O *Livro* é o próprio infinito daquilo que está desde sempre em falta com a realidade, que desestabiliza a ordem das coisas ao instituir uma realidade outra, aquela em que o mundo apresenta-se desdobrado, no que Blanchot trabalhará como o *outro de todos os mundos*, o imaginário.

Certamente nessas circunstâncias, corre-se o risco de que tanto a noção de *obra* quanto a de *Livro* sejam confundidas em seu movimento de esvaecimento como algo inefável ou espiritual, o que, como ressalta Turrer, “[...] a retiraria definitivamente de seu poder de ser no mundo, de dizer o mundo e de estar fora do mundo, e a afastaria completamente da própria concepção de obra de Blanchot” (2005, p.90). Ora, Blanchot não quer dizer que o escritor, o artista, atue fora da realidade, pois como ele próprio afirma,

Esse evento não acontece fora do tempo, caso contrário a obra seria somente espiritual, mas, por ela, acontece no tempo um outro tempo, e no mundo dos seres que existem e das coisas que subsistem acontece, como presença, não um outro mundo, mas o outro de todo o mundo, o que é sempre distinto do mundo (2011b, p.248).

Deste modo, ao mesmo tempo em que o *livro* converte-se em *Livro* e nos retira do mundo, nos devolve a este, mas com um horizonte mais vasto que o anterior, ou como esclarece Blanchot:

Mas o que faz o escritor que escreve? Tudo o que faz um homem que trabalha, mas num grau eminente. Ele também produz algo: é por excelência a obra. Essa obra, ele a produz modificando realidades naturais e humanas. Escreve a partir de certo estado da linguagem, de certa forma de cultura, de certos livros, a partir também de elementos objetivos, tinta, papel, impressora. Para escrever, deve destruir a linguagem tal como é e realizá-la sob um outra forma, negar os livros fazendo um livro com o que não são. Esse novo livro é certamente uma realidade: podemos vê-lo, tocá-lo, até mesmo lê-lo. (...) O volume escrito é para mim uma inovação extraordinária, imprevisível e de tal forma que me é impossível, sem escrevê-lo, imaginar o que poderia ser. É por isso que me aparece como uma experiência cujos efeitos, por maior que seja a consciência com que se produzam, me escapam e diante do qual não posso me reencontrar o mesmo, por essa razão: na presença de outra coisa eu me torno outro, mas por essa razão mais decisiva ainda: essa outra coisa – o livro – da qual eu tinha apenas uma ideia e que nada me permitia conhecer previamente, é justamente eu mesmo transformado em outro (2011a, p.303).

Assim, o movimento infinito da escrita vista como *experiência*, atravessa o escrito, “invade o livro e o imaterializa, tornando-o livro-por-*vir* [*sic*] ou puro *dever*” (BABO, 1993, p.66), em outras palavras, *Livro*. Por isso que Blanchot, segundo Maria Augusta Babo, “[...] é atraído por todo o livro que não é livro, por essa criação do vazio na

obra, vazio que trabalha a escrita e na escrita e que devolve ao livro uma natureza insustentável, paradoxal, espaço de coincidência dos contrários” (1993, p.60).

É nessa perspectiva, portanto, que nos encaminha Blanchot: de que o *livro*, e de forma análoga podemos pensar o objeto artístico, pode ser visto sob a duplicidade de um movimento no qual existe, tanto a partir da *mirada* de sua evidência como algo dado a ver e ler no mundo, quanto a partir da *miragem* que ele próprio instaura: uma realidade imaginária, sempre outra, sempre por vir.

### 3. Paisagem: mirada, miragem

*Eu sou a consciência da paisagem que se pensa em mim.*

Cézanne

O *infinito*, a *impossibilidade*, o *deserto* são palavras comumente empregadas por Blanchot para se referir à experiência da escrita. O escritor, o artista, ao se lançarem no “jogo insensato de escrever”, ao contrário do “homem medido e de medida”, é visto por Blanchot como um errante ou, nas palavras do autor, um homem “desértico e labiríntico”. Este ignora a linha reta; não há começo ou ponto de partida. Antes de se começar já está a recomeçar; antes de terminar, repisa-se. Este absurdo de não poder jamais parar ou de se estar sempre a recomeçar indefinidamente pode ser percebido na obsessão que vincula o escritor, o artista, a um tema privilegiado, como na obsessão de Mallarmé de escrever o “Livro”, premeditado em pensamento e pelo qual passariam todos os outros.

O que está em jogo não é tentar fazer a mesma obra, mas sim, o mesmo caminho. A *obra* como força atratora, ao mesmo tempo em que se torna a intimidade de quem escreve, o exonera e o dispensa: “Ninguém que tenha escrito a obra pode viver, permanecer junto dela” (BLANCHOT, 2011b, p.14). O fato de perseverar em seu trabalho, de querer manter-se em contato, reside, segundo o autor, nessa ignorância quanto à impossibilidade de permanecer - e de ler - a *obra*. Essa obstinação faz do escritor e do artista um errante e, a impossibilidade em dar fim àquilo que não cessa de dizer, transforma toda a extensão do *dia* ao nível do mundo em um trabalho e um espaço sem fim.

Nada mais apropriado, portanto, que este caminho movediço, instável, apareça em Blanchot sempre como uma paisagem *desértica*, *desenraizada*, *labiríntica*. Nestas, não é só a relação com o mundo que parece estar suspensa, mas também nos quais é impossível permanecer. “O deserto” escreve Blanchot, “ainda não é nem o tempo,

nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento. Aí, se pode apenas errar, tempo sem passado, sem presente [...]” (2005, p.115). Todo caminho torna-se descaminho e conduz aquele que o percorre para um espaço e um tempo que fogem da compreensão cotidiana. O que não quer dizer que se trate de um espaço alhures, em oposição ao ‘real’, ou um estado psicológico, mas um espaço – imaginário – instaurado pela própria *experiência da escrita*, revisitado na leitura.

A busca infinita da *obra*, segundo Blanchot, remete-nos à exigência originária de um movimento. Ela evocaria o tempo nômade que recusa valorizar o espaço, a estabilidade, e recupera a fala do profeta como a fala de quem está submetido a essa exigência. Pois, ao contrário de predizer o futuro, a fala do profeta – a fala profética – retira o presente e toda forma de uma presença estável. Pois, o que ele prediz, trata sempre de “[...] algo impossível, que não poderíamos viver [...]” (2005, p.114) e que transtornaria toda a existência segura de um presente. Ela despertaria em nós o “[...] medo, a compreensão e a lembrança do deserto” (2005, p.114). Assim, a certeza de que a compreensão ao nível do mundo apregoa e tem no presente sua segurança desmorona-se frente ao futuro que o profeta enuncia.<sup>15</sup>

Isto nos interessa pois para Blanchot, seria a fala confiada à pesquisa do poeta (e, de forma análoga, ao artista) a quem coube ‘traduzir’ essa palavra deixada pelos profetas, ao fazer de sua fala a insistência em não querer fixar-se na segurança de um sentido. Assim, a errância que cabe ao poeta, ao artista, não é apenas a errância de um trabalho que não se pode pôr fim: mas a errância de sentido e, com ele, de todo significado. É o sentido que insiste em não fixar-se, em não demorar-se sob a pena de perdê-lo de uma vez por todas.

---

<sup>15</sup> BLANCHOT, Maurice. ‘A palavra profética’ (p.113-124) IN: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Isto não impossibilita que o artista e o poeta se insiram no fragor da história como fornecedores de um relato como, por exemplo, o *deserto* que os profetas enunciam. Pois, segundo Blanchot, “[...] nada de simbólico, nem de figurado no que dizem; o deserto não é uma imagem, é o deserto da Arábia, lugar geograficamente situável [...]” (2005, p.116). No entanto, quando este se converte no deserto bíblico, “[...] já não é de quatro passos, já não é de onze dias que precisamos para o atravessar, mas do tempo de duas gerações, mas a história de toda a humanidade, e talvez ainda mais” (2005, p. 103). O que se esconde por trás desse aparente absurdo?

O deserto ao qual o profeta anuncia no relato Bíblico, por mais situável e correspondente que possa ser, torna-se um espaço infinito e informe, pois é o deserto da própria linguagem. Deste modo, o deserto que os profetas dizem é o deserto da Arábia que a própria linguagem instaura. Converte-se nesta potência indefinida e informe, na qual escritor e artista podem somente errar indefinidamente rumo à *terra prometida* sempre por vir.

Para que seja possível afirmar essa outra realidade que a linguagem instaura, uma realidade imaginária, Blanchot (2011b, p.32), a partir de Mallarmé, diferencia uma linguagem que nomeia de *comum* de outra *poética*; ou para empregar os próprios termos de Mallarmé, de uma palavra em ‘estado bruto’ de outra ‘essencial’. E, não à toa, muito próximo também da diferenciação que realiza entre uma escrita percebida ao nível do mundo enquanto operação, de outra enquanto experiência. Pois, se é através do ‘ato de escrever’ que Blanchot a partir de Mallarmé busca exprimir um duplo estado da fala, da linguagem, também o ‘ato de escrever’ se exprime em um duplo estado. Isso quer dizer que não podemos perder de vista que o que por ora buscamos diferenciar entre uma *linguagem comum* de outra *poética*, também está intimamente relacionado à diferenciação que explicitamos anteriormente entre uma escrita enquanto *operação* de outra enquanto *experiência*.

Interessa-nos, pois, evidenciar como a dimensão atribuída por Blanchot à linguagem e ao seu funcionamento na literatura, é necessariamente da mesma natureza que a da imagem nas artes visuais, ao fazer daquilo que vemos ora a mirada de uma paisagem delimitada, ora sua própria miragem.

A linguagem comum ou a fala em estado bruto é esta que opera ao nível do mundo. É ela que empregamos diariamente para nos comunicarmos e relacionarmos com os objetos. De acordo com Blanchot, nela a linguagem cala-se como linguagem, em consequência do *uso* que é o seu destino. Possui uma função designativa em que se torna exatamente aquilo que nomeia. Para o mesmo autor, dizemos 'gato' como se o gato vivo fosse igual ao seu nome. Essa segurança estável do imediato que a linguagem comum nos dá a ilusão que o é, repousa em sua subordinação ao mundo e em seu desaparecimento ao ser empregada. Representa, descreve e nomeia. Todas essas ações têm como origem não a linguagem, mas o mundo.

