

A sombra do texto

Actualmente, enquanto sistema visível, a escrita usa preferencialmente a bidimensionalidade, real ou virtual, para se tornar perceptível. Nem sempre assim foi. Como primeira definição, no dizer de Roland Barthes, a letra é forma privada de sentido e a sua segunda definição “é que a letra não é pintada (registada), mas raspada, cavada, polida”; [Deste modo] “a sua arte de referência (e de origem) não é a pintura mas a glíptica” (Barthes 1984: 185).

No seu isolamento a letra é uma não-significação que, quando combinada em palavras, se torna imagem de sons que fixam o transitório. Ou seja, a ideia de que a escrita deveria ser eterna fez com que a gravação, por diversos métodos, se impusesse na pedra, na argila, no osso, na madeira... A escrita tornou-se, assim, durável mas também tátil e, nessa dimensão, mais aparentada a uma escultura do que a uma pintura.

A sua percepção não era o resultado da sobreposição de uma cor a um suporte mas da mutilação do próprio suporte, como se ideogramas, pictogramas ou mesmo grafemas sempre lá tivessem estado latentes e apenas necessitassem que alguém removesse a poeira que os cobria. Coadjuvados pelos dedos, os olhos passaram, assim, a ter acesso a uma linearidade com profundidade.

Ganhando a condição de objecto, a escrita ganha a capacidade de projectar sombra, ou seja, ao desdobrar-se em volume, ausência e perfil, ultrapassa o seu significado, ganhando um corpo que se autoproclama.

Mesmo que não se liberte da obrigação do dizer, a escrita, como dispositivo visual, permite um outro modo de ver/sentir/pensar. Abre-se desta forma à possibilidade de correspondências não verbais.

Enquanto forma, as palavras são auto-referenciais, significam-se a si mesmas, correspondendo o objecto à sua própria significação. Como significação permitem “fixar o transitório, fragmentar o infinito, nomear o inominável e impor tempo à eternidade” (Macedo 2002: 46).

Carregada deste poder, a escrita como sistema linguístico cedo fez a sua aparição no objecto funerário, se é que não ensaiou aí os seus primeiros passos, inscrevendo fórmulas mágicas propiciatórias, de esconjuro ou de memória, porque “à prova de uso prolongado, as palavras e os símbolos tornam-se o cosmo de bolso do ser humano” (Morin s/d: 89).

É sabido como os precavidos egípcios complementavam com a escrita as diferentes representações icónicas dos seus monumentos funerários. O corpo embalsamado e mumificado era depositado num “sarcófago interior” cuidadosamente pintado/escrito, onde a palavra assumia um papel primordial, reforço da representação iconográfica, com fórmulas que propiciariam ao defunto chegar ao céu, onde Nut, a deusa da noite e da abóbada celeste, o acolhia. Ou seja, a pintura e a escultura, artes miméticas por excelência, não parecem ser suficientes e é através da palavra que a dúvida se dissipa porque a escrita consubstancia imagem e palavra.

Se em vida o Faraó sempre se rodeou de escribas para efectivar o seu poder, na sua caminhada para o Além também não os dispensa.

Para os Antigos Gregos e Romanos não é pela imagem fielmente retratada que passa a memória do defunto mas pelo nome, a forma mais sumária mas mais consubstancial de epitáfio, como atestam os nomes esgrafitados ou pintados no reboco dos “columbaria”.

“A palavra escrita permanece”, como diz um antigo ditado romano, e foi esta permanência que os seduziu. O império caiu, mas as inscrições celebrando imperadores, heróis e vitórias ficaram transmutadas pelo futuro numa profusa epigrafia tornada fúnebre.

Epigrafia que desde então sempre manteve uma relação estreita com a cidade fazendo parte do seu património sensorial e, portanto, da sua memória. Assim o testemunham monumentos, edifícios, pedestais e fontes, placas toponímicas e escritos cívicos e comerciais, mas sobretudo nas inscrições funerárias que não se resumem a uma única fórmula – epitáfios, dedicatórias, citações bíblicas...

