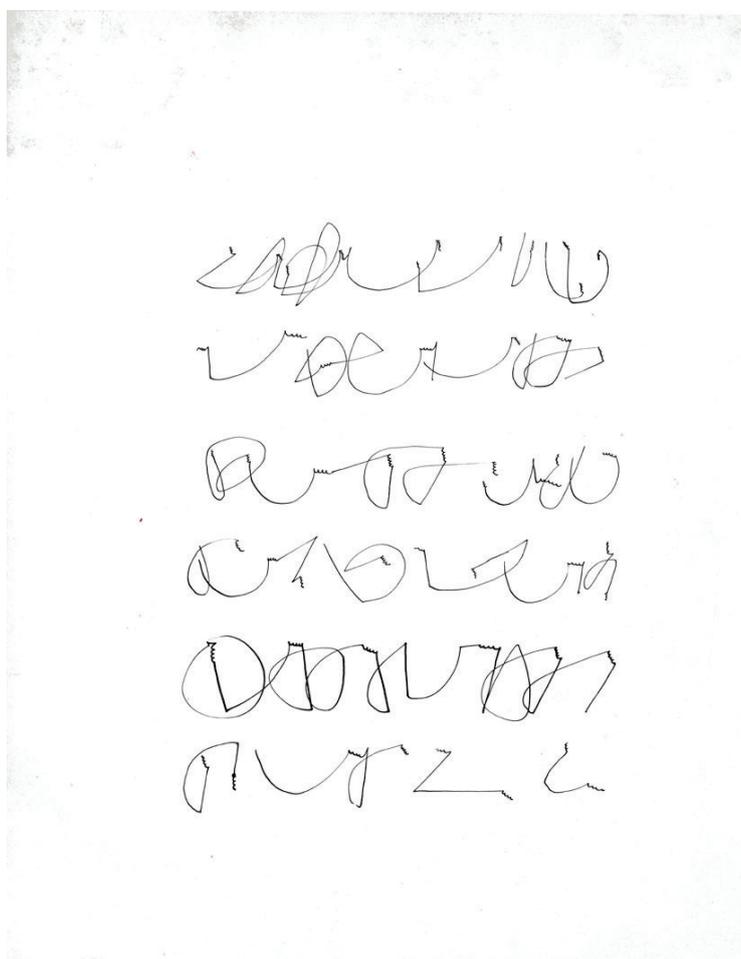


**Notas sobre uma política da estética  
na obra de Mirtha Dermisache**

Andrés Vásch



**Figura 1** – Obra *Sem título*, de Mirtha Dermisache, anos 1970

Fonte: Flickr.com.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Imagem sob licença Creative Commons Atribuição-Compartilhada 2.0, publicada sem alterações: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/deed.pt-br>. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/migueloks/4247590313>.

## **Escrita, Política e Linguagem: Através do Livro 1.3 de Mirtha Dermisache**

A artista argentina Mirtha Dermisache produziu seus dois primeiros livros em 1967. Foram originalmente concebidos como um único volume de cerca de quinhentas páginas, que, por razões práticas, foi dividido em edições separadas. Os volumes contêm páginas de escrita assêmica, ou seja, escrita esvaziada de linguagem, escrita como ícone visual. O objetivo deste capítulo é pensar no trabalho de Dermisache – especificamente as páginas contidas no *Livro nº 1.3* (1972) – como um dispositivo para uma série de perguntas, como: pode a escrita assêmica ser lida numa chave política? E o que acontece quando a escrita é esvaziada da sua função de *sentinela do poder*?