O 'gato' trazido pela literatura pode significar certamente sua expressão ao nível do mundo tal como o faz a linguagem comum. Porém, na literatura, ela jamais é somente o que a linguagem comum anuncia: poderíamos dizer que é o 'gato' na soma de seus possíveis. Na linguagem literária, a fala essencial, a palavra e aquilo que ela designa se fundem em uma coisa só, fazendo da coisa nomeada sua própria realidade. O que ela nomeia não é, em nosso exemplo, o gato do mundo exterior, mas sim, o 'gato' criado pela literatura, pela linguagem literária. Segundo Tatiana Salen Levy (2003, p.20), “[...] enquanto a linguagem comum procura, através de um sentido abstrato, nos dar coisas concretas, a linguagem literária cria um mundo próprio de coisas concretas e, exatamente por isso, não remete a algo exterior a ela”. Ou seja, a linguagem literária não se encontra subordinada àquilo que designa. Assim, ela expõe toda a ambiguidade que a linguagem comum busca suprimir em seu uso diário. Poderíamos dizer ainda nas palavras de Levy, que o caminho efetuado neste caso seria o da “irrealidade da coisa à realidade da linguagem” (2003, p.21).

Isto só é possível porque a linguagem literária, poética, não *representa* o mundo, como algo que viria depois deste. O que ela faz é *apresentar* o que Blanchot nomeia de “o outro de todos os mundos”. Neste, somos entregues a um espaço e a um tempo, no qual tudo se encontra desdobrado. Não é o mundo ele mesmo, ao mesmo tempo em que não é outra coisa que o próprio mundo. No entanto, embora a realidade que a literatura e a arte instaurem seja uma realidade imaginária, é a partir de uma linguagem real e de fato presente no mundo que podemos vivenciá-la como tal. Daí, inversamente, o paradoxo da linguagem comum: não podemos perceber seu funcionamento ao fazer as coisas ‘desaparecerem’ em meio a seu uso, pois isto já seria estar fora da relação que ela estabelece com aquilo que designa. É neste ponto que a linguagem literária pode destituir a linguagem comum em seu poder de afirmar e designar os seres e as coisas para afirmar sua própria essência, sua própria realidade.

Dizer que a linguagem literária consagra-se apenas a si mesma e à sua própria realidade, não retira seu poder de atuar sobre o mundo. Pelo contrário, a realidade que a linguagem literária coloca em funcionamento, ao mesmo tempo em que nos abre e nos retira de um tempo no qual ainda temos o poder e a iniciativa de fazer falar as coisas e os seres, nos retornam a este, mas com um horizonte mais vasto que o anterior. Por isso que “[...] a literatura não é uma explicação do mundo, mas a possibilidade de se *vivenciar* o outro do mundo” (LEVY, 2003, p.26).

Tal como o reflexo se apresenta como uma realidade, mas sempre distinta daquela que reflete, o mundo apresentado pela linguagem literária se apresenta em relação ao real, como sua profundidade não viva a qual podemos vivê-la somente enquanto imagem. Neste caso, a realidade que a literatura evoca é sempre imaginária, ambígua, obscura. O que significa afirmar, em outras palavras, que na linguagem literária, o espaço, o tempo e a própria linguagem se constituem em um devir imagem. Como destaca Blanchot:

Será que a própria linguagem não se torna, na literatura, imagem inteira, não uma linguagem que conteria imagens ou colocaria a realidade em figura, mas que seria a sua própria imagem, imagem da linguagem – e não uma linguagem figurada – ou ainda linguagem imaginária, linguagem que ninguém fala, ou seja, que se fala a partir de sua própria ausência, tal como a imagem aparece sobre a ausência da coisa, linguagem que se dirige também à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade, e pelo fato de que as palavras que os exprimem não são signos mas imagens, imagens de palavras e palavras onde as coisas se fazem imagens? (2011b, p.26).

No esforço de compreender como a linguagem na literatura converte-se em imagem e, a *experiência da escrita*, em experiência do imaginário, não podemos nos furtar de dialogar com a concepção de imaginário trabalhada por Blanchot. Assim, se para o autor o tempo e o espaço desdobram-se no imaginário, desdobrar-se-á também o imaginário em duas versões: uma *a priori* relacionada com o mundo e outra com sua outra versão, como articula no texto *As duas versões do imaginário*.

Neste texto, Blanchot não refuta a concepção clássica da imagem que a vê como continuação do objeto: apenas a desloca como sua outra possibilidade.<sup>16</sup> Porquanto a imagem é percebida como um termo segundo em relação ao objeto, o imaginário também será visto como um termo segundo em relação ao real, ou seja, primeiro vemos, *depois* imaginamos. O autor em sua concepção de imaginário busca afastar a temporalidade posta por esse *depois* da imagem em relação ao objeto, logo, do imaginário em relação ao real. Pois, convertida em imagem, eis a coisa transformada no “[...] inapreensível, inatual, impassível” (2011b, p.279).

Assim, a imagem nos lança em uma região na qual o começo não é possível, já que se torna “[...] a fascinante miragem da duplicidade dos possíveis” (BLANCHOT, 2005, p.105). E, como adverte o mesmo autor, “[...] onde há um duplo perfeito, o original apaga-se, e até a origem” (2005, p.105). Sem origem nem original, a imagem de um objeto não só não se assemelha com este, como também será de uma semelhança

---

<sup>16</sup> Aqui nos referimos, sobretudo, à Sartre no livro *A imaginação*, publicado em 1936 e que serviu de contraponto às formulações de Blanchot. Vide: SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

que não tem com que se assemelhar. Da mesma forma, também, não seria possível a distinção tradicional entre original e cópia, uma vez que a imagem de um objeto não se liga ao mesmo como um termo segundo, mas como sua *outra versão*. Por isso que na concepção de Blanchot, o imaginário não difere do real como seu oposto, pois, tal como as duas faces de uma mesma moeda, o real é sempre real e imaginário ao mesmo tempo.

Para que aquilo que vemos adentre sua outra versão, é necessário que o próprio ato de ver seja percebido como um movimento no qual a *distância* se oferta como elemento essencial. Segundo Blanchot, a visão percorreria a distância de uma privação inicial em que aquilo que vemos é exatamente o que nos escapa. Pois, “Ver supõe apenas uma separação compassada e mensurável; ver, é sempre ver à distância, mas deixando a distância devolver-nos aquilo que ela nos tira” (BLANCHOT, 2010, p. 67). Em contraponto, existe, porém, o risco de que aquilo que miramos torne-se subitamente demasiado estranho e distante. Quando algo se converte em imagem, ao contrário da distância nos conceder este poder de reavermos o objeto ausente, seríamos pelo contrário, possuídos por essa distância mesma enquanto distanciamento. O mundo recua e passa a fundo passivo e silencioso, enquanto a imagem torna-se senhora da vida refletida, absorvendo-a e identificando-se substancialmente com esta.

Convertida em imagem, converte-se o que anteriormente era valor de uso e de verdade, para algo sob o qual a impotência recai na forma de lonjura inapreciável. O que significa dizer que, diferentemente daquilo que está distante, a ‘lonjura’ jamais se converterá em próximo. Tal como o horizonte, “[...] a ‘imagem’ sempre diante de nossos olhos, a ‘coisa’ sempre fora do alcance de nossos passos” (SOUZA, 1981, p.3).

Podemos ainda no real, nos valer da distância como mediadora entre nós e aquilo que vemos numa ação compreensiva, uma vez que o ‘real’ para o autor “[...] é aquilo

com que a nossa relação é sempre viva e nos deixa sempre a iniciativa, dirigindo-se em nós esse poder de começar, essa livre comunicação com o começo que somos nós próprios; [...]” (BLANCHOT, 2011a, p.279). Isto é o que acontece quando conferimos ao que vemos, a qualidade de uma verdade estável e imediata, mas que, tal como a linguagem comum, o imediato que a imagem dá a ilusão de que o é, não passa “[...] do longínquo velado, o absolutamente estranho que se faz passar por habitual, o insólito que tomamos por rotineiro [...]” (BLANCHOT, 2011a, p. 34).

A subordinação da imagem àquilo que ela designa é o que correntemente fazemos ao dizer que a imagem é imagem de algo. Embora seja a partir do mundo, das coisas e dos seres que a imagem se funda, sua realização, entretanto, é sempre em relação ao real, irreal. Ao converter-se em imagem, o mundo já não seria o mundo no qual a iniciativa é possível, mas seu reflexo.

Quando dizemos que algo ‘converte em sua imagem’, não significa que tenhamos deste sua representação ou transposição para outro meio qualquer, como seria o caso de uma fotografia ou de uma imagem gerada a partir de *bytes* na tela de um computador. Significa dizer de outro modo que aquilo que vemos adentrou sua outra versão, a do imaginário:

[...] passar da região do real, onde nos mantemos a distância das coisas a fim de melhor dispor delas, para essa outra região onde a distância nos detém, essa distância que é então profundidade não viva, indisponível, lonjura inapreciável que se torna como que a potência soberana e derradeira das coisas (BLANCHOT, 2011b, p.287).

A concepção de Imaginário proposta por Blanchot compreende a imagem como algo que ora fala do mundo e do objeto ausente, ora faz da ausência uma presença em que aquilo que mirávamos perdeu sua força reitora. Segundo o autor, essa duplicidade não se resolve por uma síntese capaz de decidir-se entre “isto *ou* aquilo”. Por isso não conseguimos encontrar ao longo do texto os termos ‘primeira’ ou ‘segunda’ versão, já que, na concepção de Blanchot, essas ‘versões’ da imagem e

do imaginário não estão em regime de hierarquia, pois habitam o mesmo espaço. A questão fundamental que ronda a imagem para o autor seria de outra ordem: a da ambiguidade. Como destaca Turrer:

O que a imagem nos diz, em suas duas versões, é a ambiguidade, pois, quando a contemplamos, entramos em seu movimento de oscilação sem fim que faz com que ela retorne ora como uma presença ausente, extensão do objeto, ora como o que nos escapa, apagando-se em uma profunda ausência. É importante destacar que a ambiguidade deste “ora ora” está excluída de uma ordem de prioridades entre as duas versões da imagem, e é por isto que não encontramos, em Blanchot, as expressões primeira e segunda versão do imaginário (2005, p.111).

No entanto, a ambiguidade da imagem seria diferente da que ocorre ao nível do mundo e que ainda “é possibilidade de entendimento; [pois] o mal-entendido serve à compreensão, exprime a verdade do entendimento que quer que ela jamais seja entendida, de uma vez por todas” (BLANCHOT, 2011a, p.288). Ela não acolhe, não tem parada, já que é sempre dada ao retorno. Sem origem, o começo transforma-se no local de passagem de uma oscilação sem fim. Por isso Blanchot afirma que na imagem “[...] o *sentido* não escapa para um outro sentido, mas no *outro* de todos os sentidos [...]” (2011b, p.288).