Escrita que, como prática memorial, “satisfaz um desejo essencial de permanência” (Urbain 1998: 195) e se alia não raras vezes à escultura, com uma panóplia de figuras representadas “como a nobreza (...)

esculpida e exposta sobre os seus túmulos pelas catedrais da Europa, com uma espada nas mãos e um livro aberto por travesseira. Ad æternam” (Monteiro 1984: 18) Figuras escultóricas que “inscrevem” na pedra nomes ou textos e os “lêem” como se, na sua arbitrariedade, a palavra fosse a única capaz de aproximar o sujeito da obra que o representa.

Estas figuras executam um papel de actores que perseverantemente “representam e perpetuam os dois momentos essenciais duma cena fundadora, primordial e mágica. (...) Interpretam (...) os gestos complementares dum rito funerário persistente: escrever e ler” (Urbain 1998: 195). Instauram assim o acto contínuo da leitura como modalidade de culto, no qual também participam os passantes. Um reler contínuo até à eternidade que evoca e faz reviver numa acção “isomorfa da ressurreição, numa contiguidade perpétua entre o legível e o invisível, o [verbo] e o ser” (Urbain 1998: 195, 198).

Esta espécie de autentificação da homenagem, onde a representação do nome deixa de ser um signo convencional que representa o indivíduo e passa a ser o indivíduo, advém da confiança que o Homem deposita na linguagem, permitindo deste modo que nome e sujeito sejam um só (cf. Casado 1999: 533).

Num cruzar de olhares com a palavra, o caso particular do *Memorial aos Veteranos do Vietname* em Washington, de Maya Lin, é uma obra de referência. Nela a palavra é recuperada, tornando-se espaço escultural e contraria o crescente consumo massificado de imagens que impuseram um recuo à palavra.

Não lhe é estranho também o facto de a memória se inscrever de forma mais intensa na tradição literária, elegíaca e poética, de mediação entre a linguagem e a morte, do que na tradição visual.

Inaugurado em 11 de Novembro de 1982, o *Vietnam Veterans Memorial*, em Washington, D.C. é constituído por 140 painéis de granito negro polido, perfazendo um comprimento total de 150 m.

Começa com cerca de 20 cm de altura até atingir cerca de 3 m na intersecção a 90° das duas alas.

Nessa superfície negra e espelhada estão os 58 214 nomes das vítimas gravados segundo uma disposição cronológica que faz a própria cronologia da guerra.

O memorial constitui-se como um corte que se afunda gradualmente na paisagem, tendo por limite dois muros que vão crescendo e assim compensando o desnível formado.

Para “ver” o monumento é necessário penetrar no seu espaço e lentamente percorrê-lo, num percurso descendente que põe inversamente a descoberto e de forma gradual o muro e, depois, em percurso ascendente.

O confronto com a quantidade cada vez maior de nomes gravados na parede, à medida que se avança, é esmagador, mas, paradoxalmente, é esta dimensão, e esta tensão, que unifica as individualidades representadas num todo onde, contudo, “a identidade permanece latente, e o processo da leitura é um processo de identificação” (Baudrillard 1997: 127).

Ver/ler os nomes é tornar reais as vítimas nesse espelho negro onde o espectador, quando os olha, também se vê.

Maya Lin não procura uma arte didáctica mas a criação de um momento privado que permita a reflexão. O memorial possibilita esse momento privado num espaço público, onde o silêncio ritual possibilita ouvir interiormente os nomes que os olhos tiram do silêncio.

O sentido sagrado do verbo criador manifesta-se através do nome, através da palavra, afirmando a individualidade, presentificando uma ausência. Esta afirmação do singular feita pelo nome consciencializa também em cada observador a sua própria finitude, pois “só há morte quando há individualidade” (Morin s/d: 57).

A palavra gravada na pedra ganha a sua visibilidade através da sombra. É a combinação de opostos que indiferencia positivo e negativo porque é o material retirado que cria o vazio que desenha o corpo da letra. Corpo que, desprovido de matéria, irradia a sua visibilidade através da sombra e não da luz.

Podemos encontrar uma analogia entre esta sombra e a sombra do corpo que, como um reflexo, é das primeiras percepções que o homem tem de si e que funciona como seu duplo. Também aqui, cada nome é esse duplo imortal que afirma uma individualidade.