### **Escrita, zelo, poder**

Muitas vezes, quando um campo deseja autorizar a si mesmo, um dos primeiros passos é a invenção de um sistema de escrita ilegível para os estranhos, como é o caso da física, da química, da estatística, da música etc. A escrita é confiada com uma espécie de segredo, é feita sentinela de algo reservado exclusivamente para os iniciados na linguagem do campo. A história impôs-lhe um objetivo: guardar o que lhe foi confiado, como um zelo (Barthes, 1973). Não é muito difícil encontrar casos históricos em que a escrita tenha servido como um dispositivo para legitimar o poder. Barthes lança um olhar sobre esse ponto, centrando-se na história francesa:

A escrita sempre esteve intimamente ligada à história do convite social; há muito tempo que faz parte (e ainda faz hoje?) da propriedade de classe. Assim, na França, nos séculos XVII e XVIII, vemos como o Estado monárquico confiou oficialmente o conhecimento canônico da “boa” escrita a uma corporação de mestres-escritores juramentados; depois como essa corporação foi sublimada, de certo modo, sob a forma de uma Academia da escrita (que sem dúvida partilha, pelo menos no nome, o

prestígio e as funções conservadoras das outras Academias); e, finalmente, como esta mesma Academia é varrida em 1791 pela tempestade que põe fim às corporações, vestígios e sinais do Antigo Regime; nesse momento, na perspectiva da Revolução burguesa, a escrita está sem dúvida pronta para ser democratizada; mas, ao fazê-lo, é imaginativamente dotada de uma espécie de universalismo neutro, mesmo que, de facto, continue a ser ensinada de acordo com certos cânones: embora sendo insignificante na lei, é de fato socialmente seletiva. Dessa maneira, ao longo do século XIX, a escrita não encontra seu lugar exato: é um fato de classe e no entanto já não possui a dignidade estética que a antiga sociedade reconheceu (Barthes, 1973, p. 94, tradução nossa).<sup>2</sup>

Num contexto mais latino-americano, poderíamos tomar a posição de Ángel Rama. Em *La ciudad letrada*, Rama discute os processos culturais na América Latina, desde a sua colonização até o século XX, e os procedimentos então adotados para exercer a legitimidade do poder através da escrita. Uma separação rígida entre a palavra escrita – oficial – e a palavra falada – popular – transformou aquilo a que Ángel Rama chama de cidade *letrada* numa cidade escrita (Rama, 1998), onde as supostas ideias de progresso, tecnologia e cidade foram colocadas contra as do campo e do manual, enquanto a legitimidade da palavra escrita repudiava essa alteridade de discurso e o popular.

---

2 “*La escritura siempre está estrechamente ligada a la historia del envite social; ha formado parte durante mucho tiempo (¿y aún hoy en día?) de los bienes de clase. Así, en Francia, en los siglos XVII y XVIII, vemos cómo el Estado monárquico confía oficialmente el conocimiento canónico de la “buena” escritura a una corporación de maestros escritores jurados; luego, cómo esa corporación se sublima, en cierto modo, en forma de una Academia de escritura (que sin duda participa, al menos con su nombre, del prestigio y las funciones conservadoras de las otras Academias); y finalmente, cómo esa misma Academia es arrastrada en 1791 por la tormenta que pone fin a las corporaciones, vestigios y signos del Antiguo Régimen; en ese momento, en la óptica de la Revolución burguesa, la escritura está sin duda lista para democratizarse; pero, con ello, se la dota imaginariamente de una especie de universalismo neutro, aunque, de hecho, se siga enseñando según ciertos cánones: siendo insignificante de derecho, es de hecho socialmente selectiva. De esta manera, durante todo el siglo XIX, la escritura no encuentra su lugar exacto: es un hecho de clase y sin embargo ya no posee la dignidad estética que le reconocía la antigua sociedad.*”

No entanto, essa função da escrita não é a sua origem, mas a sua perversão. Toda escrita é, antes de mais nada, um gesto, um corpo que se torna uma imagem, um vestígio (Tisseron, 1994). Dizer isso parece mesmo um truísmo colossal, mas antes de conter a linguagem, quem escreve ativa o corpo e essa ativação é impressa como um ícone visual. Isso não trata apenas do processo de escrita em si, mas também da sua história. Barthes propõe pensar que a função comunicacional da escrita poderia ser uma função anexa, em vez de fazer parte da ontologia original do gesto:

Assim, dizer, como a maioria dos historiadores ou dos arqueólogos, que a função original da escrita (o propósito para o qual foi inventada) era claramente a “comunicação” acarreta muitas dificuldades, muitas surpresas: se se trata de “comunicar” – e, por suposto, tão clara e rapidamente quanto possível –, como podemos explicar que certos povos (os sumérios, os acádios) inventaram escritas “abstratas, difíceis” (cuneiformes), quando o pictograma, que se considera tê-la precedido, era tão “claro”? Neste espanto [...] vemos a projeção de vários valores talvez inteiramente modernos: a boa comunicação, a clareza, a eficácia, a abstração: o escriba mesopotâmico do terceiro milênio disfarça-se com as mesmas necessidades e as mesmas qualidades de um secretário de gestão capitalista (Barthes, 1973, p. 96, tradução nossa).<sup>3</sup>

Parece pelo menos suspeito como essa ideia de escrever adere aos ideais modernos e recentes, quando as suas origens remontam a vários séculos. Barthes debruça-se frequentemente sobre as primeiras formas de escrita abstrata, perguntando-se por que razão, se se destinavam à comunicação,

---

3 “Así, decir, como la mayoría de los historiadores o de los arqueólogos, que la función original de la escritura (aquello para lo que se inventó) fue con toda evidencia la “comunicación” acarrea muchas dificultades, muchos asombros: si se trata de “comunicar” – y, por supuesto, lo más clara y rápidamente posible –, ¿cómo explicar que algunos pueblos (los sumerios, los acadios) inventaran escrituras “abstractas, difíciles” (el cuneiforme), cuando el pictograma, que se considera anterior, era tan “claro”? En este asombro (al menos tiene el mérito de ser confesado) vemos la proyección de varios valores tal vez enteramente modernos: la buena comunicación, la claridad, la eficacia, la abstracción: el escriba mesopotámico del tercer milenio se disfraza con las mismas necesidades y las mismas cualidades de un secretario de dirección capitalista.”

eram sistemas objetivamente difíceis de decifrar. Pode-se imaginar – nem que seja apenas como um exercício – que a história tem definido a escrita com funções que a instrumentalizam, de modo a torná-la a sentinela do poder que decidiu lhe confiar. Qual foi, no entanto, a sua função original? Se é possível saber, Barthes imagina-a dizendo que: “A ilegibilidade, em vez de ser o estado malsucedido e monstruoso do sistema escriturístico, seria pelo contrário a sua verdade (a essência de uma prática talvez em seu limite, e não no seu centro)” (Barthes, 1973, p. 91, tradução nossa).<sup>4</sup> Daí se poderia dizer, então, que o trabalho de Dermisache exerce um ato de regressão para essa origem ontológica, essa origem do ilegível, do indecifrável?

## **Escrita, polícia, política**

Muitas vezes o que se chama arte política está relacionado com uma arte de sátira de ícones hegemônicos ou com uma arte preocupada com a prática social, mas para efeitos deste texto é proposta uma outra forma de entender o termo. Na filosofia de Rancière, reconhecemos dois conceitos que estão etimologicamente relacionados, mas em oposição um ao outro: o de polícia e o de política. São lógicas de ação diferentes em relação às coordenadas do sensível. Para Rancière, a polícia pode ser definida como uma “lógica de corpos no lugar, numa distribuição do comum e do privado, que é também uma distribuição do visível e do invisível, da palavra e do ruído” (Rancière, 2010, p. 62, tradução nossa).<sup>5</sup> Em outras palavras, o conceito de polícia refere-se à forma como estamos organizados, aos sistemas de legitimação.