Para o autor, a imagem é a forma do que aparece. É ela que faz do que vemos a potência de um acontecimento único e paradoxal, pois ao mesmo tempo em que surge como uma imagem visual desaparece enquanto objeto visível. Apesar de deter-se mais especificamente à escrita e à literatura, Blanchot também atribui à duplicidade essencial que nos submete a imagem, a ambiguidade dos objetos artísticos. Pois segundo o autor,

A categoria da arte está ligada a essa possibilidade para os objetos de ‘aparecer’, isto é, de se abandonar a pura e simples semelhança por trás da qual nada existe – exceto o ser. Só aparece o que se entregou à imagem, e tudo o que aparece é, nesse sentido, imaginário. (2011b, p.283).

Ainda o autor em relação a um objeto danificado, por exemplo, dirá que por vezes este se torna um objeto estético, uma vez que não mais desaparecendo em meio a seu uso, *aparece*. A qualidade do que aparece, nesse caso, é a do duplo, a do reflexo, ou seja, uma imagem. Embora nosso olhar participe da mesma realidade daquilo que vemos, afastadas as noções de valor ou de uso, o que se revela pode mais facilmente entregar-se à sua outra versão, àquela na qual, ao contrário de reavermos o objeto ausente, somos entregues à sua ausência como presença.

Podemos afirmar nesse sentido que o que aparece “não é mais que a aparência do que desapareceu, é o imaginário, o incessante e o interminável. Esse ponto é a própria ambiguidade” (BLANCHOT, 2011b, p.38). Assim, o que se oferta como presença sensível se encontra cada vez mais ausente, fazendo com que a possibilidade que é a arte e sua dimensão real no mundo resida paradoxalmente na impossibilidade que a constitui ao tornar presente uma não presença. Esse é o risco que corremos ao nos precipitarmos à experiência literária e, de forma análoga à experiência artística.

Ao retornarmos às paisagens que Blanchot enuncia - *desenraizadas, desérticas, labirínticas* – não esperamos que o espaço ‘real’ converta-se no ‘deserto’ propriamente dito que evocam estas paisagens pela *experiência da escrita*. Tratam-se sempre de espaços alusivos, ou seja, que buscam, de alguma forma, através da experiência própria destes lugares, expor o evento de uma mudança significativa da nossa percepção sobre o mundo. É nesse sentido que supomos que a conversão dessas ‘paisagens’ finitas para o infinito de suas miragens, seria da mesma espécie que a disposta por Blanchot em relação à imagem n’*As duas versões do imaginário*.

Para isso, tomamos a noção de *paisagem* como conceito operatório do nosso objeto de estudo. Não se trata, sob esta perspectiva, de circunscrevê-la nos campos específicos da História, da Geografia ou das Artes, por exemplo. Nem muito menos

buscar responder “O que é a Paisagem?”. Propomos, de início, nos voltar para o ponto que concerne a todas elas: o de sua ‘invenção’.

Vista sob a diversidade de enfoques possíveis, arriscamos dizer que a noção de paisagem seria compreendida como certa ordenação de sentido a partir de uma percepção do mundo. Por isso que ao nos referirmos ao que vemos como uma paisagem, dizemos sempre que ela é “dessa ou daquela” forma, pois sempre existe algo que estabelecemos como sendo a ‘paisagem’ e algo que ficou de fora desta. Ou seja, circunscrevemos aquilo que vemos ou queremos dizer, mesmo sem que o saibamos, não por uma atitude consciente, mas porque a própria paisagem constitui-se, segundo Anne Cauquelin, como “conjunto de valores ordenados em uma visão” (2007, p.16), que como tais, implicam na opção de um ‘isto ou aquilo’.

Existe, pois, uma desmedida na medida, ou, mais exatamente, a medida só pode ser construída em um horizonte de desmedida. A moldura reclama sua extramoldura como seu elemento constitutivo, sua condição necessária (2007, p.140).

O que compreendemos por *paisagem*, aparece como um importante conceito operatório na mediação da nossa relação com a realidade. Compreendê-la como um gesto ‘seletivo’ em funcionamento, é perceber que longe de sê-la o correspondente exato do ‘real’ e da ‘natureza’, ela é parte de uma construção mental através da linguagem e, dessa forma, ligada a uma invenção do homem.

Assim, interessa-nos fazer da paisagem o ponto de atravessamento de sua *mirada*, presente no mundo como algo dado a ver e ler, e sua *miragem*, na qual o mundo encontra-se desdobrado em sua outra versão. Para isso, elegemos as formulações teóricas desenvolvidas por Anne Cauquelin no livro *A invenção da paisagem* (2007), no qual realiza um recorrido da noção de paisagem, sob diferentes aspectos, para dialogar com a concepção de imaginário de Blanchot.

Vista como correspondente direta da natureza, a paisagem relaciona-se frequentemente como algo dado a ver, como se preexistisse à própria fala. No entanto, Anne Cauquelin ressalta que:

Como toda coisa evidente, essa percepção não lança a sombra de um problema, e a clareza dessa evidência repousa sobre a segurança da linguagem. Clareza que, contudo, desaparece a partir do momento em que se tenta a explicação, a exteriorização, o desdobramento. Todas as preposições que falam da paisagem compõem um vasto tecido, cujas referências são implícitas (dobradas para dentro) (2007, p.103).

A princípio, ela esteve sempre ligada a uma dimensão ótica, como algo ofertado à visão. Aquilo que vemos ou tomamos como sendo uma paisagem é sempre a ordenação de um ou mais elementos que nos permitem identificar aqui e acolá a constituição de um todo que por um momento passa a ser a 'realidade'. Em alguma instância, segundo a autora, “[...] temos a impressão de que a paisagem preexiste a nossa consciência, ou, quando menos, que ela nos é dada “anteriormente” a toda cultura” (2007, p.29).

Desde a mais simples operação, como narrar algo que se está diante ou uma pintura na qual sabemos (ou desconfiamos ao menos) que aquilo que vemos passou por uma ordenação de sentido mais evidente, assumimos o que se apresenta como parte de uma construção na qual o olhar de quem as fez estava incluído. Por exemplo, no caso da pintura, o que está sob a superfície sensível da tela é o gesto seletivo do pintor a conceder diferentes nuances àquilo que pinta: são massas de cores; o esfumado branco que forma a neblina densa; o roxo que aparece junto ao azul para nos dar a impressão de profundidade; as árvores que ora estão mais detalhadas ora menos, nos dando a impressão de estarem mais próximas ou distantes. Assim, o que vemos é o produto de recursos técnicos aperfeiçoados ao longo da história, neste caso da pintura e da perspectiva, empregados com o intuito de gerar sob a superfície sensível da tela a sensação imaginária de uma profundidade inexistente.

A referida natureza compunha-se à nossa frente numa série de quadros, imagens artificiais, colocadas diante da confusão das coisas, organizava a matéria diversa e mutável de acordo com uma lei implícita, e quando pensávamos deleitar-nos na verdade do mundo tal como ele se nos apresentava, apenas reproduzíamos esquemas mentais, plenos de uma evidência longínqua, e de milhares de projeções anteriores [...] A natureza dava-se apenas através de um projeto de quadro, e nós desenhávamos o visível com o auxílio de formas e de cores retiradas do nosso arsenal cultural (CAUQUELIN, 2007, p.20).

Anne Cauquelin afirma que a noção de paisagem tal como a percebemos começa concomitantemente com a invenção da perspectiva. Segundo ela, é a perspectiva, “[...] invenção histórica datada, que ocupa o lugar de fundação da realidade sensível. Ela instaura uma ordem cultural na qual se instala imperativamente a percepção” (2007, P.114). O que nos é dado a experimentar e ver como uma paisagem é fruto de uma construção simbólica. Não há uma paisagem original, dada *a priori*. Ela seria, sob a perspectiva da autora, uma construção simbólica que englobaria de tal modo nossas construções mentais que ligaria todas as atividades humanas, “a fala, as sensibilidades, os atos” (2007, p. 38).

Nesse aspecto, o que a autora entende como sendo uma paisagem não tem nenhuma das características que costumeiramente lhe atribuímos: análoga da natureza, relação existencial com o mundo sensível, emoção estética ausente. Tal como a perspectiva é uma invenção da renascença a paisagem seria uma invenção do homem, pois sua apresentação “[...] é puramente retórica, está orientada para a persuasão, serve para convencer [...]” (2007, p.49).

Embora seja insuficiente o espaço dessa pesquisa para abarcar uma discussão sobre a retórica, é incontornável pensar as formulações desenvolvidas em *A invenção da paisagem* sem considerá-la. É pela retórica que grande parte do argumento de Cauquelin encontra respaldo e, que por ora, buscamos compreendê-la na mesma perspectiva da autora:

A 'retórica', tal como a entendo aqui, compreende o conjunto das operações que tornam os objetos da percepção adequados à forma simbólica: a passagem da realidade à imagem, por um lado, e, por outro, as operações feitas sobre o sentido dos termos. Passagem de um termo a outro por associação literal, por adição ou subtração, por contiguidade ou fragmentação (2007, p.119).<sup>17</sup>

Partindo do princípio de que é a razão que vê, e não o olho, *ver* constitui-se como um ato mental no qual se agitam o par compreender-ver. É nesse sentido que Cauquelin afirma: “compreendo porque vejo, e à medida que vejo, mas só vejo por meio e com o auxílio do que compreendo que é preciso ver naquilo que vejo” (2007, p.85). Por trás desse enunciado tautológico, ou seja, fechado sobre si mesmo, esconde-se a própria duplicidade que a noção de paisagem dissimula. Dizer que aquilo que vemos está intimamente ligado àquilo que compreendemos sobre esse ver que, por sua vez, só é possível naquilo que vemos, faz da paisagem, como ato de ver, um ato cindido e impregnado das vivências e compreensão do mundo do sujeito que a realiza. Eterna remissão de um ao outro na dependência do que permanece em separado.

Assim, o que tomamos como sendo uma paisagem, ora nos aparece como esse tecido uniforme e estável ao qual chamamos de 'realidade' e 'natureza'; ora como produto de uma invenção mediada por nossa compreensão do mundo. O que isso implica? A nosso ver, que a percepção que temos do que tomamos por paisagem e, por sua vez, do real, está intimamente comprometida com nossas 'certezas e incertezas'; ou seja, de que aquilo que compreendemos como sendo uma paisagem corre o constante risco de nos devolver não o mundo do qual pretende ser seu substituto, mas sua profunda recusa ao retirá-lo para o espaço de suas 'miragens'.

E o que se apresenta como uma miragem senão uma imagem? Sendo a paisagem uma invenção mediada por esse véu que é a linguagem (o que, portanto, destrói o imediato, como destaca Blanchot), e a linguagem sob a perspectiva de Blanchot,

---

<sup>17</sup> A autora realiza ao longo do texto diversas abordagens sob a perspectiva da retórica. Para mais, deixamos a indicação das referências bibliográficas específicas sobre o assunto disponibilizadas ao final do livro *A invenção da Paisagem* (2007).

diferenciada entre 'comum' e 'poética', nos permite supor que essa mesma duplicidade ocorra à noção de paisagem. Ou seja, o devir-imagem ao qual a linguagem nos encaminha, principalmente na linguagem literária, também faz da paisagem a construção de uma realidade que ela própria instaura. E que, como tal, recobre a mesma ambiguidade que *n'as duas versões do imaginário* desenvolvida por Blanchot.