A leitura está intimamente presa ao tempo, porque “ler é uma forma diferente de [o] medir [e, simultaneamente] é acção sobre a matéria” (Baut 2000: 20).

A palavra obriga o espectador-leitor a deter-se na sua caminhada e a deter o seu olhar sobre a superfície gravada, percorrendo as linhas, procurando um nome específico ou, num *zapping* visual, na impossibilidade de se deter sobre um nome em particular, sentir a impotência de ler a totalidade, numa tensão constante “entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo” (Krauss 1998: 6).

Sente-se nesta obra que os limites normativos, durante muito tempo válidos, para definir a escultura como arte da disposição de objectos no espaço já não lhe servem.

A escultura, quando “expande o seu campo”, passa a explorar e incorporar propriedades até então pertença de outras artes, nomeadamente da arquitectura.

De uma forma clássica a escultura funcionava a três dimensões mas, fechando-se sobre si, excluía o homem, que a olhava do exterior.

Ao abrir-se, expulsa o espaço ilusionista e oferece doravante um espaço real que pode, tal como na arquitectura, ser vivido e experienciado directamente, tornando-se ele próprio protagonista. Deste modo, para se experienciar a escultura já não basta só olhá-la. Ela pede-nos também o tempo da nossa caminhada e é esta acção que cria a quarta dimensão que confere ao espaço a sua integral realidade (cf. Zevi 1977: 23).

Por tudo isto impõe-se, “cada vez mais, falar de tempo” (Krauss 1998: 4) quando se fala de escultura na medida em que o observador, ao vivenciar a obra, toma, de forma evidente, consciência do seu próprio tempo.

A obra em análise continua, apesar de tudo, a apresentar características clássicas de um relevo. Assim sendo, o seu contexto escultural corresponde, desde logo, ao contexto temporal da leitura, ou seja, o relevo incorpora múltiplos momentos que necessitam da acção do observador. Contudo, e este é já um elemento diferenciador, o observador não se encontra fora do espaço narrativo mas faz parte integrante dele e da própria narração. De outro modo a sua inacção transforma-se também na sua impossibilidade de ler.

Por definição a frontalidade é a característica primeira do relevo, que pede ao observador um ponto de vista recíproco.

No caso em análise o observador, para ser capaz de ler, tem não só de se posicionar frontalmente aos nomes mas também de se deslocar no espaço. Estático, o seu campo visual já não basta para uma leitura eficiente. Assim sendo, os seus olhos têm de se socorrer de todo o corpo para poderem ver.

Apesar de o texto se constituir como um contínuo feito de fragmentos pode-se afirmar que não existe uma fragmentação discursiva porque o texto, alinhado e em colunas, constitui-se como um contínuo que o observador pode seguir, guiado pelo seu próprio ritmo de leitura.

Texto que apresenta os nomes organizados em colunas verticais que se multiplicam ritmicamente numa disposição que lembra um rolo que

se abre, mas a uma escala que confronta o corpo com a impossibilidade de o manusear.

Apresenta uma ordem compositiva baseada na repetição de um elemento mínimo – o nome – numa progressão sequencial e temporal. Mas mesmo que se isole um dos nomes, ele não deixa nunca de pertencer ao todo.

Esta é uma situação de algum modo paradoxal na medida em que a escultura minimalista americana, ao usar esta estratégia de “uma coisa depois da outra”, anula a possibilidade de significado, negando a expressão.

Ora, neste caso, o mesmo tipo de estratégia compositiva assume quase a ambição de condensar o significado da história, pessoal e colectiva, em que a relação público/privado é produtora de significado. “Significado que é determinado pelo carácter singular da experiência interna do indivíduo” (Krauss 1998: 312). Cada nome gravado no muro desencadeia um significado global abstracto, a presentificação de uma ausência, e um significado particular e de intensidade variável, se corresponde ao nome de um conhecido, de um amigo ou de um familiar.

O minimalismo, ao reavaliar a lógica de uma fonte particular de significado, não nega um significado ao objecto estético mas reivindica que o significado seja visto como originário de um espaço público e não privado. Conhecida a preferência da artista pelo espaço público, ela usa aqui a competência mais generalizada: a linguística e um repertório comum de signos, que, longe de serem propriedade da artista, são os mais universais: a palavra, os nomes.