Por outro lado, “[a] política é a prática que quebra esta ordem da polícia, que antecipa as relações de poder na própria evidência de dados

---

4 “*La ilegibilidad, lejos de ser el estado desfalleciente, monstruoso, del sistema escritural, sería al contrario su verdad (la esencia de una práctica tal vez en su extremo, y no en su centro).*”

5 “[...] *lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido.*”

sensíveis” (Rancière, 2010, p. 62, tradução nossa).<sup>6</sup> Assim, a política pode ser entendida como uma reação à polícia, nascendo de uma irrupção. A irrupção é, de fato, fundacional na política. Isso implicaria a entrada de uma parte que até então não tinha lugar, que não era contada, porque não se enquadrava no regime policial (Landau, 2006). O ser da política está intimamente ligado ao desejo de abalar a polícia.

Pode-se dizer que há uma escrita da polícia, pensando na escrita acima mencionada, que foi instrumentalizada para o zelo do poder que lhe foi confiado. Contudo, não há zelo na escrita assêmica; pelo contrário, o trabalho de Dermisache nega essa possibilidade, rejeitando qualquer propósito comunicativo. Não é que a sua escrita se afaste da decifração, mas sim que, em primeira instância, não há cifração nela. Dermisache liberta a escrita da sua qualidade de serviço para a polícia.

Essa ruptura com os modos de legitimação da polícia seria realizada através da invenção de outra forma de se relacionar com a própria organização a que estivemos sujeitos. O trabalho da artista argentina imagina essa outra forma: a escrita como gesto e o gesto como corpo. Escrita sem linguagem comunicativa. Assim, a escrita assêmica e a política não são apenas duas estratégias para o mesmo fim – a ruptura do regime policial –, mas também estão ontologicamente relacionadas através daquilo que Rancière chama de dissenso. Rancière explica esse conceito ao dizer:

O que entendo por dissenso não é o conflito das ideias ou dos sentimentos. É o conflito de diferentes regimes de sensorialidade. É nisso que a arte, no regime de separação estética, se encontra em contacto com a política. Pois o dissenso está no coração da política. A política, de fato, não é principalmente o exercício do poder ou a luta pelo poder. [...] A primeira questão política é saber quais objetos e quais sujeitos estão preocupados com essas instituições e essas leis, quais formas de relações definem apropriadamente uma comunidade política, a que objetos concernem essas relações, que sujeitos estão aptos a designar

---

6 “La política es la práctica que rompe ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles.”

esses objetos e a discuti-los. A política é a atividade que reconfigura os quadros sensíveis dentro dos quais os objetos comuns são definidos (Rancière, 2010, p. 61, tradução nossa).<sup>7</sup>

Em suma, a política e o trabalho de Dermisache estão ligados através do dissenso, uma vez que ambos partilham o anseio de reconfiguração para o aparelho de legitimação, para o consenso. Um possível argumento contra a leitura política da obra de Dermisache poderia ser que a sua obra parece enfatizar a estética – por vezes uma estética bastante moderna –, como se ela fosse um oposto inconciliável da política. No entanto, propõe Rancière, existe uma política da estética “no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção de afetos determinam novas capacidades, em ruptura com a antiga configuração do possível” (Rancière, 2010, p. 65, tradução nossa).<sup>8</sup> É através dessa ruptura que se deve procurar o reajustamento das coordenadas, e o desacordo com a configuração anterior, através de outra forma de enfrentamento, torna-se, então, a política da estética. Ao desafiar os consensos de significação impostos dentro das formas de escrita, Dermisache produz fendas no andaime do que foi feito com o próprio gesto de escrita, criando um espaço, uma abertura onde antes não havia. Ela rasga o que se pensava ser compacto e usa o rasgo para olhar para a parte interior original por detrás do gesto de um corpo que escreve num pedaço de papel em branco.

---

7 “Lo que yo entiendo por disenso no es el conflicto de las ideas o de los sentimientos. Es el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad. Es en ello que el arte, en el régimen de la separación estética, se encuentra tocando a la política. Pues el disenso está en el corazón de la política. La política, en efecto, no es en primer lugar el ejercicio del poder o la lucha por el poder. [...] La primera cuestión política es saber qué objetos y qué sujetos están concernidos por esas instituciones y esas leyes, qué formas de relaciones definen propiamente a una comunidad política, a qué objetos conciernen esas relaciones, qué sujetos son aptos para designar esos objetos y para discutirlos. La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes.”