Para Cauquelin, não à toa, a noção de paisagem está diretamente associada à de imagem. E, tal como Blanchot sobre a linguagem, a paisagem como continuação do real, onde o que fala é a verdade do mundo como uma revelação imediatamente dada e sempre disponível, “[...] não passa do longínquo velado, o absolutamente estranho que se faz por habitual, o insólito que tomamos por rotineiro [...]” (BLANCHOT, 2011b, p.34). Ou seja, o que se apresenta como uma paisagem é fruto de uma construção mental a partir de uma realidade (e não ela própria) que ora relaciona-se com a realidade das coisas, ora com a realidade que ela própria instaura. O que nos faz lembrar a diferenciação que Blanchot efetua entre uma linguagem que diz ser comum de outra poética ou essencial.

Nesse ponto, a mesma realidade que julgávamos conhecer pode de repente tornar-se estrangeira ao mundo e a nós mesmos, na qual o que se apresenta como uma presença, não está presente, não chega a ser de fato. É nesse sentido que a autora afirma: “A imagem, ao mesmo tempo, me desafia e me cumula, dá e retira uma realidade, aquela que conheço conhecer. Faz esse frágil saber vacilar” (2007, p.85). Em outros termos, a noção de paisagem, tal como a imagem, ora relaciona-se com a realidade, como sua representação ou continuidade, ora desdobra-a em sua outra versão, instaurando sua própria realidade.

Estamos certamente no domínio da ficção, aonde o que nos é apresentado de forma a sentir e viver como 'real' faz parte de uma realidade imaginária, fictícia. O que nos

é dado na ficção é o mundo, a realidade, porém desdobrada em sua outra versão, a do imaginário, como diria Blanchot. Essa outra versão, como vimos, é sempre em relação ao real, irreal. Ou como afirma Tatiana Salen Levy sobre a literatura, mas perfeitamente adequado ao nosso propósito:

É preciso negar o real para se construir a (ir)realidade fictícia. A "outra coisa" fundada pela literatura, ou pela arte em geral, é sempre, em relação ao real, irreal. O mundo é aqui realizado pela negação de todas as realidades particulares (2003, p.23).

Embora a realidade que a paisagem instaura seja na verdade a negação do real, ao mesmo tempo ela o reforça e o amplia, porque podemos sempre vê-la converter-se como a presença de algo que se encontra cada vez mais ausente e distante da linguagem. Daí sua ambiguidade, uma vez que pode assumir, ora o trabalho da verdade no mundo, assegurando-a como continuidade do real, ora o que está desde sempre ausente e aponta para a insuficiência da linguagem.

Nessa perspectiva, a relação entre aquilo que aqui denominamos como paisagem e a realidade, seria uma relação entre imagens. Efetuamos, segundo Cauquelin, o tempo inteiro, a conversão da realidade em imagem e da imagem em realidade, sendo que nesse duplo movimento a realidade é duplicada e reforçada pela ficção.

Todos estariam inclusos nessa oscilação, uma vez que não existiria relação com a realidade fora de uma relação de produção de imagens. Uma afirmação com esta gravidade certamente envolve uma discussão teórica que permeia diversas áreas do saber, como a filosofia e a psicanálise, por exemplo, mas que no momento nos faria distanciar do objeto de estudo dessa dissertação. Não podemos deixar de ressaltar, no entanto, que embora nosso interesse resida em analisar essas formulações à luz das artes visuais, e do fazer artístico, é vão pensar que seriam somente os artistas, em seu sentido amplo, que se preocupariam com "formas" ou "figuras" nas quais a realidade ou a paisagem se dá. Como afirma Cauquelin,

Todos, sejamos nós quem formos, usamos instrumentos que mal conhecemos. “Fazemos” paisagem. Somos retóricos sem que o saibamos. [...] Nós emolduramos, nós nos situamos a distâncias, procedemos por metáforas e metonímias, contextualizamos, chegamos até a “intertextualizar”, mesmo que nunca tenhamos contato com essa noção (2007, p.127).

Ao dizermos “ora ora”, não significa que exista a possibilidade de escolha entre uma *ou* outra coisa. São duas possibilidades não excludentes em que não é possível saber quando ocorrerá a transição de uma para outra. E é essa duplicidade que aponta-nos para outro nível de ambiguidade, aquele que segundo Blanchot se exprime pelas *duas versões do imaginário*:

[...] Aqui o que fala em nome da imagem, “ora” fala ainda do mundo, “ora” nos introduz no meio indeterminado da fascinação, “ora” nos concede o poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção, retendo-nos assim num horizonte rico de sentido, “ora” nos concede o poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção, retendo-nos assim num horizonte rico de sentido, “ora” nos faz resvalar para onde talvez estejam presentes, mas em suas imagens (2011b, p.288).

A partir das formulações de Blanchot e Cauquelin, a noção de paisagem sob o aspecto proposto nesta dissertação é dotada da mesma ambiguidade da imagem e da linguagem, além de compreender de uma só vez aquele que a produz, em nosso caso o artista, e aquele que a consagra, o observador e o leitor. Assim, o que aqui denominamos como Paisagem oferta-se, ora como algo dado a ver e ler no mundo, sua *mirada*, ora como uma presença que não possui sua garantia no presente: o que aqui nomeamos como *miragem*.

Como *mirada*, a paisagem é superfície sensível; quando ainda estamos no mundo aonde falamos os fins e os meios de sua produção. Ao pensarmos sob a perspectiva das artes visuais, a paisagem como *mirada* é o resultado do esforço criativo do artista, o produto artístico, o *livro* para Blanchot; a *mirada* faz da realidade sua morada e abrigo. Podemos dizer, nas palavras do autor, que a paisagem como *mirada* possui “[...] a mesma facilidade que nos faz encontrar a imagem ao falar do objeto, que nos faz dizer: em primeiro lugar, temos o objeto, depois vem a imagem,

como se a imagem fosse apenas o distanciamento, a recusa, a transposição do objeto” (2011b, p. 41). Seria sob a qualidade da mirada que nos relacionamos cotidianamente com a realidade, fazendo dela a afirmação daquilo que se vê como algo presente e pleno de sentido.

A miragem, ao contrário da mirada, não possui seu lugar no mundo. Não é algo em que a iniciativa é possível. Ela situa-se ao mesmo tempo dentro e fora da realidade. E, ao contrário de sermos tocados pela distância, somos possuídos por ela sob a forma de distanciamento.

Assim, na miragem, a infinita multiplicidade do imaginário preenche toda a extensão do *dia* justificado, e faz do espaço, um espaço informe e sem tempo em que o homem pode senão errar. Pressão cega em que “[...] o que se revela não se entrega à visão, mas também não se refugia na simples invisibilidade” (BLANCHOT, 2001, p.69). Pois é o que desaparece pelo enérgico trabalho da negação no mundo que nos permite ir de um ponto a outro ponto sob o feliz modo da linha reta. Ao nível da miragem, do *outro de todos os mundos*, o espaço se converte nessa “força árida que desenraiza a paisagem, devasta o deserto, estraga o lugar” (BLANCHOT, 2010, p.64). Sem caminho e não mais cuidado por um centro, o artista:

[...] faz do objeto o ponto por onde passa a exigência da obra, por conseguinte, o momento em que o possível atenua-se, as noções de valor, de utilidade se apagam, e o mundo ‘dissolve-se’. É porque o artista pertence já a um outro tempo, o outro do tempo [...](BLANCHOT, 2011b, p.42).

No entanto, ainda sustentando as ideias do autor, o movimento que entendemos como sendo a arte não seria a simples inversão da paisagem enquanto mirada, nem tampouco a simples reserva em que “o artista afastou pouco a pouco o que é utilizável, imitável, o que interessa à vida ativa” (2011b, p.41). A arte não seria “o silêncio ou a neutralização do que há de usual e de atual no mundo, tal como a imagem é a ausência do objeto” (2011b, p.41). Não basta suspender-lhe a relação de uso, para que aquilo que se oferta apareça sob a forma de uma miragem.

Ainda assim, quando naquilo que miramos se abre uma miragem, aquele que olha se vê errante. E, atraído para o ponto impossível no qual só pode senão errar, o mundo desmorona em suas imagens e faz soçobrar a ordem das coisas. É porque este já não pertence ao mundo, ao tempo do mundo, mas ao *outro de todos os mundos*, o imaginário.

A imagem fala-nos, e parece que nos fala intimamente de nós. [...] Assim nos fala ela, a propósito de cada coisa, de menos que a coisa, mas de nós, e a nosso propósito, de menos que nós, desse menos que nada que subsiste e permanece quando não existe nada. (BLANCHOT, 2011a, p.278).

A invenção da paisagem culmina, por fim, com a própria invenção da realidade e da arte, quando aquilo que vemos é animado por aquilo que nos olha.

#### 4. Quando olhar é tornar-se imagem

*O que vemos só vale- só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.*

Didi-Huberman

*O que é um livro que não se lê? Algo que ainda não está escrito.*

Maurice Blanchot

Atraídos pelo título da presente dissertação – *Paisagem-página* – somos tentados, em um primeiro momento, a tomá-lo sob a força da analogia colocada em questão, na qual a palavra ‘página’ emprestaria à ‘paisagem’ a dimensão de um espaço a ser lido e escrito. A partir dessas duas possibilidades ligadas ao livro e à Literatura, buscamos aproximá-las, nesta pesquisa, do universo teórico das Artes Visuais sobre o pretexto de que aquilo que vemos – uma paisagem – existiria simultaneamente enquanto mirada e miragem.

Cabe dizer que essa duplicidade a qual nos submete a paisagem seria da mesma qualidade da que recobre as noções de *livro* e *Livro* tal como formula Blanchot; ou seja: ao contrário de estarem em regime de oposição, mirada e miragem enredam o mesmo círculo da experiência daquilo que vemos. Igualmente, ao nos voltarmos para a paisagem como espaço de escrita e de leitura, somos defrontados, logo de início, com a complexidade que envolve o pensamento de Blanchot ao situá-las no mesmo espaço.

Na concepção do autor, elas não representam “o esquema grosseiro do antagonismo de dois poderes determinados de uma vez por todas chamados ler e escrever” (2011b, p.216), uma vez que “autor e leitor só têm existência perante a obra e nela” (2011b, p.248). Isso só é possível porque a leitura na concepção de Blanchot é

percebida como uma ação produtiva, na qual aquilo que se lê só adquire forma e movimento à medida que é lido.