Para Lyotard a arte moderna é aquela que “presentifica”

o que há de “impresentificável”. Fazer ver que há algo que se pode conceber e não se pode ver nem fazer ver. (...) Mas como fazer ver que há algo que não pode ser visto? O próprio Kant indica a direcção a seguir, nomeando o “informe, a ausência de forma”, um indício possível do “impresentificável”. Também diz da abstracção vazia que sente à procura de uma “presentificação” do infinito (outro “impresentificável”) que essa abstracção em si mesma é como uma “presentificação” do infinito, a sua “presentificação” negativa. Cita o “Não farás para ti imagem de escultura, etc.” (*Êxodo*, 2.4) como a passagem mais sublime da Bíblia, no sentido em que proíbe qualquer “presentificação” do absoluto.

(Lyotard 1987: 22-23)

Lyotard fala da impossibilidade de “presentificar” o “impresentificável” e de uma “estética do sublime” que “presentifica” de modo negativo. Não figura nem representa (Lyotard 1987: 23).

O *Memorial aos Mortos do Vietname*, dedicado a uma causa, é consensual na comemoração porque os nomes fazem com que a história colectiva não apague a história pessoal, reforçando assim a ligação do indivíduo ao social. Como monumento colectivo que é, dá uma residência não só à memória individual mas também à memória familiar e colectiva, transformando a dor em memória.

Aqui, a disposição dos espaços de sentido que Maya Lin usa recuperam a palavra, numa tradição elegíaca e poética de mediação entre a linguagem e a morte, transformando a palavra num espaço imagético. Não fazendo *imagem de escultura*, questiona assim em que medida a arte se constitui, ainda, como último reduto da “visibilidade” da morte, já que esconder não é eliminar.

Fá-lo alinhando nomes sobre o silêncio da pedra.

Escola Superior de Educação, IPP

Referências

ARIÈS, Philippe (1989). *História da Morte no Ocidente*. Lisboa: Publicações Europa-América.

ARIÈS, Philippe (1988). *Homem Perante a Morte*, Lisboa: Publicações Europa-América.

ARIÈS, Philippe (1983). *Images de L'Homme Devant la Mort*. Paris: Seuil.

BARTHES, Roland (1984). *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70.

BATAILLE, Georges (1993). “Lascaux ou la Naissance de l’Art”. *Œuvres Complètes*, IX. Paris: Gallimard.

BAUDRILLARD, Jean (1997). *A Troca Simbólica e a Morte*. Vol. II. Lisboa: Edições 70.

BAUT, Adriana, (2000). *10afio, Pensamentos, Palavras & Actos*. Porto: Instituto Superior de Engenharia do Porto.

- CASADO, M. (1999) “Caligramas”. *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid: Cátedra.
- KRAUSS, Rosalind (1998). *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- LEROY-GOURHAM, André (1987). *A Oleira Ciumenta*. Lisboa: Edições 70.
- LYOTARD, Jean-François (1987). *O Pós-moderno Explicado às Crianças*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- MACEDO, Hélder (2002). “Formas de Ler”. *João Vieira, Corpos de Letras*. Porto: Fundação de Serralves.
- MANZANARES, María Luisa Sobrino (1999). *Escultura Contemporânea en el Espacio Urbano*. Madrid: Electa.
- MONTEIRO, Manuel Hermínio (1984). “Mistério em 9 silêncios”. *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 126 (4 de Dezembro). 18
- MORIN, Edgar (s/d). *O Homem e a Morte*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- PANOFSKY, Erwin (1995). *La Sculpture Funéraire*. Paris: Flammarion.
- STEINER, George (1992). *No Castelo do Barba Azul (Algumas notas para a redefinição de cultura)*. Lisboa: Relógio d'Água.
- URBAIN, Jean-Didier (1998). *L'Archipel des Morts*. Paris: Petite Bibliothèque Payot.
- ZEVI, Bruno (1977). *Saber Ver a Arquitectura*. Lisboa: Arcádia.