8 “[...] en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible.”

Pode-se ousar a dizer que no trabalho assêmico de Dermisache é possível ler um pouco do desejo de reconfigurar o que Rancière chama de distribuição do sensível. Para ilustrar esse conceito, é necessário mencionar brevemente um fragmento de um artigo publicado no jornal revolucionário *Le Tocsin des Travailleurs* (*O Toque dos trabalhadores*, em tradução livre), em 1848, que o filósofo utiliza para ilustrar o seu ponto de vista. O fragmento fala de um carpinteiro que, enquanto trabalhava aplainando uma sala, levanta a cabeça e encontra uma paisagem na janela. Ele não pôde conter seu descentramento e a paisagem o leva a abandonar, momentaneamente, o seu trabalho. O ato de olhar para fora se torna um gesto revolucionário em relação à polícia e à sua distribuição do sensível, porque “[a]poderar-se da perspectiva já é definir a própria presença num espaço que não o do ‘trabalho que não espera’” (Rancière, 2010, p. 63, tradução nossa).<sup>9</sup> A distribuição do sensível pode ser entendida como a atribuição de tempo e espaço determinada pela polícia. Essa distribuição estabelece uma inclusão e uma exclusão, organismos são deixados de fora e são incluídos. Nessa distribuição, ao carpinteiro foi atribuído o seu trabalho, uma certa forma de passar tempo e uma certa forma de habitar o espaço, e, mesmo dentro dessa atribuição, decide procurar por mais. Algo nele desperta paixões contrárias ao regime policial, e ele não pode deixar de se abstrair. O ato de olhar liberta-o, por um instante, da sua encomenda dentro dessa atribuição.

Raramente paramos para pensar num escritor – ou artista – como um trabalhador, e é bem sabido que essa reticência obedece a ideais bastante modernos, mas, seguindo Rancière, é impossível não relacionar o gesto de escrever assêmicamente – um gesto em si mesmo inútil – com o ato de um trabalhador que decide olhar através da janela. Uma possível crítica parece surgir: é evidente que o trabalho de Dermisache não é um trabalho ativista, mas também não o deveria ser para o entender como político: “Pois para os dominados a questão nunca foi tomar consciência

---

9 “Apoderar-se de la perspectiva es ya definir la propia presencia en un espacio distinto de aquel del ‘trabajo que no espera.’”

dos mecanismos de dominação, mas sim tornar-se um corpo dedicado a algo diferente da dominação” (Rancière, 2010, p. 64, tradução nossa).<sup>10</sup>

## **Escrita materna, escrita paterna**

Há algo que só pode aproximar-se do que é decifrável como uma traição à sua linguagem. Algo é escrito na sua exclusão. Uma linguagem anterior à linguagem, ou, antes, à sua inscrição na legitimidade da linguagem oficial, em que tudo tem sido diferente, apesar de qualquer forma de sujeição. Aquilo que aos olhos do pai não deveria estar lá, mas está; acontece no seu desaparecimento. Volta sempre.

Julia Kristeva propõe que haja uma linguagem autorizada nas suas leis, a linguagem regulamentada por uma academia; ela regulamenta a forma como os códigos devem ser unidos e, além disso, compreendidos uns pelos outros; é a isto que Kristeva chama linguagem paterna (Kristeva, 1984). Essa linguagem deve ser aprendida pelo falante – não se nasce falando perfeitamente a gramática alemã; o falante deve aprender o que a lei da linguagem de exclusão não permite. A linguagem paterna sacrifica o seu excedente e a sua própria existência depende dela (Kristeva, 1984). Nos limites do pai, algo deve ser deixado lá fora, sem lugar de inscrição, algo deve ser abolido a fim de dar sentido à regra.