A leitura do poema é o próprio poema, que se afirma obra na leitura, que, no espaço mantido aberto pelo leitor, dá nascimento à leitura que o acolhe, torna-se poder de ler, comunicação aberta entre o *poder* e a *impossibilidade*, entre o poder vinculado ao momento da leitura e a impossibilidade ligada ao momento da escrita (2011b, p.215).

A escrita está em Blanchot intimamente relacionada à impossibilidade, pois tenta circunscrever algo no qual já se encontra irremediavelmente inscrita. Assim, o que o escritor tenta colocar fim e enquadrar sob a forma de um sentido estável, continua sendo o que não pode ser circunscrito. Enquanto isso, o leitor “[...] é aquele que devolve à obra o movimento intermitente de sua construção, mantendo-a sem pouso, cúmplice das infinitas variações do devir, para que ela possa reencontrar o seu estado bruto” (TURRER, 2005, p.38).

Tal como distingue uma linguagem que nomeia de comum de outra que designa de literária, podemos dizer que o ato de ler, na concepção do autor, diferencia-se entre o que tem sua origem no mundo de outro que tem sua origem na arte. Enquanto o primeiro aproxima-se da leitura interrogativa, que pergunta e questiona os domínios que levaram o escritor a se exprimir de determinada forma, a leitura que tem sua origem na arte – a leitura literária – compreende uma postura distinta da anterior, uma vez que o livro, neste caso, segundo Blanchot “[...] 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” (2011b, p.211).

A leitura literária, não tem seu lugar no mundo pois ocorre a partir da realidade ambígua e obscura que a própria linguagem literária instaura e que toma forma por meio da leitura. Por isso que para Blanchot, a leitura cuja origem é a arte, é vista, paradoxalmente, como uma ação produtiva sem nada fazer; é a leitura que anima e

dá existência à realidade que o poema instaura. Pois como ele afirma não se trata na leitura de “[...] obter comunicação da obra, é ‘fazer’ com que a obra se comunique [...]” (2011b, p.216).

Diferentemente do escritor, o leitor é aquele capaz de transitar livremente ao mesmo tempo por dois espaços: pela realidade palpável do objeto *livro* e pela sua margem, o *Livro*, como experiência da escrita. De forma análoga, na *paisagem* como *página*, a leitura, tal como a visão, é capaz de percorrer o espaço de sua mirada enquanto realidade manifesta e também a miragem a que nos convida a perseguir, mas que está sempre em falta com sua realidade.

A sugestão de certa legibilidade ao mundo, à paisagem, presente no título *paisagem-página* difere da leitura aqui proposta que tem sua origem na arte. Esta concessão de uma legibilidade à paisagem liga-se, como vimos <sup>18</sup>, à metáfora do Livro-mundo ou, Livro-natureza, antecedendo, inclusive, o próprio surgimento do livro enquanto objeto de posse. Todavia, se a paisagem é vista nessa perspectiva como algo a ser lido, é porque se encontram nela escondidos o que seriam os ‘desígnios’ divinos os quais precisariam ser desvendados, decifrados se se quiser enfim saber. Nesse sentido, a leitura é vista como ferramenta, incumbida de decifrar e desvelar o que já foi ‘escrito’. Ou seja, sob a perspectiva da metáfora ‘do grande Livro’, tanto *ler* quanto *ver* não compreendem uma ação produtiva, já que esta não caberia aos homens, mas apenas a Deus. O que, portanto, difere da leitura no sentido exposto por Blanchot, tal como ressalta Turrer:

Blanchot reserva ao leitor uma poética: a que colhe o fragmento caído do céu, sem passado e sem futuro, sem indagar enquanto é visto. Tal leitor não se constrói como uma pessoa fortemente existente, possuidora de uma história, de uma profissão e de uma religião, que estabeleceria um diálogo com o escritor, interrogando-lhe sobre o que ele quis dizer e de que verdade estariam impregnadas suas palavras. Ao contrário, o leitor é aquele que toma a obra pelo que ela é, desembaraçando-a de todo autor; por sua

---

<sup>18</sup> Vide o capítulo “Do finito do livro ao infinito do Livro” da presente dissertação (p.19-21).

presença sem nome, o leitor apaga todos os nomes, inclusive o seu, construindo, com seu olhar, um livro que se escreve à margem de tudo e de todos (2005, p.29).

Certamente não queremos dizer que seja impossível ao leitor se servir da leitura como uma espécie de poder capaz de lhe dotar de mais sabedoria e conhecimento. Porém, neste caso, *ler* (e o mesmo vale para o *ver*) é apenas uma ferramenta em um mundo de ferramentas da qual o leitor se serve. Ele acredita que aquilo que busca encontrar estaria entregue à obscuridade do que seria necessário colocar à claridade da existência de um sentido, crendo inutilmente poder cercar a *obra* de todos os lados. Contudo, a *obra*, como afirma Blanchot, é o ponto central inalcançável “que não é fixo, mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição”. Por isso que, “o sentimento de o ter tocado pode nada mais ser que a ilusão de o ter atingido” (2011b, p.9).

Assim, o leitor sob o ponto de vista blanchotiano é convidado a entrar em um espaço no qual os campos da escrita no livro e da leitura encontram-se turvados, fazendo da experiência da literatura a experiência do infinito uma vez que se desenvolve ao mesmo tempo sobre um objeto finito e sem limites:

O livro está assim centrado no entendimento que forma a alternância quase simultânea da leitura como visão e da visão como transparência legível. Mas está também constantemente descentrado com relação a si mesmo, não apenas porque se trata de uma obra ao mesmo tempo toda presente e toda em movimento, mas também porque é nela que se elabora e dela que depende o próprio *dever* que a desdobra (BLANCHOT, 2005, p.355).

A partir da complexidade do pensamento de Blanchot, portanto, somos convidados a nos voltarmos para o que vemos, uma *paisagem-página*, como espaço finito e sem limites de sua presença manifesta no mundo e o *dever* de sua própria criação que a atravessa e faz dela sua infinita reserva. O que significa dizer, em outras palavras, que os atos de *ler*, *ver* e *escrever* na perspectiva deste espaço ambíguo que intitulamos *paisagem-página* se confunde permanentemente, fazendo daquilo que lemos, vemos e escrevemos uma constante invenção do olhar.

Conseqüentemente, tanto a realidade quanto a arte também seriam produtos de uma invenção do olhar, o que sugere, implicitamente, que uma ruptura foi operada tendo como consequência o desligamento daquilo que vemos como uma realidade já dada. O que isso significa? Várias coisas por certo. Por um lado, que não haveria realidade e arte a pensar de antemão, ficando sua existência fixada nos olhos de quem a vê. Por outro, que entre o que vemos e a evidência tangível do mundo, haveria permuta, troca, interação, fazendo do ato de ver, na verdade, uma ação ativa e produtiva sem nada fazer. Mas convém de antemão perguntar: o que produz ou inventa o olhar?

A esse ponto não é preciso dizer que aquilo que o olhar produz, não possuiria dentre os objetos do mundo as mesmas qualidades. Não se espera poder criar, por exemplo, uma 'porta' em sua evidência tangível a qual se poderia tocar e sentir como um corpo a partir do ato de ver. Ao nível do mundo, essa mesma porta, aberta ou fechada, será vista sob o aspecto de sua finalidade, impondo ao espaço um dentro e um fora; ofertando-se ora como possibilidade de passar além, ora como impedimento para tal.

A 'porta' que 'fala' sob o sentido de seus fins 'fala' a todos. E, enquanto evidência tangível (que também recobre sua evidência visível) pode ser alta ou baixa, simples ou imponente, estreita ou larga, aberta ou fechada. Mas jamais algo que colocaria em dúvida seu entendimento. O que vemos sob esse aspecto encontra-se nesse tecido de significações estáveis que são o mundo e a vida cotidiana e, nos quais, mesmo não a tendo visto, já me encontro. Talvez seja porque nunca deixamos de vê-la: uma vez vista, sempre será a mesma e velha porta como o limite de dois espaços.

Nesse caso, mesmo de olhos fechados, *ver* não deixa de ser uma possibilidade. E, fechar os olhos não significaria que deixaríamos de colidir contra a 'porta' em nosso exemplo ou de confrontarmos com quaisquer objetos que sejam. Aliás, o mundo não

deixaria de existir porque não podemos vê-lo. O que aqui denominamos como realidade só existiria por ela ser realidade sensível, ou seja, pela qual “nossa relação é sempre viva e nos deixa sempre a iniciativa, dirigindo-se em nós esse poder de começar [...]” (BLANCHOT, 2011b, p.279). Então, a dimensão rítmica do universo que tantos artistas evocam em seus diários <sup>19</sup> estaria no batimento de permuta entre um sentido e outro e outro... no qual, artista e escritor atuariam sobre o processo entre aquilo que se sente e aquilo que se quer dizer. Irrompe-se uma disjunção lógica na qual algo de novo é posto, em seu duplo sentido.

O que seria essa ‘disjunção’ senão a incompatibilidade reunida do que vemos sob a forma proposta de uma *paisagem-página*? Por exemplo, frente a um objeto artístico, sua originalidade, o que se oferta à visão é a alternância insistente de sua manifestação sensível de algo dado a ver e ler no mundo, ou seja, sua mirada, e a conversão daquilo que vemos em sua outra versão, uma miragem.

Furtando-se de toda explicação física ou biológica do ato de ver <sup>20</sup> (não é nossa intenção explicar os mecanismos que operam no corpo o sentido da visão), fazemos com frequência deste uma relação unilateral na qual se vai do mundo enquanto evidência visível àquele que olha. Não se erra nesse caminho, nem tampouco somos desviados de seu curso quando o que fala são as metas e os objetivos. Esse é o caminho que geralmente percorremos ao dizer aquilo que vemos como uma presença segura no presente; ao fazer do espaço um espaço mais estreito e justo às nossas conveniências.

---

<sup>19</sup> Dimensão rítmica que tantos artistas evocam em seus diários, como Mallarmé, Klee, Rilke ou e que Blanchot faz menção ao longo de suas formulações. Como ao citar Holderlin: “Quando o ritmo se tornou o único e ímpar modo de expressão do pensamento, só então é que existe poesia. Para que o espírito se torne poesia, cumpre que ele contenha em si o mistério de um ritmo inato. Somente nesse ritmo é que ele pode viver e tornar-se visível. E toda a obra de arte não é mais do que um só e mesmo ritmo. O destino do homem é um só ritmo celeste, tal como toda a obra de arte é um ritmo único” (HOLDERLIN apud BLANCHOT, 2011b, p.245).

<sup>20</sup> Empregamos a noção de ‘ato de ver’ no mesmo sentido que Didi-Huberman a emprega como ‘tempo’: “[...] Pois a tautologia, como a crença, fixa termos ao produzir um engodo de satisfação: ela fixa o objeto do ver, fixa o ato – o tempo – e o sujeito do ver” (2010, p.76).