As comparações entre escrita assêmica e escrita comunicacional em relação à teoria de Kristeva são óbvias. O trabalho de Dermisache pode facilmente recordar os rabiscos de uma criança ainda não colonizada pela escrita legítima, e, talvez, a obra da artista se incline precisamente para um desejo de restituição do mistério que envolve a escrita em fases não alfabetizadas, o sentido anterior ao significado, a pulsão, a rejeição pela lei sacrificial do pai. Algo intimida a linguagem paterna a tal ponto que tenta aniquilá-la; algo que nos seus contornos contém a força para

---

10 “*Pues para los dominados la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación.*”

subverter a lei do pai. Essa outra linguagem Kristeva chama de linguagem materna, aquela que está perto de balbuciar, o primeiro sinal enunciado pelo orador antes da sua doutrinação na regra (Kristeva, 1984). Suniga e Tonkonoff explicam-na como “[u]ma função que opera através dela, apesar de e excedendo-a, abrindo o caminho para o sem sentido, para a destruição da sintaxe e para a subversão do próprio código” (Suniga; Tonkonoff, 2012, p. 6, tradução nossa).<sup>11</sup> Para Kristeva, essa linguagem materna é a linguagem da poesia; a poesia materna subverte a ordem da lei paterna, deslocando-a numa crise.

O trabalho de Dermisache não só se recusa a obedecer às leis da escrita comunicacional como até revela algo que talvez essa escrita policial tivesse tomado como inconcebível: a possibilidade de, por detrás da lei do pai, ali sobreviver, como um gesto, a primeira poesia.

A escrita comunicativa é a filha do pai, diria Kristeva. Mas o trabalho de Dermisache é todo como uma linguagem materna. A poesia, afinal, é a linguagem da mãe. Ela é a perda das estruturas e das instituições sociais; é o seu momento de loucura, de revolução – revolução como força centrífuga, mas também como rebelião (Kristeva, 1984). O seu momento de loucura.

Sob a estrutura, é apenas o pai que fala – a sua própria lei fundadora da exclusão garantiu isso –, mas o trabalho de Dermisache é todo interrupção, todo crise escriturística. O que fingiu estar enterrado sob autorização paterna reemerge, um momento anterior à doutrina; esse instante de reemergência ou o que nele acontece é chamado por Kristeva como o objecto. Aquilo que a linguagem paterna teria preferido manter à distância de si mesma; aquilo que tentou suprimir para se tornar a norma oficial, reaparece na arte de Dermisache: toda poesia, toda possibilidade de pensar que aquilo que o pai sacrificou pode ser recuperado.

---

11 *“Una función que opera a través de éste, a su pesar y excediéndolo, abriendo paso al sinsentido, a la destrucción de la sintaxis y la subversión del código mismo.”*

## Referências

BARTHES, R. **Variaciones sobre la escritura**. Buenos Aires: Paidós, 1973.

KRISTEVA, J. **Revolution in Poetic Language**. New York: Columbia University Press, 1984.

LANDAU, M. Laclau, Foucault, Rancière: entre la política y la policía. **Argumentos (Méx.)**, Cidade do México, v. 19, n. 52, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.org.mx/pdf/argu/v19n52/v19n52a9.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2021.

RAMA, A. **La ciudad letrada**. Montevideo: Arca, 1998.

RANCIÈRE, J. **El espectador emancipado**. Tradução de Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial, 2010.

SUNIGA, N.; TONKONOFF, S. Lenguaje, Deseo y Sociedad: Los Aportes de Julia Kristeva. *In: VII Jornadas de Sociología de la UNLP*. 2012. Disponível em: [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2285/ev.2285.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2285/ev.2285.pdf). Acesso: 22 mar. 2025.

TISSERON, S. All Writing is Drawing: The Spatial Development of the Manuscript. **Yale French Studies**, n. 84, 1994.