Fazemos do ato de ver uma experiência familiar, acolhedora, que dá ensejo a um *ter*. Apoderamo-nos do que vemos reduzindo-o, suprimindo a distância fundamental que existe entre nós e o mundo ao transformar essa distância em possibilidade de contato. No entanto, quando *ver* deixa de ser a segurança estável de que existe um mundo e de que estamos nele, outra instância se abre.

É bem possível que algo escape à compreensão naquilo que vemos e faça desaparecer seu valor enquanto verdade, não estando nem à distância, nem se tornando pouco a pouco contato e semelhança. Somos, pelo contrário, tomados por essa distância mesma como distanciamento e, o que se está diante, encontra-se subitamente afastado e separado do mundo. O que fala nesse caso fala estranhamente, mas intimamente de nós; nos inquieta, desorienta e “não sabemos mais exatamente o que está diante de nós e o que não está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo dentro do qual seríamos desde sempre prisioneiros” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 231).

Quando somos desconcertados por algo que nos concerne, nos persegue e ao mesmo tempo nos escapa, somos desapossados desse acontecimento visual como objeto de posse. A partir daí, concede-se, àquilo que estamos diante, o poder de ‘levantar os olhos’ e, *ver*, torna-se o ponto de abertura no qual aquilo que miramos, não obstante, nos olha. Como afirma Georges Didi-Huberman:

Quando o trabalho do simbólico consegue tecer essa trama de repente “singular” a partir de um objeto visível, por um lado ele o faz literalmente “aparecer” como um acontecimento visual único, por outro o transforma literalmente pois ele inquieta a estabilidade mesma de seu aspecto, na medida em que se torna capaz de chamar uma lonjura na forma próxima ou supostamente passível de posse. E assim a desapossa como objeto de um *ter* [...] e lhe confere por diferença uma qualidade de quase sujeito, de quase ser – “levantar os olhos”, aparecer, aproximar-se, afastar-se [...] (2010, p.150).

Por certo nos aproximamos da epígrafe que abre tanto este capítulo quanto ao livro *O que vemos, o que nos olha* (2010) de Georges Didi-Huberman, e que vale ser

repetida: “O que vemos, só vale – só vive – pelo que nos olha” (2010, p29). Poderíamos interpretar pretensamente que, o que o autor afirma, parte de uma relação dialética entre o visível e o legível, na qual o que vemos só adquire ‘vida’, só se torna ‘legível’, se nos disser respeito, se nos concernir. Contudo, sem contradizer a afirmação anterior, mas a deixando mais complexa, o autor afirmará em seguida que, “[...] inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (2010, p.29). De forma análoga, essa cisão, que faz do ato de ver um paradoxo, encaminha-nos para *paisagem-página* como um espaço que também só se manifesta ao abrir-se em dois: ora a mirada de um enquadramento, ora a miragem do que nos inquieta e sempre nos escapa.

O que vemos parte com frequência da indubitável segurança que temos do real enquanto evidência visível. Ao permanecer na superfície discernível do que vemos, cercando-o e encerrando-o em sua forma visível, estamos numa relação ‘direta’ com aquilo que vemos. É o que Didi-Huberman coloca como “[...] o sonho visual da coisa mesma” (2010, p.51), na qual fazemos da experiência de *ver* uma experiência de superfície ao adotar uma relação do tipo “o que vejo é aquilo que vejo”.<sup>21</sup> Trata-se, neste caso, de um exercício tautológico em que o real encontra-se dobrado sobre si mesmo, ao supor que haveria uma correspondência exata entre aquilo que vemos e a realidade.

Não obstante, ainda haveria outra possibilidade em vista da nossa experiência com o que aqui chamamos de evidência visível. Se no olhar precedente, “tautológico”, existe uma recusa a qualquer forma de uma ‘invisibilidade sem nome’, podemos, ao contrário, querer superar imaginariamente, como afirma Didi-Huberman, tanto aquilo que vemos quanto aquilo que nos olha. Neste caso, a experiência de ver

---

<sup>21</sup> Convém lembrar, também ser esta uma expressão bastante associada ao discurso minimalista da década de 50 e empregada por Didi-Huberman na construção de suas formulações.

projeta-se na direção de um *além* ultrapassando o próprio objeto dado a ver; ou seja, ultrapassando qualquer forma de enquadramento, de mirada. A experiência de *ver* neste caso transforma-se nas palavras do autor em um “exercício da crença” superando o que vemos na direção de algo “invisível, uma verdade superlativa e invocante, etérea mas autoritária” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.41). Assim, o que nos olha se colocará como vindo de alhures; será palavra divina, a qual a última coisa que se questionaria é a sua origem.

Nos dois casos, Didi-Huberman formula sobre diferentes condutas frente a uma evidência visível <sup>22</sup> nas quais a experiência de ver converte-se no evitamento da cisão aberta no que vemos pelo que nos olha, ficando *aquém* ou *além* dessa cisão. Segundo o autor, esse evitamento seria o evitamento do vazio mesmo, em que não mais estaríamos amparados nem pela segurança ‘cínica’ da visão do homem da tautologia – como ele próprio nomeia – nem pelo desejo hiperbólico de um ver *além*, enunciado pelo homem da crença. E, do mesmo modo, *paisagem-página* seria o espaço no qual não estaríamos amparados nem pelo olhar tautológico, que seria olhar apenas sua mirada, nem entregues ao olhar do homem da crença que vê na paisagem apenas algo invisível e inalcançável, uma miragem.

Nesse espaço de contradições binárias, tanto uma quanto a outra reivindicam a estabilidade das relações lógicas ou ontológicas que envolveria o ato de ver. Não à toa Didi-Huberman toma como ponto de partida de sua análise o postulado minimalista representado na célebre frase de Donald Judd: *What you see is what you see* <sup>23</sup>. Pois, segundo o autor, cada um dos termos dessa afirmativa encontra-se redobrado e fixado: o objeto (*what is what*), o sujeito que vê (*you are you*), o objeto

---

<sup>22</sup> Aqui tentamos evitar ao máximo aprofundar em seus exemplos por entender que desviariam o foco da presente dissertação ao abrir outras questões, sejam pelo estudo da psicanálise ou da iconologia cristã.

<sup>23</sup> Que poderia ser traduzido livremente como “O que você vê é o que você vê”.

visual (*you see you see*). Ou seja, tanto “[...] a tautologia, como a crença, *fixa termos* ao produzir um engodo de satisfação: ela fixa o objeto do ver, fixa o ato – o tempo – e o sujeito do ver” (2010, p.76). De todo modo, o que está posto neste jogo contraditório é o pressuposto do ato de ver como uma máquina perfeita, sem desvios, sem sujeito.

A noção de paisagem nesta pesquisa acolhe exatamente a instabilidade do desvio, pois como esclarece-nos Didi-Huberman, o ato de ver é sempre uma ‘operação de sujeito’, daí uma operação *fendida, inquieta, aberta*. Cada ‘olhar’ carrega consigo sua especificidade que, não custa dizer, é a especificidade de cada sujeito. Assim, o que se coloca como um dilema no qual estariam de um lado o esvaziamento de sentido face àquilo que vemos e de outro o desejo hiperbólico de um ‘ver além’ colocado pelo que nos olha, não seria senão um *falso dilema*. Seria preciso negar, pelo próprio jogo do conflito, uma das extremidades que reivindicam seu valor enquanto evidência, mas, ao mesmo tempo, se preservam por essa exclusão mesma. Isto é, ao tentarem se excluir mutuamente, contribuem para reforçar o sistema pelo qual pretendem escapar. É nesse sentido que, para Didi-Huberman, face uma evidência visível:

Não há o que escolher *entre* o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e sístole [...] a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77).

Torna-se importante advertir que a ‘dialética’ a que se refere Didi-Huberman, não se trata de uma ‘dialética esclarecedora’ que buscaria através de uma síntese superar as contradições. Pelo contrário, ela joga com essas contradições mesmas, sem apaziguá-las ou superá-las. Deste modo, compreender a relação do que é visto sob a ótica de uma relação dialética, significaria percebê-lo desde a origem como uma unidade, mas como uma unidade cindida.

Tudo se passa como se estivéssemos frente a um dilema que, como tal, seria possível decidir-se entre um dos lados a fim de estabilizar as contradições. Esse jogo de oposições binárias, no entanto, não é senão um modelo imaginário, inventivo, que apazigua e dissolve as contradições que envolveriam o ato de ver. Face uma evidência visível, não haveria posição estável ou possibilidade de escolha entre uma coisa ou outra. Seria necessário dialetizar o que nos é dado a ver; adentrar o espaço do *jogo* que faz da experiência visível, da paisagem, a sustentação contraditória na qual aquilo que aparece, sublinhemos, é ao mesmo tempo o que se apaga no brilho mesmo desse aparecimento.

É nesse sentido que, segundo Didi-Huberman, quando o que vemos se abre pelo que nos olha, ficamos “no limiar de dois movimentos contraditórios: entre *ver* e *perder*, entre perceber oticamente a forma e sentir tatilmente – em sua apresentação mesma – que ela nos escapa que ela permanece votada à ausência” (2010, p.226). Cisão que nasce a partir desse limite que se apaga ou vacila no que miramos.

Apagados os limites de enquadramento entre realidade material e realidade psíquica, por exemplo, o que estamos diante, designado aqui de mirada, afasta-se e converte-se em miragem. Nela, já não é possível afirmar que vemos um objeto real, pois o que aparece não se encontra no mundo, mas está entregue ao *meio indeterminado da fascinação*. E, sob o fascínio, não é possível conceder àquilo que vemos a segurança de um sentido estável. Aliás, este é o espaço onde o sentido falta, pois como afirma Blanchot,

O que nos fascina, nos arrebatava o nosso poder de atribuir um sentido, abandona a sua natureza “sensível”, abandona o mundo, retira-se para aquém do mundo e nos atrai, já não se nos revela e, no entanto, afirma-se numa presença estranha ao presente do tempo e à presença no espaço. A cisão, de possibilidade de ver que era, imobiliza-se em impossibilidade, no próprio seio do olhar. Assim o olhar encontra naquilo que o torna possível o poder que o neutraliza, que não o suspende nem o detém mas, pelo contrário, impede-o de jamais terminar, corta-o de todo o começo, faz dele

um clarão neutro e extraviado que não se extingue, que não ilumina, o círculo, fechado sobre si mesmo, do olhar (BLANCHOT, 2011b, p.24).

Na mesma direção, Didi-Huberman em seu texto sobre Blanchot, *Da semelhança à semelhança* (2011), questiona: “O que se vê no fascínio?”. E sua resposta não poderia ser outra que a do próprio Blanchot: “[...] não a coisa, mas sua distância” (2011, p.29). O que se revela, ao estarmos fascinados, não deixa de estar à distância. Porém, paradoxalmente, dizemos que esta desdobra-se, pois se torna indeterminada, inacessível. Percorrê-la, no sentido do olhar, seria fazer de um espaço finito o infinito do imaginário, ou seja, do espaço finito de uma mirada o próprio infinito de uma miragem.

Como vimos, em Blanchot o espaço desse acontecimento é o *deserto* e seria neste espaço votado ao erro que, o que nos é dado a ver, parece-nos tocar à distância ao mesmo tempo em que não possui a segurança estável de uma presença no presente. É por que, segundo o autor, “O que nos é dado por um contato a distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem” (2011b, p.24). Assim, prosseguindo nas palavras do autor, sob o fascínio o mundo real objetivo ‘desaparece’, embora absolutamente presente, “[...] no fulgor absoluto de um olho que não vê, mas não cessa, porém, de ver” (2011b, p.25).

Se o ato de ver só se manifesta se desdobrado em dois, é porque a distância converte-se paradoxalmente no poder de um reencontro do que estava separado. Por isso a noção de distância é central no entendimento do ato de ver tanto para Blanchot quanto para Didi-Huberman, como fica evidente nos dois fragmentos respectivamente: “[...] ver, é sempre ver à distância, mas deixando a distância devolver-nos aquilo que ela nos tira” (2010, p.67). E em “A distância constitui obviamente o elemento essencial da visão [...]” (2010, p.161).

No entanto, se a distância está no centro da relação da experiência do visível é porque ela ainda se apresenta como uma medida em um mundo de medidas e a

possibilidade de um reencontro no presente. Quando olhar é tornar-se imagem, já não estamos no mundo e nem fora deste, mas em sua outra versão; ou seja, no espaço em que tudo o que se apresenta encontra-se desdobrado em seu reflexo, convertido em imagem. Neste espaço imaginário o qual Blanchot designa como o “outro de todos os mundos”, aquilo que vemos não é a coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento. Ou seja, embora absolutamente presente e por mais próximo que esteja, o que vemos se afasta e se impõe como uma distância. Desdobra-se em sua outra versão e converte-se na “fascinante miragem da duplicidade dos possíveis” (BLANCHOT, 2005, p.105).

O que significa abrir-se a essa ‘outra versão’ senão quando o que vemos se abre pelo que nos olha, tal como formula Didi-Huberman? Sentir que algo nos concerne, nos inquieta e ao mesmo tempo nos escapa, é fazer do ato de ver o movimento de um ir e vir incessante. O que quer dizer, em outras palavras, dispor o real à irrealidade da imagem e fazer desta sua profunda reserva. De forma análoga, o que compreendemos como *paisagem-página* participaria desta mesma oscilação ao abrir naquilo que vemos e enquadrados como uma mirada, aquilo que nos escapa, e nos desvia, uma miragem.

Ainda para Didi-Huberman, seriam as imagens que têm sua origem na arte aquelas que “[...] por mais simples e ‘minimais’ que sejam – sabem apresentar a dialética visual desse jogo no qual soubemos (mas esquecemos de) inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude” (2010, p.97). Por isso os exemplos nas artes visuais – o minimalismo – e na literatura – Joyce e Kafka principalmente – nos quais busca evidenciar de que forma, sob o jogo do visível, o mais simples objeto a ver seria capaz de nos inquietar e a partir desse ponto tornar-se imagem. Pois como afirma Didi-Huberman,

As imagens – as coisas visuais – são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em ato nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se

*abrem* a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.247)

Se a noção de paisagem alude ao ato de ver, convém lembrar mais uma vez que o que vê não é o olho, mas a razão que, como tal, ultrapassa o mundo enquanto evidência visível para a esfera da visão ligada à sua compreensão. Daí nossa grande cegueira, segundo Anne Cauquelin, quando reflete sobre a visão a partir da invenção da perspectiva:

A própria dificuldade de tomar consciência dessa “evidência implícita que é a percepção em perspectiva mostra bem a fundura de nossa cegueira: nós não podemos ver o órgão que nos serve para ver, nem o filtro nem a tela pelos quais e com os quais vemos. E, do mesmo modo que não podemos nos situar fora da linguagem para falar dela, não poderíamos nos localizar fora da perspectiva para perceber: mancha cega do olho, da linguagem, *macula*.” (2007, p.114).

A fundura de nossa cegueira não seria o ‘inelutável paradoxo’ a que se refere Didi-Huberman quando afirma que o *ato de ver* só se manifesta ao abrir-se em dois? Só podemos perceber que estamos vendo se nos distanciarmos dessa possibilidade que é o *ver* como algo sempre já dado de antemão. Daí seu paradoxo. Percebê-lo ‘em funcionamento’ já é uma visão diferida daquela ao nível do mundo na qual aquilo que vemos, aparentemente, não passa por nenhuma forma de processamento e assim não sofreria nenhuma espécie de desvio. Ou seja, perceber em funcionamento o ato de ver já seria relativizar aquilo que chamamos de ‘realidade’ como algo impregnado de nós mesmos, contaminado por nossas impressões e inquietações.

Ao retornarmos às formulações de Anne Cauquelin, fica implícito que o que tomamos como uma *paisagem*, seria o resultado de uma invenção moldada em negativo sob nossa própria experiência; isto é, seria uma paisagem fendida, inquieta que traz consigo suas vivências, pois é desde o princípio uma ‘operação de sujeito’.

Assim, para que aquilo que vemos seja capaz de nos abrir e fazer daquilo que vemos o espaço infinito de uma miragem, é necessário que dialetizemos nossa experiência

no espaço do jogo visual que o próprio ato de ver instaura; isto é, não podemos fazer do mesmo o evitamento das contradições a favor da suposta estabilidade de um 'isto ou aquilo'. Esta seria a forma de evitamento a que se refere Didi-Huberman acerca do 'homem da crença', que busca ver naquilo que vê sempre algo além e, do 'homem da tautologia', que denega a possibilidade de qualquer abertura. O que compreendemos como *paisagem-página* requer que nos inquietemos com esse *entre* sem rosto e sem forma que se abre diante de nós e do mundo sob a forma de uma imagem. O que não a impede de dizer o mundo como a correspondência exata da realidade, mas faz desta uma de suas possibilidades quando o que vemos se abre à sua outra versão.

Do acima exposto, *paisagem-página*, tal como a imagem, seria portadora de um duplo sentido sempre mais inicial, ao fazer daquilo que vemos, 'ora' a correspondência exata do 'real', da 'natureza' – o que nomeamos de mirada – 'ora' aquilo que escapa e nos inquieta, sua miragem. Essa duplicidade inicial, nas palavras de Blanchot, nos despoja de todo poder, pois como afirma, “[...] o que distinguimos ao dizer “ora, ora”, a ambiguidade, o diz ao dizer sempre, numa certa medida, um e outro, diz ainda a imagem significativa no seio da fascinação [...]” (2011b, p.288).

Então, sob a 'experiência do visível', *paisagem-página* e imagem não diferem uma da outra. Elas constituem o movimento de oscilação sem fim entre o espaço determinado do que vemos – sua mirada – e o constante risco destas abrirem-se como miragem pelo que nos olha. Neste movimento, o que antes era acolhimento converte-se no deserto tal como enuncia Blanchot: aquele que faz do artista o homem da desmedida, do desvio cuja fala torna-se profética ao retirar qualquer segurança estável de um presente quando subtrai o futuro que prediz.

A esta altura, poderíamos nos perguntar por que isso diz respeito ao objeto artístico como algo dado a ver e a experiência que o envolve? E, parafraseando Didi-

Huberman sobre Kafka, a resposta apesar de sua simplicidade deve ser vista sob gravidade do que não pode ser evitado: “Porque com o ver acontece o mesmo que com a lei: ‘todos aspiram a ela’” (2010, p.242). O que significa dizer de outra forma que, sob a modalidade do visível, todos seríamos ‘jogadores’.

Quando olhar é tornar-se imagem, estamos para além de todo o *visível* e de todo o *invisível*. Pois, como afirma Blanchot, a imagem é justamente o que nos mantém no limite dos dois domínios, tal como *paisagem-página* é a reunião de mirada e de sua miragem. Não à toa que tanto Blanchot quanto Didi-Huberman verão nela a forma de uma “orla exígua” ou de um “limiar interminável”. Em todo caso, a imagem como o limite ambíguo em que a pertença ao mundo se dissipou:

A felicidade da imagem é que ela é um limite perto do indefinido. Orla exígua mas que nos tem menos longe das coisas do que nos preserva da pressão cega dessa distância. (BLANCHOT, 2011b, p.278)

Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diantedentro*: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. Isso quer dizer exatamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que a *imagem é estruturada como um limiar* (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.243).

Se enquanto imagem, o objeto visível desaparece para aparecer enquanto ausência, enquanto ‘dispositivo’ ou ‘espessura tornada presente’, o que aparece existe a partir do movimento de sua própria criação. Movimento este que envolve de uma só vez aquele que o produz (em nosso caso, o artista) e aquele que o preserva redizendo-o (o leitor, o observador). O que diz em todo caso é a ambiguidade que o faz dos acessórios humanos, o mais estranho, pois é “[...] a simultaneidade de sua presença instantânea e do devir de sua realização [...]” (2005, p.336). Isto é, ‘feito, sendo’.

De forma análoga, o que entendemos como um ‘objeto ou produto artístico’ estaria ligado a novos modos de olhar, pensar, agir. Deslocando-o de um domínio puramente formal, técnico ou conceitual para uma trama em que se apresenta como

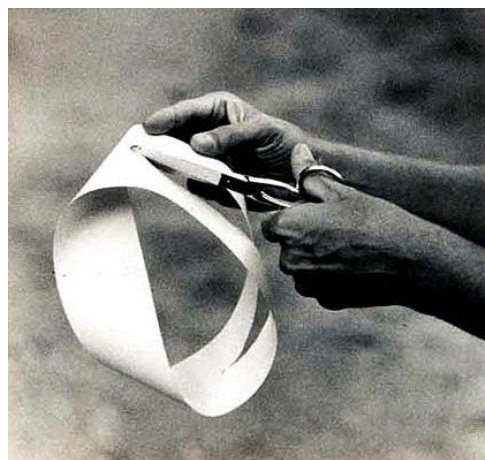
a evidência manifesta de um modo particular de olhar sobre o mundo. Movimento este que não se pode compreender ao todo, mas que faz do objeto sua imagem e do nosso olhar sua apreensão.

E para além de tudo isso, a leitura, a visão reúnem, de cada vez, através do peso de um conteúdo e das vias diversas de um mundo manifesto, a intimidade única da obra, a surpresa de sua constante gênese e o ímpeto de sua manifestação. (BLANCHOT, 2011b, p.225)

E, se ‘reúnem de cada vez’ a leitura e a visão, é porque tal como já colocado por Didi-Huberman, “[...] inelutável é a cisão que separa aquilo que vemos daquilo que nos olha” (2010, p.29). O que significa dizer em outras palavras que, embora o objeto artístico, o livro, ou ainda, uma *paisagem-página* se oferte simultaneamente tanto como realidade manifesta, uma mirada dada a ver e ler no mundo, quanto a miragem do que lhe seria da ordem do inacessível, a leitura e a visão, que têm sua origem na arte, só pode reuni-las de cada vez, pois elas são para Blanchot a própria impossibilidade de apreender e iluminar a obra como um todo.

Cabe todavia a nós – sob a duplicidade de quem cria a obra (o autor, o artista) e de quem a consagra (o leitor) – sustentar o ponto de abertura que envolve fazer do que vemos, seja o objeto artístico ou o próprio mundo, a potência de um acontecimento único, capaz deste fundo de ausência nos inquietar e nos abrir ao fascínio; o salto do mundo objetivo à irrealidade da imagem. Ou para dizer ainda de outra maneira, a abertura da realidade material tangível à realidade fictícia da imagem. Movimento que envolve vários graus e que excedem a forma artística, mas que tem nessa sua forma exemplar.

## 5.Considerações finais



*O "caminhando" tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em algo concreto.*<sup>24</sup>

Lygia Clark

Elegemos uma imagem e sua descrição como epígrafe para o desenvolvimento das considerações finais. Se for verdade que pensamos e articulamos o tempo inteiro por metáforas, tomamos a liberdade ainda de torná-las mais evidentes ao convidar o leitor a percorrer o caminho ao qual a presente pesquisa parece ter-nos conduzido.

Lygia Clark realiza em 1964 o trabalho-proposição ao qual nomeia de *Caminhando*. Trata-se de uma ação simples a partir de uma figura matemática, inclusive já empregada ao menos duas vezes ao longo da dissertação para elucidar a ambiguidade do espaço literário compreendido por Blanchot, a saber: a *Cinta de Moebius*. Esta cinta pode ser construída com uma tira de papel unida pelas extremidades, da qual uma delas foi torcida 180° em relação à outra. O 'caminhando' consiste no convite ao ato de cortar esta cinta longitudinalmente, evitando que a

---

<sup>24</sup> CLARK. L. 1964 – *Caminhando*. Disponível em:  
<[http://www.lygiaclark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=17](http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17)> Acesso em: 11 de ago. 2011.

dividamos em duas, tal como na imagem que abre essas considerações. Das várias reflexões pertinentes a este trabalho, interessa-nos ao percorrer o espaço da fita o descobrir de uma impossibilidade: a de discernirmos em qual espaço nos situamos, se dentro ou fora da mesma.

À medida que caminhamos na proposição de Lygia Clark, observamos que a largura do caminho a ser percorrido se estreita, desafiando-nos cada vez mais em prosseguir. É certo que, em um dado momento, seremos impedidos por limitações físicas da matéria de continuarmos a percorrê-lo; contudo, o mesmo não quer dizer que aconteça ao pensamento.

De forma análoga à ambiguidade do trabalho ‘caminhando’ de Lygia, já não é possível dizer hoje se esta pesquisa parte de questões da minha prática como artista visual (e de um trabalho mais especificamente intitulado, como vimos, de *Livro-paisagem*) ou, se foi este trabalho que partiu de questões teóricas (ainda que embrionárias) que futuramente seriam desenvolvidas no espaço desta pesquisa.

Ao percorrer o ‘espaço literário’ de Blanchot, deparávamos com paisagens fascinantes e assustadoras que ora falavam intimamente de nós e do que nos concerne, ora do que nos era absolutamente estranho e obscuro. A cada leitura, novos caminhos, desvios e paisagens que pensávamos conhecer, desapareciam frente aos nossos olhos. Ainda entorpecido pelas infindáveis oscilações destas miradas e miragens, as leituras prosseguiam de um texto ao outro nos oferecendo apenas a certeza de que aquilo que queríamos encontrar permanecia em suspensão e inalcançável.

A incursão nos textos, sobretudo de Blanchot e Didi-Huberman, apontou-nos constantemente para o fato destas serem vastas ‘paisagens’ impossíveis de se mirarem como um todo. Além disso, estas eram atravessadas por densas florestas que podemos compreender sob o nome de Psicanálise, Filosofia, Linguística, assim

como as noções de 'Exterior' e 'Neutro', para citar apenas algumas. Tal situação nos encaminhou a cada vez, tal como no 'caminhando' de Lygia Clark, a um percurso mais estreito e labiríntico. Entre o fascínio e o espanto a saída frente a estes espaços, tão amplos e desconhecidos, seria, a cada vez que surgissem, que desviássemos ou que apenas sugeríssemos seus contornos a fim de não perder de vista o próprio objeto de estudo da pesquisa. Nosso desafio, neste caso, era em outras palavras, a aceitação de nossos próprios limites.

Seguramente, ao longo de todo o trajeto, encontramos diversas imagens e textos escritos por artistas que poderiam ter sido trazidos juntamente às nossas articulações. No entanto, se estas não faltaram, a opção em não empregá-las foi bastante clara. Compreendemos que trazer imagens ou mesmo o relato de trabalhos artísticos, seria correr o risco de ver o texto converter-se em legenda para a imagem ou a imagem em ilustração de uma concepção teórica. Optamos por deixar que essas imagens ou, essas *paisagens* se preferirmos, permanecessem subjacentes a todo o texto, uma vez que este não se restringe a um movimento ou período artístico específico, mas atravessa a longa tentativa de toda uma História da Arte e mesmo de toda a 'modalidade do visível'. Ou seja, ao longo de todo estudo ficou clara a possibilidade de estender as relações aqui trabalhadas como *paisagem-página*, até tocar as mais variadas linguagens artísticas (como a pintura, escultura, desenho, fotografia, vídeo etc...). Mesmo dentro do complexo campo da arte contemporânea, na qual o objeto artístico como algo substancial pode praticamente não existir, apresentando-se às vezes como um evento, gesto ou simples deslocamento, o que tornaria impraticável qualquer forma de generalização.

Assim, o que ficou exposto ao longo da pesquisa, é que a ambiguidade pertence à experiência artística: em um grau, ao objeto artístico; em outro, a experiência que envolve o fazer; em outro grau ainda, a ambiguidade do espaço no qual as figuras *a priori* antagônicas do leitor/observador e do escritor/artista encontram-se desde o

início, turvadas. Deste modo, ao prosseguirmos no diálogo das formulações de Blanchot e Didi-Huberman, ficou evidente como o ato de ver, que tem sua origem na arte, seria da mesma natureza que o ato de ler ou a leitura literária para Blanchot; isto é, “cada vez a primeira e cada vez a única” (2011b, p.211), tal como o devir do círculo, finito e sem limites. Em outras palavras e, para empregar as noções de ambos os autores, submete-nos ao constante jogo entre *livro* e *Livro*, o que vemos e o que nos olha, linguagem comum e linguagem literária, mirada e miragem. O que faz de nós o errante e da pesquisa “uma caminhada nas regiões fronteiriças e na fronteira da caminhada” (BLANCHOT, 2010, p. 64).

Foi neste espaço desértico e entregue à duplicidade sempre mais inicial, que situamos o que compreendemos como *paisagem-página*, sendo ela própria ambígua graças à infinita multiplicidade do imaginário. E, embora não tenhamos dado ênfase ao trabalho plástico que teoricamente serviu como ponto de partida para se pensar uma *paisagem-página*, é latente que as formulações aqui desenvolvidas retornam para o próprio entendimento dessa produção, assim como apontam possibilidades diversas para a prática artística.

Por fim, o que esteve e continua em jogo neste estudo, é para nós, nas palavras de Blanchot, “a própria necessidade de manter a busca em aberto nesse lugar onde encontrar é mostrar rastros mais do que inventar provas” (2005, p.369).

## 6.Referências

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BABO, Maria Augusta. *A escrita do livro*. Lisboa: Passagens, 1993.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 12.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1978

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_ ; *Variations sur l'écriture*. Paris: Seuil, 2000.

BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot: partenaire invisible*. Paris : Champ Vallon, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita - 1: a palavra plural (palavra escrita)*. São Paulo: Escuta, 2001.

\_\_\_\_\_ ; *A conversa infinita - 3: a ausência de livro*. São Paulo: Escuta, 2010.

\_\_\_\_\_ ; *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

\_\_\_\_\_ ; *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

\_\_\_\_\_ ; *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLUMENBERG, Hans. *La ligibilidad del mundo*. Bueno Aires: Paidós, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Sao Paulo: Globo, 1999.

\_\_\_\_\_ ; *O aleph*. São paulo: Companhia das letras, 2008.

BRANCO, Lucia Castelo, Org. BARBOSA, Márcio Venício, Org.; SILVA, Sérgio Antônio, Org. *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2004.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano, artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e idade media latina*. São Paulo: EDUSP, Hucitec, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Da semelhança à semelhança. *Revista ALEA*. Rio de Janeiro: Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras – UFRJ. v.13, n. 1, p. 26-51, Jan. 2011.

DOMINGUEZ, Carlos Maria. *A casa de papel*. Brasília: Editora Francis, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A palavra e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GELLRICH, Jesse. *The idea of the book in the Midle Ages: language, theory, mytholony and fiction*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.

GUIMARAENS, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo, RS: Ed. UNISSINOS, 1999.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LEVY, Tatiana Salem. *A paixão do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

MARTINS, Wilson. *A palavra escrita : historia do livro, da imprensa e da biblioteca*. 3. ed. il. , rev. e atual. São Paulo: Ática, 1998.

*Pós*: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. – v.1, n.1 (maio, 2008) - . Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2008.

NANCY, Jean-Luc. *Noli me tangere: essais sur la levée du corps*. Paris: Ed.Bayard. 2003.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: SENAC, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

QUEIROZ, André; MORAES, Fabiana; VELASCO e CRUZ, Nina, organizadores. *Barthes/Blanchot: Um encontro possível?* Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

QUEIROZ, André. *Apenas Blanchot!*. Rio de Janeiro : Ed. Pazulin, 2011.

REVISTA DA ESCOLA LETRA FREUDIANA: Lugar. Ano XXX, v.42, Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta; A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristovão Rilke*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1986.

RILKE, Rainer Maria. *Sonetos à orfeu; Elegias a Duino*. Petrópolis: Vozes, 1989.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *Alberto Giacometti*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SCHERRER, Jacques. *Le livre de Mallarmé*. Paris: Editions Gallimard, 1978.

SOUZA, Eudoro. *História e Mito*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

TURRER, Daisy. *O livro e a ausência de livro em Tutaméia*, de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

TURRER, Daisy Leite; *Dos estados do livro*. 2005. Tese (Doutorado em Literatura comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Faculdade de Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.